

LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE



PURCHASED FROM
LIBRARY FUNDS

HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München;
Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr.
E. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Leipzig; Privatdozent Dr. K. Escher-Zürich; Kon-
servator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-München; Professor
Dr. W. Friedlaender-Freiburg; Professor Dr. A. Grisebach-Breslau; Professor
Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr.
H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr.
W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Prof. Dr. P. Schubring-
Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogel-
sang-Utrecht; Dr. E. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster;
Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München;
Professor Dr. O. Wulff-Berlin



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

I.

BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS IN DEN ROMANISCHEN LÄNDERN

VON

Dr. A. E. BRINCKMANN

o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Köln

Vierte berichtigte Auflage / Neuntes bis zwölftes Tausend



ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1919 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG

Alt Lib
v. i

229573

MEINEM VATER
DEM GEHEIMEN BAURAT
ALBERT BRINCKMANN

V O R W O R T

Ein wahrhaft reiches Volk wird dadurch
reich, daß es vieles von anderen über-
nimmt und weiterbildet.

Jakob Burckhardt.

Wenn die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Spanien zusammenhängend dargestellt wird, so geschieht dies im Gefühl, daß sich in den Bauten der beiden ersten Länder fast alle Formen des architektonischen Vorstellens und Gestaltens jener Zeit entwickeln lassen; ferner haben italienische und französische Baukunst den größten Einfluß auf die spanische Baukunst ausgeübt, die daher willkommen ist als Reaktion eines unterschiedlich gearteten architektonischen Vorstellungsvermögens auf diese Formen. Ebenso haben sie aber auch die deutsche Baukunst erzogen, und ihre Erkenntnis wird damit eine Voraussetzung zum Verständnis dieser. Daß, wie in der Gotik, so auch jetzt diese Erziehung nicht ihren Charakter gebrochen hat, heben wir nur hervor, um auch unserer Zeit den Sinn der tiefen Worte Jakob Burckhardts zu erhalten. Da die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern einem anderen Teil des Handbuchs von Wackernagel vorbehalten ist, werden die Leistungen romanischer Architekten nicht dorthin verfolgt, wohl aber wird einiges aus Rußland zu bringen sein.

Bei der Darstellung des Stoffes mußte zuletzt doch noch Abstand von einer besonderen Behandlung der Künstlerpersönlichkeiten genommen werden, da eine solche den Raum zungunsten ihrer Werke beschränkt hätte. Allerdings konnte dies nur angesichts eines gewaltigen Unternehmens geschehen, wie es das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler“ von Thieme-Becker darstellt, das nach seiner Vollendung über den Einzelnen und sein Werk genügende Auskunft geben wird. Im Schlußregister dieses Bandes sind die Lebensdaten der Architekten verzeichnet. Für die Darstellung der Baukunst waren zwei Wege möglich. Einmal konnte Bau für Bau abgehandelt werden, wie es Lübke und zugleich unter Gruppierung nach einzelnen Künstlerpersönlichkeiten Gurlitt und Schubert gemacht haben, oder ihr Aufbau konnte aus einzelnen Elementen entwickelt und nach Typen geschieden werden, wie es Burckhardt, Redtenbacher, v. Geymüller, Durm, Wölfflin, Riegl, Escher getan haben, während Schmarsow einen Mittelweg zu finden suchte. Die erste Art hat den Vorzug, über den einzelnen Bau schnell zu unterrichten, ordnet ihn aber nicht genügend in den Zusammenhang der Entwicklung ein. Die zweite Art ermöglicht ein tieferes Eindringen in das bauliche Schaffen, doch verliert sich bei der Auflösung des Bauwerks in verschiedene Gruppen leicht der zusammenfassende Überblick über dasselbe. Trotzdem ziehen wir diese zweite Art vor und versuchen, durch kurze Baunotizen, weiter durch ein sorgfältiges Register den Nachteil auszugleichen. Bemerkt sei, daß die später genannten Bauten einer Epoche wohl neue Elemente bringen, vielfach aber auch als Beispiele für die Formeigenschaften vorher genannter Bauten gelten können.

Der Stoff ist stark zusammengedrängt, gleichzeitig aber doch den genannten Autoren gegenüber sehr vermehrt worden. Verschiedentlich muß die Gegenüberstellung der Ab-

bildungen für sich sprechen. Bei ihnen ist Wert darauf gelegt, Wenigerbekanntes zu bringen, auch wird man eine Anzahl eigener Planzeichnungen und photographischer Aufnahmen finden. Im Gegensatz dazu lag zu Beginn die Notwendigkeit vor, Grundlagen auf das Bekannteste aufzubauen. Angaben über Abbildungswerke wie über die wichtigste Literatur werden für jedes Land als Anhang gegeben.

Endlich sei gestattet, noch ein Wort über die Arbeit selbst zu sagen. Sie ist kein Nachschlagebuch, auch kein Hochschulkolleg, denn das eine hätte ausführlicher im Unbedeutenden zu sein, das andere hätte weniger zu bringen und dieses eingehender zu erläutern, zugleich aber auch geschichtliche Zusammenhänge und Ausblicke auf Skulptur, Kunstgewerbe und Malerei sich nicht entgehen lassen dürfen. Dagegen ist versucht, eine Systematik der Raumerscheinung und der plastischen Erscheinung des architektonischen Körpers durchzuführen, in der Ansicht, daß hierin die Gestaltungsprobleme der Baukunst liegen. Diese aber möchten wir vermitteln und lebendig machen, nicht ohne die Absicht, daraus auch für unsere Baukultur Erkenntnisse zu gewinnen. Etwas Ähnliches ist für ein Teilgebiet des architektonischen Gestaltens — die Stadtbaukunst — schon früher vom Verfasser versucht worden. Von neuem dünken ihm die Darlegungen seines schmerzlich betrauten Freundes Ostendorf zur modernen Baukunst, selbst wenn man ihm nicht in allem zustimmen sollte, eine Mahnung auch an den Forscher der Baugeschichte, nicht nur die jeweilige Formensprache historisch zu entwickeln und sich in sie einzufühlen, sondern aus dem verwirrenden Reichtum die Grundvorstellungen des architektonischen Gestaltens herauszuarbeiten.

A. E. BRINCKMANN.

Als ich vor fünf Jahren die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern abschloß, wagte ich nicht zu hoffen, daß diesem umfangreichen Werk in absehbarer Zeit eine Neuauflage beschieden sein würde. Inzwischen sind eine zweite und dritte Auflage herausgekommen. Es scheint, daß weniger der gedrängte Tatsacheninhalt als das Bestreben, architektonisches Gestalten auf sichere Grundanschauungen zurückzuführen, dem Buch Freunde gewonnen hat, besonders unter den Architekten. Aus deren Kreisen kamen dann auch die ersten Besprechungen, die mehr auf den Ideengehalt hinwiesen als das Tatsachenmaterial einer bereichernden Kritik unterzogen. Vielleicht aber mag es überhaupt unerwünscht sein, nach dieser Seite hin noch mehr zu geben. Soll das Ganze doch nur ein Gerüst darstellen, in das sich einzelnes einzufügen vermag.

Ich sehe daher auch bei dieser vierten Auflage davon ab, den Inhalt zu vermehren, obgleich weitere Einzelstudien dazu verlocken könnten. Nur hin und wieder habe ich präziser formuliert und, wo ich konnte, berichtigt. Äußere Gründe haben auch jetzt verhindert, eine Darstellung der spanischen Baukunst anzuschließen. Die Verwertung erneuter Durcharbeitung der italienischen Quellen scheiterte daran, daß auf Wunsch meines Verlags, dem ich an dieser Stelle für seine Arbeit um das Buch danken möchte, das Seitenbild nach Möglichkeit bewahrt bleiben sollte. So sind auch hier nur Zusätze gemacht.

A. E. B.

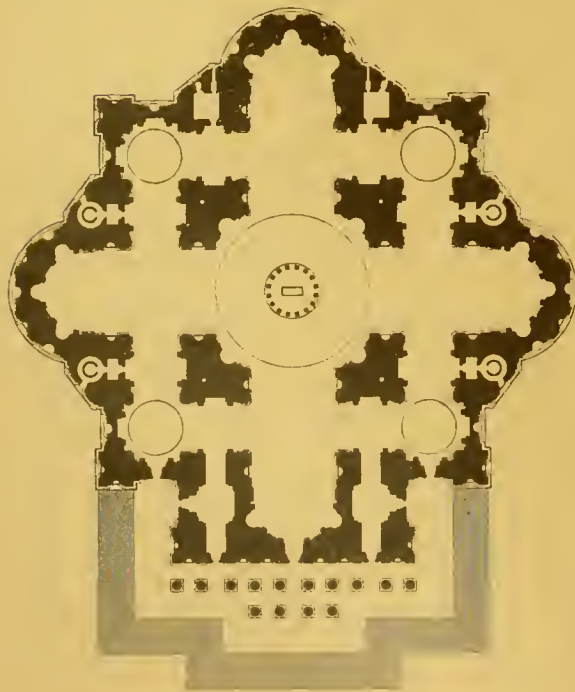
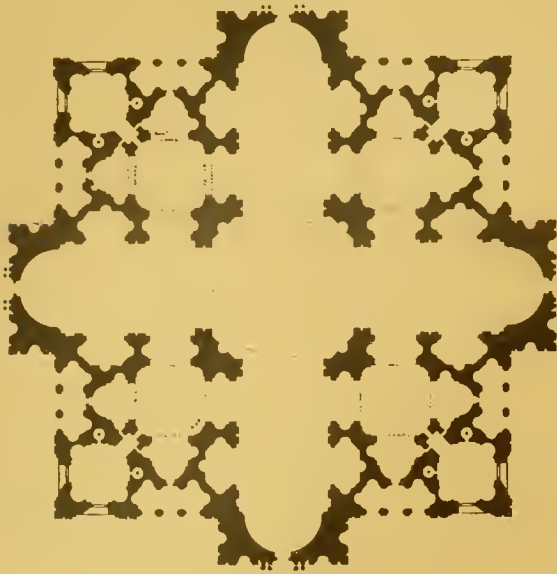
ITALIEN

I. Grundlagen.

Die Baukunst der Hochrenaissance in Italien bringt die Erfüllung der Baugedanken, die seit dem zweiten Drittel des 15. Jhhs. die Baumeister beschäftigt haben. Die entwickelte Barockbaukunst stellt sich prinzipiell andere Aufgaben und tritt mit deren Lösung in Gegensatz zu dem vorhergehenden Zeitabschnitt. Dieser Gegensatz entsteht jedoch nicht aus einer unvermittelten Abkehr von den bis dahin gültigen Baugedanken. Ebensowenig ist die Barockbaukunst als Verwilderungs- oder Zersetzungs Vorgang der Hochrenaissance aufzufassen. Die Entwicklung gleicht der langsamen Verfärbung des Spektrums, die Baugedanken des Frühbarocks machen sich schon in den letzten Bauten der Hochrenaissance bemerkbar. Die formale Untersuchung, die ihnen hier nachzuspüren übernimmt, muß sich aber im klaren darüber sein, daß sie zum guten Teil damit das Unwesentliche der Hochrenaissancebauten anmerken wird. Eine solche Untersuchung wird auch nur dann möglich sein, wenn man sich die Baugedanken des entwickelten Barocks klargemacht hat und von ihnen a priori ausgehen kann. Die Entwicklungsmethode der Kunstgeschichte unterscheidet sich damit wesentlich von derjenigen der Naturgeschichte, die von vornherein Anfang und Ende ihrer Kette nicht zu übersehen vermag und für die das Schließen der Kette einen höheren Wert für die Erklärung des letzten Gliedes hat, wie es im vorliegenden Fall die Auffindung der ersten Barockzeichen für das Verständnis des reifen Stils haben kann. Die Niederschläge eines geistigen Schöpfungsvorgangs werden sich weniger als biologische Erscheinungen aus ihren Vorstufen verstehen lassen, mehr aber als für jene kann die Erkenntnis der bestimmenden Baugedanken des Barockstils aus einem Vergleich mehrerer Bauten desselben Zeitabschnittes gewonnen werden. Dabei tritt das Individuelle zurück, das Generelle kommt klar heraus.

Da hier die Aufgabe auf Erkenntnis der generellen Baugedanken des reifen Barockstils geht, und zwar nach ihrer raumbildenden wie plastisch formenden Kraft, wird das Nachspüren bis zu den ersten Anzeichen ohne Nachteil für die Ergebnisse unserer Untersuchung sehr eingeschränkt werden können, zumal dem Zeitabschnitt der Stilbeugung vorzüglich nach der plastischen Seite hin bereits Sonderuntersuchungen gewidmet sind. Unsere Bemühungen beginnen dort, wo die Barockzeichen nicht erst als untergeordnete Beimischungen auftreten, sondern die Erscheinung des Bauwerks wesentlich bestimmen.

Bevor wir in die Untersuchung der Bauwerke eintreten, möchten wir kurz einen in unseren Darlegungen vielfach wiederkehrenden Ausdruck erklären. Die Baukunst gestaltet Räume und plastische Massen. Der Raum findet im Gegensatz zur Plastik seine Begrenzung dort, wo er an die plastische Masse stößt. Er wird von innen aufgenommen. Dagegen findet jene ihre Begrenzung durch den umgebenden Luftraum. Sie wird von außen



1. Rom, S. Pietro nach Bramante
2. Rom, S. Pietro nach Michelangelo

aufgenommen. Hierauf beruht die Gegensätzlichkeit von Raum und Plastik: Wachsen oder Abnahme des einen vermindert oder vermehrt die andere. Gemeinsam ist beiden Volumen oder Körperlichkeit — worin wir der naturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung folgen —, sodaß sowohl von einem Raumkörper wie von einem plastischen Körper gesprochen werden kann. Auf dieser Gemeinsamkeit beruhen die Beziehungen von Raum und Plastik im architektonischen Schaffen, sie können sich gegenseitig modellieren.

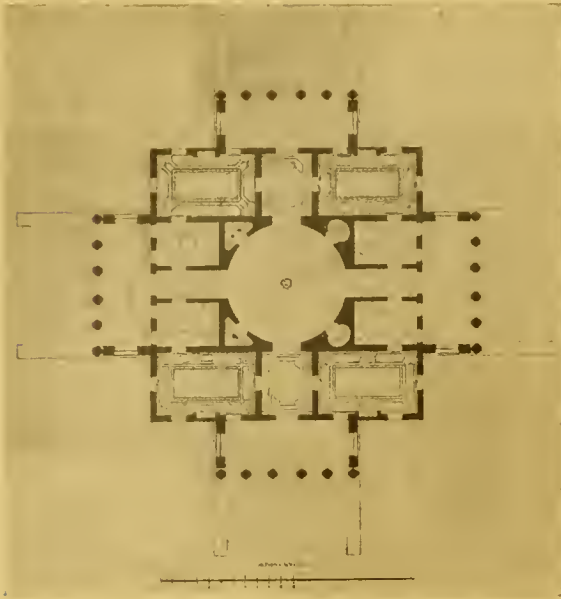
Räumliche Anschauung, das heißt das Erleben eines Raumes nach seiner Körperlichkeit, das in seiner größten Klarheit selbst unter Architekten unserer Zeit weit seltener ist, als man annehmen möchte, beruht ebenso wie die plastische Anschauung auf einer Bewegungsvorstellung. Unser Auge umschreibt einmal in der Horizontalebene den Grundriß eines Saales, dann steigt es in der Vertikalebene über die Saalwand empor, geht über die Decke hinweg und sinkt wieder hinab. Diese umspannenden Linien, die schon in einem Saal selten von einem einzigen Standort aus aufgenommen werden können, fügen sich im Gedächtnis zur Raumvorstellung zusammen. (Mathematisch würde man sprechen von Scharen der Krümmungslinien, nämlich u und v .) Man kann hierbei die Beobachtung machen, daß in eckigen Räumen diese umspannenden Linien als bewegte Linien die Neigung haben, nicht abzubrechen, den Winkel deutlich auszumessen, sondern als Kurven über die Winkel hinwegz Gleiten. Auf dieser Neigung beruht die undeutlichere Auffassung mehr als vierseitiger Räume, ihr kommt der Barock in seinem starken Raumsuggestionsvermögen entgegen durch Ausrundung dort, wo Wände untereinander und mit der Decke zusammenstoßen. Noch mehr macht sich diese Neigung bemerkbar, wenn es sich um eine Folge von Räumen handelt und die Leichtigkeit, mit der sich besonders die aufsteigenden Raumlinien schwingen, ist bestimmend für die zusammenfassende Aufnahme

der Räume. Wir werden daher kurz von Raumkurven sprechen und zwar, der Horizontalebene und der Vertikalebene folgend, von horizontalen und von vertikalen Raumkurven. Diese sind gewissermaßen eine graphische Darstellung des Raumrhythmus und erleichtern eine suggestive Beschreibung. Allerdings wird hiermit nur der Raumeindruck des fertigen Bauwerks angedeutet werden. Der Architekt wird seine Räume wie der Bildhauer seine Skulpturen zunächst einzeln in den entscheidenden Begrenzungsflächen sich vorstellen, dann erst diese Verschmelzungen eintreten lassen. Doch gilt hier für das architektonische Entwerfen das Wort Milizias: „Colla mente portare a perfezione“. Auf dem Ablehnen solcher Verschmelzungen beruht die Korrektur, die der Klassizismus am auslebenden Barock vornimmt.

Der erste Entwurf Bramantes für den Neubau von S. Pietro in Rom (Abb. 1), dessen Grundsteinlegung 1506 stattfindet, ist ein griechisches Kreuz mit zentraler Kuppel, tonnen- gewölbten Armen und apsidialen Endigungen derselben; in den Diagonalen zwischen den Armen wiederholt sich im kleinen das große System, nur daß zwei Apsiden von den Armen des großen Kreuzes weggeschliffen werden. Endlich hängen sich vier Zentralräume — Turmbauten — an den Baukörper in Richtung der Diagonalachsen. So entstehen neun einzelne Räume oder Raumgruppen, geometrisch kombiniert. Es fragt sich, wie weit diese sich zu einer unlöslich scheinenden Raumeinheit zusammenschließen. Zunächst scheint diese Einigung erleichtert durch Achsenbeziehungen, wenn auch die vier Zentralräume in den Diagonalen sofort abspringen. In Wirklichkeit aber werden die Raumkurven, die vom Hauptkreuz in die kleineren Kreuzsysteme hineinziehen, hier sogleich festgehalten, da ein völlig durchgebildetes System für sich aufzunehmen ist, und verlieren in der Einstellung auf andere Maßstabverhältnisse ihren Ausgangsraum. Bramante bietet noch mehr auf, um die kleineren Systeme zu isolieren. Die Aussetzung ihrer Kreuzarme mit wirksamen Nischen ist ein solch selbständigmachendes Mittel. Er hat sogar daran gedacht, die kleinen Kuppelräume durch eine Säulenstellung von ihren Armen zu trennen. In einem folgenden Entwurf überwindet er noch das Abschleifen der Apsiden der kleineren Systeme, indem er ihre Arme zu quadratischen Räumen mit Nischen ausbildet und jetzt nur unbedeutende Nischen an Stelle der Apsiden abgibt. Die Nebensysteme sind so selbständig ausgewachsen, völlig isoliert.

Michelangelo übernimmt am 1. Januar 1547 die Leitung des Baus. Schon sein Vorgänger Antonio da Sangallo hatte den Bramantischen Grundriß kontinuierlicher in den Räumen zu machen versucht. Doch erst Michelangelo tut den entscheidenden Schritt (Abb. 2): die kleineren Systeme verlieren ihre Sonderexistenz. Ihre Kuppeln sind nicht mehr neue Zentren, sondern Endigungen einer Achse, die Arme dieser kleineren Kreuzsysteme bleiben nur gegen die Hauptarme bestehen, die Halbkreisnischen werden abgeflacht. Nur die Hauptapsiden sind erhalten. Durch Verstärken der Kuppelpfeiler werden die Kreuzarme gedrungener, unselbständiger. Jetzt schwingen alle Raumkurven mit dem Ziel zur Kuppel durch, von der kleineren Eckkuppel sich senkend unter ihre Kreuzarme, höher als am Anfang dann emporsteigend in den Hauptkreuzarmen, schließlich umbiegend und sich im lichten Kuppelraum emporschwingend. Der Betrachter wird immer von neuem nach allen Achsrichtungen durch diese Raumfolgen gezogen, erst mit der Hauptkuppel vollendet sich die Gruppe an sich unselbständiger Räume. Überleitung zu dieser gebundenen Raumkomposition im letzten Zentralentwurf Michelangelos für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom mit elliptischen Kapellen.

Ein Vergleich zwischen der Peterskirche, wie sie Bramante plante und wie sie Michelangelo ausführt, zeigt nun auch, welche hauptsächlichen Bedingungen erfüllt werden müssen,



3. Vicenza, Villa Rotonda

um kontinuierliche Räume zu bilden: Aufgabe völlig entwickelter Nebensysteme, überragendes Größenverhältnis des Hauptraumes oder der Hauptraumgruppe (das Durchmesser-Verhältnis von Nebenkuppeln zur Hauptkuppel bei Bramante 1:2, bei Sangallo 1:2,75, bei Michelangelo 1:3), achsiale rhythmische Raumbildung.

Die Villa Rotonda des Andrea Palladio (Abb. 3) steht 1552 im wesentlichen fertig da, wenn auch in den folgenden Jahrzehnten an ihr gebaut und umgebaut wird. Zentralanlage mit rundem Kuppelraum in der Mitte eines annähernden Quadrats. Vier korridorartige Rechteckräume in zwei verschiedenen Breiten verbinden diesen Kuppelraum mit den Quadratseiten, deren mittleren Abschnitten Säulenhallen mit Treppen vorgelagert sind. Die übrigbleibenden Quadratzwickel in je einen

großen und einen kleinen Rechteckraum aufgeteilt, die Deckenhöhe der großen Räume gleich der Tonnenscheitelhöhe der Korridorräume, die der kleineren niedriger. Bereits die Villa Madama in Rom von Raffaello hatte den größten Wert auf glückliche Verhältnisse aneinandergrenzender Raumkörper gelegt, hier aber erst ist in der Folge des quergelagerten Rechteckraums der Säulenvorhalle, des längsgelagerten Korridorrechteckraums, des Kuppelraums das Ziel erreicht. Aus der unendlichen Weite der umgebenden Landschaft werden mit den Säulenvorhallen die Raumkurven eingefangen, die horizontale wird dann mehr oder weniger stark in den Korridorräumen eingeschnürt, um im Kuppelraum zur Breite ihres Anfangs auszuholen. Die vertikale Kurve in den zwei Hauptachsen verläuft gleichmäßig mit dem Ziel zur Kuppel: von der Vorhalle sinkt sie durch ein niedriges Portal tief herab, auf der gegenüberliegenden Seite des Korridorraums eilt sie emporsteigend der Kuppel entgegen, muß aber, ehe sie sich in die Wölbung schwingt, den Balkonring am Fuß der Kuppel umschlingen. In diesem Auf- und Niederwogen der Raumfolgen schmilzt der einzelne Raumabschnitt mit den übrigen zusammen. Damit nicht genug: die verschiedenen hohen Zwickelräume legen ihre Türen in die gleichen Achsen, wiederum entstehen rechts und links der Korridorräume durchschwingende Raumkurven, und besonders reich stellen sich diese Raumfolgen vom Schnittpunkt der Türachsen aus dar. Auch hier sind die Räume zu einer kontinuierlichen Folge entwickelt, keiner bleibt für sich oder gibt mit seinem Nachbarn eine sich isolierende Gruppe abseits der Zirkulation, denn weniger unter sich allein ausgeglichen als hier lassen sich kaum zwei Eckräume miteinander verbinden. Die große Überraschung beim Betreten auch dieser Zentralanlage ist, daß der Betrachter immer von neuem nach allen Achsenrichtungen durch die Räume der Villa hindurchgezogen wird.

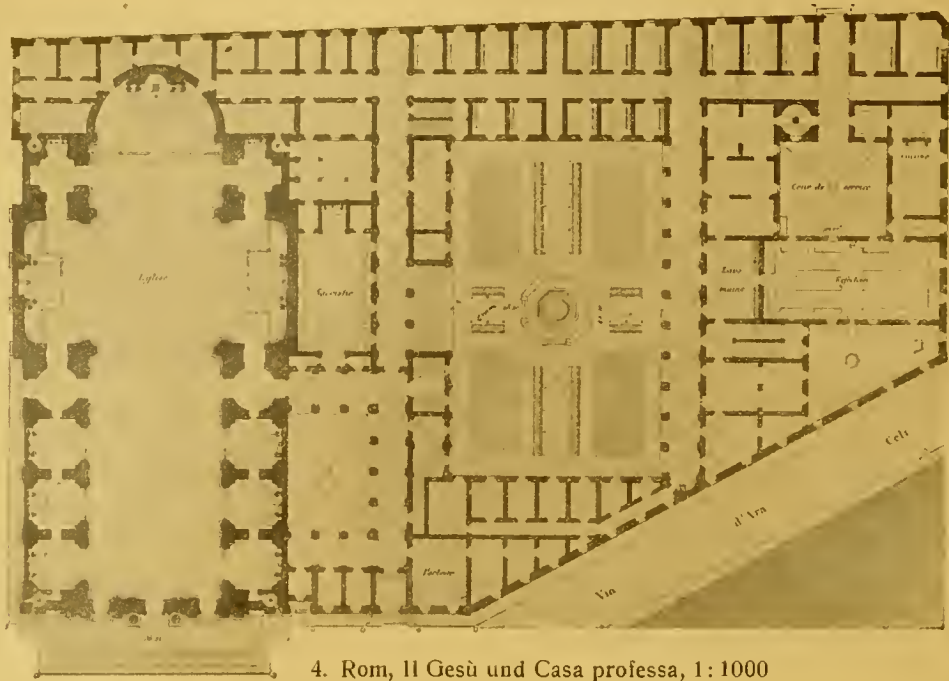
Es mag auf den ersten Blick überraschen, daß hier als fast gleichzeitige Vertreter neuer Bagedanken zwei so verschiedene Naturen wie Michelangelo und Palladio erscheinen, die gern als die großen Gegensätze neuerer Baukunst aufgefaßt werden. Die Meinung von ihrer

Gegensätzlichkeit ist nun durchaus nicht zutreffend. Sie entstand dadurch, daß schon das Ende des 18. Jhhs., vor allem die Geschichte der neueren Baukunst mehr auf die plastischen Formgebungen als auf die räumlichen Bildungen geachtet haben, und daß sich hier allerdings gewichtige Gegensätze zwischen beiden ergeben. Wie weit selbst diese Gegensätze einen gemeinsamen Stamm haben und welche Spaltung dieser durchmacht, soll bei der Entwicklung der plastischen Grundlagen der Barockbaukunst klargelegt werden. Hier jedenfalls bleibt das Ergebnis, daß um 1550 der greise Michelangelo wie der junge Palladio zu gleichen Grundsätzen räumlichen Gestaltens gekommen sind.

Gelten nun diese Grundsätze, nach denen die zentrale Raumkomposition angelegt ist, auch für den kirchlichen Langhausbau? Die achsiale Anordnung ist hier in der Folge von Schiff, Vierung und Chor gegeben, die vertikale Raumkurve kann trotzdem wie in den Kirchen eines Brunellesco von untergeordneter Bedeutung sein. Die neue Baugesinnung wird gerade sie stärker herausarbeiten, denn Barock drängt auf eindeutige Raumrichtung. Noch einschneidender die Veränderungen, die auf überragende Bedeutung des Hauptraumes und auf Unterdrückung der nach Selbständigkeit strebenden Nebenräume ausgehen.

Mögliche Vorläufer für den neuen Raumgedanken werden in erster Linie unter den einschiffigen Kirchen zu suchen sein. Auf S. Andrea in Mantua, nach den Plänen Albertis gebaut, hat bereits Burckhardt hingewiesen. Ist auch dieser Kirchenbau lange Zeit nicht über die Anlage des großen Schiffs mit begleitenden Kapellen hinausgekommen, so hielt man sich doch später für Vierung und Chor annähernd an Entwürfe Albertis. Unverkennbar ist die Absicht, das tonnenüberspannte Langhaus in ähnlich mächtiger Raumwirkung zu geben, wie sie Alberti an antiken Bauten beobachtet hat. Je sechs seitliche Kapellen, geschlossene quadratische und weit geöffnete rechteckige abwechselnd, ordnen sich ihr unter, obschon die Kapellen erleuchtet sind, die Tonne dunkel bleibt. Dagegen kommt die Kuppel über der Vierung, deren Durchmesser sich zur Langhausersreckung kaum wie 1:3 verhält, gegen diesen ersten Raum nur durch ihre reichliche Lichtzuführung auf. Diese aber ist auf Rechnung Juvaras im 18. Jhh. zu setzen. Weiter bildet diese Kuppel die Mitte eines zentralisierten Systems, da Apsisvorjoch und Querarme gleich sind, letztere sogar durch je zwei tiefe Rechteckkapellen in der Richtung der Hauptachse selbständig gemacht werden. Die Apsis selbst ist schmaler als das Chorvorjoch, also in ihrer Bedeutung gemindert. Schiff und Kuppelraumgruppe springen auseinander, jene kontinuierliche Raumentwicklung, wie sie für S. Pietro und die Villa Rotonda festgestellt wurde, ist nicht erreicht. Auf gleicher Entwicklungsstufe steht die Madonna del Calcinajo in Cortona, 1485 begonnen. Statt der wechselnden Kapellen beiderseits je drei Halbkreiskapellen. S. Giovanni Battista in Pesaro, 1540 beg. von Genga, der seit 1522 in Rom gewesen war, ist ein stattlicher einschiffiger Langhausbau mit Tonnenwölbung, quadratischer Vierung mit Flachkuppel und Halbkreisapsiden. Das Langhaus begleiten tiefe Kapellen, die in Nischen aufgelöst sind. Die vertikale Raumkurve bleibt bei der Länge des Hauptschiffs und der flachen Vierungskuppel ohne Schwung, die Kapellen trennen sich, unterstützt durch ihre Nischen, vom Hauptschiff, die Apsiden der Vierung lösen diese als zentralisierte Raumkomposition vom Hauptschiff ab. Von einer Veränderung im räumlichen Vorstellen der Renaissance gegenüber ist noch nichts zu spüren. Bei S. Spirito in Rom (1538—44) von Antonio da Sangallo ist für den Eindruck des Innenraums ausschlaggebend das große Mittelschiff, dem beiderseits fünf Halbkreiskapellen sich unterordnen. Vorraum und Apsis sind schmaler als das Schiff. Da zudem das Schiff eine Flachdecke hat, resultiert aus dem Gesamteindruck keine Raumkurve mit überragendem Ziel. Letzten Endes ist die Anlage verwandt mit Bauten wie S. Francesco al Monte 1475 in Florenz. Die Carmini in Padua bilden mit Stieklappen in der Tonne den Typ noch weiter durch. Mehr nähert sich Sangallo dem Ziel einer kontinuierlichen Raumentwicklung in S. Tolomeo in Nepi 1540. Der Hauptschifftonne sind beiderseits je drei Kapellen untergeordnet, Kuppel und Chorapsis in Mittelschiffbreite sind räumlich bestimmend.

Ist der Kirchenraum SS. Fiora e Lucilla in Arezzo gegen 1550 wirklich von Vasari einem allen Kirchenkörper eingebaut, so würde er beweisen, daß der „Vater der neueren Kunstgeschichte“ geringes Verständnis für den einschneidenden Wandel der Baukunst besessen hat. Der große Rechteckraum wird in Hauptschiff und zwei Seitenschiffe zerlegt. Dieses wird über Quadraten abwechselnd mit Tonne, Kuppel, Tonne, Kuppel eingewölbt, von denen allerdings nur die vom Eingang aus erste Kuppel ausgeführt wurde, während sich die andere mit einer gemalten Scheinkuppel von Pozzo begnügen muß. Eine dritte Tonne

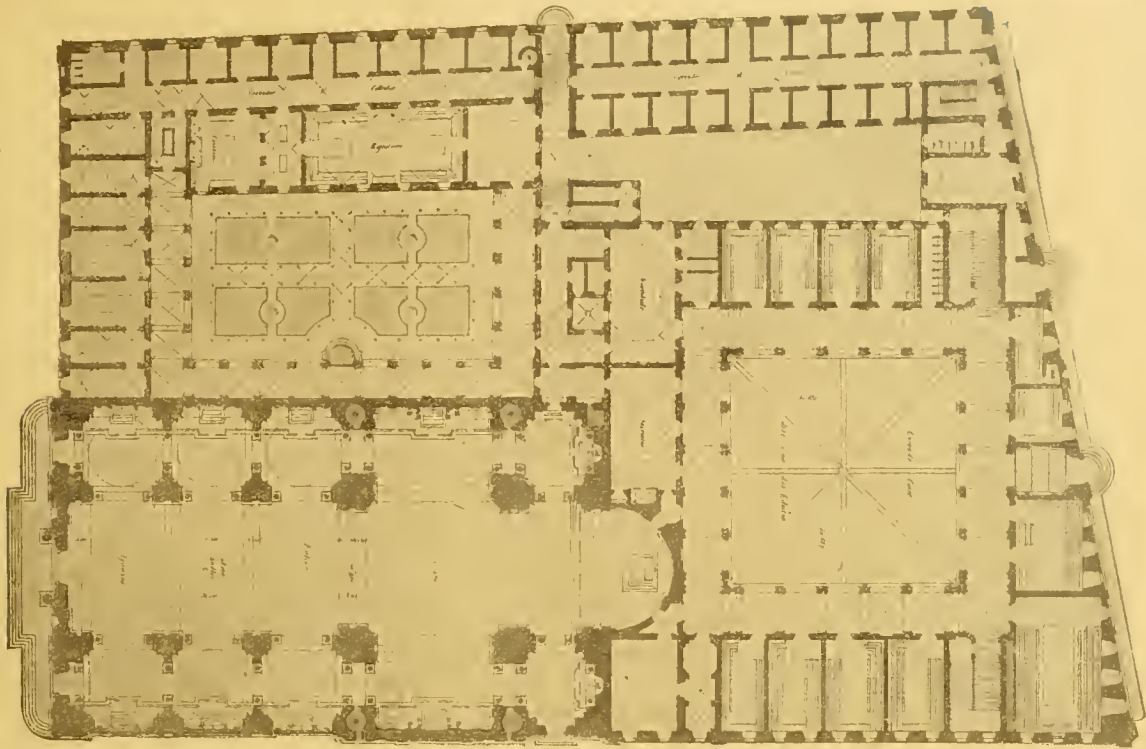


4. Rom, Il Gesù und Casa professa, 1:1000

überm Quadrat gibt in der Fortsetzung den Chorraum ab. Durchbricht hier auch den Schildbogen ein lichtreiches Halbrundfenster, erhöht sich der Boden gegen den Chor, so läßt sich doch die vertikale Raumkurve ebenso nach vorwärts, wie nach rückwärts gleichmäßig ablesen: der Raum hat keine eindeutige Richtung. Die Nebenschiffe begleiten das Hauptschiff in gleicher Weise abwechselnd mit einem System von kleiner Längsionne, Querovalkuppelchen, kleiner Längsionne und mit größerer Quertonne. Damit bildet wiederum jede Kuppel des Hauptschiffs mit ihrem Nebenschiffabschnitt eine zentralisierte Raumgruppe — für die zweite Kuppel nicht vollständig —, zudem behauptet das kleine System, indem man unschwer die Pazzikapelle in Florenz oder die Vorhalle der Umiltà in Pistoja wieder erkennen wird, selbst im Zug der Nebenschiffe eine Selbständigkeit, die die Raumkurve abbrechen läßt.

Abgesehen von dem letzten Beispiel, das sich geradezu nach entgegengesetzter Richtung bewegt, sind also Ansätze vorhanden, an die die endgültige Darstellung des neuen Baugedankens anknüpfen kann, ohne daß sie auch nur die Absicht verrieten, sein Ziel zu dem ihren zu machen. Michelangelo hält bei dem Umbau von drei hintereinanderliegenden quadratischen Kreuzgewölbejochen der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli Angeli in Rom 1563—66 den Eindruck der großen Raumwirkung fest, ohne daß ihm Gelegenheit zu reicherer Entwicklung geboten wäre, Palladio bleibt in der dreischiffligen Anlage von S. Giorgio Maggiore in Venedig 1565 noch merkwürdig konservativ, wenn er auch das Verhältnis des Durchmessers der 1575 ausgeführten Vierungskuppel zum Langhaus auf das bemerkenswerte Verhältnis 1:2 herabsetzt und in dem 1584—89 nach seinem Tode erbauten Chor ein bestimmendes Raumziel gibt, damit die Vierung in ihrer zentralisierenden Kraft herabmindernd.

Die geniale Tat leistet erst Giacomo Barozzi da Vignola mit der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom (Abb. 4, Taf. 1). Beg. 1568, 1576 Einwölbung voll., Einweihung 1584, Fass. von Giacomo della Porta 1573, sein Bauführer wahrscheinlich Giovanni Matteo. Casa professa erst von Girolamo Rainaldi. Im Augenblick, wo der Baugedanke für einen Langhausbau wirklich zu Ende gedacht werden will, findet er sogleich seine fast endgültige Lösung, denn die Ausdrucksmittel im einzelnen sind, wie gezeigt und im einzelnen noch weiter gezeigt werden kann, bereits vorhanden.



5. Rom, S. Ignazio und Collegio Romano, 1: 1000 (S. 50)

Aus den Vorstufen und dem Hinweis, daß für den Zentralbau die gleichen Baugedanken etwa zwei Jahrzehnte früher schon ihren Ausdruck fanden, geht auch hervor, daß der Gesù nicht eine Schöpfung jesuitischen Geistes ist, wenschon eine Geschichte des menschlichen Geistes den barocken Baugedanken und den Orden Jesus auf die gleichen Grundströmungen einer leidenschaftlichen Hingabe an eine oder doch nur wenige bestimmende Ideen zurückzuführen vermöchte. Zum Überfluß erreichen die ersten Jesuitenkirchen, wie der Gesù in Perugia 1562, nicht einmal die Entwicklungshöhe von S. Tolomeo in Nepi.

Jedes Raumverhältnis des römischen Gesù ist wichtig. Die Breite des einzigen übermächtigen Schiffes von 17,80 m verhält sich zu seiner Länge wie 1: nicht ganz 2. Dieses Verhältnis ist von den späteren großen Schwesterkirchen in Rom S. Andrea della Valle (Abb. 6) und S. Ignazio (Abb. 5, 7) nicht wieder erreicht worden, nur die kleine S. M. de' Monti verschiebt es mit 2:3 noch weiter zngunsten der Breite. Die Höhe der Schiffswände bis zum Kranzgesims, die ihre Grenze auch an der Proportion der Pilaster findet, bringt Vignola annähernd auf Schiffsbreite. Diese Schiffsbreite ergibt den Durchmesser und damit die Höhe der überwölbenden Halbkreistonne. Vignola wünscht sie aus Gründen der Raumwirkung möglichst hochschwellend und stelzt sie. So erreicht er zwischen der Schiffswand bis zum Hauptkranzgesims und von dort bis zum Scheitel der einwölbenden Tonne mit gestelztem Halbkreisdurchmesser ein Höhenverhältnis von 4:3. Die Gesamthöhe bleibt also nur ein Achtel unter der Gesamtlänge. Das ist wichtig, denn auch dies Verhältnis ist von den genannten späteren Kirchen bei weitem nicht erreicht worden. In die Tonne schneiden über den vier seitlichen Räumen je vier Stichkappen ein, durch Doppelgurten voneinander getrennt. Man kann sich die Stichkappen wie das römische Gewölbe erklären, hier bleiben die Quer-tonnen an Größe hinter der Längstonne zurück. Da dem Auge in der Verkürzung das Schmalere sein der vierten entgeht, erzielt die Wölbung gleichmäßige Einheitlichkeit. Zu beiden Seiten des Schiffs liegen je drei Kapellen und weiter ein Durchgangs- und Eingangsraum gegen die Vierung zu. Die drei Kapellen öffnen sich in Arkaden gegen das Schiff, sie sind wenig tiefer als breit und mit ovaler Flachkuppel gedeckt,



6. Rom, S. Andrea della Valle (S. 50)

(Phot. Anderson)

Renaissance nie aufgegeben hat. Verwendet sie Vignola noch aus andren wie praktischen Gründen? Ja, denn er wird durch seine Proportionen zu ihnen gezwungen: Von der Gesamtwandlänge geht zunächst der Teil ab, hinter dem der Durchgangsraum liegt, seine Funktion im ganzen Bau wird noch besprochen werden. Es bleibt also für die Kapellen ein Stück Wand vom Eingang bis zu diesem Raum übrig, das in seinen Flächenmassen genau bedingt ist durch die primäre Raumvorstellung. Man hätte sich mit zwei Kapellen begnügen können, doch wären sie sehr breit geworden und hätten zu dem Gesamtkirchenraum unmögliche Proportionen ergeben, ganz davon abgesehen, daß die Zahl der Nebenaltäre nicht so herabgemindert werden dürfte. Nahn Vignola drei Kapellen an, so mußte ihre Öffnung immerhin ein nach Breite und Höhe gutes

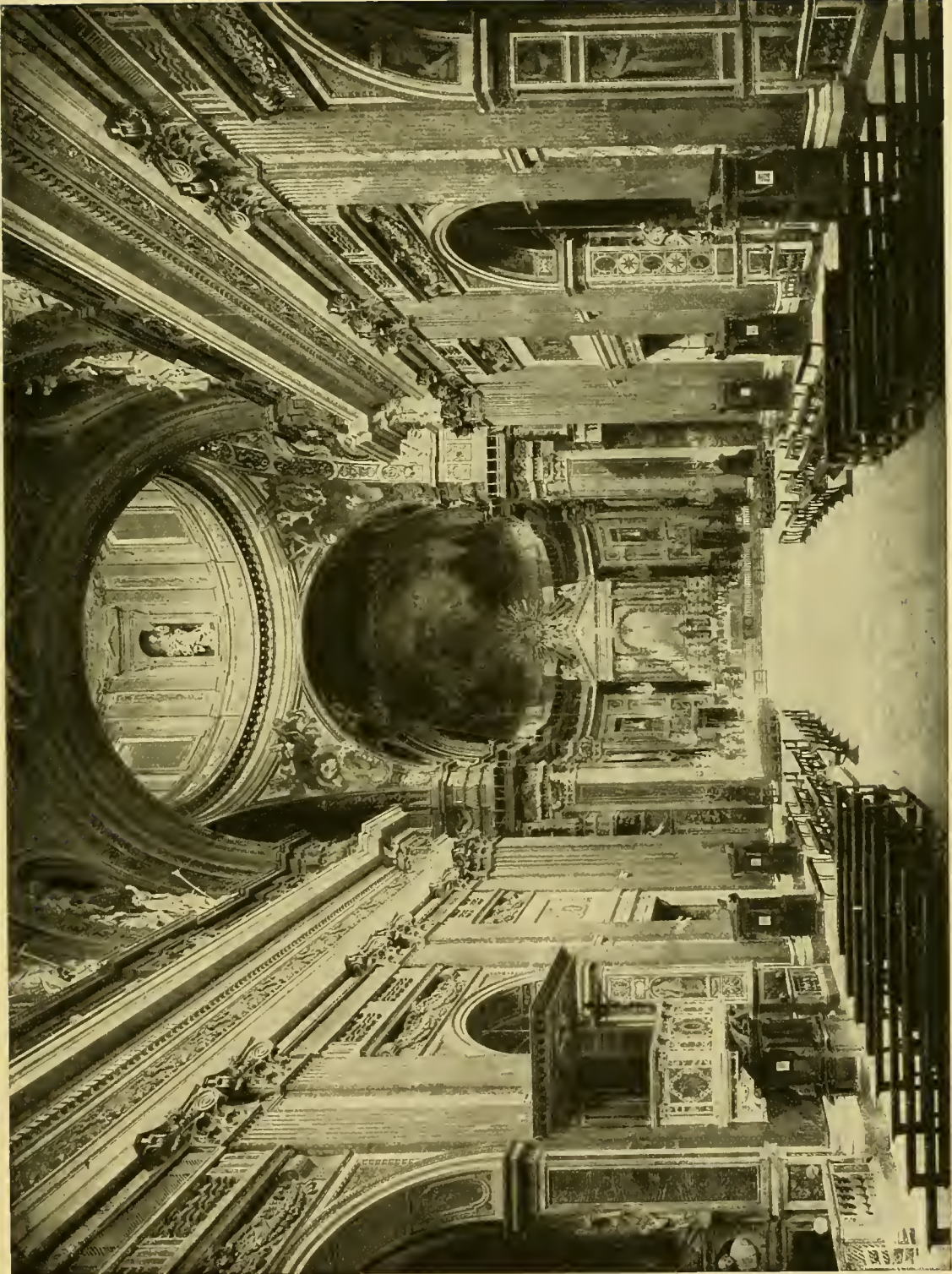


7. Rom, S. Ignazio (S. 50)

(Phot. Anderson)

während der letzte kleinere Raum über Kreisgrundriß nur eine niedrige rechteckige Öffnung zeigt. Zwischen ihren Öffnungen gegen das Schiff breite Mauerstücke, mit gekuppelten Pilastern gegliedert. Untereinander sind diese seitlichen Räume in schmalen Durchgängen verbunden, die für die Zirkulation erwünscht waren, aber nicht breiter sein durften, da die Raumwirkung sie unberücksichtigt zu lassen wünschte. Sie sind auch nichts Neues, denn schon in S. Francesco al Monte in Florenz erscheinen sie. Über den Kapellenöffnungen liegen flächig gehaltene niedrige Coretti, ähnliche im Chor sind nachdrücklicher behandelt. Sie treten von nun an häufiger auf und werden später auch der Raumbildung dienstbar gemacht. Ihre

Almen sind die Emporen, die die Renaissance ergeben, das wie in anderen Beispielen so auch hier um 1:2 herum liegt. Es blieb also, wollte Vignola seine Gesamtraumverhältnisse nicht verändern und den Schiffsraum, wie es die genannten späteren Kirchen tun, schmaler machen, ein Wandrest zwischen Kapellenbogen und Gebälk, für den sich das Motiv der Coretti einstellt. Die besondere Art ihrer Einspannung hier als gelagerte Rechtecke über den Arkaden geht auf ähnliche Flächenaufteilungen der Renaissance zurück. Schon Bramante hatte bei seinem Entwurf für S. Pietro Rechtecke über den Nischen seiner Vierungspfeiler zwischen die Pilaster gelegt, ihr Proportionsverhältnis zum Intervall gleicht dem bei Vignola. Vergl. auch den Pal. Canossa in Verona (Abb. 17). Wenn



Rom, JI Gesù
(Phot Anderson)

Vignola hier Coretti anbringt, so sind sie also, wie das Nachdenken seiner Raumgedanken zeigt, für ihn eher Lückenbüßer, der ästhetische Wert, den sie für den Erbauer haben, darf nicht allzu hoch angeschlagen werden.

In gleicher Breite wie das Schiff folgt die quadratische Vierung mit Tambur und Kuppel. Über die Höhe bis zum Laternenring lassen sich nach den vorhandenen, verschiedene Maße gebenden Aufnahmen keine genauen Schlüsse machen, jedenfalls ist sie aber im Verhältnis zum Schiff niedriger als in den späteren Kirchen. Die Querarme haben wenig mehr als Kapellentiefe, ihre Breite bleibt etwas hinter der Breite des Schiffes zurück. Die Tiefe des Apsisvorjochs steht zur Tiefe der Querarme im Verhältnis 7:5, übertrifft sie also bei weitem. Dies Verhältnis verschiebt noch beträchtlich bis auf 2:1 die kaum hinter der Schiffsbreite zurückbleibende Halbkreisapsis. Rechts und links vom Apsisvorjoch liegen Kapellen, die den letzten Durchgangsräumen im Schiff gleichen. Alle vier bilden mit dem Kuppelraum ein zentralisierendes System, ihre Mittelpunkte liegen jedoch nicht genau auf den verlängerten Diagonalen des Vierungsquadrats, auch treten ihre Öffnungen kaum in Erscheinung. Ist die zentralisierende Wirkung schon damit herabgemindert, so wird sie völlig ausgeschaltet durch die geringe Tiefe der Querarme dem Chor gegenüber.

Die Lichtwirkung war, da der Innenraum 1668—83 eine Veränderung der Dekoration erfahren hat, zu der noch 1860 Marmorverkleidung kam, eine andere. Der spätere Barock hat auch hier stärker konzentriert und kontrastiert. Die Kapellen, beiderseits nach außen genügend freiliegend, waren mit Halbkreisfenstern etwas lieller, blieben dennoch in der Erhellung hinter dem Schiff zurück. Von der großen Tonnenwölbung, an der die neue Dekoration mit schattendem Relief und dunklem Stuck das Licht unregelmäßig zersprengt, breitete sich eine gleichmäßige schwebende Helligkeit aus. Der Kuppelraum dagegen hat seine ursprünglichen Lichtmassen durch vier Tamburfenster und acht Kreisfenster im Kuppelfuß behalten, er ist der hellste Raumteil in der Kirche. Die Querarme zeigen große Fenster im Schildbogen. Wesentlich anders hat aber früher der Chor gewirkt. Vignola sieht unten zwei Rechteckfenster und zwei ovale Fenster am Fuß der Apsiswölbung vor, die später abgeblendet und durch den Ausbau der Casa professa von Rainaldi 1623 noch weiter in der Lichtzufuhr beschränkt wurden. Die Erleuchtung war geringer wie etwa im Dom zu Como, immerhin setzte der Chor gegen die Kuppel eine weniger starke Dunkelheit wie heute.

Man möge diese eingehende Beschreibung und besonders die Proportionsangaben dem Streben nach Deutlichkeit zugut halten. Ohne sie dürfte kaum der Kunsthistoriker oder der Architekt sich über die Bedeutung des Raumes klar werden, noch weniger der ungeübte Betrachter. Sie geben zudem, ohne daß Vignola nach solchen Zahlenverhältnissen konstruiert haben braucht, doch ganz bestimmte Hinweise auf die Raumwirkung, die er sich zum Ziel setzt und die ihm vor aller Detailgliederung Vorstellung ist. Zugleich aber rückt ein Eingehen auf sie manche ästhetischen Urteile über die Detailbehandlung zurecht.

Das Größenverhältnis von Schiffslänge und Kuppeldurchmesser, die gestelzte Tonnenwölbung lassen sofort beim Eintritt in die Kirche den lichten Tambur und den Kuppelraum nebst einem Stück der Querarme in Erscheinung treten. Die vertikale Raumkurve fliegt das dunklere Schiff durchgehend in ihm empor, von seiner strahlenden Helligkeit angezogen, wenn schon gleichzeitig der dunkel kontrastierte und das Schiff fortsetzende Chor mit dem Hauptaltar an der Wand — auch hier treten später Veränderungen ein — die Kurve sich spalten läßt und eine Endigung in der Apsis einrollt. Die horizontale Raumkurve unterstützt diesen Zweig. Nur leicht durch die seitlichen Kapellen bewegt, verweilt auch sie nicht in den Querarmen — das günstige Motiv der Ausrundung ihrer Ecken durch Pilasterbündel vergessen später wieder die Schwesterkirchen — und rollt sich ebenfalls im Chor auf.

Vignola hat als erster die Raumbindungen im Langhausbau konsequent zu Ende gedacht. Seine Detailbehandlung unterstützt diese Raumwirkung. Das starke, in die Tiefe schießende Kranzgesims, das nur vor der Vierung einen Ruck bekommt und ebenso wie der kräftige Gurtbogen am Tonnenende ohne wirklich aufzuhalten die Raumrhythmik wirksamer macht, wird unterhalb und oberhalb von einer großen Zahl anderer Horizontalen begleitet. Wie weit die wogende Linie der Kapellenöffnungen, die kurz vor dem mächtigen Vierungsbogen mit der kleinen Rechtecköffnung ganz hinabgezogen ist, beabsichtigter Kontrast ist, wie

weit sie sich aus dem kühnen konstruktiven Verhältnis der großen Kuppel zu ihren Verstrebungen vergibt, darf jedenfalls in ästhetischer Reflexion nicht allein entschieden werden. Die meisten späteren Beispiele des Gesütyp umgehen sie, und schon darin, daß diese Lösung noch verbesserungsmöglich scheint, dürfte eine Kritik liegen. Die gekuppelten Pilaster des Tamburs greifen die Gliederung der Schiffswand freier wieder auf, auch damit eine Bindung der Räume erzielend. Die Gurtbögen gegen die Querarme sind weniger kräftig im Relief, man soll hier keine tiefen Räume vermuten, die selbständig eine Abtrennung vertragen hätten. Die Renaissance hätte nach allen vier Seiten gleiche Bögen gespannt. Der Tamburfuß macht eben nur eine leise Cäsar, um den Rhythmus zu skandieren.

Auf dieselbe Raumentwicklung wie Gesù geht nun auch ein Bau Palladios aus: Il Redentore in Venedig, 1576—92. Die Seitenkapellen ordnen sich dem tonnengewölbten Mittelschiff unter, der Kuppelraum wirkt als sein Endziel, die Querarme sind als zwei Apsiden gegeben, bedeutend schmaler als der Kuppelraum, die Chorapsis aber ihnen gegenüber dadurch in ihrer Wirkung gesteigert, daß sie sich in durchsichtiger Säulenstellung gegen einen dahinterliegenden Raum öffnet. Im ganzen aber hat der Redentore noch nicht den entscheidenden Bruch mit der Renaissance vollzogen wie der Gesù, so daß ein näheres Eingehen auf den Bau nicht notwendig ist.

Die neuen Baugedanken, die für den Zentralbau nachgewiesen sind, haben sich also auch für den Langhausbau durchgesetzt: Unterdrückung selbständiger Nebenzentren in der Gesamtraumerscheinung, überragende Bedeutung des Hauptraums, rhythmische Raumbindung. Also keine Versöhnung von Langhaus und Zentralbau, als die man den Gesù gern hinnimmt, sondern Übertragung räumlicher Anschauungen, die der Zentralbau früher und leichter gefunden hatte, auf eine andere Bauaufgabe.

Wie im Sakralbau, so müssen auch im Profanbau die neuen Baugedanken Ausdruck finden. Der große italienische Wohnbau in der Stadt, der Palazzo, bildet eine Gruppe von gedeckten und ungedeckten Räumen und von Übergangsräumen zwischen ihnen: Höfen, Hofhallen und Loggien, Vestibülen, Atrien, Treppen, Korridoren und Sälen. Erst die italienische Renaissance faßt den Raumcharakter dieser einzelnen Elemente auf und entwickelt insbesondere den quadratischen oder doch rechteckigen Hofraum mit Säulenhallen. Der Hof wird zentralisierendes Raummotiv, dem von vornherein überragende Abmessungen zukommen. Ihm ordnen sich die Übergangsräume mit großer Unbekümmertheit zu, eine achsiale rhythmische Raumbindung tritt nicht ein. Die Gewohnheit, Zimmer von einem gegen den Hof gelegenen gemeinsamen Korridor zugänglich zu machen, gegen den wieder die Treppe irgendwo ausläuft, läßt wenig Spielraum für die Gruppierung der Zimmer gegeneinander.

Kurz nach 1460 gibt B. Rosselino im Bau des Pal. Piccolomini in Pienza eine achsiale Gruppierung des Vestibüls, des quadratischen Hofes und der Hofhallen, bei denen die dem Eingang gegenüberliegenden zwei Abschnitte größere Tiefe aufweisen als die flankierenden Abschnitte, der Gartentoggia und des Gartenhofes, verleitet durch die Lage des Palastes auf einer Höhe und die prächtige Aussicht. Trotzdem kommen die Räume schlecht in sichtlichen Zusammenhang. Das Vestibül ist schmal und sogar leicht seitlich gegen die Achse verschoben, das Portal gegen den Gartenhof ist zu klein bei der beträchtlichen Hoftiefe, um wirklich den Blick durchzuleiten, die Säulenhalle gegen den Gartenhof zeigt links vier, rechts drei Joche, hängt also nach einer Seite. Ebenso wenig wirkt diese Achsenanlage bei einfacherer Behandlung bestimmend für den Pal. Giraud in Rom, 1496 beg. vor Ankunft Bramantes 1499 in Rom. Der Raumeindruck erschöpft sich mit dem ruhig abgeschlossenen Hof, das schmale Vestibül, Gartenzugang, Treppe treten nicht zu ihm in wirksame Beziehung. Näher noch kommt der Lösung Sangallo in dem kleinen Pal. Marchionne Baldassini, heute Palma bei S. Agostino in Rom: langer Tonnenkorridor, Hof mit dreibogiger Halle nur gegen den

Eingang, jenseits Weiterleitung der Tonnen in kleineren Dimensionen zu einem großen Vorraum mit der Einfahrt für Wagen. Vasari lobt den Palast: „in tal modo ordinato, che per piccolo ch'egli sia, è tenuto per quello ch'egli è, il più comodo ed il primo alloggiamento di Roma“. Die Raumwirkung kommt aber nicht zu einer Durchleitung der Achsensicht über verschiedene Räume, sondern von dem rückliegenden Wagenportal setzt eine Gegenbewegung ein, der Hof bleibt zentralisierendes Motiv. Raumfolgen hintereinander in zwei Höfen und den Durchgängen zu ihnen im Pal. Niccolini in Rom um 1520 von Sansovino (?), doch ist aller Nachdruck darauf gelegt, jeden Raum in sich zu isolieren, sei es durch Kuppel und quer-

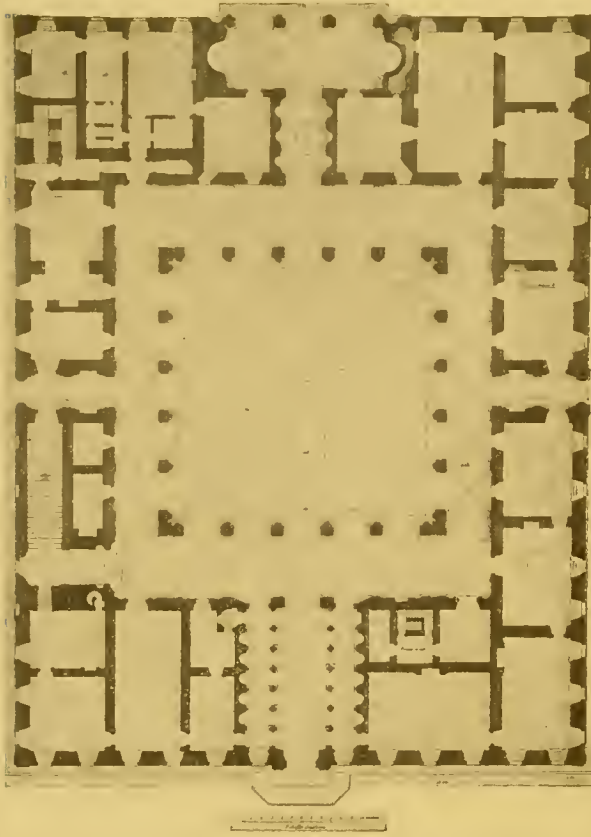


8. Rom, Pal. Farnese *

schiffartige Bildung im langen Eingangskorridor oder durch überreiche Behandlung des ersten Hofes.

Im Pal. Farnese in Rom (Abb. 8—10), beg. bereits 1514, doch erst seit 1534 wesentlich gefördert, findet Sangallo zuerst eine engere Beziehung achsial gereihter Räume. Die Maßverhältnisse seines Vestibüls drückt er auf 4:5 herab, und zerlegt die Breite — einer Anregung des antiken Marcellustheaters folgend, doch mit wesentlich anderen Proportionen — in drei säulengegrenzte Schiffe im Verhältnis 1:2:1. Die Breite des tonnengewölbten Mittelschiffs dieses Vestibüls ist größer als ein Pfeilerintervall der Hofarkaden, die zu je fünf den quadratischen Hof umfassen, doch engen verstärkte Pfeiler seinen Ausgang gegen die Hofhallen ein. Die Gesamtbreite des Vestibüls, dessen Raumdehnung noch durch die Begleitung der Nischen auf den Flanken verstärkt wird, erreicht fast die Hälfte der Gesamtbreite und übertrifft die Tiefe der vorliegenden Hofhalle um das Doppelte. Ein wirksamer räumlicher Zusammenhang von Vestibül und Hof ist damit erreicht. Jenseits des Hofes, gegen den Garten zu, setzt etwas kleiner ein tonnengewölbter Durchgang das Mittelschiff des Vestibüls fort und mündet mit einem gegen den Garten in drei Arkaden geöffneten Loggienraum. Wahrscheinlich geht dieser Loggienraum sowie die Gesamtidee für die Gliederung der Rückwand auf Sangallo zurück, ausgeführt ist sie erst nach seinem Tode. Womit es immerhin zweifelhaft bleibt, schon ihm die volle Lösung des Problems zuzuschreiben: die Hauptachse vom Palasteingang bis zum Gartenhof zu einer beziehungsreichen Folge von Räumen umzubilden. Die Einzeldurchbildung dieses Loggienraumes unternimmt nach seinem Tode 1547 entweder Michelangelo oder mit größerer Wahrscheinlichkeit Vignola, der nach jenes Tod 1564 mit der Bauleitung betraut wird. Michelangelo allerdings hatte schon geplant, den Blick aus dem Hof nach dieser Seite bis über den Tiber fortzuführen und als Abschluß die antike Gruppe des Farnesischen Stiers vor grünen Bäumen aufzustellen. — Neben dieser Längsachse bleibt die durch seitliche Eingänge des Hofes entstehende Querachse bedeutungslos.

Zu einer besonderen Durchbildung des Vestibüls bringt es fast zu gleicher Zeit auch Peruzzi am Pal. Massimi alle Colonne in Rom, beg. 1535, indem er gegen die Straße eine



9. Rom, Pal. Farnese, Erdgeschoß

breite Säulenhalle in das Erdgeschoß einbaut. Doch schon der folgende, sehr langgezogene Korridor ist ungünstig und die weiteren reizvollen Hofräume fallen völlig auseinander. Den Hof des Pal. Angelo Massimi in Rom schließt er in der Achse hinter der Arkadenstellung durch eine Apsis. Dies auf Bramante zurückgehende Motiv bestimmt jedoch hier ebensowenig wie am Belvederehof die Raumwirkung.

Auf dem besten Wege, den neuen Baugedanken zu Ende zu denken, ist aber Sangallo bei der Anlage seines eigenen Hauses, des Pal. Sacchetti in Rom, beg. 1543, nach seinem Tode von Nanni Bigio voll. (Datum an äußerer Flankenseite 1564), von dem schon Letarouilly bemerkt: „il put y déployer sans entraves les théories de son art telles qu'il les comprenait“. Auf das genügend breite Vestibül folgt der Hof mit Pfeilerhallen nur an den beiden Seiten in der Achse des Eingangs. Jenseits führt ein kurzer Durchgang in der Breite des Vestibüls als dessen Fortsetzung zu einem Hallenraum, der, in das Erdgeschoß eingebaut, sich über die volle Palastbreite hinzieht, jedoch nur in der Fortsetzung des Durch-

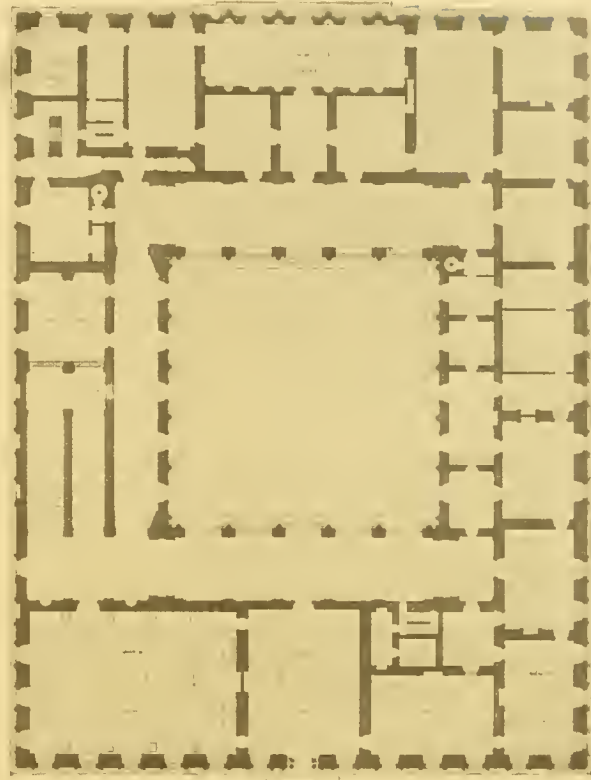
gangs gegen den Garten sich öffnet. Dessen Abschluß bildet in der Achse ein kleiner Pavillon, zu seinen Füßen floß ehemals der Tiber vorbei. Die Raumbindung auf einer Achse schwebt Sangallo unverkennbar vor, ihrer allzustarken Breitenentwicklung wegen springt die Halle jedoch gegen den Garten ab, macht sich selbständig. Bemerkenswert ist aber, wie das Hofquadrat durch Unterdrückung der seitlichen Hofhallen in den Achsenzug hineingenommen wird. Der Platzmangel auf beschränktem Grundstück ist dafür allerdings erste Veranlassung gewesen.

Vignola, auf den, wie schon erwähnt, der endgültige Achsenabschluß des Pal. Farnese in Rom zurückgehen dürfte, nachdem er durch den Bau des Festungsschlusses Caprarola, seit 1558 Plan, seit 1559 im Bau, sich die volle Anerkennung der Farnesefamilie gesichert, hat auch seit 1560 beim Pal. Farnese in Piacenza für den quergelagerten Rechteckhof, der schon im Entwurf seines Vorgängers Paciotto vorgesehen war, eine achsiale Raumbindung zu gewinnen gesucht. Er weitet die Hofrückseite gegenüber dem Eingang zu einem in Stufen aufsteigenden Halbrund nach Art des antiken Theaters aus und durchbricht das zweite Geschoß des Baukörpers im Grund dieses Halbrundes mit einer dreibogigen Halle. Das Portalvestibül springt aber wieder vom Hofraum ab, ebenso treten die beiden symmetrischen Treppen nicht in sichtliche Beziehung zum Hofraum.

Die vollkommene Lösung wird zuerst in Oberitalien erreicht. Die Stadt Rom tritt damit für die Entwicklung des Barockstils in räumlicher Hinsicht aus der einzig bestimmenden

Stellung, die ihr gern zugewiesen wird, und die Tatsache, daß Oberitalien die römischen Barockbaumeister in der Mehrzahl stellt, findet ihre einfache Erklärung. Sie kommen mit guten Raumvorstellungen und gewinnen in Rom aus der Tradition Michelangelo heraus die reicheren plastischen Ausdrucksmittel. Auch Vignola ist aus dem Modenesischen gebürtig.

Die Entwicklung setzt hier im Vestibül ein, das als geräumige, balkengedeckte Halle hinter dem Eingangsportal liegt. Die Renaissance hatte allerdings auch hier den Hallenhof als bestimmendes Raumzentrum eingeführt, und besonders die Bologneser Baukunst hat diese Umwertung gern angenommen. Je weiter nördlich aber, um so fester bleibt die Torhalle bestehen und Venedig hat sie eigentlich nie aufgegeben. Folgt ein Hof, so behält dieser in den meisten Fällen die Breite der Halle bei. Schon Sanmicheli entwickelt aus dieser Halle des Pal. Canossa in Verona (Abb. 17) 1530—37 eine Folge von Räumen, mit ihnen die verschiedenen Zugänge auf den Flanken der Halle zusammenordnend. In drei Pfeilerarkaden, die denen am Pal. Corner oder



10. Rom, Pal. Farnese, 2. Geschoß

della Cà Grande in Venedig von Sansovino 1532 gleichen, öffnet sich die Halle gegen die Straße. Es folgen einander zwei leichtgewölbte, quergelagerte Rechteckräume, getrennt durch eine dem Eingang entsprechende Pfeilerstellung mit freiem Durchgang nur für die Mittelarkade. Dann drei Pfeilerarkaden und ein Raum, mit drei Kreuzgewölben eingedeckt und gegen den Hof sich in nochmals drei Pfeilerarkaden öffnend. Über diesen letzten Arkaden öffnet sich dann auch ebenso das zweite Geschoß der Palasthofwand. Der Hof bildet in Fortsetzung der Halle ein gestrecktes Rechteck, an seinem Ende springen die Baumassen leicht vor und rahmen die herrliche Aussicht auf die Höhen jenseits der Etsch. Achsiale Reihung verschiedener Räume also erreicht, nicht aber jene horizontalen und vertikalen Raumkurven, die für die neue Baugesinnung bezeichnend sind. Hier sind nicht wechselnde Räume verbunden. Ohne Schwellung und Steigerung folgt einer dem andern. Sanmichelis Pal. Grimani am Canal grande in Venedig (Abb. 11, 19) gibt, sicher beeinflusst durch Sangallos Pal. Farnese, eine dreischiffige Halle, nach Burckhardt „die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig“, mit der allerdings die Raumentwicklung ihr Ende erreicht, da der folgende Hof nicht einmal gleiche Breite besitzt.

Das Ziel, nach dem man ahnend tastete, erreicht zuerst Palladio beim Bau des Pal. Antonini in Udine (Abb. 12) beg. 1556. Palladio war seit 1540 viermal in Rom gewesen, ganz dem Studium antiker Baureste hingegeben, hatte dann Süditalien, Dalmatien und die Provence bereist, um schließlich während eines fünften römischen Aufenthalts 1554 seine



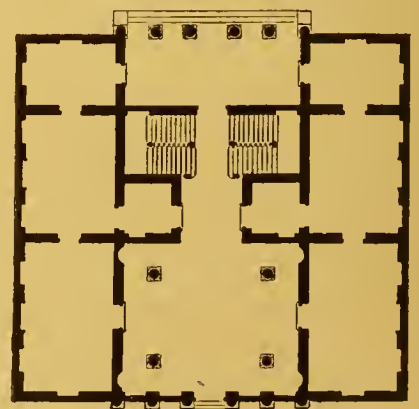
11. Venedig, Pal. Grimani

setzt sich bis in den ersten Korridorabschnitt fort, die vertikale Raumkurve schwingt sich dann bis auf halbe Höhe herabgehend unter dem Treppenabsatz hindurch und erreicht in der Gartenloggia wieder die anfängliche Höhe. Die horizontale Raumkurve begleitet die Achse in viermal wechselnder Schwingung.

Die folgenden Bauten des Palladio, insonderheit in Vicenza der Pal. Chierigati (Abb. 13, 14) vor 1566, der Pal. Valmarana, der Pal. Barbarano 1570 sind eine immer neue Darstellung der Baugesinnung, die auf achsiale rhythmische Raumbindung, überragendes Größenverhältnis der Hauptraumgruppe und Angliederung der Nebensysteme ausgeht. Bemerkenswert ist die Erreichung dieses Ziels am Pal. Chierigati, dessen Tiefenentwicklung beträchtlich hinter der Breitenausdehnung zurückbleibt. Um sich in die Raumfolge einzubinden, mußten von der im ganzen Erdgeschoß durchgeführten Säulenvorhalle seitlich Stücke abgetrennt werden, denen im Obergeschoß wiederum offene Säulenhallen entsprechen, während dort der Mittelteil geschlossen bleibt. Es folgen ein quergestreckt rechteckiger, an den Schmal-

Schrift „L'Antichità di Roma“ zum Abschluß und zur Herausgabe zu bringen. Kein Baumeister seiner Zeit hat sich genauer in den Bauresten der römischen Kaiserzeit ausgekannt und eindringlicher ihre Raumverhältnisse sich klar gemacht. Die engsten Beziehungen zwischen antiker und neuerer Barockbaukunst lassen sich hier nachweisen.

Unter diesen Eindrücken entsteht auch der Pal. Antonini. Das Vestibül, sich gegen die Straße durch sechs Rustikahalbsäulen vor Pfeilern abzeichnend mit mittlerem Portal und je zwei seitlichen Fenstern, gleicht einem gedeckten Peristyl mit vier Säulen. Es folgt in der Achse ein Korridor, der in seinem Verlauf durch rechts und links gleichmäßig abgehende Läufe einer zweiflügligen Treppe zusammengenommen wird, um sich dann in einer Säulenhalle gegen den Garten zu öffnen. Palladio verfährt also mit der Raumfolge des antiken Vestibulum, Atrium, Tablinum, Peristylum, Oecus und der Porticus völlig frei, indem er mit einem gedeckten Atrium oder Peristylum beginnt, den Oecus zum Korridor mit Treppeneinbauten umgestaltet, um schließlich ebenfalls mit einer Porticus gegen den Garten zu endigen. Die gerade Decke über dem Vestibül



12. Udine, Pal. Antonini

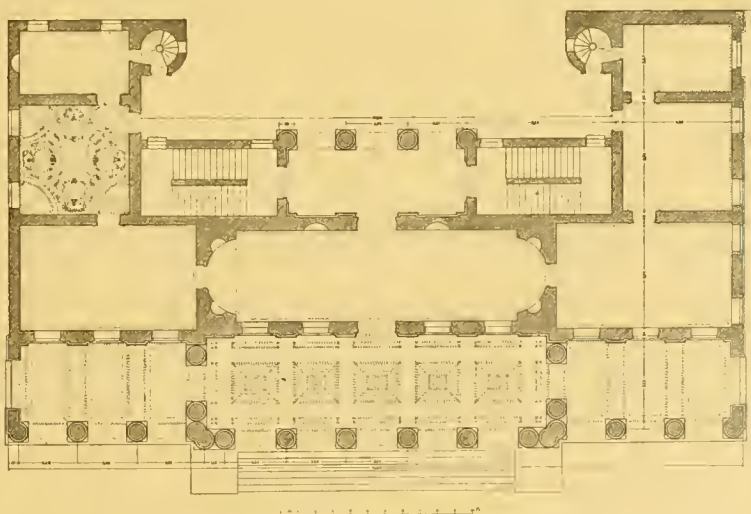
seiten abgerundeter und tonnengedeckter Raum von gleicher Breite, der die Stelle des Atriums oder des alten Zentralhofes einnimmt, dann die schmalere Porticus gegen den Hof. Treppen, die von ihr aus nach beiden Seiten abgehen, scheiden für die Raumwirkung fast aus. Der Hof selbst, von ganz geringer Tiefe aber größerer Breite wie der Atriumraum, ist gegen die Rückseite nur mit einer Mauer abgeschlossen, doch springt hier auf beiden Seiten ähnlich wie am Pal. Canossa der Baukörper vor.



13. Vicenza, Pal. Chierigati

Einen unverkennbaren Mangel glaubt unsere Zeit allen genannten Bauten des Palladio vorhalten zu können: die Zimmer sind im Verhältnis zu diesen repräsentativen Räumen beschränkt. Ein Geschlecht nun, das in der Ausnützung der bebaubaren Fläche mit städtischen Mietwohnungen unter Drangabe fast aller Raumproportionen das Äußerste erreicht hat, ja überhaupt einen Grundriß nach dieser Seite zunächst beurteilen will, wird nie die Anschauungswerte und die direkt körperlichen Affektionen verstehen können, um derentwillen diese Zeit den eindruckloseren Wohnraum zu beschränken sich verpflichtet fühlte. Sie wird jedem Luxus nachahmendes Bewundern entgegenbringen, nur dem des Raumes nicht. Die Baukunst des 16., 17. und 18. Jhhs. ist aber eine Raumkunst, die in ihrer Gesinnung höchstens von der syrisch-spätromischen übertroffen, in der Feinheit ihrer späteren Durcharbeitung aber auch von jener bei weitem nicht erreicht wird. Die kunsthistorische Kritik hat sich auf diese Gesinnung einzustellen und vor allem um den sichtbaren Ausdruck dieser Gesinnung sich zu bemühen.

Besonderes Verdienst um die Darstellung der neuen Baugesinnung fällt Genua zu. Die starken Höhenunterschiede des Geländes ließen hier frühzeitig Wert auf Anordnung und Geltendmachung der Treppen legen. Nachdem



14. Vicenza, Pal. Chierigati (nach Haupt)

die Renaissance ihren Raumwert selbst in der einfachen, rechtwinkelig brechenden Form erkannt hat, treten sie hier bereits um die Mitte des 16. Jhhs. zu den Raumbindungen der Hauptachse in engere Beziehungen wie anderswo, um dann rasch selbst Teil dieser bestimmenden Raumgruppe zu werden. Der Pal. Imperiali, wahrscheinlich um 1560 von Castello erbaut, läßt dem zum Atrium erweiterten Vestibül eine Säulenhalle folgen, getrennt durch drei Bogenöffnungen auf Pfeilern. Seitlich von dieser, doch sich in ihrem Aufstieg gegen die Halle in Bogen öffnend, liegt die Treppe. Ihr Raum verschmilzt so mit dem der Säulenhalle.

Der Pal. Spinola, dessen Baumeister nicht bekannt ist, wohl aus gleicher Zeit, nach anderen erst gegen Ausgang des Jahrhunderts erbaut, gibt zwar einen reicheren Raumrhythmus durch Einfügung eines schmälern kurzen Zwischenstücks zwischen Atrium und offener Halle, sondert aber die Treppe wieder ab. Völlig eingebunden erscheint sie zuerst im Pal. Carega, jetzt Cataldi (Abb. 15), gegen 1560 erbaut, vielleicht von Castello, wahrscheinlicher von Galeazzo Alessi. Ein schmales Vestibül schließen drei Arkaden auf Pfeilern ab. Man schreitet durch die mittlere Arkade über den Treppenantritt und durch ein folgendes Portal gradeaus zu einem großen Saal, während hinter den seitlichen Arkaden die geraden Läufe von Treppen hochsteigen, von denen der rechte zum oberen Stockwerk emporführt, während der linke, nur der Symmetrie wegen angeordnet, gegen eine Scheintür endet. Es ist das erstmal, daß die schräg verschnittenen Räume einer Treppe in der Raumfolge modellierend auftreten, mag auch der sichtliche Zusammenhang mit dem folgenden Saal nur ein begrenzter sein. Es ist aber selbst nicht einmal nötig, daß ein solcher vorhanden ist, um zu wirken. Denn beim Durchschreiten von Räumen wird das Raumerlebnis des einen noch in den folgenden hineingetragen und dessen Eindruck bestimmt sich in Bezug auf den vorher durchschrittenen. Größer zwar ist die Baukunst, die Räume sichtbar ineinanderschwingen lassen kann und statt der Raumreihung eine Raumbindung herzustellen vermag. Die Detailformen dieses Palastes, die Gliederungen von Atrium und Treppe halten sich in den Formen der Raffaello-Peruzzi-schule. Das ist gleichgültig, denn es bedarf zunächst keiner neuen plastischen Form für die Baukunst, um neue Raumgedanken zu entwickeln. Den Raumkörper begrenzen Flächen, und reichste Raumrhythmen, die weit über die Renaissance hinausgehen, lassen sich erzielen, ohne daß diese Flächen in Aktion treten. Nur einseitige Einstellung auf die plastischen Formen und insbesondere diejenigen eines Michelangelo können die neue Raumgesinnung übersehen machen.

Beim Pal. Raggio Podestà, 1563 von Castello, nimmt das Atrium ovale Grundform an, ohne Überleitung folgt der Hof, dem erst das 18. Jhh. im Wandbrunnen Parodis ein Blickziel gibt. Immerhin ist das erstmalige Auftreten dieser für den späteren Palastbau wichtigen Raumform bemerkenswert.

Die Lösung einer Einbindung der Treppe, die in der ganzen Folgezeit nicht nur für Genua, sondern weit darüber hinaus einflußreich werden sollte, gibt der Pal. Doria Tursi, jetzt Municipio. Sein Erbauer ist ein jüngerer Zeitgenosse Alessis, der Lombarde Rocco Lurago, der den Palast 1564 begann. Das Eingangsportale dieses Palastes ist sicher später vorgebaut, ein Vergleich mit dem Portal am Pal. Reale von Fontana weist es in das beginnende 18. Jhh. Noch in dem rechteckigen Atrium führt in der Achse eine Treppe 21 Stufen empor zu dem höher gelegenen rechteckigen Säulenhof, der zweigeschossig von offenen Säulenhallen umgeben ist. Gegenüber, die Achse fortsetzend, steigt hinter der Bogenhalle eine weitere Treppe empor, die nach dem ersten Absatz nach links und rechts abzweigend und zweimal rechtwinklig umbiegend, zur oberen Bogenhalle emporführt. Noch behält zwar der Säulen-

hof einen Rest seiner ehemaligen zentralisierenden Kraft, die Arkaden machen in ihrer Gleichmäßigkeit keine Zugeständnisse an die durchgehende Achse, wohl aber bestimmt diese mit der Treppe das Atrium und gibt dem Hof jenseits ein Ziel. Nicht die Reihung von liegenden und steigenden Räumen ist das Entscheidende, sondern daß diese Räume sich binden, die Raumkurven im gleichen Raum auseinandergezogen werden, und daß sie, in der Schlußtreppe nach oben steigend, jene Kurvenrollungen erlernen, die bis jetzt nur die wechselnde Wölbung und die rhythmische Fügung des Grundrisses herausbrachte. Sie werden ihre volle Bedeutung für den Gesamtraumeindruck geltend machen, wenn die Baukunst ihre Größenwirkung gegenüber dem Hofraum noch steigert.

Größeren Schwierigkeiten in der Bindung als die Hofräume und Übergangsräume begegnen die Wohnräume eines Palastes. Diese Schwierigkeiten liegen in dem gleich-

bleibenden Breitenmaß zwischen Hof und Straßen, in das die Zimmer sich einfügen müssen, in der Beleuchtung und der aus konstruktiven Rücksichten erwünschten gleichen Deckenhöhe. Schneller als der Palast kommen hier die Villenbauten vorwärts. Ihre Raumfolgen in zentraler oder achsialer Komposition wiederholen aber eigentlich nur in verkleinertem Maßstab mit gedeckten Räumen die dargelegte Entwicklung der Hof- und Übergangsräume. In ihre Reihen gehört auch der Pal. Isolani in Minerbio von Vignola gegen 1550.

Die ältere Baukunst, die kaum verbindende Korridore verwendet und hintere Zimmer zum Teil ausschließlich durch die vorliegenden erreichen läßt, hat für ein innigeres Verhältnis dieser Räume zueinander kein Gefühl. Man begnügt sich damit, den oder jenen Saal besonders auszuschnücken, fügt wohl auch einmal bei öffentlichen Bauten irgendwo einen größeren, durch zwei Geschosse gehenden Saal ein. Bei einfacher Reihung beläßt es auch die Renaissance. Das Normale ist die Zugänglichkeit der einzelnen Räume von Korridoren aus, die um den Hof in den einzelnen Stockwerken herumlaufen. Eine solche Zimmerfolge hat keinen eigentlichen Anfang, kein Ende, keine Steigerung und kein Ziel.

Die Unbekümmertheit, mit der ein Raffaello die Säle der Villa Farnesina in Rom 1509—11 zueinander disponiert, überrascht immerhin. Aber selbst noch Peruzzi, der im Pal. Angelo Massimi einen großen dreifenstrigen Hauptsaal vorsieht, für dessen Höhenentwicklung er im Gegensatz zu den Nachbarräumen auch das Mezzaningeschoß hinzunimmt und so frühzeitig Beleuchtung durch Hauptfenster und darüberliegende kleinere Fenster gibt, legt diesen Saal in die Ecke des ganzen Geschosses. Ebenso macht es Sangallo mit dem großen, hinter der Hauptfront liegenden Saal des Pal. Farnese (Abb. 10). Dessen eine Haupttür liegt zwar in der Achse der emporsteigenden Treppe, auch öffnet sich annähernd in der Wand gegenüber ein Fenster, die Lage der Tür selbst aber ist gegen den Zimmeraum eine zufällige.



15. Genua, Pal. Cataldi

Für den besonderen Fall gibt frühzeitig Michelangelo eine gebundene Raumgruppe mit Vorraum und Bücherraum der Laurenziana in Florenz (Abb. 20), 1523—26 von ihm beg., Treppe, ursprünglich als Halboval gedacht, nach seinem Modell 1558 erst 1571 von Vasari beendet, Holzdecke nach seiner Zeichnung von Tasso und Caroto. Allerdings entwickelt noch der Vorraum den größeren plastischen Reichtum, doch löst sich sein gepreßter Gliederungsrhythmus im Bücherraum zu breiteren, beruhigten Proportionen auf, besonders in der perspektivischen Verkürzung harmonisierend. Mit der späteren Treppe wird das einfache Quader des Vorraums wieder zerlegt und zugleich kann ihr Mittellauf als Ausfluß der gestreckten Proportionsspannung des Bücherraums aufgefaßt werden: eine Vorahnung späterer Raumdurchdringung, hier mit rein plastischen Mitteln gelöst. (Vgl. Nachtrag S. 342.)

Erst Palladio legt auch für die Wohnräume Wert auf rhythmische Gebundenheit. Zuerst bei der Planung des Pal. Marcantonio Thiene in Vicenza 1556 erscheint jene Raumform, ohne den die Folgezeit sich den vornehmen Palast, erst recht nicht das Schloß denken kann: das gestreckte Rechteck in den Proportionen von 1 : mindestens 3 als beherrschende Größe in einer Raumgruppe. Hier tritt sie mit abgerundeten Schmalseiten als Mittelteil der symmetrischen Raumfolge eines Zentralraums und eines gedrungenen Rechteckraums auf. Ihre gestreckten Verhältnisse, die die zentralisierende Größe des Raumes sogleich wieder als überleitende Größe zu anderen Räumen aufnehmen lassen, entspringen der gleichen, auf Raumbindung ausgehenden Gesinnung, die auch den Hofraum trotz seiner beherrschenden Größe in die Achsenflucht der Räume einbindet. Ähnlich genutzt der Vestibülraum im Pal. Chierigati (Abb. 14) ebendort, der auch in der kurzen Achse eine Raumentwicklung aufnimmt. Ein schmaler Durchgangsraum zur Verbindung zweier Zimmergruppen erscheint schon früher im Pal. Spada in Rom 1540. Ihm aber kommt keine beherrschende Bedeutung zu.

Die erst später abgeschlossene Gartenseite des Pal. Farnese (Abb. 10) gibt im zweiten Geschoß die vorbildlich werdende Lösung. Die Gruppierung der umliegenden Räume zur galleria geht bei gleicher Frontlänge, doch bei einer Tiefe des Baukörpers von über doppelter Ausdehnung wie bei Palladio nicht nur auf der Längsachse vor sich, auch in der kurzen Achse schiebt sich zwischen Hofhallenkorridor und Galerie ein Raum mit symmetrischen Nebenräumen ein. Die Türen an den Schmalseiten sind allerdings stark gegen die Fensterwand verrückt, so daß Gleichgewicht gebende Scheintüren notwendig werden. Dieser Bauteil des Pal. Farnese stammt nicht mehr von Sangallo, wahrscheinlich liegt ihm ein Projekt Vignolas zugrunde, nachdem dieser bereits für Caprarola eine ähnliche Loggiengalerie eingerichtet hat. Ausgeführt ist er erst von Giacomo della Porta 1589.

Den Hauptsaal in die Mitte einer Zimmerflucht einzubinden oder doch als ihren Abschluß zu geben und ihn, wenn irgend möglich, auch durch seine Höhenausmessung als Ziel dieser unselbständigen Vorräume erscheinen zu lassen, wird in der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. das Übliche. Andere Grundrisse sind zwangsweise Zugeständnisse an besondere Bedingungen, oder dürfen als ungelöst bezeichnet werden. Statt der Flachdecke jetzt meist muldenförmige Wölbung. Besonders mag noch genannt werden der Pal. Rosso, jetzt Brignole Sale in Genua, der wahrscheinlich von Rocco Lurago erbaut wurde, im 17. Jhh. eine Fassadenänderung erfuhr, in seiner interessanten Grundrißanlage aber ursprünglich ist. Gegen die Hauptstraße die Sala grande zwischen zwei Vorsälen, denen sich, die Flankenseiten entlang, die anderen Säle anschließen, auf der Rückseite die galleria zwischen die beiden letzten sich gleichenden Flankensäule eingehängt. Lehrreich ist der Vergleich zwischen dem älteren Pal. dei Conservatori und dem jüngeren Museo Capitolino in Rom mit korrespondierenden



16. Rom, Piazza del Campidoglio

Fassaden nach dem Entwurf Michelangelos (Abb. 16). Der Palast ist nach endgültigem Entwurf 1546 begonnen, doch erst 1568 vollendet. Der große Saal des zweiten Geschosses liegt auf einer Ecke. Das Museum, dessen Grundstein 1598 gelegt ist, wird erst unter Innozenz X. von Girolamo Rainaldi fertiggestellt. Hier liegt der gestreckte Hauptsaal in der Mitte der Raumfluchten, in der großen Achse gegenüber dem Mittelfenster öffnet sich eine Tür und gibt den Blick über den Korridor auf ein Brunnenbecken im Hof frei.

Die bisherigen Darlegungen über den Raumkörper zusammenfassend kann also gesagt werden: Von der Mitte des 16. Jhhs. ab macht sich in der Behandlung der Räume eine neue Baugesinnung bemerkbar, die statt isolierender Reihung eine achsiale, rhythmische Bindung der einzelnen Räume erstrebt. Hierbei wird ein Hauptraum oder eine Raumgruppe durch ihre Proportionen über sämtliche anderen erhoben, die so sich unterordnend ihre Selbständigkeit verlieren.

Ebenso wie für den Raumkörper ist nun auch für den plastischen Körper zu untersuchen, wie weit sich in ihm eine neue Baugesinnung bemerkbar macht. Gemäß den reicheren Abstufungen vom gesamten Baukörper bis hinunter zu den Profilen und der Ornamentik liegt hier ein weit reicheres Material vor, auch hat die wesentlich für die malerischen und plastischen Qualitäten erzogene neuere Kunstgeschichtsforschung gerade diese Erscheinungsform der Barockbaukunst verschiedentlich eingehend behandelt.

Man wird, vom Raum als Primat des italienischen Barockbauschaflens ausgehend, sich zunächst klarzumachen haben, daß es sich bis jetzt stets noch um stereometrisch einfache Raum-

körper wie Würfel, Quader, Zylinder, Kugelkalotten oder deren Teile handelt, daß auch die Ovalkuppeln oder die Diagonaleilungen des Quaders durch Treppen noch keine verwickelten Raumformen abgeben. Einzig die Stichkappen bilden eine Durchdringung zweier Tonnen mit ungleichem Radius, doch lassen sie sich aus der früheren Baukunst ableiten, nun auch in ihrer Beziehung eine Unterordnung des Geringwertigeren unter das Bedeutende gebend. Diese einfachen Raumkörper begrenzen sich mit einfachen Flächen. Die Wandflächen können also neutral bleiben. Ihre Gliederung wird zwar die Entwicklung des Raumrhythmus erleichtern, die Raumabschnitte gleichsam auf der Wand markierend, doch haben sie keinesfalls die Aufgabe, den Raumkörper zu affizieren.

Diese Spaltung zwischen Raum und Wandgliederung, die selbstverständlich in ihrer Subtraktion und Teilung — den Ausdruck im Sinne v. Geymüllers gebrauchend — von der Gesamtraumabmessung stets abhängig bleiben wird, hat die Renaissance eingeführt. Sie hat wissenschaftlich interessiert einen neuen Formenapparat verwendet und eine selbständige Sprache der schönen plastischen Einzelform ausgebildet, ohne zunächst durch eine neue Raumschauung dazu genötigt zu sein. Raumform und Detailformenschatz gehen selbständig nebeneinander her, und gerade Michelangelo beweist, was man mit der Einzelform machen kann, den Raumkörper dabei in einfachster Gestalt belassend. Dem ausgehenden 19. Jhh., das sich auf Detailformen eingestellt hat und dem die Vorstellung der Gesamtform wenig bedeutet, ja noch unserer Zeit ist das gerade recht, denn man verlangt nach einem Formenschatz und nicht nach einer Form, man sucht allenthalben nach Anregungen, bemüht sich aber nicht um Vorstellungen. Dagegen erscheint die Entwicklung der Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts als eine ständig wachsende, gegenseitige Organisierung von Raumkörpern und plastischen Körpern. Dieses Erlebnis ist das Wertvollste, denn in ihm ruhen die Wurzeln aller Kunst. (Vgl. des Verf. „Plastik und Raum“, München 1922.)

Auch jetzt noch werden zunächst plastische Einzelformen neben und nicht ausschließlich mit dem Gesamtraumkörper entwickelt. Da aber im Verlauf der Barockbaukunst die plastischen Körper es zu engerer Verbindung mit den Raumkörpern, ja zur gegenseitigen Durchdringung bringen und damit über die Ausdeutung des einzelnen Raumkörpers hinaus diesen selbst wieder modellieren, so ist zu fragen, wo sich die ersten Andeutungen für eine neue Entwicklungsstufe der plastischen Körper, der einzelnen Gliederungselemente und der ganzen Wandflächen bemerkbar machen. Es ist ferner zu fragen, ob ein ähnliches Grundgesetz wie für die Raumformung auch für die plastische Formung aufgestellt werden kann, selbst wenn diese der anderen gegenüber noch an einer gewissen Selbständigkeit festhält. Den folgenden Darlegungen gegenüber wird man sich also stets gegenwärtig zu halten haben, daß die neue plastische Formung ohne veränderte Raumbildung noch keine neue Baugesinnung dokumentiert, zumal die Baukunst als höchstes Ziel die Schaffung von Räumen sich setzt, mit alleiniger Ausnahme der griechischen Baukunst, die bis zur Errichtung des Erechtheions ausschließlich plastisch genommen sein will. Dem Zweifler sollten zudem die schlechten Erfahrungen der modernen Baukunst zu denken geben, die solange krank wird, bis sie von der Plastik zum Raum übergeht. In dieser Hinsicht erscheint Michelangelo von geringerer Bedeutung für die Entwicklung der Barockbaukunst als Sangallo, Vignola, Palladio, doch ist ebenso klar, daß das Einleben in seinen Vorstellungskreis vorwiegend plastischer Körper auch auf die Entwicklung der Raumkörper früher oder später Einfluß gewinnen wird.

Der Neigung nach Großräumigkeit entspricht die Verstärkung der Gliederungen, zunächst durch Verdoppelung: gekuppelte Pilaster und Säulen.

Gekuppelte Pilaster finden sich während der ganzen Renaissance. Brunellesco verwendet sie an der Cappella de' Pazzi in Florenz, Caprina am Dom von Turin 1492–98. Bramante hat besonders in seinen letzten Bauten das gekuppelte Pilasterpaar verwendet, so in weiterer oder engerer Bindung für seine Entwürfe der Peterskirche (Abb. 1). Raffaello benutzt eng gekuppelte Pilaster für die Wandgliederung seines Zentralbaues der Schule von Athen in den Vatikanischen Stenzen 1508–11, dessen Disposition samt der umgebenden Hofhalle von jedem leicht in jener Zeit vorstellbar war, wo in einem Bild neben dem figürlichen auch der architektonische Aufbau auf Interesse rechnen konnte. Gekuppelte Säulen erscheinen als Freisäulen u. a. schon im Hof des Scalzo in Florenz verwandt, als Halbsäulen in Rom am Obergeschoß des Pal. Vidoni-Caffarelli von Raffaello. Michelangelo entschließt sich zu ihnen im kleinen als Rahmung für die Fürstenfiguren in der Sagrestia nuova bei S. Lorenzo in Florenz (vgl. „Barockskulptur“ S. 57 ff.), Auftrag 1519, Kuppelwölbung 1524, mit der die architektonische Formung im wesentlichen festgelegt ist. In den Architekturen der Raffaello-Bramanteschule kommen sie in den verschiedensten Bindungen vor: am Äußeren des Pal. del Tè in Mantua von Giulio Romano 1525, in der Sala dei Cavalli ebendort. Sansovino, der Freund Sangallos und der Schüler Raffaellos, bringt gekuppelte Säulen nach Venedig am Pal. Corner 1532, mit dem der dreiundzwanzig Jahre ältere Pal. Vendramin-Calerghi von Moro Coducci (?) zu vergleichen wäre, um den Fortschritt von nachbarlichem Beieinanderstehen und Kuppelung zu ermessen. Bei Sanmicheli sind sie ein beliebtes Motiv, so am Pal. Canossa in Verona (Abb. 17). Pilaster wie Halbsäulen am Pal. Grimani in Venedig (Abb. 19), wie an der Villa Cambiaso 1548 und Villa Scassi um 1560 von Alessi in Genua. In SS. Fiora e Lucilla in Arezzo wird die Projektion der Pfeiler des Mittelschiffs auf die Seitenwände durch ein Pilasterpaar aufgenommen. Von der Verwendung am Pal. Canossa bis zur Wandgliederung des römischen Gesù (Taf. I) ist nur ein Schritt, man könnte an ihrer Stelle sich auch Bündelpilaster denken oder ihren gänzlichen Wegfall ohne Schaden für die Raumwirkung. Eine unvermeidliche Beziehung zum Raumkörper besitzen sie nicht, sondern sind in erster Linie Flächengliederung der mächtigen Stirnseiten der für die Tonne notwendigen Strebemauern. Erst das 17. Jahrhundert bewertet den Pilaster für den Raumrhythmus, wie besonders deutlich an den Bauten eines Boromino nachzuweisen sein wird. Palladio beläßt es fast immer bei einem Exemplar, nur die seitlichen Grenzen einer Fläche faßt er hin und wieder mit Pilaster- oder Säulenkuppelung, manchmal sich durchdringend, so am Pal. Chierigati, am Pal. Porto Barbaran 1570 in Vicenza, an S. Giorgio maggiore in Venedig.

Die andere Form der Verstärkung ist die Vereinigung mehrerer Individuen: Pilaster- und Säulenbündel.

Pilasterbündel, jedoch mit der wesentlichen Absicht auf reichen Schmuck, zeigt verschiedentlich die Backsteinarchitektur der Renaissance, so das Portal von S. Caterina in Bologna des Sperandino, von dem aus rückwärts gehend leicht die Vorform in der gotischen Bündelung gefunden werden kann. Schüchtern ein solcher Bündelungsversuch an den freien Pfeilern des zweiten Hofgeschosses von S. M. della Pace des Bramante 1504 und in der Loggia der Villa Farnesina, lebhafter dann ähnliches in den Bauten der von Raffaello beeinflussten Architekten: Pal. Costa in Rom von Peruzzi, besonders reiche Bündel im Vestibül des Pal. Carega, jetzt Cataldi in Genua (Abb. 15). Michelangelo gibt in der Verstärkung die Unterordnung: die rückliegenden Pilaster am Äusseren von S. Pietro (Abb. 28) haben wohl noch Basen, aber nicht mehr Kapitelle. Die freiere Form der Kuppelung wird erst für die Tamburzone verwandt. Pilasterbündel wählt dann auch Vignola für die Vierungspfeiler von Gesù (Taf. I). Vielleicht gibt Daviler in seinem Cours d'architecture 1694 die richtige Erklärung, daß hier nicht ein besonderes psychologisches Moment, das der Anstrengung, zum Ausdruck gebracht werden will, sondern daß der Baumeister diese Zusammenschiebung vornahm, weil er die Zwickel im Gegensatz zu S. Pietro nach unten möglichst schmal zusammenzog, um so weder das Schiff gegen die Vierung zu verengen, noch den Durchmesser der Kuppel breiter als das Schiff werden zu lassen, — ein Fall, der für den Zentralbau von S. Pietro (Abb. 2) gerade erwünscht war.

Die gleiche Gesinnung, die das Pilasterbündel verwendet, läßt auch die Freisäulen nicht allein, sondern wiederholt ihre Projektion auf der Wand mit einem Pilaster. Bündel oder besser Gruppen von Freisäulen und Pilastern, die nicht nur Projektion sein wollen, verwendet Michelangelo im Innern von S. M. degli Angeli in Rom, Halbsäulen und Pilasterbündel Palladio an den Vierungspfeilern des Redentore in Venedig 1577–92.

Wie die Raumbildung Unterordnung verlangt, so müssen sich auch die Einzelglieder einem Hauptstück unterordnen. Die Kolossalordnung für mehrere Geschosse erscheint.

Die Kolossalordnung schon im Innern des Bramanteschen S. Pietro benutzt. Michelangelo verwendet sie an den Fassaden der Kapitolspaläste (Abb. 16). Der Kolossalpilaster überwindet selbst



17. Verona, Pal. Canossa. (Phot. Alinari)



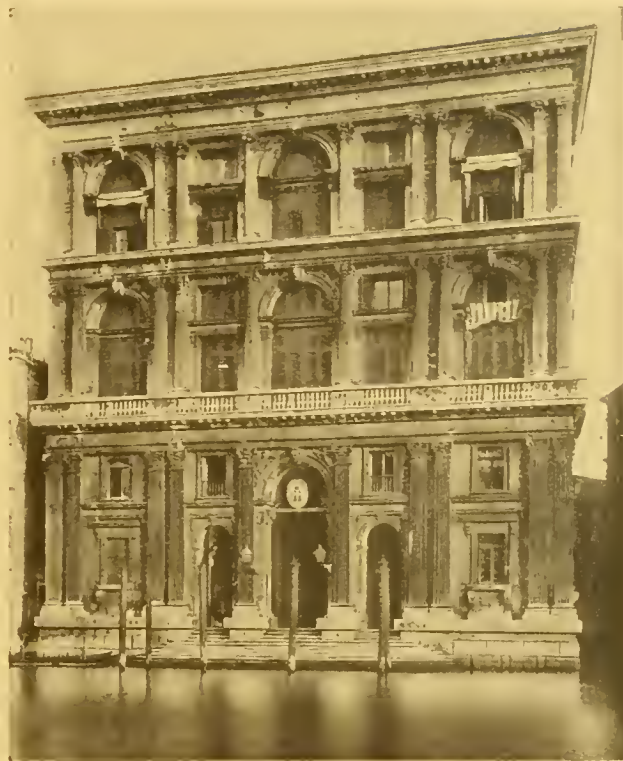
18. Florenz, Pal. dello Strozzi. (Phot. Brogi)

die Bündelung mit der breiteren Rücklage. Diese bleibt auf die Geschosse angewiesen und verliert nicht nur wie an S. Pietro das Kapitell, sondern wird, sich mit den Geschossen noch enger bindend, als Rahmung der Wandflächen herumgeführt. Auch dies Motiv hat im Backsteinbau seine Entstehung. Für einfachere und ernstere Bauten hat sich der spätere Barock oft ausschließlich mit solchen Rahmungen begnügt, so Ammanati am Collegio Romano in Rom, beg. 1578. Mit Vortiefe der Kotsatpilaster oder die Kolossalhalbsäule von Palladio vornehmlich seit 1552 verwendet. Scheint hier der Wunsch zu sprechen, der Wirkung antiker Bauten nachzukommen, so wird auch Palladio den Wert ihrer vereinheitlichenden Kraft empfunden haben. Besonders auffällig die Loggia del Capitano in Vicenza 1571. Die niedrige Basis der Halbsäulen löst die Verbindung mit dem zurückliegenden Pfeiler, Säulen und ihr Gesims übertönen den ganzen Baukörper.

Der Verdoppelung der Vertikalglieder muß das Gebälk folgen. Es nimmt an Breite und Linienscharen des Profils zu. Die mannigfachen Schwünge und Schrägen, die Michelangelo im Vorraum der Laurentiana (Abb. 20) oder für das Hofkranzgesims am Pal. Farnese wählt, macht man zunächst nur zögernd nach. Eine spätere Zeit allerdings leistet sich darin bei weitem mehr. Das Kämpfergesims zeigt in den meisten Fällen keine Verkröpfung, als bestimmende Größe hat es die verschiedenen Gruppen der Vertikalglieder zu binden.

Die Bereicherung und Verstärkung setzt jetzt gleichmäßig für alle dekorativen Elemente ein und es hängt nur von der Gesinnung des einzelnen Baumeisters ab, ob er hier die Zügel schießen lassen will oder ob er den ganzen dekorativen Apparat unter wenige beherrschende Gliederungslinien bannt. Sind nun diese dekorativen Elemente ausschließlich von architektonischen Bildungen abgeleitet oder überwuchern die vegetabilischen und animalischen Bestandteile, immer wird man finden, daß das einzelne nicht isoliert bleiben mag, sondern sich mit den nachbarlichen Elementen bindet.

Und hier nun tritt der große Unterschied zwischen Michelangelo und allen übrigen hervor, trotzdem, wie wir zeigen werden, für die Raumwirkung ein gleiches Schlußergebnis herauskommt. Er allein geht von vornherein nicht nur auf ein Reichmachen, sondern auch auf ein funktionelles Durchfühlen der Gliederungen und Details aus, als Bildhauer mit der plastischen Masse empfindend. Uns scheint, daß diese Ausnahmestellung Michelangelos nicht genügend aufgefaßt ist. Es ist nicht zugänglich, grade seine Detailbildung als spezifisch für den frühen Barockstil anzusehen. Man kann noch nicht einmal von den Anfängen einer barocken Raumkunst sprechen, als er diese Einzelformen schon zur höchsten Ausbildung gebracht hat unabhängig von der Raumform, und bezeichnend ist, daß gerade die ersten barocken Räume in ihren Plastikformen sich hinter Michelangelo zurückhalten. Nur in der besonderen Flächenauffassung stimmen sie mit ihm überein.



19. Venedig, Pal. Grimani

(Phot. Alinari)

Plastisch-funktionell entwickelt Michelangelo die Wand des Vorraums der Laurenziana in Florenz (Abb. 20) und zwar mit einer Entschlossenheit, die er, abgeklärter, architektonischen Körpern gegenüber nicht mehr gezeigt hat. Das Hauptmotiv in der unteren Wandzone bilden die eingestellten Doppelsäulen, die nicht hinzugefügt sind, sondern mit der Wand und in der Wand geboren wurden. Die Wand wird Aktion. Nachdem so ihre vertikalen Kräfte stabilisiert sind, quillt der Rest der Wandmasse nach vorn, noch weiter heraus greifen Rahmen und Sohlbänke der Nischenfenster. Der Säulendruck nach unten versinnlicht sich in den Volutenkonsolen, die wiederum nicht als Basen bis zum Boden zu gehen brauchen, da die Wand immer noch aktiv den Druck weiter nach unten in sich einzubinden vermag. Eingebundene, aus dem Körper hervorquellende und selbst ihn wieder sich aushöhlende Säulen finden sich auch an der Rückwand der Portikus des Pal. dei Conservatori (Abb. 23), freier heraustretende ebendort gegenüber dem Treppenaufgang. Die Vorgänger dieser Säulen sind jene Pilasterpfeiler, wie sie etwa aus den Winkeln der Pazzikapelle mit einer Ecke heraussehen. Während dort aber die Wand nur neutrale Begrenzungsfläche ist, die fast zufällig den Pfeiler für das Auge verdeckt, ist sie hier lebendige Masse geworden, die mit der Säule und gegen die Säule agiert.

Gleichzeitig dann auch bei Michelangelo wie bei den übrigen alle Arten der Bereicherung.

Ineinanderbindung zweier Rahmungen bereits in der Sagrestia nuova an den Blendfenstern über den Türen. Das Äußerste, nicht einmal von der Giebelbildung späterer Barockkirchen Übertroffene gibt er an der Porta Pia in Rom, 1651 beg. Im einzelnen lassen sich seine Einwirkungen in den Portal- und Fensterrahmungen verfolgen. Als Beispiel für Aufteilung der Wand eines Innenraums nach diesen Prinzipien die Sala Regia im Pal. del Vaticano zu nennen, voll. 1573.



20. Florenz, Biblioteca Laurenziana

(Phot. Alinari)

mit der Laurenziana zu vergleichen, nur daß sie hier völlig ihres funktionellen Charakters entkleidet sind, sich zugleich mit dem Grotteskenschatz der Raffaeloschule in ihrer besonderen Umbildung durch Giulio Romano verbinden, wie ihn der Pal. Colloredo in Mantua, zu Ende geführt von Bertano, zeigt.

In Genua ist das vornehmlichste Beispiel dieser dekorativen Lust der Pal. Doria Tursi. Hier scheint der Gegensatz zu jener Gesinnung erreicht, die die gesamte Fassadenfläche des Pal. dei Conservatori unter acht Kolossalpilaster bindet, und doch sind beide Bauten nur verschiedene Kategorien der gleichen körperlichen Gesinnung. Der Bildhauer Michelangelo hat das Problem für den plastischen Körper zu Ende gedacht und ist auf seinem Gebiet zu einer reinen Darstellung der neuen Baugesinnung gekommen, die

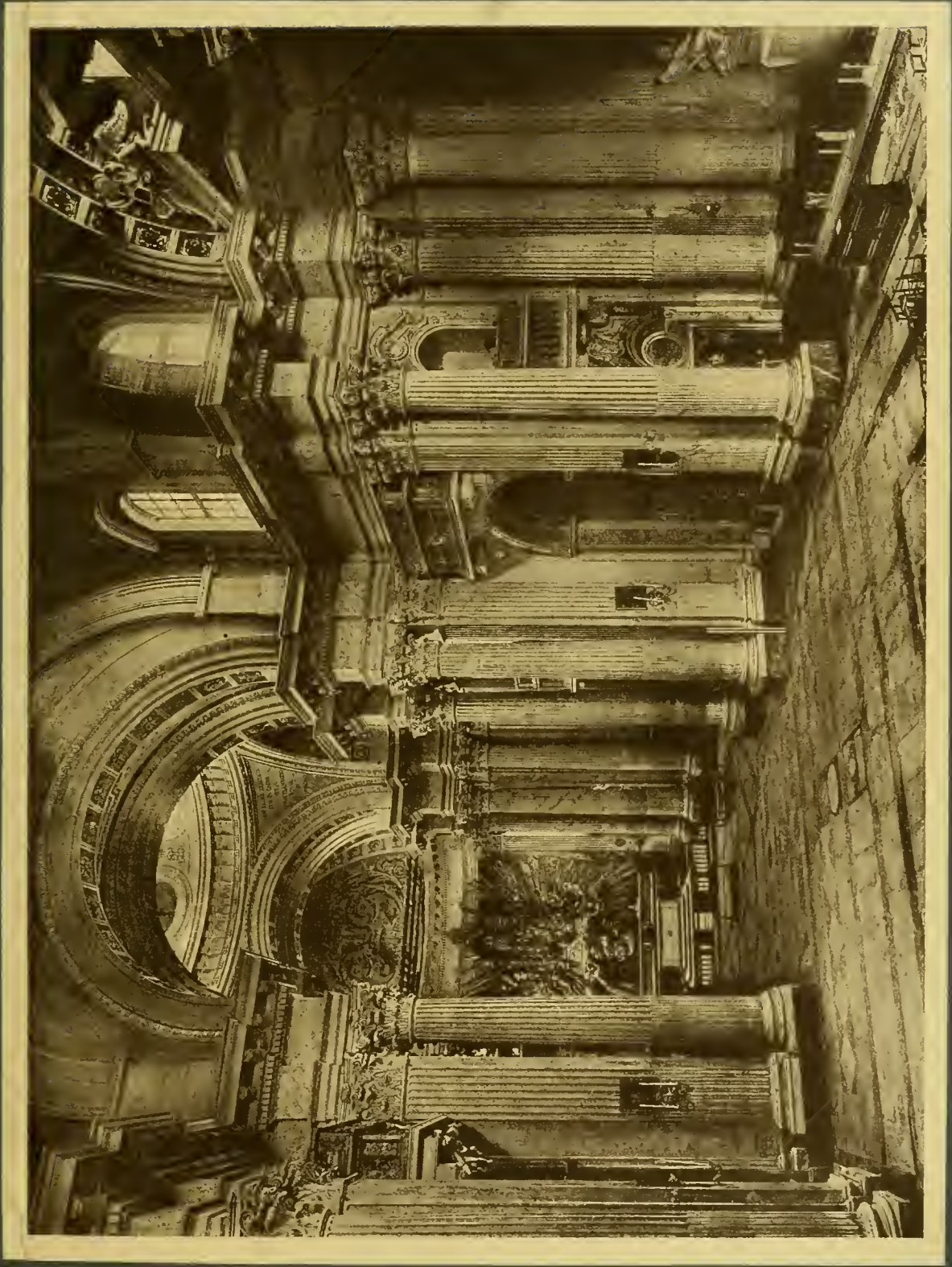
Florenz im besonderen bleibt ruhiger, obgleich man gerade hier eine Nachwirkung des Michelangeloschen Details finden möchte.

überragendes Größenverhältnis der Hauptglieder, Unterordnung kleinerer Teile und Bindung aller zu unlösbarem Ganzen erstrebt (vgl. S. 155). Der Baumeister Lurago dagegen sieht minder deutlich diese Beziehungsmöglichkeiten des plastischen Körpers, will die Fläche nur reich machen. Er löst aber in der räumlichen Komposition Probleme, deren Ausbau noch eine spätere Zeit beschäftigen soll. Diese Bindung des Kleineren immer durch das nächsthöhere Größere ist in der ungeheuer genialen Leistung der Sagrestia nuova schon erreicht mit der Art, wie immer größere Detailkomplexe zusammengenommen werden, wie allenthalben die architektonischen Leitlinien, Verdachungen, Stürze, Sohlbänke, die Sarkophagfiguren gegen die Mittelfigur zusammenlaufen,



21. Rom, S. Andrea della Valle

(Phot. Moscioni)



Rom, S. Maria in Campitelli
(Phot. Crudo)

diese also die Stelle darstellt, von der alle Bewegungen der Fläche dirigiert werden, so daß es, um mit Burckhardt zu sprechen, scheint, „als hätte der Meister aus einem und demselben Ton Architektur und Skulptur vormodelliert“.

Auch Palladio neigt dieser Umgestaltung der plastischen Körperlichkeit zu, obgleich seine räumlichen Absichten ihm nicht die Bereicherung der Fläche notwendig erscheinen lassen. Hier wären zu nennen der Pal. Valmarana in Vicenza 1566 und die schon erwähnte Loggia del Capitano mit ihren über die Halbsäulen vorspringenden Balkonen.

Entscheidend ist nun nicht das einzelne, auf die Raumform wenig wirkende dekorative Motiv, sondern die durch diese Einzelmotive bedingte Auffassung der Gesamtfläche des dekorierten Körpers.

Den Endzweck aller Bereicherung hatte mit noch lauter Renaissanceelementen schon frühzeitig Michelangelo in der Deckenmalerei der Sixtina 1508—12 aufgestellt. Bis dahin ist für Wand- und Deckenmalereien durch die Rahmung der Bilder eine gleiche ideale Relieffläche festgehalten worden, hier werden diese Rahmen im Vor und Zurück überschritten

von verkröpften tragenden und getragenen Gliedern, die sich aus architektonischen und figürlichen Elementen zusammensetzen, zwischen die weiter vorgreifende und zurückdrängende Sitzfiguren eingeschoben sind, deren Begleitfiguren wiederum den für diese Figuren gültigen Relieffgrund durchbrechen. Schließlich wird die so gesteigerte Intensität der Tiefenvorstellung selbst auf die Mittelbilder übertragen, sie erscheinen in ihrer Gesamtheit als eine Summe von Plastiken, nicht als idealer Bildteppich. Alles in allem ist das System noch einfach, und wenn man sich merkt, daß zwischen sechs Fenstern an den Langseiten fünf Zwickel entstehen, von denen die plastischen Gurte ihren Ausgang nehmen, auf den Schmalseiten zwischen zwei Schildbogen für einen Zwickel das Motiv mit Einschränkung wiederholt wird, klärt sich sogleich die auf den ersten Blick überströmende plastische Fülle. Die Deckenmalerei des Barocks nimmt von diesem Gewölbe ihren Ausgang.

Über die Innervierung des Körpers hinaus, wie sie Michelangelo gibt, ist dieses von unabsehbarer Bedeutung: Die Renaissance hat sich immer um Beibehaltung eines Relieffgrundes bemüht, ihre Schmuckformen auf diesen aufgesetzt. Die Gliederungen und Dekorationen entwickeln sich auf dieser Reliefffläche, lassen sich leicht von ihr ablösen. Jetzt dagegen greifen die dekorativen Elemente gleichzeitig vor und hinter die Fläche zurück, lösen sie weiter und weiter auf. Indem die einst flächengebundenen, dekorativen Elemente eine immer stärkere Körperlichkeit erlangen, den Betrachter zurückdrängen oder ihn tief zu sich hineinziehen, zerstören sie den neutralen Flächengrund, auf dem sich all dieses abspielt. Unter ihnen selbst aber vollzieht sich eine Bindung und bereits schon eine Ineinanderklammerung, die auf gleicher Reliefffläche undenkbar wäre. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist der Hof des Pal. Marino (Abb. 22) trotz aller Renaissanceelemente seiner Dekoration ein ebenso vollkommenes Beispiel der neuen Baugesinnung nach ihrer plastischen Körperlichkeit, wie die Wandauflösung der Laurentiana. Für seinen Einfluß auf Frankreich vgl. S. 199.

In der Skulptur spielt sich der gleiche Vorgang ab. Hier ist es ebenso die verstärkte



22. Mailand, Pal. Marino

(Phot. Brogi)



23. Rom, Pal. dei Conservatori

(Phot. Crudo)

Vertiefung hinter der idealen Relieffläche einer Figur, die über die Auflockerung bis zur Zerlöcherung und damit zur Gruppenbildung analog der antiken Kunst führt, wie das Vorgehen über diese ideale Relieffläche im Herausspringen einiger Körperteile.

Für die Ummantelung von Kirchen, die als Zentralbauten von mehreren Seiten sichtbar sind, bleiben als Vorbild stets die Chorteile S. Pietro (Abb. 28) bestehen, wie sie Michelangelo gegliedert hat. Ebenso aber gewinnt diese rhythmische Reihung kleinerer und größerer Flächenabschnitte zwischen Pilasterbündeln, die Gruppenbildung durch verkröpftes Gebälk und endlich die auf der gesamten Wandfläche durcheinander aufsteigenden und wechsellvoll behandelten Fenster und Nischen, die das Auge zu lauter Kurvengirlanden vereint, Einfluß auf die Fassadenbildung des Langhausbaus. Die der Kuppel wegen gewählte Abbildung schneidet leider die untere Hälfte des Hauptgeschosses fort. Die schmalen Mauerabschnitte, wiederum hervorgeholt durch die Gesimsverkröpfung,

haben unter den Bogenöffnungen mit Brüstung noch zwei weitere Rundnischen, die in den Apsidenecken sogar noch eine Tür.

Für die Langhausfassade bestand, den Schiffen entsprechend, schon lange die Dreiteilung des unteren Fassadenteils, während nur das größere Mittelstück als Vorlage des höhersteigenden Hauptschiffes fortgesetzt wurde.

Wichtig ist für Rom, dessen Fassadenausbildungen ihrer plastisch höher geschulten Auffassung wegen vorbildlich werden sollen, die Fassade von S. Agostino, seit 1483 im Bau. Unten zeigt der von den Seiten durch Pilaster geschiedene Mittelteil das große Hauptportal mit Dreieckgiebel, die Seitenteile erhalten kleinere Portale mit geradem Sturz. Profilierte Rechteckrahmen, deren Felder nicht hinter die Reliefgrundfläche zurücktreten, füllen die Flächen darüber aus, die Seiten zeigen zwischen Portal und Rahmen noch Kreisfenster. Die Fortsetzung des mittleren Teiles nach oben wird durch zwei Simsleisten, die stärkst profilierten am ganzen Bau, abgetrennt und von einem großen Rundfenster — die mittelalterliche Rose — eingenommen, zu dem wieder die kleinen Rundfenster unten ähnliche Trabanten abgeben, wie die kleineren Türen zum Hauptportal. Diese Beziehungen sind ihrer späteren Weiterbildung wegen höchst bemerkenswert. Ein Dreieckgiebel schließt den oberen Teil ab, Voluten füllen die seitlichen Winkel aus. Am Dom von Turin 1498 sind bereits gekuppelte Pilaster eingeführt. Der untere Fassadenteil klingt fort am Gesù in Perugia, nur ist alles mehr zusammengenommen, der Mittelteil durch gekuppelte Pilaster geschieden und herausgehoben. Über den Seitenportalen wieder Kreisfenster, das Obergeschoß in gleicher Breite ist unverkleidet geblieben.

Von Mitte des 16. Jhhs. ab kann man das Chorsystem von S. Pietro studieren (vgl. Nachtrag S. 342). Die Fassade von S. Caterina dei Funari in Rom (Abb. 26) übernimmt die Nischen an Stelle seitlicher Portale und die vertieften Rahmen, geht also hinter die Relieffläche zurück, behält

aber einfache Pilaster und das obere Rundfenster bei. Das Untergeschoß wird fünfteilig durch Verdoppelung der Seitenteile, das Obergeschoß setzt die drei mittleren weiter fort. Der Portalgiebel wagt noch nicht wie die Fenstergiebel an S. Pietro in die Kapitellzone hineinzustoßen, auch diese mit der übrigen Fläche bindend. Ein Relief zieht sich von Kapitell zu Kapitell, einen zusammenhängenden Fries schaffend. Die stilistische Verschiedenheit der unteren und oberen Reliefs haben auf verschiedene Zeitabschnitte und Baumeister schließen lassen, und die Ansicht Willichs, daß dem untern, 1563 ausgeführten Teil ein Entwurf Vignolas zugrunde liegt, während den oberen später Giacomo della Porta vollendet, dürfte richtig sein. Ein magerer Dreieckgiebel beschließt das Obergeschoß. Eben solche Voluten runden den Umriß. Als Vorstufe für diese Fassade ist S. Spirito in Sassia, ein Bau des Sangallo, angeführt worden. Nun gibt aber Baglione in seinen Vite 1642 die bestimmte Nachricht, daß diese Fassade erst von



24. Rom, Villa Albani (S. 175)

(Phot. Crudo)

Ottaviano Mascherino unter Sixtus V. ausgeführt ist. Stilistisch steht sie mit S. Caterina dei Funari auf gleicher Stufe, ja sie scheint des fehlenden Reliefschnucks wegen ein mageres Abbild. Schon dieser stilistischen Verwandtschaft wegen kann sie nicht dem Sangallo zugewiesen werden. Die kräftig vertieften Rahmenfelder drängen hier sogar mit Entschiedenheit in die Kapitellzone ein und es liegt wohl Absicht darin, daß die Scheitel der verschiedenen schattenden Höhlungen dieser Fassade nicht wie bei S. Caterina gleich hoch liegen, sondern in der Verbindung, die seit Michelangelo das Auge vollzieht, Kurven ergeben. Vielleicht läßt sich die Schwierigkeit lösen, wenn man annimmt, daß Baglione Pius V. als Auftraggeber mit Sixtus V. verwechselt. Gerade zu Beginn des Pontifikats Pius V. erhielt Mascherino den Auftrag zu einer anderen, für die Entwicklung der Barockfassade ungleich wichtigeren Kirche: S. M. in Traspontina. Er wird gegenüber ihrer Travertinfassade die kleinere Putzfassade, die eine weitere Bautätigkeit am Hospital S. Spirito einleitet, wesentlich schlichter behandelt haben. Die spätesten Fassaden dieser Reihe sind die von S. M. dei Monti von Giac. della Porta 1580 und noch 1588 die von S. Girolamo dei Schiavoni von Martino Lunghi d. Ä.

Seltsamerweise ist die Fassade von S. M. in Traspontina (Abb. 25) nicht als Vorstufe der ausgebildeten Barockfassade behandelt worden, trotzdem bildet sie einen überaus wichtigen Abschnitt. Sie dem Sallustio Peruzzi zuzuschreiben, ist nicht möglich, da derselbe schon 1555 stirbt. 1564 nun wird ein älteres Kirchlein S. M. in Traspontina für Befestigungszwecke niedergelegt. 1566 erhält Mascherino den Auftrag zu einem Kirchenbau gleichen Namens, den er in Gemeinschaft mit Paparelli auführt. Die Fassade gibt für die Mitte drei Pilaster-



25. Rom, S. Maria in Traspontina (Phot. Crudo)

intervalle, die auch für das obere Geschoß durchgehalten sind. Seitlich etwas zurücktretend ein viertes und fünftes, gerahmt von Pilasterbündeln. Die drei Mittelintervalle enthalten das große, in die Kapitellzone hineinragende Hauptportal und Seitentüren mit gerahmten Quadratfenstern darüber. Die Flankenintervalle erhalten Ädikulennischen. Die Anlehnung an Michelangeskes Komponieren von den Kapitellen des Hauptportals an, die denen am Pal. dei Conservatori (Abb. 23) gleichen, bis zum Linienwogen in der Gruppe aller Rahmungen ist unverkennbar. Die Kapitellzone zeigt Reste eines Frieses. Es folgt das verkröpfte Gebälk und dann mit hohem Sockel das Obergeschoß. Für seine Mitte ist ein Rundbogenfenster gewählt, für die Seiten Rechtecknischen, wobei die Verdachung des Fensters zwischen denen der Nischen sich senkt. Darüber ein ungebrochener Dreieckgiebel und Voluten, die trotz ungeschickter Bildung später für S. Susanna eine Anregung geben. — In Florenz reiht sich dieser Fassadenbildung die von S. Trinità an, das Innere 1570 von Buontalenti umgebaut, die Fassade erst 1593 aufgeführt.

Mit der Zwischenstufe von S. M. in Traspontina ist der Entwurf für die Fassade des Gesù von Vignola (Abb. 27) um 1569 leichter zu verstehen.

Hier werden die Intervalle zu Seiten des Mittelintervalls unten und oben noch einmal im Verhältnis 3 : 2 von Pilastern unterteilt und, etwas zurückgesetzt, genau für die Flanken wiederholt, der Rhythmus der Intervalle also bereichert. Dagegen gleiche Scheitelhöhen für seitliche Portale und je drei Nischen in zwei verschiedenen Formaten durchgeführt, weiterhin durchgängige Zonen von Rechteckfeldern und Kapitellen in Verbindung mit Friesen geschaffen. Die Proportionen vom unteren und oberen Geschoß gleichen infolge der höheren Sockelzone denen an S. M. in Traspontina. Hier oben schwingen sich rechteckiges großes Mittelfenster, kleinere Seitenfenster und ganz zu äußerst Nischen durcheinander. Bedeutend aber ist die Entwicklung, die das mittlere Intervall unten und oben genommen hat. Das Hauptportal ist eingestellt in ein weit größeres Scheinportal, dessen Dreiviertelsäulen mit den Pilastern ein vortretendes Bündel bilden, während sein Gebälk ein Stück des Hauptgebälks ist und sein durch ein Wappen aufgebrochener Segmentgiebel sich vor die obere Sockelzone legt. Auch in diesem oberen Geschoß bringen Halbsäulen das mittlere Intervall nach vorn. Endlich setzt sich auch durch das Giebelfeld dieses von unten bis oben einheitlich vorgeholte Mittelintervall fort, um schließlich die Giebellinien leicht zu verkröpfen.

Die später für den Gesù zur Ausführung gelangte Fassade nach dem Entwurf von Giac. della Porta 1573 entwickelt die Gedanken der Bindung, Unterordnung und Beherrschung mit einer Konsequenz, die den Vergleich beider Fassaden seit der eindringlichen Analyse durch Wölfflin zu einem kunsthistorischen Schulbeispiel macht. Die Rhythmen der Intervalle werden nachdrücklicher, die Differenzierung der Geschosse macht Fortschritte, Kurven auf der Fläche werden auch für das untere Geschoß entwickelt, die Seiten werden zusammengestaucht und schließlich die überragende Bedeutung des Portals durch das Scheinportal aufs höchste gesteigert.

Es können nun endlich aus der beschreibenden Darlegung des Entwicklungsganges die

Schlüsse gezogen werden. Die Anreihung der pilastergerahmten Seitenteile an das Mittelintervall hat sich durch weitere rhythmische Zerlegung in engere Bindung gewandelt, sie kann durch die die Scheitel der dunklen Öffnungen verbindenden Kurven noch weiter unterstützt werden. Für das Aufkommen dieser Bindungsart sei nochmals an die Sagrestia nuova erinnert. Die Flanken treten zurück, gleichzeitig drängt die Mitte vor, wodurch überragende Bedeutung dieser aufs höchste gesteigert wird. Das Obergeschoß verkleinert sich gegenüber dem Untergeschoß, wird aber durch das Eingreifen des Scheinportalgiebels in das auch hier überragende Mittelintervall mit diesem verbunden. Das untere Gebälk gibt damit nicht mehr die Grenzlinie für zwei isolierte Teile. Der Schwerpunkt des Mittelintervalls wieder ist das Portal, und die gesamte Schauseite ist schließlich nur dazu da, um diese Übergangsstelle vom äußeren zum inneren Raum zu markieren.



26. Rom, S. Caterina dei Funari

Für die Flächen des Körpers treten also genaue Parallelen zum Raum in der neuen Baugesinnung hervor: Bindung gegen einen Punkt, dort in der Achse; Aufgabe selbständiger Nebenflächen, dort Nebenräume; überragendes Größenverhältnis der Hauptfläche oder Flächengruppe, dort des Hauptraums oder der Hauptraumgruppe.

Verglichen mit der im Obergeschoß zusammengenommenen Kirchenfassade ist die gleichbreite Fassade der weniger kräftige Ausdruck der neuen Baugesinnung. Die Renaissancevorstufe gibt in Rom S. M. dell'Anima 1514. Der Gesù in Perugia ebenso mit gleich breitem Unter- und Obergeschoß. Für kleinere Oratorien ist die in zwei Geschossen gleich breite Fassade die Regel, so die von S. Marcello in Rom 1560. Das erste große Barockbeispiel in Rom ist die Fassade von S. Luigi dei Francesi von Giac. della Porta 1589. Der Dreieckgiebel schließt allerdings die Flankenintervalle aus, in der faden Gesamtgliederung spürt man aber deutlich, wie dieses Breitziehen der plastischen Gesinnung gegen das Gefühl geht. Bindung und Unterordnung lassen sich trotz Verminderung der Intervalle nur schwer durchführen, das gleiche Gliederungsmotive wiederholende Obergeschoß ist sogar höher als das Untergeschoß.

Bezeichnend ist, daß Oberitalien grade diese breiten Flächen aufsucht, um auf ihnen ein heiter dekoratives Spiel vorzuführen. Die eine der beiden Fassaden, die Alessi angesichts des Entwurfs von Vignola 1570 für den römischen Gesù, wenn auch ohne Erfolg, einreicht, zeigt übereinander eine dorische Ordnung, eine Karyatidenstellung und eine korinthische Ordnung mit reichem Beiwerk, und sein Entwurf für S. M. presso S. Celso in Mailand, den Mart. Lunghi d. Ä. 1570—72 ausführt, gibt gar vier Systeme übereinander in gleicher Reliefan-



27. Rom, Il Gesù nach Vignola

Beim Tode Michelangelos 1564 ist der Tambur fertiggestellt, er selbst hinterläßt ein Modell von 1559, das in einem Nebenraum von S. Pietro aufbewahrt ist. Unter der Bauleitung Giac. della Porta entsteht die Attika über dem Tambur, er wölbt die Kuppel von 42,16 m Spannweite 1588—90, Dom. Fontana errichtet 1592 die Laterne. In einer Besprechung des Buchs von Dagobert Frey, Michelangelo-Studien, Wien 1920 (Repertorium für Kunstwissenschaft 1921), habe ich meine Ansicht über das Modell und seine Bedeutung für die Bauausführung dargelegt: der untere Teil stammt von Michelangelo, der Kuppelteil ist von Porta gearbeitet; trotzdem geht die Kuppellinie, die in dem Stich Dupéracs halbkreisförmig nach dem Urmodell gezeichnet ist, auf Michelangelo zurück, denn er hat sie parabolisch schon in einer Zeichnung gegeben, die sich im Teylermuseum zu Haarlem befindet. Strebepfeiler mit gekuppelten Dreiviertelssäulen gliedern als Träger aller emporschießenden Kraft den Tambur, von ihnen schwingen sich die Rippen bis zur Laterne hoch. In dem gleichen Motiv von Strebepfeilern mit gekuppelten Säulen, jetzt ganz dicht gestellt, schließen sich die Rippen um die Laterne zusammen. Ihre letzte Kraft sprüht in den Fackelvasen aus und treibt zur bekrönenden, konkav gewölbten Spitze empor. Ein einheitliches Energieleitungsnetz überzieht so von unten bis oben die Kuppel, die Laterne wiederholt im kleinen das Gesamtmotiv, sich unlösbar in dieses einbindend.

Der Vergleich mit der Domkuppel in Florenz von Brunellesco seit 1420, noch ganz gotisch im Geist, liegt nahe. Auch hier Energiestrahlen, deutlicher vielleicht, weil licht auf rotbraunem Grund, aber schon verwischt im schwarz-weiß inkrustierten Tambur. Auch die kombinierten Renaissanceformen der Laterne möchten wieder für sich isoliert gesehen sein. Nichts, was an Vorhergehendes erinnert. Und endlich liegen zwischen den Kuppelrippen tote Flächen wie Karton gebogen. An der Peterskuppel sind auch sie von Energiestrahlen durchzogen: wie im Auftrieb von innen heraus gebläht dehnt sich raummächtig die Kuppelwölbung, ihrer beherrschenden Größe alle Einzelglieder des Aufbaus unterordnend.

Schon die Nebenkuppeln an S. Pietro von Vignola zeigen, wenn auch früher vollendet, bei ähnlichem Umriß die Neigung, reicher zu sein. Für den Tambur, dessen Strebepfeiler in Bündel von Pilastern und fast Freisäulen aufgelöst sind, macht ihm das keiner nach, die

schauung wie der Hof des Pal. Marino. Namentlich Venedig hat, wie die spätere Zeit zeigen wird, nie die reliefgeschmückten Flächen gegen plastisch durchgearbeitete Körper vertauschen mögen.

Die Kirchenfassaden eines Palladio endlich mit ihrer Kolossalordnung wollen in erster Linie Schemen antiker Tempelfassaden sein. Besonders die Fassade des Redentore in Venedig zerstückt damit mehr die Fläche, als daß sie sie bindet. Je mehr man sich in das Werk des Palladio vertieft, über den immer noch eine gute Monographie fehlt, um so mehr spürt man, wie die Einheitlichkeit seiner Erscheinung die stärksten Gegensätze birgt: sein Entwurf für S. Petronio in Bologna steht an dekorativem Reichtum nur wenig hinter Alessi zurück.

Neben der Fassade erhält die Kuppel eine eingehende plastische Durchbildung. Renaissancemäßige Gliederung noch spät. Die Rom überragende Kuppel von S. Pietro (Abb. 28) bleibt für die ganze Folgezeit das gewaltige Vorbild, nur Proportionen und plastische Detailbildung verändern sich.



28. Rom, S. Pietro *

Kuppelwölbung wird durch diesen Aufwand entwertet. Stammt der zwiebelartige Helm der Laterne wirklich von Vignola, so konnte sich Boromino hier Anregungen holen. Die Laterne wird bald übertroffen und schon 1592, im Vollendungsjahre der Peterskuppel, leistet sich Giacomo del Duca an dem Lanternino von S. M. di Loreto über dem Tambursockel vorkragende Freisäulen und bildet die Durchgänge durch die Strebepfeiler reich aus.

Als Ergebnis von Detailbildung, Fassadengliederung und Kuppelaufbau und ebenso diese Einzelheiten wieder bedingend, steht die Auffassung des gesamten Baukörpers als einer einheitlichen plastischen Erscheinung. Die Zentralbauten der Renaissance zerlegen sich so gleich in ihre plastischen Komponenten mit der Leichtigkeit, wie ein mehrteiliger Fruchtkern auseinanderbricht. Jetzt bildet die Gesamtheit eine untrennbare Masse, jede Einzelheit will sich mit ihr binden und sich nur im Zusammenschluß mit ihr verstehen lassen. Das empordrängende Hauptgeschoß von S. Pietro, die breitlagernde Attika finden die harmonische Lösung ihrer Spannung erst in dem gesamten Kuppelaufbau, diesen wieder beherrscht die Kuppelwölbung selbst, genau wie den Innenraum, so daß zum Schluß alle Massen einzig ihr zu dienen scheinen.

Scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten setzen sich der gleichen plastischen Zusammenbindung für den Langhausbau entgegen und selbst S. Pietro konnte späterhin dieses Problem nicht lösen. Im Langhaus mit Kuppel und Apsis ist das Raumproblem, das eine neue Baugesinnung sich stellt, glänzend gelöst, diese besondere Kirchenform bleibt von nun

an ihr Hauptthema. Die plastische Durchbildung beschäftigt sich vorzüglich mit der Ansatzstelle und dem hochtragenden Auslauf, mit Fassade und Kuppel. Schon hier erscheint die Schwierigkeit, daß die Kuppel bereits auf eine Entfernung verschwindet, von der aus sie für den Zentralbau noch bestimmend ist. Die Fassade des Langhauses vermag sich also nicht wie die des Zentralbaus auf die Kuppel einzustellen, sie sucht in ihrem Giebel die Erlösung für sich und damit gibt die Fassade in gleicher Weise wie die Fassade der Renaissancekirche gezwungen ihren Zusammenhang mit dem plastischen Gesamtkörper auf. Man hat sich diese Schwierigkeit klarzumachen, um das bedeutende Ergebnis späterer Kirchenbaukunst zu würdigen. Für die Skulptur hieße das, eine Figur im Rohen herausgehauen zu haben und dann nur eine Seite bis in die feinsten Gewandfalten durcharbeiten. Die Renaissance hat sich zwar verschiedentlich derartiges gestattet, und Ruskin, dessen Verständnis für Bedingtheiten eines Stils durch moralische Betrachtungen verdunkelt wird, leitet daraus den Vorwurf der Unehrlichkeit im Gegensatz zur Gotik ab, statt die Durchbildung isolierter Teile als Stilphänomen zu werten. Für den Barock aber ist das ein Entsagen, dessen Bedrücknis er selbst am empfindlichsten spürt.

Infolge dieser Schwierigkeiten verzichtet man auch auf eine besondere Durchbildung der Seiten. Die schmale Giebelansicht auf der Flanke, weit aus der Achse herausgerückt Querhaus und Kuppel, endlich das Anhängsel der Apsis lassen die Seitenfassade nicht zu dem Flächenerlebnis sich umbilden, das der neuen Baugesinnung entsprochen hätte. Der Gesù begnügt sich mit einer einfachen Rahmengliederung, ebenso S. M. de' Monti, obgleich ihre Flankenseite, an einer Hauptstraße gegenüber einem Platz liegend, für das Stadtbild weit wichtiger ist als die Front. Das hochragende Mittelschiff wird durch Strebepfeiler abgefangen, die dann die Trennungswände der Kapellen ergeben. Strebevoluten an S. M. de' Monti. Daß so aber das plastische Barockproblem ungelöst blieb und mindestens Bindung von Fassade und Kuppel den Baukörper auch nach außen zu einer Einheit verschmelzen sollten, werden die Besten schmerzlich empfunden haben. Eine Aushilfe ist, die Plastik der Fassade wenigstens aus ihrer Umgebung, den Bauten des Vorplatzes heraus zu entwickeln, und dieser Ausweg ist später gern aufgesucht worden. Klar ist aber, daß man hiermit nur das Problem umgeht, denn man schafft eine plastische Gruppe um einen neuen Raumkörper, den Vorplatz, der gewissermaßen als Atrium mit dem Kirchenraum nur in lockerer Verbindung steht. Erst in S. Agnese in Rom (Abb. 122) sollen auch die plastischen Massen des Vorraums mit der Kuppel einen engen Zusammenschluß finden.

Venedig allerdings hat die Schwäche einer Gesinnung, die sämtliche Außenflächen von S. M. de' Miracoli 1480—89 nur als Vorwand für bunte Marmorinkrustation ohne jeden baulichen Gehalt und Zusammenhang aufgefaßt hatte, eher gepflegt wie als schlecht empfunden, denn hier bleibt die Fassade stets nur prunkvolles Schau- und Ehrenstück. Selbst die Ansätze zu gleichmäßiger Umschalung, wie sie der große unvollendete Backsteinbau am Campo della Misericordia zeigt — das gleichnamige Kirchlein liegt dahinter —, nämlich gekuppelte Halbsäulen oder Pilaster mit schmalen Nischen zwischen sich, das von ihnen gerahmte Intervall mit Blendbogen und Fenster, wollen in erster Linie schmücken. Ein ausgeführtes Beispiel in Oberitalien geben die Seitenfassaden von S. Fedele in Mailand 1569.

Daß die neue Baugesinnung den gleichen plastischen Ausdruck wie an den Kirchenfassaden so auch an den Fassaden der Palastbauten finden kann, erscheint beim ersten Durchdenken des Problems wenig aussichtsvoll.

Die Geschoßenteilung, die durch die Flucht von Zimmern bedingte Reihung der Fenster, das Portal, das selbst als Scheinportal nicht in Mißverhältnis zu dem folgenden Vestibülraum treten kann, bleiben stets Ausdruck der hinter dieser Fassade liegenden Räume. Diese wieder sind noch als Summe von lauter Einzelstücken weit entfernt von dem großzügigen Raumrhythmus des Kircheninnern. Dazu kommt die Unbeweglichkeit des Blocks, der strenges Rechteckformat der Fassaden bedingt, und die Schwierigkeit, für den in die Flucht enger Straßen eingebundenen Stadtpalast im Vor und Zurück verschiedene Reliefschichten durch Risalitbildung zu entwickeln. Die neue Gesinnung wird sich also in wesentlich anderen Zügen zum Ausdruck bringen müssen als an der Kirchenfassade.

Die Renaissance hat auf der Fassade des Palastblocks zwar nur selten die echten Geschoßteilungen angegeben, doch fast immer eine Scheinteilung für die einzelnen Stockwerke vorgenommen. So durch wechselnde Flächenbehandlung in Rustika oder Durchgliederung in der Art des Pal. Rucellai in Florenz 1446–51, der Cancellaria in Rom 1486 beg., Fass. 1489, venezianischer Fassaden. Einfachere Fassaden begnügen sich mit Gurtbändern, auf denen die Fenster aufsetzen. In Rom ist dieser Typ im Pal. di Venezia vertreten. Zahlreiche Beispiele findet man u. a. in Perugia. Oberragende Bedeutung des einen über das andere Geschoß wird nicht erstrebt, höchstens eine gleichmässige Verringerung der Geschoßhöhen nach oben. Ausnahmen die Cancellaria, der Pal. Giraud in Rom, wo das zweite Geschoß besonders große Fenster erhält, doch ist auch hier die Geschoßhöhe gleich oder von unten nach oben abnehmend. Von jetzt ab mehren sich allerdings die Beispiele solcher Differenzierung

Was nun in der Flächengliederung einst Beschränkung war, wird von der neuen Baugesinnung gerade aufgesucht: man läßt die Grundfläche unzertrennt. Die gesamte Rechteckfläche der Fassade setzt sich weiter nicht mehr aus einzelnen annähernd gleichwertigen Geschossen zusammen, sondern gibt einem Geschoß überragende Bedeutung, sodaß die anderen ihre Selbständigkeit verlieren und sich unterordnen. Hierzu genügt nicht allein kräftigere Fensterdurchbildung, sondern auch die Höhe wird gegen die übrigen Geschosse gesteigert. Am Pal. Pandolfini in Florenz von Raffaello 1516, am Pal. Farnese in Rom (Abb. 8) sind Erdgeschoß und Hauptgeschoß noch gleich hoch, doch wollte wenigstens Sangallo das dritte Geschoß niedriger halten, bis Michelangelo durch sein mächtiges, für den ganzen Bau gedachtes Kranzgesims sich gezwungen sieht, auch dieses Geschoß auf mindestens gleiche Höhe zu bringen, um es nicht zu zerquetschen. Ebenso sind die zwei Geschosse gleich hoch an den kapitolinischen Palästen, für die erst Giac. della Porta in dem pilastergegliederten Teil der rückliegenden Fassade des Pal. dei Senatori (Abb. 16) im Anschluß an Michelangelos Entwurf die überragende und bindende Flächenproportion gibt, indem er das Hauptgeschoß und das obere Mezzaningeschoß zusammenfaßt. Schon vorher hatte das gleiche der Pal. Massimi alle Colonne, dann der Pal. Sacchetti getan, letzterer bei drei gurtgetrennten Geschossen das zweite durch ein Mezzanin erhöhend. Der Pal. Ruspoli, von Ammanati beg. 1556, voll. 1586 von anderen, hat zwar ein übermäßig hohes Erdgeschoß, doch ist versucht, mit dem Hauptgeschoß dieses zu überbieten, indem die Gurttrennung gegen das dritte Geschoß fortfällt und dieses, einem großen Mezzanin gleichend, sich mit dem zweiten Geschoß vereint. Denkt man diesem Palast gegenüberstehend auch in anderen Beziehungen dem entwerfenden Architekten nach, so spürt man allenthalben unsicheres Probieren in dem Wunsch, der neuen Baugesinnung zum Ausdruck zu verhelfen. Nur im Detail reicher wird die Anordnung des Pal. Sacchetti vom Pal. Chigi des Giac. della Porta, 1562 beg., und vom Pal. Mattei alle botteghe von Ammanati 1565 nachgeahmt. Erscheinen die Seitenfassaden, so sind auch sie wie an den Kirchen meist untergeordneter behandelt: Pal. Farnese in Rom (Abb. 8).

Für die Fenster wählt man Ädikulen oder doch Rahmungen mit vortretender Verdachung, wie sie Raffaello und Michelangelo ausgebildet haben. Sohlbänke sind, wie schon

an der Cancelleria, fast stets durchgezogen, so am Pal. Farnese. Bei einfacherer Ausbildung wie am Pal. Ruspoli vertritt sie ein breites Gurtgesims, oder man erweitert wie am Pal. Sacchetti den Gurt zu einem mit Profilen gefaßten Mauerband. Dagegen suchen die Verdachungen fast nie miteinander in Verbindung zu kommen, wie dies noch am Pal. Pandolfini in Florenz von Raffaello oder bei Entwürfen Serlios geschieht: man wünscht die Entstehung der Einzelglieder aus gemeinsamem Grund, will aber mit ihnen keine geschlossene Sonderzone im Geschoß einführen.

Wenn Bologna in seinen Palastfassaden schon früh diese Anordnung der Fensterrahmen gibt, so ist hier doch nicht der Sinn der dominierenden, einen Fläche aufgegaugen. Gegenden des Backsteinbaues haben von jeher große Flächen als etwas Feindliches angesehen, das man zu überwinden streben müsse. Triachini zieht am Pal. Ranuzzi 1541 dicht über dem Sturz ein kleines Gurtband durch, mit ihm eine besondere Fensterzone heraustrennend. In Florenz wieder vermag das geschoßtrennende Gurtband die Fenster an ihren Füßen oft nicht zusammenzubinden, die Notwendigkeit, das Einzelne zu einen, wird nicht eingesehen. Allerdings wählt der Pal. Grifoni von Buontalenti um 1557 mit Entschiedenheit überragende Flächenwirkung für das Hauptgeschoß.

Gleichgültiger gegen diese plastischen Ausdeutungen des geschlossenen Blocks sind nun gar die Paläste Oberitaliens, insonderheit Genuas und Venedigs. So stark das räumliche Vorstellen in erster Stadt ist, so gleichgültig erscheint die Fläche, die man dem reizvollen Spiel des Ornaments überläßt. Venedig aber hat nie einen Hehl daraus gemacht, daß ihm die Unterordnung eine Feindin des Reichtums scheine. Man gibt sich zufrieden mit einem hohen Sockelgeschoß und wiederholt für das zweite und dritte Geschoß gleiche Motive, statt eines Rhythmus kennt man nur Reihung schöner Details. Palladios Kolossalordnungen an Palästen sind wie die Kirchenfassaden schließlich doch mehr antikisch gedacht und ihr Erfolg, Massen von Unterteilen zusammenzufassen, eher eine gern gesehene Nebenerscheinung.

Weniger als die Außenfassaden geben die Hoffassaden die Möglichkeit, den plastischen Ausdruck der neuen Gesinnung entsprechend zu verändern. Der Wechsel offener Hallen und geschlossener Geschosse wird von der Renaissance übernommen. Bezeichnend ist aber, daß die Säule durchgehend dem Pfeiler weicht; nur er vermag mit seiner breiten Stirnseite die gesamte Fassadenfläche einheitlich zu schließen. Die Säule mit ihrer Rundung hebt sich als zu starke Sonderexistenz heraus, läßt das Auge nur in die Tiefe der Loggia hineinspielen, wogegen der Pfeiler mit vorgelegtem Pilaster die Reliefgrundfläche auch nach vorn durchbricht.

Für das Portal, das an den Kirchenfassaden die Stelle ist, zu der alles in Beziehung tritt, ergeben sich am Palast zwei Möglichkeiten. Ist man zufrieden mit der überragenden und alles einenden Wirkung des Hauptgeschosses, so bescheidet man sich und läßt es möglichst anspruchslos: Pal. Mattei alle botteghe. Oder man ist genötigt, seine Bedeutung so zu steigern, daß es im horizontalen Nebeneinander ebenso heraustritt wie das Hauptgeschoß im vertikalen Aufbau. Damit ergibt sich neben der horizontalen eine vertikale Dominante. Man läßt das Tor vortreten und verbindet es als Balkonträger mit dem darüberliegenden Fenster, dieses zu einer wirksamen Türöffnung umarbeitend. Michelangelo nimmt diese Korrektur am Pal. Farnese (Abb. 8) vor und stellt damit ein anerkanntes Vorbild auf. Manche römischen Paläste, so der Pal. Chigi, bekommen erst durch einen Umbau ihr Balkonportal. Mit diesem Einschneiden in die horizontale Hauptzone erhält nun das Portal einen Nachdruck, der es zu einem Angelpunkt auf der Gesamtfläche werden läßt. Für diese Wirkung sei für Florenz der Pal. Grifoni genannt. Was es aber damit für sich gewinnt, nimmt es

der geschlossenen Wirkung des Hauptgeschosses. Die Lösung bleibt also für die Folgezeit immerhin noch problematisch.

Fragen wir nun nach den Veränderungen, die der Palastblock in seiner Gesamtheit als räumlich und plastisch durchgeformter Körper in der Vorstellung des entwerfenden Architekten durchmacht. Hier ist zunächst zu sagen, daß unserer Zeit eine derartig umfassende architektonische Vorstellung fast völlig abgeht. Während es aber keine besonderen Schwierigkeiten macht, dem Kirchenbau gegenüber seiner einfacheren räumlichen Verhältnisse wegen zu ihr zu gelangen, erscheint es zweifelhaft, wie eine solche Vorstellung dem Palastbau gegenüber zustande kommt. Nimmt man doch in dieser großen Gruppe von Einzelem, das sich hinter den Fassadenbegrenzungen birgt, immer nur geringe Bruchteile zugleich auf, und wenn schließlich auch eine rhythmische Raumfolge, deren Entwicklung im Vorangegangenen dargestellt ist, im Durchschreiten sich in ihren Einzelräumen gegenseitig bedingt, so ist auch sie wieder nur ein Teil des Ganzen.

Je größer aber die architektonische Vorstellungskraft ist, um so mehr wird sich für sie ein geistiges, stets gegenwärtiges Bild des Ganzen entwickeln. Nur die Klarheit eines solchen Vorstellungsbildes, gleichsam die Fähigkeit, den Raum mit der eigenen Körperlichkeit zu durchwachsen, so wie dem menschlichen Geist der eigene Körper in allen Teilen zugleich Vorstellung ist, heißt einen Bau verstehen. Und wie man spürt, daß der ausgreifende Arm die Muskelspannungen des Leibes und der Beine verändert, muß man auch ein Empfinden dafür bekommen, wie die proportionalen Spannungen des Vestibüls über den Hof hinweg eine Loggia auf der Gartenseite bedingen, wie das Mittelrisalit der Hauptfront die Flankenseiten und die Rückfassade bestimmt. In der Erkenntnis dieser immer stärker werdenden Fähigkeit beruht das tiefe Erlebnis der Baukunst des 17. und 18. Jhhs. gegenüber. Denn hiervon ist in der früheren Baukunst und erst recht in der modernen nur wenig zu spüren. Da die Baugeschichte diesen Problemen kaum nachgegangen ist, widmen wir ihnen besondere Aufmerksamkeit.

Findet in dieser Zeit schon die Raumentwicklung von Vestibül, Hof, Durchgang gegen den Garten ihren Ausdruck in der Körperbildung des Blocks? Man möchte diese Frage angesichts der geschlossenen Masse zunächst verneinen. Wenn Michelangelo die kapitolinischen Paläste im Erdgeschoß zu einem Hallengang öffnet, so hat dieser zunächst nichts mit dem Innern zu tun, leitet sich aus den Hallengängen der Straßen ab. Am Pal. Massimi alle Colonne ist das Obergeschoß sogar völlig gleichgültig gegen die Vestibülöffnung im Untergeschoß. Das sind zwei Parteien, die achtlos aneinander vorübergehen. Dann aber kommen die ersten Anzeichen. Am Pal. Chigi eilen die Fenster zu immer engerer Stellung gegen die Mitte zusammen, man spürt, daß dahinter im Baukörper Dinge vorgehen, die auch die Fassade in Aufregung versetzen. Am Pal. Farnese (Abb. 9, 10) zwingt die Gartenloggia im Erdgeschoß, die Befreiung der großen Raumachse zur ungebundenen Raumweite, die beiden oberen Geschosse, sich nach ihr in der Gliederung zu richten und sprengt das dritte Geschöß wiederum zu einer Loggia auf, während der korrespondierende, zwischen erstem und drittem Geschöß liegende Galerieraum mit seiner Wirkung das Stockwerk durchsetzt. Man spürt, wie der Hofraum seinen Ausklang in drei Geschossen findet. Da hier die besten Meister ihr Bestes gegeben haben, ist der Palast das wundervolle Bauwerk geworden, dessen Nachdenkung für die Erziehung des architektonischen Verständnisses von besonderem Wert ist. Aus gleicher Gesinnung heraus schafft Ammanati den Grottenbrunnen im Grund des Hofes des Pal. Pitti in Florenz 1558—70, bemerkenswert seines ovalen Grundrisses wegen. Auf der Front spielt sich

Ähnliches ab. Schon am Schloß Caprarola 1558 öffnet Vignola die dem Aufgang entgegengesetzte Fassade des Fünfecks in einer Loggia im Hauptgeschoß, die als Durchdringung des dahinterliegenden Hofraums gedeutet werden will. In Venedig überrascht auf den ersten Blick der Pal. Grimani (Abb. 11, 19). Das dreischiffige Vestibül, das sich im Erdgeschoß abzeichnet, scheint auch die beiden Obergeschosse zu beeinflussen. Deutlich heben sich selbst ohne Verkröpfung im Triumphbogenmotiv die mittleren Partien heraus. Am Ende ist es aber doch nur eine Reihung und spätere Paläste zeigen zur Genüge, daß man das gotische Motiv der Loggien in der Mitte jedes Geschosses ohne merkliche Veränderung beibehalten hat.

Daß Palladio nun gerade dem Gesamtkörper gegenüber es mit seiner umfassenden Raumvorstellung zu besonderen Leistungen bringt, nimmt nicht wunder. Die Art, wie er den Raumkörper eines Vestibüls in den plastischen Körper des Gesamtbaus einsetzt — Pal. Antonini in Udine (Abb. 12) — oder den plastischen Körper in räumlichen Hallen nach vorn öffnet und in sie den plastischen Teilkörper, den der geschlossene Vestibülraum herausdrängt, einschiebt — Pal. Adriano Thiene in Vicenza — hat ihm keiner nachzumachen verstanden. Unübertrefflich für alle Zeit bleibt der Pal. Chierigati in Vicenza (Abb. 13, 14). Die offene Halle des Erdgeschosses löst aus sich den Mittelteil als Vorraum des Vestibüls ab. Über ihm schiebt sich dann im Obergeschoß die geschlossene Wand des großen Saales vor, während die Flanken, den unteren gleichend, offen bleiben. Auf der Rückseite setzen sich für beide Geschosse offene Hallen gegen die geschlossenen Flügel. Raumkörper und plastische Körper sind hier unlösbar ineinander gebunden, der Gesamtbau ist Interpretation der Beziehungen, die sich klar schon im Grundriß ausdrücken. Jeder Einzelkörper bedingt und wird bedingt durch den Gesamtkörper. Die theoretisierende Sehnsucht Albertis nach der *concinnitas* ist damit Erfüllung geworden.

Wie die bestimmenden Raumfolgen aus Vestibül, Hof und Gartendurchgang des Palastes von dem Villenbau seiner geringeren Ausdehnung und freien Lage wegen leicht in geschlossene Räume übersetzt werden können, so gliedert auch die Villa leichter den kompakten Baukörper, bindet Räume und plastische Massen ineinander. Man hat sich im Zusammenfügen des Körpers für sie stets größere Freiheiten gestattet und sowohl plastische Einzelstücke aneinander geschoben, wie den Block in Wirtschafts- und Aussichtsloggien aufgebrochen.

Die Villa di Poggio bei Cajano von Giuliano da Sangallo 1480 schafft sich einen Sockelunterbau mit einem vorspringenden Halleneingang, Treppen greifen noch weiter vor. In den Blockkörper hinein legt sich die Eingangsloggia mit tempelartiger Säulenstellung und Dreieckgiebel. Darüber lockert ein Aufbau auf dem Dach den Baublock nach oben, gibt aber das plastische Gegengewicht zur Loggia. Alles dies geschieht schüchtern gegenüber der Blockmasse. Die Villa Farnesina in Rom öffnet das Erdgeschoß nach einer Seite zur Loggia, Gegengewicht zu dieser räumlichen Durchdringung bilden die plastischen Körper der vorgeschobenen Seitenrisalite. Diese aber lösen sich zu selbständigen Einzelstücken ab, bleiben noch renaissancemäßig isoliert. Auch die seitlichen Flügel der Gartenhalle des Pal. Doria in Genua 1529 springen vom Baukörper ab. Alessi in der Villa Cambiaso bei Genua 1548 bindet bei gleicher Gliederung die Seitenrisalite schon enger an den Hauptkörper.

Ganz der neuen Gesinnung hingegeben zeigt sich die Villa di Papa Giulio bei Rom, 1550—55 angelegt, ein Konglomeratbau verschiedener Meister, an dem Julius III. als leidenschaftlicher Dilettant, Vasari, Vignola, Ammanati beteiligt sind und für den wohl auch Michelangelo manchen Rat gab. Ebendort die Villa Farnese auf dem Palatin 1555 von Vignola, heute verstümmelt. Bei beiden Auflösung plastischer Baukörper zu offenen oder teilweise geschlossenen Räumen, Dehnung und Zusammenziehung, Ineinanderbindung verschiedener Terrainhöhen, steigende und sinkende Treppen, alles in einen Achsenrhythmus gebracht, dabei jeder Körper noch in vollentwickelter Gestalt.

Vollends die Villen des Palladio, von denen die Villa Rotonda bei Vicenza (Abb. 3) eingehend analysiert ist, dann die Villa Thiene bei Quinto, Villa Badoer bei Fratta Polesine, Villa Mocenigo bei Marocco, bei denen allerdings vielfach der ausgeführte Teil hinter dem Entwurf zurückbleibt, schalten so frei und leicht mit der Durchbindung von Raumkörpern und plastischen Körpern, daß man versteht, wie die Bauten Palladios für die Folgezeit und namentlich für die nach Abklärung strebende Bauvorstellung der französischen Baumeister stets vorbildlich bleiben konnten.

Raumkörper und plastische Körper sind getrennt für sich untersucht worden. Erst hier erscheinen sie in ihrer gegenseitigen Bedingtheit und Bindung, und erst damit kann ein Schluß auf die Fähigkeit der architektonischen Vorstellung gemacht werden. Während die rein plastische Entwicklung, durch Michelangelo in gewaltigen Sprüngen vorwärtsgetrieben, sich im einzelnen schon Probleme stellt, die der räumlichen Bildung noch nicht einmal vorschweben, vermählen sich doch gleichzeitig Raum und Plastik in inniger Gemeinschaft, diese in manchem sich bescheidend, jene neue Möglichkeiten sich erschließend. Wir haben allen Nachdruck darauf gelegt, diesen Vorgang deutlich auseinanderzulegen, wobei man manche Umständlichkeit und zugleich doch auch Gedrängtheit wird hinnehmen müssen, denn es scheint uns, daß die baugeschichtliche Forschung sich hier noch nicht eindringlich genug um Erkenntnis bemüht hat. Wie konnte sonst ein Michelangelo und ein Palladio derart gegensätzlich aufgefaßt, die plastische Kraft Roms derartig in den Vordergrund gerückt und auf die räumlichen Körper so viel weniger Wert als auf die plastischen gelegt werden?

Gegen 1580 hat sich dieser Prozeß auf der ganzen Linie durchgesetzt. Damit aber ist gegenüber der Renaissance eine neue Baugesinnung zum Durchbruch gekommen, die auf achsiale rhythmische Bindung vollentwickelter Körper, überragendes Größenverhältnis der den Eindruck zunächst bestimmender Körper und auf entscheidende Unterordnung aller Nebenkörper ausgeht, wobei Raum und Plastik gleichmäßig nach ihrer Körperlichkeit hin aufgefaßt werden. Diese Gesinnung ist für den Kunstkreis von Michelangelo bis zu seinem scheinbaren Gegenpol Palladio, für Mittel- und Oberitalien die gleiche, nur Süditalien steht noch abseits. Einzig in der plastischen Ausdeutung der Körperflächen machen sich wesentliche Unterschiede bemerkbar. Während der römische, von Michelangelo beeinflusste Kunstkreis die Innervierung der Flächen, ihre Spannungs- und Druckverhältnisse ausdeuten möchte, — bei jedem Oberitaliener, der sich in Rom festsetzt, ist das langsame Hineingleiten in diese Gesinnung bemerkbar —, haben sonst anderwärts die Flächen nur die Aufgabe gegenseitiger Scheidungen der Körper, ein selbständig dekoratives Spiel kann auf ihnen einsetzen. Letzten Endes befolgt aber auch dieses Spiel die Durchbindung von Raumkörpern und plastischen Körpern im kleinsten Maßstab und führt zur Auflösung der einheitlichen Relieffläche.

Von nun an gehen Raum und Plastik Hand in Hand vorwärts. Wir werden dabei sehen, wie plastische Lösungen, die Michelangelo gegeben hat und die zunächst wieder verschwinden, neu auftauchen in dem Augenblick, wo der Raum sich die gleichen komplizierten Aufgaben stellt.

II. Kirchen- und Palastbauten des Frühbarocks.

In diesem Kapitel ist die Aufnahme und Ausbreitung der im vorhergehenden Kapitel entwickelten Bausysteme darzustellen und zugleich zu untersuchen, wie weit sich in anderer Form gleiche oder ähnliche Baugedanken ausdrücken.

Bei der Entscheidung im Kirchenbau, ob Zentralbau oder Langhaus, fällt die Erklärung zugunsten des letzten aus, denn hier ist der Ausdruck der neuen Baugesinnung ein klarerer. Gleichzeitig zielt jetzt der Gottesdienst darauf ab, die Massen gebannt in nur einem Fühlen und Empfinden mit sich fortzureißen, was eben einzig in dem auf einmal sehbaren Langhausbau, nicht aber in der nur als einheitlich vorstellbaren Raumgruppe eines S. Pietro nach dem Plan Michelangelos geschehen kann. Der kirchliche Zweck gibt so den Ausschlag. Da wir hier aber eine Geschichte des architektonischen Vorstellens zu geben haben, mag der Hinweis auf ihn genügen.

Dennoch wäre es unrichtig, von einem Aufgeben des zentralisierten Bausystems zu sprechen. Zu sehr ist dieses das Ideal der gesamten Renaissance gewesen, um jetzt als das untergeordnete Problem zu gelten. Vielmehr bleibt die Sehnsucht der Architekten nach der zentralisierten Raumgruppe während der ganzen Folgezeit bestehen, und gerade von ihr ausgehend sucht man immer wieder zu einer Lösung der barocken Raumgestaltung zu kommen. Dabei muß sie sich allerdings mannigfache Ummodelungen gefallen lassen, bis endlich gewissermaßen nach Schälung aus immer verwickelteren Raumvorstellungen im 18. Jahrhundert der reine Kern wieder in Erscheinung tritt. Das mächtige Vorbild von S. Pietro macht in der gesamten zweiten Hälfte des 16. Jhhs. seine Einwirkung geltend. Mit der Konsequenz Michelangelos durchgeführt hat das Raumproblem allerdings keiner.

Ganz renaissancemäßig ist noch die von Galasso da Carpi beg. und von Alghisi in seinem Todesjahr 1573 voll. S. M. delle vergini in Macerata. Die bei S. Pietro gegenüber der Kuppel schmalere tonnenförmigen Arme des griechischen Kreuzes sind hier gleich breit und, mit Apsiden endigend, kreuzgewölbt. Die kleinen Eckkuppelräume sind kupplig überwölbte Quadrate. Den zwei Gurtbögen zwischen ihnen und den Kreuzarmen entsprechen gleichgroße Altarnischen, diese Eckräume so zu isolierten, in sich ausgewogenen Zentralräumen machend. Die Kuppel herrscht in dieser Raumgruppe nicht mit gleicher Unentrinnbarkeit wie in S. Pietro. S. Ambrogio in Genua, voll. 1589 von G. B. Lantana, nimmt die trennenden Gurte zwischen den tonnenförmigen Kreuzarmen, die wieder Kuppelbreite haben, und den Eckkuppelräumen so schmal, wie es stets die Renaissance getan hat, hängt außerdem an diese Eckräume gut beleuchtete Altarnischen und durchbricht dazu den geraden Abschluß von Chor und Kreuzarmen mit hellen Fenstern. Gegen den Eingang der Kreuzarm um ein weiteres Joch mit seitlichen begleitenden Kuppelräumen verlängert, ebenso der Chor hinausgezogen: ein Schritt zum Langhausbau hin. Ebenso ist S. M. della Chiara in Reggio, beg. von Balbi 1597, voll. von Pacchioni, durchaus renaissancemäßig komponiert. Über die Baugeschichte der prächtigen Zentralkomposition von S. M. della Sanità in Neapel, beg. 1575 von Nuvolo, Fass. aus späterer Zeit, die in der Literatur so gut wie unbekannt ist, vermochten wir nichts in Erfahrung zu bringen. In den Ecken des griechischen Kreuzes liegen hier drei Kuppelräume, nach außen allenthalben größere und kleinere Apsiden.

S. M. di Carignano in Genua, deren Grundstein 1552 gelegt wird, während die Kuppel erst Anfang des 17. Jhhs. eingewölbt ist, geht im Plan auf Alessi zurück, wird aber erst nach seinem Fortgang von Sauli begonnen. Der Chor im 18. Jhh. verändert. Sie lehnt sich von allen Bauten am engsten an S. Pietro an: Die Kuppel ist breiter als die Kreuz-

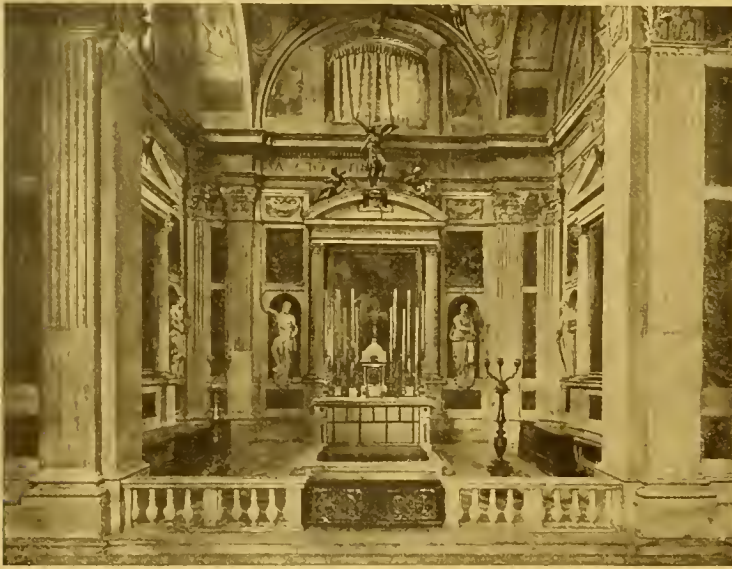
arme, breite Gurtbögen trennen diese von den Eckkuppelräumen. Wieder aber kann man es sich nicht versagen, an diese den Gurtbögen entsprechende Altarnischen anzuhängen, sie damit selbständig zentralisierend. Die Kreuzarmapsiden sind abgeplattet. Damit allerdings macht der Bau einen Schritt über S. Pietro hinaus, das Halbrund dort büßt hier noch weiter an Selbständigkeit ein, was letzten Endes der beherrschenden Kuppel zugute kommt. Möglich, daß der Gedanke solcher Apsidenbildung erst im Verlauf der Bautätigkeit auftauchte. Der Umriß der Kirche wird damit ein genaues Quadrat. Verwandt mit dieser Anlage ist ein anderer Zentralbau Lantanas, der Duomo nuovo in Brescia 1604. Dieser nähert sich sogar insofern noch mehr S. Pietro, als die Tiefe der Kapellennischen an den Eckkuppelräumen wesentlich hinter der Breite der Gurtbögen zurückbleibt. Während dann die tonnen-gewölbten Kreuzarmflügel mit einem weiteren halben Joch rechteckig schließen, wird der Chor mit eineinhalb Joch und Halbkreisapsis hinausgezogen. Die hellen Fenster der Apsiswand machen der Kuppel Konkurrenz. Man versucht die Tendenz des Langhauses mit dem Zentralbau zu vereinigen. Überwiegend nach der Seite des Langhausbaues hin geht der Eindruck des Gesù nuovo in Neapel von Provedo 1584.

Eingangs-Kreuzflügel und Chor bestehen aus zwei Jochen, von seitlichen quadratischen Räumen mit Altarnischen begleitet. Die Vierungskuppel ohne Tambur und mäßig erhellt durch zwölf Stichkappenfenster ist nur verschwindend breiter als das Schiff, vermag also nicht aus diesem Lauf vom Eingang zum lichterhellten Chor sich herauszuziehen, viel weniger noch die Raumkurven in sich zu bündeln. Bemerkenswert ist nun, daß von den seitlichen Räumen die in den Kreuzarmwinkeln Kuppeln ähnlich der Hauptkuppel haben, während die dem Eingang zunächst liegenden Flachkuppeln zeigen, die fernsten zu Seiten des Altars endlich Tonnen. (Die Abbildung bei Gurlitt nicht genau.)

Wenn wir diese Kirche an das Ende der Reihe stellen, trotzdem sie zeitlich nicht die letzte ist, so geschieht das einmal, weil hier bei gleichem Ausgang die Zentralidee fast völlig verloren gegangen ist. Dann aber einer besonderen Eigentümlichkeit wegen: Die von der Kuppel entfernteren Seitenräume zeigen als Grundriß ein kleineres Quadrat als die anderen. Nur nach dem Grundriß möchte man hier auf besonders geartete rhythmische Zusammenhänge schließen. In der Kirche selbst erkennt man, daß es, um eine Raumfolge zu einer rhythmischen zu machen, noch nicht genügt, wechselnde Größen nebeneinander zu stellen. Mag man nun auch immerhin zweifelhaft sein, da das Urteil wie dem musikalischen Rhythmus gegenüber letzten Endes ein subjektives, auf dem eigenen Körpergefühl beruhendes ist, so wird doch unsere Kritik bestätigt durch die spätere Baukunst Neapels, die immer wieder zeigt, wie man willkürlich in der Raumfürgung geradezu rhythmische Dissonanzen herausbringt.

Wird die Bindung verschiedener Räume immerhin noch die Annäherung an barocke Raumrhythmen erleichtern, so scheint es auf den ersten Blick unmöglich, daß in dem einfachen Zentralraum mit Kuppel über dem Quadrat und höchstens noch kurzen Armen als Altarnischen die neue Baugesinnung zum Ausdruck gelangen kann. Trotzdem ist es gerade hier möglich, den Barocksymptomen in die feinsten Regungen nachzuspüren. Domenico Fontana mit der Kapelle Sixtus V. 1584, und im Anschluß an ihn Flaminio Ponzio mit der gegenüberliegenden Kapelle Pauls V. 1611 an S. M. maggiore in Rom stehen vor diesem Problem.

Wie schwer es ihnen wird, sieht man aus der für Rom merkwürdig zerfahrenen dekorativen Ausdeutung der Flächen. Es kommt ihnen darauf an, die ruhende Kraft des Zentralraums in einer Raumkurve aufzulösen und das einzige Mittel ist: Steigerung der Höhenentwicklung. Das Verhältnis vom Durchmesser des Mittelquadrats zur gesamten Raumhöhe einschließlich der hellen, leuchtenden Laterne wird auf 1:4 gebracht, während das Verhältnis von Tiefe der flachen Altarnischen zu ihrer Höhe 1:5 ist. Gleichzeitig binden sich diese Altarnischen, deren Tiefe zum Quadratdurchmesser nur wenig über 1:3 beträgt, in eigener Unselbständigkeit an den Hauptraumkörper. Man beachte auch, wie eine Raumbindung zwischen diesen beiden Kapellen stattfindet, indem die Seitenschiffe der Kirche durch einen kreuzgewölbten Raum unterbrochen werden und das Hauptschiff den mittleren Verbindungsraum abgibt (Abb. 168). Der Schnitt bei Letarouilly stellt mit feinem Gefühl diese Beziehungen dar.



29. Florenz, Capp. di S. Antonio

(Phot. Alinari)

Eine ganz gewaltige Höhensteigerung erfährt auch die Capp. di S. Domenico an S. Domenico in Bologna, 1596 bis 1605 erneut, ein griechisches Kreuz mit Kuppel, ganz kurzen Armen als Altarnischen und Halbrundapsis. Gegen die Kirche zu ein schmaler Vorraum. Ohne diese Apsis die Capp. del Tesoro im Dom zu Neapel 1608—37 von Grimaldi (oder Negro?). Hier wird das Mittelquadrat mit Kuppel auf sehr hohem Tambur — man mußte sich schon gegen die gotischen Proportionen des Domes halten — durch Abschrägung der Ecken in ein Achteck mit

zwei verschiedenen Seitengrößen überführt. Die Altarnischen bleiben so in ihrer Breite hinter dem Kuppeldurchmesser zurück, in Reduktion ist damit das Raummotiv von S. Pietro gegeben.

Selbst für den bescheidenen Kapellenzentralraum ohne Altarnischen bemüht sich der Barock noch um eine Lösung, die, wenn sie auch nicht mehr Räume rhythmisch zu binden vermag, doch noch eine rhythmische Bindung und entschiedene Unterordnung von Nebenteilen und Hauptteil erstrebt. Schon Michelangelo hatte aus dem Wandsystem der Sagrestia vecchia an S. Lorenzo von Brunellesco in seiner Sagrestia nuova etwas anderes gemacht, indem er den Mittelteil der Fläche den Seiten gegenüber so verbreitert, daß die rhythmische Travee des Bramante auftritt, bei der die Diagonale des Mittelteils senkrecht auf der Diagonale der Gesamtfläche steht. Nach einem Zwischenstück, in dem sich die drängenden plastischen Kräfte beruhigen, nimmt er mit ungeteiltem Schildbogen alles zusammen und erreicht damit jene Beherrschung des Kleineren durch das überragend Große, gleichzeitig die Höhenproportion der neuen Sakristei gegenüber der alten von 3:5 auf 4:9 bringend. Ähnliche Flächenproportionierung zeigen in Florenz die Capp. Niccolini an S. Croce von Giovanantonio Dosio 1585 bis 1664 auf rechteckigem Grundriß mit Cvalkuppel, ferner die Capp. di S. Antonio an S. Marco von Giov. da Bologna beg. 1588 (Abb. 29; Entwurf in den Uffizi), die wieder einen Vergleich mit der Gesüßassade (Abb. 27) zuläßt. Hier bekommt allerdings das Rechteck keine einheitliche Kuppel, sondern es werden seitlich Gurtbögen abgetrennt, um für die Kuppel ein Mittelquadrat zu erhalten. Man vergleiche, um sich das neue Spannungsverhältnis klar zu machen, mit diesen zusammengepreßten Seitenteilen die ähnliche Gewölbelösung in der Capp. Pazzi. Für die Altarwand ist eine derartige Aufteilung von jetzt ab das Übliche.

Diese proportionalen Spannungen der Flächenteilung bedeuten nun für den Raum weit mehr, als die plastischen Ausdeutungen der Funktionen der Mauerwand, auf die es bei Michelangelo zunächst hinausgeht. Denn hier wird die Wand vorzüglich als Begrenzung des Raumkörpers aufgefaßt, und wenn dieser damit auch nicht rhythmisch zerlegt wird, so wird er doch an seinen Grenzen rhythmisch ziseliert. So finden sich denn auch bei Palladio ähnliche Raum-

ziseluren, obgleich hier das Spannungsverhältnis näher dem Bramanteschen bleibt, im Innern der Chiesa delle Zitelle in Venedig, erst 1586 nach seinem Tode ausgeführt, dann im Tempietto von Maser, einem Kreiszentralbau mit vier Armen, wobei die Öffnungen des Kreises gegen diese Arme breiter sind wie die Wandstücke zwischen ihnen. Hier wäre noch einmal die Capp. del Tesoro zu nennen, wo in die Viereckabschrägungen Coretti eingelassen sind, und ebenso S. Giorgio in Genua 1620. Dagegen ist der Achteckraum der Capp. dei Principi in Florenz beg. 1604 dilettantischer Entwurf eines Mediceerfürsten im schlechtesten Sinn, selbst sein mit der Ausführung betrauter Architekt Nigetti dürfte, wenn er nur ein wenig Verständnis für das Wollen seiner Zeit gehabt hat, einzig an ihrer Materialkostbarkeit kaum Freude empfunden haben.



30. Florenz, Capp. Gaddi
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)
(vergl. Abb. 53)

Den gleichen Prozeß wie die Wandfläche macht die Wölbungsfläche durch. Noch S. Pietro hatte den Kuppeltambur im Innern mit gleichmäßiger Reihung von Fenstern und gekuppelten Pilastern gegliedert, ebenso die Wölbungsfläche gleichmäßig zerlegt. Schon Dosio zerlegt das eigenhändig von ihm stuckierte kupplige Gewölbe der Capp. Gaddi an S. M. Novella in Florenz (Abb. 30, 53) 1574—77 in breitere und schmälere Flächen, und ähnlich unterordnet auch Francesco Capriani da Volterra bei reichem Detailwerk kleinere Bilder größeren an der Wölbung der Capp. Gaetani an S. Pudenziana in Rom. Diese Wölbung wiederum ist die Vorstufe für das Gewölbe der Passionskapelle an S. Pietro in Montorio in Rom, wo die kleineren Bilder reichen Stukkaturen haben weichen müssen. Bei komplizierterer Gewölbekonstruktion über einem Quadrat tut ein gleiches die linke Chorkapelle an S. M. in Trastevere, zugeschrieben dem Dominichino, der für das Hauptschiff der Kirche den Kassettendeckenentwurf 1617 fertigt. Ein Vergleich dieser Kassettendecke mit früheren zeigt, wie auch hier die gleichmäßige Felderteilung der Renaissance einer Unterordnung des Kleineren unter Größeres hat weichen müssen, wobei gleichzeitig eine innigere Ineinanderbindung der verschieden geformten Felder stattfindet. Am Anfang der Reihe stehen die beiden Decken, zu denen Ferdinand I. von Toskana den Auftrag gab: die im Dom von Livorno 1604 und die Triumphdecke von S. Stefano de'Cavalieri in Pisa 1607 ausgemalt.

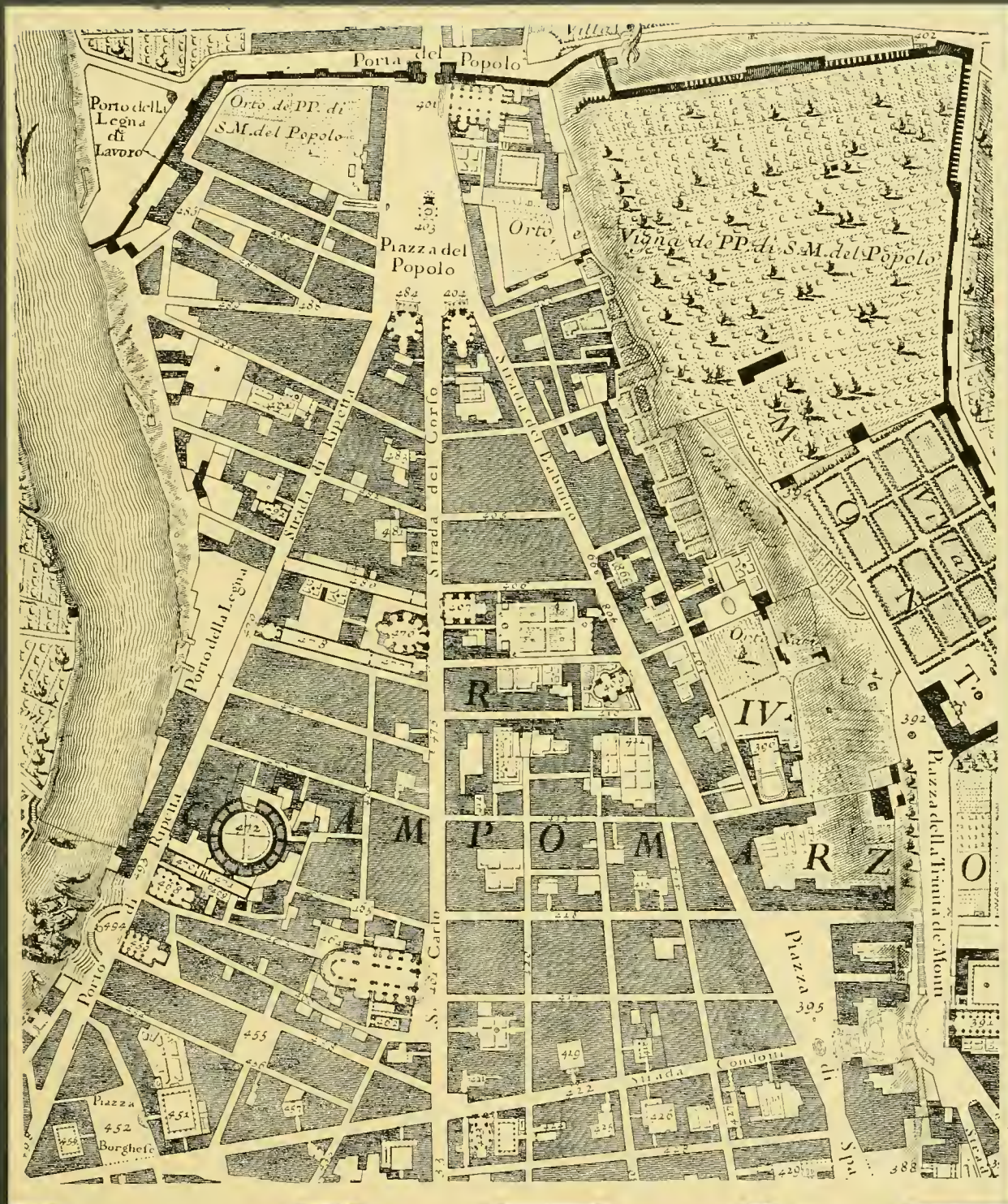
Wie schon für die Aufnahme des Motivs von S. Pietro nachgewiesen ist, kommt man dazu, auch die zentralisierte Anlage, selbst wenn man sich den Anschein gibt sie beizubehalten, auf eine Hauptachse hin umzumodeln. Denn man empfindet vier gleichwertige Arme als unbehaglich und hält die Raumkurve in einer Achse für leichter darstellbar als bei Umbiegungen wie in S. Pietro. Auch das Mittel, Verdoppelung von Eingangs- und Chorarm, ist schon angegeben. In dieser Art bildet außer den genannten Beispielen in Perugia S. Teresa 1594 den Innen-

raum der Misericordia um. S. Giorgio in Genua vertieft den Chorraum. S. Carlo ai Catinari in Rom beg. 1612 von Rosati, Fass. von Soria, gibt bei griechischem Kreuzgrundriß Eingangs- und Chorjoch breiter als die seitlichen. In den Armwinkeln entstehen so Rechteckkapellen mit Ovalkuppeln. Außerdem wird die Halbrundapsis um ein weiteres schmales Vorjoch mit selbständiger Beleuchtung hinausgeschoben. Im kleinen disponieren ähnlich S. Luca in Genua und S. Severo in Neapel 1657 von Conforto. Die nachträgliche Aushöhlung der Altarnische der Capp. Lancellotti an S. Giovanni in Laterano in Rom, einem Bau über Kreuzgrundriß des Capriani von 1580, dürfte erst eine Veränderung durch A. de' Rossi Ende des 17. Jhhs. sein. Am entschlossensten durchdringt ein Langhausbau eine Zentralkomposition von Kuppel und Apsiden mit gleichem Mittelpunkt in der Capp. Corpus Domini in Turin von Vitozzi 1607, Fass. erst um 1660, Dekor noch später 1753 von Alfieri.

Die Dehnung des Chors am Zentralbau hat schon Tibaldi 1577 an S. Sebastiano in Mailand zu einem besonderen, hinter dem Altar liegenden Zentralraum erweitert, doch hält sich dieser so dunkel, daß er noch keinen entschiedenen Einfluß auf die Wirkung des kreisrunden Kirchenraums gewinnt. Palladio gibt zu gleicher Zeit im Redentore durch Öffnung der Apsis zu einer Säulenstellung mit Ausblick in den rückliegenden erleuchtenden Raum eine Bereicherung, die man begierig aufgreift und bis ins 18. Jhh. festhält. Das Streben nach Raumbereicherung, das sich jetzt zum erstenmal ankündigt, wobei auch hier als Vorgänger der Barockbaukunst Palladio erscheint, dessen Bedeutung für den Palastgrundriß bereits dargelegt ist, ist ein Angelpunkt für das Verständnis der folgenden Bauepoche. Auch Magnani läßt an Il Quartiere in Parma um 1600 einen Durchblick unter dem Kämpfer der Apsis frei in einen erleuchteten Raum, der besonderen Nachdruck erhält, da er höher als der Chorbau ist. Ebenso öffnet sich der Chor am quadratischen Raum des Kirchleins vom Ospedale maggiore in Mailand, beg. von Mangone, voll. von Ricchini um 1625, gegen einen lichten Raum, der die Nische halbringförmig umgibt. S. Trinità in Turin 1610 von Vitozzi mit Hauptraum über Kreisgrundriß fügt hinter die Hauptaltarnische einen bedeutenden Rechteckraum an.

Der rechteckigen Altarnische entsprechen auf den anderen Spitzen des dem Kreise eingeschriebenen Dreiecks andere Altarnischen mit etwas geringerer Öffnungsbreite, mit zweifachem Wölbungsradius ihres unvollständig kleblattartigen Grundrisses wegen. Zwischen beiden, gegenüber der Hauptnische, liegt die Eingangstür, in der Mitte der anderen Wandabschnitte sind Nebentüren. Diese drei gleichen Wandabschnitte haben doppelte Breite wie die seitlichen Kapellenräume und werden durch Pilaster rhythmisch zerlegt. Stellt man sich nun weiter vor, daß über den in die Mauer vertieften Türöffnungen Balkone herausquellen, daß diese wiederum ein Gegengewicht in den sich vorschwingenden Brüstungen finden, die die seitlichen Kapellen abschließen und die Kurven ihres Grundrisses zu einer ornamentalen Blütenform vervollständigen, so haben wir hier eine der geistvollsten Kompositionen, die das phänomenale Problem Guarini (vergl. Kap. III) wird erklären helfen. In der Literatur ist sie kaum oder nur als „Sonderbarkeit“ erwähnt. Auch andere Bauschöpfungen werden Vitozzi als einen der großen Architekten des Frühbarocks erscheinen lassen. Das Bedauern, dem gesteckten Ziele treu von einer Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit absehen zu müssen, vermag der Verfasser ihm gegenüber nur schwer zu unterdrücken.

Ein so bereicherter Zentralraum bekommt letzten Endes nicht nur eine Aussicht über den Altar in einen rückliegenden Raum, sondern dieser Raum selbst wächst sich zu einem Zentralraum aus, der nur durch geringere Größe oder schlichtere Wölbung und durch das breite Joch an seiner Ansatzstelle seine Abhängigkeit von dem vorderen Hauptraum andeutet. Achteckraum mit Seitennischen, Tambur, Kuppel und Laterne verbindet mit einem quadratischen, flachkuppelgedeckten Raum Castellamonte für S. Rocco in Turin 1604. Ähnlich für S. Giuseppe in Mailand 1607 von Ricchini ein großer Kuppelraum und ein kleinerer kreuzgewölbter Raum hintereinander gruppiert.



