

Marco, S. M. de' Miracoli u. dgl. gewöhnt hat, für diese einfache Fassade mit zwei Pilasterordnungen, einem Halbrundfenster und einem Giebel noch einige Aufmerksamkeit übrig haben wird; vielleicht ist aber nirgends mit so wenigen Mitteln Grösseres erreicht, und nicht umsonst wurden und werden diese Formen und Verhältnisse noch fortwährend mehr oder weniger treu nachgeahmt. Im Innern ruht die Kuppel auf einem Quadrat mit abgestumpften Ecken; ein Vorraum und ein Chor; über den Seitenaltären die vergitterten Nonnenplätze; — Alles zeugt von Raumersparniss. (Die Vereinigung von je zwei Pilastern unter Einem Capitäl gehört ohne Zweifel zu den Veränderungen).

- a Noch später (1609) benützte man einen Entwurf Palladio's für eine andere Nonnenkirche, S. Lucia (beim Bahnhof). Die raumsparende und dabei grossartig originelle Anlage des Innern (das Aeussere unbekleidet) ist nicht leicht zu beschreiben, wer aber die wenige Schritte entfernte Kirche der Scalzi und deren empfindungslosen Pomp damit vergleicht, wird in S. Lucia die Hand des hohen Meisters erkennen.

- b Ausser diesen Kirchen hinterliess Palladio in Venedig unvollendet (auf immer) das Kloster der Carità (1561), in welchem sich jetzt die Akademie befindet. Man sieht das kleinere dreiseitige Erdgeschoss eine Pfeilerhalle mit Pilastern, und die eine Seite eines grossartigen Hofbaues — zwei Geschosse mit Pfeilerhallen und Halbsäulen, und ein Obergeschoss mit Mauer und Pilastern. Es ist das Gebäude, von welchem Göthe mit so vieler und gerechter Begeisterung spricht. Kein weisser Marmor, fast nur Backsteine, für welche Palladio eine Vorliebe hatte, weil er wohl wusste, dass die Nachwelt kein Interesse hatte, sie abzureissen, wie die Quaderbauten.

- c Der gerechte Stolz, womit Vicenza und das östliche Oberitalien überhaupt auf Palladio hinblickten, gewährte diesen Gegenden auch die beste Schutzwehr gegen die Excesse des Barockstyls. Während der schlimmsten borrominesken Zeit verdunkelte sich wohl Palladio's Ruhm zu einer mehr bloss historischen Anerkennung, aber mit dem XVIII. Jahrhundert wurden seine Gebäude von Neuem als Muster anerkannt, nachgeahmt, ja wiederholt. Das Ausland, hauptsächlich England, mischte sich in die Frage und nahm Parthei für ihn auf das

Nachdrücklichste. Wie Vignola für die Bildung des Details, so war Palladio für die Composition das Orakel und Vorbild der strengern Architektur seit 1700: ja er herrscht in der classischen Schule Oberitaliens bis auf den heutigen Tag.

Die Schattenseiten dieses grossen Einflusses sind nicht zu verhehlen. Unvermeidlich brachten die Nachfolger die entlehnten Motive auch da an, wo sie nicht hinpassten, blos um des Effectes willen; die palladianischen Formen der Palastfronten, Höfe, Kircheninterieurs u. s. w. wurden äusserlich gehandhabt, als grossartigste Decoration, die sich vorbringen liess, und zwar oft in ganz knechtischer Nachahmung bestimmter Bauten; umsonst lehrten die Urbilder, dass der Meister jede einzelne Aufgabe anders und immer neu zu lösen gewusst hatte.

Dennoch überwog der Vorthail. Unläugbar blieb man auf dieser Fährte den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur näher, als wenn man dem Barockstyl folgte. Bei der grossen Einfachheit des Details in diesem System erhielt sich auch eher der Sinn für die Wirkung der Verhältnisse, welche nun einmal die Seele der modernitalienischen Baukunst sind. Jeden Augenblick kann sich dieser Styl wieder der echten wenigstens römischen, wenn nicht griechischen Bildung nähern; es ist, so zu sagen, noch nicht viel an ihm verdorben.

Ja, wenn sich Auge und Sinn darüber Rechenschaft geben, wie sehr schon das Einfach-Grossräumige — in wenigstens nicht unedeln Formen — auf die Stimmung wirkt, wie sehr das Gefühl „im Süden zu sein“ davon bedingt ist, so lernt man diese Nachfolge Palladio's erst vollkommen schätzen. Ihr verdankt das moderne Oberitalien, hauptsächlich Mailand, jene Bauphysiognomie, die man kalt und herzlos, aber niemals kleinlich schelten kann. Sie hat das Bedürfniss nach dem Grossen und Monumentalen wach gehalten und damit für jede höhere Entwicklung in der Baukunst einen günstigen Boden vorbereitet. Ein grosser Gedanke trifft wenigstens in jenen Gegenden auf keine meschine Baugesinnung.

In Vicenza selbst war und blieb Palladio „das Palladium“, wie Milizia in seinen Briefen sagt, und wie man aus Göthe's italienischer Reise noch deutlicher ersieht. Schon ein (nicht sehr dankbarer) vicentinischer Zeitgenosse, *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616), zeigt sich in seinem bedeutendsten Gebäude, Pal. Trissino am Corso, wesentlich von Palladio abhängig. (Von ihm auch Pal. Trento unweit vom Dom,

a und in Venedig der schön genannte Ausbau der Procurazien, sowie
 b ein Pal. Cornaro am Canal grande, dann mehrere Villen u. s. w.
 Scamozzi ist durch sein grosses Werk „Architettura universale“ be-
 kannter als durch seine eigenen Bauten). Aber noch viel später galt
 Palladio in der Heimath als Vorbild. Theils nach vorhandenen Zeich-
 nungen von ihm, theils wie gesagt mit Nachahmung seiner Bauten
 wurden eine ganze Anzahl von Villen und Palästen errichtet, bis die
 französische Invasion den Wohlstand der venezianischen Landstadt
 c tief erschütterte. Dahin gehört Pal. Cordellina, jetzige Scuola elementare
 etc., mit schöner Doppelordnung an der Fassade und im Hof, um
 d 1750 von *Calderari* erbaut; Pal. Losco am Corso, mit nur zu zahmer
 Rustica am Erdgeschoss u. a. m.

e In Verona sind die Dogana (1758, von *Pompei*) und das Museo
 f lapidario, eine Hofhalle beim Teatro filarmonico (1745, von demselben),
 sehr unmittelbare Zeugnisse der Begeisterung für den palladian.
 g Hallenbau mit geraden Gebälken und echt antiken Intervallen; S.
 Sebastiano (von unbekanntem Urheber) ist ein relativ classisches Ge-
 bäude aus der Zeit, da sonst überall der Barockstyl herrschte. — In
 h Brescia der Hof des Pal. Martinengo.

i [Von den nicht zahlreichen Bauten der Spätrenaissance in Neapel
 möge Palazzo Vicario, jetzt Tribunal, wegen der stattlichen Hofan-
 lage mit halbrunder Halle gegenüber der Einfahrt, und der brillante
 k Gartenhof von S. Martino, mit Marmorsäulen im Erdgeschoss er-
 wähnt werden.]



Wir hören mit den 1580er Jahren auf, die Künstler einzeln zu
 charakterisiren. Statt dessen mag hier ein Gesamtbild des seitdem
 aufgekommenen Barockstyls folgen, so gut wir es zu geben im
 Stande sind.

Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestal-
 tungen zuzumuthen sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versen-
 ken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen?

Und woher man nur bei der grossen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen solle, um auch an diesen späten Steinmassen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf ist zu antworten, wie folgt. Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen recht, wenn er sich auf das Allerbeste beschränkt. Für diejenigen, welche sich einige Zeit gönnen, ist es bald kein Geheimniss mehr, dass der Genuss hier bei weitem nicht bloss in dem Anschauen vollkommener Formen, sondern grössertheils in einem Mitleben der italienischen Culturgeschichte besteht, welches die schönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausschliesst. Nun ist es nicht unsere Schuld, dass der Barockstyl ganz unverhältnissmässig vorherrscht und im Grossen den äussern Eindruck wesentlich bedingt, dass Rom, Neapel, Turin und andere Städte mit seinen Gebilden ganz angefüllt sind. Wer sich irgend eines weitem Gesichtskreises in der Kunst rühmen will, ist auch dieser Masse einige Aufmerksamkeit schuldig. Bei dieser Beschäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienst gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Styles gar nicht abzusprechen ist, obwohl es ihnen bisweilen in Bausch und Bogen abgesprochen wird. Diese Verachtung wird man bei gebildeten Architekten niemals bemerken. Dieselben wissen recht wohl Intention und Ausdruck zu unterscheiden und beneiden die Künstler des Barockstyles von ganzem Herzen ob der Freiheit, welche sie genossen und in welcher sie bisweilen grossartig sein konnten.

Noch weniger aber als ein allgemeines Verwerfungsurtheil liegt uns eine allgemeine Billigung nahe.

Unsere Aufgabe ist: aufmerksam zu machen auf die lebendigen Kräfte und Richtungen, welche sich trotz dem meist verdorbenen und conventionellen Ausdruck des Einzelnen unverkennbar kund geben. Die Physiognomie dieses Styles ist gar nicht so interesselos, wie man wohl glaubt.

Die einflussreichsten Architekten waren: zunächst ein vielbeschäftigter Schüler Michelangelo's: *Giacomo della Porta*; dann jene Colonie von Tessinern, welche Rom seine jetzige Gestalt gab: *Domenico Fontana* (1543—1607) nebst seinem Bruder *Giovanni* und seinem Neffen *Carlo Maderna* (1556—1639), welchen noch der Nebenbuhler

Bernini's, *Francesco Borromini* (1599—1667) und der späte *Carlo Fontana* (1634—1714) beizuzählen sind. Dann einige Lombarden: die drei *Lunghi* (der Vater *Martino*, blühte um 1570, der Sohn *Onorio* 1561—1619, der Enkel *Martino* † 1657); *Flaminio Ponzio* († unter Paul V.); *Cosimo Fansaga* 1591—1678, meist in Neapel thätig; die Bolognesen *Domenichino* (1581—1641) und *Alessandro Algardi* (1602—1654), jener sonst mehr als Maler, dieser als Bildhauer berühmt; die Römer *Girol. Sinaldi* (1570—1655), sein Sohn *Carlo* (1611—1641) und *Giovanni Antonio de' Rossi* (1616—1695); ferner der bekannte Maler *Pietro da Cortona* (1596—1669); gleichzeitig mit diesen und Allen überlegen: *Giov. Lorenzo Bernini* von Neapel (1589—1680); alle Spättern von ihm abhängig: *Guarino Guarini* von Modena (1624 bis 1683), der das jetzige Turin begann; der Decorator Pater *Andrea Pozzo* (1642—1709); die drei *Bibbiena* von Bologna, deren Blüthe nach 1700 fällt; die Florentiner *Aless. Galilei* (1691—1737) und *Ferdinando Fuga* (geb. 1699); endlich die beiden mächtigsten Architekten des XVIII. Jahrhunderts: *Filippo Juvara* oder *Ivara* von Messina (1685—1735), und *Luigi Vanvitelli*, von niederländischer Herkunft, zu Neapel geboren (1700—1773)¹⁾. — Das Locale verliert hier fast alle Bedeutung; einige der Genannten führen ein kosmopolitisches Wanderleben, Andere liefern wenigstens Zeichnungen und Pläne für weit entfernte Bauten.

