Aspekte römischen Sakralbaus um 1600

Eine Deutung auf Grundlage der Analyse Wölfflins

– von –

Richard Q.H. Beilmann

2024

– Berlin & Graz / Wien & Rom –

Der Oma, die war,
dem unbekannten Großvater,
der unbekannten Großmutter,
dem Großvater, der nicht Opa war,
dem Opa, der nicht Großvater war.

– INHALTSVERZEICHNIS –

N.	*Abriss / Abstract*	10
i.	*In deutscher Sprache*	10
ii.	*In english language*	11
I.	*Einleitung*	12
i.	*Zum Begriff Barock*	12
ii.	*Zur Auswahl der Bauten und der Bilder*	13
iii.	*Zielsetzung*	14
II.	*Zur Wölfflinschen Untersuchung*	16
i.	*Konzeption und Aufbau*	16
ii.	*Bedeutung und Einfluss*	17
iii.	*Die Methode Wölfflins*	19
iv.	*Der Barockstil nach Wölfflin*	23
v.	*Der Stilbegriff bei Wölfflin*	31
vi.	*Der Wesensbegriff bei Wölfflin*	32
vii.	*Zusammenfassung und Ergänzungen*	35
III.	*Historische Kontexte*	38
i.	*Die Reformation*	38
ii.	*Der Sacco di Roma*	40
iii.	*Die Gegenreformation und das Konzil von Trient*	42

iv. *Carlo Borromeo und die Instructiones* 46

v. *Der (römisch) barocke Kirchenraum und -schmuck* 47

vi. *Das Stadtbild Roms* 48

vii. *Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben* 52

v. *Die Kopernikanische Wende* 57

viii. *Verknüpfungen* 59

IV. *Geformter Raum, Struktur und Ornament* 64

i. *Die Entwicklung von einer planen zur körperhaften Architektur* 65

ii. *Das Organische* 70

iii. *Gewölbe und Wände* 73

iv. *Die Kuppeln* 76

v. *Verknüpfungen* 80

V. *Plastizität und Räumlichkeit in den Fassaden* 82

i. *Die Pilaster* 82

ii. *Die Dualität von Räumlichkeit und Plastizität* 83

iii. *Die Fassade und der Baukörper* 86

iv. *Die Fassade und der Baukörper: Il Gesù* 89

v. *Am Beispiel: Santa Susanna* 90

vi. *Vom Sinn der Fassade* 93

VI.	*Architektur, bedeutend*	96
i.	*Multiplikation in der Architektur*	96
ii.	*Bewegung und Symmetrie – lebendige Architektur*	97
iii.	*Dialektische Architektur*	100
iv.	*Ein Sinn in der Sakralarchitektur Roms um 1600*	104
v.	*Der weitere Barock vor dem Hintergrund dieser Arbeit*	106
vi.	*Eine allgemeine architekturtheoretische Erkenntnis*	107
vii.	*Zusammenfassung*	108
VII.	*Anhang*	110
i.	*Zusätzliche Abbildungen*	110
ii.	*Zeittafel*	124
iii.	*Abbildungsverzeichnis*	126
iv.	*Bibliographie*	128
v.	*Dank*	131

Der Barock war die letzte große Anstrengung, den Menschen durch die Erschütterung der Natur zur Ahnung der Übernatur zu bringen, das Prinzip der Zeit auf das Universum anzuwenden und dem schweifenden Geist die Unerreichbarkeit des Göttlichen vor Augen zu führen.

– Reinhard Raffalt
(Concerto Romano, S. 203)