Rom, Nördlicher Stadtteil 1748
1:5000

Erst in diesem Gedankengang wird der komplizierte Grundriß von S. Alessandro in Zobia in Mailand (Abb. 31) von Fra Lorenzo Binago klar und leicht faßlich, seit 1602 im Bau, wahrscheinlich aber der Entwurf nachträglich zu seiner jetzigen Gestalt geändert, dekoriert erst Ende des Jhhs.

Hier liegt vorn das Zentralsystem von S. Pietro, es folgt hinter dem weniger als die Hauptkuppel breiten Kreuzarm eine Flachkuppel von seiner Breite, neben sich als Verlängerung der durch die Hauptfeiler bedingten Gurttonnen Tonnen, die aber schmaler sind als die Tonne des Kreuzarmes (S. Carlo ai Catinari!). Den Beschluß macht die lichte Apsis. Da die Kreuzarmtonne zwischen den beiden Kuppeln kein direktes Licht erhält, wie die anderen, folgen sich vom Eingang aus wechselnde Lichtzonen: gedämpfte, starke (Hauptkuppel), fehlende, gedämpfte (Flachkuppel), starke Beleuchtung. Also auch hier ein Rhythmus. Reicher kann das S. Pietrossystem nicht abgewandelt werden. Der Hochbarock ändert dann das System selbst: S. M. in Campitelli (Taf. II.), vergl. Kap. III.

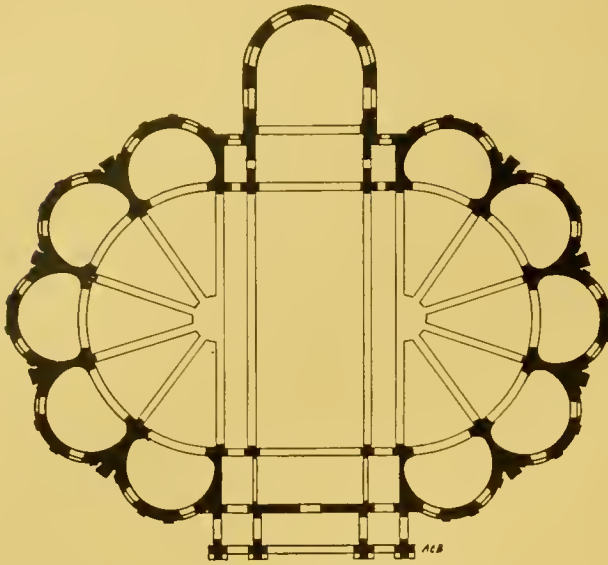
Bei allen diesen Räumen bleibt der Mittelpunkt des zentralisierten Hauptraumes noch in Ruhe. Der Barock greift nun auch ihn an, zieht ihn in die Bewegung der Tiefenachse hinein. Statt des einen Mittelpunkts erscheint die Mittellinie, das heißt die Verbindung von zwei Mittelpunkten: der Hauptraum nimmt gedrungene Rechteckform oder Ovalform an. Immer noch kann man die Wölbung eines solchen Raumes auf einen Schlußstein oder eine Laterne beziehen, der Raum selbst aber streckt sich, gleichsam mitgeschwemmt von der Achsenrichtung. Vignola gibt mit S. Andrea vor Porta del popolo in Rom 1552 die Überleitung vom Rechteck zum Ovalraum, indem er das Rechteck durch Zwickel zur Ovalkuppel überführt. Die Altarnische hängt sich als tonnenüberwölbter Raum an. Die Wandflächen zeigen die rhythmische Travee des Barocks. Ebenso wird der Rechteckraum zur Ovalkuppel überführt in der erwähnten Capp. Niccolini — man tritt seitlich in diese ein — und in den das Querschiff vertretenden Kapellen des Doms von Livorno. Hier liegt die Längsachse parallel zur Schiffsachse, wohl um gegen diese keine zu starke Querrichtung zu stellen. Das gleiche in S. Siro in Genua 1576. Mit S. Anna dei Palafrenieri 1572 ebenfalls in Rom von Vignola über ovalem Grundriß mit flachen Seitenkapellen und tiefer Eingangs- und Chornische steht der Barocktyp vollendet da. Die Wandabschnitte sind wohl größer als die für die Raumwirkung wichtigen Kapellenöffnungen, werden aber für das Auge durch eingestellte Säulen verkleinert, zumal sich diese Teilung auf der Kuppelwölbung fortsetzt.

Der Unterschied von älterer und neuer Baugesinnung wird noch klarer im Vergleich der SS. Annunziata in Parma (Abb. 32), beg. 1566 von Fornovo, Kuppel von Rainaldi 1626—32, mit S. Giacomo al Corso in Rom (Abb. 34, Taf. III, 476), beg. von Capriani, voll. von Maderno.



31. Mailand, S. Alessandro

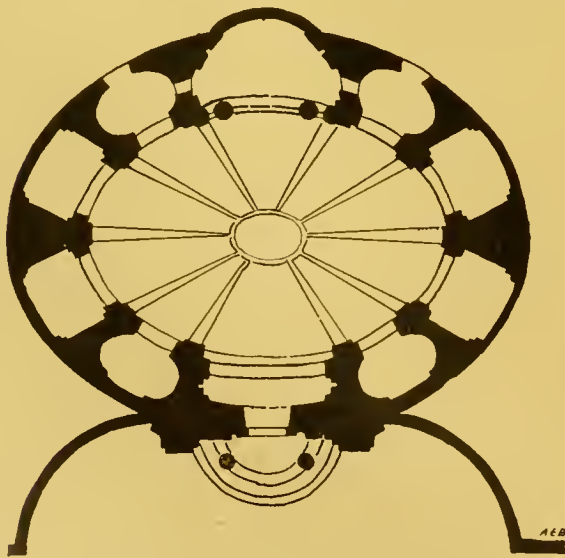
(Phot. Brogi)



32. Parma, SS. Annunziata *

Dagegen S. Giacomo al Corso: Längsoval, Eingangsöffnung und Choröffnung sehr breit, etwas schmaler die Öffnung der Seitenkapellen in der kleineren Achse, noch schmaler die Öffnungen der vier Kapellen in den Diagonalachsen, die zwar selbst von gleichem Durchmesser wie die quadratischen Seitenkapellen, aber zum Achteck abgeschrägt sind. Weiterhin zeigen die Flächenreste des Ovalraumes wechselnde Breite, da die neben Eingang und Chor doppelt so breit sind wie die zwischen den seitlichen Kapellen. Hiermit aber endet noch nicht die rhythmische Teilung, sondern, indem die Kuppel nur über den seitlichen Kapellen Stichkappen erhält, wird auch ihre Fläche hineingezogen: den Öffnungen des Ovalraums sekundiert der durch die Stichkappen plastisch modellierte Deckenkörper.

Zu nennen als Längsovalräume sind ferner das Santuario di Vico bei Mondovì, beg. 1596 von Vitozzi, Kuppel von Gallo 1736. In Rom die Capp. Santorio an S. Giovanni in



33. Rom, S. Andrea Quirinale, 1:500 *

Das quergelegte Oval des Hauptraumes, gewonnen aus einem in der Achse gestreckten Rechteck und seitlichen Halbkreisen, gruppiert um diese je fünf gerundete Kapellen, deren Öffnungen nur durch die pilastergeschmückten Stirnen der radialgestellten Strebemauern voneinander getrennt sind, die als Gurten fortgeführt die Oberhalbkreis-Kuppelfläche in fünf gleiche Sektoren teilen. Im Fuß der Kappen winzige Rechteckfenster. Eingangsraum und Chor in der Achse des Rechtecks haben eine nur unmerklich größere Breite. Neben der betonten Achse liegen also zur rechten und zur linken die Hälften eines Systems, das zusammengefügt etwa der *Incoronata* von Lodi 1488 oder den idealen Zentralbaukombinationen eines Leonardo gleichen würde. Da nicht nur die größere Querachse, sondern erst recht diese Kapellen der Wirkung der Tiefenachse entgegenarbeiten, merkt man, daß das Raumproblem einer unzweideutigen Tiefenentwicklung, weiter eine Rhythmisierung der Flächen dem entwerfenden Architekten nicht vorgeschwebt hat.

Laterano 1602, wo nur in den Diagonalen Halbkreisnischen gebildet werden. In Palermo die Chiesa dei Benedettini 1616, S. Salvatore von Amato 1628, als ein der Ellipse eingeschriebenes Achteck mit elliptischer Kuppel, in Piacenza S. Giovanni um 1630, beg. von F. M. Ricchini, voll. von seinem Sohn Domenico. Für kleine Weih- und Passionskapellen findet sich die ovale Form verschiedentlich. So in Orta und Varese 1602, wobei man es allerdings nicht zu gewissenhaft mit Quer- oder Längsstellung der Ovals nimmt. In Orvieto wählt S. Giovanni Evangelista statt des Ovals ein gestrecktes Sechseck. Venedig bringt es über den rechteckigen Saal mit Chorkapellen nicht hinaus, so die genannte Chiesa delle Zitelle und S. Moisè 1632 von Termignon.

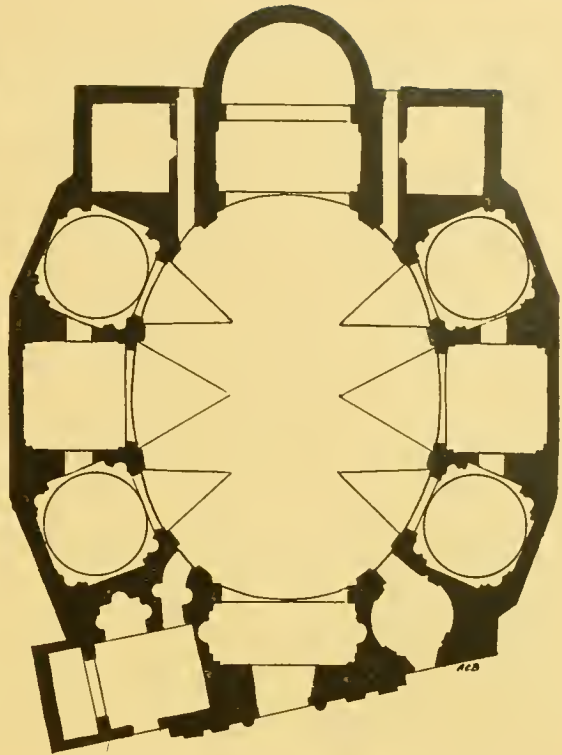
Im Langhausbau wird noch in einigen Beispielen dieser Zeit die basilikale Anlage von den neuen Raumgedanken kaum angegriffen, wenn auch der dunkler gehaltene Gesamttraum von der lichtströmenden Vierungskuppel beherrscht wird und in dem wenig ausladenden Querschiff, der Bildung einzelner Architekturglieder sich weitere Anzeichen einer veränderten Baugesinnung bemerkbar machen.

Genua, das in der Komposition des Palastbaues bereits eine reiche Entwicklung hinter sich hat, erscheint in der Anlage seiner Kirchen wenig fortschrittlich. Die Erklärung kann nicht nur in der Beliebtheit der Säule liegen, sondern man wird daran denken müssen, daß in allen Raumbindungen des Palastbaues doch immer eine lichte Klarheit in der Übersichtlichkeit und der Durchsichtigkeit der Räume gewahrt ist, so daß sich die Gruppierung auch in ihren untergeordneten Teilen auf den ersten Blick übersehen läßt. Der strenge Gesütyp konnte einer solchen Gesinnung bedenklich scheinen: die Kapellen ordnen sich nicht nur unter, sondern sie verschwinden fast gänzlich. Selbst Rom soll bald mit S. Ignazio die Korrektur geben. Da nun der Grundriß des Kirchenlangbaues keine allzureichen Kombinationen gestattet, behält man die durchsichtige Säulenbasilika mit kleinen Proportionsverschiebungen bei, so bei dem Neuaufbau von S. Siro

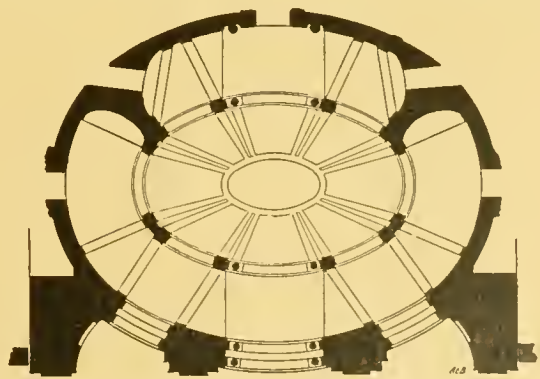
1576 und der zum Verwechseln ähnlichen Nostra Signora delle Vigne von Gaspare della Corte 1588. Die Hauptschifftonne wird von gekuppelten Säulen mit Bögen getragen, die Seitenschiffe reihen diesen entsprechend hintereinander kupplige Gewölbe und breite Gurtbögen. Die Querarme ragen über die Seitenschiffe nicht hinaus, auf ihrer anderen Seite neben dem Chorhaupt befinden sich helle Kuppelkapellen oder Apsiden, die Achsenbewegung der Seitenschiffe abfangend. Die Proportionen des Hauptschiffs sind mit 2:5 für die erste, etwas weniger für die zweite Kirche bedeutend schlankere wie im Gesù, aber auch da soll Rom bald eine Korrektur machen. Noch mehr renaissancemäßiger Auffassung nähert sich SS. Annunziata del Guastato (Abb. 36) von Giac. della Porta und Scorticone 1587, nach neuerer Annahme, die viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, schon aus den siebziger Jahren, womit sie an die Spitze der Reihe treten würde. Neu dekoriert im 17. Jahrhundert von den Carloni und den Lomellini, Kuppelmalerei 1635 von Ansaldo. Die Gewölbemalerei im Chor von Benso eines der stärksten Beispiele perspektivischer Scheindekoration in Genua. In Neapel kommt man mit den Gerolomini 1592 der Renaissancebasilika noch näher, als Säulenbasilika errichtet auch Giac. Besio 1612 S. Giuseppe de' Teatini in Palermo.

In den saalartigen Kirchen macht sich jetzt ein besonderes Streben nach Raumweite bemerkbar, allerdings brauchte man hierzu über die Proportionen mancher flachgedeckten gotischen Kirchenräume kaum hinauszugehen.

So S. Stefano de' Cavalieri in Pisa von Vasari 1565 beg., der Dom von Livorno voll. 1604, wohl von dem als Festungsbaumeister bekannten Gianfrancesco Cantagallina. Wie für den Zentralbau stellt sich auch hier bald als Hilfe eine



34. Rom, S. Giacomo al Corso, 1 : 500 *



35. Rom, S. Croce in Gerusalemme *



36. Genua, SS. Annunziata

(Phot. Noack)

besondere Aufteilung der Wandflächen ein. So projiziert sich mit ganz flachen Altarnischen auf die Seitenwände von S. Giovanino degli Scolopi in Florenz, beg. 1581 von Ammanati, voll. 1656 von Parigi, in sehr durchdachter Weise das barocke Langhaussystem im Wechsel von drei Nischenbögen und Wandabschnitten, zwischen deren gekuppelte Pilaster Türen oder Beichtstühle und Nischen eingeklemmt sind. Statt der Querschiffarme erscheinen größere Nischen. Um deren Bogenschluß über das Gebälk der Pilaster emporzuführen, schiebt sich zwischen dieses und das Kämpfergesims des Tonnengewölbes eine zweite Zone ein, in der über den Wandabschnitten Bilder, über den kleinen Nischen Logen und in Stichkappen Fenster erscheinen. Der spätere Saalbau mit Flachdecke von S. Firenze, beg. noch von dem greisen Silvani, Fass. von Ruggieri 1713, teilt ohne jede Nischenvertiefung die Wände gleichmäßig durch Pilaster, die Einzelfelder sind außerdem gerahmt. Man mochte spüren, daß der einfache Saal schließlich durch Wandgliederungen doch nicht befriedigend raumbewegt wird, und sich darum lieber bescheiden. Die Wirkung der dunklen Gliederungen vor weißen Flächen ist eine sehr noble. Die gleiche Beruhigung zeigt die Kassettendecke. Zur Not konnte man selbst einer gotischen Kirchenhalle durch Wandgliederung eine barocke Färbung

geben. So verfährt Fra Buonvisi (? der Bau von Buonamici begutachtet) mit S. Romano in Lucca 1635, dabei werden die Wandpfeiler in den gotischen Raum hineingebaut.

Eine Sonderstellung nehmen in Oberitalien die Langhausbauten von Tibaldi und seinen Nachfolgern ein. Schon gegenüber ihren Gliederungen und Detailbildungen, die kühler als die Palladios, ja sogar nüchtern sind, und sich ganz in den Anschauungen einer trockenen Hochrenaissance halten, ist man verwundert, so gar nichts von der Plastik des werdenden Barocks zu spüren, der doch selbst der gealterte Palladio in seiner Loggia del Capitano Zugeständnisse macht. Ihn mit Palladio vergleichen heißt dem letzten Unrecht tun. Was beide stets trennen wird, ist die Gewalt der räumlichen Vorstellung auf Seite Palladios. Nur wenn man Weiträumigkeit und beinahe völlige Unterdrückung von Nebenräumen für sich als Barocksymptome gelten läßt, werden auch S. Fedele in Mailand beg. 1569, voll. von Bassi, und die ähnliche Kirche SS. Martiri in Turin hier genannt werden können.

Genauer betrachtet, reihen sich hintereinander zwei gleiche Zentralräume auf quadratischem Grundriß, ein jeder mit kuppliger oder kreuzgewölbter Eindeckung — die Eingangswand von S. Fedele zeigt genau gleiche Gliederung wie die Seitenwände —, denen ein kleinerer (!) Kuppelraum folgt, der in SS. Martiri gleiche Seitenwandgliederung wie die Vorräume erhält. Die frei vorgestellten, die Quadrate trennenden Säulen konnte Tibaldi aus S. M. degli Angeli in Rom von Michelangelo übernehmen, zu der man noch weitere Beziehungen finden wird. Diese Reihung in sich fertiger Räume, die Endigung in einen kleineren, womöglich noch durch vorgekröpfte Freisäulen und starken Gurtbogen von den Vorräumen getrennten Kuppelraum sucht gerade das Gegenteil von dem Ziel auf, das für die neue Baugesinnung nachgewiesen ist. Der aus Florenz stammende Erzbischof Carlo Borromeo in Mailand ließ S. Fedele wohl für den Jesuitenorden erbauen, der Gesù in Rom, gerade begonnen, hat aber nicht geringste Einwirkungen ausgeübt. Man hat den Bolognesen Tibaldi, der sich auch in der Malerei versuchte, eines Bildes wegen den Michelangelo

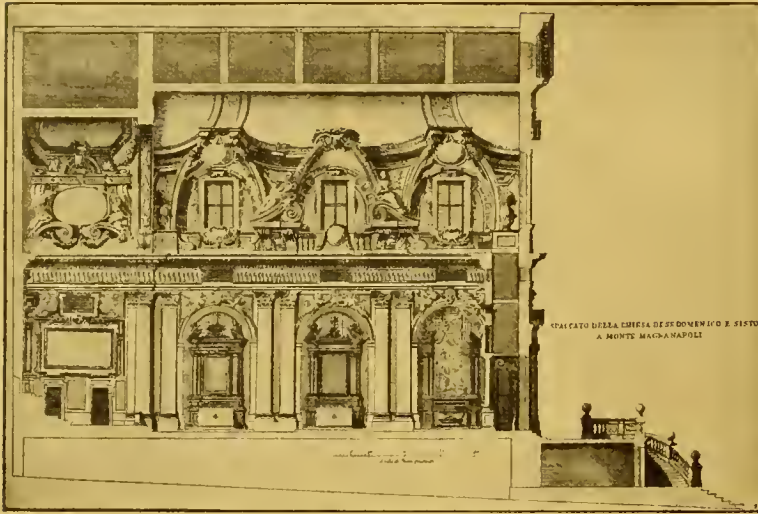
riformato genannt. Das kann auch für seine Architektur gelten, wenn man Reformation mit pedantischem Sichbescheiden übersetzen will. Bezeichnend für den Tibaldikreis ist die Auflösung der Seitennischen im „Palladiomotiv“, das jener an der Basilika von Vicenza geädelt hatte. Es findet sich ähnlich verwendet noch in S. Filippo Neri in Genua 1674. Die Decke ist dort allerdings eine durchgehende Tonne, der Raum wird nicht wie bei Tibaldi zerteilt. Mehr dem Eindruck des Barockraums nähert sich die kleine Kirche SS. Antonio e Andrea in Ceretolo, die wir dem Tibaldi zuweisen möchten. Auch S. Pietro in Bologna (Abb. 37), schon 1161—65 romanisch erneut, 1392 bis 1406 gotisch umgebaut, erhält von Tibaldi 1575 einen neuen Chor. Der mächtige Raumeindruck beruht aber wesentlich auf der Wandgestaltung durch Magenta 1605, hierin geradezu ein Gegensatz zu S. Pietro in Rom. Das Mittelschiff der Bologneser Peterskirche übertrifft an Breite allerdings noch um etwas die römische, vor allem aber durch die Feinheit der Ornamentik, das Aussetzen der Triumphbogen tragenden Pfeiler mit Tür, Feldern und Figurennischen, endlich durch die Stufenerhöhung gegen den Chorraum wird die überwältigende Mächtigkeit des Raumes dem Auge leicht und schnell faßlich gemacht. (Die Aufnahme bringt diese Wirkung nicht voll heraus.)



37. Bologna, S. Pietro

Klar und kühl ist auch der Eindruck von S. Gaudenzio in Novara über dem Grundriß eines lateinischen Kreuzes, von Tibaldi 1577 beg. Hier sind wenigstens die Gewölbe als Tonnen zusammengefaßt. Barock ist wieder nur die Anpressung der Seitenkapellen an das Hauptschiff. Die Durchgänge von Kapelle zu Kapelle sind aber so hoch geöffnet, daß sie sich im Gegensatz zum Gesù im Raumkonzert bemerkbar machen. Man möchte sagen, daß hier der Schrumpfsprozeß der Seitenschiffe, woraus sich schließlich der Grundriß des Gesù ergab, verfolgt werden könnte, wenn nicht eben der Gesù ein Jahrzehnt älter wäre. Der Chor verbreitert sich gegen die Halbkreisapsis. (Die Abbildung bei Gurlitt ist in der Chorpartie sehr ungenau, wird aber immer wieder gebracht.) Diese erhält so, zumal mit kräftiger Beleuchtung, einen größeren Einfluß auf die Achsenrichtung. In diesem Herausholen des Schlusses darf man ein barockes Raumsymptom erkennen. Merkwürdigerweise weckt gerade der Aufenthalt in diesem Raum die Erinnerung an S. Giustina in Padua, wengleich beide Kirchen auf den ersten Blick gar keine, bei der Beobachtung, daß die erhaltenen Kuppeln von S. Giustina ähnliche Werte haben wie die gurtgetrennten Tonnenstücke mit Stichkappen in S. Gaudenzio, immerhin eine gewisse Raumähnlichkeit haben. Die konservative Zurückhaltung der Tibaldikirche charakterisiert, daß S. Giustina von Moroni bereits 1532 vollendet wurde.

Besondere Raumbildung zeigt S. Salvatore in Bologna 1605—23 von Magenta. Von den drei seitlichen Kapellen hebt sich die mittlere durch Breite und Tiefe gegenüber den anderen heraus. Ihr Tonnen-scheitel erreicht die gleiche Höhe wie der des Hauptschiffes, die Verschneidungen ergeben also für dieses Joch ein römisches Kreuzgewölbe, während die Bogen der anderen Kapellen unter dem Gebälk bleiben, über sich nur Stichkappen haben. Die vor den Wandpfeilern verkröpften Freisäulen, ebenso die Gesamtproportionen dieses Wandsystems lassen an Tibaldi denken. Auch in der Raumauffassung herrscht eine gewisse Ähnlichkeit, denn die Langschiffraumgruppe ordnet sich zentralisierend. Dazu ist der Kuppelraum mit Kuppel ohne Tambur nicht überkräftig, vermag schließlich aber doch die Herrschaft zu führen. Der Tibaldische Gedanke der Reihung einzelner Zentralräume wandelt sich so allmählich in barocke Raumgestaltung um. Ein bescheideneres, doch sehr ähnliches Beispiel für diesen Vorgang in Modena die Chiesa votiva mit der 1630 datierten Fassade. S. Paolo in Bologna 1611 von Magenta gibt die Entwicklungsstufe über



38. Rom, SS. Domenico e Sisto

S. Salvatore hinaus zum Gesù hin. Um aber auch hier ein in sich geschlossenes Wandsystem zu erhalten, wird das schmalere Intervall noch einmal neben dem Eingang wiederholt. Es nimmt unten Beichtstühle, oben Blendcochetti auf.

Neapel ist es immer unangenehm geblieben, eine eindeutige Raumwirkung zu schaffen. Drängt die Abmessung der Anlage auf eine solche, so wird sie nicht klar und selbstverständlich gebracht, sondern mit allerlei Beiwerk umhängt. Es ist so, als ob während des Entwerfens immer neue, kleine Ge-

danken sich einschmuggeln. Der Inhalt der architektonischen Werte, die Grimaldi 1590 mit der Umgestaltung von S. Paolo maggiore darbietet, ist noch der gleiche wie in S. M. nuova, erneut 1525, wenn auch die Worte selbst zierlicher miteinander verflochten werden. Erst Fansago, der aus Bergamo stammend unter Bernini (vergl. Kap. III) gearbeitet hat, als Eklektiker aber der älteren Baukunst zuneigt mit starken Schwankungen in seinen Anschauungen, macht eine merkliche Wendung.

S. Niccolò von ihm muß mit S. Ignazio in Rom zusammengestellt werden, denn die seitlichen Kapellen sind zu Seitenschiffen mit drei längsovalen laternenerhellten Kuppelchen und seitlichen Altarnischen umgebildet oder, wie man für Neapel richtiger sagt, die alte dreischiffige Anlage ist wieder aufgenommen worden. Die Haupttonne mit Stichkappen faßt aber alles zusammen und strebt der Tamburkuppel zu, die durch acht große Fenster im Tambur und ebenso viele im Kuppelfuß eine mächtige Lichtfülle sich verschafft. Der Chor schließt als kurzes, von Stichkappen erhelltes Tonnestück rechtwinklig, wie die Querarme. So ist der durchgleitende Zug für die Raumkurven gewonnen, die schwebende Helligkeit aller Raumteile ist aber von dem Ernst der gleichzeitigen mittelitalienischen und norditalienischen Baukunst weit verschieden, es herrscht im Grunde immer noch die heitere, nur durch prächtiges Material jetzt berauschen wollende Gesinnung der Renaissance.

Eine Reihe kleinerer Kirchen über ganz Italien vermittelt zwischen dem Gesùtyp und der alten Form der einschiffigen Kirche mit Kapellen, ohne Vierung und Querhaus, mit einfacherem oder nur eine kleine Kuppel enthaltendem Chorraum. Der barocke Raumeindruck ergibt sich aus der überragenden Größe des tonnengewölbten, durch Stichkappen erhellten Mittelraums, dann aus der Art der Wandbehandlung. Für die Entwicklung von Baugedanken sind diese kleineren Kirchen so gut wie bedeutungslos. Aus ihrer übergroßen Zahl seien darum nur einige Stichproben genommen.

In Ferrara wird der Gesù in bedeutenden Abmessungen 1573 von Schiatti begonnen. In Lecce zeigt der Gesù 1575 noch die gerade Decke. Der Neubau von S. M. in Via in Rom von 1549 (?), der Chor von 1604, Fass. von Rainaldi(?). Ebenfalls in Rom SS. Vincenzo ed Anastasio A. 17. Jhhs. neugebaut, SS. Domenico e Sisto (Abb. 38) im Bau seit 1623 (nach Letarouilly 1640). Die benachbarte S. Caterina da Siena 1630 von Soria nähert sich mit Eingangsjoch und gerade geschlossenem Chor einem Saalbau. In Novara ändert S. Marco um 1607 von dem Barnabitenpater Ferrari das Joch vor dem quadraten, mit Flachkuppel gedeckten Chorraum vom Tonnenabschnitt zum Spiegelgewölbe um, gleichsam als Ersatz der Vierung. Bemerkenswert ist die

Behandlung der drei breiten Pfeilerstücke, die mit den drei Kapellennischen abwechseln: während in ihrem unteren Drittel Beichtstühle eingelassen sind, hinter denen die Verbindungsgänge zwischen den Kapellen hindurchführen, liegen darüber hoch im Bogen geöffnete Coretti mit Fenstern in der Außenwand, also hell, während die seitlichen Kapellen ohne selbständige Beleuchtung sind. Ähnlich ist die Grundrißanlage von S. Francesco da Paola 1632, Fass. 1667, im nahen Turin, doch folgen hier an den zwei Pfeilern zwischen drei Altarnischen über den Beichtstühlen erst leere Wandflächen, dann die wie im römischen Gesü ganz flach gehaltenen dunklen Coretti. Oberlicht nur durch Stichkappen und Schildbogenfenster über dem Eingang. In dieser Kirche ist mit allen Gliederungen auf einen schwermassigen Eindruck abgezielt, das Pilasterpaar auf den Pfeilerstirnen wird breit auseinandergedrückt, die Kapellen öffnen sich in Korbbogen, obgleich sie auch als Halbkreisbogen über sich Platz gefunden hätten, die Tonne selbst, gerade eben noch als ungestellter Halbkreisbogen auf dem verkröpften, sehr kräftigen Kämpfergesims aufsetzend, wirkt korbbogenartig. S. Cristina ebendort 1637 von Castellamonte, Fass. 1718 von Juvara, eine Gründung der „Madama reale“ Christine, Tochter Heinrichs IV. von Frankreich (!), gewinnt durch Fortlassung der ersten zwei seitlichen Kapellen und Zusammenziehung der entsprechenden Joche des Hauptschiffs zu einem Kreuzgewölbe den Grundriß eines lateinischen Kreuzes. In Bologna ist als räumlich bedeutende, jetzt aufgelassene Anlage S. Lucia 1623 von G. Rainaldi zu nennen. S. M. Assunta in Varallo 1619 von Giov. d'Enrico, voll. 1649, verbreitert ein wenig das Mitteljoch und seine Kapellen gegenüber den beiden anderen, gibt dem Chor als Klerikerraum eine besondere Tiefe. Vor allem ihrer einheitlichen Dekoration wegen bemerkenswert.

Erst die Entwicklung der Barockkirchen, die enger an den Gesü anknüpfen, wird nun deutlich die Richtung angeben, die die Baugesinnung gegen 1630 nimmt, und erst im Hinblick auf sie werden sowohl für Zentralbau wie Langhausbau Schlüsse gezogen werden können.

Das Aussetzen der Kapellenbogen und das Einschalten eines nur mit niederer Tür geöffneten Raumes vor dem Kuppelraum des römischen Gesü wurde nicht als ästhetische Forderung a priori gedeutet, sondern es wurde hierin die nachträgliche, nicht gerade mit Freuden aufgenommene Durchgliederung einer konstruktiven Unvermeidlichkeit gesehen. Ist nun der Kuppeldruck und Schub bei kleineren Kirchen, die sich eng an den Gesü anschließen, ein geringerer, so vermag man ohne Aufenthalt die Reihe der wallenden Kapellenbogen im Kuppelraum hochzuführen. So machen es in Rom eine ganze Zahl Kirchen, die zu den wirkungsvollsten Raumschöpfungen des Barocks gehören. Voran steht S. M. de'Monti, 1579 von Giac. della Porta beg. und schon ein Jahr später vollendet. Die köstliche ursprüngliche, bis auf ganz geringe spätere Zutaten erhaltene Dekoration muß man in Gedanken auf den Gesü übertragen, um sich dessen frühere Wirkung klar zu machen. Die Kuppelraumproportionen, die Letarouilly als zu schlank tadelt, übertreffen kaum die vom Gesü. Da aber gegenüber jener Kirche Chor und Langhaus kürzer genommen werden konnten, das heißt, der Kuppelraumdurchmesser gegenüber der Langhaustiefe wächst (beim Gesü 1:2), wird das Verhältnis von Langhaustiefe, Langhausthöhe und Kuppelhöhe von 1:weniger als 1:1½ des Gesü auf 1:mehr als 1:fast 2 gebracht. Damit ergibt sich für den Eintretenden sogleich der Blick bis in die Kuppelwölbung, der im Gesü nur bis zum Tambur reichte. Die Raumkurve jubelt noch lebhafter empor und gerade hier fällt auf, wie der latente Wunsch zum Zentralbau auch im Langhausbau wirksam wird.

S. M. della Scala 1592 hat ihre Kuppel ohne Tambur lassen müssen. Ganz barocke Raumharmonie trotz des fehlenden Tamburs ist aber wieder S. M. della Vittoria, als S. Paolo unter Paul V. 1605 an Stelle einer älteren gleichnamigen Kirche erbaut und erst einige Jahre nach der Schlacht am Weißen Berge 1620 zur Siegeskirche umgetauft, was der inzwischen verstorbene Papst sich nicht verbieten konnte. Plan von B. Breccioli, an der Ausführung Maderno beteiligt, Fass. von Soria um 1630, der Chor im 19. Jhh. erneut. Über ihre Dekoration wird im folgenden Kapitel zu sprechen sein. Hier gelingt es auch, das gedrückte Verhältnis der Kapellenbogen zu vermeiden, die fast bis an das Gebälk heranreichen. S. Trinità de'Pellegrini ist 1614 von Maggi erbaut, Fass. Anfang des 18. Jhh. von Francesco de Sanctis. S. Andrea delle Fratte von Guerra 1605, Fass. von Valadier 1826, lockert durch abgeschlosseneren Durchgangs- oder

Kapellenräume die rhythmische Bindung. In Macerata baut Rosati in dem üblichen System von Tonne, je drei seitlichen Kapellen, Kuppelvierung mit Tambur, etwas ausgreifenden Querarmen, Chor mit Vorjoch und Halbrundapsis S. Giovanni 1612, Fass. 1625. In Turin ist S. Teresa 1642—74 von Valperga und Costaguta, Fass. 1764 von Barberis, als Prototyp verschiedener anderer Kirchen zu nennen.

Dem System des Gesù mit kleinerem Raum vor der Vierung folgt die Chiesa nuova in Perugia, deren Fassade das Datum 1663 trägt, die selbst aber früher entstanden ist. Bemerkenswert ist die renaissancemäßige Aufteilung der Gewölbeflächen durch flache Gurtbänder und Streifen mit Ornamentik, die als Rahmen für große Bilder gedacht sind. Die die Kapellen trennenden Pfeiler sind schmal, ihre Stirnen nur mit je einem Pilaster geschmückt. Die Kapellenöffnungen steigen so fast bis zum Gebälk empor, haben über sich keine Coretti.

In Rom ist S. Andrea della Valle (Abb. 6) die Schwesterkirche des Gesù. Der Bau 1594 von Olivieri beg., Kuppel und Chor von Maderno, und dieser gibt wohl auch die Anregung zur Fassade, die Carlo Rainaldi ausführt.

Nimmt man den Kuppeldurchmesser, der sich bei beiden Kirchen mit etwa 16 Metern fast gleich, als Maßeinheit, so haben sich gegenüber Gesù Langhaus, Querarme und Chor um mindestens je ein Drittel ihrer bisherigen Tiefenerstreckung verlängert, der Grundriß prägt stärker das lateinische Kreuz aus. Für den ersten Eindruck könnte daraus der Nachteil entstehen, daß der Kuppelraum nicht so voll sichtbar wird wie beim Gesù. Der Fehler ist abgeschwächt durch Steigerung der Höhe des Langhauses im Verhältnis zu seiner Breite, dann durch außerordentliche Erhellung der Kuppel mit acht statt vier Fenstern, die den Eintretenden fast blenden. Trotzdem wird durch den Gurtbogen der Tambur ungünstig verschnitten.

Statt der gekuppelten Pilaster erscheinen Pilasterbündel. Da nun das Langhaus eine größere Tiefe wie Gesù hat, können diese Bündel größeren Abstand voneinander nehmen, so daß die Kapellenöffnungen um fast die Hälfte breiter werden als im Gesù. Wählt man dann noch die Proportionen der Öffnungen schlanker, so reichen sie bis zum Gebälk hinauf, die Coretti werden überflüssig. Das ist der erste Schritt über den Gesù hinaus. Die Kapellen sind jetzt, umgekehrt wie dort, breiter als tief, durch eine Längsovalkuppel mit Laterne überwölbt. Ihrer breiteren und höheren Öffnung und ihrer Helligkeit wegen wirken sie, zwar immer in Unterordnung, neben dem Hauptraum mit. Damit weitet sich für den das Schiff Durchschreitenden der Raum nach den Seiten, es entstehen Raumkurven, die nach dort elliptisch ausholend sich gegen den Kuppelraum zu wieder zusammenschwingen. Das ist der zweite Schritt über den Gesù hinaus. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Kapellen sind zu Schlupflöchern zusammengeschrumpft, ein Zeichen ihrer räumlichen Wertlosigkeit. Zugleich findet ein größeres Ausholen der Raumkurven in den Querarmen statt, doch sammelt der Chor alles wieder ein. Der Chor selbst wird nur durch Fenster im Wölbungsfuß erhellt. Auch hier zieht das Licht wie schon im Hauptschiff empor.

Hier sei nun gleich, um den ersten Abschluß der Entwicklung zu zeigen, die zweite große römische Schwesterkirche des Gesù angeschlossen, S. Ignazio (Abb. 5, 7), obgleich sie fast drei Jahrzehnte jünger ist. Für sie hatte Zampieri, gen. Domenichino, zwei Entwürfe gefertigt; der Jesuitenpater Grassi entwickelt daraus, wie Milizia mitteilt, einen neuen Plan. Ihm sind die Feinheiten der Durchbildung zuzuschreiben, da Domenichino in seinen übrigen architektonischen Leistungen nicht gerade hervorsticht. Der Baubeginn liegt zwischen 1621 und 1623, Fass. von Algardi 1649, perspektivische Deckenmalerei von Pozzo um 1680.

Gegenüber von S. Andrea sind die Querarme wieder eingezogen, damit konnte auch der Chor wieder kürzer werden, was für sein Verhältnis zum Kuppelraum wichtig ist. Da im übrigen alle Entwicklungen sich im Langhaus abspielen, geben wir dessen Proportionen an und zwar sollen dabei die annähernden Verhältnisse für die drei Kirchen zusammengestellt werden, denn nur sie können eine Vorstellung dieser Raumformen vermitteln. Ohne solche Vorstellung aber bleibt alle Architekturbetrachtung auf der Stufe dumpfen Bewunderns stehen.

Es verhält sich die Langhausbreite, die dem Kuppeldurchmesser gleich, zur Langhaustiefe und zur Langhaustiefe im Gesù wie 4:8:7, in S. Andrea wie 3:8:6 $\frac{1}{4}$, in S. Ignazio wie 4:9 $\frac{1}{4}$: fast 7.

Nach den vorhergehenden Ausführungen ergibt sich daraus, daß hier für den Eintretenden die Sichtbarkeit des Tamburs gegenüber dem Gesù Verlust erleiden würde, wenn der Kuppelaufbau zustande ge-

kommen wäre. Gegenüber S. Andrea tritt der größeren Breite, das heißt des größeren Schwinkels wegen mehr von den Querarmen in Erscheinung. (Für S. Andrea ist die Aufnahme schräg zur Achse gemacht, um wenigstens etwas zu zeigen). Andererseits ermöglicht die größere Tiefe weitere und höhere Kapellenöffnungen. Der große Fortschritt gegenüber den anderen Kirchen liegt aber darin, daß die Bogen unaufhaltsam der Kuppel entgegenzueilen, kein Zwischenstück sich einschleibt. Dies ist erreicht durch besondere Verstärkung der Vierungspfeiler, die scheinbar die gleiche Pilasterkuppelung wie die Schiffspfeiler zeigen, sich aber aus einem ganzen Pilasterbündel entwickeln. Dem Pilasterpaar entspricht die Verdoppelung des abschließenden Gurtbogens. Diese Vierungspfeiler entlasten sich von dem auf ihnen ruhenden Druck durch Widerlager nach der Außenwand der Kirche zu, die von Durchgängen durchbrochen sind. Weiter bildet das Wandsystem des Langhauses eine weitreichende Ableitung des Kuppelschubes. Statt nämlich den Kapellenbogen in voller Größe zu öffnen, werden neben die Pfeiler Säulchen gestellt — Grassi mochte hier an die kapitolinischen Paläste denken (Abb. 16) — und erst von Säule zu Säule schwingt sich der Bogen. Andererseits hätte die volle Breite den Bogen in die Kapitellzone einschneiden lassen, und auch das hat Grassi vermeiden wollen. Schon jetzt müssen diese Öffnungen unter der Proportion bleiben, die ihnen mit 1:2 Vignola gab.

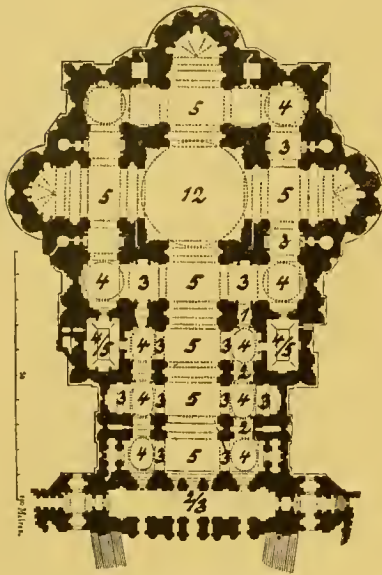
Die Überraschung ist nun aber, daß es sich gar nicht mehr um Kapellen handelt, mag auch ohne besondere Nische an ihrer Rückwand ein Altar stehen, sondern um versteckte Seitenschiffe. Sie sind untereinander mit Durchgängen verbunden, wo gleiche Freisäulchen zwar keinen Bogen, sondern einen graden Sturz tragen, doch reichlich Durchsicht lassen. Das ist der andere große Fortschritt. Ihre Abhängigkeit vom Hauptraum des Langhauses und dieses von der zu ergänzenden Kuppel ist bewahrt, in sich entwickeln nun aber diese abhängigen Teile neues Leben, weiten sich, schließen sich aneinander und bereichern damit die gebundene Raumgruppe. Die direkte Anregung in Rom zu versteckt dreischiffigen Anlagen gibt der Umbau von S. Pietro, der in Folgendem behandelt wird. Auch die angestellten Freisäulen erscheinen dort.

Als Beleuchtung jetzt nur noch reines Oberlicht und zwar durch große Stichkappen und Schildbogenfenster. Die Apsis, ohne direktes Licht, wird erhellt durch Stichkappen im Vorjoch, also keine Blendung, feierlich schwebendes Licht auch hier.

S. Vincenzo in Modena 1617 von Avanzini, Kuppel von Guarini voll., Stuckdekor von Paoletti 1761, kann neben S. Andrea della Valle gestellt werden. Die längsoval eingekuppelten Kapellen sind völlig dunkel, der Chor ist durch zwei Vorjocher weiter hinausgezogen. Hier hat eine weiche Dunkelheit die Aufgabe, Kuppelraum und Chor gegenüber dem lichten Langhaus anziehend zu machen. Die Anordnung der Coretti in Querarmen und Chor ist typisch. In Fano vertritt den Gesütyp S. Pietro in Valle, beg. von Cavagna 1626, voll. erst von Caccia 1696. In Neapel zeigt S. Fernando 1628 den entschiedenen Entschluß Fansagos, noch weiter sich dem großen römischen Vorbild anzuschließen. Das vierte, schmalere Intervall vor der Vierung hat unten einen abgeschlossenen Raum, darüber eine gleichgroße Bogenöffnung mit Balkon. Um den tektonischen Eindruck dem Neapolitaner zu versüßen, überfließt Bemalung an Vierungsbogen und Zwickeln alle Glieder, wie auch die Altäre und ihre Umgebung reiches plastisches Gewimmel überzieht.

Der gewalttätige Beschluß, dem Zentralbau S. Pietro (Abb. 2, 28) ein Langhaus vorzulegen, wird 1607 endgültig gefaßt. Die liturgischen Gründe oder Erinnerung an die alte Basilika, deren vorderer Teil noch in der 2. H. des 16. Jhhs. stand — „damit heilige Orte nicht durch profane Zwecke entweiht würden“ —, haben zwar den Ausschlag gegeben, auf die Durchbildung des Bauproblems aber kaum Einfluß gehabt. Es genügt den Tadlern zu sagen, daß Maderno nach anfänglichem Sträuben die Aufgabe bis 1612 räumlich nicht allein so gut löste, wie er konnte, sondern, wie sie überhaupt gelöst werden konnte (Abb. 39, 172, 173, vergl. Abb. 2).

Die Wirkung des Mittelschiffs wird für sämtliche Nebenräume des Langhauses bestimmend, gegenüber den alten Kreuzarmen ist es durch Schmälerung der Pfeiler um 2,50 m verbreitert. Seine Tiefe kann sich nicht zu seiner Breite in das Proportionsverhältnis des Gesü bringen, wohl aber zum Kuppeldurchmesser. Zu ihm verhält sich die Tiefe wie 3:7, ein Verhältnis, das zwischen Gesü und S. Andrea della Valle bleibt. Beleuchtung durch Stichkappen ist reichlich, bleibt aber weit hinter den 16 Fenstern der Kuppel zurück. Diesem Mittelschiff hätten sich nun nach dem Vorbild des Gesü seitliche Kapellen anschließen. Ihre Breite und



39. Rom, S. Pietro

Tiefe wird annähernd bestimmt durch das Tonnenjoch zwischen Nebenkuppel und Kreuzarm des Michelangelobaues, das wieder von der Vierungspfeilerbreite bestimmt ist. Maderno verbindet diese Seitenräume, die durch Längsovalkuppel mit Laterne eingedeckt sind, in breiten Durchgängen mit angestellten Säulen und flachem Stichbogen, damit die Kapellen zu einem versteckten Nebenschiff ausbildend. Nur der letzte Durchgang zum Tonnenraum ist niedriger und schmaler: bei aller Bindung läßt Maderno diese Seitenräume mit dem Michelangelobau nicht glatt sich verschweißen. Dieses starke Herabziehen bringt die folgende Tonne höher heraus, die in Wirklichkeit niedriger als die Ovalkuppel ist (der Tonnenbögenscheitel gibt erst den Ansatzpunkt der Kuppel). Hätte Maderno hier abgeschlossen, so hätten dieser einleitenden Raumgruppe gegenüber die seitlichen Nebenräume der Kuppel sich abgehängt, jene kontinuierliche Raumkurve hätte sich weder für das Auge noch für die Vorstellung ergeben. Maderno mußte also auch die Achse des Zentralbaues, die sich von Nebenkuppel über den Kreuzarm hinweg entwickelt, in seine Erweiterung einbinden. Er baut daher in den Winkel zwischen Nebenkuppel- und Ovalkuppelraum einen hohen Rechteckraum mit Muldengewölbe ein, dessen Achsen gebildet werden von den Verlängerungen der eben bezeichneten Achse und der Achse, die die Ovalkuppel mit der gegenüberliegenden über das Mittelschiff hinweg verbindet. Heute ist davon die eine Öffnung geschlossen, die andere verglast, eine geschulte Raumvorstellung vermag aber immer noch mit diesen Räumen zu rechnen. Die räumliche Ausfüllung der Ecke wiederholt sich nun weiter für diesen Rechteckraum und den folgenden Ovalkuppelraum in einer Altarnische und damit ist die endgültige Breite des neuen Langhausbaues bis zur Fassade gegeben. Für den das Langhaus Durchschreitenden entstehen wieder jene elliptischen Raumkurven, auf denen schon der Eindruck des Langhauses von S. Andrea della Valle beruht.

Man wird die ganze Bedeutung dieser neuen Raumlösung sich erst völlig klar machen, wenn man die rhythmischen Größenbeziehungen der einzelnen Raunteile sich vergegenwärtigt. Ihre relativen Höhen sind in dem Plan so angegeben, daß mit der Zahl auch die Höhe zunimmt — ein bescheidenes Hilfsmittel, das für den Nichtfachmann gewählt ist. Man wird hier zunächst eine Darstellung der Raumrhythmen des Michelangelobaues herauslesen, dann sehen, wie der neue Rechteckraum der Fußpunkt von zwei Achsen ist, die ähnliche Raumkurven besitzen: $4/5$, 4 , 3 , 5 , 3 , 4 und $4/5$, 4 , 3 , 5 , 3 , 4 , $4/5$; wie das vorhergehende Joch einleitet und in seinen Endigungen sich beschließend — denn sie werden nicht hochschwingend Beginn einer neuen Achse — zugleich kontrastiert: 3 , 4 , 3 , 5 , 3 , 4 , 3 ; wie das Seitenschiff eine rhythmische Reihe mit einer Endigung bietet, die sich besonders emporschwingt: 4 , 2 , 4 , 2 , 4 , 1 , 3 , und wie endlich diese ganze Summe ihren einheitlich mächtigen Oberklang durch die Langhaustonne erhält, diese wiederum den ganzen Trabantenschwarm der königlich herrschenden Kuppel entgegenführt.

Vielleicht findet man eine solche Darstellung absonderlich, und allerdings wäre es für den ersten Augenblick dankbarer, den Leser mit einem allgemeinen Gefühlsurteil zu entlassen. Man möge aber wiederum diese Darstellung dem Streben nach Vermittlung klarer Raumvorstellungen zugut halten, zumal unserer plastisch interessierten Zeit gerade diese mangeln. Mit der Bezeichnung einer Raumgruppe als rhythmischer wird nicht viel erreicht, ebenso auch nicht, wenn man das Unmögliche versucht, Raumrhythmus zu definieren. Es läßt sich da nur sagen, daß zu seiner Erreichung starke Unterschiede weder in der Übereinstimmung des dekorativen Apparats — wie etwa die Gotik anders geartete Kapellen völlig egozentrisch an den Kathedralbau heranstellt — noch in den gegenseitigen Raumproportionen — wie der enge, lange Korridor und der weite Hof des Renaissancepalastes — noch endlich Zusammenhanglosigkeit in den Achsenrichtungen — wie sie die Lage der Sagrestia vecchia zum Querhaus von S. Lorenzo in Florenz oder noch deutlicher moderne Nutzbauten

über sogenanntem gruppiertem Grundriß aufweisen — eintreten dürfen. Dagegen kann man sagen, daß Raumrhythmus entsteht, wenn gemeinsame Maßstabbeziehungen Raum mit Raum verbinden, wenn sich Beziehungen in den Gesamtformaten der einzelnen Räume finden, mag auch z. B. ein Quaderraum einmal stehend, einmal liegend gedacht sein, wenn endlich die Achsenrichtung beibehalten ist oder doch nur eine einfache optische Beziehung eintritt, wie die Stellung der zweiten Achse zur ersten im rechten Winkel, mag der Achsenschnittpunkt nun Achsenmitte oder Achsenfußpunkt sein. Doch erst intensive Vorstellung von bestehenden Raumgebilden, die unsere eigene Körperlichkeit rhythmisch affizieren, wird diese Formel mit individuellem und zu eigener Produktion drängendem Leben füllen.

Wie schon angedeutet, hat man dem Innern von S. Pietro oft den Vorwurf gemacht, daß die Größe des Raumes von dem Betrachter kaum aufgenommen würde, namentlich französische Theoretiker des 18. Jhhs. sind dieser Erscheinung nachgegangen und haben sie damit erklärt, daß in der plastischen Durchbildung alle Größenverhältnisse gleichmäßig gesteigert seien, und daß so kleinste, auf den Betrachter abgestimmte Größen (wie in S. Pietro in Bologna, Abb. 37) fehlen, mit denen dieser dem Großen Maß nehmen könne. So sind die Engelchen, die um die Weihwasserbecken spielen, in Wirklichkeit das menschliche Maß überragende Riesen; daß in die Kanneluren der Pilaster ein schlanker Mann sich hineinlegen kann, kommt ebenso unwahrscheinlich vor, wie daß man zur Umschreitung der Vierungspfeiler, die nicht viel anders wie in kleineren Kirchen gegliedert sind, die Zeit einer Minute gebraucht. Die Schuld daran liegt schon bei Michelangelo, sie vergrößert Bernini durch die spätere Dekoration, vor allem durch die unglückliche Ausstattung der Pfeiler und den Hauptaltar 1627–33. Maderno mußte sich nach den Detaillierungen Michelangelos richten, auch in den Kassetten, und nur in seinen breiten Gurtbögen gibt er eine andere kleinere und daher günstigere Aufteilung, denn das Auge wird die Fläche für die größere halten, die mehr Einzelheiten aufnehmen kann.

Im Jahre der Fertigstellung von S. Pietro 1612 beginnt Onorio Lunghi S. Carlo al Corso in Rom (Taf. III, 461), in dem deutlich der Einfluß des Madernobaus spürbar wird. Innerer Ausbau seit 1652, Vierung, Apsis, Kuppel nach Milizia von Pietro da Cortona, seit 1660 Carlo Fontana Leiter des Baus unter Beratung von Bernini, Fass. 1682 an Stelle eines Entwurfs von C. Rainaldi durch Menicucci und Mario da Canepina ausgeführt, vielleicht nach Entwurf Fontanas.

Deutlich hebt sich die zu einem lateinischen Kreuz erweiterte Zentralanlage heraus. Das Mittelschiff bekommt, durch derbe Pfeiler abgetrennt, Seitenschiffe, die sich aus flachkuppelig gewölbten Quadraträumen und Tonnenabschnitten zusammensetzen. Ganz offen geben sie sich als Nebenschiffe, die eine besondere, mit hohen Ovalekuppeln eingedekte, den dunklen Nebenschiffen gegenüber sehr helle Kappellenreihe besitzen. Wiederum also entsteht auf der Querachse ein Raumrhythmus 2, 1, 3, 1, 2 (vergl. damit S. Lorenzo in Florenz 1, 2, 3, 2, 1, also nur gleichmäßige Staffelung, völlig durch das System der Mittelschiffswand bedingt), gleichzeitig auch ein Rhythmus in der Beleuchtung. Entscheidend aber ist, daß der Rhythmus der Seitenschiffe über die Querarme hinaus um den Chor herumgeführt wird, einen Umgang bildend, er also ebenso wie in S. Pietro, aber entgegen dem Gesütyp, nicht bei der Vierung aussetzt. Damit wird ein Versuch gemacht, die geschlossene Einräumigkeit des Chors zu einer Raumgruppe umzubilden.

Übersehen wir jetzt die Entwicklung des Kirchenraums, wie sie sich für den Zentralbau und den Langhausbau bis jetzt ergeben hat, so läßt sich das Resultat folgendermaßen zusammenfassen: Die Hauptgesetze der neuen Baugesinnung, wie sie im vorigen Kapitel dargelegt sind, verallgemeinern sich in ihrer Anwendung. Zentralbau und Langhausbau bleiben nebeneinander bestehen, doch tauchen gleichzeitig neue Symptome auf: Der Zentralbau verändert seine Erscheinung insofern, als er in seiner Raumgruppe eine Achse besonders hervorzuheben versucht und damit die Raumkurve in dieser Achse zur beherrschenden macht. Dies geschieht durch Dehnung von Eingangs- und Chorarm, die sich zu immer reicheren Systemen auswachsen, stets aber in deutlicher Ab-

hängigkeit vom Hauptraum bleiben, oder durch Streckung des Mittelraums selbst. Die klassische Grundrißform ist das Längsoval. Man kommt damit dem Langhausbau entgegen, der Eintretende wird in einer Richtung fortgezogen. Gleichzeitig werden die rhythmischen Beziehungen der einzelnen umliegenden Nebenräume zum Hauptraum und untereinander reicher. Bei dem Langhausbau dagegen setzt die Entwicklung am Langhaus ein insofern, als es sich in seinen früher möglichst unterdrückten Nebenräumen auszuwachsen beginnt, diese wie abgestutzte Äste eines Hauptstammes neue Schößlinge treiben, immer aber sich auf den Hauptraum abstimmen. Die Querachse beginnt sich zu entwickeln mit reicheren rhythmischen Gruppierungen. Man kommt damit für das Langhaus dem Zentralbau entgegen, der Durchschreitende blickt nach den Seiten in Raumtiefen hinein. Auch der Chor beginnt sich zu beleben, doch hält sich die Entwicklung hier noch zurück. Im Zentralbau und Langhausbau ist selbst in unentschiedenen und tastenden Bildungen erkennbar, daß man ein reicheres Gefüge der Gruppe erstrebt, ebenso aber, daß sich dabei doch alles der Neigung und dem Willen der Haupträume zu beugen hat. Die Raumkurven nehmen infolge dieser räumlichen Bereicherung in ihre früher einfacheren Schwingungen viele Seitenausladungen, rückläufige Einbuchtungen auf, eine Entwicklung, die auch die dekorative Linie im Ornament durchmacht. Ebenso gestaltet der Zeichenstift jetzt den Umriß einer Barockfigur.

Wir wenden uns nun der Entwicklung des Palastbaues zu, während Villen und Schlösser zusammen mit den Gartenanlagen im Schlußkapitel dieses ersten Teils behandelt werden sollen, da sie ihrer freieren Gestaltungsmöglichkeit wegen manche Lösung, die gebundenere Bauweise in der Stadt behindert, bis zum letzten durchbilden können. Die Entwicklung des Palastes während dieser Jahrhunderte scheint dem Kirchenraum gegenüber wesentlich geringer, nachdem bereits die entscheidenden Umformungen geschehen sind. Man hat aber zu bedenken, daß die Entwicklung dort von zwei verschiedenen Grundlagen, dem Zentralbau und dem Langhausbau ausgeht, während hier die Grundlage eine eindeutige ist.

Wie zum Teil im Kirchenbau, so macht sich auch hier eine konservative Gesinnung geltend, die ihren stärksten Ausdruck in den Schöpfungen der Tibaldischule findet. Man kann sagen, erst Tibaldi macht die Hochrenaissance den Oberitalienern mundgerecht. Der Hof des Pal. Poggi, jetzt Universität in Bologna, bleibt im plastischen Detail noch hinter Alessi zurück, eine engere Beziehung zwischen ihm und dem seitlich einlaufenden Korridor ist nicht gesucht. Warum sich die eine Seite des quadratischen Raumes im Gegensatz zu den drei andern in Bogen öffnet, weiß man nicht. Der Hof des Pal. Bellini in Novara kann als typisch für Tibaldi angesehen werden.

Es erscheinen gekuppelte und einfache Freisäulen, die Hofhallen in säuberlich kreuzgewölbte Joche zerlegend. Der Eingang liegt nicht in der Achse. Zwei Seiten des Hofes sind später geschlossen, auch die beiden Treppen, die in der Achse der Eingangshofhalle und der gegenüberliegenden nach rechts hochsteigen, werden erst bei dem Umbau der Fassade um 1680 entstanden sein. Das Portal vergrößert 1906. Der Einfluß Tibaldis in Mailand ist nachhaltig. Noch Ricchini kann sich 1603 im Hof des Pal. Durini nicht von den gekuppelten Säulen mit Kämpferstück und Bogen trennen. Die Straßen Borgo nuovo und Via di S. Paolo sind besetzt mit Palästen, die ähnliche Höfe haben. Diese schlichte, stille Hofanlage wird gern für Gebäude übernommen, die für die Geistlichkeit bestimmt sind. So der Hof des Erzbischöflichen Seminars von Meda, zwei Hallen übereinander mit gekuppelten Säulen und geradem Gebälk. Ferner die beiden Höfe des Collegio Elvetico, jetzt Pal. del Senato von Mangone: zwei langgestreckte Rechtecke von gleicher Breite auf gleicher Achse mit einfachen Säulen und Architraven in zwei Geschossen. Die Seitenhallen laufen ohne Unterbrechung ineinander über, der die Höfe trennende schmale Zwischenbau gewährt

in der Mitte einen Durchgang, doch ist diese Raumbindung nicht weiter entwickelt, da der Architrav der Hofhalle seinen Lauf nicht unterbricht. Eine verwandte Gesinnung zeigt in Florenz Cigoli im Hof des von Buontalenti beg. Pal. dello Strozzi oder non finito 1603—4. Selbst bei gekuppelten Säulen, der Zusammenziehung des zweiten und dritten Geschosses durch Pilaster ist die Grundstimmung eine renaissancemäßige, da der gestreckte Grundriß des Hofes sich quer zum unbedeutenden Eingang legt.

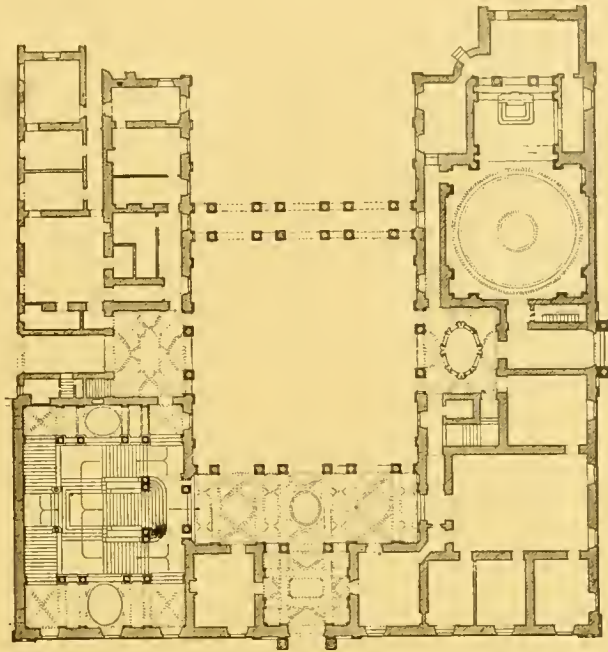
Mit dem Pal. Trissino-Bastion in Vicenza, seit 1588 im Bau, Fass. nach dem alten Projekt 1662, versucht Scamozzi dem rechteckigen Hof eine zentrale Stellung zuzuweisen, indem er alle Seiten unten in balkengedeckten Durchgängen öffnet, ein Versuch, den wohl der konservative Scamozzi unternehmen konnte, der aber keine Nachahmer fand. Allgemein fordert er (Arch. Univ. 1615, I, 302), daß die Höfe ein viertel bis dreiviertel tiefer wie breit sein sollen. Dagegen die von der einen

großen, balkengedeckten Eingangshalle ausgehende Disposition, die für Oberitalien die reiche Vestibüentwicklung erklärt, verwendet für den Pal. Bonin, angeblich nach dem Entwurf des Dilettanten Marcantonio Thiene, eher wohl von Scamozzi: ein großer, mit einer Flachtonne gedeckter Rechteckraum wird durch ein Palladiomotiv abgeschlossen, ein kurzes Tonnenstück setzt ihn fort, dann öffnet sich in voller Hofbreite eine flache Halle mit Architrav auf Säulen und einem Pfeilerbogen in der Mitte zur Betonung der Achse. Im zweiten Geschosß eine gleiche Halle. Über den Hof fort geht der Blick zum Garten. Hier zu nennen auch sein Pal. Cornari in Venedig. Im Pal. Crispi in Ferrara, angeblich von Sellari um 1588, ist der Eingangsraum zum Korridor zusammengeschrumpft, findet aber jenseits des Hofes seine Fortsetzung.

Zeitlich würde sich hier der Pal. Dati in Cremona (Abb. 40) anreihen, doch leidet seine Datierung der sich widersprechenden Nachrichten und seines ganz offensichtlich in verschiedenen Zeitabschnitten entstandenen Baukörpers wegen Schwierigkeiten. Der Bau soll 1561 von Faustino Dattaro begonnen sein. Dieser lebt 1540—1619, er wird also frühestens gegen Ende des 16. Jhhs. in die Bauleitung eingegriffen haben. Die große Treppe (s. S. 97) kann ihrer Baluster- und Sockelformen wegen erst aus dem Ende des 17. Jhhs. stammen. Die eingebaute Kapelle ist zu Anfang des 19. Jhhs. entstanden.

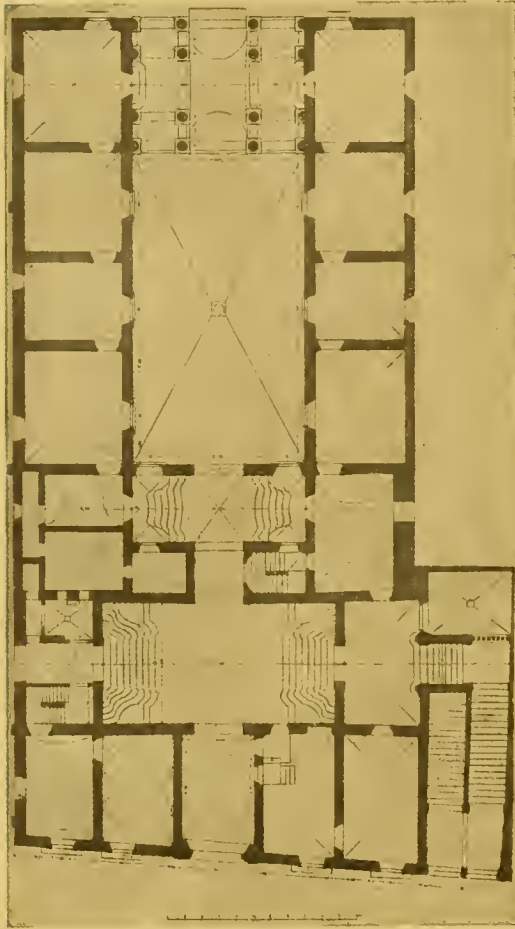
Der Grundriß gehört in Bezug auf Anordnung von Vestibülen, Hof und anschließendem Garten zum Schönsten, was diese Zeit geschaffen hat. Das Vestibül in der Hauptachse ist besonders groß und öffnet sich nach einem von zwei Freisäulen im Palladiomotiv abgeschlossenen Vorraum in voller Hofbreite. In der Querachse liegen, ähnliche Proportionen im kleineren wiederholend, zwei weitere Hofzugänge, nach hinten wird der leicht gestreckte Hof durch eine der Eingangshalle entsprechende Pergola abgeschlossen. Durch deren lichte Säulengruppen geht der Blick in den Garten, der in seinem ersten Teil von den weitergeführten Seitenflügeln gefaßt ist.

Das Motiv des Pergola oder Säulenterrasse, entstanden aus der alleinigen Fortführung der unteren Hofhallen auf der vierten Seite, mit Durchblick in ein zweites Höfchen oder den



40. Cremona, Pal. Dati, 1: 625

(Nach Haupt)



41. Florenz, Pal. Ximenes

(Nach Raschdorf)

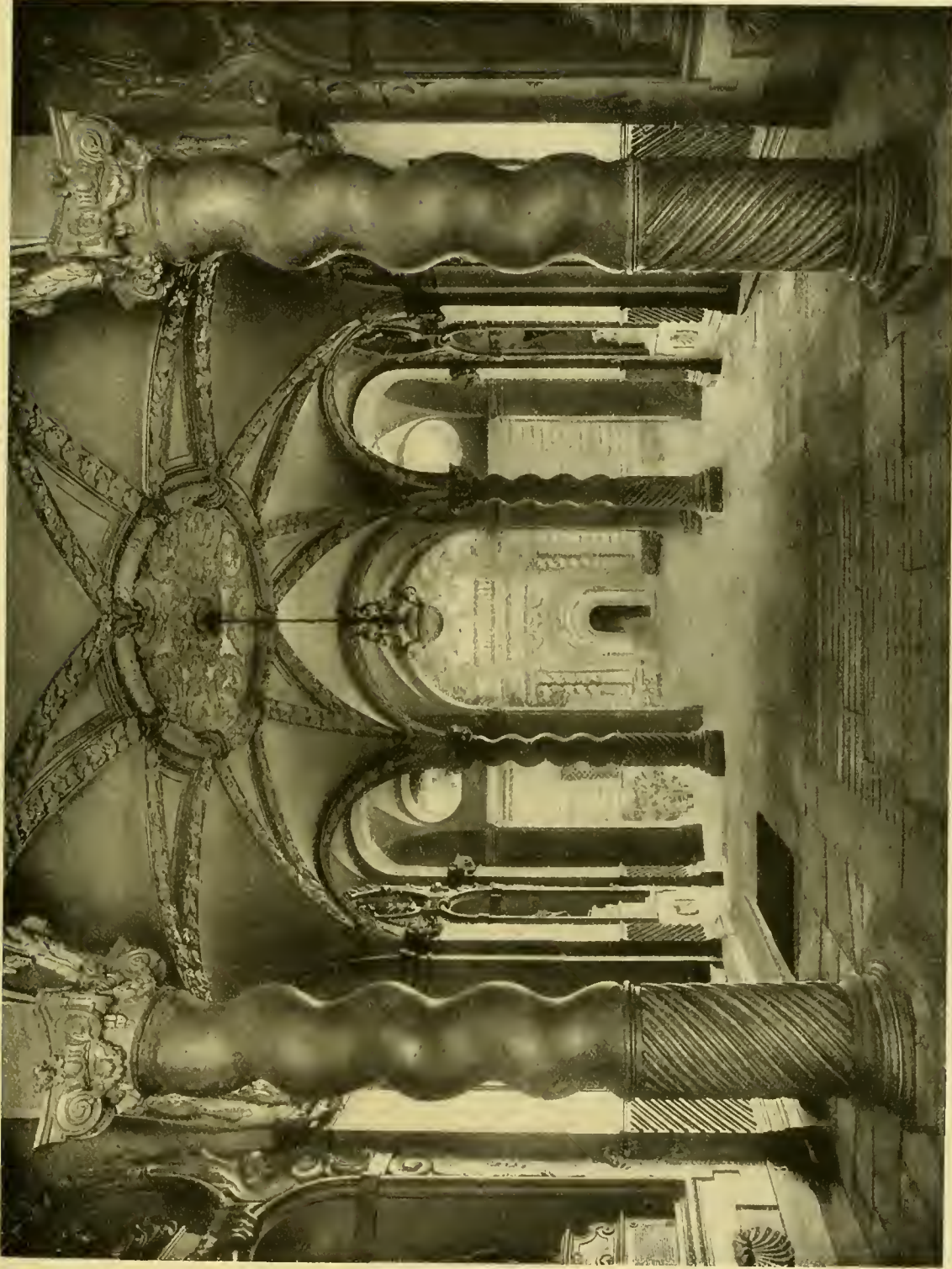
Hausgarten findet sich schon von Ammanati verwandt am Pal. Negroni in Rom 1564, der später starke Veränderungen erlitten hat. Die Tiefenachse erhält eine weitere Betonung, indem man nach dort den Blick freigibt. Letarouilly, der mit seltenem Instinkt in die Bauten Roms sich hineingelebt hat, meint allerdings „à tout cela il manque la verve, l'entrain“ und bezeichnet damit gut das Fehlen jenes Undefinierbaren, das die Raumrhythmen erst zum Klingen bringt. Ähnlich ist die Disposition am benachbarten Pal. Asdrubal Mattei di Giove, der um 1602 von Maderno erbaut ist. Die Flankenseiten des Hofes sind hier ganz geschlossen. Doppelgeschossig diese Hintergrundterrasse als Fortsetzung der um den Hof in zwei Geschossen gleichmäßig herumführenden Hallen am Pal. Borghese in Rom (Abb 43), beg. von M. Lunghi d. Ä. 1590, mit Erweiterung gegen die Ripetta von Maderno — wahrscheinlich gibt erst er den Terrassenbau als Hofabschluß — und Flaminio Ponzio, Loggetta gegen den Tiber und Gartenanlage von C. Rainaldi Mitte des 17. Jhhs., Zierbrunnen an der Gartenmauer erst aus dem 18. Jhh.

In Florenz zeigt der Pal. Ximenes (Abb. 41) 1620 von Gherardo Silvani eine besonders reiche, rhythmisch sich weitende und zusammennehmende Entwicklung von Vestibül, quergelagertem Hof, Durchgang, Halle, zweitem längsgelagerten Hof und dreischiffigem Durchgang zum Garten, teils

mit breiten Treppen zu seitlichen Türeingängen. Oberitalienische Einflüsse unverkennbar.

Venedig dagegen bleibt, nicht nur durch die Dichtigkeit der Bebauung behindert, sondern auch ohne Willen zum Raum, in der Komposition des Palastbaus sichtlich zurück.

Eine besondere Betrachtung verlangen die Treppen des Frühbarocks, da die spätere Entwicklung sie als wichtige Raumkomponenten benutzt. Sind von Anlagen in Rom die beiden Treppen, die von den Flügeln der Eingangshofhalle zur Hofhalle des zweiten Geschosses im Collegio Romano (Abb. 5) beg. 1578 führen, von Ammanati, welcher Annahme zunächst nichts widerspricht, so wären sie die ersten Beispiele für Zusammenfassen der beiden einzelnen Läufe und des Treppenabsatzes unter einem Gewölbe, womit also wiederum ein Hauptraum die kleineren Einzelraumformen überwindet. Vor allem aber ist die symmetrische Anordnung und damit ihre engere Beziehung zu Hofraum und Hallenräumen bemerkenswert. Im Palast war dies für die mehrgeschossige, rechtwinklig umbrechende Treppe mit einem Lauf noch nicht üblich. Dom. Fontana macht im Pal. Laterano 1586 den Versuch, die Treppe in räumliche Beziehung wenigstens zur zweiten oberen Hofhalle zu setzen. Der eine von unten kommende Lauf spaltet sich nach dem rechtwinklig umbiegenden Ab-



Turin, Pal. Asinari di San Marzano

(Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

satz und erreicht symmetrisch die obere Halle. Beim Pal. Mattei di Giove bekommt der Treppenraum geweitete Proportionen, indem die frühere Form, die mit zweimaligem rechtwinkligen Umbiegen beim Treppenabsatz das höhere Geschoß in zwei langgestreckten Läufen erreicht hat, in der Art verändert wird, daß man ein Stück Lauf in den Absatz hinübernimmt. Es entstehen so jedesmal vier oder wenn man will auch drei Läufe, das Breitenverhältnis des einzelnen — das gleiche, wie wenn das Langhaus statt der früheren



42. Mailand, Pal. di Brera

(Phot. Brogi)

sehr gestreckten Verhältnisse mehr Breitendehnung erhält — und der Schritt zu einer zentralisierenden Raumanordnung wird gemacht, die sofort sichtbar wird, wenn der schon hier breite, aber noch massive Mauerkerne (die alte Spindel) sich öffnet und die Treppe vom zweiten zum dritten Geschoß ebenso fortgeführt wird, statt wie hier in die ältere zweiläufige Form zurückzufallen. Auch hier belastet der Treppenraum nur die linke Seite der beim Haupteingang liegenden Hofhallen. Indem aber gleichzeitig die rechte Seite sich zu einem langen Korridor und Nebenausgang öffnet, bekommt die Last ein Gegengewicht. Der Pal. del Quirinale ist ein Konglomeratbau von verschiedenen Architekten aus verschiedenen Zeiten. Begonnen unter Gregor XIII. († 1585) von Mascherino, unter späterer Beihilfe von Ponzio, dürfte die doppelläufige Treppe von letztem herrühren, dagegen die ovale Schneckentreppe, eine Weiterbildung der runden Bramanteschen Wendeltreppe im Vatikan und einer gleichen von Vignola in Caprarola, wahrscheinlich von Mascherino. Dom. Fontana hat den Bau gegen die Via 20 Settembre erweitert, auch Maderno ist am Bau beschäftigt. Von Bernini stammen Portal und Benediktionsbalkon darüber.

In Parma wird das Theater des 1597 begonnenen Pal. Pilotta von Aleotti, voll. von Bentivoglio 1628 (vergl. S. 147), auch die Datierung für den mit ihm in einer Achse gedachten Treppenbau von Magnani (?) geben.

Aus den unteren mächtigen Hallengewölben löst sich die Treppe seitlich ab. Zunächst ein dreischiffiges Vestibül mit Kurvenstufen, die an die Treppe der Laurenziana in Florenz erinnern, dann ein breiter Lauf zum Absatz, Teilung in zwei Läufe, die zu Seiten des ersten Laufs höher steigen, alles in einem Quadratraum mit achteiliger Kuppel. Endigung der Treppenläufe in einen größeren, breit gelagerten Raum mit Muldengewölbe, der sich gegen die Treppe öffnet. Hier in der Mittelachse des Treppenraums das Eingangsportal des Theaters, das als Raumwert mit dieser Treppenanlage in Beziehung zu setzen ist.

Genuesische Einflüsse erscheinen in der Hof- und Treppenanlage der Brera in Mailand (Abb. 42), des einstigen Jesuitenkonvikts, unter Beihilfe anderer von Ricchini 1615 begonnen. Dieser Orden hat meist darauf gehalten, in seinen Bauten nicht geistliche Zurückgezogenheit auszudrücken, sondern den jeweiligen Typus des Palastbaus nach Größe und



43. Rom, Pal. Borghese

Reichtum zu steigern. Wir ordnen daher die palastartigen Jesuitenkonvikte in die Entwicklung des Palastbaus ein.

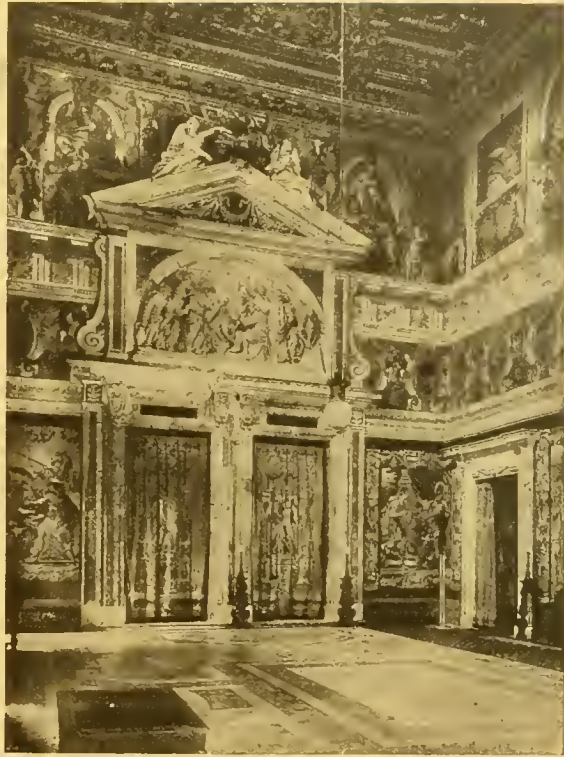
Der quergelagerte Hof mit 7:5 Arkaden öffnet sich in voller Breite der Rückseite zur doppel-läufigen Treppenanlage. Der untere Zugang hebt sich noch nicht in den Hofhallen besonders ab, auch die Hallen des zweiten Geschosses sind unversehrt. Später hätte man schon hier die rückliegende Raumentwicklung angedeutet. Die Treppenläufe steigen hinter den Hallen hoch, beide von einem mächtigen Tonnengewölbe überspannt, ihr Licht von der unteren und oberen Halle empfangend. Einmündung gegen die obere Halle nur in Breite einer Hofachse: selbst hier also trotz reichster Durchblicke noch keine innigeren Raumbindungen, wie sie später erscheinen werden.

Für Innenräume, Saal und Zimmer, wählt man gern gedrungene Rechteckproportionen. Verlaufen in Anpassung an das Grundstück die Fluchten nicht rechtwinklig zueinander, so wird die Wandschräge für die Schmalseiten nicht weiter beachtet, die Schräge der Langseiten manchmal in keilfö-

mig wachsender Mauerstärke verborgen: Collegio Romano (Abb. 5). Auch in andren Grundrissen werden häufig schiefe Winkel durch den Mauerkern aufgezehrt. Würde ein Raum gar zu schiefwinklig, so trennt man lieber ein besonderes kleines dreieckiges Kabinett ab (Abb. 4, 43). Durchsicht durch die ganze Zimmerflucht, das heißt Achsenreihung, ist Grundforderung. Im Pal. Borghese (Abb. 43) muß der leicht vorgebogene Anbau die Türen von fünf Sälen immer weiter von der Fensterwand abrücken, um die Achse der drei alten Säle fortzusetzen. Als Schluß der ganzen Reihe erscheint ein kleiner Ovalsaal mit Fenster in der Achse. Am Pal. Alessandrino in Rom bei S. Nome di Maria 1585 von Paganelli zwingen dagegen eingebogene Flügel auch diese Achse zum Umbrechen. Die Türen rücken für die Wohnräume nahe an die Fenster, die Hauptmasse des Raumes zur Seite lassend und so die oft ungenügenden Korridore vertretend. Nur der salone ordnet den Hauptzugang in der

Achsenmitte an: hier geht man nicht hindurch, sondern tritt zum Verweilen ein. Nach Scamozzi-(Arch. Univ. 1615, 1, 304) soll er in der Mitte der Hauptfassade über dem Portal liegen, und im Gefühl für den künstlerischen Organismus beruft er sich auf Aristoteles: „natura constituit rem nobiliorem in loco nobiliorem (sic), ut cor in medio corporis“. Gegen ihn sollen wie Venen die Straßenprospekte führen.

Die Entwicklung der Zimmerdecke gleicht der der Kirchenwölbung: die einst gleichmäßig geteilte Fläche wird in unterschiedliche Felder aufgelöst. Für die Malerei setzt diese Differenzierung schon in der Spätrenaissance ein. Ein frühes reiches Beispiel in Stuck die lichte Kassettendecke mit dunklen Gemälden in den Feldern der Galerie des Pal. Spada in Rom. Ein großes Spiegelbild in Holzkassettendecken schon im Hauptsaal des Hauses von Vasari in Arezzo, reicher die Kassettenbildungen im Salone dei Corazzieri des Pal. Quirinale (Abb. 44) 1617. Beide Beispiele auch bemerkenswert in ihrer Wandbehandlung mit Malerei und Stuck: breite lastende Zonen ringsumgeführt mit völlig aufgewirbelter Relieffläche und illusionistischen Perspektivmalereien: so gemalte Draperien scheinbar aufgehängt hinter frei vor der Wand stehenden Skulpturen, Bogenöffnungen, über die sich gemalte Figuren beugen.



44. Rom, Pal. del Quirinale

(Phot. Crudo)

Eine besondere Entwicklung nehmen die gemalten Decken, nachdem Michelangelo in der Sixtina die Wölbung plastisch ausgedeutet und Correggio die Unendlichkeit des weiten Himmelsraums hatte erscheinen lassen. Wir begnügen uns mit Nennung einiger Hauptbeispiele.

Giulio Romano schon bringt es im Pal. del Tè in Mantua fertig, mit der Fläche den Raum vergessen zu machen, ganz so aber wie in seinem Gigantensaal läßt man sich später nicht wieder gehen. Für die Art der Zuccheri, die mit der Erbschaft der Raffaellochule drauf los schalten und nach Burckhardt „mit größtem systematischen Hochmut eine wahrhaft gewissenlose Formliederlichkeit verbinden“ — man bedenke, wieviel hundert Quadratmeter großer Saaldecken sie zu bewältigen hatten —, sind die Decken des Pal. Sciarra in Rom bezeichnend, dieser selbst beg. von Ponzio, voll. gegen 1640, Portal nach einer älteren Zeichnung des Antonio dell'Abacco. Die Sixtina übersetzt in eine neue Formensprache Annibale Caracci auf der Decke der Galerie des Pal. Farnese 1596—1604: weitere Überschneidung von verschiedenen Rahmen, gemalten Plastiken in Marmor und Bronze, lebenden Figuren und Durchblicke an den Kanten des Muldengewölbes über Balustraden in den lichten Himmel hinaus. Die Ausdeutung des Funktionellen in der Fläche ist hier ganz ihrer reliefmäßigen Durchlockerung geopfert.

Die Entwicklung des Räumlichen im Palastbau ist also ebenfalls als eine Bereicherung zu definieren. Mit noch größerem Nachdruck wird die Längsachse betont und schüchtern beginnen auch in anderen Städten die Treppen sich besondere Raumaufgaben zu stellen, nachdem sie solche bereits in Genua gelöst haben, wo das stark steigende Terrain ihnen von vornherein eine größere Bedeutung in der Gesamtkomposition zuwies.

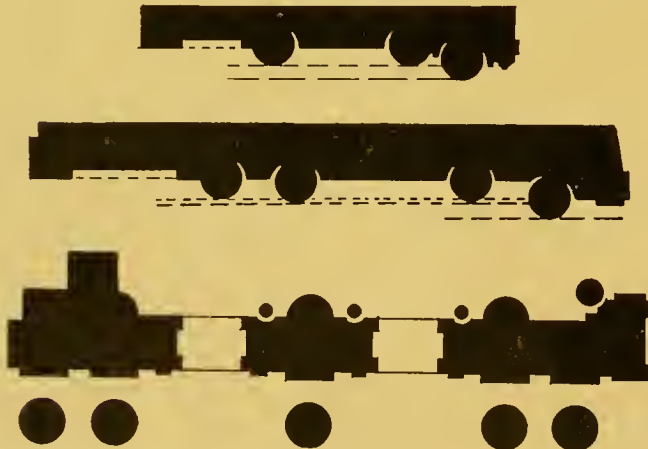


45. Rom. S. Andrea della Valle

(Phot. Anderson)

Eine Untersuchung der plastischen Körperlichkeit läßt diese Zeit ebenso als Übergangszeit erscheinen, in der alle Gestaltungsmomente, die die Entwicklung bis etwa 1580 gebracht hat, durchgearbeitet und ausgearbeitet werden, ein prinzipieller Wandel in der Auffassung der Körperlichkeit aber nicht eintritt.

Das Funktionelle der Gliederungen nimmt weiter ab, dagegen wird das Relief des Körpers ein noch stärkeres und zugleich gelockerteres. Das heißt: der künstlerische Gestaltungsprozeß nimmt seinen Ausgang von der Vorstellung reicherer stereometrischer Formung des Körpers; die einzelnen Gliederungen bemühen sich aber nicht sonderlich darum, die Massenspannungsverhältnisse in diesen stereometrischen Kombinationen auszudrücken, wenn auch Säule und Gebälk, Pfeiler und Bogen ihre Entstehung als funktionelle Glieder nie verleugnen können. Eine Einfühlung in die Plastik der Barockbaukunst nach ihren funktionellen Kräftespannungen wird daher nur die unbedeutendere Seite dieses Problems darlegen können. Hierin liegt der große Gegensatz zur Gotik, die grade in ihrem höchsten funktionellen Ausdruck, der Spätgotik, das Empfinden für den einheitlichen, wenn auch reich gruppierten Körper fast verloren hat, wohingegen die einzelnen Glieder schließlich nur noch Sehnenbündel statt durch Fleisch abgerundete, körperliche Erscheinungen sind.



46. Rom. S. Susanna *

47. Rom, S. Andrea della Valle, 1:200 *

48. Mailand, Entwurf für die Domfassade 1724, 1:400 *

Eine Untersuchung der plastischen Körperlichkeit läßt diese Zeit ebenso als Übergangszeit erscheinen, in der alle Gestaltungsmomente, die die Entwicklung bis etwa 1580 gebracht hat, durchgearbeitet und ausgearbeitet werden, ein prinzipieller Wandel in der Auffassung der Körperlichkeit aber nicht eintritt.

Das Funktionelle der Gliederungen nimmt weiter ab, dagegen wird das Relief des Körpers ein noch stärkeres und zugleich gelockerteres. Das heißt: der künstlerische Gestaltungsprozeß nimmt seinen Ausgang von der Vorstellung reicherer stereometrischer Formung des Körpers; die einzelnen Gliederungen bemühen sich aber nicht sonderlich darum, die Massenspannungsverhältnisse in diesen stereometrischen Kombinationen auszudrücken, wenn auch Säule und Gebälk, Pfeiler und Bogen ihre Entstehung als funktionelle Glieder nie verleugnen können. Eine Einfühlung in die Plastik der Barockbaukunst nach ihren funktionellen Kräftespannungen wird daher nur die unbedeutendere Seite dieses Problems darlegen können. Hierin liegt der große Gegensatz zur Gotik, die grade in ihrem höchsten funktionellen Ausdruck, der Spätgotik, das Empfinden für den einheitlichen, wenn auch reich gruppierten Körper fast verloren hat, wohingegen die einzelnen Glieder schließlich nur noch Sehnenbündel statt durch Fleisch abgerundete, körperliche Erscheinungen sind.

Man würde erwarten, daß bei funktioneller Verwendung die Glieder nach oben leichter werden, da dort die geringere Last zu tragen ist. Das Kolosseum, auch schon sich abwendend von rein organisch-funktioneller Auffassung der Gliederungen, gab doch eine Abstufung in dorischer, jonischer, korinthischer Halbsäulen-Ordnung und Pilastern nach oben. Jetzt wird die gleiche Ordnung für unten und oben an der Fassade gewählt, so S. Andrea della Valle in Rom (Abb. 45), der Dom in Brescia. Der Querschnitt unten und oben ist gleich, ja es kommt



49. Mailand, Pal. Elvetico (Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

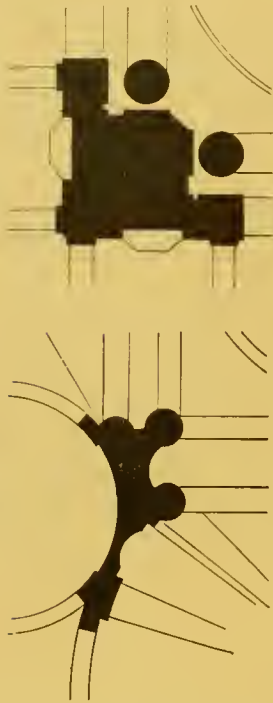


50. Mailand, Pal. Annoni

vor, daß die Detailformen, Verkröpfungen nach oben immer stärker werden, wie an der Fassade von S. Paolo in Mailand um 1600 von Seregno, während die gotische Kirchenfassade gleichmäßig nach oben zurücksetzt und ihre Gliederungen immer feiner zerfasert. Noch später erscheinen unten Pilaster, oben Halbsäulen, oder der Querschnitt der oberen Pilaster ist kräftiger.

Die Säule ist nicht mehr an erster Stelle funktionelles Glied, sondern Mittel zu stereometrischer Bereicherung. Sie läßt den Körper in verschiedenen Flächenschichten hervorstechen, rahmt und teilt für das Auge diese Schichten. Bereitwillig greift man das von Michelangelo funktionell erdachte Motiv, die Säule in der Wand wachsen zu lassen, auf, denn in der Fläche steckend schiebt sie deren Schichten mit sich hervor. Dieses Vorschieben der Flächen nimmt nach der Mitte zu und das leichte Vorstaffeln der Reliefschichten, das schon an der Fassade des Gesù von Vignola (Abb. 27) sich zeigte, wird immer stärker. Die Säulen runden die Ecken aus, man bewahrt dabei allerdings meist genügend Gefühl für ihre besondere Körperexistenz, um sie nicht mit den Ebenen zu verwischen, sondern ihren Körper in die Mauer einzustellen: die Säule wird wie bei Michelangelo (Abb. 23) hinterschnitten. Gleichzeitig bereichert man damit im Vor und Zurück die Reliefschicht. Diese Eckausrundung, die auch für den Raumkörper vorgenommen wird, muß schließlich zur Einschleifung der ganzen Ecke und im Verlauf zur gekrümmten Fassade führen.

Die Säule wird Mittel, um die Reliefschicht immer stärker an einzelnen Stellen vorzutreiben, sie tritt als äußerster Vorposten vor die Fassade. Das Resultat scheint dem ungeübten Auge das gleiche, wie wenn die Säule von außen kommend vor die Mauer gestellt wäre, so wie es Tibaldi macht. Der Vorgang ist hier aber der umgekehrte, die Säule wird aus der Mauer hervorgeboren, bleibt zum Teil noch im Reliefgrund stecken. So die Dreiviertel-Säulen zu Seiten des Hauptportals von S. Andrea della Valle (Abb. 21). Portalbogen, Fenstergiebel, ja sogar der Abschlußgiebel drängen noch über sie hinaus. Bei Tibaldi dagegen verkröpft sich das Gebälk in schmaler Zunge über das Kapitell hinweg, holt die Säule an die Wand heran. Aus dem Innern von S. Fedele in Mailand könnte man sie hinweg-

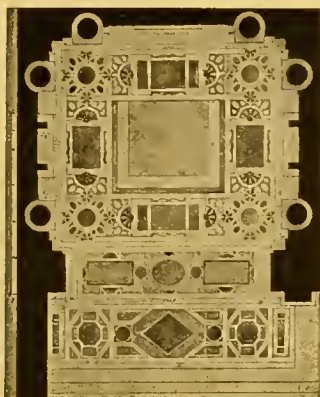


51. Brescia, Duomo *
52. Entwurf von Guarini

nehmen, die Wand würde kaum verletzt, denn auch der Gurtbogen verschmilzt nicht mit der Wölbung. Ebenso werden in der Gotik Rippen und Kappen nicht als aus einem Körper gewachsen empfunden, und die gleiche Anschauung hält die Renaissance durch. Unmöglich aber, die Säulen von einer barocken Kirchenfassade abzuheben oder sie aus dem Vierungspfeiler des Domes in Brescia (Abb. 51) herauszunehmen, wo sie doch schon ganz Freisäulen sind, ohne daß hier der Körper in tiefen Wunden klaffen würde. Selbst am Mittelschiff von S. Ignazio (Abb. 7) sind die Säulen nicht mehr so eingestellt wie an den Fassaden der kapitolinischen Paläste (Abb. 16). Ihr begleitender Pilaster gibt den Rahmen für das Flächenfeld des Bogens. Wo soll das Messer das Glied lösen? Dort kann man sie unschwer herausschneiden.

Der Säule folgt das Gebälk. Da man dieses ebenso oft glatt durchführt: Gesù (Taf. I), S. Ignazio (Abb. 7), wie übermäßig verkröpft: S. Andrea della Valle (Abb. 6), während in S. Carlo al Corso nur Epistylon und Fries, nicht aber Kämpferprofil verkröpft sind, wird man zumindest hier starke Verschiedenheiten in einem zunächst zugegebenen funktionellen Ausdruck feststellen. Auf diesen Verkröpfungen können Gurte ansetzen, ebenso oft aber bleiben sie weg und ein großes Spiegelbild löst die Fläche der Decke in neue Zonen auf. Die leichtere, wenn auch ungewohnte Erklärung, bei der wir allerdings schon in Gedanken die spätere Entwicklung übersehen und den Nichtüberzeugten auf diese vertrösten müssen, wird die sein, daß auch das Gebälk nicht durch funktionelle Strömungen vorgepreßt wird, sondern daß es eine Anzahl von Reliefschichtungen zusammenfaßt, dann aber ebenso wie diese selbst wieder wechselndes Relief bildet. Noch am Gesù bleibt die einzelne Säule ohne Einfluß auf das Gebälk, nur die vorgestaffelten Schichten sind für dieses Entscheidung. Größte Bereicherung des Gebälks an den Fassaden: die Schiffswand von S. Andrea della Valle kann mit der Fassade nur schlecht Schritt halten (Abb. 6, 45). Und in keiner Weise wäre funktionell eine Verkröpfung des Gurtgesimses am Pal. Annoni in Mailand (Abb. 50) 1631 von F. M. Ricchini am Platz, wenn nicht eben die Fensterrahmen als vorsetzende Reliefschicht aufgefaßt wären, die auch das Gurtgesims mitvorholen.

Dosio vertieft den quadratischen Raum der Capp. Gaddi an S. M. Novella in Florenz (Abb. 53, 30) durch flache Rechtecknischen, so daß ein griechisches Kreuz mit ganz kurzen Armen entsteht. In diese Vertiefungen sind Säulen eingestellt. Ist schon das Herausnehmen dieses Tragegliedes aus der Ecke, die Michelangelo stets besonders gefestigt hat, eigenartig, so kümmert sich das Gewölbe in seiner Aufteilung gar nicht mehr um die Kraftstrahlen, die an verschobener Stelle in den Säulenstämmen hochsteigen. In der Galerie des Pal. Farnese setzen gemalte Atlanten an der Decke die Pilaster der Wände fort, sie werden aber durch gerahmte Bilder ebenso versteckt — ein durch und durch funktionell erfaßter Gewölbegurt würde das Bild zurechtstutzen —, wie sie andererseits an den Schmalseiten erscheinen, wo die untere Wand mit dem Bild von Domenichino sie nicht im geringsten vorbereitet. „Diese ganze Wanddekoration bildet ein selbständiges, aus Skulptur und Malerei kombiniertes System, das mit dem Schmuck der Decke in keinem engeren Zusammenhang steht“, konstatiert auch



53. Florenz, Capp. Gaddi
1 : 200
(Nach Arch. d. Ren. in Toskana)

perlich magerer empfindende Florenz mit diesen kleinen Mittelchen, die besonders Cellini bildhauerisch durchgearbeitet hat (Sockel des Perseus 1553), seinen Fassaden größere Reliefkraft verleihen, so noch bescheiden an S. Trinità, dann an SS. Michele e Gaetano (Abb. 55) 1648 von Nigetti und Silvani, und am Pal. Frescobaldi bei Ponte S. Trinità um dieselbe Zeit. Die Entwicklung, die die Ornamentik der Alessi-schule in Oberitalien durchmacht, zeigt ein Vergleich des Hofes vom Pal. Marino (Abb. 22) mit der Porta del Seminario in Mailand um 1630 von Ricchini. Eine parallele Bereicherung des Renaissanceornaments in Venedig, Neapel und im südlichen Italien.

Die frühbarocke Kirchenfassade, deren Ausbildung im I. Kapitel dargestellt ist, verändert sich langsam unter dieser neuen Auffassung von Reliefschichten und Detail. Während an der Gesüfassade, an S. Spirito in Sassia Fenster und Rahmen in die Kapitellzone eindringen und damit funktionelle Momente der unten sich am meisten emporstemmenden Masse sichtbar machen, füllen jetzt Fenster und Nischen ohne besondere Spannungen ihre Flächen, dagegen nimmt sowohl im Reichtum wie auch an Reliefvorsprung das dekorative Element nach oben zu, die Massen lockern sich, womit kein funktioneller Vorgang der Drucklösung dargestellt ist, sondern ähnlich der Entwicklung der Nebenschiffkapellen der Gesamtkörper sich in Einzelkörpern auswächst. Die Stafflung nach vorn, das Arbeiten in verschiedenen Reliefschichten findet seine Parallele in der gleichzeitigen Bildhauerkunst, der plastische Körper beginnt immer mehr in den Raumkörper hineinzugreifen. Die Zeit der Vermählung beider ist nicht mehr fern (s. Kap. III).

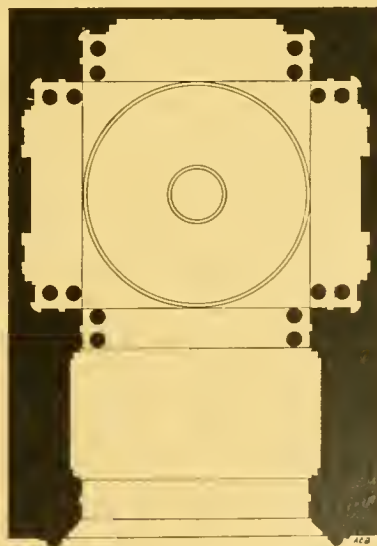
Die größere Zahl der weniger plastisch empfundenen Fassaden bietet ein trockenes Schema.

Genannt werden mögen daher von diesen nur einige wenige: S. Gaudenzio in Novara, S. Ambrogio in Genua, Fass. erst 1639, der Gesù in Ferrara von Aleotti gen. Argenta, S. Giorgio in Braida in Verona, ganz linienhaft, wohl nur von einem Nachahmer des Sanmicheli, S. Giovanni in Macerata von Rosato Rosati 1625, S. Caterina in Palermo 1596. Auch in Rom vermag man deutlich strengere und plastisch reichere Begabungen zu unterscheiden. Zu erster gehören die

Tietze. Gewiß ist dieses funktionelle Versagen noch vereinzelt, doch schon im ersten Auftreten wichtig, da es spätere Erscheinungen erklären wird.

Über das Detail, das weder hier noch sonst einen Stil heranbildet, kurz Folgendes:

Wie die Raumkurven reicher sich buckelnd schwingen, so müssen auch die Renaissanceornamente jenes zusammenschließende Schwingen mitmachen. Dazu kommen neue Formen, lederartig, tonigweich, dicken Stoffen und Stricken gleichend, quallige Seetierbildungen, wobei man für jede einzelne Form in der Renaissance seit den Robbia Vorbilder nachweisen kann. Zugleich mit dem bildhauerischen Durchfühlen dieser Materien die Neigung, sie ihrem weichen Zustand nachgeben, nachhängen zu lassen. Es gibt zu denken, daß das ernste Rom hier in einigen Wappen, so dem über dem Portal des Pal. Borghese, am weitesten geht und doch nichts davon in die architektonischen Gliederungen übernimmt, abgesehen von jener wenig beachtenswerten Spielerei mit Fratzenfenstern und ebensolchem Portal an der Casa dei Zuccari 1590. Dagegen möchte das kör-



54. Rom, Capp. Cibo, 1:200 *



55. Florenz, S. Gaetano

(Phot. Brogi)

Gesüßfassade Vignolas (Abb. 27) und selbst noch die ausgeführte von Giac. della Porta, dessen Fassade von S. M. de'Monti und die ebenfalls schon genannte von S. Girolamo dei Schiavoni das frühe, einfache Schema beibehalten. Ebenso noch die Fassade von S. M. della Vittoria von Soria um 1630 und die von S. M. in Via nach zweifelhafter Angabe erst von Rainaldi — wir möchten sie schon in die zwanziger Jahre stellen —, rest. 1900.

Die plastisch reichere Richtung vertreten S. Susanna (Abb. 46), von Maderno 1595—1603 einer älteren Kirche vorgelegt, in drei Schichten vorgeholt, die unteren Säulen oben noch zu Pilastern umgewandelt, und S. Andrea della Valle (Abb. 47), in vier Schichten vorgeholt, wobei beide Geschosse sehr reich, aber im Ausdruck kaum mehr unterschieden sind. Schlichter, aber mit dem schönen Motiv des eingelagerten Mittelintervalls der Dom in Brescia. Nimmt man hier über die Pilasterreste hinweg in Gedanken die Eckausschleifungen vor, so wird man finden, daß der Weg bis S. Carlo alle quattro Fontane in Rom kein so weiter ist.

Ist die plastisch-körperliche Vorstellungskraft nicht lebhaft genug, um den Körper zu bewegen, so glaubt man sich schon am lebhaften Relief genügen zu können. So die zusammengehackte Fassade von S. Giovanni Evangelista in Parma 1604 von Moschino und die genannte Fassade von SS. Michele e Gaetano in Florenz (Abb. 55).

Im Unter- und Obergeschoß gleichbreite Fassaden sind die Regel für einschiffige Kirchenräume ohne Kapellen, also vornehmlich Oratorien, falls man hier nicht überhaupt von zwei Geschossen absieht und nur eine Ordnung gibt. So an S. Anna dei Palafrenieri in Rom, wo die Reliefschichtung im Gebälk dem Sockel gegenüber bereits Fortschritte gemacht hat und ihre Lösung zu Körpern in den Flankentürmchen mit ähnlichen (späteren?) Zwiebelhelmen wie an den Nebenkuppeln von S. Pietro findet. Die Fassade von S. Stefano dei Cavalieri in Pisa von Buontalenti ist fast quadratisch, zweigeschossig mit vertieftem Mittelintervall, die Seitenschiffe bleiben stark zurücktretend im Rohbau. Große Fassade von fünf Intervallen und gleichen Breiten beider Geschosse in Rom an S. Luigi dei Francesi, bei der man die Verlegenheit Giac. della Portas mitfühlt, und an der Chiesa Nuova oder S. M. in Vallicella, Umbau einer alten Basilika, beg. 1575 von Castello, fortges. von Porta und M. Lunghi d. Ä., Fassade von Fausto Rughesi 1605, zur Deckung des rückliegenden, nicht barockmäßig konzentrierten Kirchenraumes möglichst in die Breite gezogen, dennoch mit leichter Einziehung des Obergeschosses (Abb. 155). Ferner die Fassaden des Vorhofes von S. Gregorio ad Clivum oder Magno 1633 und von S. Carlo ai Catinari, beide von Soria, diese ebenfalls oben in voller Breite zur Deckung rückliegender Bauteile. Besondere, Soria fremde Detailformen der oberen Seitenintervalle lassen uns vermuten, daß sie eine spätere Zufügung sind. Endlich SS. Domenico e Sisto 1630 von Greca.

Das schwierigste Fassadenproblem des Frühbarocks wird nach Konkurrenz mit Cigoli u. a. Maderno für den Langhausvorbau an S. Pietro (Abb. 39, 173) gestellt.

Die äußere Ordnung hatte den Pfeilergrößen des Innern zu entsprechen und auf eine beträchtliche Entfernung klar zu wirken. Ging die Kuppel Michelangelos schon einmal von näherem Standpunkt aus verloren, so durfte sie doch als Wahrzeichen der Stadt, das auch heute noch in einem Talausschnitt erscheinend dem Reisenden vom Norden her lange vor seiner Ankunft auf Statione Termini grüßt, weiter nicht überschritten werden. Der enormen Lasten wegen verbot sich auch der übliche Aufbau von selbst. Allein um das Langhaus zu decken, mußte sie eine Breite von 80 m erhalten.

Die Lösung des Problems ist mehr getadelt als gelobt worden. Macht man sich aber klar, daß die Flankenintervalle, die die gesamte Fassadenlänge auf 120 m ausdehnen, als Unterbauten von Glockentürmen nach Vollendung der Fassade 1614 von Maderno 1618 nur begonnen, mit den ausgeführten Türmen (vergl. Nachtrag, S. 342) diese kräftig zurücksetzende Schicht noch weiter von der eigentlichen Fassade gelöst hätten, so wird man das Mittelstück freundlicher beurteilen, mag auch die Reihung und Ausfüllung der Intervalle gerade in Rom, wo das Auge verwöhnt ist, trocken und ohne Rhythmus erscheinen. Vergleich mit der Chorfassade Michelangelos ist die herbste Kritik. Weniger verzeihlich wird man die Attika finden, man wünschte hier kleinere Aufteilungen zu sehen, und bekommt statt dessen nur Riesenlöcher und ein paar Riesengiebel, die den Maßstab der unteren Teile vernichten. Die Attikafiguren endlich, die in keine der unteren Nischen passen würden, und erst recht nicht durch die lagernden Proportionen der Attika motiviert sind, zerstören völlig den Maßstab für den unteren Teil.

Jedenfalls gibt damit Rom neben den Palladianischen Fassaden das erste große Beispiel einer Fassade mit einer einzigen Ordnung. Es folgt 1615 der prächtige Fassadenvorbau der alten Basilika S. Francesca Romana von C. Lombardo im Sinn Palladios. Ebenso übernimmt der Kirchenbau, der manche Anregungen von S. Pietro sich zunutze macht, S. Carlo al Corso auch für seine Fassade die eine Ordnung. Aus gleicher Zeit die Fassade von Gesù e Maria. Mit einer Ordnung auch die Fassade von S. Alessandro in Zobia in Mailand und die ihr nahestehende, aber ungleich schematischere von S. M. in Carignano in Genua. Der Dreieckgiebel der letzten zeigt, wie man sich den späteren Giebelumbau von S. Alessandro ursprünglich zu denken hat. Im kleinen wiederholt Oberitalien vielfach die Anregungen Palladios, von den weniger bedeutenden, meist einräumigen Bauten sei als bezeichnend genannt S. Canziano in Padua 1617.

Für die Kuppeln ist die von S. Pietro weit über Rom hinaus das anerkannte Meisterwerk, und zu fragen ist nur, wie weit behalten ältere Renaissancevorbilder Einfluß, welche leisen Verschiebungen werden mit dem Michelangelobau vorgenommen.

S. M. di Carignano, S. Alessandro sind ganz konservativ und ebenso wie die späteren venezianischen Kuppeln im einzelnen aus heimischen Traditionen abzuleiten. In Rom hatten schon die Nebenkuppeln von S. Pietro, dann S. M. di Loreto die Bildungen nach der plastischen Seite herausgetrieben und für gut sichtbare Kuppeln neigt man auch in der Folgezeit dazu. Da die Kuppeln der großen Kirchen meist aber nur mit der Fernwirkung im Stadtbild zu rechnen haben und diese mit der Tamburhöhe und den aufschwingenden Bogen der Wölbung in der Hauptsache erschöpft ist, wird diese Höhenentwicklung gesteigert, gleichzeitig verstärkt man einzelne Teile auf diese Fernwirkung hin. Die halbkreisförmige Gesükkuppel wird getadelt.

An der Durchlockerung der Kirchenfassade nach oben, die im Relief festgestellt wurde, nehmen jetzt starken Anteil die Glockentürme.

Isoliert selbständig noch der an S. Giorgio in Braida in Verona und der an S. M. del Carmine in Neapel 1622 von Conforto, Helm 1631 von Nuvolo. Als isolierter der am Dom in Turin ausgebaut 1648. Schüchtern entwickeln sich kleine Glockentürmchen aus den Flankenintervallen von S. Anna dei Palafrenieri in Rom, auch die ebenfalls von Vignola wenigstens noch begonnene S. M. degli Angeli bei Assisi hat an den Seiten ihrer Fassade paarweise Glockentürme vorgesehen. Ein ähnlicher Versuch auch an SS. Annunziata in Genua. Ganz schüchtern noch erscheinen sie auch auf einem Entwurf Mart. Lunghis d. Ä. aus den achtziger Jahren in der K. K. Hofbibliothek in Wien. 1595 tritt in Rom S. Trinità de' Monti mit einem ausgebildeten Turmpaar hervor, berechnet für die hohe Lage der Kirche. Umgekehrt ist der Verschmelzungsprozeß der

isolierten Türme mit der Fassade zu verfolgen an S. Alessandro in Mailand, S. M. di Carignano in Genua. An S. Pietro entschließt sich Maderno erst nachträglich zu den Türmen, sich davon eine belebende Auflockerung des Körpers versprechend, Bernini versucht das Werk fortzusetzen — sein Modell 1637 —, das aber wegen Unsicherheit des Baugrundes 1646 kläglich mit dem Abtragen des einen 1641 aufgeführten Turms endet. Es wären völlig in sich ausgereifte Körper geworden, in untrennbarer Abhängigkeit aber vom Hauptkörper. Ein schwacher Nachklang in Rom ist S. Anastasia, deren Fassade von 1636 sicher nicht von Bernini ist, vielleicht aber von Arigucci oder Castello.

Zu dem im vorigen Kapitel über die Auffassung des Gesamtkirchenkörpers Gesagten läßt sich nur wenig hinzufügen. Die anderen Seiten des fast stets in Häusermassen versteckten Baukörpers treten gegenüber der Fassade völlig zurück, allerdings setzt auch hier, wie an S. Andrea della Valle (Abb. 45), eine leichte Reliefbebung ein. (Der Platz zur Seite der Kirche ist erst neuerdings durch Abbruch eines Baublocks entstanden.) Der Vorstellung und Durchbildung des gesamten Langhausbaukörpers als einer einheitlichen treten soviel Schwierigkeiten entgegen, daß man dies Problem zunächst auf sich beruhen läßt. Über die Bindung in den Körpermassen eines Zentralbaues unterrichtet die im Äußeren größer wie im Innern aufgefaßte Capp. Medicea in Florenz. Die einzelnen Körperteile verschränken sich ineinander. Die Parallelerscheinung findet sich im Palastbau, besonders aber im Villenbau. Der Baukörper des Domes von Brescia zeigt die Längstendenz des Zentralraums auch für das Äußere wirksam, indem an der Eingangsseite des ringsum mit gleicher Sorgfalt durchgebildeten Körpers die zweigeschossige Scheinfassade steht. Daß vor ovale Kirchenräume gerade Fassaden gestellt werden, wie bei S. Giacomo al Corso in Rom (Abb. 34), ist verständlicher, doch wird eine spätere Zeit auch hier nähere Beziehungen zum Raumkörper suchen.

Den Beginn einer Ineinanderschlingung von Teilen des umgebenden, unendlichen Raumes und des plastischen Kirchenkörpers und so zugleich eine innigere Aneinanderbindung von Außen- und Innenraum möchten wir aber in der Aufnahme eines Kirchenatriums sehen, obgleich hier sich das Problem nicht in seiner Entwicklung verfolgen läßt, sondern aus älteren Vorbildern die Lösung sogleich übernommen werden konnte. Bramante plante, S. Pietro als Zentralbau rundum mit einer Halle zu umgeben, ebenso wie dies im kleinen mit S. Pietro in Montorio geschehen sollte, und wie es Raffaello für den Zentralbau seiner Schule von Athen in gleicher Weise vorsieht. Es sollte damit ein Zwischenglied zwischen Innenraum und unendlichen Außenraum eingeschoben werden. Maderno zieht dieses Zwischenglied als Vorhalle in den Baukörper hinein (Abb. 39), das Fassadenportal führt nicht direkt ins Innere, sondern in diesen Vorraum, den Burckhardt trotz seiner Ablehnung des ganzen Madernobaus „für einen der schönsten modernen Bauten in ganz Rom“ halten muß. (Müßte er nicht stutzig werden bei der Überlegung, ob man sich zum Einsehen in den Raum des Langhauses des gleichen Maderno nach solcher Einleitung nur mehr guten Willen zu geben habe?) An S. Francesca Romana eine Doppelverschlingung: unten eingehöhlte Vorhalle, oben Tribüne gegen das Schiff geöffnet. Dann wieder wird nach alter Weise die Vorhalle nur als Sonderteil angesetzt an S. Crisogono in Rom von Soria 1623. Daß die Vorhallen des Domes von Livorno, der SS. Annunziata in Florenz 1604 von Caccini ganz renaissancemäßig empfunden sind, ist nicht verwunderlich. Die aus dem Körper gehöhlten Vorhallen geben dann weiter in Rom S. Bibiana 1626, das Frühwerk Berninis, S. Caterina da Siena 1630 von Soria, und auch die Hofatriumanlage desselben von S. Gregorio ad Clivum 1633 zeigt ähnliche Fassadenbildung. Aus Genua seien genannt die kleine Kirche S. Pietro in Banchi 1583 und S. Carlo, hier in die Vorhalle eine doppelläufige Treppe eingebaut. In Neapel die Vorhalle von S. M. della Sapienza 1649 von Fansago.

Reich vorlaufende Freitreppen sind ebenso als Übergreifen des plastischen Körpers in den umgebenden Raum zu werten: SS. Domenico e Sisto (Abb. 38) in Rom. In späterer Zeit mehren sich die Beispiele.

Gegenüber der reichen Entwicklung im Kirchenbau scheint an den römischen Palastfassaden jede Entwicklung zu stocken. Noch 1586 gibt Dom. Fontana im Pal. Laterano nur eine schwächere Kopie des Pal. Farnese, sich dabei mit dem Obergeschoß nach dem Projekt Ant. da Sangallo, nicht nach der durch Michelangelo vorgenommenen Änderung richtend. Man beachte im einzelnen, wie er die Verrückung des Hauptportals aus der Achse nach links — der Hof liegt nicht in der Blockmitte — durch geschickte Reihung der Fenster versteckt. Skizziert man eine Anzahl Palastfassaden aus dieser Zeit durch, so wird man finden, daß fast schematisch große Fenster und Mezzaninfenster miteinander kombiniert werden, diese im ersten, zweiten und dritten Geschoß erscheinen, daß man aber doch nach Möglichkeit dem zweiten als dem Hauptgeschoß die stärkere optische Bewertung gibt. Kommen die Mezzaninfenster ins dritte Geschoß und erhöhen dies beträchtlich wie am Pal. Serlupi von G. della Porta, so werden die Fenster im Hauptgeschoß größer und mit kräftigerem Reliefrahmen gebildet. Die Kellerfenster werden in die Sohlbänke der Erdgeschoßfenster eingebaut. An diesem Palast auch besonders deutlich das Zusammendrängen der Fenster gegen die Mittelachse, wie sie schon am Pal. Chigi beobachtet wurde: man merkt, hier muß sich das Risalit herausgebären, die neue Reliefschicht auftauchen. Der Pal. Borghese bringt nach einer Seite ähnliche Fassadengestaltung mit Mezzaninfenstern im ersten und zweiten Geschoß. Das Fenster über dem Portal hat als Balkontür einen großen, in die Gurtsimbänder einschneidenden Scheinrahmen wie das Kirchenportal erhalten und gibt mit dem Portal zusammen das Risalit im Keim. Die andere Fassade gibt gelagerte Rustika im Erdgeschoß und jene Backsteinrahmen für zweites und drittes Geschoß, wie sie in Travertin auf Backsteinflächen Ammanati am Collegio Romano kurz vorher verwendet hat. Der Pal. Sciarra 1570—1615 beschränkt sich auf das äußerste und sucht alle Wirkung durch schönes Verhältnis der Fensteröffnungen zur Fläche und gutes Abwägen des Rahmenreliefs der Fenster zu erzielen. Hier zum erstenmal in Rom die balkontragenden Säulen frei vorgestellt, das Motiv angeblich nach einem alten Entwurf A. dell'Abaccos.

Der in Detailformen konservative Dom. Fontana erbaut seit 1600 auch den später vergrößerten Pal. Reale in Neapel, sein Bauleiter ist Cavagna; die Arkaden, unten ursprünglich ganz offen, erst von Vanvitelli abwechselnd geschlossen. Er wählt hier Pilastergliederung für jedes der drei Geschosse und Rahmung der einzelnen Felder, eine Erinnerung an die kapitolinischen Paläste, alles aber ins Renaissancemäßige zurückübersetzt. (Mit Palladio hat der Bau nichts zu tun.) Einflüsse des römischen Palastbaus zeigen in Florenz mit starken heimischen Abänderungen — Fensterrahmen des Erdgeschosses in Rustika, Aufsetzen der Fenster ohne Sohlbänke auf das Gurtgesims — der Pal. Rinuccini von Silvani, in Bologna der Pal. Bentivoglio um 1620 von Falcetti. Dessen Hof, derber in bolognesischer Tradition, ist unvollendet ein gutes Beispiel damaliger Konstruktionsart, wo erst der Backsteinkern fertiggestellt wurde und lange nachher die Gliederungen vorgelegt werden konnten. Noch näher der alten Florentiner Tradition steht der Pal. Upezzinghi in Pisa um 1600 von Pagnani (?) mit weit vorladendem Holzsparrendach.

Im Gegensatz zur römischen zeigt die oberitalienische Palastfassade reicheres Leben. Sie tritt dem römischen Schema siegreich entgegen. Die Zusammenfassung in Unterbau und

Oberbau, die als scheinbare Zweigeschossigkeit bezeichnet werden mag, durch Palladio und Scamozzi geädelt. Von letztem Pal. Porto in Vicenza 1588, voll. erst 1662, den man mit dem fast gleichen Porto Barbaran 1570 seines Lehrers vergleichen möge: Proportionsverschiebung der Geschosse, Risalitandeutung. Auch ohne Säulen und Pilaster bemüht man sich sie darzustellen. Für Cremona ist typisch die zweigeschossige Teilung durch starkes Gurtgesims am Pal. Dati, Balkonportal und darüber Pilaster im zweiten Geschoß deuten ein Risalit an.

In Mailand ist die Umwandlung von drei zu zwei Geschossen besonders gut an den Bauten Ricchinis zu verfolgen, die mehr geistige Tätigkeit verraten wie die meisten römischen Fassaden. Am Pal. Durini 1603 werden Kellerfenster, große Erdgeschoß- und Mezzaninfenster durch ein starkes Gurtgesims zusammengenommen. Die Fläche darüber teilt durch ein schwächeres Gurtgesims oben einen Streifen für das Mezzanin unter dem starkausladenden Kranzgesims ab, der Rest, fast so hoch wie das ganze Untergeschoß, ist als Hauptgeschoß Fenstern mit starken Giebelstürzen vorbehalten. Die drei Mittelachsen der neunachsigen Fassade sind enger zusammengerückt, ein breiter Balkon verbindet sie, Portal und Seitenfenster unter ihm sind rustiziert. Die Risalitbildung hat also eingesetzt. Ihr entsprechend sind auch die Fensterachsen zusammengezogen. In der Brera 1615, einst Jesuitenkonvikt, ist das Mezzanin unterm Dach abgestoßen, die untere Disposition die gleiche geblieben. Der Erfolg ist das Übertreten des Erdgeschosses. Mittelrisalit durch Quaderlisenen herausgehoben. Seine Proportionen möchte Ricchini ebenso haltlos empfunden haben, wie man sie heute empfindet, an seinem Pal. Annoni (Abb. 50) 1631 läßt er es weg und begnügt sich mit Betonung der Achse durch Portal und Balkon, der jene Achsenflächen der sich vertikal einenden Fenster entsprechen. Das Mezzanin wird jetzt aus dem Untergeschoß in das Obergeschoß verlegt und mit dem Gebälkfries vereint. Er kann nun selbst von den derberen Stürzen des Obergeschosses absehen und erreicht mit wenig Aufwand die abgeklärte Lösung der zweigeschossigen Palastfassade.

Ein Konglomeratbau ist der Pal. dello Strozzi in Florenz (Abb. 18), das derbe Sockelgeschoß, das für einen ganz anderen Aufbau berechnet war, beg. 1596 von Buontalenti, Scamozzi gibt die Obergeschosse mit Pilasterstellung und zwischen ihnen Haupt- und Mezzaninfenster. Das Portal stammt von Caccini. Über den Hof von Cigoli ist schon gesprochen. Die in Oberitalien lange übliche zweigeschossige Erscheinung der Palastfassade ist damit in Florenz eingeführt, und zwar zwei ganz verschieden gewertete Geschosse, im Gegensatz etwa noch zum Pal. Pandolfini 1516 des Raffaello mit zwei gleichwertigen Geschossen. Ein Vergleich mit Pal. Canossa in Verona (Abb. 17) zeigt den Wandel im Relief. Ohne Pilastergliederung und Rustika erreicht durch Herabrücken des dritten Geschosses zum Mezzanin scheinbare Zweigeschossigkeit auch Pal. Fenzi von G. Silvani, Portalskulpturen von Curradi. Auch hier, wie der Vergleich mit Pal. Annoni in Mailand (Abb. 50) zeigt, deutlich oberitalienischer Einschlag. Ob man Zweigeschossigkeit damals schon in Rom als besonders vornehm und als Zeichen machtvoller Ruhe empfunden hat, oder ob der Pal. del Quirinale „fertiger“ schien mit dem Aufbau Fontanas? Im 18. Jhh. ist für Milizia einzig die Zweigeschossigkeit einem vornehmen Palast entsprechend, er führt dafür diesen Palast an.

In prächtigem Gegensatz zu dem zagen Pal. Reale steht in Neapel das Museum, beg. schon 1586 als Reiterkaserne, dann seit 1600 von Cesare Fontana wohl nach Entwurf seines Vaters Domenico als Universität ausgebaut mit mächtigem mittlerem Gurtgesims und Risalitbildung. Für die Fenster unten kräftige Dreiecksturze, oben noch kräftigere Segmentgiebel, dagegen die Mezzaninfenster darüber ganz flach. Die Portale in den Seitenflügeln aus deren

Mitte nach den Flanken verschoben, um gegen das Risalit sich auszubalanzieren. Die Profile sind ihrer Schärfe und doch Größe wegen bemerkenswert. Man denke daran, daß die große Künstlerfamilie der Fontana stets in Verbindung mit ihrer Heimat am Comersee geblieben ist.

Venedig tappt in der Irre. Es bemüht sich, statt zierlich derb zu scheinen, und wirkt nur zerhackt. Es will die Flächenverhältnisse des Palastes umarbeiten und gibt nur den Rhythmus von Flügeln und Mittelloggien seiner älteren Paläste auf. Es setzt Pilaster ein und erreicht nicht das geringste für eine neue Flächenschichtung. Der Pal. Balbi von A. Vittoria 1582—90 gehört zu den unglücklichsten Bauten des Canale grande.

Wie zur Gesamtvorstellung des Kirchenkörpers, so kann auch zu der des Palastes dem im vorigen Kapitel Gesagten nur wenig hinzugefügt werden. Die Raumabwicklung wird immer mehr auf die Achse eingestellt, in dem strengen Beispiel des Pal. Mattei di Giove öffnen sich die Hofhallen nur noch an der Eingangswand, die Seiten sind geschlossen, die Wand des Hintergrunds nur noch Mauer gegen den Garten. Eine Bereicherung durch Treppen in der Achsenrichtung wie nach den Seiten kommt über das in Genua Geleistete nicht hinaus. Dagegen macht auch hier wie in der Kirchenvorhalle der äußere Raum Versuche, sich in den plastischen Körper hineinzuwühlen. Wie am Kirchenbau ist auch hier der Prozeß nicht in verschiedenen Entwicklungsstufen zu studieren, da die Renaissance in anderer Gesinnung die Vorbilder geschaffen, die Gassenhalle den Palast schon geöffnet hat. Das Entscheidende ist, ob man den plastischen Körper als etwas Geschlossenes und nachträglich Gehöhltes empfindet. Bei der lichten Säulenstellung ist dies nicht der Fall, wohl aber, wenn breite Pfeiler als Reste der einstigen Fläche stehen bleiben, so am Pal. Pilotta in Parma, von Magnani 1597 begonnen, in zagen Anfängen, ebendort schon entschieden an dem Spätwerk des gleichen, dem Pal. Municipale 1627—73.

Deutlich spricht sich auch in der Theorie das Gefühl für den einheitlichen künstlerischen Organismus des Palastbaus aus: im Zusammenmaß der Teile sollen alle aufeinander Bezug nehmen, „che rendino concerto, nè parino fatte a caso, mà con proportioni“ (Scamozzi, Arch. Univ. 1615, I, 240).

Während der freistehende Villenbau bereits den Kubus in einzelne Teile zerlegt, um mit ihnen Beziehung zu dem freien Raum einzugehen, hält sich der eingebaute Palast noch zurück. Pal. Colonna in Marino bei Rom schiebt allerdings schon seitliche Flügel vor, zwischen ihnen eine Treppenanlage einbauend, leitet sich aber vom Villenbau ab. Ganz erstaunlich dagegen bereits eine eingeschwungene Fassade am Collegio Elvetico, jetzt Pal. del Senato in Mailand (Abb. 49) von Ricchini, die so ein ganzes Stück Strassenraum packt und als Basis für die schon bestehende Raumachse der beiden Höfe gewinnt.

III. Kirchen- und Palastbauten des Hochbarocks.

Um 1630 erscheinen die ersten Anzeichen einer neuen stilistischen Entwicklung, deren völliges Ausreifen die nächsten hundert Jahre in Anspruch nehmen wird.

Es bleibt nun immerhin fraglich, ob man von einer Frühzeit, hohen Zeit und Spätzeit dieses Stils sprechen darf, ja ob überhaupt bestimmte Stile abgrenzbar sind. Denn schon die hohe Zeit und erst recht die Spätzeit werden schon wieder eine Frühzeit sein, so daß sich Renaissance und Barock, andererseits Barock und Klassizismus ganz ineinander verketten.

Wenn der Titel der Arbeit auch mit Absicht nur vom 17. und 18. Jahrhundert spricht, so glauben wir doch für die Abschnitte die Einteilung in Frühbarock, Hochbarock, Spätzeit für Italien machen zu können. Einmal wird man Stilbegriffe nicht darum aufgeben, weil sie fließende sind, da sie diese Eigenschaft mit anderen Begriffen teilen. Gelingt es ferner, ganz bestimmte Probleme scharf herauszuarbeiten, die sich die Baukunst einzig nur in begrenzter Zeitfolge stellt, so wird es auch gelingen, den Augenblick anzugeben, in dem diese Probleme auftauchen, ihre vielseitigste und zugleich eindeutigste Lösung finden, und von anderen abgelöst werden, veraltet erscheinen. Damit aber werden verschiedene Problemgruppen und damit Stilstufen gegeneinander abgrenzbar sein. Da nun die Stellung des reicheren Problems das geringere bereits gelöst voraussetzt, da ein vereinfachtes Problem dagegen das kompliziertere übergehen kann, so wird klar, daß nur in der Frühzeit eine ständig vorwärtsschreitende Entwicklung in annähernd zeitlicher Folge erkannt werden kann. Dagegen werden die äußersten Konsequenzen später nur von Einigen gezogen werden, die Mehrzahl weicht ihnen aus, um die Spitze des ganzen Berges herumgehend, hält sich aber eine Zeitlang auf gleicher Höhe, um dann einem neuen Gipfelziel zuzueilen. So bleiben die Leistungen eine Zeitlang gleichmäßig, die zeitliche Folge der Bauten ist von geringerem Wert für die verschieden aufgefaßten und verschieden zu lösenden Probleme. Es hat weiter den Anschein, als ob diejenigen, die diese Probleme mit der stärksten Vorstellungskraft bewältigt haben, Außenseiter sind.

Nun haben sich in letzter Zeit Riegl, Escher, Voß, Pollack um die Ehrenrettung des sonderlich vom Klassizismus verworfenen Gio. Lorenzo Bernini (Vater Pietro, Bildhauer aus Florenz, Mutter Angelica Galante, eine Neapolitanerin) bemüht, und dies ist erklärlich, da der hochbegabte, fast geniale Künstler als reiferer Mann immer einen stark konservativen Einschlag behält. Trotzdem erscheint es heute noch gewagt, von Francesco Boromino (Oberitaliener, Vater Architekt in Mailand) und gar erst von Guarino Guarini (gebürtig aus Modena) anders als mit Vorwürfen zu sprechen. Der Kunsthistoriker nimmt sie noch als psychologisch interessante Charaktere, dem Architekten, der sie nicht mehr verstehen mag, bleiben sie weiter Ausbunde architektonischer Entartung. Stellt Ostendorf heutiges Schaffen formulierend den Satz auf: „Entwerfen heißt die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm finden“, so werden mit diesem Obersatz allerdings die genannten Barockarchitekten ausgeschieden. Hier heißt es vielmehr: „Entwerfen heißt die reichste Erscheinungsform für ein einfaches Bauprogramm finden“, und der erkennende Historiker, der weder das Soll des reflektierenden Ästheten, noch das Will des modernen, sehnenenden Architekten als Maßstab benutzt, darf sich wohl mit diesem Kann der Baukunst bescheiden. Darin allerdings hat jede gute Baukunst übereingestimmt, daß die Erscheinungsform selbst nach ihrer räumlichen wie plastischen Seite oder doch in der Hauptsache nach einer dieser Seiten klar in der Vorstellung geworden sein muß. Nur der Grad dieser Vorstellungskraft ist unterschiedlich, im Barock erreicht er die Höhe, die mit Leichtigkeit eigentlich nur noch die mathematische Begabung zu übersehen vermag. Sagt man also mit Wölfflin, „das Auge kapituliert hier“, so sollte man gleich hinzufügen: „nämlich das des heutigen Betrachters“.

Eine Schwierigkeit ergibt sich in der Beibehaltung der bisherigen Einteilung. Für den Kirchenbau sind Zentralbau und Langhausbau nacheinander behandelt worden. Schon im Frühbarock begannen die Grenzen fließende zu werden, jetzt laufen beide Typen noch weiter ineinander über. Wenn man aber gegenüber allem Reichtum stets auf die einfachste Frage zurückgehen wird: „Vorherrschen der vertikalen, in der annähernden Mitte der Raumgruppe aufsteigenden Achse, oder der horizontalen, am Hauptportal ansetzenden Achse“, so wird man

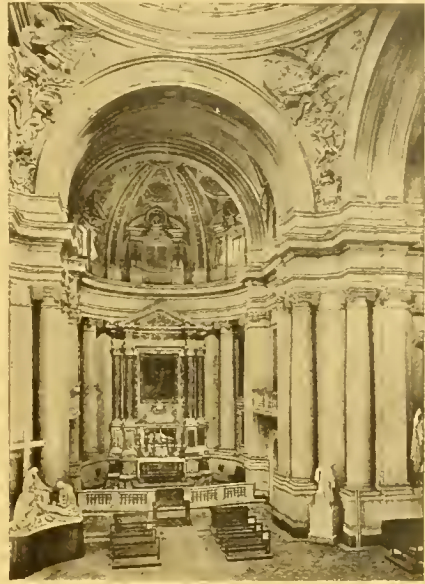
in den meisten Fällen eine befriedigende Antwort erhalten. Einer Anlage wie S. M. Consolata in Turin oder gar S. Giovanni Battista in Carignano (Abb. 69) gegenüber entstehen allerdings immer noch Schwierigkeiten.

Die einfache Zentralform, Kreisgrundriß mit radialem Kapellenkranz, benutzt Bernini für S. M. dell'Assunta in Ariccia. Ähnlicher Grundriß S. M. de' Miracoli in Rom an Piazza del Popolo (Taf. III, 484), beg. 1662, wie die Schwesterkirche S. M. in Monte santo von C. Rainaldi, Kuppel von C. Fontana, Glockenturm vielleicht von Boromino.

S. Nome di Maria in Rom, nach dem Plan von Derizet 1730 von Bizzaccheri 1738 erbaut, ist innen und außen zweigeschossig. Der Körper unten achteckig, oben rund, der Raum gleichmäßig über einem Kreisgrundriß. In den beiden Achsen öffnen sich bis zum ersten Gurtgesims breite Altarnischen mit Tonnen, die des Hauptaltars mit Ovalekuppel überdeckt. Zwischen ihnen schmalere Kapellen mit ovalen Einwölbungen, darüber Coretti als große dunkle Öffnungen. Trennung der Wandabschnitte durch Pilaster.

Ein wirksamer Rhythmus erscheint in der Flächenteilung, Abstufungen und Kurven in drei aufeinander bezogenen Wandöffnungen, alles zusammengefaßt durch das Obergeschoß und die Kuppel. Ein Vergleich mit der benachbarten S. M. di Loreto 1507 von Ant. da Sangallo stellt Hochbarock und Hochrenaissance einander gegenüber: hier gleichseitiges Achteck, jede Seite mit gleichmäßigen, bis ans Kranzgesims gehenden Bogenöffnungen, in den Diagonalen Halbkreisnischen, das Chorquadrat abgetrennt für sich. Dort überragt im Größenverhältnis von unterem und oberem Raumteil der erste, hier herrscht Gleichheit.

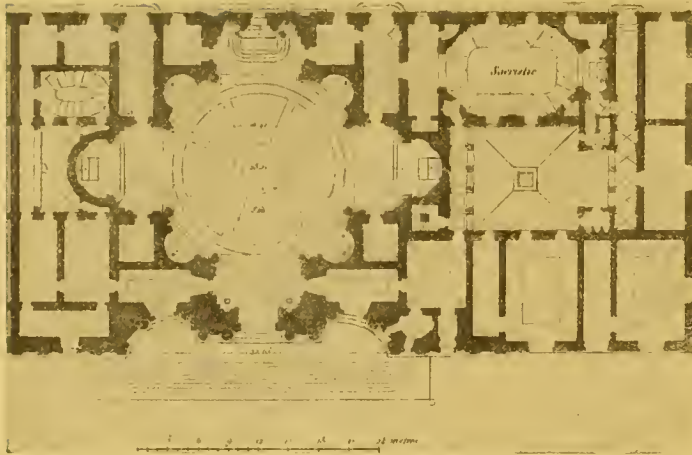
Ebenso wird das griechische Kreuz mit Kuppel auch jetzt verwendet, vor allem für Kapellen. So die Capp. del Sacramento am Dom in Città di Castello Ende des 17. Jhhs. von Barbioni, die Capp. Corsini am Carmine in Florenz 1670—75 von G. Silvani, Mosaikboden 1683. Bernini übernimmt das Kreuz in mächtigen Abmessungen für den Dom in Castelgandolfo 1660, der Hauptaltar steht hier in der Mitte. In reicher Durchbildung erscheint es in der Capp. Cibo an S. M. del Popolo in Rom (Abb. 54) von C. Fontana, als Kapelle des linken Seitenschiffs an S. Giovanni in Lucca um 1710 von Martinelli usw. Entscheidend ist hier, wie der Raum durch Behandlung seiner Flächenbegrenzung als Ganzes genommen wird. Endgültige Schlüsse daraus können erst weiter unten gezogen werden. Man bemerke aber schon hier, wie die Kuppel den Raum durch Schlankheit und meist nur reines Oberlicht — besonders schön in Castelgandolfo — nach oben hebt, nach oben auch



56. Rom, SS. Martina e Luca (Phot. Crudo)

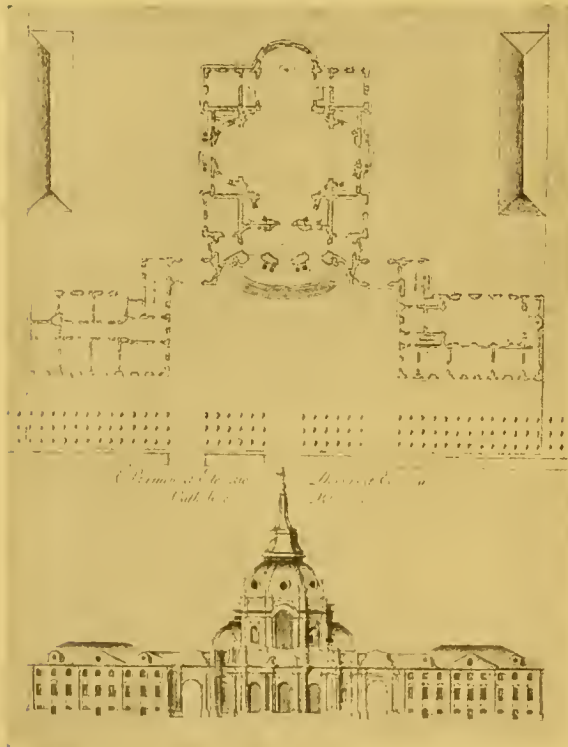


57. Bologna, S. Luca (Phot. Emilia)



58. Rom, S. Agnese

Wand, alles aus Marmor, auflockert, scheint das Gegenteil der Fall: hier ließ die enorme technische Leistung der polierten Wölbungsflächen es zu nichts Weiterem kommen. Dagegen gibt noch Borella für die Madonna del Monte in Vicenza 1668 das griechische Kreuz einem Quadrat eingestellt, also mit kuppligen Eckräumen. Eine völlig renaissancemäßige Lösung, über die auch der innere und äußere plastische Dekor nicht hinwegtäuschen kann.



59. Petrograd, Kirchenentwurf von Trezzini*

die Farbenskala bedeutend lichter wird, wie ein starkes Kämpfergesims diesen Kuppelraum für sich abteilt, wodurch die Raumkurve eine besondere Ausschwingung bekommt. Wie andererseits der Tambur nicht als solcher von der Kuppelwölbung abgetrennt wird, sondern die Umrahmungen der Fenster sich in die Gewölbesegmente hinein-schwingen und allgemein der plastische Reichtum nach oben sich vermehrt. In der Cibokapelle (Abb. 54), die die Ecken in Bündel von braunen Freisäulen und schwarzen Pilastern vor grauer

Reicher entfaltete sich diese Kreuzanlage durch Anfügen von Halbkreisapsiden in SS. Martina e Luca in Rom (Abb. 56, 118) 1635—50 von Pietro da Cortona, der seinen Haupttruhm der dekorativen Architektur und Malerei verdankt. Die Flächen werden hier zu drei Reliefschichten aufgelöst: Säulen und Pfeiler, deren Hintergrundfläche, diese in den Apsiden vertieft mit eingestellten Säulen. Zwickel und Kuppel sind plastisch reich dekoriert, ein weiterer Raumrhythmus entsteht dadurch, daß auch die Apsidenwölbungen eine der Kuppel gleiche Reliefdekoratation — Kassetten wie im Wirbel durcheinanderziehend — zeigen, während das Tonnenstück dazwischen glatt gehalten ist. Sehr starke Gurtbögen, die dieses von Kuppel und Apsis trennen, machen darauf aufmerksam, daß räumlich einheitlich wirkende Arme aus verschiedenen Raumabschnitten zusammengeschnitten sind. Man fühlt das Einzelne und löst es doch sofort in die Einheit auf.

S. Agnese in Rom (Abb. 58, 122), beg. 1645 von Girol. Rainaldi, fortgeführt 1653—57

von Boromino, voll. durch Carlo Rainaldi (Fass. Abb. 122), erhält eine bemerkenswerte Erweiterung der Seitenarme.

Der Hauptraum zeigt als Grundriß ein an den Ecken abgeschrägtes Quadrat, Nischen mit Nebentären in den Schrägen, vier gleiche Arme mit hohen, über den Kämpferarchitrav hinausgehenden Bogenöffnungen, die den Tamburring tragen. Die Seitenarme erhalten nun eine Erweiterung durch Halbkreisapsiden, deren von Oberlicht ohne Laterne erhellte Halbkuppel hinter dem Architrav hochsteigt. Die strahlende Helligkeit dieses Raumes gegenüber dem matt erleuchteten Hauptraum läßt die Raumkurve dort hineineilen. Sie muß unter dem Architrav hindurchkriechen, verliert sich dann einen Augenblick ins Unbestimmte, gleichsam wie ein schwebender Klang verschwindend, und sinkt dann erst langsam an der Wandung wieder. Diese Erweiterung dürfte auf Boromino zurückgehen. Neu ist einmal das Auftreten solcher Raumteile in der Raumgruppe, über die selbst der architektonisch Geübte sich nicht gleich Rechenschaft geben kann, da er nur durch Eintreten in diesen Raum von der besonderen Wölbungs- und Beleuchtungsart hinter dem gleichmütigen Architrav sich Klarheit zu schaffen vermag. Neu ist weiter das momentane Aussetzen der Raumkurve, die, unter dem Architrav hindurchkriechend, plötzlich von Füllen des Lichts aufgelöst wird. Dieses Aussetzen der Raumkurve hat in einer Zeichnung seine Parallele in der Art, wie der Kohlestift plötzlich die Linie fahren läßt und den Umriß einer Figur nicht mehr sauber von der umgebenden Papierfläche abtrennt. Früher hätte man über das Oberlicht eine Laterne gesetzt oder ihm doch einen so derben Rahmen gegeben, daß dieser alles zurückhielte. Ähnlich gibt S. Giorgio maggiore in Neapel beg. 1640 von Fansago die halbedeckte Einsicht in den Seitenraum der Kuppel. Einer Straßenkorrektur wegen ist die Kirche Rudiment.

Endlich der edelste Zentralbau dieser ganzen Zeit: die Superga bei Turin (Abb. 126), 1717—31 von Juvara als Dankkirche für die Errettung Turins aus französischer Belagerung erbaut. Und die vollendete Reife dieser Lösung wird begreiflich, wenn man erfährt, daß Juvara sich ein Jahrzehnt mit diesem Baugedanken getragen hat. Bereits bei seiner Aufnahme in die Accademia di S. Luca in Rom 1707 hatte er den Entwurf zu einem mächtigen Zentralbau vorgelegt (Abb. 125, Original im K. G. M-Berlin, Hdz. 1156/57), der einen der interessantesten baugeschichtlichen Vergleiche gestattet.

Quadrat mit abgeschrägten Ecken, in den acht Ecken dunkle Säulen vor hellem Putz eingestellt. Die Hauptseiten öffnen sich in hohen Tonnenbögen zu Eingang, Altarräumen und Chor. An den Abschrägungen Kapellchen mit Kreiskuppel und ovaler Laterne, gegen den Mittelraum sich öffnend unter geradem Sturz, der die Bogenkämpfer der Hauptseiten miteinander verbindet. Über diesen Stürzen wieder Coretti kreuzgewölbt. Es folgt der Tambur mit leicht in die Wand eingedrückten Freisäulen und acht gleichgroßen Fenstern, von diesen die über den Tonnenbögen reich, die anderen einfach gerahmt, endlich ihr plastischer Rhythmus in den Kuppelgurten fortgesetzt. Der Chor mit Kuppel gleicht einem griechischen Kreuz mit ganz kurzen Armen und nochmaliger Erweiterung durch den Apsisraum. Den einen Arm bildet die Bogenöffnung gegen den Hauptraum. Da man diesen Teil also bei Auseinanderlösung der Raumgruppe zweimal nötig hat, ist hier eine Raumverklammerung eingetreten. Ausgewogen wird dieser tiefe Chorschluß für die Vorstellung durch den Raum der Kirchenvorhalle.

Die Kirche über längsovaalem Grundriß ist bereits vom Frühbarock ausgebildet (S. 43). Die Beispiele dafür mehren sich jetzt. Als Längsoval mit je zwei rechteckigen Seitennischen auch die Kirche des Collegium de propaganda Fide in Rom 1666/67 von Boromino an Stelle der 1634 von G. L. Bernini geplanten. Vier Flachnischen über Kreuz zeigt die kleine, ihrer einheitlich dekorativen Ausstattung wegen sehr beachtenswerte Capp. al Monte di Pietà in Rom, Anfang des 18. Jhhs. von Bizzaccheri. Eine späte Anlage S. Trinità in Via Condotti in Rom (Taf. III, 423) 1741 von dem Portugiesen Rodriguez und dem Spanier Hermosilla.

Auch der Rhythmus der Wandgliederung der oben genannten S. M. in Monte Santo in Rom (Taf. III, 404), beg. 1662 von C. Rainaldi, voll. von Bernini 1678, bietet nichts Neues. Wohl aber sind hier zum erstenmal die großen Bogenöffnungen des Eingangs- und Chorintervalls über das Kuppelkämpfergesims hinweggeführt: der Nischenraum dringt so in den Kuppelraum ein, beide Raumkörper durchflechten sich.



60. Bologna, Chiesa della Vita

(Phot. Poppi)

Croce Rossa in Mailand hat seitlich je zwei Tonnennischen, zu Seiten des Eingangs- und Chors kleinere Nischen für Eingänge, darüber Coretti. Der Chor bekommt eine querovale Kuppel. Hier ist der Wölbungskörper des Hauptraums durch sechs mächtige und vier den Eingängen entsprechende kleine Stichkappen ausgeschürft. Es entsteht ein sechsstrahliger Stern mit vier nochmal eingekerbten Armen. So energisch ist das Mittel der Stichkappe, den Wölbungskörper plastisch zu erregen, noch nie verwandt worden. Da außerdem die großen seitlichen Stichkappen sich ihrem Gegenüber im Winkel zuwenden, vermag das Auge sie nicht mehr als Ergebnis einer Tonnendurchschneidung aufzufassen, die Formvorstellung kompliziert sich.

Ein Rechteck mit abgeschrägten Ecken als Grundriß und Ovalkuppel, großen Nischen auf den Seiten, kleinen Räumen mit Coretti darüber auf den Abschrägungen, zeigt die Chiesa della Vita in Bologna (Abb. 60), Umbau 1688

von Bergonzoni, Kuppel erst 1787 von Tubertini. Den Chor bildet ein Rechteck mit querovaler Kuppel, die Altarwand wird durch ein perspektivisches Architekturbild zu einem weiteren Kuppelraum mit Nebenräumen umgedeutet. Gurlitt weist mit Recht hier auf die ähnliche Lösung der Karl Borromäuskirche in Wien 1716–37 hin, wenn auch ein kausaler Zusammenhang zwischen beiden Bauten kaum bestehen wird, auch dort das Kuppeloval im Verschneiden der Nebenräume eine andre Bedeutung bekommen hat. Hier aber einzig ist, daß die großen Öffnungen zu Seiten des Chorrechtecks mit den Kapellenräumen an den Abschrägungen vom Auge als ein Raumkomplex genommen werden und so gleichsam eine Klammer für Hauptraum und Chor bilden.

Bei kleinen Oratorien wie Corpus Domini an Piazza Poli in Rom von Gregorini und Sakristeien wie der an S. Agnese in Rom (Abb. 58) erscheint das Oval ohne Nebennischen, immer aber mit Wandgliederung in zwei oder drei verschiedenen Intervallgrößen. Auch Venedig wählt dies bequeme Mittel für seine Saalkirchen, so S. M. della Pietà 1745 von Massari. Ebenso S. Lucia in Padua.

Es erscheint auf den ersten Blick verwunderlich, für den Hauptraum jetzt auch das quer gelegte Oval zu finden. Wenn man sich aber klar macht, daß auch beim Längsoval durch die großen seitlichen Nischen die kleinere Achse immer eine betonte geblieben ist, daß auch bei quergelegtem Oval der Chor der zielgebende Nebenraum bleibt, so wird man eine Veränderung in der Baugesinnung nicht erkennen können. Nachdem Bernini dies im großen am Platz vor S. Pietro ausprobiert hat (Abb. 172–175), übernimmt er es für sein Spät-

werk S. Andrea al Quirinale in Rom (Abb. 33) 1678. Den rhythmischen Gliederungen der Wand ist bis ins Kleinste ihrer Harmonien nachzurechnen, der Chor setzt, die Ovalkurve nur ausschwingend, als Korbbogen an. Während der Eingang gegenüber sich im hohen Bogen den Architrav durchbrechend öffnet, wird der Architrav beim Chor auf Säulen nur leicht vorgekröpft, hinter ihm, erst beim Näherschreiten und Eintreten in den Chor ganz aufnehmbar, steigt die flache Chorwölbung mit Ovallaternchen auf. Dies Motiv im besonderen konnte sich Bernini von Boromino in S. Agnese absehen (s. Seite 73). In der Kuppel tritt wiederum eine Durchdringung von Fensterzone und Wölbungszone ein. Queroval ist auch der Hauptraum von S. Torpeto in Genua 1731 von A. Rocca. Drei große Nischen in den Achsen haben Korbbogengrundriß, der Chor beginnt sich wieder selbständiger zu machen. Dieser Gegenbewegung der Hauptachse im Oval entsprechend müssen auch Kapellen das Kuppeloval senkrecht zur Schiffsachse stellen. Ein Beispiel dafür die Capp. S. Domenico an SS. Giovanni e Paolo in Venedig 1610 von Tirali.

Im Gesù (Abb. 4) wandte sich jede Kapelle einzig dem Hauptraum zu, denn die vom Altardienst gewünschten niedrigen Verbindungsgänge sind ohne Raumbedeutung. In S. Ignazio (Abb. 5) geht es gleichmäßig von Kapellenraum zu Kapellenraum, das versteckte Seitenschiff entsteht. Die Entwicklung, die so für die Langschiffseitenkapellen eingesetzt hat, sie zu besonderen, in sich fertigen, wenn auch stets vom Hauptraum abhängig bleibenden Raumgruppen machend, läßt sich nun auch für den Zentralbau beobachten. Man wird vielleicht sagen, daß dies ja eigentlich schon in der ganzen S. Pietro folgenden Gruppe erreicht sei. Ein Unterschied ist aber vorhanden, wenn auch seine Vorstellung gewiß Schwierigkeiten macht. Dort wurden alle Raumkurven immer höher steigend nach kurzem Lauf von der übermächtigen Vierungskuppel zusammengebogen. Hier behält die Raumkurve soviel Eigenkraft, um von Nebenraum zu Nebenraum zu gehen, die Zentripetalkraft biegt sie nur um den zentralen Hauptraum zusammen: am Zentralbau entsteht der gleichmäßige Umgang.

Vorstufen dafür finden sich kaum. Das Problem sich klar machen wollen, heißt ohne Schwierigkeit es lösen. Man könnte auf eine kleine Kapelle in Varese zu Anfang des 17. Jhhs. von Bernasconi hinweisen, doch gehören hier die vier Arme des Kreises nicht zum Kreisraum und der Umgang ist eine Ummantelung, ähnlich wie am Tempietto des Bramante von S. Pietro in Montorio. Von entwicklungsgeschichtlichem Wert ist dagegen Il Quartiere in Parma, wo die Nischen an einer Hälfte des Sechsecks sich zu einem kontinuierlichen Umgang zu entwickeln suchen. Die Lösung in S. M. della Salute in Venedig (Abb. 61, 169), für die Baldissera Longhena, selbst für Venedig kein Neuerer, aber ein reich begabtes Talent, im Gegenkampf mit



01. Venedig, S. Maria della Salute

(Phot. Alinari)

dem Langhausentwurf von Fracao und Rubertini 1631 den Wettbewerb gewinnt und den Bau bis 1656 ausführt, wenn auch noch einzelnes in der Folgezeit zu tun bleibt.

Ein regelmäßiges Achteck, alle Seiten geöffnet zu kreuzgewölbten Rechteckräumen mit besonderen Altarnischen, die Zwickel zwischen ihnen als freie Räume so gegeben, daß der äußere Umriß wieder ein Achteck wird. Longhena hebt als Vorzug seines Entwurfs hervor: *vi saranno sei cappelle con sei altari serrati di colonnelle, con corridore che servirà per andare intorno di cappella in cappella, comodissimo per passare colle Messe senza passare per la Chiesa, d. h. durch den Mittelraum.* Der Unterschied etwa gegen den echten Umgang des Aachner Doms 796, bei sehr ähnlichem Grundriß außen aber ein Sechzehneck, besteht darin, daß immer noch die Flügelarmlen sich besonders herausheben, den Umgang also fortwährend mit dem Hauptraum verklammern. Für die Absicht auf Raumbindung ist die erste Bedingung des Wettbewerbs bezeichnend: *che lo spiegate della Chiesa riesca tale, che nello ingresso l'occhio goda del dominio e della spaziosità di tutta essa: der Chor bildet eine Raumgruppe für sich, aber schon beim Eintritt in die Kirche eilt der Blick bis zur letzten Abschlußwand.* Das Gurtgesims, das den zweigeschossigen ersten Kuppelraum teilt, wird, wenn auch ohne unteren Teil für den folgenden quadratischen Chorkuppelraum beibehalten, der ebenso wie der Redentore seitliche Apsiden hat. Hinter dem Altar öffnet sich ein quergelegter, flachgedeckter Rechteckraum.

Als zentraler Ovalraum mit Umgang, in dem durch Teilung die rhythmischen Beziehungen noch kompliziert sind, ist auch die wenig beachtete geistvolle Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme in Rom (Abb. 35, 121) 1744 von Gregorini aufzufassen. In der Behandlung der Detailformen wäre darauf hinzuweisen, wie der Giebel zerspringt und schließlich die Spitzen beider Hälften nach innen kehrt. Das Dreieck bekommt damit zwei Brennpunkte — man gestatte hier diesen unmathematischen Ausdruck — wie die Hyperbel. Ebenso springt auch der Umgang auseinander und gruppiert sich beim griechischen Kreuz innen um die Zentren der Ecken. Ein Beispiel dafür ist S. Giorgio in Modena um 1650 von Vigarani.

Auf den Wert der Coretti als räumliche und plastische Bindungsmittel ist schon bei S. Trinità in Turin und der Chiesa della Vita in Bologna (Abb. 60) aufmerksam gemacht. Sie treten jetzt immer mehr als raumbereichernde, raumbindende und raumverklammernde Motive auf, indem der gleiche Corettoraum sich gegen zwei verschiedene Haupträume in der gesamten Gruppe wendet. Dem unteren Umgang entsprechend erhalten nun auch sie den kontinuierlichen Charakter von oberen Umgängen, Emporen gleichend. Beispiele für diesen Vorgang finden sich unter den im folgenden genannten Kirchen.

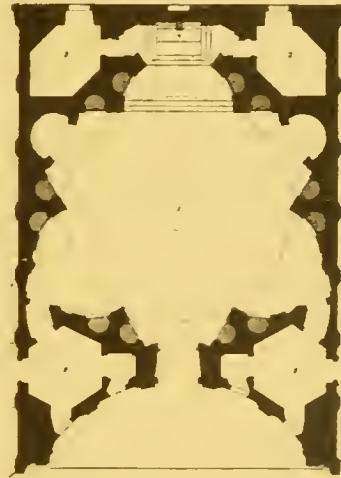
Von der Raumverklammerung kommt man zur Raumverschränkung und Raumdurchdringung. Boromino macht den Anfang mit S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom 1638—40, Dekor Ende des 17. Jhns. von Contini, und mit der Universitätskirche S. Ivo ebendort (Abb. 62, 63, 120) 1642—60, jetzt Lesesaal.

Leider sind die vorhandenen Aufnahmen von S. Carlo ungenau. Das erste Element des Grundrisses ist eine Raute, mit der großen Achse am Eingang aufsetzend. Im Aufbau sind von dieser Raute nur Stücke aus ihren Seitenmitten übernommen, ihre vier Spitzen sind zu großen Nischen ausgebuchtet. Die seitlichen bilden, wiederum durch den Dekor verwischt, Abschnitte von Ovalen, deren kleine Achse von der Wand bis zum Mittelpunkt der Raute reichen, während die Nischen am Eingang und Chor Abschnitte von elliptischen Figuren sind, die die anderen gedachten Ovale anschneiden. Erst eine genaue Aufmessung der Kernwände, da der Dekor alles kapriziöser macht, könnte genaue Ermittlungen über die Ovalgrößen geben. Das Oval herrscht allenthalben, in der Hauptkuppel, in den Füllungen der Zwickel, im Bodenmosaik. Während nun die Nische überm Halbkreis, deren Halbkuppelwölbung bereits den Scheitel der ganzen Kuppel bestimmt, uns als geschlossene Raumform erscheint, zwingt dieser abgeschnittene elliptische Raumteil uns zu seiner Ergänzung, weil wir nur so über den Kurvenbogen uns klar werden können. Wir spüren damit zwei Körper, die sich durchdringen, nämlich den über der Raute und den über der Ellipse. In der Vorstellung ist hier die Durchdringbarkeit und gleichzeitige Anwesenheit zweier Körper gelöst, die sich physikalisch an den Zwillingkristallen vorstellen läßt. Vielleicht wird man dem Verfasser ein fruchtloses Spintisieren vorwerfen. Nur so scheint ihm aber ein so komplizierter Raum wie der von S. Carlo Vorstellung werden

zu können, der bislang gern als Sonderbarkeit betrachtet wurde, auch wird den Beweis für die Richtigkeit dieser Gedankengänge später Guarini geben. Hinzukommt in S. Carlo eine reiche rhythmische Flächenteilung nach optischen Kurvenlinien auf der Fläche. (Vergl. Nachtrag S. 342.)

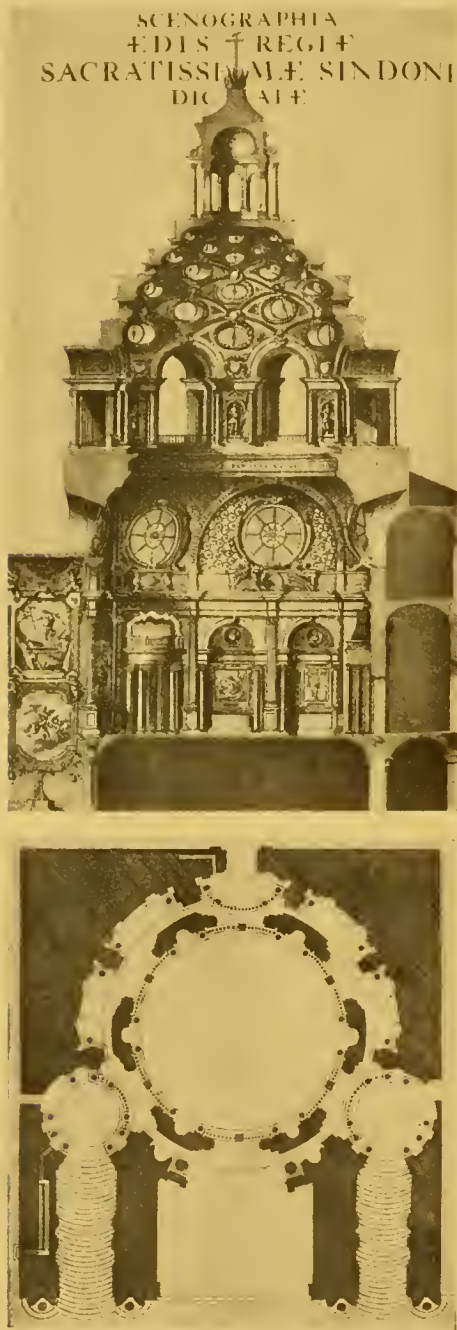
Klarer entwickelt Boromino seine Prinzipien in S. Ivo. Hier durchdringen sich zwei gleichseitige Dreiecke, so daß ein regelmäßiger Sechseckstern entsteht. Während nun die Spitzen eines Dreiecks zu Halbkreiskapellen umgewandelt sind, schlägt der gleiche Kreisbogen an den anderen Spitzen ansetzend in das Dreieck hinein, öffnet den plastischen Körper über sich aber gleich wieder mit einer kleineren Nische und einem Coretto darüber: also sechs Kreise auf Spitzen und Seitenmitten eines Dreiecks. (Vergl. Nachtrag S. 342.) Die restlichen Abschnitte des einen Dreiecks, die Flanken der großen Halbkreiskapellen erhalten noch kleinere Nischen für Figuren. Der Abschnitt gibt dann das Grundmaß für die Intervallrhythmik zwischen den wandgliedernden Pilastern. Auf der Kuppelwölbungsfläche setzt sich dieser Rhythmus in seiner Teilung fort, ebenso aber werden auch hier noch die sechs Kuppelsegmente abwechselnd leicht konkav oder mit mittlerem, konvex vorspringendem Abschnitt gegeben. Erst der Laternen-ausschnitt zeigt ein Sechseck nur aus Konkavbögen. Selbst wenn man die sich durchdringenden Dreiecke als sechsstrahligen Sternraum auffassen will, bleibt doch stets der Eindruck von dem nachträglichen Wegschneiden dreier Ecken bestehen und zwar durch Körper, die den großen Kapellenräumen gleichen, aus der räumlichen aber in die plastische Sphäre überführt sind: der Raumkörper wird also von einem plastischen Körper durchdrungen, den die Vorstellung sogleich zum Zylinder ergänzt.

Ein Nachgeben dieser Gesinnung ist es, wenn jetzt Altarnischen nicht mehr regelmäßige, ganze oder doch in sich abgeschlossene Teile wie Quader oder Halbzylinder geben, sondern Abschnitte, deren Linien zur Ergänzung zwingen: im Grundriß mehr oder weniger große Teile des Kreisbogens, der Ellipse. Dies wird namentlich für Langhausbauten von Bedeutung werden. Arme aus solchen Teilbogen zeigt u. a. S. M. di Belvedere in Città di Castello 1669—84 von Gabrielli. Auch hier kann die Raumform noch weiter kompliziert werden, wenn dieser Bogenteil selbst wieder unvollständig wird durch Abtrennung eines Segments, dessen Sehne dann die Altarwand bildet. So ist zu verstehen die Kreuzarmbildung der Madonna di S. Luca (Abb. 57) auf dem Monte della Guardia bei Bologna 1723—57 von C. F. Dotti. Eingangsarm und Chorarm, letzter mit besonderem Altarraum, benutzen die starke Krümmung eines Ovals, sind also tiefer wie die Seitenarmnischen mit der geringeren Ovalkrümmung. Eine genaue Messung dürfte die Gleichheit der vier ins Ganze ergänzten Ovale und ihr gegenseitiges Tangieren ergeben. Die Kapellenöffnungen zu Seiten der tieferen Arme stehen mit den flacheren in Verbindung, doch ohne räumliche Bewertung. Der Außenumriß der Kirche bildet dann wieder ein Oval, die Kurve der Vorhalle bestimmend (Abb. 123), der Chor tritt über das Oval hinaus. Ähnlich, doch



62. 63. Rom. S. Ivo

unvollständig wird durch Abtrennung eines Segments, dessen Sehne dann die Altarwand bildet. So ist zu verstehen die Kreuzarmbildung der Madonna di S. Luca (Abb. 57) auf dem Monte della Guardia bei Bologna 1723—57 von C. F. Dotti. Eingangsarm und Chorarm, letzter mit besonderem Altarraum, benutzen die starke Krümmung eines Ovals, sind also tiefer wie die Seitenarmnischen mit der geringeren Ovalkrümmung. Eine genaue Messung dürfte die Gleichheit der vier ins Ganze ergänzten Ovale und ihr gegenseitiges Tangieren ergeben. Die Kapellenöffnungen zu Seiten der tieferen Arme stehen mit den flacheren in Verbindung, doch ohne räumliche Bewertung. Der Außenumriß der Kirche bildet dann wieder ein Oval, die Kurve der Vorhalle bestimmend (Abb. 123), der Chor tritt über das Oval hinaus. Ähnlich, doch



64. 65. Turin, Capp. della S. Sindone

und links vom Chor zu ihr empor in je einem Lauf, jedoch ist die Tonne darüber zweimal durch Wulstbogen unterbrochen, die an den Wänden von Pilastern aufgenommen werden. Der Raum wird damit in einzelne Abschnitte zerlegt, die besonderes Oberlicht erhalten. Der Lauf endigt in einem Kreisraum. An seinem Rand stehen dreimal drei Freisäulen, die Aufsatzstellen für die Gurtstreifen abgebend, die die Decke in gleichseitigem Dreieck aufteilen, weiter dann den mündenden Treppenlauf, den Eingang zur Sakristei

einfacher komponiert SS. Pietro e Paolo in Ceriana mit ovaler Hauptkuppel.

Die letzte Folgerung dieser Vorstellungsreihe zieht Guarini in der Cap. della S. Sindone oder SS. Sudario in Turin (Abb. 64, 65) 1657—94, und in S. Lorenzo (Abb. 66—68) ebendort, beg. 1634, von Guarini 1666 übernommen, wenige Jahre nach seinem Tode 1687 abgeschlossen.

Guarini hat uns in seiner *Architettura Civile*, die 1737 in Turin erschien, ein Werk hinterlassen, das sich auf Vitruv, Palladio und Vignola zu gründen wünscht, discretamente meint er aber doch gleich, „che si possa e correggere qualche regola antica ed aggiugnere qualche altra“. Damit schreibt er nieder, was auch Michelangelo für sich in Anspruch genommen hat. Während aber jener als Bildhauer seine Freiheit nutzt, sucht Guarini nach Regeln und findet sie in der Mathematik: „Architettura dipenda della Matematica“. Als Grundlage allen Bauwesens gibt er dann in Folgendem eine eingehende mathematische Abhandlung, in der insonderheit die Konstruktion von Kurven ausführlich besprochen wird. Den Tafeln folgen weiter ohne Erläuterung eine Anzahl von Bauten und Entwürfen Guarinis, die für das architektonische Körperverständnis jener Zeit von größtem Wert sind und jene gegenseitige Durchdringung von Raumkörpern und Raumkörpern, plastischen Körpern und plastischen Körpern, endlich Raumkörpern und plastischen Körpern im einzelnen angeben. Und dabei warnt der gleiche Guarini, der uns in Regionen kompliziertester Raumvorstellungen entführt, vor phantastischem Spiel: „L'Architettura però pensa alla sodezza dell'opera, onde non può liberamente fare quanto la Prospettiva inventarsi“ — was vielleicht direkt gegen die Bologneser Perspektivenmaler gesagt ist.

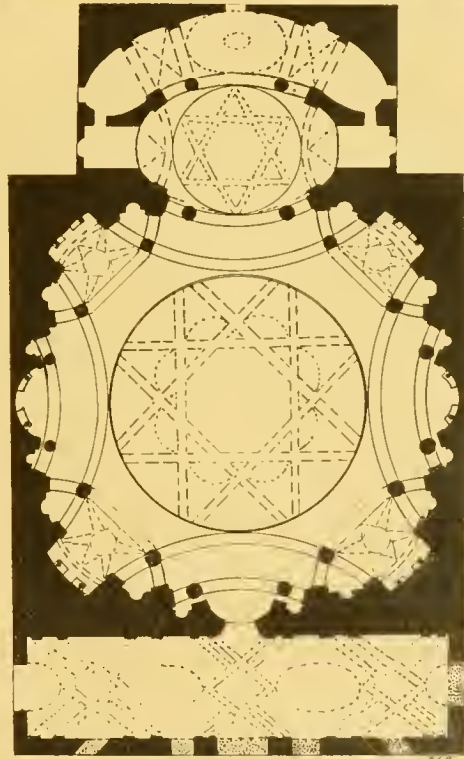
Wir haben es hier nur mit den ausgeführten Bauten zu tun, wobei an das gelegentlich des Baus von S. Trinità Seite 42 Gesagte erinnert werden darf.

Die Capp. della S. Sindone liegt in der Achse hinter dem Chor des Turiner Domes. Man steigt auf zwei Treppen rechts

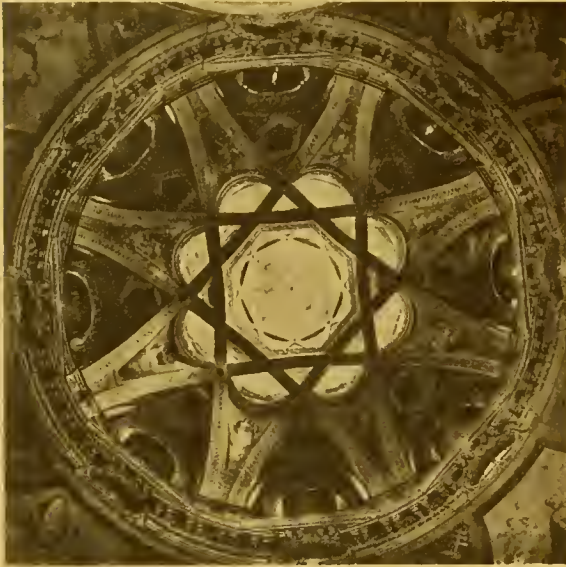
und den zum Hauptraum in Beziehung bringen. Dieser Hauptraum erhebt sich über einem Kreis, in dem die Vorraumkreise einschneiden und zwar ins Plastische übersetzt als Teil eines Monopteros. Von der Wandfläche des Hauptraumes schneidet jeder ein solches Stück heraus, daß er pilastergefaßt ein Neuntel des Hauptkreises einnimmt. Diese Neunteilung ist dann durchgeführt, zur Symmetrisierung erscheint zum drittenmal der monopterosartige Einbau als Nebenzugang. Die den kleinen Kreisen eingeschriebenen Dreiecke geben mit ihren vom Hauptraum abgewandten Spitzen zwei Punkte des gleichseitigen Dreiecks an, dem die Kuppel des Hauptraumes eingeschrieben ist. Abschnitte dieser Dreieckseiten, immer $\frac{2}{9}$ der Hauptkreiswand als Nischen mit modernen Grabmalen unter sich zusammenfassend, werden zu Bogen, die die Kuppel tragen, während die Zwickel über den Monopterosabschnitten erscheinen. Kuppelbogen und Zwickel treten nun wieder für das Auge in Beziehung durch Aussetzen mit gleichen Kreisfenstern. Guarini geht damit zur Sechsteilung über, die nun auch für die sechs Nischen der Tamburfenster beibehalten ist. Man stelle sich vor, welche unendlichen Verschlingungen der optischen Führungslinien auf der Fläche schon jetzt erreicht sind. Dabei herrscht gegen eine gewissenhafte funktionelle Durchleitung der Pilaster unten gänzliche Abneigung. Wir machten ja entgegen der üblichen Anschauung auf das Verschwinden des Funktionellen schon im Frühbarock aufmerksam (S. 60) und erbringen hier den deutlichen Beweis. Wogegen man noch zu Brunellescos Zeit ganz gotisch über Berechtigung von Säulen mit Bogen herumklügelte. Zwischen den Tamburfenstern erscheinen kleine, vorquellende Adikulenischen. Dann kommt die Kuppelwölbung: Korbhogen springen von Scheitel zu Scheitel der Fensternischenbogen über, dann von Korbhogenscheitel zu Korbhogenscheitel andere. Dies wiederholt sich sechsmal bis zur Laterne. Endlich noch ein Letztes, um die plastischen Bogenkörper miteinander zu verschränken: der Bogenkörper bricht in seiner Mitte auseinander und biegt ohne Absatz höhersteigend zum folgenden Bogenkörper um. (Der Stich von Blaeu, *Theatrum Pedemontii* 1682, hier ungenau.) Der Erfolg ist, daß die schon durch die Korbhogen plastisch aufgelöste Kuppelfläche zum Hochschlängeln in lauter Wellenlinien gebracht wird: völlige Durchdringung des Kuppelraumkörpers mit plastischen Körperchen ist erreicht.

Sicher hat Guarini für diese Gewölbebildung in Sizilien, wo er jung in Messina wahrscheinlich die 1908 im Erdbeben untergegangene Kirche S. Gregorio baute — wir haben sie nicht mehr gesehen —, Anregung an arabischen Wabengewölben gefunden, ihre Konstruktion und auch ihre Vorstellungsform ist im Prinzip jedoch eine andere. Auch genügt ein Blick auf die mathematischen Konstruktionen Guarinis, um die geistigen Keime dieser Bildung zu finden.

Bei S. Lorenzo (Abb. 67) — die Abbildung bei Gurlitt ist ungenau, in den Handbüchern aber so oft wiederholt, daß man glauben möchte, es habe sich Keiner nach ihm bemüht, zur Vorstellung dieses Raumes zu gelangen — ist die Grundform ein Quadrat, von dem aber kaum noch etwas erhalten ist. Dies Quadrat ist auf den Seitenmitten ausgelöhlt, darüber aber quillt die Wand konvex vor, gleiche Körper quellen in den Ecken vor, die dann in der Mitte abgeschliffen werden



66. 67. Turin, S. Lorenzo *



68. Turin, S. Lorenzo

(Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

und sich wiederum zu Altarnischen aufturn. So entsteht mit konkaven Seiten, vier davon leicht abgeschliffen, ein Achteck, das deutlich durch das Kämpfergesims umschrieben wird. Über dieses Kämpfergesims stoßen Tonnen, die sich über den Altarnischen auf den Seitenmitten wölben, hinweg. Ihre Scheitel sind Ansatz der Kuppel. Über den Eckabschnitten bilden sich Zwickel. Für die Kuppel selbst spannen sich Rippen von acht Ansatzstellen, jedesmal zwei überschlagend. Zwischen deren äußeren Winkeln im Kuppelfuß liegen Ovalfenster. Die Laterne bildet ein Achteck mit den Spitzen der im Rippenstern entstehenden beiden Quadrate und konvexen Seiten (vergl. Nachtrag S. 342). Der Chor ein Queroval mit mittlerer Rundkuppel. Im Scheitel der seitlichen Buchtungen des Ovals unten Beträume, darüber Coretti. Auf der Rückseite öffnet sich das Oval noch einmal gegen einen Tonnenraum mit mittlerer Ovalkuppel, der sich halb um das Oval herumlegt: Deckung zunächst unbestimmter Raumformen.

Der dritte große Bau in Turin, an dem Guarini Anteil nimmt, ist S. M. della Consolata. Er ist ein Konglomeratbau, in dem ein großer quer-

ovaler Raum, dann ein Sechseckraum aufeinanderfolgen, wobei sich Ovalräume an die Seiten des Sechseckraums legen. Seit 1679 baut Guarini an ihm, Juvara wölbt über dem Sechseck 1703 die Kuppel, ein Umbau findet schon 1836 und ein noch einschneidenderer 1904 statt, wobei die kleinen Ovalräume Laternen und Altarnischen erhalten. Der verwickelten Baugeschichte wegen hat der Bau geringere Bedeutung für die Stilgeschichte. Die veröffentlichten Grundrisse ungenügend. Über S. Filippo in Casale (Abb. 78) s. unten.

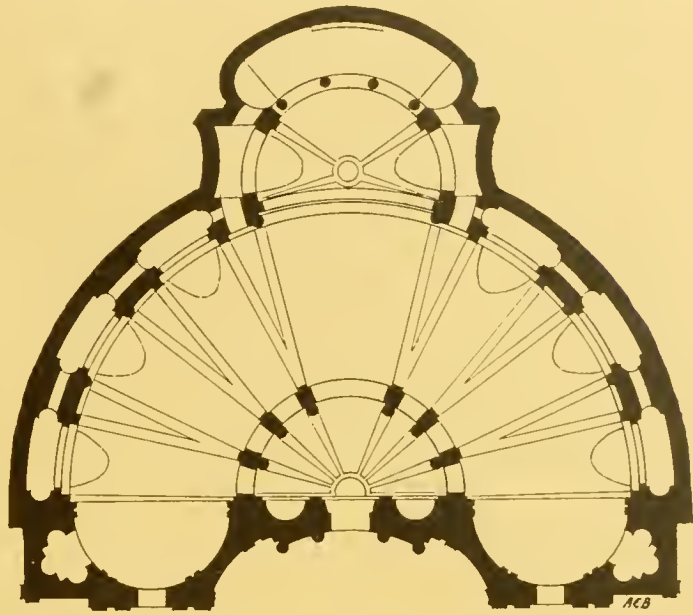
Und nun zu den Bauten Guarinis eine Schlußbemerkung. Unsere Aufgabe könnte mit dem Verstehenmachen erledigt sein, und das persönliche Urteil könnte unterbleiben. Wünscht man ein solches dennoch, so kann gesagt werden, daß wir die Vorstellungskraft Guarinis bewundern, es auch erziehlich halten, diesen Vorstellungen nachzudenken. Vor allem mache man sich bei den Schwierigkeiten des Nachdenkens klar, was es bedeutet, diese Räume produktiv sich vorzustellen. Mit Guarini erreicht die italienische Barockbaukunst ihre höchste Steigerung. Sein Einfluß auf die Baukunst des deutschen Rokoko ist außerordentlich gewesen, doch sollte dort selbst der Italiener noch übertroffen werden.

Ein gutes Beispiel für die Raumverklammerung aus dieser Zeit bietet der 1680 erweiterte Chor der Madonna della Steccata in Parma, ein Beispiel für Raumverklammerung durch Coretti, gleichzeitig absichtliche Unvollkommenheit in der Bildung der Raumkörper S. Lorenzo in Alessandria (Abb. 77) von Ghillini, Rocca oder Alfieri? Die Erinnerung an S. Torpeto in Genua liegt nahe. Die Vorstufe wäre auch hier einfache Bindung, wie sie etwa in Zusammenfügung von lateinischem Kreuz und gestrecktem Achteck die Chiesa del Carmine in Lecce von Cino noch 1711 zeigt. Der bedeutendere Barockarchitekt hat dies Nebeneinander längst in ein Ineinander verwandelt.

Das seltsamste Raumgebilde bringt Alfieri mit S. Giovanni Battista in Carignano (Abb. 69), beg. 1756, zustande: Ein Pfeilermonopteros mit großer Ringtonne umgeben, dies alles aber halbiert und die Ringtonne mit Apsiden abgeschlossen. Dann in der Mitte des Ringbogens sich der Chor als Zweidritteloval öffnend, durch seine in Säulenstellung geöffnete Rückwand den Blick in einen Umgang freilassend. Trotz der späten Entstehung ist damit das Äußerste erreicht: Nicht nur sind nach Vollendung verlangende Nebenräume gegeben,

sondern sogar der Hauptraum ist nur noch Teil eines zu ergänzenden Ganzen. Die Raumkurven irren umher, sogar der Rhythmus scheint verloren, alles um einer stereometrischen Vorstellung willen. Man muß sich die Kirche von der Chorseite außen ansehen, um zu merken, was diese mathematische Spielerei zudem an konstruktiven Opfern gekostet hat.

Zum Schluß mag die Frage gestellt werden, ob sich außer den Kuppelbildungen des Guarini jene Raumverschlingungen und Durchdringungen der unteren Zonen auch sonst noch im Kuppelraum bemerkbar machen. Sie ist mit ja zu beantworten. Am leichtesten arbeitet hier die dekorative Malerei.

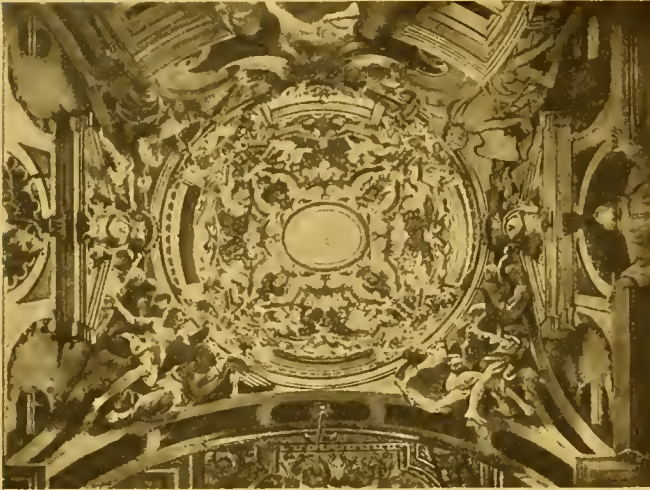


69. Carignano, S. Giovanni Battista *

Ein direkter Weg führt von Mantegna, Giulio Romano, Correggio zu der oberitalienischen Perspektivmalerei. Beschränkt durch die Themastellung vorliegender Arbeit und die Unmöglichkeit, das Gebiet dekorativer Architekturmalerei auch nur in Umrissen zu skizzieren, seien einzig besonders bemerkenswerter Züge wegen genannt die Kuppel der SS. Annunziata in Genua 1635—38 von Ansaldo: verschiedene Architektursphären mit Wolken umquollen, ein Riesentheater für den Actus Conceptionis. Ferner die Fresken in Schiff und Kuppel des Gesù in Rom 1668 von dem Genuesen Gauilli, genannt Bacciccio, das in der Madonna di S. Luca in Bologna, die eigenartig barock ausgemalte gotische Kapelle an S. Petronio ebendort und die letzte linke Kapelle an SS. Annunziata in Florenz von 1746, da die Beispiele zumal in Bologna und Rom bekannter sind. Bei der Chiesa Nuova in Perugia öffnet sich unter plastischen Zutaten die Laterne der Kuppel als Wolkenloch und man sieht in immer tiefere Wolkenschichten hinein. Dargestellt auf der ganzen Kuppel ist die Krönung Mariä.

Die nicht nur illusionistische Raumlösung beginnt mit der plastischen Lösung der Kuppelflächen. Alles in einem himmlisch-orgiastischen Quirl von Engeln und Putti der Berninischule aufgelöst in der oval gewölbten Capp. Francesco Feroni an SS. Annunziata in Florenz 1692 von Foggini (Abb. 70). Dann erscheint statt der Laterne eine weite Kuppelöffnung, die den Blick frei läßt in einen lichten oberen Raum. In der Capp. di S. Cecilia an S. Carlo ai Catinari in Rom um 1685 von Gherardi quellen aus den Wänden um die architektonischen Glieder schwere Draperien, Engel und Putti. Es folgt die Ovalkuppel und in ihr ein großer Ovalausschnitt mit Balustrade umgeben, auf der vier nackte Engel hocken, und die Einsicht in einen strahlend erhellten Rechteckraum. Man bewundert zumindest die Gewandtheit des Bildhauers, solche Figuren von unten in einer Kirche ohne Unanstand überhaupt sehbar zu machen. Giulio Romano allerdings gab einst im Pal. del Tè damit malerisch für seinen Fürsten lauter kokette Dinge. Verschiedentlich Ähnliches in Treppenräumen.

In der Wiener Hofbibliothek befindet sich eine Zeichnung für eine Gewölbekonstruktion mit einem Oval in der Mitte. Auch dieses ist von einer Balustrade umgeben, auf der Putti hocken, die ein Mittelfeld mit dem Colonnawappen tragen. Egger setzt sie Ende des 16. Jhhs.,



70. Florenz, Capp. Feroni

(Phot. Alinari)

findet aber keine Parallele. Deutlich ist der Einfluß von Michelangelos Sixtinadecke zu spüren. Die plastische Ausführung zeigt die Capp. Avila des linken Seitenschiffs an S. M. in Trastevere in Rom (Abb. 71, 72) von Gherardi um 1680, wo der Kuppelring zur Balustrade umgedeutet ist, vor der Engel schweben, die einen Monopteros tragen. Dieser schiebt sich in den lichten Raum über der Balustrade ein, d. h. ein plastischer Körper durchdringt den Raumkörper.

Wie verhält sich nun der Langhausbaue gegenüber dem Streben, über Raumbindung hinaus Raumverklammerung, Raumdurchdringung darzustellen?

Zunächst halten sich auch die ganze Zeit des Hochbarocks hindurch die alten Typen, vor allem der des Gesù, in zahlreichen Beispielen fast unverändert. Vielleicht steigen die Raumproportionen etwas, vielleicht öffnet man nach dem Vorbild S. Ignazios ein wenig mehr die Kapellen zueinander oder sucht durch Wandbildung und Einbauten die Wand durchzulockern. Von diesem alten Stamm seien daher nur wenige Schöbllinge genannt, die in der Folge noch nach anderer Richtung interessieren werden:

S. Niccolò da Tolentino in Rom 1614 von Francesco Buzio, S. Antonio dei Portoghesi in Rom 1652 von Mart. Lunghi d. J., die Theatinerkirche S. Cajetan in München 1663—75 von A. Barelli. Gern läßt man die Sänger- und Orgelbalkone als reichgestaltete plastische Körper in den Raumkörper eindringen. Man wird in der Zusammenstellung des Orgel- und Sängerbalkons über dem Eingang von S. M. della Vittoria in Rom (Abb. 73) die Körperdurchdringungen barocker Fassaden finden, nur daß diese sich in den unbegrenzten, unempfindlicheren Außenraum hineindrängen, während hier der Innenraum stark beeinflußt wird. Ebenso sind dort der Altar der Teresa von Bernini 1646 und der gegenüberliegende von Guidi als eindringende räumlich-plastische Körper zu bewerten. In der Chiesa del Corpus Domini in Bologna, die einen letzten Nachklang Tibaldischer Raumbildung zeigt und deren Wanddurchbildung im Folgenden besprochen wird, erscheint ein reicher Orgelbalkon im linken Querarm.

Vor allem in Venedig erinnert das meiste, was diese Stadt im 17. Jhh. an Bauten vorstellt, an alte Bekannte. So Gli Scalzi seit 1646 von Longhena, Fass. 1683—89 von Sardi, S. M. Zobenigo oder del Giglio 1680—83 von Sardi, Fass. von Benoni, beides Saalbauten mit seitlichen Kapellen, die mittlere etwas größer gebildet. Eine Warnung übrigens, reiche Barockbauten schlechthin mit malerisch zu bezeichnen, denn in allem, was malerisches Vermögen angeht, setzt Venedig die großen Traditionen fort, ohne etwas nach dieser Richtung in der Architektur zu leisten.

Der Barock, der Raumkörper gegenseitig sich durchdringen läßt, faßt nun den Hauptschiffsraum als Ergebnis sich durcheinanderschiebender Raumkomponenten auf. Für den einen Raum im Gegensatz zur Raumgruppe können diese erstrebten räumlichen Funktionen, denen

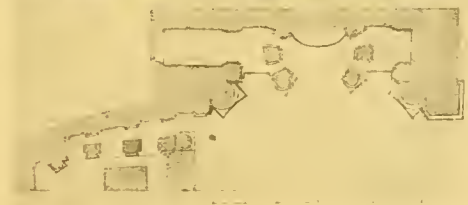
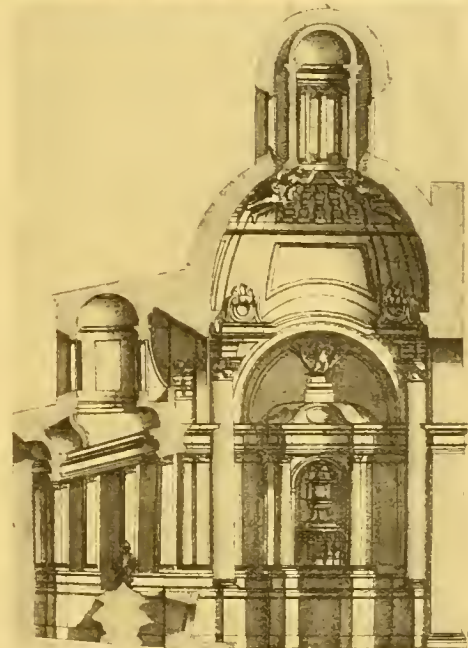
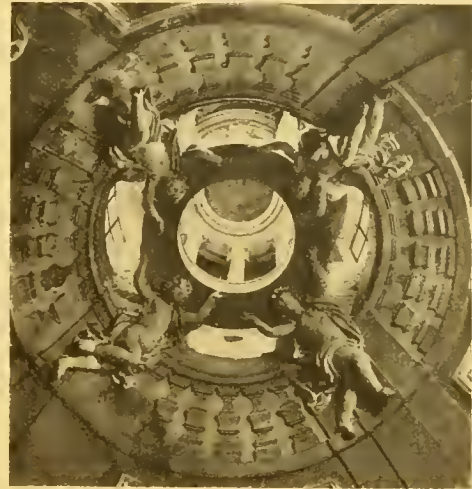
gleiche in der Plastik entsprechen werden, zunächst nur in der Projektion auf der Wand ausgedrückt werden. Das reichste Beispiel dafür ist schon mit der Capp. della S. Sindone (Abb. 64, 65) genannt. In dieser Weise geschieht auch die Umdeutung des einschiffigen Kircheninnern.