Innerhalb des Styles, welchen sie gemeinsam repräsentiren, giebt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580 bis 1780 nicht nur Nuancen, sondern ganz grosse Veränderungen, und bei einer vollständigen methodischen Besprechung müsste mit Bernini unbedingt ein neuer Abschnitt beginnen. Für unsere rasche Uebersicht ist eine weitere Trennung um so weniger räthlich, als die Grundformen im Ganzen dieselben bleiben.

Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon. Die antiken Säulenordnungen²⁾, Gebälke, Giebel u. s. w. werden mit einer grossen Will-

¹⁾ Der Verfasser bekennt, *Juvara's* Hauptbau, die *Superga* bei Turin, gar nicht- und *Vanvitelli's* Schloss von Caserta nur von aussen gesehen zu haben.

²⁾ Die Capitäle insgemein in gefühllos schwülstiger Umbildung. S. 19, Anm. 1.

kür auf die verschiedenste Weise verwerthet; in ihrer Eigenschaft als Wandbekleidung aber wird ihnen dabei ein viel stärkerer Accent gegeben als vorher. Manche Architekten componiren in einem beständigen Fortissimo. Säulen, Halbsäulen und Pilaster erhalten eine Begleitung von zwei, drei Halb- und Viertelspilastern auf jeder Seite; eben so viele Male wird dann aber das ganze Gebälk unterbrochen und vorgeschoben; je nach Umständen auch der Sockel. In Ermangelung einer organischen Bekleidung verlangt man von Dem, was zur Zeit der Renaissance doch wesentlich nur Decoration war, dass es Kraft und Leidenschaft ausdrücke; man will sie erreichen durch Derbheit und Vervielfachung. Von der perspectivischen Nebenabsicht, die sich damit verbindet, wird bei den Fassaden die Rede sein.

Eine nahe Folge dieser Derbheit war die Abstumpfung des Auges für alle feinem Nuancen. Auf eine merkwürdige Weise tritt diess zu Tage, sobald der Ausdruck der Pracht verlangt wird. Man sollte erwarten, dass die Baukunst der römischen Kaiserzeit all ihren vegetabilischen und sonstigen plastischen Reichthum hätte herleihen müssen, die Cannelirungen ihrer Säulen, die ornamentirten Basen, die Blätterreihen ihrer Architrave, den Prachtschmuck der Frieße, endlich jene plastische Detailfülle ihrer Kranzgesimse, zumal Consolen und Rosetten. Diess Alles kommt aber nur stellenweise und kaum je vollständig zur Anwendung, meist dagegen nur in dürftigem Excerpt. In ganz andern Dingen wird der Reiz für das Auge gesucht, welcher der Pracht entsprechen soll: die Bauglieder selbst, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft sinnlosen Profilirungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptsächlich die Giebel beginnen seit *Bernini* und *Borromini* sich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu schwingen. An einzelnen besondern Prachtstücken, wie Altäre u. s. w. werden gewundene Säulen beinahe zur Regel. Wie die Farbigkeit der Steine und Metalle zur Mitwirkung benützt wurde, soll weiter erörtert werden. Endlich bringt um 1700 der Pater *Pozzo* diese ganze neue Art von Decoration in ein System, das, im Zusammenhang mit jener durchgehenden perspectivischen Absicht vortragen, wahrhaft lehrreich ist, obschon die Mittel, einzeln genommen, zum Theil abscheulich heissen müssen.

Wo dann eine wahre bauliche Function deutlich markirt werden soll, weiss dieser Styl sich natürlich nur noch in unverhältnissmässig massiven Formen auszuspochen. Man vergleiche, um mit einem klei-

an ein Beispiel zu beginnen, die colossalen Deckenconsolen in S. Maria in Via lata zu Rom mit den so mässigen, welche in alten Basiliken den Dachstuhl tragen.

Selten aber ist es mit dem Ausdruck von Functionen ernstlich gemeint. Vielmehr bekommen die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges, später ein krankhaftes Leben. Man findet z. B. bei Pozzo eine Sammlung von Thür- und Fensteraufsätzen, wie sie um 1700 für classisch galten und oft genug wirklich ausgeführt wurden; es sind Fieberphantasien der Architektur. — Allein auch die schlimmsten dieser Formen haben eine Eigenschaft, die für den ganzen Styl wichtig und bezeichnend ist: nämlich ein starkes Relief und somit eine starke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdruck des wahrhaft Organischen, des Constructiven, sind sie im höchsten Grade wirksam zur Eintheilung von Flächen, zur Markirung bestimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darstellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältnisse zu bezeichnen ist.

Der Hauptschauplatz auf welchem diese Frage der Verhältnisse durchgefochten wird, sind in dieser Zeit unläugbar die Kirchenfassaden. Ich weiss, dass man leicht in Versuchung geräth, keine einzige auch nur recht anzusehen. Sie sind schon in der Renaissancezeit, ja in der italienischen Gothik blosse vorgeschobene Decorationen und werden jetzt vollends rein conventionelle Zierstücke, die mit dem Ganzen gar keinen Zusammenhang haben. Ihre Verhältnisse, ob schön oder hässlich nach damaligem Maassstab, dürften uns gleichgültig sein. Allein als reine Fiction ergreifen sie den Beschauer doch bisweilen, trotz der oft so verwerflichen Ausdrucksweise, und nöthigen ihn, der Absicht des Baumeisters nachzugehen, seine Rechnung — nicht von Kräften und Lasten, wohl aber von Massen und Formen — nachzurechnen. Man entsinnt sich dabei, dass es zum Theil die Zeitgenossen der grössten Maler des XVII. Jahrhunderts waren, welche so bauten, ja Maler wie Domenichino, Bildhauer wie Bernini selbst.

Seit Palladio werden die Fassaden mit Einer Ordnung (Seite 359).

häufiger, ohne jedoch im Ganzen das Uebergewicht zu gewinnen. Für Rom z. B., welches den Ton im Grossen angab, mochte die widerwärtige Fassade von S. Carlo al corso eher zur Abschreckung als a zur Empfehlung dieser Bauform dienen. (Angeblich von *Onorio Lunghi*, in der That vom Cardinal *Omedei*.) Auch diejenige *Madderna's* an S. Francesca Romana steht weit unter Palladio. Der über- b wiegende Typus, welchen seit etwa 1580 *Giac. della Porta*, *Dom. Fontana*, *Mart. Lunghi* d. ä. etc. geschaffen hatten, blieb immer derjenige mit zwei Ordnungen, und zwar früher eher von Pilastern, später eher von Halbsäulen und vortretenden ganzen Säulen. Das breitere untere Stockwerk und das schmalere obere werden auf die bekannte Weise vermittelt, durch Voluten oder durch einfach einwärts geschwungene Sträben; doch ist der Abstand zwischen beiden nicht mehr so bedeutend, wie zur Zeit der Renaissance, indem jetzt die Anlage der Kirchen überhaupt eine andere und die Nebenschiffe zu blossen Capellenreihen von geringer Tiefe geworden sind (wovon unten). Hie und da wird die Strebe ganz graziös gebildet, mit Fruchtschnüren geschmückt etc. (S. M. in Campitelli zu Rom, von *Rinaldi*); c andere Architekten geben der obern Ordnung dieselbe Breite wie der untern, lassen jedoch den Giebel bloss dem Hauptschiff entsprechen.

Innerhalb dieser gegebenen Formen bemühen sich nun die Bessern, in jedem einzelnen Fall die Verhältnisse und das Detail neu zu combiniren. Die Harmonie, welche sie nicht selten erreichen, ist eine rein conventionelle, wie die Elemente, aus welchen sie besteht, wirkt aber eben doch als Harmonie. Das mässige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandtheile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaster oder Säulen, die Form, Grösse und Zahl der Nischen oder Fenster wird im Zusammenhang behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Dass die gedankenlosen Nachtreter und Ausbeuter in der Majorität sind, kann auf Erden nicht befremden, nur darf man nach ihnen nicht die ganze Kunst beurtheilen. Ich möchte die Behauptung wagen, dass die Bessern dieser Fassaden in der Gesamtbehandlung consequenter sind, als diejenigen der Renaissance.

Die römischen vom Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts erscheinen in der Gliederung noch einfach und mässig; blosser Pilaster, meist noch ohne Nebenpilaster; Halbsäulen nur am Erdgeschoss, ja selbst nur an den Portalen. Von *Giac. della Porta*: Il Gesù, S. Caterina de' Funari; S. Luigi de' Francesi, letztere be-

a
b
c
d
e
sonders nüchtern. — Von *Mart. Lunghi* d. ä.: S. Girolamo de' Schia-
voni; S. Atanasio. — Von *Vincenzo della Greca*: SS. Domenico e Sisto,
seiner Zeit viel bewundert. — Von *Carlo Maderna*: S. Susanna und
S. Giacomo degli Incurabili, beide weit besser als die Fassade von S.
Peter (Seite 336) für welche seine Kräfte nicht hinreichten. — Von
Gio. Batt. Soria: S. Carlo a' Catinari, die tüchtige Vorhalle von S.
Gregorio u. m. a. — In Neapel konnte schon vor 1600 eine Missform
entstehen, wie die Fassade des Gesù nuovo, mit ihrer facettirten
Rustica, und um 1620 eine so gedankenlose Marmorwand, wie die der
Gerolomini; beide wären in Rom unmöglich gewesen. (Schon der
Travertin nöthigte die Römer zu gleichmässiger Behandlung, während
Neapel zwischen Marmor und Mörtel schwankt.)

f
g
Mit *Algardi's* Fassade von S. Ignazio und *Rinaldi's* säulenreicher
Fronte von S. Andrea della Vallè zu Rom beginnt die derbere Aus-
drucksweise der Fassade von S. Peter ihre Früchte zu tragen: das
Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, die stärkere Ab-
wechslung der Gliederungen nebst der entsprechenden Brechung der
Gesimse. (Diejenige von S. Ignazio ist immer eine der besten dieser
Classe.) An *Rinaldi's* sehr interessanter Fassade von S. M. in Cam-
pitelli hat das untere Stockwerk Säulen und Halbsäulen von viererlei
verschiedenem Rang auf eben so vielen Axen. Hier offenbart sich
besonders deutlich das Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauer-
körper als ein malerisches Princip; Abwechslung in den Linien
und starke Schattenwirkung werden leitende Rücksichten, im geraden
Gegensatz zu aller strengern Architektur.

h
Reine Prahlerei ist dagegen eine Fassade wie die von S. Vin-
cenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi, mit ihren gegen das Portal
hin en échelon aufgestellten Säulen. (Von *Mart. Lunghi* d. j.)

Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, mit dem Siege des ber-
ninischen Styles, tritt dann jene eigentliche Vervielfachung der
Glieder, die Begleitung der Pilaster und Halbsäulen mit zwei bis drei
zurücktretenden Nebenpilastern vollständiger ein.

Der Zweck derselben war nicht bloß Häufung der Formen; viel-
mehr treffen wir hier auf einen der durchgreifendsten Gedanken des
Barockstyles: die scheinbare perspectivische Vertiefung. Das Auge
genießt die, wenn auch nur flüchtige Täuschung, nicht bloß auf eine
Fläche, sondern in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hinein
zu sehen.

Theilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen Biegung der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand sammt all ihrer Decoration rund auswärts, rund einwärts oder gar in Wellenform¹⁾ geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker, als sie ist, und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Theile reicher voraus, als sie sind. Sodann ist auch hier ein malerisches Princip thätig: dasjenige, die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Capitäle desselben Ranges dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegentheil sucht. Ich weiss nicht, war es nothwendige Consequenz oder nicht, dass die Giebel ausser der Schwingung nach aussen auch wieder eine nach oben annahmen, sodass ihr Rand eine doppelt bedingte, meist ganz irrationelle Curve bildet; so viel ist sicher, dass diese Form zu den abschreckendsten der ganzen Baukunst gehört, zumal wenn die Giebel gebrochen sind. — Es wird damit theoretisch zugegeben, dass die geschwungene Form unter allen Umständen die schönste sei²⁾; ohne darauf zu achten, welche Vorbedingungen die wahre Baukunst macht und machen muss.

Francesco Borromini ist für diese geschwungenen Fassaden der berühmteste Name geworden, obschon die übelsten Consequenzen erst von der missverstehenden Willkür der Nachahmer gezogen wurden. Sein Kirchlein S. Carlo alle quattro fontane (1667) enthält in der That a weder innen noch aussen andere gerade Linien als diejenigen an den Fensterpfosten etc. — An S. Marcello am Corso ist die Fronte von *Carlo Fontana*; S. Luca von *Pietro da Cortona*; S. Croce unweit vom Pantheon aus dem XVIII Jahrhundert. — Eine Seite kann man diesen Fratzengebilden immerhin abgewinnen: sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und grossartige Hauptverhältnisse darstellen und stellen sie bisweilen wirklich dar. Diess wird man am

1) Ein werther Freund pflegte zu sagen, solche Fassaden seien auf dem Ofen getrocknet.

2) Es ist hier noch einmal hinzuweisen auf Bernini's Colonnaden von S. Peter (S. 337), als deren Caricatur etwa die Halle von S. Michele in Mailand (von *Francesco Croce*) zu nennen wäre, welche aus vier grössern und vier dazwischen vertheilten kleinern Kreissegmenten besteht.

Besten inne beim Anblick gleichzeitiger venezianischer Kirchenfassaden (S. Moisè, Chiesa del Ricovero, S. Maria Zobenigo, Scalzi) welche zwar geradlinig, aber keine Architektur mehr, sondern marmorne Schreinerarbeit sind. Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Wulst gehüllt fort; es ist die Phantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (Studioli), die damals mit schwerem Aufwand für die Paläste der Grossen beschafft wurden. Der Platzmangel nöthigte wohl zu einer concentrirten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstyl würdiger ausdrücken als durch solche Puppenkasten.

Uebrigens war die Herrschaft jener Fassadenform in Italien keine lange und keine durchgehende; im XVIII. Jahrhundert sind die wichtigsten Fassaden wieder alle geradlinig; so die sehr colossale von S. Pietro in Bologna und die sich schon dem neuern Classicismus nähernde am neuen Dom von Brescia; in Rom diejenige von S. Giovanni de' Fiorentini, welche *Aless. Galilei* in Ermanglung der durch Nachlässigkeit verlorenen Zeichnungen Michelangelo's entwarf, ohne sich in die der ältern Zeit angehörige Anlage mit breiten Nebenschiffen wieder hinein finden zu können. Von ihm ist auch die Fassade des Lateran's ¹⁾, wo das vorgeschriebene Motiv einer obern Loggia über einem untern Vestibul wahrhaft grossartig von einer riesigen Halle Einer Ordnung eingefasst ist, die sich oben in fünf Bogen, unten in fünf Durchgängen mit geradem Gebälk öffnet. (Lehrreiche Parallele mit der in jeder Beziehung schlechtern Fassade von S. Peter).

Fuga, welcher einige Jahrzehnte später (1743) nach einem ähnlichen Programm die Fassade von S. Maria maggiore baute, kehrte zu dem System zweier Ordnungen zurück, und schuf ein Werk, welches zwar durch reiche Abwechselung und durch den Einblick in Loggia und Vestibul malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch viel Schlechteres, z. B. die gewundene Fassade und Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme (von *Gregorini*). Und doch hatte für kleinere Kirchen mit Vorhalle und Loggia schon *Pietro da Cortona* um 1680 ein so tüchtiges Muster aufgestellt wie S. Maria in Via lata (am Corso).

¹⁾ Die hintere Fassade gegen den Obelisk, wo früher die Benedictionen ertheilt wurden, ist eine gute Doppelhalle aus der Zeit Sixtus V.

Ausser jenen geschwungenen Fassaden kommen übrigens noch viel kühnere Mittel der Scheinerweiterung vor. Derselbe Pietro da Cortona wusste der kleinen und übel gelegenen S. M. della Pace ein majestätisches Ansehen zu geben, indem er vor die Fassade eine kleine halbrunde Vorhalle, um die hintere Hälfte der Kirche aber eine grosse, hohe, decorirte Halbrundmauer hinstellte, deren vordere Abschlüsse durch reichmotivirte Zwischenbauten mit der Kirche verbunden sind. Das Auge setzt nicht nur hinter dieser Mauer ein grösseres Gebäude voraus, sondern es würde auch von den beiden contrastirenden Curven und der schönwechselnden Schattenwirkung auf das angenehmste berührt werden, wenn die Einzelformen etwas reiner wären. — *Bernini*, als er um die Kirche von Ariccia ebenfalls eine Halbrundmauer anlegte, brauchte die List, dieselbe nach hinten hin allmählig niedriger werden zu lassen, damit das Auge ihr eine weitere Entfernung und grössere Ausdehnung zutraue; er rechnete nicht darauf, dass nach 200 Jahren eine Brücke über das Thal würde geführt werden, von welcher aus sein Betrug sich durch die Seitenansicht verräth. Wir werden ihn noch auf andern Erfindungen dieser Art betreten.

Die Seitenfassaden, wie überhaupt das ganze Aeussere mit Ausnahme der Hauptfassade und Kuppel, sind in der Regel blosser Zugabe. Nicht nur wurden die vorhandenen Mittel durch möglichste Grossräumigkeit (und Pracht) des Innern und durch möglichsten Hochbau in Anspruch genommen, sondern die Kunst hat, auch wo das Geld ausreichte, auf eine höhere Durchbildung dieser Theile beinahe verzichtet. Höchstens werden die beiden Ordnungen der Fassade, zu Pilastern ermässigt, so gut es geht zur Einrahmung und Theilung der Mauerflächen benützt. Wo Strebepfeiler an die Mauer des Oberschiffes hinansteigen, sind sie meist von todter oder sehr barocker Gestalt. Die tüchtigste Physiognomie zeigen die Aussen-theile einiger oberitalischen Kirchen, vermöge des Backsteins, der hier ungescheut zu Tage tritt; so z. B. an S. Salvatore in Bologna (von *Magenta*); an S. Gaudenzio in Novara (von *Pellegrini*). Der blosser Mörtel dagegen offenbart die ganze Formlosigkeit. Von den römischen Kirchen bietet, nächst S. Peter, der Hinterbau von S. Maria maggiore wenigstens eine grosse und malerisch gut disponirte Travertinmasse dar.

Die Thürme sind in diesen Zeiten am leidlichsten, wo sie nur

als kleine, schlanke Campanili von anspruchloser, leichter Bildung neben die Kirche hingestellt werden. Man gewöhnt sich bald daran, diesen durchsichtigen Pfeiler als Trabanten der Kuppel hübsch zu finden und vermisst ihn ungern, wo er fehlt. — Sobald dagegen diese Naivetät wegfällt, sobald der Thurm als solcher etwas bedeuten soll, geht der hier ganz entfesselte Barockstyl in die unglaublichsten Phantasien über. *Borromini* baut in Rom Thürme von ovalem Grundplan (S. Agnese in Piazza navona), mit zwei convexen und zwei concaven Seiten (Kloster der Chiesa nuova), mit spiralförmigem Oberbau (Sapienza) u. s. w.; endlich giebt er gleichsam ein Manifest aller seiner Stylprincipien in dem Thurm von S. Andrea delle Fratte. Wenn in diesem Wahnsinn Methode und künstlerische Sicherheit ist, so fehlt dieselbe ganz in dem (vielleicht) grössten Barockthurm Italiens: demjenigen an S. Sepolero in Parma. Neben diesem abscheulichen Gebäude kann selbst die Nüchternheit mancher andern Thürme willkommen sein.

Viel grössere Theilnahme wurde dem Aeussern der Kuppeln zugewandt, welche das Vorbild der Peterskuppel nach Kräften reproduciren. Ein wesentlich neues Motiv kommt wohl kaum vor¹⁾, obwohl sie unter sich äusserst verschieden sind in den Verhältnissen und im Detail des mit Halbsäulen umgebenen Cylinders und in dem Wölbungsgrad der Schale. Ich glaube nicht, dass eine in Italien vorhanden ist, welche dem ungemein schönen, beinahe parabolischen Umriss von Mansard's Invalidenkuppel gleichkömmt; doch haben die meisten spätern mit dieser genannten die bedeutendere Höhe und Schlankheit gemein. Auch hier offenbart sich der principielle Hochbau des Barockstyles. In Neapel ist die verhältnissmässige Niedrigkeit der Kuppeln durch die vulcanische Beschaffenheit der Gegend vorgeschrieben.

Die wichtigsten Neuerungen erfuhr die Anlage des Innern. Zunächst muss von dem weitem Schicksal der bisher üblichen Formen die Rede sein.

Säulenkirchen kommen zwar noch vor, aber nur als Ausnahme und nach 1600 kaum mehr; nicht nur war die ganze ange-

¹⁾ Wenn man absieht von den wüsten Missbildungen des Padre *Guarini* an den Kuppeln von S. Lorenzo und der Capella del Sudario zu Turin, welche kaum Nachahmung gefunden haben mögen.

nommene Gliederung auf Mauermassen und Pfeilerbau berechnet, wobei Säulen nur als vorgesetzter Schmuck zur Anwendung kamen; nicht nur verabscheute man jetzt im Ganzen die Bogenstellungen auf Säulen, sondern auch das Raumgefühl des Barockstyls fand bei engen Intervallen jeglicher Art seine Rechnung nicht mehr. Dennoch gehören gerade die paar Basiliken zu den bessern Gebäuden des Styles; die Gerolomini (oder S. Filippo) in Neapel (von *Gio. Batt. Cavagni* 1597); die Annunziata in Genua (von *Giac. della Porta*), bei welcher man sich durch die schwere Vergoldung und Bemalung des Oberbaues nicht darf irre machen lassen, u. a. m. In S. Siro und in Madonna delle Vigne zu Genua (1576 und 1586) stehen je zwei Säulen zusammen, wobei der Baumeister durch Anbringung eines Gebälkstücker und durch grössere Zwischenweiten sein Gewissen beruhigen konnte; ein Motiv das damals auch bei allen Säulenhöfen befolgt oder wenigstens verlangt wurde.