N. ABRISS / ABSTRACT

i. In deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit zum römischen Sakralbau um 1600 stellt einen Versuch dar, die entsprechenden Bauwerke anhand ihrer architektonischen Charakteristika zu deuten. Dies geschieht auf Grundlage der Auseinandersetzung mit den Analysen Heinrich Wölfflins, der den spezifischen Merkmalen allgemeine Gesetzmäßigkeiten zugrunde legte. Der entstandene Deutungsversuch lässt sich methodisch beschreiben als einer, der die Einzelmerkmale zu einer Synthese in ihrem Sinne führen will. Orientierung hierfür bietet der Rekurs auf Ereignisse und Zusammenhänge des 16. Jahrhunderts, in deren Folge die untersuchte Architektur ihren historischen Kontext und damit den Rahmen erhält, innerhalb dessen die weitere Untersuchung entfaltet wird. Zu diesen Kontexten zählen zuerst die Reformation, mit der die Funktion und Stellung der Kirche als Institution in der und für die Gesellschaft neu verhandelt werden muss. Es folgt eine Zeit politischer Unsicherheit und kulturellen Ringens, die im grausamen Sacco di Roma gipfelt und schließlich in das Konzil von Trient mündet, mit dem die Gegenreformation beziehungsweise die katholische Reform eingeleitet wird. Von da an werden auch bestehende Architekturtheorien im Sinne der Konzilstheologie interpretiert (allen voran durch Carlo Borromeo) und wenn auch baukünstlerische und liturgische Veränderungen nicht direkt als zusammenhängend greifbar sind, vertiefen liturgische Neuerungen den übergeordneten Bedeutungskosmos des römischen Sakralbaus. Auch städtebauliche Erfindungen wie Sichtachsen und verschiedene Etagen im Stadtraum sind wichtig. Eine besondere Rolle spielt schließlich die Wiederentdeckung der römischen Katakomben, die einige reformatorische Kritiken ihrer Grundlage berauben und tridentinische Bekräftigungen stärken konnte. Insbesondere die Anwesenheit der frühchristlichen Märtyrer in der römischen Erde wird bald darauf architektonisch mit hoher Symbolkraft verarbeitet (insb. in St. Peter). Die auf die historischen Kontexte folgende Betrachtung der großen architektonischen Glieder (Gewölbe, Wände, Kuppeln und insb. Fassaden) im Zusammenhang mit dem Baukörper als übergeordnetem Ganzen zeigt, dass die Bauten nicht mehr nur in der Plangrafik verstehbar sind und dass sie explizit räumlich zu denken sind. Darüberhinaus ist ihr Ornament zuweilen struktiv und so die Symbolik zugleich in die Konstruktion eingebunden. Die Fassade weist eine komplexe Bewegtheit ihrer Elemente auf; in ihr finden vielfache Regungen statt, die die Wirkung nach außen mit dem Inneren verknüpfen. Die Kirchen besitzen starke Zentralität und über dies Allgemeine hinaus zeigen sie im Ornament eine jeder Raumachse zuzuordnende Dialektik zwischen Symbol und Masse, Streben und Sinken. Diese Dialektik löst sich im Sinn des Ganzen wieder auf. Diese Betrachtungen zusammenführend findet sich der römische Sakralbau um 1600 als ein die antiken Referenzen christianisierender, der geographisch, historisch und kosmisch konsequent eingebettet ist und der starke metaphysische Implikationen besitzt, die ihn über den bloßen Schein hinaus vermitteln lassen: hinter die Phänomene.

ii. In english language

The following work on roman sacred buildings around 1600 represents an attempt to interpret the relevant buildings on the basis of their architectural characteristics. This is done on the basis of an analysis of Heinrich Wölfflin's works, who identified general principles behind the specific attributes. The resulting attempt to interpret can be methodically described as one that aims to bring the individual characteristics to a synthesis in their sense. Orientation for this is provided by recourse to events and contexts of the 16th century, which give the analysed architecture its historical context and thus the framework within the further investigation unfolds. These contexts firstly include the Reformation, which led to a renegotiation of the function and position of the church as an institution in and for society. This was followed by a period of political uncertainty and cultural struggle that culminated in the cruel Sacco di Roma and finally led to the Council of Trent, initiating the Counter-Reformation respectively the Catholic Reform. From then on, existing architectural theories were also interpreted according to the Council's theology (foremost by Carlo Borromeo) and even if architectural and liturgical changes are not directly linked, liturgical renewals deepened the overall cosmos of meaning of roman sacred architecture. Urban planning inventions such as visual axes and different storeys in the urban space are also important. Finally, the rediscovery of the Roman catacombs played a significant role, invalidating some of the criticisms of the Reformation and strengthening Tridentine statements. In particular, the presence of the early christian martyrs in the roman ground was soon afterwards architecturally assimilated with great symbolic power (especially in St Peter's). Following the historical contexts, the consideration of the large architectural elements (vaults, walls, domes and especially façades) in connection with the building structure as a whole shows that the buildings are not fully understandable in two dimensions, that they are to be thought of explicitly spatially. Furthermore, their ornamentation is sometimes structive, making the symbolism part of the construction. The façade is characterised by the complex movement of its elements; multiple motions take place within it, linking its effect on the outside with the interior. The churches have a strong centrality and, beyond that in general, they reveal a dialectic between symbol and mass, striving and sinking in the ornamentation that can be associated with each spatial axis. This dialectic dissipates into the meaning of the whole. Bringing these reflections together, roman sacred architecture around 1600 seems to christianise the references to antiquity, to be consistently embedded geographically, historically and cosmically, to have strong metaphysical implications that allow it to transcend mere appearance: beyond the phenomena.