So die Umwandlung der Basilica di S. Giovanni in Laterano in Rom 1547—50 von Boromino. Die funktionellen Eigenschaften der Gliederungen in bezug auf die Kassettendecke sind fast null, dagegen wird die Wand aufgeteilt im Wechsel von zwei verschiedenen Intervallen, die zwar durch Gesimsleisten miteinander verbunden werden, deren Füllungen und Öffnungen sich aber nach Möglichkeit gegeneinander verschoben: hier hohe Bogenöffnungen, dort niedrigere Adikulennischen als vorquellende Einzelkörper gegeben, hier Obergadenfenster, die über das Gebälk hinwegstoßen, dort dunkle, unter dem Gebälk bleibende Ovalbilder. Man spürt die Mühe, die Boromino der undankbaren Aufgabe zuwendet, eine alte neutrale Basilikawand mit einem reichen System optischer Leitlinien zu überziehen — *capricci*, *bizzarie* stellt Passeri fest —, in der Hoffnung, damit den Raum lebendiger zu machen. Der Erfolg ist auch der, daß der alte basilikale Raumcharakter, jenes gleichmäßige Hinstreben zur Apsis gleich einer Prozession — S. Apollinare Nuovo in Ravenna schmückte die Langwände empfindungsvoll mit einem musivischen Prozessionszug — verloren gegangen ist, der Raum in sich hin und her geschoben wird.

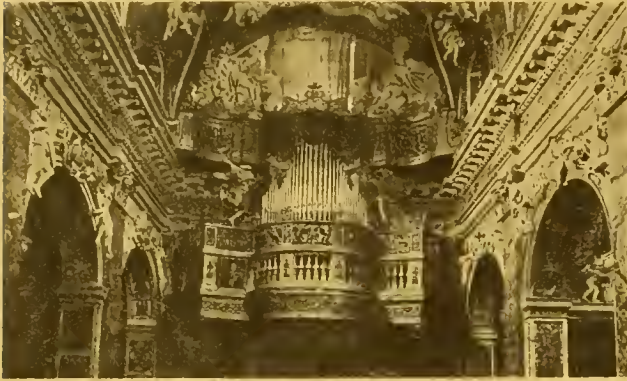
Weil hier der Gegensatz zwischen einst und jetzt sich deutlich zeigt, sind auch andere Umbauten lehrreich. Etwas schüchtern ist die Umbildung des Schiffes von S. M. del Popolo in Rom 1658 durch Bernini ausgefallen. Zwei andere Umdekorationen dieser Zeit, die Chiesa del Corpus Domini in Bologna umgebaut 1688 von Gg. Monti, dekoriert von Franceschini und Haffner, das Schiff der SS. Annunziata in Florenz 1644 von F. Silvani (?) oder B. Franceschini, können sich zwar nicht ganz so revolutionär geben, suchen aber ebenso das einzelne Intervall genügend zu kräftigen, um dem Hauptraum die gleichmäßige Wirkung zu nehmen. Einem saalartigen Raum gegenüber wie SS. Stefano e Cecilia in Florenz, beg. mit der unvollendet gebliebenen Überkleidung der alten Wände 1656, spürt man wohl die Bemühung an, lebhafter zu werden, er kommt aber nicht weit über S. Firenze hinaus.

Von den einfachen einschiffigen Kirchen mit Kapellen und Chor ohne Kuppelraum bietet Gesù e Maria in Rom, beg. 1640 von Carlo Milanese, voll. von C. Rainaldi, mit ihrem Chor ein Beispiel für Bildung der Wandflächen aus Abschnitten großer Zylinderkörper, die in der Vorstellung nach Ergänzung streben: Eindringen plastischer Körper in den Raumkörper. Die hauptsächliche Entwicklung geht aber von den seitlichen Kapellen aus.

Guarini hat in Entwicklung des Typs von S. Francesco da Paola seine Kirche S. Filippo Neri in



71, 72. Rom, Capp. Avila (71 Phot. Anderson)



73. Rom, S. Maria della Vittoria

(Phot. Moscioni)

sind kleinere Längsovale, die ihrerseits wiederum in den Hauptraum einschneiden. Vergl. auch Abb. 52. Hierfür zu nennen auch die Chiesa del Sacramento in Lecce 1703 von Cino, jedoch wesentlich schlichter. In der Chiesa del Carmine in Turin 1732—35 nimmt Juvara zaghafte Absichten Guarinis für sich auf, indem er dem Schiff seitliche Kapellen gibt mit einem überhalbovalen Grundriß. Diese Kapellen steigen dann als schmaler Raumzylinder hoch über das Kämpfergesims hinauf, durch einen Brückenbogen in ihrer Öffnung gegen das Schiff zu unterteilt. (Man denkt an die Brücken zwischen Säulenpfeilern von St. Etienne du Mont in Paris 1517—41.) Im Chor buchten so als Ovalräume über dem Kämpfergesims die Nischen der Fenster aus. „Tutta fuori dell'ordinario“ meint Milizia von seinem klassizistischen Standpunkt aus.

Es ist schon gesagt worden, daß sich Zentralbau und Langhausbau einander nähern, und daß ihre Unterscheidung bisweilen schwer fällt. Jene Annäherung des Langraums zum Zentralraum macht schon Guarini in dem angeführten Idealentwurf, indem er Anfang und Ende als abhängige Ovale vom Achteck des mittleren Raumabschnittes gibt. In Lissabon nimmt er dann in der Kirche S. M. de la Divina Providencia (Abb. 76) nicht nur jene Verflechtung von Kapellen, Seitenarmen und Chor vor, sondern biegt, wie er schon die Kuppeln in lauter gekreuzte Rippen aufgelöst hat, auch im Hauptschiff die Raumabschnitte durcheinander, indem er die von Gurten bezeichneten Abschnitte aufgibt, diese Gurten nicht mehr zwischen zwei grade, sondern diagonal gegenüberliegende Pfeiler spannt. So erhält er statt der gleichmäßigen Tonnenabschnitte sphärische Sechsecke und Dreiecke, und da ersteren die kleineren Wandabschnitte, letzteren die größeren Kapellenöffnungen entsprechen, dazu noch das Gewölbe sich wellt, in den Sechsecken sinkt, zu den Kreuzungen steigt, setzt das Raumschlingel auch im Hauptschiff ein.



74. Modena, S. Agostino

Turin noch verhältnismäßig ruhig geplant. Das Gewölbe war noch nicht fertig, als der Bau 1714 zusammenbrach, „per poca solidità“, und es möchte das schlechte Gewissen sein, wenn gerade Guarini die *sodezza dell'opera* in seiner posthumen Veröffentlichung so dringend fordert. Der Neubau durch Juvara rekt alles möglichst gerade, läßt versteckt den Gedanken an Dreischiffigkeit auftauchen. (Die Fassade erst 1891.) Dann aber gibt Guarini einen Idealentwurf, bei dem sich das Mittelschiff zusammensetzt aus einem ungefähren Achteck, in das beim Eingang und gegen den Chor zu Ovale verschneiden, das letzte Oval zudem noch sich in das breitgezogene Chor-sechseck einschreibt. Die seitlichen Kapellen

in lauter gekreuzte Rippen aufgelöst hat, auch im Hauptschiff die Raumabschnitte durcheinander, indem er die von Gurten bezeichneten Abschnitte aufgibt, diese Gurten nicht mehr zwischen zwei grade, sondern diagonal gegenüberliegende Pfeiler spannt. So erhält er statt der gleichmäßigen Tonnenabschnitte sphärische Sechsecke und Dreiecke, und da ersteren die kleineren Wandabschnitte, letzteren die größeren Kapellenöffnungen entsprechen, dazu noch das Gewölbe sich wellt, in den Sechsecken sinkt, zu den Kreuzungen steigt, setzt das Raumschlingel auch im Hauptschiff ein. Ohne Guarini ist ein Bau wie S. Antonio Abbate in Parma (Abb. 79) 1766 von G. B. Bettoli oder Ferd. Galli

Bibbiena (?) 1714 — das 1766 in eine „splendorem formam“ bringen bezieht sich wohl nur auf die Fassade — nicht denkbar. Auch hier erscheinen zwei Gurtbogenkreuze, das ganze Gewölbe ist außerdem mit vielen kleinen barock gerandeten Öffnungen durchbrochen, durch die man in einen hell erleuchteten Oberraum mit himmlischen Darstellungen sieht. Die in gleicher Breite gezogenen flachen Gurten sind hier nur noch flächenteilend, der größte Gegensatz zu dem funktionellen Gurt der Gotik. Durchbrochene Gewölbe, das heißt Raumbereicherung scheinbar in den unbegrenzten Außenraum hinein, zeigen auch die Villa Pasquali bei Mantua und die Chiesa dell' Inconronata in Sabionetta von Ant. G. Bibbiena. Verschlingung der Abschnitte des Hauptraums gibt ferner S. Francesco da Paola in Mailand 1728 über einem Grundriß in Form eines Geigenkastens, den man als Rechteck auffassen kann, dessen Längsseiten zum Undulieren gebracht sind. Die Diagonalgurte treffen sich schon vor der Mitte des Gewölbes, das im Spiegel ein großes Bild trägt, rahmen gewissermaßen nur die Sticksappen.



75. Rom, Gesù e Maria

Phot. Crudo)

Es sind dies Grundrißformen, die Ferd. Galli Bibbiena als *piante varie* bezeichnet, die sich ohne Mühe aus den vorhergehenden *piante composte* in der Vorstellung entwickeln lassen (Arch. Civ. 1711, S. 39).

Für die Umarbeitung einer dreischiffigen Kirche nach diesen Gesichtspunkten ergeben sich größte konstruktive Schwierigkeiten. Man wird sie bereits in der Pfeilerbildung (Abb. 52) erkennen. Die Kirche Guarinis in Turin, stark auf Dreischiffigkeit ausgehend, fiel zusammen, und wenn auch seine Kirche in Lissabon stehen geblieben ist, bilden doch die mathematisch-statischen Kenntnisse, die einen solchen Bau berechnen können, Ausnahmen; überaus interessant müßte allerdings eine statische Nachrechnung der Bauten und Entwürfe Guarinis sein. Zudem findet die Zeit eine andere Möglichkeit, um Raumverschränkungen und Raumdurchdringungen, schließlich Raumverschlingungen, wenn auch nicht tatsächlich zu geben, so doch als optische Erscheinung darzustellen.

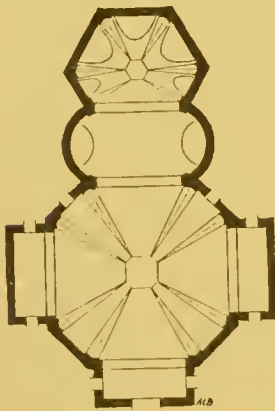
Wird die Trennung zweier plastischer Körper unbestimmt, so verwachsen beide miteinander. Ebenso ist es mit den Raumkörpern: Wird die Trennung zweier Räume durch ein Portal, ja nur durch ein derbes Rahmenprofil auf der Fläche gegeben, so tritt Raumreihung oder bei bestimmten Verhältnisbeziehungen Raumbindung ein. Wird diese Trennung aber selbst unbestimmt, in klarer Kontur nicht faßbar oder zum Teil durchsichtig, so verschwimmen die gereihten oder gebundenen Räume ineinander, es tritt zwar keine Raumverschränkung, wohl aber ein Ineinanderfließen, eine Raumvermischung ein, die letzten Endes den gleichen optischen Effekt hat: das Auge vermag die



76. Lissabon, S. Maria

Raumkörper nicht mehr gesondert auseinanderzuhalten. Da es sich hier nur um ein Scheinen handelt, das einer klaren Vorstellung entgegenarbeitet und sogar, wenn diese stark ist, untergehen muß, spielt der Schein selbst, das Licht und der Schatten, eine große Rolle, und hier beginnt auch das malerische Element aufzutauchen. Wohlverstanden aber nicht als Selbstzweck, sondern nur als verschlagener Diener einer architektonischen Absicht. Daß der Diener manchmal selbst seine Herrin um ihr Recht betrogen hat, kommt vor.

Unbestimmt wird die Trennung der einzelnen im Grundriß und Gewölbe ausgezeichneten Raumabschnitte im Hauptraum von S. M. Maddalena in Rom, beg. von Giovanni Antonio de' Rossi, voll. von Carlo Quadrio unter Innocenz X., Fass. von Sardi (?). Unbestimmt wird die Grenze zwischen Schiff und Vierung bei der im Gesütyp angelegten S. Trinità dei Pellegrini in Rom von C. Fontana oder G. A. de' Rossi (?), Fass. 1723, indem hier im Gelenk von Kuppelraum und den anschließenden vier Seitenräumen Säulen vortreten, die unbestimmte und wechselnde Durchsichten ergeben und an ihrem Rundkörper die Raumkurve leichter gleiten machen, während jeder Pilaster mit harter Kante einen kleinen Absatz machen würde. Auch hier kann das überreiche Pilasterbündel durch Häufung der Vertikalen die einzelne Linie in der Menge verwischen, selbst schon die Pfeilerabschrägung wirkt überleitend. Das Motiv hier noch ganz in nuce, man vergleiche aber S. Fedele in Mailand von Tibaldi oder S. Salvatore in Bologna von Magenta, wo im Hauptschiff Säulen vor die Wände gestellt werden, gegen die Vierung zu aber die harten scharfen Rahmen von Pilastern und Gurtbogen erscheinen. Allerdings zeigen auch die Chorquadrate von S. Pietro in Bologna (Abb. 37), der Kirche in Ceretolo für Kuppelraum und Chor Säulenstellungen. Dort aber ist der Quadratraum bereits durch den Wandpfeiler und den Gurt kräftig vom Hauptraum losgeschnitten, hier setzt sich der Hauptraum in gleicher Breite und ähnlicher Wandgliederung bis zum graden Chorschluß fort, die Säulen erscheinen eingestellt nur in ein Stück des gleichen Raums, so daß von einer Verwischung nicht gesprochen werden kann. Zum erstenmal scheint man auf solche Wirkungen aufmerksam gemacht zu sein in den Rekonstruktionsementwürfen antiker Tempel von Soria 1624, so Blatt 6 seiner *Tempietti antichi*.



77. Alessandria, S. Lorenzo*

Man kann dies Übergleitenlassen von einem Raum in den unterschiedlichen anderen Raum über die gerundeten Säulenkörper hinweg schon in den Seitenschiffen von S. Ignazio in Rom (Abb. 7) spüren, die Wirkung ist teilweise benutzt in SS. Apostoli in Rom „a fundamentis restitutum“ 1702 durch Francesco Fontana, dann bei dem Umbau von S. Gregorio ad Clivum 1725–34 von F. Ferrari, dessen Chor, wenn auch klar durch Pilaster abgeschnitten, an den Seiten Säulen aufreht, die sich nach hinten zu einander nähern. Man hätte mit diesem Verwischen die klare Anordnung in S. Pietro in Bologna (Abb. 37) zu vergleichen.

Endlich das größte Beispiel in Rom: S. M. in Campitelli (Taf. II, Abb. 80), erbaut von C. Rainaldi 1665, Fass. 1667.

Die Verjüngung des Grundrisses nach hinten ist durch den Grundstückswinkel bedingt. Es folgen sich nacheinander ein Rechteckraum mit vier Armen, annähernd also ein griechisches Kreuz, in den Ecken groß geöffnete Kapellen, ein weiteres schmaleres Tonnenstück, quadratischer Kuppelraum mit seitlichen, abgeflachten Apsiden, die etwas weniger tiefe aber gleichbreite Wiederholung des Tonnenstücks, insgesamt also wiederum annähernd ein griechisches Kreuz, und eine Apsis über gestelztem Halbkreis. Die Wölbung des ersten Kreuzsystems ist eine Längstonne über Eingangsarm, Mittelrechteck und folgenden Arm hinweg, nach den aus dem Rechteck sich ergebenden weniger breiten Seitenarmen wieder Tonnen und etwas kleinere Tonnen für die Altarnischen. Diesen Seitenarmtonnenbogen entspricht in gleicher Abmessung das schmälere Tonnenstück, dem der Kuppelraum folgt. Die Bogen, auf denen der Kuppelring aufsetzt, haben verschiedenen Durchmesser. Die Trennung von Raum zu Raum ist durch Freisäulen gegeben, man sieht hinter ihnen hindurch, die rückliegenden Räume erscheinen wechselvoll, unklar, verwischt, — der Photograph ist dieser Erscheinung durch seitliche Aufstellung so viel wie möglich aus dem Wege gegangen —, die Raumteile verschwimmen ineinander. Als Beleuchtung bis auf die Apsis nur Oberlicht, das in verschiedener Stärke in den Raum einfällt, ihn durchhellend und durchdunkelnd zu ständig sich ändernder Unfaßlichkeit. Erst die Apsis durch Stichkappen und Wandfenster, die in der Perspektive sich verstecken, gleichmäßig strahlend und selbst gegenüber dem lichten Kuppelraum herrschend.

Das Auftreten solcher, die Räume nicht trennenden, sondern sie mischenden Kulissen ist auch zu beobachten in den drei weniger bekannten, aber höchst beachtenswerten Kirchen S. Giovanni in Racconigi mit prachtvoller Raumwirkung, der ähnlichen, aber bescheideneren Chiesa della Pace in Brescia, beide sehr dem Zentralbau angenähert, und der Chiesa della Misericordia in Turin, bei beiden letzten auch Raumverklammerung.

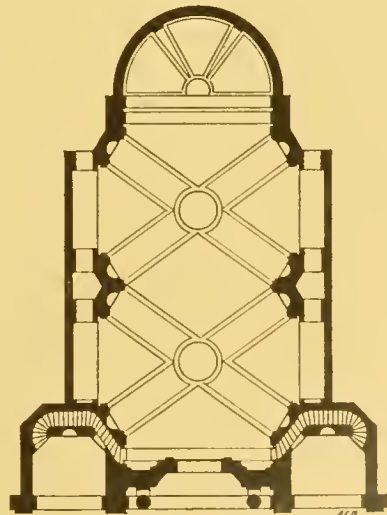
Stilistisch höchst interessant ist, wie selbst eine einschiffige Kirche nicht nur den Schiffsraum, wie es Boromino in der Lateransbasilika tat, gegeneinander verschiebt, sondern weiter diese Vermischung der Teile anstrebt: S. Agostino in Modena (Abb. 74) Ende des 17. Jhhs. von Gg. Monti. Die alte Kirche S. Martino ai Monti in Rom gibt das seltene Beispiel einer Raumverklammerung und Raum Mischung von Schiff und Krypta in der Umarbeitung durch Pietro da Cortona 1650, neu dekoriert Ausgang des 18. Jhhs.

Neben der Durchdringung einzelner plastischer Körper und Raumkörper zugleich Raummischung in S. Lorenzo in Turin (Abb. 66, 67). Die Entwürfe Guarinis, namentlich der für S. Filippo Neri in Casale (Abb. 78) als Zentralbau, ziehen auch darin die letzten Konsequenzen.

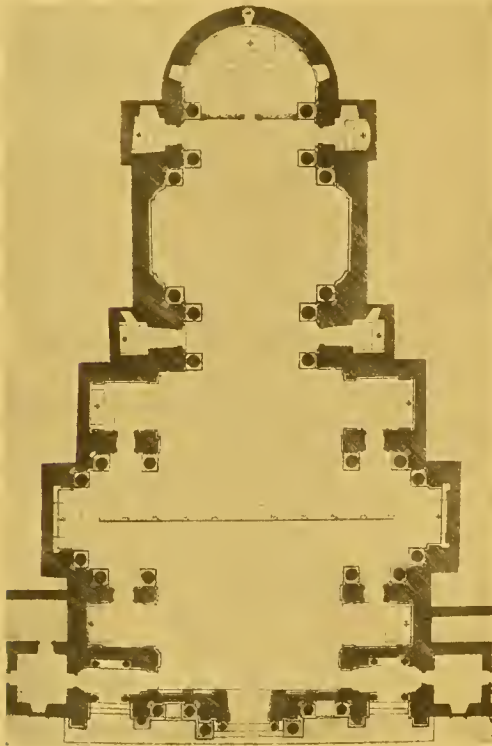
Man sollte meinen, daß Venedig wenigstens zu Beginn des 18. Jhhs. dieses Verschwimmen der Räume geradezu sich als Ziel seiner architektonischen Leistungen stellen würde, da hier entschieden ein malerisches Element auftritt. Man findet aber kaum etwas, das über den Palladianischen Chordurchblick hinausgeht, wie ihn noch die Kirche I Gesuati (nicht zu verwechseln mit S. M. dei Gesuati) oder S. M. del Rosario 1726—43 von G. Massari bringt, wo der



78. Casale, S. Filippo Neri



79. Parma, S. Antonio Abbate *



80. Rom, S. Maria in Campitelli

Altar genau Kuppelraum und rückliegenden Quer-
raum trennt. In Gli Scalzi hat wenigstens der
reiche Altar von G. Pozzo eine plastische Durch-
dringung des Kuppelraums wie dessen Vermischung
mit dem rückliegenden Raum versucht. Am nächsten
den Bestrebungen im übrigen Italien kommen noch
Vierung und Chor von S. M. dei Gesuiti, erneut
1715—28 von D. Rossi, Fass. von Fattoretto: Ab-
schrägung der Vierungspfeiler, Säulen und schließ-
lich ein Hochaltar von G. Pozzo, der aber hinter
dem erstgenannten weit zurückbleibt.

Endlich die Umgestaltung der gotischen Kirche
S. Domenico in Bologna 1728—32 von C. F. Dotti.
Er bringt Kuppeln, kupplige und Tonnenräume
durcheinander, gibt die Hauptwandgliederungen im
Sinn Borominos, benutzt auch teilweise Säulen. So
entstehen eine Menge wechselvoller Raumansichten,
ohne daß aber schließlich eine Verklammerung oder
Verwischung eintritt, ja man merkt bereits eine Zeit
nahen, in der alle Verschlingungen auseinander-
brechen und die Räume wieder isoliert von einander
gesehen werden wollen. Dieses Ausscheiden von
Einzelräumen aus dem auf den ersten Blick unlös-
lichen Gesamtraumkörper ist die Kritik, die der

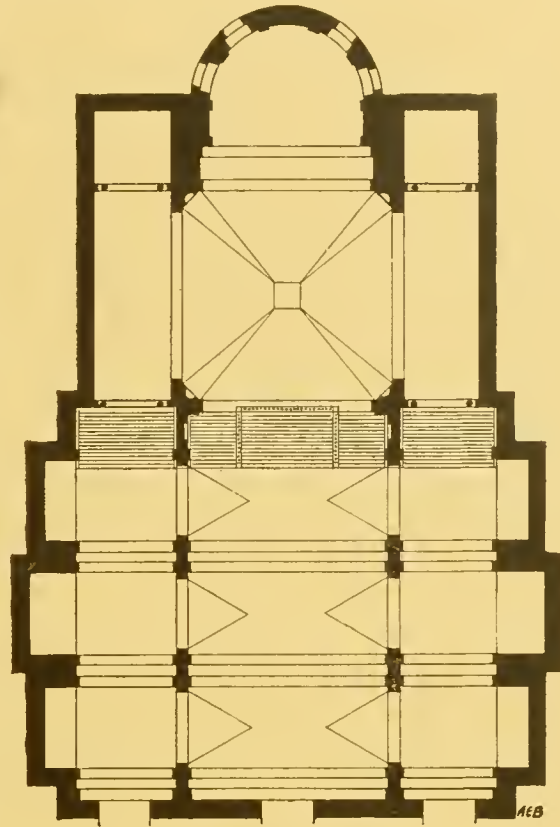
Klassizismus und das 19. Jhh. dem Barock entgegenbringen werden.

Über die absichtlichen Raumtäuschungen wird im Zusammenhang mit dem Palastbau
noch zu sprechen sein (S. 103 u. 104).

In der Durchbildung der Decken gelangen wie in den Kuppeln noch leichter die Form-
absichten zum Ausdruck, die sich schon auf den Wänden bemerkbar machten: Durcheinander-
schiebung der einzelnen Abschnitte, Vermischung und Verwischung derselben. Soweit es sich
um Veränderungen des Wölbungskörpers handelt, ist darüber schon gesprochen worden. Das
Äußerste erreichen Guarini und seine Anhänger.

Hier wären bei den Kuppeln noch einige Beispiele bildhauerischer und malerischer Dekora-
tion zu nennen. Die Überleitungen zu Verschiebungen geben in Rom die Dekorationen in der Chiesa
Nuova und S. Carlo al Corso durch Pietro da Cortona, letztere mit Stuckfiguren von Fancelli, etwa 1652
bis 1660. Die große Neudekoration des Gesù 1668—83 von Gaulli und Raggi, wie von Gesù e Maria
(Abb. 75) von Brandi gehen schon einen Schritt weiter der Durchdringung entgegen. In S. Ignazio um
1680 endlich löst A. Pozzo die ganze Decke mit einem Bild in hochstrebende Architekturen auf, denen
gegenüber man nicht mehr von Raumverschlingungen, sondern nur noch von Raumwirbeln sprechen kann,
in denen die Figurenscharen, die dem Triumphheinzug des Ignazius ins Paradies beiwohnen, wie Brocken
herumgedreht werden. In Bologna von demselben die Ausmalung von S. Domenico, reich aber nicht gerade
glücklich, und vieles andere. Das äußerste unter Zuhilfenahme plastischer Mittel Erreichbare leistet sich
SS. Domenico e Sisto in Rom (Abb. 38). Zur Raumvermischung in Licht- und Schattenmassen gegenüber
der immer noch vorhandenen Raumklarheit kommen die Brüder Melani in S. Matteo in Pisa um 1720.
Wie man sich mit einer geraden Decke abfindet, zeigt S. M. Maddalena dei Pazzi in Florenz. Ein ganz
spätes Beispiel endlich bei der Umgestaltung des Carmine in Florenz nach dem Brande 1771 in der Decken-
malerei 1780 von Stagi. Venedig verzichtet auch hier auf eine architektonisch-dekorative Ausdeutung,
öffnet nur den Deckenspiegel zum leuchtenden Himmel in den Bildern seines großen Meisters Tiepolo.

Wir fassen die Ergebnisse kurz zusammen. Mit dem Beginn des Hochbarocks macht sich das Streben bemerkbar, die Raumgruppe zu bereichern, hierbei wird aber das ältere Verhältnis einer Unterordnung der Nebenräume unter dem Hauptraum nicht verändert. Die Raumkurve wird nur reicher bewegt. Das Verhältnis zwischen Hauptraum und Nebenräumen wird sogar ein innigeres, indem ein Nebenraum in eine mehr als eindeutige Beziehung zum Hauptraum tritt. Indem weiter Teile des Raumes in der gesamten Raumgruppe gleichzeitig zu verschiedenen Kompartimenten gehören können, tritt Raumverklammerung, Raumverschränkung ein. Hierbei bleiben immer noch die einzelnen Raunteile in ihrer Entwicklung unberührt. Die weitere Stufe ist ein gegenseitiges Sichdurchdringen der Raumkörper, indem die architektonische Vorstellung gezwungen wird, die einzelnen, unvollständig gegebenen Raumkörper zu ergänzen, und zwar in den benachbarten Raumkörper hinein. Hier treten nun auch, den Prozeß aus der Vorstellung in die Anschauung übersetzend, an die Stelle eines Raumkörpers plastische Körper, die sich in einen andren Raumkörper eindringen, in sich meist selbst wieder Räume bergend.



81. Imola, S. Cassiano *

Anders ausgedrückt: der Raum, in den solche Eingriffe gemacht werden, ergibt in seiner Restform keine klare Vorstellung, man ergänzt ihn sich vielmehr zu seiner ursprünglicheren einfacheren Form und subtrahiert sodann die eingedrungenen Körper. Diese Subtraktion wird bei jeder erneuten Vorstellung wiederholt. Gleichzeitig tritt hier und auch für einfache Raumgruppen selbst eine Auflösung der Umwandlung, der Kontur des einzelnen Raumes ein; diese Konturlösung verwischt die gegenseitigen Raumgrenzen und es tritt Raumverschmelzung, Raumvermischung ein. Der ganze Prozeß spielt sich unter tätiger Anteilnahme von Licht und Schatten ab. Während ursprünglich hellere und dunklere Räume rhythmische Gegensätze zueinander bilden, vermischen sich die verschiedenen Lichttöne und verschmelzen die Raumkörper noch weiter ineinander. — Die architektonische Schöpfung ist trotzdem unmöglich ohne klare Vorstellung. Diese vorstellende Kraft ist aber zu einer so eminenten Höhe entwickelt, daß der Barockmensch mit Leichtigkeit diese komplizierten Vorstellungsprozesse seinen Räumen gegenüber vornimmt und ihre verwirrtesten Bilder sich für ihn zu klaren Anschauungen formen.

In Rom leitet der Pal. Barberini (Abb. 82—84) die weitere Entwicklung der Palastbauten des Hochbarocks ein. Der Bau ist zu Beginn des Pontifikats Urbans VIII. aus dem Hause Barberini durch seinen Bruder Don Carlo begonnen, seine endgültige Gestalt hat er aber erst im Laufe der Jahre erhalten. Die Baugeschichte ist nicht sicher geklärt,



82. Rom, Pal. Barberini *

Oskar Pollak veröffentlicht wurde (Jhb. der preuß. Kunstsammlungen 1913). Hier wird noch von einem Entwurf gesprochen und dazu werden Anregungen gegeben: „man möge jene gewöhnliche Art von Palästen vermeiden, wie man sie in Rom baut“, „Beispiele können die Bauten bieten, wie sie täglich an verschiedenen Orten Italiens, hauptsächlich in Venedig und Genua, doch auch außerhalb Italiens entstehen“, „offene Bogenhallen im ersten Stockwerk gegen die Straße zu“, „Gebrauch eines großen Eingangsraums, weit und luftig gestaltet“. Nun, Maderno ist Oberitaliener und so war es ihm ein leichtes, die Änderungen vorzunehmen: Im Erdgeschoß öffnen sich sieben Achsen in Arkaden auf Pfeilern mit Halbsäulenvorlagen. Eine entsprechende Gliederung ist für das zweite und dritte Geschoß vorgesehen, während die Seitenflügel flacheres Relief bekommen und ihr drittes Geschoß niedriger gehalten ist — alles eine gewisse Korrektur an der Gartenseite des Pal. Farnese. Die Rückfront ist bis auf ein leichtes Risalit ohne besondere Gliederung. Hinter den Arkaden liegt ein Pfeilervestibül von sieben, dann fünf Jochen, endigend in ein Halboval, wie es Vignola schon, wenn auch weniger geschmeidig, an den jetzt zum Teil der Ausgrabung des Forum zum Opfer gefallenen Eingangsbauten der Orti Farnesiani (S. 36) vorgesehen hatte. In der Fortsetzung der Achse folgt ein Ovalraum mit drei Ausgängen gegen den Garten. Dieser ovale Schlußraum ist schon im Rechteck mit seitlichen Apsiden des Pal. Farnese vorgebildet (Abb. 9). Eine wirkliche Blickfolge in dieser Achse ist damit nicht herausgebracht, später hätte man den Durchgang breiter in einer Säulenstellung aufgelöst. Der hochgelegene Garten konnte entweder in der Achse eine Cordonata als langsam steigenden Einschnitt erhalten, oder es hätten Terrassenanlagen ähnlich denen der Villa Aldobrandini gebildet werden können. Rechts und links von den ersten sieben Vestibüljochen sind zunächst ovale Wendeltreppen (Abb. 89) angenommen, wie ganz ähnlich Vignola rechts und links von seinem Rechteckvestibül in Caprarola runde Wendeltreppen (Abb. 90) hatte aufsteigen lassen. Eine ovale schon von Mascherino um 1600 im Pal. del Quirinale eingebaut, eine ähnliche von Maderno im Pal. Borghese. Der Bauführer Madernos ist der junge, 25 jährige Boromino.

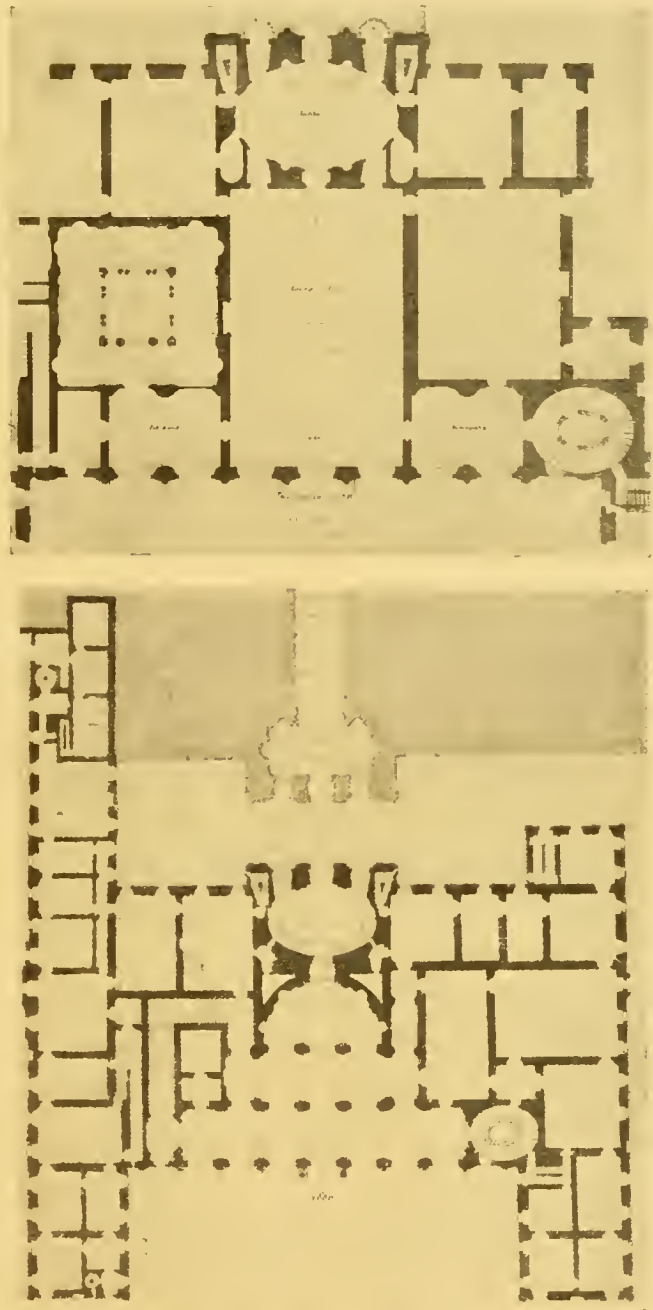
Man beginnt mit der Ausführung und baut, wie es in dieser Zeit ganz üblich —, für verschiedene Paläste läßt sich dies aus römischen Veduten mit Sicherheit nachweisen — nicht gleichmäßig von unten nach oben, sondern legt den ganzen Grundriß an, führt dann einige Fassadenabschnitte zur Probe für die ganze Fassadenwand hoch. Hier ist es die rechte Seite mit der Ovaltreppe (Abb. 89) gewesen, die fast die in Caprarola (Abb. 90) nachahmt, keine originelle Leistung ist. Der Bau wird bis zum zweiten Geschoß gediehen sein — selbst im Mittelbau ist kein Motiv, das sich nicht bei Maderno nachweisen ließe —, als Maderno Januar 1629 stirbt. Statt daß die Bauleitung Boromino übertragen wird, der bereits selbständig an dem Bau detailliert hatte, erhält die Leitung der kaum ein Jahr ältere Günstling Urbans VIII., Bernini, unter dem Boromino anfänglich weiter arbeitet, dann aber vielleicht noch ohne Verstimmung seine Beteiligung aufgibt. Bernini hält sich zunächst an den alten Entwurf — Baglioni sagt, der Bau sei von diesem „raggiustato“ —

wir geben sie in Kürze so, wie sie uns nach eingehenden Studien am Ort wahrscheinlich scheint, mit einigen Abweichungen von den üblichen Ansichten.

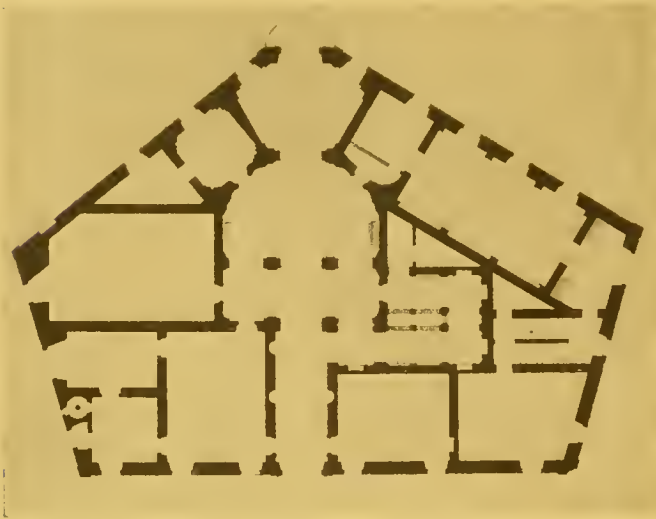
Das Baugrundstück wurde 1625 erworben. Maderno entwirft vielleicht schon etwas vorher einen ersten Plan, dessen Hauptfassade ähnlich den jetzigen Seitenfassaden gehalten ist (Entwurf in den Uffizi zu Florenz). Dieser Entwurf hat die üblichen drei Geschosse und 15 Achsen, und zwar sieben für ein Mittelrisalit, je vier für Seitenflügel (vergl. dafür seinen Pal. Odeschalchi, siehe S. 88). In dieser Zeit wird der hochinteressante anonyme Brief an den Fürsten Barberini geschrieben sein, der von

gibt dann aber die zweite noch nicht ausgeführte Wendeltreppe auf zugunsten einer großen Treppe mit vierfach gebrochenem Lauf, jeder Lauf im Absatz von Nischen aufgefangen. Damit gewinnt er einen bedeutsameren Zugang zum oberen Geschoß. Es ist die erste, ganz raummächtig empfundene Treppe in Rom. 1632 werden für diese Treppe antike Statuen bestimmt. Ebenso erweitert er den Palast, indem er an den Seiten vorn Flügel vortreten läßt, denen vielleicht schon die kurzen Flügel auf der Rückseite entsprechen. Für diese Erweiterung hat auch ein Architekt Coccapani Entwürfe eingereicht. Während der Hauptbau vorn mit Ausnahme des Obergeschosses aus Travertin besteht, sind die Flügel nur im Putz ausgeführt, recht unvermittelt an den Hauptkörper ansetzend. Die Rückfassade des Palastes dürfte noch unter Maderno und Boromino entstanden sein, wie ja auch auf Maderno die später verlängerten Seitenfassaden zurückgehen. Man schreibt nun auch Boromino oder Bernini die Vorlage auf der Rückseite des Palastes und die dortige Terrassenanlage zu. Wir vermögen uns diesem Urteil nicht anzuschließen, ohne unsere Ansicht durch archivalische Funde stützen zu können. Einmal sind die Fenster seitlich offensichtlich nachträglich durch die Vorlage arg verletzt worden, dann lassen sich Formgebung und Profile sicher nicht auf Boromino, aber auch nicht auf Bernini taufen. Dürftiges Flickwerk sind auch die Treppen, die an den Wänden des hinteren Ovalraums heraufziehen, und die wir als ursprünglich im Plan nicht vorgesehen annehmen. Dagegen weist sowohl die allgemeine Verteilung, wie die Detailbildung auf bestimmte Architekten, auf Carlo oder Francesco Fontana. Man vergleiche das Portal des Pal. di Monte Citorio 1698 von Carlo oder den Umbau von SS. Apostoli durch Francesco. Die Balkonaustritte sind wieder von anderer Hand. Wir möchten — auch aus technischen Gründen — annehmen, daß eine leichte Risalitbildung stets vorhanden gewesen ist, daß diese aber gegen 1700 umgestaltet wird, dabei gleichzeitig die Terrasse und die Treppen im Oval angelegt werden, derentwegen wieder im Saal darüber die auftretende Schräge Treppen zu den Fenstern verdecken müssen, diese damit zu Türen werden. Rossi-Ferrero bilden noch 1655 in ihrem Studio d'Architettura nur die vorderen Partien des Palastes ab.

Die künstlerischen Fortschritte sind: Öffnung der Fassade im Erdgeschoß nun auch in Rom — Maderno ist Oberitaliener —, reichere Vestibürentwicklung, symmetrische Treppengruppierung. Über Innenräume und Auffassung des gesamten Baukörpers ist noch zu sprechen.



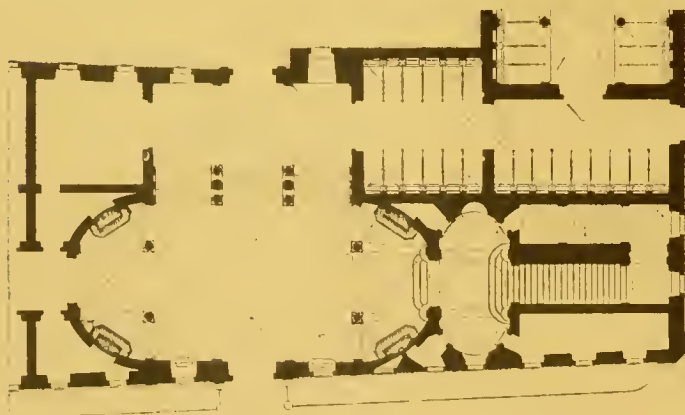
83. 84. Rom, Pal. Barberini
1. Geschoß 1:1000 und 2. Geschoß (oben)



85. Rom, Pal. Muti-Bussi, 1:500

Wie gesagt, kommt das große Vestibül aus Oberitalien. Ein solches auch in Florenz am Pal. Corsini, umgebaut 1656 von P. F. Silvani, das große Treppenhaus mit folgendem Saal erst 1690—95 von Ferri und Gabbiani. Der Pal. Balbi-Senarega in Genua von B. Bianco bewahrt zwar noch die alte Tradition, doch beginnt mit Bianco die entscheidende Wendung im Genueser Palastbau. In Verona entwickelt der Pal. Conati links und rechts am Ende der Halle größere Treppen. Dagegen beschränkt man sich sehr bezeichnend in Venedig darauf, an den Pal. Pisani a S. Stefano außer jeder Achse einen weiteren Hof mit Halle anzufügen, symmetrisch nur zwei Treppenläufe unter den Arkaden zwischen Halle und Hof abzweigend. Der Pal. Surian Nanni von Sardi behält das alte Schema der Halle mit irgendwo rechts und links liegenden Höfchen oder unbedeutenden Treppen bei. Einzig Longhena im Pal. Pesaro (Abb. 87, 129) 1679, voll. erst 1710, und im Pal. Rezzonico 1680 sucht rhythmische Raumfolgen in der Achse zu entwickeln. Im Pal. Iabia 1720—50 von Cominelli bleibt alles beim Alten.

Vom Canal Grande kommend, durchschreitet man im Pal. Pesaro erst einen balkengedeckten, quer rechteckigen Raum, der sich in zwei großen Portalen gegen den Kanal und gegen die große balkengedeckte Halle



86. Rom, Pal. Doria Pamphili, 1:500

Ähnlich, doch einfacher Pal. Pamphili vor 1650 von Girol. Rainaldi (vom Vestibül vorn rechts und links heute je ein Joch abgetrennt), Pal. di Monte Citorio 1650 von Bernini. Ein großes Hallen-vestibül hat auch der Pal. Salviati am Corso um 1650. Raumerweiterung tritt hier an Stelle der Raumbereicherung. Reich auf beschränktem Grund der Pal. Muti-Bussi (Abb. 85) an Piazza d'Ara-Coeli von G. A. de' Rossi mit Korridor, Querhalle, Halbrundhof und Sechseckvestibül gegen die rückliegende Straße. Pal. Astalli von demselben sucht auf ganz verschnittenem Blockzwickel günstige Hof- und Treppenträume zu entwickeln.

öffnet. Diese Halle ist stets Lager und Kontorraum gewesen, und so hätte eine besondere Behandlung etwa durch Muldenwölbung doch nicht viel Erfolg für die Raumwirkung gehabt. In der Seitenwandmitte rechts öffnet sich der Treppenaufgang, weiterhin sieht man zwischen einer Säulenstellung hindurch auf den rechteckigen Hof mit Zisterne (Abb. 87). Fatal bleibt es immer, wenn die Mehrzahl der Besucher durch ein enges Gäßchen irgendwo seitlich eintritt. Sicher hat man dies damals nicht mit gleicher Romantik wie heute empfunden, war aber schon zufrieden, wenn es gelang, wenigstens für den vornehmen Besucher in der Gondel einige Rängenacheinander zu entwickeln



87. Venedig, Pal. Pesaro

(Phot. Alinari)



88. Bologna, Pal. di Giustizia

(Phot. Poppi)

Zum Teil im Anschluß an die genannten Paläste sind hier einige Angaben über Treppenanlagen einzuschleiben, soweit sie keine engere Verbindung mit der Gesamtraumanordnung eingehen. Die Wendeltreppe über Kreisgrundriß — abgesehen von den Nebentreppen, die wenig Interesse beanspruchen —, verwandt im Pal. Corsini in Florenz. Die Ovalwendeltreppe noch im Pal. Maffei in Verona 1668. Die Treppe Berninis im Pal. Barberini (Abb. 83, 84) entwickelt aus Anlagen wie der im Pal. Farnese (Abb. 9, 10), Pal. Mattei di Giove in Rom, nachdem sich der immer noch schmale Kern geöffnet hat. Diese Übergangsform unter anderen im Pal. Muti-Bussi (Abb. 85), allerdings erst von einem Berninischüler erbaut. Bei beschränkterem Raum nimmt statt des Kernquadrats ein breites Rechteck der Pal. Astalli in Rom. Eine dem Pal. Barberini ähnliche Treppenanlage baut seitlich des großen Arkadenhofes nachträglich der Pal. Ducale in Modena ein. Der Palast beg. 1634 von Avanzini, nachdem vorher Girolamo Rainaldi Zeichnungen für ihn eingereicht hat, Fass. 1658, voll. von Antonio Lurago aus Como, von dem die Treppe sein dürfte. Mit Guarini, der genannt wird, haben weder Hof noch Treppe etwas zu tun. Ostfassade erst von Soli hinzugefügt. In einfacherer Ausbildung ist die Anlage häufig und verschiedentlich in den weiter unten genannten Palästen verwandt, namentlich in Turin. Verbindet diese Treppenföhrung nur zwei Geschosse, so kann alles unter eine gemeinsame Wölbung gebracht werden, wie am Pal. Conati in Verona. Bevorzugt wird da, wie schon am Pal. Pilotta in Parma, die Läufe nicht um einen Kern zu föhren, sondern einen mittleren Lauf zu geben, der sich nach rechts und links umbiegend in zwei weitere Läufe teilt. Ähnlich die große Treppe im Pal. Corsini in Florenz, in Bologna im Pal. Davia-Bargellini, Palast von Provaglia, Treppe von Tadolini oder Dotti (?). Ein schüchterner Versuch nach dieser Richtung in Venedig im Kloster S. Giorgio Maggiore 1644—77 von Longhena. Über die in einen Rundraum hineinkomponierte Treppenanlage des Pal. Baciocchi jetzt Pal. di Giustizia in Bologna (Abb. 88) und einige andere Treppen vergleiche man die folgenden Ausführungen (S. 97).

Eine besondere Form zeigen die Treppen in Bologna und den benachbarten Städten. Die Treppe mit zwei Läufen verbindet hier nur zwei Geschosse, alles ist in großen Abmessungen gehalten und unter ein gemeinsames Muldengewölbe gebracht. Stammen die Treppen des Collegio Romano (Abb. 5) in ihrer jetzigen Form von Ammanati, so gibt er frühzeitig diesen Typ in Rom, ohne aber Nachahmer zu gewinnen. Eine der frühesten großen Anlagen



89. Rom, Pal. Barberini

(Phot. Moscioni)



90. Caprarola, Pal. Farnese

(Phot. Moscioni)

dürfte die Treppe in der Università, früherem Jesuitenkollegium in Ferrara sein, 1587 von Aleotti, nach anderen schon 1576 von Schiatti. Ende des 18. Jhhs. ist sie neu dekoriert. Diese Anlage wird bereichert durch dekorative Ausstattung der Wände, dann aber öffnet sich der Wölbungsspiegel und läßt den Blick in einen zweiten Wölbungsraum mit allegorischem Deckenbild hinaufgehen: so im Pal. Aldovrandi, jetzt Montanari in Bologna (Abb. 91) von Torregiani 1748—54. Die Rückwand des oberen Absatzes, jetzt übertüncht, gab einst eine Perspektive tiefer Säulenhallen. Ferner eine solche Treppe im Erzbischöflichen Palast in Ferrara aus der ersten Hälfte des 18. Jhhs. Hier wird der Gewölbeteil über dem oberen Absatz für sich genommen und von einer Säule getragen, ihr entspricht gegenüber ein Hängezapfen. Problematisch bleibt stets die Beleuchtung des großen Raumes, die meist nur von der Schmalseite aus geschehen kann. Das Problem hatte aber schon 1648 Canali mit der herrlichen Treppenhalle des Pal. Fantuzzi-Cloetta in Bologna gelöst, die sich aus dem Palastkörper vorschiebt, rechts und links neben sich Höfe bildend. Das Licht strömt oben von beiden Seiten durch je drei große Fenster herein. Durch den oval geöffneten Spiegel, der nun zum erstenmal voll beleuchtet ist, sieht man in strahlender Malerei auf der oberen Decke Helios mit seinem Gespann zwischen Wolken und Genien emporfahrend.

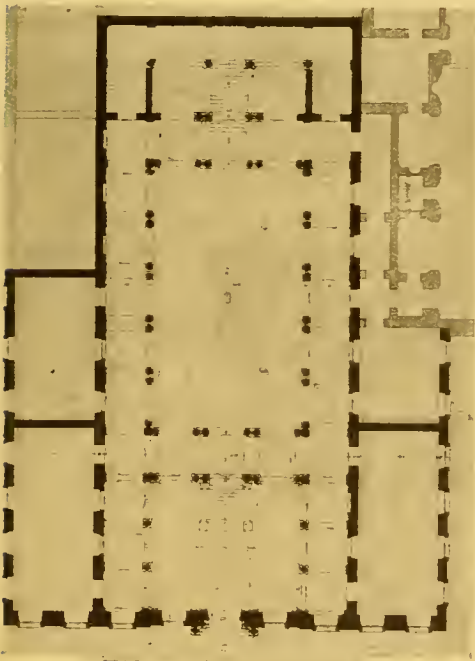
Diese leichte Lockerung der Treppenträume gegen den Außenraum, ohne daß es doch zu einer haltlosen Auflösung in den unendlichen Außenraum kommt, führt schon M. Lunghi d. J. um 1650 für den fünfgeschossigen Treppenbau am Pal. Ginetti in Velletri durch, verlockt durch die schönste Aussicht von den Albaner Bergen über die Campagna zum Meer. Die Wände des bolognesischen Treppentyps löst in lauter lichte Säulenarkaden auf der Pal. Controni-Pfanner in Lucca, unsymmetrisch als Abschluß eines großen Rechteckvestibüls gegeben.

Man wird nach den bisherigen Angaben sich darüber klar sein, worin die Schwierigkeit für jede weitere Raumentwicklung im Palastbau liegt. Die beschränkte Ausdehnung der Räume selbst bei relativer Größe gegenüber dem Kirchenbau, die Geschosshöhe, endlich die durch die Bewohnbarkeit bedingten Grundrisse behindern eine freie Entwicklung. Und doch setzt diese nun auch hier ein.

Bereits im Pal. Tursi in Genua war Rocco Lurago zu einer Verklammerung von Raum- und Treppenkörper gekommen. Ganz ähnlich geht jetzt der bedeutendste Barockarchitekt Genuas, Bartolomeo Bianco, der die Traditionen der Alessischule weiter entwickelt, vor am Pal. Durazzo-Pallavicini, beg. mit den Erdarbeiten schon 1619, verschiedentlich umgebaut, zuletzt entscheidend für den Raum durch Tagliafico Ende des 18. Jhhs. Die Verklammerung im Vestibül war ursprünglich sogar noch enger, indem sich hier eine zwei-flügelige Treppe mit einem Antritt in das Vestibül hineinschob, die rechts und links

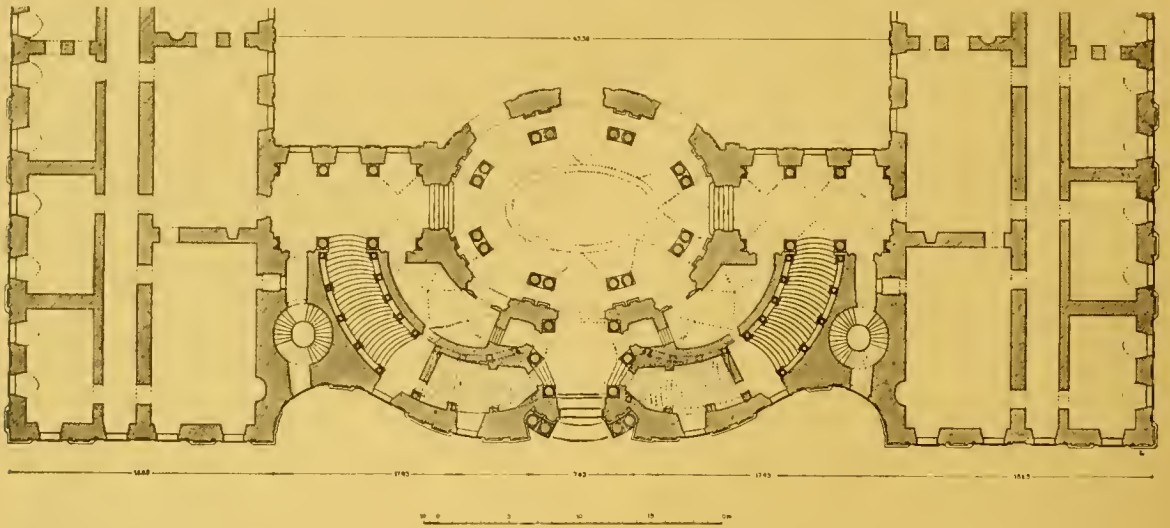


91. Bologna, Pal. Aldovrandi



92. Genua, Pal. dell'Università

unter Arkaden, die die Seitenhallen des Hofes fortsetzten, mündete. Sollte man aus dieser Komposition die Treppe herausnehmen, so wäre es zweifelhaft, wo die Trennung zu machen wäre, und mag man sich entschließen wie man will, stets wird Vestibül oder Hof aufgerissen. Die eben genannten Arkaden sind später vermauert, die Treppe steigt in ganzer Vestibülbreite gleichmässig hoch. Gleichzeitig die gegenüberliegende Hofseite zu einer reichen Exedra ausgebaut. Ebenso eng die Verklammerung in der Università (Abb. 92), früher Jesuitenkolleg, beg. 1623, Ausbau von B. Bianco. Hier wird die Hofhalle um das Vestibül herumgeführt, in das ein Treppenlauf hinabsteigt, also Einfalzung und Umklammerung. Die Treppe im Grund verschlingt sich in doppelten Läufen mit den zwei Geschossen der Hofhalle und der Terrasse über ihnen, dabei Durchsichten in den höher gelegenen Garten bietend. Man kann sie nicht hinaufsteigen, ohne Halle und Terrasse zu durchschreiten. Statt vom „Malerischen“ zu sprechen, muß man sich dies Verklammern klar machen im Gegensatz zu Renaissancetritten, die Lauf und



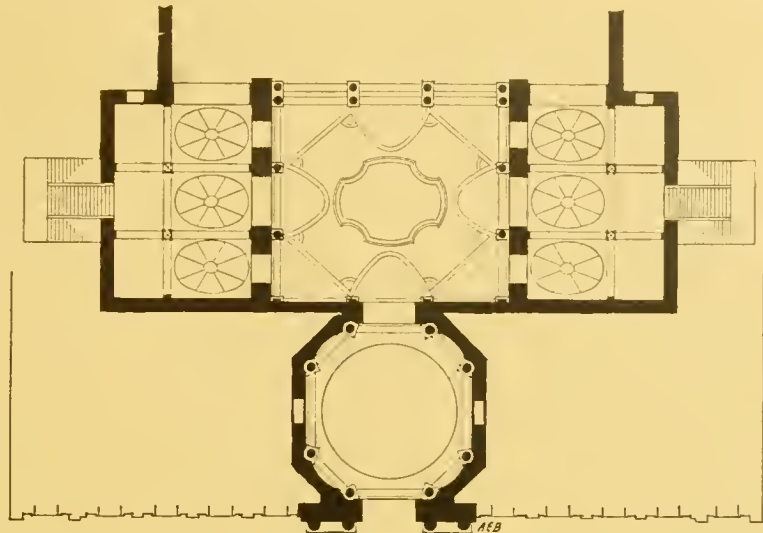
93. Turin, Pal. Carignano

(nach Haupt)

Absatz ganz für sich vom Hallengang isolieren, höchstens diesen einmal zum Umwenden gegen den höheren Lauf benutzen, — vergl. die beiden Treppen im Pal. Medici in Florenz, im Pal. Farnese in Rom (Abb. 9, 10; vergl. Nachtrag S. 342) — nie aber den Hallengang zur Hälfte durchschreiten lassen. Durchaus unrichtig wäre die Beurteilung dieser Anlage wie auch des späteren Pal. Balbi (Abb. 95) nach einzelnen Formen, die gewiß hundert Jahre früher entstanden sein könnten — im Gegensatz dazu Bildung der Vestibüldecke, ovale Kuppelchen —, denn es bedarf auch in der Baukunst keiner neuen Worte, um einen neuen Gedanken auszusprechen. Diesen Beurteilungsfehler hat allerdings unsere Zeit gemacht, der die Stilentwicklung vor allem in den plastischen Einzelformen sich abzuspielen scheint. Vielleicht wird man auch einwenden, solche Verklammerungen wären kein künstlerisches Primitiv, sondern ein Ergebnis des stark steigenden Baugrundes. Allerdings hat man in unserer Zeit oft versichert, daß die Baukunst Anregungen des Geländes nur ausdeute, so daß zunächst vielleicht der Unterschied zwischen Ausdeuten und Bezwingen eines Geländes nicht einleuchtend ist. Man braucht aber nur moderne Höhenbebauung, etwa in Stuttgart, mit den Bauten der Via Balbi in Genua zu vergleichen, um des Unterschiedes inne zu werden zwischen Naturalismus und Formung, zwischen Sichgehenlassen und Gestalten in räumlich klar gedachter, die Natur sich unterwerfender Komposition. Zum Überfluß findet sich die reichste Raumverklammerung in Genua auf ganz ebenem Gelände im Pal. Reale, beg. 1650 von Falcone, fortgesetzt durch Cantone, verändert 1705 durch Carlo Fontana: Gestrecktes Vestibül mit seitlichen, höher gelegenen Hallen. In diesen in der Achsenrichtung herabsteigende Treppen, mündend in quadratische Räume, die seitlich der schmaleren Fortsetzung des Vestibüls gegen den Garten liegen. Von diesen quadratischen Räumen schräg gegenüber den erwähnten Treppen andere zweiläufige Treppen aufsteigend, die sich auf gemeinsamem Absatz über einem Teil der Fortsetzung des Vestibüls und der quadratischen Räume, einer Art Loggiengalerie im Obergeschoß gegen den Garten, treffen. Diese Verklammerung ist in ihrer Gesamtheit so eng, daß man nicht einen einzigen, in sich vollständigen Teil herauslösen könnte.

Treppenanlagen im Hintergrund des Hofes finden sich in Genua auch in einigen kleineren Beispielen. Zahlreich sind sie in Neapel. Vieles davon in der Via Roma. Ein schönes aber

völlig verwahrlostes Beispiel fanden wir Via Nilo 30, ein weiteres in dem großen Pal. S. Felice 1728 in Via della Sanità von Sanfelice. Eine prächtige eingebaute Doppel-treppe, deren beide Läufe zu beiden Seiten der Einfahrt mehrfach gebrochen aufsteigen und sich auf einem Absatz vor dem großen Saal vereinigen, besitzt der Pal. del Duca Cassano in Strada Monte di Dio 14 um 1700. In Massa wendet sich die Treppe des Pal. Ducale 1701 gegen das Meer, in Palermo besitzt der Pal. Bonagia ein zierliches Beispiel um 1760.



94. Alessandria, Pal. Ghilini *

Guarini ist auch für den Palastbau von besonderer Bedeutung, indem er die Verklammerung verstärkt, zugleich auch eine Durchdringung und Ineinanderschachtlung von Raumkörpern versucht. So in den Eingangsräumen des Pal. Carignano in Turin (Abb. 93, 136) 1680.

Der erste Raum sechseckig mit ovaler Wölbung, dahinter ein großer Ovalraum, in den eine etwas kleinere Ovalekuppel auf gekuppelten Säulen eingestellt ist. Es entsteht so eine Art Umgang, jedoch ohne selbständige Wirkung. Der Vorstellungsvorgang verläuft hier also umgekehrt wie etwa bei S. M. della Salute in Venedig (Abb. 61). Rechts und links schließen sich rechteckige Vestibülräume an, mit Freisäulen an den Langseiten, doch keinen Gurten, sondern gleichmäßiger Tonne nur mit Stichkappen. Dann seitlich abgehend Treppen im Vierteloval, der Lauf durch einen Absatz unterbrochen, die Wände mit Freisäulchen, Gurten über der Tonne und Unterbrechung durch Ovalekuppel über dem Absatz. Noch weiter entwickelt Guarini das Prinzip der Raumdurchdringung in einem Palastentwurf seiner *Architettura Civile*.

Als Einstellung eines von Säulen getragenen kuppligen Gewölbes in einem quaderartigen Raum gibt sich auch das Vestibül des Pal. Graneri in Turin, 1683 von Gianfr. Baroncelli, das Innere des Palastes neu dekoriert 1781 von Beinasco. Stellt man sich den Treppenraum des Pal. Dati in Cremona (Abb. 40) vor, nach den Balusterformen zu urteilen später eingebaut um 1700, so ergibt sich auch hier eine Ineinanderschachtlung verschiedener Räume, wobei immer der größere den kleineren umschließt. Dieser kleinere bleibt hier aber nicht selbständig wie der Kern der vierfach gebrochenen oder ovalen Treppe, sondern geht in die Einheit der Raumgruppe ohne Trennung auf. Einfacher die Treppe im Pal. Reale in Turin, einem Konglomeratbau beg. 1658 von Amedeo di Castellamonte, das Treppenhaus 1862 stark verändert. Leichtes Eindringen von Balkonkörpern in den ovalen, von quadratischen Gewölben überspannten Treppenraum — also auch hier Durchdringung zweier verschiedener Raumkörper — an der Treppe des Pal. di Giustizia in Bologna (Abb. 88) um 1710 von Piacentini, der Bau bereits aus dem 16. Jhh. Körperineinanderschachtlung auch in dem Vestibül des neuen Teils des Pal. Ducale in Lucca, beg. 1578 von Ammanati, der neue Teil seit 1728 von Pini und Juvara. Durch teilweise Verwendung von Architraven statt Bogen sind besondere Körper in den Gesamttraum hineingeschoben.

Für die Auflösung der Raumkontur ist die Verwischung einer scharfen Trennung ebenso



95. Turin, Pal. Madama
(Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

wie im Kirchenraum zu beobachten. Ein Vergleich spricht hier deutlich: das Palladiomotiv an der Basilika von Vicenza, wo Bogenöffnung zwischen Säulen und Rechtecköffnung zwischen Säulen und Pfeilern dunkle klargeformte Felder ergeben, wirkt anders wie die zur Verwischung der scharfen Pfeilerkanten locker angestellten Säulen im Hof des Pal. Ducale in Modena. Hier wird zwar die Öffnungsbegrenzung durch Pfeiler und Bogen gebildet, die Säulchen und die gleichbreiten schwarzen oder durch Schrägansicht der Pfeiler matten Zwischenstreifen aber machen die Flächenwirkung der Arkadenöffnung unruhig, dann unsicher. Dagegen an den Kapitolspalästen (Abb. 16) Säulchen ganz fest an die Pfeiler herangestellt. Ähnlich die unteren Hofhallen am Pal. Odeschalchi in Rom. Dieser Bau noch von Maderno begonnen mit sieben Achsen für einen mittleren etwas vorspringenden Teil und je drei Flügelachsen. Nach den Profilen zu urteilen, von Maderno nicht weit über das Erdgeschoß hochgeführt. Voll. 1665 von Bernini: statt des rechten

Flügels Fortsetzung in der Art des Mittelrisalits durch noch fünf weitere, insgesamt also 15 gleiche Achsen mit zweitem Portal. Abschluß durch sechs Flügelachsen, wie die drei zu Anfang, 1745 von Salvi und Vanvitelli. Eine ähnliche Lockerung in den Konturen auch im Vestibül des Pal. Giustiniani in Rom von Giov. Fontana. Als Verschleiern der Raumkonturen müssen auch die freien Wandsäulen in den rechteckigen Vestibülräumen des Pal. Carignano in Turin (Abb. 93) aufgefaßt werden, und auch die Säulen im Vestibül des dortigen Pal. Graneri lockern neben ihrer Hauptaufgabe, räumliche Ineinanderschachtlung zu geben, die klaren Raumkonturen des Vestibüls. Der Vestibülraum des Pal. Antinori-Gallenga in Perugia 1758 von R. Bianchi (S. 124) bereits in rückläufiger Bildung: in der Wandmasse steckende Säulen.

Neben dieser Lockerung einzelner Räume Lockerung benachbarter Räume gegeneinander. Das heißt, diese durchdringen sich nicht, aber ihre Abgrenzung gegeneinander wird verwischt. Um den Fortschritt zu verstehen, vergleiche man am Pal. Farnese (Abb. 9) die Abtrennung des Vestibüls mit breiten Pfeilmassen von der Hofhalle mit der Nebenvestibülanlage des Pal. Doria Pamphili in Rom (Abb. 86), ein alter Kernbau, dessen später umdekorierten Hof Letarouilly bereits in die Zeit Bramantes setzen möchte, Ausbau und Umdekoration des ganzen Baus 1690 von Valvassori, Erweiterung gegen das Collegio Romano mit dem Vestibül dahinter von Ant. del Grande, die Zuweisung an Pietro da Cortona, Bernini oder Boromino ist nicht haltbar. Fass. gegen Piazza Venezia von Amati.

Im diesem Vestibülraum setzen Ovalraum und Rechteckraum in der Wölbung nicht mehr gegeneinander ab, die Trennung ist durch zweimal zwei Säulen an dünnem Pfeiler verschleiert. Der Ovalraum selbst durch Säulenpaare in sich gelockert. Seine eine Rundung öffnet sich gegen eine Treppe, die andere gegen einen Gang, an den sich eine Halle des älteren Hofes anschließt. Letarouilly spricht sehr

fein empfindend von einer *longue perspective animée*, à diverses distances, par des oppositions d'ombre et de lumière, et terminée d'une manière théâtrale par l'escalier.

Im Pal. Barolo in Turin 1692 von Gianfr. Baroncelli ist ein in sich gelockertes Vestibül von der sich anschließenden Treppe, die doppelte, dann auf dem Absatz sich zu einem mittleren Endlauf vereinende Läufe hat, durch Pfeilerarkaden getrennt. Das Vestibül aber schräg durchschreitend zum Treppenlauf scheinen dem Auge beide Räume ineinander zu verfließen. Noch deutlicher dieser Vorgang, der auf unbestimmte Übergänge von einem in den anderen Raum ausgeht, im Vestibül des nahen Pal. Asinari di S. Marzano (Tafel IV) zu verfolgen. Er ist von einem Spanier Garoes bald nach 1684 erbaut, spätere Arbeiten daran von Martinez und Alfieri. Man möchte hier einen weiteren Einfluß spanisch-arabischer Baukunst entdecken, die bereits auf Guarini gewirkt hat (S. 79). In das Fließen des

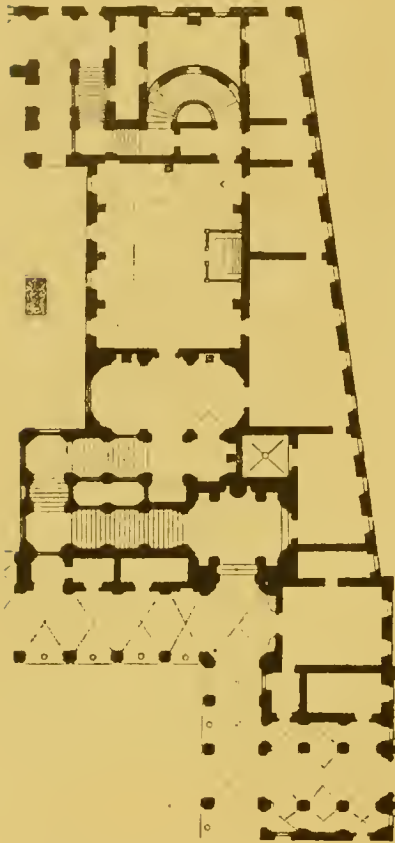


96. Genua, Pal. Balbi *

Raumes werden die undulierenden Säulenkörper, die schräg ziehenden Kanneluren am unteren Teil von Säulen und Pilastern mit hineingezogen. Merkwürdig hat schon die Trennungen im Vestibül des Pal. Saluzzo di Paesana (Abb. 140, 141) um 1720 von Plantieri, aber noch sein größerer Zeitgenosse Juvara sucht jenes Durcheinanderfließen einzelner Vestibülteile durch Lockerung der Räume und Durcheinanderflechten der optischen Leitlinien in der Wölbungszone augenscheinlich zu machen. So der Treppenvorbau des Pal. Madama (Abb. 95, 137) 1718, der Anfang einer Ummantelung des alten Kastells. Es ist kaum möglich, sich von einem Standpunkt aus eine klare Raumvorstellung zu bilden, Linien und Öffnungen gleiten ineinander über. Man beachte insonderheit die Ausbuchtung der Nischen rechts und links beim Eintritt; dieser Schwingung im Grundriß entspricht eine gegenläufige Ausbuchtung im folgenden Joch der Wölbung, den Blick hinaufziehend in den Treppenraum, der schließlich alles Gewirr der Tiefe unter dem Himmel seines mächtigen Muldengewölbes eint.

Hofhalle und Treppe im Pal. Martinengo-Villagana in Brescia von Carra bilden einen verunglückten Versuch, diese Raummischung herzustellen, dagegen gestaltet der Pal. Ghilini in Alessandria (Abb. 94), jetzt Präfektur, den die kunstgeschichtliche Forschung seltsamerweise ganz übersehen hat, 1732 von Alfieri, ein letztes großes Vestibül mit allen Kennzeichen des ausgereiften Hochbarocks.

Als erster Raum ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken, Auflockerung durch freie Wandsäulen, kleinere Flachkuppel. Dann in der Achse ein großer flachkuppliger Raum mit geschlungenen Spiegelprofilen und Durchsicht in den Gartenhof. Seitlich sich anschließend je drei ovale Kuppelgewölbe, ihnen folgend Tonnengewölbe, die in den Gebäudekeru eindringen. Diese seitlichen Gewölbejoche sind nicht mehr



97. Rom, Pal. Altieri 1:750

durch Pfeiler oder Säulenstamm getrennt: nur Hängezapfen sind letztes Anzeichen dafür, daß hier einst eine Trennung bestand. (Ähnliches in dem Seite 94 erwähnten Treppenraum.) Als Fortsetzung der Querachse öffnen sich auf beiden Seiten Treppenaufgänge, die mit einem Mittellauf und zwei Seitenläufen wechselnde Treppe ist drei Geschosse hochgeführt. Alles dies in Ziegeln und Ziegelformsteinen ausgeführt.

Die äußerste Entwicklungsmöglichkeit des Genueser Palasttyp gibt Pal. Balbi in Via Cairoli (Abb. 96) mit dem Treppenhaus 1750 von G. Petondi. Hier steigen im Atrium rechts und links Treppen auf, in der Mitte öffnet sich ein mit Säulen locker gefaßtes Portal und läßt den Blick frei über den tiefer liegenden kleinen Hof zur Via Lomellini, darüber, einst alles unverglast und mit lichten, verschwimmenden Durchsichtigkeiten, steigt der geeinte Treppenlauf in die Kuppelhallen des höheren Geschosses empor, den Hof mit einer Brücke überspannend. Wie weit man diese verschwimmenden Räume in langen rechteckigen Vestibülen mit graden Balkendecken erzielen konnte, mag man im Pal. Guerrieri in Verona, Via Leoncini, studieren. Kurze und längere Deckenflächen, gesondert durch sieben Pfeiler- und Säulenreihen hintereinander, wechseln mit ungedeckten Hofteilen ab, fortwährend verändert sich die Lichtstärke und löst alles ineinander auf. Die zahlreichen kleinen Hofanlagen in Oberitalien, namentlich in den Städtchen am Fuß der Alpen, spiegeln nach Vermögen den Einfluß der großen Anlagen wider. Oft ist man schon zufrieden mit dem Durchblick durch ein Säulenpaar auf ein kraus ornamentiertes Wandbrunnlein.

Die Entwicklung der Wohnräume in der Richtung auf Durchdringung und Vermischung wird über eine Grenze nicht hinauskommen, die von der Abschließbarkeit der einzelnen Räume durch Türen gegeneinander bestimmt wird. Gegenüber älteren Grundrissen macht sich aber noch mehr das Verlangen geltend, die Zimmerflucht als eine wohlberechnete Perspektive zu geben und die Hauptsäle durch Größe, Beleuchtung und Gruppierung ihrer Nebenräume auszuzeichnen. Wir beschränken uns auf zwei namentliche Beispiele. Im Pal. Barberini in Rom (Abb. 83, 84) folgt auf die Treppen sowohl des Maderno wie des Bernini ein gleicher Vorsaal, jedesmal die beiden äußeren Achsen des Mittelrisalits einnehmend, zwischen ihnen liegt der große Hauptsaal mit drei Achsen aber größerer Tiefenerstreckung, an den sich nach der Rückseite der ovale Raum mit drei Portalöffnungen anschließt. Man beachte, wieviel statisch unnötiger Mauerwerk gegeben ist, um diese Raumkombinationen zu formen. Ein zweites Beispiel ist der Pal. Altieri in Rom (Abb. 97) seit 1675 von G. A. de' Rossi: Endigung der vorderen Hofhalle seitlich in einen Vestibülraum, von hier abschwenkend steigt die vierläufige Treppe mit offenem Rechteckkern auf. Vor ihrem dritten Absatz in der Achse des vierten Laufs liegt die mittlere Arkade eines in drei Arkaden sich öffnenden ovalen Vestibülraumes, im Anschluß an ihn dann der große Thronsaal des Palastes. Die weitere Durchbildung dieser Grundrißlösungen wird in Frankreich zu verfolgen sein.

Die Auflockerung der Konturen des einzelnen Saalraumes geht in gleicher Weise wie im Vestibül vor sich: an die Wand gestellte Freisäulen oder doch starke Dreiviertel-Säulen,



Rom, Pal. Colonna
(Phot. Moscioni)

Herumführen eines Balkons in halber Höhe, gegen den Nebenräume sich öffnen — das Motiv der Coretti mit ausladenden Balkonen ist hierin übersetzt — Zusammenfassen des Ganzen unter einer höchstens durch Stichkappen gelockerten Wölbung. Alles dies wendet auf der große Saal im Pal. Corsini in Florenz (Abb. 98), die früher erwähnte Treppe mündet hier allerdings in einer Ecke. Ein rundumlaufender Balkon in reichen Kurven auch



98. Florenz, Pal. Corsini

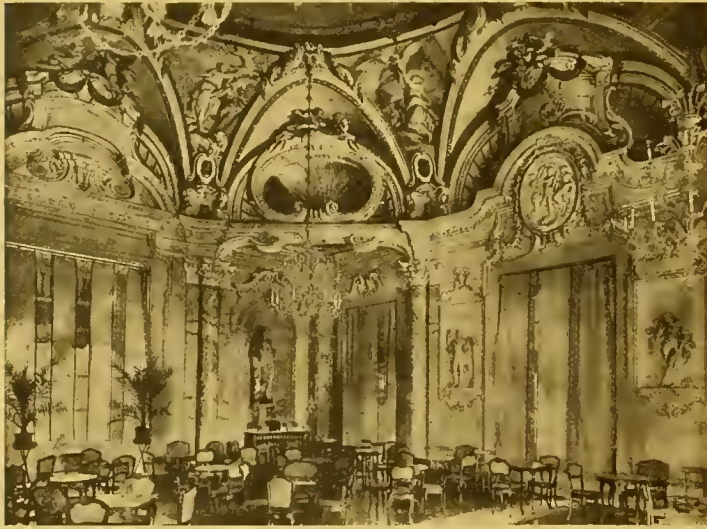
(Phot. Alinari)

im großen Vorsaal des Pal. Corsini in Rom und im Ballsaal des Pal. Pisani in Strà (vergl. S. 173). Das Äußerste nach dieser Richtung stellt der Hauptsaal in Schloß Stupinigi bei Turin (vergl. S. 173, 174) dar. Es folgt das Verschmelzen eines kleineren Nebenraums mit dem Hauptraum in der Alkovenbildung, so im Pal. Mansi in Lucca, im Empfangssaal der Königin im Pal. Reale in Turin, an dessen innerer Ausstattung bis ins 19. Jhh. umfangreich gearbeitet wird. Durcheinanderfließen der optischen Leitlinien an Wand und Decke, die in ihr Spiel die raumumschreibenden Kurven immer wieder hineinziehen, im Saal des Eckbaus des Pal. Colonna in Rom (Abb. 99). Der Bau schon 1417 beg., im 17. und 18. Jhh. völlig aus- und umgebaut. Beteiligt daran eine größere Zahl Architekten und Malerdekoren. Ferner zu nennen wiederum mit Durcheinanderspiel von Stuck und Malerei, ohne daß das Auge gleich richtig zu trennen vermöchte, die Sala d'Alcova im Pal. Brignole-Sale in Genua (Abb. 100), der neue Saal im Pal. Pubblico in Brescia von Vanvitelli. Völlige Auflösung im Gerank des Rokokoornaments, für das in Italien wohl allenthalben Beispiele genannt werden können, aber doch nur dürrtiger Art, findet sich nur unter französischem Einfluß, besonders in Piemont, so im Pal. Falcon, beg. 1638 von Castellamonte, umgebaut durch Borra, und im Pal. dell' Accademia Filarmonica, umgebaut von Alfieri, beide in Turin.

Am Ende der Entwicklungsreihe der galleria, die von Caprarola über den Pal. Farnese in Rom geht, stehen die Galerie der Armeria Reale in Turin, Gewölbe von Juvara und Alfieri, weiter die im Pal. Reale in Genua (Taf. V), wo alles Durcheinanderziehen der Malerei überlassen bleibt, und die prächtige Galerie im Pal. Colonna in Rom (Taf. VI, vergl. Abb. 86) von Antonio del Grande mit Säulendurchsichten gegen die Nebenräume. In allen drei Beispielen statt der früher einseitigen Beleuchtung jetzt eine solche von beiden Langseiten aus. Einseitig beleuchtet dagegen noch die Galerie im Pal. Reale in Turin. Mit Rokokoornament und Spiegeln die Galerie im Pal. dell' Accademia Filarmonica ebendort.

Für die Ausbildung der Saaldecken liegt nun ein so ungeheures Material vor, daß hier nur annähernd die Entwicklung angedeutet werden kann.

Schon die Galleria Farnese in Rom hatte die Durcheinanderstellung aller möglichen Körper als Malerei gebracht. Man denke sich diese Durcheinanderstellung jetzt noch plastisch-räumlich vermehrt durch Stichkappen und reichere Gewölbeformen. Malerei und Stuckdekor bemühen sich weiter, diese Körper miteinander zu verschränken und sie schließlich aufzulösen in ein Spiel architektonischer und dekorativer Linien. Den entscheidenden Anfang machen Pietro da Cortona und seine Schüler in Arbeiten,



99. Rom, Pal. Colonna

(Phot. Crudo)



100. Genua, Pal. Brignole-Sale

die von Rom aus sich über ganz Italien verbreiten (vgl. auch die Kirchenbauten S. 81, 88). Rein malerisch, aber in der Darstellung des architektonischen Details, das in der Richtung des Boromino sich hält, von größtem Einfluß auch auf spätere Stuckarbeiten die Decke im Hauptsaal des Pal. Barberini in Rom (Abb. 103) 1633—39, mit reicher Stuckplastik dann die Saalfolge im Pal. Pitti in Florenz, als erste die Camera della Stufa 1637, die Sala di Venere 1641, dann folgend die Sala di Giove, di Marte, di Apollo, sämtlich von Cortona. Letztere und die Sala di Saturno vollendet von Ferri. Diese Decken verdienen größere Aufmerksamkeit, wie ihnen gewöhnlich zuteil wird. 1651 in Rom die Galerie des Pal. Doria Pamphili ausgemalt. In den Stuckdekorationen des Pal. del Grillo in Rom (Abb. 101) sind diese wuchtigen Körperverklammerungen gleichsam wie in der Projektion zum zierlichsten Spiel gewundener Linien geworden, verflochten mit Kränzen und Putti.

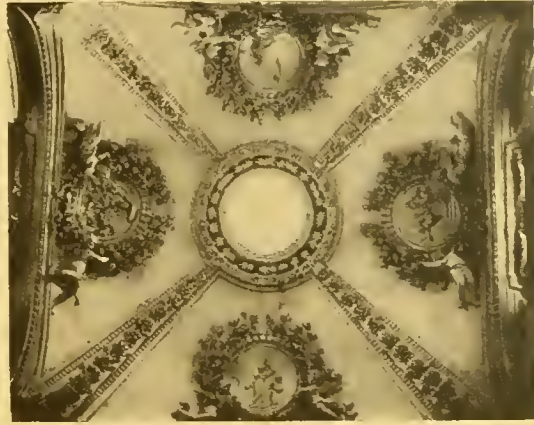
In Oberitalien nennen wir als reichstes Beispiel zu Beginn des Hochbarocks die Decken im Real Castello del Valentino in Turin, einem Bau der Marie Christine von Frankreich, 1633 beg., unter sichtlichem Einfluß der französischen Cour d'honneur-Anlage nach dem Entwurf eines unbekannt gebliebenen Architekten unter der Leitung Castellamontes aufgeführt. Verglichen mit den Leistungen des Cortonakreises bleiben diese Decken schüchtern in der Aufteilung und zurückhaltender in Relief- und Raumverschränkung. Die Carloni, Piola und Deferrari in Genua geben im Pal. Rosso Beispiele der letzten Phase des Hochbarocks. In der Sala dell'Autunno und der Sala della Primavera verließen Architektonik und Ornamentik, Blütenkränze und Figurenscharen, Räume und lichte Himmelsweiten zu einem Gemeinsamen, in dem sich auch unsere Phantasie spielend ergeht. Hier auch eine Galerie von Viviani und Piola, wo jener Zusammenbruch der Massen im Gigantensaal des Pal. del Tè in Mantua zur heiteren Elegie wird. Das Ganze stellt dar einen zur Ruine verfallenden Dianatempel, aus der Malerei stechen hereinbrechende Gewölbekanten zum Teil in Stuck vor. Dort, wo in dem Gewölbe einst ein Relief als Schlußstein saß, schweben Diana und Amorinen herunter. Die venezianische Kunst läßt ihre großen, himmelöffnenden Spiegelbilder ohne architektonische Einleitung in die Decke ein. Ein schönes Beispiel das Deckenbild des Tiepolo im Pal. Canossa in Verona. Französische Rokokoeflüsse in Nordwestitalien, so in der Sala della Maddalena des Pal. Reale in Genua.

Die Darstellung der Galerie im Pal. Rosso gibt einen Fingerzeig für die Auffassung der im 18. Jhh. auftauchenden Ruinensentimentalität nach ihren anschaulichen Werten: die Auflösung einst abgeschlossener Räume gegeneinander und ihr allmähliches Verschwimmen in die unendlichen Reihen des umgebenden Luftraumes. Doch muß hier ein für allemal gesagt werden, daß dieses haltlose Verschwimmen in unendliche Reihen nie für den architektonisch vorgestellten Raum wirklich zutrifft, immer bleiben trotz allen Verfließens letzte Hemmungen vor-



101. Rom, Pal. del Grillo

(Phot. Crudo)



102. Rom, Capp. S. Francesco (Corsini)

(Phot. Mosconi)

handen, denen die reproduzierende Körpervorstellung zu folgen vermag. Nicht Unendlichkeit, sondern komplizierte Vorstellungsformen, in denen sich aber der moderne Mensch verirrt, sucht man auf. Denn wäre man selbst verirrt oder verloren, so könnte man nicht zur Vorstellung und damit zur Schöpfung gelangen. Das Schlußresultat für die Raumgestaltung im Palastbau ist somit das gleiche, wie für den Kirchenbau (vergl. S. 89) und braucht mithin nicht wiederholt zu werden. Hinweisen möchten wir aber auf die ganz ähnliche Entwicklung in der Figurenmalerei: Immer heftiger werdende Durchwindungen einzelner Körper, absichtliche Unklarheiten auf den ersten Blick über Verbleib einzelner, durch fremde verdeckter Körperteile, ein Linienspiel über die ganze Fläche — zuerst im einzelnen bei Correggio zu beobachten —, Auflösung der Umrisse in Licht und Schatten und zum Schlusse ein Verschwimmen in fernste Hintergründe in den Spätwerken eines Rembrandt, in den Hauptwerken eines Tiepolo und Watteau. Wobei dann allerdings die Malerei die Vorstellbarkeit in Dunst und Licht auflösen kann. Nicht zugänglich ist es aber, dieser Ähnlichkeit wegen die Baukunst jetzt als malerisch zu charakterisieren, denn beide Künste streben mit den ihnen eigenen Mitteln demselben Ziele zu; der Entwicklung des Raums bis in seine letzten Möglichkeiten.

Dagegen muß noch einer besonderen Art der Raumbildung gedacht werden, die nur mit dem Schein rechnet und schließlich bewußt auf Täuschung ausgeht. Die Malerei hat, abgesehen von erklärter Flächenstilisierung, stets mit diesen Scheinräumen gerechnet. Entscheidend ist, daß ihre perspektivischen Berechnungen jetzt für die architektonischen Raumbildungen verwendet werden.

Pozzo will im Hauptschiff vor S. Ignazio in Rom, in der Vierung von SS. Fiora e Lucilla in Arezzo mit Scheinarchitekturen die Raumbildungen zu tieferer Zone fortentwickeln; der Schildbogen im Chor von S. Niccolò da Tolentino in Rom, im Querschiff von Carmine in Florenz wird als Halbkuppel ausgedeutet. Cornacchini erweitert die Perspektive aus der Madernovorhalle an S. Pietro auf das Reiterstandbild Karls des Großen, ein Gegenstück zu Berninis Konstantin, durch gemalte Bogenhallen hinter der Skulptur. Die Hofperspektive wird unendlich oft durch ein Architekturbild hinausgezogen, eines der reichsten im Pal. Ranuzzi in Bologna. Reiche perspektivische Ausblicke im Saal des Palazzino Busiri Vici in Rom, in der Villa Falconieri bei Frascati (vergl. Kap. VII), im Saal des Pal. Antinori-Gallenga in Perugia von Carattoli. In der Galerie des Pal. Reale in Genua (Taf. V) rein malerisch eine leichte ovale Ausbuchtung in der Mitte vorgetäuscht. Die Pilaster müssen sich dafür etwas niedriger halten.

Im Relief diese Scheinerweiterungen schon bei Donatello im Hostienwunder zu Padua, worin er den Eindruck der Konstantinsbasilika festhalten möchte, von B. da Majano am Sakramenthäuschen in S. Domenico



103. Rom, Pal. Barberini

(Phot. Moscioni)

Im Großen dann von Boromino ein ähnliches Experiment in dem täuschenden Säulengang des Pal. Spada in Rom gemacht. Die Säulen werden nach hinten zu immer kleiner und reihen sich dichter, das Ganze macht den Eindruck einer Wette auf optische Täuschung. Die angeführte Capp. Avila im linken Seitenschiff von S. M. in Trastevere (Abb. 72) wiederholt als Hintergrund ihres Altars das Experiment mit verschiedenen Beleuchtungseffekten. Im Großen zieht Bernin¹ aus solchen Überlegungen Nutzen bei Anlage der Scala Regia im Vatikan 1663—66. Das Schmälerwerden des Raumes nach hinten deutet er, die Klemmung vermeidend, durch engere Säulenfolge und schmalere Stufen zu größerer Tiefe um. Zugleich supponiert der Betrachter dem Beginn und Ende der Treppe gleiche Breite. Baldinucci meint bei Besprechung dieser Anlage in seiner Biographie Berninis,



104. Rom, Altar in S. Ignazio

(Phot. Anderson)

in Siena, auf eine architektonische Komposition sie zum erstenmal eindrucksvoll übertragen an der Chorwand und den anschließenden Nischen von S. Maria presso S. Satiro in Mailand, vielleicht von Bramante (Abb. bei Willich, *Baukunst der Renaissance in Italien*, Handbuch der Kunstwissenschaft S. 152). Die scheinbar verlieften Fenster der Barockfassaden, so am Pal. Barberini (Abb. 82), sind hier bereits vorweg genommen. Schein-Coretti in den Querarmen von S. M. della Vittoria in Rom, S. Giovanni in Raconigi. Ovale Fenster in den Seitenschiffen der umgestalteten Lateransbasilika nötigen die Säulenstellung im Relief eines Grabmals sich in der Mitte zu erniedrigen, gleichzeitig aber wird der Eindruck erzeugt, als weiche die Säulenstellung im Bogen zurück.

nachdem er sie als wunderbares und technisch schwierigstes Werk des Meisters gepriesen: „avendo resa al occhio più vaga la larghezza del suo principio colla strettezza del suo fine.“ Das heißt, Bernini habe Anfang und Ende der Treppe in gefällige Übereinstimmung gebracht. Auch im kleinen wird man allenthalben diese optischen Täuschungen zu scheinbarer Raumerweiterung finden: die Chorapsis von S. M. in Campitelli (Taf. II) verändert die rhythmische Reihung der gliedernden Pilaster so, daß die seitlichen Intervalle ganz schmal werden. Das Auge gibt ihnen, ohne Kontrolle nach gewohnten Verhältnissen urteilend, eine größere Breite, damit dehnt sich zugleich der ganze Apsisraum.



Genua, Palazzo Reale

(Phot. Noack)

Ganz ausleben konnte man sich in diesen zur Phantastik gesteigerten Scheinräumen in der Skenographie, für die schon das Teatro Olimpico in Vicenza perspektivische Scheinverkürzungen gegeben hatte, und in idealen, aller Materienschwere entkleideten Bauten auf lavierten Federzeichnungen oder Radierungen. Die größten Meister stellt hier die Familie der Galli Bibbiena — aus Bibbiena bei Arezzo, Bologna aber als Stammsitz —, in erster Linie Ferdinando, seine beiden Söhne Giuseppe und Antonio, und der Enkel Carlo, der nicht nur wie die älteren in Italien, Österreich, gelegentlich in Deutschland und Frankreich, sondern auch noch in England und Rußland seine architektonischen Theatervisionen schafft. Als Lehrer des erstgenannten erscheint Padre Andrea Pozzo, der, wenn auch die Annahme, er sei deutscher Abstammung, nur psychologische Kombination ist, doch von deutschen Herren in Rom entdeckt wurde und in Wien starb. Der Einfluß dieser Gruppe von Raumdenkern mit ihrem



105. Palermo, S. Cita

(Phot. Moscioni)

gewaltigen Anhang von Schülern ist auf die deutsche Architektur von weittragender Wirkung gewesen. Österreich und Süddeutschland übertreffen in einigen sakralen Raumschöpfungen noch die italienischen Beispiele des höchsten Barocks. Der Klassizist Milizia bemerkt 1781 allerdings: „Chi vuol esser architetto alla rovescia studi l'architettura di Fra Pozzo.“

In welcher Weise die Bereicherung des plastischen Körpers im Hochbarock durchgeführt wird und welche Folgen sich hieraus für das Ornamentwerk ergeben, wird nach dem früher hierzu Gesagten soweit verständlich sein, daß es keiner Beispielreihen bedarf. Die Gliederungen vermehren sich, die Rahmen werden häufiger unterteilt und komplizierter zusammengesetzt, die Giebel und weiteren Abschlußformen brechen, verkröpfen sich, rollen nach innen und außen, so daß auf den ersten Blick sich ein gehäuftes Formenkomplex darbietet, den man aber doch bei einigem Verweilen auf ein einfaches Grundschema abziehen kann — dadurch sich stets von dem Überguß entliehener dekorativer Formen unterscheidend, wie ihn das historisch wiederholende 19. Jhh. gegeben hat. Als summarisches Einzelbeispiel sei der obere Teil eines Altars in S. Ignazio in Rom (Abb. 104) nach Entwurf des Andrea Pozzo abgebildet. In Venedig das Ausgelassenste nach dieser Richtung das Hauptportal an S. Staè, Neubau von Grassi 1678, Fass. von D. Rossi 1709. Zu jenem auch dieses Grundgerüst zur Unkenntlichkeit verziehenden Spiel — vorhanden ist es auch dann noch —, wonach das deutsche Rokoko verlangt, hat es Italien aus sich heraus zu bringen nicht vermocht, obgleich es mit Boromino, Pozzo und Guarini die Grundlagen der Rokokoplastik schuf. Eine der bemerkenswertesten Rokokoarbeiten in Rom, die Orgeltribüne in S. M. Maddalena, ist von einem Deutschen Giovanni Corrado — Hans Konrad, nicht von Sardi: bisbetici ornati, meint Milizia.

Das architektonische Relief entwickelt sich derart, daß von einem bis dahin immer noch wahrnehmbaren Reliefgrund, vor den und hinter den die einzelnen Körperteile treten, so wenig wie möglich übrig gelassen wird. Schon die Capp. Barberini in S. Andrea della Valle in Rom 1616 von Castello zeigt in einem Vergleich mit der Sagrestia Nuova in Florenz des



106—113. Profile in Rom 1:20

- 106. Pal. dei Conservatori, Fenster, Michelangelo
- 107. S. Pietro, Altikafenster, Maderno
- 108. Pal. Barberini, Portal, Bernini
- 109. Pal. Barberini, Altikafenster, Boromino
- 110. Kloster bei S. Carlo, Portal, Boromino
- 111. Pal. Narni, Portal, G. A. de' Rossi
- 112. Pal. del Grillo, Portal, C. Rainaldi
- 113. Pal. Crescenti, Portal, G. B. Crescenti

Michelangelo, wohin die Richtung geht: Zerknickung der großen optischen Leitlinie auf der Fläche, ein Vor und Zurück in nicht mehr zählbaren Flächenschichten. Allerdings: die Innenausschmückung von S. M. della Vittoria in Rom mit verschiedenartigen Skulpturen, mit Malereien und deren Übergang zur plastischen Bildung wird man in ihrer stilistischen Notwendigkeit verstehen, aber ablehnen dürfen. Denn hier ist die Grenze des Vorstellbaren weit zurückgelassen, immer neue Einfälle sind nach und nach hinzugekommen, stets nur für sich, nie in ihrer Gesamtheit Vorstellung gewesen und Anschauung werdend. Wir geben dies Urteil nach vergeblichem Bemühen um solche Vorstellung ab, wogegen doch die verwirrenden Schöpfungen Guarinis bei einigem Bemühen sich klar formieren. Vorstellbarkeit aber ist ein Kriterium, mit dem Architekt und Kunsthistoriker den anschaulichen Schöpfungen gegenüber treten dürfen.

Wie nun die plastischen Körper sich ineinander zu verklammern vermögen, ist bei der Bedeutung, die solche Verklammerung und Verschlingung für die Raumwirkung hat, schon angedeutet worden. Es sei daher an das gelegentlich der Kuppel von S. Andrea al Quirinale in Rom, von S. M. dell' Assunta in Ariccia, der Tonnenwölbung von SS. Domenico e Sisto (Abb. 38) Gesagte erinnert. Allerdings bezwingen Rom und dann Piemont am besten diese plastischen Häufungen, gar zu leicht bröckelt anderswo alles durcheinander. So, um krasse Beispiele zu nennen, in Venedig an der Ospedaletto-Kirche 1674 von Longhena, in Neapel in S. Severo, auch Capp. del Sangro genannt, 1750. Besonders für die letzte Stadt wird man in diesem Zerfall der Vorstellung das Eigentümliche ihres plastischen Barockempfindens zu sehen haben. Wirkt doch schon ein florentinisch komponiertes Renaissancegrabmal wie das in S. Giovanni a Carbonara in Neapel, mit seinem Vorbild verglichen, wie zerhackt und aus lauter unzusammengehörigen Teilen zusammengesetzt.

Anders verhält es sich aber mit der Frage, ob auch für diese plastischen Körper eine gegenseitige Durchdringung stattfinden kann und schließlich gar eine Auflösung ineinander. Von Erkenntnissätzen der Physik hat man hier abzusehen, wenn auch, wie schon einmal vermerkt, die Naturwissenschaft mit ähnlichen Vorstellungen, z. B. bei den Doppelkristallen, zu tun hat: zwei Körper durchdringen sich, in der ganzen Kristallmasse gibt es einen Teil, der beiden angehört. Dabei ist das Eindringen plastischer

Körper in Raumkörper schon vermerkt. Soll sich aber die Kette der stilistischen Analyse, die von einem gleichen Körperdasein für Raum und Plastik ausgeht, schließen, so wird nach Beispielen zu suchen sein, wo sich in der Plastik der gleiche Prozeß wie für Räume wiederholt, mögen sie auch noch so selten sein.

Vergleicht man ein Profil des Michelangelo (Abb. 106) mit einem des Maderno (Abb. 107), so handelt es sich bei beiden um völlig entwickelte Profiltteile, nur daß Maderno reicher und bewegter in der Linie geworden ist. Meist sind diese Teile durch einen Einschnitt getrennt, rücken sie aneinander, so ist die Trennung des einen ohne Verletzung des anderen Teils auszuführen. Erst bei Bernini (Abb. 108), Boromino (Abb. 109, 110), de' Rossi (Abb. 111) steckt ein Teil im anderen so drin, daß man ihn wie ein organisches Gewächs, etwa eine Astwurzel aus dem Hauptstamm, herausreißen müßte, beide Teile verletzend. Oder die einst getrennten Teile, die man trotz reicherer Linienführung immer noch deutlich wiedererkennt, wachsen so ineinander, daß ein Stück gleichmäßig zu beiden, einst nebeneinander bestehenden Teilen gehört. Eine vollkommene Durchdringung ist damit eingetreten. Besonders Boromino hat immer von neuem dieses Ineinanderschmelzen versucht.

Weiter möchte man hinweisen auf die aus der Mauer geborene Säule, die von Michelangelo geschaffen ist. Sie wird unbedingt als voll gedacht, wenn sie auch nur zu dreiviertel in Erscheinung tritt. Man kann hier aber einwenden, daß kein Zwang vorliegt, die neutrale Wandfläche sich geschlossen zu denken, vielmehr buchtet sie sich freiwillig zur schmalgestreckten Nische aus, in der die Säule ruht. Hier sind nicht Säule und Wand zugleich, sondern die Wand ist hier Säule geworden. Man wird deutlicher sehen, wenn man an das erste Beispiel dieses Prozesses, die Laurenziana (Abb. 20), denkt.

Das Eingebettetsein der Säule in die Wand wird aber zur wirklichen Durchdringung, wenn der Grund nicht mehr neutral ist, sondern zu bestehen schien, z. B. als voller Pilaster, mit dem sich die Säule vermählt, während ihr Kämpferstück voll entwickelt vor dem Pilasterkämpfer bleibt: Fenster am Pal. Doria Pamphili in Rom (Abb. 127) von Valvassori. Dann wieder die Säule frei und ihr Kämpfer schräg in das dahinterliegende Gebälk dringend: ebendort an den Portalen, weiter am Pal. Antinori in Perugia (Taf. VII). Der deutsche Hochbarock hat dies Motiv mit Vorliebe verwandt, ein Hauptbeispiel dafür die Kongregationskirche in München. Schrägstellung von Pfeilern mit einer Kante nach vorn, Eindringen in den rückliegenden Pilaster an dem nicht vollendeten Seitenflügel des Collegium de propaganda Fide in Rom 1649—66 von Boromino, dessen Hauptfassade gegen den Platz mit einfacher Lisenenbildung 1627 von Bernini erbaut war. Hier nun auch der Beginn des Einwachsens größerer Körper in der Fensteranlage über dem Portal. Dann das durchdringende Einwachsen eines kleinen, einem Schilderhaus ähnlichen Körpers, der als Fenster dient, an der Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane (Abb. 114) in Rom, womit die Einleitung zu allen ineinander geschachtelten Fassaden der Folgezeit gegeben ist (vergl. S. 113).

Erinnert darf auch an Bildungen werden, wie sie in der Vorhalle von S. M. in Via lata in Rom von Pietro da Cortona auftreten, wo die seitlichen Nischen mit plastischer Ummantelung in den Tonnenraum und seine plastische Umgrenzung sich förmlich hineinpressen. Nur wenn man die vorliegende Form als Endergebnis eines solchen Vorgangs auffaßt, wird sie vorstellbar, während sonst alle Komplikationen, die auftreten, unsinnig erscheinen. Wie weit man im Durchdringen der Teile ineinander gelangen kann, zeigt das Portal des Pal. del Grillo in Rom.

Kommt es nun auch hier zu einer Auflösung des plastischen Körpers? Wie den Raum jede Lockerung seiner Kontur der Auflösung entgegenführt, so erscheint auch der plastische



114. Rom, S. Carlo alle Quattro Fontane (Phot. Moscioni)

Körper durch Lockerung seiner Kontur gelöst. Bereits die Reliefbereicherung hat eine Zärfaserung der Kontur zur Folge, weit vortretende Säulen lassen bei Schrägaufsicht den Körper durchlockert erscheinen. An den Konturen treten jetzt Formen auf wie Palmwedel, Blütengirlanden, die die einst klare Konturlinie unfaßbarer machen und den umgleitenden Blick im Vor und Zurück abziehen. Vor allem ist der reichbewegten Gewandfigur eine weite Aufgabe in der Silhouettenwirkung eingeräumt. In ihr sprüht der architektonische Körper förmlich auseinander, wogegen die Gotik sie in ihr Architektursystem hineinzwang, die Renaissance ihr mit der Nische ein selbständiges Dasein verschaffte. Als Beispiele seien genannt der obere Fassadenteil von S. Antonio dei Portoghesi in Rom um 1652 von Mart. Lunghi d. J., in Venedig S. M. del Giglio (Abb. 116), der Abschluß des Reliquienaltars in S. Antonio in Padua, der sich in eine Theaterzene musizierender Engel auflöst. Auch

ältere Bauten wie der Pal. Canossa in Verona (Abb. 17) erhalten jetzt nachträglich eine durchbrochene Attika mit Figuren. Mit dieser Auflöfung in figürliche Plastik, die im freiesten Agieren sich auslebt, tritt der architektonische Körper in eine andere plastische Daseinsphäre: aus der architektonischen Form löst sich die organische Form los.

Weiter jetzt auch die Absicht, das Profil zu flimmernder Erscheinung aufzulösen. Es splittert auseinander in einzelne fein gebildete Teile, und selbst wenn unter diesen symmetrische Abschnitte gegeben werden, stellt sie das Auge nicht mehr als solche heraus, sondern bescheidet sich mit dem Gesamteindruck (Abb. 112, 113). Zu bemerken ist, wie rückläufig die gemeinsame Reliefgrundfläche nach und nach im Profil hervortaucht. Der Klassizismus gibt dann wieder das eindeutige, reine Auflageprofil.

Das vermerkte Übergleiten in eine andere plastische Daseinsphäre findet nun auch nach der entgegengesetzten Richtung statt. Die architektonische Form wird aufgefaßt als aus der ungeformten Materie entstehend. Bezeichnend, daß dieses Nachspüren der Verlebendigung des Steines zur Form zuerst von dem bildhauerisch durchgebildeten Bernini am Pal. di Monte Citorio in Rom eingeführt wird, wo an den äußeren Flügeln der Pilastersockel als noch in der rohen Materie drinsteckend dargestellt ist. Nach seinem nicht ausgeführten Entwurf sollte das Mittelportal Atlanten tragen, auf der Balusterattika des Mittelrisalits sollten Figuren erscheinen. Die ganze Daseinsphäre wäre damit durchlaufen. In den Gartenarchitekturen hat man gern diesen Werdeprozeß oder sentimentalischer das Rückgleiten des Geformten ins Ungeformte gegeben, und an Brunnen kommt es allenthalben vor. Für große Architektur läßt man sich nur selten dazu verleiten. Ein schüchterner Versuch am Portal des Pal. Trivulzio

in Mailand Ende des 17. Jhhs. An der Fontana Trevi in Rom (Abb. 177) ist dann sowohl der Prozeß des Herausformens wie ruinensentimentalisch das Übergleiten der Gliederungen in den amorphen Urzustand dargestellt. Dazu kommen das formgegnerische Element des Wassers und Skulpturen.

Die Architektur erscheint so als Durchgang aller plastischen Sphären vom Ungeformten zur Tektonik und von dieser zur Skulptur. Wenn Bewegung seelischer Ausdruck ist, so ist damit die Architektur zum Tummelplatz aller Leidenschaften geworden. Wir haben bis jetzt vermieden, die Barockbaukunst psychologisch zu erklären, nachdem dies von Wölfflin, Schmarsow, Riegl nach Möglichkeit geschehen ist, in der Meinung, daß der moderne Mensch hierzu die nötigen Voraussetzungen nie vollständig mitbringen können, er müßte eben selbst ein Barockmensch sein. Daß aber auch von dieser Seite Erkenntnisse gewonnen werden können, möchten wir hier aussprechen.

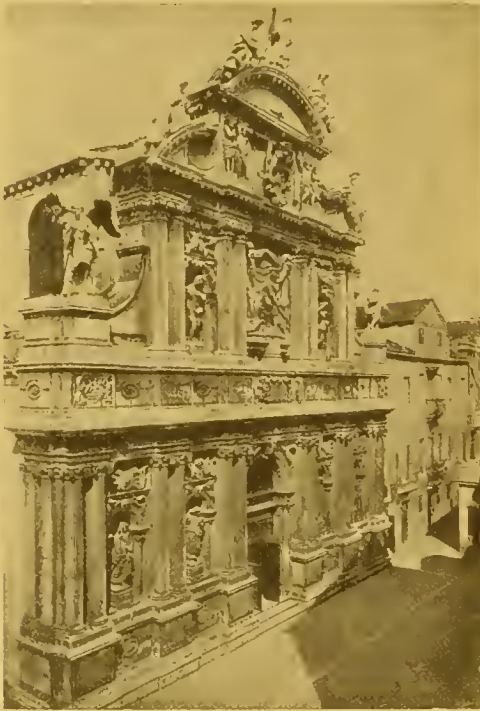
Das dekorative Ornament baut sich auch jetzt auf dem von der Renaissance entwickelten Formenschatz auf, hierbei der veränderten Reliefauffassung, die einen möglichst großen Schichtenreichtum durcheinandermischt, folgend.

Während der Frühbarock besonders im Römischen jene von der antiken Grotteskendekoration übernommenen Bildungen beibehält, im Ganzen aber architektonischen Bildungen den Vorzug gibt, werden jetzt naturalistische Blattranken und Blüten in die architektonische Ornamentik locker verflochten, ebenso wie auch die Figuren sich freier bewegen: Fensterverdachungen in S. M. della Vita in Bologna (Abb. 60), Portal des Pal. del Grillo in Rom. Kapitelle gibt schon Boromino an S. Carlo alle Quattro Fontane als Geschling lebendigen Blattwerks. Besonders Oberitalien und Süditalien behalten die alte Freudigkeit am ornamentalen Dekor. In Oberitalien wirkt zum Teil noch das dekorative System Raffaellos nach, zu stärkstem plastischen Reichtum gesteigert. Bei allem Überschwang immer noch ein deutlich erkennbares Gerüst. So die Dekorationen von S. Vittore in Mailand und von S. M. delle Grazie in Brescia Ende des 17. Jhhs. Muschelartige Bildungen, die hier auftreten und später in die Rokokodekoration übernommen werden, finden sich schon früher und nehmen ihren Ausgang von der echten Muschelform, die als Nischenabschluß oder zur Aussetzung des Giebeldreiecks an Fenstern verwendet wurde (Abb. 18). In Genua ist die Dekoration ähnlich, doch derber und größer gesehen und verteilt. Venedig ist noch konservativer der Renaissance gegenüber, überladet die Flächen und treibt viele Einzelheiten zum stärksten Relief heraus. Besondere Einflüsse gehen von der Guarinischule und jener großen Gruppe oberitalienischer Stukkatoren aus, die die derbe Reliefplastik möglichst flüssig machen, manches aus der französischen Ornamentik übernehmen und gebend wie nehmend in Österreich, der Schweiz und Süddeutschland arbeiten. Die fellig und teigig hängende und gezogene Art der Guariniornamentik stellt sich in der Capp. della S. Sindone, dem Pal. Carignano (Abb. 136) in Turin dar. Über dem Eingang der Kapelle Hermen, wo Voluten Bäuche, Brüste, Köpfe andeuten. Beispiele späterer Stuckarbeiten am Pal. Leoni-Montanari, jetzt Milan-Massari in Vicenza erbaut 1689 von Paolo Guidolini. Das Ornamentwerk im Treppenhaus einer qualligen Masse gleichend mit Blattkränzen gleich faulenden Algenbündeln und Voluten gleich baumelnden und zerfließenden Teigklappen. Bereits mit Anklängen an das Rokoko, das sich dann ornamental am reichsten in Süddeutschland ausleben sollte,



115. Rom, S. Maria Maddalena

(Phot. Anderson)



116. Venedig, S. Maria del Giglio (Phot. Alinari)

der Pal. Mezzabarba in Pavia (Abb. 128) 1729 von Veneroni mit reicher Stuckfassade. Aus Rom sei die Fassade von S. M. Maddalena (Abb. 115) genannt, beg. von G. A. de' Rossi, voll. keinesfalls von Sardi, da hier echte Rokokomotive auftreten.

Mit Rastrelli gelangt diese Stuckdekoration nach Petrograd, reiche Beispiele mit einst buntfarbigem Stuck das Winterpalais (Abb. 138) von 1769, Schloß und Eremitage in Tsarskoje Sjelo (Abb. 198).

Reiche Marmorintarsien in ganz Italien, jetzt mit plastischen Elementen durchsetzt: Innenausstattung von S. Pietro in Rom. Neapel und Süditalien befriedigen so ihr dekoratives Bedürfnis. Gleichzeitig macht sich der Einfluß spanischer Ornamentik, der Platereske, bemerkbar. Auffallend reich an solchen Motiven Lecce. Die Stuckdekoration befreit noch mehr als in Oberitalien die Figur aus dem ornamentalen Zusammenhang. In den Dekorationen des Serpotta in Palermo spielen Putti völlig unbekümmert über das dekorative Gerüst hinweg und in S. Cita in Palermo (Abb. 105) um 1717 sind auch die vegetabilischen Formen verwuchert, ohne zwar jene strömende Flüssigkeit des oberitalienischen Ornaments zu erlangen. Die Auflösung, der dort durch Verfließen der Linien nachgegangen ist, wird hier gleichsam durch Verbröcklung erreicht. Da wir die Erkenntnis der wechselnden Eigentümlichkeiten des Barockstils nicht aus dem Ornament, sondern aus der Raumform und der plastischen Form des Baukörpers entwickeln, mag diese Skizze einer Disposition genügen, um nun die plastischen Elemente in ihrem großen Zusammenhang zu betrachten.

Die Kirchenfassade einer Ordnung bleibt auch im Hochbarock die Ausnahme. Außer den im Anschluß an S. Pietro genannten Beispielen, die zum Teil erst dieser Zeit angehören, ist in Rom S. Andrea al Quirinale (Abb. 33) zu nennen, wo nur zwei Riesenspilaster den Dreieckgiebel tragen. Man möchte meinen, daß Bernini erst nachträglich der Gedanke gekommen sei, eine Auflockerung der Fläche und eine Überleitung zu solchen Maßen durch den Halbrundvorbau auf Säulen zu geben. An S. Firenze in Florenz erscheint das ähnliche Motiv bei gekuppelten Pilastern weit schwächer, statt des schlichten Giebels ein reicher Aufbau. Dreiteilig ist die Fassade einer Pilasterordnung am Dom in Albano 1702 von Buratti, das Innere das Ergebnis verschiedener Umbauten einer alten Basilika. Letzter Umbau 1914/15. An S. M. della Passione in Mailand 1692 von Rusnati erfährt man, warum der Barock diese eine Ordnung so selten an der Fassade verwendet: das Durchführen einer Relieffläche von unten bis oben ist ihm unbehaglich, und mit Portalen, Fenstern, Nischen sucht Rusnati diese eine Ordnung zu unterbrechen. Das Ergebnis ist eine wirklich staunenswerte Unordnung. In Erinnerung an Palladianische Gedanken entsteht in Padua 1692 die Fassade von S. Clemente, in Venedig die von S. Lazzaro dei Mendicanti seit 1673 von Sardi.

Konservative Beispiele des zweigeschossigen Fassadentyps sind in Rom S. M. in Via von C. Rainaldi, S. Ignazio 1649 von Algardi, S. Antonio dei Portoghesi, in Modena S. Giorgio von Vigarani, in Perugia die Chiesa Nuova 1663, doch macht sich schon hier eine Umwandlung zu lebhafterem Umriß, stärkerem Vorsetzen oder gar Eindringen der Mittelpartie geltend.

Das Streben nach Lockerung des Körpers führt auch hier die Freisäule ein. M. Lunghi d. J. stellt sie zu dreien, eine leicht vor die andere tretend, zu beiden Seiten des Portals von

SS. Vincenzo ed Anastasio (Abb. 117) in Rom auf und wiederholt das Gleiche oben. Der Giebel wird damit dreifach verschachtelt. An den Ecken unten steht eine Freisäule, eine zweite führt den Blick um den Fassadenkörper herum. Statt der Voluten wie schon an S. Antonio dei Portoghesi Atlanten in Voluten auslaufend. Später dürfte man bei allem Reichtum den Baukörper hinter den Säulen als ungelöst empfunden haben, alles bleibt dort noch Fläche. Lockerung durch Freisäulen, gleichzeitig Vorholen des gesamten Körpers nach der Mitte zu zeigt die Fassade von S. Niccolò da Tolentino in Rom 1666—68 von Algardi oder dessen Schüler Baratta. Die vollkommene Lösung gibt S. M. in Campitelli 1667 (Abb. 80). Man zaudert hier, den ursprünglichen Reliefgrund anzugeben — er liegt in der Fläche der Pilaster, die die Freisäulen neben dem Portal begleiten, — vor den Säulen und Giebel treten, hinter den es zurückgeht, wobei wiederum Säulen die rechteckigen Nischen aussetzen und das Mittelportal als vortretende Ädikula auf Freisäulen, die Seitenportale nur als

Rechtecköffnungen in der Wand mit eingestellten Säulen gegeben sind. Selbst in stark verkürzter Ansicht lösen sich hier noch Körper aus der Masse und bei solchem plastischen Reichtum im großen können die kleineren Mittel auf das notwendigste beschränkt bleiben.

Die Fassaden von S. Domenico in Palermo seit 1637, von S. Benedetto und vom Dom in Catania 1736, vom Dom in Syrakus 1728—1737 von Piccherali, bringen keine reichere Schichtenbewegung des Körpers heraus, lockern aber durch Freisäulen, große dunkle Portale und Bogennischen die Erscheinung. Hier wird nicht so sehr die gesamte Masse durchgeföhlt wie jene Bröcklichkeit des optischen Eindrucks erreicht, die auch im Ornament festgestellt wurde.

Föhrt man reiche venezianische Kirchenfassaden dieser Zeit auf ihre rein plastischen Massenverhältnisse zurück, so merkt man, daß die einheitliche Reliefgrundfläche wohl durch einen Schwall von Ornamentwerk, kleinen architektonischen Gliederungen, Figuren überflutet ist, immer aber noch besteht. Vergleicht man die Fassade von Gli Scalzi 1683—89 von Sardi mit den ähnlichen Gliederungen von S. Andrea della Valle in Rom, so findet man, daß dem gering entwickelten venezianischen Raumgefühl auch ein gleich geringes plastisches Gefühl entspricht. Wäre die von Hildebrand in seinem „Problem der Form“ aufgestellte Theorie ein allgemein gültiges Gesetz und nicht nur die wundervolle Deutung persönlicher Schöpferabsichten, so würde allerdings diese Fassade wie diejenige von S. M. Zobenigo oder del Giglio, Kirche 1680—83 von Sardi, Fass. von Benoni (Abb. 116), an denen die gekuppelten Säulen des unteren und oberen Geschosses eine für die gesamte Fassade gültige vordere Relieffläche darstellen, den römischen vorzuziehen sein. Dem entwickelten Gedankengang folgend können wir hier aber nur eine unentwickeltere Form barocken Gestaltens erkennen. Daß man auch



117 Rom SS Vincenzo ed Anastasio



113. Rom, SS. Martina e Luca

(Phot. Moscioni)

in Venedig bemüht ist, mit kleinen Mitteln zu lockern, zeigen die Fassaden von S. Salvatore von Longhena oder Sardi (?), von S. Moisè, Bau 1632, Fass. 1686 von Terzignon. Ist die Disposition der plastischen Lockerung aber nicht im großen getroffen, so verwirrt das viele Beiwerk nur. Die Art auch, wie diese Fassaden meist später und von einem anderen Architekten vor den Kirchenkörper gelegt werden, sie nicht aus dem Körper herauswachsen, zeigt deutlich, wie wenig man in Venedig den Körper in seiner Gesamtheit aufzufassen willens ist.

Der Hochbarock begnügt sich nun nicht damit, die Fläche der Fassade zu lockern, sondern bringt die ganze Fläche unter neue Bedingungen. Statt des ebenen gibt er den gebogenen Reliefgrund. Dieses Vorgehen setzt zunächst ein sicheres Gefühl dafür voraus, was man dem rückliegenden Baukörper zumuten darf, die Frage nach dem Warum beantwortet die Entstehung der gekrümmten Fassade. Bereits in der Hochrenaissance hatte Ant. da

Sangallo die Porta di S. Spirito in Rom eingebuchtet gegen die Via della Lungara: gleich einer großen Nische fängt sie den Straßenraum so auf, wie die Apsis in der Kirche das Mittelschiff. Als nun Boromino die Aufgabe erhält, den gestreckten Rechteckhof der Università in Rom mit dem Kirchenbau S. Ivo (Abb. 62, 63, 120) zu schließen, entwickelt auch er für die vierte, schmale Seite das Nischenmotiv und fängt den Hofraum in einer gebogenen Fassade mit den Gliederungsmotiven der Hoffassaden auf. Um dann den Kirchenkörper selbständig zu machen, setzt das obere Geschoß mit der sechsmaligen Gegenkurve ein. Die Krümmung entsteht also im Gefühl für den Hofraumkörper oder Straßenraumkörper, der plastische Körper tritt damit in neue Beziehungen ein. Dem Barock gewährt dieser Reichtum der Körperbeziehungen von jetzt ab Gestaltungsmöglichkeiten, wie sie die Baukunst vor ihm nicht gekannt hat und nach ihm nicht mehr zu gestalten vermochte. Ein Mittelstück kann dann in neuer stürmischer Aktion wieder gegen den Raum vorspringen.

Es läßt sich nun verfolgen, wie auch auf dieser gekrümmten Relieffläche die Lockerung immer weiter fortschreitet, wobei die Krümmung mit ihrer ständig wechselnden Stellung zur Blickrichtung den Inhalt einer solchen Fassade noch reicher erscheinen läßt, besonders wenn Gesimse und Giebel verkröpft und gebrochen sind. An der leicht eingebogenen Fassade vom Oratorio di S. Filippo Neri in Rom (Abb. 155) läßt bei fünf Achsen Boromino die mittlere unten in flachem Bogen vortreten, oben sich als große Nische einschwingen. Ebenso ist die Fassade von S. Agnese in Rom (Abb. 122) als Halboval ausgerundet, das die Glockentürme flankieren. Vor allen die Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane (Abb. 114), von Boromino erst 1667 erbaut.

Die zwei gleich breiten Geschosse werden durch Säulen in drei Achsen zerlegt, die seitlichen Achsen sind unten wie oben eingebogen, die mittlere unten vorgebogen, oben eingebogen. Hier verdeutlicht den Unterschied zwischen unten und oben jener ovale, schilderhausartige Fensterumbau, der wie ein Kern noch zum Teil in der Frucht steckt, in den eingebogenen Seitenachsen erhält er oben die verdeutlichende Kontrastierung in tiefen Nischen. Endlich im Gegensatz zu dem unteren, gleichmäßig durchgezogenen Gebälk Lockerung und Durchbrechung des oberen. Sieht man diese Fassade in ihrer reichen Erscheinung nicht nur mit umherirrenden Augen an, sondern bemüht sich um ihre Vorstellung, so wird man finden, daß eine solche garnicht schwer ist und sehr rasch ein klares, unvergeßliches Gebilde ergibt, was man einer Reihe moderner Bauten gegenüber, die weit einfacher aussehen, vergleichlich suchen würde.



119. Rom, S. Maria della Pace

In Rom gibt S. Marcello 1708 von C. Fontana die gebogene Fassade mit Auflockerung durch Freisäulen. Reicher S. Trinità dei Pelegrini mit Fassade 1723 von Francesco de Sanctis. An sie schließen sich mit noch weiter gelockerten Säulen in Turin an die Fassaden von S. Cristina 1717 von Juvara (Abb. 170 links), von S. Teresa 1764, Bau schon 1642 bis 1674 aufgeführt. Schließlich kommt es auch hier zu einem Verfließen aller Kurven am Oratorio di S. M. in Via an Piazza Poli in Rom von Gregorini, an S. M. Maddalena in Rom (Abb. 115), an S. Francesco da Paola 1728 in Mailand. Kühler, schon wieder sich auf der Entwicklungsstufe von S. Agnese haltend, die Fassade des Doms in Carignano.

Endlich wäre zu fragen, ob sich auch hier Andeutungen finden, die die Fassade gleichsam als Durchwachsung zweier Körper erscheinen lassen. An der Fassade von SS. Martina e Luca in Rom (Abb. 118) ist die Reliefebene an den Seiten erhalten, die mittleren Partien erscheinen als Abschnitt eines vordrängenden Körpers über ovalem Grundriß und — die Vorstellung des Innenraums mit Apsiden an allen Armen des griechischen Kreuzes hinzunehmend — als Eindringen des plastisch umhüllten Raumkörpers in die Fassadenebene. Ähnlich die Fassade von S. Croce in Jerusalem (Abb. 35, 121). Die Fassade von S. M. della Pace (Abb. 119) 1655 von Pietro da Cortona legt unten vor den Eingang ein Halbrund auf Säulen, die Flügel liegen in der Ebene, der ganze obere Teil weicht im Bogen zurück. Ihn durchdringt das Schiff der Kirche und für dieses stellt sich die gleiche Formung ein wie für SS. Martina e Luca desselben Meisters. Bei S. Biagio in Rom von C. Fontana schiebt sich das Obergeschoß mit eingerundeten Flanken erst von weiter hinten bis zur Ebene des Untergeschosses vor und noch S. Apollinare 1750 von Fuga schiebt deutlich eine Mittelpartie aus dem Gesamtkörper hervor. In Lecce an S. Matteo um 1700 von Carducci trocken der untere Teil vorgebogen, der obere zurückgebogen. Entscheidend für unser Urteil bleibt immer, wie die Perzeption, die zur Vorstellung gelangen möchte, diesen Fassaden gegenüber sich



120. Rom, Universittshof und S. Ivo

vergrößert dann aber um ein geringes das Abschlugescho (Hdz. der K. K. Hofbibliothek in Wien). Diese Arbeit wird für Rainaldi gewissermaßen eine Vorstudie zu seinen Flankenturmen an S. Agnese in Rom (Abb. 122), die halb vollendet waren, als Boromino Bauleiter



121. Rom, S. Croce in Gerusalemme (Phot. Anderson)

wird und nach verschiedenen Studien den Türmen das jetzige Abschlugescho mit Kreisquerschnitt gibt. Den Übergang vom Quadrat zum Kreis, dann zum Kreis mit eingeschnittenen Kurven, so daß ein sphärisches griechisches Kreuz entsteht, endlich einem Abschluß, in dem sich die gebräuchlichen Kurven des Helms umzukehren scheinen, gibt Boromino am Campanile von S. Andrea delle Fratte in Rom seit 1654. Den Schraubenabschlu seiner Kuppel von S. Ivo (Abb. 120), wiederholt der Campanile an SS. Sacramento in Ancona von Ciaraffoni. Reichste Lockerung bei weniger gesuchten Formen am Glockenturm von S. M. dei Miracoli in Rom (Abb. 124, 178) von C. Fontana (?), wohl erst nach seinem Tod ausgeführt, spät noch an S. Gaudenzio in Novara seit 1753 von Alfieri. In schlichter Durchbildung paarweise mit der Fassade

verhält. Hier arbeitet sie am leichtesten, wenn sie die Fassade nicht als bewegte Relieffläche, sondern als Ineinanderschachtlung verschiedener Körper auffaßt.

Die Formvorgange an der Kirchenfassade wiederholen sich bescheidner, da konstruktiv bedingter, an Glockenturm und Kuppel. Bereits Bernini hatte die Glockentürme zu seiten der Fassade von S. Pietro als lichte Aufbauten gegeben: zwei Geschoße, die vier Strebepfeiler an den Ecken mit Säulen- und Pilasterverkleidung, die Flächen zwischen ihnen völlig durchbrochen mit eingestellten Säulen, darüber kleiner ein drittes Geschoß mit reichem Umriß. Einige Mitglieder der Kommission, die 1645 zur Beratung über die drohende Einsturzgefahr zusammentrat, der außer Bernini noch Boromino, M. Lunghi, Artusini, Sasso und Girol. Rainaldi angehören, bringen eigene Abänderungsvorschläge, die unter dem Einfluß des Berninibaus stehen. Rainaldi läßt, um eine bedeutende Erleichterung zu erreichen, das untere Geschoß fort,

vergrößert dann aber um ein geringes das Abschlugescho (Hdz. der K. K. Hofbibliothek in Wien). Diese Arbeit wird für Rainaldi gewissermaßen eine Vorstudie zu seinen Flankenturmen an S. Agnese in Rom (Abb. 122), die halb vollendet waren, als Boromino Bauleiter wird und nach verschiedenen Studien den Türmen das jetzige Abschlugescho mit Kreisquerschnitt gibt. Den Übergang vom Quadrat zum Kreis, dann zum Kreis mit eingeschnittenen Kurven, so daß ein sphärisches griechisches Kreuz entsteht, endlich einem Abschluß, in dem sich die gebräuchlichen Kurven des Helms umzukehren scheinen, gibt Boromino am Campanile von S. Andrea delle Fratte in Rom seit 1654. Den Schraubenabschlu seiner Kuppel von S. Ivo (Abb. 120), wiederholt der Campanile an SS. Sacramento in Ancona von Ciaraffoni. Reichste Lockerung bei weniger gesuchten Formen am Glockenturm von S. M. dei Miracoli in Rom (Abb. 124, 178) von C. Fontana (?), wohl erst nach seinem Tod ausgeführt, spät noch an S. Gaudenzio in Novara seit 1753 von Alfieri. In schlichter Durchbildung paarweise mit der Fassade

verbunden an S. Domenico in Palermo, Umbau seit 1637, an S. M. di Belvedere in Città di Castello, dem Dom in Frascati 1700 von Girolamo Fontana, an S. Filippo Neri oder den Gerolomini in Neapel, Bau von Domenico di Bartolomeo, Türme verändert von Fuga.

Über Kuppeln vergleiche das im vorigen Kapitel Gesagte (S. 65). Dem Innern folgend steigert sich die Höhe von Tambur und Kuppel. In Rücksicht auf die Lichtwirkung des Innern werden die Fenster groß gebildet, gleichzeitig wird mit ihren dunklen Öffnungen die Wirkung in die Ferne gesteigert.

Besonders reich die Kuppel von SS. Martina e Luca (Abb. 118) am Forum in Rom. S. Carlo al Corso in Rom, Kuppel von Pietro da Cortona, nimmt sogar eine Scheinvergrößerung vor, indem hier die ganzen Flächenabschnitte des Tamburs hinter Säulen zurücktreten, die sich eng an die Eckpfeiler anstellen. Die Durchlockerung des Körpers spielt sich vor allem am Fuß der Kuppel und in der Laterne ab, die mit Freisäulen, Voluten, Fackelvasen, Figuren umgesetzt werden. Boromino und Guarini endlich greifen auch die Krümmungsfläche der Kuppel an.

Au S. Ivo (Abb. 62, 120) werden die Rippen im Gegensinn über die Wölbung, die als Stufenschichtung gegeben ist, gebogen. Boromino wünscht hier, einmal das Aufsteigen der Säulenpaare an der Laterne flüssiger aus dem Tambur und der Kuppelmasse zu entwickeln, dann diesen Tambur selbst in der Kuppelwölbung zusammenzuziehen: innigere Verklammerung von Tamburkörper und Laternenkörper in der Kuppelzone, wie dies durch Rippen auf der Kuppelbiegung möglich ist. Oder anders ausgedrückt: während früher das Auge nur von einem zum andren weitergeleitet wurde, sieht es jetzt beide untrennbar miteinander verwachsen. Die Laterne nimmt noch einmal das Motiv der Einbuchtung im Untergeschoß auf, ihr schraubenförmiger Abschluß wirbelt die Masse hoch und treibt die Vorstellung um die ganze Masse herum. Auch die Gotik ließ in ihren Fialen die Baumasse bis zur Auflösung emporschließen, nie aber zwang sie den Betrachter, mit seiner Vorstellung um den Bau herumzugehen. Baldinucci (Vita des G. L. Bernini) hat hier ein feines Empfinden: „[nell'ornato degli Edifici] talvolta [Boromino] uscì tanto di regola, che s'accostò alla gotica maniera“.

Guarini ist schon durch die eigenartige Konstruktion der Kuppel über der Capp. della S. Sindone in Turin gezwungen, die Kuppelfläche



122. Rom, S. Agnese



123. Bologna, S. Luca

aufzulösen, aber auch die äußeren Rippen besetzt er mit Vasen und spitzt die Laterne gleichmäßig zu. Ebenso sind an S. Lorenzo in Turin wie an andren Kuppelentwürfen (Abb. 78) die ruhigen Wölbungsflächen vermieden, dafür Tambur und Laterne plastisch fast unentwirrbar reich gemacht. Sehr früh hat aber die Korrektur der Kuppel eingesetzt. Juvara kehrt bei der Kuppel der Superga (Abb. 126) oberhalb Turins zu dem großen Vorbild S. Pietro zurück, trotzdem die Campanili auf das zierlichste gelockert werden. Die Kuppel des Doms in Como seit 1730 hat derselbe Juvara in vollendeter Weise auf den Renaissancechorschluß abgestimmt, die Schlichtheit in der Kontur und den gliedernden Linien verrät bereits einen nahenden Wechsel der Gesinnung — wie denn auch anderwärts dieser bewundernswerte Meister sich als Zusammenfasser alles Gewesenen und als Schöpfer einer neuen, den Reichtum klärenden Schönheit gibt.

Die achsiale Raumbildung bestimmt auch jetzt die Auffassung des gesamten Kirchenkörpers. Die Flankenseiten bleiben unbetont und selbst am Zentralbau wird die Haupteingangsseite so ausgebildet, daß sie die zentralisierte Masse in die Achse hineinzieht. Michelangelo hatte als Eingang für S. Pietro an einen Vorbau auf vier Säulen mit Dreieckgiebel gedacht, der Zentralbau selbst wäre von diesem verhältnismäßig kleinem Vorbau nicht berührt worden. An S. M. di Monte Santo (Taf. III, 404) und S. M. dei Miracoli (Taf. III, 484) in Rom (Abb. 178) dagegen schiebt sich der Säulenvorbau gleichsam aus dem Körper heraus, indem sich die Flanken in Viertelkreisen anschließen. Erst der Klassizismus legt die Säulenvorhalle wieder leicht ablösbar an den zentralisierten Körper heran. SS. Martina e Luca (Abb. 118) erhält im Wunsch nach Achsenreihung der Masse eine große Schaufassade, die sogar die Kuppel verdeckt, ohne daß hierzu eine andere Notwendigkeit vorlag. Selbst ein völlig freistehender Zentralbau wie S. M. della Salute (Abb. 169) wählt das mächtige Motiv eines Triumphbogens für den Haupteingang und zeigt mit der allerdings durch den Innenraum bedingten zweiten Kuppel, vor allem aber durch das Glockenturmpaar neben dieser, daß man den Gesamtkörper strecken möchte.

Schon der Frühbarock hatte in der dem Kirchenkörper eingebauten Vorhalle ein Mittel gefunden, Innenraum und Außenraum inniger miteinander zu verklammern. Der Kirchenraum erhält ein Vestibül. Der Straßenraum bildet hier gewissermaßen eine Ausbuchtung. Diese Beziehung zum Straßenraum bewirkt, daß die Fassade mit Innenhalle gern als Straßenperspektive erscheint. Zugleich kann man sich von den dunklen Öffnungen auf heller Fläche eine kräftigere Wirkung in die Ferne versprechen. In Rom sind dafür zu nennen S. Isidoro von Bizzaccheri gegen Via Cappucini, S. Croce in Gerusalemme (Abb. 121) gegen die gleichnamige Straße. In Neapel S. M. degli Angeli gegen die gleichnamige Straße, in Syrakus der Dom. Eingebaute Hallen im Unter- und Obergeschoß zeigen in Rom S. M. in Via lata und die Südostfassade von S. M. Maggiore 1743 von Fuga. Über ihre Wirkung wird in Kapitel VI noch zu sprechen sein. An S. Cecilia ist die Vorhalle 1725 von Fuga zu einem echten Atrium erweitert. Aus dem gleichen Jahr die große Vorhalle vor S. Paolo fuori le Mura bei Rom von Cannevari, durch Brand zerstört 1823, doch wieder aufgebaut, nicht mehr in den Körper eingebettet, sondern nach alter Art vorgelegt.

Als Verklammerung des Baukörpers in den Außenraum hinein sind auch die Freitreppen aufzufassen. In Neapel hat man sie gern verwendet. So an S. Giovanni a Carbonara, S. Teresa, S. Paolo. Die mächtigste Anlage die Scala di Spagna in Rom (Taf. III, 395, vergl. Kap. VI). Die Treppe in Messina vor Monte di Pietà 1741 von Campolo und Basile ist durch Erdbeben 1908 zerstört.

Die Auflockerung des Gesamtkörpers kann mit den Mitteln arbeiten, die auch die Fassade verwendet. Wie weit man mit äußerlichen Zutaten gelangen kann, zeigt S. M. della Salute in Venedig (Abb. 169). Eigentümlich die Beharrlichkeit des venezianischen Kuppelbaues, ein Architekt römischer Schule würde diesen Bau trotz seines fantastischen Reichtums an Gliede-

rungen und Figuren als ungelockert gerade an entscheidender Stelle empfunden haben.

Greift man stärker in den Körper ein, so entsteht der gruppierte Bau. Der Unterschied gegenüber den meisten gruppierten Bauten unserer Zeit ist der: stets wird Symmetrie gewahrt und alle Ablockerungen vom Hauptkörper bleiben unselbständig und ordnen sich diesem unter. Die Selbständigkeit und asymmetrische Anordnung des gotischen Turmbaues z. B., die unsere Zeit gern nachmacht, kommt nicht vor. Die Baumasse des Stefansdoms in Wien, der auch mit einem seitlich hängenden Turm fertig ist, der Münsterturm in Ulm, der ein Nebenregiment zum Kirchenkörper und zum Innenraum aufrichtet, wären für den Barock undenkbar. Denn für ihn geht Raumkörper und plastischer Körper in der Vorstellung eine Einheit ein, in der Gesamterscheinung des Körpers drückt sich aus, wo das Schwergewicht des Raumes liegt. Erscheint einmal ein Körperteil ohne Gegengewicht, wie der Glockenturm an S. Andrea delle Fratte, so verschiebt sein Gewicht das Schwergewicht der ganzen Masse nicht. Die Kirchen an Piazza del Popolo (Taf. III, 404, 484, Abb. 178) haben je einen bedeutenden Glockenturm (Abb. 124), doch wird mit beiden der Corso flankiert, auf seinen Raum das Gewicht bezogen.



124. Rom, S. Maria dei Miracoli (Phot. Moscioni)

Schon das Glockenturmpaar neben der Fassade stellt eine Lockerung des Baukörpers dar, noch weiter geht diese, wenn die Türme nicht in gleicher Ebene mit der Fassade liegen, sondern diese sich einbuchtet wie an S. Agnese (Abb. 122), oder sich herausrundet wie die Halle vor S. M. di Belvedere in Città di Castello. Noch komplizierter die Lockerung der Chiesa di S. Luca oberhalb Bolognas (Abb. 123) voll. 1757 durch geschwungenen Hallenbau und an den Flanken vortretende fünfeckige Pavillonbauten, in denen zum tiefliegenden Gelände die Treppen abwärts führen. Die an sich klare Gruppenbildung bietet in Überschneidungen und Schiebungen eine Fülle wechselnder Ansichten. Ein Bildungsgesetz des Barocks wird hier klar: aus einer immer noch vorstellbaren Form einen verwirrenden Bildreichtum zu gewinnen. Zu nennen hier auch die Entwürfe Pozzos für S. Giovanni in Laterano in Rom (Abb. 150, 151), abgebildet in seiner *Prospettiva* 1702, und die verschiedenen Entwürfe von Pietro Trezzini für eine katholische Kirche in Petrograd (Abb. 59): Zentralbau mit großer Vorhalle und seitlichen Flügelbauten, die entweder gestreckt, im rechten Winkel oder im Bogen vorgezogen sind. Ein Vergleich mit S. Agnese auch für die innere Raumbildung lehrreich.

Die letzte Glanzleistung des hochbarocken Kirchenbaues endlich die Superga (Abb. 125, 126) oberhalb Turins von Juvara; vergleiche auch Seite 73.

Sie ist als Kopfstück einer großen Klosteranlage gedacht, die nach rückwärts bei sehr interessanter Anlage unvollendet geblieben ist. Dieses mächtige Gebäudemassiv ordnet sich dem Kuppelbau unter, seine leicht aufnehmbaren Maßstabverhältnisse, seine sechs Geschosse, dienen sogar dazu, die Größenabmes-



125. Entwurf von Juvara *

sungen des Kirchenbaus zu verdeutlichen. Dieser, ein lichter Putzbau mit Hausteingliederungen, springt in leicht gestelztem Halbrund vor, sich mit Flügeln gegen den Profanbau lehnd. Das Gegengewicht zu den Flügeln bildet die Vorhalle mit drei Treppen. Alles wird durch gleiche Gliederung, Gebälk und Attika zusammengebracht, obgleich man bemerken wird, wie auch durch den Intervallrhythmus — Flügel 2:1:2:1, Hauptkörper 3:1:3, Vorhalle 1:2:1 — der Hauptkörper herausgehoben ist. Über ihm steigt der runde Tambur, schlank gemacht in seinen Gliederungen — gekehlte Pfeilerstirn zwischen den Säulen —, mit Kuppel und Laterne auf. Begleitung dieser durch die beiden kapriziösen Glockentürme, deren erstes Geschoß Tamburhöhe hat und deren lichte Durchbrochenheit wiederum in der Vorhalle den Gegenwert erhält. Es ist kaum möglich, eine Baumasse reicher durchzulockern und doch inniger in sich zu binden. Ohne die Superga bis ins Einzelne und Gesamte durchstudiert zu haben, dürfte man nicht zu einem abschließenden Urteil über die Fähigkeiten der italienischen Barockbaukunst und gleichzeitig über ihr Verhältnis zur französischen Baukunst gelangen. Hier wird man bei allem quellenden Reichtum jenes „raisonnement“ französischer Bauten finden, deren Schönheit nur der rechenwollende Geist ganz inne wird.

Und zu allen architektonischen Schönheiten kommt die unvergleichliche, unvergeßliche Lage der Superga auf einer ringsum stark abfallenden, grasbewachsenen Höhe. Alle Massen sind auf den nahen Standpunkt berechnet und selbst kurz vor der Eingangshalle erscheinen Kuppel

und Glockentürme unverschnitten. Nach hinten zu gleitet der Blick über die Weite einer welligen Hügel Landschaft, nach vorn in der Tiefe breitet sich eine grüne bis blaugraue, dampfende Ebene, durchflochten vom silbernen Band des Poflusses. Alles umschließen im mächtigen Halbbogen schneebedeckte Berge mit reichem Relief und zackigen Konturen, von ihnen steigt die flache Kuppel des dumpfblauen Himmels auf. Vor aller fernen Weite der Landschaft, die durch seine Säulenhalle schimmert, steht immer groß der Bau, das geformte Werk herrscht über den unendlichen Raum. Welche bezwingende Machtfülle ein Bauwerk ausstrahlen kann, wird der moderne Mensch, dem das Spotten über Baukunst in unseren Tagen manchmal leicht gemacht wird, ehrfürchtig gewahr. Hier ist eins der plastisch herrlichsten Werke neuerer Baukunst geschaffen.

Skizziert man eine größere Zahl der römischen Palastfassaden aus dieser Zeit durch, so wird man finden, daß bei den meisten das System sich gegen den Frühbarock kaum verändert hat, nur die allgemeine Erscheinung reicher wird. Zu fragen bleibt, worin hier wie anderenorts dies Reicherwerden besteht. Die neue Fassadenverkleidung des Pal. Madama, voll. 1642, zugleich innerer Umbau 1638—41 von Monanni, die das Stichwerk des Ferrerio-Rossi dem Marucelli zuweist, die dann aber allgemein als Arbeit Cigolis galt, bis sie jetzt auf



126. Turin, Superga

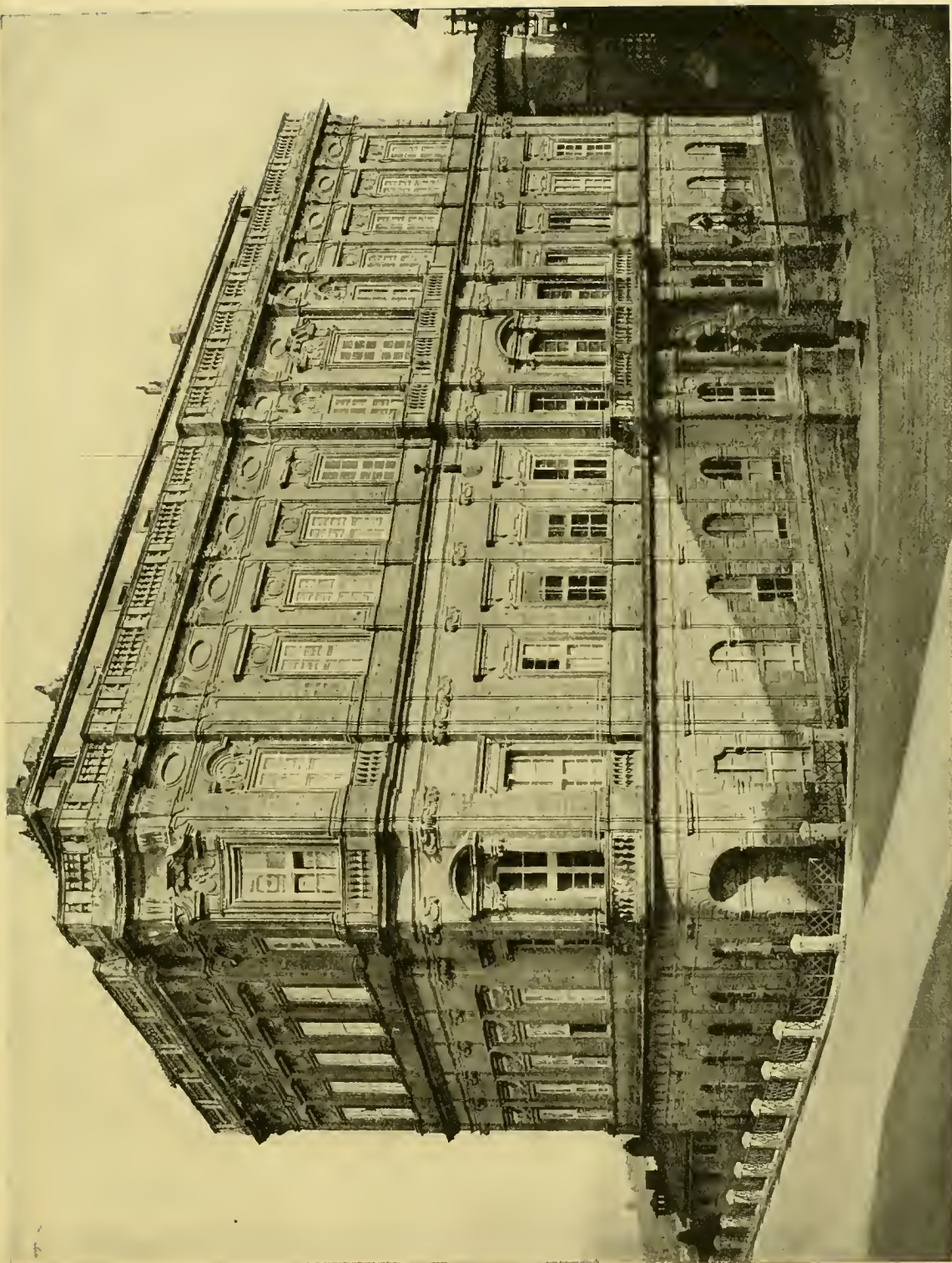
Grund archivalischer Studien von Busse dem Marucelli zurückgegeben ist, bildet die Fenster-rahmungen aus zwei deutlich unterschiedenen Einzelrahmen, gibt doppelte Konsolen, profiliert die Gurtgesimse mehrfach. Die Mezzaninfenster des dritten Geschosses schneiden in eine Reliefzone unterhalb des Kranzgesimses ein, ihre Rahmenbildung ist so gewählt, daß sie das untere Abschlußband des Relieffrieses aneinanderzupressen scheinen, also das Ganze ist wiederum aus der Vorstellung einer Durchdringung entstanden. Die Rustikaabkantungen sind verdoppelt. Portal und Fenster darüber, zur Tür mit Balkon umgewandelt, sind zusammengezogen. Dies Eindringen der Mezzanine in die Kranzgesimszone ist auch am Pal. Salviati am Corso, am Pal. Bonaparte von G. A. de' Rossi oder Mattia de' Rossi(?) gegeben, wiederum mit zierlichem, belebtem Relief der Fensterrahmungen und außerdem Abrundung der Ecke, von Pilastern gefaßt. Diese Eckabrundung kommt verschiedentlich vor, so am Pal. Cagiati von Tommaso de Marchis, am Pal. Buoncompagni von Aless. Specchi, als Abrundung und Ausrundung am Pal. Doria Pamphili. Man will nicht mehr Seite für Seite haben, sondern das Übergleiten von Seite zu Seite und damit ein eindringlicheres Vorstellen des Körpers. Am Umbau des Pal. Colonna 1730 von Michetti dringen die Fenster des oberen Geschosses in die Fensterverdachungen des unteren ein. Abrundung der Ecken, Eindringen der Mezzaninfenster in die Kranzgesimszone, starkes Relief der Fensterrahmungen und Verdachungen,

Auflösung der Schlbänke in ein Balustergeflecht, reichste Portalbildung mit Balkonen und Fenstertüren bringen die Fassade des Pal. Doria Pamphili (Abb. 127) geradezu zum Flimmern. Eine ähnliche Wirkung am Pal. dei Pupazzi, wo die Fensterrahmen zu fast im Rund gearbeiteten, kleinen Hermen umgewandelt sind.

Diese Bereicherung erscheint auch an den Palastfassaden des übrigen Italiens. Weniger gebunden durch einen Typ und besonders unter dem Einfluß der oberitalienischen Stukkatoren geht man sogar noch weiter als in Rom. Wir begnügen uns damit, einige Beispiele zu nennen, die im Vergleich mit anderen typisch erscheinen und zum Teil schon bei der inneren Raumbildung erwähnt sind: in Pistoja der Pal. Amanati Celesi 1720 von G. B. Baldi, nur durch das Mittelportal ausgezeichnet der Pal. Ducale in Lucca, in Bologna der Pal. Davia Bargellini. In Genua ist, bedingt durch den Niveauunterschied, das Erdgeschoß sehr hoch, meist mit einem Mezzanin verbunden. Damit der Anlaß zu reicher Portalbildung gegeben. In den engen Straßen, die kaum einen umfassenden Blick senkrecht zur Palastfassade gestatten, erhält die reiche Plastik als Belebung der Fläche besonderen Wert: Pal. Reale beg. 1650 von Falcone mit neun Achsen, später erweitert. Mit besonderer Vorliebe hier die einzelnen Achsen in der Vertikalen zusammengefaßt. In Pavia der Pal. Mezzabarba (Abb. 128) mit reichen Balkonbildungen. In Brescia ein Palazzo Corso Carlo Alberto 54 gleichfalls mit vertikaler Achsenzusammenfassung, bei neun Achsen mit einer Portalanlage vor den fünf mittleren Achsen und Balkonen vor vier Fenstern des dritten Geschosses. In Verona Pal. Carlotti 1665 von Schiavi mit breiter Portalanlage, der folgenden Halle entsprechend. In Neapel bleiben die Breitbauten des Pal. Reale und des Museo ohne Einfluß. Bevorzugt wird der Hochbau mit vier und fünf Geschossen unter Bindung und Rahmendurchdringung der Fenster einer Achse. So mit vier Geschossen Pal. Maddaloni, Portal, Halle, Treppe ein Umbau Fansagos. Da jede Achse außerdem von Lisenen begleitet wird, die geschoßtrennenden Simsbänder sehr dünn sind, ist die Wirkung der eines römischen Palastes, bei dem die Horizontalen stets am kräftigsten sprechen, gerade entgegengesetzt. Besonders reich, schon ein Gerank über die ganze Fläche, das Haus Via Roma 406. Ganz dem Spiel des Ornamentwerks hingegeben zahlreiche Bauten in Lecce, vorzüglich der Pal. della Prefettura, ein früheres Kloster von 1549, verschiedentlich verändert im 17. Jhh., das Seminario 1694—1709 von Cino und der Pal. Vescovado. In Caltanissetta der Pal. del Tribunale, in Trapani die Casa Xirinda. In Catania das Kloster SS. Niccolò e Benedetto 1693 beg., der Pal. Biscari. In Palermo der Pal. Bonagia.

Für die Durchgliederung der ganzen Fassadenfläche behält man auch jetzt das Rahmenwerk bei, so in Rom am Collegium de propaganda Fide auf der gegen die Piazza di Spagna gerichteten Fassade des Bernini, an der Erweiterung des Pal. Barberini (Abb. 82), an dem Pal. Chigi in Ariccia, ebenfalls von Bernini. In Turin so der Pal. Reale, die gleichmäßigen Bauten der Via del Po, schon in bereichernder Auflösung begriffen der Pal. Barolo. Für einfachere Bauten Beispiele in allen größeren Städten.

Jene Bindung der Fläche in der Vertikalen, von der der strenge Frühbarock abgesehen hatte, Gewicht vor allem auf Massenzusammenhang in der Horizontalen legend, läßt wieder häufiger den Pilaster auftreten und zwar mit ganz schlichter Basis und unbedeutendem Kapitell, fast einer Lisene gleichend. Das Motiv kommt aus Oberitalien, Maderno, der es in Rom einbürgert, stammt aus der Lombardei. In Überleitung gibt die Hauptfassade des Pal. Barberini (Abb. 82) für die Mitte im ersten und zweiten Geschoß Halbsäulen, oben Pilaster, während die Seiten nur Pilaster zeigen. In Rom verwendet ihn in Stockwerkgröße für das



Perugia, Pal. Antinori-Gallenga
(Phot. Anderson)

Mittelrisalit der Pal. Pamphili und sehr ähnlich der Pal. Doria Pamphili auf der dem Collegio Romano zugewandten Fassade, ebenso der Pal. Righetti von Arcucci, bemerkenswert durch Beibehalten von Buden im Erdgeschoß, ferner der Pal. Colonna. Kolossalpilaster zur Einigung des zweiten und dritten Geschosses am Pal. Odescalchi, des ersten und zweiten Geschosses an der Erweiterung des Collegium de propaganda Fide von Boromino verwandt. Beispiele in dem Stammland Oberitalien der Pal. Negrotti in Genua, doch zeigt sich gerade hier Vorliebe für starke Geschoßabteilungen durch Gurtgesimse. Ganz beruht darauf die mächtige Wirkung der Fassade des Pal. Durazzo Pallavicini (Abb. 130) von Bianco (?), wohl aus den dreißiger Jahren des 17. Jhhs., doch dürfte ursprünglich die Absicht bestanden haben, hier wie anderwärts den starken Eindruck durch Malerei oder Stuckauftrag zu mildern. In Turin zeigen Pilastergliederung der Pal. del Municipio 1659—63 von



127. Rom, Pal Doria Pamphili

(Phot. Anderson)

Lanfranchi, in reichster Auflösung verquickt mit Rahmenwerk der Pal. dell' Accademia delle Scienze 1674 von Guarini. Ähnlich der Pal. Carignano (Abb. 136) 1680 von demselben. Noch stärker die Liebe zum Pilaster in der Heimatgend Palladios und Scamozzis. Ein schönes Beispiel in Vicenza, zum Teil mit gekuppelten Pilastern, der Pal. Repeta (Abb. 131) Anfang des 18. Jhhs. von Muttoni da Lugano. Am Pal. Martinengo Villagana in Brescia werden die Pilaster völlig von den Freisäulen der Fensterädikulen übertönt, jene Bindung in der Vertikalen damit nur unterstützt, gleichzeitig aber die Fläche beträchtlich aufgelockert. Einfache Pilastergliederung des zweiten Geschosses am Pal. Cigola in Brescia, das Kranzgesims über jedem zweiten Pilaster unterbrochen durch sich vorneigende nackte Frauenhalbfiguren, Wasserspeiröhren haltend. Das Halbsäulchen als Geschoßgliederung, wie in Rom



128. Pavia, Pal. Mezzabarba

(Phot. Brogi)



129. Venedig, Pal. Pesaro

(Phot. Allnari)

noch am Pal. Barberini, später fast ausschließlich in Venedig, das anhänglich an alte Renaissance-traditionen bleibt. Seine Wirkung ist dem lisenenartigen Pilaster gerade entgegengesetzt. Denn während dieser in Streifen von unten nach oben durchlaufend die Gesamtfläche teilt, das Relief allenthalben über ihn hinauspringt, bleibt die Säule immer der isolierte Körper, einer setzt sich säuberlich gegen den anderen ab und trennt damit Stockwerk von Stockwerk. Man fragt sich immer wieder erstaunt, woher denn an den Palästen des Longhena, einem Pal. Pesaro (Abb. 129), einem Pal. Rezzo-

nico, weiter an dem Pal. Flangini, eher von einem Schüler Longhenas als von diesem selbst, weder in der Gesamtauffassung noch in den Detailformen sich etwas von den Gedanken bemerkbar macht, die die Zeit bewegen, bis auf die Lockerung in den Fensterwandungen nichts über das 16. Jahrhundert hinausgeht. Ohne den Versuch einer plastischen Modellierung des gesamten Körpers, wie wir sie sonst noch auftauchen sehen werden, abgeneigt einer Unterscheidung der Geschosse in ihrer plastischen Modellierung, ohne Bindung und Durchdringung, hat man sich einzig bemüht, die Fläche bis auf die Balustraden in das allerzierlichste Relief aufzulösen, ein Schimmern und Flimmern über die Fassade zu breiten, über dem das Auge vergißt, diese auf das dürftige Schema ihrer Vorstellung abziehen. Das Ganze ist wie ein funkendes Brokatmuster, das Auge versucht gar nicht, den Rapport herauszufinden. Vielleicht bietet neben der Tradition eine Erklärung die besondere Lage dieser Paläste am Wasser, dessen Oberfläche glatt oder in leichten Wellen dieses Bild zurückstrahlt. Das Aufgeben einer den Körper einheitlich begreifenden Vorstellung zugunsten reiner Flächenkunst zeigt sich auch darin, wie man die Flanken in den meisten Fällen als ödeste Wände mit unregelmäßigen Fenstern bestehen läßt, auch wenn sie dem Blick preisgegeben sind. Nach älteren Darstellungen hat man einige Flankenseiten wenigstens notdürftig bemalt, doch selbst die Longhenapaläste behängen die Flanken mit einer Fassade, die nur das billigere Muster gegenüber der Schauseite darstellt. Ebenso bleibt der Pal. Maffei in Verona 1668 auf einer früheren Entwicklungsstufe stehen, die Gedanken Sanmichelis am Pal. Bevilacqua 1532 in gleicher Stadt trockener und reicher zugleich wiedergebend.

Der Prozeß der Risalitbildung, der lange schon an den Kirchenfassaden eingesetzt hat, da diese stets Hochbau bleiben mußten, kann nun auch am Palastbau vor sich gehen, nachdem die Trennung in der Horizontalen eingesetzt hat. Unterstützt durch den Pilaster beginnt das Risalit herauszuwachsen. Zunächst bleibt es bei der Trennung der Fläche in verschiedene Abschnitte, gewissermaßen nur bei einer Projektion des Risalits oder, wenn man den Aus-

druck auf das organische Herauswachsen aus dem Gesamtkörper formen will, beim Aufplatzen der Fläche. Die Anregungen kommen wie für den Pilaster so auch für die Risalitbildung aus Oberitalien (vergl. S. 68, besonders die Bauten Ricchinis). Die Hochrenaissance hatte zwar noch in Rom im Anschluß an die Renaissancebauten verschiedentlich Risalitbildung mit Rustikastreifen angedeutet, so am alten Pal. Corsini und dem Pal. Salviati alla Lungara 1557 von Lippi. Auch am Collegio Romano tritt sie auf. Sie bleibt eine seltene Ausnahme, die Vereinheitlichung des Körpers, die die Parallele zur Vereinheitlichung des Raumes bildet, widersetzt sich ihr. Jetzt nun, wo der große Raumkörper reicher in angegliederten Nebenräumen erscheint, wird auch der plastische Körper in seiner Oberfläche und in seiner Massengruppierung reicher. Der Pal. Cesari in Genzano zeigt, wie man die zusammengezogene Mittelachse von Portal, Balkon, Türfenster, kleinem Balkon und Türfenster



130. Genua, Pal. Durazzo-Pallavicini (Phot. Noack)

seitlich mit Pilastern rahmen und so von der Fassade absondern kann. Die seitlichen, je fünf Achsen rücken nicht wie verschiedentlich sonst enger gegen die Mitte zusammen, sondern die Intervalle werden größer, die Mittelachse schiebt sie gegen die Flanken zusammen. Gleiche Bildung bei Rahmenarchitektur am Collegium de propaganda Fide in Rom.

Kolossalhalbsäulen verwendet Bernini für sein Projekt des Louvre in Paris 1664/65. Ähnlich die Verwendung rustizierter Pilaster am Pal. Doria Pamphili in Rom (Abb. 127), im Rhythmus 1:2:1:2 usw., am Pal. Mezzabarba in Pavia (Abb. 128) und am Pal. d'Ormea in Turin (Abb. 133) 1730 von Juvara, dem sich ganz eng das Marmorpalais von A. Rinaldi in Petrograd (Abb. 135) anschließt; im Rhythmus 3:1:1:1:3:1:1:1:(3) am Pal. Cusani, jetzt Regio Commando in Mailand 1725 von A. M. Ruggieri, wobei jedesmal Portale und Balkone einen anderen Rhythmus hineinfecten. Ein spätes Beispiel der Pal. di Monte Vecchio in Fano um 1750 von Vanvitelli und der Pal. Aldovrandi jetzt Montanari in Bologna: die Entwicklung wird rückläufig.

Plastisches Heraustreten dieses von Pilastern abgetrennten Teiles in Rom am



131. Vicenza, Pal. Repeta

(nach Haupt)



132. Mailand, Pal. Litta

(Phot. Brogi)

Pal. Pamphili, am Pal. Altieri seit 1674 von G. A. de' Rossi, an der Gartenfassade des Pal. Barberini. Trotz allen funkelnden Reliefreichtums, ebenso wie die späten Profile (Abb. 112, 113) bereits mit den Anzeichen von Klärung des Reliefgrundes der Pal. della Consulta (Abb. 134) 1739 von Fuga. Von den 13 Achsen drei für das ganz leichte Mittelrisalit genommen, hier ein großes Tor, doch keine Verflechtung mit dem Fenster darüber. Die Flanken mit eignen, kleineren Portalen. Auf dem Dach in einem prächtigen Wappenschild der Abschluß des Portals aufgenommen.

Leicht vorgesetzt, aber durch kräftigstes Relief des Details gegen die Flanken abgehoben der Pal. Milan-Massari, auch Leoni-Montanari, in Vicenza 1689 von Paolo Guidolini, zarter der Pal. Stanga in Cremona. Bei 15 Achsen die drei mittleren durch lisenenartige Pilaster vorgeholt am Pal. Paesana in Turin um 1720 von Plantieri, die seitlichen Flanken aber durch gleiche Pilaster zu je drei Achsen gruppiert. Auf diese Weise springt das Mittelrisalit nicht ab, sondern schiebt sich nur aus homogener Masse vor. Ein Meisterwerk jener bindenden Komposition und zu studieren bis in die letzten Linien der Fensterverdachungen und Balkone ist der Pal. Litta in Mailand (Abb. 132), der, nachdem ihn Ricci 1859 vielleicht nach falscher Quelle auf Ricchini getauft hat, sich in der ganzen Literatur als Werk dieses Architekten präsentiert, obgleich der flüchtigste Vergleich mit den Bauten dieses Architekten, andererseits ein Vergleich mit der Fassade des Pal. Cusani ihn unzweifelhaft als Werk des A. M. Ruggieri erkennen läßt, ganz abgesehen davon, daß seine Detailformen französische Einflüsse verraten und vor 1725 unmöglich sind. Eingeschweißt dieses Mittelrisalit zugleich mit Eckrisaliten am Pal. Ghilini in Alessandria, mit großer Nische für die Fenstertür des Portalbalkons. Ein kräftig ausgebildetes Risalit zeigt der jetzt als Istituto Tecnico benutzte Palast in Brescia. Drei einachsige Risalite bei neun Achsen, das heißt starke Betonung des Vertikalbaus, finden sich am Pal. S. Felice in Neapel 1728.



133. Turin, Pal. d'Ormea

Risalitbildung an den Flanken, so derb und im Detail vom übrigen Teil des Baukörpers abgesetzt, daß sie fast eine Sonderexistenz erhalten, am Pal. Muttoni jetzt Bevilacqua in Vicenza. Ganz vereinzelt aber steht ein Bau wie der schon genannte Pal. Antinori-Gallenga in Perugia (Taf. VII).

Neben einem Mittelrisalit von drei Achsen Flanken von vier Achsen gebildet, dann aber weiter zurücksetzend unsymmetrisch links eine weitere Achse angefügt. Die Ecke unten ist mit einer Nische ausgehöhlt, darüber die Ecke ganz eingerundet und für das zweite Geschoß eine Fenstertür mit Balkon, für das dritte ein besonders großes Fenster gegeben, darüber dann noch das Gesims besonders gelockert.

Und diese unsymmetrische Ecke tritt dem Betrachter sofort entgegen, da sie gegen den Arco di Augusto gerichtet ist, durch den man auf den Platz vor dem Palast heraustritt. Selbstverständlich kann dieser Bau nicht dem Alessi zugewiesen werden, mit dessen Pal. Marino allerdings oberflächliche Ähnlichkeiten bestehen. Die Schnittigkeit und Schwingung des Details, die schräggestellten Säulen des Portals und die Kurven des Balkons, vor allem aber diese Asymmetrie, für die erst ein späteres Körperempfinden die Möglichkeit geschaffen hat, weisen den Bau ins 18. Jhh. Seine Erbauer sind Carattoli und R. Bianchi, als Datum ist 1758 überliefert, doch könnte er ein oder zwei Jahrzehnte eher entstanden sein. Nur bescheiden diesem Beispiel gegenüber ist die Art, wie in Turin verschiedentlich Ecken durch leichte Pilasterfassung herausgehoben werden und einen Balkon mit Fenstertüren erhalten, so der Pal. Cavour 1729 von Plantieri. Von hier aus ist dann das ganze Straßenkreuz mit einemmal zu übersehen, was bei dem gleichmäßigen Rechtecksystem der Stadtanlage schon wünschenswert sein mochte.

Das Risalit am Treppenhaus des Pal. Madama in Turin (Abb. 137), dessen vier Freisäulen sich aus der leicht bewegten Masse herausgelöst haben, ist ohne französische Bauten nicht denkbar, das direkte Vorbild ist die Gartenfassade des Schlosses von Versailles. Die reichsten Beispiele unter italienischem Einfluß finden sich in Petrograd, so das Winterpalais (Abb. 138) und das Palais Stroganoff.

Neben die plastische Lockerung des Gesamtkörpers nach vorn tritt seine Lockerung nach oben. Das Aufflackern der Dachkontur in Vasen, Flammenträgern, Figuren ist das erste Anzeichen, daß man die Masse nicht nur geschlossen halten will. Jetzt tritt sie selbst aus sich heraus. Das Collegio Romano mit 20 Fensterachsen bildete mit höherem Mittelbau in seiner Zeit eine Ausnahme. Man möchte auf den ersten Blick sogar meinen, daß diese Erhöhung erst später hinzukam, ohne sie wird die Gliederung der Fassade eine weit klarere. Jetzt ist diese Erhöhung schon infolge der Mittelrisalitbildung das Übliche. Die Erhöhung des Mittelrisalits und seine Öffnung in lauter große Fenster am Pal. Barberini dürfte noch auf Rechnung Madernos zu setzen sein. Selbst eine Loggia, die der Pal. Farnese in seinen Körper einbaut, läßt Boromino am Pal. Falconieri in Rom frei heraustreten. Am Pal. Pamphili wird das Mittelrisalit um ein Geschoß erhöht, am Pal. Reale in Modena ebenso Mittel- und Eckrisalite, erstes erhält sogar noch einen weiteren kleineren Aufbau. Der Pal. Reale in Genua, in Florenz der Pal. Capponi 1705 von C. Fontana, Bauführer Cecchini und Ferdin. Ruggieri, haben niedrigere Flügelbauten. Der Pal. Durazzo-Pallavicini von B. Bianco (Abb. 130) erhält vielleicht erst nach seiner Vollendung seitliche niedrigere Flügel mit Loggien, und auch am Pal. Doria-Tursi werden solche nachträglich angebaut.



134. Rom, Pal. della Consulta



135. Petrograd, Marmorpalais *



136. Turin, Pal. Carignano

(Phot. Dall'Armi)



137. Turin, Pal. Madama

(Phot. Dall'Armi)

Ist der Baukörper einmal gelockert, so kann er auch wie der Kirchenbaukörper in sich geschoben und gewendet werden, obgleich die Mehrgeschossigkeit und die Zimmeranlage dieser Gesamtbewegung größere Schwierigkeiten entgegensetzen, wie sie der Kirchenbau vorfindet. Wichtig vor allem wird diese Möglichkeit für den Schloßbau (vergl. Kap. VII). Für den Stadtpalast gibt Bernini am Pal. Monte Citorio bei insgesamt 25 Achsen doppeltes Abbiegen der Flügel. Der Eindruck, daß sich das mit Attika und Glockentürmchen überhöhte Mittelrisalit aus der Masse vorschiebt, wird dadurch noch verstärkt. Für das Mittelrisalit hatte Bernini ursprünglich Bindung der Mittelachse vorgesehen, Carlo Fontana gibt dann 1698 die heutige Portalanlage. Gerade Flügel, dann Einschwingen der Mittelpartie neben den Flanken und Vorschwingen nach der Mitte zeigt der Pal. Carignano (Abb. 93, 136) von Guarini, durch Aushöhlung der Mittelachse wird eine weitere Komplizierung geschaffen. Der Entwurf sah für die Mitte wie für die Flanken Aufbauten vor.

Die französische Anlage mit rechtwinklig vorgreifenden Flügelbauten, die die Cour d'honneur einschließen, wird in Italien gleich mit einem großen Beispiel eingeführt von Christine von Frankreich am Castello del Valentino in Turin 1633, eng verwandt mit dem 1615 von Debrosse in Paris erbauten Palais du Luxembourg. Dem Barock in Italien konnte dies Motiv nur willkommen sein. Der Pal. Barberini in Rom erhält bei der späteren Erweiterung solche Flügelbauten. Auch der Schüler Berninis, der den Meister zudem noch 1665 nach Paris begleitet, G. A. de' Rossi, komponiert so den Pal. Muti-Papazzurri in Rom. Die bastionenartigen Vorbauten an dem Pal. Chigi in Ariccia erfüllen dieselbe Aufgabe, man beachte hier auch die Risalitbildung auf den Flügeln der Gartenfassade. Ebenso hat Guarini einen Palastentwurf mit dieser Cour d'honneur-Anlage gegeben. Die Einwirkung des Pal. Barberini auf den Umbau des Pal. Corsini in Florenz ist unverkennbar, ebenso auf das Projekt für einen Umbau des Pal. Pitti dort (Abb. 139) von Ferdinando Ruggieri um 1730, für den schon 1681 Falconieri Vorschläge gemacht hatte, mit breitem Mittelrisalit, niedriger werdenden Flügeln und rechtwinklig vortretenden Flügelbauten; verbunden damit eine großartige Treppenanlage statt des noch heute bestehenden formlosen Hügelabfalls. Die Flügelbauten werden dann 1764

von Gius. Ruggieri ausgeführt. Nach der Garten-
seite zu bildet eine reiche Gruppe mit
vortretenden Flügeln und ebenso-
weit vortretendem
Mittelbau für die
Treppe der von
Fuga 1729—1732
umgebaute Pal.
Corsini in Rom
(vgl. Seite 134).



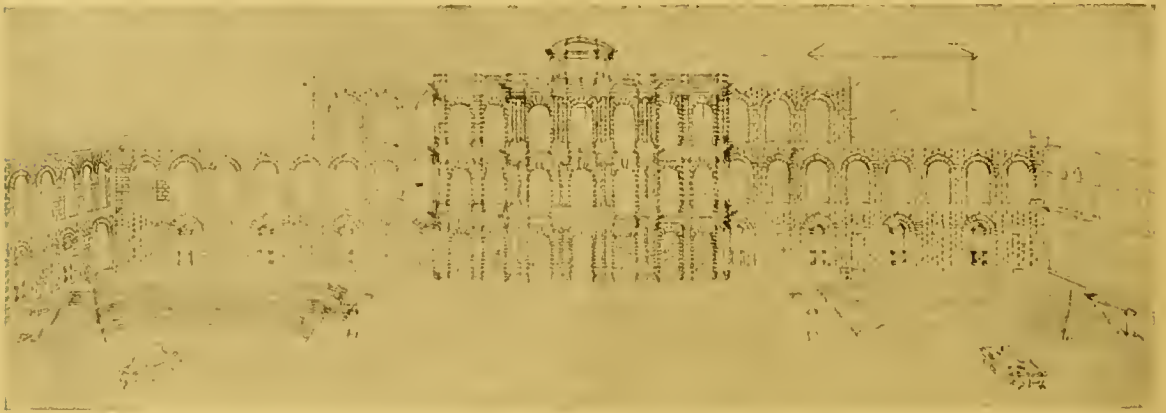
138. Petrograd, Winterpalais

Die Vorstel-
lung des gesamten
Palastes als einer

Summe von Raumkörpern und plastischen Körpern, die sich gegenseitig durcharbeiten und durchdringen, ist jetzt aufs höchste gesteigert. Vestibül, Hof, Loggien, Treppen, Säle, Hauptbaumasse, Risalite, Flügelbauten werden als einheitliches Ganzes vorgestellt und in bezug auf dieses das Einzelne entwickelt. Die Darstellung des Palastbaus, die im Vorhergehenden gegeben ist, hat darauf bereits Rücksicht genommen, so daß hierauf nicht besonders eingegangen zu werden braucht, zumal diese von uns stark betonte Vorstellungsform nach dem früher Gesagten keine Schwierigkeiten mehr machen dürfte. Besonders ist hier noch zu vermerken, wie mit den großen Öffnungen des Mittelrisalits an dem Pal. Barberini (Abb. 82), dem Pal. Corsini in Florenz, dem Pituumbauentwurf (Abb. 139), dem Pal. Repeta in Vicenza (Abb. 131) — hier möge man einsehen, wie stark die Einflüsse Palladios auf den Hochbarock sind — auch die Verschmelzung mit dem Außenraum Fortschritte macht, ebenso wie dies bei den Kirchenbauten vermerkt ist. (Mehr darüber Kap. VI.) Endlich läßt man die starken Raumwellen und die plastischen Massen gegen den Hof oder den Garten auseinandergleiten, vorher vielleicht noch die Rückfassade öffnend wie am Pal. di Monte Citorio, am Pal. della Consulta in Rom. Oder der Raumschwung fängt sich in tiefen Hallenbauten der rückliegenden Hoffassade, wobei auch noch deren zweites Geschoß sich in Loggien auftut. Ein Beispiel dafür der Pal. Milan-Massari in Vicenza.

Wundervoll in der Durchflechtung des gesamten plastischen Körpers mit Raumkörpern der Pal. Saluzzo di Paesana in Turin (Abb. 140, 141), die Rückfassade des Vorderbaus unten und im zweiten Geschoß in drei Arkaden, die rückliegende Hoffassade in voller Breite mit rhythmischem Arkadenwechsel in zwei Geschossen geöffnet. Die Worte versagen hier, aber die Vorstellung, die sich an dem Entwicklungsgang der Barockarchitektur in Italien erzogen hat, wird diese prachtvollen Körperdurchdringungen, die bei allem Reichtum so leicht faßliche sind, als unaussprechliches Glück empfinden. Es auch unserer Zeit nahezubringen, empfindlich für diese Zusammenhänge von Raum und Plastik in der Baukunst zu machen, ist das Hauptziel dieser Arbeit, die nach jahrelangem Genuß solcher Bauten niedergeschrieben ist.

Als Zusammenfassung kann über die Körperbildung Folgendes gesagt werden: Wie in den räumlichen so setzt auch in den plastischen Bildungen zunächst



139. Florenz, Umbauentwurf für Pal. Pitti

ein Reichermachen der einzelnen Gliederungsmittel der Körperoberfläche ein. Diese Gliederungen zeigen das Bestreben, sich ineinanderzuschieben, sich unlöslich miteinander zu verklammern und sich in den entwickeltsten Beispielen schließlich zu einem Geschling ineinander aufzulösen. Dann tritt der ganze Körper in die gleiche Entwicklung ein, beim Kirchenbau leichter wie beim Palastbau. Aus der Gesamtmasse werden Teile herausgestoßen, immer aber in der Gesamtmasse so verklammert bleibend, daß ihre Trennung den Körper bluten machen würde. Diese plastische Lockerung wird stärker, verklammert sich mit nach außen geöffneten Innenräumen, ja mit den unendlichen Reihen des freien Raums. Stets aber vermag geschulte Vorstellung dieses vielfältige Gemisch auf klare Anschauungen von Raum und Plastik zurückzuführen. (Vergl. des Verf. „Plastik und Raum“, München 1921, in dem diese Vorstellungsformen für Architektur, Skulptur und Malerei durchgeführt sind.)

IV. Kirchen- und Palastbauten der Spätzeit.

Stellt man die Entwicklung des Hochbarocks zum Klassizismus als eine Folge eingeleitender Beschäftigung mit dem klassischen Altertum und beeinflusst durch die Publikationen seiner Bauwerke dar, so würde man damit aus einer Koordination ein kausales Verhältnis machen, auch hätte man sogleich zu fragen, wie denn dieses Interesse für die künstlerischen Schöpfungen der Antike zu erklären sei, und warum diese gerade jetzt wirksam wurden, nachdem man sie doch die ganze Zeit vor Augen gehabt hat. Es wird bei einiger Überlegung klar, daß sowohl die Veränderung in der Baukunst wie die archäologischen Studien einer neuen künstlerischen Gesinnung entspringen, daß die werdenden Schöpfungen der Baukunst wie die gewordenen der Antike schließlich nur Ausdrucksmittel für geistige Grundströmungen sind. Nur als produktive Kunsthistoriker im Gegensatz zum Materialsammler wird man Wood, Winckelmann, Temanza, Laugier verstehen. Diese Gesinnung läßt sich wohl mit anderen geistigen Strömungen in Literatur, Philosophie, Politik, Volkswirtschaft in Parallele stellen, ohne doch damit erklärt zu werden. Wir sehen daher auch hier von diesen kulturgeschichtlichen Parallelen ab, obgleich der zunehmende Rationalismus des ausgehenden 18. Jhhs. mehr

und mehr die Kunst aus intellektuellen Obersätzen abzuleiten gewillt ist. Wir hoffen sogar, auch für diese letzte, verblässende Zeit den künstlerischen Problemen ohne Umwege in den künstlerischen Schöpfungen selbst beikommen zu können. Die bewußt antikisierenden Bauten stehen am Ende der Entwicklungsreihe, zu fragen bleibt, wie der Verlauf dieser Reihe selbst ist.

Es muß den Menschen, die aus den reichsten Raummischungen des Hochbarocks heraustraten, manchmal zu Mute gewesen sein, als kämen sie aus einer phantastischen Oper in die kühle Wirklichkeit zurück, und je häufiger diese Aufwirbelung der Sinne stattfand, um so mehr mußte sich der Wunsch regen, in diesen räumlichen und plastischen Wirbeln eine Ruhestelle zu finden. Ebenso wird es demjenigen ergehen, der mit aller Anspannung den räumlichen Bildungen des Hochbarocks gefolgt ist. Während die christliche Baukunst bis jetzt ihre Probleme kaleidoskopartig geändert hat, setzt daher zum erstenmal eine Reaktion ein und zwar auf intellektueller Grundlage. Das Zeitalter der Vorstellung und Anschauung wird von dem des Begriffes und der Logik abgelöst. Bis jetzt war Welle auf Welle gefolgt, ihre Streifen auf den Strand ziehend, jetzt weicht die Flut zurück. Die Bewegung wird rückläufig, da der Intellekt künstlerisch unproduktiv, jedoch kritisch am Produzierten ist. Ältere Lösungen erscheinen, da nicht so weit in der Körperdurchbildung gehend, begehrenswert. Der Palladianismus beherrscht Oberitalien, und es ließe sich denken, daß man schon jetzt zur Baukunst des Bramante zurückgekommen wäre, wenn nicht produktive Kunsthistoriker und Architekten gefunden hätten, daß sich ihre künstlerischen Anschauungen mit verlockender Leichtigkeit in die antike Baukunst hätten gießen lassen. Indem man sich aber damit die Formwerdung der eigenen Baugedanken überleicht macht, legt man den Grund zu den historisierenden Baustilen des 19. Jhhs. In immer noch rückläufiger Bewegung kommt man um seine Mitte wirklich auf die Hochrenaissance zurück, verwirrt sich dann schließlich vollkommen, da man die Form nur noch als etwas Äußerliches nimmt, vor allem das Gefühl für den Zusammenhang von Raum und Plastik verloren hat.

Man kann verfolgen, wie sich die Raumbildungen der Kirchen des Hochbarocks wieder sondern.



140. Turin, Pal. Saluzzo di Paesana



141. Turin, Pal. Saluzzo di Paesana

Vanvitelli erweitert 1749 in Rom S. M. degli Angeli unter Benutzung antiker Reste. Er macht das alte Langschiff zum allerdings übermächtigen Querhaus, als Eingangsraum einen runden Zentralraum nehmend, dem ein tiefer Chor entspricht. Man erhält zwar auch noch von dem Eingangsraum aus einen reichen Durchblick zum Chor, aber das Querhaus, besonders seine Flügel lösen sich heraus und schließlich fällt auch beim Weiterschreiten der Zentralraum völlig isoliert und in sich geschlossen von der ganzen Raumkomposition ab. Man rechne an Ort und Stelle Vanvitelli die vielen kleinen Mittel nach, mit denen er dieser Ablösung vergeblich zu begegnen hofft. Daß man ihm diese Aufgabe stellt, isolierte Raumkörper zusammenzufügen, verrät die veränderte Gesinnung.

Diese noch unentschiedene Ablösung zeigen auch zwei andre Werke Vanvitellis in Neapel. In Spirito Santo wird das Schiff mit seitlichen Kapellen durch einen reichen Gurt gegen die Vierung mit Kuppel abgesetzt, die Querflügel laden zwar nicht über Kapellentiefe aus, ergeben aber mit dem Apsisvorjoch eine sich isolierende zentralbauartige Komposition. Trotzdem noch das Schiff in seinen Wandungen reich gelockert, Durchblick von der Apsis in einen besonderen Rechteckraum. Noch weiter ist diese Loslösung einzelner Teile, wenn auch mit letzten Spuren von Verklammerung, in SS. Annunziata (Abb. 142) seit 1757 getrieben. Das Schiff mit je drei seitlichen Kapellen bleibt ein sehr schöner Raum für sich, es folgt der Kuppelraum, ein Viereck mit stark abgeschrägten Ecken, vier kurzen Flügelarmen, dann ein breiteres Apsisvorjoch, selbständig gemacht durch seine Tiefe und seitliche Kapellen, endlich das Halbrund der Apsis. Vanvitelli ist der Schüler Juvaras, er steht mit der Turiner Kunst in Verbindung. Man vergleiche dort die Misericordia. Immerhin gehört Vanvitelli zu denen, die sich ungerne vom Hochbarock zu trennen scheinen. Hier besonders gibt die Gliederung des Tamburs noch eine völlig hochbarocke Massenentwicklung. Diese Zerlegung der früheren Raummischung ist auch in S. M. del Priorato in Rom 1765 von Piranesi zu beobachten, wo die Trennung der Raumeinheit durch leichten Wechsel in den Gewölbeformen angebahnt, wenn auch nicht klar durchgeführt ist. Weiter fortgeschritten diese Trennung im Dom von Velletri von G. Dosio, wo Eingangs- und Chorschmalseite des Hauptraums mit eingestellten Säulen einander gleichen, ihn damit als in sich vollendet darstellen; in der Chiesa dei Servi in Modena 1783, wo der Hauptraum einem Saal gleicht und der rechtwinklige Chor ganz für sich bleibt. Bei den vom Gesù abhängigen Typen, so S. Trinità in Bologna, werden das Schiff mit Kapellen, dann die Vierung als Kuppelzentralbau über griechischem Kreuz so behandelt, daß sie sich leicht voneinander scheiden.

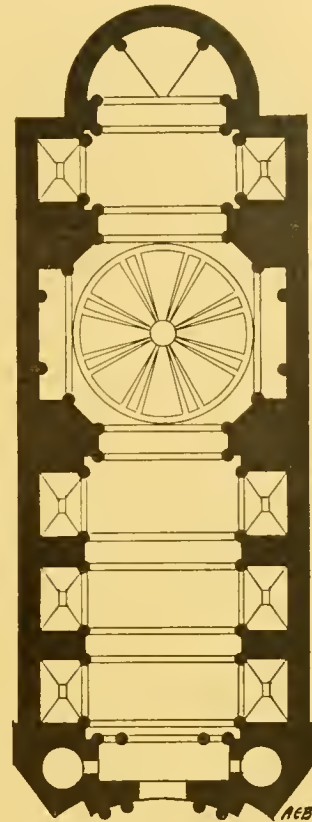
Auch der saalartige Typ mit zwei oder drei flachen seitlichen Kapellen, der in Oberitalien stets heimisch geblieben — von ihm, nicht vom Gesù, wie es immer wieder behauptet wird, nimmt S. Michael in München seinen Ausgang —, der dann in Turin auf das geistvollste abgewandelt erschien, wird wieder klarer und einfacher. So der Hauptraum durch Gewölbebildung gegen den Chorraum isoliert schon in S. Filippo Neri in Vicenza 1719 von Massari, wo die Tonne nur in einem kurzen Mittelstück bewahrt ist, gegen Eingang und Chor das Gewölbe herabgezogen wird. Der Hauptraum nimmt immer mehr einen in sich zentrierten Charakter an, das Chorhaupt wird unbedeutender Anhang. So S. Pietro Celestino in Mailand, innen kahl klassizistisch, Il Pieve in Castelfranco Veneto, wo die flachen Kapellen an den Langseitenmitten für ihre Bogenwölbung die gleiche Scheitelhöhe wie die Schiffstonne haben und mit Stichkappen in diese eindringend den Hauptraum in der Mitte mit einem römischen Kreuzgewölbe eindecken, damit die zentralisierende Wirkung herausbringend. S. Eufemia in Brescia von Carboni beg., voll. 1776, schiebt zwischen das Schiff und den

gestreckten, sehr hellen Rechteckchor einen Kuppelraum ein. Das Zerfallen der Raumgruppe ist auch hier deutlich zu beobachten. In Verona aus dieser Zeit S. Paolo Campo Marzo von Pompei, noch einfacher und gute Beispiele für zahlreiche kleine Kirchenbauten im Gebiet der Republik Venedig S. M. Immacolata und S. Francesco Stimite. In Venedig selbst ist die Kirche S. Vitale, die als Bau Tiralis gilt, nach einem uns vorliegenden alten Führer von 1796 aber erst gegen 1790 entstanden sein kann, nur ein Rechtecksaal.

An allen diesen Bauten ist der Einfluß des erneuten Studiums Palladianischer Architektur unverkennbar. Nun allerdings wird das Hauptaugenmerk auf seine klassisch gereifte, plastische Formensprache gerichtet und damit das Äußerliche statt des Innerlichen, die Hülle statt des Körpers genommen. Seine „Quattro libri dell'architettura“ werden neu gedruckt, Temanza gibt 1762 die Biographie des Meisters und Bertotti-Scamozzi läßt in Vicenza 1776—83 die große Ausgabe „Le fabbriche ed i disegni“, 1785 „Le terme degli antichi Romani“ Palladios erscheinen. In Vicenza wird die Palladianische Akademie begründet. Es finden sich jetzt auch Bauten, die den Schöpfungen Palladios zum Verwechseln ähnlich sehen, mit ein Grund, der immer noch eine erschöpfende Biographie des Meisters verzögert. Eine genaue Nachahmung des Grundrisses vom Redentore in Venedig gibt Preti im Dom von Castelfranco, bezeichnenderweise jedoch ohne die Chordurchsicht. Die Wandgliederung ist gegenüber dem Redentore durch Basen und Attika höher geführt. Milizia, der selbst diesem Kreise angehört, meint:

Il Preti è stato architetto d'un merito singolare, und weiter: si propose di raccogliere tutti i precetti e le regole degli ottimi autori, aggiungendovi le sue riflessioni. Wie jene Zeit auf Grund solcher Reflexionen arbeitet, möge man bei demselben Autor nachlesen, als er in der Vita des Miazzi über den Bau von S. Giovanni Battista in Bassano spricht. Daß man andernorts zwar noch anders denkt, zeigt die Klage Piranesis über die Ärmlichkeit der Ideen Palladios für Innendekor in seinen „Diverse maniere d'adornare i cammini“ 1769. Er selbst hat sich, wie wir sahen, dem Wechsel in der Raumschauung nicht entzogen, zeigt aber in seinen Architekturradierungen noch vollen Sinn für schimmernde Raumaufösungen statt kühler Raumablösungen.

Der intellektuell-rückläufige Charakter der Baukunst drückt sich auch darin aus, daß Elemente des Hochbarocks in Bauten dieser Zeit eklektisch hinübergenommen werden. Besonders Morelli aus Imola, der allenthalben in Italien, auch im Ausland baut, verwendet für Gliederung und Beleuchtung seine römischen Studien. So in der Lockerung durch Freisäulen und Pilasterbündel in S. Agostino in Imola 1780 (?). Die Wölbung ist dann wieder durch dunkle Gurten auf hellem Grunde säuberlich zerlegt. Besonders sein dreischiffiger Dom in Macerata, statt der Pfeiler mit gekuppelten Säulen, Kuppelvierung und sehr hellem Chor, ist reich an Durchblicken, und S. Cassiano in Imola (Abb. 81), „a solo restitutum, ampliatur, ornatum“ und 1782 geweiht, bildet seine immer noch wundervolle Raumwirkung in der Zusammenfügung von kurzem dreischiffigen Hauptraum, durch eine Krypta erhöhtem Vierungsraum mit kurzen seitlichen Flügeln, in die man auch auf Treppen von den Nebenschiffen gelangt und die in



142. Neapel, SS. Annunziata *

der Achse neben dem Chor kleine Kapellen haben, dann der leichten Chorapsis, über einem dem Raumzuge folgenden überhöhten Halbkreis. Man vergleiche mit diesem Bau S. M. in Campitelli (Abb. 80). Der Umbau der Krypta in S. Cassiano gibt zwar Freisäulenbündel, löst aber nicht nur im Gegensatz zu S. Martino ai Monti in Rom den Raum sauber vom Kirchenraum ab, sondern löst ebenso wieder drei Altarräume heraus als kleine Zentralkapellen.