Sodann musste das griechische Kreuz, wie Bramante es für S. Peter beabsichtigt, Michelangelo schon so viel als durchgesetzt hatte, einen grossen Eindruck auf alle Architekten machen. Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch (bis 1605) wusste man von nichts Anderem, als dass diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben solle, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrscht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die grossen Baumeister von 1550—1600 S. Peter; auch wir können uns den Eindruck vergegenwärtigen, sobald wir uns innen an das eine Ende des Querbaues stellen, oder aussen in die Gegend neben der Sacristei. — Damals entlehnte hier *Galeazzo Alessi*, wie wir sahen (S. 349), die Grundform für seine Madonna di Carignano; später, nach 1596, wurde die Madonna delle Ghiara in Reggio entworfen, deren schönes Innere nur durch die vollständige Bemalung der Gewölbe und Kuppel über dem hellfarbigen Unterbau schwer erscheint. Beide Gebäude schliessen allerdings nicht in halbrunden, sondern in lauter geradlinigen Fassaden, letzteres mit Ausnahme des Chores. In Rom ist das Innere von S. Carlo a' Catinari (1612, von *Rosati*) ein schöner Bau dieser Art. Noch in ganz späten Redactionen, wie S. Agnese in Piazza Navona zu Rom (Inneres von *Carlo Rinaldi*) und S. Alessandro in Zebedia zu Mailand wirkt wenigstens die nicht zu verderbende Raumschönheit eines so gestalteten Innern. An dem besten derartigen Bau des vorigen Jahrhun-

a derts, an dem herrlichen Dom von Brescia, von welchem noch weiter die Rede sein wird, ist jener Hauptvortheil, die Herrschaft der Kuppel über das ganze Aeussere, ohne Noth Preis gegeben, und zwar blos zu Gunsten jener ungeheuern vorgesetzten Fassade (S. 372 c). Allerdings ist die Kuppel das späteste, allein sie war von jeher beabsichtigt. Von den Armen des griechischen Kreuzes ist hier der hinterste (Chor) beträchtlich verlängert. (Ferrara, vgl. S. 208 e.)

Für einzelne besonders angebaute Prachtcapellen wurde das griechische Kreuz die beinahe allein übliche Form, nur dass die Kuppel sehr die Hauptsache ausmacht, und die vier Arme mit ihren Tonnengewölben ihr nur als Stützbogen dienen. Capellen wie diejenigen
 b Sixtus' V. und Pauls V. in S. Maria maggiore zu Rom wurden schon
 c ist aber die eben so reiche, nur weniger bunte Cap. Corsini im Lateran. (Die Cap. Corsini im Carmine zu Florenz, 1675 von *Silvani* erbaut, gehört ebenfalls zu den bessern dieser Art.) Die ausgeschweiften Grundpläne borrominesker Capellen, die meist auf Ellipsen zurückzuführen sind, zeigen erst den wahren Werth des griechischen Kreuzes.

Allein der Gottesdienst war so sehr an Langbauten und auch an deren Verbindung mit Kuppeln über der Kreuzung gewöhnt, dass eine Art von mittlerem Ausweg für längere Zeit zur Regel wurde. Es ist hier wieder an *Vignola* und an seine Kirche del Gesù in Rom zu erinnern (S. 342 b). Wenn schon einer der nächsten Schüler Michelangelo's, *Giacomo della Porta*, beim Bau von S. Maria ai monti sich diesem Vorbild im Ganzen anschloss, wenn dann Maderna's vorderes Langhaus von S. Peter mit einer (trotz der Nebenschiffe) analogen Anlage das natürliche Muster für hunderte von Kirchen nothwendig werden musste, so kann die grosse Verbreitung dieses System's nicht mehr befremden.

Das Innere der Barockkirchen wird, wie schon vorläufig angedeutet, vorzugsweise 1) ein Weitbau und 2) ein Hochbau.

Das Hauptziel des Barockstyls ist: möglichst grosse Haupträume aus Einem Stücke zu schaffen. Dieselben Mittel, mit welchen die Renaissance lange, mässig breite Hauptschiffe, geräumige Nebenschiffe und Reihen tiefer Capellen zu Stande gebracht, werden jetzt darauf verwandt, dem Hauptschiff und Querschiff die möglichste Breite und

Höhe zu geben; die Nebenschiffe werden entweder stark reducirt oder ganz weggelassen; die Capellen erhalten eine oft bedeutende Höhe und Grösse, aber wenig Tiefe. (Natürlich mit Ausnahme der zu besondern Cultuszwecken eigens angebauten.) — Man sieht, dass es sich wieder um eine Scheinerweiterung handelt; das Auge soll die Capellen, obschon sie blossen Nischen geworden sind, für Durchgänge zu vermuthlichen Seitenräumen ansehen.

Der Breitbau zog den Hochbau nach sich. Man findet fortan über dem Hauptgesimse fast regelmässig eine hohe Attica, und über dieser erst setzt das Tonnengewölbe an.

Nun tritt auch jene Vervielfachung der Gliederungen (S. 367) in ihr wahres Licht. Ausser der perspectivischen Scheinbereicherung liegt ihr das Bewusstsein zu Grunde, dass der einzelne Pilaster bei den oft ungeheuern Entfernungen von Pfeiler zu Pfeiler nicht mehr genügen würde. (D. h. dem Auge, und nur als Scheinstütze, denn constructiv hat er ohnehin keine Bedeutung.)

Ferner ergibt sich nun noch ein letzter und entscheidender Grund gegen den Basilikenbau. Die Säulen hätten bei den Verhältnissen, die man jetzt liebte, in enormer Grösse errichtet werden müssen. Kein Wunder dass jetzt auch die Halbsäulen, welche noch Palladio so gerne zur Bekleidung der Pfeiler verwandte, im Ganzen selten werden. Es setzt sich der Gebrauch fest, die Säulen überhaupt nur noch zur Einfassung der Wandaltäre anzuwenden, in welcher Function sie dann gleichsam das bewegliche Element des Erdgeschosses ausmachen. Ihr möglichst prächtiger Stoff (bunter Marmor und, wo die Mittel nicht reichten, Stuckmarmor) löst sie von der Architektur des Ganzen ab, doch wollen sie vor der Zeit Bernini's die Linien des Gebäudes noch nicht ohne Noth stören; ja der Hauptaltar richtet sich bisweilen mit seinen Freisäulen nach der Hauptpilasterordnung der Kirche, und ebenso die Altäre der Capellen nach der Pilasterordnung der letztern (S. Ambrogio in Genua); erst seit der Mitte des XVII. Jahrhunderts hören alle Rücksichten dieser Art auf, wovon unten Mehreres

Der vordere Arm der Kirche ist im Verhältniss zum Ganzen selten lang ¹⁾; er überschreitet in der Regel nicht drei Pfeilerintervalle;

¹⁾ Es versteht sich, dass hier blossen Umbauten, welche sich an die Form älterer Kirchen anzuschliessen haben, eine durchgängige Ausnahme machen. So das von *Borromini* umgebaute Innere des Laterans etc.

a fünf sind schon sehr selten. (Chiesa nuova in Rom, 1599 von *Mart. Lunghi* d. ä.) Man wünschte schon, sich von der Kuppel nicht zu weit zu entfernen, abgesehen davon, dass die Kirche auch ohne ein langes Hauptschiff gross und kostbar genug ausfiel. Den mittlern Typus dieser Art vertreten nächst dem Gesù in Rom: das Innere von b S. Ignazio (von *Domenichino*), S. Andrea della Valle (von *Maderna*) u. s. w., nebst unzähligen Kirchen der ganzen katholischen Welt. Schon diese Anlage gewährt, Hauptschiff, Querschiff und Chor zusammengerechnet, einen verhältnissmässig grössern ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Baustyl. Zwar ragen die Querschiffe nur wenig hervor, meist nur so weit als die Capellen des Hauptschiffes, allein der Beschauer wird über diese geringe Tiefe wenigstens so lange getäuscht, bis er in die Nähe der Kuppel gelangt und anderweitig hinlänglich beschäftigt ist.

Und auch diese Anordnung ist dem Barockstyl noch nicht interessant genug. Er unterbricht oft das Hauptschiff mit einem vorläufigen kleinen Querschiff, das eine flache Kuppel oder auch nur ein sog. böhmisches Gewölbe trägt. — Schon die Renaissance hatte stellenweise etwas ähnliches versucht (Dom von Padua S. 318, b, S. Sisto in Piacenza S. 202, a), aber in unschuldigern Absichten; sie wollte nur Räume von bedeutendem Charakter schaffen; der Barocco dagegen offenbart hier eine ihm (zumal nach 1600) eigene Scheu vor grossen herrschenden Horizontalen ohne Unterbrechung, und zieht es vor, das Langhaus zu negiren. Auch seine Neigung zur Scheinerweiterung kommt dabei in Betracht; das Auge leiht den durch das Vortreten der Pfeiler abgeschnittenen Armen dieses vordern Querbaues wiederum eine Grösse, die sie nicht haben. Endlich ist das rein malerische Princip der möglichsten Abwechslung in Formen und Beleuchtungen mit jener Scheu vielleicht eins und dasselbe.

Die bessern Kirchen dieser Art bieten eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Coullissen dar (sit venia verbo), welchen der Chor zur Schlussdecoration dient¹⁾. Man be-

¹⁾ Das Gleichniss vom Theater ist kein unbilliges. In dem Werke des *Pozzo* wird aus der Identität der Principien des Innenbaues und derjenigen der theatralischen Decoration kein Hehl gemacht. — Ganz etwas Anderes ist es, wenn der bizarre *Tacca* in SS. Stefano e Cecilia zu Florenz den blossen Chorraum als eine Theaterscena im ältern Sinn (ohne Coullissen) behandelt.

trachte z. B. ohne Vorurtheil das Innere von S. Pietro in Bologna^c (vom Pater *Magenta*, nach 1600); das Hauptschiff ist trotz schwerer Ungeschicklichkeiten von grandiosem Effect; hauptsächlich aber bieten die Nebenschiffe eine Abwechslung grosser und kleiner, hellerer und dunklerer Räume auf einer und derselben Axe dar, deren Durchblick das Auge mit Entzücken erfüllt. Von demselben Meister ist S. Salvatore ebenda. Kleiner, später und überladener: Corpus Domini (oder la Santa). Ein ziemlich würdiges Interieur dieser Art ist auch dasjenige des Domes von Ferrara (1712, von *Mazzarelli*).^a

War man einmal so weit gegangen, gab man zudem das ganze Aeussere mit Ausnahme der Fassade und etwa der Kuppel Preis, so blieb das Feld für noch viel kühnere Combinationen offen. Namentlich wurden in der borrominesken Zeit Rundräume, runde Abschlüsse mit Halbkuppeln, ja Verbindungen von elliptischen, halbrunden und irrationell geschwungenen Räumen beliebt. Dieser Art sind in Rom *Borromini's* eigene verrufene Interieurs von S. Carlo alle 4 fontane^b und von der Kirche der Sapienza; in Genua mag man bei Gelegenheit einen wundersamen Excess dieser Art in der kleinen Kirche neben S. Giorgio beobachten. *Bernini* hat sich nie so tief eingelassen; seine elliptische Kirche S. Andrea in Rom (Via del Quirinale) zeigt Eine^c sehr deutlich festgehaltene Hauptform, welcher sich die Capellen gleichmässig unterordnen. Das ansprechendste Interieur dieser freieren Art hat wohl unter den römischen Kirchen S. M. in Campitelli (von *Rinaldi* 1665); auf einen Vorderraum in Gestalt eines griechischen Kreuzes folgt ein Kuppelraum und eine Chornische; durch sinnreiche Vertheilung vortretender Säulen und Oekonomie des Lichtes ist ein grosser perspectivischer Reiz in dieses (gar nicht sehr ausgedehnte) Ganze gebracht. — In kleinern Kirchen findet man überhaupt die originellsten Ideen, freilich oft im allerbarocksten Ausdruck.^d

Uebrigens wünschte man auch in dem gewöhnlichern Typus, wie er seit dem Gesù in Rom sich festgestellt hatte, immer neu zu sein. So suchte der Barockstyl z. B. für das Aufstützen der Kuppel auf die vier Hauptpfeiler oder Mauermassen unablässig nach einem leichtern und elegantern Ausdruck als ihn etwa S. Peter darbot. Es wurden vor den Pfeiler nach beiden Seiten hin Säulen mit vorgekröpftem Gebälk — doch nur als Scheinträger — aufgestellt u. s. w. Eine der geistvollsten Lösungen des Problems bietet der Dom von Brescia,^e wo in den Pfeiler zwei Winkel hineintreten, vor welchen freistehende^f

Säulen angebracht sind; keine Kuppel scheint leichter und sicherer zu schweben als diese.