I. EINLEITUNG

War die Architektur über die Antike und das Mittelalter eng mit dem Handwerk verbunden,[1] so wird sie mit Alberti eine davon gelöste, die mehr intellekuell als manuell betrieben wird; sie wird eine Kunst.[2] In diesem Sinne schreibt Peter Murray über die Bauten von Renaissane und Barock: *Von den großartigen gotischen Domen sind die meisten Menschen tief beeindruckt [...]. Die Peterskirche in Rom oder die St. Paul's Cathedral in London üben nicht auf jeden die gleiche Wirkung aus, und deshalb meinen viele Leute, daß die Architektur der Renaissance und des Barock nichts für sie sei. [...] Die Renaissancearchitektur verlangt vom Betrachter Kenntnisse und auch die Bereitwilligkeit, sie nach ihren eigenen Gesetzen gelten zu lassen.* Und ferner: *Die Renaissancebauten [und die barocken] können nur als Architektur erlebt werden, und man muß ehrlich zugeben, daß das nicht leichter (aber auch nicht schwieriger) ist als das Verstehen einer Fuge von Bach.*[3] In einer Zeit, in der die Architektur eine intellektualisierte ist – es entstehen ab dem 15. Jahrhundert eine ganze Fülle von Traktaten über die Baukunst[4] – verlangt sie in der Rezeption nach einer gleichfalls theoretischen Reflexion. Frühneuzeitliche Architektur ist nicht zur Gänze über eine Analyse der Akzidentien zu verstehen; ihre historische Genese wirkt bedeutend in sie hinein und auch ihre Konzeption spielt eine wichtige Rolle zum Verständnis. Ihr Anspruch als theologisches Gesamtkunstwerk verlangt folglich nach einer deutenden Perspektive auf die Architektur als ganze und auch auf den einzelnen Bau, der seinerseits eine gewisse ontologische Eigenständigkeit verdient, die es ermöglicht, ihn als Repräsentanten einer in ihrer Eigenartigkeit unabhängigen Architektur zu verstehen. Sich diesem, das man Wesen nennt, anzunähern heißt auch, es zu deuten. Folglich ist das Thema dieser Arbeit die Frage nach der Bedeutung des frühen Barock, wie er in Rom um 1600 entstanden ist. Dies geschieht unter Zuhilfenahme der Analyse Wölfflins, die nach wie vor relevant ist und neben umfangreicher Kritik auch viel Zuspruch erfahren hat, da er mit seinem Werk *Renaissance und Barock* einen Wendepunkt in der Rezeption barocker Baukunst darstellt. Diese Auseinandersetzung ist in ihrer Einfachheit und Nachvollziehbarkeit besonders für Architekten anregend, was nicht zuletzt einer der Gründe ist, die ihn als Grundlage für diese Arbeit empfehlen. Die übrigen werden im folgenden Kapitel thematisiert.