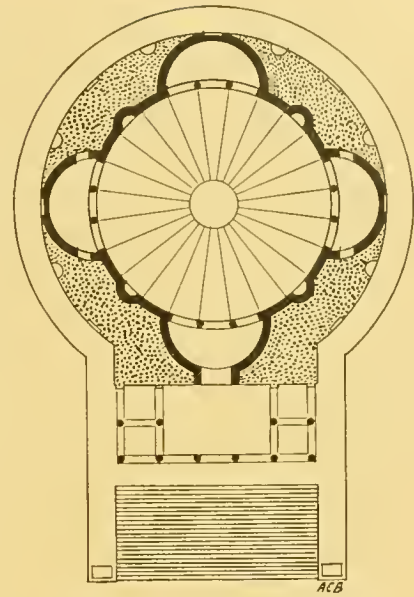
Auch der Dom von Albano ist, wie die Restauration 1914/15 deutlich zeigte, nur der Umbau einer alten Basilika von Dosi, Fass. von Buratti, deutlich ist aber das Streben nach Raumsonderung und Zentralisierung einzelner Teile, statt nach Mischung und achsialem Ablauf, zu erkennen. Die basilikale Anlage des Doms in Caserta 1820 stellt harte Raumblocke nebeneinander. Andere Beispiele dieser Zeit in Neapel und Süditalien sind, soweit sie uns bekannt geworden, so dürftig, daß sie übergangen werden können. Nachdem hier der Überschwall des dekorativen Elements geschwunden ist, macht sich das Fehlen eines gepflegten Raumsinnes besonders empfindlich geltend.

Eines der ersten Beispiele von völliger Ablösung der Flügelräume am Zentralbau gibt S. Domenico in Modena, angeblich 1708 von Bezzi, rest. 1914/15. An einen Längsovalraum schließen sich rechts und links Räume über griechischem Kreuz mit kuppliger Wölbung des mittleren Quadrats, in der Achse ein gleiches Quadrat mit Halbkreisapsis an. Nicht nur isolieren sich diese Raumteile gegeneinander als selbständige Individuen, auch der Mittelraum zeigt eine bemerkenswerte Neuerung: während das Untergeschoß über einem Oval steht, das von dem kurzen Eingangsjoche und den drei Flügelräumen verschnitten wird — vor den vier übrigen Abschnitten des Ovals stehen je zwei Halbsäulen —, ist das Oval der Kuppel kleiner, unverschnitten. Dadurch kommen sowohl die Kuppelfußlinie wie die Gurtbogen gegen die Flügelräume rein heraus, ohne komplizierte Kurven- und Körperbildung. Dieses Reinmachen des einzelnen Raumteils bildet den stärksten Kontrast etwa zu S. Lorenzo in Turin (Abb. 67). Der Längsovalraum wird zerlegt in ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken und zwei Halbkreisapsiden in SS. Annunziata in Foligno. In Bologna S. Ignazio 1727 von Torregiani: Der mittlere Quadratraum durch Abschrägung der Ecken in ein ungleichseitiges Achteck überführt; am Eingang und an den Flankenseiten fügen sich querrrechteckige Räume an, vom Mittelraum getrennt durch Freisäulen auf den Ecken seines Achtecks. Der Chor vertieft durch Doppelung dieser rechteckigen Nebenräume. Man vergleiche mit dieser sich hart auseinanderlösenden Raumgruppe die Flüssigkeit der Chiesa della Vita von 1688 (S. 74). Die Sakristei an S. Pietro in Rom 1776—84 bildet Marchionne als fast regelmäßiges Achteck, denn die das Quadrat abschrägenden Seiten gleichen nahezu den anderen Seitenresten. An drei Hauptseiten Nischen mit eingestellten Säulen, über denen ein Architrav liegt, auch hier also noch das Motiv aus S. Agnese, doch jetzt ohne Lösung durch die Lichtführung. Die vierte Seite gibt einen tieferen Altarraum mit gleichem Motiv, trotz der Durchsichtigkeit der Säulen bleibt dieser Teil für sich. Der Hochbarock dagegen gebar alle Teile aus einer Raummasse heraus.

Als befriedigteste Form des Zentralbaus erscheint besonders das griechische Kreuz. In S. Martino in Velletri noch mit tieferem Eingangs- und Chorjoch, ebenso in der Capp. Corsini an S. Giovanni in Laterano 1734 von Galilei. Völlig rein in SS. Marcellino e Pietro in Rom 1751 von Teodoli und der Kirche des Olivetanerklosters in Perugia, jetzt Aula magna der Universität, von Murena, nach Milizia von Vanvitelli (?). In Venedig ist S. Simone Piccolo 1718—38 von Scalfarotto als Zentralbau über einem Kreis gegeben, noch einfacher S. Madalena 1750—55 von Temanza. Sehr bezeichnend ist hier das Rückgreifen auf Grundrißformen der Renaissance: so das griechische Kreuz mit Flügeln aus Joch und Halbkreisapsis, in den Ecken Kapellen mit Kuppelchen und an sie anschließend neben Chor und Eingangsapsis je eine weitere; ein Grundriß also, der rückläufig wieder dem Gesù Nuovo in Neapel 1584 ähnelt, sogar den Hochrenaissancebauten noch näher kommt. Höchste Klarräumigkeit im Sinne der Renaissance und bei größeren Proportionen völlig eine Nachbildung von S. Criso-

stomo oder S. Felice 1551, die ihrerseits wieder auf das System von S. Marco zurückgehen, bietet S. Maurizio um 1800 von Zagurio, Fass. von Diedo.

Wie lange es immerhin noch dauert, bis antike Bauten Vorbilder werden, beweisen die Nachbildungen des Pantheon. Sehr bemerkenswert ist, wie S. Francesco da Paola in Neapel 1817—31 von P. Bianchi die rhythmischen Ungleichheiten seines Vorbildes ausgleicht, indem ringsum in gleichen Abständen 32 Säulen stehen, immer wechselnd zwei als Dreiviertelsäulen vor dem Mauerkerne, zwei vor seiner Öffnung zur Kapelle. Über den Kapellenöffnungen erscheinen Logen, den Säulen entsprechen Pilaster oder Pfeilerchen und auf ihnen setzen die 32 Gurten der Kuppel auf. Im Pantheon treten hier unklare Verschiebungen ein. Die Nebenkapellenräume seitlich des Eingangs werden von dem Hauptraum streng abgetrennt. Man wünscht, diesen klar zu isolieren. Fast gleichzeitig entsteht in Turin die Gran Madre di Dio (Abb. 143, 171) 1818—31 von Buonsignore ohne das Logengeschloß, von höchster Regelmäßigkeit des Innenraums mit



143. Turin, Gran Madre di Dio *

nur vier Kapellen über Bogengrundriß in den Achsen des Kreisraums. Vielleicht rechnete Bonsignore mit der stärkeren Wirkung heller Flächen, als er die dunklen Kapellenöffnungen um wenigens breiter machte wie die übrigbleibenden Wandabschnitte. Ein ähnlicher Kreisbau in Triest S. Antonio 1830 von Nobile. S. Carlo in Mailand 1836—47 von Amati bringt noch einmal das Pantheon in Übersetzung, doch beginnt hier schon die Ordnungslosigkeit der modernen italienischen Baukunst sich bemerkbar zu machen.

Ebenso läßt sich im Palastbau Trennung der einzelnen Raumteile und deren Selbstständigkeit beobachten. Das Vestibül des Pal. Torri in Macerata setzt sich aus zwei Räumen über ovalem Grundriß zusammen, die durch ein kurzes schmales Tonnenstück getrennt sind. Die Treppe liegt seitlich für sich. Der Pal. Tuccius in Lucca 1779 formt einen Rechteckraum, auf den, durch das sogenannte Palladiomotiv getrennt, ein Ovalraum folgt. In Rom gibt der kleine Palazzo an Piazza di Campo Marzo von Giov. Sterni um 1800 aus dem Ovalvestibül eine lichte Perspektive auf den ansteigenden Treppenlauf, setzt sich aber so straff gegen diesen ab, daß jenes räumliche Ineinander trotz guter Vorbedingungen vermieden wird.

In Bologna hat man nie die reichen Vestibülformen Turins gekannt, jetzt aber geht man absichtlich auf schlichteste Jochteilungen aus, so Venturoli im Pal. Ercolani. Dem Vestibül gegen die Straße mit drei gleichen Schiffen von Säulen getrennt, mit einmal drei Rechteckjochen, dreimal drei quadratischen Jochen — also einem geteilten Gesamtquadrat — und noch einmal drei Rechteckjochen, entspricht auf der gegenüberliegenden Seite des quadratischen Hofes mit Säulnarkaden eine gleiche Hallenanlage, womit einmal Zentralisierung gegen den Hof, dann durch die besondere Jochteilung der Hallen Zentralisierung dieser selbst erreicht ist. Die Bildung des Vestibüls des Pal. Loschi-Zilari in Vicenza von Calderari benutzt drei Längstonnen, durchschnitten von einer Quertonne. Es bleiben dann noch auf den Seiten kleine Raumreste, die aber nicht zur Raumauflockerung benutzt werden, sondern als ungeschickte Anhängsel wirken.



144. Rom, Pal. Corsini

(Phot. Crudo)



145. Rom, Pal. Vaticano

In Turin hat der Genuese Ricca beim Bau der Universität 1713–20 bereits sauber gegeneinander Vestibül, Hofhallen und Treppen abgesetzt, an der einen Fassade — die andere war durch die gleichmäßigen Bauten der Via di Po vorgeschrieben — sich aber als Anhänger Guarinis bewiesen, so daß hier in einer Zeit, wo Turin die reichsten Anlagen schafft, wohl mehr die Rücksicht auf die übersichtlichen Reihen der Hörsäle mitspricht. Man vergleiche aber als Gegensatz den Palastentwurf bei Guarini in ähnlichen Abmessungen. Der meist benutzte Eingang von der Via di Po aus konnte der Abschrägung des Grundstücks wegen nicht zum Haupteingang ausgebildet werden — man wird bei der Aufnahme des Grundrisses sogleich merken, wie vorzüglich das Grundstück trotzdem genutzt ist —, doch verbot es sich, eine Raumentwicklung von dem gegenüberliegenden Portal aus einsetzen zu lassen, da sonst in den meisten Fällen der Betrachter mit dem Ende begonnen hätte. In Genua selbst ändert der Umbau des Pal. Durazzo Pallavicini durch Tagliafico die einstige Raumdurchdringung zur Raumfolge ab, läßt aber in der Bildung der Schlußapsis und der Entwicklung der großen Treppe die alte Genueser Tradition durchklingen. Wie auch die einstige Ineinanderschachtelung der Vestibülräume etwa eines Pal. Carignano sich sauber auseinanderzulösen beginnt, zeigt das Vestibül des Palastes Corso Vittorio Emanuele 26 in Ferrara. In Neapel sind Vestibül und Hoffolgen des Pal. d'Angri um 1773 von Vanvitelli unvollständig geblieben, hätten aber auch ausgebaut eine zusammenhanglose Folge von Räumen gegeben.

Eine gleiche Entwicklung auch in den Treppenanlagen. Schon die mächtige Anlage im Pal. Corsini in Rom (Abb. 144), der 1729–32 von Fuga umgebaut wird, bricht in einzelne Abschnitte auseinander.

Hier folgt auf einen dreischiffigen Vestibülteil eine ebenso breite, einst nach beiden Seiten offene Halle — alles zu niedrig, um eine Gesamtheit zu bilden —, in deren Grund auf beiden Seiten Treppenläufe ansteigen, die sich nach dem ersten Absatz zu einem gegenläufigen Mittellauf vereinen. Unter diesem Mittellauf vom Vestibül aus ein Korridor zum Garten führend. Damit sind zwar die Grundlagen zu einer Raumdurchschlingung gegeben, im einzelnen ist dann aber die Durchgliederung so, daß die Teile sich sauber auseinander nehmen lassen. Ebenso auch die Treppenläufe mit Tonnen und die Absätze mit Flachkuppeln sich sauber auseinanderlegend. Ohne der Größe dieses Werks Abbruch tun zu wollen und den Palast stets als bauliche Gesamtvorstellung hochschätzend, glauben wir nach häufigem Besuch hier wie auch an

anderen Werken des Fuga Symptome deutlich genug zu erkennen, die ihn als Meister des Übergangs vom Hochbarock zur Spätzeit kennzeichnen. Gegenüber seinen Bauten sei die stilistische Analyse empfohlen. Hier zum Vergleich anzuziehen die Treppe im Pal. Barolo in Turin (S. 99). Ebenso hart lagert sich die doppelläufige Treppe des gleichen Fuga in den Raum beim Ausbau des Pal. Reale in Neapel 1759, mit dem die Treppe des Pal. Dati in Cremona (Abb. 40) zu vergleichen wäre. Die Neapler Treppe selbst eine Nachbildung der Escalier des Ambassadeurs im Schloß Versailles 1672.

Im Streben nach Zentralisierung wird die von dem Vestibül abgelöste Treppe wieder um den quadratischen Raumkern geführt, der bei mehreren Geschossen als Lichtschacht benutzt wird, oder in einen quadratischen überwölbten Raum eingebaut. Gegen früher entscheidend die Art, wie die Läufe und Absätze isolierend behandelt werden. Eingebaut in einen quadratischen Raum die Treppe der Biblioteca Comunale in Imola um 1750 von Torreggiani. Oben öffnen sich an drei Seiten des Raumes — an der vierten Fenster — Arkaden,

auch Reste von perspektivischen Scheinmalereien sind noch vorhanden, alles aber setzt sich klar gegeneinander ab. Die zentralisierende Raumwirkung besonders schön im rechteckigen Treppenhaus des Tagliafico in Pal. Durazzo Pallavicini in Genua. Die Treppe mit vier Läufen freitragend, so auch konstruktiv eine erstaunliche Leistung, endet gegen einen apsidenartigen Vorraum. Um dieses Raumgewicht auszugleichen, auch auf der anderen Schmalseite des Raumrechtecks diese Nische mit Scheintüren. Treppenanlagen um einen quadratischen oder rechteckigen Kern im Pal. Torri und sehr bedeutend im Pal. Silvestri-Costa in Macerata von Morelli, hier zum Schluß eine gemeinsame Wölbung über dem Gesamtraum. Später von dem gleichen die Treppenanlage im Pal. Braschi in Rom, bereits härter wirkend. Eine Anlage im Bologneser Typ mit zwei breiten Läufen unter einer Wölbung hat der Pal. Comunale in Imola wohl erst beim Umbau durch Morelli erhalten. Hart gegeneinander abgesetzt in ihren verschiedenen Abschnitten auch die Treppe im Museo Clementino-Pio in Rom (Abb. 145), unter Clemens XIV. von Simonetti beg., voll. unter Pius VI. Sehr bezeichnend ist es, wenn der große Verehrer der Renaissance, Burckhardt, hier von einer „herrlichen Doppeltreppe“ spricht. Die unordentliche Zerhacktheit und Verwilderung späterer italienischer Baukunst zeigt bereits die Haupttreppe im Pal. Pitti in Florenz 1852 von Poccianti.

Über die Bildung der Innenräume braucht kaum Besonderes vermerkt zu werden. Der Wunsch, die Raumfolge flüssig miteinander zu verschmelzen, besteht nicht mehr. Nur ein Wort wäre über die Flächenbehandlung zu sagen, soweit sie von Einfluß auf die Raumwirkung ist. Das flüssige Linienspiel auf Wandung und Wölbung hört auf. Soll der Raum rein wirken, so sind klar gehaltene Flächen nötig, die sofort über die Ausmessungen des Raumes unterrichten. In der Capp. Corsini an S. Giovanni in Laterano in Rom (Abb. 102) erscheint die Wölbung von Carcani klar geteilt durch vier Gurte, die wiederum ganz schlicht gehalten in einen ähnlichen Ring um die Laternenöffnung endigen. Alles wirbelnde Linienspiel beschränkt sich auf die Umrahmung der Medaillons am Fuß der Kappen. Die Teilung der achtseitigen Kuppel der Sakristei von S. Pietro durch Gurte erinnert an die Kuppel-



146. Florenz, Pal. Pitti (Phot. Alinari)



147. Rom, S. Giovanni dei Fiorentini (Phot. Crudo)

wölbung von S. M. della Pace in Rom 1482. Und vermerkt ist bereits, wie in S. Agostino in Imola dunkle Gurte die verschiedenen Wölbungsabschnitte gegeneinander isolieren. Als bevorzugte Aufteilung aller gewölbten Flächen erscheinen Kassetten in ihrer schlichten antiken Formung. Piranesi scheut sich noch, sie in der Apsis von S. M. del Priorato klar hervortreten zu lassen und dekoriert eine Muschel, das Malteser Kreuz und Girlanden darüber. Gegen Ausgang des 18. Jhhs. beherrschen sie die Wölbung. Beispiele zopfigen Dekors dürften stets unter französischem Einfluß stehen. In den Sälen der Paläste kommt er hin und wieder vor, ein kirchliches Beispiel ist S. Pietro in Parma von Petitot, der dort 1760—75 sich aufhielt. Hier sind die Pilasterkapitelle vermischt mit Bändern, Büchern, sakralen Geräten, das Kranzgesims zeigt Stäbe, umwunden mit Bändern und Blüten, die Kuppelzwickel tragen Medaillons umgeben mit Palmenzweigen und Putti.

Für die Wandgliederung sucht man klar erfaßbare Proportionen durch horizontale und vertikale Teilungen mit Profilen, gerahmten Feldern, Pilastern und Halbsäulen zu gewinnen. Hier nun setzt zuerst die Verwendung antiker Dekorationselemente ein. Der große Saal im Pal. Reale in Mailand, erweitert 1776—78 von Piermarini, ist eins der ersten Beispiele rein antikisierender Ausstattung. In jedem größeren Palastbau finden sich von nun an dafür Beispiele, so daß von besonderer Nennung abgesehen werden kann. Seiner zierlichen Empiredekoration wegen und auch in seiner Raumbildung bezeichnend, da die kuppelige Wölbung auf Säulen scheinbar leicht aus dem ganzen Raum herausgelöst werden kann, sei einzig noch das Badezimmer im Pal. Pitti in Florenz (Abb. 146) von Cacialli mit Dekorationen von Pampaloni genannt.

Bereits im vorigen Kapitel, bei der Besprechung der Fassade des Pal. della Consulta in Rom (Abb. 134) von Fuga, wurde darauf aufmerksam gemacht, daß bei allem Reichtum des Reliefs der Charakter der Fassadenfläche sich leise zu ändern beginnt: der Reliefgrund spricht wieder stärker. Flaches Rahmenwerk überzieht Erd- und Obergeschoß der Flügel und zwar in gewichtiger Breite, die nicht nur wie etwa an den Flügeln des Pal. Barberini in Rom die Flächen teilt, sondern selbst wieder eine zusammenhängende Fläche bildet. Den gerahmten Feldern passen sich die Fenster insofern mehr an, als sie am ganzen Obergeschoß über ihren Segmentstürzen leicht vortretende Felder haben, die ihre Figur zum Rechteck ergänzen. Das geschieht zwar noch schüchtern und spätere Beispiele sind deutlicher, immerhin geschieht es, und bald soll in Anpassung an die Flächenform das Fenster mit Segment- oder Giebelsturz dem Fenster mit gradem Gebälk Platz machen. Durch Rahmungen und

Pilaster durchgehende Trennungen in der Horizontalen. Ebenso Trennungen in der Vertikalen durch ein sehr starkes Gurtgesims zwischen erstem und zweitem Geschoß, weitere Trennungen in der Vertikalen durch die Sohlbänke der Fenster, die enge Reihung ihrer Verdachungen, klares Gebälk des Kranzgesimses, das die Mezzanfenster aufnimmt, die noch vor kurzem hier die Führung der Horizontalen lockerten. Diesem allem entspricht die leichte horizontale Linierung des Untergeschosses, wie sie bereits Juvara unter französischem Einfluß verwendete (Abb. 137). Zusammenfassend läßt sich also feststellen: Fuga sucht bei allem Funkeln seines Reliefs wieder Flächenwirkungen herauszuarbeiten und teilt die gewonnenen Flächen horizontal und vertikal übersichtlich auf.

An seiner Fassade des Pal. Cenci Bolognetti in Rom, neuerdings für Giansimone in Anspruch genommen, bei bescheidenerem Relief die gleiche Wirkung. Die Fenster des dritten Geschosses dringen hier nicht in die Kapitellzone ein — was Eindringen heißt, ist an der Außenseite von S. Pietro (Abb. 28) klar gemacht worden —, sondern sie ordnen sich so ein, daß der Fuß der Fensterverdachung und der Astragal des Pilasterkapitells wiederum eine Linie, die Verdachung selbst und das Kapitell eine Zone bilden. Man beachte auch an der Außenseite der Sakristei von S. Pietro, wie fast kleinlich auf Durchführung von Horizontalen geachtet wird.

Diese Überleitung in den Schöpfungen Fugas vom Hochbarock zur Spätzeit läßt sich auch an seiner Doppelhalle der Ostfassade von S. M. Maggiore 1743 verfolgen. Auf den ersten Blick erscheint sie plastisch reich bewegt, dann aber merkt man, wie sich diese Bewegung deutlich in zwei Ebenen abspielt, wie mit größter Sorgsamkeit die Horizontalen gewahrt sind, während an den seitlichen Teilen der Fassade — rechts von Flaminio Ponzio, das Gegenstück auf der anderen Seite später, die Attika erst von Fuga —, die Mittelachse besonders behandelt



148. Rom, S. Giovanni in Laterano



149. Rom, Entwurf für S. Giovanni in Laterano von Dotti *

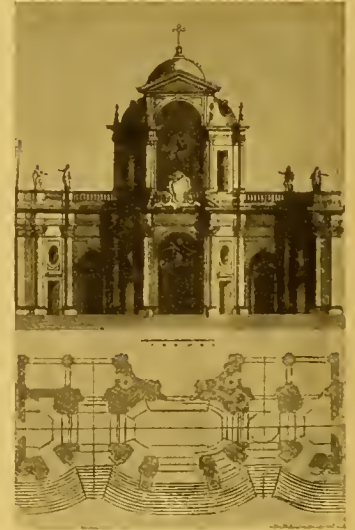


150. Rom, Entwurf für S. Giovanni in Laterano von Pozzo

wird. Im übrigen war Ponzio wieder durch die alte Vorhalle Eugens III in seiner Komposition gebunden.

Über die Bildung des ornamental Details vergleiche Seite 136. Es wird stets nur aufgetragen, wächst nicht mehr aus dem plastischen Körper hervor: Ablösung und Absonderung also auch hier. Dagegen steigert sich, wie schon vermerkt, die Bedeutung der Dekoration für die leichtübersehbare Teilung der gesamten Fläche.

Die Kompositionsart des Hochbarocks für Kirchenfassaden wird in dieser langsam rückläufigen Zeit noch beibehalten. So in



151. Rom, Entwurf für S. Giovanni in Laterano von Pozzo

Venedig S. Geremia 1753—60 von Corbellini, nach der Mitte vorwachsend, mit reicher Zerlegung der scharf profilierten Gesimse, doch gleichen Motiven für Mitte und Flügel. Lange wahrt auch Vanvitelli ältere Traditionen: die Fassade SS. Annunziata in Neapel (Abb. 142) ist konkav, jedoch gleichen sich Unter- und Obergeschoß. Sehr reich bewegt ist auch die Fassade der Mater Misericordiae in Macerata, angeblich um 1770 von demselben Architekten.

Während Fuga nur Anzeichen eines Gesinnungswandels verrät, hat Rom bereits von Galilei drei Bauten erhalten, die ganz klar das neue Verhältnis zum plastischen Körper anzeigen: die schon genannte Capp. Corsini, die Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini (Abb. 147) 1734 und von S. Giovanni in Laterano (Abb. 148) 1735. Galilei hatte sieben Jahre in England zugebracht und bringt so die kühle Durchbildung, die die Baukunst Palladios dort erhalten hatte, seiner Heimat zurück. Daß man ihm nun in Rom diese beiden riesigen Fassadenbauten überträgt, beweist zumindest, daß er den erwünschten architektonischen Ausdruck seiner Zeit findet, denn auch Dotti (Abb. 149), Salvi und Vanvitelli konkurrieren für S. Giovanni mit Entwürfen, Entwürfe von Pozzo (Abb. 150, 151) lagen seit längerer Zeit (Prospettiva, Rom 1693—1700) vor.

Ganz deutlich zeigt sich das Abspielen der plastischen Komposition zwischen zwei Reliefflächen an der Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini, für die seinerzeit das Modell Michelangelos nicht zur Ausführung gekommen war. Aber noch mehr. Das mittlere Motiv des Untergeschosses gleicht in seiner Flächenzerlegung ziemlich genau dem oberen, und ebenso sind die Flankenintervalle zwischen Halbsäulen unten genau den Intervallen in jenem mittleren Motiv zu seiten des Hauptportals gleich. Man kommt also wieder auf die gleichmäßigere Flächenzerlegung zurück, die einst S. Caterina dei Funari (Abb. 26) im Gegensatz zu den späteren Barockfassaden aufwies. Und noch mehr. Die vortretenden Teile werden nicht als aus der Masse herausgedrängt aufgefaßt, Halbsäulen und Architrav ließen sich leicht von der Fassade lösen oder ohne Schaden durch ihre Projektion, durch Pilaster, ersetzen. Man versuche das einmal an der Fassade von S. Andrea della Valle (Abb. 21, 47)!

Noch weiter ist diese Flächenvereinfachung und die klare Zerlegung in Vertikalen und Horizontalen an der Fassade von S. Giovanni in Laterano getrieben. Man hat mit ihr die Fassade Madernos für S. Pietro (Abb. 173) zu vergleichen, um den Unterschied recht deutlich zu spüren, gleichzeitig aber auch, um einzusehen, wie ganz anders diese Fassade den weiten Platzraum vor sich beherrscht. Wo Maderno ein

Vorquellen in drei Schichten gibt, erscheint hier eine Relieffläche, vor die in der Mitte gekuppelte Halbsäulen mit einem Dreieckgiebel gelegt sind. Wo Maderno ein Gewoge in der Reihung von Portalen, Nischen und Fenstern gibt, erscheinen hier gleichmäßig dunkle Rechteck- oder Bogenöffnungen. Wo Maderno ein Gurtband in der Mitte immer wieder zerfasert, ist hier Unter- und Obergeschoß durch ein durchlaufendes, breites Band getrennt. Wo Maderno endlich den Sockel noch in der Treppenvorlage bewegt, erscheint diese hier in voller Breite gleichmäßig durchgezogen, wie am antiken Tempel. Die Aufgabe war in beiden Fällen die gleiche: eine zweigeschossige Fassade mit Vorhalle und Benediktionsbalkon zu entwerfen. Dotti dagegen, der sich an den Entwurf Pozzos hält, läßt in seinem Fassadenentwurf (Abb. 149) den Mittelteil in konkaven Bogenstücken sich vorschieben, den plastischen Körper hier mit einem Kreisraum auseinanderdrückend. Nach der Mitte steigert sich auch das Relief und die Mittelkuppel bereitet eine lebhaftere Konturlinie vor. Daß der Entwurf Pozzos vor einem Kritiker wie Milizia gar keine Gnade fand, braucht kaum besonders vermerkt zu werden.

Wie schlicht Flächen gebend und Flächen teilend andererseits man jetzt Kirchenfassaden baut, dabei aber durch richtige Maßstabbewertung starken Eindruck erzielt, zeigt die Fassade von S. Pietro in Bologna 1743—48 von Torreggiani. Allerdings durfte er damit rechnen, daß die wenigen Verkröpfungen seiner Gesimse in der Verkürzung gegen die vorbeiführende Straße besonders stark wirken. Vereinfachungen des üblichen Barockschemas, das in Rom ausgebildet wurde, finden sich in ganz Italien, die Reduzierung wirkt hier aber doch stets als Entsagung oder Mattigkeit. Als ein wenig interessanter seien einzig die Fassaden von S. Vincenzo in Modena 1761 von Paoletti, S. Stefano in Imola von Morelli genannt. An die Bildung von S. Giovanni dei Fiorentini schließen an S. Giuseppe in Parma 1781 von Brianti, S. M. in Porto in Ravenna 1784 von Moriga.

Besondere Bevorzugung mußte die Fassade einfacher Ordnung erfahren. Sieht man Konkurrenzen jener Zeit in italienischen Sammlungen durch, so sind solche Entwürfe meist in der Überzahl. Wir begnügen uns mit wenigen bezeichnenden Beispielen. Nur Pilaster mit überspannendem Segmentgiebel, dem ein kleinerer Dreieckgiebel eingelegt ist, immerhin noch mit Andeutungen von Bündelung gibt S. Domenico in Modena. Lisenenartige Kolossalpilaster ohne jede Flächenverschiebung bringt in Rom SS. Marcellino e Pietro. S. M. del Priorato (Abb. 152) zeigt sehr hübsch die Rückstauung der Schichten. Hier auch altchristliche und ägyptische Dekorationsmotive, wohl das früheste Beispiel dieser Motivbenutzung in Europa. Verschiedentlich eine Ordnung bei den Kirchenumbauten des 18. Jhhs. in Foligno verwendet, so an S. Agostino, ferner an S. Pietro in Mantua 1761 von Niccotò da Baschiera, als Gegensatz mit S. Croce in Jerusalem in Rom (Abb. 121) zu vergleichen. Die Seitenflügel sind nebensächlich behandelt und so ist die Möglichkeit für eine Ordnung des Mittelteils gegeben. Im übrigen hatte hier schon Palladio an S. Giorgio Maggiore, am Redentore und anderen Kirchen den Weg gewiesen, indem er über den Seitenteilen Giebelecken anbrachte, die aller-



152. Rom, S. Maria del Priorato (Phot. Ist. d'Arti Grafiche)



153. Schio, Cattedrale *

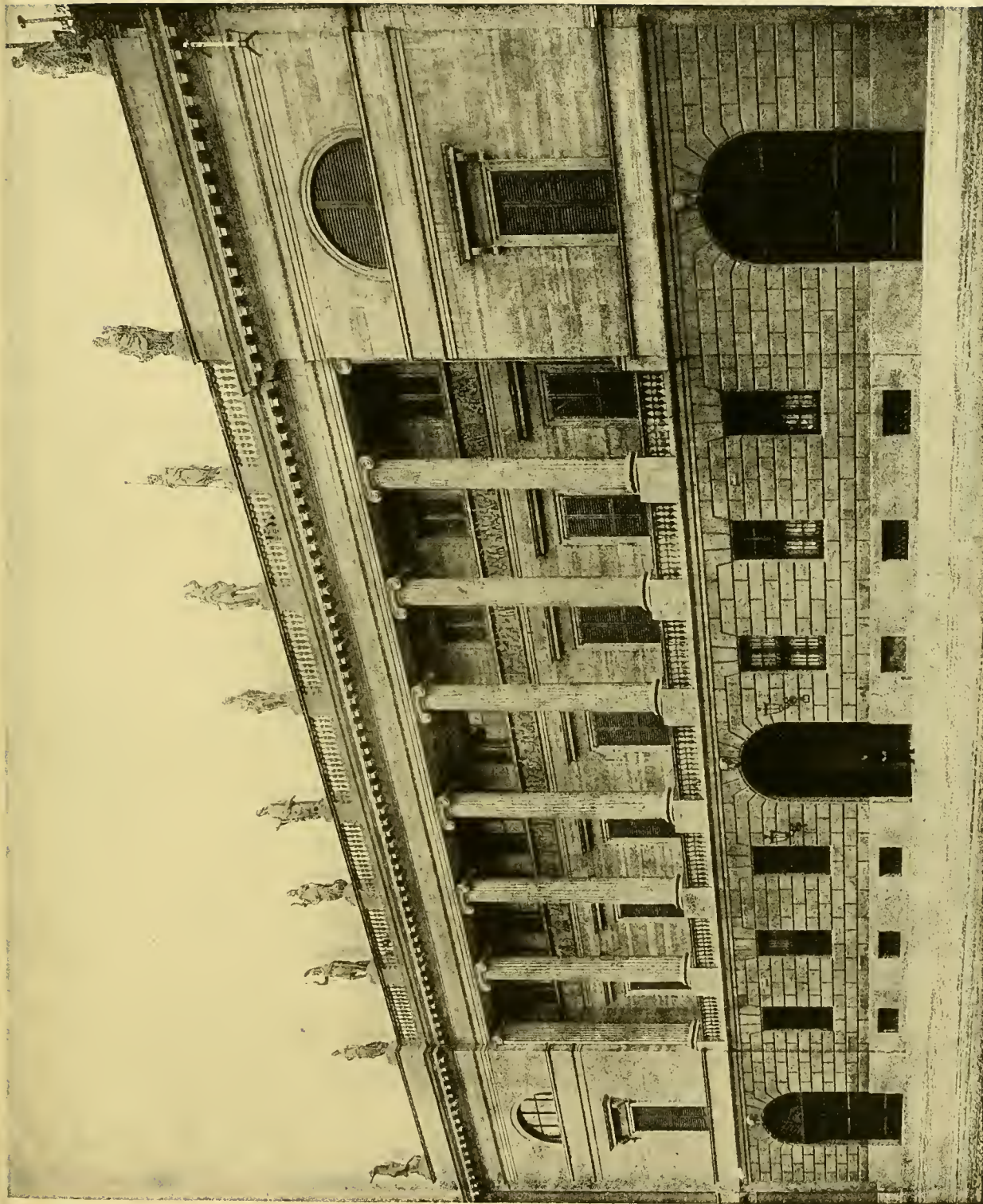
gelegter Körper erscheint, wird die Stirnseite des antiken Tempels, gern verbunden mit einer geraden Treppenanlage. Früh schon in Venedig I Tolentini mit der Fassade von Tirali 1709, dann S. Simone Piccolo, die Dome in Schio (Abb. 153) und Valdagno von Miazzi, und als reicheres Beispiel die Gran Madre di Dio in Turin (Abb. 143, 171). Aus späterer Zeit die Tempelfronten an S. Carlo in Mailand und an SS. Annunziata in Genua 1843 von Barabino.

Die Auffassung des gesamten Kirchenkörpers entspricht der Auffassung des Raumes. Wie dieser aus einzelnen Raumblocken sich zusammensetzt, so baut sich auch der plastische Körper aus einzelnen, scheinbar isolierten Stücken zusammen. Die Vorstellung, daß sich alles aus einem Körper herausentwickelt, die einzelnen Glieder im Körper verwachsen sind, wird aufgegeben. Die Teile sind herangeschoben und ließen sich ohne Schmerz wieder trennen. Zum Quaderblock des Doms in Schio (Abb. 153) fügen sich seitlich kleinere Quaderblöcke, die Vorhalle, scharf getrennte Glockentürme. Ähnlich legen sich auseinander die Baukörper der Gran Madre in Turin, von S. Francesco da Paola in Neapel u. a., — denn da hierin Absicht liegt, darf man nicht „auseinanderfallen“ sagen. Die S. 32 dargelegte Schwierigkeit für Fassade und Kuppel tritt erneut auf. *Frontispizio e cupola sono incompatibili* meint Milizia und wünscht der Klarheit wegen bei Langhausbauten Kuppeln überhaupt fort: *si rada la cupola di S. Pietro, e si avrà un Tempio più bello di S. Pietro.*

An den Palastfassaden der Spätzeit wird das reiche, flimmernde Relief des Hochbarocks umgewandelt in einfache Flächen umrahmt von klaren, hartgeschnittenen Profilen. Waren diese zuletzt, um Licht- und Schattenbrechungen zu erzielen, als komplizierte Gruppe scharfgeschnittener Profilteile gegeben, so kehrt man jetzt wieder zu einfacheren Profilformen zurück, behält aber die scharfe Schnittigkeit bei, schon um damit genaue Linien zu gewinnen. Der Eindruck wird hart und mager. Scharf trennen sich in diesen Profilen Licht und Schatten, weiche oder flimmernde Übergänge sind vermieden. Dieselbe Vereinfachung machen die weiteren Gliederungsteile durch. Das Kompositkapitell wird gereinigt, das jonische und dorische tauchen an bevorzugter Stelle auf. Der Baluster kommt auf die Bildungen der Renaissance zurück. Selbst wenn Komposition und Gliederbildung in rückläufiger Bewegung Hochrenaissancebauten ähnlich werden, wie am Casino di Livia in Florenz 1775 von Fallani, dem Pal. Portalupi in Verona 1802—04 von Giac. Pinter, dem Pal. Braschi in Rom oder der

dingsstets rudimentär wirken werden. Ähnlich die Fassade von S. Filippo Neri in Vicenza, von S. Rocco in Venedig 1771 von Maccaruzzi, vom Dom in Castelfranco Veneto, die 1827 begonnen wird. In Rom eine solche Palladiofassade für S. Rocco erst 1834. Eine bescheiden vereinfachte Annäherung an S. Giovanni in Laterano gibt der Dom in Alessandria. Die Fassade von S. Pietro in Parma öffnet eine große Bogennische zwischen gekuppelten Säulenpaaren, in deren Grund das Portal liegt.

Das Lieblingsmotiv für die Vorhalle, die nun nicht mehr im Kirchenkörper gehöhlt wird, sondern als gesonderter, vor-



Mailand, Pal Rocca Saporiti
(Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

reicheren Fassade des Pal. d'Angri in Neapel 1773 von Vanvitelli, wird man schon an den Profilen leicht die Zeit bestimmen können.

Hierzu kommen nun die klaren Scheidungen in der Vertikalen und Horizontalen, über die bereits gesprochen ist. Das Untergeschoß fast durchweg mit Angaben horizontaler Quaderung scheidet sich rasch als Sockel ab. Sehr entschieden verfährt Morelli am Pal. Braschi in Rom, das gequaderte Untergeschoß durch einen über die ganze Hauptfassade durchgezogenen Balkon abschneidend. Mit jener abgesonderten Schichtung in der Vertikalen verbindet sich die Risalitbildung, die die stärkste Trennung in der Horizontalen gibt. Wichtige Teilung durch Gurtbänder und vorgelegtes Risalit an der Fassade des Pal. Ducale in Genua, der Bau selbst 1591 von Vannone errichtet, nach einem Brand der große Saal und die Fass. 1777 von Cantone. Französischer Einfluß auf diese Fassade ist unverkennbar, vergl. Abb. 333.



154. Vicenza, Pal. Loschi Zilari

Wem die innere Treppenanlage zuzuschreiben ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, Vannone könnte sie durchaus erbaut haben. Als Vorbau durch alle Geschosse das Risalit am Pal. Loschi Zilari in Vicenza (Abb. 154), bei dem man in Bezug auf Zonenbildung bemerke, wie ganz im Sinn des werdenden Barocks (Abb. 26) Festons von Kapitell zu Kapitell vermitteln. Oder das Risalit wird ohne Verkröpfung des Kranzgesimses gleichsam nur als Projektion gegeben, so am Pal. della Cisterna in Turin von Beinasco. Dabei zeigen die Fenster des Risalits gegenüber den anderen Fenstern meist keine Veränderung. Das Risalit erscheint als leicht lösbar vom Baukörper, ihm nur vorgelegt, es soll die Fläche zerlegen, nicht als Quellen der Baumasse gewertet werden. So am Pal. Reale in Mailand 1776—78 von Piermarini, am Pal. Comunale in Foligno 1832. Mittel- und Seitenrisalite, gegliedert mit Kolossalpilastern, zeigt der Corte d'Appello in Turin 1810—20. Ein vorzügliches Beispiel für Flächenbehandlung dieser Zeit gibt der Pal. Belgiojoso in Mailand 1777 von Piermarini, bei 25 Achsen Breite mit Halbsäulenrisalit in der Mitte, Pilasterrisaliten an den Seiten, konsequentester Durchziehung von Horizontalen. Die ganze Fassade ist ein Netzwerk sich schneidender Vertikalen und Horizontalen, die Fläche über dem Erdgeschoss zum Teil ebenfalls mit Rustikastreifen, auf dem Erdgeschoß selbst im Gegensatz dazu langgestreckte Quaderungen angeben. Damit ist man in vollen Gegensatz zur Fassadenbehandlung des Hochbarocks getreten und nähert sich Bauten der Hochrenaissance wie dem Pal. Canossa in Verona (Abb. 17).

Für öffentliche Bauten benutzt man gern die Risalitbildung in etwas lebhafterer Wirkung, verbunden mit besonderen Aufbauten, in denen auch ein Uhrwerk angebracht werden kann. So der Pal. del Municipio in Alessandria 1775 von Caselli, das untere Geschoß als offene

Bogenhalle gegeben, ferner der Pal. della Prefettura in Piacenza 1781 von Tomba. Der Pal. del Municipio in Verona präsentiert sich schließlich als antiker Tempel.

Kleinere Privathäuser aus dieser Zeit zum Teil reizvoll, doch weit hinter dem zurückstehend, was zu dieser Zeit in Frankreich, mehr noch in Deutschland geschaffen ist. Da sich das Material nicht entfernt übersehen läßt, sehen wir von einigen Angaben aus unseren Notizen ab. Daß man heut irgendwo in Italien systematisch eine Sammlung der Bürgerhaustypen anlegt, wie dies in Deutschland, der Schweiz und in England geschieht, ist uns nicht bekannt geworden. Allerdings bilden sich diese Typen weniger deutlich wie in den nördlichen Ländern heraus.

Der Gesamtkörper soll als klarer Block oder doch als eine Zusammenstellung einzelner klarer Blockwürfel erscheinen. Die Flächen stoßen zu scharfen Kanten zusammen, ebenso verflüchtigt sich nicht mehr der Umriß. Sehr bezeichnend für das Aneinanderfügen klar bestimmter Körper ist die Gartenseite des Pal. Paravicini, jetzt Treves in Mailand, Via Spiga 26. Als schönste Leistung dieser Zeit erscheint der Pal. Rocca-Saporiti in Mailand (Taf. VIII) 1812 von Perego, einem Zeitgenossen von Weinbrenner und Schinkel. Mit größter Durchsichtigkeit sind Masse und Flächen geteilt, durch Einlegung der Halle ist die Geschlossenheit des Blocks gewahrt, gleichzeitig aber ein Tonreichtum gewonnen, der an die noble Farbengebung in den Sälen jener Zeit erinnert. Eine eingehende Analyse dieses Bauwerks, auch nach seiner inneren Disposition, dürfte zur Genüge dartun, daß man hier noch nicht einem Zerfall der architektonischen Vorstellung gegenübersteht, wohl aber einer bewußten, gesetzlichen und doch in sich wieder reichen Vereinfachung der räumlichen und plastischen Vorstellungen des Hochbarocks. Ohne französischen Einfluß wäre übrigens diese Komposition in Italien wie ähnliche in Rußland nicht denkbar.

Die rückläufige eklektische Richtung der Baukunst entwickelt ein kritisches Verhältnis zu den Leistungen der Vergangenheit, gleichzeitig aber muß das Verlangen, zu bestimmten Anschauungen zu kommen und diese als die richtigen sich und anderen beweisen zu können, zu geschlossenen Architekturtheorien führen. Jetzt prägen sich langsam die abfälligen Urteile über den Hochbarock heraus, unter deren Eindruck zum Teil noch unsere Zeit steht.

Noch zu Lebzeiten Berninis nimmt der Antiquar Bellori (Vite 1672) gegen den Barock Stellung. Erkennt er auch die zurückhaltende Barockmalerei eines Maratta (1625—1713) an, so lehnt er doch die gleichzeitige Skulptur und Baukunst ab. Wie für die französische Theorie (S. 220, 229), deren Einflüsse seine abseitige Stellung verständlich machen, sind ihm ewig gültige Vorbilder Renaissance und vor allem Antike. Nach ihm gewinnt im Kunstwerk eine idea (ein Ideal) Form, die sich beim Studium der Natur unter dem Einfluß der Antike in der Vorstellung des Künstlers entwickelt hat. Diese Vorstellung ist also nicht eine dauernd schöpferische, sondern ihr schwebt ein prästabiliertes Endziel vor — das aber ist klassizistische Gesinnung! (Vergl. Berninis Ansicht, Barockskulptur S. 236.) Wohl ändern sich den zeitlichen Anforderungen entsprechend die Raumgruppierungen, die Detailformen aber seien der Antike zu entnehmen. (Für das Verhältnis von Detail und Raumform fehlt ihm das Verständnis.) Solche Anschauung mußte zur Aburteilung Borrominos kommen. Eine ganze Sammlung solcher Aburteilungen bei Gallaccini „Sopra gli Errori degli Architetti“, Venedig 1767, fortgeführt von Viscentini 1771. An S. Pietro in Rom werden schwer getadelt: verkröpfte und zerstückte Gesimse; gebündelte und sich gegenseitig durchdringende Pilaster; die Bogenabschnitte in der Achse der Seitenschiffe — *archi non perfetti* —; die Ungleichheit der Interkolumnien. Zudem seien die Stuckarbeiten Windbeutelereien, die durchaus nicht dem wahren, edlen und schönen Ornament „secondo il vero antico ed il parere de' piu saggi Architetti“ entsprächen. Alles in allem: una fabbrica disordinata. S. Filippo Neri in Rom (Abb. 155) ist eine „scomposta architettura“. Von der S. Ivo-Kuppel (Abb. 120) heißt es: una biasimevole bizzaria per la deformità della figura; cosa disdicevolissima, ripugnante alla ragione di buona architettura. Arleiten gar von Pozzo werden beurteilt als chimere, sciocchezze, irregolarità.

Milizia, stark beeinflußt durch französische Theoretiker, kann doch, selbst mit vereinzelter Gegnerschaft in Italien, als bezeichnend für den Stand der Architekturtheorie des werdenden italienischen Klassi-

zismus angesehen werden. Obgleich die Vorstudien des Verfassers für diese Arbeit ihren Ausgang von den Theoretikern genommen haben, kann die Entwicklung der Theorie im Rahmen dieses Werkes kaum angedeutet werden. Wir heben aus der *Architettura Civile* des Milizia, Bassano 1785, daher nur die Stellen heraus, die unsere Darstellungsform im besonderen stützen.

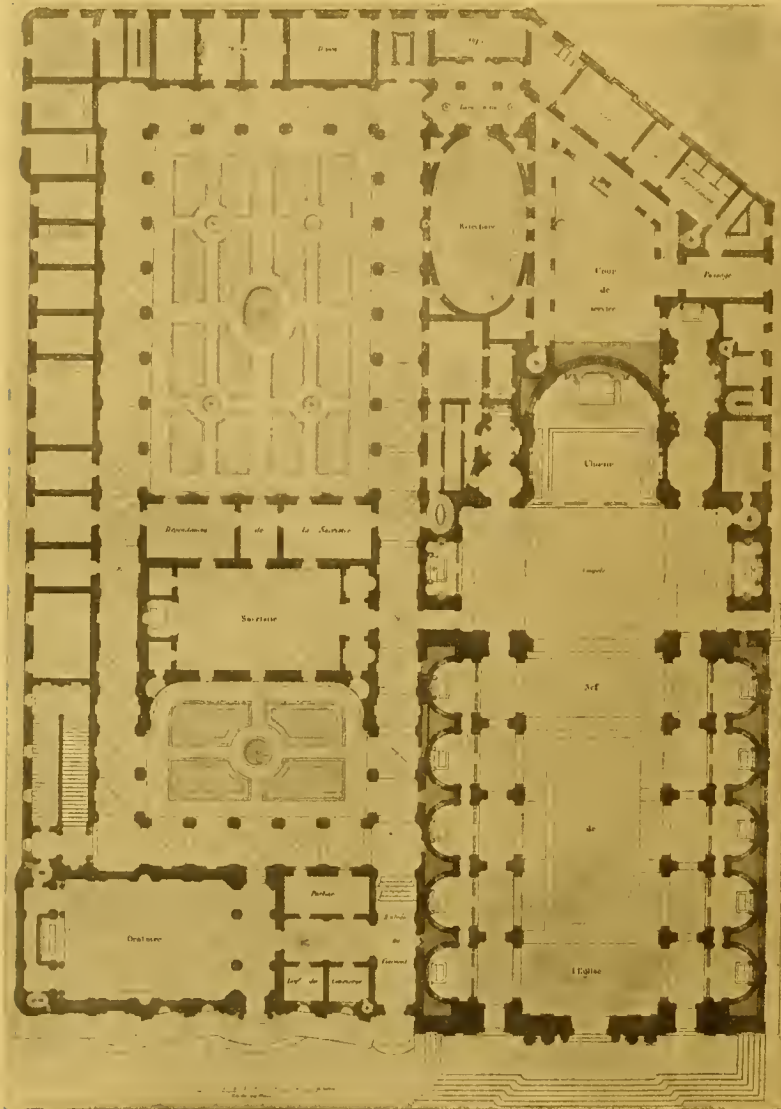
Ausschlaggebend für den Eindruck eines jeden Bauwerkes sind die Proportionen, d. h. die Bemessungen aller Teile für sich und zueinander. Entgegen den französischen absoluten Maßbestimmungen ergeben sie sich für Milizia aus dem wechselnden optischen Eindruck, sie können nicht errechnet, sondern nur ersehen werden. Besonders gegenüber Briseno und Langier wird an dieser — durchaus barocken — Subjektivität festgehalten. *Tra le relazioni reali e le apparenti non vi è connessione alcuna.* In diesen optischen Maßstabverhältnissen habe auch die Gotik manches Vortreffliche geleistet, besonders in dem Innern der Kirchen. Es käme nur darauf an „*ricavar l'oro dal fango Gotico*“. Einzig das Auge bestimmt, was ihm schön erscheint: Milizia vertritt also, ohne dies unumwunden einzugestehen, einen subjektiven Eklektizismus. Der subjektive klassizistische Leitsatz, den der Klassizist Milizia allerdings als absoluten annimmt, lautet: *Un edificio sarà ben proporzionato, se l'occhio ne comprenderà senza pena tutte le parti, se le impressioni su quest'organo non saranno diffuse.* Einfachheit dieser Bemessungen ergibt die eurythmia; und zwar habe diese unbedingt zu bestehen für alles, was mit einemmal sichtbar ist, während das Folgende wieder für sich bestehen könne. Das bereitet für die einzelnen Gruppenteile eines Baues ihre Verselbständigung und Vollendung in sich vor: *piace vedere una cosa compita e senza alcuna parte imperfetta.* Der Satz gilt ebenso für plastische Körperbildung und die Dekoration, wie für Raumkörper, für die *uguaglianza di dimensioni* gewünscht wird, wenn auch an anderer Stelle in barocker Tradition von den *forme curve, rette, miste* gehandelt und vor der *gelata identità* gewarnt wird.

Jedes Bauwerk ist ein Gemeinsames aus Raum und Plastik, doch beginnt schon Milizia fast unbewußt die verhängnisvolle Zweiteilung zwischen beiden einzuführen, wenn er sonderet nach der *pianta* und der *facciata*. Daß diese Sonderung von ihm ebenso, wie wir es tun mußten, nur zur Gliederung seines Stoffes gewählt ist, spricht er aber mit allem Nachdruck aus: *tutte le parti debbono insieme concorrere alla formazione di un tutto semplice ed uno.* Vergl. damit die Forderung Scamozzis S. 69. Wir haben von der Auffassung und der einheitlichen Vorstellung des Gesamtkörpers gesprochen.

V. Klöster, Krankenhäuser, Öffentliche Bauten.

Neben den auf Repräsentation berechneten Konvikten der Jesuiten, die den jeweiligen Typ des Palastbaus entwickeln und deshalb in den vorhergehenden Kapiteln besprochen sind, findet sich auch für Jesuiten und Bruderschaften die einfachere Klosteranlage um einen oder verschiedene Höfe gruppiert. Die Haltung wird, verschieden von der der Renaissance, ernst und streng, die Säulenhöfe weichen den Pfeilerhöfen, wie an der *Casa professa* neben Gesù in Rom (Abb. 4) 1623 von Girol. Rainaldi, oder wandeln sich zu geschlossenen Korridoren um, wie am Olivetanerkloster in Perugia, jetzt Universität, von Murena. Einen überaus geistvollen Grundriß gibt Boromino für Oratorio und Convento di S. Filippo Neri in Rom (Abb. 155) neben S. M. in Vallicella.

Hierbei war auf die schon bestehende Sakristei Rücksicht zu nehmen. Der Eingang zum Oratorium bestimmt die Hauptachse, der Nebeneingang führt direkt in eine der langen Hofhallen. In der Hauptachse liegt hinter dem Oratorium ein kleiner Hof mit Brunnenbecken. Die auch dem Oratorium dienende Sakristei schließt ihn auf der andern Seite ab, dort sich nischenartig rundend. In der zur Hauptachse senkrecht liegenden Achse dieser Sakristei befindet sich nach Durchschreitung der Hofhalle der Zugang zur Kirche. Neben der Aufgabe, die Hauptachse stärker zu betonen, hat die nischenartige Ausrundung der einen Seite der Sakristei einen weiteren Zweck: da die Sakristei auf der andern Seite Nebenräume besitzt, ihr Körper also nach einer Seite hängt, muß Boromino auf irgendeine Weise auch auf der andern Seite ein geschlossenes Mauerstück erscheinen lassen, um die Sakristei für annähernd in die Mitte der Fläche zu bekommen. Daß auch jetzt noch die Joche unterschiedlich in ihren Abmessungen sind, merkt das Auge nicht. In der Hauptsache folgt dann weiter der große Hof als gestrecktes Rechteck, auf der einen Schmalseite von den Nebenräumen der Sakristei, sonst von Pfeilerhallen gefaßt. Am Ende der langen, beiden Höfen gemeinsamen Hofhalle liegt eine Treppe, die zum Vorraum des Refektoriums führt und die dem



155. Rom, S. Maria in Vallicella, Oratorium und Kloster S. Filippo Neri

Um den Zentralbau der Kirche mit hoher Kuppel und vier Glockentürmen gruppieren sich die Wohnbauten, einen Hof in Form eines griechischen Kreuzes umschließend. Die einspringenden Ecken sind durch Kuppelbauten betont, die Seitenmitten durch besondere Baukörper. Ein riesiger Turmbau mit flankierenden Türmchen als günstigen optischen Maßstäben dient zugleich als Eingangstor, kam aber nicht zur Ausführung. Eine Mauer umschließt die gesamte Bauanlage, die ein Wunderwerk an rhythmischen Massenverteilungen, Gliederungen und Maßstabverhältnissen ist. Der Eindruck gesteigert durch die Farbentönung des Putzes in weiß und blau mit reicher Versilberung. Man möchte von klassizistischen Neigungen angesichts der Kreuzform sprechen, doch hat eher die in byzantinischer Tradition festgehaltene Grundrißform der Kirche die Formierung der gesamten Anlage bestimmt, sie ist deduktiv, nicht induktiv entstanden.

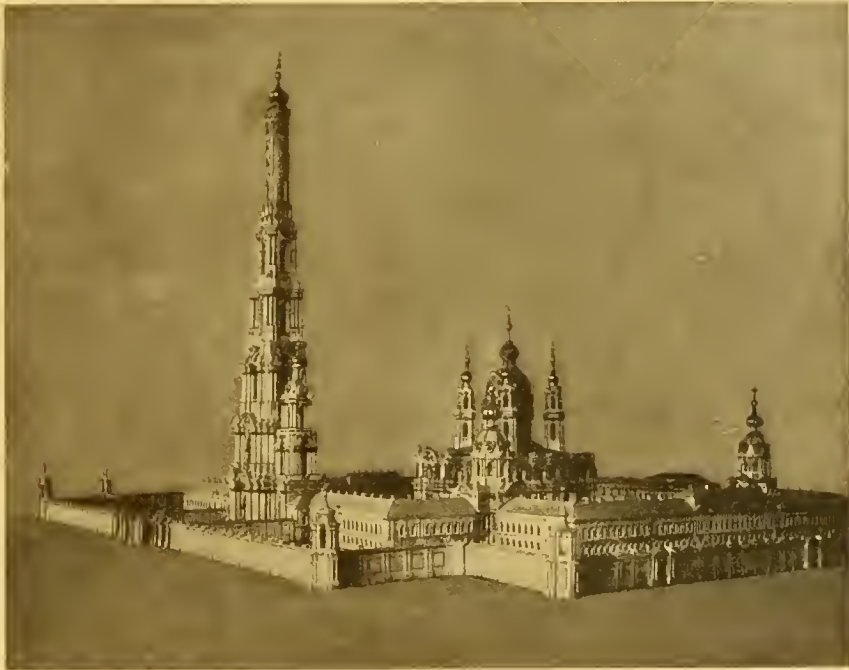
Einige der für Venedig bezeichnenden Bruderschaftsgebäude, der scuole, entstehen noch in dieser Zeit, in ihren Fassaden ein Gemisch von Palast- und Kirchenbau gebend. Von A. Vittoria die Scuola di S. Girolamo, jetzt Ateneo Veneto, recht deutlich den für Venedig

Erbauer Boromino selbst eine überaus gelungene Leistung erscheint: *dura fatica a credere benchè lo vedo ocularmente che si siano potute aver tante cose.* Aus dem Vorraum mit Wölbungen auf zwei eingestellten Pfeilern, der gleichzeitig als Raum zum Händewaschen vor dem Mahl dient, gelangt man in das große ovale Refektorium. An seiner einen Langseite führt ein Ausgang zum Wirtschaftshof mit den Küchen, der hinter dem Chor der Kirche gelegen ist und selbst wieder einen direkten Zugang zur Straße besitzt. Boromino hat mit diesem Kloster ein Meisterwerk der räumlichen Disposition geschaffen, mit dem sich in Italien nichts Ähnliches zu messen vermöchte. Er zeigt sich hier als Architekt ersten Ranges.

Für die riesenmäßige Ausdehnung russischer Klosteranlagen findet Rastrelli eine klare Formung im Smolnikloster bei Petrograd (Abbildung 156), Entwurf 1744, 1748—57 im Rohbau voll., innerer Ausbau zum Teil erst seit 1830 von Stasoff. Wir geben die Abbildung nach unserer Aufnahme des alten Modells in der Akademie der Künste in Petrograd.

bezeichnenden Umschlag plastisch empfundener Bauformen zu dekorativen Elementen der Fläche zeigend. Ähnlich Scuola di S. Teodoro 1661 und Scuola dei Carmini.

Krankenhäuser und Armenhäuser zeichnen sich mehr durch Größe als räumliche und plastische Durchbildung aus. Schon einer der ersten Barockbauten, das Ospedale della Pietà in Messina 1605 übertrifft alles Frühere, ebenso schafft erst die Erweiterung des Ospedale Maggiore in



156 Petrograd, Smolni-Kloster (Modell)*

Mailand seit 1625 von Ricchini, voll. von Pessina und Crivelli, aus dem gotisierenden Bau Filaretos, den bereits Bramante erweitert hatte, mit dem mächtigen Hof den heutigen Riesenbau. Für die Außengliederung sei als kleineres Beispiel zunächst das Ospedale di S. Giovanni in Rom mit 13 Achsen genannt. Für die Art, wie ohne jede Risalitbildung, nur mit Fenstern und Portalen, ein wirksamer Flächenrhythmus herausgebracht werden kann, sind das Ospedale Civile in Modena 1753 mit 23 Achsen und der Riesenbau des Ospizio Apostolico in Rom zu nennen. Mit reicher palastartiger Fassade und besonders ausgezeichnetem Mittelrisalit dagegen das Ospedale Civile in Alessandria 1782 von Caselli. Mit mächtigem Mittelbau, niedrigeren Flügeln und wieder höheren Eckbauten scheint das hochgelegene Albergo dei Poveri in Genua 1655 mit 31 Achsen von Grigo unter Mitarbeit von Corradi eher einem Triumphalbau ähnlich, und Fuga endlich löst 1750 am Albergo dei Poveri oder Recluserio in Neapel die Aufgabe, einen Putzbau mit massivem Sockelgeschoß von 61 Achsen nur durch gruppenweise Pilasterbildung an den Flügeln und nach der Mitte zu, dann durch ganz leichtes Vorsetzen eines Mittelrisalits und eine große Freitreppe völlig durchzugliedern, ohne wie in Genua die Gesamtkontur zu lockern. Kastellartig im Hafen liegend erscheint das Lazarett in Ancona 1773 von Vanvitelli als fünfeckiger Bau, in der Mitte des Innenhofes eine kleine Zentralkapelle.

Auch die verschiedenen Leihhäuser, die *monti di pietà*, die jetzt entstehen oder wie in Rom wenigstens in einem älteren Bau eingerichtet werden, erhalten gern ein monumentales Gepräge. Durch die Grundrißbildung, zwei große Treppen zu beiden Seiten der Eingangshalle, um die Zirkulation durch die oben gelegenen Leihräume zu erleichtern, einen großen Rechteckhof, gegen den sich die Eingangshalle in voller Breite öffnet, mit einer kleinen Kirche auf der gegenüberliegenden Seite zeichnet sich das Leihhaus in Neapel aus, 1605 von dem Römer Cavagni erbaut.



157. Padua, Caffè Pedrocchi

Aufnahme von Kunstwerken bestimmt. Pozzo bezeichnet in seiner Prospettiva eine solche Galerie geradezu als *musaeum*. Für größere Sammlungen, die nun nach und nach einer gewählten Öffentlichkeit zugänglich werden, adaptiert man Teile oder ganze ältere Palastbauten, oder richtet gar eine Villa mit der ausschließlichen Bestimmung für Sammlungen ein. So in Rom das Museo Capitolino und die Villa Albani (Abb. 24, 185).

Aus Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ 1764 lassen sich verschiedene Angaben über italienische Sammlungen herauslesen. 1757 richtet Franz III. in Modena das Albergo delle Arti ein. Die erste museumstechnisch hochbedeutsame Anlage ist der Bau des Museo Clementino-Pio in Rom für die päpstliche Antikensammlung von Michelangelo Simionetti unter Clemens XIV. (1769–74) begonnen. Die Eingangstreppe wurde bereits besprochen (vergl. S. 135). Die Sala a Croce greca, Sala rotonda und Sala delle Muse zeigen völlige Trennung in einzelne Räume, jeder seine Schönheit geschlossen in sich entwickelnd und, wie

Burckhardt sagt, „für immer klassisch, die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigernd“. Zugegeben, daß eine solche Steigerung der Stimmung stattfindet, so sind doch damit noch nicht jene rhythmischen Raumsteigerungen des Barocks gewonnen. Vollendet dieser erste Teil mit den folgenden Sälen unter Pius VI. Unter Pius VII. kommt, verbunden durch den Gang des Museo Chiaramonti, der Braccio Nuovo 1821 von Raffaello Sterni hinzu.



158. Mailand, Porta Nuova

Das erste große Kaffeehaus

in Italien ist das Caffè Pedrocchi in Padua (Abb. 157) 1831 von Japelli. Die freie, helle Raumanordnung, der Hauptsaal mit einer durch zwei Säulen getrennten, das Büfett enthaltenden Apsis gegenüber dem Eingang, besonders die Lösung des plastischen Körpers in einzelne Blöcke machen den Bau zu einem wichtigen Beispiel des italienischen Klassizismus.

Überdeckte Märkte und Markthallen sind in Italien schon zur Zeit gotischer Baukunst üblich. Die größte Anlage der Renaissance wäre das Handelsquartier am Rialto in Venedig geworden, wenn der Entwurf des Fra Giocondo zur Ausführung gekommen wäre. Vasari errichtet 1573—81 in Arezzo die Loggia dei Laici, den gestreckten Marktplatz auf der höher gelegenen Langseite begrenzend. 1605 baut Buontalenti gegenüber dem Kopf der Arnobrücke in Pisa die Loggia de' Banchi. Eine klassizistische Markthalle von 1837 von N. Bettoli, sich in langer Kolonnade gegen die Piazza della Ghiaia öffnend, besitzt Parma. Der Typ der modernen, als geschlossener Baublock nur im Erdgeschoß mit rundumlaufenden Arkaden geöffneten Zentralmarkthalle taucht zuerst in Novara als Pal. del Mercato 1817—39 auf.

Von Lagerhäusern verdienen die der Dogana in Venedig (Abb. 169), weiter die Immacolatella Vecchia in Neapel genannt zu werden.

Kirchhofsbauten verschiedentlich aus dem Beginn des 19. Jbhs. Als bezeichnend und auch in seiner klassizistischen Raumwirkung bemerkenswert kann der Campo Santo in Bologna gelten. Die Beschreibung eines idealen, vor der Stadt gelegenen Friedhofs bei Milizia (Arch. Civ. 1785, II, 290).

Für den humanistischen Theaterbau hatte Palladio im Teatro Olympico in Vicenza 1580—84, vollendet von seinem Sohn Scillo, den Versuch gemacht, das antike Theater mit Stufenhalboval für die Zuschauersitze und flacher Scena zu übernehmen. Ähnlicher Entwurf schon bei Serlio 1540. Scamozzi hat in Anlehnung daran ein ähnliches Theater in Sabionetta erbaut. Bereits im Teatro Farnese, im gleichnamigen Palazzo in Parma 1618—19 von Aleotti erbaut, 1911 restauriert, beginnt diese Form gestreckte Proportionen anzunehmen, die Tiefenachse wird stärker betont. Die Rückwand des Zuschauerraums wird mit zwei Geschossen von Arkaden im Palladiomotiv gegliedert, hinter denen einige Zuschauer noch Platz finden können. Für die Hinterbühne ist der Übergang von festen perspektivischen Ansichten, zuerst 1510 von Peruzzi eingeführt, zu veränderlichen Kulissen bemerkenswert, wenn auch hier kaum zum erstenmal verwendet.

Das Aufkommen der öffentlichen Oper mit höchstem Prachtdekor unter dem Protektorat der Fürsten bringt eine entscheidende Wendung: die einst nur dekorativ genutzte Hinterbühne wird eigentlicher Bühnenraum von großer Tiefe, der Zuschauerraum vergrößert sich, Rangunterschiede sind zu berücksichtigen. Die Arkaden, einst nur als Wandgliederung auftretend, werden zu Logen (palchi) ausgebaut. In den Entwürfen von Motta: „Trattato sopra la struttura de Teatri e Scene“ Guastalla 1676, läßt sich verfolgen, wie die Logenreihe sich in die Stufensitze einschiebt, um schließlich den Raum umgebend dreimal übereinander zu erscheinen. Der Einfluß des alten Turniertheaters mit Arkadenreihen übereinander für die Zuschauer kann vielleicht als Anregung gelten. Das Parterre entwertet sich. Das erste Logentheater ist das bald nach seiner Errichtung niedergebrannte Teatro S. Cassiano in Venedig 1637. Das erste große Logentheater in Rom baut mit dem Teatro Tordinone 1675 Carlo Fontana, von späteren dort sei einzig das Teatro Argentina 1732 von Teodoli genannt. In Neapel das Teatro S. Carlo 1737 von Carasale und Amitrano, 1777 umgebaut von Fuga, 1816 nach einem Brand erneut. Der im Teatro Farnese rechteckige, der Bühne gegenüber im Halbkreis geschlossene Zuschauerraum, wie ihn auch Motta gibt, hat sich tief elliptisch oder eiförmig ausgerundet. Ähnlich das Teatro della Fortuna in Fano 1665 von Torelli.

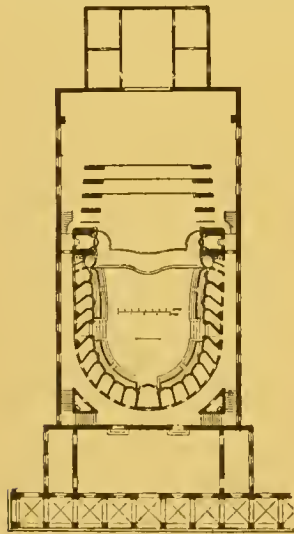


159. Bologna, Teatro Comunale

(Phot. Castelli)

Die Bühnenöffnung schließt sich, die Ellipse schneidend, ohne Unterbrechung an mit dem Proszenium, dessen Logen schon über der Rampe liegen. Dieses Proszenium, die alte Scena des humanistischen Theaters und darum auch jetzt noch besonders durchgebildet, ist die Stelle, wo in barocker Weise Zuschauer Raum und Bühne einander durchdringen. Über dem Eingang im Grunde der Logen gegenüber der Bühne meist eine besondere Prachtloge mit Balkon eingebaut. Die Decke ist flach oder leicht durch eine Kehle gehoben.

Die großen Förderer sind hier die Galli Bibbiena, Ferdinando, seine Söhne Giuseppe und Antonio, der Sohn des Giuseppe Carlo, dann der Bruder Ferdinando Francesco und dessen Sohn Carlo Giovanni, die bis in den Ausgang des 18. Jhhs. hinein arbeiten und denen sich eine unübersehbare Schar von Schülern und Hilfsarbeitern anschließt. Sie insbesondere machen die italienische Kulissenbühne in ganz Europa heimisch. Von Francesco das Teatro Filarmonico in Verona 1717—20 errichtet, zusammen mit Maffei. Die Ovalform schwenkt hier vor der Bühne in kurzem Bogen auseinander, dieser glockenförmige Grundriß macht die Raumwirkung flüssiger. Als Überleitung zum schmälern Proszenium kurze, gegenläufige Bogenstücke eingeschoben, die Türen und darüber Nischen enthalten, doch gerät hier Bibbiena



160. Bologna, Teatro Comunale. 1:1100

offensichtlich in Schwierigkeiten. Die Logenreihen steigen, wie schon stets das Parterre, gegen den Hintergrund des Zuschauerraums hoch, um eine bessere Einsicht in die Bühnenöffnung zu erzielen. In dem mächtigen Teatro Comunale in Bologna (Abb. 159, 160) 1756—63 gibt Antonio einen leicht glockenförmigen Grundriß. Der Anschluß an das Proszenium geschieht durch eine tote Logenachse. Bei bescheidenen Verhältnissen sehr hübsche Lösung des glockenförmigen Grundrisses im Theater in Macerata von Morelli. Jede Loge bekommt hier einen leicht vorspringenden Balkon, der vierte Rang, die galleria, ist in die Stichkappen der Decke eingelassen. Bemerkenswert das wenig bekannte Teatro Grande in Padua (Abb. 164) 1748—51 von Cugini: über drei Logenrängen steigt frei amphitheatralisch in mehreren Reihen die Galerie auf, alles überspannt von einer leuchtend heiteren Wölbung mit hypäthraler Beleuchtung. Die einfachere Form des Ovals wählen wieder das Teatro Regio in Turin 1738 von Alfieri, 1903 umgebaut, und bei ganz kleinen Abmessungen, die drei palchi von Halbsäulen zusammengefaßt, das Theater im Schloß von Caserta von Vanvitelli. Auch das Teatro della Scala in Mailand 1776—78 von

Piermarini in mächtigen Abmessungen mit sechs Rängen behält diese Form bei, ebenso das Teatro Fenice in Venedig 1791—92 von Selva auf schwierigerem Grundstück, für das auch Morelli eine interessante Lösung 1790 ausgearbeitet hatte. Das erste galt lange Zeit als das Mustertheater Europas. Dagegen das kleine Hoftheater des Pal. Reale in Neapel von Fuga bereits unter französischem Einfluß wieder als rechteckiger Saal mit rings-

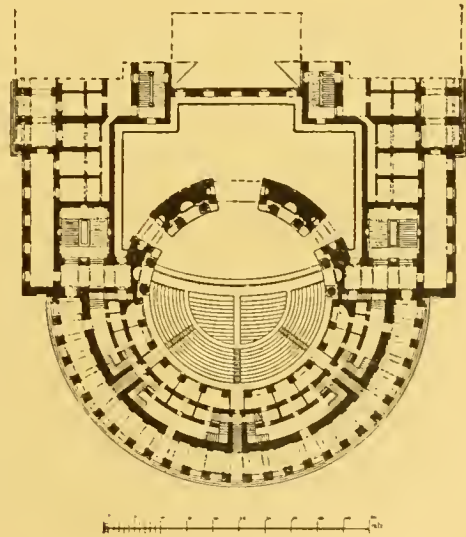


161. Theaterentwurf von Moretti *

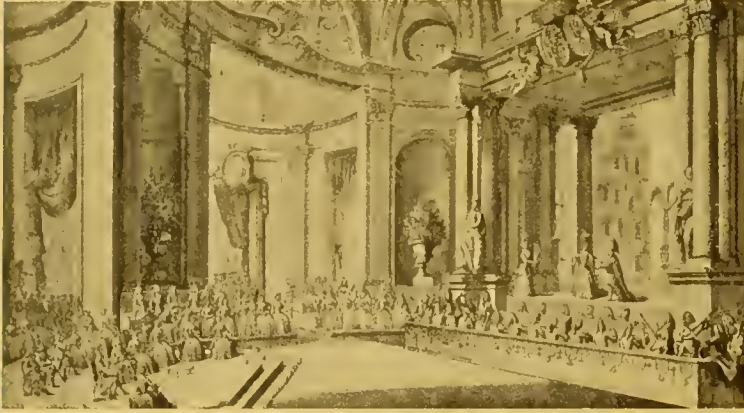
umlaufendem Balkon gegeben. Als Theater mit Empiredekoration mag das in Ferrara von Foschini und Morelli genannt sein.

Man wird fragen, ob nicht das Streben nach reicherer räumlicher Komposition, wie sie der Hochbarock sich wünscht, auch im Theaterbau seinen Niederschlag gefunden hat, trotz der durch den Zweck streng vorgeschriebenen Raumform. Die Glockenform der Bibbiena macht entschieden die Raumwirkung lebhafter, von einem Zusammenfluß verschiedener Räume könnte aber nur bei dem im Stich erhaltenen Palasttheater in Turin (Abb. 163) von Juvara die Rede sein. Hier schließen sich an den halbkreisförmigen Zuschauerraum, der gänzlich ohne Logen ist, radial drei Räume auf Überhalbkreisgrundriß an, die heller beleuchtet sind als der Hauptraum und zur Aufnahme des Gefolges dienen. Das Proszenium zeigt eine Gruppe von Frei- und Halbsäulen, wiederum ohne Logenbildung.

Entschieden macht sich die Raumauffassung des werdenden Klassizismus geltend. Man möchte bereits in der hypäthralen Beleuchtung und der amphitheatralischen Galerie des Teatro Grande in Padua (Abb. 164) seinen Einfluß erkennen, denn der Einwurf, die Tagesbeleuchtung bleibe des abendlichen Spiels wegen ohne Wirkung, ist nicht stichhaltig, da nicht ausschließlich bei Dunkelheit gespielt wurde. So wurde z. B. das Teatro Aliberti in Rom (Taf. III, 396) noch Mitte des 19. Jahrhunderts umgebaut, um auch bei Tageslicht darin spielen zu können. Über die rückläufigen Formen, die wieder das Oval und das Rechteck aufnehmen, ist schon gesprochen. Entschieden tritt die klassizistische Gesinnung in dem von Arnaldi in Vicenza 1762 veröffentlichten Theaterentwurf hervor, wo im genauen Halbrund — bei Palladio ein quergelegtes Halb-oval — amphitheatralisch zehn Stufenreihen empor-



162. Theaterentwurf von Ferrarese



163. Turin, Teatro im Pal. Reale

wurf Vincenzo Ferrareses (Abb. 162) in Milizias Schrift „Del Teatro“ 1771. Zuschauerraum und Bühne teilen sich annähernd gleichmäßig in einen Raum über Kreisgrundriß, der Raumteil für die Zuschauer wird von Logen umsäumt, der Bühnenteil läßt Ausblicke auf eine Hinterbühne frei. Das Streben, statt der Raumgruppe von Zuschauerraum und Bühne einen in sich abgeschlossenen Raum zu erhalten, läßt auch Morelli im Teatro Comunale in Imola beide über Ovalgrundriß unter eine leichte Wölbung bringen, doch muß auch er der wechselnden Dekorationen wegen die Bühne in drei Bogen so breit wie möglich gegen eine Hinterbühne öffnen. Seine Veröffentlichung über dies Theater ist auch sonst bemerkenswert, da sie eine größere Zahl älterer Theatergrundrisse enthält. Den Zuschauerraum über Kreisgrundriß mit Kassettenkuppel, Säulenstellung und attikaartiger Galerie ringsum gibt der Römer Moretti 1771 in einem Entwurf, den das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt (Hdz. 2913, Abb. 161). Auf die letzten Endes doch unmögliche Raumvereinheitlichung ist verzichtet, sehr deutlich kennzeichnet sich dagegen die Phase der isolierenden Raumablösung.

Auffällig ist das fast stete Fehlen eines bedeutenderen Wandelraums, des ridotto. Es erklärt sich aus der Sitte, in den Privatlogen Besucher zu empfangen. Sogar das Teatro della Scala in Mailand verzichtet auf einen solchen, sieht aber für jede Loge ein besonderes Zimmerchen vor. Ein bemerkenswerter Wandelraum dagegen im Theater in Padua.



164. Padua, Teatro Grande

steigen, hinter denen die Logen liegen. Die klassische Lösung gibt der Bergamaske Quarenghi im Ermitagetheater in Petrograd. Hier ist der halbkreisförmig ansteigende Stufenring der Zuschauerplätze in einen Rechteckraum einglegt, die Bühnenöffnung sehr glücklich gegen den Zuschauerraum abgestimmt. Über seinen Theaterentwurf für Bassano vermögen wir nichts anzugeben. Charakteristisch der Ent-

wurf, den das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt (Hdz. 2913, Abb. 161). Auf die letzten Endes doch unmögliche Raumvereinheitlichung ist verzichtet, sehr deutlich kennzeichnet sich dagegen die Phase der isolierenden Raumablösung. Auffällig ist das fast stete Fehlen eines bedeutenderen Wandelraums, des ridotto. Es erklärt sich aus der Sitte, in den Privatlogen Besucher zu empfangen. Sogar das Teatro della Scala in Mailand verzichtet auf einen solchen, sieht aber für jede Loge ein besonderes Zimmerchen vor. Ein bemerkenswerter Wandelraum dagegen im Theater in Padua. Höchst prächtig durch drei Geschosse hindurchgeführt der im Teatro Grande in Brescia von Marchetti, das Theater selbst von Cugini.

In den szenischen Dekorationen fällt das völlige Vorrherrschen des architektonischen Raumbildes in denkbar reichsten Durchdringungen

und Vermischungen allen anderen Dekorationen gegenüber auf. Für die Erziehung des architektonischen Vorstellungsvermögens lohnt sich die Mühe reichlich, aus solchen Ansichten den Grundriß herauszuzeichnen. Da die Zahl der Dekoratoren und Skenographen unendlich ist, begnügen wir uns mit dem früheren Hinweis (vergl. S. 105). Den Genannten mag noch Pietro Righini angeschlossen werden.

Für die Fassade des Theaters ist ein Vorbau als Witterungsschutz beim Eintritt Bedingung. Einfach ein solcher beim Teatro Comunale



165. Neapel, Teatro S Carlo

(Phot Sommer)

in Imola; mit gekuppelten Säulen, aber unvollständig der am Teatro Filarmonico in Verona von Cristofali und ebendort der klassizistische des Teatro Nuovo. Bescheiden im Vergleich zur Größe des Theaters der Vorbau am Teatro della Scala in Mailand. Der Klassizismus liebt es, die Halle in den Baukörper hineinzulegen aus ästhetischen Gründen, die bereits Seite 142 angedeutet sind: so am Teatro Fenice in Venedig, an der nach dem Brand entstandenen Fassade des Teatro S. Carlo in Neapel (Abb. 165), wo diese Halle als mächtige Durchfahrt genutzt wird und eine Säulenhalle im oberen Geschoß sehr glücklich das untere Arkadenmotiv variiert, — vielleicht die beste Theaterfassade der neueren italienischen Baukunst. Sehr viel einfacher aber doch monumental der untere Hallengang mit Säulen des Teatro Regio in Parma 1821—29 von Bettoli und des Teatro delle Muse in Ancona 1827 von Ghinelli. Die Form der antiken Tempelfront ohne Giebel wählt Barabino für das Teatro Carlo Felice in Genua 1826—27, und völlig als Tempelfassade gibt sich das Teatro in Como.

Endlich ist noch aus später Zeit der ganz nach antiken Vorbildern konzipierten Arenen zu gedenken. Den Vorschlag zu einer solchen Anlage scheint zuerst Diodati dem König beider Sizilien gegen 1780 gemacht zu haben. Eine Arena von allergrößten Abmessungen baut Canonica in Mailand: Oval mit Stufenringen und einigen Aufbauten am Rand, zwischen denen Bäume angepflanzt sind, so



166. Macerata, Sferisterio

einen durchgehenden oberen Abschluß dieser mächtigen Schale schaffend. Stufenreihen und zwei diese umschließende Loggiengeschosse hinter Kolossalsäulen gibt das Sferisterio bei Macerata (Abb. 166). Seine in sich geschlossene Raumwirkung steht hinter einer gleichgroßen, antiken Anlage kaum zurück. Als Arcanaanlage in einem Park sei die der Villa Borghese in Rom genannt.

VI. Stadtbaukunst.

Es bleibt in einer Geschichte der Barockarchitektur noch die Aufgabe, systematisch das Gesamtgefüge der einzelnen Bauten zu betrachten, und damit die Erscheinung der Stadt selbst, ihre räumlichen und plastischen Bildungen als Ergebnisse architektonischer Vorstellung und Formsinnes aufzufassen. Das Material, das dem Verfasser hierfür nach längeren Studien vorliegt, ist allerdings ein so gewaltiges, daß nur das Hauptsächliche vermerkt werden kann.

Bei den meisten bedeutenderen Barockbauten wird die günstige Einfügung in das Stadtbild bemerkt werden, zumindest werden einzelne Bauteile auf eine Straßenachse hin durchgeformt. Dom. Fontana legt vor den Eingang der Cancelleria in Rom nachträglich ein kräftiges Portal, da der Barock für die hier gegenlaufende Straße eine Resonanz in der Baumasse verlangt. Ebenso die Via Merulana in Rom durch die Benediktionsloggia an S. Giovanni in Laterano von Dom. Fontana 1586 mit je fünf dunklen, fernhin wirkenden Arkadenbogen in zwei Geschossen aufgenommen. S. Giovanni in Macerata stellt sich genau auf den Corso ein. Für den gegen die Via Quattro Fontane gerichteten Chor von S. M. Maggiore in Rom entwirft Bernini um 1670 eine prächtige Schaufront, die Apsis selbst mit einer schattenden und fernhinwirkenden Säulenhalle umziehend. Der ausgeführte Entwurf von Carlo Rainaldi ist wesentlich einfacher (Abb. 167). In Pistoja weitet sich die ansteigende Via Montanara gegen die Biblioteca Fabbrioniana, Umbau 1765, die sich als Ecke eines großen Blocks in das Straßenprofil einschiebt und unterstützt durch ihre treffliche dunkle Rahmen- und Pilastergliederung auf hellem Grund die Straße beherrscht. In Arezzo wendet sich die Intendenza di Finanze, ein Bau um 1800, dem steilen Aufgang zu, der den ersten Abschnitt der Straße bildet, und gewinnt, da das ganze Gelände nach jener Seite stark abfällt, eine prächtige Aussicht fernhin über die bergige Landschaft.

Mit solcher Anordnung wird Monumentalbau und Straßenraum in Beziehung zueinander gebracht.

Von besonderer Bedeutung für den Straßenabschluß sind Torbauten. Mit der Umwallung hatten sie seit altersher ihr Gesicht nach außen gewandt. So noch die reiche Porta S. Pietro der 1544—1645 angelegten Wälle von Lucca, Porta Romana in Mailand 1598 von M. Bassi, Porta Pila in Genua 1633, Porta Galliera in Bologna 1661 von Provaglia. Michelangelo hat bereits die Innenseite der Porta Pia in Rom gegen die Via 20 Settembre reich durchgebildet und ebenso erhält dort die Porta del Popolo 1656 von Bernini eine reiche innere Schauseite. Auch die Straßenüberführung des Bogenganges zum Santuario bei Bologna im Arco del Meloncello von Franc. Bibbiena gibt zwei Schauseiten, nach der einen zu einen geschwungenen Vorhof bildend. Die Porta Pia in Ancona von Vanvitelli oder Marchionni (?) will allerdings in erster Linie prächtiges Dekorationsstück sein, gibt aber wieder als die reichere die nach dem Hafen gerichtete Seite, eben für diesen architektonisches Schaustück. Reichere plastische Entwicklung gegen die Stadt mit seitlichen Torwachthäusern schon an der genannten Porta Galliera und besonders schön an der Porta Nuova in Mailand (Abb. 158) um 1800 von Zanoja.

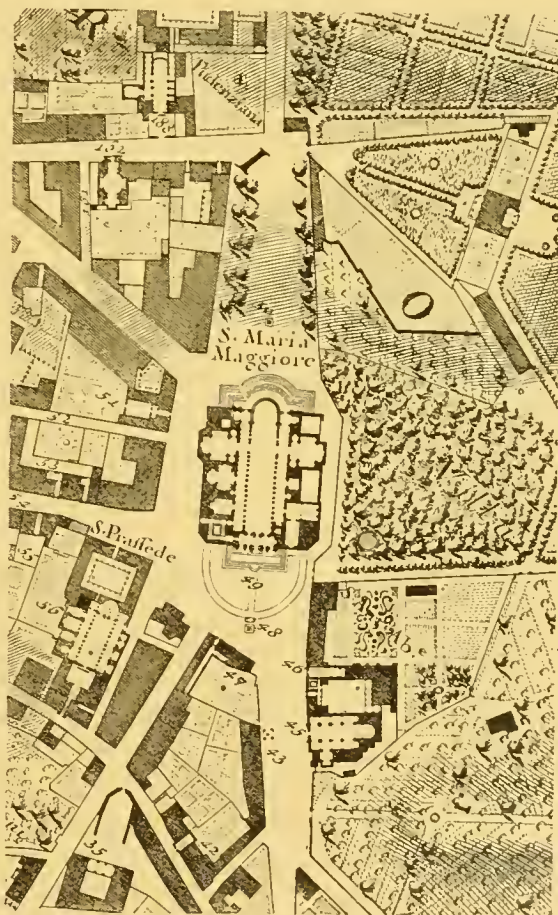
Nach Feststellung dieser Beziehungen zwischen Straßenraum und plastischem Baukörper wäre zunächst zu fragen, wie weit man die räumliche Wirkung der Straße ausbildet. Daß

einzig die gerade Straße in Betracht kommt, ist für den Barock selbstverständlich, wie er ja auch Zimmerräume nicht willkürlich unregelmäßig gestalten wird, wofür sich Beispiele in der Gotik finden. Allerdings ist selten der geschlossene Raumcharakter durch einheitgebende gleichmäßige Wandbildung unterstützt. Der Grund liegt wohl darin, daß man bei der annähernden Gleichmäßigkeit italienischer Hausfassaden sich nicht besonders zu bemühen braucht. Das Straßenprofil bleibt stets schmal, die Theorie verlangt dies gegen die Sonnenstrahlen. So Via Nuova, jetzt Garibaldi in Genua, die man vielleicht nicht einmal als von Alessi entworfen bezeichnen kann, wenn er auch neben einer ganzen Zahl anderer Architekten wie Castello, Lurago, Vannone, Ponzello hier einige Hauptpaläste baut. Auch Via Balbi dort ist schon vor Bianco festgelegt worden. Angelegt dagegen die Strada Cesarea in Gualtalla von Capriani. Als einheitliche Straße ist auch die Anlage der Uffizi in Florenz 1560 bis 1574 von Vasari aufzufassen, wodurch die Piazza della Signoria und der Arno miteinander verbunden werden. Sehr geschickt der Turm des Pal. Vecchio als Abschluß des Straßenraums gewonnen. Eine Reihe einheitlicher Straßenwandungen zeigt nur Turin, so Via di Po von 1673. Als Steigerung des Weges zu körperlich-plastischer Erscheinung lassen sich in Bologna der Bogengang zum Santuario beg. 1674 von Monti, fortgeführt durch Franc. Galli Bibbiena, voll. 1739, und die Portici di Monte Berico in Vicenza 1746 von Muttoni auffassen.

Mehr Wert ist auf architektonische Fassung des Straßenraums an seinen Gelenken, Mündung, Gabelung und Kreuzung gelegt, doch steht auch hier Italien hinter andern Ländern zurück. Verschiedenes davon in Turin, besonders wirkungsvoll der Ansatz der Via Roma an Piazza S. Carlo (Abb. 170), für deren Flanken Vitozzi zwei Kirchenbauten vorsieht mit je einem Glockenturm gegen die Straße. Später die beiden Torpaläste in Macerata gegen Corso Cavour.



167. Rom, S. Maria Maggiore



168. Rom 1748, 1:5000

Auch die Porta Felice in Palermo 1582—1637 ist in zwei Pylonen zu seiten der Straße aufgelöst. Die spitze Blockecke zwischen einer Straßengabelung verschiedentlich ausgezeichnet, eine besondere Schaufassade nach dieser Seite, wie sie Pal. d' Angri in Neapel bietet, gehört aber zu den Ausnahmen. Kommt einmal ein solcher spitzer Winkel wie am Pal. Borghese in Rom (Taf. III, 451) heraus, so wählt C. Rainaldi lieber das isolierte Motiv einer Loggetta, ähnlich bildet sich der Tempietto Zuccari (Taf. III, unten rechts) zwischen Via Gregoriana und Sistina. Die glänzendste Auflösung geben die beiden Kirchen S. M. in Monte Santo und S. M. de Miracoli von Rainaldi 1662 an der Piazza del Popolo (Taf. III, 404, 484, Abb. 178) zwischen Via di Ripetta, Corso und Via di Babuino, wobei beide Glockentürme, wie schon vorher in Turin, gegen den Corso zusammenrücken. Vorzüglich in Venedig die Punta della Dogana (Abb. 169) als Kopf der Zollmagazine zwischen Canal Grande und Canal della Guidecca 1676—82 von Benoni, dem Sieger einer dafür ausgeschriebenen Konkurrenz, die lebhafteste Massenbewegung von S. M. della Salute kontrastierend. Straßenkreuzungen hatte schon die Renaissance besonders ausgezeichnet, so in Ferrara die Kreuzung von Via Piozzoni und Corso Porta Po, allerdings ist nur der Pal. del Diamanti 1493 mit Eckpilastern und Eckbalkon völlig durchgebildet. In Rom beginnt man unter Sixtus V. an den Ecken der Kreuzung von Via Quirinale und Via Sistina (Abb. 114) Wandbrunnen aufzustellen, und schon 1609 wird dies in Palermo für ein Hauptstraßenkreuz, die Quattro Canti, wiederholt. Ausbildung dieser Kreuzung zu einem Kreuzplatz mit ringsum vorgelegten Bogenhallen aus dem Ende des 18. Jhhs. zeigt Caserta mit der Piazza Margherita.

Von den Straßenräumen gehen wir zu den Platzräumen über. Auch hier ist zunächst ein Blick auf die Beziehungen zwischen Platzraum und Baukörper zu werfen. Zur Beherrschung des Platzraums dehnt sich der Monumentalbau. Schon Maderno setzt das Untergeschoß von S. Susanna in Rom in seitlichen Flügelbauten fort, um die Kirche auf der Breitseite des gestreckten Platzes gewichtiger zu machen. Ebenso in Padua mit S. Clemente 1692 die seitlichen Häuser durch eine Balusterattika verbunden, um dem Kirchlein einmal gegenüber dem Uhrturm an der anderen Seite der Piazza dei Frutti Gewicht zu geben, dann um den Platz selbst nach dieser Seite hin zu bestimmen. Auch S. Agnese in Rom nimmt Flanken-deckung, wenschon dieser Versuch in architektonischer Hinsicht nicht recht gelungen ist, und, wie der Vergleich einer Reihe von Stichen zeigt, viel geprobt wurde, der Pal. Pamphili gar nicht mehr sich anschließen will. Gleichmäßige Flanken schafft sich auch S. Pietro an Piazza Garibaldi in Parma. Besonders schön die klassizistische Anlage von Fiumicino bei Rom, wo gut angepaßte Flanken zu beiden Seiten der Kirche weit ausladen, dann kleinere Bauten den langen Vorplatz an seinen Schmalseiten begrenzen, während gegenüber eine Baumreihe die durchsichtige Trennung gegen den Hafenkanal abgibt. Durch Vorbiegen der Flankenbauten wird die Beziehung zum Platzraum eine noch innigere, der Vorplatz entsteht. Höchst wirkungsvoll durch den Kontrast von Reichtum und Schlichtheit, jedoch nicht vollendet, S. Croce in Jerusalem in Rom (Abb. 121), der Pal. Ducale in Genua, wo wiederum die Stirnseiten der vortretenden Flanken durch Halbsäulenstellungen ausgezeichnet sind. Besondere Vorplatzanlage auch im Kirchenentwurf Trezzinis (Abb. 59). S. Francesco da Paola in Neapel schiebt im Bogen Kolonnadenarme vor, S. Carlo in Mailand bricht sie rechtwinklig um, über den vortretenden Teilen Privatbauten in guter Abstimmung zur Kirchenkuppel errichtend.

Die Umwandlung der einfachen Nische zum reichen Raumgebilde hat bereits Michelangelo mit der hochgelegenen Piazza del Campidoglio vor dem alten Pal. dei Senatori in Rom (Abb. 16) durchgeführt.

Der Baubeginn wird durch die Aufstellung der antiken Reiterbronze des Marc Aurel in der Mitte des neuen Platzes 1538 gegeben, die neue Doppelstufe vor dem Senatorenpalast 1546 begonnen. Über die Paläste zu Seiten, den Pal. dei Conservatori und das Museo Capitolino ist bereits gesprochen, der Fassadenumbau des Senatorenpalastes ist 1598 mit geringer Abweichung vom Entwurf Michelangelos vollendet. Die seitlichen Treppen im Platzgrund mit den krönenden Hallen des Vignola 1550—54 angelegt. Entscheidend ist das Aufgeben des zentralisierten Platzraumes der Renaissance zugunsten eines achsial entwickelten Raumes. Die achsiale Raumdisposition des Innern findet so ihre Vorbereitung in den äußeren Räumen, das Portal wird gleichsam der Brennpunkt der Raumkurven.



169. Venedig, Dogana und S. Maria della Salute

(Phot. Alinari)

(Vgl. auch das über gebogene Fassaden, S. 112, Gesagte.) Mit aller Energie drängt der Raum, schreitet man in ihn von der weichensteigenden Haupttreppe aus hinein, gegen den Hintergrundabschluß, da die stark schattenden Gesimse der seitlichen Paläste das Auge in die Tiefe gegen den höheren Senatorenpalast leiten, so wie das Kämpfergesims in den Langhauskirchen den Blick zum Kuppelraum zieht, da ferner eine Befreiung der architektonischen Form im Fortschreiten von den Seitenpalästen zum Senatorenpalast spürbar ist. Auf der vierten Seite öffnet sich der Blick über Rom. Aus dieser noch einfachen Nischenkomposition entwickelt Michelangelo durch eine leichte Bewegung ein Raumkörpergebilde mit den reichsten Ansichten: er stellt die seitlichen Paläste nicht senkrecht gegen Senatorenpalast, sondern läßt sie gegen ihn um 13 m divergieren, ohne daß das Auge sich zunächst darüber klar wird. So ist in der perspektivischen Verkürzung nicht der Nischenraum nach hinten und der Palast im Grund zusammengeklummt, sondern alles weitet sich dahin, und das Auge, gewöhnt, die perspektivische Verkleinerung bei der Größenschätzung in Rechnung zu stellen, überschätzt den Palastbau. Gleichzeitig werden Ausblicke zu Seiten des Palastes über das tiefliegende Forum und gegen die Höhe des palatinischen Hügels gewonnen, dagegen durch Verengerung dem Blick über die Stadt die absaugende Weite genommen. Nebenräume, ohne Selbständigkeit ganz auf den Hauptraum bezogen, ergeben die beiden seitlichen Treppen. Die Flankenseiten der Paläste rechts und links stellen sich annähernd senkrecht zur Blickrichtung des gegen den Platz Hinanschreitenden, ihr Körper verschiebt sich während des Aufstieges stärker. Gleichzeitig nehmen auch die beiden Treppen im Hintergrund an dieser Wendung teil und bringen von hier aus Platzraum und Baukörper zu neuer, überraschender Sichtbarkeit. Auf Piazza del Campidoglio grüßt die scheidende Renaissance den werdenden Barock.

Neben dieser Platzbildung, die allerdings erst 1655 mit dem Museo Capitolino abgeschlossen ist — im folgenden Jahr 1656 wird die Piazza di S. Pietro begonnen — andere bescheidenere Anlagen. Piazza della SS. Annunziata in Florenz barg alle Vorbedingungen eines achsial gerichteten Barockplatzes, da die Via de' Servi senkrecht gegen die Kirchenfassade ausläuft und zugleich die Platzachse abgibt. Caccini erbaut darum auch 1601—04 den Bogengang vor der Fassade höher wie die 1421 von Brunellesco begonnene seitliche Bogenhalle des Spedale degli Innocenti und ihr Gegenstück von Ant. da Sangallo. Auch der Platz in Castelgandolfo vor dem päpstlichen Palast, der als Schluß einer geraden, leicht steigenden Straße sich auftut, wirkt gut, ohne besondere Absichten zu verraten. Immerhin sei auf die Art der Risalitbildung am Palast in Bezug auf den Platzraum aufmerksam gemacht.



170. Turin, Piazza S. Carlo

mit sich bringt, ist man allzuleicht geneigt zu vergessen, daß die räumlichen Gedanken geringerer Art sind und daß der Wiederaufbau des Glockenturms — wir haben Jahre hindurch den Platz nur ohne diesen gekannt — beweist, daß auch dem modernen Venezianer die Einsicht fehlt, wie er mit diesem Turmkloben die Maßstabverhältnisse des ins Allerzierlichste gehenden Hauptbaus, der Markuskirche, schädigt. Bemerkenswert ist der kleine Vorplatz vor S. Moisè, in dessen Achse die Calle larga mündet, nachdem sie einen Kanal mit breiter Brücke übersprungen hat. Sonst beschränkt man sich in Venedig mit einem Plattenmuster für den Vorplatz und allenfalls einer Stufenanlage gegen den Kanal. Liest man die langen Verhandlungen über die Vorplatzanlage bei S. M. della Salute, den spazio di prospetto, für den außer Longhena auch Benoni, Sardi, Termignon und Pastori ihren Rat geben, so wird man das 1682 erreichte Resultat dieser Anstrengung nicht gerade ebenbürtig finden. Ein Beispiel aus etwas späterer Zeit der Campo dei Tolentini 1709 mit Balustradentreppe gegen den Kanal. In Turin ist das Rechteck der erwähnten Piazza S. Carlo (Abb. 170), im Plan konzipiert von Vitozzi, aufgebaut von Castellamonte, von gleichmäßigen Bauten eingefast, die Langseiten sind in Arkaden geöffnet, doch mußten ihre gekuppelten Säulen bald zu Pfeilern umgestaltet werden. Für die beiden Kirchen gleiche Glockentürme geplant, die die mittlere Straße flankieren sollten. Sehr viel bescheidener einige andere regelmäßige Platzbildungen, von denen der Platz vor dem Pal. del Municipio von Alfieri wenigstens genannt sei.

Eine besondere Art des Nischenplatzes entsteht, wenn der Monumentalbau an einer Straße liegend die Baumassen gegenüber zurückschiebt. Der Besitzer des Pal. Doria-Tursi in Genua gewinnt eine solche Ausbuchtung, indem er 1716 den genau achsial gegenüberliegenden Pal. Torrette mit zurückspringendem Mittelteil aufführen läßt. Ein besonders durchgegliedertes Halboval schneidet sich der Pal. Sforza Torri in Macerata aus der gegenüberliegenden Straßenwandung heraus. In der Raumauffassung ähnlich ist der weit größere Bau am Foro Carlino, jetzt Piazza Dante in Neapel 1757 von Vanvitelli. Piazza del Plebiscito ebendort bringt mit den Kolonnaden von S. Francesco da Paola gegenüber dem Pal. Reale das Motiv noch einmal.

Die größte Leistung barocker Platzraumformung ist Piazza di S. Pietro in Rom (Abb. 172 bis 175) von Bernini ausgeführt 1656—67 unter Alexander VII., der neben Sixtus V. das Größte

An Piazza di S. Marco in Venedig erhalten die alten Procuratien ihr Gegenüber in den Procuratie Nuove 1584 des Scamozzi, die vierte Platzseite, gegen die sich der Raum verengert, erst 1810 von Soli gebaut. Rechtwinklig schließt sich die Piazzetta an, gegen das Meer sich öffnend. Über dieser unvergleichlichen Lage, dem leuchtenden kostbaren Baumaterial, das selbst den Boden auslegt, und über der heiteren Ruhe, die das völlige Ausschalten des Fahrverkehrs



171. Turin, Piazza Vittorio Emanuele

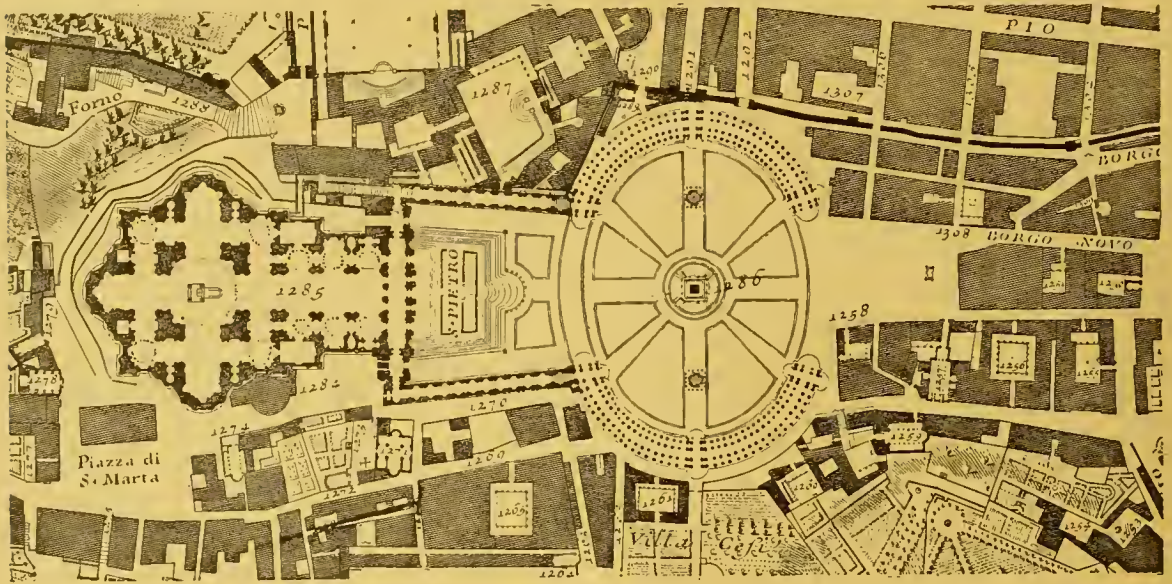
für die Erscheinung der Stadt Rom geleistet hat, mögen auch immer wieder Epigonen ihr Stimmlein zur Kritik und Aufdeckung von ästhetischen Fehlern spitzen. Wer sich in die räumlichen Schöpfungen des Barocks vertieft hat, wird von vornherein sicher sein, daß nach dieser Richtung die Bedeutung des Platzes zu suchen ist. Wir durften viele Monate hindurch in der Nähe dieses Platzes wohnen und werden bei jedem erneuten Besuch in alter Liebe zu ihm gefangen. Wir stehen auch nicht an, frühere Urteile in manchem zu verbessern.

Verschiedene Architekten beteiligen sich mit Entwürfen, unter ihnen Francesco Rainaldi, Ferrabosco. Für Bernini klärt sich die endgültige Idee aus verschiedenen Vorschlägen, die bei Letarouilly, „Le Vatican“ 1882 und bei Busiri-Vici „La Piazza di San Pietro“ 1893 abgebildet sind. Schon wenn man verfolgt, wie lange es währt, bis Bernini zur schlichten Form seiner Kolonnaden gelangt, vermag man die angespannte architektonische Vorstellungsarbeit, die hier geleistet ist, abzuschätzen.

Der Platz besteht aus der Piazza retta, die von der 45 m hohen Kirchenfassade und zwei seitlichen 19 m hohen Korridoren gebildet wird, der querovalen — man erinnere sich an S. Andrea (Abb. 33) — mit 19 m hohen und gleich breiten Kolonnaden gefaßten Piazza obliqua, deren Achsen von 196:142 m durch Obelisk und eine Fontana Madernos — das Gegenstück erst 1677 von Bernini erbaut — bestimmt waren, und der unvollendet gebliebenen Piazza Rusticucci. Gesamttiefe des ausgebauten Platzraums 278 m.

Baldinucci, der Biograph Berninis 1681, gibt statt der oft wiederholten Angabe Fontanas 1694, Bernini sei zu dieser Form durch die Bauten des Pal. Vaticano gezwungen worden, das Gegenteil an: „Bernini adunque trattenuto dal Papa con provisione di 260 scudi il mese, diede principio, ed a suo tempo compimento al Portico di S. Pietro. Nell'ordinare questa gran Fabbrica volle valersi della forma ovata, discostandosi in ciò dal disegno di Michelangelo, e questo fece a fine di più avvicinarsi al Palazzo Apostolico, e così meno impedire la veduta della Piazza della parte del Palazzo fabbricato da Sisto V. con il braccio comunicante colla Scala Regia“. Auf die künstlerischen Gedanken der Raumkomposition glaubt er nicht eingehen zu brauchen. Diese versteht man zu seiner Zeit genugsam.

Zunächst fällt auf, daß wie am Kapitolsplatz so auch hier die Korridore gegen die Fassade divergieren — um 27 m. Wieder ist die Klemmung vermieden und dieselbe Rechnung trifft hier wie dort ein. Es gibt einen sehr hübschen Beweis für Wirkung einer gegenteiligen Anlage: der Vorplatz des Schlosses Caserta bei Neapel (Abb. 194) von Vanvitelli. Man wird finden, besonders wenn man in seiner Vorstellung die Anlage so vervollständigt, wie sie Vanvitelli plante, daß hier das Schloß trotz seiner Breite klein und zusammengedrückt erscheint, man erst vor ihm auf und niederschreitend über seine Abmessung erstaunt. Aber noch mehr tut Bernini für die Größenwirkung der Fassade. Das Terrain steigt zwischen den Korridoren, deren einer die Scala Regia enthält, an. Zwischen dem mächtig wirkenden Raum der Piazza obliqua und der Fassade liegend, wobei die Korridore ihrer Divergenz wegen für das Auge fast verschwinden, schlägt sich



172. Rom, S. Pietro und Piazza di S. Pietro 1748, 1:5000

diese Fläche als Sockel zur Fassade. Immerhin ist das Kranzgesims der Korridore so berechnet, daß es auf der Fassade in Türstürzen seine Fortleitung findet, diese Flügel sich also mit dem Körper binden. Der Franzose Chantelou spricht von einem Körper mit Armen. Bernini tut noch mehr: das Auge vermag das Verhältnis der Ellipse nicht abzuschätzen; da der Platz gegen die Mitte zu fällt, so richtet sich gegen den Nahenden die ferner liegende Platzfläche auf, d. h. sie vermeidet ihre perspektivische Verkürzung, und die Folge davon ist, daß man ihre Tiefenerstreckung überschätzt. Ist aber die Entfernung überschätzt, so muß man notwendigerweise der Fassade eine beträchtlichere Größe zuschreiben, wie sie wirklich besitzt. Der Gewinn mag nun ein geringer sein, immerhin wäre es verfehlt, das Gegenteil beweisen zu wollen.

Ohne weiteres ist einleuchtend, daß Bernini nun auch für seinen Platz, für seine Kolonnaden, die dreischiffig von vier Reihen nach außen sich leicht verstärkender Säulen gebildet werden — nie völlige Deckung der äußeren —, die größtmögliche Wirkung zu erzielen versucht. Der Raum des Ellipsenplatzes wirft sich nicht haltlos der Kirchenfassade entgegen, er bleibt in den Ausbuchtungen haften. Man hat hieraus schon im 17. Jhh. einen Vorwurf für Bernini gemacht: das Volk könne von diesen Einbuchtungen aus den segnenden Papst nicht sehen. Ganz glücklich ist aber Bernini in der Schöpfung des optischen Maßstabes für seine Kolonnaden: da sie 90 m vor der Fassade aussetzen, die Korridore aber kürzer und manchem Getäuschten sogar sich zu verkleinern scheinen, steht das Ende der Kolonnade im Platzbild groß vor der fast $2\frac{1}{2}$ mal so hohen Fassade. Endlich eine überwältigende Raumwirkung von den Portalen der Peterskirche aus: nicht gleichmäßig übersehbar laufen die Kolonnaden in die Tiefe, sondern nach ihrem Ansatz verschwinden sie, um in der Entfernung klein geworden sich als optischer Maßstab im Platzbild gegen die gigantischen Säulen der vorderen Eckbauten zu stellen, so die Entfernung zwischen Anfang und Ende recht deutlich machend. Nach unseren früheren Ausführungen über Scheinperspektiven (S. 103, 104) bedarf die Behauptung, Bernini habe nicht mit den Kunstgriffen des optischen Maßstabes, d. h. mit Scheinwirkungen gerechnet, keiner besonderen Widerlegung. (Vgl. des Verf. Stadtbaukunst, Handbuch der Kunstwissenschaft.)

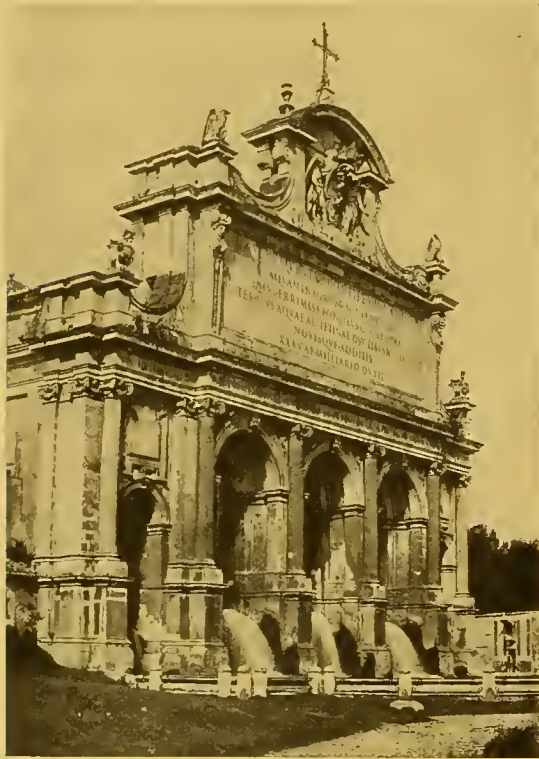
Wir können nicht umhin, auch hier, wie schon anderenorts, über die Schönheit des Platzes seinen Zeitgenossen Berninis, Carlo Fontana, sprechen zu lassen: „Dieses schöne Platzbild macht einen wundervoll befriedigenden Eindruck. Das würde nicht der Fall sein, wenn der Vorplatz gemäß den Entwürfen einiger Architekten rechtwinklig wäre, um mit Vitruv zu reden, einen Peristyl bildete. Bei der jetzigen Anlage formen die Einbuchtungen der Kolonnaden gleichsam Nischen, denen die Fontänen als Schmuck dienen. Wenn man in einer dieser Rundungen etwas vor dem großen Diameter steht und den Blick gegen den Monte Aureo wendet, überrascht die Wirkung. Vor dem Betrachter ragt der Obelisk, neben diesem werfen die beiden rauschenden Fontänen schimmernde Wassermassen gegen den Himmel. Durch ihren mächtigen Fall

erregen sie freudiges Entzücken gemeinsam mit dem Grün der Gärten, das durch die Säulenhallen leuchtet, und lassen so das Wunder jener großräumigen und prächtigen Gesamtanlage gewahr werden. — Und wenn gleich jedes Einzelne herrlich ist, bietet es doch nur ein ergebenes Geleit dem Höchsten, dem gewaltigen Tempel.“ Der Kolonnadenplatz wirkt wie ein mächtiges Armausbreiten. — Über weitere Ausgestaltungsvorschläge Fontanas vergl. des Verfassers Platz und Monument, II. Auflage 1912.

Im gleichen Jahr, als die Pläne für den Petersplatz entstehen, baut Pietro da Cortona zugleich mit der Schau­fassade von S. M. della Pace in Rom (Abb. 119) einen architektonisch einheitlichen Vorplatz, in dessen Raum hineintreibend der Kirchenkörper auf einer größeren Bühne jene Körperdurchdringung noch einmal vorführt, die wir schon an der Fassadenbildung beobachtet haben. Der komplizierte Grundriß des Vorplatzes erklärt sich aus der Einmündung bereits bestehender Straßen, die annähernd rechtwinklig auf die Platzseiten stoßen sollten. Piazza di S. Ignazio in Rom endlich ist, soweit wir sehen — Boromino und Guarini haben keine Platzanlagen gestaltet, doch lassen die Fassaden von S. Carlo in Rom, vom Pal. Carignano in Turin und die Hofbildungen ihrer Entwürfe zur Genüge erraten, wie ein Platzgrundriß von ihnen ausgesehen hätte —, das einzige Beispiel jener Auflösung einzelner Räume ineinander, die in Kap. III für den Hochbarock nachgewiesen ist. Sie entstand längere Zeit nach der Vollendung der Kirchenfassade 1675. Der Grundriß läßt sich bezeichnen als bewegtes Rechteck mit einer flachen Ausbuchtung an der Seite gegenüber dem Kirchenportal, an jenen abliegenden Ecken von Ovalräumen angeschnitten, die man in den Rechteckraum hinein ergängt, ebenso wie dieser in sie hineindringt, wobei unterstützt



173—175. Rom, Piazza di S. Pietro



176. Rom, Acqua Paolina

und sich mit der aufsteigenden Fassade zusammenschließen. Vorn rechts und links gleichmäßige Bauten. Die Schiebung der ansteigenden Treppe um vier Meter nach links, bedingt durch das zur Verfügung stehende Gelände, wird durch den Wechsel der verschiedenen Absätze verdeckt. Man darf diese uns überreich anmutenden Kombinationen im Ablauf der Treppe, selbst wenn schon etwas von späterer Eckigkeit in den Knickungen zu spüren ist, nicht als künstlerisches Spiel ansehen. Körperhaltung, Gang, Kleidung waren in jener Zeit des römischen Spätbarocks darauf berechnet, sich zu drehen und zu wenden, um immer neue Reize der Ansicht zu entwickeln, das Agieren bewegter Menschenmassen auf solcher Treppenanlage war dem Architekten bei seiner Planung sicher gegenwärtig. Das Reichmachen räumlicher und plastischer Körper ist ja in allen architektonischen Schöpfungen dieser Zeit zu beobachten. Selbst kleine geschlossene Gesellschaften spüren diesen Reizen nach. Die Arcadi ließen ihren Garten, den Bosco Parrasio, durch Elbasco und Cannevari ein Jahr später zu einer Treppenanlage umbauen, um hier literarische Besprechungen zu halten. Goethe erzählt in seinem „Zweiten Aufenthalt in Rom“ von seiner Aufnahme in diese Gesellschaft als „namhafter Schäfer“ und von ihren Gewohnheiten, im Freien zu lagern.

Piazza del Popolo in Rom, 1800 von Valadier angelegt, steht schon jenseits des Barockplatzes. Trotz einiger gleichmäßig gebildeten Bauten fällt der Raum auseinander, man kann sagen, der Platz ist Grundriß geblieben. Von dem Riesenentwurf eines Foro Bonaparte für Mailand von Albertolli kam nur der Arco della Pace mit zwei Torhäuschen 1807—38 von Cagnola zur Ausführung. In Turin geben Entfestigung der Stadt und Brückenbau über den Po 1810 die Veranlassung zur Anlage der Piazza Vittorio Emanuele (Abb. 171).

Ursprünglich sollte sich ein mächtiger, arkadenumgebener Rechteckplatz mit der Längsseite gegen den Fluß legen, von diesem nur durch einen schmalen Häuserblock getrennt, wobei die kurze Platzachse die Achse der Via di Po fortsetzte, die mit einem Halbkreisplatz zu dem großen Platz überleitete, während die Brücke als ihre Fortsetzung gedacht war. Der ausgeführte, architektonisch einheitliche Rechteckplatz

durch ihre Gliederungen sich die drei Räume ineinander auflösen. Im Rückschluß auf die Wandgliederung möchten wir annehmen, daß der Platz zur Zeit der S. Croce in Gerusalemme-Fassade entstanden ist, Gregorini könnte sogar der Architekt sein. Als Vorplatz für S. Girolamo in Rom hat auch der Porto di Ripetta (Taf. III, 494) 1703 von Specchi zu gelten, ebenso für den Pal. Salviati der Porto Leonino, der in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. entstanden ist. Beide der Tiberkorrektur zum Opfer gefallen. Der Treppenzugang zur Darsena in Neapel von Picchiatti Ende des 17. Jhhs. ebenso verschwunden. Erhalten dagegen als größtes Beispiel die Scala di Spagna in Rom (Taf. III, 395) 1721—26 von Specchi und de Sanctis ausgeführt.

Sie liegt in Verlängerung der Via de'Condotti, spiegelbildlich zur Via Tomacelli, die gegen den Porto di Ripetta ausläuft, gegen den Corso geführt und gedacht als Zugang und monumentale Basis zur Kirche S. Trinità dei Monti. Um die Kirche nicht allzu klein erscheinen zu lassen, zeigt man nur in der unteren Hälfte der Treppe die wuchtigen horizontalen Streifen der Stufen, während weiter nach oben pilasterdekorierte Rampen die Horizontalen verbergen

mit Arkaden und wirksamem Rhythmus der Wandflächen legt die große Achse in die Straßenrichtung, wiederum vermittelt zwischen Straße und Platz eine Halbkreisnische, das Ziel am anderen Ufer bildet der Kuppelbau mit Tempelvorhalle der Gran Madre, hell vor dem dunklen Grün der Berge stehend. Das Reichquellende römischer Barockplätze ist einfachen, klaren Raumformen gewichen.

Gegen Ausgang des 18. Jhhs. erscheinen auch Grünplatzanlagen in der Stadt. Noch streng geformt durch den umfassenden Kanal mit Balustraden und Figuren der Prato della Valle in Padua 1775 von Cerati. Als Promenadenweg angelegt der Stradone in Parma von Petitot und der Aufgang zum Pincio in Rom 1803 von Valadier. Die großen öffentlichen Gärten aus später Zeit geben sich gleich völlig der Landschaftsgärtnerei mit geschwungenen Wegen, Teichen, Tierhäuschen und Pavillonbauten hin, so die Giardini Pubblici in Mailand 1782—85 von Piermarini und die in Venedig, 1807 von Selva auf Befehl Napoleons I. angelegt.

Dem Raumgebilde der Straßen und Plätze ordnen sich figürliche und architektonische Denkmale ein. Als Hilfsmittel architektonischer Raumkomposition ist daher auch ihnen hier eine kurze Betrachtung zu widmen.

Von den figürlichen Denkmalen sind vor allem die Reitermonumente von Bedeutung, während die Einzelfiguren, wie Standbilder Cosimos I. und Ferdinands I. in Pisa, Livorno, Arezzo, sich bescheidener halten. Die Aufstellung des Marc Aurel auf dem Kapitolsplatz in Rom (Abb. 16) von Michelangelo ist so gewählt, daß der reitende Kaiser dem zum Platz Hinaufschreitenden entgegenkommt. Während sonst die gesamte Raumentwicklung von vorn nach hinten abzulesen ist, wird der Platzraum durch diese einzige Kontrastbewegung zu höchster Sichtbarkeit gesteigert. Das Reiterdenkmal Cosimos I. auf Piazza della Signoria in Florenz 1594 von Giov. da Bologna sucht den mittelalterlichen Platz durch Wegschneiden eines anhängenden Stücks möglichst rechtwinklig zu machen, auf der dortigen Piazza SS. Annunziata reitet Ferdinand I., 1608 von demselben Bildhauer, dem Nahenden ebenso entgegen wie der Marc Aurel. Die zwei Reitermonumente des Alessandro und Ranuccio Farnese auf Piazza de' Cavalli in Piacenza 1620—24 von Mocchi bilden gleichsam vortretende, den Platzraum fassende Flügel für den gotischen Pal. Municipale. Die ebenso paarweisen Reiterdenkmale Karl III. und Ferdinand I. von Canova und Cali auf Piazza del Plebiscito in Neapel bergen sich ohne eigne raumbildende Kraft in der Kolonnadennische. Die Reiterdenkmale für Karl V. und Philipp II. in Lecce und Caballino von Cesare und Placido Buffelli sind abgebrochen.

Wichtiger wird für stadtbauliche Kompositionen der Brunnen, freistehend oder angelehnt.

An den Brunnenkompositionen der Renaissance, wie sie Montorsoli in Messina auf Piazza del Duomo 1547, am Hafen 1547, Camilliano und Naccherino um 1550 auf der Piazza Pretoria in Palermo (vgl. Nachtrag S. 342) geben, gestaltet barocke Formgebung zunächst die architektonischen Teile um, ohne die Gesamterscheinung wesentlich zu ändern: so die Fontana del Nettuno in Bologna 1563—67 von Laurati und Giovanni da Bologna, die Fontana del Nettuno in Florenz 1571 von Ammanati. Vgl. die ausführliche Darstellung in „Barockskulptur“. Noch die Fontana delle Tartarughe in Rom 1585 von Giac. della Porta und Landini, die ihren Namen nach den später zugefügten Schildkröten erhielt, ist bei schwersten architektonischen Formen — eine schalentragende, balusterartige Vase mit vier Muschelbecken am Fuß, auf die Bronzeknaben mit Delphinen steigen und zum oberen Becken emporgreifen, alles aus dem größeren tiefliegenden Sammelbecken hervorwachsend — ein durchsichtig lichter Aufbau. Durchsichtig auch der mit einem Bogen zusammengebaute Brunnen von Giov. da Nola, nach andren von Naccherino und Montanto, in Neapel, und noch die Fontana del Garaffo in Palermo 1698 von Amato häuft nur, statt den Brunnenkörper anders durchzufühlen.

Entscheidend wie in allen plastischen Körperbildungen wird mit seinen Brunnen Rom, das vor anderen Städten den Vorteil hat, teils noch unter Benutzung antiker Leitungen über Umwegen von Wasser zu verfügen. Schon die Umwandlung antiker Granitbecken in Brunnen 1612 durch Girol. Rainaldi, die dem Pal. Farnese als vorgeschobene Flanken dienen und so die Vorplatzachse fassen (Abb. 8) — man bemerke, wie das Motiv vortretender Flügel des Pal. Barberini hier seine erste Andeutung findet —, verzichten auf alles Figürliche, ebenso die prachtlvolle, ganz in steigende, fallende und zerstäubende Wasser gehüllte Fontäne des Maderno auf dem Petersplatz (Abb. 173—175), die nach Vollendung des Platzes ihr Gegenstück erhält. Diese Brunnen entsprechen den schweren ersten Bauten des Frühbarocks. Ebenso ist das Figürliche unterdrückt oder Masken und Tiere doch ganz unter die Herrschaft des Architektonischen gestellt am Brunnen in



177. Rom, Fontana dell'Acqua Vergine oder di Trevi

(Phot. Crudo)

Faenza 1619 von Castelli, am Brunnen auf Piazza Cairolì in Velletri von Giambattista Rainaldi und an der Barcaccia in Rom 1627—29 von Pietro Bernini, dem Vater Lorenzos. Die römischen Beispiele abgebildet bei Falda, *Le fontane di Roma*, Rom 1691.

Der Hochbarock geht nun darauf aus, im Brunnenbau jene Übergänge von formloser zu geformter Materie zu geben, die schon am Pal. di Monte Citorio in Rom beobachtet sind und die in den seelischen Prozessen der Skulptur zur Darstellung transitorischer Momente führt (vergl. Seite 108, 109). Die Verbindung des flüssigen, in Strahlen und Fällen nur annähernd zu formenden Wassers mit dem architektonischen Bau schafft sich Übergänge über noch ungeformte plastische Körper, rohe Felsmassen, um erst aus diesen die strenge architektonische Form herauswachsen zu lassen. Gleichzeitig aber wird die Figur als höchste Formfähigkeit der Materie wieder aufgenommen, dabei möglichst verschleierte Übergänge vom einen zum anderen gewählt. Die Muschel bald organisch, bald anorganisch scheinend, wird ein beliebtes Motiv. So die Fontana del Tritone in Rom 1640 von Bernini, von dem gleichen der Vierströmebrunnen auf Piazza Navona (Abb. 122) 1651 — ein weiterer dort von Giac. della Porta, von Bernini mit einer Neptunfigur versehen, ein dritter als Gegenstück 1878 an Stelle eines bescheidenen älteren angelegt —, wobei diese Übergänge von Wasser zu Fels, Vegetation, Tieren und den Stromgöttern den Sockel für einen Obelisken bilden, in dem die Materie ihre strengste Formung erhält. In gleicher Gesinnung der große Brunnen in Catania entstanden, und, ein prächtiges Stück, der Tritonenbrunnen auf Piazza Bocca della Verità in Rom 1715 von Bizzaccheri und Moratti. In den Gärten ist die fontana rustica aus rohen Felsmassen früher als in der Stadt und in zahlreichen Beispielen vertreten, aber auch hier kann man den angedeuteten Entwicklungsgang verfolgen.

Der Brunnen vor dem Dom in Brescia aus der Mitte des 18. Jhhs. von Calegari zerlegt den ganzen Aufbau bereits wieder säuberlich und der Brunnen auf Piazza del Plebiscito in Neapel wählt die schlichteste Form eines großen Kreisbeckens.

Für den Standort des Brunnens lautet eine Regel, ihn mit flachem Becken an die tiefste Stelle des Platzes, die sich nicht immer mit der Platzmitte deckt, zu legen, wo sich das Wasser natürlich sammeln würde. Man bekommt damit auch die Aufsicht auf das Wasserbecken, das im Gegensatz zu dem alten Brunnenkasten niedrig gehalten, bei dem Vierströmebrunnen sogar tief in die Platzfläche eingelassen ist. Neben dieser naturalistischen Aufstellung dann die Absicht, den Brunnen zum Mitträger der architektonischen Kompositionen zu machen. So die erwähnten Brunnen vor Pal. Farnese in Rom. Betonung der Querachse und damit Aufhalten der Raumbewegung zugunsten des Kolonnadenplatzes auf Piazza di S. Pietro in Rom (Abb. 172), ebendort die Fontana del Tritone eingestellt in das Profil der steigenden Via del Tritone, das Wasser treibt hier in einem schmalen Strahl empor. Die starke konzentrierende Wirkung der Barockfontäne kann man am Tritonenbrunnen auf Piazza Bocca della Verità studieren, eine Stelle, die sonst nicht entfernt den Namen Platz verdiente. Seit kurzem ist der Brunnen mit Bäumen umpflanzt, seine Wirkung damit ausgeschaltet — ein grüner Teppich hätte genügt.

Die Form des Wandbrunnens dient, selbst in bescheidensten Beispielen, zur Prospektbildung. In Rom betont so die Acqua Felice, beg. 1583 von Dom. Fontana, voll. 1637, den Absatz, der in der Via 20 Settembre durch den Platz vor S. Susanna gebildet wird, die mächtigere Acqua Paola (Abb. 176) 1612 von Maderno und Giovanni Fontana dient als hochgelegener Abschluß der einstigen Piazza delle Fornaci. Kleinere Beispiele bis zur einfachen Löwenmaske mit Marmorbecken entdeckt man auf Wanderungen in den meisten Städten Italiens von Ala bis Girgenti. Auch in Palasthöfen häufig ein solcher Wandbrunnen als Schauziel (Abb. 43). Das größte Prachtstück schafft der Umbau der Fontana di Trevi in Rom (Abb. 177, 117) aus einer einfachen Anlage für Wäscherinnen zu einer Schauwand von 50 Meter Breite, beg. 1735 von Salvi und dem Bildhauer Benaglia, nachdem bereits Bernini einen Entwurf eingereicht hatte und auch jetzt noch eine Konkurrenz ausgeschrieben wurde. Voll. 1762.

Dargestellt ist das alte Motiv des Neptun auf seinem Muschelwagen. Felsmassen, Architektur und Plastik stehen im engsten Zusammenhang mit dem dickrauschenden, gleich einem Glasschleier herabfallenden, hochsprudelnden und schließlich als Spiegelfläche ruhenden Wasser, die Übergänge von Fels zu Architektur teils als ein Herauswachsen, teils als ruinöses Zusammenbrechen gegeben. Das Becken liegt ganz tief, zehn Stufen führen zu ihm hinab. Da der Brunnen nicht als Straßenprospekt gedacht ist, vermag er sich so in den beschränkten Platzraum einzuwühlen, ihn mit der Musik seiner Wasser füllend.

Rom findet zur Barockzeit in den antiken Obelisken, die die Kaiserzeit aus Ägypten geraubt hatte, die schönste architektonische Platzdekoration. Bis dahin hatte man sich in Italien mit der Aufrichtung antiker Säulen begnügt, so schon 1180 die beiden Säulen auf der Piazzetta in Venedig, 1563 die Säule in der Via Tornabuoni in Florenz, erst etwas später mit Kapitell und der Statue der Justitia gekrönt, die dem Pal. Vecchio, dem späteren Regierungsgebäude der Mediceer, den Rücken zuwendend, die Florentiner lange zu Spöttereien verlockt hat. In Rom die antike Säule vor S. M. Maggiore (Abb. 168, 48) von Maderno errichtet. Doch erst der Obelisk geht völlig in der Raumkomposition auf. Vorzüglich paßt er sich als Ziel in das schmale Profil der Straße ein, so derjenige vor dem Chor von S. M. Maggiore (Abb. 167) 1587, wie die übrigen Obelisken zur Zeit Sixtus V. von Dom. Fontana errichtet, ferner der auf dem Lateransplatz 1588 und dem Quirinalsplatz (Abb. 134). Der Obelisk auf Piazza del Popolo (Taf. III) 1589 wird Ziel für die drei hier mündenden Hauptstraßen. Die strebende Form des Obelisken scheint die Kräfteströme der zu ihm sanft ansteigenden Platzfläche in die Höhe zu schleudern, dem lagernden Platzraum damit neue Intensität gebend. Raumkörper und plastischer Körper arbeiten zu einer gesteigerten Einheitswirkung zusammen. Gleichzeitig hemmt seine schmale Gestalt nicht die Raumbewegung in die Tiefe, denn er verschwindet gegen

die beherrschende Architektur. Die Wirkung des Obelisken aus Heliopolis auf Piazza di S. Pietro (Abb. 172—175), 1586 umgelegt — er stand als Rest des alten Neronischen Zirkus links neben S. Pietro —, fortgeschafft und vor der Kirche wieder aufgestellt durch Fontana unter endlosem Zusammenströmen des römischen Volks, bringt erst Bernini durch seinen Platz ganz heraus. Betonen hier Brunnen und Obelisk die Querachse, so ist die Längsachse betont auf der Piazza Navona (Abb. 122) und bei der Scala di Spagna (Taf. III) in der Perspektive der Via de' Condotti: Einsenkung des Brunnens, horizontale Stufenschichtung, steigende Rampen und schließliches Hochwerfen der ganzen Masse mit Obelisk und Kirchentürmen, wobei jener, 1789 errichtet, wiederum Zielpunkt für einmündende Straßen wird.

Der nicht ganz originelle Einfall Berninis, den Obelisken vor S. M. sopra Minerva in Rom einem Elefanten auf den Rücken zu stellen (vgl. Nachtrag S. 342), nachdem er verschiedene Vorschläge gemacht, die sehr deutlich die Gleichgültigkeit des Barocks gegen eine statisch sichere Darstellung zugunsten einer reichen Erscheinung zeigen, in der Fontana dell'Elefante 1736 in Catania nachgeahmt. Im dekorationsfreudigen Neapel wird die klare Form am Obelisken des Domenico 1657 von Picchetti und der Maria 1747 mit einer Fülle von Ornamentwerk verbrämt, das den Einfluß spanischer Dekorationsmotive verrät.

Die erste Stadtanlage, die in die Barockzeit fällt, La Valetta auf Malta 1564, geht in ihrem rechtwinkligen Strahlennetz und einer breiteren Hauptstraße, an der Kirchplatz und Markt liegen, nicht über das Renaissanceschema hinaus, wie es sogar reiner mit Rechteckplatz in der Mitte eines breiteren Straßenkreuzes Gattinara aus dem Anfang des Jahrhunderts aufgestellt hatte. Ebenso Livorno, 1577 angelegt, 1606 zur Stadt erhoben und durch Cantagallina befestigt. Neben dem von Arkaden umgebenen Hauptplatz verdient die späte Piazza Cavour mit symmetrischen Architekturen Beachtung. Die Idealstadt in dem Werk „Della fortificazione“ 1564 von Maggi, der Plan einer Città Ideale in der Handzeichnungssammlung der Uffizien von Vasari il Giovane 1598 sind sternförmige Zentralanlagen. Die venezianische Festungsstadt Palma Nuova, 1593 nach dem Plan Scamozzis angelegt, nachdem schon der Maler Farinato ein Modell dafür hergestellt hatte, sucht im Übergang vom neunseitigen Umriß zum sechsseitigen Mittelplatz in solcher Sternfigur besondere Abschlüsse in der Achse der Nebenplätze und einiger Straßen zu gewinnen, statt alles zum Mittelpunkt zusammenzuleiten. Ihr Grundriß galt die ganze Barockzeit hindurch als hervorragende Leistung, ihr Einfluß ist in Frankreich und Deutschland nachweisbar. Ebenso versucht Scamozzi in seiner Idea dell'Architettura universale 1615 das Rechteckschema durch einige Abschlüsse von Straßen- und Platzachsen zu beleben, doch genügt auch hier noch nicht das Raumgefühl zur Bewältigung solcher Anlagen. Turin sieht drei barocke Erweiterungen: Die erste nach Süden 1620 mit der genannten Piazza S. Carlo (Abb. 170), die zweite nach Osten 1673, der sich dann nach Entfestigung der Stadt die ebenfalls genannte Piazza Vittorio Emanuele (Abb. 171) anschließt, die dritte nach Westen 1702. Da hier dem antiken Rechteckschema der Altstadt gefolgt ist, gewinnt man nur wenig für die Erkenntnis barocker Stadtbaukunst.

Mit unermüdlicher Sorge ist von den Päpsten aus der Hauptstadt Italiens das gewaltige barocke Raumgebilde geschaffen worden, das über die Art, wie schließlich eine ganze Stadt architektonische Vorstellung werden kann, genugsam unterrichtet. Da die einzelnen Elemente bereits behandelt sind, geben wir hier nur ein Programm, dem der Besucher Roms folgen möge. Auch hier beruht, wie bei jedem barocken Raumerlebnis der Genuß darauf, daß der Betrachter die Fähigkeit mitbringt oder doch zumindest erstrebt, nicht den einzelnen



178. Rom, Via del Babuino — Corso — Via di Ripetta (S. Maria in Monte santo — S. Maria de' Miracoli)

Straßenraum und Platzraum für sich zu nehmen, sondern alles Einzelne aus der Summe der Gesamtvorstellung heraus zu begreifen. Jetzt stören moderne Riesenbauten die Proportionen.

Nachdem man die Porta del Popolo (Taf. III), von Norden kommend, durchschritten hat, öffnet sich die Piazza del Popolo mit dem Obelisk. Von hier strahlen drei Straßen in den Stadtkörper hinein, diesen mit Raum durchsetzend, gleichzeitig seine plastischen Massen auf große Tiefe hin enthüllend (Abb. 178). Wenn Durm auf andere Torstraßen wie etwa in Bologna als Vorbild hinweist, so handelt es sich dort einmal um die gewöhnlichen, vom Stadtkörper ausstrahlenden Torstraßen, dann stelle man sich an die Porta Ravegnana und versuche, von den fünf Straßen auch nur zwei gleichzeitig zu übersehen. Es handelt sich also um ein zufälliges, nie architektonisch gefühltes Produkt. Die mittlere, der Corso, führt zur Piazza Venezia, die jetzt das Rom erdrückende Emanueldenkmal im Ausstellungsstil außer Proportion gebracht hat. Rechts die Via di Ripetta, die am gleichnamigen Porto den Tiber berührt, links die Via del Babuino, die am Fuß der Scala di Spagna vorbeistreicht. Schon im alten Rom teilweise vorhanden, sind die Straßen in ihrer jetzigen Erscheinung Korrekturen des Barocks. Porto und Scala senden nun wiederum in ihrer Achse Straßen gegen den Corso, die sich hier an einer Stelle treffen. Die von der Treppe kommende setzt sich fort bis zum Platz vor Ponte S. Angelo gegenüber der Engelsburg. Auch von diesem Platz gehen drei Strahlenstraßen aus, eine S. Giovanni dei Fiorentini (Abb. 147) zum Ziel nehmend. Die Treppe hinaufsteigend kommt man zu einem neuen Schwerpunkt im Stadtplan. Von hier laufen getrennt durch den Tempietto Zuccari die Via Gregoriana und Felice, jetzt Sistina aus, nach ihrem Schöpfer Sixtus V. genannt, der Obelisk vor der Kirche steht als Ziel beider. Die Piazza Barberini berührend kreuzt die letzte Straße bei den Quattro Fontane (Abb. 114) die Via Quirinale, die völlig gerade zum Quirinalplatz und der Porta Pia führt. Der Blick von hier rückwärts gegen S. M. della Trinità, nach rechts gegen Obelisk und Brunnen vor dem Quirinal (Abb. 134), nach links gegen Acqua Felice und Porta Pia, gradaus gegen Obelisk und Chor von S. M. Maggiore (Abb. 167) ist zu wechselnden Tagesstunden und in wechselnder Beleuchtung von größter Schönheit. Als ein gestreckter Platz mündet die Straße gegen die Kirche (Abb. 168). Ebenso sucht die hier einlaufende Via Panisperna den Blick auf den Chor, und selbst die kleine Via Paolina (Abb. 168, 52) nutzt den Blick auf die gleichnamige Kapelle. Die Fassade mit der zweigeschossigen Loggia sendet die Via Carlo Alberto und die Via Merulana aus. Jene läuft gegen S. Croce in Gerusalemme (Abb. 121) aus, diese wieder nimmt



179 Tivoli, Villa d'Este

Der Sehnsucht nach einer Gartenstadt ihrer landschaftlichen Reize wegen leiht Milizia (Arch. Civ. 1785, II, 105) schöne Worte: „Perchè dunque convertire le Città in prigioni con ammucchiare case contro case, e privarsi nello stesso tempo de' doni della natura, del comodo, e della salubrità?“



180. Castello, Villa Corsini

(Phot. Alinari)

als Ziel den Obelisk und die zweigeschossige, dunkle Loggia von S. Giovanni in Laterano. Und nochmals geht von hier eine Straße aus, die Via di S. Giovanni, auf das Colosseum zuführend, und damit mitten in das antike Rom hinein. Auf dem Romplan Nollis ist dieses Straßensystem sogar bis zu den Thermen weitergeführt.

Alles dies Anlagen der Barockzeit. Konnte auch der Kern der Altstadt um das Pantheon nicht mehr durchgestaltet werden, begnügte man sich dort mit einzelnen Platzgebilden, so fügt sich doch die räumliche Vorstellung, ganz Rom umfassend, zusammen. Millionen und Millionen durchwandern diese Straßen- und Platzfügungen, selten spürt man so stark wie hier die Kraft des Stadtbaus, alle diese Menschen unter seine gewaltige Gesinnung zu zwingen. Wir werden diese Wirkung auf Versailles und Petrograd zu verfolgen haben.

Der schöne Stadtplan, den Vanvitelli für Caserta entwarf, kam nicht zur Durchführung, ebensowenig der kleinere für die Anlage beim Schloß Venaria Reale in Piemont.

VII. Villen, Schlösser und Gärten.

Über die Anfänge der Villenbaukunst des Barocks ist bereits gesprochen worden (S. 36). Die Villen des Frühbarocks nehmen im Gegensatz zu älteren Landhäusern eine doppelte Anrengung auf. Einmal ist es das Kasino mit Loggiahalle, dann der geschlossene Palastblock meist ohne Hof, die die Entwicklung beeinflussen. Dagegen ist die Unterscheidung nach Stadtvilla — villa suburbana — und Landvilla — villa rustica — eine zu äußerliche nach dem

jeweiligen Gebrauch, sie grenzt nicht Typen gegeneinander ab. Beidemale stellt sich die Villa als Querbau zur betonten Achse des Gartens und zwar ebenso an ihren Anfang und ihren Schluß wie in ihre Mitte, und beidemale bestimmt diese Achse die Disposition der inneren Räume.

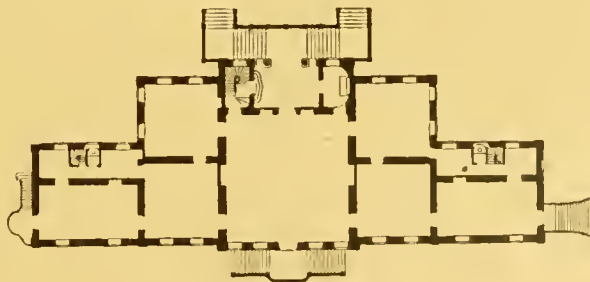
In dieser inneren Raumanordnung unterscheiden sich beide Typen nicht wesentlich. Stete Regel ist, eine Raumfolge in der kurzen Achse des Querbaus zu entwickeln. In dieser Achse werden hintereinander kombiniert Vestibüle, Loggiahallen, große quadratische oder quergelagerte, der Vorstellung des Gesamtbaus entsprechende rechteckige Säle, Treppen, denen sich die Raumentwicklung des Gartens als Fortsetzung anschließt. Reichste Raumachsen in Oberitalien ganz allgemein, später auch in Mittelitalien. Die Raumentwicklung des Palastes im Vestibül und Hof, die ebenso durch Oberitalien beeinflusst ist (S. 12, 56, 91), findet hier ihr Gegenstück. So zwei Vestibüle gegen Straße und Garten in der Villa Medici in Rom, Bau von 1550, Umbau 1590 von Annibale Lippi, Straßenfassade von A. Alberti. Loggiahalle und Säle in der Villa Mondragone bei Frascati von Lunghi d. Ä., Ponzio und D. Fontana. Kleinerer und größerer dreischiffiger Saal in der Villa Aldobrandini bei Frascati (Abb. 184) von Giac. della Porta unter Beihilfe von Domenichino 1598—1603, Gittermauer von Bizzaccheri um 1710. Loggiahalle, Saal und Galerie in der Villa Borghese bei Rom 1612 (oder 1615?) von Vasanzio (Hans von Xanten), innere Umgestaltung 1782. Loggiahalle und Saal in der Villa Falconieri bei Frascati (Abb. 187) um 1650 von Boromino. In Oberitalien wird gern eine große Halle, die verschiedentlich durch zwei Geschosse geht, in die Raumfolge mit eingebunden. Da unsere Kenntnisse sich hier nicht auf eigene systematische Studien stützen können, dies wundervolle Gebiet überhaupt noch brach liegt, nennen wir einzig die Villa Parea und die Villa Amoretti (Abb. 182) um 1760 bei Cuneo, die Villa Berroni bei Racconigi und Cà Rezzonico bei Bassano (Abb. 181) 1724. Besonders im Westen ist vieles während der französischen Einfälle zerstört. Hier hindern nun die wesentlich kleineren Raumabmessungen, wie im Palastbau kompliziertere Raumbeziehungen zu entwickeln, und man wird den Übergang von der Raumbindung zur Raum-



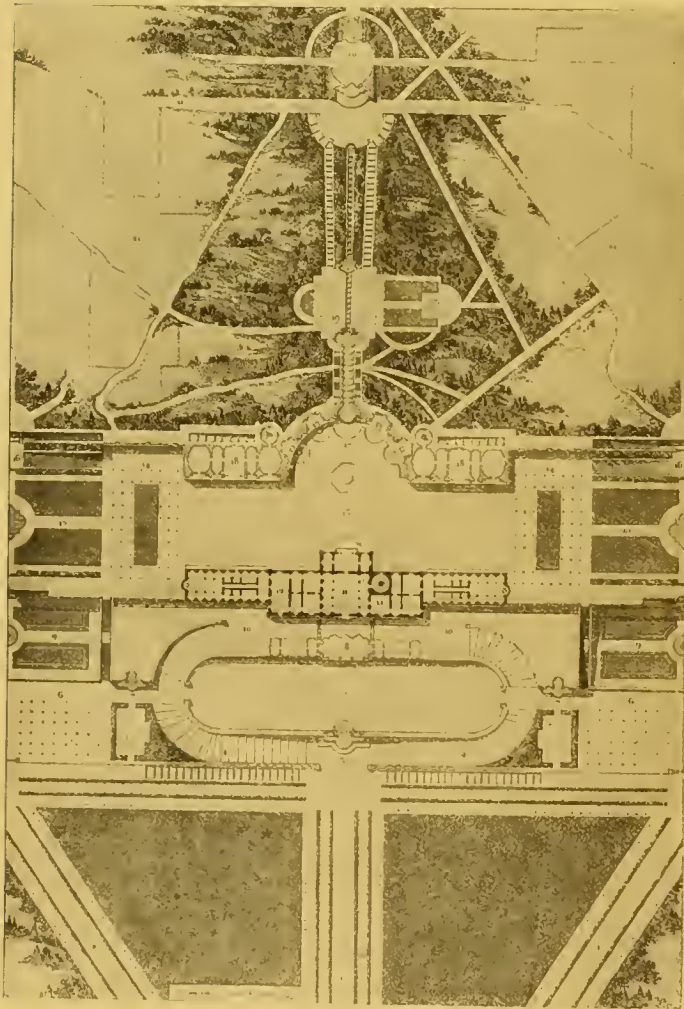
181. Bassano, Cà Rezzonico

(Phot. Alinari)

um 1760 bei Cuneo, die Villa Berroni bei Racconigi und Cà Rezzonico bei Bassano (Abb. 181) 1724. Besonders im Westen ist vieles während der französischen Einfälle zerstört. Hier hindern nun die wesentlich kleineren Raumabmessungen, wie im Palastbau kompliziertere Raumbeziehungen zu entwickeln, und man wird den Übergang von der Raumbindung zur Raum-



182. Cuneo, Villa Amoretti, 1:750



183. 184. Frascati, Villa Aldobrandini

durchdringung und Auflösung ineinander mehr in der dekorativen Behandlung angedeutet als in räumlichen Körpern durchgeführt finden.

An die Hauptachse schließen sich Flügelachsen an. Auch in ihre Raumfolge sucht man Rhythmus zu bringen durch Wechsel in den Ausmessungen und wohl auch Höhen der Zimmer, doch wird die Raumflüssigkeit der französischen *maison de plaisance* nie erreicht. Als Abschluß die Aussicht auf eine landschaftliche Schönheit oder ein Nebenportal (Abb. 182).

Dagegen gewinnt wesentlichen Einfluß auf die äußere Gestaltung der Villenbauten die Abstammung von Kasino oder Palastblock. Am Kasinobau verschwinden zunächst die selbständigen Flügel, wie sie die Farnesina zeigte, man wünscht den kompakten Gesamtkörper ohne Abspaltungen. Das Zurückweichen deutlich zu verfolgen an der Villa Pallavicini von Alessi in Genua 1560; dann völlige Einebnung der Flügel im unteren Geschoß, ihre Andeutung aber im oberen Geschoß dadurch, daß der Mittelteil leicht zurücksetzt, an der Villa Scassi bei San Pier d' Arena, beg. von Alessi 1560, voll. von Ponzello, ein Bau, der mit dem erstgenannten auch sonst einen lehrreichen Vergleich ergibt.

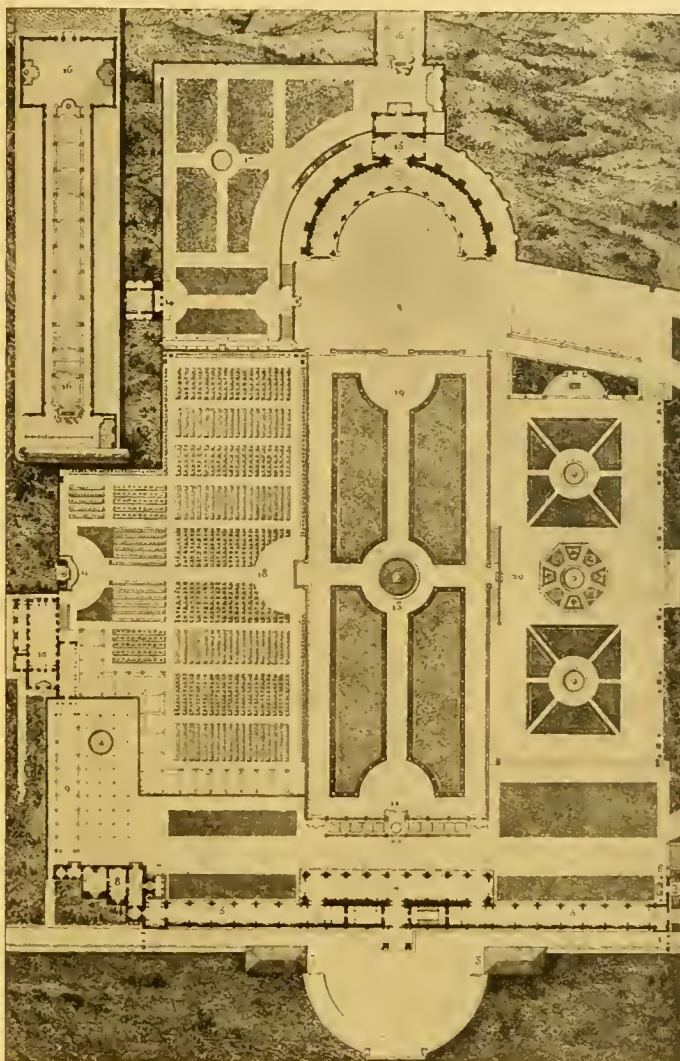
Die Villa Medici oberhalb Roms (Abb. 186) wählt nach der Stadt zu die strenge Palastfassade — hier also wie schon bei der Villa di Papa Giulio eine Vermischung beider Typen —, nach dem Garten zu setzt sich ihr Körper aus Mittelbau, kaum vortretenden, niedrigeren aber sehr breiten Seitenflügeln und Turmbauten so zusammen, daß der Mittelbau mit Halle nur eine Schar dienender

Trabanten um sich zu sammeln scheint, die außerdem durch geschickte Flächengliederung seinen optischen Maßstab steigern. Die Villa Borghese bei Rom läßt die Loggia mit den Flügeln fluchten, rückt aber den Oberteil stark zurück. Die Flügel treten so kräftig hervor. Indem aber der rückgesetzte Teil des Baukörpers breiter als der Abstand der Flügel und höher als diese ist, überklammert er mit seiner Masse diese Flügel und zwingt alles zusammen. Noch stärker diese Verklammerung an der Villa Falconieri bei Frascati (Abb. 187) durch Verschiebung der Gesimse und vor allem durch das prächtige, für Boromino kennzeichnende Nischenmotiv — die barocke Umbildung der Bramantischen Nische im Belvederehof des Vatikans. Die Gesinnung ist die gleiche bei Umkehrung der Kombinationselemente in der Villa del Paradiso bei Genua von Bianco (oder Vannone?): der Villenkörper ohne Eingangsloggia bleibt geschlossen, statt der Flügel tritt aber im Obergeschoß eine Loggia auf.

Die Geschlossenheit des Palastblocks von Pirro Ligorio 1549 für Umbau der Villa d'Este in Tivoli (Abb. 179) beibehalten, die mit der

einen Breitseite gegen eine Straße liegt. Als Zugeständnis gegen die Raumachse des Gartens ein Loggienvorbau mit Treppenanlagen. Gelockert der Block bereits in der Villa Aldobrandini (Abb. 183, 184): Vorschieben des Körpers unten in Terrassenanlagen, die Wirtschaftsräume enthalten, Auflockerung nach oben durch Giebelecken und einen mittleren Aufbau, die mit den steigenden Rampen korrespondieren. Die emporgeführte Mittelpartie, die schon lange am Kasino erschien, wird von nun an stets verwandt, ein willkommenes Mittel, um mit lebhaftem Umriß die Landschaft weit hinaus zu beherrschen: Castel Pucci bei Florenz, fast schon ein Schloßbau, Villa Garzoni bei Collodi, Villa Corsini bei Castello (Abb. 180) nahe Florenz.

Die Verschmelzung beider Typen bietet eine Fülle von architektonischen Möglichkeiten. Als Beispiele, die auch in anderer Hinsicht interessant sind, seien genannt die Villa d'Anna Carafa 1642 in Neapel am Meer von Fansago, seit dem Erdbeben 1688 Ruine, die Villa Torrigiani in Camigliano und die Villa Piccolomini-Lancillotti bei Frascati 1764. Die reicheren



185. Rom, Villa Albani



186. Rom, Villa Medici

tige durch seine Verbindung mit dem festen Kastellbau. Dieser Typ taucht zwar nicht als neuer auf, erhält aber erst jetzt seine größte architektonische Entwicklung. Man mag es als Entgegenkommen des Kastells auffassen, wenn das Farnesekastell Caprarola um 1600 Kasino und Gartenanlagen neben sich entstehen läßt. Mischformen von Kastell, Palast und Villa zeigen der Pal. Chigi in Ariccia 1664, der Palast von Agliè, umgebaut im 17. Jhh., die Villa Albergati bei Zola Predosa im Bolognesischen von G. Monti, die zerstörte Venaria Reale bei Turin: allen eigentümlich die blockartige Gesamtform mit bastionenartigen Eckbauten oder Türmen, gleichzeitig aber Freundlichmachen des Körpers mit offenen Hallen, großen Fenstern, plastischem Schmuck und seine Verbindung mit Gartenanlagen.



187. Frascati, Villa Falconieri

(Phot. Crudo)

Körperbildungen der französischen maison de plaisance und des deutschen Gartenhauses mit Kurvenlinien im Plangrundriß sind in Italien selten. Ein Beispiel dafür aus Süditalien die Villa Valguarnera in Bagheria (Abb. 188) 1714 beg. von Napoli. Nebenher sei darauf hingewiesen, wie die Villenbauten nun auch auf den Stadtpalast zurückwirken: Pal. Barberini in Rom (Abb. 82), Pal. Capponi in Florenz, der Anbau seitlicher Loggienhallen an Genueser Palästen (Abb. 130) vertragen ihren Einfluß.

Die Entwicklung des Villenbaus steigert sich ins Gewaltige

Die Mächtigkeit der Massentwicklung und die Möglichkeit, mit ihnen weit beherrschend in den Raum der Landschaft einzugreifen, mußten dem Barock diese Riesenbauten als höchste Leistungen aller Baukunst erscheinen lassen. So erhalten die Bedeutung, die für das Mittelalter die Kathedralen haben, für den Barock die Schloßbauten. Erst sein architektonisches Vorstellungsvermögen vermag hier überhaupt klar zu sehen und wir modernen Menschen vergessen, die

Leistungen seiner Schloßbaukunst allzuleicht hinnehmend, daß wir diesen architektonischen Schöpfungen ganz und gar nichts gegenüberzustellen haben, wenschon die monumentalen Bauaufgaben um ein Gewaltiges gewachsen sind. Auch dürfte es in unserer Zeit nur wenigen möglich sein, einen Entwurf, wie den in Abbildung 193 gebrachten, in voller Klarheit der geistigen Anschauung als Einheit sich vorzustellen. Eine Beschreibung führt hier vollends nicht zum Ziel: schon stets nur mühselige Übermittlerin künst-



188. Bagheria, Villa Valguarnera

(Phot. Gargioli)

lerischer Vorstellung, kann sie mit diesen Vorstellungskomplexen nicht mehr Schritt halten. Wir sehen daher von einer Analyse ab, glauben aber durch unsere vorangegangenen Bemühungen auch für diese umfassenden Schöpfungen das architektonische Verständnis gefördert zu haben.

Die Villa Doria Pamphili bei Rom, 1650 von Giovanfrancesco Grimaldi (1606–80), der den Bau, und Algardi, der die dekorative Ausstattung und die Geländeanlage schafft, ist ein quadratischer Zentralbau mit zentralem Kuppelsaal. Der Bau ist gegen den höher gelegenen Gartenteil zweigeschossig, gegen den tieferen Gartenteil dreigeschossig, er verklammert sich also über die Geländestufe hinweg. Das Risalit auf dieser Seite einer Halleneinlage auf der anderen Seite entsprechend. Damit verbunden Treppenanlagen gegen den tieferen Garten.

Die Villa scheint, wenn man nicht nach beiden Seiten auslaufende Terrassen gelten lassen will, unserer Behauptung zu widersprechen, daß sich der Baukörper stets quer zur Gartenachse lege. Wir haben nun einzig aus stilistischen Gründen heraus schon früher die Ansicht vertreten, daß diese Villa in ihrer jetzigen Form Rudiment sein müsse. Darin gibt uns in gewisser Weise eine in Rom gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts erschienene große Veröffentlichung der „Villa Pamphilia“ mit einer Ansicht (Abb. 191) Recht, die den jetzt einzig bestehenden Mittelkörper zeigt, auf der aber die seitlichen Terrassen durch Hallenbauten mit Eckpavillons, die sich ebenso über die Geländestufe hinweg verklammern, eine ganz andere Bedeutung erhalten. Außerdem die Terrassen durch besondere Nischenbauten weiterhin noch einmal hervorgeholt. Davor eine weitere Terrassenanlage, eben-

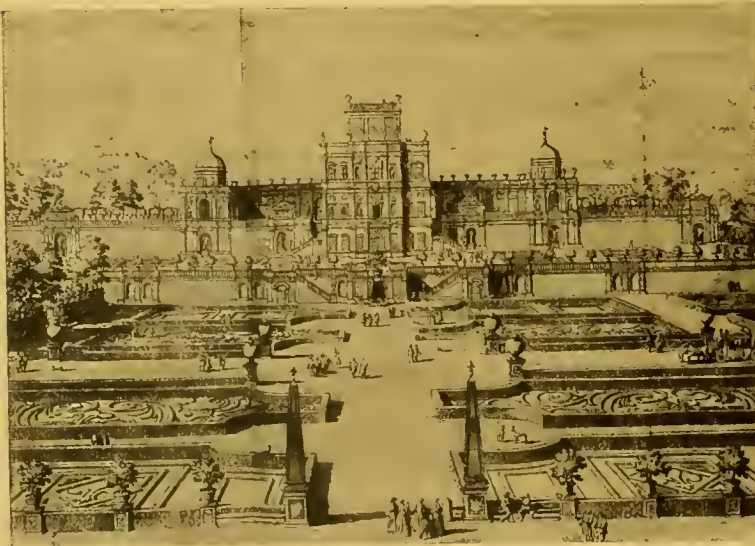


189. Como, Villa l'Olmo



190. Rom, Entwurf für Villa Doria Pamphili *

einen Meister wie Algardi, der vom Papst zum Cavaliere di Cristo erhoben wurde, und besonders die zahlreichen Plastiken verraten den Bildhauer, den man eine Zeitlang für den ersten nach Michelangelo hielt. Auch hier ein Zentralbau als Mittelkörper, dreigeschossig mit einem weiteren Mezzaningeschoß, in der Detailbildung viel Anklänge an die vereinfachte und gleichmäßig verkleinerte Ausführung. Dann seitliche Flügel, diese sich auseinanderspaltend in Eckbauten, die Übersetzung der alten Kastelltürme. Man wird leicht den Umriss des Grundrisses herauszeichnen können, so trefflich ist die Darstellung. Dieser Baukörper steht ganz auf der ersten höheren Terrasse, die das später für die zweite Terrasse verwendete Treppenmotiv in der Achse benutzt. Außerdem links noch eine weitere Treppenanlage, die umbiegend durch ein Portal die zweite Terrasse erreicht. Von dieser zweiten Terrasse geht es nun nicht mit einer einzigen Treppenanlage ins Parterre, sondern führt in zwei weichen Kordonaten, ähnlich der am Kapitol, und diagonalen Fahrtrampen hinab. Im übrigen wird man beim Nachrechnen der Geländeverhältnisse am Ort Übereinstimmung finden, was wiederum für die Qualität der Zeichnung spricht. An Stelle des auf der Zeichnung rechtwinklig vorspringenden Treppoportals, für das der Stich keinen Ersatz gibt — man hat also hier mit einer Erdbewegung gerechnet —



191. Rom, Villa Doria Pamphili

falls reicher als heute durch Nischenbauten mit der oberen Terrasse zusammengestimmt. Wir glauben nun aber, daß selbst dieser Entwurf schon weit hinter dem zurückbleibt, was sich der Architekt und der Bauherr, Camillo Pamphili, der einem der reichsten und mächtigsten römischen Geschlechter angehört, ursprünglich gedacht haben, und zu dieser Ansicht berechtigt uns ein Fund, den wir in der Handzeichensammlung des Kunstgewerbemuseums in Berlin machten (Abb. 190, Hdz. 993, Maße 283:448 mm). Wir sehen in diesem Schloßentwurf einen idealen Vorentwurf für die Villa Doria-Pamphili. Die glänzende Darstellung spricht durchaus für

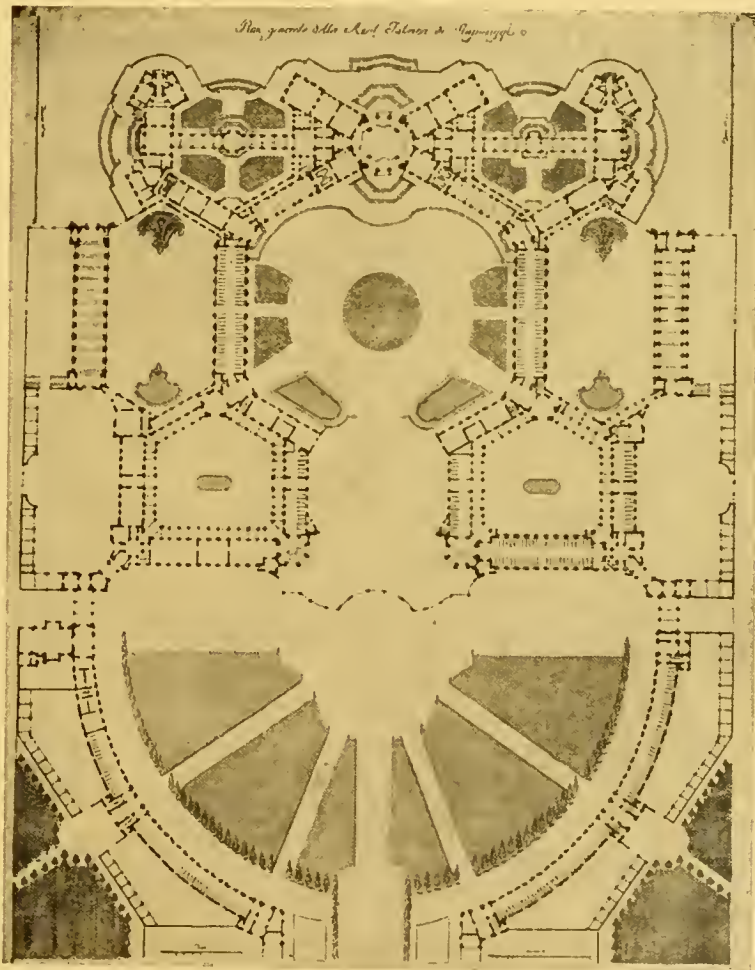
in der Ausführung eine ähnlich vorspringende Rampenmauer. Dieser Entwurf ist ein glänzendes Beispiel für die Kunst des Barocks, selbst verwickelte Geländeverhältnisse zu besiegen und architektonisch umzuschöpfen, statt im schwächlichen Naturalismus ihnen nachzugeben.

Von dem mächtigen Schloßbau Castellamontes in Piemont, Venaria Reale, steht seit der Zerstörung durch die Franzosen nur noch die Ruine, doch unterrichten über den ganzen Komplex die Stiche bei Castellamonte und Blaeu (Sabaudia, Amsterdam 1682). Eintönig gegenüber diesem

Bau der Pal. Reale di Capodimonte oberhalb Neapels, beg. 1738 von Fuga (?). Keller- und Erdgeschoß, Haupt- und Mezzaningeschoß sind jedesmal zusammengenommen und durch Pilaster gegliedert, scheinbare Zweigeschossigkeit also erreicht. Bedeutender der Schloßbau des Pal. Pisani bei Strà, in der Umgegend von Padua, um 1740 von Frigimelica und Preti, der seine Abhängigkeit vom Palladianischen Villenbau deutlich verrät. Der Breitbau mit zwei Geschossen und dreigeschossigem Mittelrisalit, dem Flankenrisalite entsprechen, umfaßt innen zwei Rechteckhöfe mit Pfeilerhallen. Besonders schön ist die räumliche Entwicklung der Mittelachse: kreuzgewölbtes Vestibül, Mittelraum (über ihm der Ballsaal), der sich durch eine Säulenstellung und die erwähnten Pfeilerhallen gegen die Höfe öffnet und ein gleiches Vestibül gegen den Garten. In der Perspektive dieser Raumachse erscheint hinten im Garten der tempelartige Mittelbau der Cavallerizza. Die größte Leistung in Oberitalien bleibt Schloß Stupinigi (Abb. 192), von Juvara 1729 beg., wie alle Bauten dieses reichen Schöpfers und klaren Rechners bis ins Einzelne zu studieren. Die Bauzeit zieht sich bis 1773 hin, der ursprüngliche Plan erfährt manche Umänderungen und Erweiterungen. Als ein Ausgestaltungsvorschlag, wahr-



192. Stupinigi *



193. Stupinigi, Erweiterungsentwurf



194. Caserta

scheinlich von Alfieri, ist auch der von uns abgebildete Entwurf (Abb. 193, Archiv des Ordine Mauriziano in Turin) anzusprechen. Ganz von Juvara der Hauptsaal mit Gemälden der Brüder Valeriani, der 1733 vollendet ist und ein vorzügliches Beispiel für jene Auflösung von Raumkörpern ineinander darstellt, von der in Kap. III gesprochen wurde.

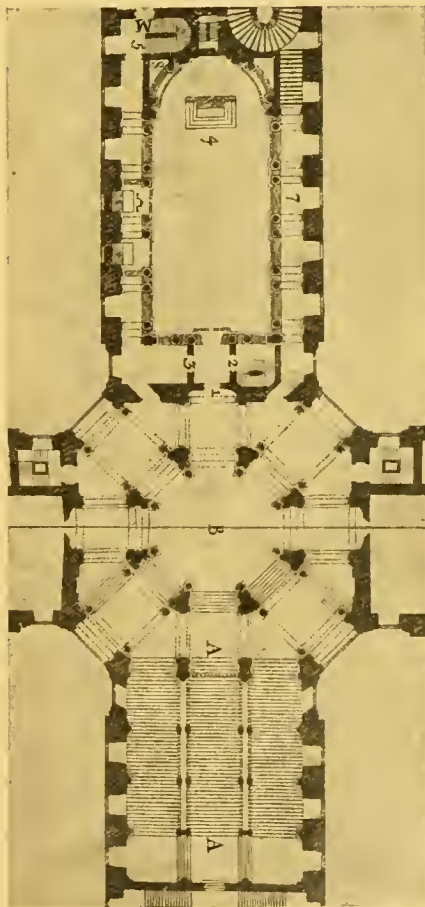
Die Veränderung vom barocken zum klassizistischen Bauen sehr deutlich machend ist das Urteil Maffei's und Milizia's über Stupinigi, das wir dessen Memorie entnehmen: „Aus dem ganzen Bauwerk, das keine Fehler noch Seltsamkeiten aufweist, strahlen Erfindungskraft und hohe Begabung. Reifes künstlerisches Urteil gab der architektonischen Vorstellung Gestalt. Zugleich beherrscht der Meister alle Gesetze der architektonischen Formgebung, die sich ihm aus den besten Beispielen der antiken Baukunst erschlossen“, meint Maffei, der Zeitgenosse Juvaras. „Man dürfe diesem Bau gegenüber keine falschen Lobhudeleien machen“, entgegnet Milizia, „sondern der Wunsch, wahr zu sein, nötige zu dem Bekenntnis, daß Juvara wohl ein hochangesehener Architekt gewesen sei, sich aber leider sehr wenig um klare Einfachheit, Vereinheitlichung seiner architektonischen Vorstellungen und um die Korrektheit der Formensprache gekümmert habe.“

Die Grenze vom Hochbarock zum Klassizismus überschreitet Vanvitelli — einer holländischen Familie van Vitel entstammend — im Schloßbau von Caserta (Abb. 194—196), beg. unter Karl von Bourbon 1752, im Rohen voll. 1759, weiterer Ausbau bis 1774, innere Ausstattung bis ins 19. Jhh. hinein, obgleich dieser Meister barocke Raumbildungen, wie auch in seinen andren Bauten, nachklingen läßt. Stark macht sich in Proportionen und Gliederungen der Einfluß französischer Baukunst geltend.

Der Baukörper bildet einen gewaltigen Block von 208:165 m mit vier rechteckigen Innenhöfen, die durch zwei rechtwinklig sich schneidende Trakte entstehen. Die Auszeichnung der Ecken des Blocks durch gedrungene Turmaufbauten und ein Kuppelaufbau in der Mitte über dem Schnittpunkt der Trakte, wie sie in der großen Veröffentlichung Vanvitellis — *Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta*, Neapel 1756 — erscheinen, wurden später nicht ausgeführt. Wird hiermit schon der zentralisierte Charakter herausgebracht, so ist auch die Raumachse im Erdgeschoß des einen Trakts, der Hauptportal und Gartenportal verbindet, so gegeben, daß sie als zentralisierte Komposition erscheint: hinter beiden Portalen gleiche runde Räume mit Flachkuppel, dann dreischiffige, nach beiden Seiten gegen die Höfe offene Hallen in reicher rhythmischer Gliederung, schließlich in der Mitte des ganzen Baukörpers, breiter wie die Hallen, ein Kuppelraum mit Umgang. Man bemerke, wie gegen ihn die inneren Pfeiler der Hallen sich verbreitert gegeneinanderschieben, um den Rhythmus kräftiger herauszubringen (vergl. Pal. Farnese, Abb. 9). Nach rechts geht von dieser Zentralthalle die große Treppe ab, deren Wölbungsmitte sich im Oval öffnet. Oben wird sie von einem Kuppelraum mit Umgang aufgenommen (Abb. 195, 196). In der Achse folgt die Kapelle, die in ihrer Gestaltung ganz abhängig von der Schloßkapelle in Versailles ist. Treppenraum, Kuppelraum und Kapelle hintereinander, wechselnd in Höhen und Beleuchtung, bilden einen der schönsten Raumrhythmen, die italienische Schloßbauten geschaffen haben.

In Rußland stellt das Schloß von Tzarskoje Sjelo eine Vermischung des italienischen und französischen Schloßbaus dar. Der Bau beg. 1743, von Rastrelli übernommen 1747, schließlich von ihm ein Gesamtumbau 1752—56. Die ungeheure Breitenausdehnung von 79 Achsen mit drei Geschossen wird gegliedert durch drei Risalite, deren mittleres von 17 Achsen bereits ein Schloß abgeben würde und wiederum mit drei Risaliten gegliedert ist, dessen mittleres wir durch Entgegenkommen des Fürsten Putiatin abzubilden vermögen (Abb. 197). Es folgen je 11 Achsen und weitere Risalite von 9 Achsen, die wiederum ein besonderes Mittelrisalit vorschieben. Als Abschluß weitere 11 Achsen und rechtwinklig vorspringende Flügel von 12 Achsen. Die Detailbildung verweist nach Oberitalien, ihr Material ist durchweg der in Rußland verwandte, verschieden gefärbte Stuck. Die Gesamtläche bietet ein treffliches Beispiel von rhythmischer Gliederung und von feinsten Maßstabbeziehungen, wie sie auch das Smolni-Kloster (Abb. 156) auszeichnen. Von dem gleichen Rastrelli das Umgestaltungsprojekt für Schloß Peterhof am Meer 1746—47.

Mit der Villa Albani in Rom (Abb. 24, 185) 1746—60 von Carlo Marchionne treten wir in die kühlere Sphäre der Spätzeit ein: ein schmaler, zweigeschossiger Körper, auf das runde Atrium gleich eine Halle folgend, die sich in voller Breite mit neun Arkaden gegen den Garten öffnet. Als seitliche Flügel niedrigere Hallen. Die Gartenfront der Villa mit besonderen, unten rustizierten, oben glatten Pilastern für jedes Geschoß hat schon Escher als eine klassizistische Korrektur der Fassaden der kapitolinischen Paläste (Abb. 16) angesprochen, der Vergleich läßt sich weiter bis auf Detailbildungen (Abb. 23, 24) ausdehnen. Einem solchen Hallengang gegenüber empfindet man stark die rückläufige Bewegung gegen die Renaissance. Deutlich die klassizistische Körpersonderung sich darstellend an der Villa l'Olmo am Comersee (Abb. 189) 1780—82 von Cantoni: vor dem dreigeschossigen neunachsigen Mittelbau krägt über dem Sockelgeschoß vor den fünf mittleren Achsen eine Säulenstellung vor, seitlich zweigeschossig je zwei weitere Achsen und als Beschluß leicht vortretend je vier weitere Achsen. Die Innenräume dieser Villa sehr bemerkenswert. Als bescheidenes aber typisches Beispiel für viele kleinere Villen und Landhäuser im Florentinischen sei die Villa in Via de' Pappagalli in Pistoja genannt. Zwischen Villa und Schloß hält die



195. 196. Caserta (195 Phot. Moscioni)



197. Tzarsoje Sjele *

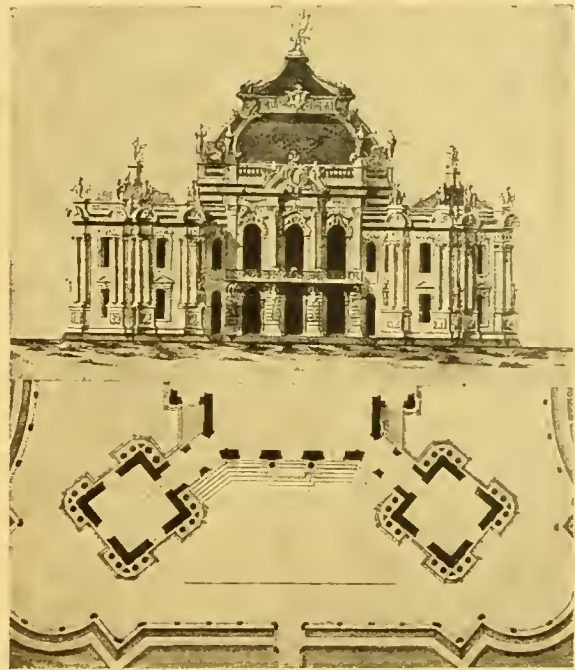
tert. Selbst wenn die Hochrenaissance und noch Caprarola verschiedentlich einzelne Pavillonbauten gebracht hatten, die ein Sonderdasein führen und wie auch das Kasino Pius IV. in den Vatikanischen Gärten um 1560 von Pirro Ligorio garnicht sich in Beziehung zu den Hauptbauten setzen wollen, ja selbst zwei solche Gartenhäuser wie die des Pal. Giustiniani in Padua 1524 von Falconetto ohne strengeren Zusammenhang dastehen, so verschwinden sie im Barock und tauchen erst im 18. Jhh. unter dem Einfluß der französischen Gartenkunst einzeln auf. Eine Ausnahme das Casino dell' Orologio solare und die Ucelliera — das Vogelhaus — zu Seiten der Villa Borghese in Rom aus dem Ende des 17. Jhhs. (Die seitliche Halle an der Villa Mondragone ist auf ein Gegenstück berechnet und stellt nur eine Erweiterung des Hauptkörpers dar.) Eine plastisch sehr reich bewegte Gruppe bildet die Cavallerizza am Ende der großen Gartenachse des erwähnten Pal. Pisani in Strà, der als klassizistische Lösung die Halbkreiscolonnade am Gartenende der Villa Albani in Rom (Abb. 185) gegenübergestellt werden kann. In Tzarsoje Sjele baut Rastrelli den Pavillon de Monbijou und die Ermitage (Abb. 198 nach einer Zeichnung im Museum „Alt Petrograd“) stark unter französischen Einflüssen, aber doch noch verwandt mit italienischer Formgebung.

Endlich haben wir noch einen Blick auf die italienischen Gärten zu werfen. Gegenüber der Renaissance und noch der Hochrenaissance zeigt sich auch hier das Fortschreiten vom mannigfaltig Kleinen zum einfach Gewaltigen. Nicht daß die Hochrenaissance den Garten nicht ganz als architektonisches Gebilde aufgefaßt und Bodengestaltung wie Pflanzenwuchs ihm dienstbar gemacht hätte, dieses Gebilde war aber noch nicht Ausdruck einer einheitlichen

Mitte die Villa Reale in Mailand 1790 von Pollack, deren Hauptfassade ein französischer Klassizist entworfen haben könnte. Endlich nimmt Schloß Racconigi in Piemont 1834 in seinen Vorbauten, Flügeln und Eckbauten eine klassizistische Haltung an, nachdem der alte Baukörper von 1570 bereits 1757 von Borra verändert worden war.

Ein Land, das nie nach den Reizen intimer Geselligkeit verlangt hat und in dem das köstlichste Obst wächst ohne besondere Pflege in Orangerien, kennt auch nicht in dem Maß wie etwa Frankreich oder Deutschland jene verschiedenartigen kleineren Bauten, die als Erweiterung des großen Villenbaus, als Zielpunkte für Alleen, als Abschluß der Hauptachse gedacht sind. Die Anlage eines Grand und Petit Trianon und gar des Hameau in Versailles sind für Italien, mit Ausnahme vielleicht von Piemont, undenkbar. Hindernd ist hier auch jene Gesinnung des Barocks, die die architektonischen Körperelemente trotz aller Auflösung doch zusammenhält und sie nicht auseinandersplittet.

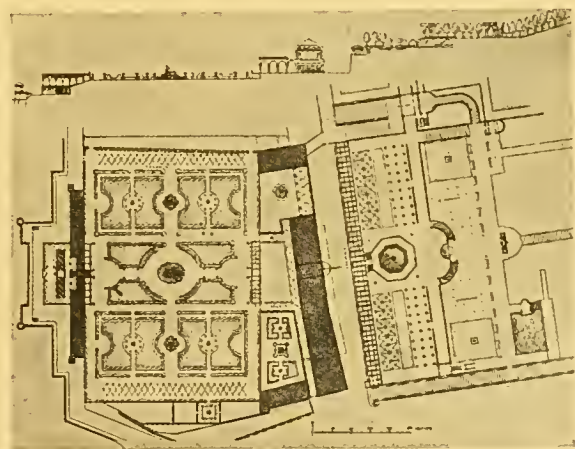
Vorstellung geworden. Die Gartenanlagen der Villa Madama in Rom von Raffaello kombinieren mindestens drei Achsensysteme, ohne daß deren Lage zueinander gerade so unumgänglich notwendig ist, die Terrassen hinter der Villa Imperiale bei Pesaro, in den dreißiger Jahren des 16. Jhhs. von Genga erbaut, lassen sich von unten gar nicht übersehen und man dürfte den hochgelegenen Teil sogar als *giardino secreto* bezeichnen. Und selbst wenn alles sich auf einen Blick gibt wie in den Gärten der Villa di Castello bei Florenz um 1550 oder der Villa Lante bei Bagnaja um 1560, ist doch die Fläche so vielfach unterteilt, daß der Eindruck sich zersplittert. Noch gegen Ende des 16. Jhhs. wird, sicher unter Übernahme älterer Bestandteile des einstigen Benediktinerklostergartens, der Garten des Pal. Quirinale in Rom in viele kleine Rechteckfelder zerlegt, mit besonderer Bepflanzung und einzelnen Brunnlein. Dazwischen verstreut einige besondere Anziehungspunkte.



198. Tzarskoje Sjelo, Ermitage *

Über seine architektonische Bedeutungslosigkeit dürfen weder das Urteil Montaignes in seinen *Voyages en Italie* 1580 noch das des Herzogs Friedrich 1599 hinwegtäuschen, dem nach dem Zitat bei Goethe über alles das „liebliche Pfeifen einer Wasserorgel“ gefällt. Dazu immer noch große und sogar die größten Teile des Gartens ohne Zusammenhang mit dem Villenbau oder den Gartenteilen, die sich auf diesen beziehen. So sind die *Orti Farnesiani*, zum Teil früher die erwähnte Villa (S. 36) angelegt, ferner die *Giardini Boboli*, am Pal. Pitti in Florenz seit der Mitte des 16. Jhhs. entstehend. Selbst in eine spätere Zeit werden noch diese abgesonderten Teile hinübergenommen, etwa im Garten der Villa Medici in Rom.

Lernt man den Garten der Villa d'Este (Abb. 179) aus dem Stich von Dupérac 1573 kennen, so zeigt auch er eine Fülle von wichtig behandelten Einzeldingen, die in der Gesamtvorstellung stark von der Hauptachse ablenken. Dennoch wird hier diese wenn auch schmale Achse durch den ganzen Garten hindurchgeführt, rhythmisch in Absätze gegliedert, das dunkle Bogenmotiv der Treppenhalle dreimal in den Garten hinein wiederholt, der Baukörper also unlöslich mit dem Garten verbunden, und schließlich auch der letzte Gartenteil durch einen Sprossengang mit zentralem Kuppelbau — an seiner Stelle jetzt das Zypressenrund mit dem melancholi-



199. Genua, Palazzo Doria

(nach Triggs)



200. Settignano, Villa di Gamberaia

gen in Kapitel I. Noch in die 1. Hälfte des 16. Jhhs., also früher als die Villa d'Este, fällt die Gartenanlage des Pal. Doria (Abb. 199) von Montorsoli (?), heute durch die Eisenbahn beschädigt. Auf der Achse reihen sich eine breite Terrasse mit Wasserbecken, doppelläufige Treppen, ein kleiner Wandbrunnen und ein schmalerer Treppenaufgang hintereinander, als oberster Abschluß ein riesiger Jupiter in einer Nische. Dann haben Alessi und seine Nachfolger Gartenanlagen geschaffen, ganz in der architektonischen Haltung, die später die römischen Gärten ins Gewaltige steigern: Villa Pallavicini, Villa Doria bei Sampierdarena, für die man bei jetziger Zerstörung Gauthier, *Les plus beaux édifices de Gênes*, Paris 1818, vergleiche. In Florenz entsteht gleichzeitig mit dem Hofbau des Pal. Pitti 1558—70 von Ammanati unter Mitwirkung von Buontalenti in dessen Achse das große Gartentheater, der bestimmende Raum für den ersten Gartenteil.

Den vollen Sieg der rhythmisch entwickelten Raumachse — Steineichenallee, Terrassenbauten, Villa, hintere Terrasse mit Grottenhalbrund, das der von der Höhe herabkommende, wechselvolle Wasserfall mit rauschenden Melodien erfüllt —, stellt die Villa Aldobrandini in Frascati (Abb. 183, 184) dar. Sehr liebevoll hat Wölfflin diese Umformung für die römischen Gartenanlagen analysiert und besonders auf die veränderte Bewertung des Baumwuchses hingewiesen. Allerdings läßt sich ohne das Zwischenglied der genuesischen Gärten die Entwicklung nicht geschlossen darstellen. Unter ähnlichen Bedingungen werden die Kompositionselemente der Villa Aldobrandini rasch wiederholt von der Villa Mondragone und der Villa Ludovisi-Torlonia in Frascati, oder man begnügt sich unter weniger glücklichen Verhältnissen mit dem einen oder dem anderen dieser Elemente: nur eine ansteigende Allee, rechts und links dichte Massen von Bäumen und Gebüsch, für Castel Pucci; reiche Treppenanlagen, die die Weite des geschmückten Blumengartens beherrschen, für die Villa Garzoni bei Pescia — die Villa selbst wiederum mit Achsenentwicklung seitlich gelegen —; Entwicklung von Treppen, Rampen und Terrassen für die Villa Doria Pamphili (Abb. 190, 191); die Achse erweitert und kompliziert, das Ganze ein typisches Werk des Hochbarocks. Die Ausführung ist, wie gesagt, nur ein bescheidener Abglanz der ersten Bauideen.

Daß man bei sehr verwickeltem Gelände die Eindeutigkeit der architektonischen Vorstellung

schen Plätschern von vier kleinen Fontänen — in räumliche und plastische Beziehung zu Gartenachse und Villenbau gebracht. Jetzt sind die Nebendinge zum Teil verfallen, stärkerer Baumwuchs hat die räumliche Wirkung der Achse gesteigert.

Endlich aber wird die Achse selbst zu überragender räumlicher Bedeutung gebracht, neben der alles Übrige verschwindet. Wie im Palastbau, so übernimmt Genua die Führung; auch darin sehen wir eine Unterstützung unserer Darlegun-

nicht so durchführen kann, wie man vielleicht wünschte, ist verständlich. Immerhin wird man selbst in den zusammengesetzten Gartenanlagen der Isola Bella im Lago Maggiore 1650 bis 71 im Gegensatz zu früher eine überragende Idee entwickelt finden. Alles übriges springt nicht ab, sondern wirkt nur als Bereicherung des Hauptmotivs.

Der Erbauer von Venaria Reale, Castellamonte, tut einen Ausspruch über Gartenanlagen, der nun deutlich gegen 1700 eine Wandlung in der Gartenkunst anzeigt: „tanto sono più



201. Caserta

(Phot. Sommer)

da stimarsi quanto sono più grandi, e particolarmente quelli de' Palazzi de' Principi, che non vorrebbero haver altro termine di grandezza di quello che gli si può esser prescritto dall' occhio istesso.“ Die weite Ausdehnung wird Ziel der Gartenkunst, und man darf sicher annehmen, daß der junge Lenôtre bei seiner Studienreise in Italien diese Gesinnung hier in sich aufnahm und nicht, wie es selbst von Italienern, die der Ruhm dieses französischen Gartenkünstlers besticht, gern dargestellt wird, seine Ansichten nach hier übertrug. (Vergl. das betreffende Kap. in Teil II.) Später allerdings steht auch die italienische Gartenkunst und zwar früher als die Baukunst ganz unter dem Einfluß der imponierenden französischen Leistungen.

So die Gartenanlage des Pal. Pisani in Strà, auf die auch die berühmten Wiener Gärten nicht ohne Einwirkung geblieben sein dürften: eine weite Wiesenfläche in der Breite des Schlosses gefaßt seitlich von hohen Bäumen, dann ihre Umwandlung in einen See und schließlich der Abschluß durch die erwähnte Cavallerizza. Irrgarten, Blumen- und Fruchtgarten liegen seitlich möglichst versteckt.

Caserta zeigt schließlich, wie die Gesetze französischer Komposition sich mit der Saftigkeit des italienischen Barockempfindens vermählen. Auf ein Parterre in Schloßbreite, das halbrund abschließt, folgt die Kaskadenanlage, seitlich begleitet von Alleen (Abb. 201). Der Wechsel der schimmernden Wasserspiegel und Fälle, des Rasengrüns und des dunklen Baumgrüns, endlich die Aussicht auf das gewaltige Halbrund der umhlegenden Berge machen vergessen, daß die raumbauenden Werte am Verschwinden sind und die Auflösung der architektonisch geschaffenen Räume in die Unendlichkeit der umgebenden Landschaft sich hier zu vollziehen beginnt. Die Entfernungen in dieser Gartenanlage sind so riesige, daß die einzelne Raumform verlöscht und auch in der Vorstellung nur die Farben des Gesamtbildes haften wollen. Von der letzten Felsenkaskade geht der Blick zurück über das Schloß hinweg — nur solch ein massiver Block kann auf diese Entfernung noch Kraft behalten und man empfindet erst hier, wie günstig seine Proportionen zu den Ausmessungen des Gartens sich verhalten —, um das herum bereits die duftigen Fernfarben aufleuchten.

Das Gelände vor dem Schloß in Caserta sollte als großer Kreisplatz durch niedrige Bauten eingefangen werden, und an ihn sollte sich dann die neue Stadt anschließen. Zur

Ausführung kamen nur je zwei Kreisviertel, die schon früher der Piazza di San Pietro gegenübergestellt wurden (S. 157). Ihre Aufgabe in der architektonischen Rechnung lautet: optische Steigerung des Hauptbaus. Das gleiche Mittel angewandt beim Erweiterungsentwurf für Stupinigi (Abb. 193) und vor dem Schloß von Tzarskoje Sjelo. Das reizvollste Beispiel solcher Vorplatzgestaltung bleibt Nymphenburg bei München um die Mitte des 18. Jhhs. Ob dazu die Anregung von den italienischen Architekten des Lustschlusses kam?