Die Beleuchtung der Kirchen ist, rein vom baulichen Gesichtspunkt aus, fast durchweg eine glückliche: bedeutendes Kuppellicht (wenn die Vorhänge nicht geschlossen sind!), Fenster im Tonnengewölbe des Hauptschiffes, grosse und hoch angebrachte Lunettenfenster in den Querschiffen, kleinere in den Capellen; also lauter Oberlicht, gesteigert je nach der Bedeutung der betreffenden Bauteile. Aber die Altargemälde kommen dabei erstaunlich schlecht weg; von denjenigen in den Seitencapellen ist kein einziges auch nur erträglich beleuchtet. — Wo Seitenschiffe angebracht sind, erhalten sie womöglich eigene Kuppelchen, welche ihnen durch Cylinderfenster und Lanterninen wenigstens so viel Licht zuführen, dass die anstossende Seitencapelle nicht ganz dunkel bleibt.

Dieses ganze Formensystem offenbart sich am Vollständigsten und von der günstigsten Seite in solchen Kirchen, welche entweder farblos oder doch nur mässig decorirt sind. Wie in der nächstvorhergehenden Epoche S. Maria di Carignano in Genua, so verdient in dieser der oftgenannte Dom von Brescia — hell steinfarbig von unten bis zu den einfachen Cassetten der Kuppelschale hinauf — den Vorzug der Schönheit vor mehreren Kirchen, die in der Anlage eben so trefflich, dabei aber überladen sind. Der Dom von Spoleto (um 1640) verdankt seine Wirkung sogar einzig der Farblosigkeit. Einzelne vornehmere Orden, die ihren Gottesdienst so zu sagen nur für sich halten und keine Gemeinde um sich zu sammeln suchen, bauten sich wohlräumige, weisse Kirchen, in welchen nur der Marmorboden und die Ausstattung der Altäre den Reichthum verrathen. So in Rom S. Gregorio (Camaldulenser), SS. Giovanni e Paolo (ehemals Jesuiten) etc. Die Carthäuser dagegen scheinen für ihre noch grössere Abschliessung einen Ersatz in der vollen Pracht der Kirchen zu suchen. Die Jesuiten endlich sind für die bunte Ueberladung der ganzen Decoration sprichwörtlich geworden. Es ist nicht zu leugnen, dass manche ihrer Kirchen hierin wahre Extreme sind und dass der Pater *Pozzo* ihrem Orden angehörte. Nur darf man dies nicht so verstehen, als hätte es eine speciell jesuitische Kunst gegeben. Je nach den Baumeistern (die nur geringsten Theils vom Orden waren) sind ihre

Kirchen sehr verschieden und selbst die buntesten sind mit einer consequenten Solidität verziert, welche andern Kirchen oft fehlt.

Das malerische Grundgefühl des Barockstyls, welches so viel Abwechslung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als sich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur (der mechanischen Wahrscheinlichkeit) vereinigen liess, musste in der Decoration sein volles Genüge und seinen Untergang finden. Das Uebel ist nicht die Buntheit an sich, denn diese könnte ein strenges geschlossenes System bilden, sondern das Missverhältniss der einzelnen Decorationsweisen zu einander.

Schon in dem architektonischen Theil zeigt sich die Rastlosigkeit, welche kein Stückchen Wand mehr als blosser Wand existiren lässt. Was neben den Altären übrig bleibt, wird zu Nischen verarbeitet, deren Grösse und Gestalt zu der umgebenden Pilasterordnung — sei es die des Hauptschiffes oder die der Capellen — in gar keinem rationellen, nothwendigen Verhältniss steht. Wesshalb denn auch grössere und kleinere abwechseln. Oft klemmen zwei Pilaster eine obere und eine untere Nische in ihre Mitte ein; es genügt, die Pfeiler des Schiffes von S. Peter mit einem Pfeiler *Palladio's*, z. B. im Rendentore zu Venedig, zu vergleichen, um zu sehen, wie eine Nische als blosser Lückenbüsser und wie anders sie als ernsthaftes Motiv wirkt. (Wobei wir die höchst bizarre Einfassung mancher Nischen nicht einmal in Betracht ziehen.)

Pilaster, Friese, Bogenlaibungen u. s. w. hatten schon zur Zeit der Renaissance oft einen reichen ornamentalen Schmuck (gemalt oder stuccirt) erhalten, dernach strengern architektonischen Gesetzen wenigstens den erstern nicht gehörte, sich aber durch die naive Freude daran und durch den schönen Detailgeschmack entschuldigen lässt. Der Barockstyl beutet diesen Vorgang mit absichtlichem Missverständnis aus, um bei solchem Anlass seine Prachtstoffe anbringen zu können. Er geräth wieder in diejenige Knechtschaft derselben, welche mit dem ersten Jahrtausend (Seite 77, 112) hätte auf immer beseitigt sein sollen. Es beginnen, namentlich in Jeuitenkirchen die kostbarsten Incrustationen mit Marmoren aller Farben, mit Jaspis, Lapis Lazuli u. s. w. Ein glücklicher Zufall verschaffte den Decoratoren des Gesù in Rom^a jenes grosse Quantum des kostbarsten gelben Marmors, womit sie ihre Pilaster ganz belegen konnten; in andern Kirchen erschien gewöhnlicher Marmor zu gemein, und der kostbare Jaspis etc. war zu

selten, um in grossen Stücken verwendet zu werden; man gab dem erstern vermeintlich einen höhern Werth und dem letztern eine glänzende Stelle, indem man beide zu Mosaikornamenten vermischte. Und dieselbe Zeit, die sonst so gut wusste, was Farbe ist, verfing sich nun in einer barbarischen Gleichgültigkeit, wo es sich um die Farbenfolge verhältnissmässig einfacher Formen und Flächen handelte. Die plumpe Pracht der mediceischen Capelle bei S. Lorenzo in Florenz (S. 273 b) steht ausserhalb dieser Linie; wohl aber kann man z. B. die Incrustation von S. Ambrogio in Genua als normal betrachten, d. h. als eine solche, wie man sie gerne überall angebracht hätte. Hier sind die Pilaster der Hauptordnung unten roth und weiss, oben schwarz und weiss gestreift, Capitäle und Gesimse weiss, nur der Fries hat weisse Zierrathen auf schwarzem Grund; an der untern Ordnung ist in Marmor aller Farben jenes kalligraphisch gedankenlose Cartouchenwerk angebracht. Einzelne besonders verehrte Capellen, auch die Chöre von Kirchen ganz mit spiegelblankem gelbem, gesprenkeltem, buntgeadertem Marmor zu überziehen, unter den Nischen vergoldete Bronzereliefs herumgehen zu lassen, die Trauer z. B. in Passionscapellen durch feinen dunkeln Marmor, ja durch Probirstein auszudrücken, wurde eine Art von Ehrenpunkt sobald die Mittel ausreichten. (Chor von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz; rechtes Querschiff von S. Carlo in Genua; Capellen in allen reichern Kirchen Roms.) In S. Peter zu Rom füllte Bernini (S. 337) die untere Ordnung vollends mit Reliefzierrathen in Mosaik an.

Den reichsten Schmuck erhielten insgemein die Theile, welche dem Auge die nächsten waren, Sockel, Piedestale von Altarsäulen etc. (Mosaikwappen der Mediceischen Capelle in Florenz, in S. Ambrogio in Genua etc.; Capellenschranken in S. Martino zu Neapel). Wer aber die Stoffe nicht hatte, ahmte sie in Scagliola oder Stuckmarmor nach, wenn nicht an den Bautheilen selbst, doch wenigstens an den Altären. Welch undankbare Opfer man sich doch bisweilen auferlegte, lehrt z. B. die Jesuitenkirche in Venedig. Das Teppichmuster, grüngrau auf weiss, welches die Flächen zwischen den Pilastern, ja auch die Säulen im Chor deckt, wird Niemand beim ersten Blick für etwas Anderes, als für eine aufgemalte Decoration halten. Dann denkt man vielleicht an Stucco oder Scagliola, bis das Auge sich zuletzt überzeugt, dass es sich um ein unendlich kostspieliges Marmormosaik handelt.

Zu dieser Art von Polychromie wollte dann das Plastische nur noch im derbsten Ausdruck passen. Die antike Architektur hatte die Bogenfüllungen mit Relieffiguren, z. B. am Titusbogen mit Victorien beseelt, an welchen man nicht bloss den herrlichsten plastischen Styl, sondern die vollkommenste Harmonie der Anordnung und des Reliefmaasses mit den Bauformen bewundert. Die Renaissance ahmte dergleichen zuerst schön und maassvoll (Altar Alexander's VI. in der Sacristei von S. M. del Popolo), dann mit kecker a Umwandlung des Reliefs beinahe in Freisculptur (*Jac. Sansovino's Biblioteca*, S. 325) nach. Der Barockstyl aber gab auch die Harmonie mit der Form der Bogenfüllung Preis und liess grosse allegorische Figuren in dieselbe hineinsitzen, so gut es ging. Mit ihrer naturalistischen Auffassung empfindet das Auge um so peinlicher ihren Anspruch, wirklich da zu sitzen, wo kein menschliches Wesen sitzen kann. (S. Peter in Rom; S. Ambrogio in Genua etc.). Bloss gemalte b Figuren desselben naturalistischen Styles (z. B. diejenigen des *Spagnoletto* in S. Martino zu Neapel) sind an dieser Stelle erträglicher, c weil sie wenigstens hinter dem Bogen sitzend gedacht sind und nicht herunter zu fallen drohen. — In der Folge überlud der Barockstyl noch alle Gesimse, namentlich die Altargiebel u. dgl. mit Heiligen und Putten von Marmor und Gyps. Von irgend einem Verhältniss zwischen diesen Decorationsfiguren und den Statuen der Nischen ist a priori nicht die Rede, da schon die Nischen selber kein bewusstes Grössenverhältniss mehr zum Gebäude haben.