i. Zum Begriff Barock

Wenn Wölfflin von Barock spricht, dann meint er den Italienischen Barock, zumeist sogar den Römischen, und darüberhinaus meint er diejenige Architektur ab Mitte des 16. Jahrhunderts (Michelangelo) bis ungefähr 1700, wobei er selbst (in Anlehnung an Burckhardt)

1 Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991, S. 47
2 Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991, S. 47
3 Peter Murray: Die Architektur der Renaissance in Italien – Stuttgart, 1980, S. 7
4 Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991, S. 80 ff

bereits zwei Phasen unterscheidet, deren Grenze etwa das Jahr 1630 bildet,[5] und setzt in seiner Untersuchung einen Schwerpunkt auf die erste Phase. Dieser Eingrenzung folgend liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit auf dem Zeitraum nach dem Konzil von Trient, also ab 1563, und bis circa 1630, da erstens mit Bauten wie San Carlo alle Quattro Fontane (ab 1638) eine radikalere Architektur begann, die sich zwar der Erfahrung vorangegangener Jahrzehnte bediente, aber deutlich neue Regeln einführte, und da zweitens mit der Verurteilung Galileis ab 1632 die Reformation als drängende Frage allmählich abgelöst wird zugunsten der Frage nach dem Verhältnis von Wort und Wissenschaft (siehe *Die Kopernikanische Wende*). Um diese zeitliche wie geografische Einschränkung gegenüber dem gesamten (multinationalen) Barock kenntlich zu machen, wird von Zeit zu Zeit die Schreibweise (römischer) Barock verwendet.[6] Ansonsten gilt die Formulierung *barock* in diesem Sinne.

Wenngleich die Entstehung des Barock sich nicht nur in sakraler Architektur ereignet, erfüllt er sich darin: *Der Kirchenbau ist der Ort, wo er [der Barock] sich allein ganz befriedigt: Aufgehen im Unendlichen, Sich-Auflösen im Gefühl eines Uebergewaltigen und Unbegreiflichen […],*[7] und es scheint wenig zufällig, dass ausgerechnet im Rom des 16. Jahrhunderts, dem durch die Reformatoren kritisierten, aber faktischen religiösen Zentrum Europas der Barock entsteht, um sich von dort nicht nur über Landes-, sondern auch über konfessionelle Grenzen hinweg auszubreiten, sodass man sagen kann: Die (römisch) barocke Architektur ist eine, der die Profanität erst folgen muss. Die Sakralbauten sind es, die der Deutung bedürfen, denn sie müssen an liturgische, rituelle und kulturelle Parameter anknüpfen, die eine für sie bindende Kraft besitzen, während der Profanbau eine diesbezüglich prinzipielle Ungebundenheit besitzt und darum einem deutlich höheren Maß an Kontingenz unterworfen ist.

ii. Zur Auswahl der Bauten und der Bilder

Die Beispiele beschränken sich vornehmlich auf Neubauten aus den Jahrzehnten um 1600. Projekte dieser Zeit, die auf einen Bestandsbau zurückgreifen oder einen solchen erweitern (zum Beispiel die Benediktionsloggia des Lateranpalastes 1586 oder der Portikus von San Crisogono bis 1623, u. v. m.) sind zu stark durch diesen voreingenommen und wurden weitestgehend ausgeklammert. Die Bildbeispiele stammen ebenfalls von diesen Sakralbauten – allen voran Il Gesù, St. Peter, dann Sant Andrea della Valle und Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), aber auch von einigen kleineren Bauten, darunter insbesondere Santa Susanna. Weitere Informationen finden sich in der Zeittafel im Anhang. Die Bilder sind, sofern nicht entsprechend gekennzeichnet, eigene.

5 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 13

6 Die Klammerung rechtfertigt sich aus dem Umstand, dass im frühen Barock Roms Inhalte angelegt sind, die sich in späteren Phasen barocker Baukunst weiterhin finden lassen, ohne dass diese in völliger Abhängigkeit zur römischen stehen müssen; das r als Minuskel aus der Überzeugung, dass der gesamte R–ömische Barock (also ein Zeitraum bis in das 18. Jahrhundert hinein) als Adressat des versalen R der angemessenere Kandidat ist.