Eine kurze Bemerkung über die Verwendung des Wassers mag hier eingeflochten sein. Über Brunnen vergleiche das S. 161—163 Gesagte. Größere Bedeutung erhält der Wandbrunnen im Garten und auch im Gartenhof — Pal. Borghese (Abb. 43), Pal. dei Grillo in Rom, unzählig vieles in Oberitalien —, der sich schon in der Villa d'Este zu einer wasserdurchrauschten Grottenhalle im Halbrund auswächst. Ähnliche Grotten in der Villa Aldobrandini, Villa Mondragone. In den Giardini Boboli in Florenz gibt man wohl die Grotte, da aber Wasser mangelte, fehlt ihr das wesentlichste Element. Im Steigen und Fallen des Wassers werden statt der dünnen Strahlen der Renaissancebrunnen geschlossene, mächtige Wassermassen gegeben, statt des Plätscherns ein tönendes Rauschen. Erst seit der Mitte des 18. Jhhs. wird wieder der dünne Wasserstrahl als Formelement im Brunnenaufbau verwendet, das fallende Wasser bildet Schleier, glatt und durchsichtig wie Glas. Der tajo, der See, der sich aus dem großen Brunnenbassin entwickelt, schon ein Hauptmotiv in dem zweiten Teil der Giardini Boboli, kleiner im Garten der Villa Lante. Vier einzelne Seen nebeneinander bilden eine Querachse im Garten der Villa d'Este. Das Vorbild von Versailles hat darauf hingewirkt, daß er dann wie in Strà als wichtiges Kompositionselement in die Hauptachse eintritt. Die Gartenachse des Schlosses von Caserta (Abb. 201) setzt sich zusammen aus einer Folge von einzelnen Grünflächen und Seen, die sich gegen den Berg hin in Kaskaden durchsichtiger Wasserschleier auflösen, jedesmal mit dem Abschluß einer plastischen Gruppe, und schließlich gegen einen mächtigen, zwischen Felsen vom Berg in ein weites Becken mit den Marmorfiguren der Diana, ihren Nymphen und des verwandelten Aktäon herabstürzenden Wasserfall führen. Ungünstig ist, daß dem Ansteigenden durch die Kaskadenstufen die Tiefe der Absätze verdeckt wird, er über die Länge des Wasserlaufs und damit der Achse getäuscht wird. In der Tonwirkung nirgends mehr ein heftiges Brodeln, sondern ein gleichmäßiges weiches Rauschen.

Der Klassizismus führt nun den Garten zunächst aus der Raumauflösung in die fest begrenzte Form zurück. So der Garten der Villa Albani (Abb. 185) von Antonio Nolli zwischen Villa und Halbrundhalle mit regelmäßiger zentralisierter Beeteinteilung, eingebettet zwischen Stützmauern auf ebenem Gelände, und die genaue Nachbildung dieses Gartens mit Wasserbecken statt der Beete und einer grünen Pergola statt der Bogenhalle für die Villa di Gamberaia bei Settignano (Abb. 200). Statt dichter Laubmassen jetzt mannigfaltig geschorene Büsche und Hecken, ebenso zierliche Beetmuster: der Einzelteil des großen Formkomplexes beginnt wieder zu interessieren. Viele Gartenanlagen in dieser Zeit umgearbeitet.

Der malerische Landschaftsgarten, der wohl Reste jener Vorstellung von Auflösung des Raumes mit sich in die neue Zeit hinübernimmt, dann aber mehr aus Stimmung und Gefühl herauswächst, und statt Räumen Bilder geben möchte, durchdringt die formale Anlage zuerst im Garten des Schlosses Stupinigi, dann in dem Gartenpark des Schlosses Agliè 1771, verändert 1839, beide von den in Frankreich und England ausgebildeten Franzosen Bernard, Vater und Sohn. Ende des 18. Jhhs. Umgestaltung des Parks von Racconigi durch Pregliasco, im Hauptfach Theatermaler, der auch für das Theater S. Carlo in Neapel gearbeitet hat. Hier hört man von einem englischen Garten, einem Teich, der Fasanerie, dem Hüttchen, der Grotte des Merlin, der chinesischen Barke, dem Tempelchen und dem Kaffeehaus. Aus dieser Zeit auch die Parkerweiterungen der Villa Doria Pamphili und der Villa Borghese in Rom, letztere mit melancholischem Antikenschmuck, einer Tempelruine, einem ägyptischen Torhaus.

ENDE DES ERSTEN TEILS

FRANKREICH

VIII. Grundlagen. — Einflüsse des italienischen Barocks.

Wir gehen zur Baukunst Frankreichs über, deren Einflüsse auf Italien im 18. Jhh. verschiedentlich festgestellt wurden. Es erhebt sich die Frage, welches künstlerische Verhältnis zu Beginn des von uns behandelten Zeitabschnitts zwischen beiden Ländern besteht. Welcher Art sind die Grundvorstellungen vom Bauen in Frankreich? Wirkt die neue Baugesinnung Italiens? Wenn ja, welches Ergebnis haben diese Einflüsse? Wie weit bleibt Frankreich eigenwillig? Welche besonderen Stilphänomene treten auf? Schwanken Einflüsse und Eigenwilligkeit der Rassenbegabung lange hin und her, oder formt sich bald ein geschlossener Sondercharakter als Basis der weiteren Entwicklung?

Von diesen Fragen kann die sehr wichtige erste hier keine Beantwortung finden, da es nötig wäre, tief in die Entwicklung der französischen Renaissance hinabzusteigen. Leider kann auch kein Verweis auf andere Arbeiten gegeben werden. Diese kunstwissenschaftliche Aufgabe ist noch zu lösen, denn weder französische noch deutsche Forscher haben die entscheidenden Feststellungen gemacht, selbst ein v. Geymüller, dessen persönliche Bekanntschaft wir zu den wertvollen Erinnerungen rechnen, bleibt in dem erschienenen Teil seiner unvollendet gebliebenen „Renaissance in Frankreich“ die Beantwortung schuldig. In den Rahmen unserer Arbeit kann sie nicht eingefügt werden. Und wenn wir an anderer Stelle wenigstens einen Versuch dazu für das begrenzte Loiregebiet veröffentlichten (Zeitschr. der Arch. u. Ing. Vereine 1911), so leidet auch jene Studie an dem Mangel, wesentlich die plastischen Formen in die Untersuchung einzubeziehen, wo doch erst eine Untersuchung der Raumformen die entscheidenden Feststellungen ergäbe.

Gleich Deutschland macht Frankreich die Bekanntschaft mit der italienischen Renaissance um die Wende des 15. zum 16. Jhh., begünstigt durch die Kriege in Oberitalien und die gewaltige Persönlichkeit Franz I., wobei dann sogleich in der künstlerischen Veranlagung und Vorbereitung, weiter in der Art der Übernahme wesentliche, fördernde Unterschiede Deutschland gegenüber hervortreten. Ebenso ist von Bedeutung, daß es nicht wie für Deutschland an erster Stelle der Kunstkreis Nordostitaliens, sondern der Nordwestitaliens mit dem Zentrum Mailand ist, der Einfluß gewinnt. Die italienische Renaissance hat nun zu dieser Zeit bereits die Entwicklung eines Jahrhunderts hinter sich. Mit Riesenschritten war sie vorwärts gegangen, nachdem vorbereitend schon die italienische Gotik alle auf Körperlichkeit ausgehenden räumlichen und plastischen Vorstellungen im Gegensatz zu der überwiegend plastisch-funktionellen Auffassung des Nordens entwickelt hatte. Als gegen die Mitte des 16. Jhhs. die Renaissance in Frankreich wirklich Fuß faßt, tauchen in Italien bereits neue Formprobleme auf. Frankreich steht so einer Fülle von verschiedenen Formelementen gegenüber, die ihm sämtlich neu sind, die es zunächst nur äußerlich übernimmt, ohne den umfassenden Komplexen der langentwickelten räumlichen und plastischen Vorstellungen Italiens nachdenken zu können. Die französische Baukunst des 16. Jhhs. verlegt daher, hauptsächlich nur den kleinsten plastischen Formelementen nachgehend, ähnlich wie die deutsche, den Schwerpunkt in das Dekorative, wenigleich schon, schaltet man selbst Bauten von Italienern wie Primaticcio, Rosso Rossi, Serlio aus, in Bauten wie Chambord — geht der Gedanke doch auf Lionardo zurück? —, in Entwürfen der Ducerceaus ein klareres Denken in Raumgebilden ankündigt, als es Deutschland besitzt. Die Freude am Dekorativen erklärt auch, daß dekorative Strömungen anderer Nachbarländer, so der Niederlande, Deutschlands Einfluß gewinnen. Ebenso findet damit eine Erklärung die Erscheinung, daß dekorative Elemente verschiedener Stilstufen übernommen werden, daß ferner in dem Augenblick, wo französische Baumeister in ihren räumlichen und plasti-

schen Vorstellungen die Stufe der italienischen Hochrenaissance und des Frühbarocks erreicht haben, ein Rückschritt im Dekorativen stattfindet. Die dekorativen Barockformen Oberitaliens waren in Frankreich lange heimisch, als in der ersten Hälfte des 17. Jhhs. Vouet zu dem Grotteskenschatz Raffaellos zurückkehrt.

In hinreißender Dramatik entwickelte die italienische Barockbaukunst in anderthalb Jahrhunderten ihre sämtlichen Probleme, getragen von einer Fülle unterschiedlicher, unerhört begabter Künstlerpersönlichkeiten. In der Lust an Entwicklung versinkt jedes Gefühl, das sich Rechenschaft geben zu müssen glaubt, über das anvertraute Erbe, bis zu dem Augenblick, wo eine rückläufige Bewegung festzustellen ist (S. 142). Der reife Barock hält sich frei von ausgebildeter historischer Kritik und Theorie. Nur von den Säulenordnungen, das heißt von dem Unselbstverständlichen, wird gehandelt, da die wechselnden Formen der Raum- und Plastikvorstellungen selbstverständliche sind, und auch da geht man über Palladio, Vignola und Scamozzi kaum hinaus. Dagegen setzen die Ableitung der französischen Baukunst aus fremdem Kunstschaffen, die besondere geistige Veranlagung der Rasse, die in Descartes, Voltaire, Diderot auf philosophischem Gebiet zu gipfeln scheint, die französischen Baumeister sogleich in ein kritisches Verhältnis zu den Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart des eigenen Landes wie der beeinflussenden Nachbarländer. Diese Kritik muß sich ihre eigenen Grundlagen in der Anerkennung von mustergültigen Schöpfungen schaffen, die in der französischen, italienischen, besonders aber der antiken Baukunst gesucht und gefunden werden. Der stark konservative Zug der französischen Baukunst findet in Anerkennung solcher Muster seine Erklärung. Andererseits stellt produktiv diese Kritik Gesetze auf, wie sie Italien in seiner ungezügelter Freiheit nicht oder doch nur ganz beschränkt anerkennt. Eine große Zahl theoretischer Schriften entsteht, eine kritische und ästhetische Begriffsbildung findet zum erstenmal seit der römischen Antike, und klarer als in dieser, statt, denn die italienische Renaissance ist hierin nicht eigentlich produktiv. Ideale Entwürfe, die in Italien meist ein Hingerissenwerden durch künstlerische Vorstellungskraft anzeigen und jenseits aller Realität bleiben, setzen in Frankreich das Normale, Typische fest. Polifilios *Hypnerotomachia*, Guarinis *Architettura Civile* (S. 78) einerseits, andererseits F. Blondels *Cours d'Architecture* (S. 229), das Manuskript Saint Hilarions (S. 236) legen den tiefen Unterschied zwischen italienischem und französischem Vorstellungsvermögen und Vorstellungswollen dar. Dort Überschwang der Begabung, hier Disziplin, dort ein grenzenloses Formen, hier ein begrenzendes Rechnen. Das Wort Boileaus „*Aimez donc la raison*“ könnte man als Motto der französischen Baukunst voranstellen. Borominos Fassade von S. Carlo (Abb. 114) F. Blondels *Porte S. Denis* (Abb. 252) sind gleichzeitig entstanden, beide verkörpern die Begabung ihrer Nation und beide haben den größten Einfluß ausgeübt, beide aber trennt eine unüberbrückbare Kluft.

Der Brennpunkt, um den sich diese rationalen Bestrebungen sammeln, wird die am 31. Dezember 1671 in Paris unter Colbert gegründete *Académie d'Architecture*, das Gegenstück der 1648 gegründeten *Académie de Peinture et Sculpture*, welche letztere seit 1676 Abzweigungen in der Provinz bildet. Ihre auf theoretische Zentralisation ausgehenden Ziele legt F. Blondel in der Eröffnungsrede dar, abgedruckt als Einleitung seines *Cours d'Architecture* (S. 229); ihre Sitzungsberichte, die *Procès-verbaux*, sind wesentlich für das Verständnis der französischen Baukunst.

Und doch würde man zu weit gehen, einzig solchen theoretischen Darlegungen in der Beurteilung der Baugeschichte sich anzuschließen, wengleich mehr aus ihnen zu schöpfen ist, als bisher geschehen und ein wesentlicher Teil unserer Darlegungen ihnen gewidmet sein wird.

Eine gewisse Freiheit der künstlerischen Persönlichkeit bleibt immer erhalten und schon der große Klassiker Perrault setzt sich für sie ein (S. 229). Ebenso freimachend wirken die Beziehungen zur Baukunst Italiens, zumal seit der Gründung der Académie de France in Rom 1666 ein festes Bindeglied gegeben ist. Wenn auch die jungen Staatsstipendiaten für Baukunst ihre Studien vor allem den antiken Bauresten widmen, so kann von ihnen doch die lebendige Baukunst Roms nicht übersehen werden, wenn sie auch durchaus anders gesehen wird, wie von gleichzeitigen Italienern. Hierüber wird noch zu sprechen sein. Die scharfe Abwendung von Boromino und Bernini macht eigentlich erst der Klassizismus, erst von seinen Theoretikern wird der Fall Bernini-Perrault (S. 233) als Kampfmittel einer besonderen Ästhetik genutzt, zugleich aber auch ein Palladio, ein Vignola korrigiert. Neben der strengen Schulung gehen also freiere Strömungen einher, und besonders in den großen Städten der Provinz verliert die akademische Bauweise manchmal an Spannkraft. Nicht so, daß eine Aufteilung in Künstler strenger und freier Richtung, wie sie v. Geymüller fast pedantisch durchzuführen sich bemüht, gelänge, auch nicht so, daß man von einem scharf unterschiedenen Provinzstil sprechen könnte, sondern so, daß oft in den verschiedenen Werken eines Meisters die verschiedenen Einflüsse sich ausdrücken. Man kann dafür Boffrand, Oppenordt, Dellafosse nennen, auch darauf hinweisen, wie ein J. F. Blondel immer noch von einem Entwurf wie dem Meissoniers für S. Sulpice (Abb. 304) sagt: „il n'est pas absolument sans mérite“, und den Meister zumindest als l'homme de goût bezeichnet (Cours III, 351).

Den bedeutendsten Reichtum an Baudenkmalen besitzt Paris. Es stößt auf Hindernisse, eine Geschichte der italienischen Barockbaukunst an den römischen Bauten zu entwickeln, ja es ist nicht einmal einwandfrei, die Baukunst Roms in sich geschlossen darzustellen, da die Fäden bald von Oberitalien kommen, bald in Oberitalien sich zu Ende spinnen. Dagegen könnte die vollständige Entwicklung der französischen Baukunst seit der Klassik in Paris und naher Umgebung verfolgt werden. Die Provinz setzt in dieses Bild nur einzelne Lichter und Schatten, ohne es zu ändern. Selbstverständlich legt ein Handbuch uns die Pflicht auf, den bedeutenden Leistungen in der Provinz gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Für die Bauwerke selbst ist entscheidend, daß nicht, wie in Italien, die Hauptaufträge von der Kirche, sondern von Privatleuten kommen. An Hôtels und Schlössern wird daher die Entwicklung der Bagedanken überwiegend zu verfolgen sein. Mit besonderem Schmerz muß hier der starke Verlust festgestellt werden, der durch die Revolution, in Paris weiter durch die verwüstenden Korrekturen Haussmanns, die Commune verschuldet ist, wogegen die Verluste unserer Kriegszeit fast geringfügig scheinen, wenn sie auch immer noch traurig stimmen. Wir werden daher öfter als im ersten Teil gezwungen sein, für untergegangene, baugeschichtlich wichtige Bindeglieder auf alte Stiche und Zeichnungen uns zu verlassen, wenn wir auch nicht in den bequemen Fehler verfallen möchten, nur Publikationen jener Zeit ohne Rücksicht auf Bestehendes und Untergegangenes, ja Nurgeplantes auszuschreiben. Kaum bemerkt braucht zu werden, daß wir die erhaltenen und behandelten Denkmäler fast stets aus eigener Anschauung kennen. Konnten wir aber zur Überprüfung des ersten Teils Italien in großer Ausdehnung noch während des Krieges, wenn auch unter manchen Unannehmlichkeiten, bereisen, so war dies für Frankreich nicht möglich und manche, wie wir jedoch hoffen möchten, untergeordnete Einzelfrage blieb uns unbeantwortet.

Mit welchem Zeitpunkt soll die Untersuchung einsetzen? Richtet man sich nach dem sporadischen Auftreten italienischer Barockelemente in der Dekoration, so müßte man bis in die Mitte des 16. Jhhs. hinuntergehen (S. 199). Wackernagel hat unter ähnlichen Verhältnissen diesen Weg erfolgreich für Deutschland eingeschlagen, doch erkennt auch er „ein festeres Ausprägen des eigentlichen Stilcharakters erst in der zweiten Hälfte des 17. Jhhs.“ Ebenso geht v. Geymüller für Frankreich vor. Wir dagegen haben von vornherein unsere Untersuchung auf den räumlichen und den plastischen Körper wie auf ihre Vereinigung im gesamten Baukörper eingestellt. Diese Untersuchungsart möchten wir auch hier nicht



202. Cambrai, Chapelle des Jésuites

verlassen, da es uns mehr um die Entwicklung der baulichen Vorstellungen als um die modische Übernahme einzelner Formelemente zu tun ist. Die Fragen lauten also: Wann treten in der französischen Baukunst neue Raumvorstellungen auf, die den Vorstellungskreis der Renaissance durchbrechen, wie solcher wenigstens kurz angedeutet ist? Wann sind, immer noch unter italienischem Einfluß, ähnliche Raumtendenzen wie im Gesù, im Pal. Farnese zu beobachten, wann beginnt man mit ihnen zu arbeiten, sie zu entwickeln? Die Beantwortung dieser Fragestellung führt uns sogleich in das 17. Jahrhundert.

Für die Kirchenbauten hat die Untersuchung von der Langhausanlage auszugehen als von dem Typ, den nicht nur die französische Gotik fast ausschließlich verwandt hat, sondern der auch das 16. Jhh. vollkommen beherrscht; die beharrliche italienische Sehnsucht nach dem Zentralbau ist der französischen Renaissance fremd. Hier nun macht man sogleich die Beobachtung, daß wie in der französischen Renaissance, so auch jetzt die gotischen Grundgedanken nicht verschwinden, sondern oft bis in Einzelheiten gewahrt bleiben, — ein bezeichnender Zug für den konservativen Charakter der französischen Baukunst.

Ein bezeichnender Zug für den konservativen Charakter der französischen Baukunst.

Viel trägt dazu der Wiederaufbau baufälliger oder in den Religionskriegen zerstörter Kirchen bei, so seit 1601 S. Croix in Orléans, 1647 S. Antoine in Arles, S. Martin in Bergues. Neben diesen dann Neuanlagen: S. Nicolas in Coutances 1520—23 dreischiffig mit gestrecktem Chor und Umgang. Ferner die Kapelle des alten Jesuitenkollegiums in Rouen 1614, von Martelange 1620 fortgeführt, die Seitenschiffe unten in Kapellen abgeteilt, darüber weite Emporen, die Raumwirkung einer Hallenkirche sich nähernd; ebenso wie hier, so auch in der Kapelle des Jesuitenkollegiums in Eu 1622—24, derjenigen in Chaumont die dekorativen Elemente renaissancemäßig, die Konstruktion und besonders die Gewölbekonstruktion völlig gotisch behandelt. Die Jesuitenkapelle in Cambrai 1613 (Abb. 202) — die Stadt erst seit 1678 französisch — dreischiffig mit Kreuzrippengewölben, jedoch bei gleicher Scheitelhöhe der Gurtbögen und der Kreuzrippen aus der Grundvorstellung einer Tonne mit Stiehkappen entwickelt. Statt der Pfeiler Säulen. Drei Apsiden, die Hauptapsis reich dekoriert. Auch die Raumbildung der kleinen Kirche in Richelieu 1631 von Lemercier ist trotz flachgewölbter Vierungskuppel und Übersetzung der Rippengewölbe in ein Tonnengewölbe mit Stiehkappen, deren Scheitel sich berühren, gotisch. Ebenso die der Jesuitenkirche S. Vincent in Blois von F. Mansart aus der Mitte des 17. Jhhs. einschiffig mit Kuppel und seitlichen Kapellen, die zwei Joche des Hauptschiffs und das Chorvorjoch mit achteiligem, die Kapellen mit sechsteiligem Rippengewölbe überdeckt. Die Kuppel hier wie in Coutances ohne raumbestimmende Wirkung. Auch S. Bruno in Lyon, Grundsteinlegung 1590 nach dem Plan von Maignan, langsames Bauen und Vollendung erst 1734 von Delamonce, Kuppel vielleicht von Soufflot, dürfte zunächst ähnlich gotisierend gedacht sein. Die gegenwärtige Erscheinung im 18. Jhh. gestaltet, selbst wenn Delamonce sich für Beibehaltung des alten Plans einsetzte.

Wie in Italien (S. 5) könnten Andeutungen einer neuen vereinheitlichenden Raumauffassung unter den einschiffigen Kirchenräumen gesucht werden. Die Schloßkapelle von Fontainebleau, schon 1529 beg., die etwa auf der Entwicklungsstufe von S. Spirito in Rom steht, erhält ihre schwere, die Seitenkapellen zugunsten des Hauptraums niederdrückende Dekoration erst 1608—33. Überraschende Bedeutung des Schiffs über die seitlichen Kapellen in der Egl. de l'Oratoire in Paris, beg. 1621 von Métezeau, voll. 1630 von Lemercier, Fass. 1745 von Caqué nach Decotte (?), die Raumbewertung hier aber auch noch ganz gotisch

in die Höhenentwicklung verlegt. Nachdrücklicher vereinen sich mit einer im gesamten noch gotischen Haltung neue Motive in der Jesuitenkirche Toussaints in Rennes 1624—57 (Abb. 205 unten rechts), für die ein nicht ausgeführter Entwurf Martelanges vorlag, Fass. 1629 von Turmel. Ebensovienig können Bauten der Hugenotten, wie der wenigstens im Stich von Marot erhaltene Temple von Charenton 1623 von Debrosse, zerst. 1686, als Entwicklungssymptome angeführt werden, denn ihr mächtiger, von Emporen in mehreren Geschossen rings umgebener Mittelraum leitet sich von der alten Saalhalle ab. Man merkt, daß Frankreich hier nicht selbständig vorwärts kommt.

Im Gegensatz zu diesem gotischen Befangensein, dem nicht einmal der Jesuitenorden entschlossen entgegenarbeitet, obgleich seine Entwürfe zur Baugenehmigung nach Rom geschickt wurden, tritt unvermittelt der ermunternde Eindruck der Kirchenbauten des italienischen Frühbarocks. Das erste Beispiel einer ähnlichen Raumentwicklung bietet S. Joseph des Carmes in Paris 1613—20, wohl von einem aus Italien zurückgekehrten Ordensbruder erbaut, seltsamerweise von der Forschung kaum beachtet: tonnengewölbtes Schiff mit seitlichen Kapellen, die ein Stück von der Vierung aussetzen, kurzen Querarmen und grade geschlossenem Chorraum, die sehr helle, auch außen stark hervortretende Kuppel in der Vierung raumbestimmend. Entscheidend ist das Verhältnis von Breite zur Höhe des Schiffes, mit 1: annähernd $1\frac{1}{2}$ kraß jeder gotischen Gesinnung widersprechend. Die Einzelgliederungen dagegen könnten bis auf die reicheren Profile im Quattrocento entstanden sein.

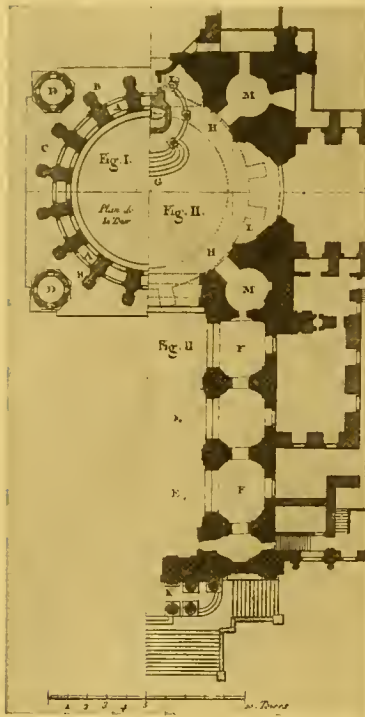
Kurz darauf entsteht in Paris die nach römischen Muster entwickelte Jesuitenkirche S. Paul et S. Louis 1627—42 (nicht 1641) beg. von Martelange, Fass. von ihm 1634, fortges. durch Derand, voll. durch Turmel. Die bedeutendsten Baumeister des Ordens sind also an ihr beschäftigt. Damit gewinnt sie, soweit dies in Frankreich möglich, vorbildliche Typik.

Der Grundriß schließt sich dem römischen Gesù, oder, da keine besonderen Kapellen in den Kuppelpfeilern gebildet werden, dem eben begonnenen S. Ignazio (Abb. 5) an, jedoch mit bedeutenden Abänderungen. Auf vier Traveen folgt die schlanke Kuppel, die Querschiffarme haben die Tiefe der das Hauptschiff begleitenden Kapellen. Es folgt eine weitere Travee wiederum mit seitlichen Kapellen und die im Halbrund geschlossene Apsis. Die Langhausbreite verhält sich zur Langhaustiefe und zur Langhaushöhe wie annähernd 1: über 2:2. Ein Vergleich mit den S. 50 genannten römischen Verhältnissen ergibt also keine großen Verschiedenheiten. Die schmalen vier Traveen aber des Schiffes bis zur Kuppel statt deren drei, die Wandgliederung nur durch einzelne Pilaster, nicht Bündel, die schmalen hohen Fenster in den Stichkappen der Tonne und der Apsiswölbung, endlich die schlanke, helle Kuppel steigern den optischen Eindruck der Höhenentwicklung. Über den Bogenöffnungen der Kapellen unter dem Kranzgesims sind Corretti oder Logen, die alten Emporen, angebracht, ähnlich wie im Gesù (Taf. 1), jedoch in Korbbögen sich öffnend, also wiederum eine emporschwingende Form gegenüber den drückenden Horizontalen. Diese Traveengliederung zieht sich um den Chor als Blende herum, mit ihrem Vertikalsystem weiter die Höhenwirkung beeinflussend. Die Kapellen öffnen sich in breiten Durchgängen gegeneinander, behalten also die Funktion von Seitenschiffen.

Alles in allem betrachtet sind die Raumverhältnisse also bis auf die schlankere Kuppel den römischen ähnlich, dagegen ist durch besondere Detaillierung der raumumgrenzenden



203. Cambrai, Chapelle des Jésuites



204. Paris, Egl. du Val de Grâce

Wandungen der optische Eindruck auf eine Höhererstreckung hin gesteigert: innige Vermählung des konservativen Geistes mit italienischer Gesinnung.

Während S. Paul et S. Louis im Innern und, wie S. 204 ausgeführt, auch in der Fassadenbildung einen Ausgleich zwischen heimischer Tradition und fremden Bauideen sucht, folgt die Egl. du Val de Grâce (Abb. 204, 228) in Paris unterschiedener italienischen Vorbildern. Ja, fast pedantisch scheint man bestrebt, diesen nachzugehen, ehe man sich zu eigener Freiheit durchringt.

Die Kirche ist im Anschluß an das schon 1624 gegründete Kloster 1645—65 gebaut. Der Plan rührt von F. Mansart her, der den Bau drei Meter emporgeführt hatte, als Lemercier an seine Stelle tritt und den Bau bis zum Kranzgesims fördert. Erst von ihm scheint ein engerer Anschluß an die römischen Vorbilder erstrebt zu sein, jedenfalls müssen bereits die Fundamente von ihm verstärkt werden, wie aus einem in dieser Zeit gegen Mansart erschienenen satirischen Druck „Mansarade“ hervorgeht, wo jenem die fondements si faibles vorgeworfen werden. 1654 übernehmen Lemuet und Leduc die Bauleitung, 1663 erhält Mignard den Auftrag zur Ausmalung der Kuppel, mit der plastischen Dekoration der Tonnenwölbung hatte schon vorher Michel Anguier 1662 begonnen, voll. 1667. Gleichzeitig mit dem Kirchenbau werden der Vorplatz und der Platz jenseits der Straße angelegt, den schon Mansart als Halbrundplatz entworfen hatte.

Das Verhältnis von Breite, Tiefe und Höhe des Langhauses beträgt, wenn man den Gurtbogen vor der Kuppel ausschaltet, etwa 3:6:5, nähert sich also dem des Gesù (S. 50). Nach Abtrennung eines schmalen Eingangsjoches mit unwirksamen Seitenräumen, das den erwähnten Gurtbogen gegen den Kuppelraum ausbalanciert, öffnen sich zu beiden Seiten des Schiffes je drei Kapellen, breiter als tief, doch im Gegensatz zum Gesù mit einer Kreiskuppel gedeckt. Ihre Tiefe ist der halben Schiffsbreite gleich. Ihre Verbindungen sind so reduziert, daß sie nicht als selbständiges Nebenschiff wirken. Die Wandabschnitte zwischen den Kapellen sind wieder nur mit einfachen Pilastern gegliedert. Der Bogen der Kapellenöffnung, deren Breite sich zur Höhe wie 1:2 verhält, erreicht bei ähnlichen Verhältnissen des rechteckigen Bogenfeldes wie im Gesù auch diesmal nicht das Kranzgesims, an Stelle der Coretti aber, die einem Franzosen zu geklemmt erscheinen mochten, sind dekorative Reliefs angebracht. Die rundbogigen Stichkapfenfenster sind gedrungen, das starke Relief der Wölbung arbeitet ebenfalls der Höhenentwicklung des Raumes entgegen. Ist das Langhaus in sich auch besonders sorgfältig ausgewogen, so geht man doch in ihm ganz den Rechnungen des italienischen Frühbarocks nach.

Eine selbständige und für die Folgezeit bedeutsame Änderung geht im Kuppelraum vor sich. Er ist der erste originale Raumgedanke in Entwicklung italienischer Vorbilder. Querarme und Chor sind gleichmäßig als Halbkreisnischen behandelt und zwar sind ihre Wölbungen gleich dem erwähnten Gurtbogen gegen das Schiff mit drei Reihen Kassetten besetzt: der Kuppelraum ist also als besondere, in sich zentral ausgewogene Raumeinheit dem Schiff gegenübergestellt. Leichte Annäherung an die Langhauskirchen Palladios in Venedig (S. 10) kann hier festgestellt werden. Die riesigen Eckpfeiler, die zugleich die Außenseiten dieses Kirchenteils bilden, sind unten in Rundkapellen ausgehöhlt, die sich in der Pfeilerschräge gegen den Kuppelraum öffnen. Über ihnen liegen, ebenfalls gegen den Kuppelraum geöffnet, Logen. Vom Mittelraum aus rollen sich also radial acht Raumkurven ab. Die Idee, den Kuppelraum so stark in sich zu zentralisieren, geht auf Mansart zurück, wenig später hat er sie in der kleinen Kapelle des Chât. de Fresne wiederholt. Der Tambur der Pendentivkuppel spendet durch 16 Fenster reichlich Licht, die Halbkuppelwölbung ohne Laterne ist ausgemalt, das Kuppeldach darüber in Holzkonstruktion ausgeführt. Die Höhe des Kuppelraums im Verhältnis zum Durchmesser bleibt beträchtlich hinter dem Gesù zurück. Die Verwendung als Klosterkirche, die zugleich auch dem öffentlichen Gottesdienst dient, der Wunsch nach einer besonderen Kapelle für die den Bau fördernde Königin machen den Anbau von besonderen Räumen

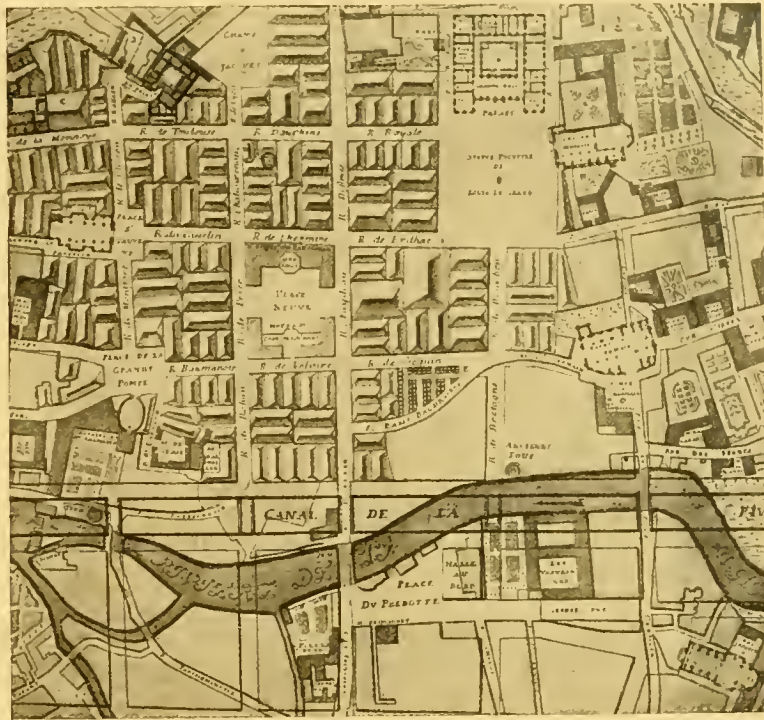
an die halbrunden Kreuzarme notwendig, ohne daß diese für die Raumwirkung sonderlich mitsprechen. Ist die Nachricht richtig, daß Mansart, beschränkt in seiner künstlerischen Freiheit, von dem Bau zurücktrat und in der erwähnten Schloßkapelle ein Modell seiner Absichten ausführte, so könnte man von dieser Kapelle aus schließen, daß auch das Schiff von Val de Grâce eine eigene, kleinere Kuppel hätte erhalten sollen. Die bereits in sich ausgewogene Raumwirkung wäre in sich zentralisiert worden.

In dieser Kirche schält sich also gegenüber dem römischen Typ deutlich eine Absicht heraus: den einheitlichen Schwung der Raumkurven zwar nicht abbrechen, jedoch die einzelnen Abschnitte in sich harmonisch zu entwickeln und zu zentralisieren.

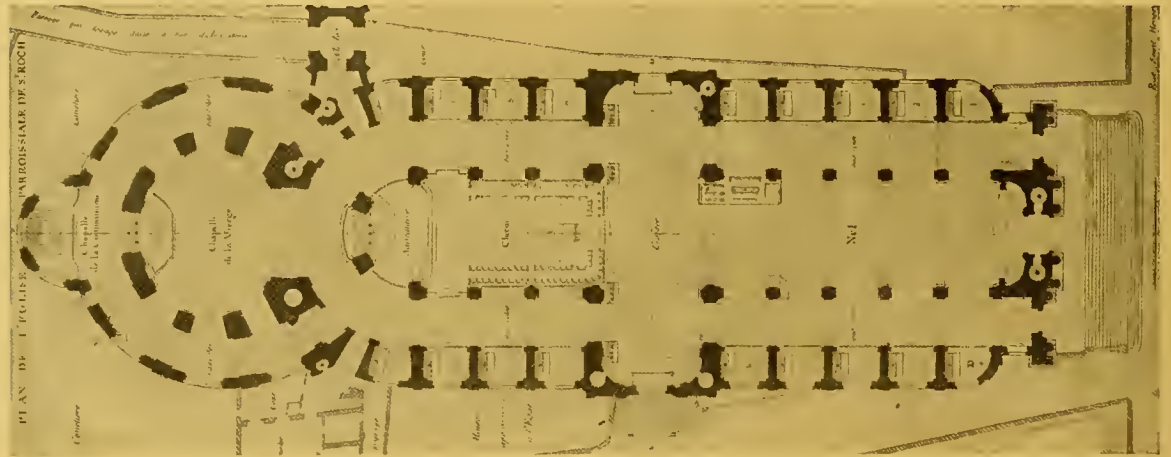
Man mache sich das Problem klar: die vereinheitlichende Raumanschauung italienischer Frühbarockkirchen konnte sich leicht mit dem gotischen Langhaus vereinigen. Überhaupt aber erst einmal auf entwicklungsfähige Formung des Raumes — wie sie die Gotik in ihren pedantischen Grundrissen wenig beachtete — aufmerksam geworden, sieht der Franzose Möglichkeiten, die dem Italiener gerade unterdrückenswert schienen, als verlockende an, und bereichert die Abschnitte unter Verwendung des Zentralraumgedankens der ihm erst jetzt sich ganz offenbarenden italienischen Hochrenaissance.

In mehr oder in weniger starker Reduzierung des Gesütyps sind neben diesem in sich zentralisierend gelösten Raumgebilde noch einige Kirchen zu nennen. In Paris N. D. des Victoires oder des petits Pères, Grundstein bereits 1629 nach dem Plan von Galopin gelegt, Baubeginn erst 1656 unter Lemuet und L. Bruant, später Leduc. Vollendet 1739, Fass. von Cartaud. Tonnengewölbtes Schiff mit je vier seitlichen Kapellen, Vierung mit ganz flacher Kuppel, Querarme von Kapellentiefe und Chorjoch wieder mit seitlichen Kapellen. Daran sich anschließend der Priesterchor. Die Proportionen des Schiffes sind sehr strenge: Breite zu Tiefe zu Höhe zu Kapellentiefe verhalten sich unter Abrechnung des Tribüneneinbaus am Eingang wie 2:4:3:1, Proportionen, denen sich die übrigen Raumteile anschließen. Die Bogenfeldbreite von Pilastermitte bis Pilastermitte verhält sich zu seiner Höhe einschließlich des Kämpfergesimses wie 1:2, die Kapellenöffnungen selbst sind mit 2 zu fast 5 sehr schlank. Noch reduzierter mit nur zwei oder zweieinhalb Jochen vor der Vierung das Mausolée du Duc Henri II in Moulins nach 1632 von F. Anguier, N. Dame in Montpellier.

Zwei Strömungen, in die die neuen italienischen Einflüsse sich spalten, sind also festzustellen: einmal eine Versöhnung mit den traditionellen Elementen, grade durch den Jesuitenorden begünstigt, dann ein Bemühen, die nun einmal durchkostenen Raumverhältnisse reicher zu entwickeln. Und nun entscheidet man sich doch um die Mitte des 17. Jhhs. im Kirchen-



205. Reunes 1726 *



206. Paris, S. Roch

langhaus für die erste. Kurz nacheinander entstehen in Paris zwei der bedeutendsten Kirchenbauten: S. Roch (Abb. 206, 279) und S. Sulpice (Abb. 207, 306), die Altes und Neues miteinander völlig verschmelzen.

Von ihnen S. Roch 1653 von Lemercier beg., Ausbau der Chorkapellen 1709 (S. 242), gleichzeitig Umwandlung der alten Holzdecke in eine Steinwölbung, Fass. 1736 von J. R. Decotte nach R. Decotte. Reste einer älteren Fassade bei Marot. — Der Grundstein für S. Sulpice nach einem Plan von Gamard bereits 1646 gelegt, mit dem Bau aber nach neuem Plan von Levau erst 1655 beg., er ist also jünger als S. Roch. Fortführung 1660–75 von Gittard, die Arbeiten wieder aufgenommen erst 1719 mit der Vollendung des von Gittard beg. Nordportals durch Oppenordt und Bau des Südportals von diesem allein. Das Schiff vollendet 1736. Hauptfass. 1733–45 von Servandoni ebenso von ihm die Marienkapelle verändert 1770. Süd-turm 1749 von Maclaurin, Nordturm 1777 von Chalgrin (S. 306). Keine von beiden Kirchen ist also eine vollendete Schöpfung des 17. Jhds., das gemächliche Bauen an ihnen zeigt aber, wie die Raumwerte der Kirchenbaukunst gleichmäßige bleiben. Der einmal gewählte Grundriß bestimmt zudem den Raum so, daß sie ohne Bedenken als Beispiele hier angezogen werden können.

S. Roch bewahrt ganz den gotischen Grundriß: langgestrecktes Hauptschiff, in der Vierung des kaum ausladenden Querschiffes eine dunkle Flachkuppel, Nebenschiffe, die um das Chorhaupt herumgeführt sind, ringsum begleitet durch Kapellen. Und trotz dieser konservativen Gesinnung nennt sie J. F. Blondel eine der bestangelegten Kirchen von Paris (Arch. L. V, C. 25). Die Breite des Schiffes verhält sich zur Höhe wie 1: nicht ganz 2. Diese breite Raumwirkung ist die einzige entschiedene Absage an den alten Kirchenbau. — Ähnlich bei bedeutend größeren Abmessungen der Grundriß von S. Sulpice, übereinstimmend auch die Gliederung der Schiffswände mit schlanken, pilastergegliederten Pfeilern, hohen bis zum Kranzgesims reichenden Bogenöffnungen gegen die Seitenschiffe und großen hellen Bogenfenstern in den Stichkappen der Tonne. Die Scheitel dieser Stichkappen berühren sich fast, die Quertonne wird also nicht wie in den italienischen Kirchen von der Haupttonne überwältigt (S. 20). Die Seitenschiffe sind sogar echt kreuzgewölbt, die Kapellen, deren Öffnung niedriger als die Hauptschiffarkaden gehalten sind und so die Zuführung direkten Lichtes für die Seitenschiffe gestatten, haben längsovale Kuppelchen. Die Schiffshöhe im Verhältnis zur Breite ist S. Roch gegenüber gesteigert, die Raumwirkung wird eine freiere und luftigere. Damit verbindet sich die Helligkeit des schön behandelten Werksteins, eine klare und heitere Gesamtwirkung entsteht.

S. Roch und S. Sulpice, die harmonisch alte Tradition und neue Anschauungen vereinigen, sind das Vorbild für zahlreiche Kirchenbauten der folgenden Zeit geworden. Auch daß sie Parochialkirchen im Gegensatz zu den schon besprochenen oder noch zu besprechenden größeren Spezialkirchen sind, hat ihren Einfluß gesteigert. Der Wert dieser Lösungen ist von allen Architekten und Theoretikern anerkannt, erst die romanischen Strömungen seit

der zweiten Hälfte des 19. Jhhs. haben an ihrer Kühnheit zu tadeln gefunden. Hier wie v. Geymüller mit religiös-mystischem Verlangen einzutreten, bereitet allerdings eine Enttäuschung. Um so mehr wird aber besonders S. Sulpice derjenige genießen, dem die Klarheit der Vorstellung in der Gestaltung eines Kunstwerks das Wesentliche ist.

Daß man den Zentralbaugedanken in Frankreich zunächst besonders vorsichtig gegenübersteht, erklärt sich aus der heimlichen Liebe zum gotischen Raum.

Schon Beispiele einzelner Zentralkapellen sind selten. Ganz nüchtern die achteckige Chap. ronde der Egl. des Cordeliers in Nancy 1607—32 von Richier und dem Italiener Stabili mit je zwei in den Ecken eingestellten Säulen, die ein umlaufendes Gebälk tragen, und einer von Drouin reich skulptierten Kassettenkuppel mit Laterne. Über ovalem Grundriß die in der Revolution zerstörte Schloßkapelle von Chantilly, eine größere Kapelle in Rennes (Abb. 205, links), eine ebensolche mit reicherer Wölbung in Salins. Auch die Marienkapelle am Oratoire, die sehr unterschiedlich zu den gleichen Kapellen an S. Roch und S. Sulpice sich an den Hauptraum hängt, ist hier zu nennen. Ein größerer Zentralbau ist das Frühwerk F. Mansarts, der Temple S. Marie in Paris 1632—34. Ein dem Oval angenäherter Vorraum mit eigener Beleuchtung führt in den kuppelgewölbten Kreisraum, dessen Wandung mit acht rhythmisch geordneten Pilastern gegliedert ist, zwischen deren größeren Intervallen sich im Achsenkreuz drei größere querovale Kapellen, zwischen den kleineren Intervallen in den Diagonalen kleinere Kapellen oder Nebenräume öffnen. Auch hier bemerkt man die Absicht Mansarts, eine reichere Raumbildung zu schaffen. Die Genauigkeit der Detailbehandlung wird verschiedentlich gelobt, uns erscheint sie fast zu herb. Die kleine gotische, schon 1610 neudekorierte N. D. des Ardilliers in Saumur erhält durch F. Gondouin unter Abel de Sainte-Marthe einen Zentralvorbau mit Halbrundkapellen in den Diagonalen und flachen Nischenräumen auf den Seiten, die dem Eingang und dem Zugang zur alten Kirche entsprechen. Die Wandabschnitte zwischen diesen Bogenöffnungen mit gekuppelten Pilastern gegliedert, darüber der Tambur niedriger die gleichen Motive wiederholend, Kuppel mit Lichtöffnungen im Kuppelfuß und Laterne. Auch hier macht sich eine gewisse Freude an Raumgruppenbildung bemerkbar. (Der von Marot veröffentlichte Grundriß, den auch v. Geymüller abbildet, reichlich ungenau.)

Verquickung von Zentralbau und Langhausbau in der Kirche des 1629 von Richelieu in Paris gegründeten Kollegs, der Egl. de la Sorbonne 1635—53 von Lemercier.

Über griechischem Kreuz mit kurzen, tonnengewölbten Armen eine Pendentivkuppel. Eine Achse dieses Zentralbaues herausgehoben durch das Eingangsportall gegen den Sorbonnehof und (ehemals) den Hauptaltar. Weiter Verlängerung der seitlichen Kreuzarme um je zwei Joche, an diese Joche seitlich je ein besonderer Kapellenraum so angeschlossen, daß man verlängerte Kreuzarme und Seitenkapellen als



207. Paris, S. Sulpice

Hauptschiff und Nebenschiffe auffassen kann. Zudem besitzt die gestreckte Querachse gegen die Straße eine besondere Fassade, gegenüber eine Altarnische, in der ehemals das Grabmal des Kardinals 1694 von Girardon stand, das später an die Stelle des Hauptaltars verlegt ist. Man möchte fast fragen, ob die Einführung der neuen überstarken Querrichtung von vornherein beabsichtigt war. Die Ansicht der Kuppel gegen die Straße geht verloren, dagegen ist sie sorgfältig gegen den Sorbonnehof berechnet. Weist man die Möglichkeit einer nachträglichen Planänderung ab, so läßt sich dieser Kirchenraum auch als Durchsetzung einer dreischiffigen Anlage mit einem Zentralmotiv auffassen, wobei die Nebenschiffabschnitte sich verselbständigen.

Dieser Achsenwechsel, diese Unentschiedenheit zwischen Zentralbau und Langhausbau wirken fast unangenehm, und zwar verschlechtert sich der Eindruck bei häufigerem Besuch, sind aber bezeichnend für den schwankenden Charakter einer Übergangszeit. Auch hier wie in der späteren Egl. du Val de Grâce wird nicht eine vereinheitlichende Raumkurve herausgearbeitet, selbst wenn die Möglichkeit vorhanden war, sondern sie wird in Einzelteile auseinander gelöst und Teil um Teil für sich weiter durchgebildet.

Dieselbe Gesinnung macht sich auch in der Kirche des von Mazarin gegründeten Collège des Quatre Nations (Abb. 208) geltend, jetzt als Institut de France durch Einrichtung für die Sitzungen um einen großen Teil ihrer alten Raumwirkung gebracht. Der Bau entworfen von Levau, ausgeführt durch Dorbay und Lambert. Die Angaben über den Baubeginn schwanken zwischen 1660 und 1663, wahrscheinlich hat Levau erst 1661 den Plan gefertigt. Voll. der Bau nach 1668.

Die Eingangsseite gegen den Kolleghof ist hier ganz nebensächlich behandelt, die Wendung des Baus gegen die Seine bestimmt Raumentwicklung und plastische Erscheinung. Auf ein schmales querovales Vestibül folgt der gleichbreite aber tiefere, querovale Hauptkuppelraum. Er wird durch Pilaster gegliedert, über denen ringsum ein Kranzgesims durchläuft, so daß sich ohne Zwickel darüber der Tambur in gleicher Gliederung erhebt. Diesem Hauptraum schließt sich in gleicher Achsenrichtung ein Altarraum über gedrungenem griechischem Kreuz an. Seine Kuppelwölbung erhellt eine kleine Laterne. Dem Altarraum entsprechen in der Querrichtung des Hauptkuppelraums zwei ähnliche, aber bedeutend kleinere und nicht kuppelgedeckte Kapellen, zwischen die Flügel des so entstehenden Kreuzes legen sich neben den Hauptaltarraum rechteckige Kapellen. Sie sind als Seitenflügel des Altarraums aufzufassen und leiten zu den erstgenannten Flügelkapellen des Hauptkuppelraums mit kleinen Nebenräumen über, die zu den Flügelkapellen in ein gleiches Verhältnis treten, wie die rechteckigen Kapellen zu dem Hauptaltarraum. Es handelt sich also um eine Gruppe von Kombinationen eines großen mit je zwei kleineren seitlichen Raumelementen. Die vorderen Winkel des großen Kreuzes sind ohne Einbauten geblieben. Für die Vorstellung, die den gesamten Formkomplex räumlich und plastisch auffaßt, entsteht so die Vorstellung eines Blocks auf quadratischem Grundriß, dessen vordere Ecken herausgeschlagen sind und in dessen genauer Mitte der Kuppelraum liegt. Man wird aus dieser Beschreibung spüren, wie gesucht kompliziert die Bildungen sind. Um jedoch wenigstens die plastische Gesamtvorstellung zu vereinfachen, ist der Kuppeltambur außen aus dem Oval in den Kreis überführt.

Gegenüber der Innenraumwirkung ist an S. Agnese (Abb. 58) erinnert worden, die Levau bei seinem Aufenthalt in Rom kennen lernte. Stellt man sich den französischen Bau aber eindringlich vor — was der Einbauten wegen Schwierigkeiten macht —, so ergeben sich wesentliche Unterschiede: S. Agnese ist trotz der Zusätze Borominos ein völlig einheitlicher Zentralbau, hier dagegen erscheinen im Vestibül, im Hauptkuppelraum, im Altarraum mit Nebenkapellen, ja sogar in den seitlichen Kapellen des Haupttraums mit ihren kleinen Nebenräumen rechts und links gesonderte Raumexistenzen, die die Zentralwirkung auseinanderlösen. J. F. Blondel empfindet in einer Zeit einheitlicherer Flüssigkeit der Raumvorstellungen sehr richtig, wenn er zumindest eine Längslegung des Hauptovalraums wünscht (Arch. L. III, C. 1). Weit eher ist an einen Bau wie S. Alessandro in Mailand (Abb. 31) zu erinnern, oder noch besser ist ein Vergleich mit den Raumkombinationen einer anderen

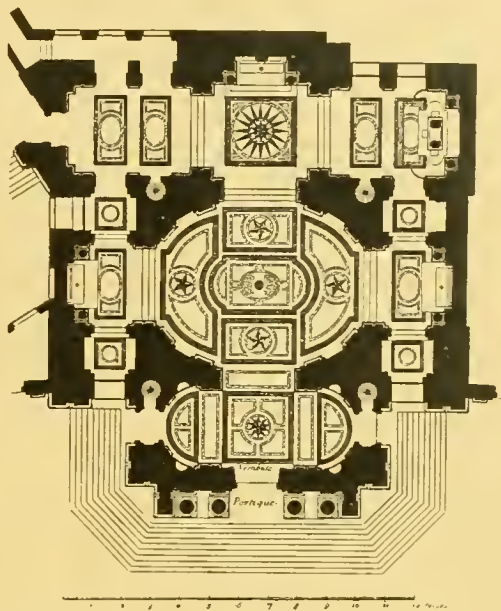
gleichzeitig entstehenden römischen Kirche, mit S. M. in Campitelli (Abb. 80), zu ziehen. Levau hat sich mit den modernsten römischen Gedanken erfüllt, stellt sie aber auf seine Weise dar. Beiden Kirchen gemeinsam ist das reiche Kombinieren, das wie in Italien so auch in Frankreich schon seit längerem die Baukunst beschäftigt und das wir besonders auch im französischen Hôtelbau wiederfinden werden. Der wichtige Unterschied besteht darin, daß man in Italien diese Einzelräume in einem großen Schwung miteinander verschmilzt (S. 89), hier dagegen sauber die einzelnen Vorstellungskomplexe auseinanderlegt. Die Kollegkirche Levaus ist dafür ein glänzendes Beispiel, das unsere Ausführungen zur Egl. du Val de Grâce, zur Schloßkapelle von Fresne und zur Egl. de la Sorbonne bestätigt.

Die Darlegungen über Kirchenräume der ersten Hälfte des 17. Jhhs. zusammenfassend ist zu sagen:

Die heimischen Traditionen des Langhausbaus setzen nach und nach die Vorbilder italienischer Langhausbauten des Barocks um, bei altem Grundriß eine große Klarräumigkeit entwickelnd. Daneben macht sich im Langhausbau, vor allem aber im Zentralbau wieder unter italienischem Einfluß der Wunsch geltend, reichere Raumkombinationen zu geben, das Endziel aber nicht in dem Verschmelzen dieser Raumteile, sondern in der sondernden Ausarbeitung zu suchen. Die Beantwortung der Fragen, ob hier sich ein besonderer gegensätzlicher Wille bemerkbar macht, oder ob der Reichtum gewissermaßen ein „frührenaissancemäßiger“ ist, die Vorstellung hinter der hochbarocken italienischen Raumvorstellungskraft zurückbleibt und die Zurückhaltung ein Muß ist, um zu klaren Vorstellungen überhaupt gelangen zu können, läßt sich nicht mit einem kurzen Ja oder Nein geben. Doch hoffen wir in Kap. X. deutlich zu machen, welche Grenzen ganz allgemein der französischen Vorstellungskraft gesteckt sind. Und damit würden auch diese Fragen ihre Beantwortung finden, die letzten Endes auf Willensfreiheit oder Unfreiheit sich zuspitzen.

Für das vornehme Stadthaus, das Hôtel, übernimmt die Baukunst des 17. Jhhs. zwei Typen, die sich bereits in der Spätgotik sondern: das Reihenhaus an der Straße mit mehreren Geschossen und das Haus, das zwischen sich und die Straße den Hof mit seitlichen Flügelbauten einschleibt. Von vornherein fällt diesem letzten, das sich aus dem seigneurialen Wohnsitz ableitet, eine größere Rolle in der Entwicklung der baulichen Gedanken zu, da die Beziehungen des Hofraums zum Hause und seinem Eingangsraum, weiter zu den sich an diesen anschließenden Räumen umfangreichere Aufgaben stellen. Anregungen durch Palladio sind unverkennbar, den Vergleich im einzelnen und die Darlegung seiner theoretischen Beurteilung müssen wir uns versagen. Vgl. S. 219, 266, 267, 275.

Über die Fassung dieses Haustyps zu Anfang des 17. Jhhs. unterrichtet in Paris das H. de Sully 1624 von J. A. Ducerceau: rechteckiger Hof, im Grunde der zweigeschossige Hauptwohnbau mit einem Portal in der Hofachse und dahinter der Treppe, die mit graden



208. Paris, Egl. du Collège des Quatre Nations



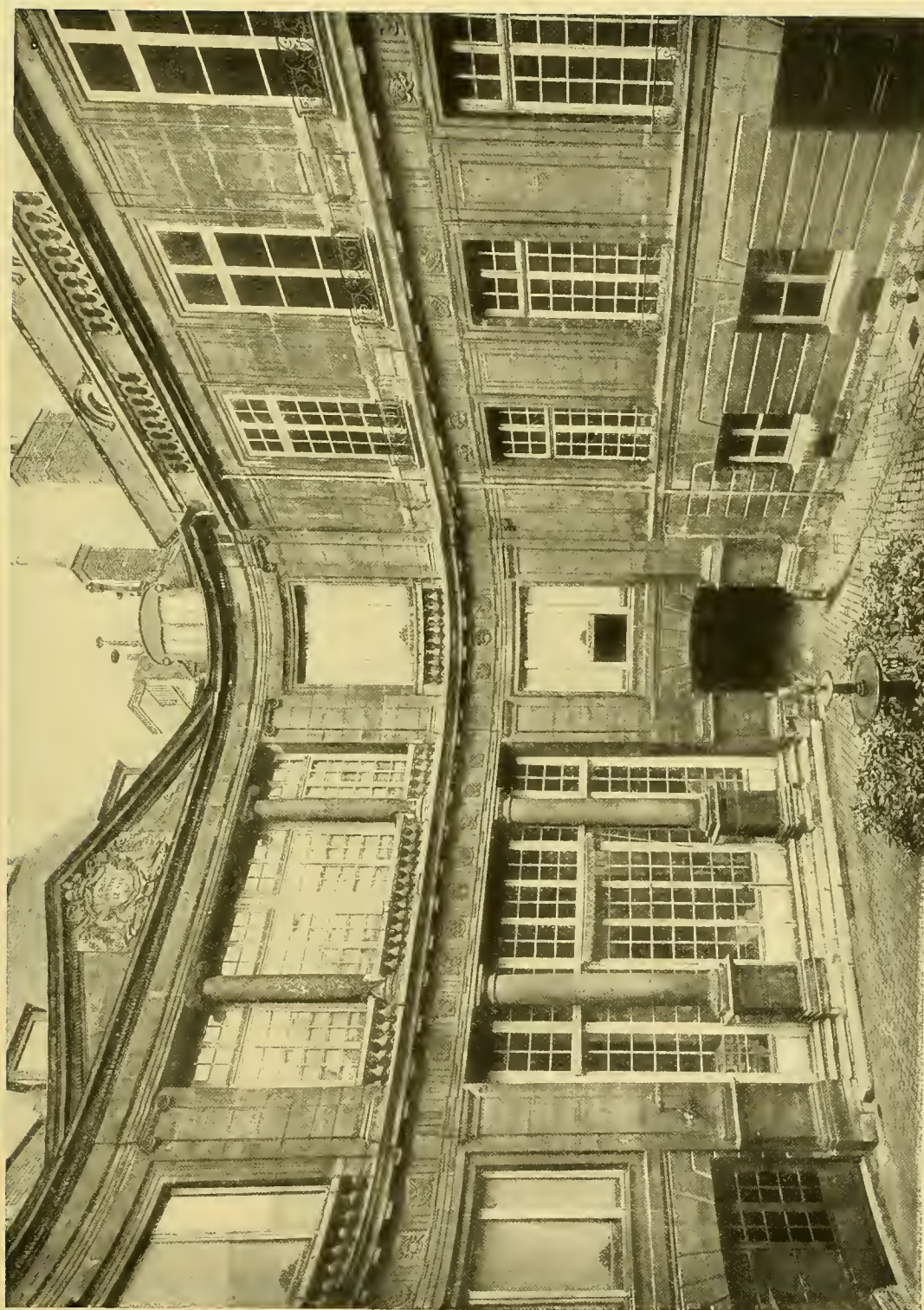
209. 210. Paris, Hôtel Lambert

Läufen und Absätzen bis zum Dachgeschoß emporsteigt, seitlichen, gleichbehandelten Flügelbauten, die pavillonartig gegen die Straße vorgehend zwischen sich das Hofportal fassen.

Ist hier der Treppe als vertikal verbindendem Raumglied eine besondere Bewertung zuerkannt, so nimmt das verschwundene H. de Bretonvillers ebenfalls von J. A. Ducerceau, eine Änderung vor, indem es den Zugang zur Haupttreppe in die linke hintere Hofecke verlegt, die Treppe also aus der Achse herausschiebt und an ihre Stelle ein Vestibül zwischen Hof und hinterem Garten in den Baukörper einpaßt. Aus literarischen Quellen könnte geschlossen werden, daß die Verlegung der Treppe an die Seite zuerst in dem ebenfalls verschwundenen H. de Rambouillet vorgenommen sei und daß der modische Glanz der Mme de Ram-

bouillet die neue Anlage verbreiten half. Ist schon gerade des literarischen Ruhmes dieses Zirkels wegen den Quellen nicht recht zu trauen, so beweisen ältere Wohnbauten, daß eine seitliche Anlage der Treppe, oft sogar noch in besonderen Treppentürmen, das Herkömmliche ist, daß das Besondere viel mehr darin liegt, diese Raumform oder ein Vestibül in die Hauptachse bestimmend für den Haupttrakt einzufügen. Erst die Folgezeit wird sich darüber klar, welche Begrenzungen oder Entwicklungsmöglichkeiten jeder der beiden Raumformen zukommen. Ebenso zeigt seitliche Treppenanlage der erste schlichte Bau des Pal. du Cardinal Richelieu, später Royal, auch d'Orléans, 1629—36 von Lemercier aus verschiedenen Hôtels zusammengebaut, von F. Mansart vergrößert, umgebaut nach 1763 von Moreau-Desproux, seit 1781 Entwürfe und Arbeiten von V. Louis zugleich für das Theater, weitere Brände und Umbauten im 19. Jhh. Für die komplizierte Baugeschichte vgl. Percier und Fontaine, „Plans de plusieurs Châteaux“, Paris 1833. Statt eines Vestibüls hier eine Durchfahrt zum hinteren Hof. Große, um einen offenen quadratischen Kern herumgeführte Treppe im H. d'Aumont, Bau 1648 nach Levau von Villedo, Umbau und Treppenanlage von F. Mansart. Eine ähnliche aber ungleich prächtigere Treppenanlage aus dem zerstörten H. de Luynes 1650 von Lemuet ist in das Musée Carnavalet eingebaut.

Daß man die andere Gestaltung mit der achsial eingeordneten Treppe durchaus nicht für abgetan hält, beweist der Bau des 1632 begonnenen H. Lambert (Abb. 209, 210, Taf. IX) von Levau: in dem in voller Breite gegen den Hof geöffneten Treppenhaus steigt nach den ersten einleitenden Stufen die Treppe zweiflügelig empor, um nach Erreichung des Zwischengeschoßes in noch einmal gebrochenem Lauf zum Obergeschoß zu führen, wobei der geöffnete Kern die Deckenwölbung hoch oben schon von den Flügeltreppen aus sichtbar macht. Dieser Leistung hat zu gleicher Zeit Italien noch nichts gegenüberzustellen. Das Erstaunliche



Paris, Hôtel Lambert
(Phot. Carlier)



211. 212. Paris, Hôtel de Beauvais

Die gestreckte, mit Korbogentonne überwölbte Durchfahrt mündet rhythmisch sich bindend in einen Kreisraum, der von Säulen umschlossen und flach überdeckt etwas in den folgenden Hof vorstößt, sich aber ähnlich einem Monopteros sauber gegen Durchfahrt und Hofraum absetzt. Was hier Auflösung wäre, vgl. man am Pal. Asinari S. 99. Die Seitenwände des Hofes sind gebrochen, der Hintergrund rundet sich unten ein, während für die oberen Geschosse wieder die gebrochene Linie gewählt ist. Dieser komplizierte Grundriß wird durch verschiedene Wandhöhen mit lebhaften Reliefs und Dachaufbauten begleitet. „Une perspective au dessus de toute description“ ruft J. F. Blondel (Arch. L. IV, C. 6) entzückt über diese Raumfolgen aus, fühlt sich nur etwas beengt in dem Hofraum. Rechts und links von dem säulengetragenen Kreisraum, der damit zum Knotenpunkt zweier Raumachsen wird, Stufenaufgänge, der linke zu der prächtigen Treppe (Abb. 213) führend. Und diese Treppe wiederum ist bezeichnend für das sorgsame Auseinanderhalten der einzelnen Raumabschnitte: derbe Architrave trennen in der Deckenzone Lauf und Absätze voneinander.

Jedoch wäre es falsch, solche Raumformen einzig aus dem Grundstück zu erklären, vielmehr hat man in ihnen den Ausdruck eines ganz besonderen Schönheitsgefühls zu suchen. In „Desseins de plusieurs Palais“, Paris 1652, gibt A. Lepautre den Grundriß eines Hauses, wo auf den nischenartig gerundeten Hof

ist nicht allein die formgewordene Vorstellungskraft, die man beim Nachdenken ermißt, sondern die Klarheit, mit der sie sich entwickelt.

Das Streben nach reicherer Raumentfaltung macht sich nun auch im Hotelbau bemerkbar. Zunächst in der Grundrißgestaltung der Hofanlage. So versucht das H. Amelot de Bizeuil um 1650 von Cottard ähnlich wie Schloß Blois (Abb. 230) eine Modellierung des Hofes durch Vorlage einer eingeschwungenen Terrasse vor das Untergeschoß des rückliegenden Hotels. In der Achse unter dieser Terrasse gegen den hinteren Hof eine Durchfahrt. Das H. Lambert (Abb. 210) entwickelt die Tor-einfahrt als Verbindung eines kleineren und größeren Raumabschnitts, gegen die Straße mit rechteckigem Portal, gegen den Hof mit höherem Bogen. Es folgt der gestreckte, nach hinten abgerundete Hof und in der Achse die reiche Treppenbildung. Fast gesucht scheint die Hofanlage des H. de Beauvais (Abb. 211, 212), doch fanden hier schwierige Grundstücksverhältnisse eine für alle Zeit berühmte Lösung. Das jetzt ziemlich verwahrloste Hôtel ist als Straßenreihenhaus, das im Erdgeschoß Buden besitzt, zwischen 1655–60 von A. Lepautre erbaut.



213. Paris, Hôtel de Beauvais

ein kleeblattförmiges Vestibül folgt, dem sich ein Saal mit Nischen anschließt. Eine Pfeilerstellung trennt von ihm einen besonderen Hallenraum ab, der sich wieder mit einer Säulenstellung gegen die in ganzer Breite des Gebäudes vorgelegte Pfeilerportikus mit korrespondierenden Treppen rechts und links öffnet: *Ce qui forme une scene fort agreable; et il faut avouer que dans les vestibules et les salons ces sortes de figures contournées réussissent mieux, que si elles etoient quarrées.*

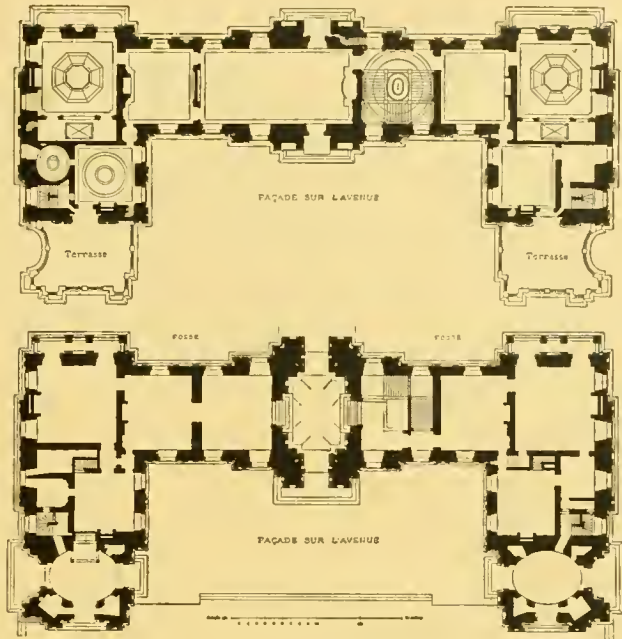
Um die Mitte des 17. Jhhs. beginnt man auch den einfachen Raumquader des Zimmers gewählt zu behandeln und die Räume miteinander in rhythmische Bindung zu bringen. So finden sich Kreis- und Ovalräume — viel mutiger geht man hier vor als im Kirchenbau —, Rechteckräume mit Bogenausrundungen auf einer oder mehreren Seiten, Achteckräume, sämtlich sowohl mit flacher Decke wie gewölbt, während die alte Balkendecke verschwindet. Daneben erscheint schon die *Chambre éclairée à l'italienne*: in dem doppelt hohen Raum außer den Fenstern in der unteren, auch Fenster in der oberen Zone. Im H. Amelot de Bizeuil ganz palladianisch Einsicht von unten in diesen oberen Raumabschnitt durch eine Kreisöffnung mit Balustradenring in der gewölbten Decke. Ebenso wird auch die einfache Rechteckform der Galerie, die erst jetzt ein notwendiger Bestandteil des vornehmen Privathauses wird und reichsten malerischen und plastischen Schmuck erhält, an ihren Schmalseiten durch Nischen bereichert oder im Halbrund geschlossen, wofür wiederum immer in erster Linie auf Palladio als Vorbild zu verweisen ist. Darüber hinaus gelangt man zu einer Beherrschung rhythmischer Raumbindungen, die im H. Lambert (Abb. 209, 210) ihre größten Leistungen vorführen. Die Art, wie im Zwischengeschoß Vestibül, Vorzimmer und Bibliothek sich folgen, im Obergeschoß an den Treppenraum beiderseitig ein Achteckraum und ein Ovalraum angehängt sind, dieser Ovalraum wieder in die lichte, an der gegenüberliegenden Schmalseite ausgerundete Galerie (Abb. 245) übergeht, ist später nicht übertroffen, wenn auch dekorative Beziehungen den räumlichen Grundgedanken süßer vortragen als es hier schwer und ernst geschieht.

Die gleiche Raumentwicklung macht der Schloßbau durch, womit sich gleichzeitig eine Umformung des spätmittelalterlichen und renaissancemäßigen Baukomplexes — Anordnung von Flügeln um einen Binnenhof mit niedriger gehaltener Seite gegen den Eingang und Turmbauten an den Ecken — verbindet.

Am Ende der alten Entwicklungsreihe steht das Pal. du Luxembourg in Paris 1615—20 von Debrosse geb., von Chalgrin 1795—1805 umgebaut und 1836—44 von Gisors gegen den Garten erweitert. Ist hier auch für die Fassadengliederung eine Anlehnung an den Hof des Pal. Pitti versucht, so unterscheidet es sich in einer Gesamtaufassung kaum von Verneuil oder dem zwei Jahr älteren Schloßbau Debrosses Coulommiers-en-Brie, jetzt verschwunden. Wenn hier die Mittelpartie des rückliegenden Haupttraktes ein durch den Chalgrinschen Umbau verschwundener Treppenbau einnimmt, *si massif, si sombre, et son échappé si basse* (J. F. Blondel, Arch. L. III, C. 8), so lassen sich auch dafür in der Renaissance seit Schloß Azay-le-Rideau Vorbilder nachweisen. Etwas freier scheint der gleiche Gedanke in dem zerstörten Schloß Richelieu seit 1627 von Lemercier entwickelt gewesen zu sein, von dessen Gesamtanlage Abb. 329 eine bescheidene Vorstellung gibt, das jedoch J. Marot in einem Prachtwerk veröffentlicht hat. Von größtem Interesse ist hier, wie Hof, Vorhöfe, Garten und Alleen zu einer großen Raumfolge komponiert werden, eine neue, raumbeherrschende Gesinnung in der Gesamtaufassung sich ausdrückt, für die Vorstufen in den Idealentwürfen, wohl auch in dem verschwundenen Schloß Charleval von Ducerceau gefunden werden können.

Für die Entwicklung von entscheidender Bedeutung wird nun, daß der festumhegte Bezirk auseinanderbricht, die Flügelbauten zu abgesprengten Wirtschaftsgebäuden werden, der zentralisierende Hof seine Kraft verliert und der übrigbleibende Mitteltrakt befreit in ganz anderer Weise gegen den Vorplatz — die *cour d'honneur* — und den Garten räum-

lich und plastisch sich einzustellen vermag. Während also das auf dem Stadtgrundstück beschränkte Hôtel die Flügelanlage bewahrt, entwickelt der Schloßbau den freien, von allen Seiten sichtbaren Baukörper. Daß die letzten Erkenntnisse plastischer Art vorzüglich an der Behandlung dieses freien Blocks gewonnen werden können, leuchtet ein. Zunächst behalten im Aufbau dieses isolierten Traktes die Flankenteile, die alten Türme, das Übergewicht über die Mitte. Es seien dafür genannt Schloß Cheverny bei Blois mit Treppenanlage im Mittelrisalit 1634 von Boyer, Cany-Barville zwischen Le Havre und Dieppe 1640—46, Kerguehenec bei Vannes, Courances südlich von Paris um 1660. Doch bereits an Schloß Beaumesnil 1633—40 entschlossenes Überwiegen des Mittelteils, der die Treppe enthält. Ebenso an dem Neubau Gaston d'Orléans des Schlosses in Blois (Abb. 230) 1635—60 von F. Mansart, mit großartiger Treppe, deren Grundriß zu skizzieren selbst Claude Perrault auf seiner Reise nach Bordeaux 1669 nicht versäumte, obgleich auch er sich darüber ärgerte, daß genau wie heute der Führer mit unendlichen Angaben über die Geschehnisse im alten Schloß ihn langweilte.

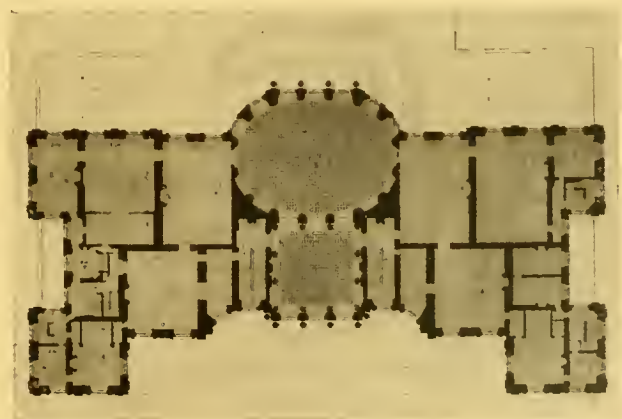


214. 215. Château de Maisons

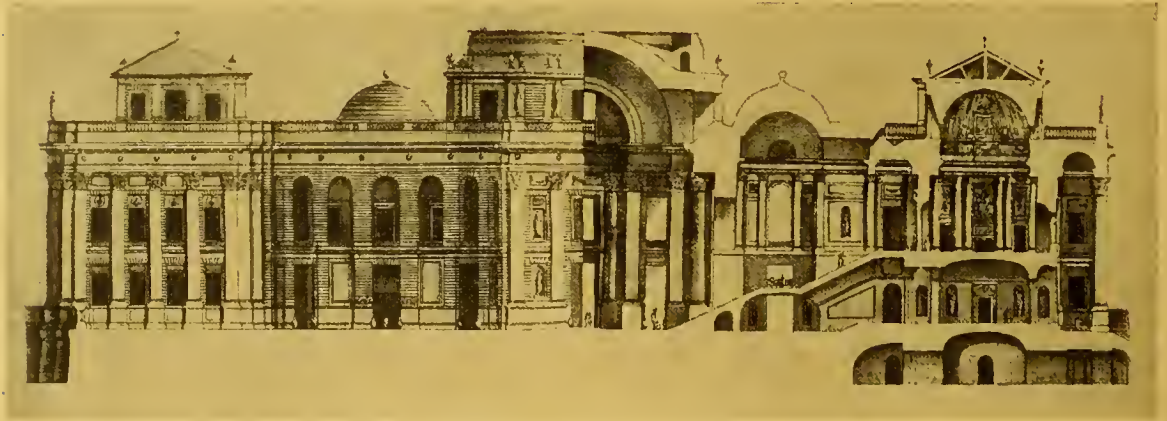
In einem rechteckigen Raum ist, nachdem ein Vorraum durch drei Säulen abgetrennt, die das obere Podest tragen, die Treppe um einen offenen Rechteckkern herumgeführt. Sie mündet auf ein oberes Vestibül, das sich die volle Raumweite sichert. Über dem Ganzen eine Kuppel, die, im Oval geöffnet, Einsicht in einen oberen Raum gewährt. Diese Anlage ist um so erstaunlicher, als ähnliche Treppenanlagen in Italien erst in späterer Zeit nachzuweisen sind, Mansart also hier einen ganz neuen Raumgedanken vorträgt, er, der gleich daneben in S. Vincent völlig in der Tradition befangen erscheint.

Statt der Treppenanlage eine Folge von Vestibül und Saal mit seitlicher Treppe bereits in Schloß Wideville westlich von Paris um 1620. Dieser Gedanke weitergeführt von den bedeutendsten Schloßbauten der Zeit: Maisons(-Lafitte) und Vaux-le-Vicomte (-Praslin), beide vortrefflich erhalten, während Schloß Rincy von Levau und Schloß Turny (oder Tourny) in Burgund um 1650 von Jean Marot nur durch die Stiche Marots bekannt sind.

Maisons (Abb. 214, 215, Taf. XI) in der Nähe von Paris ist 1642—50 von F. Mansart erbaut, wobei der Meister jegliche Wirkung peinlich ausprobt und einen schon aufgeführten, ihm



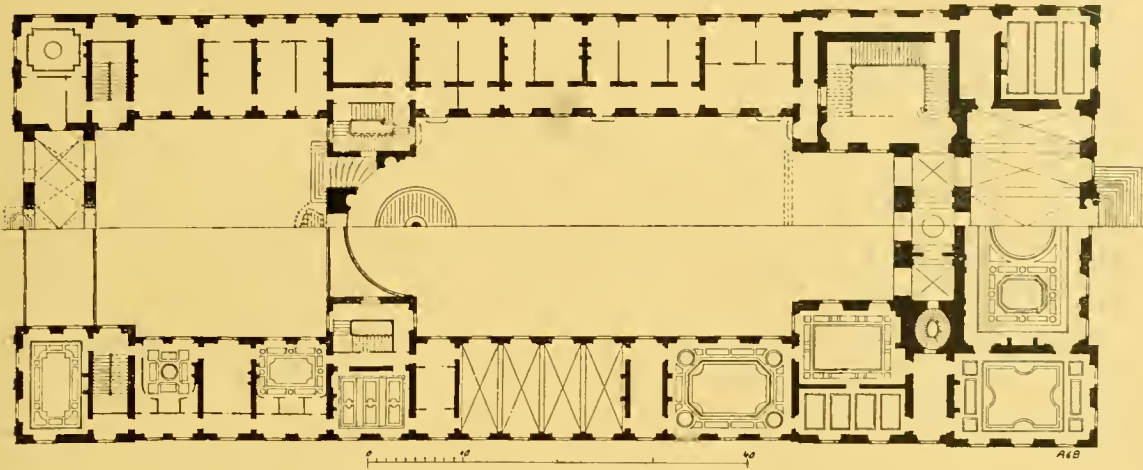
216. Vaux-le Vicomte



217. Château nach A. Lepautre

dann nicht gefallenden Flügel wieder abbricht. Umänderung der inneren Dekoration 1779 durch Bélanger, nach 1800 von Percier und Fontaine. Die Nebenbauten Mansarts verschwunden, der Stallbau jedoch in Riß und Aufriß von Mariette gestochen. — Das Schloß, das im Äußern seine Verwandtschaft mit den sieben Jahr älteren Schloß Blois (Abb. 230) nicht verleugnet, gliedert den wenig tiefen Haupttrakt nur mit einem einachsigen Mittelrisalit. Dieses enthält unten das Durchgangsvestibül, von dem nach rechts und links Stufen hochführen. Das Vestibül ist zentralisierender Achsenknotenpunkt, gewinnt also eine Raumbedeutung, die eine Treppe hier nie erreichen könnte. In dem Raum rechts die Treppe eingebaut, ebenso geführt und überwölbt wie in Blois, doch kleiner. Mit dieser Anordnung tritt gleich eine Schwierigkeit auf, die aber Mansart, wie die andre Trakthälfte zeigt, noch kaum empfindet: die rhythmische Raumbindung, ja selbst die Reihung wird für die übrigen Räume abgebrochen. Ebensowenig sind die Ovalvestibüle am Kopf der Flügel mit den folgenden Räumen in Zusammenhang gebracht. Erst in der Raumfolge des Obergeschosses wird wenigstens eine Achsendurchsicht erstrebt. Wenn Maisons von Perrault (Eloge de Mansart) „une des plus belles choses que nous ayons en France“ genannt wird, J. F. Blondel begeistert lobt, „tout est précieux dans cet Edifice; tout y est marqué au coin de la sublimité, de l'expérience et du sçavoir“ (Cours IV, LXXV), so dürfte sich dies Lob vor allem auf die plastische Durchbildung im Einzelnen und Gesamten beziehen.

Vaux-le-Vicomte (Abb. 216, 231—233) erbaut 1657—60 Levau für den Finanzminister Fouquet, der sich gleichzeitig die Mitarbeit Lebruns, Mignards, Lenôtres sichert. In mediceischem Mäzenatentum und mit selten divinatischer Begabung im Erkennen späterer Meister vereint jener so die bedeutendsten Künstler, weiter Molière, Lafontaine, um sich und gibt mit seinem Bau die ersten Anregungen zum Ausbau von Versailles, hat auch die Pracht seines Besitztums zunächst nur den Haß Ludwigs XIV. erweckt und den Sturz Fouquets nach sich gezogen. Vaux ist so das wichtigste Bindeglied zwischen alter und neuer Schloßbaukunst. Die Flügel unterordnen sich dem Mittelteil. Der alte schmale Trakt hat bedeutende Tiefe gewonnen und erst so ermöglichen sich reichere Baukompositionen. In der Tiefenachse folgt auf ein muldenförmiges quadratisches Vestibül, das sich in voller Breite öffnet, der querovale kuppelgewölbte Hauptsaal, der durch zwei Geschosse geht. Im Vestibül glatte dorische Säulen, begleitet von Pilastern, das triglyphierte Gebälk über ihnen durchlaufend und dem am Portal entsprechend, doch niedriger sitzend. Im Hauptsaal ringsum Pilaster, deren Gebälk gleich hoch mit dem Fassadengebälk liegt. Darüber in der zweiten Zone ringsum Karyatiden, zwischen sich die Fenster, dann Konsölchengebälk, dunkle Kuppel. Eine wundervolle Raumkurve rollt sich so in der Achse empor. Rechts und links vom Vestibül, durch Türen abgeschlossen, sind gleichmäßig Treppen angeordnet. In der Querachse des Ovalsaaes folgen sich auf beiden Seiten je drei Säle, deren Türen so angeordnet sind, daß durch die großen Flügeltüren des Hauptsaaes hindurch der Blick bis in den letzteren kleineren Raum geht und hier durch ein Fenster die helle Aussicht ins Freie gewinnt. Der Mittelpunkt des Hauptsaaes ist Schnittpunkt des großen, den Gesamtbau fassenden Achsenkreuzes geworden, einzig die Flügeltile nach vorn hängen sich noch ab. Die „enfilade“ ist auch für das Hauptgeschoß gegeben, Maisons erreichte sie nur im Obergeschoß. Kein Bau in späterer Zeit, der sie nicht zu entwickeln strebte.



218. Lyon, Hôtel de Ville *

Man muß sich klar machen, welche Bedeutung dieser Raumbindung für die Vorstellbarkeit der gesamten Raumanordnung des Schlosses zukommt, und an der langen Entwicklungslinie abschätzen, welche künstlerische Arbeit hier geleistet ist. Levau hat mit Vauxle-Vicomte ein Werk geschaffen, das zugleich mit der Kollegkirche und dem H. Lambert ihn für alle Zeit zu einem der größten Raumbildner Frankreichs macht.

A. Lepautre, dem im H. de Beauvais (Abb. 211, 212) diese Raumbindungen nicht recht gelingen wollen, schwelgt sich wenigstens in seinen „Dessains de plusieurs Palais“ in Raumgruppen aus, denen gegenüber man geradezu von raumkaleidoskopischen Erscheinungen sprechen möchte (Abb. 217). Das Problem von Maisons hier theoretisch gelöst. Seine Maison de Campagne, besser Château, mit korrespondierender Vorder- und Rückseite, mit Einrundungen zwischen Mittelbau und Flügeln und korrespondierenden Seitenfassaden formt den Mittelbau als mächtige Halle, in die Wagen einfahren können. Gleichmäßig nach beiden Seiten ist die Querachse entwickelt: eine Treppe, unterbrochen von einem runden Kuppelraum, ein rechteckiges Vestibül, ein querrrechteckiger muldengewölbter Saal, an den sich seitlich Ovalräume anschließen. Vom Saal die Aussicht in eine Portikus, die nicht nur sich emporwölbt, sondern auch wie ein Abgrund vor den Saalfenster-nischen sich auftut, gleichzeitig den Abschluß für die Raumachse des unteren Geschosses bildend,

in die man durch die Portale im Grunde der Hofeintründungen neben dem Mittelbau eintritt. — Ähnliche Raumphantasien erst wieder bei einigen Meistern des Rokoko, so Delagüepières „Tombeau“, sein Pavillon für Ludwigsburg bei Stuttgart.

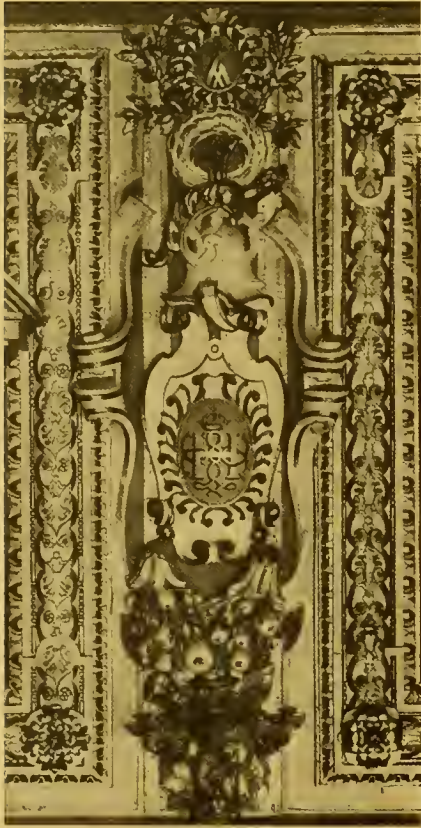
Aus dieser Vorzeit des klassischen Stils sind noch zwei öffentliche Bauwerke zu nennen, die in ihrer Raumentwicklung gleiche Gesinnung zeigen. Zunächst das Pal. de Justice in Rennes (Abb. 205, oben rechts), früher Parlamentsgebäude der Bretagne, 1618 von Courmeau angeblich nach Debrossebeg., voll. erst 1655.



219. Lyon, Hôtel de Ville



220. Lyon, Hôtel de Ville



221. Fontainebleau

Innendekor des großen Saals 1648 von Magnier, Dekorationen von Errard und N. Coypel 1656. Auf keinen Fall stammt von Debrosse die Idee des großen Hallen-vestibüls im unteren Geschoß des Mitteltrakts mit anschließender doppeläufiger Treppenanlage, offen gegen den Hof im oberen Geschoß mit einer Kolonnade auf hohen gekuppelten Säulen, die den Pilastern der Fassade entsprechen. Unwillkürlich denkt man an die spätere Louvrekolonnade (Abb. 254) und eine solche Anregung würde dieses gewaltige Werk nicht mehr ganz so unvermittelt entstehen lassen. Der zweite Bau ist das H. de Ville in Lyon (Abb. 218—220 unter Benutzung der Aufnahmen Desjardins) 1646—72 von Maupin, der zur Begutachtung seiner Pläne nach Paris reist, nach einem Brand 1674 Restauration 1702 durch Hardouin-Mansart unter Umgestaltung der Fassade: kräftigeres oberes Gesims, Attikaobergeschoß, kupplige Abschlüsse der Eckpavillons statt der alten Spitzdächer, Veränderung des Beffroi. Unsere Abbildungen und der Plan, in den einige Unterschiede der alten Anlage dem jetzigen Zustand gegenüber einpunktirt sind, überheben uns der Beschreibung. Auf der Rückseite schloß sich ehemals ein Garten an, die Raumfolge noch verlängernd. In der achsialen Bindung behält der große, durch drei Turmbauten gefaßte Hof zentralisierend das Übergewicht.

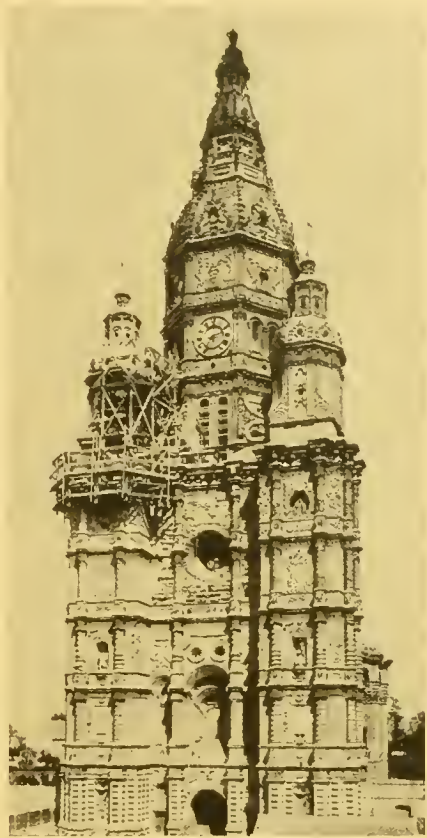
Sieht man von der konservativen Richtung im Kirchenbau ab, so zeigt sich deutlich in der Raumbildung der vorklassischen Zeit das Bestreben, reiche, rhythmische Raumfolgen zu entwickeln, sie in Beziehung zum Zentrum der Raumgruppe zu bringen, ohne sie jedoch diesem Zentrum dienend unterzuordnen, wie es zu gleicher Zeit Italien tut. Im Gegenteil, die trennenden Glieder werden scharf herausgearbeitet und sogar Treppenträume durch besondere Behandlung der Wandabschnitte und der Decke aus isolierten Abschnitten zusammengesetzt. Erst in den letzten Bauten ist die Unterordnung unter ein bedeutendes Leitmotiv zu erkennen. In jeder Einzelgruppe spricht sich große Klarheit der Raumvorstellungen, sorgfältige, rechnende Bedachtsamkeit aus, die den rauschenden Schwung italienischer Vorstellungen wie einen gefährlichen Strudel vermeiden.

Die dekorativen Formen werden zunächst fertig übernommen, mag ihr Zusammentreffen mit französisch-spätgotischem Ornamentgefühl auch ihrer Erscheinung einen flimmernden, in der Linienführung schärferen und nervöseren Charakter geben. Aus keiner körperlichen Gesamtvorstellung entwickelt, deuten sie nicht das Oberflächenspiel des ganzen Körpers, besitzen sie kein sicheres Reliefverhältnis. Sie sagen also zunächst wenig über den räumlichen und plastischen Baukörper aus und sind nebensächlich für die Entwicklung des Baugedankens, selbst wenn sie auch wieder in sich eine Entwicklung durchmachen. Der gleiche

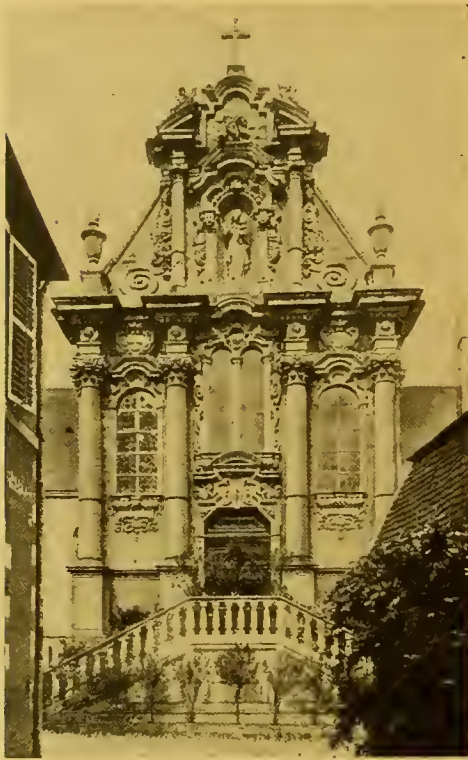
Vorgang spielt sich in Deutschland ab. Wackernagel hat ihm besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Wir können uns deshalb hier kürzer fassen und uns damit begnügen, den italienischen wie vlämischen Einfluß festzustellen und auf die speziell französische Färbung aufmerksam zu machen.

Im derberen Quellen und Sichrollen, Übergreifen und Durch-einanderschleiben vegetabilischer und geometrischer, tierischer und menschlicher Körper machen sich die dekorativen Einflüsse aus den Schulen Oberitaliens (S. 24), insonderheit Giulio Romanos, bereits in Schloß Fontainebleau bemerkbar, dessen Ausbau Franz I. mit Hilfe von Italienern unternimmt. Beispiele dafür in den Holzarbeiten und den etwas späteren Stuckarbeiten der Galerie de François I, von Rosso Rossi 1528 beg., und noch etwa siebenzig Jahre später im Salon de Louis XIII (Abb. 221), Dekor beg. unter Heinrich IV. Einflüsse dieser sogen. Schule von Fontainebleau zu bemerken in der Ausschmückung der Maison de Diane de Poitiers in Orléans, in den dekorativen Werken Jean Goujons, unter ihnen ein schönes Beispiel die Porte des Fonts an S. Maclou in Rouen. Weitere Herde italienischer Dekorationselemente bilden die großen Städte Südostfrankreichs, bis etwa Dijon und Toulouse, allen voran Avignon, päpstlicher Besitz bis 1791. Hier dem derberen Goujon gegenüber noch enger an dem Grotteskenschatz Raffaellos sich anlehnend Volard in dem Portal von S. Pierre 1551, die noch feinen Fensterrahmen der Maison de Mignard ins Wuchtige übersetzt am H. de Crillon Anfang des 17. Jhhs. Die vorgelegte Schauseite des H. des Monnaies (1610—21) zeigt eine dreigeschossige, durch Gurtgesimse in der Art italienischer Paläste abgeteilte Fassade. Nur das untere Rustikageschoß öffnet sich in Mittelportal und je zwei seitlichen Fenstern, das zweite Geschoß ist dekoriert mit ungeheuer vergrößertem italienischen Festonmotiv, das dritte mit einem von Engeln gehaltenen Wappen. In Toulouse das H. Felzins, Mitte des 16. Jhhs., und die Erweiterung des H. de Lasbordes 1573 im Dekor noch mager. Volt und saftig Portal und Fensterrahmen des H. de Caulet um 1634 und der Chapelle du Lycée, an beiden bereits die spätantiken Akanthusmäander neu auftauchend, wie sie in dieser Zeit auch in Italien erscheinen: Hauptaltar von S. M. delle Grazie in Mailand. In Dijon die Fassade des Pal. de Justice 1579 von Brouhée, sehr üppig überhäuft die Maison Milsand, auf deren Fassade wohl das Jahr 1561 angebracht ist, deren Dekorationen aber kaum um diese Zeit vollendet sein können, sondern vielleicht ein Werk Brouhées frühestens gleichzeitig mit dem Pal. de Justice sind. Diese Maison Milsand und das H. de Crillon in Avignon vertragen deutlich ihre Abstammung von oberitalienischer Dekorationsweise, wie sie am Hof des Pal. Marino (Abb. 22) auftritt. Neben ornamentaler Belebung der Flächen in einigen Fällen Bereicherung durch derbe Gurtgesimse, die man ihres sporadischen Auftretens wegen aber nicht auf ein schweres Sichsetzen der gesamten Baumasse wie in Italien ausdeuten darf. Rustika in einfacher und zierlicherer Quaderung: H. de Monnaies in Avignon, Pal. du Luxembourg in Paris, Pal. de Justice in Rennes. Gerahmte Hausteinfassungen der Gebädekanten und Öffnungen: Maison de Viguiers Ende des 16. Jhhs. in Albi, zahlreiche Backsteinbauten um 1600, so an der Place des Vosges in Paris, in Richelieu (Abb. 328).

Neben diesen italienischen Motiven machen sich bereits in den Holzarbeiten von Sambin in Dijon vlämische und sogar süddeutsche Einflüsse geltend. Der vlämische, spanisch-niederländische Einfluß durchsetzt den ganzen Norden Frankreichs — wobei allerdings zu bemerken, daß Teile davon bis 1659, 1668 und 1678 noch zu den Niederlanden gehörten —, in manchen Beispielen eine ähnliche Abwandlung durchmachend wie später in Spanien. Einen Einfluß Spaniens, wie ihn v. Geymüller annimmt, schließt jedoch die zeitliche Folge der Baudenkmale aus. Jetzt wird das geometrische Rollwerk materialisiert, Karton und Leder gleichend, oder sogar in knorplige Struktur übergehend: nordische Belebung abstrakter Vorstellungen.



222. St. Amand, Abbaye



223. Nevers, S. Marie

Daneben Bildungen aus dem Formenschatz deutsch-vlämischer Tischlerarchitektur. Anfänge schon auf dem Titelblatt der *Architecture* von Delorme 1567, dem Vorblatt der *Architecture suivant Vitruve* von Mauclerc 1566 (erschienen erst 1648). Ferner Sambin, *Oeuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572. Endlich Barbet, *Architecture d'Autels*, Amsterdam 1641, mit fett quellenden Ornamentformen. Marlois, *Opera Mathematica*, Haag 1614, lehnt sich stark an Vredeman de Vries an. Bald wendet sich selbst ein Bosse, der in älteren Stichen alle Auswüchse dieses Knorpelstils mitgemacht, in seiner „*Représentation géométrale de plusieurs parties de Bastimens*“ Paris 1659–64, von ihm ab: je suis du sentiment de ceux qui ne goustent point toutes les compositions mélangées, . . . parce que toutes ces sortes d'ouvrages tiennent plutôt du Gothique. Wie greulich diese ornements gothiques der Zeit erscheinen, hat Molière in einem Gedicht über Val de Grâce ausgesprochen: „*Ces monstres odieux des siècles ignorants, — Qui de la barbarie ont produit les torrents!*“

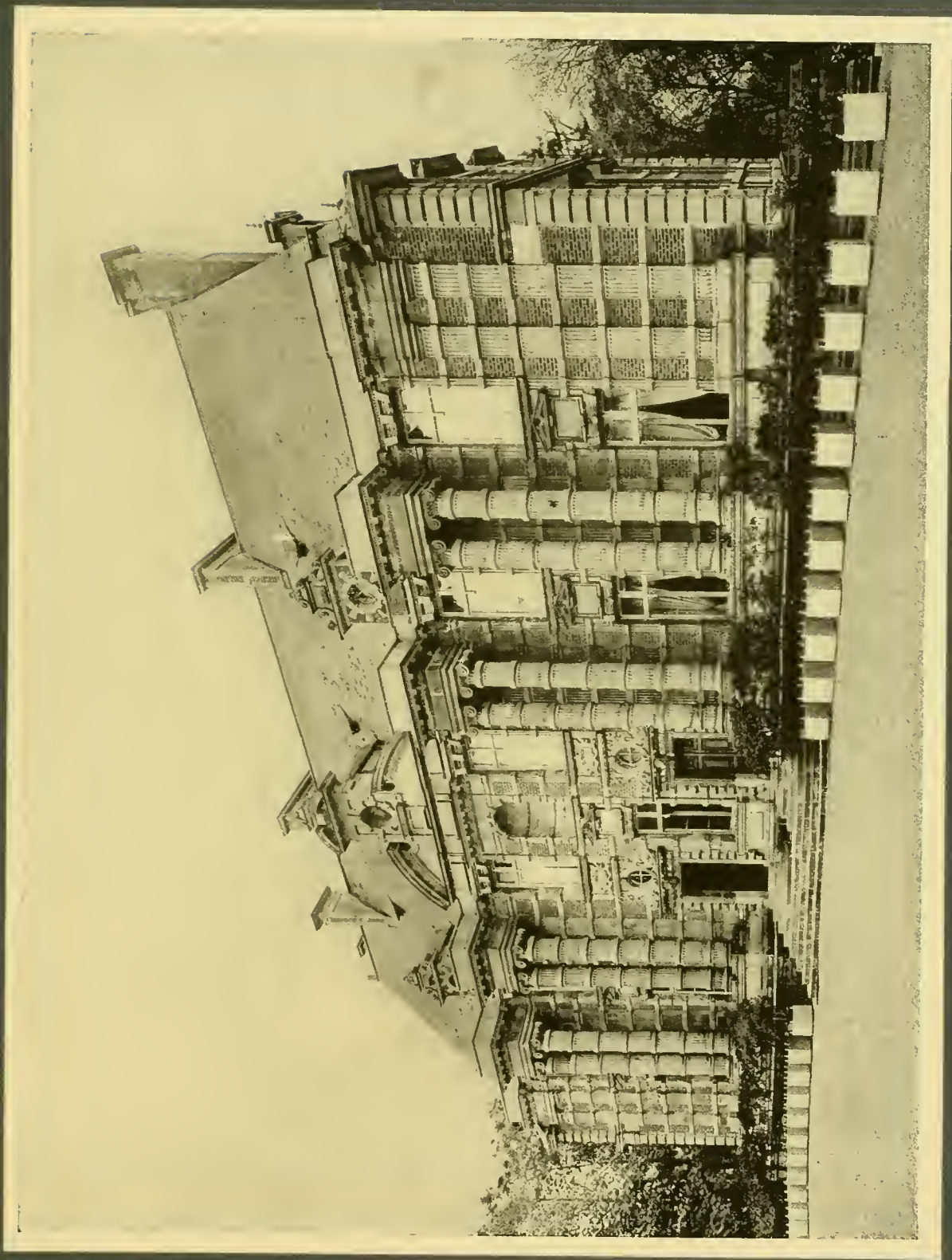
Als charakteristische Beispiele von Bauten zu nennen: der 1595–1606 erbaute Teil des H. de Ville im protestantischen La Rochelle, rest. 1872, Figuren modern, der linke Teil schon von 1540, die Chapelle S. Louis des Jesuitenkollegs in La Flèche 1607–22, die in Cambrai (Abb. 203), ebendort die Porte N. D. 1623, Rustika mit über Eck gestellten Diamanten und je vier reich behandelte Freisäulchen für beide Geschosse. In Paris die Fontaine de Médicis im Jardin du Luxembourg, wohl von Debrosse nach Rubens, der 1622–25 für das Palais den Medicizyklus malte. Das reichste Beispiel die Turmfassade von S. Amand (Abb. 222) bei Valenciennes

1624–33, die geradezu ein Vorbild für den spanischen Hauptmeister Churriguera genannt werden könnte, der erst ein halbes Jahrhundert später in die Baugeschichte eintritt. Weitere Einzelbildungen am Schloß Beaumesnil bei Rouen, am Schloß von Harfleur bei Le Havre 1653 (Taf. X), an den H. de Ville in Hondschote und Bergues, dem H. d'Arras in Rouen 1634. Bauten der Grande Place in Arras. Sehr reich die jetzt neu hergestellte Börse in Lille 1652 von Destré und vor allem S. Marie in Nevers (Abb. 223), mit der S. Michel in Löwen 1650 von Hesius zu vergleichen wäre.

Wahren nun schon diese vlämischen Motive ihre italienische Abstammung, so wird diese in Frankreich durch die andere dekorative Quelle neu aufgefrischt und es ist oft schwer, diesen Wirkungen gegenüber sich für vlämisch oder italienisch zu entscheiden. Gegen 1650 entsteht für die kurze Zeit, in der überhaupt noch ein ornamentaler Fassadendekor gebracht wird, ein harmonischer Mischstil, für den das H. Fieubet (de Lavalette) in Paris von F. Mansart, rest. schon 1676–81 von Hardouin-Mansart, bezeichnend ist. Bei allem Reichtum an Einzelformen beruhigen sich die Reliefkontraste, das Gesamtvolumen des Baukörpers tritt in seinen Abmessungen beherrschend hervor. Für diese Zurückdrängung der Einzelheiten zugunsten der einen Fläche auch der rechte Flügel von Schloß Oiron bei Poitiers um 1670 zu nennen. Man könnte diesen Mischstil den speziell französischen nennen, jedenfalls nehmen von ihm Vouet wie J. Lepautre ihren Ausgang, erster von neuem den Grotteskenschatz Raffaellos, letzter Anregungen aus der Caraccischule verarbeitend.

In der Innenausstattung, die nun erst hier besprochen werden kann, vollzieht sich der gleiche dekorative Prozeß, ebensowenig wie an den Fassaden den plastischen, hier den räumlichen Körper ausdeutend, wenn ihn auch affizierend. Es ist notwendig, daß man sich dies gleichgültige Verhältnis der Grenzflächen zum Körper, ihr Sonderdasein klarmacht, um später die Bedeutung der bis in feinste Regungen mitfühlenden Rokokodekoration einschätzen zu können.

Beispiele sind so zahlreich, namentlich in den Schloßbauten, daß von einer besonderen Aufzählung abgesehen werden kann. Einzig sei auf Fontainebleau verwiesen, wo zwar die Galerie de Henri II, von

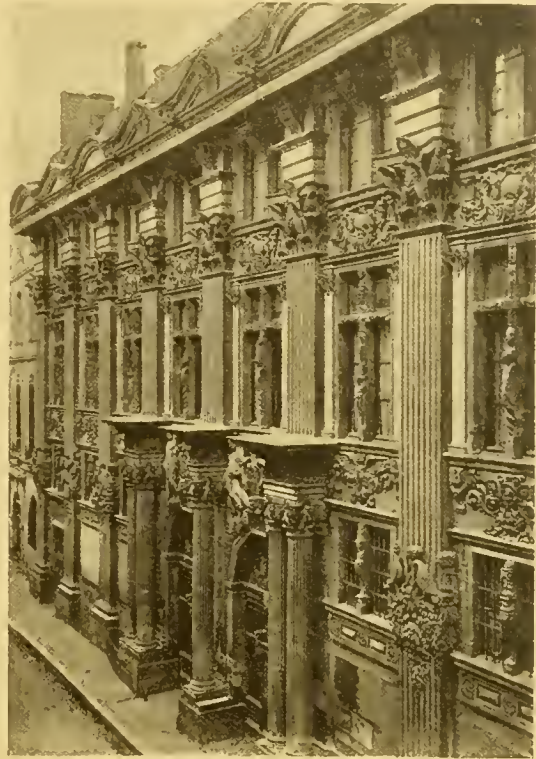


Château de Harfleur
(Phot. Neurdein)

den Italienern Primaticcio und Niccolò dell'Abbate ausgeführt, leidlich zeigen könnte, was dekorative Raumklärung ist, ihre Absichten jedoch bereits im erwähnten Salon Louis XIII. verlassen sind. Kirchliche Beispiele: ebendort die auch schon genannte Chapelle de la Trinité, die Chap. des Jésuites in Poitiers, das Mausolée in Moulins. Vom zweiten Drittel des 17. Jhhs. an jedoch schon Innenräume, deren Flächenteilung und Flächenrelief auf den Raum sorgfältiger berechnet sind, dem Auge die Aufnahme der Flächengrößen zu einander, des Verhältnisses von Wänden und Decke erleichternd. Die zahlreichen Stichvorlagen Jean Lepautres und Vouets haben dafür den Sinn besonders erzogen. — Das dumpfe architektonische Denken wird immer reichen Schwall anstauen und nur schwer einsehen, wie erstarkt demgegenüber ein Raumgefühl sein muß, das die Grenzflächen sich zu Diensten zwingt, und seine Vorstellungen mit ihrer Hilfe auf den Betrachter überträgt. Als schönstes Beispiel der Frühzeit noch mit leichten Unregelmäßigkeiten, doch ganz schon auf Klärung der Vertikalen und Horizontalen in Anpassung an Fenster, Türen, Kamin eingestellt, ist uns aus dem Arsenal in Paris das Cabinet de Sully 1637 von Vouet in Erinnerung geblieben, bei dem Neueinbau 1864 etwas vergrößert. Dann einige Räume des Pal. de Justice in Rennes (Abb. 226), die Salle des Echevins des H. de Ville in Lyon, Säle in Vaux-le-Vicomte. — Die Probe auf diesen etwas komplizierten, zumindest ungewohnten Gedankengang ist die, daß in dem Augenblick, wo man mit der Dekoration raumklärend arbeitet, daß heißt überhaupt erst den Raum als Vorstellung wertet, auch die Freude am Formen des Raums an sich erwacht: im H. Lambert (Abb. 209, 210) treten reichere, rhythmisch verbundene Raumformen auf, gleichzeitig sind die gegen früher bescheidenen dekorativen Elemente ganz in deren Dienst gestellt, die Wandungen und Decken der Ovalräume (Abb. 272), der Galerie leicht faßlich zerlegend. Als Meister hier Lesueur und für die Galerie 1649 (Abb. 209, 245) bereits der junge Lebrun neben Vanobstal zu nennen.

Neben die ornamentalen Formen treten als Fassadendekoration die Säulen- und Pilasterordnungen in der Abfolge, wie sie die Antike festgelegt hat und wie sie von den italienischen Theoretikern dargestellt sind: dorisch (oder toskanisch), jonisch, korinthisch, Kompositformen, weit mehr als in Italien über alle Jahrhunderte hin Gegenstand mühsamster Proportionsberechnungen. In solchem Berechnen der isolierten Erscheinung liegt vielleicht die Gefahr, beim architektonischen Schöpfungsakt die Ordnungen als Werte an sich, nicht als Ausdruck für Plastik und Massenbewegung des Baukörpers zu geben, sie als schönen Schein vorzuheften. Da den Ordnungen aber immer die Kraft innewohnen wird, zumindest über die Flächenverhältnisse der Fassade Klarheit zu geben, so vermag im Gegensatz zur flächenüberspinnenden Ornamentik der älteren Baukunst ihr Liniensystem die Außenflächen des Körpers als klarfaßliche Erscheinung zu gestalten.

Vor allem Mansart zeigt sich von solcher Genauigkeit und Feinheit in den Abmessungen und Durchbildungen seiner Ordnungen bis hinab zum kleinsten Profil, daß er der ganzen späteren Zeit darin als Klassiker gegolten hat (S. 267). Nur ein Nachmessen an Schloß Maisons (Taf. XI) ist auch für uns schon ein Genuß. Ordnungen im niederländischen Aufbau verwendet am H. de Ville in Valenciennes 1612, Turmaufbau später.



224. Toulouse, Hôtel de Pierre *

Bei dieser rein geometrischen Auffassung, der gegenüber jede Einfühlungstheorie stutzig werden müßte, wo das Kriterium nur in der Leichtigkeit und Reinheit der anschaulichen Faßlichkeit und geistigen Vorstellbarkeit beruht, ist es einleuchtend, daß ein funktionelles Verhältnis zu den Säulen und tragenden Gliedern für den französischen Architekten kaum besteht. Vergeblich würde man die französische Baukunst dieser und der folgenden Zeit auf ähnlich gefühlte Architekturkörper hin durchsehen, wie sie der Bildhauer Michelangelo in der Laurentiana (Abb. 20) dargestellt hat. Zwar zeigt auch der quadratische Südwestpavillon des Schlosses Pailly bei Langres von Ribonnier hinter die Hauptrelieffläche eingestellte gekuppelte Säulen, aber ohne irgendwelchen Druck oder Drang augenscheinlich zu machen. Sie bleiben nur Rahmen für die zwischen ihnen liegenden kleineren Fenster, Rechtecke auf den Flanken der Fassade umzeichnend, die ihrem großen Mittelfenster proportional sind. Und sicher haben auch an anderen Bauten nur die Maßverhältnisse der Flächen zur Einführung von gekuppelten Säulen oder Pilastern angeregt, kaum wie in Italien das Gefühl für die verstärkte Wucht des Raumes oder des plastischen Körpers. Das Beispiel der Pilasterbündel an den Kuppelpfeilern der Sorbonnekirche in Paris erlangt keine Bedeutung neben den einfachen Pilasterlinien, die mager und trocken gegenüber römischem Empfinden das mächtige Innere der großen Kirchen (Abb. 207) begleiten. Wie weit man allenfalls in der Gruppierung von Säulen und Pilastern zu gehen wagt, zeigt das Vestibül des Schlosses Maisons (Abb. 225), das man mit einer fast 100 Jahre älteren italienischen Anlage (Abb. 15) bis ins Einzelne vergleichen möge.

Dagegen führt ähnlich wie in Italien die mit aller Intensität erwachende Vorstellung von dem geschlossenen, einheitlichen Baukörper die Kolossalordnung ein.

Ihr Erscheinen in Frankreich fällt noch in die Renaissance. Monceau-en-Brie, das Schloß der Katharina von Medici, ist das erste große Beispiel für die Verwendung des Kolossalpilasters. Beg. 1547, nach den überzeugenden Darlegungen v. Geymüllers eine Schöpfung des Italieners Primaticcio, des Schülers Giulio Romanos. Bullant legt vor die Fassadenmitte des Schlosses Ecouen um 1560 vier Kolossalsäulen mit besonderem Architrav. Die Gegenüberstellung ist lehrreich: dort Einbindung in den Gesamtkörper, hier ein gesondertes Motiv für sich aus Liebe zu den antiken Säulenresten in Rom angefügt. Ähnlich an N. D. in Grand-Andely. Ein Prachtbeispiel, das alle Stilsymptome dieser Zeit vereinigt, das schon erwähnte Schloß in Harfleur (Taf. X). In italienischer Auffassung Kolossalpilaster am H. de Lamoignon in Paris, am Schloß Effiat Anfang des 17. Jhhs. Ferner an dem Entwurf Jacques I. A. Ducerceau für Schloß Charleval, ebenso an der Erweiterung der 1871 verbrannten Tuileries in Paris durch Jacques II. A. Ducerceau. Die Umgestaltung der Tuileries durch Levau und Dorbay verstärkt durch andere rhythmische Teilung, Unterdrückung aller kleinlichen Ziermotive und gleichmäßiges Durchziehen des Architravs den Eindruck des Geschlossenen, geometrisch einheitlich aufgeteilt. Gegenüberstellung beider Zustände bei Marot. Das H. de Pierre in Toulouse (Abb. 224) 1612 von Souffron — er entstammt der italienischen Familie der Suffroni — wählt den Kolossalpilaster zum erstenmal auch für das städtische Reihenhause. Unverkennbar ist der Einfluß Palladios, doch überwuchert hier das ornamentale Detail den klaren Gedanken und der Architrav wird durch Fenster gänzlich zerstückelt. — Levau verwendet zuerst den Pilaster ganz bewußt als Mittel, Flächen zusammenzufassen, oft im Kontrast mit andren mehrgeteilten Flächenabschnitten. So am Galerieflügel des H. Lambert, lisenenartig mager mit kleinem Volutenkapitell: er soll nur Einteilungsstreif sein. Gekuppelte und einfache Pilaster auch an seinen Schloßbauten, dem verschwundenen Rincy und Vaux-le-Vicomte (Abb. 231) mit Pilastergliederung nur an den Eckbauten. J. F. Blondel (Cours III, 440) hält diesen Wechsel für gefährlich und erlaubt nur einem Levau „qui n'a guere eu de véritable rival“. Er gibt daher wenigstens die Hoffassade, die noch unruhiger, weniger eingeworden als die Gartenfassade wirkt, in verbesserter Ansicht, ohne sie als solche zu bezeichnen (ebend. T. 68). Original und Verbesserung verdienten, einen baugeschichtlichen Vergleich ersten Ranges abzugeben, wir beschränken uns darauf, auf ihn aufmerksam zu machen. Die gleiche Zusammenordnung wiederholt Levau auch am Collège des Quatre Nations, an dem sich die Flügelbauten neben der Kirche bogenförmig verschieben. Sicher hat er gewußt, welch vorzüglichen optischen Maßstab er der Kolossalordnung in den kleineren Teilungen beordnete.



225. Château de Maisons



226. Rennes, Palais de Justice

Wir gehen vom Flächendekor zur Fläche selbst über. Läßt sich etwas über ihre Spannungsverhältnisse in Vertikalen und Horizontalen, über ihr Relief aussagen, das über die Einzelbeobachtung hinausgeht? Oder zielt alles doch nur auf ein Reichmachen hin, das nur selten die Fläche klärt, vielmehr Einzelheiten auf ihr häuft, da eben diese Fläche in gotischer Gesinnung — wir erinnern an den zitierten Ausspruch von Bosse — noch keine Bewertung verdient?

An Schloß Ancy-le-Franc, beg. 1546, trennt wohl ein Gurtgesims beide Geschosse, innerhalb dieser aber schieben sich Portale, Fenster, Pilaster, Nischen so durcheinander, daß man trotz der Renaissanceformen das Gefühl hat, das eigentlich Lebendige, das alte gotische Wachsen nebeneinander und nicht füreinander, sei hier nur durch ein unverständlich Feindliches, die langen Horizontalen, zerschnitten. Und auf Reste des gleichen gotischen Bewegungstrieb führt sich die Erscheinung zurück, daß die zusammengenommenen Fensterachsen über die Fläche hinaus in die Dachzone eindringen: Schloß Fleury-en-Brière bei Fontainebleau Ende des 16. Jhhs., Maison de Viguiers in Albi, Schloß Rougemont. Am H. de Pierre in Toulouse (Abb. 224) verliert das Dachgesims, wenn auch unzerteilt, an Kraft, da Fenster den Architrav der Pilaster durchstoßen und über dem Gesims von präziösen Giebelchen abgeschlossen werden. Am H. de Châlons et de Luxembourg in Paris 1608 durchstoßen die Gaupenfenster das Kranzgesims nach unten. Am Schloß Cany-Barville nahe Fécamp rücken die Fensterverdachungen in die Sohlbank des folgenden Fensters oder in das Kranzgesims hinein. Ähnliche, sogar heftigere Durchdringungen in der Vertikalen an Schloß Beaumesnil, Schloß Harfleur (Taf. X), den alten Tuileries, Schloß Charleval, dem Hofbau des Pal. Episcopal in Lisieux und andren Backsteinbauten mit Hausteinverzahnung. Reste dieses Empfindens noch am Hof des H. Lambert (Taf. IX), wo diese „licence“ J. F. Blondel (Arch. L. IV, C. 6) ausdrücklich vermerkt, ebenso an Vaux-le-Vicomte. Höchst heftig durcheinandergeschoben die einzelnen Abschnitte am Hof des H. de Beauvais in Paris, doch mochte A. Lepautre hier zu manchem durch die innere Anordnung gezwungen sein. Die derben Horizontalen am H. des Monnaies in Avignon lassen dagegen an einen Italiener denken.



227. Blois, S. Vincent de Paul

Eine Beachtung bestimmter Flächenproportionen läßt sich weder an Bauten noch bei Theoretikern feststellen. Im allgemeinen liebt man schmale Wandabschnitte und Fenster. Über allen Maßklärungen steht immer das Interesse am Reichmachen, J. F. Blondel bemerkt sehr richtig dies Symptom als starkes Licht- und Schattenspiel am H. de Beauvais. Als der dekorative Flächenschmuck gegen die Mitte des 17. Jhhs. abnimmt und die Ordnungen immer beherrschender auftreten, nach und nach das Flächenproportionsgefühl erziehend, übernehmen zunächst auch sie die erweiterte Aufgabe, reich in Licht und Schatten zu machen. Ihr Relief ist ein kräftiges, verschiedene Reliefschichten treten auf, Verkröpfungen, Vorlagen. Das Reliefverhältnis ist aber nicht durchweg ein sicheres, nämlich so, daß das Auge sich bald über die Lage der Schichten zueinander klar werden könnte. Und da hierum sich erst die klassische Zeit müht, darf man folgern, daß auch dieser Reichtum jetzt noch isoliert gesehen wird, weniger aus der Vorstellung des Gesamtkörpers erwächst.

Die neue Fassade des H. Carnavalet (Abb. 229) von F. Mansart zeigt am besten, wie weit ein Großer um 1634

drei Abschnitte zusammenzusehen vermag, wie diese doch trotz aller Beziehungen sich auseinanderlegen, jeder in sich ausgewogen. Die Mehrung der Reliefschichtung läßt sich an folgenden Bauten gut verfolgen: H. de Ville in Reims 1627, in Troyes 1624 beg. von Noble, Schloß Beaumesnil und Maisons, hier die Gartenseite. Das Schloß von Harfleur (Taf. X) gibt neben Pilastern gar von der Mauer losgelöste Kolossalssäulen über die sich das gemeinsame Dachgesims weit vorkröpft: vielleicht die derbste Flächenplastik der ganzen französischen Baukunst.

Nach diesen prinzipiellen Untersuchungen behandeln wir die Kirchenfassade kurz.

Das Vermächtnis der Renaissance ist die Fassade von S. Gervais in Paris 1616–21 von Debrosse, vorgelegt der alten gotischen Kirche. Ein Vorspiel dazu die Egl. des Carmélites in Dijon 1609 von Tassin. Die Bedeutung der Fassade Debrosses besteht darin, daß er ganz rein die antiken Ordnungen, wie sie etwa am Septizonium in Rom damals noch bestanden, in gekuppelten Säulen und Halbsäulen auf gotische Verhältnisse überträgt, in Einzelheiten der Fläche sich Anregungen bei Vignolas Gesüfassade und S. M. dei Monti in Rom holend. Da gleichmäßig immer schlankere Säulen aufsteigen, die Flächenmitte des vortretenden Mittelteils durch Portal und zwei große Fenster übereinander aufgerissen ist, da das dritte Geschoß nur für den Mittelteil hochgeführt wird, bleibt der Eindruck ein gotischer. Drei Ordnungen einfacher Halbsäulen und Pilaster übereinander ohne vortretenden Mittelteil an der Chapelle in Eu.

Die Fassade von S. Paul et S. Louis in Paris 1634 hält sich an das Vorbild S. Gervais, die Ordnungen aber mit reichem Dekor untermischend und durch besondere Säulenfassung die seitlichen Traveen selbständig machend, wobei Erinnerungen an S. Susanna in Rom wach werden. Die beiden oberen Geschosse von S. Gervais übernimmt Mansard für die Fassade der zerstörten Egl. des Feuillants in Paris 1629, wieder mit reichem Dekor und Relief.

Eine Umdeutung des gotischen Strebepfeilersystems ist die Verwendung einer großen Ordnung in drei Traveen für den rechteckigen Abschnitt der Fassade, während das Giebel-

dreieck ein dekoratives Mittelstück mit zwei kleinen Säulchen oder Pilastern rahmt: Chapelle in Cambrai (Abb. 203), S. Marie in Nevers (Abb. 223). Ähnlich die alte nur begonnene Fassade von S. Roch in Paris (S. 188). Ohne besondere tektonische Form, nur mit gekuppelten Säulen und derbem Rahmenwerk dekoriert die Kirche des Couvent des Minimes in Nevers.

Neben diesen französischen Fassaden die echt römische. Mit fünf Traveen im Untergeschoß, drei im Obergeschoß, vermittelnden Voluten und abschließendem Giebel an der Egl. de Licée in Avignon 1615—55, wohl von einem Italiener, an der zerstörten Egl. du Noviziat in Paris 1630 von Martelange, beides Jesuitenbauten. Sehr behaglich ausladend, da die Seitenabschnitte zusammen die gleiche Breite wie der Mittelabschnitt haben, die Kirche in Richelieu, ähnlich die Straßenfassade der Sorbonnekirche in Paris. Von den rhythmischen Flächenspannungen römischer Kirchen ist wenig zu merken. Die bedeutendste Fassade nach diesem Schema in Paris am Val de Grâce (Abb. 228): die äußersten Seitenabschnitte liegen zurück, die Abschnitte neben dem Mittelabschnitt treten unten und oben vor, der Mittelabschnitt unten endlich schiebt sich als mächtiges Freiportal auf zwei Paaren gekuppelter Säulen heraus, während er oben in die Reliefschicht der Flanken zurücktritt. Die römischen Ideen von gesamter Massenbewegung (Abb. 45) werden hier trocken und durchsichtig abgewandelt. Das reduzierte Schema mit drei Traveen unten, einer oben an der Chapelle in Chaumont. Eine eigenartige Verbindung des römischen Fassadenschemas mit einem dritten Blendgeschoß über der Mitteltravee gibt Mansart an S. Vincent in Blois (Abb. 227), gezwungen dazu durch das hohe gotische Dach. Ein ähnlicher Versuch die Fassade von S. Joseph in Châlons-sur-Marne. Die Folgezeit nimmt von diesem römischen Fassadenschema ihren Ausgang.

Wie in Italien tritt zuerst an zentralen Bauformen die eine große Ordnung auf. Eine Erinnerung an die Pantheonvorhalle oder an Michelangelos projektierte S. Pietrofassade ist die Vorhalle der Sorbonnekirche gegen den Hof. Gewissermaßen eine Projektion dieser Halle an der zweiten Kollegkirche Levas (Abb. 207), der Kirchenkörper entsprechend mit Kolossalpilastern gegliedert. Mächtige Flankenlisenen wählt Mansart für die Fassade des Temple S. Marie, mit der die Chapelle de l'Oratoire in Avignon Ähnlichkeit hat. Bernini wurde sicher durch Mansarts Bau bei der Fassade von S. Andrea in Quirinale (S. 110) beeinflusst. Kolossalpilaster als Rahmung des Mittelteiles, an den Flanken aufgenommen durch rustizierte Lisenenbänder an der Chapelle des H. Dieu in Lyon 1637—45 von Doucellet und dem Bildhauer Mimerel, vier Pilaster an S. Louis in Rouen.

Von den drei bedeutenden Kuppeln dieser Zeit in Paris, der Kirche der Sorbonne, des Collège des Quatre Nations und Val de Grâce (Abb. 228) lehnen sich die beiden ersten in ihrer



228. Paris, Eglise du Val de Grâce



229. Paris, Hôtel Carnavalet

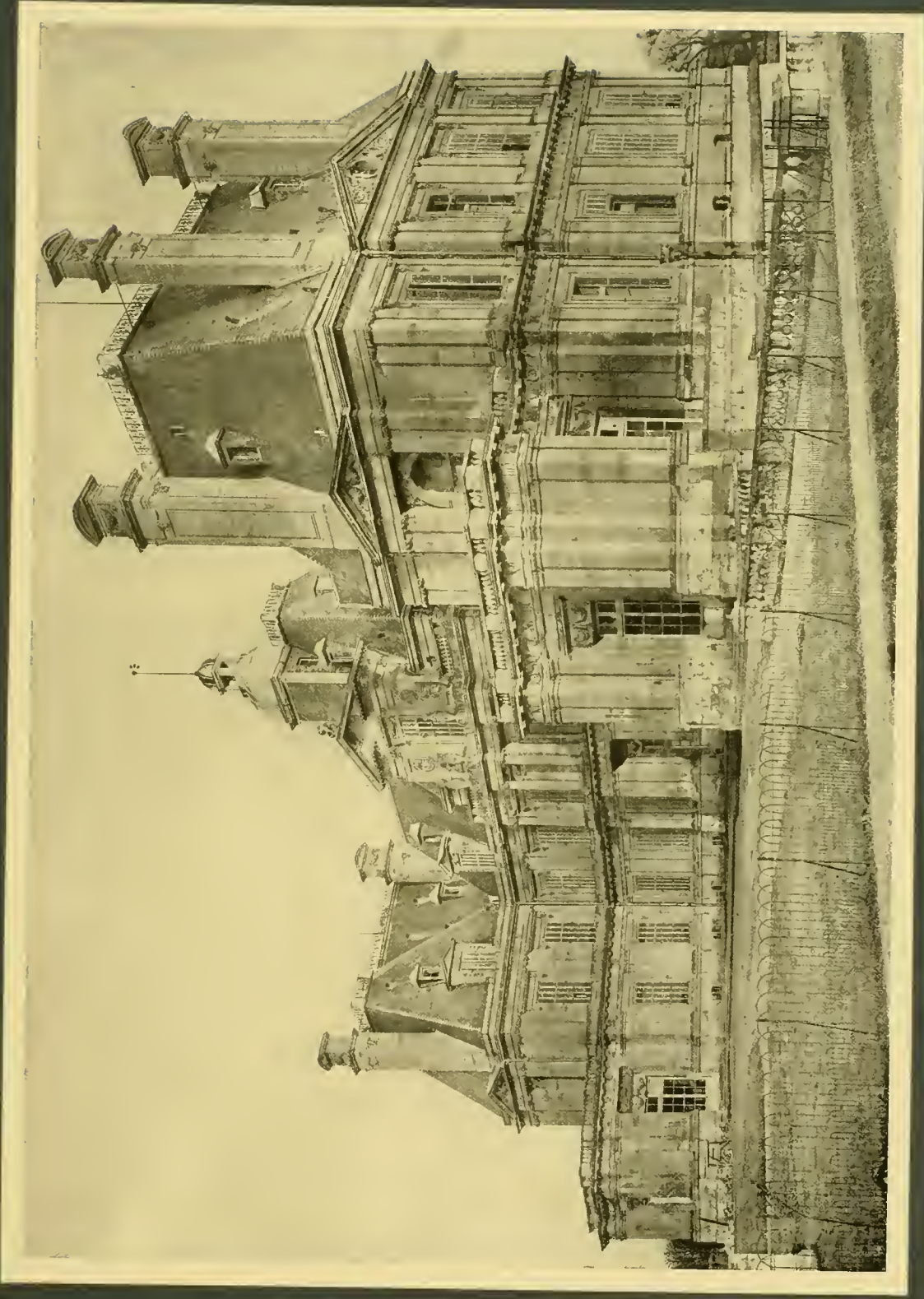
Außengliederung an schlichte römische, beziehungsweise oberitalienische Vorbilder an. Dagegen gibt die letzte in den stark betonten, hochgetriebenen Strebepfeilern des Tamburs — möglich nur dadurch, daß die Außenkuppel eine hölzerne Scheinkuppel ist, während der Ansatz der Innenkuppel unterhalb der Pfeilerkapitelle liegt —, in ihren emporflammenden Endigungen noch die ganze Lust an gotischen Vertikalen kund. Die Überleitung vom viereckigen Kuppelunterbau zum Kuppelrund geschieht wie an der Sorbonnekirche durch Türmchen, den guten pyramidalen Gesamtaufriß vermerkt schon J. F. Blondel (Arch. L. III, C. 11). Wir begnügen uns mit diesen Beispielen. Lemonnier meint zwar, die Kuppel sei neben den Ordnungen das bedeutendste Geschenk des Südens an den

Norden, doch hoffen wir, daß auch der Leser unserer bisherigen Ausführungen dieses Urteil des französischen Forschers als oberflächlich abweist, da die Erziehung der gesamten Vorstellung mehr bedeutet als ein Motiv.

Die Türme, die Beherrscher der gotischen Stadt, treten zurück. Neben dem Chor erscheinen sie noch an der Kirche in Richelieu und der Chapelle de Lycée in St. Omer, hier an den Ecken mit Pilasterbündeln eingefast und die Pracht ihrer Dekoration nach oben steigernd. Fronttürme an der Chapelle des H. Dieu in Lyon, an der Kirche in Etival, hier nur der eine hochgeführt, an den Ecken von je zwei Säulen begleitet, prächtig in seiner derben, klaren Plastik. Früher, 1609 vollendet, mit drei Paaren gekuppelter Säulen auf jeder Seite als Fortsetzung der gotischen Strebepfeiler der Turm an S. Louis in Blois. Endlich der letzte große Prachtbau: der mächtige Frontturm mit begleitenden Seitentürmchen der Abteikirche in St. Amand (Abb. 222) kuppelartig ausklingend. Die Fronttürme der Kathedrale in Rennes mit fünf Ordnungen übereinander schon 1541 beg., erst 1703 vollendet.

Über den einfachen Kirchenkörper hinaus zu reicher Gruppenbildung in Hauptbau und Nebenbauten gelangen die Egl. des Minimes von F. Mansart, Grundstein 1611, unvollendet gelassen 1679, jetzt bis auf Reste verschwunden, jedoch von Marot gestochen, und Levaus Kollegkirche.

Die erste ein Kuppelbau, dessen Fassade sehr ähnlich Hardouin-Mansart für seinen Invalidendom (S. 226) nachbildet. An ihn schließen sich zu Seiten in Absätzen vortretende kleinere Pavillons mit Kuppeln an. Der Plan zu ihnen dürfte erst lange nach der Grundsteinlegung gefast sein. Ihr oberes Geschoß schiebt sich mit knappem Zwischenraum hinter den Mittelbau zurück, gegen ihre fallenden perspektivischen Linien tritt um so größer der Mittelbau. Die ganze Gruppe auf breiter Grundlage kulminiert in der Hauptkuppel. Dem starken Gesamtreief entspricht die Modellierung der Fassade. — Ähnlich, nur als flache Rundnische mit seitlichen Eckpavillons berechnet, die Kollegkirche an der Seine, dem damals noch bestehenden Louvreflügel des gleichen Meisters gegenüberliegend. Der Eindruck heute durch die deckende Brücke in der Achse beeinträchtigt, ein Nachteil, der schon bei ihrer Entstehung im J. d. B. an XII angegriffen wurde (vergl. S. 303). Das Vorbild italienischer Bauten (Abb. 122) ist für beide Anlagen unverkennbar, die Flankierung durch Pavillons speziell französisch.



Château de Maisons
(Phot. Deshairs-Calvès)

Die Elemente der Hôtel- und Schloßfassade wie ihr Verhältnis zur Fläche sind in der allgemeinen Darlegung bereits untersucht. So sind nur einigeergänzende Bemerkungen zu machen. Die Fenster werden durch einfache Rahmenprofile umschlossen, die manchmal ihre Fortsetzung in den Gurtgesimsen finden (Taf. IX): Verklammerung einzelner Abschnitte. Die zwischenliegenden Flächen werden mit tafelartigen Auflagen versehen, bei Verbindung von Ziegel und Haustein wie die Rahmungen auch diese



230. Blois, Château *

aus Haustein, so H. de Châlons et de Luxembourg, oder mit entsprechenden Vertiefungen ausgesetzt: Reliefbelebung. Als schönes Beispiel zu nennen das H. de Lauzun in Paris gegen 1650. Risalitbildung, häufig verwandt und durch den alten Pavillonbau begünstigt: H. Carnavalet (Abb. 229), H. de Ville in Lyon. An letztem auch die Mittelachse stark vorgeholt, ein gleiches an der verwahrlosten Fassade des H. de Beauvais in Paris. Später empfindet man einen so schmalen Streif als nicht dem inneren Raumkörper entsprechend. Ein luftiger Sonderbau, jetzt verglast, das Treppenhaus des H. Lambert (Taf. IX). Die Ordnungen fördern diese Risalitbildung. Ein einfaches Beispiel das kleine H. de Ville in Montdidier, bewegter Schloß Blois (Abb. 230), das reichste Maisons (Taf. XI). Besondere rhythmische Anordnungen dieser Risalite wie am Pal. Borghese in Rom, die den Gesamtkörper wieder zusammenbringen, werden erst von der klassischen Baukunst erstrebt.

Reiche Portalbildungen besitzen nicht die Kraft der Konzentration wie in Italien (S. 34). Die Fenster bleiben gotisch schlank, das Verhältnis $1:2\frac{1}{2}$ wird oft überschritten. Eine seltene Ausnahme am Hof des H. Lambert (Taf. IX). Diese Vorliebe für gestreckte Proportionen entwickelt das Türfenster mit kleinem Balkongeländer, das in der klassischen Zeit wieder seltener wird. Im Gegensatz zur Gotik bildet man die Mittelachse des Risalits als Fensterachse, nicht mehr als Pfeilerachse aus, die spätere Kritik verurteilt einen Verstoß hiergegen sehr streng: die gotische Vorliebe für den Pfeilerkörper weicht dem Wunsch, die inneren Raumachsen durch Fenster zu betonen und sie nach außen wirksam zu machen. Dieser Wandel mag auf den ersten Blick wenig bedeutungsvoll erscheinen, ist aber symptomatisch für die Wertverschiebung von den vorzüglich plastischen auf die raumformenden Elemente.

Das Dach wird den einzelnen Körperabschnitten entsprechend aufgelöst in einzelne Spitzdächer, die oben abgeflacht sind. Erst die klassische Baukunst schneidet hier alles mit der Horizontalen des Kranzgesimses weg.

Die Anlage der Cour d'honneur setzt Hauptbau, Seitenflügel und Portalbau in ein bedingendes Verhältnis. Dieses nahm man früher nicht zu genau, verschiedentlich nur Hauptbau und ein Flügel gleich hochgeführt. Jetzt nicht nur Gleichheit der Hälften beiderseits der Achse, sondern auch eine Massensteigerung, die im Mittelrisalit des Hauptbaues ihren



231. Vaux-le-Vicomte, Gartenfassade

folgen durch den bestimmten Belfroi umgedreht am Hof des H. de Ville in Lyon (Abb. 220). In der Kombination von flankierenden Pavillons und Mittelbau kostet man besonders die Massenbewegung der Schlösser aus: Balleroy bei Bayeux 1626—36 von F. Mansart (?) Beaumesnil (die seitlichen eingeschossigen Pavillons später ausgebaut), Maisons (Taf. XI)



232. Vaux-le-Vicomte, Hof

und schon merkwürdig beruhigt Chamarande 1654 von F. Mansart. Vaux-le-Vicomte (Abb. 216, 231) auch hier Kurven einführend und mit der Kuppel den für die Hoffront ungelungenen Versuch machend, den Gesamtkörper wie räumlich so auch plastisch zu zentralisieren.

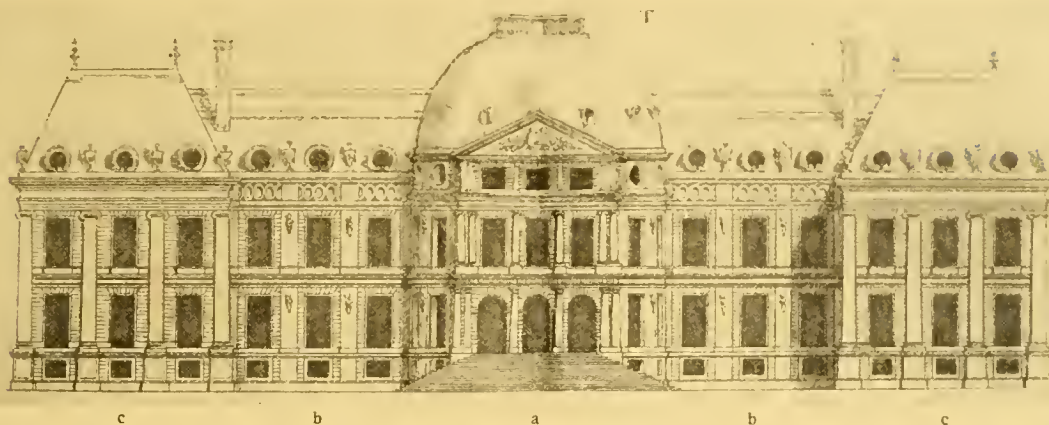


233. Vaux-le-Vicomte, Garten

Abschluß findet. So am Hof des H. Lambert (Taf. IX), wo die Hofrückfront sich gerade soweit über die Flügel hochschiebt, daß man weder von Zusammenhang noch Trennung, wohl aber von Verklammerung sprechen kann. Man strebt unter anderen Bedingungen Bildungen der italienischen Baukunst an, bleibt aber zaghaft und im kleinen. Sehr verwickelt der Hof des H. de Beauvais (Abb. 211).

Die Achsenrichtung der Raumfolgen durch den bestimmten Belfroi umgedreht am Hof des H. de Ville in Lyon (Abb. 220). In der Kombination von flankierenden Pavillons und Mittelbau kostet man besonders die Massenbewegung der Schlösser aus: Balleroy bei Bayeux 1626—36 von F. Mansart (?) Beaumesnil (die seitlichen eingeschossigen Pavillons später ausgebaut), Maisons (Taf. XI) und schon merkwürdig beruhigt Chamarande 1654 von F. Mansart. Vaux-le-Vicomte (Abb. 216, 231) auch hier Kurven einführend und mit der Kuppel den für die Hoffront ungelungenen Versuch machend, den Gesamtkörper wie räumlich so auch plastisch zu zentralisieren.

Übersehen wir die Entwicklung des plastischen Körpers von den feinsten Regungen des Ornaments bis zu diesen gewaltigen Massenbildungen, so dürfte eine Zusammenfassung der verschiedenen Erscheinungsreihen in kurzer Definition versucht werden können. In dieser Zeit erwacht vor allem an dem empfindlichen Instrument der Ordnungen das Gefühl für die Fläche als ein Ganzes, für den Baublock als einheitliche Vorstellung. Diese Vorstellung wird aber nicht unbeirrt zu Ende gedacht, sondern wie im Raumgebilde möchte man gleich weitergehen, auch hier verlockt durch italienische Vorbilder. Man gewinnt schließlich einen Baukomplex, der sich aus einzeln durchgearbeiteten Teilkörpern zusammenfügt.



234. Schloßfassade nach Saint Hilarion (S. 237) *

Mag auch erst die Gegenüberstellung klassischer Lösungen die Unzulänglichkeiten deutlich hervortreten lassen, so hoffen wir doch, sie sichtbar gemacht zu haben. Zwei Wünsche streiten hier in einer Brust: der nach Ordnung und der nach Reichtum. Die Ordnung erhebt sich schüchtern, aber der Reichtum ist der Stärkere. In der klassischen Zeit gründet jene ihr Reich, dieser wird ihr Diener.

Eine gleiche Unsicherheit macht sich nun, gerade wie in reich dekorativen Bauten unserer Zeit, in der Gesamtauffassung der räumlichen und plastischen Körper bemerkbar. Raum und Plastik gehen nebeneinander her und beide scheinen mit ihrer Schar von Motiven nur zufällig zusammengelassen zu sein. Man könnte sich für den Körper außen andere plastische Motive, innen eine andere Raumlösung denken. An der Schwierigkeit, italienische Fassaden an gotische Räume zu heften, krankt die kirchliche Baukunst, für S. Gervais wird dies als besonders deutlich später auch angemerkt (J. F. Blondel, Arch. L. IV, C. 5, Laugier Observ. 149). Die Kuppel der Egl. du Val de Grâce hat als Plastik eine völlig andere Körperbestimmung wie als Raum, die Kuppel der Levauschen Kollegkirche geht vom inneren Oval zum äußeren Kreis über. Die schöne Raumgruppe im H. Lambert (Abb. 209, Taf. IX) steht ganz unvermittelt zur Hoferscheinung, ebenso im Obergeschoß die innere Einteilung des H. de Beauvais (Abb. 211). Daß hier der Hof sich egoistisch als Raumercheinung durchsetzt, ist wohl ein Verdienst und mag moderner Baukunst vorgehalten werden, geht aber auf Kosten anderer Teile.

Man mißverstehe uns nicht. Allerdings ist die von uns geforderte Darstellungsform „Gesamtauffassung“ schwierig, da man ja rein materiell immer die Einheit der Erscheinung zu sehen vermeint. Wir denken hier nun und nimmer an die naturalistische Kausalauflassung unserer Zeit, für die eine Fassade Ausdruck des Inneren sein soll. Hier handelt es sich um kein kausales Verhältnis, sondern um Gleichzeitigkeit: das Innere ist Außen, das Äußere ist Innen; eine völlige Harmonie aller Werte ergibt sich, ein Allgemeines, in dem doch alle Teile sich glückerfüllt ausleben können (vgl. S. 237). Vermag diese Vereinigung nur ein erzogenes Darstellungsvermögen nachzuerleben, so vermag sie erst recht nur ein solches produktiv durchzudenken. Hierfür bringt allerdings diese Frühzeit bereits Ansätze. Ganz besonders ist es jetzt die Beziehung des plastischen Körpers zum

Außenraum, der diese Vorstellung fördert. Ahnungsvoll sind diese Beziehungen sogar schon von dem großen Vorläufer der neuen Baukunst, Jacques I A. Ducerceau, in seinen Entwürfen für Charleval, den Gartenanlagen von Chenonceau durchgearbeitet (*Les plus beaux Bastiments de France*, Paris 1576—79), aber in der Fülle des Vielen erstickt wieder die geistige Einheit. Ebenso nur ein Versuch Schloß Richelieu (Abb. 329). Erst die Anlage von Maisons, wie sie wenigstens J. F. Blondel (*Cours IV*, Taf. 30) uns bewahrt hat, vor allem die von Vaux (Abb. 231—233) bringen Allein, Vorhöfe mit Wirtschaftsbauten, die Cour d'honneur, den Baukörper mit seinen Achsenräumen und endlich den Garten in eine unveränderbare Bindung. Die weite Raumrhythmik des Gartens von Vaux, sein Verhältnis zu dem erhöhten Schloß verkünden bereits laut die neue Zeit (vgl. Kap. XIV).

Diese neue Bewertung kündigt sich gleichzeitig bei dem Theoretiker an, der auf der Schwelle der klassischen Zeit steht: Roland Fréart de Chambray. Hatte sich Savot in seiner *Architecture française* 1624 mit Untersuchung technischer Probleme beschäftigt, hatte Lemuet in seiner *Maniere de bien bastir* 1647 einen Kanon vom kleinsten bis größten Haustyp gegeben und eingehend über das Dachgestühl unterrichtet, so sucht Fréarts „*Parallele de l'Architecture antique avec la moderne*“, Paris 1650, tiefer in den Sinn der Säulenordnungen und der Gesamtaufassung einzudringen. Um Meister zu sein, bedarf es keiner neuen Erfindungen — und das hatten doch gerade die Ornamentiker geglaubt. „*Mascarons, vilains cartouches, grotesques ridicules et impertinentes*“ kritisiert Fréart. Nicht im einzelnen, im gesamten läge der Wert eines Bauwerkes: „*Ce n'est pas dans le détail des parties qu'on voit le talent d'un architecte, il faut juger à la distribution générale de son oeuvre*“ — der Begriff der Distribution hier also allgemeiner gebraucht, als in seiner späteren Anwendung einzig auf die Grundrißanordnung. Diese Veröffentlichung macht den größten Eindruck, auch ins Englische wird sie 1654 von Evelyn übertragen. Die in ihr ausgesprochenen Anschauungen leiten unmittelbar in die klassische Zeit über.

IX. Kirchen- und Hôtelbauten der Klassik.

Um 1660 beginnt ein neuer Abschnitt in der Baukunst Frankreichs. Wenn wir ihn den klassischen nennen, so möchten wir damit ausdrücken, daß die mannigfachen Strömungen der ersten Hälfte des 17. Jhhs. jetzt ihre Abklärung finden und die Unsicherheiten, von denen gesprochen wurde, verschwinden. Dieser Abschnitt gleicht darin der Hochrenaissance in Italien, die ebenfalls die Erfüllung aller Ahnungen des Quattrocento brachte. Die engen Beziehungen zur Hochrenaissance drücken sich auch in einem erneuten Studium der italienischen Meister jener Zeit aus. In der Einleitung des „*Cours d'Architecture*“, Paris 1691, weist Daviler auf Vignola, und zwar den Vignola, der im Auftrag der Akademie die Säulenordnungen herausgab, neben ihm auf Michelangelo, Sangallo. Bramante erscheint als zu trocken. Doch selbst den großen Meistern gegenüber scheut man sich nicht vor Kritik in dem Bewußtsein, selbst am besten zu wissen, was Baukunst ist. Michelangelo schon von Fréart de Chambray abgelehnt: *il avoit fait de grandes choses, mais ç'a été lui qui a introduit de libertinage dans l'architecture*. Nur mit dieser Beschränkung ist Davilers Aufforderung zu verstehen: „*L'Italie est le siège de la bonne architecture, . . . c'est donc en Italie et principalement à Rome qu'il faut aller.*“ Leidlich fest behauptet die Antike ihr altes Recht, doch fehlen auch da nicht Korrekturen. Bereits dämmert einem Lateulière, Direktor der Akademie in Rom, die Erkenntnis von dem Verhältnis zwischen griechischer und römischer Antike auf. Es heißt in seinem Bericht vom 9. VIII. 1696: „*Les beaux Arts estant venus de la Grèce en Italie, l'on verrait les choses dans l'origine, tant pour l'architecture que pour la sculpture.*“ Er fordert

zum Aufmessen der antiken Bauten in Athen und der Levante auf. Daß die neuen französischen Bauten nicht nur den Wert der antiken erreichen, sondern sie noch übertreffen werden, hofft Daviler fest.

Die französische Baukunst befreit sich jetzt in ihren räumlichen und plastischen Darstellungen von stets sich erneuernden fremden Einflüssen und gewinnt ihren nationalen Charakter. Auch deshalb ist sie als klassische Kunst zu bezeichnen. In Rom sähe man kein Gebäude aus den letzten hundert Jahren mehr, das den Regeln guter Baukunst entspräche, meint Daviler. Der Abfall Berninis in Paris (S. 233) illustriert diese Anschauung.

Daß die Zeit Perraults und F. Blondels die klassische ist, empfindet das ganze 18. Jahrhundert. Immer wieder greift man auf diese Bauten zurück, die in vollkommener Weise das Wesentliche der Baukunst für den Franzosen darstellen, zu dem sich schließlich wohl Zusätze machen lassen, das aber den allgerechten Grund gelegt hat. Ein Tadel am Louvre oder der Porte S. Denis wird selbst von den Hauptmeistern des Rokoko nicht ausgesprochen. Dem Klassizismus gar sind sie ein für allemal unvergängliche Vorbilder (S. 267), erst eine veränderte Grundanschauung um 1800 kritisiert auch hier.

An Bauwerken selbst hat diese Zeit, verglichen mit früher oder später, auffallend wenig geschaffen. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich auf Kirchenbauten und Hôtels beschränkt und zunächst von den gewaltigen Unternehmungen der Schloßbaukunst (Kap. XIV) absieht. Unendlich wertvoll sind aber alle Samenkörner, die in den theoretischen Schriften niedergelegt sind. Ihnen muß daher besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Im Kirchenbau leben auch jetzt noch gotische Raumerinnerungen fort, mochte dem gotischen Detail gegenüber auch F. Blondel von den „vilains marmousets“, an anderer Stelle von den „grotesques bizarres de l'architecture allemande“ sprechen, Fréart diese Baukunst als „le singe d'architecture“ bezeichnen (Parall. 38).

Die zerstörte Kirche in St. Maixent wird nach dem mittelalterlichen Plan 1670—82 wieder aufgebaut. S. Clemens in Metz dreischiffig mit polygonalem Chorschluß 1680—93 von dem Italiener Spinga (?), Fass. 1715, ist eine gotische Hallenkirche mit Säulen statt der Pfeiler. Ihre Verwandtschaft mit der Jesuitenkapelle in Cambrai (Abb. 202) ist auffallend. Ebenfalls in Metz die Liebfrauenkirche 1655 beg., Fass. 1735, über gotischem Grundriß der Raumwirkung von S. Sulpice angenähert. Von Umdekorationen gotischer Räume ist die bedeutendste die des Chors von N. D. in Paris durch R. Decotte, beg. 1699, unterbrochen 1708, voll. 1714, mit der Gruppe einer Pietà und den Statuen Ludwig XIII. und XIV. von Coustou und Coyzevox. An Gegnern solcher Modernisierungen hat es nicht gefehlt. Hier vermerkt Decordemoy (Nouv. Traité 120): on y dégrade entièrement la symétrie de cette Eglise et l'uniformité du dessin. Vgl. auch S. 240, 274.

Die früher entwickelten Typen werden ohne besonderes Bemühen beibehalten. S. Roch und S. Sulpice erfüllen so gut die rein kirchlichen Ansprüche, daß die Gestaltungskraft sich lieber anderen Aufgaben zuwendet. Als übertrieben gestrecktes Langhaus mit Seitenschiffen erscheint S. Louis des Invalides in der Baugruppe des H. des Invalides in Paris 1670—78 von L. Bruant. Über den Seitenschiffen Emporen wie in S. Paul et S. Louis. Einschiffig mit seitlichen Kapellen, Kuppel, Querschiff und tiefer Apsis S. Thomas d'Aquin in Paris beg. von Bullet 1682, Fass. erst 1787 von dem Klosterbruder Claude. Von Bullet auch N. D. de la Gloriette in Caen 1684, hier Rippenwölbungen und die seitlichen Kapellen in Durchgängen miteinander verbunden. Ein tonnengewölbtes, siebenjochiges Schiff ohne Kuppel, polygonaler Apsis und tiefen Kapellen, die breit gegeneinander geöffnet wie Seitenschiffe wirken, zeigt N. D. in Bordeaux, beg. 1684 von Michel, voll. 1707. Auffallend niedrig und breit wirkend, sonst ganz dem Schema folgend, die kleine dreischiffige N. D. in Versailles 1684—86 von



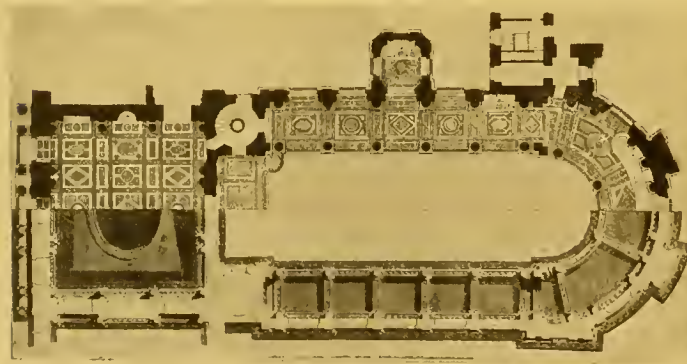
235. Versailles, Chapelle

Neue Raumgedanken in den schönsten Verhältnissen dagegen entwickelt die Schloßkapelle von Versailles (Abb. 235—238, 281) 1699—1710 von Hardouin-Mansart, Dekor mit Anzeichen des nahenden Rokoko von R. Decotte, seit 1708 unter Mitwirken erster Bildhauer.

Ein geradezu schlagender Beweis für die oft jegliche Gesamtvorstellung entbehrende Betrachtungsart unserer kunstgeschichtlichen Handbücher ist, wie sie durchweg bei Abbildung des Plans diese Kapelle aus ihrem Zusammenhang mit unterem und oberem Vorsaal lösen. Weder J. F. Blondel noch P. Lepautre (Plans, Coupes etc. de la Chapelle du Chasteau de Versailles) geben Pläne oder Schnitte der Kapelle ohne diese. Denn die Vorsäle sind nicht nur gleichzeitig ausgestattet, sondern ergänzen den Eindruck der Kapelle auf das glücklichste. Der untere Vorsaal, zugleich Vestibül des seitlichen Schloßeingangs, gliedert die Wände mit Blendarkaden ähnlich den Pfeilerarkaden des unteren Kapellengeschoßes. Vier jonische Säulenpaare zerlegen ihn zwar nicht in dem Verhältnis von Schiff und Umgang der Kapelle, bereiten aber deren ähnlichen Rhythmus vor, zugleich die untere Ordnung gegenüber der korinthischen Ordnung im Obergeschoß der Kapelle darstellend. Die Wände des oberen Saals sind mit Freisäulen und Halbsäulen gegliedert, die den Säulen der Kapelle genau in ihrer Form gleichen, jedoch kleiner sind und damit die wundervolle Überleitung des optischen Maßstabes übernehmen. Tritt man von hier aus auf die Königs-tribüne der Kapelle, so wirkt ihr Raum wie ein mächtiges Armausbreiten: der Boden flieht zurück, Säulen und Wölbung steigen hoch empor: à peine est-on entré, que les

Hardouin-Mansart (von Gurlitt als S. Louis beschrieben). Ganz an die großen Vorbilder sich anschließend, überaus edel in der Einzeldurchbildung S. Louis en l'Île in Paris, mit einer Breitseite an der gleichnamigen Straße liegend. Beg. 1664 von Leveau, Chor. voll. 1679, Schiff 1702, Turm mit obeliskentartig schlankem, durchbrochenem Steinhelmerst 1765. Mit alten Raumfugungen sind hier vielleicht die schönsten Verhältnisse erreicht. Von anderen Kirchen seien genannt die in Batz 1680, S. François de Xavier 1680 und S. Maurice 1712—14 in Besançon, S. Louis in Brest 1688 beg. voll. erst im 19. Jhh., S. André in Lille 1702.

beautés qu'on y apperçoit ravissent l'esprit sans fixer les regards, et que les yeux avides et incertains de leur choix, courent de chef-d'oeuvre en chef-d'oeuvre, et n'ont pas la liberté de s'y arrêter (J. F. Blondel, Arch. L. VII, C. 8).



236. Versailles, Chapelle

Die Vorräume sind leicht querrechteckig. Die Kapelle selbst zeigt ein gestrecktes Mittelschiff, das leicht eingezogen halbkreisförmig endet. Ein Umgang ist ringsum geführt — J. F. Blondel vermerkt dies Motiv ausdrücklich als gotisch —, der zweigeschossig geteilt, sich unten in Pfeilerarkaden, oben in wunderbarer Säulenstellung, vielleicht die schönste der ganzen französischen Baukunst, gegen

das Schiff öffnet. Beidemale erhalten die Umgänge reichliches Seitenlicht, während sie hinter dem Chor dunkel gehalten sind. Die übliche Marienkapelle ist an die Seite geschoben, um nicht den einheitlichen Wohlklang des Raumes im Chor aufzusplittern, auch die Bedenkung der Außenansicht mochte für diese eigenartige Lage ausschlaggebend sein. Da für den auf die Königstrübüne Tretenden Pfeiler und Säulen die Fenster fast decken, erfüllt eine fast unerklärliche, schwebende Helligkeit den Raum, die ihn übermächtig zu erweitern scheint. Die dekorative Reliefplastik ist ganz zart gehalten, wirkt nur wie ein Flimmern der Oberfläche kraftvoller tektonischer Formen. Die Grundfarbe des Raumes bestimmt das lichte Gelbweiß des natürlichen Steins, in seiner Zartheit durch die vergoldete Bronze der Balustraden und der Ornamentik der Königstrübüne noch gesteigert. Der Boden zeigt ein mattgetöntes Marmormosaik. Die Fensterrahmen sind aus vergoldetem Eisen, die Fenster weiß verglast mit ganz wenig Gelb und Blau. Erst das Gewölbe mit hohen hellen Stichkappenfenstern läßt über dieser stillen Feierlichkeit die Pracht seiner reichen Farben und Vergoldungen emporrauschen. In der Tiefe der Altar, hoch über ihm den Blicken des aufschauenden Königs sich darbietend der auferstehende Christus, eine jubelvolle Schöpfung von Coypel.

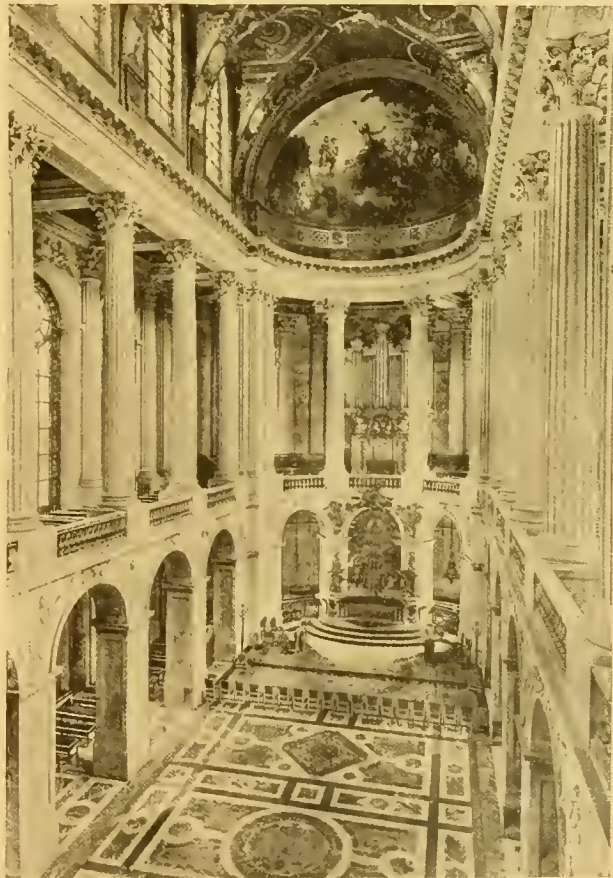
Aus der Anordnung der Königstrübüne auf eine besondere Überhebung des Herrschers zu schließen, hieße unhistorisch denken, wie man sich überhaupt hüten sollte, mit kulturhistorischen Allgemeinurteilen eine Baugeschichte auszustaffieren. Diese Anordnung des Herrschersitzes im Obergeschoß ist alte Gewohnheit, nicht nur in Frankreich. Fabelhaft ist aber die Kraft Hardouin-Mansarts gewesen, den ganzen Raum völlig auf jene Ansatzstelle hin durchzubilden.

Der Einfluß dieses Vorbildes ist nachhaltig. Eine ähnliche Anlage, vielleicht von Hardouin-Mansart selbst begonnen, die Kapelle des Schlosses Lunéville, 1703—6 von Boffrand weitergeführt. Vgl. weiter den Entwurf Boffrands für die Kapelle in Würzburg, Caserta (Abb. 196).

Hätte der französische Zentralbau nur die geringste Neigung gehabt, zeitgenössischen italienischen Raumvorstellungen nachzugehen, so hätte die 1662 begonnene Theatinerkirche von Guarini (S. 78ff.) in Paris, voll. von Lievain, jetzt verschwunden, eine oder die andere Anregung geben können. Die Abbildung bei J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 30) zeigt eine Kuppelanlage über achtseitigem Unterbau, zwei gegenüberliegende Seiten öffnen sich zu tiefen Halbrundnischen, die beiden anderen Kreuzarme zu breitgezogenen Achteckräu-



237. Versailles, Vestibül der Chapelle



238. Versailles, Chapelle

men, an deren Schmalseiten sich ovale Kapellenräume anschließen. Alle Arten räumlicher und plastischer Durchdringungen sind hier angegeben. Obgleich sowohl Mansarts Egl. de la Visitation wie Levaus Kollegkirche in dieser Richtung vorwärtsgehen schienen, zeigt die jetzt entstehende Egl. des Filles de l'Assomption in Paris, 1670—76 nach Zeichnungen des in Rom weilenden Errard von Chéret ausgeführt, eine völlig andere Raumerscheinung.

Die Kirche ist ein kreisrunder Zentralbau, der zwar nicht gerade, wie schnellhin behauptet, das Pantheon zum Vorbild nimmt, wohl aber einem Bau wie N. D. des Ardilliers in Saumur (S. 189) die klassische Ausformung gibt. Zwischen gekuppelten Pilastern öffnen sich unten im Achsenkreuz große Bogennischen, der Hauptaltar lag ursprünglich rechts vom Eingang gegenüber dem angebauten Schwesternchor. In den Diagonalen kleinere Nischen mit geradem Sturz, darüber Öffnungen von Logen. Diese unteren Partien durch ein starkes Kämpfergesims abgeschlossen. Darüber nicht wie in Saumur eine Wiederholung der untern Motive, sondern eine ruhig abschließende Tamburfläche, rhythmisch geteilt nur durch breite Fenster und schmale Nischen. Die Höhe dieses Tamburs ist gleich der Höhe der Kuppel, die als genaue Halbkugel über allem zusammenfassend schwebt. Der halbe Durchmesser des Raumes ist das Grundmaß. Die Höhe des unteren Geschosses beträgt $\frac{1}{3}$ dieses Grundmaßes, der Bogenarkaden 1, der Abstand der äußeren Pilaster der Gruppe zwischen den Arkaden ebenfalls 1, so daß für die Breite jeder dieser Arkaden, $\frac{2\pi-4}{4}$, also etwas über die Hälfte des Grundmaßes übrig bleibt.

Klarste Raumerscheinung, Unterordnung in der Abstufung des Aufbaus, eine fast puritanische Einfachheit der Mittel, leicht berechenbare Proportionierung — das sind die künstlerischen Absichten dieser Zentralanlage. Das gleichmäßig in Arkaden geöffnete Kuppelrund der Madeleine in Lille (Abb. 239) 1675 hat dieselbe klare Gesetzmäßigkeit der Erscheinung, die Proportionen des Tamburs sind hier schlankere. Der kleine 1687 von L. Bruant aufgeführte Zentralkirchenbau der Salpêtrière, diese einst Arsenal, 1657 zum Hospital ausgebaut, entwickelt dann ebenso wie die Egl. de l'Assomption ein Raummotiv der vorhergehenden Epoche: den Kuppelraum der Egl. du Val de Grâce (S. 186).

Der regelmäßige achteckige Kuppelraum — dort Quadrat mit stark abgeschrägten Seiten — mit achtseitigem Tambur und Kuppel, unter der der Altar in der Mitte steht, verbraucht nun nicht vier Seiten als Pfeiler wie Val de Grâce, wo sie von den Eingängen der Eckkapellen durchbrochen werden. Zunächst als von starken Wänden gleichmäßig umschlossen vorgestellt, durchbricht der Raum diese nach allen acht Seiten in gleicher Weise, so daß acht gleiche Öffnungen und Pfeiler entstehen. Im Achsenkreuz schließen sich gestreckte rechteckige Säle an, im Diagonalkreuz achteckige Räume. Da die einzelnen Nebenräume nur durch Schranken gegeneinander geschlossen sind, entsteht eine Art Umgang.

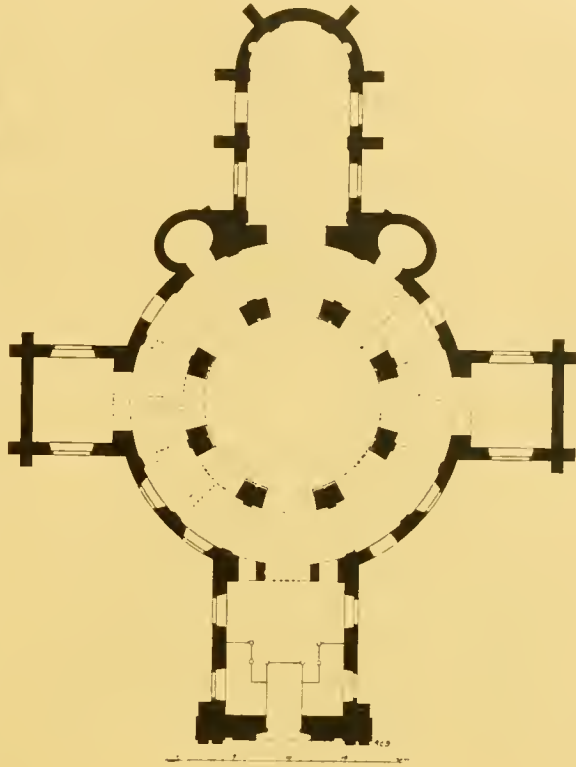
Wieder wird man im Vergleich mit dem großen Vorbild Val de Grâce, bei dem die Idee der gegen den Kuppelraum geöffneten Diagonalkapellen zuerst auftaucht, finden, daß selbst in diesen bescheidensten Formen, ohne besondere Ornamentation, der räumliche Gedanke leichtfaßlich vorgetragen ist, die Verhältnisse völlig ausgewogene sind, alle Unreinheiten des Vorbildes verschwinden, jeder Einzelabschnitt befreit und doch aufgenommen in die Gesamtkomposition erscheint.

Diese kleine Kirche der Salpêtrière ist, wenn auch später begonnen, gewissermaßen das Vorspiel für den größten Zentralbau dieser Zeit in Paris, den Kuppelbau an der älteren Langhauskirche S. Louis des Invalides 1675—1706 von Hardouin-Mansart (Abb. 240—42).

Die Ausarbeitung des ersten Plans und die Grundsteinlegung fällt bereits in das Jahr 1675. Hardouin-Mansart ist damals 29 Jahre alt und erhält den Titel eines Architecte des Bâtiments du Roi. Voll. 1706. Bruant ist 1675 noch am H. des Invalides und der Langhauskirche (S. 211) beschäftigt, vielleicht hat sich daraus ein gewisser Gegensatz entwickelt, der Hardouin-Mansart die geringe Rücksicht auf die alte Kirche nehmen und seinen Bau als völlig selbständigen Bauteil aufführen ließ. Um später wenigstens die Kämpferlinie durchzuführen, mußte diese an der Verbindungsstelle schräg emporgezogen werden. Als italienischer Vergleich sei Guarinis Capp. della S. Sindone (Abb. 64, 65) genannt, die hochgelegen, sogar trotz moderner Verglasung, einen rauschenden Abschluß des alten Langhauses herausarbeitet. Genug, Hardouin-Mansart löst hier völlig in sich geschlossen das Problem des Zentralbaus.

Der Gesamtumriß bildet ein genaues Quadrat, man vergleiche damit Levasus Kollegkirche (Abb. 208). Der Kuppelraum in der Mitte hat Kreisform. Im Achsenkreuz öffnen sich gewaltige, bis zum Tamburkämpfer reichende Arkaden, etwas breiter als die trennenden Pfeiler, zu tonnengewölbten Räumen. Von ihnen ist der Eingangsraum rechteckig, die Seitenräume in flachem Rund abgeschlossen, während an den vierten Flügel sich ein ovaler Kapellenraum anschließt. Vor die der Kreislinie folgenden Pfeiler stellen sich je zwei Säulen mit Pilasterrücklagen, ein vorgekröpftes Architravstück tragend. Gleiche Pilaster, gekuppelt, dienen zur Wandgliederung der Kreuzarmflügel. Die Pfeiler selbst sind von Bogenportalen durchbrochen — ein größerer Blendbogen vermittelt zwischen diesen und den gewaltigen Arkadenbögen —, gleiche Bogenportale öffnen sich in den Seitenwänden der Tonnenräume. Sie führen jedesmal über Stufen empor zu hell erleuchteten Kuppelräumen, die in den Ecken des großen Quadrats liegen. (Die Abbildung gibt nur Stufenriuge im Hauptraum, entspricht so nicht der Wirklichkeit.) Die Wände dieser Eckkuppelräume nehmen mit Halbsäulen das Gliederungsmotiv der größeren Vollsäulen des Hauptkuppelraums in gleichem Rhythmus auf. Über ihrem geschlossenen Architrav steigt eine elliptische Kuppel hoch, die oben noch einmal durch einen Gebälkring eingezogen, mit flacher Kalotte — keiner Laterne — geschlossen ist. Das Tamburkämpfergesims der Hauptkuppel ruht, wie bemerkt, auf den Scheiteln der großen Arkadenbögen und den des kreisförmigen Grundrisses wegen lotrechten Zwickeln über den Pfeilern. Der Tambur ist von zwölf Fenstern so durchbrochen, daß jedesmal über den Bogenscheitel ein Zwischenpfeiler zu stehen kommt, während die andren Zwischenpfeiler struktiv sicherer auf den beiden Hälften der großen Pfeiler ruhen. Die Verstrebung dieser Tamburzwischenpfeiler kann nur hier, nicht über den Tonnen geschehen, die Außenansicht des Tamburs wird damit bestimmt. Innen die Tamburpfeiler mit Pilasterpaaren dekoriert, das Gliederungsmotiv der Kreuzarmflügel wiederholeud. Darüber erhebt sich eine erste Kuppel mit einer weiten Öffnung oben (cul du four en lunette), den Blick in eine zweite, parabolische Kuppelwölbung frei lassend, die ausgemalt mit der Verklärung des heiligen Ludwigs von Delafosse, ihr Licht durch von unten nicht sichtbare Fenster am Kuppelfuß erhält. Das Material ist ein ganz lichter, gelblichgrauer Stein, jedoch weniger warm im Ton, als die Kapelle von Versailles. Die Flächen sind in tektonischer Einpassung mit Reliefs und Gemälden von Delafosse, Jouvenet, Coypel u. a. geschmückt.

Wir würden der Schöpfung Hardouin-Mansarts nicht gerecht werden, wenn wir nicht einige der vorzüglichsten und den Eindruck bestimmenden Proportionsbemessungen vermerkten. Wir benützten dafür die schönen Aufnahmen bei Cochin, „Description historique de l'Hôtel Royal des Invalides“, Paris 1756 (Abb. 241, 242). Das Einheitsmaß, der Modul, ist der halbe Durchmesser des Hauptkuppelraums, reichend von einer Säuleumitte bis zur gegenüberliegenden. Wir nennen es r . Dieses Maß ist im Mittelring des Bodenmosaiks noch einmal angegeben. Die Tiefe der Seitenflügel, die etwas aus dem Grundquadrat hinausgeschoben sind, um das genaue Maß wahren zu können, damit dann gleichzeitig den Block plastisch modellierend, und der Durchmesser der kleinen Kapellen ist r . Die Querachse also $4r$, die Diagonalachse $5r$. Der Abstand der Säulen, die den Eingang der Tonnen flankieren, ist r , wodurch die Breite der Öffnungen wie der Pfeiler festgelegt wird, umgekehrt wie in der Egl. de l'Assomption (S. 214). Eingangsraum und Kapellenvorraum sind dem Quadrat angenähert. Die Tiefe des ovalen Altarraums ist r , sein Quermesser $\frac{3}{2}r$, die Tiefe seiner Apside $\frac{1}{2}r$. Im Aufriß ist die Höhe bis zum Tamburkämpferansatz $2r$, die Tamburhöhe $\frac{3}{2}r$, von dort bis zur letzten Kuppel noch einmal $\frac{3}{2}r$, die Gesamthöhe also $5r$. Sie entspricht genau



239. Lille, S. Madeleine *



240. Paris, S. Louis des Invalides

dem diagonalen Durchmesser der Gesamtraumgruppe. Die Höhe der Tonnen geht bis zum Tamburkämpfer, gleich 2r. (Die Stufen in der Zeichnung fehlen in Wirklichkeit, da nur die Eckkapellen eine höhere Bodenlage haben, s. oben.) Die Höhe der Eckkapellen ist 2r. Die Höhe der Kapellen gleicht also, selbst wenn ihr Kuppelscheitel um die Hebung des ganzen Raums durch die Stufen höher liegt, der Tonnenraumhöhe. Der Rhythmus der umliegenden Raumreihe wird also S. Pietro gegenüber ein schlichterer, man mag sagen schwungloserer. — Von andern feineren Proportionsmaßen sehen wir ab, wir glauben den Beweis erbracht zu haben für die immerhin verblüffende Tatsache, daß ein Modul für die Raumbildung des gesamten Baus durchgehalten ist.

Die zahlreichen Beziehungen zwischen den Gliederungen und diese von uns soeben nachgewiesene Harmonie zwischen den Raumproportionen bestimmen die einheitlich mächtige Wirkung des Gesamt-raums. Da die Mittelpunkte der Eckkapellen über die Kreuzarme hinweg durch die Durchgänge miteinander verbunden werden, schließt sich um den Hauptraum der Kranz eines Raum- und Lichtrhythmus zusammen — letzter sehr unterschiedlich akzentuiert —, wie ihn ähnlich und doch bezeichnend unterschiedlich auch S. Pietro (Abb. 2) bildete. Da in S. Louis aber nicht nur die Kreuzarme, sondern auch die sehr hellen Eckkuppelräume sich gegen den

Hauptkuppelraum öffnen, steigern sich die Bindungen dieses rhythmischen Kranzes gegen den Hauptraum. Die mehrfach umbiegende Raumkurve S. Pietros wird hier ergänzt und harmonisiert durch diese radial abrollenden Raumkurven: eine Lösung, die in Entwicklung Mansart-scher Gedanken (S. 186) über S. Pietro hinausgeht. Nach allen Richtungen sind hier Enfiladen gewonnen, die J. F. Blondel das principe fondamental der Baukunst nennt: hier gäben sie dem Bauwerk eine regelmäßige Einheit in Plan und Aufriß, die kaum wieder sonst erreicht wäre und nötigten „à passer alternativement du tout aux parties et des parties au tout“ (Arch. L. II, C. 1).

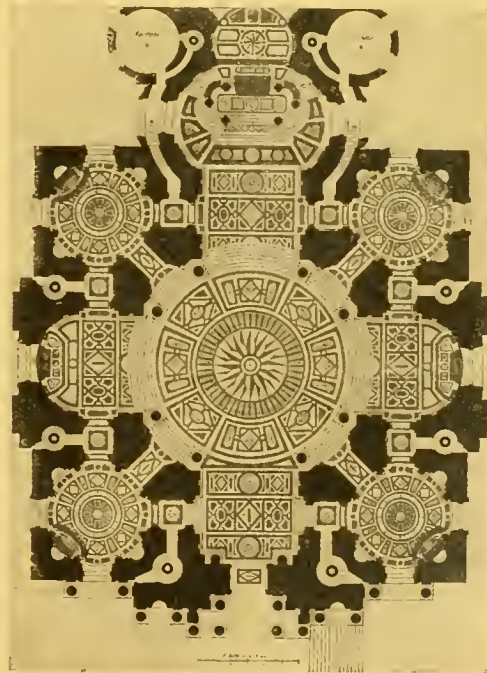
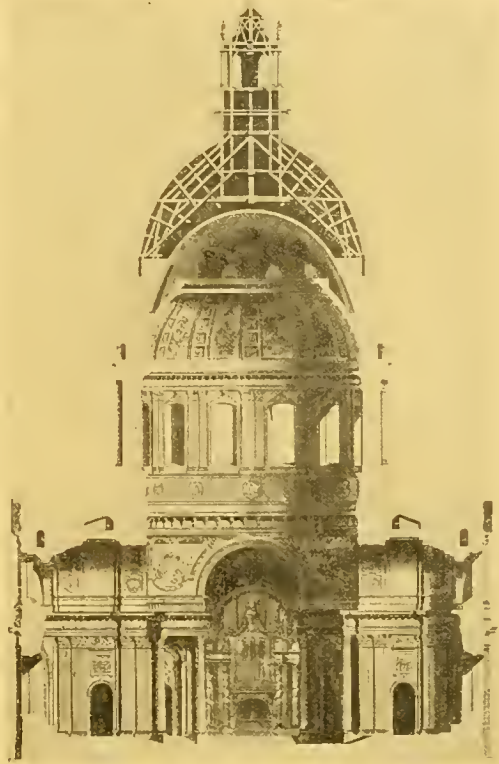
Durch den Einbau des Mausoleums Napoléons I 1843–53 in die Fundamente, das sich dem Mittelring des alten Marmorbelags entsprechend weit nach oben öffnet und nur einen schmalen Umgang bestehen läßt — der erste Eindruck ist der eines Wasserbeckens —, hat man jeden architektonisch bedeutenden Standpunkt verloren, nicht ein einziges Mal vermag man die Enfiladen zu übersehen. Die Raumwirkung ist zertrümmert: ein wahrhaftiges Symbol dieses genialen Kulturverwüsters.

Wenn dieser Raum uns bei aller Klarheit, seinen schönen Einzelheiten, leerer vorkommt als S. Pietro, so mag das daran liegen, daß unsere nachdenkende Vorstellung ihr Ziel ohne Bemühen erreicht, während in S. Pietro die Arbeit, das langsame Herauswachsen zu solcher Vorstellung eine innerliche Erregung wach macht, in deren Rausch dann das Resultat genossen wird. In dieser befeuernden Vorstellungsarbeit, dem rauschhaften Glück des endlichen Erfassens liegen jedenfalls für uns die Wirkungen der italienischen Barockbaukunst und sicher auch für die damaligen Menschen, nicht in dem haltlosen Ertrinken in verschwommenen Eindrücken. Verschwommene Eindrücke, wie sie die verwischende Malerei erreicht, können nie das Ergebnis produktiver architektonischer Vorstellungsarbeit sein, und aus diesem Grunde

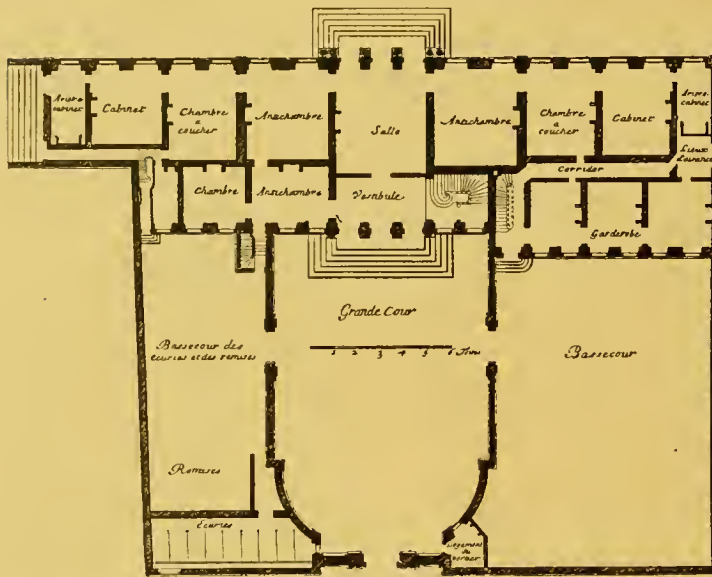
glauben wir auch, die Allgemeindefinition der Baukunst des 17. und 18. Jhhs. als malerisch ablehnen zu können.

Man wird unsere Ausführungen, und zwar einschließlich des im italienischen Teil Gesagten und der noch weiterhin entwickelten Gedankengänge, vielleicht als im Gegensatz stehend zu einigen Darlegungen der bei der Drucklegung unserer Arbeit erschienenen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ Wölfflins finden. Uns scheint, daß es sich eher um eine graduell unterschiedliche Bewertung besonderer Symptome handelt. Diese Unterschiede rühren daher, daß, wie wir glauben möchten, Wölfflin bei der Aufstellung seines Begriffs „malerisch“ für die Baukunst mehr der rezeptiven, als der produktiven Vorstellung gefolgt ist. Er hat mehr den vorhandenen Komplex gesehen, statt daß er den Gedankengängen des entwerfenden Architekten gefolgt ist. Die gleiche Einwendung ist gegenüber den wertvollen Schmarsowschen Untersuchungen zu machen. (Vergl. hierzu meine „Barockskulptur“, Kap. I.) So ist Wölfflin — und manche seiner Schüler — dazu gekommen, akzessorische Momente, die in der Vorstellung des räumlich und plastisch entwerfenden Architekten eine geringere Rolle spielen, zu integrierenden Elementen des Bauwerks zu machen, wobei man sich allerdings um französische Baukunst, die vielleicht das Urteil revidiert hätte, nicht bemüht hat. Der Begriff malerisch ist der Malkunst entlehnt. Da aber Malkunst, Skulptur und Architektur drei ganz verschiedene Vorstellungs- und Gestaltungskategorien bilden, wünschten wir eher eine Differenzierung als eine Verallgemeinerung des begrifflichen Rüstzeugs. Ein Grund für diese Gleichsetzungen liegt vielleicht darin, daß unsere architekturkritische Sprache von der kritischen Sprache der Malkunst und Skulptur abhängig ist, die architekturkritischen Begriffe des 18. Jhhs. eher verblaßt als entwickelt sind. Wir dagegen weisen, einzig bemüht um die produktiven Vorstellungen des architektonischen Entwerfens, diesen malerischen Elementen ein nur ephemeres Dasein zu, wobei wir unsere weiteren Ausführungen eingehend auf die zeitgenössische Theorie stützen werden, der doch einige Beweiskraft innewohnt. Um es scharf auszusprechen: wir sind der Ansicht, daß

A. E. Brinckmann, Die Baukunst d. 17. u. 18. Jhhs.



241. 242. S. Louis des Invalides



243. Paris, Hôtel de Rothelin

zu ein und derselben Epoche die Malkunst völlig malerisch gesonnen sein kann, während die Architektur als unterschiedliche Vorstellungs- und Gestaltungskategorie keine malerischen Elemente aufzuweisen braucht und die Parallelentwicklung in gleicher Komplizierung der Vorstellungskomplexe mit wesentlich anderen Mitteln besteht. Diesen besonderen Mitteln sind wir nachgegangen. Da wir aber in einem Handbuch, das nicht nur Beispiele wählt, sondern ein Riesengebiet aufzudecken hat, das Problem auf diese Unterschiede nicht zuspitzen können, müssen wir es dem Leser überlassen, das Gerüst unserer

Begründungen in dem gesamten Werk, besonders in den weiteren Darlegungen zu finden.

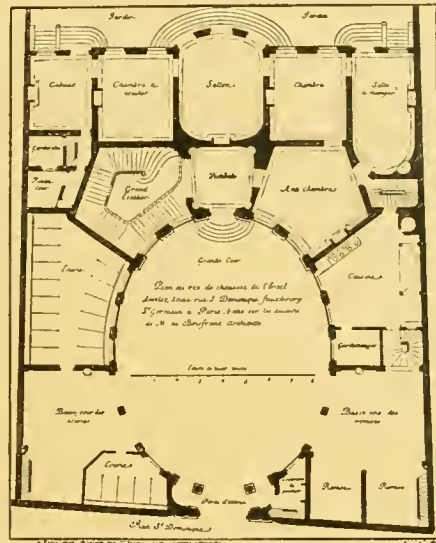
Im Invalidendom vermag man ebenso die Größe der klassischen französischen Raumkunst wie ihre absichtlichen Beschränkungen zu erkennen. An die Stelle des Rauschs im Raum tritt die kühle, klarsichtige Durcharbeitung, die ihre Aufgabe als vollendet erst aus der Hand gibt, wenn sie der nachdenkenden Vorstellung die Aufnahme im Ganzen und im Einzelnen auf das überhaupt erreichbare Maß an Leichtigkeit gebracht hat. Parallelen dazu im literarischen Stil sind unschwer zu ziehen.

Die geringe Zahl der Hôtelbauten aus klassischer Zeit in Paris wie in der Provinz überrascht. Zudem ist es für den Ausländer beinahe ausgeschlossen, hier Forschungsreisen zu machen. Er muß sich schon glücklich schätzen, Bauten aufzusuchen und im Innern besichtigen zu können, deren innere Anordnung durch ältere Veröffentlichungen bekannt ist. Leider hat die französische Forschung hier über Paris hinaus so gut wie nichts geleistet.

Das Wohnhaus, das sich Hardouin-Mansart 1699 erbaute, ist erhalten. Die Tiefenachse bietet eine Folge von Hofeingang, rechteckigem Hof, rechteckigem Vestibül und quergelegt rechteckigem Salon. Die Treppe liegt, wie die Theorie es fordert, rechts vom Vestibül. Diese Raumachse entspricht nicht der Achse des ganzen Körpers, sondern hängt seitlich, der Hof zeigt mit seiner Ausbuchtung nach links deutlich diesen Mangel, der jedoch in der Schmalheit des Grundstücks seine Erklärung findet. Die plastische und malerische Innenausstattung von seinen Freunden Delafosse, Mignard, Lebrun in gewählter Köstlichkeit ist erhalten. Nur Peristyl, Vestibül und große seitliche Treppe gegen den Hof abgestimmt in der Maison de Sonning 1704 von Dulin, hier nicht einmal eine gewichtige Tiefenachse entwickelt, dagegen die Türen der Zimmer auf den Anlauf der Treppe bezogen.

Das H. d'Estrées, jetzt russische Gesandtschaft, 1704 von Decotte nähert sich der klassischgroßen Form, das H. de Rothelin (Abb. 243), jetzt Ministère du Commerce, 1770—74 von Lassurance I bringt die klassische Musterlösung.

Am ersten Hôtel das Hofportal gegen die Straße in ein Halboval eingebettet, dem gegen den kaum gestreckten Hof einleitend ein gleiches Halboval entspricht. In der Achse folgen sich Vestibül und Saal, beide rechteckig, fast gleich groß. Nach links das Vestibül erweitert durch einen gleichgroßen Raum, dem die Treppe sich anschließt: die Achse wird empfindlich nach dieser Seite ausgebogen. Die übrige Grundrißfläche Vestibül und Saal entsprechend in zwei Reihen rechteckiger Zimmer aufgeteilt, die Querachse nur teilweise durchgeführt. — Der Hofraum des H. de Rothelin hat das Verhältnis 2:3, wie es die Theorie fordert. Gegen das Straßenportal halbovale Ausrundung. Rechts und links vom Hof Nebenhöfe mit Nebenausgängen zur Straße und Nebeneingängen zum Haus. Dann die übliche Folge von Vestibül und Saal, der Saal jedoch auf Kosten des Vestibüls erweitert, die verhältnismäßig kleine Treppe rechts gelegen, — weil der Mensch gewohnt sei, beim Eintritt sich nach rechts zu orientieren, meint die Theorie. Die ganze Flucht von je vier Zimmern seitlich des Saales in eine Enfilade gebracht, die Räume selbst immer kleiner werdend. Der Saal ist Schwerpunkt der ganzen Raumkomposition geworden.



244. Paris, Hôtel d'Amelot

Das H. d'Amelot (Abb. 244) 1695 von Boffrand, später einer der Hauptmeister des Rokoko, bietet eine schöne Parallele zu dem vorklassischen H. de Beauvais (Abb. 211).

Ovaler Hof, gegen die Straße mit einem kleinen ausgeschwungenen, überdeckten Vorraum, eine wertvolle Raumvorbereitung für den Eintretenden. Die räumliche Wirkung des Ovals gegen den rückliegenden Haupttrakt durch dreifache Staffelung über die Mauern der Seitenhöfe, dann die Flügelbauten von Stallung und Küche pyramidal gesteigert. Die Kolossalpilaster dieser Hauptfassade fassen nicht nur sie selbst, sondern auch jegliche Vorbereitung zusammen. Das Vestibül, ein trapezförmiger Raum mit abgerundeten Ecken — über dies Zusammenrunden der Ecken zur Steigerung der einheitlichen Raumintensität ist schon früher gesprochen —, die breitere Grundseite gegen den Salon gerichtet. Erst nachträglich scheint die Öffnung gegen diesen geschlossen zu sein. Links und rechts vom Vestibül Räume, zunächst bedingt durch die senkrecht auf die Ovalkurve stoßenden Außenmauern des Hauptbaus, dann unter kluger Schaffung kleiner Nebenräume und ohne viel überstarke Kernmauern zu regelmäßigen Fünfecken ausgebildet. Der linke enthält die Treppe, der rechte ist das Vorzimmer für die gegen den Garten liegende Zimmerflucht. In ihrer Mitte der Salon mit ausgerundeten Schmalseiten, aus dem Baukörper vortretend, wodurch wiederum eine pyramidale Steigerung des ganzen Körpers erreicht wird.