Oberhalb der Gesimse beginnt endlich der Raum, in welchem die entfesselte Decoration ihre Triumphe, bisweilen auch wahre Orgien feiert. Seit der alchristlichen Zeit hatte die Gewölbemalerei in Italien nie ganz aufgehört, allein sie hatte sich entweder auf die Kuppeln und auf die Halbkuppeln der Tribunen beschränkt, oder (wie in der Schule Giotto's) sich der baulichen Gewölbeeintheilung streng untergeordnet. Zur Blüthezeit der Renaissance hatten in den besten Gebäuden nur Kuppeln und Halbkuppeln figürliche Darstellungen; die übrigen Gewölbe waren cassetirt. Michelangelo, der das Gewölbe der Sistina ausmalte, zog doch für die Hauptgewölbe von S. Peter die vergoldete Cassetirung vor; Correggio malte nur Kuppeln und Halbkuppeln aus. Auch der Barockstyl

begnügte sich noch bisweilen mit einfacher Ornamentirung seiner Tonnengewölbe, doch bald riss die Deckenmalerei Alles mit sich fort; vielleicht zum Theil, weil die handfesten Maler sie schneller und wohlfeiler lieferten als die Stuccatoren ihr sehr massives und kostspieliges Cassettenwerk. Es blieb noch immer der vergoldeten Stuccaturen genug übrig, in Gestalt von Einrahmungen aller Art um die Malereien, auch von Fruchtschnüren an Gesimsen, Archivolten u. s. w. Oft sind diese Theile das Beste der ganzen Decoration. (Festons mit besonderer Beziehung auf die Gärtner und ^a Lebensmittelhändler als Stifter, in S. Maria dell' Orto zu Rom, Trastevere.) Es giebt Beispiele solcher Einrahmungen, in welchen die unbewegten architektonischen und die bewegten vegetabilischen Theile mit einem dritten Bestandtheil zusammen ein überaus glückliches Ganzes ausmachen; dieses dritte ist die Muschel, ein organisches Gebilde und doch in festem Stoff, das gleichsam die Mitte einnimmt zwischen jenen beiden. Freilich entsteht noch öfter eine bombastische Fratze als ein schönes Ornament. Doch wir kehren zur Gewölbemalerei zurück.

Dieselbe drängt sich auf jede Weise ein. Zuerst in die Cassetten, an die Stelle der Rosetten; sie treibt die Cassette nach Kräften zum Bilde auseinander. In den Kirchen Neapels um 1600 sind die Gewölbe bereits in eine Anzahl meist viereckiger Felder getheilt, alle ^b voll historischer und allegorischer Darstellungen. (Gesù nuovo u. s. w.; als profanes Gegenstück: *Vasari's* Deckengemälde im grossen Saal des Pal. vecchio zu Florenz; alles je naturalistischer, desto unleidlicher.) Dann schafft sie sich bequemere grosse Cartouchen von geschwungenen Umrissen und füllt dieselben mit ihren ^c Scenen an (Annunziata in Genua). Endlich nimmt sie das ganze Gewölbe als Continuum in Anspruch. Auch jetzt noch besannen sich die bessern Künstler und suchten dem grossen Vorbild in der Sistina (s. d. Malerei) jene wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenzbildern und ^d bewegten Scenen abzugewinnen. (*Domenichino*: Chor von S. Andrea della Valle; als profanes Beispiel: Galerie des Palazzo Farnese in Rom, von *Annib. Caracci*.) Im Ganzen aber schlägt Coreggio's verführerisches Beispiel siegreich durch; schon hatte man die Kuppeln mit jenen in Untersicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen sich gewöhnt; jetzt erhielten fast alle Gewölbe

der Kirche solche Glorien, umrandet von Gruppen solcher Figuren, welche auf der Erde zu stehen censirt sind. Der Styl und die illusoria-re Darstellungsweise wird uns bei Anlass der Malerei beschäftigen; hier constatiren wir nur die grosse Abtretung, welche sich die Architektur gefallen lässt. — Es war ein richtiges Bewusstsein, welches den Pater *Pozzo* dazu trieb, diesen Gestalten und Gruppen einen neuen idealen Raum zur Einfassung und zum Aufenthalt zu geben, welcher gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche ist, eine möglichst prächtige Hofhalle, über welcher man den Himmel und die schwebenden Glorien sieht. Es gehörte dazu allerdings seine resolute Meisterschaft im perspectivischen Extemporiren von Figuren und Baulichkeiten, seine Herrschaft über die Nuancen des Tones und die ganze volle Sorglosigkeit in allen höheren Beziehungen. Sein Gewölbe in S. Ignazio zu Rom ist unerreicht geblieben; er selber hat in S. Bartolommeo zu Modena Geringeres geleistet. Andere Male begnügt er sich mit der blossen perspectivisch gemalten Architektur (Scheinkuppel in der Badia zu Arezzo; Saal in der Pinakothek zu Bologna u. A. m.; umständliche Anweisungen in seinem Lehrbuch.) Aus der spätesten Zeit des Styles ist das Gewölbe im Carmine zu Florenz (um 1780, von *Stagi*) eine nicht zu verachtende Arbeit, man glaubt aus einem tiefen Prachthof durch eine grössere und zwei kleinere Oeffnungen in den Himmel zu schauen. — Gleichzeitig mit *Pozzo* arbeiteten *Haffner* und *Colonna* in vielen Städten Italiens die baulichen Theile der Deckenmalereien.

Natürlich konnten sich die Maler nie ein Genüge thun. Welche Kunstgriffe erlaubte man sich bisweilen, um die täuschende Wirkung auf das Aeusserste zu treiben! — Die Maler, trotz ihrer „blühenden Palette“, vermochten doch ihren Glorien natürlich nie die Helle des Tageslichtes, geschweige denn den Glanz des Paradieses zu geben; man hatte die Fenster neben der Malerei zur Vergleichung. Es geschah nun das Mögliche um sie zu verstecken und nur auf das bemalte Gewölbe, nicht auf die Kirche abwärts wirken zu lassen. *Mansard* in seinem Invalidendom baute zwei Kuppeln über einander, die obere mit Seitenfenstern, die untere mit einer Oeffnung, welche gross genug war, um die Malereien der obern, nicht aber die Fenster sehen zu lassen. Am wunderlichsten half sich der Baumeister von S. Antonio zu Parma (der jüngere *Bibiena*, um 1714). Er baute im Langhaus zwei Gewölbe übereinander, gab dem obern starkes

Seitenlicht, und liess im untern eine Menge barocker Oeffnungen, durch welche man nun die himmlischen Personen und Engel an der obern Decke hell beleuchtet erblickt. Als Scherz liesse sich der Gedanke auf ansprechendere Weise verwerten.

Die daneben noch immer, hauptsächlich in Venedig und Neapel üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken erschienen als ein „überwundener Standtpunkt“ neben solchen Kühnheiten; der Ton dieser Oelgemälde war schwer und dunkel neben den fröhlichen Farben des Fresco. Als endlich in Venedig *Tiepolo* die Glorienmalerei in Fresco einführte, ging er mit kecker Uebertreibung über alles Bekannte hinaus.

Die erstaunlichsten Excesse beginnen überhaupt erst mit dem XVIII. Jahrhundert. In der Absicht, das Raumverhältniss der himmlischen Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen und den Beschauer von deren Wirklichkeit zu überzeugen, liess man die Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen (auf vorgesetzten ausgeschnittenen Blechstücken). Die Figuren des Kuppelpendentifs z. B. sind seitdem in der Regel mit solchen Auswüchsen behaftet. (Den nähern Figuren gab man bisweilen ein unmerkliches Relief.) Ganz drollig wird aber die Prätension auf Täuschung, wenn einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt sind und nun, an irgend einem Pilaster weislich festgenietet, ihre blechernen Füsse und Flügel über die architektonischen Profile hinausstrecken. Wen dergleichen interessirt, der durchgehe die Kuppelchen der Nebenschiffe in S. Ambrogio zu Genua, einer der belehrendsten Kirchen im Guten, wie im Schlimmen.

Von dieser Art und Massenhaftigkeit ist die Decoration, welche „zusammenwirken“ soll. Es ist überflüssig, näher zu erörtern, wie hier Eines das Andere übertönt und aufhebt, wie die einzelnen Theile, jeder von besondern Präcedentien aus, ihrer besondern Entartung entgegenzueilen und wie sie einander gegenseitig demoralisiren, die Farbe, die bauliche und die plastische Form und umgekehrt. Keines nimmt Rücksicht auf die Maass- und Gradverhältnisse der andern.

Und doch sind Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht so mächtige Dinge, dass man in manchen dieser Kirchen mit Vergnügen

verweilen kann. Selbst die decorative Ueberladung hat ihre gute Seite: sie giebt das Gefühl eines sorglosen Reichthums; man hält sie für lauter Improvisation höchst begabter Menschen, welche sich nur eben diessmal hätten gedankenlos gehen lassen. Die geschichtliche Betrachtung modificirt freilich diess Vorurtheil

Die übelsten Eigenschaften des Styls culminiren allerdings in dem centralen Prachtstück der Kirchen: dem Hochaltar, und in den Altären überhaupt. Der Wandaltar, zur Zeit der Renaissance so oft ein Kunstwerk hohen Ranges, verarmt hauptsächlich in Rom durch den Gebrauch äusserst kostbarer Steinarten zu einem colossalen, formlosen Rahmen mit Säulenstellungen. (Cap. Paul's V. in S. M. maggiore; linkes Querschiff des Lateran's etc). Gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts nimmt er dann die borrominesken Schwingungen des Grundplans, die Brechungen und Schneckenlinien des Giebels an, welche schon an den Fassaden, nur gemässiger, vorkommen. — Noch schlimmer geberdet sich der isolirte Altar, welcher, von der Rückseite auf die Wand entbunden, eine wahre Quintessenz aller übelverstandenen Freiheit enthält. Ohne Oberbau wird er ein ganz formloses Gerüst in Gestalt eines grossen Kreissegmentes (Hochaltar von S. Chiara in Neapel); mit einem Oberbau oder Tabernakel, als sog. Altare alla romana, bietet er vollends die abschreckendsten Formen dar. *Bernini's* Frechheit stellte mit dem ehernen Tabernakel von S. Peter die Theorie auf: der Altar sei eine Architektur, deren sämtliche Einzelformen in Bewegung gerathen. Seine gewundenen und geblühten Säulen¹⁾, sein geschwungener Baldachin mit den vier Giebelschnecken haben grösseres Unheil gestiftet, als die Fassaden Borromini's, welche um Jahrzehnte später, ja vielleicht nur Weiterbildungen des hier zuerst ausgesprochenen Princip's sind. — Ausserhalb Roms wird der Altare alla romana meist als Prachtgehäuse für eine Statue oder Gruppe behandelt. Und hier begegnen wir noch einmal dem *Pozzo*, welcher in der ganzen Altarbaukunst sein Aeusserstes geleistet hat. Vier Säulen erschienen ihm viel zu mager; man muss in der Jesuitenkirche zu Venedig sehen, wie er zehn Säulen mit geschwungenen Gebälkstücken zu einer Art von Tempel ver-

¹⁾ Die gewundenen Säulen des frühmittelalterlichen Altarraumes, wovon einige jetzt in der Capella del Sacramento, entschuldigen ihn nicht. Siehe Rafaels Fresco: die Schenkung Constantin's. *

- a band; noch schrecklicher aber ist sein Hochaltar a' Scalzi ebenda.
 b Unter seinen Wandaltären ist der des heil. Ignatius im linken Querschiff des Gesù in Rom berühmt durch ungemaine Pracht des Stoffes und Vollständigkeit des Schmucks (Nebengruppen, eherne Communionbank etc.). Andere in S. Ignazio u. s. w.

Die Klöster der mächtigern Orden nehmen in dieser Zeit den Charakter einfacher Pracht, vor Allem der Grossräumigkeit an. Ausser den Jesuiten verstanden sich hierauf besonders die Philippiner (Padri dell' oratorio); an grossartigen Benedictinerabteien dieser Zeit möchte dagegen Deutschland beträchtlich reicher sein als Italien.