Im Vergleich mit dem H. de Beauvais ist festzustellen: eine Hofform, die nicht künstelt, sondern völlig regelmäßig doch durch ihre Randbebauung nur dem Hauptkörper sich dienstbar macht. Gleichzeitig Ausrichtung der Innenräume auf diese besondere Hofform. Die Gruppe vom Vestibül mit gleichen Nebenräumen stellt sich in ihrem Zusammenhang auch nach außen klar, ebenso erhält auch die Raumgruppe der ganzen Querachse mit Steigerung der Wirkung gegen die Mitte im Äußern durch Relief und Silhouette ihr entsprechendes Gegenspiel, statt wie im H. de Beauvais ein unbekümmertes Sonderdasein zu führen.

„Un des plus beaux bâtimens particuliers“ meint J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 15). Die klassische Zeit bündigt hier allen Reichtum und schafft ein bis in alle Gelenke und Abschnitte hinein leicht durchsichtiges und in der Vorstellung mühelos haftendes Gebilde.

Palladio, auf dessen Einfluß in der vorhergehenden Epoche wir verschiedentlich hinwiesen, genügt in seinen Grundrißlösungen dieser Zeit nicht mehr. In den Procès-verbaux der Akademie vom 24. VII. 1673 werden ihm schlecht zugängliche, dunkle, ungesunde Räume vorgehalten, die für Frankreich wichtige Anordnung des Paradebetts, des Kamins sei von ihm nachlässig behandelt. Typische Musterbeispiele von Hôtelgrundrissen dieser Zeit dagegen bei Daviler, Cours d'Architecture.



245. Paris, Hôtel Lambert

(Phot. Contet)

jeder Weise fremden Einflüssen gewachsen zeigt. Mit der dekorativen Malerei bleibt zunächst die Innendekoration unter dem Einfluß italienischer Meister, von Raffaello bis zu den Caracci — allenthalben glaubt man Teile der Galerie des Pal. Farnese (S. 59) nachgeahmt zu sehen —, Pietro da Cortana (Abb. 103), den Bologneser Perspektivmalern. Darstellungen starker Raumverschachtelungen, Verbindungen gemalter Perspektiven mit perspektivisch behandeltem Stuckornamentwerk dringen damit in die französischen Innenräume ein, die doch in ihrer kirchlichen wie profanen Gruppenbildung eine ganz andere Gesinnung verraten, ganz auf beruhigte Gliederung ausgehen. Nirgends tritt so deutlich wie hier die Möglichkeit eines Unterschiedes zwischen malerischer und architektonischer Raumvorstellung zutage, ein Unterschied, der sich bis in das Rokoko fortsetzt. Ohne ihn verstanden zu haben, sollte man eigentlich stets stutzig bleiben über die Unterschiede zwischen den malerischen Raumphantasien eines Watteau, Boucher und den architektonischen Raumvorstellungen eines Decotte, Courtonne, Boffrand. Und darum ist es überaus wichtig, sich

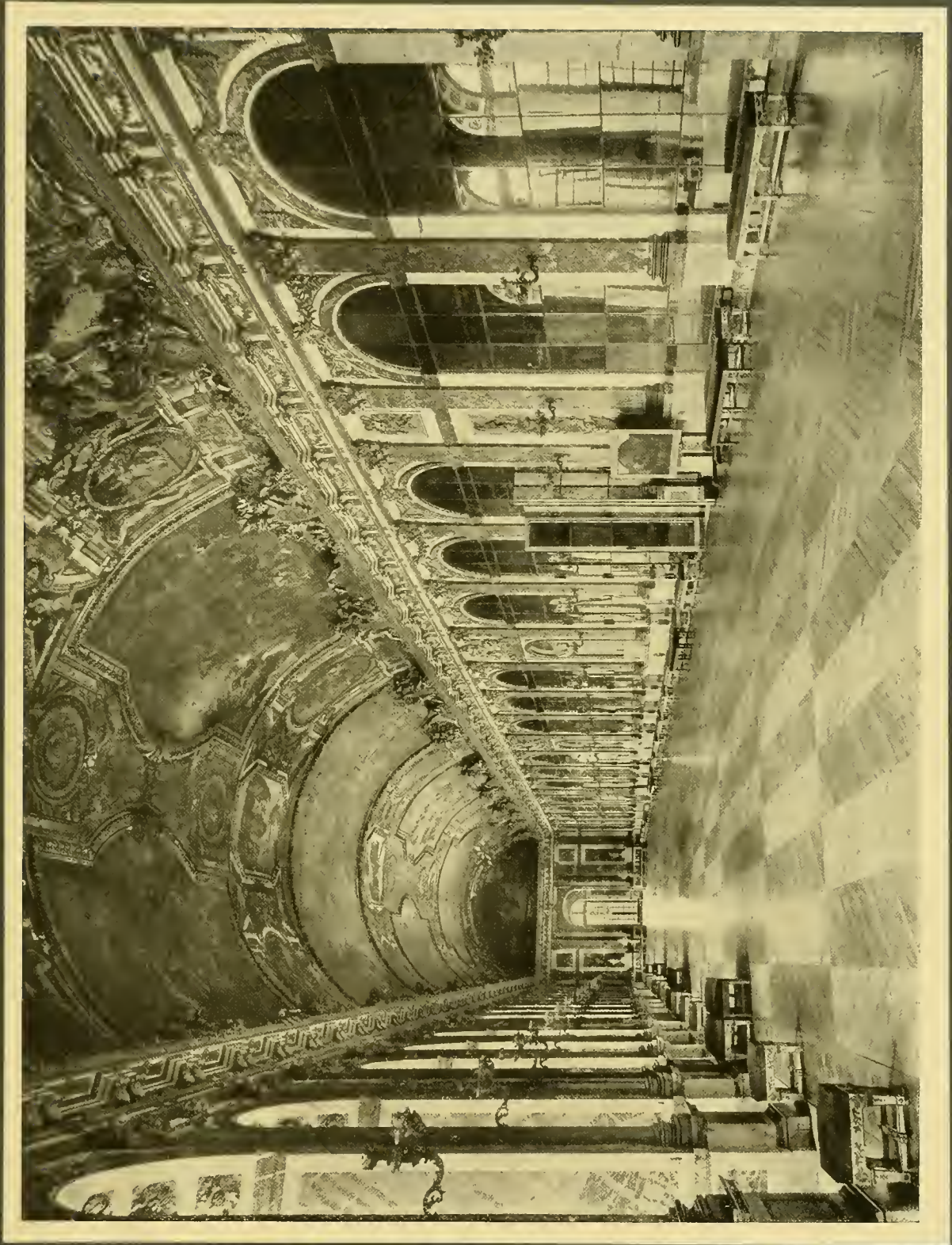


246. Versailles, Grand Trianon

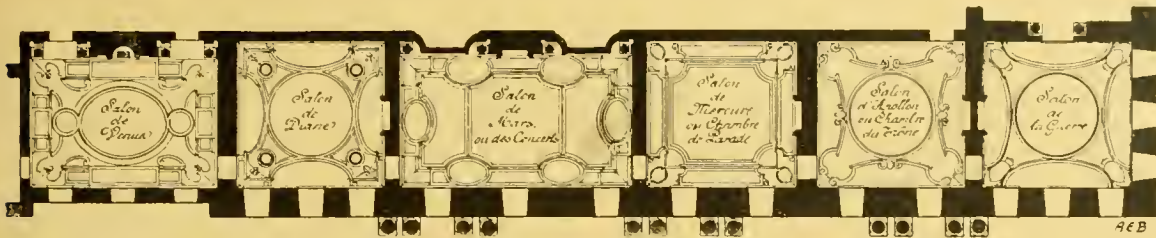
(Phot. Eggimann)

Man möchte von vornherein annehmen, daß auch die dekorative Ausdeutung des Raumes auf den in Kap. VIII dargestellten Grundlagen sich in ähnlicher Weise wie der Raum, weiterhin wie der plastische Körper entwickelt und ebenso rasch als oberstes Gestaltungsgesetz das der klaren Übersichtlichkeit findet. Überraschenderweise geschieht dies nicht ohne Schwierigkeiten. Diese ergeben sich daraus, daß die französische Raumkunst des 17. Jhhs. als abgeleitete Kunst selbst in der beginnenden klassischen Abklärung sich noch nicht in

diese Gegensätze der Raumvorstellung klar zu machen. Erst wenn hier das Problem erkannt ist, wird auch den falschen Ansichten über die Dekoration des Rokoko begegnet werden können. Neben diesen formalen Vorstellungsgegensätzen kommt für uns weniger in Betracht, daß auch im Ausdruck Malerei und Skulptur sich größter Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit fähig zeigen. Wie denn Lebrun in seinen akademischen conférences sogar die verschiedenen Affekte und ihren Ausdruck festzulegen sich bemüht. Wohingegen die Baukunst, mit der italienischen verglichen, fast leidenschaftslos erscheint, Durchwüh-



Versailles, Galerie des Glaces



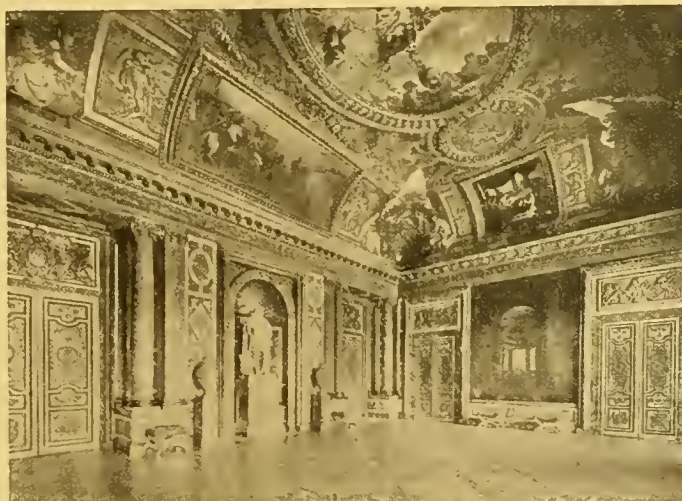
247. Versailles, Grands Appartements du Roi *

lungen des räumlichen und plastischen Körpers, die die Erinnerung an sinnliche Konjunktionen erwecken (Abb. 109, 119), gänzlich fehlen. Daß diese Gegensätze zusammenprallen, ist dann schließlich weniger seltsam, als die unerhörte Fähigkeit der französischen Baukunst, von diesem neuen Anfall auf ihr innerstes Empfinden sich zu erholen und auch hier schließlich dem klassischen Gedanken durchzuhelfen.

Da die Malerei vorzüglich der Decke vorbehalten ist, wird sich nicht nur ein Gegensatz zwischen ihr und der Raumform, sondern auch der Wand ergeben, die an den tektonischen Elementen der vorhergehenden Zeit nicht allein festhält, sondern sie gleichmäßig entwickelt. Die merkwürdig unbefriedigte Stimmung in den Räumen von etwa 1660 bis 1685 rührt daher. Man wird bei einer Analyse darauf zu achten haben, wie weit eine Decke die Wand mitreißt, wie weit sie selbst zurückgehalten wird.

Die Führer auf dem Gebiet dekorativer Raumausstattung sind vorzüglich Maler, meist in Italien ausgebildet. In erster Linie ist Lebrun zu nennen, alles durch seine hohe Stellung, sein eminent organisatorisches Talent und seine Begabung beherrschend. Dann Mignard, Houasse, als Bildhauer die Gebrüder Marsy. Ihr Hauptwirkungsbereich wird allerdings mit Paris und Versailles umschrieben, und ohne einen Blick auf letztes kommt hier unsere Darstellung nicht aus, wenn der Bau selbst auch erst in Kap. XIV behandelt werden soll. Die Provinz erscheint um einige Grade ruhiger, doch sind ihre Leistungen nicht entfernt zu übersehen, nicht einmal in den Anfängen von französischen Forschern bearbeitet. Das Kircheninnere kommt weniger in Betracht, es genügt, als typisches Beispiel das Kuppelfresko von S. Pierre in Nevers, ausgeführt 1684 durch Gherardini und Sabatini, zu nennen und noch einmal an die Kuppelkirche S. Louis in Paris zu erinnern.

Das Frühwerk Lebruns, die Galerie d'Hercule im H. Lambert 1649 (Abb. 209, 245), bildet den Ausgang. Fenstern und Pfeilern entspricht die regelmäßig mit Bildern und Reliefs von Vanobstalt alternierende Wandeinteilung. Das Muldengewölbe nur gemalt: Abtrennung des Halbrunds, der Rest durch zwei Gurten zerlegt, das Mittelfeld noch einmal längsgeteilt. Vor einer gemalten Kehle überschneidende Figuren und Trophäen, die rauschenden Darstellungen der großen Bilder ebenfalls über diesen Rahmen greifend. Ähnliches Übergreifen auch an dem Deckenbild Blanchets des H. de Ville in Lyon 1658. — Gegenüber diesen schlichten Aufteilungen an der Galerie d'Apollon des Louvre von Lebrun alle Hebel in Bewegung gesetzt. Die alte Galerie der Italiener Romanelli und Rosso brannte ab, Lebrun übernimmt 1662 die Erneuerung (voll. erst 1849—53) und wünscht natürlich, seine Vorgänger zu übertreffen. Verbindung von



248. Versailles, Salon de Vénus

Malerei und Skulptur, und zwar komplizierte Rahmungen in allen Reliefstufungen mit fast freien Relieffiguren. Die Gurten der Tonne werden hier aufgezehrt, man sucht sie mühsam und verliert sie gleich wieder im Gewoge reich bewegter Rahmen. Reichste Überschneidungen und Verquickung verschiedenster Tiefenstellungen bis in den Himmel der Bilder. Die Wand hier in die Bewegung hineingenommen, trotz des durchlaufenden Kranzgesimses verschieben sich die Abschnitte gegeneinander horizontal und vertikal. Leichter ist dieser Malerei gegenüber festzustellen, was italienisch in ihrer Komposition ist, schwerer dagegen das speziell Französische. Als solches möchten wir das doch jedem italienischen Fresko gegenüber bescheidene Raumeinschichten, die bei allem Wogen sorgsame Durchführung des zusammenhängenden Rahmenwerks bezeichnen. Ein Italiener hätte den Betrachter in einen schier unentwirrbaren Strudel hineingerissen.

Die weitere Entwicklung dieser Dekoratorenschule unter Leitung Lebruns in Versailles seit 1671 zu studieren und zwar zunächst in der großen Flucht der Zimmer Ludwigs XIV. (Abb. 247), daneben in den Zimmern der Königin. Es folgen aufeinander: der Salon d'Apollon 1671—72 mit plastischem Dekor der Brüder Marsy, fast eine Kopie der Pal. Pitti-Motive, Wände später erneut. Salon de Mercure und Salon de Mars ebenfalls 1671—72 von demselben, das geschwungene Rahmenwerk der Decke hier klar ohne Überschneidungen. Salon de Vénus 1671—81 (Abb. 248), Decke von Houasse, die ältere Wandteilung in einfache Felder und gerades Rahmenwerk von Levau, die eingestellten Säulen neben den Portalen erst 1694. Das Rahmenwerk hier ebenfalls ganz klar gehalten, Perspektiven und Überschneidungen nur in füllenden Malereien, jedoch fehlt jede Beziehung zu den klar geteilten Wandflächen. Ähnlich auseinandergehend in Wandteilung und Deckenbehandlung die Salle des gardes de la Reine 1673—81 und der Salon de la Reine 1671—81. Die Restflächen zwischen den gerahmten Bildern der Antichambre nur mit plastischen Reliefs oder Grisailen gefüllt. Der Salon de Diane 1671—85, Decke mit wenigen großen Bildern, alte Wandteilung, wiederum kein Ausgleich zwischen beiden: der Raumvorstellung unten also oben entgegengearbeitet. Die üppigste Entfaltung in den beiden Eckräumen neben der Galerie, den Salons de la Guerre und de la Paix 1680—86, Wandteilung in Felder- und gerades Rahmenwerk von Hardouin-Mansart. Der erste von Lebrun ausgemalt, das große Ovalrelief 1701 sprengt nachträglich alles auseinander. Die Decke hier zum ersten mal nicht geradezu mit der Wand dissonierend.

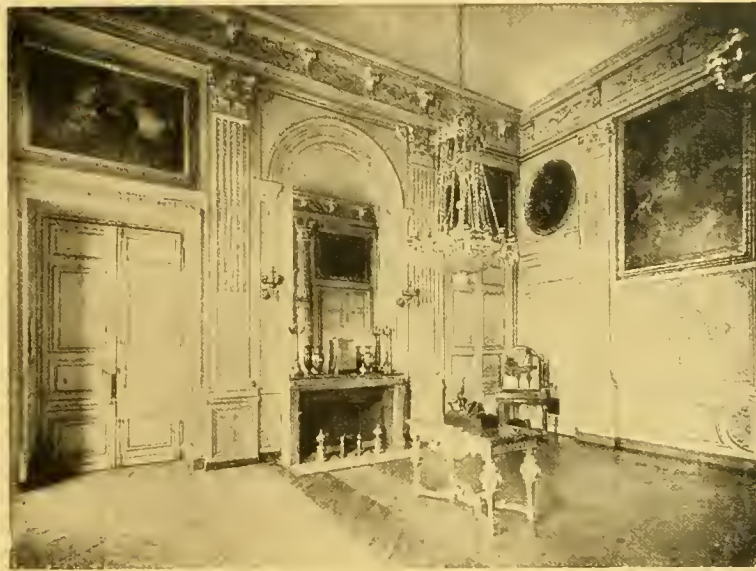
Der höchste Triumph Lebruns in der Galerie des Glaces 1679—84 (Taf. XII) gefeiert. Abmessungen 72:10:13 m. Die Langwände sind in Arkaden zwischen rhythmisch alternierenden einfachen und doppelten Pilastern aufgelöst, an den Schmalwänden die Türarkaden von eingestellten Säulen gefaßt, um stärkeres Relief für die Tiefe zu gewinnen. Lebrun hat auf die Wandarchitektur Hardouin-Mansarts Einfluß gehabt, sein „Ordre français“ ist hier verwandt, daraus erklärt sich ein engeres Zusammenstimmen von Wand und Decke. In den Flächen der Tonnendecke mit großen Bildern, geschwungenen Rahmen, perspektivischen Füllmalereien und Reliefs jetzt nicht mehr ein Durchlöchern zu unbegrenzten Raumtiefen wie im Salon de Vénus, sondern alles liegt vor endgültig nach hinten begrenzenden Flächen. Verglichen mit der Louvredecke fällt die ruhigere Wirkung der Gesamtfläche auf. Ein Umschwung deutet sich an: der Wölbungsraum setzt sich nicht mehr gänzlich als Sonderexistenz von dem unteren, klassisch-ruhig entwickelten Galerieraum ab, da seiner illusionistisch raumgeweiteten Erscheinung die unentrinnbare Kraft fehlt. Gleichzeitig erfährt aber auch der Galerieraum eine illusionistische Erweiterung und kommt so der Wölbung entgegen: Spiegel heben die begrenzenden Flächen auf. Der Augenblick ist da, wo die Harmonie von Wand und Decke den Raum in seiner einheitlichen Sehbarkeit zur stärksten Vorstellung bringt.

Der nächste Schritt ist, in steter Parallelität mit der durch die Wandeinteilung immer klarer gefaßten Einheitlichkeit des klassischen Raumes auch jede Raumverschachtelung in der Deckenzone aufzugeben und entweder ein großes Deckenbild mit viel vereinheitlichender Himmelsfläche zu bilden — in Wand und Decke bereits wundervoll groß gesehen der Salon de l'Abondance nach 1680 — oder überhaupt nur das lichte einheitliche Deckengewölbe. Die höchste klassische Leistung in einer Reihe von Zimmern des Grand Trianon mit Rahmenwerk, Pilastern oder Säulen und lichten Decken gegeben, besonders das Cabinet de Travail (Abb. 249) Anfang des 18. Jhhs., der Salon rond dekoriert 1705. Dort auch die Galerie (Abb. 246) schon 1689 mit ungeteilter lichter Wölbung. Hardouin-Mansart wählt noch Deckenbemalung für den Salon seines Hauses, diese aber wirkt flach wie ein Gobelin. Mit Pilastern dekoriert der Salon des Schlößchens Issy 1698 von Bullet, jetzt Lycée Michelet. J. F. Blondel (Cours IV, XLVII) kritisiert trefflich: Bullet wolle mehr „plaire que surprendre et étonner“. Der Salon de l'Oeil-de-Boeuf in Versailles 1701 überzieht den unteren Gewölbeteil ringsum mit goldenem Netzwerk, vor dem Putti spielen, der gleiche Halt der Flächen wie unten also auch hier. Die berühmte Chambre de Louis XIV kommt stilistisch ihrer Umbauten wegen weniger in Frage, beg. 1679, verändert 1701 und 1791. Die 1671 angelegte, schon 1752 abgebrochene

Escalier des Ambassadeurs würde als Gegenstück mit der Escalier de la Reine 1680–1701 zu vergleichen sein.

Hat man sich bislang wenig um diese fundamentalen Vorstellungen gekümmert, so ist der Ornamentik besonderes Interesse zugewandt worden. Wir können uns daher auf das Notwendigste beschränken, uns interessiert mehr das Generelle als das Spezielle.

Größten Einfluß behalten Vouet und Jean Lepautre (S. 201) durch ausgeführte Arbeiten, mehr noch durch ihre Stiche. Der Grotteskenstil Vouets, die schwere Fülligkeit Lepautres werden ineinandergeschmolzen von ihren Nachfolgern. Um 1700 ragen hervor Daniel Marot, Jean Bérain, beide für die unter



249. Versailles, Grand Trianon

(Phot. Eggimann)

Lebruns Leitung stehenden königlichen Werkstätten beschäftigt und durch ihre Stiche weit über die Grenzen Frankreichs wirkend. Gerade sie formen jene derbarocken italienischen Raumillusionen in die Fläche zurück und helfen, dem klassisch beruhigten Raum die beruhigten Begrenzungsflächen zu gewinnen. Erst auf diesem beruhigten Grund vermögen sich die neuen, so gänzlich von allem Italienischen unterschiedenen dekorativen Elemente des Rokoko zu entwickeln. Macht man sich allerdings dies vollständige, auf die Stufen der italienischen Frührenaissance Zurückweichen der dekorativen Vorstellungen nicht klar, und versucht man weiter, das französische Rokokoornament aus den Vorstellungen der italienischen Barockdekoration abzuleiten, so wird man auch fürderhin zu schiefen Urteilen kommen. Als bezeichnendes Beispiel dekorativ-ornamentaler Behandlung mag es genügen, den wohl erhaltenen Saal des H. de Mailly in Paris (Abb. 273) anzuführen, dessen Wand- und Deckendekorationen um 1700 entstanden sind. Die kleine Scheinwölbung in der Mitte bestimmt das Höchstmaß von Tiefenerscheinung, mit der hier gearbeitet ist. In den weiteren, oben genannten Beispielen um 1700 verschwinden oft auch die letzten dekorativ-ornamentalen Andeutungen.

Ablehnend diese dekorativen, vorzüglich kunstgewerblich verwandten Elemente der eigenen Zeit, hat die Baukunst jedoch hin und wieder so starke Anleihen bei der Antike gemacht, daß auf den ersten Blick manchmal die Unterscheidung von Schöpfungen dieser Zeit von denen des früheren Klassizismus schwierig erscheint. So Zimmer im Grand Trianon, der Salon des Schloßchens Issy. Meint doch Daviler (Cours XVII): Ce que nous avons reçu des anciens sur ce sujet et que l'usage a consacré est suffisant. Le bon architecte ne va pas au delà.

Mit dem Anfang des 18. Jhhs. ist der Augenblick gekommen, wo der Entwicklungsgang der Raumformen und der Entwicklungsgang des Flächendekors sich getroffen haben und von nun an in inniger Gemeinsamkeit ihren Weg fortsetzen werden. Es bleibt zu untersuchen, ob die plastische Körperlichkeit an dieser Einigung teilnimmt, wie weiter ihr Flächendekor gestaltet wird, und welche Gemeinsamkeiten zwischen diesem und dem der Innenräume festzustellen sind. Da letzter gegen Ende des 17. Jhhs. mit Pilastern und Rahmenwerk völlig tektonischer Natur ist, wird auch hier eine vollkommene Übereinstimmung wahrscheinlich sein.

Für die Auffassung der Begrenzungsflächen des plastischen Körpers, der Fassaden, ist von entscheidender Bedeutung, daß diese nicht wie die Begrenzungsflächen des Raum-

körpers erneut unter italienische dekorative Einflüsse geraten, trotzdem sich dies in Anlehnung an die oberitalienische Fassadenbehandlung, besonders Genuas, denken ließe. Die Entwicklung wird nicht unterbrochen oder abgelenkt.

Immer mit dem Ziel der Vereinheitlichung der Erscheinung wird die reiche Reliefschichtung der Fläche vereinfacht. Während an den Fassaden von Schloß Maisons (Taf. XI) die Grundfläche fast verschwunden scheint, wird sie jetzt dem Auge mühelos dargeboten. Es wäre falsch, dem Äußeren der Salpêtrière-Kirche gegenüber von Dürftigkeit zu sprechen, denn man wird diese Bescheidung, die gänzliche Schmucklosigkeit, das Zusammenfügen völlig klarer Flächen in Wand und Wölbung genossen haben. Gleiche Flächenklarheit zeigen Tambur und Kuppel der Egl. de l'Assomption, die Gartenfassade des H. d'Amelot. Einfache Flächenschichtungen, wie durch flache Tafeln, werden aus der vorhergehenden Epoche übernommen, so an der Maison de Hardouin-Mansart, dem H. de Sonning Gartenseite, dem H. de Rothelin. Aufgesetzte Zierate, Büsten finden sich nur ganz selten. Auch vermeidet man das Zerschneiden der Flächen durch einzelne Risalite. Plastisch kaum mehr wirksam, nur streifig 16achsige Flächen teilend die Risalite am Hôtel oder Hospice des Invalides in Paris 1671—74 (S. 292). Daß hier die simplicité der magnificence und décoration vorgezogen sei, motiviert J. F. Blondel (Arch. L. II., C. 1) mit dem Zweck des Gebäudes, er hätte im Vergleich mit anderen Bauten dieser Zeit besser auch hier als bestimmend das allgemeine stilistische Gefühl anerkannt. Oder man gibt das alte Risalit nur noch teilweise, vielleicht mit einem Balkon verbunden, so daß die Grundfläche nicht von unten bis oben geteilt erscheint: Maison de Hardouin-Mansart, H. du Président Hénault. Kolossalpilaster halten sich sehr flach, in ihrem Zusammenhang lisenenartig eine zweite klare Schicht vor die Grundfläche legend: H. d'Amelot Hofseite, das Jesuitenkolleg in St. Omer, jetzt Hôpital militaire, nach einem Brand 1685 neu erbaut von Hardouin-Mansart, die Bauten an den Places de Victoire und Vendôme in Paris (S. 303, 304). Bündelungen höchstens zur Einfassung ganzer Flächen verwendet. Selbst das Relief der Ordnungen wird zurückhaltender gegeben, Freisäulen vor der Grundfläche, wie sie die vorhergehende Epoche zur Bereicherung brachte, werden seltener, sogar die Halbsäule tritt dem linear teilenden Pilaster gegenüber zurück. Am liebsten läßt man das Mauerstück zwischen den Fenstern ohne jede besondere Relieferhöhung. So scheinen die Bauten der klassischen Zeit einem Auge, das nach lebhaften Aufreizungen verlangt, fast nüchtern und kahl.

Sprengte das Risalit bei der geringsten Schrägansicht die Fläche, so wird die starke Horizontale, gerade so gesehen, ihre vereinheitlichende Wirkung geltend machen. Wie im italienischen Frühbarock erhalten deshalb die Gesimse besondere Betonung. Die weitere Behandlung dieser Fläche unterstützt diese Teilung in der Vertikalen, durchlaufend werden etwa am H. de Sonning verwandt unten Rustikaschichtung, oben glatte Flächen, an der Maison de Hardouin-Mansart wird die Säulenstellung der Gartentür über die ganze Breite des Erdgeschosses durchgezogen.

Daß das dekorative Ornament völlig seine schon gegen Ausgang der vorigen Epoche erschütterte Stellung einbüßt, braucht kaum vermerkt zu werden, dagegen aber der überaus seltene Fall, daß sich das dekorative Flächengefühl des Innenraums einmal auf die Außenfassade wagt, wie an der Maison des Marchands Drapiers, nach J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 2) von Libéral Bruant, nach Lance (Dictionnaire des Architectes français) dagegen schon um die Mitte des 17. Jhhs. von Jacques I Bruant, eine Angabe, die auch v. Geymüller übernimmt. Gewiß ist der Flächencharakter eher der Gesinnung der älteren Zeit entsprechend, mit dem Hinweis aber, daß ganz übereinstimmende Darstellungen sich in dem Werk Lebruns „Divers dessins de Décorations de Pavillons“ befinden, daß die Tuchhändler lieber ein Aushängeschild statt eine klassische Fassade wünschten und L. Bruant nur ihr Bauleiter war, scheint uns die Entscheidung zugunsten Blondels zu fallen. Fast möchte man an Lebrun selbst denken. Blondel kritisiert „un tout

hors de proportion“ und verdammt vor allem die Karyatiden, das heißt den starken Funktionsausdruck. Es ist bezeichnend, daß der Bildhauerarchitekt Puget, funktionell fühlend wie Michelangelo (vgl. S. 23), am Portal des H. de Ville in Toulon 1655—57 wuchtige Karyatiden als Balkonträger entwarf. Perrault fertigte zwar einen Vestibürentwurf für den Louvre (S. 231), wo Riesen aus Bronze über den Säulenordnungen die Wölbung tragen (J. F. Blondel, Arch. L. VI, C. 7), im allgemeinen aber hält die klassische Zeit von solchen funktionellen Ausdeutungen sich grundsätzlich zurück.

Niederländische und italienische Einflüsse zugunsten ornamentalen Fassadendekors machen sich zwar noch in entfernteren Provinzstädten bemerkbar, so in Bordeaux an Notre Dame (Abb. 251), gehören aber zu den Seltenheiten.

Nach diesen allgemeinen Darlegungen begnügen wir uns für die Kirchenfassade und Hôtelfassade mit Nennung weniger typischer Beispiele. Die neue Front von S. Pierre in Saumur (Abb. 250) löst 1675 in klassischer Gesinnung die Gedanken der 1620 vollendeten Renaissancefassade von St. Etienne du Mont in Paris.

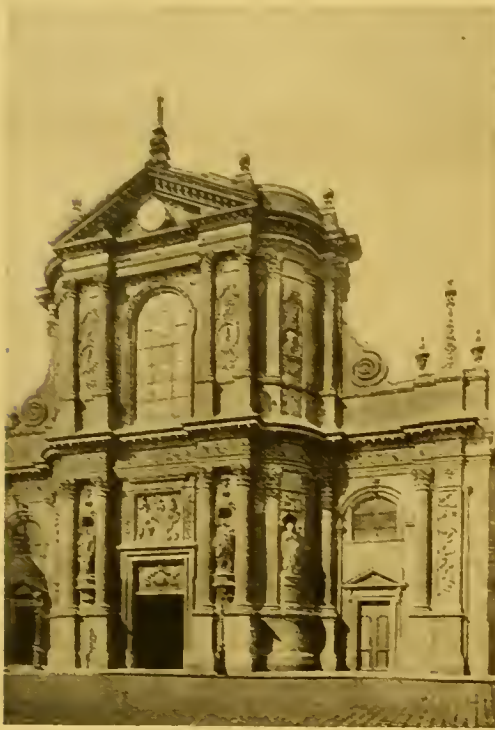
Das Triumphbogenmotiv ist hier auch oben wiederholt in gleichen Proportionen, gleicher Behandlung der Seitenintervalle, nur mit einem Segment- statt Dreieckgiebel und Hochführung der mittleren Arkade bis zum Architrav. Der dekorative Schmuck, der S. Etienne vollkommen überspinnt, wird ganz beschränkt, vor allem aber auf vielerlei Schichtung verzichtet. Alles spielt sich zwischen der Grundfläche und einer vorderen, durch die begleitenden alten Turmpfeiler bestimmten Schicht ab. Eine Balusterattika schließt das gesamte Fassadenfeld nach oben gradlinig ab, ein Baldachintürmchen und zwei kleine Baldachine auf den Ecken lassen die Vertikalbewegung ausklingen, ohne doch im Schwung die ganze Fassade mit emporzureißen.

Das gotische Gefühl gleicht sich aus. Erst die Entwicklung nach rückwärts überblickend, wird man vor einer solchen Fassade einsehen, welche architektonische Vorstellungsarbeit dazu gehört hat, bis zu dieser harmonischen Einheitlichkeit zu gelangen, die nicht das Ergebnis von Ernüchterung, sondern von klarer Vorstellung ist im Gegensatz zu der Häufung von übernommenen Einzelementen an S. Etienne. Die klassische Darstellung der Fassadengedanken der Sorbonnekirche gegen die Straße, der Egl. du Val de Grâce (Abb. 228) in Paris gibt N. D. in Versailles, der gegenüber man sich ebenso hüten soll, von „kahler Nüchternheit“ zu sprechen.

Vor den Mittelteil, der gleich zwei übereinandergesetzten gleichen Rechtecken ist, treten unten und oben je vier Säulen. Unten zu Seiten des Portals sind je zwei durch ein Architravstück zusammengefaßt, oben ist der Architrav mit Dreieckgiebelabschluß durchgezogen. Den Fassadenabschnitten unten zu Seiten des Mittelteils mit den Nebeneingängen, die so breit wie der säulengefaßte Mittelabschnitt des Mittelteils sind, entsprechen oben Voluten, die ihrer Breite wegen ohne allen Schwung sind. Zwei Fronttürme flankieren die ganze Fassade, breiter als jeder Abschnitt, so hoch wie der Mittelteil und in die Säulenschichtfläche vortretend, zurückhaltender nur mit Pilastern an den Ecken gefaßt. Es ergibt sich also in den Vertikalen der Rhythmus $a : a$, in der Horizontalen $b : c : [d : c : d] : c : b$, wobei $c + d = a$ ist. Der hinter dem Giebel erscheinende Dachwalm des Hauptschiffes ist in ein kleines Baldachintürmchen überführt, der Vierungsturm größer, doch ähnlich behandelt: mit den kurzen Kuppelabschlüssen der flankierenden Türme



250. Saumur, S. Pierre



251. Bordeaux, Notre Dame

zusammen entsteht eine pyramidale Gruppe, deren Neigungslinien denen des Giebels entsprechen. Für die Frontansicht der Kirche ist also die rhythmische Vereinheitlichung vollkommen durchgeführt, die Teilungen sind übersichtlich, die Plastizität entwickelt sich zwischen zwei Flächenschichten.

Wiederum erscheinen, wie schon in der Frühzeit, plastisch reichere Kirchenfassaden, in denen man eine weniger klare Darstellung des klassischen Gedankens zu sehen hat, in der Provinz. Beispiele geschwungener Fassaden die Kirche in Uzès, N. D. in Bordeaux 1707 (Abb. 251). Vergleicht man aber selbst mit dieser letzten die italienischen Vorbilder (Abb. 114, 115, 119), so wird man auch hier die Vereinfachung in Maßrhythmus und Relief bemerken.

Schließlich die zweigeschossige Front des Zentralbaues von S. Louis des Invalides in Paris (Abb. 240—242), zusammenkomponiert mit Tambur und Kuppel.

Hier spielt sich alles in drei gleichmäßig vorgeschobenen Schichten ab, und zwar bestimmt jedesmal die vordere Relieffläche der Säulen einer rückliegenden Schicht die Grundrelieffläche einer weiter vortretenden Schicht. „S'annonce d'une manière satisfaisante le relief de l'Architecture“ (J. F. Blondel, Arch. L. II, C. 1). Der Mittelabschnitt gewinnt dann einspringend wieder die vordere Relieffläche der seit-

lichen Säulenpaare. Unter- und Obergeschoß gleichen sich, nur die seitlichen Säulenpaare sind oben durch Pilaster ersetzt. Ein Dreieckgiebel schließt den vordersten Abschnitt ab, der im Obergeschoß genau quadratisch ist, die seitlichen Abschnitte sind etwas niedriger. Mit dem Mittelteil will der Kuppeltambur zusammen gesehen sein, und zwar ist der optische Maßstab dieser drei Geschosse gleich (in Wirklichkeit das Tamburgeschoß höher). Zunächst aus konstruktiven Rücksichten (S. 215) sind nur acht von den zwölf Tamburwandabschnitten zu Strebepfeilern in der Art der von S. Pietro (Abb. 28) ausgebildet. Das Aussetzen der vier andern ist Hardouin-Mansart stets zum Vorwurf gemacht, und gewiß ergibt sich dadurch in einigen Ansichten ein Abweichen der Tamburmaße gegen Unterbau und Kuppel. Uns will aber scheinen, daß er so sehr günstig die Plastik des Mittelrisalits kontrapunktieren, weiter ein Zusammenstoßen von Giebelspitze und Pfeilermassiv vermeiden wollte. Das Tamburattikageschoß mit vermittelnden Voluten enthält die Fenster zur Beleuchtung der höchsten inneren Kuppelschale. Die Kuppelfläche ist mit vergoldeten Trophäen besetzt, die mit Helmen die Luken umschließen: man wünscht deren pointillistische Wirkung in die Fläche einzugleichen. Das Motiv selbst konnte Hardouin-Mansart bei Perrault (S. 233) finden. Die Kuppellinie ist etwas steiler als an S. Pietro. Während aber dort die Laterne alle Energiestrahlen bündelt und in dekorativer Freiheit aussprühen läßt, wird hier alles derb abgeschnürt. Der Laternenbau aus nur vier Bündeln mit je drei Säulen gebildet, der fehlende Tamburpfeiler hier also ausgeglichen. Abschluß durch eine schlanke vergoldete Spitze.

Der Vergleich mit S. Pietro (Abb. 20) und Val de Grâce (Abb. 228) gehört zu den lehrreichsten der Kunstgeschichte. Wir begnügen uns, nur einige Punkte anzudeuten. Entwicklung der Gesamterscheinung: S. Pietro gelangt aus unerlösten drängenden Maßen unten zu immer größerer Befreiung und schließlich dekorativem Aussprühen — S. Louis entwickelt sich im Aufbau einzelner in sich fertiger Abschnitte, die durch Maßeinheiten zusammengestimmt werden. Entwicklung von Tambur und Kuppel: S. Pietro leitet gleichmäßige Energiestrahlen hoch, ihr Ausklang in der Laterne, die in ihrer Körpermasse die Kuppelmasse verkleinert wiederholt — Val de Grâce ist in der starken Reckung derber Vertikalen in den Begleittürmchen und den Fackelvasen am Kuppelrand gotisch gesonnen, die Kuppel als Halbkugel steht dazu im Gegensatz, die Laterne kümmert sich nicht einmal in ihrer Teilung um die Kugelrippen — S. Louis legt

Nachdruck auf die horizontalen Teilungen, führt zwar die Kuppelrippen als Fortsetzung der Tamburpfeiler durch, teilt aber damit die Kuppelflächen nur linear, nicht plastisch. Die Laterne ist abgeschnürt entsprechend den übrigen Abschnitten, schießt dann aber wie ein Springstrahl über dem Ganzen empor.

S. Pietro ist entstanden aus einem einheitlich funktionellen Empfinden, an Val de Grâce setzen sich gotischer Funktionsausdruck und übernommene Formen auseinander, S. Louis sucht Flächenproportionen zwischen den Abschnitten auf, die funktionellen Glieder werden linearteilend gewertet. Wenn auch die Laterne mit spitzem Helm schlank emporsteigt, so wird man doch finden, daß sie damit allgemein die Proportion von Mittelbau, Tambur und Kuppel wiederholt, die konvexe Kuppellinie, wie schon der Laternenabschluß an S. Pietro es tut, ausgleichend in konkavem Gegenschwung. Daß die Proportionen auf den optischen Maßstab abgestimmt sind, beobachtet auch Blondel und fügt hinzu, daß die Kenntnis des optischen Maßstabs unentbehrlich für den Architekten sei, aber nur durch Erfahrung, nicht durch Errechnung, d. h. gesetzmäßiges Proportionieren, gewonnen werden könne.

Für die Hôtelfassade vergleiche man ebenso die allgemeine Darstellung der Flächenbehandlung. Typische Beispiele der klassischen Zeit sind in einfachster Form das H. de Sonning, in reichster Ausgestaltung das H. de Rothelin. Weiter sei genannt das Pal. Episcopal in Béziers von Daviler, im übrigen neben den bereits erwähnten auf die in diese Zeit gehörigen Bauten der Kap. XII und XIII verwiesen. Der Geschlossenheit des Blocks entspricht das einheitliche Dach, aus dem weder Risalite besondere Abschnitte herauslösen, noch Dachluken die Fläche zerstückeln, einzig Hardouin-Mansart scheint gern ein Mansardengeschoß zu wählen. Also auch hier statt der früheren vertikalen Elemente wirksam nur die Horizontalen von Dachgesims und First. Die optische Höhe des Dachs bleibt hinter der Höhe des Obergeschosses zurück, während sie früher diese übertraf. Als dann Versailles das flache Attikadach einführt, wird auch dieses vom Hôtelbau übernommen, der Block erscheint damit in seiner stärksten kubischen Form.

Wie der Raumkörper geht also auch der plastische Körper auf einfache, leicht übersehbare Durchgliederung aus. Der frühere Reliefreichtum wird eingeschränkt, so daß der plastische Körperbau sich in einfachen, großgesehenen Formen darstellt. Kompliziertere Bildungen fehlen hier ebenso wie in den Raumformen, und wie für die Raumabschnitte wenigstens um 1700, so wird auch hier eine rhythmisch einfache Proportionierung der Flächenabschnitte gegeben, um die rezeptive Vorstellung des Körpers, seiner Größenverhältnisse nach Breite, Tiefe und Höhe zu erleichtern, nicht aber um Komplikationen räumlicher und plastischer Art zu schaffen, wie da sind Durchdringung, Auflösung einzelner Körperformen in andere.

Die große Bedeutung, die diese Zeit den Proportionen beilegt, wird aus den vorhergehenden Darlegungen verständlich. Weniger verständlich dürfte jedoch sein, selbst wenn wir einige Zahlenangaben machten, worauf diese Proportionskunst sich gründet, was den Kern ihres Wesens ausmacht. Man hat sich zwar eingehend mit den Proportionslehren der Antike (Koldewey-Puchstein, Reinhardt), des Mittelalters (Dehio, Witzel, Schmarsow), der Renaissance beschäftigt, jedoch würde man vergeblich die Handbücher der neueren französischen Baukunst danach durchsehen, obgleich jede Beschäftigung mit dieser Zeit, die nicht auf der Oberfläche des Materials hängen bleiben, sondern bis zu architektonischen Grundvorstellungen gelangen will, sich über die Proportionslehren unterrichten müßte. Doch selbst Lemonnier berührt dies Gebiet nur flüchtig und Dresdner äußert sich in seiner „Entstehung der Kunstkritik“ nur über Malerei, obgleich in der Proportionslehre die Voraussetzungen einer architektonischen Kritik gefunden werden könnten, die eher feste Grundlagen erreicht, als die der Malerei, und so entwicklungsgeschichtlich von Wert ist. Allerdings verkommen diese Ansätze in

19. Jhh., und wohl darum hat sie Dresdner nicht erst aufgenommen. Die Geschichte der Baukunst oder gar die Bauwissenschaft ist eben trotz Burckhardts immer noch nicht recht an unseren Universitäten heimisch geworden und traut sich über mittelalterliche und italienische Baukunst kaum hinaus. Bauwissenschaft aber treiben nicht einmal Technische Hochschulen.

Weiter ist unsere moderne Baukunst meist so anarchisch gesonnen, daß sie als Zwang verrufft, was doch nur ewige Gesetzmäßigkeit jeglicher architektonischen Vorstellung und Gestaltung ist. Daher fehlt das Interesse für solche Fragen. Man hat von der Baukunst eine Auffassung, die auf Wirtschaftlichkeit, Zweckmäßigkeit und alle diese mit Kunst völlig zusammenhanglosen Fragen ausgeht, die schließlich vielleicht noch gefühlsmäßig, psychologisch eindeutig die Elemente der Baukunst verstanden wissen will, die aber die einfachsten Gesetze der Anschaulichkeit beiseite läßt. Berlage, der nach dieser Seite wenigstens Versuche zu machen den Mut fand, wird als Sonderling genommen. Ostendorf, der aus dem Studium französischer und deutscher Baukunst heraus Erkenntnisse zu gewinnen hoffte, blieb schließlich doch hinter der geschulten Betrachtungsweise seiner Meister zurück, zugleich mit der Forderung der „einfachsten Form“, das heißt einem gemäßigten Klassizismus, jeder Entwicklung den Weg versperrend. Und die deutsche Baukunst ist eigenartigerweise immer Entwicklerin romanischer Formgesetzmäßigkeiten gewesen, vom Objektivismus zum Subjektivismus übergehend! Der Unterschied gegenüber den subjektivistischen Strömungen unserer Zeit besteht nur darin, daß früher die objektivierten Grundgesetze in Erinnerung blieben selbst in den Schöpfungen der flammendsten Spätgotik oder des strudelreichsten deutschen Rokokos, während sie heute oft gänzlich verloren scheinen. So scheint es uns nicht nur allein zum Nutzen der Bauwissenschaft zu sein, wenn wir den Proportionsgesetzen im begrenzten Rahmen dieses Buches besondere Aufmerksamkeit zuwenden.

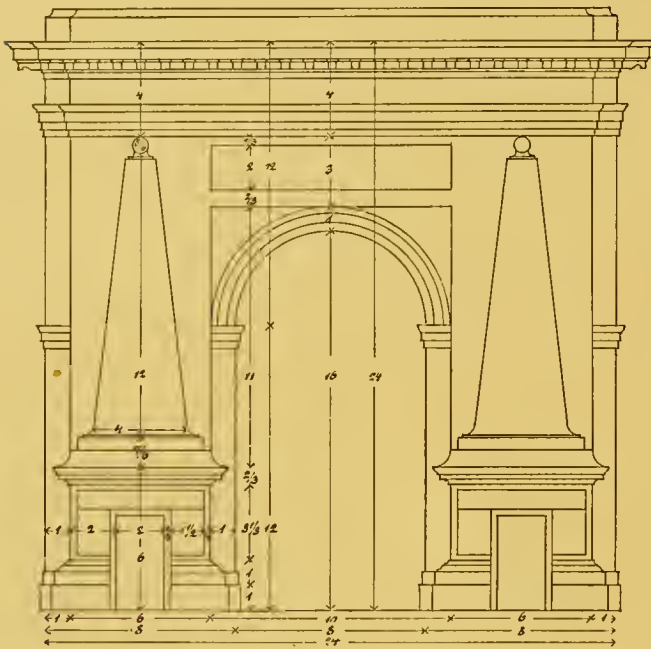
Weder die umgebende Natur, noch unser eigener Körper vermitteln uns die Vorstellung von Proportionen und Rhythmen, obgleich man damals, wie Schmarsow auch heute noch, dies annimmt. Allerdings wird von J. F. Blondel (Cours, L. V., C. 16) das Wort *nature* schon in gewissem metaphysischem Sinn gebraucht. Eine solche Vorstellung hat ihren Ursprung in den Begriffen der Zahlen und Zahlenreihen, der Addition und Subtraktion, der Multiplikation und Division und ihrer wechsellvollen Kombinationen. Diese Begriffe, aus geistiger Tätigkeit gewonnen, beeinflussen jede anschauliche Vorstellung, die vom menschlichen Körper in Ruhe und Bewegung, die von Flächen, Plastik und Raum. In der Baukunst sind es nicht die einfühlbaren Elemente, nicht Druck noch Kraft, sondern die anschaulich gewordenen Denkformen unseres Geistes, das Glück von Proportionen und Rhythmen in der Vorstellung, die beseligen. Spürt man nicht nach Betrachtung eines griechischen Tempels, einer deutschen romanischen Kirche, der Louvrekolonnade an sich ein anderes Gehen, ein Tanzenmögen? Das Umschaltungsorgan bleibt immer das Hirn und rückwirkend vom Schöpfer über das Geschaffene zum Erkennenden wird dieser selbst in sich ein rhythmisch veränderliches Denken bemerken. Diese Proportionen und Rhythmen sind die Ordner, die wohl im Festzug verschwinden können, deren Wirksamkeit man aber spürt, selbst ohne nachzurechnen. Die Bedeutung dieser Ordner wird mit der Größe des Festzuges wachsen.

Von dem Augenblick an, wo die italienische Renaissance der gotischen Einzelbetrachtung gegenüber auf den Zusammenhang ganzer Flächen und Körper achtet, legt sie den Proportionsberechnungen größere Bedeutung bei, als es die Gotik tat. Denn deren Quadratur oder gleichseitige und $\pi:4$ Triangulatur ergeben doch nur höchst allgemeine Maßangaben und werden zudem willkürlich und zusammenhanglos verwandt. Wie weit man hier geht, zeigt Albertis „*De re aedificatoria*“, ganz unter dem Einfluß Vitruvs geschrieben. Hier auch für Hof- und Zimmerräume bestimmte Maßverhältnisse gebracht. Palladiö entwickelt dann

diese Gedankengänge weiter und durch ihn, Vignola und Scamozzi ist die französische Theorie befruchtet. „C qu'il y a de plus remarquable, c'est que Vignole et les plus grands Maitres ne se sont jamais éloignés des grandes proportions, c'est à dire du double, du tiers, du quart etc.; elles sont la cause fondamentale de la beauté qui paroît dans leurs ouvrages“ (Daviler, Cours 126) — allerdings dürfte man in seinen Nachmessungen nicht gar zu streng gewesen sein. Michelangelo dagegen setzt der Zahl das Gefühl entgegen. Erst recht dann Boromino, Guarini. Nur muß man sich heutiger Anarchie gegenüber immer gegenwärtig halten, daß auch ihnen, wie allen anderen italienischen Barockmeistern Zahl und Maß eingeboren sind, daß das heut zum Schematismus hinabgesunkene Studium der Säulenordnungen, ein stetes Messen für die Erziehung des jungen Architekten als selbstverständlich gilt. Sagt doch selbst der Maler Lionardo: „Keine Gewißheit dort, wo man nicht eine mathematische Wissenschaft anzuwenden vermag“ und „Wer nicht Mathematiker ist, lese mich in meinen Grundzügen nicht“. Über Guarini ist S. 78 gesprochen. Daß Bernini nach geometrischen Proportionen gearbeitet hat, berichtet F. Blondel (Cours 738).

Die rationalistische Veranlagung der französischen Baumeister bringt diesen mathematischen-anschaulichen Festsetzungen eine wahrhaftige Liebe entgegen. Schon die Theoretiker des 16. Jhhs. bemühen sich um Aufmessung, Berechnung und Vergleich der Ordnungen. Das abschließende Werk, mehr eine Dogmatik als eine Praktik des Bauens, verfaßt François Blondel im „Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture“, Paris 1675—83, zweite Auflage 1698. Die überaus eingehende Behandlung der Säulenordnungen bringt Neuaufmessungen der Antike in Italien und Frankreich, Untersuchungen und Vergleiche der früheren Theoretiker, wobei Scamozzi ihm die größten Schwierigkeiten macht. Es sind endlose minutiöse Zahlenreihen, gewissermaßen Beobachtungssammlungen, ohne jedoch eine allgemeine Gesetzmäßigkeit innerhalb dieser verschiedenen Reihen zu finden oder zu schaffen. Hier setzt Claude Perrault ein mit seiner „Ordonnance des cinq especes de Colonnes selon la Méthode des Anciens“, Paris 1683. Durch eine kommentierte Vitruvübersetzung 1673 hat sich dieser Mediziner von Beruf in die architektonischen Grundvorstellungen der Antike eingearbeitet und bereits in den Anmerkungen die Sätze aufgestellt: „Les proportions n'ont été établis que par un consentement des Architectes qui ont imité les Ouvrages les uns des autres“ und weiter „Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croye pas faute d'y avoir fait reflexion“ — Sätze, die ebenso umstürzlerisch waren, wie die in gleiche Zeit fallenden Ausführungen zugunsten des Kolorismus im Gegensatz zum plastischen Formalismus in der Malerei von Depiles. Er führt also die zwar immer noch Maßzahl und Ordnung verlangende, jedoch subjektive Entscheidung gegenüber der ewigen Gültigkeit ein, womit er zwar auch nicht in den Kern des Problems trifft, wohl aber die Fragestellung diesem Kern zuwendet. Bereits solche Sätze werden von F. Blondel (Cours L. V, C. 14 und 15) angegriffen. In seinem neuen Werk gibt Perrault nach Erscheinen des Blondelschen Cours ihnen eine breitere Grundlage, zugleich die Gesetze seines eigenen Schaffens darstellend, und doch in großer Bescheidenheit nur selten auf sein Meisterwerk, die Louvrekollonade (Abb. 254) verweisend. Wissenschaftlich arbeitet er das Problem in sich aus: Weder das Zusammentragen aller Ordnungsmaße (wie es F. Blondel tat) noch eine willkürliche Festsetzung dieser (wie es Italiener und Franzosen gemacht haben) brächten die Lösung. Er entwickelte daher einfache, sich den bekannten Zahlen annähernde Proportionsverhältnisse, die eben doch wieder nur Normalmaße sein sollten und bei der Anwendung leichte Abänderungen, die das Gefühl bestimmt, erleiden könnten. An Stelle des Dogmas tritt ein versöhnlicher Eklektizismus, der sein subjektivistisches Grundelement auch weiterhin bei der Verwendung des Gewählten nicht ausschaltet. Perrault gibt kein Gesetz, sondern ein Schema, das zu individuellem Leben erweckt sein will. Ein Grundmodul, der gleich $\frac{1}{3}$ des Säulendurchmessers ist, wird für alle fünf Ordnungen festgelegt, und zwar beträgt die Gebäuhöhe jedesmal 6 Maßeile, Sockel und Schaft mit Basis und Kapitell wachsen in gleichmäßiger Progression, die sich in einfachen Maßteilen ausdrücken läßt: 6:22 (oder $7\frac{1}{3}$ Säulendurchmesser) für die dorische Ordnung, 7:24 (8) für die toskanische, 8:26 ($8\frac{2}{3}$) für die jonische, 9:28 ($9\frac{1}{3}$) für die korinthische, 10:30 (10) für die Kompositordnung. Für die Berechnung könnte man auch den Modul, statt ihn gleich $\frac{1}{3}$ des Säulendurchmessers zu setzen, dem ganzen Säulendurchmesser gleichsetzen. Ferner gilt die Bezeichnung dorische, toskanische usw. nicht nur für Säulen, sondern auch für ganze Geschosse. Man denke hieran bei unserer Analyse der Louvrefassade.

Woher glaubt nun Perrault schließlich unter Annäherung an diese gesetzmäßigen Zahlen die Proportionen doch mit einer gewissen Freiheit behandeln zu können? Die Frage ist bereits im Vitruvkommentar beantwortet, die Antwort wird aber hier gründlicher und versöhnlicher gliedert. Perrault nimmt zwei ästhetische Formen des architektonischen Gestaltens an: Les beautez, qui sont fondées sur des rai-



252. Paris, Porte S. Denis *

günstige Anschauung von akademischer Strenge zu sein. Damals spürte man in ihr eine anarchische Gesinnung und das Lager der Architekten spaltete sich, ebenso wie unter Depiles Angriffen das Lager der Maler in die Formalisten und Koloristen, in zwei Parteien: immer erneute Ausmessung und Berechnung alter Ordnungen in der Hoffnung, das (nicht vorhandene) Grundmaß zu finden, — Beruhigung mit einem allgemeinen, leicht meßbaren Annäherungswert und maßvolle Freiheit im eigenen Gestalten. Perrault ist heftig angegriffen und Briseux hat sogar in seinem klassizistischen Spätwerk *Traité du Beau essentiel* 1752 ihm jeden Einfluß abgestritten (S. 288). Und doch konnte nur wirklich die Perraultpartei eine Entwicklung erleben. Perrault ist zwar nicht der Vater des Rokoko, wohl aber sein Wegbereiter. Er selbst würde kaum jene Entwicklung mitgemacht haben, ebensowenig wie Depiles seine Ideen in Watteau realisiert gefunden hätte. Bemerkenswert manchem fachmännischen Hochmut gegenüber ist aber doch, daß zwei Nichtfachleute die ungeheuer befruchtenden Ideen vortragen.

Die Proportionen der Ordnungen werden nun bereits die Fläche insofern beeinflussen, als ihre Sockel, Kapitelle, vor allem das Gebälk bestimmte Horizontallinien angeben, denen sich die andren Gliederungen einfügen. Man geht nun, zunächst wieder durch die Italiener angeregt, in diesen proportionalen Abmessungen weiter. Serlio z. B. hatte das Fenster einer quadratischen Wandfläche aus den Diagonalen und dem auf der Grundlinie aufstehenden gleichhohen Dreieck berechnet, die Linienschnittpunkte geben die oberen Fensterecken an. Bramante hat die Verhältnisse seiner „rhythmischen Travee“ so bestimmt, daß sich die Breite zur Höhe des mittleren Abschnitts wie die Höhe zur Breite des ganzen Abschnitts verhält, d. h. die Diagonalen stehen senkrecht aufeinander. Palladio hatte diese proportionalen Verhältnisse weiter durchgebildet und auch spätere italienische Barockmeister halten an ihnen fest, wenn auch den „beautez arbitraires“ größere Zugeständnisse gemacht werden. Blondel versucht (*Cours* 752) eine Triangulatur der Pantheon-Außenansicht nachzuweisen, ebenso eine solche der Fassade des Meiländer Doms (777), wofür er die Anregung in der Vitruvübersetzung von Cesare Cesariano, Como 1521, gefunden haben mag.

Der Bau, der Blondel den Ruhm des strengen Proportionsrechners für alle Zeiten gesichert hat, ist die Porte S. Denis in Paris, beg. 1673, mit Skulpturen von Girardon und Michel Anguier (Abb. 252 unter Benutzung des Stiches im *Cours* L. XII, C. 6).

Man wird diesem kühlen Bauwerk, das in seiner Plastizität und Schichtenlösung eine klassische Reife zeigt, die fast als spätklassizistische Nüchternheit anmutet, stets fremd gegenüberstehen und

sons convaincantes (die mathematisch-gesetzlichen), et celles qui ne dépendent que de la prevention (die gewohnheitsmäßigen-subjektiven). Die erste bestände einmal dans le rapport de raison des parties proportionnées, so in dem Maßverhältnis der Teile zum Ganzen wie 1:7, 1:15, 1:20, dann in der symétrie, d. h. dem Zusammenmaß gleichzähliger, gleichgroßer Teile. Mit diesen beautez fondées sur la raison schlägt Perrault die Brücke zur Dogmatik Blondels. Gegen sie verstoße zum Beispiel das Pantheon, wo die nachrechenbare Zahl der Kassetten nicht mit der unteren Wandteilung übereinstimme (S. 133). Die andere ästhetische Form bestände in den beautez positives et convaincantes (den gänzlich zur Gewohnheit gewordenen) und den arbitraires (die nach den wechselnden Gefallen der Mode, dem persönlichen Geschmacksurteil sich richteten). Diese beautez arbitraires kennzeichneten recht eigentlich den wahren Architekten. Mit der Erhebung solcher beautez arbitraires spitzt Perrault den Gegensatz aufs äußerste zu.

Uns scheint heute selbst diese, jeder Entwicklung auf sicherer, traditioneller Form

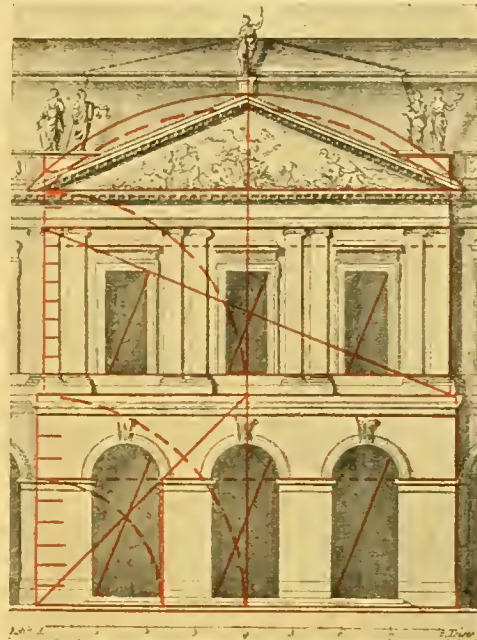
nicht die uneingeschränkten Lobspprüche des folgenden Jahrhunderts verstehen, wenn man nicht nachrechnend in den Geist der Proportionsbemessungen eindringt. Wir verweisen dafür auf unsere Zeichnung, in die von uns die Blondelschen Maßangaben eingetragen sind. Der Bau ist ein genaues Quadrat, der Modul $\frac{1}{24}$ der Seitenlänge. Die Strafe ist heute etwas erhöht, auch ist in Wirklichkeit die Relieftafel über der Bogenöffnung anders proportioniert.

Als weiteres Beispiel sei der Mittelbau des Pal. Archi-épiscopal in Bourges (Abb. 253) von dem Blondelschüler Bullet gewählt. Unterbau zwei Quadrate, Oberbau zwei etwas kleinere Quadrate. Die Seitenlänge des unteren Quadrats ist in zehn Teile geteilt und diese Teilung ergibt die Kämpferlinie der Arkaden, die Höhe des Gesimses, die Breite der Mittelarkade und der sie begleitenden Pfeiler. Da die äußeren Pfeiler nach alter Regel stets breiter als die inneren Pfeiler sind, die Arkaden sich gleichen, ist die Teilung unten festgelegt. Oben ist die Pilasterbreite der Modul, der elfmal in der Quadratseite aufgeht. Sockel und Basen betragen einen Teil, Schaft und jonische Kapitelle acht Teile (neun würde man für korinthische, zehn für Kompositordnung wählen), das Gebälk zwei Teile. Der achte Teilstrich bestimmt die Fensterverdachungen. Die Proportion der Fenster ist gleich der Proportion des Obergeschosses ohne der Architrav, ähnlich wie schon bei Bramante. In optischer Angleichung nähern sich die Arkaden dieser Proportion. Die Abstände von den Fensterwangen bis zu den zweiten Pilastern und vom Fenstersturz bis zum Architrav sind gleich, womit sich die Stellung der Pilaster ergibt. Die Attika ist zwei weitere Teile hoch. Die Giebelspitze innen ist vom Treffpunkt der vier Quadratecken um die Diagonale des oberen Quadrats entfernt, mit der äußeren Ecke dieses Quadrats fällt der innere Giebeleckpunkt zusammen.

Dieser Strenge stellt Perrault den Satz von den *beautez de la prevention*, der *Grazie* der Form entgegen. *La grace de la forme n'est rien autre chose que l'agreable modification de la proportion.* Sur laquelle une beauté parfaite et excellente peut estre fondée, sans que cette sorte de proportion s'y rencontre exactement observée. Der vom Rokoko so beliebte Begriff „*la grace*“ hier zum ersten Male von einem Architekturtheoretiker eingeführt. Erst später haben ihn auch die Maler übernommen, und Coypel meint in einem akademischen Discours — diese Discours gehalten 1707—14, gedruckt erst 1721 —, der *grand goût* müsse von der *grace* schmiegsam gemacht werden. Scharf weist Perrault aber alles zurück, was zu gleicher Zeit Italien als *beautez de la prevention* liebt, in seinen Ausführungen „*De quelques abus introduits dans l'Architecture moderne*“ (Ordonnance C. VIII). Zu diesen gehören gebogene und gesprengte Giebel, *colonnes et pilastres qui se penetrent et confondent l'un dans l'autre* — wir sprachen italienischer Architektur gegenüber von Durchdringung und Mischung.

In der gewaltigen Ostfassade des Louvre in Paris (Abb. 254, 255), die J. F. Blondel (Cours, verschiedene Stellen) mit Schloß Maisons und der Porte S. Denis zu den drei Meisterwerken der Baukunst rechnet, hatte Perrault bereits seinen Anschauungen Gestalt gegeben.

Die Geschichte dieses Baus beginnt mit der französischen Renaissance. Unter Franz I. unternimmt 1546 Lescot den Umbau der mittelalterlichen Burg mit dem Südwestviertel des heutigen Baus und der äußeren Westfassade gegen die Tuileries. In gleicher Gliederung, doch vierfacher Vergrößerung des ursprünglichen Entwurfs wird der Bau seit 1624 von Lemercier, später von Leveau fortgesetzt, der Hof geschlossen. Von Leveau, der auch die Galerie d'Apollon (S. 221) neuerbaut, die Südfassade nach der Seine gegenüber seiner Kollegkirche, ebenso die Nordfassade hochgeführt (beide später von Claude Perrault überbaut). Als Colbert am 1. Januar 1664 das Amt des *surintendant et ordonnateur général des bastiments, arts, tapisseries et manufactures de France* antritt, während gleichzeitig Charles Perrault, der Bruder von Claude, sein *premier commis* wird, läßt er die Fortsetzung des Baus unterbrechen in der Absicht, einen neuen Entwurf für die Haupteingangsseite, die Ostfassade zu erhalten, die damals noch verbaut ist, aber freige-



253. Bourges, Pal. Archi-épiscopal



254. Paris, Louvre

legt werden soll. Von den Entwürfen, die Architekten und Kunstverständige auf die Aufforderung Colberts hin einreichen, sind die von Lemercier und Marot von Marot gestochen und von J. F. Blondel in seine *Architecture françoise* (L. VI) übernommen, der Entwurf von Cottard ist veröffentlicht im *Recueil des Oeuvres de Sieur Cottard Architecte*. Auch der Entwurf François Mansarts ist im Stich erhalten (Cab. des Estampes, Paris), nicht aber der Entwurf, der uns am meisten interessieren würde, von Claude Perrault. Der Vergleich der erhaltenen Entwürfe ist stilistisch wertvoll, für die Bauentwicklung aber ohne große Bedeutung. Denn sie stellen eben doch nur die veraltenden Anschauungen dar. J. F. Blondel gibt für solchen Vergleich einige Hinweise (L. VI, C. 9). Lemercier und Marot trennen beide Geschosse durch ein kräftiges Simsband, Marot unter Verwendung zweier Ordnungen. Cottard und Mansard benutzen eine Kolossalordnung. Aber alle lösen unter Hervorhebung der Ecken und der Mitte den Körper in reiche Pavillongruppen mit kräftigen Vor- und Rücksprüngen, Kuppeln und Spitzdächern auf. Die Erscheinung dieser Baukörper gleicht also noch den reichen Konglomeratbildungen der ersten Hälfte des 17. Jhhs.

Der erste, mit diesen Vorschlägen gleichzeitige Entwurf Claude Perraults scheint unwiederbringlich verloren, nachdem die zwei großen Sammelbände, die der Bruder Charles 1693 aus allen erhaltenen Handzeichnungen zusammenstellte und die noch J. F. Blondel für seine *Architecture* benutzen konnte, im Brand der Tuileries im Jahre 1871 untergegangen sind. Da die baugeschichtliche Forschung in Frankreich sich bis dahin nur um mittelalterliche Dinge gekümmert hatte, ist nicht einmal eine eingehendere Beschreibung dieser Bände auf uns gekommen. Und doch wäre es von größtem Interesse für die Geschichte der heutigen Fassade, etwas über diesen ersten Entwurf zu erfahren. Soviel wir sehen, ist der Versuch nicht einmal von französischen Forschern gemacht, die doch durchweg die Bedeutung des Baues anerkennen. Wir glauben nun, hier nach eingehendem Studium des Blondelschen Textes einiges Licht bringen zu können. Daß Perrault einen Entwurf *décoré d'un portique en colonnades semblable à celui qui a été exécuté depuis* gleichzeitig mit den andern Architekten eingereicht hat, vermerkt ausdrücklich Patte (*Memoires* 320), der sowohl die Sammelbände wie die „*Memoires de ma vie*“ von Charles Perrault, die er im Auszug herausgibt, für seine Darstellung studiert hat. Wir haben also den ausgeführten Entwurf als Grundlage einer Rekonstruktion zu nehmen. J. F. Blondel spricht nun (L. VI, C. 8 und 10) von anderen im Sammelband enthaltenen Entwürfen neben dem ausgeführten: die Säulen der Kolonnaden seien nicht gekuppelt, sondern einzelnstehend,

über dem Mittelrisalit erhebe sich eine Kuppel. Die Säulen dieses Mittelrisalits ständen nicht frei vor der Wand, sondern seien nur Halbsäulen. Endlich hätten die Seitenrisalite als oberen Abschluß große Segmentgiebel, auch kleinere Kuppeln seien vorgeschlagen. Statt der jetzigen Fenster im Untergeschoß seien Trophäenreliefs gegeben, um die kleinen Lichtöffnungen zu verbergen. Das Höhenverhältnis von geschlossenem Untergeschoß und durch die Kolonnade geöffnetem Obergeschoß muß das gleiche gewesen sein. Patte hätte eine so entscheidende Proportionsverschiebung vermerkt, auch finden sich solche Proportionen schon früher, so am Portalmittelbau des Schlosses Tanlay von Lemuet, und ebenso konnte man sie bei Palladio studieren. Durch die hohen Säulen aber wird das kräftige Gebälk bestimmt, das den Bau wie bei Mansart und Cottard zusammenhält, während die Kuppelbauten noch dem alten Bedürfnis nach Lockerung des Umrisses folgen. Mit dieser Überlegung und den Angaben Blondels erhalten wir ein annäherndes Bild des ersten Entwurfs.

Colbert legt nun, um ganz sicher zu gehen, sämtliche Entwürfe anerkannten italienischen Meistern vor, unter diesen Bernini, Pietro da Cortona, Boromino, die selbstverständlich alles miserabel finden. Gegenentwürfe dieser gefallen aber wieder nicht in Paris, mit Ausnahme des von Bernini. Und nun wird dieser Meister des Sich-in-Szene-Setzens von Ludwig XIV. in einem Handschreiben gebeten, nach Paris zur Leitung des Baus zu kommen. Seine Reise dorthin gleicht einem Triumphzug, Ende Juni 1665 trifft er in Paris ein. Über seinen Aufenthalt vgl. Charles Perrault (*Mémoires*) mit den Aufzeichnungen Chantelous (Tagebuch, siehe „Barockskulptur“, S. 247). Sein Entwurf ist ebenfalls bei Marot und J. F. Blondel zu finden. Da ist man dann überrascht, wohl die gedrungene, blockartige römische Palastfassade ohne Dachaufbauten zu finden, im Anschluß an französisches Empfinden jedoch kräftige Risalite und — Halbsäulengliederung des Obergeschosses für das Mittelrisalit, ebenso eine beträchtliche Höhensteigerung derselben dem Untergeschoß gegenüber. Die Annäherung zwischen diesem Entwurf und Perraults ausgeführtem Bau ist auffallend und gewöhnlich so erklärt, daß Perrault später von Bernini beeinflusst wird. Vergleicht man aber Berninis Entwurf mit dem ersten Entwurf Perraults, so wird man uns recht geben, wenn wir meinen, daß Bernini ebenso gewandt dem Perraultschen ersten Entwurf genützt hat — Kolossalpilaster an Bauten Berninis am Pal. di Monte Citorio seit 1650, von dem 1665 erst die Eckbauten vollendet waren, an seiner Erweiterung des Pal. Odescalchi 1665, nirgends aber Halbsäulen — wie Perrault später für den Attikaabschluß Anregungen von Bernini übernommen haben dürfte. Auf den Seitenfassaden dagegen fällt Bernini ganz in das römische Schema zurück. Gleichzeitig entwirft Bernini völlig rücksichtslos gegen die bestehenden Bauten einen Umbau, besser Neubau des gesamten Louvre. Die Raumfolge des Vestibüls, Hofes und rückliegenden Vestibüls, weiterhin bis zu den Tuileries eines großen freien Platzes ist eine wirklich römisch großartige Schöpfung. „Un coup de génie“, meint J. F. Blondel (*Arch. L. VI, C. 16*). Unter Einfluß dieses Entwurfs beschäftigt sich nun auch Perrault mit der Verbindung von Louvre und Tuileries. Bei Perrault immer noch ein Reichmachenwollen und Gruppierung mannigfaltiger Einzelräume statt des einen großartigen Hallenhofmotivs bei Bernini. Beider Entwürfe von J. F. Blondel veröffentlicht, besprochen und dort gewinnbringend zu studieren. Entwürfe von Rainaldi sehr überladen, von Candiani extravagant, von Pietro da Cortona treffen in Paris noch Oktober 1665 ein.

Bernini dringt nicht durch. Man hat später (Patte, *Mémoires* 323) gesagt, daß sein Entwurf zu theatralisch geschienen habe, daß er die Innenräume mangelhaft und französischen Gewohnheiten entgegen disponiert habe, daß sein Bau nur Fassade sei — man lächelt, wenn man an Perraults späteren Nurfassadenbau denkt —, der wahre Grund ist in den Machenschaften der französischen Architekten zu suchen und vor allem in der überaus glänzenden *intrigue*, mit der Charles Perrault die Schöpfung seines Bruders auszuspielen versteht. (Charles Perrault, *Mémoires*.) Allerdings scheint auch Bernini die prahlerische Eitelkeit des bewunderten Strebers in hohem Grad besessen zu haben. Die Schilderungen Charles Perraults sind eine der amüsantesten Satiren der französischen Literatur: „Il avoit l'esprit vif et brillant et un grand talent à se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d'histoires et de bons mots dont ils se servoit dans la plupart de ses réponses, dédaignant de répondre simplement à ce qu'on lui demandoit.“ Und es ist köstlich, wenn er Bernini auf eine simple Anfrage antworten läßt: „Io sono entrato in pensiero profondo“ und hinzufügt: il dit ces mots avec une telle emphase qu'il sembloit qu'il fut descendu jusqu'au fond des enfers — allerdings hatte den Ausdruck „pensier profonde“ zuerst ein französischer Lobhudele in einem Sonett gebraucht. Ein Geist also, der wohl in Italien, nicht aber in dem damaligen Frankreich zu ertragen war. Man mochte allgemein das Gefühl haben, das Colbert ausspricht: „Le cavalier s'est cru un grand personnage et nous a pris pour de grands sots.“ Demgegenüber vgl. Chantelous Schilderung der Ereignisse am 6. Oktober, bei denen Charles Perrault keine glückliche Rolle spielt. Daß man von dem Berninischen Entwurf abgeht, dafür sind diese rein menschlichen Beweggründe ausschlaggebend, denn

der Entwurf selbst nähert sich doch ganz dem französisch klassischen, großen, vereinheitlichenden Empfinden. Erst später hat man alles aus künstlerischen Gründen zu erklären gewünscht und in dem Ereignis eine deutliche Manifestation der Abkehr französischer von italienischer Barockbaukunst sehen wollen.

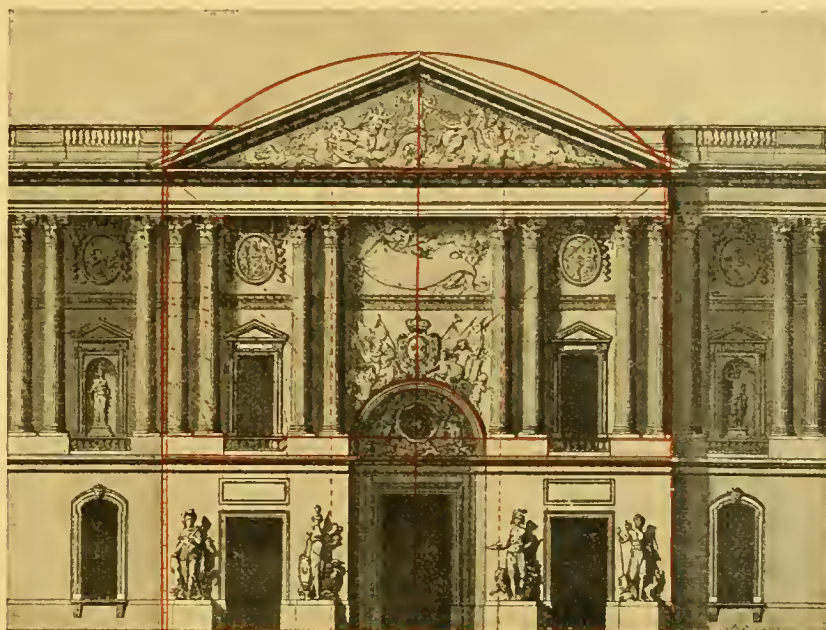
Bernini reist am 20. Oktober ab. Obgleich die Fundamente am 17. Oktober 1665 unter großem Pomp gelegt waren, läßt man seinen Entwurf fallen. Vergebens setzen sich Chantelou und sein berühmterer Bruder F. Fréart de Chambray (S. 210) für das Berninische Projekt ein. Ludwig XIV. selbst entscheidet sich vor einem neuen Entwurf Levasus und dem Perraults für letzten. Für die weitere Bearbeitung des Projekts wird allerdings zunächst eine Kommission aus Levan, Lebrun und Perrault gebildet — Architekt, Maler, Kunstverständiger —, in zahllosen Dissertationen setzt aber Perrault seinen Entwurf mit Kolonnaden durch. Der ausgeführte endgültige Entwurf ist das Ergebnis zahlreicher Vorarbeiten, die alle mit den Sammelbänden verloren sind. Aber auch hier glauben wir wenigstens einen Vorentwurf zu erkennen in dem großen, unter Berninischem Einfluß entstandenen Lageplan (J. F. Blondel, Arch. L. VI, Pl. 2): die drei Risalite gleich breit, jedes $\frac{1}{7}$ der Gesamtlänge, die Eckrisalite geschlossen, jeder Kolonnadenabschnitt $\frac{2}{7}$; die Haupttreppe im Uferflügel, im Hauptbau eine große Galerie, der Durchgang hinter dem Mittelrisalit von Kolonnade zu Kolonnade frei, rings um den Hof eine Stufenterrasse. Endlich der abschließende Entwurf: Das Mittelrisalit auf Kosten der Kolonnaden gewachsen, statt der einfachen Folge $\frac{1}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{1}{7}$ also $\frac{1}{7}$, a, b, a, $\frac{1}{7}$, wo a $< \frac{2}{7}$, b $> \frac{1}{7}$ ist. Die Eckrisalite in der Mitte oben in Anlehnung an das Mittelrisalit eingezogen. In ihnen korrespondierende Haupttreppen, die Galerie verschwunden und die Flucht der beiden Hälften gleichmäßig eingeteilt. Der Durchgang hinter dem Mittelrisalit arg verkümmert, da die Einziehung des großen Portals die Verbindung unterbricht. Unter dem Einfluß Berninis mächtig abschließendes Kranzgesims, nur das Mittelrisalit durch einen Dreieckgiebel ausgezeichnet.

Hatten die ersten Mitbewerber Perraults die große Flucht nur additiv bewältigen können, diese dagegen Bernini aus der Gesamtvorstellung des einheitlichen Blocks entwickelt, so läßt nun Perrault unter Beibehaltung seines alten Grundmotivs wohl noch das französische Pavillonsystem nachklingen, vereinheitlicht aber ebenfalls die Gesamtvorstellung und entwickelt dazu auf der Fläche die mannigfaltigsten formalen Beziehungen, trotzdem er sich an die Hauptlinien des noch bestehenden Levasuschen Seitenflügels anschließt. Wogegen man noch bei Bernini tadeln konnte, „trop de contraste blesse l'oeil et nuit à l'accord général“. Erst wenn man diesen Beziehungen nachrechnet — für unsere rhythmiklose Zeit ist das zunächst eine Mühe —, wird man dies Wunderwerk der Baukunst verstehen. Das Mittelrisalit einschließlich Attika, die Seitenrisalite ohne diese bilden Quadrate. Der Modul m ist der Säulendurchmesser. Das toskanische Sockelgeschoß (der Unterbau für den Graben ist nie ausgeführt) beträgt 8, das Obergeschoß 13, die Attika 2 m. Der Säulensockel 1 m — statt 3 m eine willkürliche Bemessung und als solche auch später getadelt —, Säule mit Basis und Kapitell 10 m —, Perrault vermerkt, daß er des optischen Eindrucks wegen die korinthische Ordnung höher als nach der Regel ($9\frac{1}{3}$) gemacht habe —, das Gebäk 2 m. Die Vierersäulengruppe ist 8 m breit und zwar $1 + \frac{1}{2} + 1 + 3 + 1 + \frac{1}{2} + 1$ m. Dieser Rhythmus ist für die Kolonnaden beibehalten, ebenso für die Risalite, wo Pilaster zum Teil die Säulen ersetzen. Die eingezogenen Partien der Risalite teilen sich in den Flächenrest. Das Untergeschoß paßt sich mit seinen Fenstern der Einteilung des Obergeschosses an. Der Scheitel des großen mittleren Blendportals ist der Mittelpunkt des Quadrats, die Verbindungslinie von Mittelpunkt und Gebälkecke des Mittelrisalits bestimmt den Kreisbogen, dem der Giebel eingezeichnet ist. Zu diesen durchgerechneten, auf dem Modul der Ordnung beruhenden Maßstabbeziehungen treten weiter die „beautez arbitraires“. Das Auge wünscht hier ganz einfache und klärende Erscheinungsmaße. Die Schattenlinie des Sockelgesimses liegt genau in der Höhe eines Drittels der Gesamthöhe. Diese Teilung nimmt Perrault auf und markiert ebenso die Höhe des zweiten Drittels durch ein durchgezogenes Simsband. Er erreicht damit in der Vertikalen eine einfache metrische Reihung $1 + 1 + 1$. Die Sockel der gekuppelten Säulen und ihr Abstand sind fast gleich breit, der in Zahlen angegebene Rhythmus der Säulengruppe beruhigt sich also in der Horizontalen zu metrischer Reihung $1 + 1 + 1$ usw., das gleiche oben in der Kapitellzone. Nach den eigenen Worten Perraults hat er diese Kapitelle größer als normal, d. h. errechnet, gemacht, um sie kräftiger erscheinen zu machen. Wenn man sich die Möglichkeit solcher subjektiven Abänderungen gegenwärtig hält, wird man weitere Maßbeziehungen finden, die von uns dargelegten mögen genügen. Um allem Irrtum vorzubeugen, bemerken wir, daß diese Proportionen nicht in der Literatur vermerkt sind, sondern von uns errechnet wurden auf Grund der von Perrault für die Ordnungen festgelegten Zahlenproportionen, weiter aber nach einem eingehenden Studium seiner Anschauungen, über das wir hier beschränkt nicht Rechenschaft zu geben vermögen.

Diesem Maßrhythmus mußte sich auch das Material anpassen. Der Architrav, die flache Deckung

der Kolonnaden sind konstruktive Meisterwerke und nur durch reichliche Verwendung von Eisen ermöglicht. Perrault bewies die Ausführbarkeit vorher an einem Modell in $\frac{1}{12}$ Größe.

Vielleicht erschreckt manchen, die wundervolle Wirkung der Louvrefassade errechnet zu finden. Daß man mit Rechnung allein keine Baukunst macht, hat Perrault selbst (S. 229) ausgesprochen: die Rechnung ist die Ordnerin, über ihr entwickelt sich die Grazie der Form. Wenn Pascal als die Fundamentalzüge des französischen Denkens „Maß und Schmiegsamkeit“ nennt, hier sind diese sichtbarer Ausdruck geworden. Dabei kann von irgendeinem funktionellen oder begrifflich



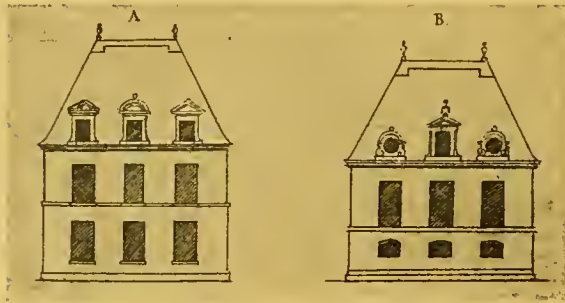
255. Paris, Louvre

zu fassenden Expressionismus nicht mehr gesprochen werden. Hier sind nur die Sphären der reinen Anschauung wirkliche, die Gefühls-elemente, die Michelangelo brachte, völlig verblaßt.

Alle Theoretiker sind sich in der Bewunderung der Fassade einig. Selbst für F. Blondel (*Fragments d'Architecture*, Paris 1760) ergibt sie „la preuve la plus convaincante de la superiorité du génie français“. J. F. Blondel (*Arch. L. VI, C. 8*) bemerkt zwar kleine Fehler gegen die *convenance*: es sei eigentlich keine Palastfassade; gegen die *bienséance*: die schlechte Verbindung der Kolonnadenhälften; gegen die *vraisemblance*: ein zu kleines Hauptportal; aber doch faßt er zusammen „il ne se rencontre chez aucune nation un édifice aussi véritablement régulier et d'une si belle ordonnance“. Für Laugier (*Obs. XI*) ist sie „le premier morceau qui pût soutenir le parallèle avec les monuments antiques les plus célèbres.“ Erst der erstarkte, spätere Klassizismus findet auch hier zu tadeln, sich klüger als die Klassik dünkend, denn die Meisterwerke seien geschaffen „pour être discutés dans un siècle sage, éclairé, philosophe“. Vor allem ist es die Zwecklosigkeit der Form — in Deutschland definiert dagegen ein Kant gerade das „interesseloses Wohlgefallen“ als Wirkung des Kunstwerks —, die angemerkt wird. Vgl. M. d. F. 1755 IV, J. d. B. an IX, Nr. 36, Ath. 1806, hier sogar die alte Levausche Flußfassade höher eingeschätzt.

Boileau hat durch Dorbay, den Schüler Levaus, verleitet und begünstigt dadurch, daß Colbert den Kommissionsmitgliedern die Signierung der verschiedenen Vorschläge verboten hatte, gewagt, dem „nur gelehrten Mediziner Perrault“ den Bau zugunsten Levaus abzuspochen (*Réflexions sur Longin 1*). Schon Charles Perrault ergeht sich empört gegen solches Unterfangen, doch glauben noch später J. F. Blondel und Patte eingehend den Gegenbeweis gegen Boileau erbringen zu müssen. Sie hätten auch auf das genannte Werk F. Blondels verweisen können. Im Maiheft 1703 des *Mercure de France* finden wir weiter einen Artikel zum Tode Charles Perrault, wo ausdrücklich Claude als Architekt des Louvre, des Observatoire, eines Arc de Triomphe, der, nur in Stuck ausgeführt, abgetragen wurde (S. 301), aber in einem Stich von Leclerc erhalten ist, und einer Chapelle in Sceaux (?) genannt wird.

Da die Höhe der Hauptfassade die Höhe der Hofseite übertrifft, muß auch hier eine Veränderung vorgenommen werden: statt des Attikageschosses wird ein drittes Geschoß gegeben. Die Schwierigkeit, zu den beiden unteren korinthischen und Kompositordnungen eine dritte Ordnung zu geben, sucht man mit einem Preisausschreiben zur Erfindung einer neuen französischen Ordnung zu beheben. Ihr Auftauchen in der Galerie von Versailles wurde vermerkt (S. 222). Vgl. weiter S. 289. Perrault hat ebenfalls die Nordfassade umgestaltet und vor die Levausche Flußfassade einen Neubau gelegt, dem Flügel damit eine fast



256. 257. Haustypen nach Saint Hilarion *

doppelte Tiefe gebend. Das Kolonnadenmotiv ist hier mit einfachen Pilastern weitergeführt.

Die Ausföhrung beginnt 1667, wird bis 1673 rasch gefördert, 1679 aber unvollendet verlassen. Der Bau von Versailles nimmt alle Mittel und Kräfte in Anspruch. Die Innenräume bleiben unausgebaut und selbst das Dach fehlt noch zu J. F. Blondels Zeiten. In einem im M. d. F. 1749 V veröffentlichten Gedicht fordert Voltaire zur Vollendung auf: „Faut-il que l'on s'indigne alors qu'on vous admire, — Et que les Nations, qui veulent nous braver, — Fieres de nos défauts, soient en droit de nous dire, — Que nous commençons tout pour ne rien achever?“ Seit 1757

ist Soufflot am Bau beschäftigt, 1760 erst wird die Hauptfassade freigelegt, im Cours (III, Taf. 7, 8) bringt J. F. Blondel einen Entwurf für eine große Freitreppe. Der Ausbau erst unter Napoleon I. von Percier und Fontaine 1805 wieder aufgenommen, gleichzeitig von ihnen 1810 erneute Vorschläge für die Verbindung von Louvre und Tuileries, andere von Ducamp, de Bussy, Belanger, Drouot, Dubromel u. a. Umfangreiche Besprechungen dieser Entwürfe im J. d. B. 1809, I—VI. Vgl. dazu von Percier und Fontaine „Plans de plusieurs Châteaux“, Paris 1833. Um die Räume zu belichten, werden statt der früher figurierten Nischen hinter der Kolonnade Fenster eingebrochen. 1857 der neue Louvrebau von Lefuel eingeweiht.

Der Bau gehört zu den einflußreichsten der neueren Baukunst, wir führen dafür nur an die Fassade von S. Sulpice (Abb. 306), die Fassaden der Place de la Concorde (Abb. 325) in Paris, Pal. Rocca Saporiti in Mailand (Taf. VIII), Senat und Synod 1827, anklingend die Bauten der Theaterstraße 1830 von Rossi, in Petrograd. Die Gesamtproportionen sind von Monumentalbauten unendlich oft nachgebildet.

Obgleich die Bewertung der Proportionen und ihre Anwendung in dem Vorhergehenden zur Genüge erläutert worden sind, möchten wir unsere Beobachtungen außer auf diese beiden Hauptmeister noch auf einen dritten reinen Theoretiker stützen. Drei Beine sind auch hier sicherer als zwei. — In die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin ist aus der Sammlung Destailleur ein in der Literatur nicht bekanntes, überaus sauber gearbeitetes französisches Manuskript (1169 m mtl.) dieser Zeit gelangt, dessen eingehendes Studium uns durch die Güte des verdienstvollen Leiters dieser Bibliothek, Peter Jessen, gestattet war. Wir sehen in ihm eine der wertvollsten theoretischen Schriften der französischen Baukunst und hoffen, andrenorts dieses sorgfältig gearbeitete Werk ausführlich behandeln zu können.

Da das Titelblatt fehlt, sind Verfasser und Jahr nicht genannt, lassen sich aber feststellen. Auf S. 41 vermerkt der anonyme Verfasser: „je lui (à Monsieur Blondel) fis voir la première partie de ce Traité, qu'il a honorée de son approbation et de son estime“. F. Blondel widmet nun im Cours d'Architecture ein besonderes Kapitel (L. V, C. 13) der „Application de la proportion Géométrique aux parties de l'Architecture par M. l'Abbé de S. Hilarion“ mit dem Kompliment: J'ai beaucoup d'impatience de voir le Livre que M. l'Abbé de S. Hilarion doit donner au Public sur cette matiere. Er gibt dann den Inhalt dieses ungedruckten Werkes an: Il a réduit par un travail subtil et extraordinaire les mesures des parties de l'Architecture à la seule proportion Géométrique; par le moyen de laquelle, après avoir déterminé le rapport des principales parties d'un bâtiment (comme seroit par exemple la raison de la largeur à la hauteur) il trouve facilement la maniere d'ajuster à la même raison tout ce qu'il peut entrer dans la décoration de la façade, par l'invention de certaines moyennes proportionnelles Géométriques qui donnent les hauteurs, les grosseurs et les saillies (das Relief), . . . und zwar nicht nur der Ordnungen, sondern auch die mesures particulieres des moulures, enseignant les regles assurées pour les former avec grace (grace in anderem Sinn als von Perrault S. 231 gebraucht). Damit ist der Inhalt des Buchs kurz bezeichnet. Eine andere Anmerkung über dies Werk findet sich in der mit Fußnoten von F. Blondel 1685 neu herausgegebenen Architecture françoise von Savot. S. 353 heißt es dort: „il seroit à souhaiter que nous eussions le bel ouvrage de M. de Saint Hilarion qui réduit toutes les mesures générales et particulieres de Bastimeus à la proportion Géométrique.“ Damit läßt sich als Verfasser des Werks Saint Hilarion, als Jahr der Niederschrift etwa 1680 und schließlich der Titel feststellen. Die Möglichkeit besteht, daß ein erster Band verloren ging.

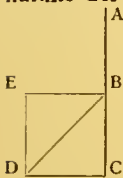
Saint Hilarion legt den Verhältniszahlen die allerhöchste Bedeutung bei und bestimmt auf rechnerischem Wege die Maße für Körper und Flächen. Für die Fassaden geht er von dem einfachen Beispiel eines dreiaxigen, zweigeschossigen Hauses aus, das er in fünf Beispielen berechnet. Wir bringen das

erste und zweite Beispiel. In dem ersten (Abb. 256) verhält sich Breite zu Höhe, Untergeschoß-zu-Obergeschoßhöhe, Wandabschnitt zu Fensterbreite wie 4:3. In dem zweiten (Abb. 257) Breite zu Höhe, Obergeschoß-zu Untergeschoßhöhe, Wandabschnitt zu Fensterbreite wie 3:2. Das dritte Beispiel tauscht bei 3:2 Obergeschoß mit Untergeschoß, das vierte und das fünfte wählen die Verhältnisse 5:6 und 13:15. Die letzten Verhältnisse entsprechen fast dem Verhältnis der Senkrechten zur Seite eines gleichseitigen Dreiecks und nähern die Gesamtfassade einem Quadrat an. Mit diesen Annäherungen ist nach Saint Hilarion die schönste Proportion erreicht. Auf S. 184 gibt er dann, mit einem Verweis auf jenen Bau, eine Korrektur des berühmten Vaux-le-Vicomte auf solcher rechnerischen Basis (Abb. 234), und ein Vergleich dürfte überzeugen, wie sehr die Komposition in der Musik der Verhältnisse gewinnt. Bezeichnen wir die Breite des Mittelbaus mit a, die des Eckrisalits mit c, die des Zwischenstücks mit b, so ist $a:c = c:b$ oder 60 peds zu 50 p. = 50 p. zu 41 p. 8 pouces, durch 60 und 50 wird die dritte kleinere Proportionale bestimmt. Die Flügelhöhe ist gleich c, die Höhe des Mittelrisalits gleich a, seine Seitenabschnitte verhalten sich zum Eingangsvorbau wie 10:40:10. In den übrigen Maßbeziehungen herrscht wie bei dem einen früheren Beispiel das Verhältnis 5:6. — Saint Hilarion geht weiter. Er bestimmt



258. Kuppelkirche nach Saint Hilarion *

Breite und Tiefe eines Vestibüls aus dem Verhältnis von Seite und Diagonale eines Quadrats mit annähernd 70:99. In diese Proportionen ordnet er nun weiter Fenster, Türen, Nischen, Kamin ein. „Or comme j'estime que de tous les Ornaments ce sont ceux qui sont produits par la force des Proportions qui sont les plus majestueux, et par consequant les plus capables de nous donner ce respect, voici comment j'ai tasché de proportionner et d'ordonner toutes les parties de ce grand vestibule.“ Ein Vorzimmer wird proportioniert nach Tiefe T, Breite B und Höhe H wie 30:24:15, also $H:T = 1:2$, $H:B = 5:8$, $B:T = 4:5$. Aus dem Verhältnis der Seite zur Diagonalen und zur doppelten Seite eines Quadrats berechnet er einen Kirchenzentralbau (Abb. 258). Das Verhältnis $AB:BD:AC$ wird ungefähr durch diese Zahlen ausgedrückt; $12:17:24$ oder $70:99:140$, und ergibt wiederum das progressive Verhältnis $12:17 = 17:24$ oder $70:99 = 99:140$. Grundriß und Aufriß werden nun nach dem ersten Verhältnis aufgetragen. Die Tamburhöhe wird bestimmt durch die Spitze des gleichseitigen Dreiecks über seinem unteren Durchmesser, die Kuppelaternenendigung durch die Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der ganzen Dachbreite.



Wir glauben nach diesen Darlegungen genügend Beweise dafür erbracht zu haben, daß die klassische Baukunst in der Gestaltung räumlicher und plastischer Körper wie ihrer Begrenzungsflächen in gleicher Weise den Gesetzen von Zahl und Maß folgt. Mag selbst Perrault eine gewisse Freiheit wahren, so bleibt auch für ihn der Wert der Proportionen unbestritten. Bei dieser völligen Übereinstimmung in Auffassung der räumlichen und plasti-

schen Körper wie ihrer Begrenzungsflächen muß auch in der Gesamtauffassung des Körpers völlige Harmonie herrschen. Innen ist außen und außen ist innen: die plastische Außenform vermählt sich sogleich der Vorstellung vom Raum und bereits diese Außenform weckt die Erinnerung an die Verhältnisse des Innenraums. Nicht ein Bauen von innen nach außen, nicht ein Vorhängen beliebiger Fassaden: Raum und Plastik wachsen gleichzeitig in der Vorstellung des entwerfenden Architekten empor, getragen von dem gleichen Proportionsgefühl. Am schönsten verdeutlicht diese Harmonie der Kuppelbau S. Louis des Invalides in Paris (Abb. 240—242).

Die Vertikalabschnitte des Innenraums bis zur höchsten Kuppelwölbung gibt Hardouin-Mansart auch am Äußeren, ohne jedoch etwa ein Gesims in gleicher Höhe außen und innen durchzuführen. Die hohen Tonnenarme werden außen durch Giebel aufgenommen, ohne doch deren Scheitelhöhe zu erreichen. Die Eckkapellen, im Innern durch Stufen vom Hauptraum getrennt, werden außen niedrig gehalten, und wie sie in ihrer Masse vom Hauptraum abhängen, so rücken auch wenigstens für die Hauptfassade ihre Fenster gegen den Mittelteil. Die Harmonien erstrecken sich aber weiter selbst auf einzelne Gliederungen: zwei Säulen mit Gebälkstück, die an der Fassade auftreten, erscheinen auch unten im Kuppelrund. Ja sogar das Motiv der kleinen, von gekuppelten Pilastern flankierten Bogeneingänge mit einer nach unten verzahnten Tafel darüber findet sich an der Fassade wieder an den Abschnitten der Mittelschicht mit ihren Nischen und begleitenden Säulen.

Man wird die gleichen Beziehungen von klar geformten Räumen und plastischer Durchbildung auch an den Hotelbauten, besonders am H. de Rothelin, H. d'Amelot, studieren können, und zwar ebenfalls in der Darstellung des Hauptkörpers für sich wie in seinem Verhältnis zu den Flügel- und Nebengebäuden. Hierzu kommen weiter die Beziehungen zu Hof und Garten. Für ersten schreibt die Theorie eine Tiefe von mindestens anderthalb Gebäudehöhen, einen maßvoll bewegten Grundriß, der den Besucher gegen den Hauptbau leitet, vor. Das Portal nimmt in seiner Formgebung ebenso Rücksicht auf die Proportionen des Hauptbaus, wie vielleicht schon ein kleines Portalvestibül den Hofraum einleitet. Die Tiefenachse wird von der Staffelung der Baukörper gegen den Haupttrakt begleitet, gegen den Garten senkt sich das Ganze wieder in Terrassen. Auch hier ist nicht das Entscheidende, daß die Fassade in ihren Gesimsen u. a. der inneren Teilung entspricht, sondern daß die äußeren Harmonien die gleichen wie im Innern sind, daß den Kolossalpilastern des H. d'Amelot, die zwei Geschosse gleichmäßig zusammenbinden, im Innern für beide Geschosse völlig gleiche Grundrisse entsprechen (S. 219). Vgl. auch Schlossfassade, Kapellenvorraum, Kapelle und Kapellenfassade des Schlosses Versailles (S. 212, 314).

In dieser Vereinheitlichung der gesamten Körpervorstellung liegt die ungeheure und kaum gewürdigte Bedeutung dieses Zeitabschnitts der französischen Baukunst. Das Wort Klassik ist nicht zu hoch gegriffen. Alle mühsamen Versuche der vorhergehenden Jahrzehnte, ja zweier Jahrhunderte, sind abgeklärt, seit einst durch die Aufnahme neuer räumlicher und plastischer Bauideen Italiens der additive Organismus der gotischen Bauten zunächst sich zusammenformte — Chambord! —, dann neu Barockideen aufnehmend und wieder hin und herwogend eine reiche, doch ungeschlossene Gesamtform bildete. Der Raumkörper ist zu klarster Erscheinung durchgebildet, seine Begrenzungsflächen machen sich frei von illusionistischer Raumvertiefung. Der plastische Körper sucht ebenso die klarste Erscheinungsform, ebenso stoßen seine Begrenzungsflächen alle ornamental-spielenden Körpererhöhungen ab. Eine gewaltige Harmonie ist erreicht. Wie groß das Erreichte ist, mag man an den Mühsalen des durchschrittenen Weges und der uns fast unfaßlichen, weil zunächst unverständlichen Vorstellungsarbeit der Architekten abmessen, in die uns wenigstens einen kleinen Blick die Theoretiker tun ließen.

X. Kirchen- und Hotelbauten des Rokoko.

Zwei Möglichkeiten lassen sich für die weitere Entwicklung denken. Einmal könnte, ähnlich wie auf die Hochgotik die Spätgotik, auf die Renaissance der Barock folgen, auch die Klassik zu immer komplizierteren Vorstellungen fortschreiten, mag sie auch gerade die Harmonisierung komplizierter, wenschon unreiner Vorstellungen der ersten Hälfte des 17. Jhhs. gebracht haben. Oder es könnte, ähnlich wie bereits in Italien zu Beginn des 18. Jhhs. zu beobachten ist, die folgende Zeit von diesen klassischen Tendenzen zehren, sie immer weiter abklärend und verfeinernd, zumal sich ja in ihnen das tiefste Wesen der französischen Kunstanschauung ausspricht.

Beide Möglichkeiten stehen sich nun nicht als ein Entweder—Oder gegenüber. Eine dritte Möglichkeit tritt ein, die jene beiden divergierenden umfaßt. Die Vorstellungen komplizieren sich, erschweren sich aber nicht wesentlich — darin beruht der gewaltige Unterschied des französischen Rokoko dem italienischen Barock gegenüber, darin unterscheidet es sich auch von dem deutschen und spanischen Rokoko. Es beweist die wirksame Kraft der Klassik, wenn die erleichterte Verstellbarkeit des Bauwerks nicht aufgegeben wird. So reich auch die Erscheinung wird, von den agglomerativen Bildungen der früheren Zeit unterscheidet sie sich stets durch die Geschlossenheit des Vorstellungskomplexes, ihre trotz allen Reichtums harmonisierte, ja berechenbare Form. Gewiß treten, etwa in den Kirchenfassaden, überraschende Ähnlichkeiten mit den Schöpfungen der Frühzeit auf, trotzdem wird man leicht den völlig verschiedenen Vorstellungsgrund herausfinden.

Es wäre grundfalsch, das Rokoko als letzten Ausklang des italienischen Hochbarocks anzusehen, selbst wenn die Kunstgeschichte seit langem bequemlich die gleiche Leier für alle Länder dreht: Renaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus. Wohl sind Einflüsse nachweisbar, die stilistische Entwicklung bietet hier aber keine Fortsetzung, sondern eine Parallele, die aus einem anderen Mutterboden herauswächst. Während in Italien sich der Frühbarock entwickelt, schießt die französische Renaissance ihre zierlichen Blüten, während dort der Hochbarock sich ausrauscht, kondensiert sich hier der klassische Stil, während dort der Hochbarock abstirbt und erneut die Elemente des 16. Jhhs. erscheinen, entwickelt sich hier ein blendender Reichtum, der auch nach Italien hinüberleuchtet (S. 102). — In Deutschland liegen die Verhältnisse wesentlich anders. (Vergl. dafür des Verfassers „Plastik und Raum“, München 1922.)

Diese Entwicklung wird im folgenden für den Baukörper nach seiner räumlichen und plastischen Erscheinung zu verfolgen sein. Gleichzeitig wird aber auch gegenüber der merkwürdigen, zu so großen Mißdeutungen führenden Erscheinung einer unterschiedlichen Innen- und Außendekoration Stellung zu nehmen und zu untersuchen sein, wie sich in der Behandlung der Begrenzungsflächen nach ihren beiden Kategorien hin eine veränderte Vorstellung augenscheinlich macht, wo doch die klassische Zeit auch hier Gleichheit der Flächengliederungen (S. 223) erreicht hatte.

Für den Kirchenraum scheinen die gotischen Erinnerungen bis auf geringe Spuren verschwunden, dagegen findet man, wie schon gegen den Ausklang der Klassik, einige Verkleidungen der gotischen Teile in modernem Sinn.

So die Pfeiler zu kannellierten Säulen umgewandelt im Chor von S. Germain l'Auxerois in Paris 1744 nach dem Entwurf von Bacarit (M. d. F. 1757, I, 192), eine Umwandlung, die man sowohl als Dissonanz mit der sonstigen gotischen Erscheinung tadelt (L'av. 1761, 105; 1762, 410) wie als Aufnahme der wirklichen gotischen Raumformen mit abgeklärten plastischen Formen lobt (Laugier, Obs. 134). Ähnlich der Chor der Kathedrale von Bayeux, hier mit prachtvollen Gittern, und der Chor der Kathedrale von Amiens nach Slodtz 1751—68 (Laugier, Obs. 139), jetzt wieder gotisiert. S. Nicolas des Champs in Paris gibt Säulen mit ovalem Querschnitt. Die Veränderung der Raumwirkung zum Lichten, Freiräumigen unter Beibehaltung der gotischen Vertikalproportionen allein durch diese dekorative Behandlung ist sehr interessant. Die 1567 zerstörte, seit 1601 bis ins 19. Jh. restaurierte Kathedrale von Orléans erhält von J. J. Gabriel ihre eigenartig rhythmisch proportionierte, gotisierende Fassade. Vgl. auch S. 211.

Als Beispiel einer einfachsten, einschiffigen Innenraumbehandlung sei S. Simon in Metz 1737 genannt. Die Wände sind mit Pilastern gegliedert, die Deckung ist als Gratgewölbe ausgebildet. Ähnlich die Eglise de Bonsecours in Nancy 1738—41 von Héré. Der Chor schließt schmaler und niedriger an. Die Decke mit Gurten und Kreuzgewölben ist, den architektonischen Linien folgend, von Gilles bemalt, nur in der Mitte öffnet sich ein Spiegelbild mit der Himmelfahrt Mariae: feste Fügungen und erst innerhalb dieser eine räumlich-illusionistische Bereicherung. Die Trinitarierkirche in Metz 1720 kompliziert die Gewölbezone dadurch, daß die Gurten hoch oben auf vorkragenden Konsolen aufsetzen, so daß auch vor die kreisförmigen Fenster hier oben tiefe Schildbogennischen sich stellen, die Gewölbezone also in verschiedene Abschnitte zerlegt ist, während unten die Raumeinheit gewahrt wird. Als Typ für den einschiffigen Raum mit reichlichen Kapellen nennen wir die Kirche von Moyeuville: Wände mit Pilastergliederung zwischen den hohen Arkaden, das Kranzgesims darüber verkröpft, und so die früher einfache Linie lebhaft bewegt. Das Gewölbe ist durch Gurte abgeteilt, die einzelnen Felder mit Segelgewölben gedeckt. Der Chor verbreitert sich gegenüber dem Schiff. Die Eglise de la Visitation in Le Mans um 1730 von Riballier — Soufflot, der genannt wird, war noch zu jung — verbindet einschiffigen Hauptraum mit Kuppelvierung, Chorrechteck und kurzen Querarmen. In S. Sauveur in Rennes 1725 (Abb. 205 oben links) ist die Raumwirkung durch Wechsel von tiefen und flachen Kapellen lebendiger gemacht.

Neben diesen einfachen sind zwei reicher entwickelte einschiffige Kirchenräume in Paris zu nennen, beide zerstört, doch von J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 12 und L. IV, C. 4) abgebildet: S. Louis du Louvre 1738—44 nach Zeichnung des berühmten Goldschmieds Germain und die Chapelle de la Communion an S. Jean en Grève 1733 von F. Blondel II. Sie widerlegen die Behauptung, daß sich reichere Bildungen nur in der Provinz fänden und diese so in gewissem Gegensatz zum akademischen Paris stehe.

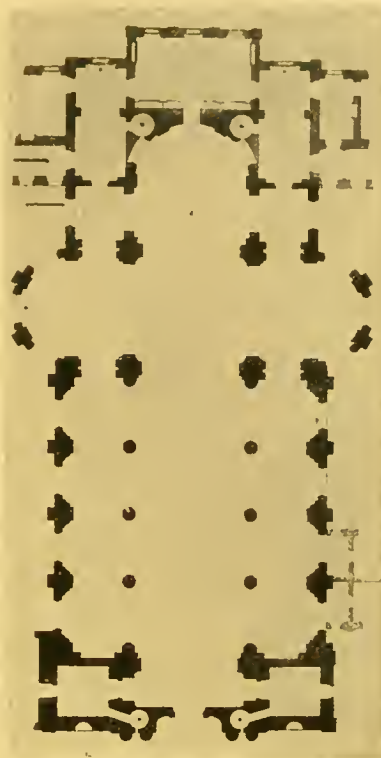
Die erste ähnelte italienischen Saalkirchen. Am Eingang öffnete sich eine große Halbovalnische gegen das Schiff. Dieses war wieder tonnengewölbt, etwas höher als die Eingangsnische. Seitlich je drei Kapellen, die mittlere mit höherer und breiterer Bogenöffnung, über den niedrigeren seitlichen Logen. Die noch schmäleren Abschnitte neben ihnen, die bereits zur Eingangsnische und zum Chor gehörten, nahmen das Motiv der Logen auf, öffneten sich unten aber nur mit kleinen Türen zu Nebenräumen. So ergab sich auf der gesamten Seitenfläche im Fallen und Steigen ein reizvoller Linienrhythmus. Der tiefe und wieder etwas niedrigere Chor schloß halbkreisförmig, so daß ein flüssig bewegter Raumeindruck entstand. „Il n'est pas un des moins intéressants qui se voyent à Paris“ meint Blondel. — Noch interessanter muß der andere Kirchenraum gewesen sein. Ein Vestibül mit kleiner Kuppel öffnete sich gegen den Hauptraum, den ringsum Säulen umgaben, auf denen eine weit vorladende Kehle schwebte. Das Obergeschoß war also mehr zusammengenommen. Große Fenster sandten von hier Fluten Lichts in das untere dunkle Geschoß herab. Die Decke setzte mit zweiter Kehle flach auf. Das untere Geschoß war von niedrigen, kaum erhellten Umgängen umzogen. Wieder hielt der leicht bewegte Hauptraum alles zusammen, die feine Beweglichkeit, die in den Nebenräumen ausspielte, möchte man den zierlichen Ausläufern des Rokokoornaments vergleichen. Man kann diesen letzten

Bau auch als gestreckten Zentralraum ansehen, in dem wie bei italienischen Saalbauten (S. 74) die gesammelte Vertikalbewegung in eine Longitudinalbewegung übersetzt ist. — Bedeutendere echte Zentralbauten wie noch die Klassik hat das Rokoko nicht geschaffen, doch möchte man angesichts der zentral geordneten Privaträume hierin eher eine Zufälligkeit als eine stilistische Ablehnung sehen.

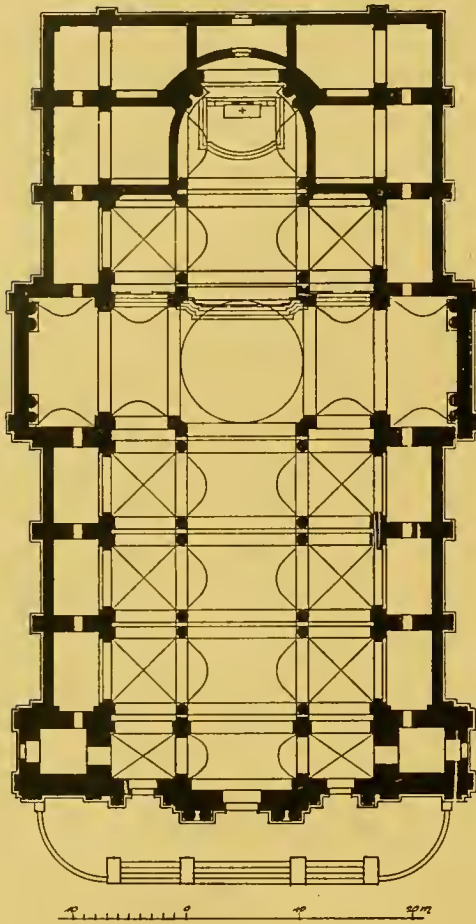
Die alte dreischiffige Raumform von S. Sulpice in Paris übernimmt die Kathedrale von Nancy 1703—42, von Hardouin-Mansart beg., von Boffrand seit 1708 fortgesetzt. Der dunkle Kuppelraum (keine böhmische Kappe, wie v. Geymüller angibt) ist hier breiter als das Schiff, es entwickelt sich so eine Raumschwellung, die in der Apsis ausebbt, und diese wiederholt solchen Rhythmus noch einmal in der Projektion eines mit der Tonnenlinie konzentrischen Bogens auf der Halbkuppelfläche über den beiden letzten Wandpilastern. Das Gesims ist verkröpft, die kontrastreichere Lichtführung hat nicht die gleichmäßig schwebende Helligkeit wie in S. Sulpice. Dagegen ganz in der Strenge des alten Systems S. Louis in Versailles 1743—54 von Hardouin-Mansart de Sagonne. N. D. in Montauban 1739 ist dreischiffig mit Kapellenreihen, Hauptschiff und Chor mit Tonne und Stichkappen fast gleich lang, in der Vierung eine Kuppel. Nur das Chorraum mit Marienkapelle etwas komplizierter.

Statt des Pfeilers tritt die Säule auf. Die harten, geraden Begrenzungsflächen gehen so in die weiche Rundung über, die von Raumabschnitt zu Raumabschnitt leitend vermittelt. Säulen jonischer Ordnung in S. Sébastien im Nancy 1720—31 von Jennesson mit Tonnengewölbe. Ist der Eindruck ausnehmender Höhe des Mittelschiffs dadurch veranlaßt, daß das Langhaus nachträglich kürzer gehalten wurde als ursprünglich beabsichtigt? Man möchte eher meinen, daß gerade hier im Osten, wo der gotische Baugedanke noch Ende des 17. Jhhs. lebendig war (S. 211), auch jetzt noch ähnliche Proportionen gewünscht wurden. Ganz luftig und frei, der Raumwirkung einer spätgotischen Hallenkirche nicht unähnlich, S. Jacques in Lunéville 1730—45 (Abb. 259) nach Entwurf Boffrands von Hardouin-Mansart de Sagonne ausgeführt. Wieder trennen Säulen Mittelschiff und Nebenschiffe, die fast gleich hoch sind. Zwischen die Gurtbögen spannen sich Segelgewölbe. Kräftige Pfeiler machen einen rhythmischen Abschnitt gegen die Vierung mit Querarmen und Chor, die gleichmäßig im Halbkreis schließen. Die Grundform des Raums ist ganz einfach, mit geringen Mitteln jedoch wird in Harmonie und Gegensatz ein seltener Raumreichtum gewonnen, der sich doch wieder von aller italienischen Verklammerung und Vermischung fernhält. Die Vierungskuppel von S. Géry in Cambrai auf vier Säulen ruhend. Das schönste Raumgebilde dieser ostfranzösischen Kirchen S. Madeleine in Besançon 1746 von Nicole beg., Fass. erst 1830 von Painchaux voll. (Abb. 260, Taf. XIII, unter Benutzung der Aufnahme Gurlitts).

Die drei Schiffe wiederum fast gleich hoch, das Hauptschiff aber nicht wie in Lunéville absetzend gegen Vierung, Querarme und Chor. Der Raum so vereinheitlicht. Im Zusammenschwung der Gurtbögen, des Kuppelrings, der Grate und Stichkappenbögen, dem Verbreitern und Zusammenfassen des Raums, dem Wechsel und Zusammenfluß von Licht und Schatten ein solcher Erscheinungsreichtum entwickelt, daß wieder die Erinnerung an S. M. in Campitelli (Taf. II) auftaucht. Der Vergleich beider Grundrisse (Abb. 80)



259. Lunéville, S. Jacques



260. Besançon, S. Madeleine

Pfeilverstärkung sich schließlich so legt, daß er nur den Chorungang tangiert, würde einem Italiener um 1680 wie ein Verzicht auf alle leicht erreichbaren Möglichkeiten vorkommen. Ähnlich situiert die Chap. de la Communion, an die sich schließlich die dreischiffige Chap. du Calvaire anschließt. In der großen Öffnung zwischen Chap. de la Vierge und de la Communion steht als Silhouette vor dunklem Grund die Gruppe der Geburt Christi von Michel Anguier, aus der Egl. du Val de Grâce hierhergebracht. — Die Chap. de la Vierge an S. Sulpice von Servandoni, verbrannt 1763, rest. durch Dewailly, von ihm auch die zweite Oberkuppel zugefügt, tangiert als Oval nur den Umgang. In einem magisch von oben erleuchteten Ausbau schwebt die Jungfrau herab, ein Meisterwerk von Pigalle, das die in der Revolution zerstörte silberne Skulptur Bouchardons ersetzte. Das Motiv dieser Kapellen stammt aus der Gotik, verschiedentlich werden sie jetzt an neuere Kirchen angebaut.

Ebenso bietet die große Orgelempore Gelegenheit, wirklich oder nur illusionistisch Körperverschränkungen anzudeuten. Es seien dafür genannt S. Louis in Versailles, S. Vincenz in Metz unter Verlängerung des gotischen Innenraums um zwei Joche 1754—56, als üppigste Darstellung S. Jacques in Lunéville in Zusammenarbeit von Skulptur und Malerei.

Wird sich im Hotelbau eine ähnliche Bereicherung des klassischen Typs nachweisen lassen oder treten hier gar wie in Italien während des Hochbarocks gegenüber dem Frühbarock veränderte Grundformen auf? — Aus den S. 218 genannten Gründen müssen wir uns auch

zeigt sehr deutlich, daß gerade die letzten Grundvorstellungen von italienischem Barock und französischem Rokoko verschiedene sind, daß hier alle Komplizierung doch innerhalb der einfachsten Grundvorstellungen sich abspielt.

Neben diesen Raumvermittlungen durch die Säule genießt man jetzt auch ihre größere Elastizität. Ein funktionelles Empfinden deutet sich an. Die Abneigung gegen den schweren Pfeiler zugunsten der schlanken Säulen mit Bogen spricht Decordemoy (Nouv. Traité 108) aus: man hätte von der Gotik das schlanke, säulenartige Pfeilersystem mit den schwungvoll gespannten Archivolten bewahren sollen. Im Anhang seines Werks eine allgemeine „Dissertation sur la maniere dont les églises doivent être bâties“ als Replik gegen Fréziers Ausführungen in den Mémoires de Trevoux 1711, IX.

Nun findet man wohl auch einmal eine echte Durchdringung zweier Räume. So die 1709 (nach Lance 1707 von Hardouin-Mansart (?), nach einer anderen Version erst 1719 mit Unterstützung des Bankiers Law) an S. Roch in Paris angebaute Chapelle de la Vierge (Abb. 206).

Als Kreisraum dringt sie in das Chorhaupt der Kirche ein: die beiden letzten Pfeiler des Sanktuariums können als Fortsetzung ihrer Außenmauer aufgefaßt werden. Damit berührt aber schließlich der Kreisbogen der Kapelle nur das Sanktuarium, nur ein Stück des Umgangs ist beiden gemein. Die Vorstellung von solcher Durchdringung wird weiter vereinfacht dadurch, daß der Radius der Kapelle gleich dem des Chorhaupts ist. Die Kapelle selbst zerlegt sich weiter in einen Kreisumgang und ovalen Mittelraum. Wie dieser Mittelraum durch



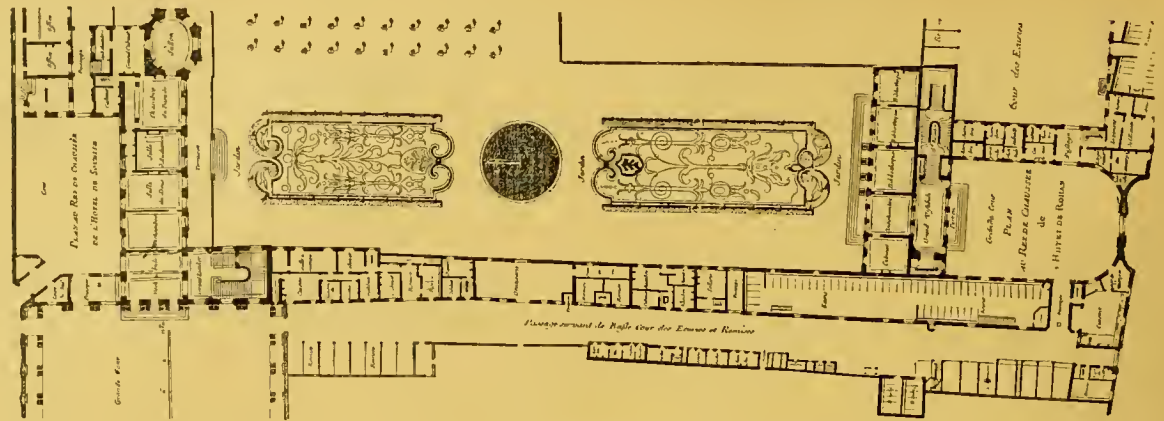
Besançon, S. Madeleine

hier vorzüglich auf Pariser Bauten beschränken, soweit wir aber feststellen konnten, bietet die Provinz keine Unterschiede, sondern nur starke Abschwächungen dieser großen Vorbilder. Auch holt sich jetzt die Provinz für bedeutendere Bauten oft die Architekten aus Paris. Wir beschränken uns dabei auf noch vorhandene, wenn auch verschiedentlich veränderte Bauten, für alles andere auf die Stiche bei Marot und Mariette verweisend, die zum Teil auch J. F. Blondel für seine *Architecture française* verwandt hat.

Die Normalanlage gibt das H. de Conty, jetzt Ministère de la Guerre, 1714 von Aubry, Veränderungen von Simonnet, 1877 rekonstruiert: Portal gegen die Straße leicht eingeschungen, der etwas größere Gegenschwung gegen den rechteckigen Hof (*grande cour*), in dessen Grund der zweigeschossige Hauptbau liegt, während zu Seiten, durch Mauern getrennt, Nebenhöfe (*basses cours*) mit den Küchen, Dienerschaftswohnungen, Stallungen liegen. Die Achse begleitet also eine Staffelung der Baumasse. Hinter dem Hauptbau schließt sich der Garten tiefgestreckt an. Ähnlich das H. d'Evreux II, jetzt Pal. de l'Elysée, 1718 von Mollet, bereits 1754 und später verschiedentlich verändert. Das Hofportal gegen die Straße hier weiter ausgebaut, der Hof zeigt das von der Theorie verlangte Verhältnis von Breite zu Tiefe wie 2 : 3. Beidemale das Hauptportal in der Hofachse gelegen und damit die Raumachse des Baues bestimmt. Zwei korrespondierende Zugänge rechts und links im Grunde des Hofes ordnet Lassurance I (eigentlich Cailleteau) am H. de Roquelaure, jetzt Ministère des Travaux publics, an, damit den Achsenzwang umgehend. Nach seinem Tod 1724 führt Leroux den Bau weiter, von ihm das Hofportal und 1733 die Innendekoration. Der Hof wundervoll proportioniert. Dieselbe Anordnung der Zugänge am Schloß Rohan in Straßburg 1728—41 (Abb. 286—288). Ob dieser Entwurf R. Decotte, der in Elsaß-Lothringen tätig war, zuzuschreiben ist, vermögen wir ebensowenig wie Dehio, Hausmann und Polaczek zu entscheiden. Der Vergleich mit dem vorgenannten Hotel ließe auch an einen Schüler Lassurances denken. Seit 1736 leitet Massol den Bau. Die Schwierigkeit einer Achsenbrechung, die sich durch die Lage des Grundstücks an einer Eckabschrägung der Place Vendôme ergibt, überwindet sehr geistvoll das H. d'Evreux I (auch de Thiers) 1707 von Bullet, 1747 von Contant d'Ivry innen umgebaut (auf dem Stich Mariettes noch der alte Zustand) und neu dekoriert.

Gegen die Platzecke liegt in dem zweigeschossigen Bau ein kreisrundes Vestibül, von hier tritt man seitlich in den halbkreisförmig geschlossenen Hof ein. Diesem Eingang entspricht auf der anderen Seite der Zugang zum Nebenhof. Um nun die Achse zu betonen, ist die mittlere Arkade zwischen Eingang und Zugang als Portal mit Stufen (heute verschwunden) ausgebildet. Ihr gegenüber den Hof gerade abschließend der Hauptbau mit einem (heute geschlossenen) wirksam die Achsenrichtung herausarbeitenden Säulenvestibül in voller Breite, über dem die Galerie angeordnet ist. Von hier die Treppe rechts ansteigend. Das Motiv bereits verwendet von Lassurance I am zerstörten H. de Noailles.

Ein Längsovalvestibül zwischen Straße und Hof eingeschoben am H. de Blouin, jetzt Pillet-Will, 1714 von J. J. Gabriel, neudekoriert um 1754, später rekonstruiert und mit dem Hofportal eines andren alten Hotels ausgestattet. Die Anpassung an die schon bestehenden Fassaden der Place Vendôme läßt beim H. de Tunis, jetzt Gasthotel Ritz, den Hauptbau nach vorn legen, der Hof gegen den Garten dreht sich ebenso um. Der Bau schon 1703 von Bullet begonnen, 1724 bereits Veränderungen, ein großer Umbau des Treppenhauses 1747. Die jetzige Benutzung des Baus hat noch weitere starke Veränderungen mit sich gebracht, wobei kürzlich Dekorationen aus dem Anfang des 19. Jhhs. zum Vorschein kamen. Die Nebenbauten gegen die Straße am H. de Montebello zu besonderen Wohnräumen ausgebaut von Boffrand um 1735, der rückliegende Bau mit zwei symmetrischen Portalen stammt erst aus späterer Zeit.



261. Paris, Hôtel de Soubise und Hôtel de Rohan

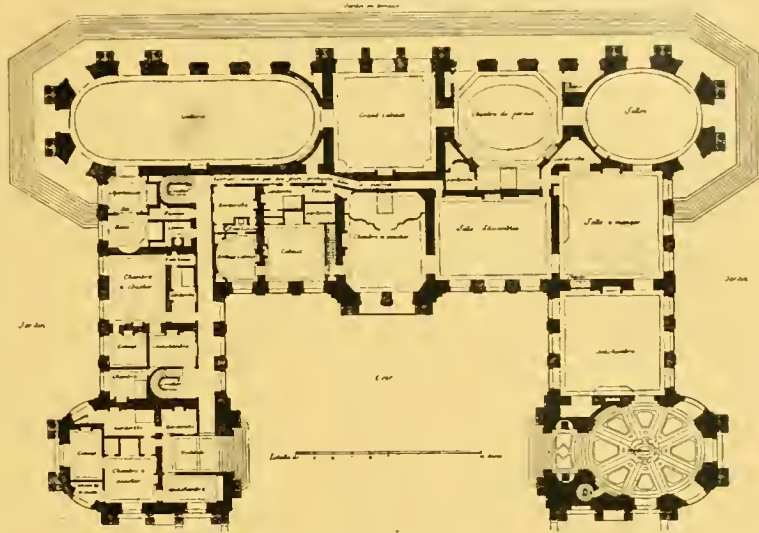
Das Bedürfnis, das ganze Baugesüße in Raumachsen einzustellen unter steter Staffelung der begleitenden Baukörper bestimmt auch den Umbau und Zusammenbau des H. de Soubise und H. de Rohan (Abb. 261) 1706—12 von Delamaire.

Das erste Hôtel bereits 1697 aus mehreren alten, zum Teil dem 14. Jhh. entstammenden Bauteilen, dem H. de Clisson, de Joyeuse, de Guise zusammengefügt, womit sich ein eigenartiger Grundriß erklärt. Durch Delamaire der Flügel mit dem großen Hof davor fast neu gebaut, die Hoffassade (Abb. 282) zum Teil nur eine Scheinarchitektur für den hinter dem Mitteltrakt sich rechtwinklig anschließenden Bau. Die Gartenfassade dieses Baues erst von Boffrand um 1735 aufgeführt, als er unterstützt von Contant, den Bildhauern Adam und Lemoine, den Malern Boucher, Trémolières, Restout, Vanloo und Natoire den hier liegenden Räumen die märchenhafte Dekoration gibt. Von den Bildhauern der untere ganz in Weiß gehaltene Ovalsaal dekoriert, von Natoire der obere Ovalsaal (Taf. XV) mit Bildern der Psychesage geschmückt, die man ohne Besorgnis für den Maler mit Raffaellos Zyklus in der Farnesina zusammenstellen könnte. (Ein Vergleich des Bildes „Überraschung des Eros durch Psyche“ von Natoire mit dem Zucchis in der Villa Borghese bringt in plastischer Hinsicht die gleichen Unterschiede zwischen französischer und italienischer Vorstellung heraus, wie sie in der Auffassung des plastischen Baukörpers bestehen.) Die Bilder signiert 1738—40. Der Bau seit 1808 nach Umbauten durch Cellérier als Archives Nationales benutzt, der seitliche Anbau mit Zinkdach früher niedriger. — Am H. de Rohan sind 1740 die Nebenbauten erweitert. Der Bau seit 1808 als Imprimerie Nationale eingerichtet.

Beide Hôtels haben einen gemeinsamen Garten. Für das H. de Soubise stößt die Hofachse rechtwinklig gegen die Gartenachse. Und doch wird diese scharfe Abdrehung erst nach und nach der Vorstellung bewußt, die Anschauung gibt sich zufrieden, da sie stets ein Zusammenstimmen der Massen des Körpers mit den ihnen zugeordneten Räumen wahrnimmt. Die geniale Lösung für den Innenraum übernimmt die große Treppe, die die durch den Hof bestimmte ursprüngliche Raumachse geschickt zur Seite lenkt, so daß die Versetzung der hierdurch geschwächten Achse weniger empfindlich wird und neben der Anschauung auch die Vorstellung sich zufrieden gibt. Auf einer Gartenseite beide Hôtels durch eine lange Flucht von Nebenbauten verbunden. Die architektonische Rechnung des vorspringenden Bauteils mit den Ovalsalons von Boffrand wird jetzt klar: er soll im Ausgleich mit dem auf dem anderen Flügel liegenden Treppenhaus eine Nische bilden helfen, die die Bewegung des Gartens aufnimmt. Das andere Hôtel setzt auf die zwei Hauptgeschosse noch ein Attikageschoß, damit ebenso die Raumdehnung kontrapunktierend. So wird dies alte Konglomerat zu völliger Harmonie der räumlichen und plastischen Einzelbestandteile durchgebildet, und nur so ist zu verstehen, wenn J. F. Blondel dieses beim ersten Blick auf den Plan ganz regellose Gebilde „un des plus beaux, des plus grands et des plus somptueux de Paris, un des plus réguliers, des plus commodes et des plus richement ornés édifices“ nennt (Arch. L. IV, C. 18).

Für die Lage der Innenräume zu einander gelten ebenso die Regeln der Klassik, nur werden die einzelnen Raumformen und ihre Lage gegeneinander abwechslungsreicher durchgebildet. Im H. de Moras (auch du Maine), jetzt Couvent Sacré Coeur, 1728 von J. J. Gabriel,

nach Lance von Aubert (?), wird das Achsenkreuz des Baukörpers als Enfilade nicht nur in Fortsetzung der Hofachse für Vestibül und Salon und weiter für die Zimmer gegen den Garten entwickelt, sondern von den letzten Eckovalräumen werden wiederum Achsen nach rückwärts geführt, ja man bemerkt weiter, daß das ganze Geschoß in den Achsenhälften symmetrisch angelegt ist. Man ist als noch über ein H. de Rotheilin (Abb. 243) hinausgegangen. Diese klaren Beziehungen kompliziert und doch immer noch



262. Paris, Palais de Bourbon

leicht vorstellbar im alten Pal. de Bourbon (Abb. 262), heute gänzlich umgebaut zur Chambre des Députés, das zwischen einem Stadthaus und Landhaus die Mitte hielt.

Der Bau beg. 1722 von dem Italiener Giardini und Lassurance I, fortgeführt durch J. J. Gabriel und Aubert. Das interessante Projekt einer Erweiterung bei Peyre, Oeuvres d'Architecture, Paris 1765. Eine Vergrößerung 1777, völliger Umbau 1807, ferner 1829—33. Die Gartenanlagen gegen die Seine, ohne die die Entwicklung des Baus nicht zu verstehen, ist mit dem Umbau 1807 verschwunden. In Erinnerung an Versailles wünschte die Bauherrin Louise de Bourbon ihr Schlafgemach in die Mitte des ganzen Baus gegen den Hof zu legen, die Eingänge sind deshalb wie in Maisons (Abb. 215, etwa der gleiche Maßstab) in die vorspringenden Flügel verlegt. Während der linke Flügel eine Fülle kleiner Einzelräume enthält — man merke die Art der Verbindungen und Korridore, der *dégagements* —, entwickelt sich von dem rechten Vestibül eine Achse, der Ovalraum muß deshalb aus der Mitte des Flügelkopfs verschoben werden, wodurch ein kleiner Vorraum gewonnen wird — über zwei Säle hin zu einem dem Vestibül gleichenden Ovalsalon gegen den Garten. Aus dem zweiten Saal, dem Eßsaal, in eine Enfilade bis zum Prunkschlafgemach gewonnen. Von dem Ovalsalon entwickelt sich eine weitere Achse, und zwar durch die Saalmitten, über die Breite des ganzen Baus. Und nun ist bemerkenswert, wie hier die Raumformen wechseln, ohne sich doch jemals wie in Italien aneinander zu verlieren. Nur ein ständiges Anschwellen und Abnehmen, eine nie ruhende Beweglichkeit der Raumkurven geleiten den Besucher durch diese Raumfolgen. — Der angezogene Vergleich mit Maisons in jeder Weise lehrreich.

Unregelmäßigkeit des Grundstücks oder seine Schmalheit, die nur einen Nebenhof gestattet, zwingen dazu, die Achsenentwicklung von Hof und Garten gegeneinander zu verschieben: „*difference de l'alignement*“; die eingeschränkte Hoffassade entspricht nicht der Gartenfassade, die auf die volle Breite des Grundstücks berechnet ist. Wieder hält man unbedingt an der Korrespondenz der Fassadenteilung zum Hof fest und sucht den Achsenbruch im Innern zu verbergen, so jedenfalls für die erste Anschauung und flüchtige Vorstellung Einheitlichkeit der Erscheinung erreichend. Wie das H. de Roquelaure sich hier half, ist vermerkt. Bei mittlerem Hauptportal ohne besondere Mühe diese Versetzung im H. Chanac de Pompadour, für den Abbé dieser bedeutenden Frau um 1735 von Delamaire gebaut. Sehr geistreich diese Versetzung gelöst im H. de Maignon (Abb. 263—265), jetzt österreichisch-ungarische Gesandtschaft, 1721 von Courtonne.

Der Hauptbau rundet sich in der Mitte gegen den Hof mit einem ovalen Vestibül aus, ebenso springen die Flanken vor. In dem rechten Vorsprung liegt die Haupttreppe, in einer Achse mit dem Vestibül, doch

mit besonderem Hofeingang. In der Achse des Vestibüls folgt das rechteckige Vorzimmer, neben dem der gestreckt achteckige Salon liegt. Dieser setzt ebenfalls gegen den Garten vor, ebenso die Flanken des Baukörpers, so daß das Vorzimmer zurückgezogen scheint. Der reichen Körperbewegung gegen den Hof entspricht also eine gleiche gegen den Garten, und zwar ist jedesmal der nach einer Seite vorgeschobene Abschnitt auf der andren Seite eingezogen. Dieses Hin- und Herpendeln einigen mehrfache Enfiladen, die Vorstellung spielt in sämtlichen Raumfolgen umher, alles Einzelne in die Gesamtheit auflösend. Der Betrachter sieht den Reichtum, merkt auch die Hauptbrechung, und fühlt doch die Wohllichkeit dieser einheitlichen Harmonie. „Il naît dans l'âme du spectateur un plaisir secret qu'il ne sçait à quoi attribuer, parce qu'il ne peut sur le camp rendre raison de la satisfaction“ meint J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 6). — Mit seiner wohl erhaltenen Innendekoration gehört dies Hotel zu den schönsten in Paris.

Als Beispiel einer Achsenversetzung in einem Doppelhaus, wo die Gartenfassade zwar nicht gegen die Hoffassade verschoben, aber breiter ist und trotzdem der Rhythmus der beiden Portale auf der Gartenseite dem der Hofseite gleich bleiben sollte, seien die Maisons de Montigny und de Stignac 1718 von Grandhomme, letzte 1754 von Chevotet verändert, genannt.

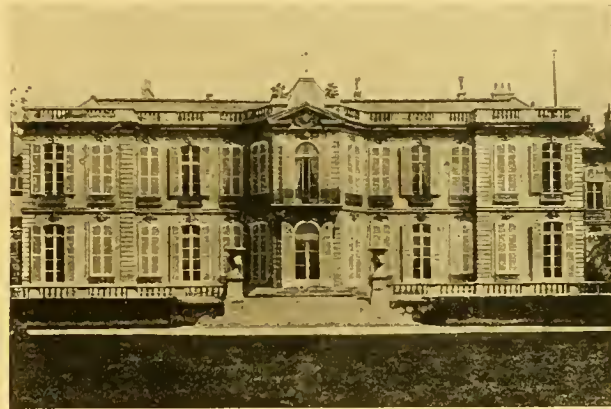
Die Grundform der Wohnräume ist in der überwiegenden Mehrzahl ein Quadrat oder ein diesem angenähertes Rechteck, gestrecktere Proportionen findet man für Vorzimmer und die Galerie, die jedoch nicht mehr unumgängliches Ausstattungsstück des großen Hôtels ist. Man wünscht, in intimen Zimmern zu wohnen und zu empfangen, weniger in repräsentativen Gemächern Schaustellungen zu geben. Doch bleibt immer eine solche Schaustellung das Lever des großen Herrn oder der großen Dame. Das Schlafzimmer ist deshalb der eigentliche Paraderaum. Die Sitte solcher Assistenz, die bei Ludwig XIV. sogar das Ehrenamt des täglichen Stuhlgangbesichtigers schafft, erscheint uns sonderbar; man muß aber bedenken, daß die Zeit noch nicht fern ist, in der die Leibdienerschaft neben dem Bett des Herrn schlief. Die Ecken des Raums werden gern ausgerundet, die Vorstellung schließt so leichter die Begrenzungsflächen zusammen, was der Vereinheitlichung des Raumkörpers zugut kommt. Außer diesen Rechteckräumen häufig Ovalräume, dann auch Achteckräume, regelmäßig oder gestreckt. Neben den zentralisierten Raumformen einseitig gerichtete, namentlich für die chambre à coucher oder de parade, wobei etwa nur die rückliegenden Ecken des Raums neben dem Bett kräftig ausgerundet sind, so im H. de Noirmontiers, jetzt Service géographique, 1724 von Courtonne. Oder das Bett ist in eine alkovenartige Nische zurückgeschoben und durch eine Balustrade oder gar Säulenstellung von dem Zimmer abgetrennt. Mannigfaltige Raumformen in der Maison Brethous von Meissonier. Ähnliche Variationen bei J. F. Blondel, Maisons de Plaisance; Delaguépière, Recueil d'Arch.; Briseux, L'art de Bâtir. Hier sogar bohnenförmige Räume.

Eine räumliche Bereicherung, die doch nur ein zartvertiefendes Modellieren ist, ganz im Gegensatz zu dem Auswählen italienischer Räume (Abb. 99, 100, Taf. VI), wird dadurch erreicht, daß der Mittelabschnitt einer Wand oder bei runden Räumen die Abschnitte im Achsenkreuz oder in den Diagonalen vertieft werden. Diese Vertiefungen sind bereits in der Kehle eingeschmolzen und der Spiegelrahmen der Decke weist kaum mehr eine Teilung auf. Ein köstliches Beispiel dafür neben vielen anderen der große Salon des H. de Bauffremont, 1721—36 eingerichtet. Für das spätere Verständnis des Außen- und Innendekors möge man sich klar machen, daß hier die Modellierung des Raums nicht durch Vortreiben plastischer Körper, sondern durch Ausweiten des Raumkörpers geschieht. Dagegen bleibt das Modellieren durch Erhöhung dem plastischen Körper vorbehalten. Wir vermerkten (S. 79, 89), wie die Vorstellung des italienischen Hochbarocks diese beiden Körperkategorien durcheinander arbeitet. Hier

in Frankreich hält man, sauber und diszipliniert, an ihrer Trennung fest und formt zum Raum nur Raum, zur Plastik nur Plastik. (Vergl. S. 256.) Die Decken sollen licht und leicht erscheinen, damit sie „ne paroissent pas approcher à l’oeil la hauteur du plafond“ (J. F. Blondel, Maisons de Pl. 112) — also auch hier der Wunsch nach Raumweitung.

Mit allen diesen Raumweitungen arbeitet nun wohl bereits die Klassik, doch besteht schon abgesehen von aller Ornamentik ein leicht faßlicher Unterschied zwischen einem klassischen und einem Rokokoinnenraum. Dort wird der Raum in seinen Abschnitten hart formiert, wenig differenzierte Zonenflächen bestimmen die Lage der Profile, diese wieder setzen die neue Richtungsfläche der Kehle fest gegen die Wand, die wieder neue Richtungsfläche der Decke fest gegen die Kehle ab. Im Rokokozimmer dagegen weiches Aneinanderfügen der Abschnitte. Mit überleitenden Rundungen wird gearbeitet, die Profilleisten gehen vor und zurück und spielen von der Wand zur Kehlfläche, von dieser zur Decke über.

Daß die Türen korrespondieren und sich regelmäßig in die gesamte Wandenteilung im rhythmischen Wechsel mit den Wandfeldern (lambris) einfügen, in ebendiese Teilung der Kamin, die Fenster hineingenommen werden, daß man auf der Fensterseite ein Wandstück in der Mittelachse des Zimmers für störend hält, da man hier in Fortsetzung des Raums die Raumöffnung verlangt, und daß man, wenn nicht anders möglich, diesen Fehler durch einen großen Wandspiegel, wenigstens für den Innenraum, zu mildern sucht, ist von den Theoretikern wieder und wieder verlangt worden. „Dans une chambre ornée on doit être jaloux d’observer la symétrie“. Erst innerhalb der Symmetrie dürfe sich die variété des contours entwickeln. Jedoch



263—265. Paris, Hôtel de Matignon



266. Paris, Hôtel d'Evreux I

(Phot. Contet)

„affecter une trop grande symétrie seroit une marque de stérilité“, womit dem Rhythmus gegenüber dem einfachen Metron das Wort gesprochen ist (J. F. Blondel, *Mais. de Pl.* I, 27, 160; II, 101, 102). Die Innendekorationen könnten innerhalb der Symmetrie zwar größten Reichtum aufweisen, doch dürften sie nicht den überladenen königlichen Zimmern in Versailles gleichen (Decordemoy, *Nouv. Traité* 102), von denen doch schon die späteren (S. 222) uns bedeutend geklärt erschienen. Die Räume selbst sollen in ihrer Erscheinung eine ständige Steigerung bieten von dem ganz kühlen vestibule zur première antichambre, antichambre oder salle d'assemblée, salon oder salle de compagnie, salle à manger bis zur chambre de parade. „Ici la richesse semble être autorisée.“ (J. F. Blondel, *Mais. de Pl.* II, 102 ff.) Von langen Korridoren rät J. F. Blondel (*Mais. de Pl.* I, 129) des Lärms wegen ab und empfiehlt kleinere Nebentreppen. Daß mit der Raumbildung zugleich der Dekor vom entwerfenden Architekten vorzustellen sei, verlangt ausdrücklich Briseux (*L'art de Bâtir* II, 153 ff.).

Es setzt zunächst in Erstaunen, das prächtige Raumelement der Treppe gänzlich aus der Achsenkomposition des Hotels ausgeschieden zu

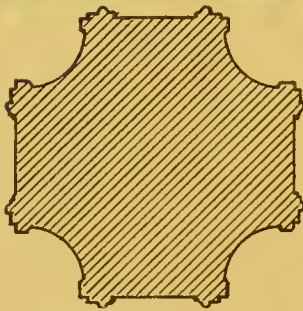
sehen und nur in einigen Idealkompositionen von Briseux (*L'art de Bâtir*) sie mit der Vestibül-Salon-Achse zusammenkomponiert zu finden, wenn auch nie doppelläufig, wie in Italien. Decordemoy (*Nouv. Traité* 105) gibt keine Erklärung, wenn er sagt, das sei nicht mehr Mode. Dagegen glauben wir dies Ausschalten ebenfalls auf die Abneigung räumlicher Verklammerungen zurückführen zu können. Jedes Geschoß soll rein für sich bleiben, die Raumachse entwickelt sich nur in einer Ebene. Aus diesem Grunde konnte man auch in Paris gar nicht den gewaltigen Gedanken für das Würzburger Schloß von Neumann verstehen, der das untere Vestibül durch zwei zweiflügelige Treppen zu beiden Seiten mit dem oberen Hauptsaal zusammenschmelzen wollte. Daß trotzdem die Treppe in den „accord des parties avec le tout“ (J. F. Blondel, *Mais. de Pl.* I, 145) einzuordnen sei, ist für die so umfassende Vorstellungskraft dieser Zeit selbstverständlich. Am besten läge der Treppenraum rechts vom Vestibül, da man sich beim Eintritt nach dorthin neige (J. F. Blondel, *Mais. de Pl.* I, 42, Boffrand, *Liv. d'Arch.* 31).

Die einfache Anordnung der Treppe gleich im Vestibül im H. de Villeroy, jetzt Ministère de l'Agriculture um 1721 von Aubry, 1746 erweitert durch Leroux, im H. de Seignelai 1716 von Boffrand, im H. Gouffier de Thix um 1746. Bereits klassizistisch gefärbt die gleiche Lösung im Petit Trianon in Versailles (Abb. 347), im Hôtel Rue de Temple 22^{bis} in Bordeaux. Anordnung in einem besonderen, oft durch Säulen oder Pfeiler abgetrennten Nebenraum im H. du Maine (oder Beauharnais), jetzt deutsche Gesandtschaft, 1716 von R. Decotte im H. de Torcy 1714 von Boffrand mit prachtvoll großräumiger Entwicklung (Gurlitt wechselt beide), wo einzig getadelt wird, daß der Lauf an der Außenmauer beginnt (J. F. Blondel, *Arch. L.* II, C. 26). Überaus zart behandelt die Treppe im H. de Charost, jetzt englische Gesandtschaft, 1720 von dem

wenig bekannten Mazin. Kompliziertere Entwicklung im Lauf, Absatz, Doppellauf. Absatz und Schlußlauf zeigt die Treppe im H. de Rohan, „plus singulier que beau“ meint J. F. Blondel. Dann die bei den Treppenumbauten 1747 von Contant d'Ivry der H. de Tunis und d'Evreux I, diese doppelläufig in einen Ovalraum hineingelegt (Abb. 266). Hier nun auch unter italienischem Einfluß einige Beispiele von illusionistischer Raumerweiterung, so die Gemälde im Treppenhaus des einstigen H. de Luyne 1748 von Brunetti (S. 192), des H. de Soubise von dem gleichen, des H. d'Evreux I von Pietre, jetzt verschwunden.

In der Raumbildung der Profanbaukunst spielt sich also der gleiche Vorgang wie im Kirchenbau ab: die Typen der klassischen Zeit werden bewahrt sowohl in ihrer Gesamt-disposition wie in dem Verhältnis der einzelnen Raumeile zueinander, wogegen der Hochbarock in Italien dem Frühbarock gegenüber neue Typen schuf. Innerhalb der festumrissenen Typen aber findet eine Bereicherung der Erscheinung statt, indem die klare Grundvorstellung der einzelnen Raumeile sich leicht modellierende Raumerweiterungen, oft nur in Andeutungen, einschmilzt, die Raumkurve sich schwingend buchtet. Ebenso werden die Beziehungen der einzelnen Raumeile zueinander reichere, wodurch dann schließlich wieder die Gesamtraumvorstellung in allen Einzelheiten gegenseitig bedingt eine völlig harmonische, durchsichtige und übersichtliche Einheit ergibt. Setzte sich diese Einheit in der Klassik aus einzelnen klaren Raumkörpern zusammen, so ist jetzt diese Summe aus einer beträchtlichen Mehrheit gewonnen, bleibt aber in ihrer Gesamterscheinung kaum weniger leicht vorstellbar. In Italien dagegen wurde vom Hochbarock eine dem Frühbarock gegenüber gewaltig gesteigerte Vorstellungskraft verlangt. Das aber macht die Räume des französischen Rokoko so einschmeichelnd: bei allem Reichtum sind immer die Anweisungen für ihre leichte Vorstellbarkeit in den raumgrenzenden Flächen gewahrt, mühelos spielt sich der rezeptive Vorstellungsvorgang ab.

Daß bei diesen oft nur angedeuteten Raumbereicherungen der dekorativen Behandlung der Flächen eine besondere Bedeutung zukommt, ist ohne weiteres klar. Die Begrenzungsflächen der fest abgeschlossenen, klassischen Raumkörper hatten sich schließlich jedem dekorativen Schmuck gegenüber zurückhaltend benommen, die Pilaster- oder Lisenenteilung, der schlichte rhythmische Wechsel regelmäßig umschlossener Lambris und Fensterabschnitte deuteten die Spannungsverhältnisse dieser Räume vollkommen aus. Die Ornamentik im Sinne Bérains und Marots (Abb. 273) war durchaus flächig gesehen und besonders das Bandwerk führte das Auge immer wieder auf die Wandebene zurück. Dieses feste Wandgerüst wird jetzt gelockert, ohne gesprengt oder aufgelöst zu werden. Auch hier bleibt die klassische Grundvorstellung bestehen, doch wird sie um weitere Vorstellungen bereichert. Wir werden Nachdruck darauf legen, diese Vorstellungsvorgänge und die Anschaulichkeit der Dinge klar zu machen, und sehen absichtlich von einer in Handbüchern hier nun üblicherweise einsetzenden oberflächlichen Kulturschilderung ab. Es gibt kein törichtereres Wort als das von der „frivolen Sektlaune“, mag der Champagner auch um 1700 erfunden worden sein und mögen gerade die französischen Theoretiker seit 1750 das Wort *frivol* zuerst benutzt haben (S. 255, 260). Wäre dem so, so könnte man sich zumindest Süddeutschland nicht anders als ständig trunken und maßlos verlottert vorstellen. Andererseits hat noch der sauber formende Klassizismus Sittenschilderungen wie die „*Liaisons dangereuses*“ von Laclos mit Genuß aufgenommen, und man erinnert sich vielleicht, daß Marie Antoinette die schlichte Treuherzigkeit des Landlebens würzte, indem sie in Sèvretassen, geformt nach ihren schönen Brüsten, frischgemolkene Milch darreichte. Auch gibt die Gesellschaft unserer Tage bis auf den Mangel an Grazie jener Zeit in moralischer Hinsicht wenig nach und erreicht in ihrem Schaffen gerade



267. 268. Lyon, Hospice de la Charité

entgegengesetzte Wirkungen. Wir meinen viel eher, daß eine ganz außerordentliche Zucht der Vorstellung und eine disziplinierte Phantasie die Grundlagen der Rokokokunst bilden.

Der strengflächige Pilaster macht eine Wandlung durch, die parallel mit der Gesamtentwicklung des Raumes geht. Das Pilasterbündel, das verschiedene Ebenen hintereinander andeutet, erscheint. Und zwar nicht so wie in Italien, daß rückwärts zu beiden Seiten des Hauptpilasters Pilasterteile auftreten, eine plastische Erhöhung stattfindet, sondern meist so, daß dieser Pilasterteil nur auf einer Seite den Hauptpilaster begleitet. Damit aber wird der von den Pilasterteilen gerahmte Wandabschnitt gegen den von den Hauptpilastern gerahmten Abschnitt zurückgesetzt: nicht der Hauptpilaster springt plastisch vor, sondern die Wand wird rhythmisch vertieft. So im Salon d'Hercule in Versailles zwischen 1710 und 1736, Architektur von R. Decotte, Deckenbild von Lemoyne, im Eßsaal des H. de Blouin 1718. Dann wird die Pilasterfläche selbst umgedeutet. In die Kanneluren werden teilweise kleine Blattranken eingelegt, damit ihre Vertiefung deutlicher gemacht: Eßsaal im H. de Matignon. Die vertikale Kraft des Pilasters wird zunächst noch im Kranzgesims angedeutet, indem hier etwa über seinem Kapitell konsolenartige Gliederchen eingefügt werden, wie sie Lebrun in der Galerie des Glaces in Versailles (Taf. XII) erfand: die genannten Beispiele, der Salon Carré des H. de Ville in Nancy (stark restauriert); doch beginnen diese Gliederchen schon im H. de Matignon sich in die Ornamentik der Kehle aufzulösen. Die Pilasterfläche selbst wird dem Spiel der Ornamentik ausgeliefert, eine Rahmenleiste umzieht sie, mindestens gleich hoch, meist höher als aller Dekor der inneren Fläche, die vertieft erscheint, Ornamentbüschel steigen von unten herauf, hängen von oben herab, in die Mitte ist eine Rosette eingesetzt: die Pilasterfläche ist umgedeutet zur Raumtiefe, in der sich die vollkörperlichen Ornamentbüschel dehnen. (Vgl. die weiteren Ausführungen gelegentlich des Wandfeldes S. 252.) Noch mit Kapitellen diese Form in der Galerie dorée des H. de Toulouse (früher de la Vrillière); der alte Bau F. Mansarts von 1635 (1620?) gänzlich umgebaut 1713–19 von R. Decotte, dann als Banque de France seit 1809 völlig verändert, die Galerie von Decotte und Vassé, jetzt rekonstruiert von Questel. Sehr ähnlich die Dekoration des großen Saals im H. de la Fare, die wir Decotte zuschreiben möchten, kaum wie angegeben von 1704, wohl erst 1716, als das Hôtel durch Kauf in andere Hände überging. Hier hat der Pilaster bereits sein Kapitell verloren, die Konsöhlenglieder ersetzen es, eine Balustrade vermittelt den Übergang zum Deckengewölbe. Andere Aussetzung der Pilasterfläche im großen Saal des H. de Bourvallais, jetzt Ministère de la Justice, Bau 1706, Dekor 1710–17, auch hier noch mit Kapitellen. Anpassung an die Dekorationsmotive der Lambris, jedoch noch Konsöhlchen in der Kehle als Fortsetzung dieser einstigen Pilaster, im Schlafzimmer des H. Dornay um 1720. Auch diese verschwunden, jedoch

hohe schlanke Sockel in dem Cabinet des Fables de Lafontaine des H. de Soubise. In der berühmten Chambre à coucher de la Princesse ebendort, einem Hauptwerk Boffrands, statt der Sockel nur noch reichdekorierte Streifen. In das ornamentale Geflecht hier vertiefende Reliefs eingesetzt, über deren Wirkungen weiter unten zu sprechen ist. Das Ornament der Kehle ohne jede Bezugnahme. Eine etwas schlichtere, aber überaus klassisch klar sich aufteilende Flächenbehandlung zeigt der zweite Saal des H. du Gouverneur, jetzt Archevêché in Bordeaux. Daß man trotz gänzlicher ornamentaler Raumdurchtiefung diese schmalen Wandstreifen immer noch als Pilaster, nicht etwa als Lambris empfindet, zeigt das stets wieder auftauchende Kapitell: so an der Wanddekoration des Chât. de Bercy 1730–50 (jetzt im H. de la Rochefoucauld in Paris), des H. d'Evreux I. Beide Formen mit und ohne Kapitell gemischt in den Chambres de Louis von Verberckt 1738–55 und de Mme. Adélaïde von demselben 1753 in Versailles. Statt des Kapitells ein Volutenkonsöhlchen auf den Streifen selbst gesetzt in der Salle du Conseil des Schlosses Fontainebleau, umgestaltet aus einem älteren Saal. In den Stichen Oppenordts hier oft eine breit ausladende Kartusche.

Ist unsere Ansicht richtig, daß mit der Ornamentation die Pilasterfläche im Ganzen als raumdurchtieft aufzufassen ist, nicht nur plastisch erhöht, wie die Einzelteile der Ornamentation für sich betrachtet sie erscheinen lassen, so muß auch der Freipfeiler davon beeinflußt werden.

Hierfür sind Beispiele weniger in den Kirchenräumen, obgleich sie auch dort vorkommen, als in den allerdings selteneren, in einzelnen Jochen gewölbten Profanräumen zu suchen. Wir bilden den Querschnitt des Mittelpfeilers im Archivsaal der Charité in Lyon ab (Abb. 267, 268). Hier sind einmal die vier Seitenflächen, von denen die Gurtbögen ausgehen, vertieft, vor allem aber die Ecken, von denen die Gewölbegrate ausgehen, eingerundet. Kaum besser als hier könnte man den Unterschied zwischen dem vor allem räumlich gesonnenen Rokoko und der vor allem plastisch gesonnenen Gotik klarmachen, während doch die übliche, vielleicht durch den Begriff der Periodizität zu sehr verlockte Anschauung gern Spätgotik und Rokoko zusammenstellt. Der gotische Pfeiler, nur nach plastischer Erhöhung strebend, treibt allenthalben Vorlagen und Dienste dort heraus, wo hier Vertiefungen erscheinen. Dort wird die Grundform, der Pfeilerkern, vermehrt, hier die Grundform gehöhlt. Die rein malerisch gesonnene Interpretation beider Formen nach Licht und Schatten wird zwar Ähnlichkeiten feststellen, doch muß jede Interpretation auf Irrwege gelangen, die nicht von der Vorstellung des architektonischen Körpers ausgeht und sich durch die akzessorisch-malerischen Momente bestechen läßt. Der Eindruck der Erscheinung mag sich ähneln, die Kategorien sind grundverschiedene. — Die Bedeutung der Säule für die Raumbildung ist gelegentlich der Kirchenbaukunst S. 241 vermerkt.

Wir bedauern, nicht eingehender diesen Unterschieden auf dem festen Fundament von der produktiven und rezeptiven Vorstellung und Vorstellbarkeit der architektonischen Körper nachgehen zu können. Die Aufgabe wäre gegenüber rein bildmäßiger Beurteilung der Baukunst eine lohnende. Hat doch die Unsicherheit diesen Kategorien gegenüber das Durcheinander moderner Baukunst geschaffen. Unter ihrem Einfluß hat die Baugeschichte schließlich sich mehr um Datierung, Detailform, Psychologie und Erscheinung als um die Vorstellungsformen architektonischer Schöpfungen gekümmert.

Über die rhythmischen Beziehungen zwischen den Wandfeldern, Fenstern, Türen, Kaminen mit Spiegeln ist bereits gesprochen. Diese Rhythmik bleibt hinter den komplizierten Abfolgen eines Boromino und Guarini (S. 77, 79) weit zurück. Die Kehle retardiert zudem fast stets dieses Spiel gegen die Decke, falls sie es nicht gar unterbricht. Die klassischen Flächenproportionsgesetze wirken auch hier noch im Verhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen. Diese Proportionen werden aber nicht völlig rein gegeben, sondern in sich etwas verschoben, die Abschnitte hier etwas vergrößert, dort etwas verkleinert. Ein köstliches Beispiel um 1718 der Salon rond im H. Delisle-Mansart (Taf. XIV), dann vor allem die Arbeiten Boffrands im H. de Montebello (Straßenhäuser), H. de Soubise (Taf. XV), die Säle des H. du Gouverneur in Bordeaux. Die klassisch rechteckigen Rahmenfelder werden — wie die Raumkurven der Zimmer — gerundet, schließlich in doppelt gebogenen Kurven, doch deutet man dann gern mit zartem Profil die rechteckige Grundform als Umriß des Feldes an. Der größte Reichtum bleibt so leicht faßlich. Die überschwenglicheren Formungen der Ornamentisten, besonders des Turiner Meissoniers, Cuvilliés', werden in Frankreich nicht wirklich ausgeführt, sie bleiben Deutschland vorbehalten.

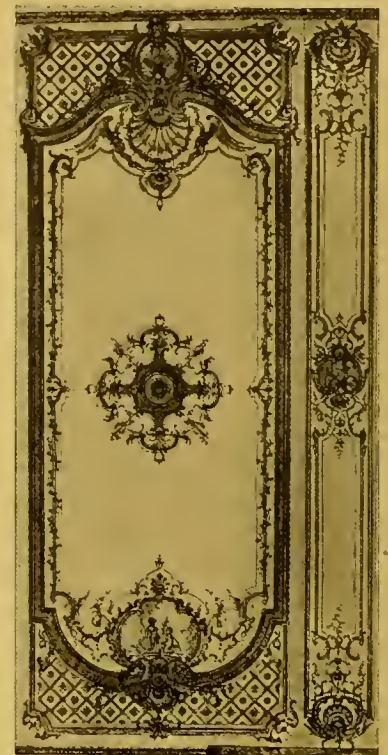
Die Ornamentik der Felder wird ebenfalls nicht mehr auf Flächigkeit eingestellt, sondern auf raumbildende Körperlichkeit. Vergoldet oder gefärbt steht sie auf neutralem Grund, der luftig wirkt und so das plastisch aufgesetzte Ornament gleichzeitig in räumliche Tiefe zurückdrängen läßt: das Wandfeld wirkt leicht raumerweiternd. Zu den rein ornamentalen Formen der Bérain-Marot, deren Bandwerk wie im H. Dornay zu Ranken gerundet und zu schwellenden Rosetten getrieben ist, treten vegetabilische und figürliche Motive, die kräftiger die raumbildende Körperlichkeit herausbringen. So Blumenkörbe und Trophäen im Eßsaal des



269. Paris, L'Arsenal



270. Paris, H. de Boullongne

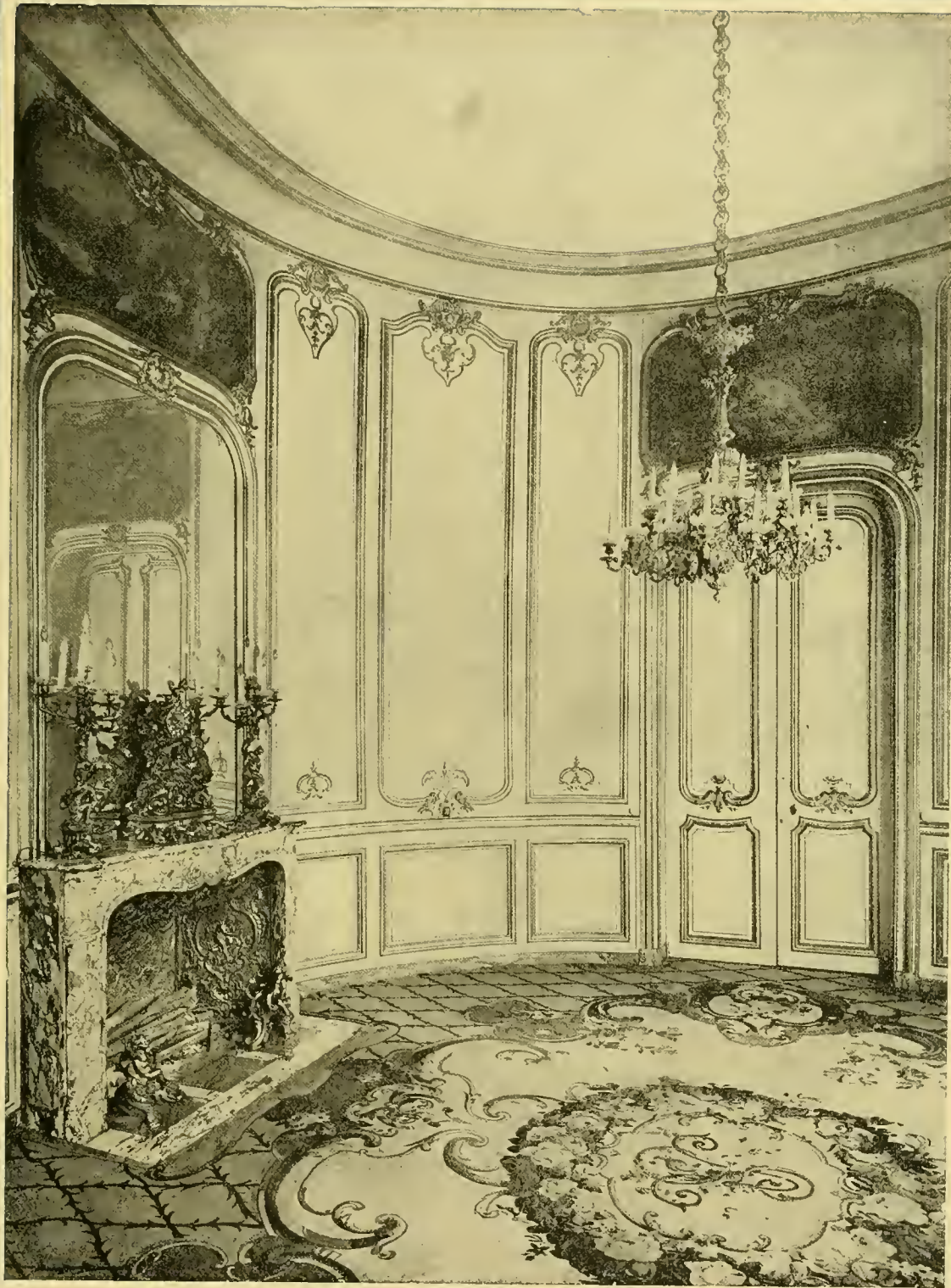


271. Versailles, Cab. de la Pendule

H. de Matignon, im Musiksaal des Arsenal (Abb. 269) 1718 von Boffrand. Oder ein Stück des Feldes wird als Fläche behandelt und nur Ausschnitte werden als räumlich vertieft gedacht, die ganze Wand also ist durchschlungen von einem Spiel mit Flächen und räumlichen Vertiefungen: H. de Matignon, Chanac de Pompadour, de Montebello, in Bordeaux das H. du Gouverneur. Derbere Andeutungen von Raumvertiefungen unter italienischem Einfluß (Taf. VI) im Stichwerk Meissoniers. Und da hier alles Spiel, so sendet auch wohl einmal das Ornament aus seiner Raumzone Zweige und Ranken hinüber auf die Fläche: H. de Blouin. Ein schmelzendes Durcheinander beider Vorstellungen ist hier erreicht, ähnlich doch mit ganz anderen Motiven wie in pompejanischen Wandgemälden des zweiten Stils.

Dagegen wird die illusionistische Raumerweiterung durch zahlreiche Spiegel wie etwa in der Galerie von Versailles (Taf. XI) als zu grob empfunden, man vermeidet das Zusehr der Raumerweiterung und ihre unkontrollierbaren Zufälligkeiten. Außer dem stets beibehaltenen Kaminspiegel noch Wandspiegel wechselnd mit getäfelten Feldern im H. d'Evreux I, de Blouin, in der Chambre de Louis XV in Versailles. Zwei Spiegel sich gegenüber, eine tiefe Scheinfilade gebend, im blauen Saal des H. de Matignon. Spiegelgemächer wie in Würzburg, Ansbach, Weickersheim sind in Frankreich unbekannt. Dagegen spielen bildliche Reliefs und Malereien eine wichtige Rolle bei der Raumdurchtiefung des Wandfeldes.

Im Arsenal solche Reliefs mit Kinderszenen als Supraporten. Dann steigen sie von zarten Rahmen umzogen, in die Felder hinab, und da diese Rahmen weitergeführt, bald nur als Leisten, bald als raumvertiefende Körper wirken, setzt wiederum jenes Spiel zwischen Fläche und Raum, Fläche und Fläche, Raum und Raum ein. Die Vorstellungskraft ist auf das allerfeinste ausziseliert und doch abtödt allem italienisch



Paris, Hôtel Delisle-Mansart
(Phot. Contet)

Übertriebenen, stets sich wieder für die müde gewordene rezeptive Vorstellungskraft zur Einheit beruhigend. Die musikalische Parallele wäre ein ständig rauschendes Orchester dort, hier ein melodisches Singen und Klingen. Und wenn man die Sinnlichkeit des Barocks nach seinen Kunstwerken stets als derbe, wollüstige empfindet, so kann man auch hier nur an ein Liebesspiel denken, das fast die groben Endeffekte scheut. Die Begriffe versagen diesen feinst ausgespannenen Vorstellungen gegenüber, wie weit wir aber von ihnen entfernt sind, zeigt jeder moderne Versuch, mit den Worten des Rokoko wieder Sätze zu bilden. Als Beispiele seien genannt das H. de Miromesnil um 1720, das erwähnte Cabinet mit den Tierfabeln nach Lafontaine, die Chambre à coucher de la Princesse de H. de Soubise, das Cabinet da la pendule in Versailles 1760 von Verberckt (Abb. 271) schon als Ausklang, Zimmer in dem alten Schloß Rambouillet.

Ebenso rücken die Supraportenbilder in die Felder herab, hier ganz wie in Pompeji malerische Tiefen öffnend. Duftig hingehaucht Lafontainesche Fabeln im H. de Villemarée, jetzt H. du Gouverneur militaire um 1710, gerahmte Rundbilder im H. de Matignon. Dann treten nacheinander alle großen Maler des Rokoko auf: Lancret im H. de Boullongne um 1728 (Abb. 270), Huet im Cabinet des Singes des H. de Rohan, im Chât. de Chantilly (vgl. Gazette des Beaux-Arts 1895), Boucher und Vanloo in der Salle du Conseil des Schlosses Fontainebleau. Die Meister des H. de Soubise sind bereits genannt (S. 244). Daneben bleiben die Supraporten als Betonung der Türen bestehen, doch paßt sich auch ihr Umriß dem gesamten ornamentalen Linienschwung ein: H. du Gouverneur und H. de Ruat in Bordeaux.

Die Kehle beschließt dieses Spiel der Wände zwischen Fläche und Raum. Das seltene Beispiel einer Zerreißung — nicht nur Schwingung — dieses Rahmens durch die empordringende Kartusche des Kaminspiegels im H. de la Fare. In der Kehle selbst wiederholt sich das gleiche Spiel unter besonderer Auszeichnung der Ecken und Mitten: also nicht so sehr Bedachtnahme auf das einzelne Feld oder gar den Pilaster, wie auf die übersichtliche Akzentuierung des Gesamtraums. Wir begnügen uns mit der Nennung einiger Beispiele: H. Delisle-Mansart, de Bourvallais, de Rohan, de Soubise, Chât. de Bercy (übertragen in das H. de la Rochefoucauld), das Cabinet de la Pendule in Versailles.

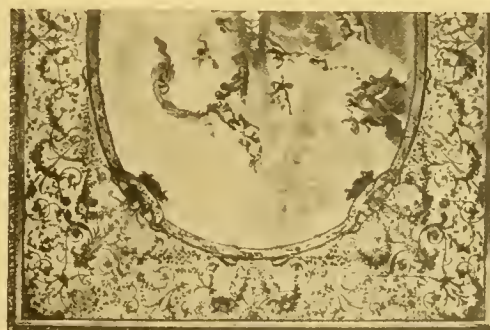
Eine noch im Sinne Lebruns gemalte Decke zeigt die Galerie dorée des H. de Toulouse. Für monumentale Prachträume hat man solche Deckenbemalung auch später noch beibehalten: H. de Ville in Nancy. Sonst bleibt auch hier das Weiß der klassischen Zeit, bereichert und flächig-räumlich durchlockert diese lichte Weite ebenso wie Wand und Kehle. Ranken und Gruppen der Kehle flattern hier empor, in der Deckenmitte, falls sie nicht frei gelassen wird, schwebt eine ornamentale Rosette. Zuerst noch vergoldet, bestimmt und fest, dann immer zarter sich auflösend, schließlich in lichtem Weiß, wie ein Dampf wölkchen, das in den hellen Himmel verschwebt.



272. Paris, Hôtel Lambert



273. Paris, Hôtel de Mailly



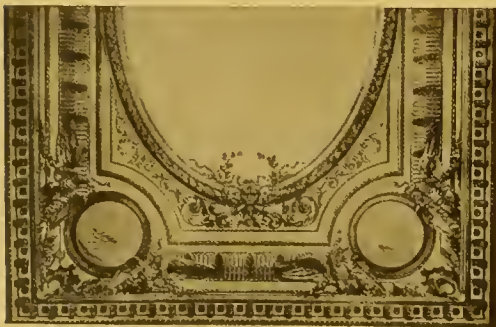
274. Paris, Hôtel de Blouin



275. Paris, Hôtel de Soubise (Phot. Contet)

Flächen und Räumen in dem oberen Ovalsaal (Taf. XV, Abb. 275) mit den Bildern Natoires und den Skulpturen Harpius. Und doch bündigt sich alles in einem so einfachen, klaren Linienwerk, daß mit schnellen Strichen das System nachgezeichnet werden kann; große und kleine Bogenfolgen von Türen, Fenstern und Wandabschnitten, eine undulierende Linie so um den ganzen Raum herumgezogen, ihn vereinheitlichend, belebend. Dann der Gegenschwung geleitet durch die oberen Bilderrahmen, eingesenkt durch Kartuschen über den großen Bogen, hochgezogen durch ähnliche Kartuschen über den kleineren Bogen, so wiederum die Kartuschen unter sich eine Wellengirlande zeichnend. Als Abschluß der tieferen Kartuschen Amorinengruppen, von den höheren die Rankenstrahlen aufsteigend, die wie eine Geißblattlaube die Mittelrosette tragen. Überall durchscheinend das Licht des Deckenhimmels. Der Grundton der Wände ist weiß, ihre Ornamentik ist vergoldet. Die Kehle hat mattrosa Grundton, ihre Ornamentik und die Kartuschenreliefs sind in Zusammenstimmung mit rotem und grünem Gold gegeben. Die Decke ist hellichtblau, ihre Ornamentik wieder vergoldet, die Amorinengruppen weiß.

Vertikale und horizontale Kurvenbewegungen, räumliche Erweiterungen durch Nischen, Spiegel, Bilder und das körperliche Ornamentwerk auf neutralem Grund, verschiedene Grundtöne und Goldabstufungen, alles



276. Paris, Hôtel de Crillon (S. 280)

Ein schönes Frühbeispiel im H. de Bourvallais noch mit einem starken Kreisring. Eine Rosette aufgelöst undulierend im oberen Ovalsaal des H. de Soubise (Taf. XV Abb. 275), zart verklingend in dem verschiedentlich genannten Schlafzimmer ebendort. Ein ovales Deckenbild von Natoire, Putti sich mit Kränzen in schimmernden Wolkenmassen tummelnd, im H. de Blouin (Abb. 274), der Rahmen dieses Bildes, ohne jeden früheren architektonischen Tiefenbau in Balustraden usw., sich nur in Blütenranken und ornamentalem Gezweig lockernd. Ein solches Gerank über die ganze Decke mit fliegenden Vögeln, Tieren und kleinen gemmenartigen Bildchen im H. Dornay.

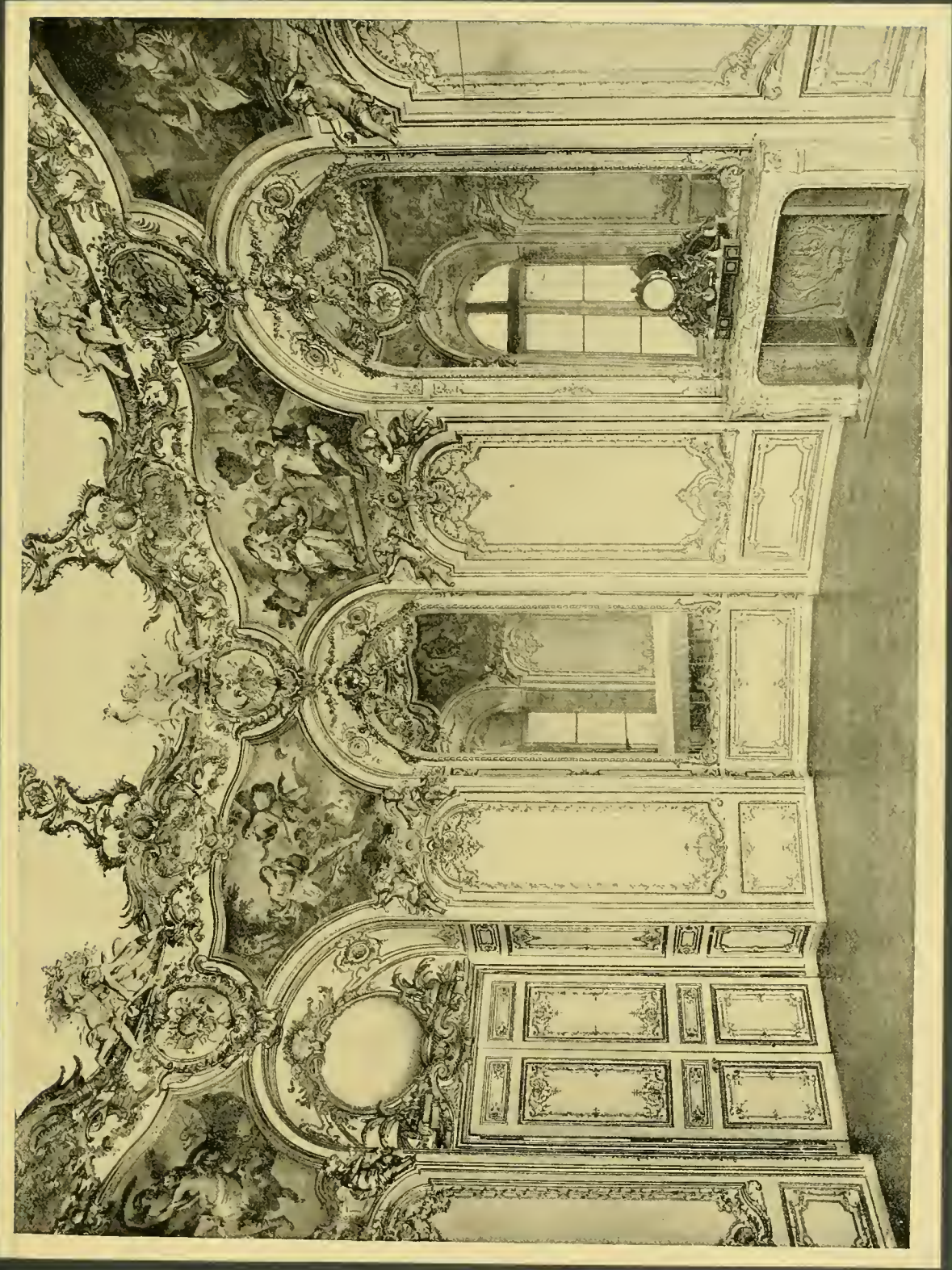
Den köstlichsten Zusammenklang von Raum, Wand und Decke bieten die beiden Ovalräume im H. de Soubise (Abb. 261).

Der untere ganz in Weiß mit nischenartig eingelassenen Türen und Fenstern. Über den Wandabschnitten, deren Verschiedenheiten dem Auge fast unmerklich gemacht sind, Reliefs von Adam und Lemoyne, deren Rahmen den Wandabschnitt begrenzen und Türen und Fenster teilweise umfassen. Sie vermitteln den Übergang zur Kehle, setzen mit ihren Rahmen aber doch eine durchgehende Linie gegen die Wandebene. Eine ebensolche Linie setzt wieder die Kehle gegen die Decke ab, überspielt von Kartuschen und Blattwerk. In der Mitte der Decke eine zerflatternde Rosette. —

Noch reicher dieses Liniengewoge, das Verschlingen von Flächen und Räumen in dem oberen Ovalsaal (Taf. XV, Abb. 275) mit den Bildern Natoires und den Skulpturen Harpius. Und doch bündigt sich alles in einem so einfachen, klaren Linienwerk, daß mit schnellen Strichen das System nachgezeichnet werden kann; große und kleine Bogenfolgen von Türen, Fenstern und Wandabschnitten, eine undulierende Linie so um den ganzen Raum herumgezogen, ihn vereinheitlichend, belebend. Dann der Gegenschwung geleitet durch die oberen Bilderrahmen, eingesenkt durch Kartuschen über den großen Bogen, hochgezogen durch ähnliche Kartuschen über den kleineren Bogen, so wiederum die Kartuschen unter sich eine Wellengirlande zeichnend. Als Abschluß der tieferen Kartuschen Amorinengruppen, von den höheren die Rankenstrahlen aufsteigend, die wie eine Geißblattlaube die Mittelrosette tragen. Überall durchscheinend das Licht des Deckenhimmels. Der Grundton der Wände ist weiß, ihre Ornamentik ist vergoldet. Die Kehle hat mattrosa Grundton, ihre Ornamentik und die Kartuschenreliefs sind in Zusammenstimmung mit rotem und grünem Gold gegeben. Die Decke ist hellichtblau, ihre Ornamentik wieder vergoldet, die Amorinengruppen weiß.

Vertikale und horizontale Kurvenbewegungen, räumliche Erweiterungen durch Nischen, Spiegel, Bilder und das körperliche Ornamentwerk auf neutralem Grund, verschiedene Grundtöne und Goldabstufungen, alles doch zu einer klaren Gesamtform zusammengehend — kaum anderswo kann man sich so Rechenschaft geben von dem unendlich verfeinerten Vorstellungsreichtum und der Vorstellungsdisziplin des Rokocos. Bereits eine Sixtinadecke scheint diesen Vorstellungskreisen gegenüber höchst kompliziert und gewalttätig, trotzdem sie in den ähnlichen Vorstellungskategorien gebildet ist.

J. F. Blondel fordert in allem dekorativen Reichtum diese beruhigenden, vereinheitlichenden Elemente, die repos (Mais. de Pl. II, 102): „l'oeil trouvant une même richesse de quelque côté qu'il se tourne et étant également occupé, ne peut rien

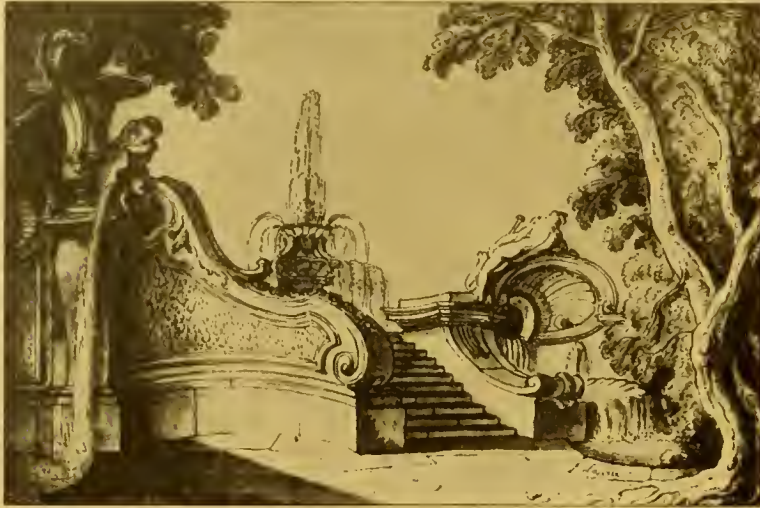


Paris Hôtel de Soubise
(Phot. Conté)

distinguer qui mérite la préférence; ce qui embarrasse si bien l'esprit du spectateur, il sort de cette pièce sans avoir retenu aucune de ces formes“ — was schlagend die Interpretation widerlegt, daß es hier nur auf einen malerischen Gesamteffekt abgesehen sei. Was man allerdings dem Auge zuzumuten sich getraut, dafür sind die Stiche bei Blondel der beste Beweis. Schon in der höchsten Blüte des Rokoko, als Boffrand im H. de Soubise arbeitet, fordert J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, I) „d'approfondir les anciens Auteurs et de puiser dans leur manière de décorer cette simplicité mâle (jene männliche Einfachheit)“ und lobt doch Decotte, Delaguèpière, Desgots, Lemoyne, Adam. Verglichen mit seinem vorigen Ausspruch hat man sich darauf zu verständigen, daß diese Einfachheit keine Schlichtheit, sondern nur leicht vorstellbare Klarheit bedeutet. Briseux (L'art de Bât. II, 115 ff.) definiert unter dem gleichen Gesichtspunkt die variété: sie bedeute nicht reiche Verschiedenheit, sondern Verschiedenheit, eingebunden in klärende Rhythmik.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Entwicklung der Ornamentik, Blütenranken, Muschelmotive (rocaille), Palm motive darzustellen. Die Reihe unserer Abbildungen muß genügen (Abb. u. Taf. 273, 237, XIV, 269, XV, 275, 278, 271, 276). Wir geben selbst einen Versuch um so eher dran, als andre Autoren, wohl verleitet durch die zahlreichen Ornamentisten, in der Darstellung der Formentwicklung den Sinn des Rokoko zu fassen vermeinten. Eine solche ausführliche, aber für unsere Bewertung ganz ungenügende Darstellung in der Gazette des Beaux-Arts 1890—95 „L'art décoratif dans le vieux Paris“. Hier seien nur einige Bemerkungen gemacht. Das Muschelmotiv leitet sich nicht von der Muschel ab, sondern von der Rosette und Palmette, erst nach und nach wächst in diese stilisierte Form das naturalistische Motiv hinein. Blüten- und Blattranken verwendet schon der italienische Hochbarock (S. 109). Das Palmbaum- und Palmblattmotiv ebenso, man findet es bei Bernini und Boromino (S. 108), an den Seitenvoluten der Kirchenfassaden, an Altären, ebenfalls schon bei J. Lepautre. Auch die chinesischen und andre asiatische Dekorationsmotive (chinoiseries), die vorzüglich im Kunstgewerbe eine Rolle spielen, kennt schon die frühere Zeit. So das Trianon de Porcelaine in Versailles 1670 ausgestattet, das dem Grand Trianon (Kap. XIV) weichen mußte. Ludwig XIV. liebte bei Maskenfesten orientalische Aufmachung, eine ganze Anzahl von Stichen danach sind erhalten. Die Asymmetrie bei Gleichgewicht der Massen endlich ist ebenfalls keine Erfindung des Rokoko und ganz und gar nicht durch orientalische Motive bedingt. Sie ist bereits in der ornamentaldekorativen Plastik und Malerei der Lebrunschule des 17. Jhhs. vorbereitet. Diese Asymmetrie des Reliefs schon durchgeführt in dem klassischen Vestibül der Kapelle und der Kapelle selbst des Versailler Schlosses (Abb. 238). Extreme Asymmetrien, wie etwa in Würzburg, Potsdam vermeidet das französische Rokoko vollkommen. Obwohl die bekannten Ornamentisten, Oppenordt, Claude Gillot (Gazette des Beaux-Arts 1899, vgl. dazu die reiche Handzeichensammlung des Kunstgew. Museums in Berlin), Claude III Audran, Watteau, Meissonier, Germain, Cuvilliés größten Einfluß erlangt haben, wäre es doch falsch, nur nach Stichen zu urteilen, die zum Teil weit über die Wirklichkeit hinausphantasieren, oft aber nicht die flächig-räumlichen Feinheiten ausgeführter Arbeiten besitzen. Endlich wäre auch den Rokokodekorationen der Kirchen, S. Roch und S. Sulpice (Abb. 207) in Paris, der Madeleine in Besançon (Taf. XIII), der Kirche in Beaume-les-Dames (jetzt aufgelassen) Aufmerksamkeit zu schenken, da hier auf andren Flächen, als in dem Zimmerraum und bedrängt durch eine strengere Auffassung manche Abwandlungen vor sich gehen. Die Theorie, besonders J. F. Blondel (Arch. verschiedentlich), Laugier (Obs. 132 ff.), hat frühzeitig die kirchliche Rokokodekoration verurteilt und bei Blondel (Arch. L. V, C.) fällt auch zum erstenmal einer kirchlichen Rokokodekoration gegenüber das oft wiederholte Wort „frivol“.