Wer würdige, bequem geordnete Räume gerne besucht, wird in den Capitelsälen, Refectorien und Sacristeien dieser Klöster sein Genüge finden; das eichene, oft geschnitzte Getäfel der untern Theile der Wand, die hoch angebrachten Fenster, die Stuccaturen und die bisweilen werthvollen, oft brillanten Fresken der gewölbten Decke und des obern Theiles der Mauern geben den Eindruck eines Ganzen, welches in dieser Einfachheit, Fülle und Gleichartigkeit nur einer wohlgesicherten Corporation und zwar nur einer geistlichen angehören kann. Die Corridore sind gewaltig hoch und breit, die Treppen geben oft denjenigen der grössten Paläste nichts nach. Die Hallen der Höfe unterliegen, wie der meiste Hallenbau dieser Zeit, einer öden, interesselosen Pfeilerbildung; auch zeigt ihre übergrosse Einfachheit, dass ihnen lange nicht mehr derjenige Werth beigelegt wird, wie zur Zeit der Renaissance. Indess giebt es einzelne höchst glänzende Ausnahmen; und zwar sind es die wenigen Fälle, da der Barockstyl sich entschloss, Bogen auf Säulen zu setzen. Im Einklang mit den übrigen Dimensionen wurden die Bogen gross und weit, mussten daher auf je zwei mit einem Gebälkstücke verbundene Säulen zu ruhen kommen (S. 375 c). Wir fanden diese Hallenform bereits in dem herrlichen Universitätsgebäude zu Genua (S. 352 c); ein anderes Beispiel, ebenfalls ein früheres Jesuitencollegium, c ist der Hof der Brera in Mailand, einer der mächtigsten des ganzen Styles, von *Richini*; mit der Doppeltreppe und den zahlreichen Denkmälern des untern und des obern Porticus einer der ersten grossartig südlichen Baueindrücke, welche den vom Norden Kommenden erwarten.

An den Palästen dieser Zeit ist, was zunächst die Fassaden anbelangt, das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Die bessern von denjenigen, welche nur die Traditionen aus der Zeit des Sansovino, Vignola, Alessi und Palladio wiederholen, sind zum Theil schon bei Anlass dieser ihrer Vorbilder genannt worden.

Im Allgemeinen haben diejenigen ohne Pilasterbekleidung das Uebergewicht; bei der bedeutenden Grösse und Höhe der Gebäude war es aus ökonomischen und baulichen Gründen gerathen, darauf zu verzichten; auch waren die Pilasterordnungen nicht leicht in Einklang zu bringen mit den Fenstern der kleinen Zwischenstockwerke (Mezzaninen), welche zur Zeit der Renaissance entweder halb verhehlt, d. h. in die Frieze verwiesen, oder doch ganz anspruchlos angebracht, wurden, jetzt dagegen sich einer gewissen Grösse und Ausschmückung erfreuen sollten, sodass das Mezzanin ein eigenes Stockwerk wird. Paläste mit einer Ordnung, wie die Nachfolger Palladio's sie entwarfen, passten z. B. für die pompliebenden römischen Fürstfamilien nicht mehr. Die unschöne und leblose Einrahmung der Mauertheile in Felder, welche seit dem XVII. Jahrhundert häufig vorkömmt, soll eine Art von Ersatz bieten, da einmal das Auge die verticale Gliederung nicht gerne völlig entbehrt. Das Detail unterliegt theils einer reich barocken, theils einer wüsten und rohen, missverständlich von der Rustica abstrahirten Bildung; auch wo es verhältnissmässig rein bleibt, sieht man ihm die Theilnahmlosigkeit an, womit es, bloss um seine Stelle zu markiren, gebildet wurde. An den Kranzgesimsen tritt, während man vor demjenigen des Pal. Farnese in Rom (S. 330 a), noch immer die grösste Verehrung zu empfinden vorgab, eine erstaunliche Willkür zu Tage, indem Jeder neu sein wollte. — Eine wirkliche Neuerung waren, beiläufig gesagt, die grossen Portale; die Zeit des Reitens begann der Zeit des Fahrens Platz zu machen. — Der einzige mögliche Werth der Gebäude liegt natürlich nur in den Proportionen.

Die beste römische Fassade dieser Zeit ist die des Pal. Sciarra, ^a von *Flaminio Ponzio*, vermöge der einfachen aber nachdrücklichen Detailbildung und der reinen Verhältnisse der Fenster zur Mauer-
 masse, sowie der Stockwerke unter sich. Durch grossartige Behandlung des Mittelbaues in drei Ordnungen mit offenen Bogenhallen zeichnet sich Pal. Barberini aus (von *Maderna* und *Bernini*). Die ^b

a Fassade des Quirinals gegen den Platz (von *Ponzió*) zeigt wenigstens eine grossartige, noble Vertheilung der Fenster.

Der berühmte *Domenico Fontana* ist gerade in dieser Beziehung niemals recht glücklich; seine Fenster stehen entweder zu eng oder sie haben einen kleinlichen Schmuck, der zu den ungeheuren Fassaden in keiner Beziehung steht. (Pal. des Laterans in Rom; Museum — einst Universität — und Palazzo reale in Neapel). Sein Werth liegt in den Dispositionen.

Die meisten übrigen römischen Paläste dieser Zeit sind als grosse Herbergen des hohen Adels und seiner obern und niedern Dienerschaft erbaut; Zahl und Ausdehnung der Stockwerke sind Sache der Convenienz, und damit auch die Composition im Grossen. Die eine Fassade ist besser als die andere, allein keine mehr eine freie künstlerische Schöpfung, obwohl die Grösse des Maassstabes und die Solidität des Baues immer einen gewissen Phantasieeindruck hervorbringen. — Die Fassaden Neapels stehen in jeder Beziehung um ein Bedeutendes tiefer; in Florenz, Venedig und Genua herrschen die aus der vorhergehenden Periode ererbten Typen weiter. (Seite 326, 345, 353.)

Die Höfe der Paläste werden jetzt häufiger geschlossen als mit Hallen versehen und haben dann eine ähnliche Architektur wie die der Fassade, oder ihre Hallen zeigen einen nicht bloss schlichten, sondern gleichgültigen Pfeilerbau. Wo aber Säulenhöfe verlangt werden, kommt es gerade wie in jenen Jesuitencollegien zu einzelnen, leichten, prächtigen Bogenhallen auf gedoppelten Säulen. So im Pal. Borghese zu Rom (von *Mart. Lunghi* d. ä.); [zu Turin im Palast der Fürstin Pozzo della Cisterna, Via S. Filippo; in einem andern, Via S. Francesco, offenbar eine Nachahmung vom Hof des ehemaligen Palastes Sauli zu Genua; im Universitätshof, dem einzigen, aber sehr schönen, mit Doppelhalle.] Oft erhält wenigstens die eine Seite eine hohe, gewaltige Loggia; so im Pal. Mattei (von *Maderna*). Der grosse Hof des Quirinals (von *Mascherino*) wirkt ganz imposant durch die einfache durchgehende Pfeilerhalle, welche an der Seite der päpstlichen Wohnung sich zu einer offenen Loggia steigert. Wo der Zweck des Gebäudes einfache Säulen mit Bogen rechtfertigte, entstand auch wohl noch eine Halle im Sinne der früheren Renaissance, wie z. B. der grosse Hof im Ospedale maggiore zu Mailand (von *Richini*); ein trotz manchem barocken Detail schönes und majestätisches Bauwerk. Bei dem so grossen perspectivischen Raffinement des Barock-

styles konnten auch die Höfe nicht leer ausgehen. Der Durchblick vom Portal her sollte jenseits des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegenstand, etwa Brunnen mit Statuen, sondern auf eine Architektur auslaufen, welche wenigstens scheinbar in weite Tiefe hineinführte. Auch wo die Hinterwand des Hofes nur eine schlichte Mauer ist, wird irgendwie für ein solches Schaustück gesorgt, und wenn man es auch nur hinmalen müsste. Wo ein hinterer Durchgang ist, wird er mit grossartigen Formen umgeben und auf diese Weise irgend eine bedeutende Erwartung geweckt. Der Hof der Consulta beim Quirinal (von *Fuga*) giebt, vom vordern Portal aus gesehen, ein solches Scheinbild, dem das Ganze des Hofes gar nicht entspricht. Im Pal. Spada zu Rom hat *Borromini* von der linken Seite des Hofes aus nach einem Nebenhof einen Säulengang angelegt, dessen wahre Länge das Auge nicht gleich erräth. — Wie schon in der vorigen Periode, z. B. in den Palästen von Genua, auf solche Durchblicke hingearbeitet wurde, ist oben (Seite 348) nachzulesen. — Am Palast von Monte Citorio in Rom (von *Bernini* und *Carlo Fontana*) ist der ganze halbrunde Hof mit der Brunnenschale in der Mitte nur auf den Durchblick aus dem Vestibul berechnet.

[In Turin, Via Lagrange, N. 30, sieht man vom Strassenportal in den Hof, im Hintergrund unter der Portalhalle die doppelarmige Treppe, darunter den Zugang zum tieferliegenden zweiten Hof. — Ein kleines Beispiel von perspectivischem Durchblick: Pal. Sonnaz, Via delle Finanze. Im Pal. Davolo, Via delle orfane, dreiarmlige reich decorirte Treppe mit obern Vorsälen.]

Der Stolz der damaligen Paläste sind aber vorzugsweise die Treppen. Wer irgend die Mittel aufwenden kann, verlangt breite, niedrige Stufen, bequeme Absätze, steinerne (selten eiserne) Balustraden und eine reiche gewölbte Decke. Als das Ideal der Treppenbaukunst galt *Bernini's* Scala regia im Vatican mit ihren ionischen Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengerung. Man wird in der That zugeben müssen, dass auf einem so geringen Raum nichts Imposanteres denkbar ist. In den Palästen der neuen Nepotenfamilie Corsini zu Rom (von *Fuga*) und zu Florenz sind dagegen den Doppeltreppen eigene grosse Gebäude gewidmet; es war das einzige, wodurch man die Paläste vor denjenigen des ältern Adels ganz entschieden auszeichnen konnte. Die Treppe des Pal. Lancelotti in Velletri (von *Mart. Luzzi* d. ä.) ist schon um der Aussicht willen, die

von ihren Bogenhallen eingefasst wird, einzig auf Erden. [Die Doppeltreppe des Pal. Madama auf Piazza di Castello in Turin, von *Juvara* 1718 erbaut; Prachtstück von festlichem Anblick.] — In einigen Palästen von Bologna (z. B. Pal. Fioresi) erblickt man durch eine Oeffnung des Plafonds die hellbeleuchtete, mit einem Frescobilde versehene Decke eines obern Raumes. Wiederum eines jener Mittel, durch welche der Barockstyl die Voraussetzung einer viel grössern Ausdehnung und Pracht zu erwecken weiss, als wirklich vorhanden ist. (Vgl. Seite 378, u. m. a. Stellen.)

Was an obern Vestibulen, Vorsälen u. s. w. Gutes ist, beruht meist auf der Wiederholung früherer Motive.

Die Gemächer und Säle des Innern zeigen zweierlei Gestalt. Die frühere (etwa 1580—1650 herrschende) hat folgende Elemente: eine flache geschnitzte oder mit Ornamenten (zweifärbig, mit etwas Gold) bemalte Sparrendecke; unterhalb derselben ein breiter Fries mit Historien oder Landschaften in Fresco; über dem Kamin ein grösseres Frescobild; der Rest der Wand entweder vertäfelt oder (ehemals) mit Tapeten, etwa gemodelten Ledertapeten, bezogen. Die spätere Gestalt zeigt Säle mit verschalten Gewölben, an welche die Fresken verlegt werden; die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt, oder auch mit grossen Perspektiven bemalt. — In den Palästen von Bologna herrscht der erstere Typus vor; in denjenigen von Genua mischen sich beide Gattungen; in Rom enthält z. B. Pal. Costaguti ausgezeichnete Beispiele beider, Pal Farnese aber ausser dem grossen Saal (S. 263_g) die berühmte Galeria des *Annibale Caracci*, welche eines der wenigen ganz architektonisch und malerisch durchgeführten Prachtinterieurs dieser Zeit ist.