Wir haben die flächig-räumliche Wertbildung des Ornaments verfolgt. Wie steht es nun mit seinem plastischen Ausdrucksvermögen? Daß man der Profilbildung mit äußerster Sorgfalt nachgeht, bezeugen die Theoretiker, bezeugt jede maßstäbliche Aufnahme des Innendekors. „Bien faire un profil, est en Architecture une chose très-difficile“ versichert Boffrand (Liv. d'Arch. 23). Die Profile selbst zeigen nicht den italienischen Reichtum (Abb. 106—113), wenn auch reichgeschwungene Formen häufig sind. Wie bei den Ordnungen wirkt hier der Einfluß der Antike: „L'art de profiler ne s'acquiert que par de profondes et continuelles reflexions, et par une exacte comparaison des Edifices antiques avec



277. Gartenbild von Delajoue *

Wandflächen räumlich durchlockernd. — Das Ornament des plastischen Körpers muß dagegen ein andres sein, als das des Raumkörpers. Denn das raumvertiefende Ornament würde wiederum dem plastischen Körper subtraktiv zusetzen, statt ihn additiv zu entwickeln. Durch das Ornament der Fläche, nämlich durch Profile, Ordnungen, weiter Risalite soll der plastische Körper einzig in seiner plastischen Ausdruckskraft gesteigert werden. Hierin liegt der Angelpunkt für das Verständnis der ganzen Rokokobaukunst. (Vergl. S. 246/7.)

Das Verhältnis von räumlichem und plastischem Körper wird vielleicht verständlicher, wenn wir das Bild von Matrize und Patrize gebrauchen: dort immer weitere Einsenkung des Münzbildes, hier Hocharbeiten des Reliefbildes. In Italien dagegen werden räumliche und plastische Körper durcheinandergearbeitet (S. 89), ein Unterschied im Ornament innen und außen besteht daher nur beschränkt. Heute wundert man sich, daß das Rokokoornament nur für den Innenraum entwickelt ist und begeht die Gedankenlosigkeit, das Rokoko als einen Nur-Innenstil anzusehen. Damals empfand man die Forderung der Kategorien: „Il ne faut pas employer dans l'intérieur d'une maison les ornemens qui ne doivent être que dans l'extérieur“ verlangt Boffrand (Liv. d'Arch. 22). Man ist sich also klar über die architektonischen Grundnotwendigkeiten, daß nämlich für das Innere etwas ganz anderes erfunden werden müsse, als die plastischen Motive der klassischen Zeit. Und wenn J. F. Blondel, ebenso wie Boffrand und Briseux, die reichsten Innenräume hinter scheinbar kühle Fassaden legt, so liegt darin für ihn keine Preisgabe der stilistischen Einheit. Fordert er doch Seite an Seite mit seinen Abbildungen die „relation parfaite que doit avoir la décoration intérieure avec l'extérieure“ (Mais. de Pl. II, 26), ein Satz, der zu den wichtigsten der französischen Theorie gehört und uns die Augen öffnen sollte.

Nicht daß das Rokokoornament der Innenräume nicht doch noch so viel plastische Kraft besäße, um ab und zu die Oberfläche eines kleinen plastischen Körpers zu entwickeln. Um raumvertiefend zu wirken, bedarf es ja der Körperlichkeit, und der Versuch wird gemacht, mit diesem Wenigen plastisch-additiv zu arbeiten. Beispiele sind die Maison Adam (Jakob-Sigisbert, der Begründer der Bildhauerfamilie) in Nancy 1720, ebendort die Maison des Missions royales, die Hoffassade des H. de Matignon (Abb. 263), die Häuser Rue des S. Pères 6, Rue S. Antoine 133, Rue de la Parcheminerie in Paris, das H. des Affaires étrangères 1761

les modernes“ lehrt J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, 132). Trotzdem wird man bemerken, daß gegenüber der Klassik im Innenraume die plastische Kraft der Profile und weiter des gesamten Ornamentwerks nachläßt. Ihr plastisches Hervortreten würde zwar den Raum beeinflussen, aber gewaltsam subtraktiv, wie im Hochbarock (S. 89). Dagegen erweitert, wie ausgeführt, die französische Vorstellung den Grundraum rein additiv, die

von Berthier und das Hôtel Avenue de Paris 6 in Versailles, anderes in Lyon, Nantes, Laon. Bei kunstgewerblichen Gegenständen vollends genügte dies geringe Relief des Ornaments durchaus. Was man sich an „amortissements“ (Endigungen und Attikaansätzen) wie an „agrafes“ (Schlußsteinen) und „consoles“ gestatten zu dürfen glaubt, darüber vgl. J. F. Blondel, *Mais de Pl.* II, 42—49. Im übrigen gilt immer der Satz: „Observer avec un soin extrême que l'Architecture soit toujours supérieure aux ornemens“. Bauten wie das Asamhaus in München, das Haus zum Falken in Würzburg sind in Frankreich unmöglich. Gerade angesichts solcher Bauten wird man finden, daß mit ihrer Ornamentik keine plastische Steigerung, sondern ein Verwischen und Verschwimmen der Fläche erreicht ist, die die architektonische Flächenvorstellung in eine malerische überzuführen beginnt. Neben der Ornamentik das duftig zerfließende Relief, das auf den Innenwänden ebenfalls zur Raumvertiefung beitrug: so das apollinische Rossegespann am H. de Rohan um 1742 von Robert le Lorrain, das architektonisch nur erträglich wird im Zusammensehen mit dem kräftig schattenden, also stark plastischen Gebälk darüber (die Aufnahme in Hirths Formenschatz in dieser Hinsicht ungenügend). Ferner das Giebelrelief des H. Gouffier de Thoix, die entzückende Giebelgruppe der Greniers publics in

Aix (Bouches du Rhône) von Chastel um 1755, Apoll mit seinem Gespann am Portikus der Ecole d'équitation in Bordeaux von Francin 1759. Hat das festgerahmte Giebelfeld eine gewisse Berechtigung, raumvertieft zu erscheinen, so gesteht man eine solche erst recht dem großen Hauptportal zu, denn hier legt man ja wirklich Wert darauf, als Ansatz der Raumachse die Fläche raumvertieft darzustellen. So erklären sich die reich ornamentierten Rokokoportale der sonst ornamentlosen Fassaden: H. de Blouin, H. Peyrence de Moras von Poulin gegen 1750 in Paris, Hôtel in der Rue Notre Dame in Abbeville (Abb. 278) u. a. Über die raumvertiefende Wirkung der Fontaine de la Grosse Horloge in Rouen vgl. S. 310.

Daß für die plastische Steigerung des plastischen Körpers letzten Endes doch nur die schon von der Klassik behutsam verwandten Mittel: Säulen, Gebälke, Risalite — alles aber bedeutend verstärkt — in Betracht kommen, gilt als allseitig anerkannte Regel. Briseux (*L'art de Bât.* II, 115 ff.) gibt dafür die geltenden Grundsätze: die wuchtigen Ordnungen für Schlösser, Palais, Kirchen und öffentliche Bauten, einfache Gliederungen „un assemblage harmonieux de parties simples, une relation judicieuse qu'elles ont les unes avec les autres“ für kleinere Bauten, — und wir haben ja eben gesehen, wie die leichte Plastik der Innenornamentik gerade genügt für die kleinsten Privatbauten von oft nur zwei Achsen. Wenn die Elemente der Ordnungen in den klassischen Proportionen gehalten werden, so beweist das zunächst nur den rasonnierenden Zug der französischen Baukunst und sagt für die neue Auffassung so gut wie gar nichts. Denn es bedarf keiner neuen Worte, um einen neuen Gedanken zu sagen. Der neue Gedanke ist aber die entwickeltere plastische Konfiguration, wie sie an den Kirchen- und Hotelfassaden auftritt, und in dieser, nicht in den Elementen, sollte man dem Rokokogefühl nachspüren. Was würde man von dem sagen, der ein bewegtes Porzellanfigürchen um 1740 nur deshalb nicht für ein Rokokostück halten wollte, weil es keine Innenraumornamentik zeigt?



278. Abbeville, Hôtel Rue Notre Dame



279. Paris, S. Roch

Daß wenigstens die Maler in ihren Phantasien selbst diesen klassischen Elementen nicht immer treu bleiben, zeigen die Visionen von Gartenarchitekturen eines Meissonier, Babel, Delajoue. Bei erstem kann man gewissen Grottenbildungen gegenüber wohl von einer malerisch aufgelösten Formgebung der Bauteile sprechen, es ist aber eben nur auch ein Bild, in dem Steinmassen, Vegetation und Wasser sich mengen, nicht mehr eine klar vorstellbare Architektur. Diese schmeizende, traumverlorene Süßigkeit, wie sie ähnlich Boucher, Lancret, Watteau in ihren Bildgründen aufleuchten lassen, köstlich hingezaubert in einer Handzeichnung Delajoues (Abb. 277, Original im Kunstgewerbe-Museum in Berlin).

Den schlichten Typ der Kirchenfassade stellt N. D. des Victoires in Paris 1739 dar, zweigeschossig, mit Pilastern gegliedert. Aber schon wie hier die einzelnen Abschnitte vor- und zurückgesetzt sind, leichte Verkröpfungen eintreten, der Architrav unten in seinem Mittelteil nicht eben, sondern vorgebeult ist, verrät eine auf stärkere Plastizität ausgehende Gesinnung. Trotzdem bemerkt selbst noch der erst im Alter klassizistisch gesonnene J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 6), der Fassade fehle „du mouvement à sa décoration“. Die Seitenfassaden von S. Sulpice (S. 188) wählen bereits für den Mittelteil unten und oben die gelockertere Form der

Freisäulen, die Fassade des Oratoire 1745 (S. 184) unten Halbsäulen auf vortretender Rücklage mit gebündelten Pilastern — diese pilastres pliés sind nun wieder J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 10), zu viel —, oben Freisäulen. Dazu Auslockerung des Körpers durch Skulpturen von Lecadet und Francin — ebenso von J. F. Blondel als „trop de mouvement“ vermerkt. Ganz mißfällt ihm nun gar die Fassade von S. Roch (Abb. 279, S. 188), die eines der plastisch reichsten Beispiele des französischen Rokokos bietet.

Halbsäulen, Dreiviertelsäulen, Freisäulen, verkröpftes Gebälk, gesprengter Giebel, reiche Reliefs (verschwunden), Gruppen auf den Eckpfeilern (lahm erneut), Engel auf den Giebelschrägen (verschwunden), Einhöhung von Portalen und Fenstern, die heute ebenso ihre Dekoration verloren haben. Bei allem doch eine große Klarheit im Verhältnis der Reliefflächen, ihrer Linienbeziehungen und Proportionen — unten der Rhythmus $\frac{1}{2} : 1 : 1 : 1$ (Mittelportal): $1 : 1 : \frac{1}{2}$ — zueinander, so daß mit dem Reichtum auch die Erleichterungen, ihn aufzunehmen, gewachsen sind: variété und symétrie. Vgl. dagegen eine italienische Fassade, etwa S. Andrea della Valle (Abb. 45, 47).

Eine dreigeschossige, über und über mit Freisäulen modellierte Fassade erhält S. Vincenz in Metz, beg. erst 1768 nach Barlet, Louis (nicht Victor!) und L'Huillier, schon mit Anzeichen klassizistischer Simplizität. Die Einwirkung von S. Gervais in Paris ist nicht abzuleugnen, der Charakter ist aber durch diese plastischen Bewegungen ein völlig anderer geworden. Plastisch bewegt auch S. Bruno in Lyon durch Vortreten eines halbrunden Körpers auf zwei Säulen im Mittelabschnitt unten, kräftiges Einziehen dieser Partie oben, endlich einen besonderen Aufbau über dem Giebel. Neben diese Fassade wäre S. M. della Pace (Abb. 119) zu stellen, um Ähnlichkeiten und Unterschiede von Hochbarock und Rokoko zu bestimmen. Beispiele im Ganzen geschwungener Fassaden bieten die zerstörte Kirche S. Louis du Louvre in Paris und die Kirche von Beaucaire.

Mit diesem italienischen Fassadenschemaverbinden sich Fronttürme, wiederum die Möglichkeit plastischer Entwicklung bietend. Einfach noch N. D. in Montauban 1739, für den Mittelteil unten eine Vorlage von vier Freisäulen mit Gebälk, darüber in Fortsetzung der Säulen reich bewegte Figuren, ein Motiv, das wir auch im Hôtelbau (Abb. 282) finden werden. Sehr reich die beiden Turmfronten der Kathedrale in Nancy und von S. Jacques in Lunéville. Ebenso S. Louis in Versailles (Abb. 280). Der Mittelbau erinnert an S. Roch, doch sind hier überall Freisäulen eingeführt, der Rhythmus ist komplizierter. Hinter die Ecksäulenpaare treten die Türme zurück: Körperdurchdringung tritt hier auf, wie sie auch in einigen anderen seltenen Fällen (S. 242) festgestellt wurde. Zudem verwachsen die Türme unten ganz mit der Fassade, während sie oben mit konkaven Seiten



280. Versailles, S. Louis

(vgl. damit das italienische Gegenstück Abb. 124) sich ablockern, dabei doch wieder das Motiv des Mittelteils aufnehmend. Hier wären auch zu nennen die ersten Entwürfe Servandonis für S. Sulpice (Abb. 305), die in ihrer reichen Entwicklung noch gar nichts Klassizistisches haben, der Entwurf von Mansart de Jouy für S. Eustache in Paris 1753, der Bau von ihm auch begonnen, aber anders von Moreau-Desproux 1772—87 durchgeführt. Das erste Projekt abgebildet von J. F. Blondel im *Livre Nouveau*. Endlich das Bravourstück Meissonniers (Abb. 304), ein Entwurf für S. Sulpice 1726, der so gern und doch grundfalsch als reichstes Beispiel einer französischen Rokokofassade dargestellt wird und doch nichts anderes ist, als ein leicht umschnörkelter italienischer Hochbarockentwurf von Pozzo (Abb. 151).

Die Ausbildung der Seitenfassaden und Chorpartien, meist eingebaut und den Blicken entzogen, bedeutend bescheidener. Die plastischen Gliederungsmittel geben hier die zu Voluten umgebildeten alten Strebebogen und die zu kräftigen Pilastern umgewandelten Strebepfeiler ab. Wie weit man damit kommen konnte, zeigte S. Louis in Versailles. Ihrer ausgesprochenen Rokokosymptome wegen analysieren wir erst hier die äußere Durchbildung der Schloßkapelle von Versailles (Abb. 281, 235—238).

Der rhythmischen Einziehung des Chorraums entspricht außen ein risalitartiger Vorsprung, der die strebepfeilerartigen Bildungen um das Chorraum einleitet. Weder diese Massenbewegung noch ihre Durchgliederung mit sauber getrennten Pilastern würden uns veranlassen, den Bau nicht mehr als reinklassischen zu betrachten. Wie dann aber um die Fensterbogen herum sich lebhaft Reliefs festsetzen, das Gebälk durch Speier und Signete gelockert wird, Skulpturen die Pilasterstämme nach oben ausfasern und den Umriß in Bewegung setzen, wie vor allem das zuletzt entstehende Obergeschoß mit Fackelvasen, wappenartigen Dachluken, dem ornamental umwucherten First und den bewegten Gruppen an den beiden First-

enden ganz reich modelliert erscheint und in seinen steten Verschiebungen zum Unterbau und dessen Figuren eine Fülle von wechselnden Verschneidungen und plastischen Konfigurationen ergibt, — all dies entspricht nicht mehr der klassischklaren Plastizität. Bemerkt doch J. F. Blondel (Arch. L. VII, C. 8) gerade diesem oberen Abschluß gegenüber, daß er dem Ganzen „une idée frivole“ gäbe, ebenso wie er die Verstärkung von relief und mouvement beobachtet. Ja, in der Gartenansicht dieses Schloßflügels läßt er die Kapelle überhaupt weg — nicht nur weil er den Stich von Mariette übernimmt, sondern weil er (C. 5) der Ansicht ist, daß die Kapelle „produit par sa décoration extérieure une dissonance condamnable dans l'ordonnance générale“. Ein Maler wie Rigaud dagegen sucht gerade diese Belebung auf (Abb. 338). Es ist uns leider nicht möglich gewesen, die ersten Entwürfe zu diesem Bau festzustellen, wir glauben aber nicht zu fehlen, wenn wir den Gedanken einer solchen rokokomäßigen Durchlockerung erst als nachträglich entstanden ansehen. Nicht unerwähnt möchten wir die Annäherung gerade der Dachdekoration der Kapelle an Lebrunsche Motive (Taf. XII) lassen: hier spinnt sich ein zarter Faden aus der Klassik zum Rokoko. Wenn es auch falsch wäre, sich nur mit diesem Faden durch die Komplikationen der Entwicklung hindurchtasten zu wollen.

Die Einstellung einzig auf das Ornament statt auf die Gesamtbildung, zu der die kunstgeschichtliche Forschung besonders durch das Werden der Renaissance verleitet wird, obgleich sie eigentlich nicht besondere Prozesse verallgemeinern sollte, könnte dazu führen, das Werden des Rokokostils erst gegen 1720 anzusetzen. Uns ist aber das Ornament weniger ausschlaggebend, als die Veränderung in der Gesamtvorstellung, und diese tritt bereits im ersten Dezennium des 18. Jhhs. ein. Das Rokoko erscheint gerade darum sehr bewundernswert, weil es — wenn wir so sagen dürfen — deduktiv statt induktiv arbeitet und, von der Allgemeinvorstellung ausgehend, zu immer feineren Ziselierungen bis ins Ornament gelangt.

Den scheinbar ganz schlichten *Hôtel Fassaden* des Rokoko gegenüber wird man stets zu bedenken haben, daß das feinempfindende Auge des damaligen Franzosen viel intensiver als wir das Spiel der Linien und der proportionierten Flächen genießt. Darüber, daß die Schwierigkeiten mit der Vereinfachung der Mittel wachsen, ist man sich klar. „Il est très-difficile de bien traiter un édifice qui n'est orné que par sa simplicité“ (Boffrand, Liv. d'Arch. 26). „Dans le simple la capacité et l'intelligence de l'Architecte se font reconnoître davantage“ meint J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, 131), nämlich in den Proportionen und der Harmonie aller Teile, und in seinen Beschreibungen mag man die außerordentliche Sorge um Knüpfung von Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen verfolgen. Wo allerdings die Möglichkeit einer reicheren Bildung vorläge, dürfe man nicht „affecter trop de simplicité“ (ebend. I, 111). Für das Verhältnis von Mittelteil A, Flügeln B und Eckrisaliten C verlangt Briseux, daß A stets größer als C, B mindestens gleich oder größer als A sei (L'art de Bât. II, 117), doch wird man hier jegliche Verschiedenheit finden. Bei zweigeschossigem Aufbau soll das zweite Geschoß niedriger sein (Decordemoy, Nouv. Traité 92), für die Klassik war Gleichwertigkeit beliebt. Eingeschossige Hotels kommen vor, doch bleibt dieser Typ in der Regel dem Landhaus vorbehalten (Kap. XIV). Der schlichten Erscheinung bleibt förderlich die ständige Anerkennung der klassischen Leitung, „le plus accompli“, und ganz im Gegensatz zu Italien steht man allem Neuen unverblüfft und kritisch gegenüber: „detourner les esprits d'accorder leur admiration à des Edifices qui ne peuvent plaire que par la nouveauté“, fordert der junge J. F. Blondel (Mais. de Pl. II, 89), der doch erst 1756 in die Akademie eintritt. Ganz schlichte Beispiele, denen aber nachzurechnen sein würde bis in die feinsten Größenverhältnisse, das *Hôtel Rue du Temple 22^{bis}* in Bordeaux, in Paris das H. de Villeroi, de Moras, du Maine (Beauharnais), — hier in der comparaison des plains avec des vuides, der dunklen Fensteröffnungen und der Wandabschnitte

ein Rhythmus in weiterer und engerer Reihung, der dem klassizistisch gewandelten Urteil J. F. Blondels (Arch. L. II, C. 25) mißfällt. Die kompliziertere Flächenrhythmik des Rokoko gegenüber der Klassik macht deutlich ein Vergleich der Lourefassade (Abb. 254) mit dem Entwurf Delaguépières für ein H. de Ville (Recueil), dem Capitole in Toulouse (Abb. 319): Rhythmisierung der Verbindungsstücke, kräftigere Plastizität und andres. Hof- und Gartenfassade sind bei den genannten Hôtels, dem H. de Conty u. a. fast gleichwertig, man findet auch Bauten, an denen die Hoffassade reicher behandelt ist, eher jedoch das umgekehrte. J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, 110) motiviert dies soziologisch: man solle seinen Reichtum dem gewöhnlichen Mann nicht zu sehr vor die Augen halten und es sei „de la politique de n'en pas faire voir l'étalage dans les dehors“. — Als treffliche Beispiele der zahlreichen schlichten Bürgerhausfassaden seien die Bauten an der Carrière in Nancy genannt (S. 307).

Über die plastische Durchlockerung der Fassade mit Ornamentwerk ist gesprochen (S. 256). Es sei außerdem genannt das eingeschossige H. de Moubason in Paris 1718 von Lassurance, 1751 verändert durch Tannevot. Eindringlicher wirken jetzt die Ordnungen, meist Freisäulen, wobei als Regel gilt, jedem Geschoß eine besondere Ordnung zu geben, um eine optische Zerschneidung derselben durch das Gurtgesims zu vermeiden (Decordemoy, Nouv. Traité 92). Auch hier dachte in Verklammerung der Teile der Hochbarock anders. Ein Prachtbeispiel die Fassade des H. de Soubise (Abb. 261, 282).

Man beachte zunächst die ungleichwertigen Proportionsspannungen in Fenstern, Portalen und Flächen von Unter- und Obergeschoß. Die Gesimse stark schattend. Vor den Mittelteil ist frei vor beide Geschosse je eine Ordnung gelegt, die den Körper in der Dachzone auftreibt. Skulpturen auf den Giebel-schrägen — ein solches Motiv wäre für die Klassik strenger Observanz unerhört — setzten die Plastizität der gekuppelten Säulen fort. Diese Säulen werden zur plastischen Belebung unten auf den Flügeln wiederholt und tragen die wundervoll auf der Fläche des zweiten Geschosses haftenden Skulpturen der Jahreszeiten, die in einer Kurve mit den Giebelplastiken zusammengesehen werden wollen. Man erinnert sich der Worte J. F. Blondels (Mais. de Pl. I, 56): que la Sculpture semble se marier si bien avec l'Architecture que le Spectateur puisse juger que leurs différentes parties forment un tout si bien concerté qu'elles sont absolument faites l'une pour l'autre, et qu'on n'en peut rompre l'accord sans défigurer l'Édifice. Mit diesen Säulenpaaren ist der Übergang zu den seitlichen Hofhallen geschaffen, wodurch die Hallen fest an die Fassade gebunden sind, und schließlich der Mittelgiebel über die gesamten plastischen Massen dominiert. Bereicherung und Vereinheitlichung sind hier gleichmäßig gesteigert. Daher der harmonische Zusammenschluß, die stete Entwicklung dieser Fassade bei längerem Verweilen. Wer überhaupt Sinn für Baukunst hat, wird hier ein Schauspiel genießen, das kaum hinter einer reich kontrapostierten Skulptur etwa von Pigalle zurückbleibt. Um aber deutlich den Unterschied zwischen vorklassischer, kleinlicher Häufung und dem plastischen Gefühl des Rokoko, das seine klassische Erziehung nicht verleugnet, zu spüren, wäre mit der Fassade des H. de Soubise die des H. de Ville in Troyes zu vergleichen.



281. Versailles, Chapelle

(Phot. Eggimann)



282. Paris, Hôtel de Soubise

Ein weiteres Beispiel solcher Durchlockerung das Pal. du Gouvernement in Nancy (Abb. 333). Bedeutende Verwendung von Skulpturen zeigte das früher eingeschossige H. Chanac de Pompadour in Paris. Alles was hier J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 12) tadelt, ist uns eine treffliche Definition des Rokokohaften. Der Pavillon de Hanovre in Paris um 1750 von Chevotet ist jetzt bis zur Unkenntlichkeit umgebaut. Stoßweises Vorschieben der ganzen Baumasse bis zum Mittelteil mit Freisäulen, dann hier tiefbeschattete Einziehung in Portal und Balkontür am H. Dieu in Carpentras (Abb. 316. Ähnliches Vorschieben an der Garten-

fassade des H. de Rohan. In Mittelabschnitt unten Vorschieben einer halbovalen Säulenhalle, darüber Öffnung der Wand in großer Balkontür- und Fenstergruppe am 1911 abgebrochenen H. de Senecterre in Paris (Abb. 283). Servandoni erbaut es 1728 für den 87 jährigen Mr. Monnoye, der hierher seine sechzehnjährige junge Frau heimgeleitete, um in der Hochzeitsnacht an einer Kohlendunstvergiftung mit ihr den Tod zu finden. Wir wiederholen diesem Bau gegenüber: nicht die Klarheit der antiken Ordnungen, sondern die starke Plastizität ist als Kriterium maßgebend. Und wer noch einen Blick in das reichmodellerte Vestibül, die weitere Folge der Räume hat tun können, wird auch hier die Erkenntnis mitgenommen haben, daß Servandoni nicht der weite Vorläufer des Klassizismus ist, zu dem ihn die Kunstgeschichtsschreibung angesichts der Fassade von S. Sulpice (S. 306) hat machen wollen. Darin aber unter-



283. Paris, Hôtel de Senecterre

(Phot. Contet)

scheidet sich das Rokoko von der vorklassischen Zeit: alle durchlockernde Modellierung wird hier sofort klar faßbar. Vgl. dagegen die einzelnen Verwicklungen im Vestibül des Schlosses Maisons (Abb. 225). Die H. de Charost, d'Evreux II sind hier noch einmal zu nennen. Prachtvoll reich muß in seiner Plastizität das alte säulenumgebene Pal. de Bourbon (Abb. 262) gewirkt haben. Dabei stimmt sich doch wieder alles in einer klaren Gesamtform zusammen, ja die Ergänzung des Rohblocks, aus dem diese architektonische

Skulptur gemeißelt ist, wird der Vorstellung leicht gemacht. Man schließe nur den Hof wie die Gartenfront und man erhält einen regelmäßigen Quader. Gegen die Seine zu einst Gartenterrassen, keine Straße wie in der Zeichnung von Lambert und Stahl. Dieser Bau stellte den reinsten Typ französischer Rokokobaukunst dar. Doch ist wenigstens der Nachklang solcher Komposition in dem nebenliegenden kleineren H. de Lassay, jetzt Pal. du Président de la Chambre, erhalten, 1724 von Lassurance entworfen, von Aubert ausgeführt. Ein späterer Hallenbau seitlich, der den Anklang an den großen Bau noch verstärken soll, verlangte auf der anderen Seite sein Gegenstück: die plastische Vorstellung strebt nach dem Gleichgewicht der Massen, wie ein gleiches in der Skulptur beobachtet werden kann, ihr scheint sonst die ganze Masse schief zu hängen.

Jetzt nun auch gebogene Baukörper: als Halboval, dem der Giebel folgen muß, vorgezogen der Mittelabschnitt der Gartenfassade des H. de Bauffremont in Paris (Abb. 284) — diese an den Hochbarock anklingende Komposition also nicht nur in der freieren Provinz —, ähnlich, doch in doppelt geschwungener Kurve mit Halbsäulenvorlagen das H. de Beaumont in Valognes. Halb-ovalkurven für die Eckrisalite, das gerade Mittelrisalit sich in



284. Paris, Hôtel de Bauffremont

(Phot. Contet)



285. Bordeaux, Le grand Lebrun (S. 284)

(Phot. Calavas)

Viertelkreisbogen aus der Fassade heraushebend an der neuen Fassade des Capitole in Toulouse (Abb. 319) 1750—53 von G. Cammas. Auch hier wäre es unrichtig, von einem freieren Provinzrokoko zu sprechen, denn Briseux gibt 1752 in seinem schon ganz klassizistisch gefärbten *Traité du Beau essentiel* Taf. 37 einen ebenso modellierten Fassadenentwurf (Abb. 310), den man (selbst bei geringerer Breite) für eine proportionelle Korrektur der Cammasschen Arbeit halten möchte, wie ja auch Saint Hilarion Schloß Vaux kontrastierte (Abb. 231, 234). Daß Briseux nicht Cammas ausdrücklich nennt, versteht sich bei der vornehmen Zurückhaltung der damaligen Kritik von selbst. Eine geschwungene Hoffront gibt François II Blondel der *Maison Mallet* 1721 in Genf. Als mächtige Nische sich öffnend die Hoffront der Präfektur, jetzt Statthalterpalais, in Straßburg 1730—36, nach dem Brand 1870 neu hergestellt. Mit einem großen Turm im Grund der Nische das H. de Ville in Rennes (Abb. 318), dessen reiche Modellierung und Wirkung gegen eine grade, fluchtende Straße auch auf der Rückseite zu beachten ist. Ebenso wäre hier die *Fontaine de la Grenelle* zu nennen (S. 310). Am allerfreiesten vermag man sich in den Landhäusern und erst recht in den unbeschränkten Entwürfen für sie zu geben. Vgl. dafür J. F. Blondel, *Maisons de Plaisance*; Briseux, *L'art de Bâtir*; aber auch Boffrand, *Livre d'Architecture* und Delaguèpière, *Recueil d'esquisses d'Architecture*.

Mit dieser Schichtenbewegung vereint sich ein gegen die Mitte kulminierendes Hochführen der ganzen Baumasse, das heißt die symmetrische Durchlockerung der Aufrißkontur bei beherrschender Mitte. Der Ausdruck der Theorie lautet „faire pyramider“. Bei geradezu asketischer Fassadenbildung — es handelte sich um einen Spekulationsbau für raschen billigen Verkauf — einzig dies Mittel von Boffrand für das H. de Seignelai angewendet. Ähnlich das H. de Torcy. Wie weit man auch hier die „richesse sans confusion“ steigern kann, vgl. bei J. F. Blondel, *Mais. de Pl.* I, Taf. 41.

Die plastische Gesamtvorstellung faßt Hôtel, Nebengebäude, Torbau als eins zusammen, wobei die Wirkung so selbstverständlich erscheint, daß wir kaum über die Größe solcher architektonischer Leistung nachdenken. Der Reichtum des Hauptkörpers als Auftakt bereits im Hofportal mit begleitenden Seitenbauten gegeben. Anschluß der Hofnebenbauten im Vor und Zurück, Steigen und Sinken ihrer Massen, Zusammenfassung dieser Einleitung im Hauptbau, schließlich dieser plastischen Steigerung ein langsames Ausklingen gegen den Garten in Terrassen und Treppen entsprechend. Man analysiere immer von neuem das Verhältnis vom Teil zum Teil, vom Teil zum Ganzen, um diesen erstaunlichen und schließlich doch einfach-einheitlichen Rechnungen nachzuleben. Wir begnügen uns mit dem Verweis auf einige Hauptbeispiele: in Paris H. de Charost, de Bauffremont (Abb. 284), de Matignon (Abb. 263—265), de Roquelaure, in Straßburg das Schloß Rohan (Abb. 286—288). Tritt hier auf der Rückfassade gegen den Fluß auch die Kolossalordnung auf, so herrscht doch bis in die gegensätzlichen Durchlockerungen der Dachzone hinein so lebhaft plastische Beweglichkeit, die der Hofportalgruppe entspricht, daß auch hier der Rokokocharakter zum Ausdruck kommt. Das H. de Jabbach in Paris wenigstens in einer Stichfolge Marots erhalten. Besonders reich die Terrassenbildung gegen den Garten am H. de Moras in Paris. „La beauté des masses, la proportion des parties et la réunion de tout ensemble, sont les premières considérations qu'on doit avoir dans l'Architecture pour ce qui concerne l'ordonnance“ (Blondel, *Arch. L. II, C. 2*).

Vereint die Vorstellung im Kirchenbau wie Profanbau diese harmonisierte plastische Gruppenbildung mit dem Schwung der inneren Raumbildung, macht sie sich klar, wie Raum und Plastik ganz rein ihre Kategorie während doch die gleichen Gesetze der

Körperbildung verdeutlichen, so wird man in diesem allumfassenden Schauspiel architektonischer Schöpferkraft, die sich enthüllt und zeugend im Betrachter wirkt, nur wahrhaft ergriffen verweilen können. Man möchte von einem *amor architecturae intellectualis* sprechen. Die Organe unserer Zeit für solche Gesamtvorstellung sind mangelhaft. Da grade ist das französische Rokoko zu ihrer Entwicklung eine unübertroffene Erzieherin, wogegen die komplizierteren Vorstellungsreihen des Hochbarocks für uns leicht die Gefahr der Verwirrung bergen. Es ist kein Zufall, daß unsere zuchtvoll sich festigende Zeit ein erneutes Interesse für die Baukunst des 18. Jhhs. bezeigt. Aber erst die Erkenntnis ihrer Gesetzmäßigkeit wird über blinde Nachahmung hinaus das eigene Schaffen fördern.

Der Hinweis auf diese höchste architektonische Vorstellung mehrfach bei den Theoretikern: „Un bon Architecte doit avoir des vues plus générales, et c'est au spectacle entier de son Edifice qu'il doit être le plus attentif“ (Blondel, *Mais. de Pl.* II, 26). Nur eine vergeistigte Auffassung der Baukunst aber wird solche Leistungen vollbringen. Auch hier möchten wir ein Wort Spinozas auf den bestimmten Fall anwenden: *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum.*



286—288. Straßburg, Schloß Rohan

Schließlich sind für das Rokoko noch einige Hauptbegriffe der Theorie zu vermerken, soweit über sie nicht schon einfluchtend gehandelt ist. Ganz allgemein betrachtet, bindet sich diese reichere Zeit weniger in Theorien als die Klassik und der Klassizismus.

Daß man die exakt bestimmbaren, klassischen Proportionen mit feinen Mitteln differenziert, ist verschiedentlich vermerkt (Taf. XIV.). Doch stellt noch selbst für einen Giebel Blondel (Mais. de Pl. Taf. 32) bestimmte geometrische Konstruktionsmethoden auf. Am besten sei das Verhältnis von Höhe zur Grundlinie wie 1:6. Neben diesen Gesetzen hätten aber Einfluß „les raisons de convenance, de commodité, de sûreté (Konstruktion), de santé et de bon sens“ (Boffrand, Liv. d'Arch. 4, 8, 10, 28, 30), womit dann dem subjektiven Geschmacksurteil der Weg freigemacht ist. Hier konnte man wirklich auf Perrault (S. 229) sich beziehen, der Unterschied ist nur ein quantitativer. Während jener die Möglichkeit offen hielt, meint man jetzt, daß die Regeln ohne die Freiheiten des génie zur froide aridité führen müßten. Dagegen sei das Nur-Modische hinderlich der Vollendung der Künste.

Eine besondere Beachtung wird dem optischen Maßstab — wie die Proportionen in Entfernung, Luft und Licht scheinen — gegenüber dem wirklichen Maßstab — den die geometrische Rechnung ergibt — geschenkt, eine Erscheinung, die ebenso in der Entwicklung der Barock- und Rokokosulptur nachzuweisen ist. Die alte Architektur — Perrault, Levau, Mansart, Palladio, Vitruv werden gleichmäßig ohne Bevorzugung der Antike genannt, dagegen sogar von einem so reichen Gestalter, wie Boffrand es ist, Boromino und Guarini abgelehnt — bleibt vorbildlich, doch kann auch sie abgeändert werden (Blondel, Mais. de Pl. I, XV, 41).

Ein Begriff wird vollständig als formgebender ausgeschaltet: die reine Zweckmäßigkeit. „La nécessité de donner à une Maison d'oéconomie tout ce que lui convient, n'est point incompatible avec la symétrie, l'ordonnance et les proportions“ (Blondel, Mais. de Pl. I, 147), wenn diese auch häufig nur schwer mit den praktischen Forderungen vereinbar seien. Darauf aber beruhe ja grade die künstlerische Leistung des architektonischen Vorstellungsprozesses (Decordemoy, Nouv. Traité 98). Die Schemata, unter denen dieser Prozeß sich vollzieht, sind eben die symétrie (Zusammenmaß der Teile im Ganzen), die vraisemblance (das einfach natürlich Scheinende, so die Teilung der Geschosse auf der Fassade), die convenance (das traditionell Übliche, in dem das konservative Element beschlossen ist, so die Abfolge der Räume), die accoutumance (die Anpassung der Form an die Bedeutung des Baus, so keine Säulenhallen für Schlachthäuser; schön ist dasjenige, definiert später Kant, woran wir die Form der Zweckmäßigkeit finden, ohne daß wir uns dabei einen bestimmten Zweck vorstellen) und die ähnliche bienséance (der richtige Ausdruck und das passende Architekturmotiv, räumlich und plastisch genommen). Die Ordonnance (S. 264) ist das umfassendste Vorstellungsschema (Gesamtordnung, ihr geistiges Urbild die von uns stets als Summe gezogene Gesamtvorstellung).

Daß die Natur das Samenkorn der Kunst in ihre Schöpfungen gelegt, daß aber erst réflexion und expérience der Menschen dieses Korn zum Guten oder Schlechten entwickelt haben (Boffrand, Liv. d'Arch. 4, 5), ist eine Anschauung, die uns ebenso auf ethischem Gebiet begegnet. Allerdings werden diese Gedankengänge erst von dem sentimentaleren Klassizismus verallgemeinert und auch entwicklungsgeschichtlich angewandt. Es braucht uns nicht zu kümmern, daß sie nichtsdestoweniger grundfalsch sind, denn uns liegt hier nicht ob, eine Kritik des architektonischen Vorstellens zu schreiben.

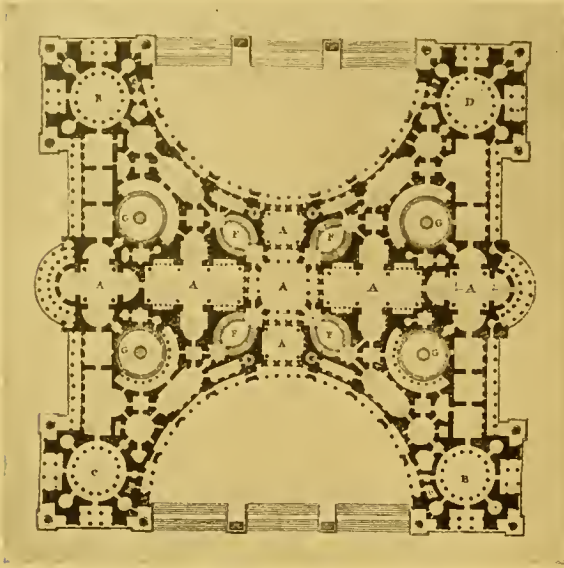
XI. Kirchen- und Hotelbauten des Klassizismus.

Der intellektuell-räsonnierende Charakter der französischen Baukunst findet seinen stärksten Ausdruck in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. Denn jetzt überwindet der Begriff die künstlerische Vorstellung (vergl. S. 129). Keine Kunstepoche bisher ist von einer so umfangreichen theoretisch-kritischen Literatur begleitet. Wir werden daher hier besonders uns auf diese zu beziehen haben, wenn wir auch aus den zahlreichen, von uns zusammengetragenen Einzelnotizen über Malerei, Skulptur und Baukunst nur einen geringen Teil und selbst diesen nur in kurzen Verweisen verwerten können, uns besonders auf die von der Baugeschichtsschreibung bis jetzt ungenutzten aber sehr einflußreichen, periodischen Publikationen beziehend.

„L'exécution est le propre de l'Artiste, et c'est au Philosophe qu'appartient la législation“ meint Laugier (Obs. 4; ähnliche Äußerungen M. d. F. 1769, X^e, 91 und 1781, XII, 139; im „Génie de l'Architecture“, Paris 1780, 13; J. d. B. an IX, Nr. 42). In dieser theoretischen Betrachtungsart wird die eigentümliche Begabung der Rasse erkannt. Andre Nationen, vor allem die Italiener, gäben wie im Rausch ihre Schöpfungen, der Franzose berichtige, runde ab, vollende die übernommenen Vorstellungsformen (Laugier, Essai 274; J. d. B. an X [d. i. 1802], Nr. 163). Die Kritik selbst wird mit dem größten Ernst und dem Verlangen nach Wahrheit gegeben. Sie ist von einer Moralität durchdrungen, die die Kritik unserer Zeit kaum mehr aufzubringen vermag, nachdem sie die Relation alles Seienden hat anerkennen müssen. Daß man mit solchem Intellektualismus nur von einem vorhandenen künstlerischen Kapital zehren kann und zu Ende kommen muß, ist der Zeit kaum klar geworden (vergl. die Theorie S. 288). Das Selbstbewußtsein des Klassizismus ist sehr hoch. Noch um 1800 hegt man angesichts der Werke von Durand, Rondelet, Viel die größten Erwartungen für die Entwicklung der Baukunst (J. d. B. an XII, Nr. 344).

Das eigene Verhältnis zu den bedeutenden Leistungen vergangener Zeiten mit der steten Sehnsucht, sichere Grundprinzipien zu finden, wird wieder und wieder revidiert. Daß man seine Vorbilder unter den *monuments érigés dans un siècle plus heureux* suchen sollte, wünscht J. F. Blondel anlässlich der Fassade vom Oratoire (S. 258), und der leicht-melancholische Unterton des Klassizismus klingt deutlich aus diesen Worten. *Toutes les découvertes sont faites dans l'Architecture; il ne nous reste plus que de parvenir à mettre de l'accord dans nos productions. Pour cela évitons les contrastes, rappelons-nous les excellents modèles de l'Antiquité, concilions leurs principes avec nos usages et les découvertes que nous avons faites concernant la distribution* (J. F. Blondel, Arch. VII, C. 7). Drei Epochen kommen vor allem in Frage: die französische Klassik — dieses Anknüpfen läßt uns den Namen Klassizismus wählen —, die italienische Hochrenaissance und die Antike. Gegen Ausgang des Jahrhunderts meldet sich dann auch die mittelalterliche Baukunst.

Die Schöpfungen Perraults, F. Blondels, F. Mansarts, Hardouin-Mansarts steigen wieder über die Leistungen des Rokoko empor. Ihr erster Anwalt ist J. F. Blondel in seiner „Architecture française“ nach seinem eigenen Wort un ouvrage immense, in dem er kritisch-historisch die französische Baukunst an der Hand meist älterer Stiche von Mariette und Marot behandelt. Über die Anerkennung der alten Meister vergl. auch die mitgereilten Kritiken der Louvrekolonnade S. 235. Eine amüsante Kritik „aus dem Jahre 2355“, die ebenfalls nur die klassischen Bauten anerkennt, im M. d. F. 1755, VII, 159. Briseux (Traité) bewundert nur die Hôtels der Zeit Ludwigs XIV. Und ebenfalls meint J. F. Blondel (Arch. L. I, C. 2) von der Baukunst dieser Zeit: *tant de beaux édiñces, dont l'examen ne contribue pas moins à perfectionner les Architectes de nos jours, que les ouvrages des Grecs ont servi autrefois à instruire les Architectes d'Italie* — worin einmal die größte Achtung vor der Klassik, andererseits noch eine gewisse Zurückhaltung der Antike gegenüber sich anzeigt (vergl. auch das über Ornamentik S. 278 Gesagte); die Bauwissenschaft sollte damit aufhören, immer nur nach deutscher Entwicklung urteilend, für Frankreich einzig die Antike aufs Schild zu schreiben. Gegen Boromino — *Architecte de génie sans doute, mais aussi incorrect que peu sévère* (J. F. Blondel, Cours I, 205) —, Bernini, Guarini beginnt man entscheidend Stellung zu nehmen, dagegen erklärt man sich für Bramante, Vignola, Palladio und mit einiger Einschränkung noch für Michelangelo. Ein wichtiges Zeugnis für diese Urteile gibt Lussault in einem langen, von uns noch verschiedentlich zitierten Aufsatz des J. d. B. an X, Nr. 131: man müsse mit Destouches sagen: „*mais malgré vos défauts — je vous aime à la rage*“. Über römische Paläste und Palladio J. F. Blondel, Cours III, 421–35. Die Veröffentlichung von Percier und Fontaine „Palais, Maisons etc. de Rome“, Paris 1802, wird begrüßt als Möglichkeit „*d'importer le génie italien au milieu de l'Architecture française*“ (J. d. B. an IX, Nr. 34). S. Pietro bleibt auch dieser Zeit „*une merveille si étonnante*“ (L'Av. 1762. 396). Dumonts S. Pietro-Werk erscheint Paris 1763. Der Frühbarock empfohlen von Viel, Principes 245. Daß man übrigens in Rom merkt, man sei ins Hintertreffen geraten, verrät die Äußerung des Kardinals Albani über seine Villa (S. 175) zu französischen Kunstfreunden:



289. Académie nach M. J. Peyre

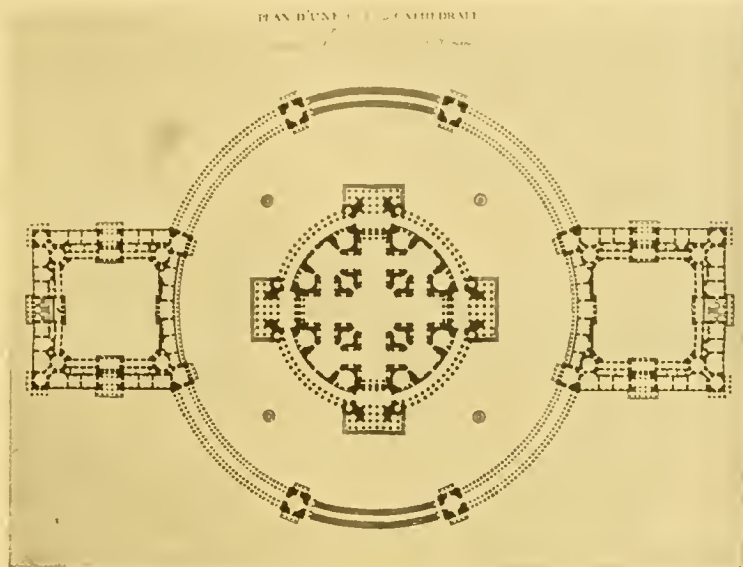
l'homme le moins instruit peut juger, si un morceau d'architecture mérite l'épithète de beau.“ Über das Studium der griechischen Baukunst J. d. B. an IX Nr. 29: das einfache Nachahmen sei etwas Klägliches, die richtige Art sei „en pénétrer l'esprit, en diviner les raisons.“ Der Intellektualismus glaubt hier also ein überaus günstiges Objekt zu finden. Worin bestände nun die Begabung der Griechen? Guillaumot antwortet, in einer „subtilité particulière dans les organes optiques“, und verweist auf ähnliche Äußerungen bei Winckelmann. Man ist dabei von vornherein sicher, über die griechische Antike hinauszukommen, wenn man sich nur erst einmal ernst um ihre Prinzipien bemühe, wie ja auch die (vor allem nur plastisch empfindenden) Griechen von den (räumlich empfindenden) Römern überholt seien (M. d. F. 1773, VIII, 161, 1795, XII, 231). Wie ernst man gesonnen ist, lehrt die Besprechung der französischen Ausgabe Winckelmanns Kunst im Altertum (M. d. F. 1783, I, 63 und 104). Wir möchten besonders auf sie hinweisen, da Dresdner noch kürzlich in seiner „Kunstkritik“ (S. 215) meinte, Winckelmann habe in Frankreich kein Verständnis gefunden. Allerdings wird Winckelmanns Einfluß nachhaltiger erst gegen Ausgang des Jhhs. Es erscheinen in Übersetzung nach ihm 1766 „Histoire de l'Art chez les anciens“ (II A. 1789, trad. p. Huber), 1783 „Remarques sur l'Architecture des anciens“, und „L'histoire de l'Art de l'antiquité“. Es überrascht nicht, wenn die Revolution auch der antiken Kunst gegenüber Befreiung sucht. In einem Avis aux artistes 1794 mit einer Nachschrift, gezeichnet von Barrère, Robespierre u. a., heißt es: l'Artiste ne doit pas porter jusqu'à l'idolâtrise son respect pour les Anciens; il peut être l'admirateur des Grecs, mais il ne doit pas être leur esclave. Trotzdem ist Vignons Madeleine (S. 274) der Höhepunkt dieser verstandesmäßigen Liebe. „Les anciens! Les anciens! Hors de l'antiquité, point de saluts dans les arts“ (Ath. 1806). Eine Kritik an Vitruv (und Vignola) im J. d. B. 1808, Nr. 22.

Sporadische Neigungen zur Gotik tauchen zunächst im Kirchenbau (S. 274) auf, nicht ohne zugleich auf heftige Gegner zu stoßen. Empfehlung bei J. F. Blondel, Cours II, 370, obgleich er früher (Arch. L. IV., C. 9.) einen Fürsprecher der Gotik im Journal Oeconomique 1752, III, 68 entschieden abgewiesen hatte. Die Verschiedenheit der gotischen Baukunst nach den einzelnen Ländern schon beobachtet von dem anonymen Verfasser L. M. der „Temples anciens et modernes“, Londres-Paris 1774, 153. Eine geistvolle Analyse dieses Baustils nach seinem Vertikalismus und seiner Raumnegation in dem angeführten, wichtigen Aufsatz von Lussault (J. d. B. an IX, Nr. 35, 36, 55, 87 und an X, Nr. 131, 136.) Daß die Gotik nur Teil um Teil gefügt habe und ihr die Gesamtvorstellung fehle, bemerkt Viel (Principes 59). Der modische Einfluß der englischen Gotik schmerzhaft-komisch vermerkt J. d. B. an XII, Nr. 359. Gotische Landhäuser zuerst von Delaborde und Bourgeois 1809 entworfen, sie werden gelobt, da sie ohne Regelzwang ein freieres Gruppieren gestatten, aber auch gerade deswegen angegriffen als grande corruption de goût (J. d. B., 1809, VI, XI, XII, hier auch einige schon in Paris bestehende, gotisierende Bauten genannt). Der Historiker wird nicht ohne Vergnügen den Humor der Zeit vermerken, die heut in der Kontroverse Muthesius-Ostendorf

„Cela n'est pas fait pour les yeux accoutumées aux merveilles de l'art française; l'idée doit vous en paraître extravagante et l'exécution détestable.“

Auf den Einfluß der Antike ist wiederholt hingewiesen worden, besonders auf den Einfluß der zahlreichen Veröffentlichungen über antike Baukunst. Besser würde man fragen, warum denn gerade diese Baukunst Einfluß erlangen konnte, denn Publikationen beeinflussen noch nicht ohne weiteres die jeweilige Vorstellung und das Sich-antikisch-Fühlen beginnt erst mit der Revolution. Wir werden die Antwort darauf in Folgendem geben. Hier sei wenigstens auf die erhellende Besprechung des Werks von Leroy „Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce“ (M. d. F. 1758, XI, 192, XII, 130) hingewiesen, wo sich gerade die theoretisch entwickelnde Gesinnung von den Griechen befriedigt fühlt: ils commencent par les idées les plus simples, ils produisent enfin les pensées les plus sublimes et donnent des loix et des regles à toute la terre. Ähnlich äußert sich Guillaumot (Essai), man könne aus den griechischen Bauten „tirer quelques règles simples, claires et courtes, à l'aide desquelles

den gleichen Kampf um das Landhaus noch einmal hat aufleben lassen. Im gleichen Jahre 1809 erscheint Huets „Parallèle des temples anciens, gothiques et modernes“, und ebenso bereitet Legrand im „Essai sur l'histoire générale de l'architecture“, erschienen als Textband zu Durands „Recueil et Parallèle des Edifices“, der Gotik den Weg. Die jetzt sich rasch mehrenden baugeschichtlichen Handbücher haben ein weiteres für das Aufkommen dieses Stils getan, wir müssen uns jedoch versagen, auf die höchst interessante Rezeption der Gotik hier näher einzugehen (vergl. S. 274). Doch sei noch bemerkt, daß auch die „légèreté de la construction“ einer Zeit, die zum Eisenbau übergeht (S. 303), imponieren muß (Guillaumot, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts à Paris*, Paris an X).



290. Cathédrale, Archevêché, Palais des Chanoines nach M. J. Peyre

Rokoko und Klassizismus laufen ganz allmählich ineinander über. Der strenge Briseux bildet 1752 als Anhang seines *Traité* eine ganze Anzahl reicher Rokokodekorationen ab, und trotz mancher Bemängelungen wird man auch bei J. F. Blondel (*Arch.*, *Livre Nouveau*) keine eigentlichen Anfeindungen finden. Boffrand gilt ihm als ausgezeichneter Meister. Nur die extremen Erscheinungen, wie Meissonier, Oppenordt, werden mit dem gleichen Gefühl wie Boromino abgelehnt. Eine entzückende Satire gegen beide im M. d. F. 1755, II, 148, wo ihre Anhänger mit prahlenden Reden auftreten. Ihre Ablehnung auch von J. F. Blondel (*Cours* IV, LI). Erst 1797 grenzt Viel (*Principes* 80) eine Epoche von etwa 1700—1750 ab. Die Zeit um 1715 ist für ihn die *décadence d'Architecture*. Ähnlich J. d. B. 1808, VI: *L'art a dechu constamment depuis la mort de Mansard jusque vers la moitié du dix-huitième siècle*. Für die Baukunst von 1750—89 eine Einteilung nach Bauten, die sich wenigstens vom Lächerlich-Grotesken früherer Zeiten fern gehalten, und solchen, die in der neuen Gesinnung als erhabene Meisterwerke geschaffen seien, wie das Panthéon, J. d. B. 1808, Nr. 18. Während in Italien Vorstellungs- und Gestaltungskraft sichtlich erlahmen, auf die Gewalt der Anspannung naturgemäß ein Absturz folgen muß — wir sprachen darum nur von einer Spätzeit —, bewahrt Frankreich zunächst die Kraft und den Reichtum der baulichen Vorstellungen. Hier hatte das Rokoko nicht die extremen Leistungen vollführt, eine gleichmäßige Höhe im baulichen Schaffen war von vielen erreicht worden und grade durch die theoretische Beschäftigung war eine feste Tradition gebildet, die nun fortwirkt. So finden sich auch noch Raumkompositionen von ganz gewaltiger Leistung, und grade nach dieser Seite ist es die antike römische Baukunst, die fördernd die Vorstellung anregt. Man sehe darauf hin die *Oeuvres d'Architecture* von M. J. Peyre, Paris 1765 durch, „die Frucht von italienischen Studien“. Mit seinem Akademiegebäude (Abb. 289), das alles enthalten soll, was zur Erziehung der Jugend nötig — eine verjüngte *Abbaye de Thésme Rabelais*“ —, verrät er die Richtung dieser Studien: die Kaiserthermen in Rom. Vgl. auch M. d. F. 1773, VIII, 161, wo M. J. Peyre sich über die Distribution (Raumgruppierung) der Antike und Moderne äußert. Immerhin übertrafen die Franzosen in der Kunst der Distribution selbst die Antike (Jombert,



291. Paris, Panthéon

Arch. Mod. L. VI, 90 ff.). Es entspricht dem Raumreichtum des frühen Klassizismus, wenn gleichzeitige Maler wie etwa Gabriel de Saint-Aubin noch vielentwickelte Innenansichten geben, die sie allerdings mit ihren Mitteln malerisch auflösen. Ähnliche Verwertung antiker Thermenmotive in den Skizzen von Robert. Ein schönes Blatt besitzt von ihm die Albertina in Wien, andres im Cab. des Estampes in Paris. Erst nach und nach wandelt sich der Raumausdruck infolge anderer Interpretation der körperbegrenzenden Flächen.

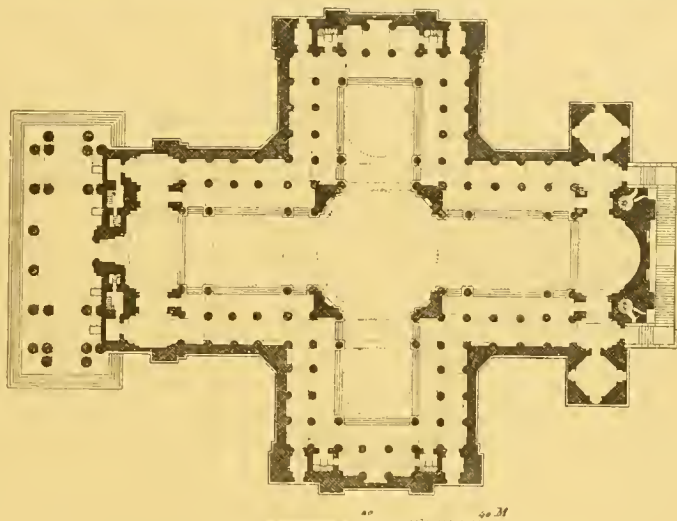
Für den Kirchenraum von Laugier (Obs. 185) reiche Anordnungen verlangt. Die klassizistischen Bedenken erhebt sein literarischer Gegner Frézier, Generalbefestigungsdirektor der Bretagne: verwirrende Lichtführung könne die Raumklarheit trüben (M. d. F. 1755, V, 143). Die große Leistung, mit der man sich bewußt neben S. Pietro in Rom und S. Paul in London stellen will, ist S. Geneviève (Abb. 291—294), später zum Panthéon umgewandelt, in Paris. Pläne 1755 von J. G. Soufflot, Bauausführung 1764—90, nach Soufflots Tod 1780 Bauleitung durch seinen Neffen F. Soufflot, Rondelet, Brébion u. a.

Der Bauintendant Ludwigs XV., Marquis de Marigny, wünscht ein Werk, das alle bisherigen Kirchenbauten überträfe „par la beauté et la régularité de l'architecture qui, à cette époque, fait de nouveaux pas vers de la perfection“ (Rondelet, Mémoire historique sur le Dôme du Panthéon français). Er bereist mit dem Geleit verschiedener Künstler Italien, unter diesen auch Soufflot, dessen Pläne 1757 graviert werden. Die Frage, ob einige Entwürfe Bramantes für S. Pietro von Einfluß gewesen sind, oder ob Soufflot wie Bramante aus dem Studium der antiken Denkmäler zu seiner Anordnung gelangt, beantwortet sich zugunsten der letzten Möglichkeit. Soufflot hat sich ausschließlich dem Studium der antiken Bauten gewidmet. Als erster mißt er die Tempel vom Paestum auf; seine Aufmessungen benutzt der Engländer Major 1767 für sein Werk Paestum, 1769 franz. erschienen, das sich den Werken von Wood und Dawkins über Palmyra und Balbek 1753—57, von Leroy über Griechenland 1753, engl. von Sayer 1759, von Adams über Spalato 1764, von Stuart und Rewett 1762 über Athen anschließt. Hier sind die Grundlagen für die antik-reine Formensprache des Panthéon zu suchen, die weit über Bramante hinausgeht, ebenso aber auch ist die Raumrhythmik hieran geläutert. Ja, es wird sich zeigen, daß die besonderen Raumschauungen des antiken Barocks nicht ohne Einfluß geblieben sind.

Der erste Entwurf ist ein ganz regelmäßiger Zentralbau über griechischem Kreuz, zunächst noch ohne Kuppel (Nouv. 1805, 241, 261, nach einem Aufsatz im Journal de l'Empire). Sehr bald entschließt sich aber

Soufflot bei der weiteren Durcharbeitung seines Entwurfs für ein solches Zentralmotiv, doch muß er nun die vorher gleichmäßige Folge der Säulenumgänge durch die verstärkten Kuppelträger unterbrechen, von denen die früheren Säulen aufgezehrt werden. Diese Entwicklung läßt sich noch jetzt deutlich im Grundriß ablesen, gerade dieser Bau ist ein vorzügliches Beispiel für die sich immer weiter komplizierenden — und zugleich sich läuternden — Vorstellungen des entwerfenden Architekten. Die zentrale Pendantivkuppel mit Tambur von etwas über 20 m Durchmesser ruht auf vier knapp bemessenen dreieckigen Pfeilern, deren Ecken je drei Dreiviertelsäulen bezeichnen. Die verwegene Kühnheit dieser Konstruktion — auf jedem Pfeiler ruhen 3647000 kg —, hat sogleich Bedenken erregt. Patte (Memoire sur la construction, Paris 1770) vor allem hat diese Träger als zwei- bis dreimal zu schwach angegriffen. Gegenäußerungen, Untersuchungen, Berechnungen, wo der Mathematik noch die Uunmöglichkeit vorgeworfen wird, sichere statische Resultate zu finden — folgen sich rasch: Soufflot fordert sogar Patte zu einer Wette heraus. Leider behielt letzterer später recht, die Pfeiler mußten beträchtlich verstärkt werden, so daß selbst die Dreiviertelsäulen verschwanden, die Pfeiler sich in die Schiffe hineinschieben (Abb. 293:291) und nun Pilastergliederungen den Rhythmus des Säulenwaldes unterbrechen (vgl. über diese Kontroversen M. d. F. 1770, VI, 126; VII, 179; VIII, 197; X, 179; 1772, IV, 183; VI, 197; IX, 174; 1795, I, 107; J. d. P. 1797, 492; an IX, Nr. 83, 85; an X, Nr. 135; Athen. 1806 — wo mau auch die geistreichnoble Art der Entgegnungen nicht unbeachtet lassen möge). Die Kuppel mit dreifacher Schalung ganz massiv. Durchblick durch die kassettierte erste Halbkreiskuppel auf das Deckengemälde der zweiten parabolischen Kuppel. Die Art der Konstruktion auch ästhetisch ein Meisterwerk. — Die Aussicht von hoch oben über Paris unendlich, unvergeßlich.

Die Pfeilerdreiecke der zentralen Hauptkuppel bestimmen die Kreuzarme. Diese legen sich als Quadrate an, ihr Kuppeldurchmesser entspricht jedoch nur der Breite der Hauptkuppelarkaden. Die Nebenkuppeln ruhen auf je vier Säulen (konstruktiv gesprochen natürlich auf dem Säulenviereck), so daß ein erster Umgang entsteht. Statt Gleichheit der Kuppeln in dieser Fünfergruppe also an den Mittelraum erster Ordnung eine Raumgruppe zweiter und dritter Ordnung gefügt. Die Vorstellung dieser Raumgruppe von drei Ordnungen wird kompliziert dadurch, daß nur die Hauptkuppel, die Kuppeln der Arme und der Tonnenbogen zwischen ihnen über gleichem Niveau sich wölben, die Reste der Umgänge um fünf Stufen erhöht sind. Die Raumwirkung dieser Umgänge wird weiter dadurch aus dem Metron zum Rhythmus überführt, daß nur die Eckquadrate horizontal eingedeckt sind, zwischen diesen je drei Quadrate unter einem Tonnenbogen, gleichend dem zwischen Haupt- und Nebenkuppel, zusammengefaßt sind. Über dem horizontal eingedeckten Säulenviereck dann wieder ein kleiner Kuppelraum, der sich mit Stichkappen in die großen Tonnenbogen verschlingt (Abb. 291). Damit gewinnt diese Raumgruppe eine Fülle von Komplizierungen, die eine ganz



292. Paris, Panthéon, früher Entwurf
293. Desgl., Grundriß vor dem Umbau

gewaltige Vorstellungskraft des entwerfenden Architekten anzeigen, schon solchen Vorstellungen wird man kaum in der späteren Baukunst begegnen. Nun wird einmal die Zirkulation innerhalb eines Umgangs durch die Stufen abgesetzt, weiterhin aber ist der Zusammenhang dieser ersten Umgänge untereinander durch die Pfeilerdreiecke unterbrochen. Um weiterzuschreiten, muß man in einen zweiten horizontal eingedeckten Umgang hinübertreten, der eine Raumfolge vierter Ordnung bildet. Wiederum aber ist auch in ihm eine gleichmäßige Zirkulation unmöglich, da in die äußersten Kreuzarmecken Treppen und Nebenräume eingebaut sind. Man muß wieder in die Raumfolge dritter Ordnung zurücktreten. So ist ein stetes Durcheinanderspiel dieser an sich einfachen vier Raumfolgen erreicht, wie man sie auch im antiken Barock findet, wobei doch jeder einzelne Raumabschnitt in sich vollendet bleibt. Mit Rücksicht auf den Kult gegenüber dem ersten Entwurf bei der Ausführung Eingangs- und Chorraum verlängert um ein Joch mit querovaler Flachkuppel „par des parties en arcades qui ne s'accordent point avec le genre en colonnes adopté pour le nef“ (Rondelet). Die zahlenmäßige Nachrechnung dieser Raumgruppe müssen wir uns in Rücksicht auf den Umfang dieses Bandes versagen, die des Grundrisses (ein Quadratnetz) ist einfach. Vgl. die Veröffentlichung von Dumont 1781.

Durch alle diese Verflechtungen löst sich aus dem für den ersten Anblick so einfach erscheinenden Grundriß ein überreiches Raumgebilde heraus, das man erst, im Raum stehend, recht gewahr wird, obgleich unsere gute Abbildung eine leidliche Vorstellung zu vermitteln vermag. Fast berauschend wirkt das Spiel der Raumkurven bei jeder Schrägansicht, doch nur, wenn man sich der Mühe einer Vorstellung unterzieht. Ja, bei flüchtigem Sehen scheint alles überaus einfach, leichtfaßlich. Woher dieses? Weil die dekorative Behandlung der Flächen die allerklarsten Gliederungsmittel wählt (Abb. 294), und mit ihrer Hilfe das Auge den ganzen Raumkomplex mühelos auseinanderzunehmen vermag. Hier finden wir den schönsten Erfolg französischer Darstellungskraft reicher Raumformen. In Italien selbst bei einfacheren Raumgebilden durch die Behandlung der raumbegrenzenden Flächen eine Erscheinung erreicht, die der rezeptiven Vorstellung Mühen verursacht; hier dagegen bei unerhörtem Durcheinanderspiel einzelner, doch jedesmal in sich klar geformter Raumkörper alle Mittel auf ein müheloses Erreichen solcher Vorstellung verwandt. Fühlt sich Willich (Handbuch) in S. Spirito in Florenz an das Panthéon erinnert, so gedenkt auch er der Klarheit dieses Baus. Der ungeheure Unterschied ist, daß dort ein einfaches System einfach gegeben ist, hier ein kompliziertes einfach erscheint. — Leider wird der Eindruck von Jahr zu Jahr mehr durch eine zum Teil wilde Ausmalung und Vollstopfung mit theatralischen Gruppen zerstört. Selbst die Bilder eines Puvis de Chavannes sind in ihrer illusionistisch-raumöffnenden Wirkung hier widersinnig und unmonumental.

Schien uns die Superga (S. 118) vielleicht das plastisch schönste Werk neuerer Baukunst, so möchten wir das Panthéon als eine der schönsten nachantiken Raumoffenbarungen bezeichnen. Schon beim Erscheinen der Entwürfe war man sicher, daß nach vielen Jahrhunderten noch dieses Werk als eines der bedeutendsten französischer Baukunst gelten werde (M. d. F. 1755, VII, 159).

Eine reiche Kircheninnenraumbildung, hineinkomponiert in einen Kreisumriß, bei M. J. Peyre 1765, Oeuvres (Abb. 290). Auch hier noch alle Zeichen antikbarocker Anregung. Ein griechisches Kreuz mit Zentralkuppel und kuppliggewölbten Armen der Ancien Carmel, jetzt Justice de Paix 1780 in S. Denis. An die Wand angestellte Säulen mit kräftigem Architrav, von dem sich das Gewölbe erhebt, bereichern hier den Raum der Arme, doch beginnt jetzt schon mit der einfacheren Flächenbildung auch die Vorstellung des Raums sich zu vereinfachen. Ähnliches bei Delafosse, von dem die Bibliothek des Kunstgewerblichen Museums in Berlin die Handzeichnung eines zweigeschossigen Kreisraums mit Umgängen unten und oben bewahrt. Nur noch eine Aneinanderfügung klarer Raumblocke ist die Chap. Expiatoire, die Sühnkapelle für Ludwig XVI., in Paris 1816—26 von Percier und Fontaine.

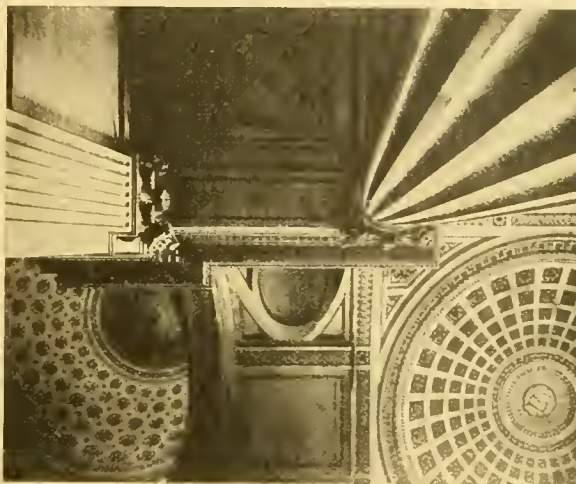
Im Langhausbau die gleiche Entwicklung. Einige prächtige Entwürfe von dem alten J. F. Blondel im Cours, III, Taf. 53, 54. Seine Kombination von Zentralbau und Langhausbau für die Abteikirche S. Louis in Metz, Cours III, Taf. 60, 61, mit wundervoller Rollung der horizontalen und vertikalen Raumkurven, kam nicht zur Ausführung. Wie er versichert, ist diese Leistung das Ergebnis von sechs Vorentwürfen. Eine bedeutende Raumwirkung hätte auch die Madeleinekirche für Paris, 1763 von Contant d'Ivry beg., ergeben,

doch kam der Bau nicht über die Unterbauten hinaus. Sehr vereinfacht diesem Entwurf gegenüber, doch immer noch von gewaltiger Wirkung, die Kathedrale von Arras (Taf. XVI), ursprünglich als Abteikirche 1755 von Contant d'Ivry beg., seit 1800 Kathedrale, voll. 1830, zerstört 1915.

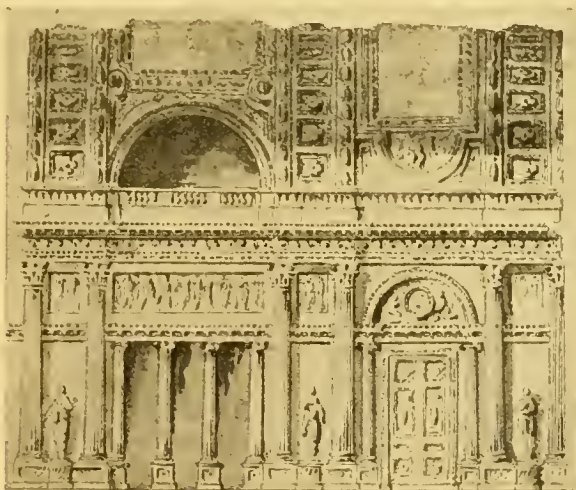
Das Schiff von den Seitenschiffen durch eine Säulenreihe mit Architrav getrennt, die Gurten der Wölbung setzen auf Pilastern auf: die hochgehobenen Segelgewölbe werden so nicht durch die Stichkappen der Fenster zerschnitten. Seitenschiffe begleiten die Querschiffe, sind aber nicht auf ihrer Stirnseite herumgeführt, ebenso den Chor, an den sich eine besondere Chorkapelle anschließt. Eine Betonung in dem gleichmäßigen Ablauf dieser Raumreihen für die Vierung erreicht: aus dem Bündel der drei Säulen schieben sich zwei gegen Schiff und Querschiff vor. Man verdecke mit der Hand einmal die untere Raumfolge, dann die obere, um die Stärke eines solchen rhythmischen Elements in sonst ruhigen Raumreihen abzuschätzen.

Die Schlichtheit der altchristlichen Basilika schwebt Chalgrin beim Bau von S. Philippe du Roule in Paris vor. Seine Pläne 1768 von der Akademie gebilligt, 1774 Grundsteinlegung, voll. 1784, die Chorkapelle zugleich mit Umgestaltung des Chors 1845 von Godde. Noch bescheidener die Kirche in Nérac 1780. Als Anlehnung an den Gesütyp ist La Daurade in Toulouse 1773—90 zu nennen, mit Halbkreisapsiden als Querarmen und tiefem Chor. Die hohen Fenster dringen noch hier mit elliptischen Quertonnen in die Längstonne des Schiffes ein. Die Vierung, durch breite Gurten von Langhaus und Chor getrennt, kreuzgewölbt. Die Ausmalung als Kreuzrippengewölbe möchten wir für später halten, doch ließ sich bei unsrem Besuch wenig erkennen. Ebendort ausgemalt die Kuppel der Egl. des Chartreux von L. F. Cammas. Perspektivische Deckenbilder verurteilt J. F. Blondel (Cours III, 419).

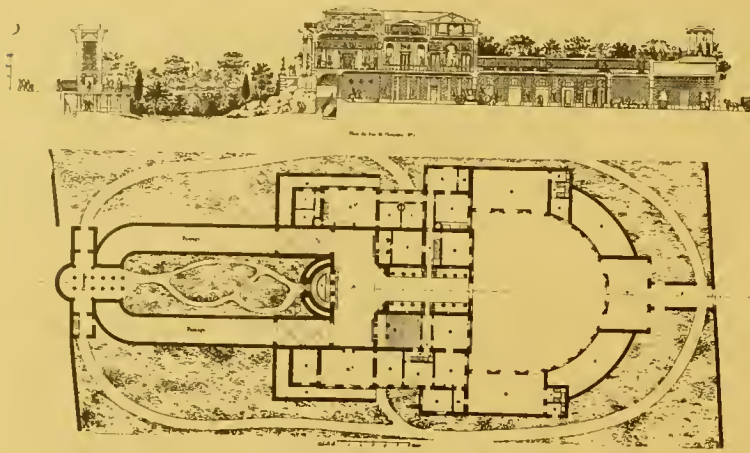
Die Raumform wird immer einfacher. Der rechteckige Festsaal für die Hochzeit des Dauphin mit Marie Antoinette 1770 von Chalgrin im Auftrag des österreichisch-ungarischen Gesandten (Zeichnung in der Hofbibliothek in Wien, verschiedene Stiche im Cab. des Estampes in Paris) hatte hinter die Säulenreihe einen zweigeschossigen Umgang gelegt und die Decke perspektivisch ausgemalt. Man glaubt, in diesem Saal le style majestueux des Grecs et des Romains wiederzufinden, und stellt mit Befriedigung die Proportion von Breite zu Länge wie 1 : 2 fest, die Vitruv für Basiliken gefordert habe (M. d. F. 1770, VII. 200; L'av. 1770, 385). Auch die Ähnlichkeit mit dem Temple in Charenton dürfte nicht zufällig sein. Der Friedenstempel 1802 auf den Champs Elysées



294. Paris, Panthéon *



295. Entwurf von Delafosse *



296. Paris, Hôtel de Thélusson

schiedene Vorschläge für die Benutzung der Fundamente gemacht waren — hieraus auf eine Gleichgültigkeit zwischen Form und Zweck zu schließen, wäre verfehlt —, auf ihnen ein Monument de la Grande Armée, einen Temple, zu errichten. (Der Bau erst später für kirchliche Zwecke adaptiert.) Das Dekret darüber aus Posen vom 2. Dez. 1806. Die ausführlichen, von ihm redigierten Bedingungen des Preisausschreibens im gleichen Monat veröffentlicht. Die ersten der elf Preisträger sind Beaumont, Vignon, Gisor, Peyre, wobei in dem Gutachten vermerkt wird, daß Vignon das Programm nicht eingehalten. Doch Napoléon bestimmt bei einem kurzen Rundgang mit einem Fingerzeig seinen Entwurf zur Ausführung. Auch Vignon ist wie Perrault von Hause aus kein „Fachmann“, im *Mercure de France* wird ausdrücklich vermerkt, wieviel gerade die Baukunst den Nichtfachleuten zu verdanken habe. Das Projekt zur Ausführung genehmigt 1808, mit dem Bau begonnen 1809. (Vgl. die eingehenden Nachrichten im *M. d. F.* 1806, XII, 569; 1807, I, 43; III, 527; IV, 86; VI, 516; VII, 37; *Athen.* 1807; *J. d. P.* 1808, 708; Nr. 14; für den Contantbau Patte, *Mémoires.*) — Drei quadrate Kuppelräume sind hintereinander angeordnet, deren Zwickel auf Säulen aufsetzen. Auf den Seiten Nischen, die den Arkadenbogen folgen, als Abschluß im Grunde eine Halbkreisapside. Diese Raumform ist eingestellt in die Kopie eines antiken Tempels, für den Vignon die Anregung aus dem idealen Stich Marots des Tempels von Balbek, dann aus dem erwähnten Friedenstempel genommen haben mag. Damit aber ist zum erstenmal der Bruch zwischen räumlicher und plastischer Vorstellung erklärt, und hier liegen die Wurzeln für die Bautechnik des 19. Jhhs. Denn ist auch noch beidemale eine einfache räumliche und plastische Form gegeben, so haben Proportionen und Rhythmen beider miteinander nichts mehr gemein, jede könnte man sich ohne Schaden für das Ganze anders denken.

Nur ein Hallenraum der protestantische Temple in Toulouse um 1810. N. D. de Lorette in Paris 1823—36 von Lebas imitiert, selbst mit einer Kuppel im Chorhaupt, noch sorgsamer als S. Philippe du Roule den Eindruck einer altchristlichen Basilika: die Repetition der historischen Stile ist eröffnet.

Mit der mittelalterlichen Baukunst befreundet man sich zunächst gefühlswise.

Laugier (*Obs.* 117) meint, ob man nicht gut täte, für das Innere der Kirchen die gotischen Anregungen zu übernehmen, das Äußere allein in klassizistischem Stil zu bauen. Wie weit man gotische Raumproportionen nachbildet, zeigt u. a. die Kathedrale von Arras (*Taf.* XVI). Ausgleich zwischen Spätrokoko und Gotik schon bei den Neudekorationen (*S.* 240). Die Erziehung zur mittelalterlichen Baukunst gefördert durch Restaurationen, so S. Amand in Rodez 1758 von Cassagnes, die Kathedrale von Alais, S. Just in Narbonne. In Raumbildung trotz Vierungskuppel gotisierend S. Glossindis in Metz 1752 von Louis und Barlet. Gotisierende Kaufbuden 1772 am Straßburger Münster von Götz. Ein gotisches Portal für die Kathedrale von Bordeaux von Latrigue 1776. Er verlangt in einer gleichzeitigen Schrift, daß eine gotische Kirche nur einen gotischen Portalbau haben dürfe, während noch J. F. Blondel 1768 der Kathedrale von Metz ein klassizistisches Portal vorlegt, das erst in unserer Zeit einem „gotischen“ weichen sollte. Gotische Kirchen böten „par leur légèreté apparente et leur élévation prodigieuse“ Schönheiten dar, die man vergeblich in den modernen Bauten suche.

ist nur noch eine große Halle, erfüllt von dem Glanze unzähliger Kronleuchter (*J. d. B.* an X, Nr. 144, 156). Auf einfache Saalwirkung ist auch der Innenraum der neuen Madeleine, beg. 1809 von Vignon, voll. 1842 von Huvé, abgestellt.

Nachdem Contant d'Ivry den Bau (s. oben) begonnen und nach seinem Tode Couture die Leitung übernommen hatte, der von dem lateinischen Kreuz zum griechischen — also zum Zentralbau — übergang, war der Bau kaum über die Fundamente hinaus liegen geblieben. Napoléon faßt den Plan, nachdem ver-

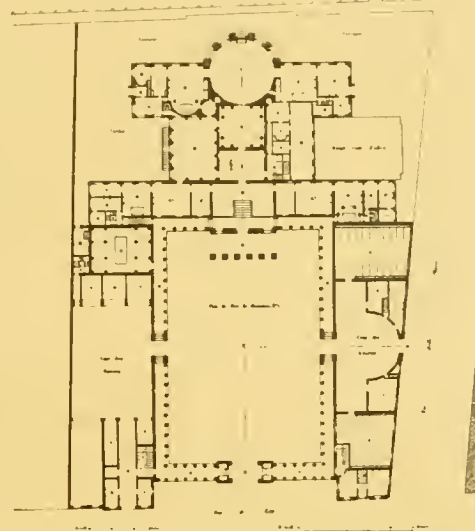
Von den Hôtelbauten dieser Zeit in Paris ist unendlich viel der Revolution, späteren Stadtkorrekturen und einer spekulativen Geländeausnutzung zum Opfer gefallen.

So das bedeutende H. de Thélusson 1780 von Ledoux beim Durchbruch der Rue Laffitte verschwunden, doch vermag man sich wie für viele andere nach den Aufnahmen von Krafft und Ransonnette (Abb. 296) eine genügende Vorstellung zu machen: Statt des Hofes ein vertiefter Garten mit Teich und Hügeln, vom Eingangstor hier Treppen hinabführend, dann zwei Rampen, die hochgelegen den Garten umfassen, für Fußgänger und Wagen. Zusammenführung der Rampengänge unter dem im Halbrund vorspringenden Hauptsaal des Hôtels in einen großen Rechteckraum, hier vom tieferen Garten her Treppenaufgänge endigend, in der Achse der Rampen der Eingang zur Haupttreppe und zu einem gleichartig ausgebildeten Nebenzugang. Dann ein breiter säulengefaßter Korridor zu dem im Halbrund geschlossenen Wirtschaftshof führend, von dem ein Ausgang zur hinteren Straße geht. Diesen räumlichen Kombinationen entspricht die reiche Gruppierung der Massen.

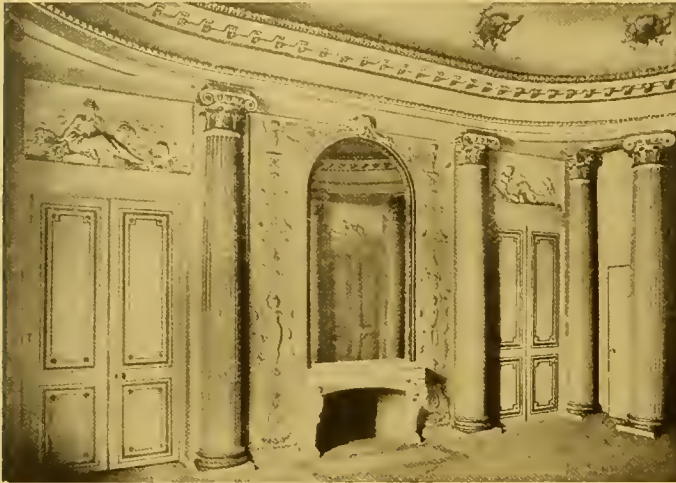
Der Reichtum der räumlichen Anordnung, wie ihn auch Laugier (Obs. 188. 193) wünscht und wie der eben erwähnte Bau zeigt, ist also noch im letzten Viertel des 18. Jhhs. zu finden, im allgemeinen aber wirkt die besondere Auffassung der Raumkörper als einfache Kuben auch auf die Gesamtordnung von Hof, Hôtel und Garten ein. Der Hof wird streng rechteckig, das Hofportal bevorzugt statt der Kurvenlinien im Grundriß die graden Linien. So das H. de Narbonne 1765 von Antoine, mit gleichmäßigen Remisen rechts und links, noch strenger das H. de Condé 1786 von Brongniart. Bezeichnend der Übergang vom kurvierten zum gradlinigen Portal beim Umbau des H. de Bourbon (S. 245). Gleichmäßig von Säulen umgeben der Hof des H. de Salm (Abb. 297) jetzt Pal. de la Légion d'honneur 1782—89 von Rousseau, voll. von A. F. Peyre, nach dem Brand 1871 (Inneres verloren) neu erbaut.

Gegen die Straße die Kolonnaden offen, ein hoher, kräftiger Bogen in der Mitte korrespondiert mit den Stirnseiten der Flügelbauten. Vor die Mitte des Hotels eine Säulenhalle höher als die Kolonnaden gelegt, die dem strengen Torportal gegenüber wenigstens soviel einladende Zugänglichkeit aufweist, wie sie der kühlen Formgebung des Klassizismus erreichbar ist.

Daß man nur der Distribution statt auch den Fassaden seine Aufmerksamkeit schenke, beklagt J. F. Blondel (Cours I, XVIII). In ihren Hauptzügen bleibt diese jener der Klassik (J. F. Blondel, Cours IV, 100—129 verweist auf Hardouin-Mansart) und des Rokokos gleich, doch findet man jetzt häufig zentralisierende Elemente in der Raumgruppe: zwischen Vestibül und Salon wird ein zentralgebildeter Saal eingeschoben, der nur von oben beleuchtet ist. Er legt ein mittleres Achsenkreuz fest. Der erneute Einfluß Palladios ist unverkennbar, und noch 1805 sucht Rondelet aus dem Vergleich eines modernen Baus mit einem palladianischen Bau ein gutes Resultat zu ziehen (L'art de Bâtir). Für die Raumvorstellung ergibt sich damit eine einfachere Form, als wenn der Kreuzungspunkt nach einer Richtung in den Salon verschoben wird und die Enden der Querachse wiederum Ansatzpunkte für neue Raumachsen parallel zur Hauptachse werden (Abb. 265). Denn die beherrschende Raumform liegt im



297. Paris, Hôtel de Salm

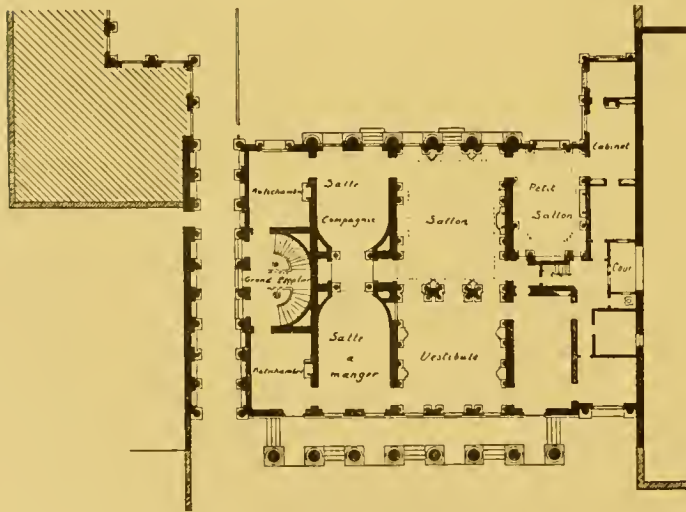


298. Paris, Hôtel de Gallifet

(Phot. Contet)

man vortrefflichen Aufschluß in der Kritik J. F. Blondels am Anbau des H. de Villeroy (Arch. L. II, C. 4), um 1721 erb. von Aubry, Anbau 1746 von Leroux. Jeder Raumteil soll klar geformt neben dem andren liegen, die Achsen eines jeden auf die andren Bezug nehmen. Vgl. auch die Angaben in Jomberts Arch. Mod. L. VI, 90 ff.: qu'en passant de l'une à l'autre piece il s'offre toujours en face, entierement et non en partie, un objet marqué, tel qu'une porte, une fenêtre, une cheminée ou un trumeau. Gern zwei benachbarte, auf einer Seite zur Nische ausgerundete Räume so zusammengelegt, daß diese Nischen gegeneinanderstoßen und hier ein Durchgang beide Räume mit einander verbindet: H. de Gallifet (Abb. 299) 1775—96 von Legrand. Daß mit diesen Harmonisierungen und Zentralisierungen eine ganze Menge kleiner, höchst winkliger Nebenräume entstehen, findet man nur zweckmäßig.

Als Grundriß der Einzelräume tauchen jetzt neben Rechteck und Oval häufig Quadrat, Kreis, regelmäßiges Achteck auf. Die Ausrundung der Ecken, ein Flüssigmachen des Raums,



299. Paris, Hôtel de Gallifet

Schwerpunkt des ganzen Körpers. Allerdings finden sich der praktischen Nutzbarkeit der Räume wegen diese Achsen oft nur angedeutet: H. de Thélusson (Abb. 296), H. de Salm (Abb. 297), rein durchgeführt im verschwundenen H. de Soubise II 1788 von Cellérier. Entwicklung dieser Raumachse bei einem Eckhause in Folge eines kreisrunden Vestibüls, eines durch drei Geschosse reichenden ovalen Hauptsalles und einer zweiläufigen Treppe in der (zerstörten?) Maison Montmorency 1772 von Ledoux.

Über die Art der Gruppierung der Einzelräume zueinander findet

wird vermieden, eher noch eine Abschrägung mit Nische gegeben. Die Fenster verkleinern sich, der Innenraum soll hier nicht unbehindert austreiben. Man tut sich darauf etwas zugut, das fantastique de la férie der Rokokoräume zu meiden, denn „c'est là que l'architecture au lieu d'être une muse belle et sévère, n'est plus qu'une jolie et trop agaçante courtisane“ (J. d. B. an IX, Nr. 34). Über Zimmerproportionen vgl. J. F. Blondel, Cours IV, 200. Über die für die Raumwirkung ausschlaggebende Behandlung der Wände und Decken siehe S. 278—80.

Das Rokoko hatte den Treppen-

raum in dem Raumgefüge isolierend behandelt. Man wird von vornherein annehmen können, daß der Klassizismus dieses isolierte Stück noch weiter in sich ausklärt. J. F. Blondel (Cours IV, 287 ff.) meint, daß von allen Treppenräumen die über einem quadratischen oder rechteckigen Grundriß die besten seien. In einen Kreisraum hineingebaut eine solche Treppe im H. de Sassenay in Dijon. Eine schöne Spiraltreppe im H. de Boyer-Fonfrede in Bordeaux von V. Louis. Eine ungebrochene, breite Prachttreppe im H. de Thélusson (Abb. 296). Jedoch bezieht sich, wie wir sahen, dieses vereinfachende Klären nur auf die Erscheinung des einen Raumes, nicht aber auf sein Verhältnis zu den anderen Räumen. Hier gibt nun sogar der französische Klassizismus anfänglich noch reichere Kombinationen als das Rokoko, und wir möchten diese der üblichen Anschauung entgegenstehende Erkenntnis noch einmal ausdrücklich vermerken. So nimmt man auch für die Einfügung der Treppe in das Raumkonzert Anregungen aus Italien und aus der Antike: sie wird achsial, meist zweiläufig eingefügt. Ja, man braucht nicht einmal auf den Privatbau Italiens zurückzugehen, da lange für öffentliche Bauwerke (S. 294) diese repräsentative Einfügung der Treppe bei mehrgeschossigen Bauten auch in Frankreich üblich war. Die Schwierigkeit, die der Einbau der Treppe in das vordere Vestibül für den Zusammenhang zwischen Vestibül und Salon mit sich bringen würde, umgeht die schöne Treppe unter hypätral beleuchtetem Kuppelraum im H. de Gallifet (Abb. 299) durch seitliche Anlage der Treppe, mit der gleichzeitig eine Durchfahrt verbunden ist. Ebenso seitlich eingebaut die ähnliche, vorbildliche Treppe des Pal. Royal von Contant d'Ivry (L'av. 1767, 291). Hart gefügt in Raum und plastischen Formen die Treppe im H. de Bretenières in Dijon, nach einem Anlauf sich in zwei Flügel teilend, die sich wieder auf einem Podest vor Vorzimmer und Saal treffen. Wir können der Versuchung nicht widerstehen, als Kontrast die Treppe des Pal. Barolo in Turin (S. 99) zu nennen, um mit einem Blick den gewaltigen Weg zu überfliegen, den uns die Analyse der Raumvorstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts hat durchmessen lassen: dort jenes reiche Raumgewoge, über das sich schließlich der Endlauf als Brücke spannt, hier harte Stücke nebeneinandergestellt, die Endläufe festgefügt an die Wandungen des Raums. Eine Treppenanlage in dem zentralen Mittelraum besaß das zerstörte H. de S. Foix 1775 von Brongniart, die Treppe erst 1798 von Happe eingebaut (Abb. bei Krafft und Ransonnette). Über die sehr gelobte Treppe „à deux rampes“ von Desmaisons in der einstigen Archevêché in Paris (L'av. 1770, 809) vermögen wir keine näheren Angaben zu machen.

Die Lage des mehrgeschossigen Hôtels an der Straße ohne Vorhof führt zur Ausbildung einiger hervorragend schöner Durchfahrten. So die durch Säulen in drei Schiffe geteilte des H. d'Armand, jetzt de la Préfecture in Bordeaux 1775—80 von V. Louis, in ihren flachen Wölbungen ein technisches Meisterstück. Nur einschiffig mit angestellten Säulen ebendort die Durchfahrt des H. de Legrix (Abb. 300), jetzt Nebenbau der Préfecture, von dem gleichen, höchst nobel auch die Durchfahrt mit anschließendem Kreisvestibül des H. Journu um 1780 von Lhote. Verschiedenes in den um diese Zeit von der vornehmen Welt in Paris bevorzugten Straßen, den Rues de Provence, S. Lazare, de la Pépinière, S. Georges. Ein paar schöne Durchfahrten skizzierten wir — leider zu flüchtig für eine Reproduktion — in der Chaussée d'Antin Nr. 45 und 51. Nach J. d. B. an X, Nr. 176 hier vieles von Ledoux. In dieser Straße wohnte auch Mme Récamier.

Kleinere Bürgerhäuser dieser Zeit besonders in Nordfrankreich nicht ohne künstlerisches Interesse. Für Paris einiges davon bei Krafft und Ransonnette, ferner Legrand und Landon, „Description de Paris“ 1806—9 abgebildet. Als Beispiele von Häusern mit unteren Laden-



300. Bordeaux, Hôtel de Legrix

einbauten zu nennen die napoléonischen Bauten der Rue de Rivoli in Paris. Grundrisse bei Lambert, Arch. Mod. VI.

Machen sich so bereits im Kirchenbau und Hôtelbau in der Formung der einzelnen Raumkörper wie in ihrer Gruppierung bedeutsame Veränderungen dem Rokoko gegenüber geltend, so bringt doch erst die abweichende Behandlung der dekorierten Flächen die neue Raumvorstellung klar heraus.

Auch hier müssen wir uns für die dekorativen Elemente auf die notwendigsten Angaben beschränken. Zunächst verbinden sich mit den Rokokoelementen zierliche naturalistische Motive, Blüten und Blattranken, flatternde Bänder, die zwar schon das Rokoko kennt, die jetzt aber nach und nach die rein ornamentalen Formen aufzehren. Damit verbunden die Embleme einer poetisch-ländlichen Gesinnung, Musikinstrumente, Blumenkörbchen, Geflügel aller Art. Die Dekoration solle einen „zur Seele sprechenden Sinn“ haben (Laugier, *Manière de bien juger les ouvrages de peinture*, Paris 1771, rez. im M. d. F. 1771, X, 77). Damit vereinen sich Elemente antiker Dekoration, so ein prächtiges Akanthusblattwerk, dann Grotteskenmotive, häufig im zartesten Stuckauftrag, und alle die architektonisch-spielenden Zierformen, die sich aus den Wanddekorationen und der antiken Kleinkunst der wiederentdeckten Städte Herkulanum und

Pompeji schöpfen lassen. Trotzdem darf man die Einflüsse anfänglich nicht zu hoch einrechnen. Die antike Ornamentik schien zunächst aussi ridicule que les dessins chinois (M. d. F. 1754, X, 146; Besprechung von Cochin und Belicard, *Observations sur Herkulanum*). Erst von Moreau (*Fragments et ornemens d'Architecture*, Paris, um 1802) wird die Bedeutung von Herkulanum und Pompeji ganz hoch eingeschätzt. Ägyptisierende Motive werden besonders von Percier und Fontaine eingeführt, nachdem bereits Quatremère de Quincy die historischen Grundlagen der ägyptischen Baukunst untersucht hat in seinem Werk „*De l'Architecture égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture grecque*“ Paris 1802. Der Feldzug 1798–99 nach Ägypten von wesentlicher Bedeutung für diese Studien. Auch finden sich einige Erinnerungen an Vouetsche Ornamentik und an die Raffaello-schule ein. Dem Rokoko gegenüber ist man in der Wirkung der Ornamentik zurückhaltender, die Farbigkeit weicht dem kalten Weiß, oder man tönt große Flächen zusammenhängend in hellen Farben, seltener auch in pompejanischrot oder stumpfblau ab. Farbkontraste im Gegensatz zu rokokohaftem Verwischen der Flächen und Aufsatzornamente untereinander. Jedoch: „Que leur trop grande opposition ne fatigue l'oeil délicat de l'homme de goût“ (M. d. F. 1762, I, 142 und 159). Vgl. die Kritiken über die neue Innenausstattung des Odéon in Paris 1807 von Chalgrin und Beraguey im Ath. 1807, J. d. B. 1808, VII, VIII und XI. Die frühere, 1799 verbrauchte Einrichtung mit genauen Farbenangaben besprochen M. d. F. 1797, III, 221. Die illusionistisch-raumvertiefende Malerei wird zugunsten des Reliefs aufgegeben, bei dem die Figuren zarterhaben auf einer gleichmäßigen Grundebene aufliegen. Eine Fülle von Vorbildern bei Delafosse (Abb. 295), Neufforge — il a tâché d'imiter en tout la manière mâle, simple et majestueuse des anciens Architectes Grecs et des grands architectes des nos jours (M. d. F. 1756(!), VI, 176); ses productions sont indispensables aux jeunes architectes (L'av. 1763, 521) —, später Percier und Fontaine. Ein wichtiger Aufsatz M. d. F. 1754, XII, 178.

Napoléon schafft für sich persönlich gegenüber dieser klassizistischen Schlichtheit einen prunkvollen Dekorationsstil, in dem unter Bevorzugung antiker Elemente selbst Frührokokokartuschen und die schweren Bildungen der französischen barocken Hochrenaissance auftauchen. Hierfür in erster Linie zu nennen Fontainebleau und die Louvreerweiterungen. Diese Ornamentik verschwindet wieder mit ihm und macht dünnen, fast nüchtern einfachen Bildungen Platz, die man als geometrischen Linienstil bezeichnen kann. Von diesem werden dann die ersten neugotischen Elemente verarbeitet.

Wichtig dagegen ist, diese Elemente in ihrer Plastizität, in ihrem Verhältnis zu Fläche und zum Raum zu verstehen. Die Körper lösen sich voneinander, allem, das nach Durch-

dringung oder Verschnidung aussieht, wird der Abschied gegeben. Die gegenseitige Durchdringung von Basen und Kapitellen der Säulen und Pilaster an S. Roch als *défaut insupportable* angemerkt M. d. F. 1755, VII, 159. La pénétration présente toujours un ouvrage imparfait (J. F. Blondel, Cours II, 280). Hierin der tiefste Grund der Abneigung gegen italienische Barockarchitekten zu finden: ils ont préféré à l'unité, à la belle simplicité la pénétration des corps — hier der auch von uns wieder aufgenommene Begriff verwandt, vergl. S. 231 —, la mutilation des membres d'Architecture, le contraste des formes. Mehreres darüber in der angeführten Satire gegen Meissonier (S. 269). Selbst den Pilaster empfindet man als Pfeiler, der zum Teil in der Mauer steckt. Dies ist mit ein Grund, warum ihn Laugier (Essai 16 u. 264 ff.) so heftig befeindet.



301. Versailles, Gartensaal beim Petit Trianon

Da man doch nicht Säulen in die Mauer spannen könne, seine Verteidigung als das geringere Übel von Frézier, M. d. F. 1755, V. 143 und J. F. Blondel, Cours II, 279. Der Pilaster zu einem geriffelten, sich oben einrollenden Band umgedeutet in dem kleinen Boudoir des H. de Villette 1778. Sogar das gekuppelte Säulenpaar erscheint als unrein und wird am Louvre kritisiert (S. 235). An den Bauten der Place de la Concorde (Abb. 325) ist dieser Fehler vermieden. Als Beispiel von reinlicher Verwendung der Säule sei der Gartenpavillon des Petit Trianon in Versailles 1749 (Abb. 301) genannt. Hier der Raum unten polygonal gebildet, um den Säulen Platz zu machen, der Architrav dagegen im Kreisbogen herumgeführt. Säulen und Pilaster, darüber eine Decke mit korrespondierendem Gebälk und wenigen mächtigen Kassetten im Eßsaal des Schlosses Maisons 1779—81 von Bélanger. Welche Schwierigkeiten bei allem guten Wollen eintreten können, studiere man im Vestibül und den beiden Salons des H. de Gallifet (Abb. 298).

Befreien sich damit die Körper aus der Fläche, so sucht diese in ihrer Gliederung ganz den Flächencharakter zu wahren. Solches Rückweichen dem Rokoko gegenüber läßt in diesen Räumen vorübergehend die Erinnerung an die Klassik wach werden: Salon im H. de Narbonne. Die Fläche wird mit Horizontalen und Vertikalen aufgeteilt, aber kaum mehr modelliert. Die Geometrisierung des Rahmenwerks, die sofortige Faßlichkeit der Flächenbemessungen gibt dem Raumkörper die kühle Eindeutigkeit seiner Erscheinung. Kein fließender Schwung mehr in seinen Abschnitten: Sockelschicht, Hauptschicht, Deckenschicht liegen wie Quader, leicht voneinander trennbar, übereinander. Selbst wenn noch einige Rahmen Kurven wagen, wie in dem kleinen Cabinet de Louis XV in Versailles, werden diese durch die kräftige Wirkung der graden Teilungen unterdrückt. Nur grade Rahmenleisten der Bücherschränke gliedern die entzückende kleine Bibliothek der Marie Antoinette in Versailles (Abb. 303). Une chambre qui n'a d'autre ornement qu'une belle simplicité, dont toutes les parties sont

lisses et sans décoration, peut offrir mieux que toute autre le type de la légèreté, de l'élégance et de la grâce (J. d. B. an XII, Nr. 337). Die Arkadenfelder der Wand im Salon des H. Fenwick in Bordeaux 1795 von Dufart, ein seltenes Beispiel der Revolutionszeit, lassen nichts mehr von jener räumlichen Vertiefung spüren, die hier selbst eine bescheidene Rokokodekoration entwickelt hätte, und die harte Einfügung rechteckiger Spiegel vermeidet alles gleitende Überleiten vom wirklichen zum illusionistischen Raum, das erst jenen wirklich dehnen könnte.

Wie steht es nun, wenn sich hinter solchen Arkadenfeldern, den rechteckigen Rahmen, wirkliche Raumabschnitte in Nischen, Tür- und Fenstervertiefungen bilden? Die Antwort für das Rokoko erteilte das H. de Soubise (Tafel XV), Wandabschnitt und Nische überspielt einend der Dekor. Die Antwort für den Klassizismus findet man im Boudoir des H. de Ferrary, in der kleinen Antichambre des Ministère de la Marine, in dem von Percier 1805 dekorierten Salon des H. de Bouret in Paris, in den Salons der H. de l'Intendance um 1770 und H. de Legrix in Bordeaux (Abb. 302): durch allerwirksamste Sonderrahmen wird der einzelne Raumabschnitt von dem Hauptraum abgeschnitten. Oft gerade für ihn Dekorationsmotive verwandt, die sonst im Raum nicht vorkommen, um sein isoliertes Dasein recht deutlich zu machen. Welche Bedeutung diesen linear hart begrenzenden Dekorationsmotiven für die Raumvorstellung des Panthéon (Abb. 291) zukommt, ist angemerkt worden. Über den dekorativen Apparat, der für die Umwandlung der einstigen Kirche zum Panthéon notwendig erscheint, vgl. den Rapport von Antoine Quatremère, über den im M. d. F. 1795, I, 107 berichtet wird. Er widerlegt den oft gemachten Vorwurf, daß die klassizistischen Dekorationselemente unterschiedslos gebraucht würden. Ähnliche Wirkungen verfolgte man bei Delafosse, Neufforge.

Die dekorative Ausdeutung der Deckenfläche jetzt ebenfalls auf ein geometrisch-flächiges Ornament beschränkt, das Zonen und Streifen sauber gegeneinander abgrenzt. Bezeichnend im Vergleich mit früher die Decke des H. de Crillon in Paris (Abb. 276). Wie eine letzte kleine Koketterie mutet im Musiksaal des Schlößchens Bagatelle bei Paris, das der Graf von Artois 1777 in einem Monat nach einer Wette mit Marie Antoinette von Bélanger erbauen ließ, mitten im strenggeometrischen Ornament der Kranz von Achteckkassetten an, die gegen den lichten Himmel geöffnet scheinen, in dem kleine Amorinen ihr drolligzärtliches Spiel treiben.

Über die Abfolge des Innendekors in den einzelnen Wohnräumen, die wechselnde Verwendung von Holz, Stuck, Marmor, Bronze, Bildern, Reliefs vgl. J. F. Blondel, Cours IV, 218, 230, 233, 240, 251, 268, ferner V die Tafeln: der Salon reich in kräftigen Farben, die Salle de compagnie möglichst hell, die Salle d'assemblée mit Holzgetäfel oder Stoffbespannung, die Cabinets in reicher ornamentaler Eleganz, in der Chambre de parade alles auf die Wirkung der Bettnische abgestimmt, die Galerie verschieden je nach ihrer Benutzungsart.

Zum erstenmal in den Prunkräumen Napoléons finden sich Anzeichen dafür, daß in ihrer dekorativen Überraschung das sichere Verhältnis den Vorstellungskategorien gegenüber nachläßt. Man wirkt unbestimmt plastisch, räumlich, flächig durcheinander — und wiederum sind in solchen Leistungen die Wurzeln allen späteren Übels zu suchen, selbst wenn zunächst auf diese Zeit noch eine ermattende Liniennüchternheit folgt. (Die Entwicklung in Deutschland verläuft im 19. Jahrhundert etwas anders, führt aber zu der gleichen Unsicherheit den Kategorien gegenüber: viele reiche Worte ohne Gedanken.)

Wir fassen unsere Ausführungen als kurze Formulierung der klassizistischen Raumvorstellung zusammen. In dem mit Vorliebe auf Zentralisation ausgehenden Gesamtgefüge der Räume und Raumabschnitte werden die Teile sauber gegen-

einander abgesetzt und durch geometrisch lineare Flächeninterpretation auf einfache Vorstellungsformen gebracht. Jedwede illusionistische Raumerweiterung wird als Unklarheit verworfen. Dabei erfährt, gewissermaßen als Ersatz für diese, zunächst der Reichtum der Gruppe eher eine Steigerung in der wechselreichen Verbindung verschiedener Raumformen. Erst um 1800 findet auch hierin ein Vereinfachen statt, wie es schon vorher in Italien beobachtet werden konnte. Dieser Erscheinung gegenüber kann man von einem Erlahmen der architektonischen Vorstellungskraft sprechen, mit der sich gleichzeitig Unsicherheit in der Auffassung der Kategorien Raum und Plastik einstellt.



302. Bordeaux, Hôtel de Legrix

(Phot. Calavas)

Wie die durchräumliche Kraft des Rokokoinnendekors sich im Klassizismus in die Ebene zurückzieht, so weicht auch die Plastik des Außendekors in die Ebene zurück oder löst sich sauber von ihr ab. Die dekorative Ausdeutung beider Kategorien begegnet sich also auf dem gemeinsamen Grenzgebiet der Flächen, beidemale zur Flächengeometrie werdend.

Das heißt: der früher so ausgeprägte Unterschied der dekorativen Formen für Innen und Außen kann aufgegeben werden. J. F. Blondel (Cours I, 136) empfindet dunkel diesen Unterschied gegen früher, wenn er als gealterter Mann noch Verwahrung einlegen zu müssen glaubt, die Außenornamentik auf das Innere zu übertragen. Dabei übersieht er, daß es nicht ein Übertragen ist, sondern daß sich die Entwicklung für beide eben auf der gemeinsamen Grenze trifft und damit die Unterschiede fallen. Cours IV, LI verlangt er dann noch für das Äußere plus de



303. Versailles, Bibliothek



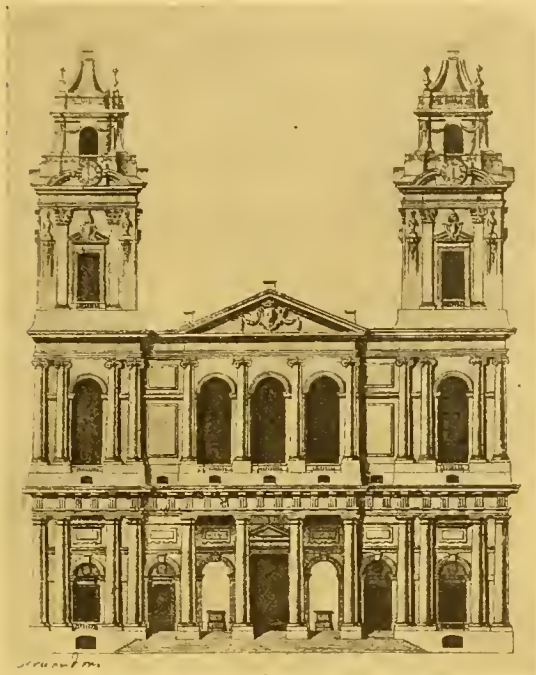
304. Paris, S. Sulpice nach Meissonier (S. 259)

und gar ein Werk des Rokokos. Patte (*Mémoires*) teilt mit, daß Servandoni 1742 ein neues Modell arbeitete, hier sollte ein größerer Giebel das Mittelrisalit und die Seitenabschnitte zwischen diesem und den Türmen überspannen. Auch hiervon sind einige Stiche in unterschiedlichen Variationen erhalten, so bei Babel im *Livre Nouveau* 1761, bei Patte, bei J. F. Blondel im *Livre Nouveau* 1767. Dieser große Giebel greift über die nächsten gekuppelten Säulenpaare der Turmunterbauten hinaus, so daß hier eine ähnliche Verklammerung von Mittelteil und Türmen stattgefunden hätte wie an S. Louis in Versailles (Abb. 280). Auch sind hier noch die beiden großen Gebälke oder wenigstens das obere verkröpft. Wir möchten glauben, daß die ununterbrochene Durchführung der Gebälke erst eine nachträgliche Umänderung der schon zum Teil hochgeführten Fassade ist, und zwar nach 1742, vielleicht aber noch vor 1745. In diesem Jahr überläßt Servandoni die weitere Bauleitung Maclaurin. Nach Servandonis erstem Entwurf führt dieser 1749 den Südturm hoch und jetzt auch dürfte unter nochmaliger Veränderung des ursprünglichen Fassadenentwurfs jene dritte Ordnung ausgeführt worden sein, von der Patte berichtet, und die um die Tiefe der unteren Kolonnade zurücksetzend in der Breite des Mittelrisalits des ersten Entwurfs mit vier den Pilastern des dritten Turmgeschosses angepaßten korinthischen Säulen einen Dreieckgiebel trägt (Abb. bei Patte, *Mémoires*): also ein dreigeschossiger Aufbau, der durch starkes Zurücktreten des dritten Geschosses zwischen den reichgebildeten Türmen kräftig modelliert erscheint. Eine Kritik der *M. d. F.* 1758, VII, 167. Diese Wirkung ganz gewiß keine klassizistische. Denn dem Klassizismus scheint sogar das Übereinanderstellen einzelner Ordnungen unangenehm: für den einheitlich einen Körper müsse die Kolossalordnung und nicht dieses Stückwerk wie am Oratoire, an S. Roch und hier gewählt werden (*M. d. F.* 1755, V, 135). Ähnlich Laugier (*Obs.* 36): „les ordres entassés sans aucune apparence de raison.“ J. F. Blondel (*Cours* III, 280) tadelt ferner die *colonnes engagées* des Portals. Die Türme Servandonis „nach dem Urteil aller Welt unglücklich“ (*J. d. P.* 1778, 1246). Wir bemerken weiter, daß auch die Kuppelung der Säulen hintereinander unten, die unterschiedlichen Raumlösungen der unteren und oberen Halle nicht der Gesinnung des Klassizismus entsprechen. Und es ist neben Flüchtigkeit der historischen Untersuchung nur das Mißverstehen des Rokokokörpers, das immer wieder von der klassizistischen Leistung Servandonis spricht. Erst 1769 macht Patte den technisch genau berechneten Vorschlag, die dritte Ordnung in ein Giebeldreieck zu verwandeln. Nach Zerstörung des oberen Teils durch Blitzschlag 1770 beläßt man es bei der jetzigen geraden Balustrade (Abb. 306). Erst damit gewinnt die Fläche ihre klassizistisch-geometrische Erscheinung in horizontalen und vertikalen Teilungen. Der Nordturm von Chal-

flegme, plus de méthode, moins des écarts heureux. Auch wird die reichere Außendekoration eines Privathauses J. d. B. an X, Nr. 170 als *caractère un peu théâtrale* bezeichnet. Über die Ausbreitung des Außendekors *L'av.* 1761 502.

Von den Kirchenfassaden pflegt die Servandonis für S. Sulpice (S. 188) gemeinhin als frühes klassizistisches Beispiel angeführt zu werden. Diese Anschauung ist nicht richtig, wenn sie auch schon früh auftaucht (*Nouv.* an XII, 5), denn die Fassade, wie sie heute vor uns steht, ist erst das Ergebnis der siebziger Jahre des 18. Jhhs., wenn auch Servandoni in der langjährigen Durcharbeitung seines Entwurfs die Grundlagen dafür geschaffen hat.

1731 findet eine Fassadenkonkurrenz statt, 1732 wird Servandonis Entwurf gewählt, der Bau 1733 begonnen. Servandonis erster Entwurf, in einer Zeichnung (Abb. 305) erhalten, ist in seiner plastischen Entwicklung, seinen Kontrastierungen und vor allem in der reichen Turmbildung ganz



305. Paris, S. Sulpice nach Servandoni



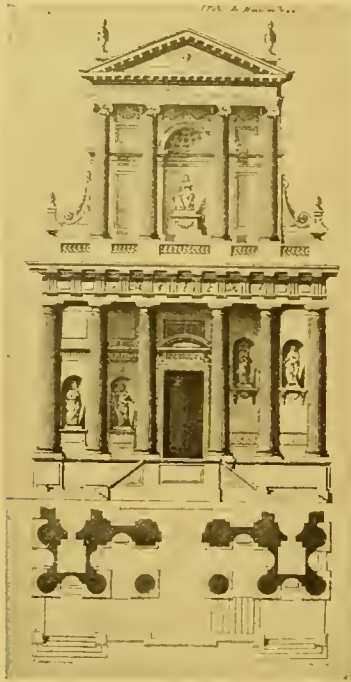
306. Paris, S. Sulpice

grin 1777 deckt den vollen Gegensatz zwischen Klassizismus und Rokoko auf, ein vermittelnder Vorschlag für die Turmbildung mit einer Abbildung im J. d. P. 1778, 1246. Daß der Klassizismus strengster Anschauung auch darüber noch hinausgehen kanu, beweist der Vorschlag, die Türme ganz zu beseitigen, um eine wohlproportionierte Fassade zu erhalten (Nouv. an XI, 213).

Unter Einfluß der rokokomäßigen S. Sulpicefassade entstehen die Entwürfe für die Fassade von S. Eustache in Paris (S. 259). Die endgültige klassizistische Gestaltung, 1772—87 von Moreau-Desproux auf dem 1754 begonnenen Unterbau kann nicht alle Erinnerungen an das Rokoko auslöschen. Klassizistisch reiner die Fassaden von Gebweiler, beg. 1766 nach Plänen von Beuque in Besançon, ausgef. von Ritter aus Bregenz, von S. Thomas d'Aquin in Paris 1770 von Claude. Vorbilder bei Neufforge, Contant d'Ivry (Abb. 307, Oeuvres). Von ihm ohne jede Ordnung der Temple de Panthemont in Paris 1747—56, voll. von Franque.

Die Auffassung des Kirchenkörpers als eines einfach einheitlichen führt für das Portal die Kolossalordnung ein — der gleiche Vorgang also wie an den Kirchenbauten Palladios, auf die als vorbildlich verwiesen wird. Bedenken dagegen bei Lussault, J. d. B. an IX, Nr. 36: bei allzu großen Bauten würde die Kolossalordnung statt groß zu wirken gigantisch erscheinen, wogegen zwei oder drei Ordnungen leichter die Beziehungen zum Menschen als Maßstab wahren würden. S. Gervais aber wird doch als „timide“ verurteilt. Von Patte bereits eine Kolossalvorhalle für S. Eustache vorgeschlagen (M. d. F. 1755, 135; Stich im Cab. des Estampes, abgeb. bei v. Geymüller). Eine solche Kolossalvorhalle, bereichert in ihrer Plastik durch besondere Bündelung der Ecksäulen, legt Soufflot vor das Panthéon.

Diese Bündelung, wie auch die reichen Gewölbeformen, von dem erstarrenden Klassizismus getadelt (Viel, Principes, 80). Der Vorschlag einer noch zweigeschossigen Fassade als Vignette auf Taf. 11 im Livre Nouveau J. F. Blondels, — ob nach Soufflot? Die Seitenfassaden des Panthéon bleiben ganz nackt. Sie bis zur Höhe des Gebälks zu führen und hier die Fenster auszuschalten, war nur möglich, indem man



307. Fassade nach Contant d'Ivry

zwischen dieser Seitenschiffmauer und dem schmaleren Obergeschoß eine Art Graben ringsum führte, von dem aus das Hauptschiff Oberlicht erhält. Für den Gesamteindruck ist damit die unzerteilte Form des Kubus gewonnen. Ein erster Entwurf Soufflots im Cab. des Estampes (Abb. 292) sah dagegen noch auf den Seiten eine zusammenhängende Reihe großer Fenster vor. Diese Fassade ist in bescheidener Abwandlung das Vorbild für S. Philippe du Roule in Paris, La Daurade in Toulouse, Ancien Carmel in S. Denis, S. Louis in La Roche-sur-Yon nach 1804, die Chapelle Expiatoire in Paris geworden.

Die Herumführung dieser Kolossalordnung um den ganzen Bau, die schon im M. d. F. 1755, V, 135 empfohlen wird, an der Madeleine in Paris (Abb. 326). Damit ist der vereinheitlichende Klassizismus zur schlichten Erscheinung des griechischen Tempels gelangt. Bei einem Vergleich spürt man aber deutlich, daß die Plastik dort funktionell-bildhauerisch empfunden, hier ein intellektuell-mathematisches Gebilde ist.

Türme an den Fronten verschwinden, sie zersprengen die Einheit. Auch Kuppeln empfindet man nach Lussault als gotisch übertriebenen Vertikalismus ohne horizontalen Ausgleich (J. d. B. an IX, Nr. 36): Brunellesco, Michelangelo, Wren hätten ihre Kuppeln hochgeführt „par un sentiment tacite de respect et d'admiration pour le system de l'architecture gothique“. Dem Invalidendom (Abb. 240) gegenüber hat man damit gewiß recht.

Wie sein Vertikalismus überwunden werden kann, zeigt das Pantheon, wenn auch in Anlehnung an S. Paul in London. Das kräftige Gebälk und das Zurücksetzen der eigentlichen Kuppel ergeben jenen klarteilenden Absatz zwischen Tambur und Kuppel, wie ihn sich das Körpergefühl des Klassizismus wünscht. Ebenso wie in der Madeleine ist die Rhythmik des Äußern von der des Innern unabhängig geworden. Die frühe Zeichnung Soufflots (Abb. 292) bringt noch eine bedeutend reichere Lösung.

Vom Äußern des Hôtelbaues lösen sich die Ordnungen gleich sauber wie von den Wänden im Innern. So Ablösung des Säulenrisalits an der Münze (S. 295), der Erweiterung von Versailles (S. 313), den Bauten der Place de la Concorde (Abb. 325). Zwei Ordnungen noch am Umbau des Pal. Royal, dann aber auch am Hôtelbau die eine Kolossalordnung bevorzugt. So am H. du Châtelet in Paris (Abb. 308) 1770—71 von Cherpitel, das schöne klassizistische Innenräume enthält. Ebendort am H. de Gallifet Abspalten einer ganzen Vorhalle auf acht Kolossalsäulen. Das Gebälk stößt hier hart und unvermittelt gegen die rückliegende Wandfläche, nur das Geison wird als Simsband um den Baukörper herumgeführt. Eine echte Tempelfront an der Seineseite des umgebauten Pal. de Bourbon (S. 245) als Gegenstück zur Madeleine.

Durch unterschiedliche Flächenbehandlung ebenso vom Hauptkörper abgetrennt alle Vorbauten. Die Vorstellung, daß diese Massen aus dem Körper vorgetrieben sind, weicht der Vorstellung von einer nachträglichen Anstückung. So die Gartenfassade des H. Grand Lebrun in Bordeaux (Abb. 285). Am zerstörten H. de Thélusson in Paris (Abb. 296) der Halbrundvorbau mit einer Freisäulenstellung umkleidet, derselbe ganz in Freisäulen aufgelöst am H. d'Orsay ebendort. Vgl. dagegen das H. de Senecterre (Abb. 283), wo die plastische Gegen-

bewegung in dem darüberliegenden großen Fensterportal das Säulenhalfbrund wieder hineinzieht. Selbst wenn dieser angesetzte Halbbrundvorbau zu einem ganzen, einem Monopteros gleichenden Bauteil sich vervollständigt, der zur Hälfte in dem Hauptkörper steckt, empfindet man dies nicht als Körperdurchdringung, da alle verbindenden Flächenbeziehungen gelöst sind. Der Vorbau sitzt wie eine Nuß in der Schalenhälfte, die Trennung geschieht ohne Verletzung: H. de l'Administration des Ho-



308. Paris, Hôtel du Châtelet

(Phot. Contet)

spices in Bordeaux. Vgl. dagegen barocke italienische Körperverklammerungen S. 113, 128.

Die Plastik löst sich von der Fläche ab, diese in Ruhe zurücklassend. Oder sie wird andererseits in die Fläche des Baukörpers eingebettet. Säulenordnungen eingebettet in das Mittelrisalit des H. de Labottière in Bordeaux 1770—73 von Laclotte, am H. Suchet in Paris 1770, an Bauten der Place Royale in Reims. Jetzt stellt sich der flächige Pilaster ein, allmählich zur Lisene und zum Rahmenwerk umgebildet. Selbstverständlich kennt auch das Rokoko den Pilaster, aber entscheidend gegenüber Bauten wie an den Places du Palais in Rennes, de la Bourse in Bordeaux (Abb. 331) ist, daß der Pilaster nicht mehr flächenbewegend heraustritt, sondern nur in seiner Vielzahl flächenbildend wirken will.

Daher auch Sockel und das mit Vorliebe verwendete jonische Kapitell möglichst flach gehalten: Gartenseiten des H. de Basquiat 1778 von Lhote und H. de Guestier 1782 von Bonnafé, vor allem das H. de Ville in Bordeaux (S. 295), in Paris H. Narbonne, H. Suchet, in Nantes die langen Fassaden des Cours de la République (Abb. 335), in Lyon die große Fassade an der Place Bellecour (S. 304). Von Bürgerhäusern zu nennen die Maison du Grand Balcon, ein Haus in der Rue des Chanoines in Bayeux, Häuser in Amiens, Caudebec-en-Caux — hier in den Küstenländern der palladianisch - klassizistische Ein-



309. Bordeaux, Hôtel de Saige

(Phot. Calavas)

fluß Englands bemerkbar. Die Umformung der Pilaster zu rustizierten Streifen an der Hofassade des H. Bouhier de Lantenay, jetzt Préfecture, in Dijon 1759 von Lenoir, lisenenartige Bänder an den Bauten der Rue Soufflot in Paris, wie aus Karton geschnittenes Rahmenwerk an den Bauten der Place Royale in Reims, den Häusern gegenüber S. Louis in Versailles, des Paradeplatzes in Metz (S. 306). Jeglicher Funktionsausdruck ist hier verschwunden: *il faut construire le bâtiment de maniere que rien ne paroisse pousser ou butter* (Laugier, Obs. 297): nur so könne man sich unbesorgt dem Eindruck der geometrischen Verhältnisse hingeben.

Und selbst dieses Rahmenwerk erscheint noch als zu kräftig. Die einheitlich eine, glatte Oberfläche des Körpers soll mit ganzer Kraft wirken. Reliefzierat, Balustraden werden flach eingebettet, sogar die Fensterrahmen nicht aufgelegt, sondern als kleine Kehle hineingeschnitten: in Paris H. de Fleury, jetzt Ecole Nationale des Ponts-et-Chaussées, 1768 von Antoine, H. de Massa 1784, in Douai das Pal. de Justice, in Lille das Hospital S. Sauveur, in Amiens und Le Havre die Häuser Rue Delambe 11 und Quai de Lille 3, in Bordeaux H. Piganeau um 1780 von Lhote u. a. Daß man in dieser rückläufigen Bewegung nicht immer konsequent ist, darf nicht verwundern: am H. de Frières Rue S. Gilles 83/85 in Abbeville ist das Ornamentwerk mit leichten Rokokoerinnerungen flach aufgelegt. Immer aber bleibt die Flächenwirkung mit wenig Reliefschichtung gewahrt. Schließlich werden bei einfachen Häusern die Fenster nur als rechteckige Löcher eingeschnitten. So Bauten in Arras, Nancy (Clodion), an der Place Royale und Graslin in Nantes, der Place l'Odéon in Paris, — um wenigstens einige im Großen komponierte Anlagen zu nennen. Über die Fensteröffnungen im Verhältnis zur Fläche eingehend gesprochen im J. d. B. an XII, Nr. 409: *un édifice quelconque doit se considerer extérieurement comme un composé de plein et de vide* (Bauzeichnungen legen die Fenster schwarz an gegen helle Flächen). Einzig zur Rhythmisierung und Charakterisierung des Baus Verdachungen der Fenster gestattet. So zur Charakterisierung des stattlichen Palastes am H. de Saige in Bordeaux (Abb. 309) von V. Louis. Die Anleihen dafür werden bei der italienischen Hochrenaissance gemacht, auf die für solche Werke schon bei Dumont „Details“, Paris 1763, verwiesen ist. Eine lehrreiche Besprechung der „Bürgerlichen Baukunst“ des Leipzigers Stieglitz (J. d. B. an X, Nr. 155—185) stellt im Gegensatz zu französischer, harmonisch-ausgleichender Art an diesen deutschen Leistungen bei gleichzeitig bitterer Kritik der Grundrißlösungen fest: *un assemblage monstrueux des richesses indiscrètes, et de parties trop lisses et entièrement dépourvues d'ornemens*. In der Ablehnung solcher Formungen tut sich deutlich der eigene Formwille kund.

Man begegnet bei modernen Kunsthistorikern oft der Auffassung, daß bereits der Klassizismus die Einzelform isolierend vom Ganzen gesehen habe. Der moderne Betrachter glaubt dies, da für ihn die Einfachheit des dekorativen Elements auf schlichter Fläche leichter isoliert auffaßbar ist als das Ornament einer Barock- oder Rokokofassade. Die Gesamtvorstellung ist jedoch immer noch aufs höchste entwickelt, erst die historisierenden späteren Baustile stellen Einzelheiten ungebunden zusammen. Dem französischen Klassizismus zumindest erscheint das Gesamtbauwerk als einheitlich vorzustellende plastische Darbietung (J. d. B. an XII, Nr. 417), und diese Vorstellung findet natürlich nicht ihre Aufhebung darin, daß man die Teile in sich geschlossen bildet. Man ist überaus empfindlich gegen exzentrische Massen, selbst gegen solche, die nicht einmal gleichzeitig gesehen werden. Die Gesamtvorstellung will eine gleichmäßig ponderierte Gruppe finden: *l'architecture uniquement pittoresque, et que j'appellerais volontiers théâtrale, n'est qu'une décoration futile* (J. d. B. an X, Nr. 32). Das schon von der Klassik angegriffene, vom Rokoko nicht aufgegebene hohe Dach weicht

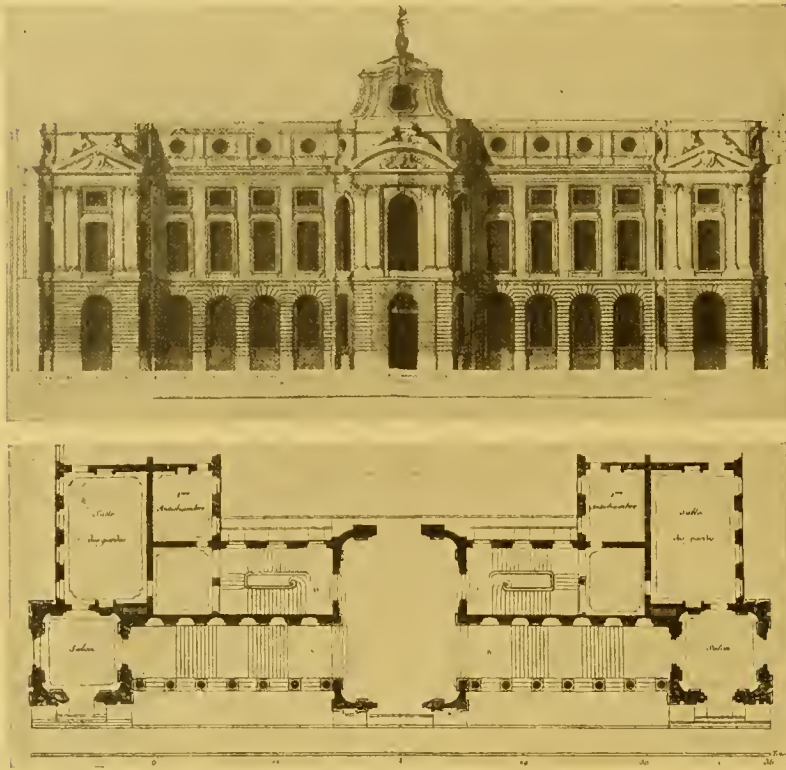
der flachen Terrasse „plus conforme au bon goût“ (J. d. B. an IX, Nr. 93). Als Gesamtform für kleine freistehende Bauten wählt man am liebsten den Würfel. Die kleine Maison Vasale in Paris 1788 von Henry komponierte gar die Räume ihrer zwei Geschosse in einen Zylinder hinein (Abb. bei Krafft und Ransonnette). Als mehrgliedrige plastische Gruppen seien in Paris ohne nähere Analyse das H. de Brunoy, jetzt englische Gesandtschaft, 1772 von Boullé, das H. de Salm (Abb. 297) genannt. „Le charme des beaux monumens consiste à attirer par l'effet de la masse, et à retenir par celui des details“ (J. d. B. an IX, Nr. 32).

Wie weit die gesamte Vorstellung von Raum und Plastik sich eint, geht zur Genüge aus unseren Darstellungen hervor. Die plastisch ausgewogene Bildung des Baukörpers korrespondiert mit der vereinfachenden zentralisierten Raumordnung. Diese Harmonie erscheint für die ungeübte Vorstellung fast größer als im Rokoko, da sie leichter faßlich ist und die Einzelteile weder räumlich noch plastisch ausgedeutet werden. Über die Zusammenstimmung von Außen und Innen vgl. auch J. F. Blondel, Cours II, XXXI. Wo die Dissonanzen beginnen, ist gelegentlich der Madeleine und des Panthéon (S. 274, 284) angedeutet. Die grellsten Mißtöne, auch hier erst im 19. Jhh.

Noch mehr als im Vorhergehenden sind wir genötigt, die Bautheorie des Klassizismus auf Andeutung von Andeutungen zu beschränken, zumal wir hier an die Grenze unseres Gebiets gelangen. Wir hoffen, einmal an anderer Stelle ausführlicher auf diese wie auf die Theorie der Skulptur und Malerei eingehen zu können.

Bis auf die Proportionslehre von Briseux ist der Charakter der Bautheorie des Klassizismus, seinem eklektischen Zuge entsprechend, ein aphoristischer. J. F. Blondel (Cours III, LXXX) merkt selbst die aus allen möglichen Quellen zusammengetragene Mannigfaltigkeit seiner Reflexionen an. Daneben die ausgesprochene Absicht, architektonische Erkenntnisse zu popularisieren: Schriften von Laugier; J. F. Blondels unvollendet gebliebene Aufsätze „L'homme du monde éclairé par les arts“, Amsterdam-Paris 1774, in Form eines zärtlichen Briefwechsels zwischen einer Dame und einem Herrn. Von größter Bedeutung die zahlreichen, von uns benutzten Veröffentlichungen in den Zeitschriften (vgl. Quellenangabe). Aufzählung der wichtigsten Werke bei J. F. Blondel, Discours sur la nécessité de l'étude de l'Architecture, Paris 1754. Eine zeitgenössische Beurteilung von Estèves „Esprit des beaux Arts“, Briseux' „Traité du Beau essentiel“, Laugiers „Essai sur l'Architecture“ durch Frézier im M. d. F. 1754, VII, 7. Hier Briseux, der wie ja auch J. F. Blondel gegen Ende seines Lebens die Schwenkung zum Klassizismus vornimmt, gelobt, Laugier getadelt. Umgekehrter Ansicht ist J. F. Blondel im Discours und Cours IV, 188. Charakteristisch und einflußreich ist Laugiers in handlichem Duodezformat erschienenen Bändchen „Observations sur l'Architecture“, La Haye 1765, ein architektonisches Laienbrevier, mit dem der Verfasser jedoch auch seinem S. 267 zitierten Ausspruch gemäß auf Architekten einwirken will. Er selbst ist erklärter Anhänger Soufflotts, manche seiner Kritiken an Pariser Bauten werden auf das Urteil des Erbauers des Panthéon zurückgehen. In Guillaumot (Remarques) ist ihm ein scharfer Kritiker entstanden. Philosophische Reflexionen hätten schon F. Blondel und Perrault (S. 229) in ein metaphysisches Labyrinth geführt, in das sich nun auch Laugier verirre, zumal seine Reflexionen sich auf willkürlichen Annahmen aufbauten. On avouera sans peine qu'en matiere de goût il faut que le raisonnement le cède à l'experience et à l'oeil habitué de l'Architecte, doch geht aus anderen Schriften Guillaumots (Essai) hervor, daß er trotz aller Sehnsucht nach Freiwerden aus Regelzwang durchaus nicht einer ungezügelten Experimentalkunst das Wort reden, sondern nur aus der Erfahrung Gesetzmäßigkeiten ableiten will. Der Gegensatz zwischen ihm und Laugier ist schließlich nur der zwischen dem reinen Theoretiker und dem Praktiker, die aus der gleichen Grundstimmung heraus schöpferisch tätig sind. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen Lussaults schon zitierte Aufsätze im J. d. B. an IX u. X. Dagegen sehen wir hier von Theorien und Propaganda der Salon-Kunstphilosophen ab, die wie heut so auch damals aus einem Minimum von Anschauung ein Maximum von Begriffen zu formulieren verstanden.

Über den geistigen Prozeß des Entwerfens, der composition, bei dem eine geistig vollendete Schöpfung sich für die Anschauung materialisiert, J. d. B. 1809, VI. Daß dem Vorstellungsvermögen gegenüber die Fähigkeit im Zeichnen wenig bedeute, hebt Viel in der Einleitung zum 3. Bd. der „Principes“ hervor: la



310. 311. Maison de Plaisance nach Briseux

beauté d'un morceau d'Architecture réside toute entière dans sa conception et nullement dans l'illusion d'un trait facile et hardi, qui n'est qu'une sorte de mécanisme. Das Verhältnis von schöpferischer und nur reproduzierender Begabung untersucht Lussault, ihre Erfolge seien invention oder nur perfection. Das höhere Verdienst läge auf Seiten der ersten, — wir sahen S. 267, wie sich kluge französische Selbsterkenntnis auf das weniger hohe aber doch für den sorgsamten Ausbau des Schöpferischen unendlich wertvolle Verdienst beschränkte. Die Substanzen dieser Begabungen seien génie und goût. „Au génie seul appartient de créer, au goût de bien choisir (J. d. B. an IX Nr. 74). Die Erkenntnis, daß die intellektuelle und historisierende Richtung der Kunstausübung allen Saft in sich nach und nach verbrauchen würde, die wir S. 267 andeuteten, ist gerade in dieser Problemstellung génie-

goût als furchtsame Ahnung dem einen oder anderen Architekten aufgedämmert. In seinen Remarques spricht es Guillaumot aus: Nous mettons trop de raison dans toutes nos productions de génie, et à force de raison nous glaçons tout ce que nous enfantons. C'est cet abus du raisonnement qui nous rend si peu propres à inventer. Man wird sich erinnern, daß Voltaire die gleichen Vorhaltungen der Poesie gemacht hat. Über den goût de l'art handelt, wenn auch oberflächlich, J. F. Blondel, Cours I, 448 ff.

Die Proportionen sind auch jetzt das „essentiel“ der Baukunst. Wohl findet sich einmal die Äußerung (zitiert von Viel, Principes, Bd. 3): il n'y a point de principes certains dans la composition des édifices; chaque architecte a son esprit, son sens propre et particulier pour disposer des proportions dans l'ordonnance. Doch klingt dies gefährlicher als es gemeint ist, denn der „eigene Sinn“ ist weit entfernt von einem Salto mortale, wie ihn die Baukunst um 1900 so gern geschlagen hat. Andererseits legt man sich ernsthaft die Frage vor, ob die Baukunst nicht ihrer Proportionsgesetzlichkeiten wegen zu den exakten, mathematischen Wissenschaften zu zählen sei und damit aus der Reihe der schönen Künste ausschiede (Journal de l'Empire, 1807, 9. III). Dieser philosophisch zergliedernden Zeit stellt sich sofort die Frage, ob solche Proportionsgesetze a priori oder a posteriori Geltung haben. Briseux (Traité, Einl.) sieht in ihnen ein der ganzen Schöpfung immanentes Ewigkeitsgesetz und findet Perraults (uns überzeugenden) Standpunkt, daß diese Gesetze gewordene seien, bizarr und inkonsequent. Die Proportionen seien von Gott, éternellement et nécessairement Géomètre, der Seele eingefügt (damit rührt er an Richtiges, s. S. 228). Alles, was un ere Organe aufnehmen, sei sensation, die Aufnahme der Proportionen aber geschehe durch perception (Traité 54). Ähnlicher Ansicht ist Laugier. Der letzte Untergrund sei die Natur, und so müßten schon in der Hütte des Wilden, der cabane rustique, wie sie Laugier im Essai abbildet, diese Gesetzlichkeiten enthalten sein, die man nur entwickeln brauche. Daß Laugier mit dieser Hütte — die übrigens sich sehr nach einem griechischen Tempel stilisiert — doch nicht auf diesen letzten Untergrund zurückginge, sondern immer schon Menschenwerk darstelle — merkt ihm Guillaumot (Essai) an. Auch Lussault hält es mit Platon: l'homme ne crée rien, les choses (besser die metaphysischen Substanzen der *idéa*) étaient avant lui. Dagegen knüpfen Frézier (wie schon in seinem frühen Werk „Dissertation sur les Ordres“, Straßburg 1739, so auch jetzt im angef. Aufsatz)

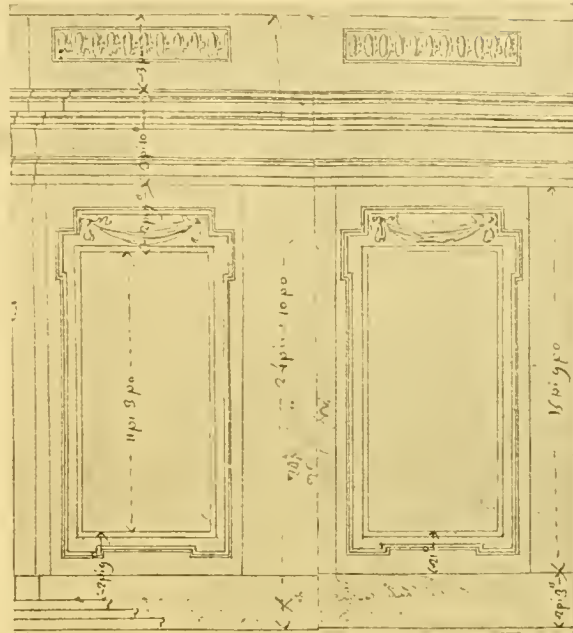
und später Viel (Principes 27) an die Formulierungen Perraults an. Am freisten stellt sich zu diesen Theorien Guillaumot (Remarques, Essai), aus ihm spricht der unphilosophische Architektenverstand, der sich mit der Oberfläche zufrieden gibt. Die Metaphysik der Proportionen ist ihm gleich, daß sie beständen und zwar in ihrer reinsten Form bei den Griechen, genüge ihm. Letzten Endes bleibt, bei der Anerkennung proportioneller Werte durch alle, diese Herleitung eine müßige Prinzipienfrage. Ein Abweichen von den errechneten Proportionen, die licence, wird vorzüglich aus Erkenntnis optischer Erscheinungen gestattet. Die Wahl der jeweiligen Proportion selbst ist Aufgabe des goût (Briseux, Traité 56).

Über die Proportionszahlen eingehende Angaben bei Briseux, dem Saint Hilarion des 18. Jhhs. Er unterscheidet proportions und progressions arithmétiques, géométriques, harmoniques und contr'harmoniques. Der arithmetische Rapport wird durch Subtraktion gewonnen, der geometrische durch Division, die Vereinigung zweier gleicher Rapporte ergibt eine Proportion. Da $8 - 5 = 3$, ebenso $6 - 3$ auch $= 3$ ist, so besteht zwischen 5 und 8, 3 und 6 die gleiche arithmetische Progression. (Diese Teilung ließe sich verwenden etwa für Tür- und Fenstermaße an einem Bau). Da $15 : 5 = 3$ und $18 : 6$ auch $= 3$ ist, so verhält sich

$15 : 5 = 18 : 6$, es entsteht eine geometrische Proportion. (Diese Teilung ließe sich verwenden etwa für Mittelrisalit und Seitenrisalite). Nun berechnet allerdings auch Briseux seine Proportionen lieber aus einem Grundmodul, der zum Beispiel 20mal genommen die Fassadenlänge ergibt, wobei dann 4 Teile auf das Mittelrisalit, je 5 auf die Flügel und je 3 auf die Seitenrisalite kommen. Die beiden Abbildungen (Abb. 310, 311) mit nebengezeichneten Maßstäben müssen uns als Erläuterung genügen. Andere Proportionsangaben von Laugier in Obs. 14–18. Er definiert die Proportion als *commensurabilité de deux dimensions, dont la plus grande contient la plus petite un certain nombre de fois*. Und zwar seien hier die nahen, leichtfaßlichen Proportionen, wie $1 : 3$, besser als die stärker differenzierten, wie $1 : 5$. Eine leichte Abweichung (eben aus optischen Gründen) wie $20 : 30,6$ bei der Grundzahl 10 wird gestattet, und eine solche licence hat man bei der Proportionsnachrechnung bestehender Bauten zu beachten. Zwei Beispiele dafür. In der Zeichnung Gabriels für die Häuser der Rue Royale in Paris (Archives Nat.) sind dem Obergeschoß eingeschrieben die Maße: ganzes Geschoß 30, Hauptfenster 10, Sockel 3 Fuß. In seiner Zeichnung für das Schloßchen Choisy (Abb. 312, Coll. Destailleur) ebenfalls von ihm eingeschrieben Sockel 2 p. 3 po. (27 pouces), Fenstergeschoß 15 p. 9 po. (189), Fenster 11 p. 3 po. (135), Gebälk und Attika 6 p. 10 po. (81 + 1, dieser 1 po. die optische Zugabe). Die Gesamthöhe 24 p. 10 po. (297+1). Die Zahlen $28 : 189 : 135 : 81 : 297$ haben das Verhältnis $1 : 7 : 5 : 3 : 11$. Der Aufbau ist also in arithmetischen Proportionen gehalten. Wir sparen uns weitere Beispiele für eine Arbeit auf, die wir eingangs andeuteten, glauben aber schon hiermit Beweise erbracht zu haben, die nicht nur durch ihre Neuheit, sondern auch durch ihre Tragweite Aufmerksamkeit beanspruchen dürften. Noch erwähnen wir, daß Anfang des 19. Jhhs. Louis Lebrun den für Ingenieure interessanten Versuch macht, die Proportionen aus statischen Gesetzen abzuleiten. (J. d. B. 1808 und 1809), nachdem er bereits früher in einem selbstsicheren aber nicht immer klaren „Mémoire au Roi sur l'erreur déplorable des architectes“ dazu gelangt war, die reine Proportionslehre zu Gunsten der Stabilitätslehre einzuschränken.

Das mit der Proportionslehre eng verbundene Bemühen, eine neue, französische Ordnung zu erfinden, wird, der Klassik folgend (S. 222, 235), auch vom Klassizismus fortgesetzt. Vgl. J. F. Blondel, Cours I, 206; Laugier, Obs. 251 ff.; G. (uiffaumot), Dissertation 121; Dupuis, Nouveau Traité avec Ordre français, Paris 1768; Chamoust, L'ordre français trouvé dans la Nature 1776, gedruckt Paris 1783.

Bei aller abstrakten Berechnung wird den Ordnungen ein bestimmter Ausdruck — männlich herb, weiblich zart — zuerkannt, doch ist, so weit wir sehen, nie ein funktionelles Nachfühlen zu beobachten



312. Choisy, Entwurf für das Petit Château (Ausschnitt)

(J. F. Blondel, Cours II, XXXI). Über psychologische Beeinflussung, die von Bauwerken ausgehen kann, vgl. M. d. F. 1776, V, 70; *Le génie de l'Architecture*, Paris 1780: „C'est peu de plaire aux yeux, il faut émouvoir l'âme“. Das Gefühl durchwächst so den rein anschaulichen Genuß, hier liegen die Wurzeln der Romantik des 19. Jhhs., und solche Leitsätze hat sich dann namentlich die Gartenkunst gesagt sein lassen. Der Versuch einer „Einführung“ schon von Estève (s. o.) unternommen. Auf diese innere Ausdrucksfähigkeit gründet sich das Verlangen nach dem caractère eines jeden Bauwerks, das wir, getäuscht durch die Gleichförmigkeit seiner Erscheinungen, allzu voreilig dem Klassizismus abzusprechen geneigt sind. Le caractère consiste dans le style le plus analogue au motif qui le fait élever (J. F. Blondel, Cours III, 441; ebendort II, 229). Le caractère consiste autant dans la forme et le rapport des masses du bâtiment que dans le choix, la proportion et la saillie des différents membres qu'on emploie (M. d. F. 1765, VII, 185). In dem S. 268 zitierten Revolutionsavis wird für Bautwürfe verlangt: à donner à chaque espèce de Monument le caractère qui lui est propre. Das heißt, ein Palast soll Palast, ein Landhaus Landhaus, ein Gefängnis Gefängnis scheinen. Lussault definiert den caractère unter ethischem Gesichtswinkel; alles in allem bestände er in einem „je ne sais quoi“ und werde von dem goût gefunden. Für diesen bezieht sich Lussault dann noch auf Montesquieu's „Essai sur le goût“. „Beau et vrai“, „beau et bon“ sind beliebte Verbindungen, das Wort Boileaus „rien n'est beau que le vrai“ wird häufig zitiert. Genauer wird dann die Substanz des caractère das convenable, das Zweckentsprechende genannt (J. d. B. an X, Nr. 364), womit allerdings nur ein Begriff für den anderen gesetzt ist. Diese Anschauung greift Anfang des 19. Jhhs. auch die rein geometrische Schönheit an (Athen. 1806). Der Satz Winckelmanns wird dabei zitiert „wenn die Wesensidee der Schönheit geometrischer Natur wäre, würde sie nicht in dem Urteil der Menschen so veränderlich sein“ (da wir diesen Einzelsatz bei Winckelmann nicht finden, übersetzen wir das französische Zitat). Andererseits werden die absoluten, von Hogarth in *Analysis of Beauty* 1753 erdachten Schönheitslinien zurückgewiesen. Auch die erwähnten Stabilitäts-Proportionen entstammen solcher gefühlsmäßigen Wertung. Das Gesetz von der Materialgerechtigkeit und der Zweckform (S. 266), das die Gewalt des stilbildenden Formgedankens und des Vorstellungsprozesses verkennt, scharf ausgesprochen von Percier und Fontaine, „*Recueil de décorations intérieures*“, Paris 1813. Was sie dann selbst schaffen, sieht gar nicht nach so doktrinärer Strenge aus.

Die Deutung der einzelnen Begriffe wie ordonnance, bienséance, symétrie, eurhythmie müssen wie hier übergehen. Vergl. neben den vielen Einzelnotizen Toussaint, „*Traité de géométrie*“ und J. F. Blondel, „*Discours*“. Beherrschend der Begriff der simplicité, die noble und élégante zugleich sei. (Briseux, *Traité* 69, J. d. B. an XII, Nr. 337 u. a.). Sie bezeichnet die für die rezeptive Vorstellung einfachste Erscheinungsform.

Mit einem Wort wäre endlich der universalen, weltbürgerlichen Gesinnung des Klassizismus zu gedenken. Sie beruht darauf, daß man die Grundgesetze, die man entdeckt glaubt, für allgemeingültig halten muß und daß man die Entwicklung der Kunst als eine große, zusammenhängende geistige Tätigkeit auffaßt. Wie weit diese Anschauung richtig, haben wir hier nicht zu untersuchen. Aber es mag gerade für uns, die wir Goethe lieben und doch in eine Zeit der Nationalitätenzersprengung geraten sind, das Wort eines Franzosen (Guillaumot, *Remarques und Essai*) beachtenswert sein: „Qu'importe qu'on y ajoûte l'épithète de François? Toute idée de patriotisme (sagen wir besser chauvinisme) dans ce cas, ne peut qu'être mal-entendue, et arrêter les progrès de l'art. L'Allemagne, qui a produit des Compositeurs de Musique qui peuvent aller de pair avec les meilleurs Maîtres Italiens, n'a jamais imaginé de qualifier la Musique de ces Maîtres de Musique Allemande.“ Und so ganz nur auf die gute Leistung bedacht sollten es alle Künstler machen.

In dieser rationalistischen Zeit entstehen die ersten Architekturschulen mit regeltem Lehrgang, aus denen unsere technischen Hochschulen herausgewachsen sind. J. F. Blondels eröffnet eine Schule 1743, sein Unterrichtsplan im Cours III, LXXXI—XC mitgeteilt. Andre Programme M. d. F. 1745, II, 150; 1747, VIII, 57; 1755, VI, 198; 1760, VII, 165; L'av. 1760, 684; 1762, 759; 1766, 289; 1768, 818; M. d. F. 1771, XII, 162; J. d. B. an X, Nr. 123 für ein Lycée républicain, ebendort Nr. 161 für eine Gartenschule.

Die historischen Interessen sind zu Anfang des Kapitels berührt. Abrisse der Baugeschichte finden sich in den einzelnen Lehrbüchern, so J. F. Blondel, Cours I, 1—118. In „*Recueil et Parallèle*“ stellen Durand und Legrand alte und neue Baukunst nebeneinander. Den ersten zusammenfassenden Versuch einer Baugeschichte, die die Entwicklung der principes généraux darstellen möchte, macht Legrand, *Essai sur l'histoire générale de l'Architecture*, Paris 1809. Modellsammlungen alter Bauten angezeigt im Ath. 1806, unter ihnen die Galerie de Cassas regelmäßig gegen Eintrittsgeld geöffnet. Ihre Beschreibung von Legrand, *Collection des Chefs-d'oeuvre de l'Architecture des différents peuples*, Paris 1806. Die Idee des Trocadéro in Paris ist also fast ein Jahrhundert alt.



Arras, Cathédrale
(Phot. Neurdein)



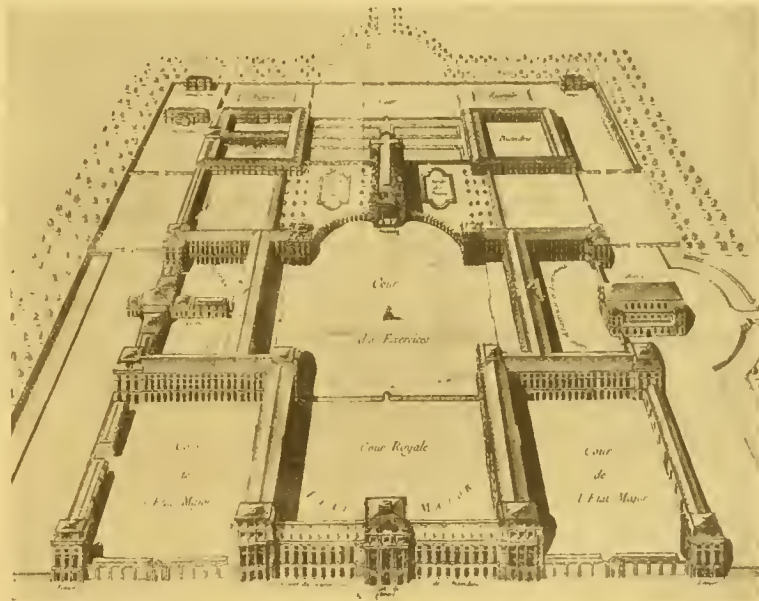
313. Prémontré, Abbaye

XII. Klöster, Konvikte, Krankenhäuser, Öffentliche Bauten.

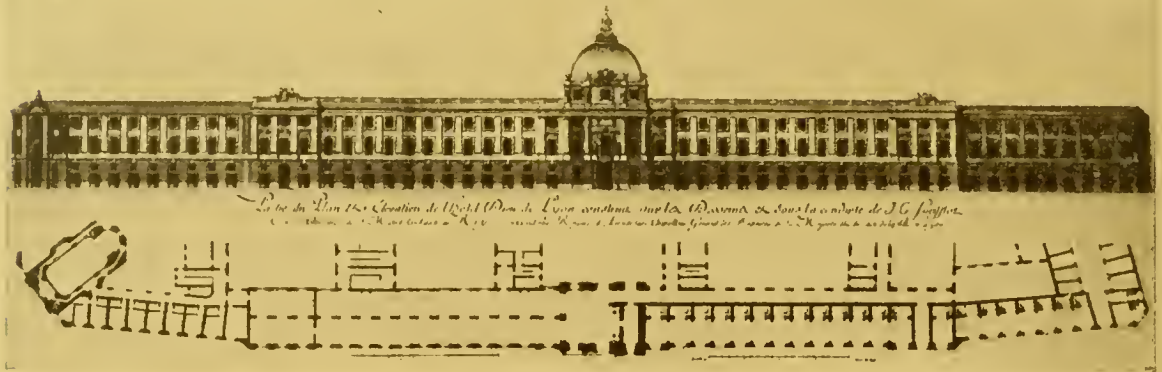
Nach eingehender Analyse der baulichen Vorstellungsformen des 17. und 18. Jhhs. in Frankreich werden wir uns in den folgenden Kapiteln sehr kurz fassen können und uns, dem Charakter eines Handbuchs entsprechend, im wesentlichen mit der Entwicklung der Typen begnügen, es dem Leser überlassend, die Darstellung der einzelnen Vorstellungsgesetze nun auch dort zu verfolgen.

Eine kurze Charakterisierung fast aller Typen gibt J. F. Blondel, Cours II, 233—468. Besprochen werden Kollegs und Seminare, Krankenhäuser, Kasernen, Gefängnisse, Rathäuser, weiter Bibliotheken, Museen, Arsene, Observatorien, Münzen, dann Börsen, Markthallen, Bäder, schließlich Theater, Festsäle und Festdekorationen mannigfaltigster Art. Im einzelnen wären diese Angaben mit den ausgeführten Bauten zu vergleichen, doch müssen wir darauf verzichten. Verschiedene öffentliche Bauten besprochen auch von Viel, Principes; Abbildungen bei Dumont, Recueil, Bd. III. Für Paris zu vgl. Krafft und Ransonnette.

Von Klosterbauten ist als wuchtiges Bauwerk unter dem Einfluß römischer Paläste mit großer Pilasterordnung das Benediktinerinnenkloster, jetzt Palais des Arts, in Lyon 1659—80 von Royers Delavalleniére erbaut. Die breitgelagerten Arkadenhallen um den Hof sind dem Baukörper vorgelegt und bilden eine Terrasse. Wir verweisen auf unsere Bemerkungen S. 193. Die reiche dekorative Ausstattung des Refektoriums von Blanchet, Guillaume, Crety wohl erhalten und ein gutes Beispiel saftiger Üppigkeit. Neben der Egl. du Val deGrâce in Paris (S. 186) das Kloster, jetzt Militärspital. Als Stiftung der Mme. de Maintenon das Kloster zur Erziehung



314. Paris, Ecole Militaire. Erster Entwurf



315. Lyon, Hôtel Dieu

junger Mädchen in S. Cyr, seit 1806 Militärschule, von Hardouin-Mansart 1685—86 erbaut. Die Abtei von S. Denis umgestaltet von R. Decotte zu Anfang des 18. Jhhs. Ein kleinerer Umbau und Neubau die Abtei neben S. Trinité in Caen, ohne besondere Rücksicht auf die Lage der Kirche. Bedeutender einige Prämonstratenserklöster, so bei Pont-à-Mousson 1705, Caen 1724 von Delatremlaye und vor allem der festliche Neubau des alten Mutterklosters zwischen Reims und Laon (Abb. 313). Neben der Kathedrale S. Vaast in Arras, die gleichnamige, 1915 zerschossene Abtei nach den Plänen Contant d'Ivry unter der Leitung von Bëffara 1754—80 ausgeführt.

Weitere Klöster des 18. Jhhs. in Dompierre-sur-Besbre, Cluny, Reims, Solesmes. Das Kloster in S. Ouen 1750, jetzt H. de Ville, von Defrance, und das in Brantôme mit bemerkenswerten Treppen. Als Anlage kurz vor der Revolution sei das Kapuzinerkloster S. Louis d'Antin in Paris 1781 von Brongn'art genannt, die von der gleichzeitig angelegten Straße aus zugängliche Kirche und das seitliche Kloster ganz in eine Baueinheit zusammengeformt, blockartig schlicht. Jesuitenkonvikte in der Ausdehnung und architektonischen Bedeutung der italienischen sind in Frankreich nicht erbaut, das Kloster S. François in Tours 1675—77 sei wenigstens genannt. Von Kollegien sei das Collège de Juilly in Dammartin-en-Goëlle, das in Autun um 1700 angeführt, letztes vornehmlich seiner Lage zum Platz wegen. Von Seminarien hat das neben S. Etienne in Caen einen beachtenswert weit geplanten Grundriß, von den schlichten Fassaden ist die gegen den Kirchplatz klassisch schön proportioniert.

Als Invalidenkonvikt von Ludwig XIV. in Paris das mächtige Hospice des Invalides mit der Doppelkirche S. Louis (S. 211, 214) gestiftet und 1671—74 von Libéral Bruant erbaut. Die äußersten niedrigen Bauten rechts und links der Kuppelkirche nach 1756 von J. R. Decotte und Franque hinzugefügt in sicherem Gefühl für die Stafflung der gesamten Massen einen vorzüglichen optischen Maßstab für den Invalidendom einführend.

Die vier Nebenhöfe sind dem Haupthof und dem diesem sich anschließenden Kirchenlangbau folgend longitudinal gelegt, eine einzige Raumrichtung ist also in der ganzen Masse durchgehalten. Die Formgebung in ihrer klassischen Einfachheit gewaltig wirkend. Mancher Architekt dürfte heute versucht sein, diese gewaltige Baugruppe „mit mannigfaltigen Einfällen zu beleben“. J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 1) bemerkt ausdrücklich: „Les masses de cet édifice sont très-régulières: seule considération importante à observer dans un monument de cette espece, où la simplicité et les commodités relatives à son usage sont préférables à la magnificence de la décoration.“

Im Wettstreit mit dem Kloster S. Cyr der Mme. de Maintenon und dem Hospice des Invalides Ludwigs XIV. wird seit der Mitte des Jahrhunderts die Ecole militaire in Paris als Pensionat und Lehranstalt von Ludwig XV. erbaut.

Das Programm in allen Einzelheiten von einer der bedeutendsten Frauen ihrer Zeit, der Mme. de Pompadour, und von Duvernay ausgearbeitet. Dieses 1751 A. J. Gabriel vorgelegt mit dem Wunsch Lud-

wigs nach einer „belle et noble simplicité“ für die Gestaltung. Die Ausführung des ersten, im Stich Lerouges (Abb. 314) erhaltenen Entwurfs, an dessen Modell Rousseau und Coustou mitarbeiten, bald begonnen. Doch schon 1757 eine einschneidende Änderung unter starker Beschränkung (von uns häufig in den Stich einskizziert): der Eingang wird abwendig von der Stadt gegen den 1770 eingeebneten Champ de Mars verlegt, der Vorhof zum Rückhof gemacht. Gleichzeitig die allgemeine Formgebung ins Klassizistische abgewandelt, mit einer Tempelvorhalle vor dem Mittelrisalit. (1758 wurde von Blondel der Akademie das Werk Leroys über Griechen und vorgelegt!). Die alte geplante französische Kuppel dagegen beibehalten. Der Bau 1769 fortgesetzt durch Brongniart, voll. 1787.



316. Carpentras, Hôtel Dieu

Krankenhäuser sind schon frühzeitig in Anlehnung an Klosterbauten als ausgedehnte Anlagen um verschiedene Höfe gestaltet worden. So das Hospice de la Charité in Lyon 1617, das 1607 gegr., 1709 erweiterte Hôpital S. Louis in Paris. Neben solchen vielgliedrigen Anlagen oft auch nur ein großer Bau oder doch überragendes Vorherrschen eines Hauptbaus. So in Langres 1640, Beaune 1645, Auxonne, Rethel, Dole, Troyes 1702. Zusammenfassend die Einzelbauten des H. Dieu in Lyon führt Soufflot als Nachfolger Delamonces seit 1741 die Fassade (Abb. 315) gegen den Rhone auf mit 51 Achsen, ohne großen Aufwand, die Akzente nur als kuppelgekröntes Mittelrisalit und flache Seitenrisalite setzend. Durch beiderseitiges Zurückbiegen der äußeren Flügel ist, vom vorliegenden Quai aus gesehen, die Längenerstreckung gemildert. Vom anderen Ufer gesehen erscheinen die verschiedenen Abschnitte bei der Lage der Fassade gegen Westsüdwest stets wechselnd beleuchtet, der Gesamtkörper modelliert sich. Eine Anregung mag der Pal. di Montecitorio in Rom (S. 126) gegeben haben. Ein anderes Krankenhaus von Soufflot in Mâcon 1760 erbaut. Die prächtig gegen die Mitte gesteigerte Fassade des H. Dieu in Carpentras (Abb. 316, 317) 1750 bis 1760 wurde S. 262 erwähnt. Hinter ihr zieht sich ein Korridor entlang, an den, in der Hauptachse von zwei Pfeilern getrennt, das weite Treppenhaus mit der großen, zwei-flügelig geteilten, sanft ansteigenden Treppe sich anschließt. Als klassizistisches Beispiel das Hôpital S. Sauveur S. 286 genannt. Ihm mögen angeschlossen werden das Hauptkrankenhaus in Valenciennes und S. Antoine in Paris 1770. Die



317. Carpentras, Hôtel Dieu



318. Rennes, Hôtel de Ville

bevoie von Guillaumot und in La Frère aus der Mitte des 18. Jhhs., in Caen von Couture.

Neben der Blondelschen die Charakteristik eines Mustergefängnisses von Bugniet im Mercure de France 1765, VII, 185, gegeben.

Die weltlichen und geistlichen Regierungsgebäude steigern den Typ des Hôtelbaus nach der repräsentativen Seite. Stets mehrgeschossig schenken sie dem Raumelement der Treppe besondere Beachtung. Dies widerspricht nicht unseren Bemerkungen zum Hôtelbau (S. 248), denn das Untergeschoß ist hier, für untergeordnete Verwaltungen reserviert, völlig bedeutungslos, hat im Raumkonzert keine Stimme. Meist achsial angeordnet, führt sie prächtig und weiträumig zum Hauptgeschoß empor. Der bedeutende Treppenaufbau des alten Parlaments in Rennes S. 198 besprochen. Einen prächtigen Treppeneinbau, seitlich von der Durchfahrt gelegen und beiderseits durch große obere Fenster beleuchtet, erhält 1737 das Pal. des Etats in Dijon von J. J. Gabriel. Der Bau, 1364 ursprünglich als Palast der Herzöge von Burgund beg., ist unendlich oft umgeformt worden, so 1468, 1682—86 fast ein Neubau von Noinville — von ihm auch der Platz davor —, Gétard, Hardouin-Mansart, weiter verändert 1720, 1779—84 wiederum sehr gründlich von Gauthey und Dumorey, endlich vollständig rest. 1894—95. Die Präfektur in Straßburg S. 264 erwähnt. Das Pal. du Gouvernement in Nancy (Abb. 333) 1753 löst den ganzen Mittelbau unten in eine Säulenhalle auf, in den

Eckrisaliten liegen die korrespondierenden Treppen.



319. Toulouse, Capitole

Ansicht, daß ein Krankenhaus als Monumentalbau in die Stadt gehöre gegenüber der von Medizinern vertretenen Ansicht, es aufgelöst in eine Anzahl kleinerer Bauten vor die Stadt zu verlegen, verteidigt noch halsstarrig Poyet (J. d. P. 1807, 2014).

Von Kasernen trotz ihrer Schlichtheit zu beachten die in Givet 1680 mit 500 m langer Front, die Ludwigskasernen in Metz 1726—31, die in Cour-

Wir nennen als interessantere Bauten aus der großen Zahl ferner das H. de l'Intendance in Châlons-sur-Marne 1759 von N. Durand, das H. du Consulat in Tours 1759, das Pal. des Intendants de la Franche Comté. jetzt Préfecture, in Besançon 1722 von V. Louis und Nicole, das Statthalterpalais, jetzt Justizpalast in Metz 1776 von Clérisséau. Geistliche, schlichtere Regierungsgebäude sind das Pal. Archiépiscope in Tou-

louse von Daviler, die Evêché, jetzt Bibliothek, in Orléans von J. J. Gabriel, die Evêché, jetzt H. de Ville, in Toul 1740 von J. R. Decotte. Endlich die in ihren Innenräumen kühl-klassizistische, im Äußern gewaltige Archevêché, jetzt H. de Ville, in Bordeaux 1770—81 von Etienne, zu Ende geführt von Laclotte.

Ebenso müssen wir uns für die auf ähnlich repräsentative Erscheinung ausgehenden Rathäuser, soweit sie nicht schon im Vorhergehenden als stilistisch bedeutend angezogen wurden, auf eine kurze Aufzählung beschränken.

In Arles das H. de Ville von Hardouin-Mansart und Peitret 1665—84. Das H. de Ville in Rennes S. 264 erwähnt (Abb. 318, 330). Gleichzeitig mit dem Pal. du Gouvernement das H. de Ville in Nancy (S. 306) erbaut mit schönster Vestibülentfaltung und einer zweiläufigen, im Bogenschwung hochgeführten Rokokotreppe. Die neue Fassadengestaltung des Capitole in Toulouse (Abb. 319) und ihre maßgesetzliche Umrechnung durch Briseux wurde S. 264 vermerkt. Von nordfranzösischen Rathäusern verdienen die in Aire-sur-la-Lys (Abb. 320) mit großer Pilastergliederung und in Abbéville Beachtung. Als Abschluß der Rue de Marne das H. de Ville in Châlons-sur-Marne 1771 von N. Durand (besprochen im L'av. 1773, 98). Das seltene Beispiel einer vorgelegten, doppelläufigen Freitreppe am H. de Ville in Tournus 1777 von Gauthey. Als klassizistische Beispiele zu nennen ferner die Rathäuser in Langres 1778, Alençon 1783, Cambrai 1786 von Antoine und das von Antoine 1789 entworfene, von Vivenel ausgeführte Rathaus in Bern.

Eine bedeutende Rolle unter den öffentlichen Monumentalbauten spielen die Justizpaläste. Bauten aus der Zeit Ludwigs XV. in Coutances und Arras. Nach dem Brand 1776 das Pal. de Justice in Paris beg. von Couture und Desmaisons, für diesen dann Moreau Desproux eintretend, später auch Mitwirkung von Antoine. Die ergänzende Platzausgestaltung jenseits des Boulevard blieb Projekt. Aus gleicher Zeit die Bauten in Douai 1784 von Lequeux und in La Rochelle 1783—89. Das Pal. de Justice in Caen im Grund der regelmäßigen Place Fontette mit sechssäuliger Tempelvorhalle. Eine breite Vorhalle mit 24 korinthischen Säulen, sehr ähnlich dem älteren Schinkelschen Museum in Berlin, zeigt das Pal. de Justice in Lyon 1835 von Baltard; verwandt das in Montpellier 1839—46 von Dabrie.

Von Münzbauten ist das H. des Monnaies in Paris das bedeutendste Gebäude.

Der Entwurf des Autodidakten Antoine wird in einem großen Wettbewerb 1768 preisgekrönt und gelangt bis 1775 zur Ausführung. Daß Antoine bis dahin „nicht in Italien gewesen ist“, wird von gleichzeitigen Schriftstellern mit Erstaunen angemerkt. Nur ein Mittelrisalit mit Freisäulen über dem Sockelgeschoß tritt vor die 115 m lange, ganz gleichmäßig behandelte Fassade, selbst die beiden Fensterreihen dieses Mittelrisalits weichen nach Größe von denen der Flügel nicht ab. Die Flächenerscheinung ist also vollkommen vereinheitlicht. Zugleich ist die ganze Fläche unter einfachste Proportionsgesetze gebracht, die Flügel sind je gleich zwei Quadraten, das Mittelrisalit gleich einem Quadrat unter Zugaben für den optischen Verlust. Das Sockelgeschoß verhält sich zu den beiden Obergeschossen wie 2:3. Man beachte auch die Seitenfassade, ferner die Anpassung an das völlig unregelmäßige Grundstück bei ganz regelmäßiger Erscheinung der Hauptfronten und Haupthöfe. Das schöne Säulenvestibül mit seitlicher Haupttreppe ist räumlich zentralisiert trotz seines Durchgangscharakters. — Von Antoine auch der Entwurf für die Münze in Bern. Aus späterer Zeit zu nennen das H. de la Monnaie in Nantes 1821.

Von Börsen- und Handelsbauten erscheint die Loge des Changes, jetzt Temple protestant, in Lyon 1747—49 von Soufflot wie eine Erinnerung an den Pal. Comunale in Brescia 1508. Eine Getreidebörse, die Halle au Blé, in Paris 1762—67 von Lecamus, die Eisenkuppel statt der verbrannten, nachträglich eingewölbten hölzernen erst 1811. Das Ganze ein Kreisbau, der Mittelraum umzogen von einer zweischiffigen Halle. Die Börse in Nantes 1792—1812 von Crucy erbaut. Die Börse in Petrograd 1805—16 von Thomon ist stadtbaulich von größter Bedeutung in ihrer Stellung an der Spitze der Newainsel Wassili Ostrow, zugleich mit Uferbefestigung und Anlegeplatz. Für den französischen Architekten klärte sich die endgültige Idee aus einer Reihe erhaltener Entwürfe seit 1803. Schließlich findet er den einfachsten Ausdruck in einem tempelartigen rechteckigen Hallenbau, im Innern mit ovalem Vorraum, rundem Vestibül und großem Rechtecksaal. Ähnlich, nur größer, die Börse



320. Aire-sur-la-Lys, Hôtel de Ville

Soufflot ist als Eckbau gegenüber dem Panthéon auf dieses abgestimmt, das Gegenstück erst 1849 aufgeführt. Die Akademie der Künste in Petrograd 1764—72 von Vallin Delamotte umfaßt sowohl Sitzungsräume, ausgedehnte um einen zentralen Ovalhof angeordnete Unterrichtssäle (die Zeichentische radial gestellt) und Wohnungen. Am Mittelrisalit ist gut der Kampf zwischen Rokoko und Klassizismus zu beachten. Ein rundes Vestibül und anschließendes weites Treppenhaus werden schon etwas hart in der Raumfügung. Das rein in Stein ohne Verwendung von Holz und Eisen konstruierte Pariser Observatoire Perraults 1667—72 noch von J. F. Blondel (Arch. L. III, C. 10) als mustergültig angesehen.

Die Idee öffentlicher Museen neben den sehr liberal geöffneten privaten Sammlungen entspringt weniger als in Italien einem Sammeleifer der Antike gegenüber, sondern ist der Ausdruck einer retrospektiv veranlagten Zeit. Über kleine Architekturausstellungen siehe S. 290. Vorschläge für ein Conservatoire des Arts et Métiers werden in Paris seit 1775 verschiedentlich erörtert. Auch die alle zwei Jahre stattfindenden Bildersalonausstellungen mußten die Museumsidee fördern. Jedoch hat erst die Revolution den eigentlichen Grund für das französische Museumswesen gelegt, da sie durch gewissenlose Beraubung sowohl große Gebäude freibekam, wie reichen Besitz zusammenbringen konnte. So nach dem Dekret vom 2. XI. 1789, das die kirchlichen Güter zur Verfügung der Nation stellt, das Museum in Lyon in dem Benediktinerinnenkloster eingerichtet, 1792 das in Toulouse gegründet.

Vorschläge für eine gewaltige Galerie mit Oberlicht, auf die wohl die vatikanischen Säle von Einfluß waren, macht Armand-Guy Kersaint im „Discours sur les Monuments publics“, Paris 1792. Im Athenaeum 1806 die Beschreibung und Abbildung der Bautengruppe einer Exposition des produits de l'Industrie, die mit einzelnen Pavillons als Flügelbauten des Hospice des Invalides den vorliegenden Platz säumt.

Der Italien gegenüber weniger produktive Theaterbau läßt sich in seiner Entwicklungslinie an einigen Beispielen hinreichend erläutern.

Wir sind zunächst auf eine Reihe nicht mehr vorhandener aber noch wohl rekonstruierbarer Bauten angewiesen. Die alte rechteckige Saalform noch in dem ältesten, unter Richelieu erbauten Theater des Pal. Royal in Paris — an den verschiedenen Theatern dieses Palais ließe sich die Entwicklungslinie skizzieren — beibehalten. An den Seiten zogen sich amphitheatralisch Sitzreihen entlang, über ihnen zwei Balkonränge. Der Bühne gegenüber öffnete sich das Eingangsportal. Das Parterre war freigehalten, um bei größeren

in Paris 1808—26 von Brongniart und Delabarre, rings von einer Säulenhalle umgeben, profanes Gegenstück zur Madeleine. Seitliche Anstückungen 1903 vorgenommen.

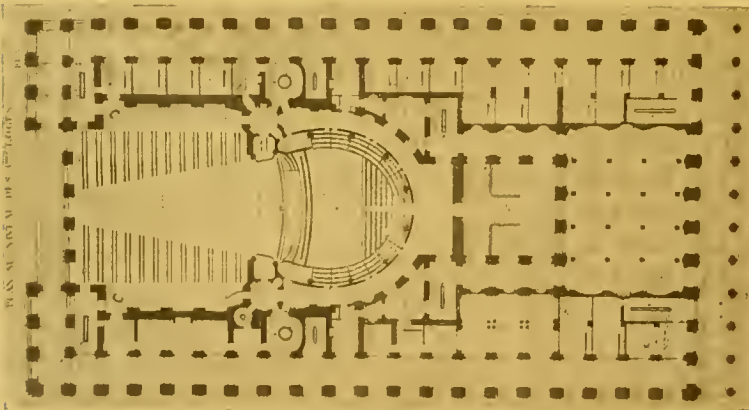
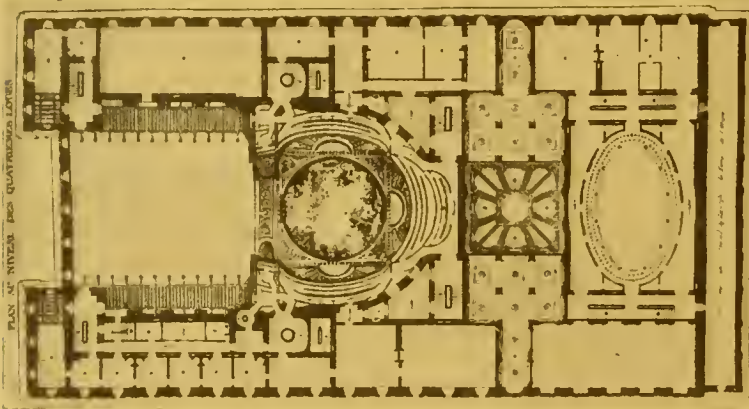
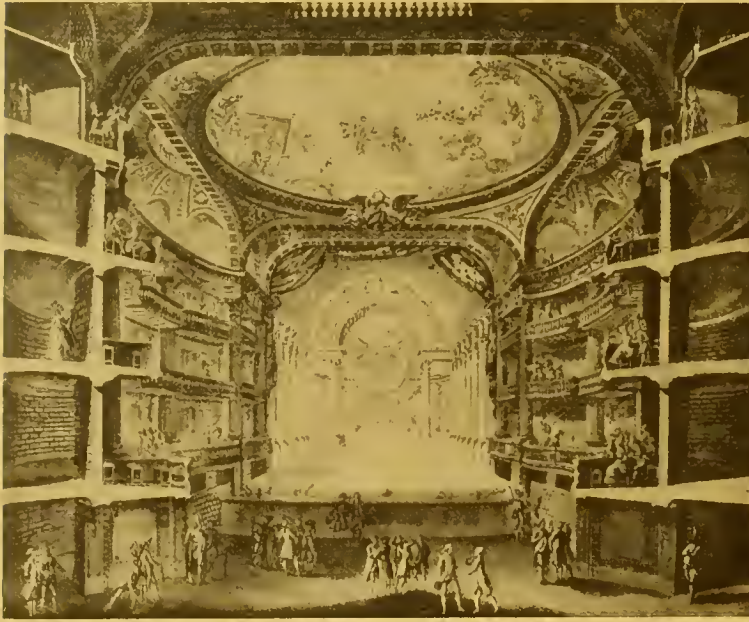
Von Unterrichtsbauten ist in Paris die Ecole de Médecine 1769—86 von J. Gondouin mit Kolonnaden gegen die Straße, breit gelagertem Hof und rückliegender Tempelfront, hinter der das halbkreisförmige Amphitheater liegt, ein wohlhaltenes Beispiel des Klassizismus. An ihm möge man insbesondere die Flächenbehandlung studieren. Die Ecole de Droit 1771 von

Aufführungen, Balletten mitbenutzt werden zu können. Die Anlage erinnert in manchem an das Teatro Farnese (S. 147). Dieses Theater wurde von Molière für seine Aufführungen 1660 umgebaut. Die amphitheatralischen Sitzreihen fielen fort. Die vorher parallelen Wände konvergierten von der Bühne weg, schlossen gegen den Hintergrund polygonal ab und wurden von zwei Reihen Logen übereinander umsäumt. Von dem Parterre wurde nach hinten zu ein Teil für Sitzreihen, das Amphitheater, abgetrennt. Der vordere Abschnitt blieb wie gewöhnlich frei, doch konnten hier Sessel für die vornehmsten Besucher aufgestellt werden. Diese französische Anordnung im Turiner Hoftheater (Abb. 163) übernommen. Ähnlich das gleichzeitige oder sogar frühere, von den Italienern Amandini und Vigarani in den linken Flügel der Tuileries eingebaute Theater. Hier in die erste Logenreihe noch Balkons eingespannt, der Hintergrund des Zuschauerraums gerundet. Das Amphitheater stieg nach hinten unter der Logenreihe auf und füllte so den Zuschauerraum hinter den Logensäulen aus. Die Tiefe der Bühne war anderthalbmal größer als die des Zuschauerraums, die ständig verbesserten maschinellen Einrichtungen von J. F. Blondel (Arch. L. VI, C. 21) gelobt. In den dreißiger Jahren des 18. Jhhs. fertigt für dieses Theater Servandoni eine große Zahl Prospekte, die in den Almanachen der Zeit mehr als einmal gepriesen werden. Das dritte ähnliche und gleichfalls zerstörte Pariser Theater war die Comédie Française 1687—89.

Auffallend ist, daß das Rokoko keinen besonderen Typ geschaffen hat, will man hierher nicht das 1755 von Héré erbaute, 1906 ausgebrannte Theater in Nancy rechnen. Wir sahen es nicht mehr. Um die Mitte des 18. Jhhs. ist ein erneutes Interesse für das italienische Theater festzustellen. Kritik derjenigen in Turin, Parma, Vicenza von Cochin im M. d. F. 1758, IX, 75. Hier auch angemerkt, daß das französische Theater an seiner Ableitung aus dem Ballspielhaus — ein solches in Versailles erhalten — ständig kranke. Daß das Theater Palladios (S. 147) das Modell eines vollkommenen Theaters sei, ist der Schluß einer längeren Ausführung im M. d. F. 1755, IX, 204. Es kreuzen sich also jetzt im französischen Theaterbau die Einflüsse des italienischen Hochrenaissance- und Barocktheaters. Dagegen werden statt der italienischen, kastenartigen Ranglogen die freischwebenden Rangbalkone eingeführt. Sie sind entweder in einzelne Balkone abgeteilt oder legen sich durchgehend um den Zuschauerraum herum, diesen reicher modellierend, wie es die gleichmäßige Rangloge konnte. Man hat dies wohl empfunden. Cochin (s. oben) bemerkt von den sechs gleichen Rängen des Turiner Theaters: *cette égalité est contraire aux règles du goût, qui exige des proportions variées dans les masses principales d'un édifice.* Einflüsse des französischen Rangtheaters auf das italienische Logentheater sind in Padua (Abb. 164) festzustellen.

Der erste bedeutende Bau ist das Theater in Lyon, 1754—56 von Soufflot errichtet, leider ebenfalls zerstört 1827. Der Zuschauerraum hatte hier elliptische Form. Einer Gesinnung, wie wir sie in dem Morettischen (Abb. 161) und Ferrareseschen (Abb. 162) Theaterentwurf, im Theater von Imola (S. 150) kennen gelernt haben, begegnet man in dem Entwurf Cochins „*Projet d'une Salle de Spectacle*“, Paris 1765. Ein Querovalraum vereinigt Zuschauerraum und Bühne, diese ist dann nach hinten geöffnet. Die genannten italienischen und der französische Entwurf, etwa gleichzeitig entstanden, zeigen sehr schön die universelle Raumgesinnung des Klassizismus (S. 290). Als Queroval auch der Theaterentwurf von Rubo le fils im „*Traité de la construction des Théâtres*“, Paris 1777. Der kreisrunde oder ovale Saalbau empfohlen im L'av. 1769, 98 und von Patte in seinem wichtigen und mit vielen Grundrissen versehenen „*Essai sur l'Architecture théâtrale*“, Paris 1782.

Dagegen die gestelzte italienische Halbellipse mit Einziehung am Proszenium übernommen von A. J. Gabriel im Theater des Versailler Schlosses. Pläne dafür seit 1748 gemacht, die innere Ausstattung beg. 1763, Einweihung erst 1770 (M. d. F. 1770, VIII). Ebenso hier auch Logen erscheinend, die beiden unteren niedrig mit Pfeilern, die obere fast doppelt hohe mit Säulen. Gleichzeitig ein prächtiges, heut verändertes Vestibül entworfen, dessen Originalzeichnungen in den Archives Nationales aufbewahrt werden. Eine schöne



321—323. Bordeaux, Grand Théâtre

Vestibüentwicklung mit großer achsial gelegter Vortreppe erhielt auch das dritte von Moreau Desproux 1764—70 nach dem Brand des Molièreschen im Pal. Royal erbaute Theater, das dann wiederum 1781 dem Feuer zum Opfer fiel.

Die endgültige Lösung, für das ganze 19. Jhh. vorbildlich, findet V. Louis im Grand Théâtre von Bordeaux. Plan 1772, Grundstein 1776, voll. 1780, veröffentlicht von ihm Paris 1782. Zahlreiche Studien dafür in der Mairie der Stadt.

Man hatte zuerst an Soufflot gedacht, doch übernimmt schließlich Louis den Bau als Architekt und Unternehmer. Der Grundriß im ersten Ranggeschoß mit dem Treppen vestibül (Abb. 323), der Grundriß im vierten Ranggeschoß mit der über dem Vestibül befindlichen Salle des Concerts, jetzt grausam verändert (Abb. 322), und schließlich die Ansicht des Innenraums (Abb. 321) entheben uns der Beschreibung. Hier herrscht ein unerhörtes, und doch bis ins letzte leichtfaßlicher Raumreichtum, der sich einem Panthéon (Abb. 291) würdig an die Seite stellt. Man beachte auch die Anlage der Nebenräume und Treppen, die zwar schon in Versailles klug durchgearbeitet sind, hier jedoch erst im Konzert der Raumkomposition Bedeutung erlangen. Die Farbgebung des Saals früher auf lichte Marmortöne, goldene Ornamente, blaue Draperien abgestimmt. Im M. d. F. 1780, V, 181 wird über die ganz ungewohnte feierliche Stille während der Aufführungen berichtet: *cette impression est aux yeux du Philosophe la plus belle hommage qu'une Nation puisse rendre aux productions du génie.* — Der Einfluß dieses Theaters spiegelt sich wider in Paris im Théâtre Français, dem vierten, jetzt links seitlich angebauten Thea-

ter des Pal. Royal 1787—90 von V. Louis, 1799 von Moreau-Desproux verändert, 1900 ausgebrannt; dem Théâtre de l'Odéon 1779—82 von M. J. Peyre und Dewailly, 1799 ausgebrannt und 1808 erneut von Chalgrin (S. 278, M. d. F. 1808, VII, VIII, XI) und andren bei Le-grand und Landon, Krafft und Ransonette, Dumont im Recueil III abgebildeten Theatern. Ganz unter dem Einfluß des Theaters in Bordeaux steht der Entwurf für ein Louvretheater von Percier und Fontaine in „Plans des plusieurs Châteaux“, Paris 1833, und noch die Grande Opéra in Paris 1861—74 von Garnier ist ohne jenes Vorbild undenkbar.



324. Metz, Theater und Theaterplatz *

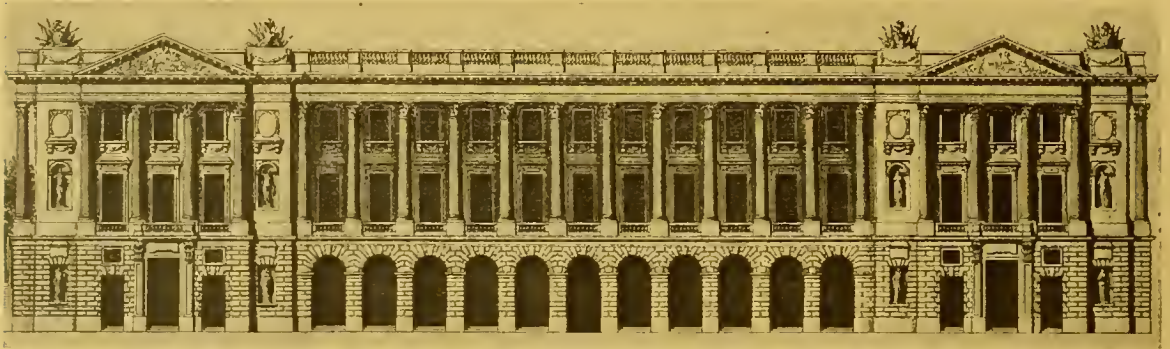
Über maschinelle Einrichtungen, die schon J. F. Blondel anlässlich des Theaters der Tuileries (s. oben) nicht als Aufgabe des Architekten ansieht, vergl. Boulet, „Essai sur l'art de construire les Théâtres“, Paris, au IX.

Das Theater Soufflots hatte zum erstenmal Wert auf eine Fassadengestaltung gelegt, ohne doch der wesentlichen Anforderung gerecht zu werden, als die im M. d. F. 1755, IX, 204 eine Portikus bezeichnet wird. Eine solche vorgebaut, gleichzeitig eine Terrasse abgebend, vor dem Theater in Metz 1738 (Abb. 324) von Oger, innen verändert, das den Mittelteil einer eingeschwungenen Baugruppe bildet; eingebaut in das Theater von Arras 1785. Klassizistische dekorierte Fassaden der Theater in Amiens 1778—80 von Rousseau und Carpentier, in Orléans. Auch hier gibt der Block des Theaters in Bordeaux das von der gleichzeitigen Kritik einstimmig als zweckmäßig und den öffentlichen Versammlungsbau richtig charakterisierend anerkannte Motiv der ringsum geführten Säulen- und Pfeilerhallen (Abb. 323). Bescheidener ein gleiches am Théâtre Français, ebenso am genannten Entwurf von Percier und Fontaine. Die Säulenvorhalle ohne Giebel mit feierlichem Stufenunterbau erscheint am Odéon in Paris, hier an den drei anderen Seiten Pfeilerarkaden dem Baukörper eingelegt, an den Theatern in Nantes 1788 von Crucy, ausgebrannt 1796, in Straßburg 1800 von Villot, rest. 1871.

Mit einem Wort sei auch der zahlreichen Gartentheater gedacht, die entweder nur zu einmaliger Benutzung im Freien aufgeschlagen wurden, bei Eintritt schlechten Wetters rasch abgebrochen und in einem Saal aufgestellt werden konnten, oder die als feste Anlage mit Bühne und Buschkulissen, einem stufenförmig ansteigenden Amphitheater in ein Boskett eingebaut waren. Die Abbildung eines entzückenden kleinen Theaters im Tuileriesgarten bei J. F. Blondel, Arch. L. VI, Tafel 21, bereits zu seiner Zeit im Verwachsen.

Vorschläge für ein Palais National, dessen Mitte ein mächtiges, kuppelgewölbtes Amphitheater einnimmt, und für einen Cirque National, der ähnlich, doch größer als der antike Circus maximus ist, bei Armand-Guy Kersaint im angeführten Discours.

Von Festsälen auf besondere Veranlassung hin sind S. 273 zwei Beispiele genannt worden Festdekorationen aller Arten, über die zahlreiche zeitgenössische Stiche und Zeichnungen berichten, wie eingangs des Kapitels vermerkt, von J. F. Blondel beschrieben. Die Revolutionszeit und ihre Führer glaubten dann, fortwährend Grund zu haben, Feste mit reichem dekorativen Aufwand zu begehen. Die symbolischen Dekorationen des Jahres 1793 im M. d. F. 1793, VIII, 278 beschrieben. Der reichen Bild- und Reliefdekoration 1802 am Pal. de Bourbon von Gisors le jeune wird im J. d. B. an X, Nr. 130 das Zeugnis ausgestellt, bis dahin habe die Dekoration nur den Augen geschmeichelt, jetzt sei sie „pénétrée jusqu'au fond du coeur“. Das Urteil scheint erwähnenswert, weil es den Umschwung von der Anschaulichkeit zur Ideologie charakterisiert.



325. Paris, Garde-Meuble

XIII. Stadtbaukunst.

Bei einem Überblick über die Entwicklung der französischen Stadtbaukunst begnügen wir uns damit, aus einer Vielheit von Dingen, deren jedes einzelne eine besondere Liebe beanspruchte, wenigens auszuwählen und den Reichtum der Erscheinungen auf einige knappe Formeln zu bringen.

Der Gegensatz zwischen der räumlich-plastisch, fast gewalttätigen italienischen Barockbaukunst und den einfacheren aber maßvoller ausfeilenden Leistungen der französischen Baukunst bestimmt auch das Verhältnis des italienischen und französischen Stadtbaus. Daß Rom die Stadt ist, in der man am besten über die Situierung von Bauten, Platzbildungen und über die architektonische Vorstellung eines ganzen Stadtkörpers lernen könne, wird von der Theorie mehrfach betont. Trotzdem ist selbst eine der reichsten Platzbildungen wie in Nancy (Abb. 332) aus völlig anderen Raumvorstellungen entwickelt als der Petersplatz (Abb. 172), Wuchtigkeit und Schwung der Erscheinung fehlen ihr völlig. Dagegen ist einfacheren Raumabschnitten im Stadtkörper, der Ausbildung einer Straße, einer Straßenkreuzung, eines schlichten Stadtplatzes größeres Bemühen zugewandt als in Italien:

Besondere Aufmerksamkeit wird der Zusammenstimmung eines Hauptbaus mit seiner Umgebung gewidmet. Die Kunst des optischen Maßstabs, der Relationen, wird auf das feinste durchgebildet: indem die Nachbarbauten die dem Betrachter geläufigen Maßstäbe in Tür- und Fensterhöhen, Wohngeschoßhöhen bringen, machen sie es ihm leicht, mit solchem Vergleich die gesteigerten Verhältnisse des Hauptbaus, sein Riesenportal, seine Turmhöhe, seine gesamte Masse als überwältigende Größen aufzumessen. Gewiß hat auch Bernini diese Rechnungen am Petersplatz beachtet, aber doch durch Einführung von Scheinmaßen zugunsten bald der Kirche, bald der Kolonnade die Rechnung kompliziert. Man halte dagegen das Vorplatzprojekt für S. Louis des Invalides in Paris, wie es Félibien des Avaux mitteilt: Nur eine Halbkreiscolonnade legt sich vor den Dom, an ihren Enden stehen dem Betrachter nah und schon großwirkend Pavillonbauten mit Kuppeln in kleinen Teilungen. Die Kolonnade überleitet deren Maß auf das Untergeschoß des Hauptbaus, dieser selbst steigt nun so und so vielmal höher empor, mit solchem optischen Maßvergleich seine gewaltige Höhe verdeutlichend. Aus der großen Zahl anderer optischer Maßstabrechnungen, auf die wir

schon gelegentlich verwiesen (S. 117, 292) mögen wenigstens einige besonders überlegte Beispiele genannt sein: der Platz von Frankreich in Metz mit S. Simon, ebendort der Theaterplatz (Abb. 324), das Theater in Arras, die Place de l'Odéon in Paris. Ein Prachtstück die Situation der Madeleine in Paris, gesehen von der Place de la Concorde (S. 274, 308). Vignon löst hier die Aufgabe, zu einer von A. J. Gabriel geschaffenen Situation einen Monumentalbau so zu komponieren, daß



326. Paris, Rue Royale mit S. Madeleine

mittelst der optischen Leitlinien auf den Wandungen der Rue Royale die flankierenden Monumentalbauten im Vordergrund als Maßstab der mächtigen Säulenhalle im Hintergrund dienen (Abb. 326). Bei der Nachrechnung einer solchen Situation bekommt sogar die Tempelfassade einen anderen Sinn, als nur den einer antikisierenden Leistung. Der wechselvolle Grundriß des Kirchenplatzes bereits durch Contant d'Ivry festgelegt. Man beachte, wie Soufflot Straße und Eckbauten für das Panthéon entwirft (Abb. 327 Mitte unten), wie trefflich die schlichten Häuser der Place Châtelet in Chartres mit den hochsteigenden Massen des Doms zusammengesehen sind, und lese im J. d. P. 1783, 500 und an VI, 786 nach, mit welcher Sorgfalt die Umgebung des Théâtre Italien und einer neuen Oper studiert werden.

Die Vorstellung der Straße als eines Raumes läßt schon in Richelieu (Abb. 328) ihre Wandungen gleichmäßig behandeln. Später mehren sich die Beispiele. Die einzelnen Akzente, Giebel, Risalite werden weniger auf das einzelne Haus als auf die ganze Straßenflucht abgestimmt. Das heißt, die Vorstellung des einzelnen Hauskörpers muß der Vorstellung der Summe weichen, und die Vorstellung der plastischen Erscheinung der Hausreihe verbindet sich mit der Vorstellung des umgrenzten Raums: man bemüht sich um umfassendere architektonische Vorstellungen. So der Cours S. André in Nantes 1726. Ferner die Anlagen der Rues Royales (jetzt Nationales) in Orléans 1750—70 von Hupeau, in Nantes 1757—65 von demselben, in Tours 1765—79, alle mit neuer Monumentalbrücke in der Achse, mit architektonisch bedeutendem Brückenkopf und Endigung gegen einen Platz. In Orléans aus späterer Zeit der Durchbruch der Rue Jeanne d'Arc, geplant seit 1777, ausgeführt 1833—41. Die Häuser am Quai in Bordeaux seit 1755, die erwähnte Rue Royale in Paris, ebendort die Rue Joubert (J. d. P. 1781, 511), die Rue de Rivoli beg. 1802, beendet erst 1865, gleichzeitig der Durchbruch der Rue Castiglione gegen die Place Vendôme. Über die Bestimmungen zur Erzielung einheitlicher Bebauung vgl. J. d. B. an XII, Nr. 321, 361, 363 und 1808, XII.

Als Abschlüsse der Straßen Toranlagen von den einfachen Barrières — in Paris S. Martin, de Fontainebleau, du Trône von Ledoux Ende des 18. Jhhs. — bis zu den großen dekorativen Stadt- und Triumph-toren. Abbildungen einer größeren Zahl Pariser Tore bei Perelle, unter ihnen der 1670 von Perrault in Stuck ausgeführte, 1716 abgebrochene Triumphbogen, zwölf Entwürfe bei Marot. Zu nennen besonders die Porte des Moulins in Langres 1647 von Camus, Porte de Paris in Lille 1682 von Vollant, in Paris Porte S. Denis von F. Blondel (Abb. 252) und S. Martin seit 1674 von Bullet mit Reliefs von Desjardins, Marsy, Legros — fast ein genaues Quadrat, 53 p. 1 po. : 53 p. 7 po. —, Porte de Brisach in Belfort 1687, Porte du Peyrou in Montpellier 1691—1710 von Daviler nach Zeichnung Dorbays. Alle diese Torbauten schwer und fest. Das Motiv des Konstantinsbogens zum erstenmal auftauchend in rokokomäßiger Lockerung am Arco S. Gallo in Florenz 1745 von Jadot, dem Hofarchitekten des späteren Kaiser Franz I., der damals Lothringen mit Toskana vertauschen mußte. Ebenfalls eine rokokoartige — man möchte sagen — Korrektur



327. Paris, Plätze und Platzentwürfe 1748

des antikbarocken Konstantinsbogens der Arc de Triomphe in Nancy (S. 306). Weitere Torbauten des 18. Jhhs. in Toulon 1738, in Bar-le-Duc Porte de la Couronne 1751, in Bordeaux Porte Bourgogne 1751 bis 1755 von A. J. Gabriel, in Beaume Porte S. Nicolas 1761, ein Triumphtor in Pontarlier, Stadttore in Crépy-en-Valois. Ende des 18. Jhhs. in Châlons-sur-Marne Porte S. Croix 1770 von N. Durand, in Dijon Porte Guillaume 1786. Eine klassizistische Korrektur des Konstantinsbogens der Arc de Triomphe du Carrousel in Paris 1805 von Percier und Fontaine, als zu klein und ungünstig isoliert kritisiert im J. d. P. 1806, 633 und J. d. B. 1803, VIII. (Vergl. Nachtrag S. 302). Ähnlich der Bogen in Marseille 1825–32. Endlich der Bogen in klassizistischer Gesinnung als zentral zu stellendes Bauwerk mit kreuzförmiger Durchbrechung: Arc de Triomphe de l'Etoile in Paris. Der erste Entwurf — Konkurrenzarbeiten im Cab. des Estampes! — von Raymond und Chalgrin 1805, Fundamente 1806, seit 1808–11 Bauleitung von Chalgrin nach eigenem abgeänderten Entwurf, bis 1828 von Goust, voll. 1836. Chalgrins Description de l'arc de triomphe de l'Etoile, Paris 1810, ist nicht ganz korrekt. Eine Kritik, bemerkenswert durch die Angabe neuer proportioneller Maße, von L. Lebrun im J. d. P. 1810, 657. Kaum besser als an diesen Bogen die Veränderungen der plastischen Vorstellung abzulesen.

Brückenbauten gewinnen bei breiteren Flußläufen eine größere Bedeutung als in Italien, zudem steht dort der bedeutendste Bau, Ponte S. Trinità in Florenz 1567–70 von Ammanati, noch am Eingang des von uns behandelten Zeitabschnitts. Ist hier die Bewertung vor allem eine bautechnische, so seien doch die Bauten genannt, die in einer oder anderer Hinsicht auch baukünstlerisches Interesse bieten. In Paris der Pont Royal 1685 von Jacques II Gabriel und Hardouin-Mansart, in Lille der Pont neuf 1701, in Blois die Loirebrücke 1717 von J. J. Gabriel mit Obelisk und Skulpturen von Coustou, von denselben der Pont des belles Fontaines in Juvisy bei Paris 1728 mit allegorischen Gruppen. Andere Brücken in Sens von Boffrand, in Charnes 1731, in Moulins 1743 von Derégemorte, in Pont d'Ardres 1752, die genannten Brücken in Orléans, Nantes und Tours, der Pont de Neuilly 1766–72 von Perronet. Dieser letzte samt denen in Orléans und Nantes veröffentlicht mit zahlreichen Ansichten von Perronet in „Descriptions des projets et de la

construction des Ponts“, Paris 1782 und 1789. Der Pont des Arts in Paris 1802—04 die erste bedeutende und Aufsehen wie Mißbilligung erregende Eisenkonstruktion — man empfindet die Magerkeit als gotisch und höchst widerlich das Zusammengehen der massiven Stropfweiler mit dem Eisen — in der Achse von Louvre und dem Levauschen Kolleg, hochgelegen, beide leider stark überschneidend. Dieser Hauptfehler schon damals heftig kritisiert (J. d. P. an IX und X, J. d. B. an IX, X und XII). Man solle doch gleich auf diese störende Brücke schreiben „Mal inévitable“!

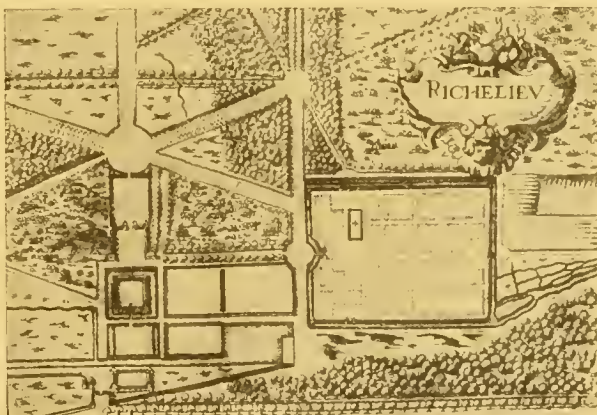
Bereits das Mittelalter kannte in Frankreich den gleichmäßig umbauten und erst damit als architektonische Vorstellung gefaßten Platzraum. An der Schwelle unseres Zeitabschnitts stehen die



328. Richelieu

unter spanischer Oberhoheit entstandene Grand und Petite Place in Arras, zerst. 1916, deren Giebelhäuser sich unten in durchlaufenden Säulenhallen öffnen, letzte bereits als Achsenplatz gegen den Turm des gotischen Rathauses ausgerichtet. Doch würde man auch an dieser Platzgruppe schon wenige Jahrzehnte später getadelt haben, daß ihre Verbindung an zwei Ecken durch die Rue de la Taille jedes Gefühl für rhythmischen Zusammenhang vermissen läßt, beide Plätze trotz ihrer Nachbarschaft sich nicht zu einer größeren Raumeinheit zusammenschließen. Eine solche achsiale Gruppierung tritt zum erstenmal bei den Platzbildungen in Richelieu (S. 310) auf, wo drei halbquadratische Torplätze sich auf die Achsen des gegen eine Seite verschobenen Hauptplatzes ausrichten, der ganze Stadtkörper durch Torplatz, Hauptstraße und Hauptplatz ein Rückgrat erhält (Abb. 328, 329). Später würde man, von immer umfassenderen architektonischen Vorstellungen ausgehend, allerdings auch hier wieder den noch lockeren Zusammenhang zwischen der Stadt und den Raumfolgen des Schloßbaus, ferner die Situation der Kirche getadelt haben. (Vergl. des Verf. „Stadtbaukunst“, 2. A., 1922.)

Die Klassik erstrebt wie für den Baukörper, so auch für den Platzraum eine einfache, beruhigte Erscheinung. Als Kreisplatz die Place des Victoires in Paris (Abb. 327 Mitte oben) 1685—87 von Hardouin-Mansart und Prédot gestaltet, die mehrere vorhandene Straßen aufnahm und daher in ihren Wandabschnitten nicht gleichmäßig ist. Das H. de Toulouse, auf dessen Hofportal die kurze Rue de la Vrillière zuführt, gibt dem Platzraum eine Achsenrichtung, ohne seinen zentralisierten Raumcharakter zu überwinden. Die in der Revolution zerbrochene Standfigur Ludwigs XIV. von Desjardins, jetzt durch ein Reiterdenkmal ersetzt, wandte sich ebenfalls dem Hôtel zu. Den gleichen zentralisierten Charakter zeigt die Place Louis le Grand oder Vendôme in Paris (Abb. 327 links oben).



329. Richelieu 1634



330. Rennes 1826 *

Der Entwurf Hardouin-Mansarts 1685 sah ursprünglich eine weit bedeutendere Gestaltung vor. Um einen rechteckigen Platz sollten die Bibliothek, sämtliche Akademien, die Münze und ein großes Gesandtschaftspalais vereint werden, der Eintritt zum Platz sollte durch einen prächtigen Triumphbogen bezeichnet werden. Finanzielle Schwierigkeiten bringen die begonnenen Arbeiten zum Stocken, der König überweist 1699 der Stadt das ganze Gelände mit der Verpflichtung zum Bauen. Diese wieder gewinnt dafür einen Unternehmer Masneuf, der 1701 die Platzfassaden nach dem Entwurf Hardouin-Mansarts auführt. Die Grundstücke dahinter werden langsam verkauft und von verschiedenen Architekten ausgebaut. (Nur Fassade blieb die Aubette in Straßburg von J. F. Blondel.) Viele der genannten Hôtels liegen hier (vergl. Inhaltsverzeichnis). Der Platz bildet ein Rechteck mit abgestumpften Ecken, das in der Längsachse von einer Straße durchschnitten wird, die ursprünglich gegen die Rue S. Honoré und gegen die Kirchenfassade des Couvents des Capucines endigte, später durchbrochen wurde. Die zentralisierte Raumwirkung hat damit viel verloren. Die Gliederung der Platzwände, wie sie ähnlich schon die Place des Victoires zeigt, ist vorbildlich für die meisten Platzanlagen Frankreichs geworden: über einem Rustikageschoß mit Bogenöffnungen zwei Obergeschosse, zusammengezogen durch eine Pilasterordnung, steiles Knickdach mit Dachgaupen. Die Mitten der Langseiten und die Eckabschrägungen durch Risalite leicht hervorgehoben. Die Mitte nahm bis zur Revolution das Reiterdenkmal Ludwigs XIV. von Girardon ein, nach mannigfachen Versuchen seit 1806 von J. Gondouin und Lepère die bronzebekleidete Vendômesäule zu Ehrens Napoleons aufgestellt, auch diese 1871 gestürzt, 1874 wieder aufgerichtet. — Wohl über keinen Platz ist zu unserer Zeit mehr Spott ausgegossen worden als über die Place Vendôme. Der Historiker und Nichtfachmann, der vor die Dinge tritt mit dem Wunsche, sich ihnen hinzugeben, um sie zu verstehen und zu lieben, wird sich auch heute nicht der Festlichkeit solcher Raumvorstellungen entziehen können. Die Gegner unter den Architekten, die bildmäßige Ansicht einer klaren Raumvorstellung vorziehen, mögen daran denken, daß alle Sichtbarkeiten der Kunst nur Ausdruck gewordene geistige Vorstellungen sind, und daß daher die ausgewogene Raumschöpfung eines solchen klassischen Platzes in Parallele zu stellen ist mit zentralisierten Innenräumen wie S. Louis des Invalides des gleichen Meisters. Verurteilen sie einen solchen Platz, so sollten sie die künstlerische Konsequenz besitzen, auch jeden Zentralbau zu verurteilen. Diesen loben, jenen tadeln ist ein Widerspruch, den wir bei Gurlitt finden, den wir aber, historisch mit der Kunst denkend, uns nicht zu erklären vermögen.

Die Place d'armes in Dijon 1682—86 von Noinville, mit einem zerstörten Denkmal Ludwigs XIV. von 1725, bildet einen gegen das Pal. des Etats (S. 294) geöffneten Halbkreis mit Arkadenbögen. Die Wirkung heut durch regelloses Hochwachsen der Häuser hinter den Arkaden sehr geschädigt. Platz und weniger breite Cour d'honneur ergeben eine Raumgruppe, die begleitenden Baumassen wachsen mit der Zusammennahme des Raums. Der unregelmäßig viereckigen Place Bellecour in Lyon gibt Decotte 1728 durch Bepflanzung (heut nur noch in Resten vorhanden) einen regelmäßigen Grundriß. Die Platzfassaden 1793 zerstört, 1800 neu aufgeführt. Auch das einstige Reiterdenkmal von Desjardins ist durch Lemot ersetzt, die alten Sockelfiguren von Rhône und Saône der Brüder Coustou jetzt vor dem H. de Ville.

Die neuen Platzanlagen des 1720 im Kern niedergebrannten Rennes, heut in ihrer Erscheinung stark verändert, bringen mit bescheidenen Mitteln den größeren Reichtum des

freieren Rokoko der gebundeneren Klassik gegenüber heraus.

Ein erster Entwurf von Robelin (Abb. 205, nach dem Plan von Forestier im Museum von Rennes) wird 1725 von J. J. Gabriel umgearbeitet. Das vom Brand verschont gebliebene Pal. de Justice erhält einen Vorplatz. Dieser, annähernd ein Quadrat, ist von Hausbauten, ähnlich denen der Place Vendôme, umgeben, nur ist ihr Relief ein wenig kräftiger, sind die Achsen etwas schlanker. Eine ansteigende Straße öffnet sich in der Platzachse gegenüber dem Palais. Dieses selbst fluchtet nicht mit seinen vorspringenden Flügeln, sondern jetzt zu-



331. Bordeaux, Place de la Bourse

(Phot. Calavas)

rück, so die Erscheinung des Platzkopfes kräftiger modellierend. Bezeichnend ist die Umformung, die Gabriel mit dem Rathausplatz vornimmt. Zunächst hatte man noch klassisch an einen hofartig zentralisierten Platzraum gedacht. Gabriel dagegen schiebt den reich modellierten Hauptbau (Abb. 318) auf die Seite, legt auf der anderen Seite (für einen korrespondierenden Monumentalbau aufgespart? — seit 1831 hier das Theater) eine Baumpflanzung an, läßt die Straße durchschneiden, die Platzhälften rechts und links hochhebend und sie mit Balustraden umziehend (Abb. 330 nach den im städtischen Bauamt befindlichen Aufnahmen von Nayliès und Lemain 1826). Man verfolge, wie in der Verbindung dieses unregelmäßig-regelmäßigen Platzraums mit dem Straßenraum Raumkurven entstehen, die ganz an die ornamentalen Ausschlingungen einer Rahmenleiste erinnern. Eine rhythmische Verbindung beider Plätze mußte in Rücksicht auf die Grundstückverhältnisse unterbleiben.

Ähnlich reich konturiert die Place Royale, jetzt de la Bourse in Bordeaux (Abb. 331), 1730—51 aufgeführt, Entwurf von Decotte, Ausführung von J. J. Gabriel unter Mitwirkung von Verberckt und Francin für die dekorativen Arbeiten, voll. durch A. J. Gabriel.

Der Platz öffnet sich als Nische mit kräftigen Eckbauten, gewissermaßen eine halbe Place Vendôme, doch mit bemerkenswert schlankeren Proportionen der Wandungen, gegen die Garonne. Im Grund münden zwei konvergierende Straßen ein, getrennt durch einen aus der Flucht zurückgezogenen Pavillonbau. An Stelle der zerstörten Reiterstatue Ludwigs XV. seit 1869 ein Brunnen. Man mache sich das Problem klar: mit plastisch modellierten Fassaden (S. 257) gilt es jetzt, einen Stadtbau-Raum des Rokoko zu beleben. Die Raumbereicherungen, die in den Innenräumen illusionistisch durch das Ornament angedeutet sind (S. 252), werden durch Verschiebungen der den Platzraum begrenzenden Wandflächen gegeneinander erreicht, also durch stärkeres Licht- und Schattenspiel, durch kräftiges Vortreten von Risaliten, Rückschieben des Mittelbaus, tiefe Öffnung des Platzraums in den gegen den Betrachter konvergierenden Straßen. Ja, es treten hier sogar an den Fassaden dekorative Reliefs auf, die jene räumlichen Vertiefungen der Innenornamentik andeuten. Und nur dann wird man von einem Verständnis für die von der Klassik zum Rokoko sich ablösenden Raumvorstellungen sprechen können, wenn die Bedeutung dieser Einzelheiten dem Betrachter klar geworden ist.

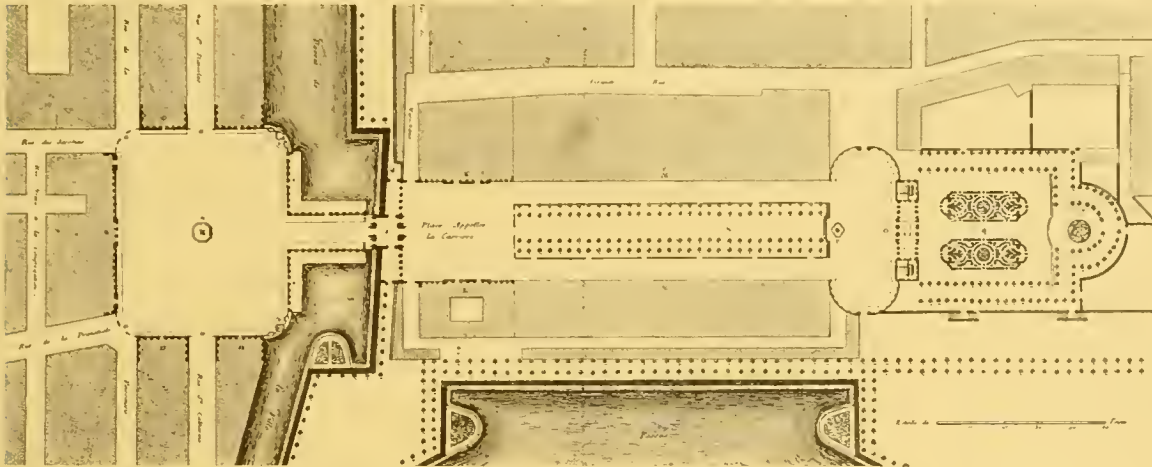
Das Platzprojekt für Rouen von Lecarpentier (abgebildet bei Patte „Monumens érigés“ Paris 1765) sieht ebenfalls solche gegen den Betrachter konvergierende Straßen vor, wie sie von nun an nicht mehr aus dem Schatz des französischen Stadtplanes verschwinden, und gibt einen reich modellierten Hauptbau, kommt aber nicht zur Ausführung. Dagegen die herrlichste Schöpfung der französischen Stadtbaukunst des Rokoko, die Platzgruppe in Nancy (Abb. 332—344), abgesehen von unbedeutenden Änderungen wie Zuschüttung der Gräben, Verschwinden eines Brunnens, unversehrt. Die ganze Anlage 1753—55 von Héré de Corny

unter Stanislaus Lesczinski, dem Schwiegervater Ludwigs XV., aufgebaut. Die zahlreichen Schmiedearbeiten Meisterstücke Lamours. Kindergruppen auf den Balustradengeländern der Carrière von Söntgen, Lepy und Mény.

Die Aufgabe wurde erschwert dadurch, daß bereits 1715 ein großer Hôtelbau (L), das H. de Craon, an der alten Carrière von Boffrand errichtet war, ebenso war von ihm — nicht von Hardouin-Mansart, der allerdings eine Zeit lang Ratgeber des Herzogs war — bereits unter Leopold I. das Erdgeschoß des herzoglichen Schlosses, des späteren Pal. du Gouvernement, festgelegt. Damit war für Héré die Achse und das Fassadensystem gegeben. Seine Leistung besteht darin, daß er diese Einzelheiten nicht nur vereint, sondern sie so miteinander verbindet, daß alles sich zu einer wie in einem Guß entstandenen rhythmischen Platzfolge vereint, deren Wandung den feinsten Durchbildungen des Raumgedankens willig folgt. Die Bewegung des rechteckigen Hauptplatzes sammelt sich im Ansteigen der Kontur der Platzwandungen vom arkadengefaßten Ausgang gegen das H. de Ville an der Rückwand, das bei sonst gleicher Gliederung durch Risalite und Mittelgiebel über die seitlichen Bauten herrscht. Gleichzeitig flutet die Bewegung zurück gegen die Carrière, da der Ausgang zu dieser durch ein prächtiges, plastisch reich gelockertes Triumphtor hervorgehoben ist. Das wirksame Relief des Tors auf der einen Seite der Carrière hält dem Pal. du Gouvernement auf der andren Seite fast das Gleichgewicht, nur zögernd gleitet dorthin die Raumbewegung ab, um schließlich in wundervollem Endschwung sich in dem säulengefaßten Ovalplatz vor dem Palais auszurollen. Und wieder zurück wendet sich der Blick gegen das Triumphtor, in dessen Bogen das Monument Ludwigs XV. (jetzt Stanislaus Lesczinskis) sichtbar wird, während über seiner emporflackernden Attika die fernen Türme der Kathedrale hochsteigen (gegen sie führend die Rue de la Primitiale). Nichts in dieser Raumfolge bleibt für sich, immer bezieht sich das Nächste auf das Vorhergehende, entwickelt sich aus ihm, setzt es fort und schließt es ab. Dabei doch jedes einzelne Glied sauber in sich vollendet, ohne Verklammerung oder Verschmelzung mit den benachbarten Teilen. Die Leistungen der Innenraumkunst des Rokoko finden hier ihren entsprechenden Ausdruck. Neben Patte vergl. Héré, Plans et élévations de la Place Royale de Nancy, Paris 1753.

Der große Umschwung zum Klassizismus hatte inzwischen bereits in Paris eingesetzt, wenn auch noch kaum merklich. Unter diesem Gesichtspunkt verdienten die Entwürfe zahlreicher Architekten 1748 für die Place Louis XV in Paris, die Patte in „Monumens érigés à la gloire de Louis XV“, Paris 1765 zum Teil publiziert hat (Abb. 327), andere in den Archives Nationales, eingehende Würdigung. Hierbei sind zu vergleichen Vorschläge und Kritiken der Architekten und des Publikums, das man dazu besonders aufforderte (heut hält man es fern!), im M. d. F. 1748, VII bis 1749. III. Die Raumformen des Rokoko herrschen noch vor, bereits aber macht sich leise in erneut zentralisierten Bildungen eine andere Vorstellung geltend. Das endgültige Resultat dieser Vorarbeiten ist die Place de la Concorde (S. 308). Weiter zu nennen die verschiedenen Entwürfe von Poncet de la Grave, einem Pariser Advokaten, in „Projet des Embellissemens“, Paris 1756, ein wenig dilettantisch, aber gar nicht übel, und vor allem das allgemeine Interesse beweisend. Die Place Royale in Reims 1759 von Legendre verändert nicht nur das übliche Fassadenschema ins Klassizistische, sondern offenbart bereits auch in ihrem fast quadratischen Grundriß, in den die Raumform zentralisierenden Straßenöffnungen in der Mitte dreier Seiten, eine neue Gesinnung.

Neben solchen einfachsten Gebilden nun ebenfalls in der Stadtbaukunst des Klassizismus die Erscheinung, daß einfachste Vorstellungsformen zunächst noch nicht Verödung bedeuten; sondern mannigfach miteinander kombiniert werden können. Bezeichnend dafür die Platzgruppen, die J. F. Blondel um den Dom in Metz herum seit 1764 anlegt (Cours VI, 395). Es werden vier Einzelplätze gebildet, und wenn diese auch im Zusammenhang stehen, so ist das Bemühen doch mehr darauf gerichtet, sie in sich nach Proportion und Architekturmotiv zu vollenden, statt sie aufeinander zu entwickeln, wie es in Nancy geschah. Das 19. Jhh., statt räumlich nur plastisch orientiert und den gotischen Domkörper als isolierte Erscheinung würdigend, hat mit dieser Situation gründlich aufgeräumt, und wenn auch damit



332. Nancy, Place Royale 1765

bereits unter französischer Herrschaft begonnen wurde, so war das keine Entschuldigung, in der folgenden Zeit die begonnenen Fehler riesengroß zu machen. Leider kann man sich nicht verhehlen, daß unserer höchst autokratisch arbeitenden Denkmalpflege auch heute noch vielfach eine für umfassendere Vorstellungsformen erzogene Anschauung mangelt. Hier geht alles ins Einzelne, statt ins Große. Eingehendere Behandlung dieser Platzanlage in des Verfassers „Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit“, Frankfurt a. M., 1921.

Aus dem Ende des 18. Jhhs. nennen wir die Place Fontette in Caen vor dem Pal. de Justice (S. 295). Weiter die ähnliche Place Graslin in Nantes (Abb. 335) als Zentrum eines neuen Quartiers des Spekulanten Graslin 1785 von Crucy entworfen, in Verbindung mit der 1789 eröffneten Place Cambronne, jetzt Cours de la République, trotzdem durch den Wechsel der Fassadenbehandlung beide Plätze von einander isoliert. Als regelmäßiger Halbkreisplatz — die Grundrißform also gegen Place Graslin noch vereinfacht — mit ebenso einfachen, kahlen Fassaden die Place Royale zu Ehren Ludwigs XVI. in Nantes 1788 ebenfalls von Crucy angelegt, ähnlich die Place de l'Odéon in Paris, beide mit radial ausstrahlenden, die Raumwirkung zentralisierenden Straßen. Mit dem letzten Platz überaus genial zugleich die ein-



333. 334. Nancy, Place Royale (Stanislas)

mündenden Straßen in den unregelmäßigen Geländezwikel eingepaßt, ihre Begründung im J. d. P. 1780, 1359. Eine Place Louis XVI von Doucet als Kreisplatz mit sechs radialen Straßen gedacht (M. d. F. 1785, IV), ein anderer Vorschlag Gisors J. d. P. 1787, 973. Eine klassizistische Kritik der Pariser Hauptplätze im J. d. P. 1810, 1621. Der regelmäßige Sternplatz ist das Vermächtnis des späten Klassizismus an das 19. Jhh., das von diesem bald mit historisierenden, räumlich völlig anders wirksamen Fassaden verlottert ward.

Eine Auflösung der geschlossenen Raumvorstellung zur Weite der umgebenden Landschaft unter dem Einfluß der Gartenkunst gibt schon Anfang des 18. Jhhs. der Peyrou in Montpellier, ein promenadenartig ausgestaltetes Hochplateau vor dem gleichnamigen Tor mit prächtiger Fernsicht Das Chateau d'eau am Ende aus der zweiten Hälfte des Jhhs. Als Landschaftsplatz, der von vornherein auf feste Fassung verzichtet, schließlich auch die endgültige Ausführung der Place Louis XV, jetzt de la Concorde, in Paris (Abb. 327 links oben, 325) von A. J. Gabriel gestaltet.

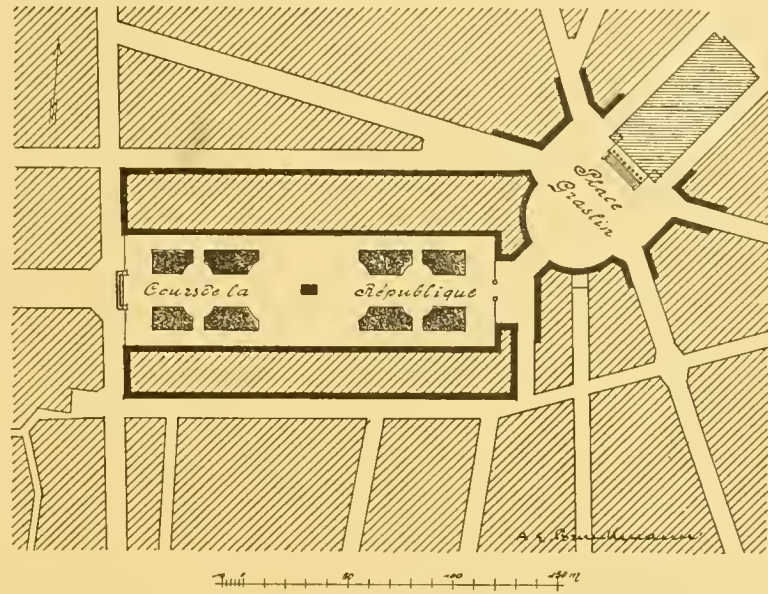
Als man nach den ersten Vorschlägen 1748 (S. 306) das Gelände hinter dem Jardin des Tuileries 1750 wählt und die Reiterstatue Bouchardon in Auftrag gegeben ist, werden die Mitglieder der Académie Royale zum Wettbewerb eingeladen, doch ist nach dem ausführlichen Gutachten (aufbewahrt in den Archives Nat.) des Directeur des Bâtimens Mr. de Vandières, des Bruders der Pompadour, kein Entwurf völlig geeignet. Von ihm der Vorschlag gemacht, aus den 19 Entwürfen einen neuen zusammenzusetzen, womit der König dann A. J. Gabriel beauftragt. Sein Plan von 1753 in den Archives Nationales erhalten. Sehr ähnlich dem späteren Entwurf zeigt er an den Schmalseiten statt des einen zwei Ausgänge. Der endgültige Entwurf 1755 mit der einen, achsial angeordneten Rue Royale (Abb. 326). 1753 der Platz eingeebnet, 1754 der Grundstein des Denkmals gelegt, 1757 die Fassade des linken Gebäudes begonnen, das Gelände dahinter in vier Losen für Privathôtels verkauft. 1758 der rechte Bau, die Garde-meuble, königliche Gerätekammer, aufgeführt. Das Fassadenmotiv dieser Bauten leitet sich von der Louvre-Kolonnade (Abb. 254) ab, doch konnte schon Gabriel für die besondere Abänderung Vorstudien in den Konkurrenzentwürfen von 1748 finden. Allerdings ist hier alles bis ins feinste ausgewogen: das gleiche Thema, oft behandelt, findet seine klassizistische Vollendung. Um die Platzfläche einige Befestigung zu geben, sind breite Gräben um sie herumgezogen. Einweihung des Platzes 1763, Ausbau noch bis 1772. Von Perronet 1787 die Seinebrücke geschlagen. Der Jardin des Tuileries und die Champs Elysées begrenzen den Platz auf den beiden Langseiten, auf der dritten Seite öffnet sich die Seine, während auf der vierten Seite von den beiden einzigen Monumentalbauten die Rue Royale gefaßt wird, deren Abschluß damals die S. Madelaine von Contant d'Ivry bilden sollte. Eine Beschreibung im M. d. F. 1763, VIII. Für die Geschichte des Platzes vergl. auch Fels, A. J. Gabriel, Paris 1912. 1829 ein Wettbewerb zur Verschönerung! — seit 1854 Verschlechterung des Platzes durch Zuschütten der Gräben u. a.!

Macht sich in diesen freieren Plätzen bereits der Widerschein der Gartenkunst geltend, so dringt sie mit Promenadenanlagen und öffentlichen Gärten unbehindert in das Gefüge der Stadt ein. Allerdings darf auch Frankreich, so beherrschend seine Gartenkunst seit Lenôtre für Europa ist, sich nicht die Erfindung des Promenadenweges zurechnen. Die ersten Beispiele finden sich in den Niederlanden, vorzüglich den holländischen Teilen, und die Linden in Berlin sind bereits 1650 nach dem Vorbild der Stadt Cleve angelegt worden.

Von Lenôtre selbst angelegt die Promenade in Dijon 1670. Die Grands Boulevards in Paris (Abb. 327) aus den alten Festungswällen seit 1676 entstanden, ebendort die Champs Elysées, die Pariser Linden, Ende des 17. Jhhs., ausgestaltet erst 1815. In Châtillon-sur-Seine 1710 der Cours-l'Abbé mit der Porte de Paris 1765, in Rennes 1726 die Motte, ansteigend mit einigen Treppenrampen, wiederum das gemäßigte französische Rokokobeispiel neben einem Bosco Parrasio (S. 160). Promenaden in Reims von Gentillatre, auf den Wällen von S. Foy-la-Grande 1738, rings um die Altstadt Bordeaux 1755, in Baguères-de-Luchon 1765, in Brest der Cours Dajot 1769, in Mauriac 1770, in Rochefort 1775, in Epinal 1809. Alle diese Promenaden in ihrer zum Teil erhaltenen Randbebauung mit Balustraden, Bänken u. a. bemerkenswert.

Neben den sehr liberal zugänglichen königlichen Gärten — in Paris der Jardin des Tuileries (Abb. 327 links), dann der berühmte Garten des Pal. Royal (Abb. 327 Mitte) mit seinen Juwelierläden, Spielhäusern, eleganten Dirnenwohnungen, 1784 mit Holzarkaden umzogen, die 1829 durch Massivbauten ersetzt wurden,

der Jardin du Luxembourg (Abb. 327 unten) — seit der Mitte des 18. Jhhs. öffentliche Gärten, die Stätte zwanglosen, mondänen Verkehrs. Eine Schöpfung des Rokoko auf neu entdeckten antiken Substruktionen in Nîmes 1740 der Jardin de la Fontaine von Maréchal: eine Folge von Wasserbecken, Terrassen mit Balustraden, Brücken und Treppen mit reichem dekorativem Schmuck steigt gegen den Mont Cavalier an, hier von einer Quelle gespeist. Der Jardin public in Bordeaux 1746—56, weiter der Parc de Blossac in Poitiers, die Pépinière in Nancy 1765, der Jardin des Plantes in Angres 1777. In Bordeaux an Stelle der 1785 zerstörten Zwingburg Trompette die Place des Quinconces. Eine Umfassung durch gleiche, mit Kossalpilastern gegliederte Fassaden nach dem Entwurf von V. Louis (in der Mairie) kam über Anfänge nicht hinaus, hat aber die Anregung für die erwähnten Arkaden des Pal. Royal-Gartens gegeben. Rasenspielflächen für Kinder verlangt im J. d. P. an VII, 861. Eine zusammenfassende Untersuchung über öffentliche Gärten im J. d. B. an X, Nr. 192.



335. Nantes, Place Graslin und Cours de la République*

Von Denkmälern und Brunnen haben größere Bedeutung für die Raumkomposition des Stadtbaus eigentlich nur die verschiedenen, mit ihren Plätzen zusammengeschaffenen Königsmonumente, die jedoch sämtlich in der Revolution zerstört sind. Vorschläge für Ersatz durch symbolische Figuren: Nature régénérée, Peuple terrassant le Fédéralisme, Liberté et Raison im J. d. P. 1793, 1257 und 1794, 1947. Die teilweise Erneuerung der Königsmonumente während der Restaurationszeit gibt selten den alten Eindruck wieder. Meist hat man sich mit Brunnen (Bordeaux), Säulen (Paris, Place Vendôme 1806), Obelisken (Paris, Place de la Concorde 1836) begnügt. Über Verhandlungen und Versuche, eine Nationalsäule auf der Place de la Concorde aufzustellen, vgl. J. d. P. an VIII und IX, J. d. B. an IX und X mit zahlreichen Aufsätzen. Ebenso hier die Beratungen über die Colonnes départementales — unseren Bismarcktürmen ähnliche Wahrzeichen des neuen Frankreichs.

Von den Brunnen beanspruchen die meisten mehr ein Interesse als bildhauerische Leistungen, als daß sie entscheidenden Wert für die Raumkomposition besitzen. Die straffe klassische Form des Obelisken auf würfelförmigem Unterbau mit kleinen Masken für den Wasserlauf in Arles 1675. Der Obelisk über zwei Schalen erhoben, so der Aufbau durchlockert, am Brunnen vor S. Etienne in Toulouse 1720. Ein reicher Unterbau aus Felsenmassen mit Figuren, der dreiseitige Obelisk selbst mit Bronzeschmuck behängt und von einem fanfareblasenden Victorinen gekrönt in Nancy für den jetzt auf der Place d'Alliance aufgestellten, ursprünglich für den Ovalplatz (Abb. 332) bestimmten Brunnen. Aus gleicher Zeit der Obeliskenbrunnen in Aix, 1755 von Chastel. Überwiegen des Figürlichen am Neptunbrunnen in Chalon-sur-Saône 1744, der Fontaine de la Pucelle in Rouen, dem Najadenbrunnen in Salins, dem Neptunbrunnen in Carcassonne 1771, der entzückenden Fontaine des trois Grâces in Montpellier 1776 von E. Antoine mit einem Unterbau aus ungeformten Granitblöcken und Tuffsteinen, auf dem drei Kindergruppen verteilt sind. Von ihm auch die etwas ältere Fontaine des Licornes. Umwandlung des gesamten Brunnenbaus in das einfach durchsichtige Gerüst des späten Klassizismus an dem Brunnen auf Place de la Trinité in Toulouse.

Von den Brunnen beanspruchen die meisten mehr ein Interesse als bildhauerische Leistungen, als daß sie entscheidenden Wert für die Raumkomposition besitzen.

Die straffe klassische Form des Obelisken auf würfelförmigem Unterbau mit kleinen Masken für den Wasserlauf in Arles 1675. Der Obelisk über zwei Schalen erhoben, so der Aufbau durchlockert, am Brunnen vor S. Etienne in Toulouse 1720. Ein reicher Unterbau aus Felsenmassen mit Figuren, der dreiseitige Obelisk selbst mit Bronzeschmuck behängt und von einem fanfareblasenden Victorinen gekrönt in Nancy für den jetzt auf der Place d'Alliance aufgestellten, ursprünglich für den Ovalplatz (Abb. 332) bestimmten Brunnen. Aus gleicher Zeit der Obeliskenbrunnen in Aix, 1755 von Chastel. Überwiegen des Figürlichen am Neptunbrunnen in Chalon-sur-Saône 1744, der Fontaine de la Pucelle in Rouen, dem Najadenbrunnen in Salins, dem Neptunbrunnen in Carcassonne 1771, der entzückenden Fontaine des trois Grâces in Montpellier 1776 von E. Antoine mit einem Unterbau aus ungeformten Granitblöcken und Tuffsteinen, auf dem drei Kindergruppen verteilt sind. Von ihm auch die etwas ältere Fontaine des Licornes. Umwandlung des gesamten Brunnenbaus in das einfach durchsichtige Gerüst des späten Klassizismus an dem Brunnen auf Place de la Trinité in Toulouse.

1788 wird die einst an einer Hausecke angebrachte alte Fontaine des Innocents in Paris unter Neubildung einer vierten Seite als Zentralbau von Poyet in der Platzmitte aufgestellt. Wie man grade zum Ädiculaban kommt, erklärt Quatremère de Quincy im J. d. P. 1787, 181. Eine ähnliche Kombination nichtflüssiger, mathematischer Körper bietet die Fontaine de la Victoire in Paris auf der Place du Châtelet 1806. Ein Obelisk zu Ehren von Desaix in einer Straßenkreuzung aufgestellt in Clermont-Ferrand.

Von Wandbrunnen ist das berühmte Château d'eau Decottes 1719 gegenüber dem Pal. Royal in Paris 1848 zerstört. Dagegen erhalten die Fontaine de Grenelle 1739—45 von Bouchardon, eine große architektonische Wanddekoration, die in ihrem Schwung und Relief ein schönes Beispiel für die Plastizität des Rokoko bietet. Man hat diese Massenbewegung, wie eine Fülle alter Straßenbilder zeigen, besonders genossen. Hier wie E. Hildebrandt (Handbuch) bereits einen Widerstreit zwischen Rokoko und Klassizismus zu konstruieren, scheint uns unrecht. 1813 tadelt grade ein Klassizist wie Moisy in „Les fontaines de Paris“, diese „ordonnance théâtrale“. Das räumlich-illusionistische Verflackern des Innendekors übertragen auf den Wandbrunnen am Turm der Große Horloge in Rouen 1733 von Defrance. In den Winkel räumlich eingebettet, vermag dieser Wandbrunnen mit seinem großen, malerischen Relief Alpheios und Arethusa, sehr wohl jene illusionistischen Raumerweiterungen sich zu assimilieren, die man sonst auf den Außenfassaden vermeidet. Als klassizistischer Wandbrunnen sei die Fontaine in Versailles 1766 von Pluyette genannt, als Block vorgelegt einer Hausfront gegenüber S. Louis.

Die ersten Stadtanlagen des 17. Jhhs., Charleville, 1606 gegründet von Karl von Gonzaga, und Henrichemont, 1603 gegründet von Sully, sind mit ihren zentralen, quadratischen Platzanlagen und den Strahlenstraßen noch der Renaissance zuzurechnen. Statt der Zentralisierung taucht zum erstenmal achsiale Reihung auf bei der Anlage der mehrfach erwähnten Stadt Richelieu (Abb. 329 nach Tassin 1634), von dem Kardinal 1631 nach dem Plan Lemerciers gegründet. Rochefort, gegründet 1666 nach Colbert nach dem Plan F. Blondels und Clervilles, bewahrt dagegen noch das Schema mittelalterlicher Kolonialstädte. In den nächsten Jahren erweitert Cette, Belfort, Toulon. Von festen Plätzen, wie sie zentralisiert um eine Place d'armes zahlreich besonders von Vauban angelegt werden, sehen wir hier ab. Die bedeutendste Anlage dieser Zeit ist Versailles, seit 1671 nach dem Plan Levaus ausgebaut.

Es erregt kein Erstaunen, wenn wir bei dieser königlichen Gründung, die weit über die Grenzen Frankreichs hinaus die Landesherrn anfeuern sollte (Rastatt, Karlsruhe, Petrograd), die Stadt Rom (S. 165) Pate stehen sehen. Versailles ahmt in seinen drei Strahlenstraßen die von der Piazza del Popolo anslaufenden Straßen fast bis auf den Winkel genau nach. Die drei Straßen schneiden sich in ihrer Verlängerung auf dem inneren Schloßhof. Die Zwickel erhalten eine architektonische Ausbildung durch die Ecnries Hardouin-Mansarts, mit denen das Kunststück, den spitzen Blockzwickel räumlich zu hohlen, sehr geschickt gelöst ist. Das Auge nimmt diese überleitenden Einschwenkungen zwischen den Straßentiefen mit Wohlgefallen auf. Die Quartiere rechts und links dieser Straßenzüge rechtwinkelig in gestreckte Grundstücke aufgeteilt, eine Anzahl meist quadratischer Plätze in sie eingelegt. Stadt, Schloß und Garten sind einheitlich auf eine große, umfassende Vorstellung berechnet, nur aus dieser heraus sind die einzelnen Proportionen zu verstehen. Vergl. S. 313. — Der Ausbau des südlichen Petrograds um drei gegen die Admiralität führende Strahlenstraßen seit etwa 1750. Ein Stadtbauwettbewerb 1764, seine klugen Bedingungen in der Gazette de France 1764, I veröffentlicht (abgedruckt in des Verf. „Stadtbaukunst des 18. Jhhs.“).

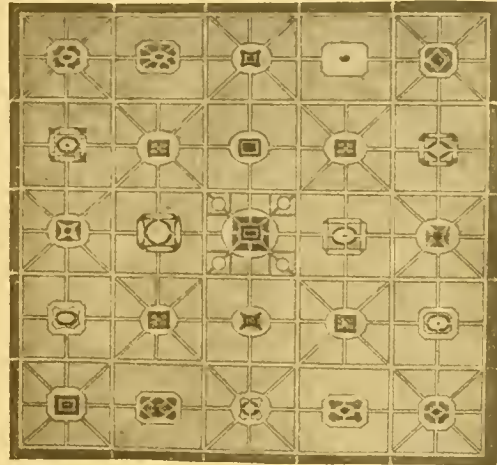
Über den Neuaufbau von Rennes ist gesprochen. In Nancy die Neustadt Karls III. von 1598, im Süden der Altstadt, mit dieser durch das von Stanislaus angelegte Quartier verbunden, die besondere Platzgruppe Hérés (Abb. 332) bildet das befestigende Gelenk. Westlich erweitert 1757 S. Dié, um 1760 Arras durch Béffara. Der Erweiterungsplan Lecarpentiers für Rouen Recueil des Plans du nouvel Hôtel du Ville de Rouen, Paris 1758) nicht ausgeführt, ebenso wenig der Bebauungsplan Soufflots für das Anschwemmungsgebiet beim Zusammenfluß des Rhône und der Saône von Lyon. Seit 1770 entsteht hier das schematische Quartier Per-rache. Die Beobachtung, daß der frühe Klassizismus, wenn auch isolierte, so doch immer noch wechselreiche Raumgebilde schaffen möchte, bestätigt für den Stadtbau der Korrekptions-

plan J. F. Blondels für Straßburg 1768, dessen Ausführung in den Anfängen stecken blieb (Cours IV, 414). Er stellt allerdings, wie das in Straßburg erhaltene Aktenmaterial und eine Reihe von Vorarbeiten beweisen, nur einen letzten großen Idealentwurf dar, trotzdem man nach dem Text anders schließen könnte. Auf einen besonderen Vorzug seines Entwurfs macht Blondel mit Stolz aufmerksam: daß es ihm gelungen sei, in der beengten Festungsstadt eine Folge schöner Plätze und Architekturbilder zu schaffen, und dies im Hauptverkehrswege. Trotzdem glauben wir, hier eine gewisse Erstarrung der Raumvorstellung und ein Übergehen zur nur plangezeichneten Figur feststellen zu müssen.

Für Paris verschiedentlich solche Korrekionspläne und Vorschläge gemacht. Sogar Voltaire veröffentlicht 1768 eine kleine Schrift über die Embellissement de Paris. Sehr amüsant der Disput über einen solchen Plan im J. d. P. 1777, Nr. 177 ff. Ausführliche Vorschläge weiter im J. d. P. 1787, 1441 (von Lebon) und 1534. Seit Beginn des 19. Jhhs. solche Pläne mit besonderem Eifer gemacht, wobei man oft weit über die Grenzen der Möglichkeit hinauschießt. Die Verschönerungsvorschläge von Mittié müssen sich die Bezeichnung *châteaux en Espagne* gefallen lassen (J. d. B. an XII, Nr. 337). Durch Napoléon alle diese Bestrebungen zentralisiert: *il a trouvé Paris obstrué, dépouillé, encombré des ruines de son ancienne splendeur; il l'a déjà ouvert, assaini, abreuvé, et bientôt il l'aura décoré, enrichi et paré enfin de tout le luxe des beaux-arts* (J. d. P. 1806, 1624). Schmeichler wie Boulland finden sogar, daß Paris jetzt Rom überträfe (J. d. B. 1809, III). Ein Generalbebauungsplan wird wieder und wieder gefordert, die Grundlagen dafür schafft der prächtige Pariser Plan von Verniquet 1782—91 im Maßstab 1:1728. Für ein eingehenderes Studium ist zu vergleichen der *Recueil des Lettres patentes*, herausgeg. von der Stadt Paris, der alle Verordnungen usw. enthält. Als leicht zugänglich haben wir ihn absichtlich nicht für einzelnes zitiert. Bei einschränkenden Bestimmungen ist nicht zu vergessen, daß Paris Festungsstadt ist. Von einem „bornierenden Absolutismus“ hier zu sprechen, ist hetzendes Phrasenwerk.

La Roche-sur-Yon, 1804 von Napoléon gegründet, ist nur noch schematische Planfigur. Hygienische und wirtschaftliche Überlegungen bestimmen einen Idealplan (Abb. 336), der um die gleiche Zeit von einem uns unbekannt gebliebenen Verfasser — vielleicht von Huvé, der ähnliche Vorschläge in nuce für eine *Ville Bonaparte* im J. d. B. an X, Nr. 129 macht — ausgearbeitet wird „présenté, accueilli et déposé aux Archives du Conseil, d'Etat, du Tribunat et du Corps Législatif de France.“ Hier zum erstenmal bei sonst schematischer Anordnung reichliche Grünanlagen, Abstufung der Straßen nach ihrer Breite und Bebauungshöhe, getrennte Verkehrs- und Wohnstraßen, zahlreiche Gärten statt schlechter Höfe gefordert. Mit dieser Gesinnung beginnt auch für den Stadtbau ein neues Zeitalter, die Kultur weicht der Zivilisation. Und nicht nur in Frankreich.

Theoretische Betrachtungen über Stadtbaukunst während des ganzen 18. Jhhs. zahlreich. Eine kurze Übersicht in des Verfassers „Platz und Monument“ wo sich auch eingehende ästhetische Würdigungen der Plätze des 18. Jhhs. im Urteil der Zeitgenossen finden. Eine städtische Baupflege in der Art, daß ein erster Architekt über die Pläne aller Neubauten entscheidet, kennt schon die Renaissance. 1707 bestimmt Leopold I. von Lothringen für Nancy, daß alle Baupläne zur ästhetischen Begutachtung seinem ersten Architekten André vorgelegt werden.



336. Idealer Stadtplan um 1805

XIV. Schlösser, Landhäuser und Gärten

Mit dem heut verschwundenen Schloßchen Clagny, nordöstlich von Versailles, 1676—80 für Mme. de Montespan erbaut, zeigt sich Hardouin-Mansart noch ganz abhängig von seinem Großonkel François Mansart. Nur die Flügel sind weiter vorgeschoben und in den linken ist eine große Galerie eingebaut, eine Vorläuferin derjenigen von Versailles (*Livre de vous les plans, profils et élévations du Chasteau de Clagny*, Paris 1860, ferner *Stiche von Mariette*). Nach dem Urteil Saint-Simons waren Schloß und Garten Prachtwerke: *l'Asie ni l'antiquité n'offrent rien de si vaste, de si multiplié, de si travaillé, de si superbe*. Doch schon am Chât. de Luynes bei Dampierre, 1675—83 (Abb. 340) vereinfacht und vergrößert sich Hardouin-Mansarts Formsprache, das reiche Relief weicht großgesehenen Flächen, das geschlossene Volumen des Schloßblocks spricht stärker, trotz der wohl einer Laune des Bauherrn zugestandenen Ecktürme. Dieselbe Vereinfachung auch in den Nebenbauten, mit denen man die von Vaux-le-Vicomte (Abb. 232) vergleichen möge. Der klassische Stil naht. Ein Übergang von früheren zu klassischen Formen ebenso zu beobachten an Schloß Champ-de-Bataille, nordwestlich von Evreux, gegen 1680, dessen Erbauer aus der Schule Levaus kommt.

So vorbereitet übernimmt Hardouin-Mansart 1678 den Umbau des Schlosses von Versailles (vgl. S. 212, 221, 310).

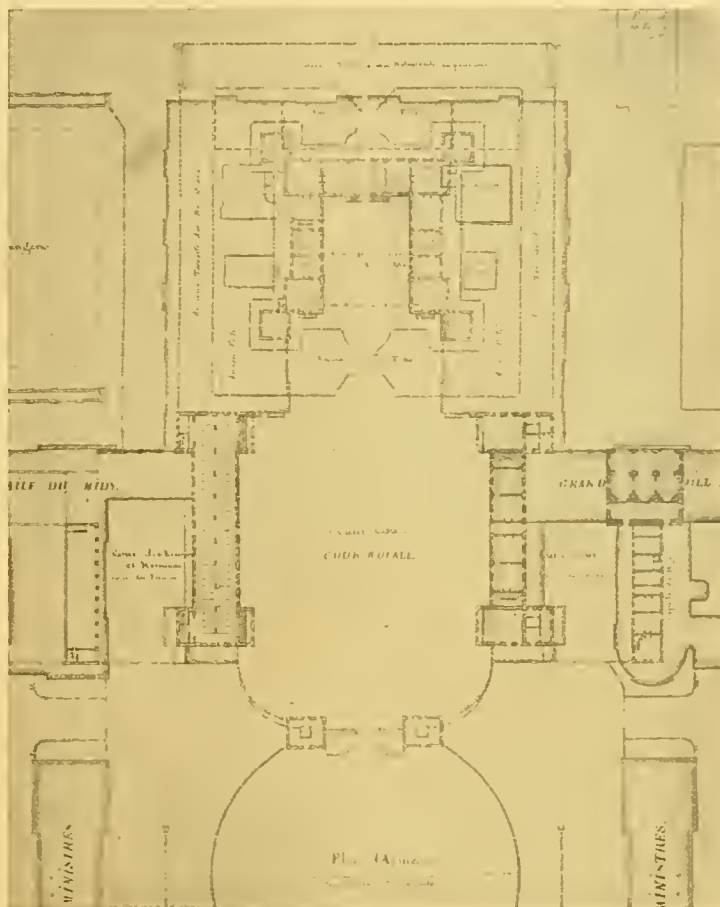
Seit 1624 ist die Gemarkung Versailles königliche Domäne. Ein unbedeutendes kleines Schloßchen muß hier schon bestanden haben, das 1631—34 durch einen Neubau ersetzt wird von Philbert Leroy, der auch der Erbauer eines Hauses in der Rue du Mail in Versailles zu sein scheint (*Batiffol, Gazette des Beaux-Arts* 1913). Dieser älteste Schloßbau Ludwigs XIII. ist eine Wasserburg, im Quadrat angelegt mit vorspringenden Ecktürmen. Eine Seite öffnet sich zum Innenhof. Die Zeichnung A. J. Gabriels 1772 (Abb. 337, Original in den Archives Nat.) gibt so detailliert den alten Grundriß in den späteren Baukörper eingezeichnet, daß man annehmen darf, er habe die Originalrisse gekannt. Ebenso unterrichtet sie über die Lage der Nebengebäude und die berühmte Grotte der Thetis mit dem später im Park aufgestellten Apollonbad. Die Idee dieser Grotte schreibt sich Charles Perrault zu (*Memoires*) — allerdings dürfte bei dieser Idee die Apollogrotte in Frascati Pate gestanden haben —, entworfen wurde sie von Lebrun, während die Mittelgruppe Girardon und Regnaudin, die Gruppen mit den Rossen Marsy und Guérin ausführten. Ludwig XIV. hatte hier in den 60er Jahren oft verweilt. Dann war mit der Anlage der Gärten (S. 322) begonnen worden, schließlich faßt der König den Entschluß, das alte Schloßchen von 1631 ins Große umzubauen. Lepautre, Perrault, J. Gabriel, Levaus beteiligen sich mit Entwürfen. Derjenige Levaus wird gewählt, ihm aber die Verpflichtung aufgelegt, einige Ideen der anderen Bewerber zu übernehmen. Die Arbeiten beginnen 1668 und werden nach Levaus Tod von Dorbay weitergeführt. Der Umbau stellt sich dar als völlige Ummantlung der drei Außenseiten des alten Schlosses, das auf Ludwigs XIV. ausdrücklichen Wunsch bewahrt werden sollte: „Faites ce qu'il vous plaira, mais si vous l'abattez, je le ferai rebâtir tel qu'il est sans y rien changer“. Ähnlich hatte auch Richelieu sein altes kleines Stammschloß (S. 210) nur ummanteln lassen. Der Grundriß des alten Baues läßt sich auch in dem heutigen Bau noch nachweisen, nur seine Ecktürme auf der westlichen Gartenseite gingen verloren. Dort sieht der Levausche Umbau über dem gleichmäßig durchgezogenen Untergeschoß im Obergeschoß für die Mitte eine Terrasse vor, die von den Restkörpern des Obergeschosses flankiert wird (von uns in die Abbildung mit Doppelstrichen eingezeichnet). Die Fassadengliederung ist die gleiche wie heute (Abb. 339): ein Sockelgeschoß in Rustika, ein Obergeschoß mit Pilastergliederung und Säulenrisaliten — genaue Quadrate —, je eines links und rechts von der Terrasse, je drei an den Seitenfassaden des Schlosses. Dem Hof sollte ebenfalls eine andere Fassade vorgeblendet werden, doch blieb die alte bis heute erhalten, wenn auch reich umdekoriert — man denke daran, daß das Schloß innen gerade von Lebrun seine reiche Ausstattung (Abb. 222) erhielt — durch Hardouin-Mansart 1679. Dieser hat bereits 1678 mit einer zweiten Vergrößerung des Schlosses begonnen und bestimmt damit seine heutige Erscheinung. Er beseitigt vor allem den Einsprung der Terrasse: das ist für den kubischen Vorstellungswillen der Klassik überaus bezeichnend. Die Galerie des Glaces (Taf. XII)

wird eingebaut, und zwar nicht nur in der Erstreckung der alten Terrasse, sondern unter Hinzunahme der anstoßenden Räume (mit einfachen Strichen eingezeichnet). Bei der Fassadenbildung folgt Hardouin-Mansart dem von Leveau festgelegten Schema — und man hat sich zu merken, daß dieses noch kein gereift klassisches war —, womit sich manche Härten in den Flächenproportionen erklären, denen wir hier leider nicht weiter nachgehen können. Im gleichen Jahr 1678 wird der Südflügel begonnen, wo Hardouin-Mansart bei gleichem System in der Proportionierung der Risalite etwas freiere Hand bekommt, und gleichzeitig die Innenausstattung (S. 222) mit aller Kraft gefördert. 1685—89 wird der entsprechende Nordflügel gebaut, damit der Bau gegen den Garten abgeschlossen. Die gesamte Länge der Gartenfassaden beträgt 576,20 m, die Breitendehnung des Schlosses 407,35 m. Die Gesamtkosten bezifferten sich schon 1685 auf 6103760 Livres. — Ebenfalls von Hardouin-Mansart die freistehenden Flügelgebäude des Hofes, die Ailes des Ministres, 1671—81 und die Kapelle (S. 212, 259) 1699—1710 erbaut, die eine provisorische von 1681 ersetzt.

Wir schließen hier gleich die weitere Entwicklung des Schloßbaus im Klassizismus an. Seit 1743 A. J.

Gabriel mit dem Theater im Nordflügel (S. 297) beschäftigt. Seine Erweiterungsvorschläge, seit 1759 mehrfach umgearbeitet, wollen den alten Innenhof umgestalten, seine Rückfassade vorziehen und damit den Mitteltrakt verbreitern. Die Ausführung dieses Entwurfs unterblieb. Zwei Flügel sollten dann im Anschluß an den Hauptbau vortreten und damit einen neuen, größeren Innenhof schaffen. Von diesen Flügeln der rechte 1771—73 gebaut, der Linke erst 1810—20 von Dufour. Die Gesimshöhe berechnet sich nach der Kapelle. Bei gänzlicher Durchführung des Projekts wäre eine Einheit der Erscheinung auch gegen die Hofseite gewonnen, die heute fehlt. Und schon damals vermißt wurde: „Du côté de la cour, l'étranglé suffoque (macht ersticken) et ses vastes ailes s'enfuient sans tenir rien“ bemerkt gegen 1740 Saint Simon, dessen Kritik im übrigen witzig-bissiger als gerecht ist. Der Ingenieur Charron macht Vorschläge, die ungünstige Hebung des Geländes im vorderen Teil des Vorhofes zwischen den Ailes des Ministres zu beseitigen. Der Tod Ludwigs XV. bringt alle Arbeiten zum Stocken. Einzig in der zärtlich schlichten Ausstattung des Appartements der Marie Antoinette (Abb. 303) leuchtet ein letzter Glanz der großen Vergangenheit nach.

Die ungünstigen Geländebedingungen sind besonders störend für den ersten Eindruck des Schlosses. Dann halten die Flügelbauten Gabriels die Raumbewegung gleich anfangs fest, die Mittelpartie weit hinten wirkt in ihrer feinen Detaillierung schwach und versinkt — ein Fehler, den Gabriel mit einer vorgeschobenen neuen Fassade korrigieren wollte. Um so gewaltiger ist der Eindruck der Gartenseite. Auf Zeichnungen und Abbildungen leicht öde wirkend, ist in Wirklichkeit das Verhältnis des vorgeschobenen Mittelkörpers zu den Seitenflügeln in seiner plastischen Massenbewegung bei jedem Wechsel des Standpunkts ein neues. Und gerade weil die Formation der Vorstellung einfach erscheint, wirkt dieser Reichtum um so überwältigender. Schon J. F. Blondel (Arch. L. VII, C. 1) macht auf diesen effet d'optique aufmerksam, ebenso Duchesne



337. Versailles, Grundriß der Schloßerweiterung 1:2000



338. Versailles nach Rigaud

in einem Vortrag über Hardouin-Mansart (Nouv. 1804, 380). Wir wählen aus eigenen Aufnahmen (Abb. 339) eine solche, die nur einen Abschnitt gibt, aber sehr schön diese Körperverschiebungen darstellt.

Schließlich diese gesamten Massen nicht für sich zu nehmen, sondern zusammenzusehen mit Stadt und Gartenanlage (S. 310, 322). Und auch dann erst in der überwältigenden Größe ihres Schauspiels erfassbar, wenn die lebendigen Farben wirksam werden, die auf dem sanften Grau des Steins bei leuchtenden Sommertagen ins Flammendgelbe gehen, bei regendrohendem Himmel sich in tiefblaue Töne wandeln, in matter Wintersonne grünlich scheinen, immer begleitet von dem unerhörten Tonreichtum der sich in die ferne Landschaft verlierenden Gartenanlagen. Unvergeßlich die Erinnerung an Herbstabende, an denen die sinkende Sonne in den vielen hundert Fenstern des Schlosses rote Feuer aufbrennen läßt, der grüne Rasen smaragden leuchtet, Massen der Kastanienbäume sich hinter weißen Marmorfiguren schwer und dunkel ballen, während die Reflexe des Himmels von Blick zu Blick wechselnd sich auf Wasserbecken spiegeln und das Schloß in feenhafter Wandlung alle Farben von gelb zu rosa und rot, violett und stumpfen graublau durchläuft. Vielleicht wohnen nirgends sonst weltenumspannender Jubel und märchenhafte Feierlichkeit so nahe beieinander. Daß auch jene Zeit solches genoß, tut ein Blick auf Bilder Claude Lorrains dar. — Doch soll das Urteil des bösen Saint Simons (Cour de Louis XIV.) nicht verhehlt werden: *il résulte qu'on admire et qu'on fuit*.

Zögernd eilen wir weiter. Einflüsse von Versailles erkennt man am Schloß Choisy-le-Roi, 1682 für Mlle de Montpensier von J. Gabriel unter Beratung Hardouin-Mansarts erbaut, in der Revolution zerstört. Nur eingeschossig, mit Pilastern gegliedert und auf das feinste in seinen Flächenproportionen abgestimmt das Grand Trianon bei Versailles, 1687—88 von Hardouin-Mansart für Mme de Maintenon erbaut: zwei getrennte Appartements für diese und den König, verbunden durch eine offene Kolonnade, die Pfeiler gegen den Hof, gekuppelte Säulen gegen den Garten stellt. Nach Duchesne (Nouv. 1804, 380) ginge die Anregung zu dieser Kolonnade, durch die der rückliegende Garten hindurchleuchtet, auf Lenôtre zurück, der das Schlößchen der königlichen Geliebten als „palais de Flore“ gestaltet wissen wollte. Die Grundrißgruppierung ergibt so eine Hufeisenform. Ihr einer Flügel wird fortgesetzt durch eine Galerie und noch einmal rechtwinklig umbrechend entwickelt er sich zu einem besonderen zweigeschossigen Baukörper, dem Trianon sous Bois. Auf der anderen Seite berührt ein Arm des großen Schloßteichs den Garten mit schöner Rampen- und Treppenanlage.

Der Innendekor 1703 und 1705 verändert (Abb. 249). Zerstört 1871 Meudon, wo Hardouin-Mansart neben dem alten Schloß Delormes einen Neubau errichtete.

Entschiedener als in diesen königlichen Bauten spricht sich die auf große Formvereinheitlichung abzielende Klassik in einigen Schlössern aus, die abseits gelegen von der Forschung nicht beachtet sind, obgleich gerade sie typischen Wert besitzen. Mit monumentaler Treppenanlage im Innern, einfach großen Teilungen der Flächen am Äußeren Schloß



339. Versailles*

Seilleraye bei Nantes in den siebziger Jahren des 17. Jhhs. erbaut. Hauptbeispiel das von französischer Artillerie zerstörte Schloß Pinon (Abb. 341) zwischen Laon und Soissons, um 1700 von Hardouin-Mansart, nur mit der Rhythmik seiner Flächenabschnitte und der Wucht seiner Massen wirkend, langweilig für ein Auge, das flüchtig unterhalten sein will, wahrhaft monumental für eine erzogene Vorstellung. Es seien weiter genannt das mächtige dreigeschossige Schloß Grancey unweit Langres um 1700 und das auf einem niedrigen Berg über der Sarthe gelegene Schloß Sablé 1711, wenn uns auch der Raum keine näheren Ausführungen gestattet. Schloß Commercy, jetzt Kaserne, haben wir nicht kennen gelernt; nach Stichen zu urteilen gehört es in das letzte Drittel des 17. Jhhs.

Der Zentralbaugedanke taucht auch im Schloßbau auf, doch sind beide Schlösser, die ihn entwickeln, nur in Stichen Mariettes erhalten: Perigny von Desgots mit zentralem Hof in der Mitte des quadratischen Blocks, und Marly-le-Roi 1680—86 von Hardouin-Mansart erbaut, mit einem achteckigen, durch beide Geschosse gehenden Zentralsaal, also eine Aufnahme palladianischer Gedanken. Das Äußere, diesem zwei Geschosse vereinigenden Innenmotiv entsprechend, mit Kolossalpilastern gegliedert.

Das Rokoko lockert und kompliziert auch im Schloßbau die Plastik des Baukörpers. Das Mittelrisalit als Teil eines Achtecks vorspringend und etwas höher als der Baukörper mit leicht kurvierter Haube in dessen regelmäßiges Dach verschneidend am Schloß Champs bei Meaux 1719 von Chamblin, innen seit 1757 verändert. Risalite und bewegtere Dachkontur zeigt Schloß Méry-sur-Oise um 1735 nordwestlich von Paris. In Bogen und Gegenbogen abgerundete Flügel am Schloß Ermitage bei Valenciennes, bereits mit leicht klassizistischem Detail. Entschiedene Lockerung des Mittelbaus, der niedrigen Seitenflügel und der Eckbauten an Schloß Versainville bei Falaise um 1730. Ein asymmetrischer Gruppenbau, aufgelöst in Arkadenhallen und einzelne pavillonartige Bauten, ist das Abtschloß Troisfontaine bei Vitry-le-François. Endlich hat auch Boffrand sich über seine Ansichten vom Schloßbau ähnlich ausgesprochen wie beim Umbau des H. de Soubise (S. 244). Die altertümliche Gesamtform



340. Dampierre

(phot. Braun)

Hofecken ausschrägt und so eine weitere Verschneidung gewinnt, endlich vor das Untergeschoß der Seitenflügel Kolonnaden legt, die eine Terrasse tragen und damit den plastischen Reichtum steigern. Von ihm auch Entwürfe für Schloß La Malgrange bei Nancy noch unter Leopold I. (1679—1729), das über Anfänge nicht hinauskam und schließlich der Egl. de Bonsecours in Nancy als Steinbruch diente. Erhalten nur ein Nebengebäude, das die Nichtvollendung des Ganzen bedauern läßt.

Boffrand bildet im *Livre d'Architecture* 1745 zwei Entwürfe ab, einen schlichteren und einen reichen, in der französischen Baukunst vereinzelt dastehend (Abb. 343, 344), der sogleich an Stupinigi (Abb. 192, 193) erinnert. Héré de Corny endlich, der später einen „Recueil“ lothringischer Schloßbauten herausgibt, bringt einen dritten, völlig verschiedenen Entwurf. Da Héré sich anderwärts als genauer Darsteller des Vorhandenen oder Begonnenen erweist, ist sicher, daß die Ausführung dieses Entwurfs begonnen war, und daß die von Boffrand mitgeteilten Entwürfe idealer Art sind. Wie steht es nun mit der Beziehung zu Stupinigi, dessen Bau 1729 begonnen wurde? Ist auch für Italien eine solche Anlage eine Seltenheit, so

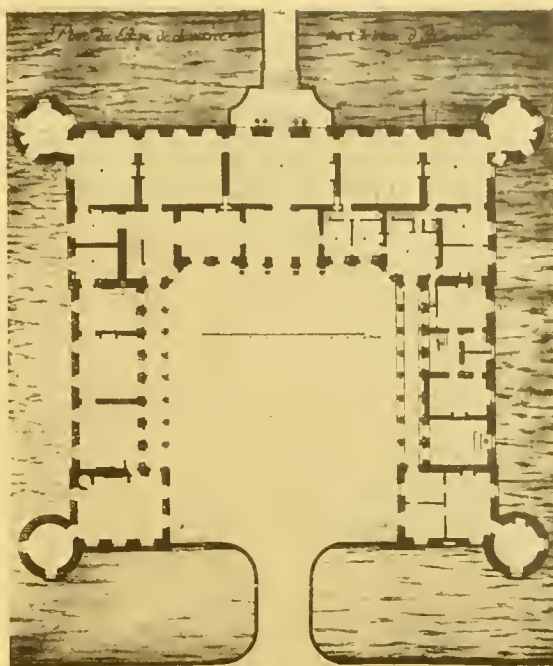
erklärt sie sich doch leicht aus dem italienischen Vorstellungskreis. Man vergleiche dafür Stiche von Pozzo, besonders seine kleinen Gartenschlößchen, und die Brechungen und Kurvaturen sizilianischer Villen, wie der Villa Valguarnera bei Bagheria (Abb. 188), neben der ebenfalls noch die Villa Palagonia von Napoli und Daidone genannt werden könnte. An erster auch sich im Kreis schließende Hofbauten, die einst durch andre Raumbildungen in der Achse vorbereitet waren, und wiederum an die Hoffolge Stupinigis (Abb. 193) erinnern. Juvara aber ist von Geburt Sizilianer. In französischen Stichwerken dagegen würde man vergeblich nach Ähn-



341. Pinon, Château *

lichem suchen. Trotzdem also La Malgrange vor 1729 begonnen ist, glauben wir hier nicht einen Vorentwurf zu sehen, sondern eine spätere Phantasie, als die Ausführung bereits eingestellt war und dem Künstler nur das freie Feld der Kombinationen Trost bot. Psychologisch ist ein solches Nachhängen nicht erreichten Zielen wohl erklärlich. Wir nehmen also trotz der von Gurlitt ohne Begründung vorgetragenen gegenteiligen Meinung an, daß der zweite Entwurf für La Malgrange eine französische Nachdichtung Stupinigis ist. Boffrand selbst bezeichnet diesen Entwurf als „merkwürdig“. Im übrigen weiß man aus der Geschichte des Schlosses Würzburg, daß Boffrand in seiner Sammlung Pläne davon als eigene Entwürfe bezeichnet, die mehr oder minder von Neumann übernommen sind. Unter diesem Gesichtspunkt ein Vergleich der Detailbehandlung sehr lehrreich. Auch da wird man, ist man unseren Darlegungen über italienischen Barock und französisches Rokoko gefolgt, ohne Mühe finden, daß La Malgrange die Abklärung komplizierter italienischer Vorstellungen auf klassischer Basis ist.

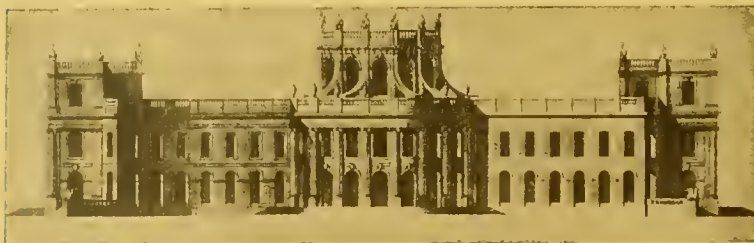
Von Nebenbauten, in denen sich reichere Körpervorstellung des Rokoko spiegelt, seien noch genannt die Ecuries des Schlosses Chantilly 1719—36 von Aubert.



342. Château d'Haroué

Die Umformung von rokokohaftiger Plastizität zu klassizistischer Flächenkunst, die bei einfacher Massenerscheinung leicht faßlichen Proportionsteilungen sind zum erstenmal deutlich zu beobachten an dem Neubau A. J. Gabriels des Schlosses von Compiègne (Abb. 345), Entwurf 1751, Bauführung 1752—75, Vollendung erst unter Napoléon I und III. Ähnlich wie die Kristallisation flüssig bewegter Massen des Rokokoornaments zu hartem Gebilde, statt Abrundungen und weichen Übergängen scharfe Winkelbrüche am Block des Schlosses Craon, südlich von Laval, nach 1750 von Pommereul. Einfachste Fassadenteilung am Schloß von S. Pierre-Eglise aus gleicher Zeit von Nicolas Blondel. Die Wirkung ganz auf das Verhältnis dunkler Fensteröffnungen zur ungeteilten weißen Fläche abgestellt an Schloß Moncley bei Besançon aus den 70er Jahren. Schloß Buisson-d'Osmoy 1781 von Antoine kennen wir nur aus der Besprechung in „Réunion des Sociétés des Beaux-Arts“ 1902. Abgesehen von der durch den Umbau der alten Teile bedingten Flügelanlage von Compiègne hier stets der geschlossene rechtwinklige Block bewahrt. Die Eckrisalite zu besondren, vom Baukörper leicht löslichen, polygonalen Eckbauten ausgebildet an Schloß Belbeuf bei Rouen um 1765, vielleicht von Soufflot, dessen Schloß Chatou wir nicht kennen lernten. Die zwei Geschosse gleichmäßig mit einer Kolossalordnung zusammengefaßt. An Schloß Plassac nahe der Garonnemündung aus den achtziger Jahren von Victor Louis die quadratischen Eckkörper schräg an den Hauptkörper gestückt.

Sehr bezeichnend ist die isolierende Absprengung einzelner Körperteile bis zu den Nebenbauten am Schloß Pinsaguel, südlich von Toulouse, um 1755, Keranroux bei Morlaix 1773, Brienne bei Bar-sur-Aube 1778 von Pierre Fontaine, dem Vater des bekannteren, mit Percier verbundenen Architekten. Andererseits Motive, die das Rokoko zur plastischen Lockerung des einheitlichen Körpers verwandte, diesem eingebunden — also entweder isolierende Ablösung

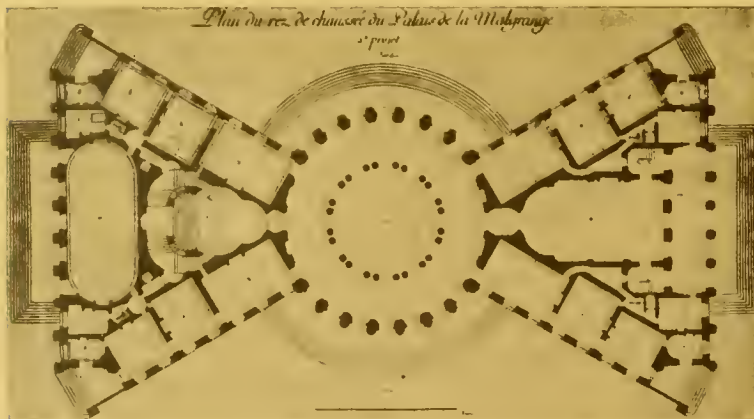


343. La Malgrange nach Boffrand

Erinnerungen an die Zeit François Mansarts und Levas erschein in der Neuaufnahme der alten vierseitigen französischen Kuppel für den Mittelpavillon. Wie weit man sich allenfalls solchen Vorbildern annähert, zeigt Champlâtreux, nördlich von Paris, 1757 von Chevotet. Der Vergleich fällt allerdings sehr zugunsten der alten Schlösser aus.

Würden auch der inneren Disposition nach manche der genannten Schlösser besser als *maisons de plaisance* zu bezeichnen sein, so lassen sich doch die normalen Grundrißformen größerer Schloßbauten zur Genüge in den zahlreichen Publikationen studieren. Auch hier weicht die räumliche Flüssigkeit nach und nach einer isolierenden Absonderung der einzelnen Teile. Uns mag hier der Schloßentwurf des aus Nîmes gebürtigen, besonders in dem französischen Straßburg beschäftigten Dixnard für Coblenz (Abb. 346) 1777 genügen, ist er auch nach dem Rücktritt Dixnards 1779 nur stark reduziert von A. F. Peyre ausgeführt. Als ein mächtiger Schloßentwurf aus napoléonischer Zeit endlich sei das Palais Napoléon von Percier und Fontaine für Paris, nachdem ein solches zunächst für Lyon projektiert war, genannt, abgeb. später in „Plans de plusieurs Châteaux“, Paris 1833, dessen erneut reicher Bildung gegenüber man wie im Ornament von einem *style Napoléon* (S. 278) sprechen könnte.

Während in Italien der alte, schon in gotischer Zeit gepflegte Villenbau sich nach und nach zum Schloßbau auswächst, da der Adel seine Burgen ursprünglich in der Stadt hatte, verkleinert und verfeinert sich in Frankreich die Idee des alten Territorialschlusses zur *maison de plaisance*. Kleine Landschlößchen nur zu vorübergehendem Aufenthalt während der Jagd oder eines Festes hatte schon das 17. Jhh. gekannt. Aus einem solchen war Versailles entstanden und ebenso war der Vorläufer des Grand Trianon, das Trianon de Porcelaine, nach Saint-Simon „une maison à aller faire des collations, agrandie après pour y pouvoir



344. La Malgrange nach Boffrand

statt Zusammenbindung oder Einformung statt Modellierung. So die Kolonnadenhallen der seitlich auslaufenden Flügelnbauten des Schlosses Triors unfern Valence, voll. 1789, die eingebettete Säulenhalle des Schlosses Le Marais, südwestlich von Paris, um 1770.

coucher“. Doch erst die feine und amoureuse Geselligkeit des 18. Jhhs. entwickelt einen besondern Stil des ländlichen Wohnens während der Sommermonate außerhalb der Stadt. J. F. Blondels Werk „De la distribution des Maisons de Plaisance“, Paris 1737, stellt die Regeln für das Rokoko fest: geschwungene Baukörper, in ihrer Fassadenbildung und Konturierung reich gelockert (I, Taf. 2, 3, 12, 41), der Grund-

riß aus dem Hôtelbau entwickelt unter Berücksichtigung der allseitig freien Lage. Ebenso reich noch die Beispiele bei Briseux „L'art de Bâtir des maisons de Campagne“ Paris 1743, hier jedoch schon zentralisierende Raumotive erscheinend und mit Vorliebe eine achsiale Einordnung der Haupttreppe versucht. Das klassizistische allseitige Freimachen des einfach block-

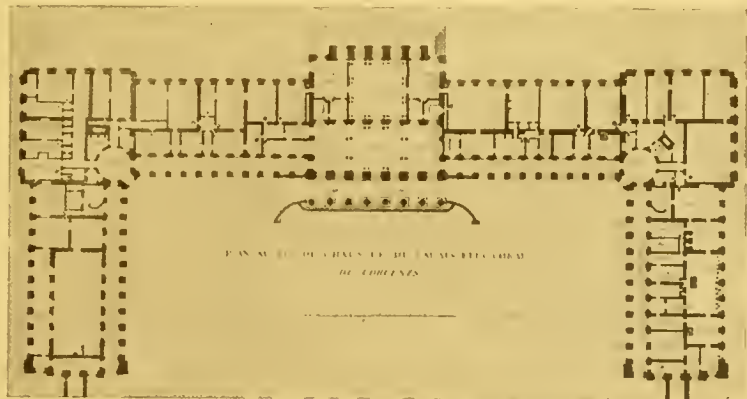


345. Compiègne, Palais *

artigen Hauptkörpers wird von Briseux mit Rücksicht auf die Erscheinung des Gartens motiviert: *la principale Cour doit être plus large que la face de la Maison; afin qu'en y entrant, on ait l'agrément de découvrir une partie des Jardins.* Ein letztes Aufflackern des Rokoko in den Entwürfen von Delaguépière in seinem *Recueil d'Architecture*. Sein darin mitgeteilter Entwurf für einen Pavillonbau bei Schloß Ludwigsburg kam nicht zur Ausführung, sein Schloßchen Monrepos ebendort 1764 ist bereits klassizistisch umgefärbt.

Ganz den Charakter einer maison de plaisance wahrt das liebenswürdig feine Schloßchen Petit Trianon (Abb. 347, 348, Taf. XVII) bei Versailles der Comtesse Dubarry, später der Lieblingsaufenthalt Marie Antoinettens. Erbaut 1762–64 von A. J. Gabriel, die Innendekoration 1768 vollendet. Die kleinen Zimmer der Königin 1787 neu dekoriert.

Die Verhältnisse lagen für Gabriel insofern schwierig, als er mit dem Bau einmal bis auf das Niveau der zum Grand Trianon führenden Fahrallee hinabkommen mußte, ebenfalls aber sich der bedeutend höheren Lage des kleinen Gartens anschließen hatte, der als Ménagerie ausgestaltet war und in dem seit 1749 der kleine Pavillon mit dem Hühnerfries (Abb. 301) stand. Dieser sollte die Achse des neuen Baus bestimmen. So gestaltet Gabriel den fast quadratischen Bau nach zwei Seiten dreigeschossig, nach den beiden andren Seiten nur zweigeschossig, die Differenzen durch Terrassenmauern maskierend. Die Seite gegen den Garten wird durch eine Freisäulenstellung besonders hervorgehoben, auf den benachbarten Seiten ist dies Motiv von Pilastern aufgenommen, während die vierte Seite ohne Gliederung bleibt. Trotz aller dieser Unterschiedlichkeiten und Komplikationen gewinnt Gabriel schließlich mit Hilfe der Terrassenmauern eine Gesamterscheinung des Baus von vollendeter Abklärung, indem die Ansichten nicht nur senkrecht gegen die Fassaden, sondern auch übereck stets einen gleichförmigen nur zweigeschossigen oder nur dreigeschossigen Baukörper darzustellen scheinen. Wieder herrschen die strengsten Proportionsgesetze. Setzt man die Höhe der Freisäulenfassade von der Terrasse bis zur Attika gleich $4a$, so beträgt ihre Breite $8a$, die Fassade ist also zwei Quadraten eingezeichnet, die Breite des Mittelteils $4a$, es gleicht also einem genauen Quadrat, die Breite der Seitenabschnitte je $2a$. Die Höhe bis zu der durch die starken Verdachungen der großen Fenster bestimmten horizontalen Tei-



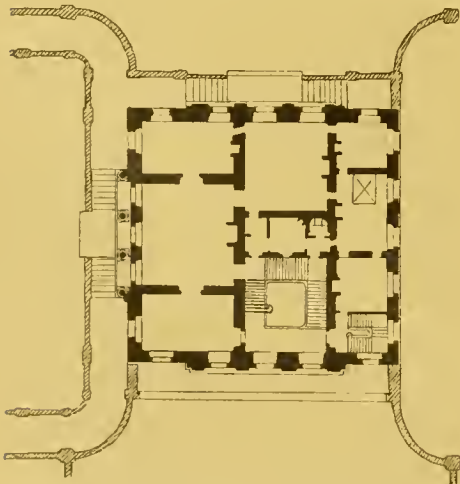
346. Coblenz, Schloßentwurf nach Dixnard



347. Versailles, Petit Trianon

das Château de Bagatelle bei Paris 1777 von Bélanger bemerkenswert auch seiner zarten, klassizistischen Dekoration wegen (S. 280). Ein typisches Beispiel des französischen Klassizismus auf deutschem Boden das Lustschlößchen Monaise bei Trier 1779 von Mangin, als einfacher Block völlig freiliegend in seinem Garten. Die Korrektur, die Ostendorf (Sechs Bücher vom Bauen II) hier mit abschließender Baumallee vorschlägt, ist, auf den klassischen Charakter des Baus bezogen (S. 139) völlig stilwidrig.

Neben diesen Landhäusern schließlich ganz kleine, zierliche Gartenbauten, gerade genügend für eine Teestunde oder ein verschwiegene

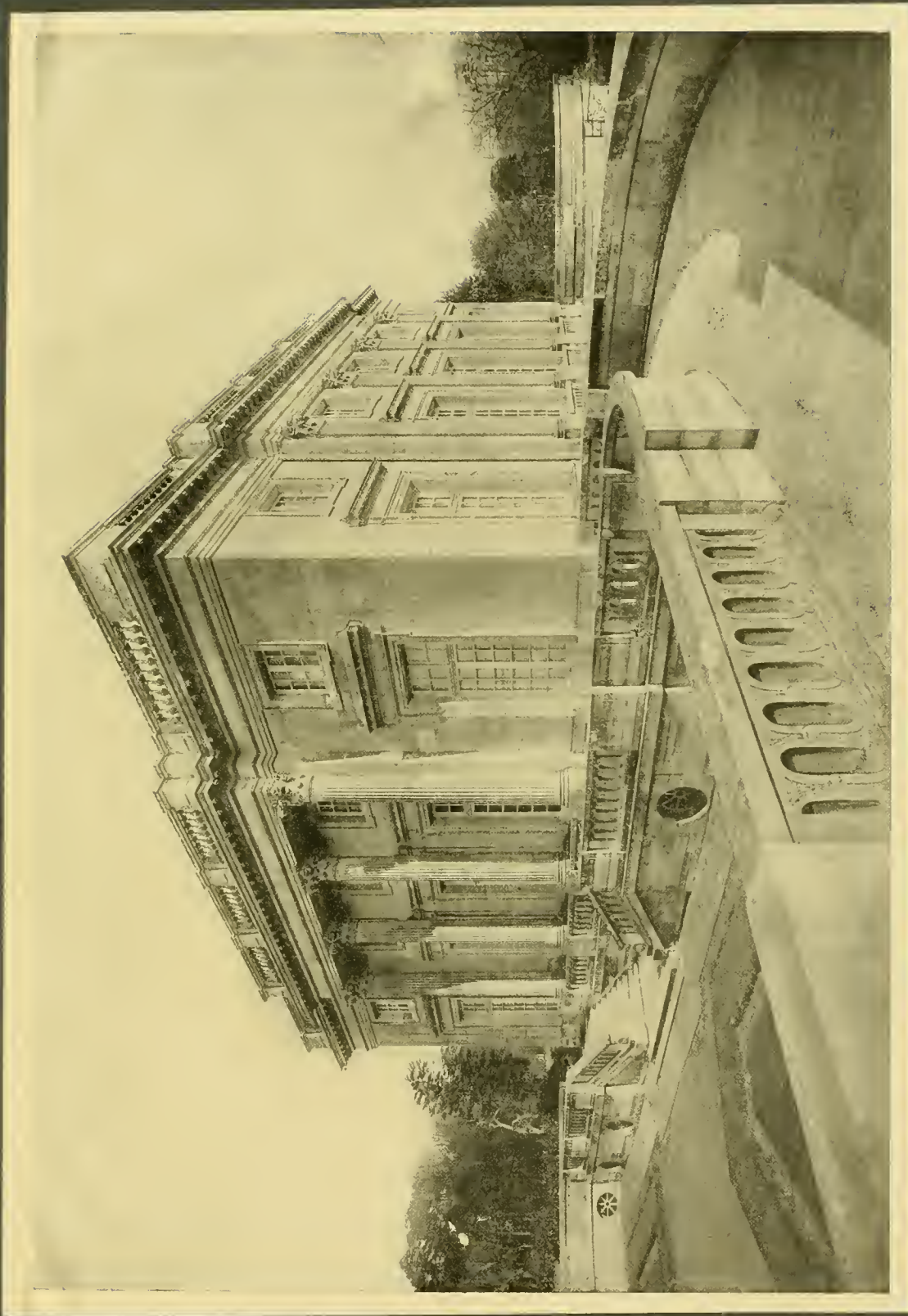


348. Versailles, Petit Trianon

lungslinie ist $2a$, für die Seitenabschnitte ergeben sich also damit zwei genaue Quadrate übereinander. Die weitere Höhe bis zum Gebälk gleich a , Gebälk und Attika je $\frac{1}{2}a$. Die Breite der großen Fenster ist $\frac{2}{3}a$, die Breite und Höhe der kleinen $\frac{1}{2}a$. Ebenso lassen sich Säulen und ihre Abstände nach diesem Grundmodul berechnen. Oder vielleicht richtiger gesprochen, bildet der Säulendurchmesser den Grundmodul für alle diese Maße. Hiermit verbinden sich rein optische Bewertungen, so das Vorrücken der Fensterachse der Seitenabschnitte nach der Mitte. Vgl. im übrigen unsere Ausführungen S. 289, wozu wir noch einmal wiederholen, daß erst die Erkenntnis solcher Kompositionsregeln die rezeptive Vorstellung in den Sinn klassizistischer Bauschöpfungen eindringen läßt. Ohne solche Grundklarheiten bleibt die Analyse allzuleicht ein Drumrumreden. Einzig die Rücksicht auf den Raum hindert uns, die von uns festgestellten Proportionsgesetzmäßigkeiten auch anderer Bauten hier mitzuteilen, doch dürften unsere Beispiele andre Forscher ermuntern. In dieses Grundschema fügen sich Einzelheiten und Profile von solch sorgsamer Feinheit, daß das Petit Trianon ein Juwel der Baukunst für alle Zeiten bleiben wird. Einfach und doch von gleicher Delicatesse die innere Raumanordnung. Einzig noch ein Blick auf das Treppenhaus (Abb. 347) mit dem schönen Schmiedewerk Gamains, die Laternen erst 1811 von Lafond.

Spätere Beispiele der maison de plaisance das H. Labottière in Bordeaux 1770—73 von Laclotte,

ihre zärtlichen Geheimnisse durchranken Memoiren und Briefwechsel jener kultivierten Zeit, die auch in der Liebe nicht den Rausch, sondern das gezügelte Spiel des Geistes genießt, der Lieben eine Kunst ist. Um sich über diese Pavillons zu unterrichten, sehe man die zahlreichen Gartenansichten jener Zeit durch. Manches auch bei Mariette. Ein wohlerhaltenes kleines Gartenhaus besitzt das H. de Matignon in Paris aus seiner eigenen Bauzeit. Der Pavillon von Chanteheux von Héré ist gleich den meisten andern verschwunden: ein Achteck mit vortretenden Flügeln auf vier Seiten, unten mit einer Halle, die Freisäulen in Mittelraum und Umgang teilen, oben ein zweigeschossiger Saal mit Terrasse. Der Durchschnitt (Abb. 349) zeigt im Vergleich mit einem italienischen



Versailles, Petit Trianon
(Phot. Eggimann)

Casinosaal (Abb. 99), wie wenig auch hier eine reiche Vorstellung sich einem wogenden Rausch hinzugeben gewillt ist.

Zum Schluß haben wir einen Blick auf die Gartenkunst zu werfen, wobei wir uns bemühen wollen, die Etappen der Entwicklung herauszuarbeiten.

Über dem großen Namen Lenôtre darf man nicht vergessen, daß sein Gartenstil bereits von Mollet, Ducerceau, Boyceau, Bordeuse, dem Schöpfer des Tadj-Mahal in Indien um 1640, vorbereitet ist. In ihren Gärten ist der Einfluß des italienischen Gartens mit seiner Zusammenfassung in beherrschender Achse, der Unterordnung aller Nebensächlichen unter einen Leitgedanken, der umspannenden Fernsicht unverkennbar, doch bleibt ihre Gestaltung in der Ebene ihren Vorbildern gegenüber ein empfindlicher Mangel. Schon Montaigne (*Voyages en Italie* 1580, 81) bewundert die Gärten in der Umgebung Roms auf bergigem Gelände:

„ils en tirent des grâces inimitables à nos lieux plains et se prévalent très artificieusement de cette diversité“.

Lenôtre, der jung Italien besucht hat, übernimmt nun wohl die Gesinnung dieser italienischen Gärten, seine Bedeutung für die Entwicklung der Gartenkunst aber besteht darin, daß er ihre Kompositionselemente sogleich für die Ebene umwandelt, die Flächen und Dehnungen derselben als Grundmotive seiner Kompositionen benützt und die derbere Plastik Italiens schon frühzeitig zu größeren und einfacheren Formen abmildert. Den Vorbildern gegenüber kann man nun nicht mehr von einem Mangel sprechen, sondern von einer neuen, ja bedeutenderen Schönheit. Die Gesamtwirkung beruht jetzt auf dem Rhythmus von Gartenräumen und plastisch geschlossenen Massen, meist so, daß vor dem Schloß der Raum sich am breitesten dehnt, dann durch Bosketts zusammengenommen wird, schließlich als gestreckte Tiefenachse zwischen geschnittenen Baumwänden hindurchgeführt wird, um sich fernhin in die freie Landschaft zu verlieren. Auf dieses Verhältnis von Raum und Plastik ist die ganze Aufmerksamkeit einzustellen. Den Vorwurf einer Vergewaltigung der Natur, den eine spätere sentimentale Rousseau-Stimmung erhob, würde diese formschaffende Zeit ebenso verständnislos aufgenommen haben, wie wenn von ihr verlangt worden wäre, den gewachsenen Stein als rohes Bruchstück zu vermauern oder den Baumstamm unbearbeitet zu verzimmern — was ja die spätere Romantik ebenfalls nicht ablehnte. „La véritable beauté d'un arbre est de former une belle voûte de part et d'autre, qui sans être taillée avec affectation soit cependant assujettie à des règles, dont le but est d'imiter la plus belle manière d'être d'un arbre venu naturellement“, heißt es in einem Aufsatz des M. d. F. 1756, VIII, 182, in dem die Prinzipien Lenôtres von einem klassizistischen Architekten gegen die modisch-bizarre Gartenkunst verteidigt werden. Die vielen Einzelheiten des früheren französischen Gartens, die Boskette, Laubengänge, einzelnen Beete, Teichlein, werden von der Klassik endgültig aus der Hauptkomposition gewiesen. Im Gegensatz zum italienischen Park verschwinden sie nicht, dazu dienend, immer wieder durch einen Blick auf die zierlichen Kleinigkeiten gewaltige Dehnung des Hauptmotivs deutlich zu machen. Die optischen Maßstabsbeziehungen werden auf das



349. Pavillon von Chanteheux



350. Versailles*

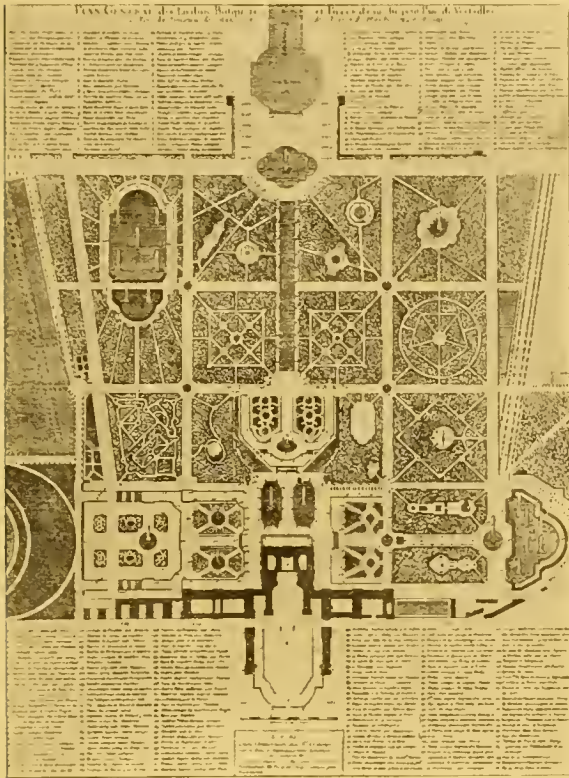
feinste durchgebildet; wie sie bei dem kleinen Hôtelgarten zu beachten sind, teilt J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 2) mit.

In einem Nachruf des M. d. F. 1700 heißt es von Lenôtre: „Il ne laisse pas autant de couvert dans les jardins qu’auraient souhaité de certains gens; mais il ne pouvoit souffrir les vues bornées, et ne trouvoit pas que les beaux jardins dussent entièrement ressembler à des forêts“. Diese

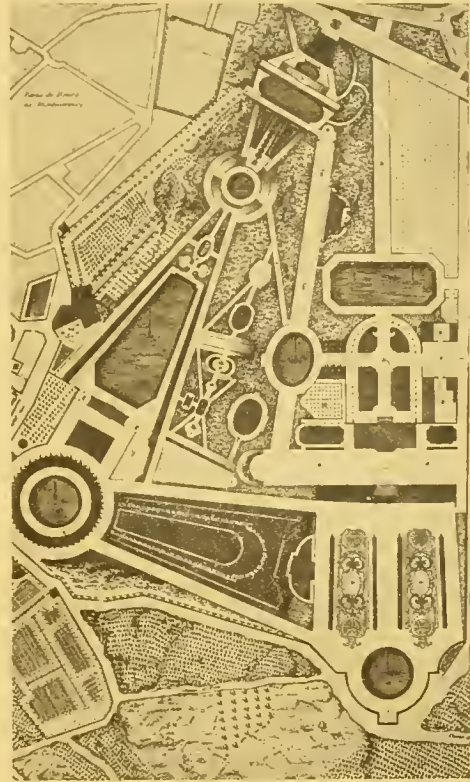
Anschauung bereits vollkommen vorgetragen in den Gartenanlagen des Schlosses Vaux-le-Vicomte (Abb. 233), von den kurz darauf begonnenen Anlagen des Versailler Schlosses nur durch Ausdehnung und die Einspannung bedeutenderer Wirkungsmittel übertroffen (Abb. 351).

Die Arbeiten Lenôtres in Versailles beginnen 1663/64, berechnet noch auf das alte Schloß, dessen erster Garten vielleicht von Boyceau angelegt war. Im J. d. B 1809, X finden wir die Bemerkung, daß Ludwig XIV. erst nach längerem Zögern die wechselreichen Gartenpläne von Duverny abgelehnt habe, um sich für die klassische Größe des Lenôtreschen Entwurfs zu entscheiden. Die Terrasse, einst mit einem großen Becken, erhält erst 1683 ihre jetzige Gestalt mit den beiden Becken zu seiten der Achse, an denen Bronzegruppen von Lehongre aufgestellt sind (Abb. 339). Es schließt sich 1666 die Treppenanlage an mit dem Becken der Latona von Marsy. Man beachte ihre glänzende Berechnung, insofern sie, vom fernen Garten aus mit dem Schloß zusammengesehen, das Erdgeschoß deckt und doch mit ihren Stufen als emporhebender Unterbau wirkt (Abb. 350). Beim Nahen verschwindet das Schloß dann plötzlich vor dem Aufstieg der beiden hüfeisenartig gebogenen Treppentläufe hinter dunklen Hecken, um erst wieder bei ihrem Endlauf von Stufe zu Stufe rasch emporzuraschen: ein plötzlicher Eindruck von ganz unerhörter Wucht. Es folgt in der Achse der Tapis vert, die grüne breite Rasenfläche, gefaßt von Bosketts, vor denen Marmorfiguren und Vasen stehen, in ihrer immer enggliedriger scheinenden Kette die weite Dehnung deutlich machend. Endlich das weite, seeartige Bassin d’Apollon nach dem Entwurf Lebruns. Diesem schließt sich der große Kanal mit Kreuzarmen an, von denen der eine zum Grand Trianon führt. Den Beschluß macht ein mächtiger Sternplatz, über den hinaus der Blick in die Weite der Landschaft sich verliert. Die gesamte Achse ist über drei Kilometer lang. Mit dieser Tiefenachse verbindet sich nur eine Hauptquerachse, fluchtend mit der Mittelfassade des Schlosses, den Flügeln Raum und innigeren Zusammenhang mit dem Ganzen gebend: nach Nordosten die Allée d’eau, von Brunnen gesäumt, stark fallend gegen das Bassin du Dragon 1676 und de Neptune 1678, dieser Querachse noch vor dem Bau des Schloßflügels entstanden und denselben heute etwas unbekümmert beiseite lassend; nach der andren Seite tief in das Gelände eingebettet Hardouin-Mansarts Orangerie 1684—86, in gewaltiger Weise Bankörper und Gelände zusammenpackend, darüber hinaus ein großer See. Die Bosketts zu seiten sind häufig umgestaltet und jetzt meist verwachsen, doch zeigen eine große Zahl zeitgenössischer Stiche den Reichtum, den die Schöpferfreude Lenôtres und Hardouin-Mansarts hier ausgab.

Nur zweimal tauchen deutlichere italienische Erinnerungen auf: in der Terrassenanlage von S. Germain-en-Laye 1672 von Lenôtre, und bei der Umwandlung des von Gondi geschaffenen Wasserfalls von S. Cloud durch Hardouin Mansart und Lepautre. Doch schon in der verschwundenen, 1677—84 entstandenen Anlage von Marly-le-Roi zeigt Lenôtre, wie beruhigter und flächig größer eine solche Wasserachse von der französischen Klassik empfunden wird. Andre, wenigstens in ihrer Verstümmelung noch erkennbare Anlagen Lenôtres in Chantilly, Juvisy-sur-Orge, Eu. Daß man später gern für jede größere Gartenanlage diesen Meisternamen nennt, ist verständlich. Wie weit er bei einer zweiten italienischen Reise, zu



351. Versailles, Park 1714

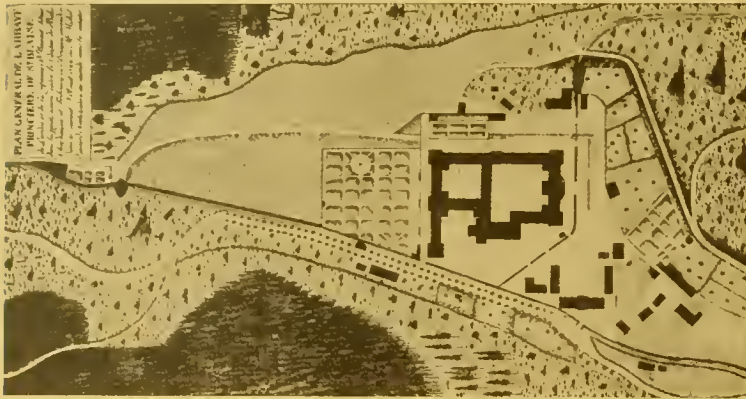


352. Montmorency, Maison de Campagne und Rokokogarten (zerstört)

der nach Saint-Simon Clemens X. Veranlassung gab, die italienische Gartenkunst beeinflusst hat, läßt sich kaum entscheiden (S. 179). Bemerkenswert weiterhin die in ihrer alten Ausstattung nach dem Stich Pérelles jetzt wiederhergestellten Anlagen des Schlosses Pomponne bei Meaux um 1680. Sie korrigieren eine Vorstellung, die nur nach dem jetzigen, durch alten Baumwuchs und Zerstörung vieler kleiner Beigaben vereinfachten Augenschein urteilen wollte. Im übrigen wird es stets unerläßlich sein, alte Stiche zur Korrektur des gegenwärtigen Eindrucks heranzuziehen. Über Theorie und Einzelgestaltung gibt Aufschluß Dargenville in „La Theorie et la Pratique du Jardinage“, Paris 1709, verschiedentlich aufgelegt. Das 18. Jhh. schafft dann eine umfangreiche Gartenliteratur, ebenso versäumt kaum ein architektonisches Lehrbuch, Anmerkungen zu machen.

Noch mehr ist man für den Rokokogarten und Park auf zeitgenössische Stiche verwiesen. Sehr bezeichnend in der reichgestaltigen Komplizierung und doch sicheren Führung seiner Einzelheiten die von Mariette abgebildeten Gartenanlagen von Montmorency (Abb. 352), die kleine maison de plaisance seit 1708 von Cartaud erbaut. Ebenso reich werden jetzt auch im Gegensatz zu den klassisch großen Massen Bäume, Büsche, Beete und Wasserkünste modelliert. Bei J. F. Blondel (Arch.) mancherlei zu finden. Am Garten des H. de Conty (L. II, C. 13) vermerkt er die formes bizarres, captieuses.

Der bizarre Garten ist die letzte Entwicklung des Rokokogartens. Über den Einfluß seiner formalen Einzelheiten auf Italien, schon von einer andren Gesinnung aufgenommen, vergleiche S. 200.

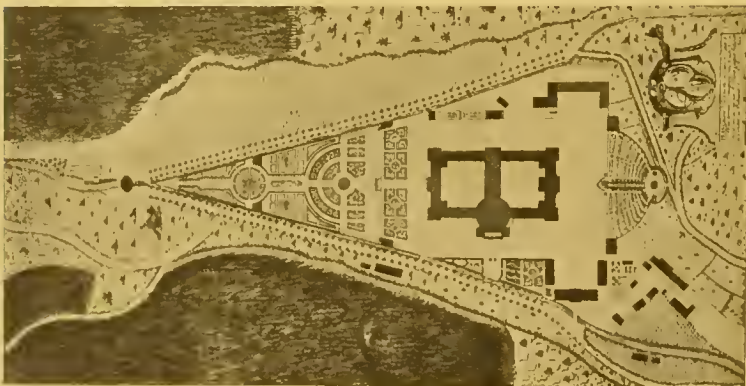


353. S. Blasien

der satirischen Schlußfrage des Verfassers dieses Aufsatzes in eignen Erinnerungen bekümmert werden: „Que voulez-vous que fasse un Architecte en pareil cas?“ Antwort: „Ce qu'ou lui demande!“ „Aussi font-ils“, setzt der Verfasser spöttisch hinzu.

Auf diese bizarren Gärten gewinnen die Vorstellungen Einfluß, die man sich von den chinesischen Gärten macht. Erst später weist ein in Paris erschienenes Buch „Sur la formation des Jardins par l'Auteur des considérations sur le Jardinage“, rez. im M. d. F. 1775, VIII, 80, auf den Grundirrtum hin, der darin bestände, daß man viele, für große Gärten berechneten Motive, die man aus Beschreibungen kennen gelernt habe, auf kleine Gärten übertragen habe.

Der Klassizismus vereinfacht auch hier die Einzel- und Gesamtform. Eine kurze theoretische Darstellung bei Panseron (*Elémens d'Arch.*, Paris 1776, II, 53 ff.) Besser als jede Definition dürfte die Gegenüberstellung des alten Zustandes und der von Dixnard 1768 geplanten Gartenanlagen von S. Blasien im Schwarzwald sprechen (Abb. 353, 354 nach seinem *Recueil*). Inzwischen hat man die Bekanntschaft mit dem englischen Naturgarten gemacht. Die Schrift von Whately erscheint 1771 in Paris in Übersetzung als „L'art de former les Jardins ou l'art des Jardins Anglais“. Der Verfasser der erwähnten „Formation des Jardins“ stellt sehr wohl den Unterschied zwischen der Erscheinung der englischen und der bisher gepflegten Gartenkunst fest, nur konnte, wie wir hinzusetzen wollen, der bizarre Garten mit seiner kapriziösen Unregelmäßigkeit vermitteln, mochten die leitenden Gesichtspunkte auch grundverschiedene sein. Der Verfasser beruft sich auf die Worte Montesquieus im „*Essai sur le Goût*“ — nous avons du plaisir lorsque nous voyons un jardin bien



354. S. Blasien nach Dixnard

Im M. d. F. 1756, VIII, 182 werden einer Dame, die mit ihrem Architekten verhandelt, die zu dieser Zeit schon etwas überlebten Forderungen für einen solchen bizarren Garten in den Mund gelegt. Sie verlangt Bosketts und Beete extrêmement petits et multipliés à l'infini, statt der alten Alleen nur krumme Wege, um die Erscheinung des Gartens reich zu machen. Die Bäume sollen geschritten werden schonungslos en palissade ou en éventail, sie sollen die Form von Kugeln oder mannigfaltigen Körbchen haben. Und mancher hentige Architekt wird bei

régulier, et nous avons encore lorsque nous voyons un lieu brut et champêtre —, wenn er die Versöhnung des Naturgartens und des formalen Gartens verlangt. „Le genre libre, bien préférable au genre régulier dans les grandes étendues, doit à son tour lui céder la formation du voisinage des habitations et de tous les lieux où l'opération humaine est reconnue“. Und dieser Standpunkt,

nach und nach von dem festgeformten Bauwerk über strengformale Gartenanlagen hinweg zur Freiheit der Landschaft hinüberzuleiten, bedeutet ja nur die Aufnahme klassischer Gedanken durch den Klassizismus.

Selbstverständlich hat Eitelkeit der Franzosen es sich nicht versagen können, für sich die Entdeckung des in England nach und nach entwickelten Naturgartens in Anspruch zu nehmen. Im J. d. B. 1809, X wird auseinandergesetzt, daß schon vor Addison's berühmtem Aufsatz (Spectator 1712, VI) ein Bischof von Avranches, Huet, solche Naturgärten geplant habe — wir vermögen darüber nichts Näheres anzugeben —, und daß sogar Montaigne schon im 16. Jhh. gemeint habe: nous avons du tout étouffé notre grande et puissante mère nature si bien que partout où la pureté reluit, elle fait une merveilleuse honte à nos vaines et frivoles entreprises. Doch sind für die wirkliche Entwicklung des Naturgartens diese Einzeläußerungen belanglos.

Endlich siegt auch hier der sentimentalisch empfundene, mehr gedachte als vorgestellte romantische Naturgarten. Ganz aus Rousseauschen Gedankenkreisen geschaffen der Park des Schlosses Ermononville, mit Anzeichen antiker Ruinensentimentalität der Park von Rambouillet und Parc Monceau — einst La Folie des Chartres — in Paris 1780 nach Entwürfen des Malers Carmontelle. In englischem Gartenstil die Erweiterung des Petit Trianon-Parks 1774 von Richard. Über den Garten des H. de Thélusson s. S. 275. Statt der architektonischen Formierung jetzt die malerische Zufälligkeit, geschlängelte Wege, formlose Teiche, einzelne, oft exotische Baumgruppen. Von den Baulichkeiten verlangt man, daß sie zu poetischen, philosophischen oder überhaupt nur schwärmerischen Gedanken anregen. Kleine Tempel, antike Ruinen, Nymphengrotten, chinesische Bauten — die klassizistische Übersetzung einer Pagode in Chanteloup bei Amboise als ein teleskopartig hochgezogener Turm mit sieben Geschossen 1775—78 von Lecamus gegeben — und vor allem die Bauten eines heiterspielend gedachten ländlichen Lebens. Nach der Revolution, die dann auch für den Garten verstärkt den Ruf nach der Natur und der Antike erschallen ließ — beide Begriffe sind in ihrer Ethik für die Zeit etwa gleich, denn nature bedeutet einfache Natürlichkeit, antiquité natürliche Einfachheit —, empfand man recht das Beschämende solchen Theaterspiels. „Ces emblèmes ne produisaient pas toujours l'effet qu'on desirait“, heißt es in dem zitierten Aufsatz J. d. B. 1809, X, „des gens distraits, des femmes légères riaient dans la vallée des tombeaux, on se disputait sur le banc de l'amitié.“ Am vollständigsten ein solches ländlichsentimentales Theaterchen aufgeführt mit dem Hameau, dem Dörfchen, neben dem Petit Trianon 1782—86 von Mique und Robert, in dem Marie Antoinette und ihr Hofstaat die harmlos naiven Rollen zu spielen suchten. Der Besucher, der heute mit leisem Schauer durch diese mumienhafte Gespenstigkeit wandert, spürt, wie hier die Fäden mit einer großen Vergangenheit zerreißen und bauliche Vorstellungen, an denen zwei Jahrhunderte gestaltet haben, im Spiel der Ideen versinken. Die Romantik klopft mit matten Fingern an die Pforten eines neuen Jahrhunderts.

Es war die Absicht des Verfassers, auch die spanische und portugiesische Baugeschichte des 17. und 18. Jhhs. in dieses Werk einzubeziehen und die Umformungen der in Italien und Frankreich entwickelten baulichen Vorstellungen zu verfolgen. In der Konzeption ihrer Bauideen stark von beiden Ländern abhängig, gehen Spanien und Portugal zum Teil noch über die dortigen Vorstellungsgrenzen hinaus, sich darin in manchem mit der deutsch-österreichischen Entwicklung berührend. Zeitläufe haben die Absicht verhindert. Zudem ist grade für Spanien von Schubert (Geschichte des Barock in Spanien, Eßlingen 1908) vor kurzem das grundlegende Werk geschrieben und wenn selbst sein Verfasser „es den Kunstgelehrten zu weiterer wissenschaftlicher Verwertung bietet“, so will es uns scheinen, daß bereits er darin wissenschaftliche Wertung erreicht hat.

Wie wir unser Versprechen einer Systematik der Raumerscheinung und plastischen Erscheinung des architektonischen Körpers eingelöst haben, vermag der Leser selbst zu beurteilen. Die Schwierigkeit lag darin, daß kein abgerundetes System illustriert werden konnte, sondern in einem Handbuch das gesamte Material in seinen Hauptstücken behandelt werden mußte. Eine solche Kritik und Systematik des architektonischen Vorstellens, die ohne Einblicke in das Gebiet der benachbarten Kategorien Skulptur und Malerei nicht auskäme, stände uns nun, befreit von dem Schwergewicht der Historie, als Ziel vor Augen. Es gilt, die Geschichte des künstlerischen Vorstellens in die Geschichte der Geisteswissenschaften einzureihen.

ENDE DES ZWEITEN TEILS

XV. Quellenangabe.

(Eine Anzahl von Quellen ist nur im Text genannt. Bei Zitaten ist durchweg die alte Originalorthographie wiedergegeben.)

Italien. Außer den im Text genannten älteren Werken begnügen wir uns mit Nennung einiger allgemeiner Werke, da für jede eingehendere Beschäftigung sich literarisches Material uns schwer zusammentragen läßt und selbst eine umfangreiche Aufzählung hier doch nur eine Auswahl bieten könnte, die für Spezialstudien nicht ausreicht. — Für die Baukunst Roms sind zu nennen: *B a g l i o n e*, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII (1572) sino a tutto quello d'Urbano VIII, Roma 1642 (1733)*. — *B e l l o r i*, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni (nur wenig!) , Roma 1672 (1728)*. — *P a s s e r i*, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673, Roma 1772 (deutsch 1786)*. — Für Venedig: *T e m a n z a*, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani del sec. XVI, Venezia 1778*. — Für Genua: *S o p r a n i*, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi, Genova 1674 (1768)*. — Für Bergamo: *T a s s i*, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi, Bergamo 1797*. — Für Neapel: *D o m i n i c i*, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napolitani, Napoli 1742—43*. — *P a s c o l i*, *Vite dei pittori, scultori ed architetti, Roma 1730—1736*. — Vergl. *C i c o g n a r a*, *Catalogo, Pisa 1821*.

Eine zusammenfassende Übersicht über die Leistungen einzelner Barockarchitekten gibt zuerst *Milizia*, *Memorie degli architetti, Parma 1781 (1827)*, seine ästhetischen Urteile die eines überzeugten Klassizisten. — Zusammengefaßt Urteile und Theorie: *D e r s.*, *Prinzipj di architettura civile, Bassano 1785 (deutsch 1824)*. — Reiches und immer noch ausschöpfbares Material bei *A. Ricci*, *Storia dell' architettura, Modena 1857—59*. — Die ästhetische Bewertung der Barockbaukunst gegenüber den absprechenden Urteilen des Klassizismus auch bei *B u r c k h a r d t*, *Cicerone, Leipzig 1855* nur Versuch. — Auf *Milizia* und *Ricci* aufgebaut, reich vermehrt durch neues Material: *G u r l i t t*, *Geschichte des Barockstils, Bd. I Italien, Stuttgart 1887*. Die Etappen der Entwicklung und die künstlerischen Probleme sind hier weniger herausgearbeitet. Die Vermehrung des Tatsachenmaterials und manche Richtigstellungen diesem Buch gegenüber erscheinen uns nicht so wichtig, wie die Neuordnung des Entwicklungsganges und das Aufdecken der künstlerischen Probleme. — Im Anschluß an *Burckhardt* für die römische Baukunst unternimmt dies *Wölfflin*, *Renaissance und Barock, München 1888 (1907)*. Sein tiefgreifendes Buch ist von großem Einfluß auf spätere Behandlungen der Barockbaukunst gewesen. Die absichtliche Beschränkung auf Rom stellt der Aufdeckung der künstlerischen Probleme manche Hindernisse, auf die wir verschiedentlich (S. 12, 178, 183 u. a.) hinwiesen. Daneben scheint es uns nicht ganz dem Prozeß des architektonischen Gestaltens zu entsprechen, die ästhetischen Urteile vorzüglich auf dem Wege der Einfühlung zu gewinnen (S. 109). — *Schmarsow*, *Barock und Rokoko, Leipzig 1897*, steht in manchem Gegensatz zu *Wölfflin*, indem er die erste Epoche des Barocks wesentlich plastisch statt malerisch auffaßt. Der malerische Stil beginnt für ihn erst mit dem Hochbarock. Wir selbst haben im Gegensatz zu beiden das malerische Element aus dem Vorstellungsgang des architektonischen Entwerfens ausgeschieden und es nur als akzessorisches Moment bewertet (S. 86, 217). Die Untersuchung wird bis auf Frankreich ausgedehnt. Dies könnte leicht die Vorstellung einer kontinuierlichen Entwicklung erwecken, die wir ablehnen (S. 239). — *Riegl*, *Die Entstehung der Barockbaukunst in Rom, Wien 1908*, erst nach seinem Tode erschienen, steht stark unter dem Einfluß *Wölfflins*, wenn er ihn auch vertiefen will. In dem

Streben nach systematischer Klarheit der künstlerischen Problemstellung dürfte ein Fortschritt zu verzeichnen sein, andererseits die Dinge öfter gezwungen als zum Sprechen gebracht. — Escher, Barock und Klassizismus, Leipzig 1910. Das Werk ist für den Forscher wegen der sorgfältigen Fundierung auf zeitgenössischen Quellen wichtig und gibt eine gute Skizze des päpstlichen Mäzenatentums. Die Beschränkung dieser genannten Werke auf Kirchen-, Palast- und Villenbau läßt große und für den Barock überaus wichtige Gebiete des architektonischen Gestaltens beiseite. — Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914. Wir lernten dies systematische Werk erst bei Drucklegung des italienischen Teils unserer Arbeit kennen und stellen mit Genugtuung für die Gültigkeit unserer Resultate manche Annäherung der beiderseitigen Gedankengänge fest. Dann aber ergeben sich doch gewichtige Gegensätze, besonders dort, wo Frankl den malerisch-infinitesimalen Charakter des Hochbarocks herauszuarbeiten versucht, wogegen wir uns bemühten, den Vorstellungen des entwerfenden Architekten folgend einzig die Kompliziertheit klarer Vorstellungen darzulegen. Mit französischer Baukunst beschäftigt sich Frankl nicht, so fällt eine wichtigste Phase aus.

Von allgemeinen, spezielleren oder kleineren Werken nennen wir: Durm, Baukunst der Renaissance in Italien, Stuttgart 1903 (1915). — Venturi, Storia dell' arte italiana, im Erscheinen. — Corrado Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, Stuttgart 1911. — Klopfer, Von Palladio bis Schinkel, Eßlingen 1911. — Brinckmann, Stadtbaukunst des 18. Jhhs., Berlin 1914. — Triggs, The Art of Garden Design in Italy, London 1906. — Grisebach, Der Garten Leipzig 1910. — Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914. — Vasi, Nibby, Itinerariodi Roma, Roma, zahlreiche Auflagen. — Armellini, Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX, Roma 1887 (1891), der Schwerpunkt weniger auf das Baugeschichtliche als das Kirchengeschichtliche gelegt. — Hamitsch, Der moderne Theaterbau, Berlin 1906. — Brinckmann, Stadtbaukunst, II. A. Berlin 1922. — Ders. Barockskulptur, II. A. Berlin 1921. — Frascchetti, Il Bernini, Milano 1900. — Willich, Barozzi da Vignola, Straßburg 1906. — Riegl, Baldinuccis Vita des Bernini, Wien 1912. — Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920.

Von Abbildungswerken seien genannt: Gauthier, Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs, Paris 1818—31. — Hittorff, Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1835. — Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Paris 1860, zugleich mit historisch sorgfältigem und ästhetisch fein urteilendem Textband. — Als Ergänzung: Strack, Baudenkmäler Roms, Berlin 1891. — Letarouilly, Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre, Paris 1882. — Laspeyres, Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Stuttgart 1882. — v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom, Wien-Paris 1875. — J. C. Raschdorf, O. Raschdorf, Haupt, Palastarchitektur in Oberitalien und Toskana, Berlin seit 1888. — v. Geymüller, v. Stegmann, Architektur der Renaissance in Toskana, München 1885—1909. — Egger, Architektonische Handzeichnungen alter Meister, Wien-Leipzig 1910. — C. Ricci, Baukunst und dekorative Sculptur der Barockzeit in Italien, Stuttgart 1912. — Magni-Crudo, Il barocco a Roma Torino 1913. — Giesecke, Piranesi, Le vedute di Roma, Berlin. — Colasanti, Volte e soffitti, Milano 1915.

Die Teilpläne von Rom sind entnommen: Nolli, Nuova pianta di Roma, Roma 1748.

Frankreich. Sehr reichlich sind hier in den Text ältere Quellenwerke verarbeitet. Der abgekürzten Zitate wegen stellen wir noch einmal einige der vorzüglichsten zusammen: Fréart de Chambray, Parallele de l'Architecture antique avec la moderne, Paris 1650 (1702, 1766). — François Blondel, Cours d'Architecture, Paris 1675—83 (1698). — Claude Perrault, Ordonnance des cinq especes de Colones, Paris 1683. — Félibien des Avaux, Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres Architectes, Paris 1687 (deutsch 1711). — Daviler, Cours d'Architecture, Paris 1691 (1710, 1720, 1737, deutsch 1747). — Decordemoy, Nouveau traité de toute l'Architecture, Paris 1714. — Courtonne, Traité de la perspective, Paris 1725. — Briseux, Architecture moderne, Paris 1728 (1754). — Jombert, Architecture moderne, Paris 1728/29, wichtiger die Ausgabe 1764. — J. F. Blondel, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, Paris 1737. — Briseux, L'art de bâtir des maisons de campagne, Paris 1743 (1761). — Boffrand, Livre d'Architecture, contenant les principes généraux de cet art, Paris 1745. — Briseux, Traité du Beau essentiel dans les arts appliqués particulièrement à l'Architecture, Paris 1752—55. — Laugier, Essai sur l'Architecture, Paris 1753 (1755). — J. F. Blondel, Architecture française, Paris 1752—56 (Neudruck 1904). — Estève, Esprit des beaux arts, um 1755. — Guillaumot, Dissertation sur l'Architecture française, La Haye 1762. — Paneron, Elémens d'Architecture, Paris 1772, 1773. — Laugier, Observations sur l'Architecture, La Haye 1765 (deutsch 1768). — G(uillaumo)t, Remarques sur un livre intitulé Obs. sur. l'Arch. de M. l'abbé Laugier, Paris 1768. — Patte, Mémoires, Paris 1769. — J. F. Blondel, Cours d'Architecture, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes, vollendet von Patte, Paris 1771—77. — Camus de Mezières, Le

Génie de l'Architecture, Paris 1780. — Viel, Principes de l'ordonnance et de la construction des Batimens, Paris 1797—1812. — Guillaumot, Essai sur les moyens de déterminer ce qui constitue la beauté essentielle dans l'Architecture, Paris an X. — Dubut, Architecture civile, Paris 1802/03. — Rondelet, Traité théorique et pratique de l'art de bâtir, Paris 1802—17 (1827—29).

Die im wesentlichen von uns benutzten periodischen Zeitschriften sind: *Mercure de France* seit 1672 (M. d. F.) — *L'Avant-coureur* seit 1760, seit 1774 unter dem Titel *Gazette et l'Avant-coureur de littérature, des sciences et des arts* (L'Av.). — *Journal de Paris* seit 1777 (J. d. P.) — *Journal des Bâtimens* seit 1801, seit 1808 *Annales de l'Architecture* (J. d. B.). — *Nouvelles des Arts* seit 1801 (Nouv.). — *Athenaeum* 1806/07 (Ath.).

Die Geschichte der französischen Baukunst des 17. und 18. Jhhs. in den aufgezählten Werken vorbereitet und in kurzen Abrissen im 19. Jhh. verschiedentlich den bauwissenschaftlichen Werken vorangeschickt. Von deutschen Arbeiten versucht zum erstmal Gurlitt, *Geschichte des Barockstils*, Bd. II (überwiegend der Behandlung Frankreichs gewidmet), Stuttgart 1888, das Material zusammenzufassen, doch befriedigt dieser Abschnitt seines groß angelegten Werks weniger den, der über einzelne Tatsachen hinaus dem Zusammenhang und der inneren Logik der Dinge nachspüren möchte. Die Entwicklung bleibt unklar. — Zu nennen hier ebenfalls: Schmarsow (s. oben), der in dem Schlußkapitel seines Buchs oft mit scharfem Licht in die Winkel der Entwicklung hineinleuchtet und zur Innendekoration des Rokoko stets beachtenswerte Analysen bringt. Trotzdem weichen wir von ihm in wesentlichen Punkten ab. — Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris 1893, — ders., *L'art français au temps de Louis XIV*, Paris 1911, hat das Verdienst, zum erstmal versucht zu haben, bis an die Wurzeln der Probleme zu kommen und besonders auch die Theorie einbezogen zu haben. Wichtig die Teilung des 17. Jhhs. in zwei Abschnitte durch das Jahr 1660, die auch wir beibehalten, während wir über den zweiten, nur bis 1690 gehenden Abschnitt hinausgreifen. Das Material ist sehr eingeschränkt, auch scheint die Darstellung oft gewandter als eindringlich. Das monumentale Forschungswerk schreibt v. Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart 1898 und 1901, unvollendet geblieben. Der Nachdruck liegt hier auf dem 16. Jhh. mit seinen vielfach ungeklärten historischen Problemen. Unter allzu zerfaserner Analyse und einer manchmal scholastisch anmutenden Gruppierung und Reihenbildung leidet das Gesamtbild. — Ward, *The Architecture of the Renaissance in France*, London 1911, reich illustriert. Tieferes Eindringen in die Probleme des Stils ist nicht versucht.

Von allgemeinen, spezielleren oder kleineren Werken nennen wir: Daviler, *Dictionnaire d'Architecture*, Paris 1693 (1720, 1755) — Roland Levirloys, *Dictionnaire d'Arch.*, sechssprachig, Paris 1770—71. Quatremère de Quincy, *L'histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1830 (deutsch 1831). — *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris 1887—1906. — Havard, *Histoire et philosophie des styles*, Paris 1900. — Klopfer (s. oben). — Brinckmann (s. oben). — Grisebach (s. oben). — Gothein (s. oben). — Legrand-Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, Paris 1806—09. — Fournier-Hoffbauer, *Paris à travers les âges*, Paris 1875 ff. — v. Geymüller, *Les Ducerceau*, Paris-London 1887. — Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, Avignon 1759, neue Ausgabe nach dem Manuskript Paris 1909. — Lance, *Dictionnaire des Architectes français*, Paris 1872, leider mit vielen Druckfehlern und ohne selbständige Kritik.

Von Abbildungswerken seien genannt neben den durch zahlreiche Stiche illustrierten älteren Werken: Neufforge, *Recueil élémentaire d'Architecture*, Paris 1757—76. — Delafosse, *Nouvelle Iconologie historique*, Paris 1768. — Krafft, *Ransonnette*, *Nouvelle Architecture française*, Paris 1777—1801. — *Grands prix d'Architecture*, Paris seit 1791. — Goulet, *Recueil d'Architecture civile*, Paris 1806—07. — Percier, Fontaine, *Recueil de décorations intérieures*, Paris 1803, 1812 (italienisch 1845). — *Archives de la Commission des Monuments historiques*, Paris 1855—72. — Daly, *Motifs historiques d'Architecture*, Paris 1869—81. — Pfnor, Figeac, *Monographie du Palais de Fontainebleau*, Paris 1863 (1885). — Ders., *Vaux-le-Vicomte*, Paris 1888. — Gurlitt, *Die Baukunst Frankreichs*, Dresden 1900, darin einige Tafeln. — Deshairs, *Le château de Maisons*, 1907. — Ders., *Aix-en-Provence*, 1909. — Ders., *Bordeaux*, 1909. — Ders., *Dijon*, 1910. — *Le Nail*, Lyon, Paris 1910. — Saint Sauveur, *Vaux-le-Vicomte*, Paris 1912. — Nohac, *Versailles*. — Ders., *Les jardins de Versailles*, Paris 1906. — Ders., *Les Triansons*. — Eggimann, *L'architecture et la décoration du Louvre et des Tuileries*, Paris. — Contet-Vacquier, *Les vieux hôtels de Paris*, im Erscheinen. — Delabarre-Boulanger, *Vieux Hôtels de Rouen*.

Maße. Für Rom und mit geringen Unterschieden für das weitere Italien ist das Grundmaß 1 canna = 10 palmi = 120 oncie = 2,234 m. — Für Frankreich 1 toise = 6 pieds = 72 pouces = 1,949 m.

- /82/95 toskan. - 201 Viertel-
 28/30/61/80/100/7/33/258/271
 -arkaden 94/133 -bogenhalle 10
 -bündel 21 -durchmesser 229
 /34/320 -folge 104 -gang 104
 -gruppe 55 -halle 4/10/2/4/
 6/94/151/2/9/262/6/75/94/6/9/
 301/3/18 -hof 16/143 -ord-
 nung s. Ordnung -pfeiler 84
 -sockel 234 -stamm 62/100
 -steigung 3/10/36/42/69/80/6/90
 /2/104/50/73/5/94/212/24/46
 -umgang 271 -verkleidung
 114 -vestibul 243/95 -vor-
 halle 4/14/116/299
 Schalung 271
 Schatten 86/8/9/103/40/204/34/41
 /51/305
 Schauziel 163
 Scheinarchitektur 103/244 -co-
 retti 104 -dekoration 45 -en-
 filade 252 -erweiterung 103
 -fassade 66 -kuppel 5/206
 -malerei 135 -mal 300 -per-
 spektive 158 -portal 168/28/
 33/5 -vergrößerung 114 -ver-
 kürzung 105 -wirkung 158
 -wölbung 223
 Schema 30/64/5/7/92/122/229/33/
 66
 Schichten 62/4/5/139/41/204/24/
 5/6 -bewegung 111/264 -lö-
 sung 230 -reichtum 109
 Schichtung 141/225
 Schiebung 117/60
 Schiff 5/21/6/39/50/66/83/4/6/7/
 113/30/84/5/6/7/8/211/2/3/40/
 1/71/3/7 -achse 43/75 -breite
 7/186 -höhe 188 -länge 9
 -tonne 130 -wand 7/10/62/188
 einschiffige Anlagen 5/7/8/9/
 48/64/83/87/184/211/40/77
 zweischiffige - 295 dreischif-
 fige - 6/11/3/48/51/6/7/84/5/
 131/3/4/58/67/74/54/90/211/41
 Schilderhaus 107/13
 Schlachthaus 206
 Schlaggemach 243/6/50/4
 Schloboau 18/54/126/66/9/70/1/2
 /4/5/83/94/5/6/7/200/2/8/10/1/
 57/60/303/6/10/2/3/5/6/7/8/21
 /2 -eingang 212 -hof 310
 -teich 314
 Schlußstein 43/102/257
 Schmiedearbeit 306/20
 Schönheit, geometrische 290
 -linien 290
 Schöpfung 103 -vorgang 1
 Schragansicht 98/224/72 -auf-
 sicht 108 -stellung 107/25
 -verschnittener Raum 16
 Schranken 214
 Schrumpfprozeß 47
 Schulbeispiel 28
 Schwelung 13
 Schwingung 14/6/54/63/99/125
 Scuole 144
 Seetierbildungen 63
 Sehbarkeit 222
 Seiteneingang 11 -fassade 32/
 197/233/58/9/83/95/312 -flü-
 gel 36/55/68/90/107/39/68/90/
 207/15/34/313/5/6 -hof 219
 -kapellen 9/10/42/3/4/7/8/9/50/
 1/82/3/4/184/9 -portal 26/8/
 111 -risalit 36/141/233/4/89/93
 -schiff 5/39/45/8/51/2/3/64/7/
 5/82/6/104/42/84/5/8/211/73
 Seminar 291/2
 Silhouette 219/42 -wirkung 108
 Simplicité 255/90/3
 Simsband 120/232/4/84 -büsten
 26
 Skenograph 151 -ie 105
 Skulptur 3/25/59/62/3/103/9/62/
 89/210/7/20/2/30/54/8/9/61/2/3/
 6/87/302/25/6/7 architekton. -
 263 freie - 106 reliefmäßige -
 106
 Sockel 28/64/139/41/58/62/229/30
 /1/4/50/85/9 -figur 304 -for-
 men 55 -gesims 234 -geschoß
 34/68/145/75/234/95/312
 -schicht 279 -unterbau 36
 zone- 28
 Schönbänke 23/4/33/67/120/37/203
 Sonderexistenz 34/222
 Sonderung 202/14/318
 Soziologie 261
 Spannung 31/5/40/1/63/249
 -kräfte 60 -verhältnis 203
 -proportionale 35/40
 Speier 259
 Spekulation 264/75/307
 Sphäre, plastische 77/109 räum-
 liche - 77 s. a Laseinssphäre
 Spiegel 85/94/101/222/46/51/2/4/
 80 -gemach 252 -gewölbe 48
 Spielhäuser 308
 Sprossengang 177
 Stabilisierung 23
 Stabilitätslehre 289 -propor-
 tionen 289
 Stadt 152/61/2/4/8/7/9/99/293/4
 /303/4/8/10/1/4/8 gotische -
 206 -anlage 125/64/310/1
 -baukunst V 111/152/295/500/5
 /11/27 -bild 65/152 -grund-
 stück 195 -körper 165/300/3
 -korrektur 275/310 -plan
 165/6/305 -platz 300 -tor
 301/2
 Staffelung 53/63/219/38/43/4/92
 Stallgebäude 196/219/43
 Standbilder 161 -figur 303
 Statik 85/100/64/271/89 s. stabil
 Statue 163/211
 Steinhelm 212 -wölbung 188
 Steinung 7/9/49/118/297
 Stereometrischer Baukörper 19
 -Bereicherung 61 -Formung
 60
 Stichbogen 52 -kappe 5/7/20/44/
 6/7/8/9/51/74/85/7/97/101/30/
 48/84/5/8/241/11/3 - -bogen
 241 - -fenster 39/186/213
 Stilbedeutung 32 -begriff 70
 -beugung 1 -entwicklung 96
 -geschichte 80 -phänomen 32
 -stufen 70 -symptom 202
 Stilistische Analyse 107 - Ent-
 wicklung 69 - Gefühl 224 -
 Notwendigkeit 106
 Stockwerkgesims 155 -tren-
 nung 122
 Stoffbespannung 280
 Straßen 11/3/4/7/35/54/92/120/33
 /9/44/52/3/4/5/6/61/3/5/6/7/9/
 83/90/1/2/3/212/9/25/31/43/63/
 4/75/7/92/6/300/1/3/4/5/7/8
 Strahlen- 165/310 Wohn- 311
 Verkehrs- 311 -abschluß 152/
 301 -achse 164 -bild 310
 breite 311 -fassade 167/205
 -flucht 33/301 -fürgung 166
 -gabelung 153/4 -korrektur
 73 -kreuz 125/53/4/64/300/10
 -mündung 153/9/63/4 -öffnung
 306 -perspektive 116 -profil
 152/3 -prospekt 59/163 -raum
 69/112/6/52/3/65/305 -reihen-
 haus 193 -richtung 161 -tiefe
 310 -überführung 152 -wand-
 ung 153/6
 Strebebogen 259 -mauer 21/44
 -pfeiler 30/1/2/114/204/6/26/59
 Stromgötter 162 -pfeiler 303
 Struktur, knorpelige 199
 Stuck 9/41/59/101/2/9/42/99/235/
 80/301 buntfarbiger - 110/75/
 -auftrag 121/278 -dekor 51/
 101/2/10 -fassade 110 -figuren
 88 -ornament 220 -plastik 102
 Stufenterrasse 234 -unterbau
 299
 Sturz 24/6/34/51/68/73/214
 Stützmauern 180
 Style Napoléon 278/318
 Subjektivismus 228/9/30
 Substraktion 309
 Subtraktion 20/89/228/56/89
 Suggestionsvermögen 2
 Suggestive Beschreibung 3
 Supraporten 252/3 -bilder 253
 Symmetrie 16/56/7/79/91/2/108/
 117/64/211/30/43/5/7/8/58/64/6
 /90
 Tablinum 14
 Tambour 9/10/30/9/40/2/7/8/9/50
 /72/3/115/6/8/30/86/9/90/206/
 14/5/24/6/7/1/84 - attika-
 geschoß 226 -fenster 9/79
 -fläche 214 -fuß 10 -geschoß
 226 -höhe 65/118/215/37
 -kämpfer 215/6 - gesims 215
 -kuppel 48 -pfeiler 226/7
 -ring 73 -sockel 31 -zone 21
 Technik 72/91
 Teich 161/80/275/321/5
 Teilung 20 horizontale - 136/
 227/319 rhythmische - 44
 vertikale - 136
 Tektonik 109
 Tektonisch 223 - Eindruck 51
 - Einpassung 215 - Elemente
 221 - Form 205/13
 Tempel 159/80/325 antiker - 30/
 86/139/40/2/63/9/270/4 griech.
 - 228/84/8 -tassade 151/301
 -front 140/51/284/96 -ruine
 180 -vorhalle 161/293/5 -ar-
 tiger Mittelbau 173 - Säulen-
 stellung 36
 Temple 185/273/4
 Tempio 41
 Terrain 59/157 -höhe 36
 Terrassenbau 56/95/171/2/7/8/93
 /238/64/69/91/9/309/12/3/6/
 20/2 -anlagen 90/1/169 -mau-
 ern 319
 Territorialschloß 318
 Theater 57/147/8/9/92/291/6/7/8/
 9/325/7 antikes - 12 -fassade
 151 -maler 180 -szene 108
 -vision 105
 Theoretiker 204/10/29/35/6/8/47/
 55/65 französ. - 53/142/83/8/
 249 italien. - 201
 Theorie 69/142/3/82/211/9/29/38/
 43/55/6/64/6/7/87/9/300/11/23
 4/8
 Thermen 6/269/70
 Thetisgrotte 312
 Thronsaal 100
 Tiefenentwicklung 14/44 -er-
 scheinung 223 -erstreckung
 50/100/58 -vorstellung 25/222
 Tierhäuschen 161
 Tischlerarchitektur 200
 Tombeau 197
 Tonnen 5/7/11/20/1/39/43/7/9/50
 /2/71/8/50/7/97/130/4/84/5/8/9
 /215/6/22/41 -abschnitt 48/53
 /84 -arme 238 -bogen 73/271
 - -scheitel 52 -decke 222
 -durchscheidung 74 -gewölbe
 3/5/9/10/1/38/9/43/6/7/8/58/99/
 106/84/5/6/7/211/5/40/1 -joch
 52 -scheitelhöhe 4/47 -span-
 nung 5 -überscheidung 74
 Tor 34/124/306 -bauten 152/
 264/301/2 -einfahrt 193 -halle
 13 -haus 152/60/80 -platz
 303 -portal 275 -straße 165
 Tradition 82/92/5/122/38/86/8/91
 /5/269 barocke - 143 florentin.
 - 67 byzantin. - 144 florentin.
 - 67 genes. - 134 Michel-
 angeleske - 13 venezian. - 65
 Travee 40/3/185/204/5/30 -glie-
 derung 185
 Travertin 27/67/91
 Trennung 130/208
 Treppen 4/10/5/6/7/8/20/36/54/5/
 6/7/8/9/66/9/78/90/1/2/3/4/6/7/
 8/9/100/1/17/8/20/6/7/32/3/4/5
 /40/1/3/5/55/60/5/7/9/71/2/4/
 91/2/3/4/5/6/7/218/9/43/4/8/64
 /72/5/7/92/4/5/8/303/14/5/22/42
 doppelläufige - 57/66/96/7/135
 55/78/92/8/249/76/7/93/5 Frei-
 67/116/45/236/95 Schnecken-
 57 Spiral- 277 vierläufige
 - 100 zweiflügelige - 14/95/
 248 symmetrische - 12
 -absatz 14/6/56/7 -antritt 16
 -einbindung 16 -gruppierung
 91 -halle 94/177 -haus 92/
 7/100/9/25/35/92/207/43/4/9/
 93/6/320 -lauf 57/8/78/92/5/9/
 133/4/322 -rampen 308 -raum
 16/57/81/92/4/7/9/100/94/8/
 248/76/7 -turm 192 -vesti-
 büll 298 -vorbau 99
 Triangulatur 228/30
 Tribune 66/187
 Triglyphiertes Gebälk 196
 Triumphbogen 47/314 - -motiv

- S. Domenico 132/9 — S. Giorgio 76/110 — S. Vincenzo 51/139
 Monceau-en-Brie Château 202
 Moncey Château 317
 Mondovì Santuario di Vico 44
 Montauban N. D. 241/59
 Montdidier H. de Ville 207
 Montmorency Maison de Campagne 323 Abb. 351
 Montpellier Château d'eau 308 — Fontaine des trois Grâces 309 — Fontaine des Licornes 309 — N. D. 187 — Pal. de Justice 295 — Peyrou 308 — Porte du Peyrou 301/8
 Moulins Brücke 302 — Mausolee du Duc Henri II 187/201
 Moyerimoulier Egl. 240
 München Asamhaus 257 — Kongregationskirche 107 — S. Cajetan (Theaterkirche) 82 — S. Michael 130
 Nancy 310/1 — Arc de Triomphe 302 — Carrière 261/306 — Egl. de Bonsecours 240/317 — Egl. des Cordeliers 189 — H. de Craon 306 — H. de Ville 250/3/95/306 — Kathedrale 241/59/306 — Maison Adam 256 — Maison Clodion 286 — Maison des Missions royales 256 — Obeliskbrunnen 309 — Pal. du Gouvernement 262/94/5/306/43 Abb. 333 — Pépinière 309 — Place d'Alliance 309 — Place Royale 300/5/6/9/10 Abb. 332/3/4 — Rue de la Primitiale 306 — S. Sebastien 241 — Theater 297
 Nantes 256 — Bourse 295 — Cours de la République 285/307 Abb. 335 — Cours S. André 301 — H. de la Monnaie 295 — Place Cambrenne 307 — Place Grasilin 286/307 Abb. 335 — Place Royale 286/307 — Rue Royale (Nationale) 301 — Theater 299
 Narbonne S. Just 274
 Neapel 39/48/54/63/70/96/106/10/6/32/64/74/326 — Albergo dei Poveri 145 — Brunnen 161 — Darsena 160 — Dom 40/1 — Foro Carlino 156 — Gerolomini 45/115 — Gesù nuovo 39/132 — Häuser Via Nilo 97, Via Roma 96/120 — Immacolatella Vecchia 147 — Monte di Pietà 145 — Museum 68/120 — Obelisk des Domenico 164 — Obelisk der Maria 164 — Pal. d'Angri 134/41/54 — Pal. del Duca Cassano 97 — Pal. Maddaloni 120 — Pal. Reale 67/68/120/35/49/56 — Pal. Reale di Capodimonte 173 — Pal. S. Felice 97/124 — Piazza Dante 156 — Piazza del Plebiscito 156/61/2 — Reclusorio 145 — S. S. Annunziata 130/8 Abb. 142 — S. Fernando 51 — S. Filippo Neri s. Gerolomini — S. Francesco da Paola 133/40/54/6 — S. Giorgio maggiore 73 — S. Giovanni a Carbonara 106/116 — S. M. degli Angeli 116 — S. M. del Carmine 65 — S. M. nuova 48 — S. M. della Sanità 38 — S. M. della Sapienza 66 — S. Niccolò 48 — S. Paolo maggiore 48/116 — S. Severo 42/106 — Spirito Santo 130 — S. Teresa 116 — Teatro S. Carlo 147/51/80 Abb. 165 — Villa (Palazzo) d'Anna 169
 Nepi S. Tolomeo 5/7
 Nérac Kirche 273
 Nevers Couvent des Minimes 205 — S. Marie 200/5 Abb. 223 — S. Pierre 221
 Niederlande 181/99/201/308
 Nîmes 318 — Jardin de la Fontaine 309 — Mont Cavalier 309
 Novara Pal. Bellini 54 — Pal. del Mercato 147 — S. Gaudenzio 47/63/114 — S. Marco 48
 Nymphenburg 180
 Oesterreich 105/9/325
 Oiron Château 200
 Orléans Bibliothek 205 — Brücke 302 — Evêché 295 — Kathedrale 240 — Maison de Diane de Polliers 199 — Rue Jeanne d'Arc 301 — Rue Royale (Nationale) 301 — S. Croix 184 — Theater 299
 Orta 44
 Orvieto S. Giovanni Evangelista 44
 Padua 103 — Carmini 5 — Caffè Pedrocchi 147 Abb. 157 — Pal. Giustiniani 176 — Piazza dei Frutti 154 — Prato della Valle 161 — S. Antonio 108 — S. Canziano 65 — S. Clemente 110/54 — S. Giustina 47 — S. Lucia 74 — Teatro 148/9/50/297 Abb. 164
 Paestum Tempel 270
 Palermo 110 — Chiesa dei Benedettini 44 — Fontana del Garraffo 161 — Pal. Bonagia 97/120 — Piazza Pretoria 161/343 — Porta Felice 154 — Quattro Canti 154 — S. Caterina 63 — S. Cita 110 Abb. 105 — S. Domenico 111/5 — S. Giuseppe de' Tealini 45 — S. Salvatore 44
 Palma Nuova 164
 Palmyra 270
 *Paris 126/83/98/210/1/8/21/33/5/6/40/3/5/8/55/67/8/9/11/5/7/8/86/7/9/90/1/6/7/8/9/302/3/5/6/8/9/10/1/2/5/8/9/23/4/8 — Académie 269 Abb. 289 — Arc de l'Etoile 302 — Arc de Triomphe 235/301 — Arc de Triomphe du Carrousel 302 — Archevêché 272/7 Abb. 290 — Archives Nationales 244/97/306/8/12 — Arsenal 201/14/52/5 Abb. 269 — Bagatelle 280/320 — Barr. S. Martin 301 — Barr. de Fontainebleau 301 — Barr. du Trône 301 — Bourse 295/6 — Boulevards 295/308 — Cabinet des Estampes (in der Bibliothèque nationale) 232/70/3/83/4/302 — Cathédrale 272 Abb. 290 — Champs Elysées 308 — Friedenstein 273/4 — Champ de Mars 293 — Chap. Expiaatoire 272/84 — Cirque National 299 — Comédie Française 297 — Conservatoire des Arts et Métiers 296 — Couvent des Capucines 304 — Couvent Sacré Cœur 244 — Ecole de Droit 296 — Ecole de Médecine 296 — Ecole militaire 292/3 Abb. 314 — Ecole Nationale des Ponts-et-Chaussées 286 — Egl. du Collège des Quatre Nations 190/7/202/5/9/114/5/31/303 Abb. 208 — Egl. des Feuillants 204 — Egl. des Filles de l'Assomption 214/5/24 — Egl. des Minimes 206 — Egl. du Noviziat 205 — Egl. de l'Oratoire 184/9/258/67/82 — Egl. de la Salpêtrière 214/24 — Egl. de la Sorbonne 189/91/202/5/6/25 — Egl. du Val de Grâce 186/7/90/1/200/5/9/14/25/6/7/42/91 Abb. 204/28 — Egl. de la Visitation 214 — Fontaine de Grenelle 264/310 — Fontaine des Innocents 310 — Fontaine de la Victoire 310 — Galerie de Cassa 290 — Garde-Meuble (jetzt Min. de la Marine) 279/80/308 Abb. 325 — Halle au Blé 295 — Hôpital S. Louis 293 — Hospice des Invalides 292/6 — H. des Affaires étrangères 196/4 — H. Amelot de Bizeuil 153/4/219/24/38 Abb. 244 — H. d'Aumont 192 — H. de Bauffremont 246/63/4 Abb. 284 — H. Beauharnais s. du Maine — H. de Beauvais 193/7/203/4/7/8/9/19 Abb. 211/2/3 — H. de Blouin 243/50/2/4/7 Abb. 274 — H. de Boullongne 253 Abb. 270 — H. de Bourret 280 — H. de Bourvallais (jetzt Min. de la Justice) 250/3/4 — H. de Bretonvillers 192 — H. de Brunoy 287 — H. Carnavalet 204/7 — H. de Châlons et de Luxembourg 203/7 — H. Chanac 245/52/62 — H. de Charost (jetzt engl. Gesandtschaft) 248/63/4/87 — H. du Chatelet 284 Abb. 308 — H. de Clisson 244 — H. de Condé 275 — H. de Conty (jetzt Min. de la Guerre) 243/61/323 — H. de Crillon 255/80 Abb. 276 — H. Delisle-Mansart 251/3/5/66 Abb. XIV — H. Dornay 250/1/4 — H. d'Estrées (jetzt russ. Gesandtschaft) 218/9 — H. d'Evreux I. (auch de Thiers) 243/9/50/2 Abb. 266 — H. d'Evreux II (jetzt Pal. de l'Elysée) 243/63 — H. de la Fare 250/3 — H. de Ferrary 280 — H. Fieubet (de Lavalette) 200 — H. de Fleury 286 — H. de Gallifet (jetzt ital. Gesandtschaft) 276/7/9/84 Abb. 298/9 — H. Gouffier de Thois 248/57 — H. du Gouverneur militaire 253 — H. de Guise 244 — H. de Jabach 264 — H. des Invalides 211/4/24 — H. de Joyeuse 244 — H. Lambert 192/3/4/7/201/2/3/7/8/9/21 Abb. IX/209/10/45/72 — H. de Lamoignon 202 — H. de Lassay (jetzt Pal. du Président) 263 — H. de Lauzun 207 — H. de Luynes 192/249 Abb. 273 — H. du Maine (oder Beauharnais, jetzt deutsche Gesandtschaft) 248/60 — H. de Massa 286 — H. de Matignon (jetzt österr.-ung. Gesandtschaft) 245/50/2/3/6/64/75/320 Abb. 263/4/5 — H. de Miromesnil 253 — H. de

* Die erwähnten und noch erhaltenen Hôtels in Paris liegen:
 Boulevard des Italiens: Pavillon de Hannover Boulevard St. Germain: 246 Roquette Place de la Concorde: 10 Crillon Place Vendôme: 9 Villermay 11/13 Bourvallais 14 Fare 16 Bourret 17 Tunis 19 Thiers 21 Dornay 23 Boulogne Quai d'Anjou: 17 Lauzun Quai des Célestins: 2 Fleubet Quai d'Orsay: Lassay Quai Voltaire: 27 Villetie 29 Mailly Rue Béranger: 3/5 Peyrency de Moras Rue La Boétie: 111 Massa Rue du Faubourg St. Honoré: Evreux 11 Brunot 31 Blouin 31 Monbason 33/35 Montigny-Stignac 39 Charost Rue François Miron: 68 Beauvais 82 Hénault Rue des Francs Bourgeois: 25 Lamoignon 58 Miromesnil 60 Soubise Rue Geoffroy l'Asnier: 26 Châlons-Luxembourg Rue de Grenelle: 79 Estrées

87 Bauffremont 101 Rothelin 127 Chatelet 138/40 Noirmontiers 142 Chanac de Pompadour Rue de Jouy: 7 Aumont Rue de Lille: Salm-Kybourg 74 Tourcy 76 Seignelay 78 Maine Rue de Richelleu: 87 Sonning Rue St. Antoine: 185 July Rue St. Dominique: Amelot 14/18 Conty Rue St. Gilles: 22 Delisle-Mansart Rue St. Louis: Brethous 2 Lambert Rue des St. Pères: Fleury Rue de Sévigné: Carnavalet Rue des Tournelles: 28 Hardouin-Mansart Rue de l'Université: 24 Senecterre (1911 zers.) Rue de Varenne: 36 Gouffier de Thois 45 Narbonne 47 Rochefoucault 50 Gallifet 57 Matignon 69 Orsay 73/75 Montebello 77 Moras 78 Villeroy Rue Vieille du Temple: 47 Amelot de Bizeuil 89 Rohan 102 Ferrary Rue de la Ville l'Evêque: 16 Suchet Rue de la Vrillière: 1/3 Toulouse.

- /6 Abb. 56/118 — S. Martino al Monti 87/132 — S. Niccolò da Tolentino 82/103/111 — S. Nome di M. 58/71/342 — S. Paolo s. S. M. della Vittoria — S. Paolo fuori le Mura 116 — S. Pietro 3/4/5/8/21/2/6/7/30/1/8/9/40/1/3/7/51/2/3/64/5/6/7/5/103/7/10/4/6/32/5/7/9/40/2/58/64/205/16/26/7/55/67/70/300/27/47 Abb. 1/2/28/39/107/72 — S. Pietro in Montorio 41/66/75 — S. Pudenziana 41 — S. Rocco 140 — S. Spirito in Sassia 5/27/63/112/84 — S. Susanna 28/64/154/63/204 Abb. 46 — S. Trinità 73 Abb. 111 — S. Trinità de' Monti 65/160 — S. Trinità de' Pellegrini 49/86/113 — SS. Vincenzo ed Anastasio 48/110/1/163 Abb. 117 — Scala di Spagna 116/60/4/5 Abb. 111 — Septizonium 204 — Teatro Aliberti 149 — Teatro Argentina 147 — Teatro Tordinone 147 — Tempietto Zuccari 154/65 Abb. 111 — Theater des Marcellus 11 — Università 112 Abb. 120 — Via del Babuino 92/117/9/54/60/5 Abb. 178 — Via Cappuccini 116 — Via Carlo Alberto 165 — Via de' Condotti 73/160/4 Abb. 111 — Via Gregoriana 154/65 — Via Merulana 152/65 — Via Panisperna 165 — Via Paolina 165 — Via Quattro Fontane 152 — Via Quirinale 154/65 — Via di Ripetta 117/54/65 Abb. 178 — Via S. Croce 116 — Via S. Giovanni 166 — Via 20 Settembre 57/152/63 — Via Sistiniana (früher Felice) 154/65 Abb. 114 — Via Tomacelli 160 — Via del Tritone 163 — Vierströmebrunnen 162/3 Abb. 122 — Villa Albani 146/75/6/80/267 Abb. 24/185 — Villa Borghese 152/67/9/76/80/244 — Villa Doria Pamphili 171/8/80 Abb. 190/1 — Villa Farnesina 17/21/36/90/168/77/244 — Villa Madama 4/177 — Villa Medici 167/8/77 Abb. 186 — Villa di Papa Giulio 36/168
- Rouen 310 — Fontaine de la Grosse Horloge 257/310 — Fontaine de la Pucelle 309 — H. de Ville 310 — Jesuitenkolleg 184 — Platzprojekt 305 — S. Louis 205 — S. Maclou 199
- Rougemont Château 203
- S. Amand Abbaye 200/6/312 Abb. 222
- S. Blasien 324 Abb. 352/3
- S. Cloud 322
- S. Cyr Ecole militaire 291/2
- S. Denis Abbaye 292 — Ancien Carmel 272/84 — Pal. de Justice 272
- S. Dié 310
- S. Foy-la-Grande Promenade 308
- S. Germain-en-Laye 322
- S. Maixent Kirche 211
- S. Omer Chap. de Lycée 206
- S. Ouen Couvent 292/343 — H. de Ville 292
- S. Pierre-Eglise Château 317 — Hôpital militaire 224 — Jesuitenkolleg 224
- Sabionetta Chiesa dell'Incoronata 85 — Theater 147
- Sablé Château 315
- Salins Kapelle 189 — Najadenbrunnen 309
- Sampierdarena Villa Dorla 178 — Villa Scassi 168
- Saragossa Seo 342
- Saumur N. D. des Ardilliers 189/214 — S. Pierre 225 Abb. 250
- Sceaux Chapelle 235
- Schio Cathedrale 140 Abb. 153
- Schweiz 109/42
- Seilleraye Château 315
- Sens Brücke 302
- Settignano Villa di Gamberala 180 Abb. 200
- Soissons 315
- Solesmes Convent 292
- Spanien VII/73/99/199/239/303/75
- Strà Pal. Pisani 101/73/6/9/80
- Straßburg 288/311/8 — Schloß Rohan 243/64 Abb. 286/7/8 — Statthalterpalais 264/94 — Theater 299
- Stupinigi Schloß 101/70/3/80/316/7 Abb. 192/3
- Stuttgart 96
- Syrakus Dom 111/6
- Tadj-Mahal 321/43
- Tanlay Château 233
- Tivoli Villa d'Este 169/77/8/80 Abb. 179
- Toul Evêché 295 — H. de Ville 295
- Toulon 310 — H. de Ville 225 — Tor 302
- Toulouse 199/317 — Brunnen 309 — Capitol 261/4/95 Abb. 319 — Chapelle du Lycée 199 — Daurade 273/84 — Egl. des Chartreux 273 — H. de Caultet 199 — H. Felzins 199 — H. de Lasbordes 199 — H. de Pierre 202/3 Abb. 224 — Pal. Archiépiscolal 294 — Temple 274
- Tournus H. de Ville 295
- Tours Brücke 302 — H. du Consulat 294 — Rue Royale (Nationale) 301 — S. François 292
- Trapani Casa Xirinda 120
- Trier Schloßchen Monaise 320
- Triest S. Antonio 133
- Triors Château 318
- Troisfontaine Château 315
- Troyes Hôpital 293 — H. de Ville 204/61
- Turin 73/8/85/93/7/125/30/3/60/4/251/97 — Armeria Reale 101 — Capp. Corpus Domini 42 Capp. di S. Sindone oder SS. Sudario 78/83/109/15/214 Abb. 64/5 — Castello del Valentino 102/26 — Chiesa del Carmine 84 — Chiesa della Misericordia 87/130 — Corte d'Appello 141 — Dom 21/6/65/78 — Gran Madre di Dio 133/40/61 Abb. 143 — Ordine Mauriziano 174 — Pal. dell'Accademia Filarmonica 101 — Pal. dell'Accademia delle Scienze 121 — Pal. Asinari 99/193 Abb. IV — Pal. Barolo 99/120/35/277 — Pal. Carignano 97/8/109/21/6/34/59 Abb. 93/136 — Pal. Cavour 125 — Pal. della Cisterna 141 — Pal.
- Falcon 101 — Pal. Graneri 97/8 — Pal. Madama 99/125 Abb. 95/137 — Pal. del Municipio 121/56 — Pal. d'Ormea 123 Abb. 133 — Pal. Paesana 124 — Pal. Reale 97/101/20/49/297 Abb. 163 — Pal. Saluzzo di Paesana 99/127 Abb. 140/1 — Piazza S. Carlo 153/6/64 Abb. 170 — Piazza Vittorio Emanuele 160/4 Abb. 171 — S. Cristina 49/113 Abb. 170 — S. Filippo Neri 83/4 — S. Francesco da Paola 49/83 — S. Lorenzo 78/9/87/116/32 Abb. 66/7/8 — S. M. Consolata 71/80 — SS. Martiri 46 — S. Rocco 42 — S. Teresa 50/113 — S. Trinità 42/78 — Superga 73/116/7/8/272 Abb. 125/6 — Teatro Regio 148 — Università 134 — Via di Po 120/34/53/60 — Via Roma 153/4
- Turny Schloß 195
- Tzarskoje Selo Eremltage 110/76 Abb. 198 — Pavillon de Monbijou 176 — Schloß 110/75/80 Abb. 197
- Udine Pal. Antonini 13/4/36 Abb. 12
- Ulm Münster 117
- Uzès Egl. 226
- Valdagno Dom 140
- Valenciennes H. Dieu 293 — H. de Ville 201 — S. Amand bel. — s. d.
- Valognes H. de Beaumont 263
- Vannes 195
- Varallo S. M. Assunta 49
- Varese 44/75
- Vaux-le-Vicomte (-Praslin) Château 195/6/7/201/2/3/8/10/37/64/312/22/8 Abb. 216/31/2/3
- Velletri Brunnen 162 — Dom 130 — Pal. Ginetti 94 — S. Marino 132
- Venaria Reale, Schloß 166/70/2/9
- Venedig 13/30/2/3/4/44/56/63/5/9/74/5/82/8/92/102/9/11/2/6/22/44/56/86/326 — Ateneo Veneto 144 — Calle larga 156 — Campo dei Tolentini 156 — Campo della Misericordia 32 — Canale della Guidecca 154 — Canale Grande 13/69/92 — Chiesa delle Zitelle 41/4 — Dogana 147/54 Abb. 169 — Gesuati 87 — Giardini 161 — Gli Scalzi 82/8/111 — Handelsquartier 147 — Ospedaletkirche 106 — Pal. Balbi 69 — Pal. Cornari 55 — Pal. Corner (oder della Cà Grande) 13/21 — Pal. Flangini 122 — Pal. Grimani 13/21/36 Abb. 11/9 — Pal. Labia 92 — Pal. Pesaro 92/122 Abb. 87/129 — Pal. Pisani 92 — Pal. Rezzonico 92/122 — Pal. Surian Nanni 92 — Pal. Vendramin-Calergi 21 — Piazza di S. Marco 156 — Piazzetta 156/63 — Procuratie Nuove 156 — Redentore 10/21/30/42/76/131/9 — Rialto 147 — S. Crisostomo 132 — S. Felice 133 — S. Geremia 138 — S. Giorgio Maggiore 6/21/93/139 — SS. Giovanni e Paolo 75 — S. Lazzaro 110 — S. Maddalena 132 — S. Marco 133/56 —
- S. M. dei Gesuiti 87/8 — S. M. de Miracoli 32 — S. M. della Pietà 74 — S. M. del Rosario 87 — S. M. della Salute 75/97/116/54/6 Abb. 61/169 — S. M. Zobenigo (oder del Giglio) 82/108/11 Abb. 116 — S. Maurizio 133 — S. Moisé 44/112/56 — S. Rocco 140 — S. Salvatore 112 — S. Simone Piccolo 132/40 — S. Staè (S. Eustachio) 105 — S. Vitale 131 — Scuola dei Carmini 145 — Scuola di S. Girolamo 144 — Scuola di S. Teodoro 145 — Teatro Fenice 149/51 — Teatro S. Cassiano 147 — Tolentini 140
- Verneuil Schloß 194
- Verona Pal. Bevilacqua 122 — Pal. Canossa 8/13/5/21/68/102/8/41 Abb. 17 — Pal. Carloti 120 — Pal. Conati 92/3 — Pal. Guerrieri 100 — Pal. Maffei 93/122 — Pal. del Municipio 142 — Pal. Portulupi 140 — S. Francesco Stimmate 131 — S. M. Immacolata 131 — S. Paolo Campo Marzo 130 — S. Giorgio in Braida 63/5 — Teatro Filarmonico 148/51 — Teatro Nuovo 151 — Via Leoncini 100
- Versailles 221/7/45/8/310/2/8/22/8 — Ailes des Ministres 313 — Ballspielhaus 297 — Chapelle 212/3/5/55/9/60/313 Abb. 235/6/7/8/81 — Château 125/35/66/74/80/96/222/35/8/50/2/3/5/60/79/84/97/8/312/3/4/22 Abb. 246/7/8/71/303/38/9/X11 — Ecuries 310 — Hameau 179/325 — Haus Rue du Mail 312 — H. Avenue de Paris 6/256 — N. D. 211/25 — Park 322/8 — S. Louis 241/2/59/82/6/310 Abb. 280 — Triangons 328 Grand — 176/222/3/55/314/5/8/9/22 Abb. 249 Petit — 176/248/79/319/20/5 Abb. 301/47/8/XV11 — Trianon de Porcelaine 255/318
- Versainville Château 315
- Vicenza 131/49/297 — Basilika 47/98 — Loggia del Capitano 22/5/46 — Madonna del Monte 72 — Pal. Bonin 55 — Pal. Chierigati 14/8/21/36 Abb. 13/4 — Pal. Leoni-Montanari (jetzt Milan-Massari) 109/24/7 — Pal. Loschi-Zilari 133/41 Abb. 154 — Pal. Muttoni (jetzt Bevilacqua) 124 — Pal. Porto 68 — Pal. Porto Barbaran 21/68 — Pal. Repeta 121/7 Abb. 131 — Pal. Adr. Thiene 36 — Pal. Marcant. Thiene 18 — Pal. Trissino-Baston 55 — Pal. Valmarana 14/25 — Portici di Monte Berico 153 — S. Filippo Neri 130/40 — Teatro Olympico 105/47 — Villa Rotonda 4/5/37 Abb. 3
- Weikersheim 252
- Widewille Château 195
- Wien 105/79 — Albertina 270 — Borromaeuskirche 74 — K. K. Hofbibliothek 65/81/114/273 — Stefansdom 117
- Würzburg Haus zum Falken 257 Schloß 213/48/52/5/317
- Zola Predosa Villa Albercati 170

- Rinaldi, Antonio (c. 1709—c. 1780) 123
 Robbia, Künstlerfamilie (XV.) 63
 Robelin (I. H. XV111.) 305
 Robert, Hubert (1733—1808) 270/325
 — le Lorrain (1666—1743) 257
 Robespierre (1758—94) 268
 Rocca, Antonio (I. H. XV111.) 75/80
 Rodriguez (2. H. XV111.) 73
 Romanelli (c. 1610/17—1662) 221
 Romano, Giulio (c. 1498—1546) 21/4/59/81/199/202
 Rondelet (1743—1829) 267/70/2/5/328
 Rosati (Rosatti) († 1620) 42/50/63
 Rosenberg 342
 Rosselino, Bernardo (1409—64) 10
 Rossi, Giovanni Antonio de (1616—95) 42/86/91/2/100/6/7/10/9/24/6
 —, Carlo (1785—1849) 236
 —, Domenico († 1742) 88/105
 —, Mattia de (1636—95) 119
 Rosso Rossi (1494—1541) 181/99/221
 Rousseau (1712—78) 275/93/9/321/5
 Rubens (1577—1640) 200
 Rubertini, Battista (I. H. XV11.) 76
 Rubo le fils (2. H. XV111.) 297
 Ruggieri, Antonio Maria (I. H. XV111.) 46/123/4
 —, Ferdinando (I. H. XV111.) 125/6
 —, Giuseppe (M. XV111.) 127
 Rughesi, Fausto (A. XV11.) 64
 Ruskin (1819—1900) 32
 Rusnati (um 1700) 110
 Sabatini (um 1700) 221
 Saint-Aubin, Gabriel de (1724—80) 270
 Saint Hilarion (E. XV11.) 182/209/36/7/64/89
 Saint Sauveur 323
 Saint-Simon (1675—1755) 312/3/8/23
 Saivi (1699—1751) 98/138/63
 Sambin (M. XV1.) 199
 Sanctis (Santis), Francesco de (I. H. XV111.) 49/113/60
 Sanfelice (1675—1750) 97
 Sangallo, Antonio da (1482—1546) 3/4/5/10/1/2/3/7/8/20/1/2/3/7/33/67/71/112/55/210
 Sangallo, Giuliano da (1443/45?—1517) 36
 Sanmichele (1484—1559) 8/13/5/21/63/122
 Sansovino (1460/50—1529) 11/3/21
 Sardi (1630—99) 82/6/92/105/10/1/2/56
 Sasso (M. XV11.) 114
 Sauli (2. H. XV1.) 38
 Savot (I. H. XV11.) 210/36
 Scalfarotto (c. 1690—c. 1764) 132
 Scamozzi (1562—1616) 55/9/68/9/121/43/7/55/64/82/229
 Schiatti (2. H. XV1.) 48/94
 Schiavini († 1697) 120
 Schinkel (1781—1841) 142/327
 Schlaun (1694—1773) 342
 Schmarsow VII/109/227/326/8
 Schmöhl 328
 Schubert VII/325
 Scorticone (um 1600) 45
 sellari s. Carpi
 selva (1753—1819) 149/61
 Seregno (1509—94) 61
 Serlio (c. 1753—1819) 34/181/230
 Serpotta (um 1700) 110
 servandoni (1695/96—1766) 188/242/59/62/82/97
 Silvani, Gherardo (c. 1579—1675) 46/56/63/7/8/71
 —, Pier Francesco (1620—85) 92
 Simonetti (1724—81) 135/46
 Simonnet († 1742) 243
 Sixtus V. (1585—90) 27/39/154/6/63/5
 Slodtz, René (1705—64) 240
 Soli (1745—1822) 93/156
 Sontgen (2. H. XV11.) 306
 Soprani (1612—72) 326
 Soria (1581—1651) 42/3/8/9/64/6/86
 Soufflot, François (le Romain) († 1802) 270
 —, Jacques-Germain (1709—80) 184/235/40/70/1/83/4/7/93/5/6/7/8/9/301/10/7
 Souffron (Suffroni), Pierre (um 1600) 202/343
 Specchi († n. 1750) 119/60
 Sperandino (2. H. XV.) 21
 Spinga (E. XV11.) 211
 Spinoza (1632—77) 265
 Stabili (A. XV11.) 189
 Stagi (2. H. XV111.) 88
 Stahl 263
 Stassoff (1769—1848) 144
 Stegmann 327
 Sterni, Giovanni (E. XV111.) 133
 —, Raffaello (c. 1770—1821) 146
 Strieglitz (1750—1836) 286
 Struck 327
 Stuart (1713—88) 270
 Sully (1560—1641) 310
 Tadolini (1723—1805) 93
 Tagliafico (1729—1811) 95/134/5
 Tannevot (Tanneveau) (v. 1710—62) 261
 Tassi 326
 Tassin (A. XV11.) 310
 —, Nicolas (I. H. XV11.) 204
 Tasso (M. XV1.) 18
 Temanza (1705—89) 128/31/2/326
 Teodoli (1677—1766) 132/47
 Termignon (M. XV11.) 44/112/56
 Thieme-Becker VII
 Thiene, Marcantonio (A. XV11.) 55
 Thomson (1754—1813) 295
 Tibaldi (1527—92/94) 42/6/7/54/82/6
 Tiepolo, Giovanni Battista (1696—1770) 88/102/3
 Tietze 62
 Tirali (c. 1660—1737) 75/131/40
 Tomba (E. XV111.) 142
 Torelli (1608—78) 147
 Torregiani († 1764) 94/135/9
 Toussaint (1781—n. 1824) 290
 Trémolières (1703—39) 244
 Trezzini, Pietro (1710—65) 117/54
 Triacchini (M. XV1.) 34
 Triggs 327
 Tubertini (E. XV111.) 74
 Turmel (M. XV11.) 185
 Urban VIII. (1623—44) 90/326
 Vaquier 328
 Valadier (1762—1839) 49/160/1
 Valeriani, Brüder (Guiseppe † 1761) 174
 Valperga (M. XV11.) 50
 Valvasori (I. H. XV111.) 98/107
 Vandières, Mr de 308
 Vanloo, Charles André (1705—65) 244/53
 Vannone (um 1600) 141/53/69
 Vanobstal (1595—1668) 201/21
 Vanvitelli, Luigi (1700—73) 67/98/101/23/30/2/4/8/41/5/8/52/6/7/66/74
 Vasanzio (Hans von Xanten) († 1622) 167
 Vasari (1511—74) 5/11/8/21/36/45/59/147/53
 — il Giovane (E. XV1.) 164
 Vasi 327
 Vassé, Antoine (1683—1736) 250
 Vauban (1633—1707) 310
 Veneroni (I. H. XV111.) 110
 Venturi 327
 Venturoli (1749—1820/25) 133
 Verberct (1704—71) 250/3/305
 Verniquet (1727—1804) 311
 Viel de Saint-Maux (1745—1819) 267/9/83/7/8/9/91/327
 Vigarani (1586—1663) 76/110/297
 Vignola (1507—73) 6/7/8/9/11/2/3/7/8/20/1/7/8/9/30/1/2/6/40/3/6/7/8/50/1/7/8/61/3/4/5/78/90/155/82/3/204/10/29/67/8/327
 Vignon (1762—1846) 268/74/301
 Villedo, Michel (M. XV11.) 192
 Villot († 1844) 299
 Viscentini 142
 Vitozzi († 1615) 42/4/153/6
 Vitruv 78/158/200/28/9/30/66/8/73
 Vittoria (1525—1608) 69/144
 Vivenel (um 1800) 295
 Viviani (um 1700) 102
 Volard (M. XV1.) 199
 Vollant (Voland) (um 1700) 301
 Voltaire (1694—1778) 182/235/88/311
 Voß 70
 Vouet (1590—1649) 182/200/1/23/78
 Wackernagel VII/183/99
 Ward 328
 Watteau (1684—1721) 103/220/30/55/8
 Weinbrenner (1766—1826) 142
 Whately, Thomas (2. H. XV111.) 324
 Willich 27/272/327
 Winkelmann (1717—68) 128/45/268/90
 Witzel 227
 Wölflin VII/28/70/109/78/217/326/7
 Wood (M. XV111.) 128/270
 Wren (1632—1723) 284
 Zagurio (um 1800) 133
 Zampieri s. Domenichino
 Zanoja (1752—1817) 152
 Zanth (1796—1857) 327
 Zuccheri, Künstlerfamilie (XVI.) 59

XIX. Nachträge.

- S. 18 Zeile 7 v. o. In dem Brief an Vasari vom 28. 9. 1555 meint Michelangelo »mir geht wie im Traum so etwas von einer gewissen Treppe durch den Sinn, aber ich glaube nicht, daß sie gerade das ist, was ich damals ersann, denn sie kommt mir lächerlich vor«. Er entwickelt die Vorstellung der Treppe gleich einer Anzahl kleiner werdender ovaler Schachteln übereinander mit seitlichen Flügeln, die oberste Schachtel gleich der Türbreite, das Ganze frei vor dem Sockel des Vestibüls sich in dessen Raum ergießend. In einem weiteren Schreiben an Vasari vom 14. 1. 1559 wünscht er die Treppe aus Nußbaumholz — sie ist dann in Macingo aufgeführt —, um in Übereinstimmung mit den Bänken, der Decke und der Tür der Bibliothek zu kommen. — Hier wird also die Verklammerung beider Räume durch Überführung des Materials des einen in den anderen verdeutlicht. Dieses Durchreifen der Raumvorstellungen des greisen Michelangelo ist von größter Bedeutung.
- S. 26 Zeile 3 v. u. Auch der Entwurf A. da Sangallos für S. Giovanni dei Fiorentini mag neben dem Chorsystem an S. Pietro von Bedeutung gewesen sein.
- S. 65. Erster Entwurf G. L. Berninis für die Glockentürme 1626. Endgültiges Modell und Auftrag 1637. 1641 ist der linke Turm vollendet, 1646 muß er wieder abgetragen werden.
- S. 77 Zeile 5 v. o. Passeri ist der Kritiker, der Borromino angesichts S. Carlos das unbeschränkteste Lob spendet. Er meint (S. 385): »E per verità diede saggio di un ingegno

- mirabile, e di un esatta finezza d'intendimento; mentre nella scarsezza (Enge) di un luogo così angusto seppe distribuire un abitazione con tanta comodità, ed una chiesa con tanta vaghezza (Anmut), leggiadria (Liebreiz), e distribuzione di altari, di ripieghi, e curiosità così ben ornata, ricca, luminosa, che non vi è ingegno disappassionato, il quale non la chiami un miracolo dell'arte.« — Milizia (Memorie) meint dagegen als Klassizist: »Il delirio maggiore del Borromini è la chiesa di San Carlino.« Die zahlreichen Fassadenelemente »sino cose che fanno pietà.« Bemerkenswert auch als Selbstkritik Milizias, daß er nur mehr die Fassade sieht, — so hat es dann das ganze 19. Jahrh. gemacht.
- S. 77 Zeile 6 v. o. Im Besitz von Marc Rosenberg-Karlsruhe sahen wir kürzlich eine Aufnahme des Grundrisses S. Ivo von J. K. v. Schlaun 1721 oder 1722, die deutlich durch ihre eingezeichneten Hilfslinien zeigt, daß dieser westfälische Baumeister die Raumvorstellung ebenso wie wir aus der Durchdringung zweier Dreiecke entwickelt hat. Wir waren erfreut, für unsere Auffassung eine solche Stütze zu finden.
- S. 80 Zeile 8 v. o. Eine ganz ähnliche Kuppellösung bietet der Crucero der Seo in Saragossa. Der Beweis arabischer Einflüsse auf Guarini verdichtet sich damit, nur sind jene Vorbilder von einer anderen Vorstellungskraft umgedeutet.
- S. 96 Zeile 2 v. o. Dem 17. Jahrh. ist die Treppe wertvollstes Raumbindungsmitel. Wogegen im 15. Jahrh. Alberti meinte: scalas esse aedificiarum perturbatrices.

S. 161 Zeile 19 v. u. Der Brunnen in Palermo war bestimmt für die Florentiner Villa Don Pedros von Toledo, Palermo erwarb ihn 1573. Für das auch hier erstrebte Ziel nach plastischen Körperdurchdringungen kann man auch das verschollene Brunnenmodell Cellinis anführen, das er für Fontainebleau im Auftrag Franz I. fertigte. Erschreibt darüber in seiner Selbstbiographie: »Ich hatte einen Brunnen in vollkommenem Viereck dargestellt; umher waren die schönsten Treppen, die einander durchschnitten, eine Art, wie man sie niemals in Frankreich und selten in Italien gesehen hatte.«

S. 164 Zeile 10 v. o. Der Einfall Berninis ist nicht originell, er fand ihn in der Hypnerotomachia des Polifilio 1499. Daher mag ihn denn auch der französische Architekt entlehnt haben für die Dekorationen zum Einzug Heinrichs II. in Paris 1549. Siehe L'ordre qui a été tenu

à la nouvelle et joyeuse Entrée, Paris 1550 (abgeb. Gaz. des Beaux Arts 1913).

S. 194 Zeile 5 v. u. Jacques I Ducerceau statt Ducerceau.

S. 199 Zeile 24 v. o. Das Holzportal entstand 1551.

S. 302 Zeile 7 v. o. Ein Dekret Napoléons vom 26. Febr. 1806 besagt: »Triumphbogen zu errichten würde ein völlig zweckloses Unternehmen sein, wenn es nicht ein Mittel wäre, die Architektur als solche zu fördern. Ich will mit diesen Denkmälern auf zehn Jahre hinaus den Bildhauern Frankreichs Nahrung geben.« Jedenfalls verbat Napoléon sich damals noch jede persönliche Triumphdarstellung; auf dem Arc du Carrousel wurden die aus Venedig geraubten Rosse mit einem Wagen aufgestellt, in dem das Standbild Napoléons stehen sollte — dies unterblieb auf seinen Befehl.

XX. Inhaltsangabe.

	Seite		Seite
ITALIEN.		IX. Kirchen- und Hôtelbauten der	
I. Grundlagen	I	Klassik	210
Kirchenräume 3 Raumbildung des Palastbaus 10		Kirchenräume 211 Raumbildung des Hôtel-	
Detail 19 Plastik des Kirchenbaus 26 Gesamt-		baus 218 Detail 220 Plastik des Kirchenbaus	
körper 31 Plastik des Palastbaus 32 Gesamt-		225 Plastik des Hôtelbaus 227 Theorie 227	
körper 35 Villenbau 36		Gesamtkörper 237.	
II. Kirchen- und Palastbauten des Früh-		X. Kirchen- und Hôtelbauten des	
barocks	38	Rokoko	239
Kirchenräume 38 Raumbildung des Palast-		Kirchenräume 239 Raumbildung des Hôtel-	
baus 54 Detail 63 Plastik des Kirchenbaus 63		baus 242 Detail 249 Plastik des Kirchen-	
Gesamtkörper 66 Plastik des Palastbaus 67		baus 258 Plastik des Hôtelbaus 260 Gesamt-	
Gesamtkörper 69		körper 264 Theorie 266.	
III. Kirchen- und Palastbauten des Hoch-		XI. Kirchen- und Hôtelbauten des Klas-	
barocks	69	sizismus	266
Kirchenräume 70 Raumbildung des Palast-		Kirchenräume 270 Raumbildung des Hôtel-	
baus 90 Detail 105 Plastik des Kirchenbaus 110		baus 275 Detail 278 Plastik des Kirchen-	
Gesamtkörper 116 Plastik des Palastbaus 118		baus 282 Plastik des Hôtelbaus 284 Gesamt-	
Gesamtkörper 127		körper 286 Theorie 287	
IV. Kirchen- und Palastbauten der Spät-		XII. Klöster, Konvikte, Krankenhäuser,	
zeit	128	Öffentliche Bauten	291
Kirchenräume 129 Raumbildung des Palast-		Klöster 291 Konvikte 292 Krankenhäuser 293	
baus 133 Detail 136 Plastik des Kirchenbaus 138		Gefängnisse, Regierungsgebäude 294 Rat-	
Gesamtkörper 140 Plastik des Palastbaus 140		häuser, Justizpaläste, Münzen, Handelsbauten	
Gesamtkörper 142 Theorie 142		295 Unterrichtsbauten, Theater 296 Festde-	
V. Klöster, Krankenhäuser, Öffentliche		XIII. Stadtbaukunst	300
Bauten	143	XIV. Schlösser, Landhäuser und Gärten	312
Klöster 143 Krankenhäuser, Armenhäuser,			
Leihhäuser 145 Museen, Kaffeehäuser 146			
Märkte, Kirchhöfe, Theater 147 Arenen 151			
VI. Stadtbaukunst	152	XV. Quellenangabe	326
VII. Villen, Schlösser und Gärten	166	XVI. Begriff- und Sachverzeichnis	329
		XVII. Verzeichnis der Kunstdenkmale	334
		XVIII. Namenverzeichnis	339
		XIX. Nachträge	342
		XX. Inhaltsangabe	343
FRANKREICH.			
VIII. Grundlagen — Einflüsse des ita-			
lienischen Barocks	181		
Öffentliche Bauten 197 Detail 198 Plastik des			
Kirchenbaues 204 Plastik des Hôtelbaues 207			
Gesamtkörper 209 Theorie 210			

DIE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN HEIDELBERG
FÖRDERTE DURCH EINE ZUWENDUNG DIE HERAUSGABE DER ARBEIT

Von
demselben Verfasser
erschienen:

PLATZ UND MONUMENT

1908 (3. neubearbeitete Auflage 1922)

DEUTSCHE STADTBAUKUNST
IN DER VERGANGENHEIT

1911 (2. Auflage 1921)

STADTBAUKUNST
GESCHICHTLICHE QUERSCHNITTE
UND NEUZEITLICHE ZIELE

1920 (2. Auflage 1922)

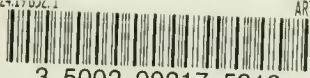
BAROCKSKULPTUR

1917—1920 (2. Auflage 1921)

PLASTIK UND RAUM

1922

In Vorbereitung:
BAROCK-BOZZETTI
(Band I erscheint 1922)



Die baukunst des 17. und 18. Jahrhundert

Art NA 500 .B3 1915 1

Die baukunst des 17. und 18.
Jahrhunderts ..