Phantasiereiche Prachtsäle wird man durchschnittlich eher in den Villen zu suchen haben, wo das doppelte Licht, von vorn und von der Rückseite, benützt wurde und wo das Erdgeschoss nicht durch die Einfahrten in Anspruch genommen war. In dem Casino der Villa Borghese (von *Vasanzio*) kömmt noch ein Luxus der Incrustation hinzu, welcher dem hintern Saal einen wahrhaft einzigen Stoffwerth giebt. (Die Verwendung der Steine besonnener und geschmackvoller als in irgend einer Kirche.)

Das Prachtstück der Paläste war jetzt nicht der grosse, mittlere, quadratische, sondern ein schmaler länglicher Saal, etwa mit Säulstellungen und bemaltem Gewölbe, la Galeria genannt. Sehr statt-

lich im Palazzo reale zu Genua, im Pal. Doria zu Rom und im Pal. a
 Colonna ebenda (von *Antonio del Grande*). — Von eigentlichem
 Rococo findet man in Italien nicht eben viele Proben, da die pla-
 stische Durchführung der Wanddecoration, wo sie versucht wurde,
 zu viele inländische Vorbilder fand; doch ist der berühmte Saal des
 Pal. Serra in Genua (Str. nuova), von dem Franzosen *de Wailly*, b
 auch nach Versailles noch sehr sehenswerth als eine der schönsten
 und ernsthaftesten Schöpfungen dieses Styles, schon mit einem Anflug
 des wiedererwachenden Classicismus.

[Hierher gehören auch die Prachtsäle des Palastes der Societä c
 Filarmonica, Piazza San Carlo, in Turin.]

Die Gesimse machen nicht selten einen phantastischen Ueber-
 gang zu den gemalten Gewölben, durch barocke Steigerung, Schwin-
 gung und Unterbrechung; die Stuccofiguren, welche aus ihrem Laub-
 werk hervorkommen, werden schon in die am Gewölbe gemalte
 Handlung gleichsam mit hineingezogen. Weit das Bedeutendste dieser
 Art sind die von *Pietro da Cortona* angegebenen Gesimse in den von d
 ihm gemalten Sälen des Pal. Pitti zu Florenz. Wenn diese ganze
 Decorationsweise ein Irrthum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit
 grösserer Sicherheit geirrt haben. Andere Rahmen als diese Gesimse
 darbieten, lassen sich zu diesen Malereien gar nicht ersinnen.

Wie die damalige Baugesinnung im Grossen zu rechnen gewohnt
 war, zeigt sich besonders an einigen Bauten in Rom, welche ausser-
 halb Italiens und vollends in unserm Jahrhundert kaum denkbar
 wären. Die Architekten mögen sich z. B. fragen, in welcher Form
 gegenwärtig eine grosse Treppe von Trinitä de' Monti nach dem span- e
 ischen Platz hinab angelegt werden würde? und ob man es wohl
 wagen würde, Rampen und Absätze anders als in rechten Winkeln
 an einander zu setzen! *Specchi* und *De Santis*, welche (1721 bis
 1725) die jetzt vorhandene Treppe bauten, wechselten beneidenswerth
 leichtsinnig mit Rampen und Absätzen der verschiedensten Grade
 und Formen und sparten die interessanteren Partien, nämlich die Ter-
 rassen, für die obern Stockwerke ¹⁾. Sie fanden eine Vorarbeit in

¹⁾ Auf diese Weise liess sich auch am ehesten die bedeutend schiefe Richtung der
 Treppe (aufwärts nach links) verdecken.

a der 1707 erbauten Ripetta, welche vielleicht praktischer, aber nicht leicht malerischer hätte angelegt werden können. — Wiederum eine ganz einzige Aufgabe gewährte Fontana di Trevi. Einst hatten *Domenico Fontana* die Acqua Paolina bei den Diocletiansthermen, *Giovanni Fontana* die Acqua Felice aus geistlos decorirten colossalen Wänden mit Nischen hervorströmen lassen und dem Wasser erhöhte Becken gegeben. *Niccolo Salvi* dagegen ersetzte das Architectonische durch das Malerische; um das Wasser in allen möglichen Functionen und Strömungsarten und doch überall mächtig (nicht in kleinlichen Künsten) zu zeigen, liess er es aus einer Gruppe von Felsen entspringen und legte das Becken in die Tiefe, als einen See. Die Sculpturen und die das Ganze abschliessende Palastfassade sind wohl blosse Decorationen, letztere aber mit dem triumphbogenartigen Vortreten ihres Mittelbaues, wodurch Neptun als Sieger verherrlicht wird, giebt doch dem Ganzen eine Haltung und Bedeutung, welche jenen beiden andern Brunnen fehlt.

c Die Brunnen auf öffentlichen Plätzen und in Gärten (s. unten) haben meist sehr barocke und schwere Schalen (*Bernini's* Barcaccia, auf dem spanischen Platze, etc.) Doch giebt es einige, in welchen die einfache Architektur mit dem springenden und ablaufenden Wasser ein vortreffliches Ganzes ausmacht; so die beiden unvergleichlichen d Fontainen vor S. Peter (von *Maderna*), diejenigen im vordern grossen Hof des Vaticans, im Hof des Palastes von Monte Giordano u. s. w. Von solchen, deren Hauptwerth auf plastischen Zuthaten beruht, wird bei Anlass der Sculptur die Rede sein.

Endlich ein Vorzug, wonach die bessern Baumeister aller Zeiten gestrebt haben, der aber damals besonders häufig erreicht wurde.

Schon abgesehen von den perspectivischen Reizmitteln am Gebäude selbst ist nämlich anzuerkennen, dass der Barockstyl sehr auf eine gute Wahl des Bauplatzes achtete. In tausend Fällen musste man natürlich vorlieb nehmen mit dem Raum, auf welchem eine frühere Kirche, ein früherer Palast wohl oder übel gestanden hatte. Wo aber die Möglichkeit gegeben war, da wurden auch bedeutende Opfer nicht gescheut, um ein Gebäude so zu stellen, dass es sich gut ausnahm. Man wird z. B. in Rom bemerken, wie oft die Kirchen den Schluss und Prospect einer Strasse bilden; wie vorsich-

tig die Jesuiten den Platz vor S. Ignazio so arrangirt haben, dass er a ihrer Fassade zuträglich war; wie Vieles geschehen musste, um der Chorseite von S. Maria maggiore die Wirkung zu sichern, die sie jetzt b (wahrlich nicht Styleshalber) ausübt; wie geschickt die Ripetta (1707) zu der schon früher vorhandenen Fronte von S. Girolamo hinzuge- c ordnet ist u. dgl. m. Auch in dem engen Neapel hat man um jeden Preis den wichtigern Kirchen freie Vorplätze geschaffen, ja selbst in Genua. Der Hochbau wird selbst bei geringen Kirchen da ange- wendet, wo man damit einen bedeutenden Anblick hervorbringen, einen Stadttheil beherrschen konnte. Wie schmerzlich würde das Auge z. B. in Florenz S. Frediano, in Siena Madonna di Provenzano ver- d missen, die doch vermöge ihres Styls keinerlei Theilnahme erwecken. In Venedig hat schon *Palladio* sein schönes Inselkloster S. Giorgio e maggiore so gewendet, wie es der Piazzetta am besten als Schluss- decoration dienen musste. Vollends sind die Dogana di mare (1682) und die Kirche della Salute (1631) mit aller möglichen perspectivi- f schen Absicht gerade so und nicht anders gestaltet und gestellt worden. *Longhena*, der die Salute baute, wusste ohne Zweifel, wie sinnwidrig die kleinere Kuppel hinter der grössern sei, aber er schuf mit Willen die prächtigste Decoration; ausser den beiden Kuppeln noch zwei Thürme; unten ringsum Fronten, die theils von S. Giorgio, theils von den Zitelte (Seite 361, c) geborgt sind; überragt von unge- heuren Voluten und bevölkert von mehr als 100 Statuen. Wie sich der so vielgebrochene Umgang des Achtecks im Innern ausnehmen würde, kümmerte den Erbauer offenbar wenig. (Das Achteck selbst ist innen ganz nach S. Giorgio stylisirt; dahinter folgt ausser dem zweiten Kuppelraum noch ein Chor.) Und wie grundschlecht die ganze Decoration von hinten, von der Giudecca aus sich präsentiren müsse, war ihm vollends gleichgültig.

Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts werden zuerst Anläufe, dann ernstliche Versuche zur Erneuerung des echten Classicismus gemacht. Es sind für Italien weniger die Stuart'schen Abbildungen der Alterthümer von Athen, als vielmehr neue ernstliche Studien der römischen Ruinen, welche im Zusammenhange mit andern Bewegungen des italienischen Geistes den Ausschlag geben. Ganz speciell war das Detail des Barockstyls dermassen ausgelebt, dass der erste Anstoss

ihm ein Ende machen musste; schon etwa seit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen gebildet, als jenen colossalen Schwulst wiederholt, zu welchem seit Pozzo und dem Bibiena Niemand mehr die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei besass. Der Cultus Palladio's in Oberitalien (Seite 362) kam der neuen Regung nicht wenig zu Hülfe.

Bisweilen zeigt sich dieses Neue in wunderlicher Zwittergestalt. Die Kirche und der Vorplatz des Priorato di Malta in Rom geben vollständig denjenigen Haarbeutelstyl wieder, welchen man um 1770 in Frankreich „à la grecque“ nannte; ein Werk desselben *Piranesi*, der um die genaue Kenntniss des echten römischen Details sich so grosse Verdienste erwarb. — Der grösste italienische Baumeister dieser Zeit ist wohl *Michelangelo Simonetti*, welcher unter Pius VI. im Vatican u. a. die Sala delle muse, Sala rotonda und Sala a croce greca nebst der herrlichen Doppeltrappe errichtete; edle und für Aufstellung von Antiken auf immer classische Räume, welche die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigern. (Eine nicht unwürdige Nachfolge aus unserm Jahrhundert: der Braccio nuovo, von *Raffaello Sterni*). — Die Familie Pius' VI. baute durch *Morelli* den Pal. Braschi, welcher die Compositionsweise der vorigen Periode merkwürdig in classisches Detail übersetzt zeigt, vorzüglich aber durch seine prächtige Treppe berühmt ist.

Ausserhalb Rom ist nicht eben vieles von diesem Styl vorhanden, oder das Bessere ist dem Verfasser entgangen. In Bologna wird man mit Vergnügen den Pal. Ereolani besuchen, welcher zwar seine Gallerie eingebüsst, aber *Venturoli's* herrliches grosses Treppenhaus mit Pfeilerhallen oben ringsum beibehalten hat. In Genua ist ausser dem schon genannten Treppenhaus *Tagliafico's* im Pal. Filippo Durazzo (S. 353, c.) die jetzige Fronte des Dogenpalastes, ein schönes Werk des Tessiners *Simone Cantoni*, zu erwähnen; der Saal des ersten Stockwerkes entspricht freilich seinem Ruhm nicht ganz.

Seit 1796 wurde Italien in Weltschicksale hineingezogen, welche seinen Wohlstand vorläufig zernichteten und einen starken Riss in seine Geschichte machten. Wir versagen uns die Schilderung seiner Kunst im laufenden Jahrhundert.