7 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 94f

iii. Zielsetzung

Die Frage nach plangrafischen Funktionszusammenhängen ist nur ein Teil von Architektur; auch ihre Erscheinung ist nur ein Teil und ebenso die Untersuchung auf ihre statisch-konstruktiven Eigenschaften. Sie ist in ihrer eigenen geschlossenen Ganzheit als Baukörper und als offener Prozess innerhalb ihres Entstehungskontextes Ausdruck einer Sicht auf die Welt und die Gesellschaft. Sie trägt einen Sinn, der über kategoriale Betrachtungen – wie zum Beispiel die klassische Trias von *utilitas, firmitas, venustas* nach Vitruv[8] – hinausgeht. Die Absicht hinter dieser Arbeit ist so zum Teil unabhängig von der Thematik, denn sie richtet sich auf ein für die architektonische Praxis zielendes Verständnis dessen, was Architektur – um es noch einmal an Vitruv anzulehnen – über ihre bloße Nutzbarkeit hinaus bedeuten kann, wie ihre Festigkeit Teil ihrer Schönheit wird und wie zuletzt diese sich über die rein ästhetische Ebene erhebt? Von der Entwurfstätigkeit her auf den Sinn ihres Ergebnisses zu blicken, der sich nicht in ihrem Prozess erschöpft, bedeutet, selbst zu entwerfen: Eine Deutung zu entwerfen, die sich am Objekt bemessen lassen muss, die im Sinne ihres Objekts konsistent sein muss. Insofern sind die Prämissen dieser Arbeit vielleicht poetisch motiviert und darum offener für Synergien als es eine rein architekturhistorische (geschweige denn eine bauhistorische) Arbeit sein könnte und dürfte.

Die Methode variiert zwischen den Kapiteln: Beginnend mit einer Textkritik zu Wölfflin (insb. *Renaissance und Barock*) über eine Suche nach historischen Zusammenhängen bis zur (über Wölfflins Analyse hinausgehenden) Untersuchung formaler Eigenschaften der Sakralbauten. Es wird nicht etwa versucht, die Gesetzmäßigkeit zwischen Renaissance und Barock, wie Wölfflin sie vorstellte, zu vertiefen, aber doch das Prinzip eines gemeinsamen Charakters (bei Wölfflin: *Wesen*) hinter den so oder so sich zeigenden formalen Eigenschaften für die Frage nach einer übergeordneten Bedeutung fruchtbar zu machen, indem diese mit den bei Wölfflin vorgestellten Stilmerkmalen unter Einbeziehung der historischen Zusammenhänge zueinandergeführt werden. Der Ort und die Zeit, denen diese Frage gestellt wird, sind Rom und die Zeit um das Jahr 1600, das aus persönlichem Interesse ebenso wie aus der sich im Laufe der Vorbereitung zu dieser Arbeit konkretisierenden Ahnung, dass gerade dort und dann Architektur eine sehr spezifisch bedeutungstragende ist – insbesondere die Sakralarchitektur, die sozusagen von Haus aus das Potenzial höheren Sinns besitzt. Ein solcher Sinn stellte sich erst im Laufe der Zeit als das Thema dieses Textes heraus; andere Fragestellungen fielen ihm zum Opfer, tauchen aber gelegentlich als Fußnote wieder auf.

Es besteht der Wunsch, dem sinnlichen Erleben, dem ästhetischen Reiz der Bauten ihre durch die Nutzung bereits implizierte inhaltliche Tiefe beizustellen – aus entwerferischer Perspektive stellt sich die Frage, ob Architektur Inhalte jenseits bloßer Nutzung aufweisen kann: Welche Bedeutung besitzt die Beziehung von Form

8 Vitruv: Baukunst – Zürich und München, 1987

und Nutzung? Nicht behandelt werden die Rolle von Licht und Beleuchtung, die Rolle von Farbe und Material sowie spezifischer die Auswirkungen eines Bildprogramms in Malerei und Skulptur, die als wesentlicher Teil des barocken Sakralbaus seine Bedeutung erst komplettieren – die Architektur ist in der Doppelrolle, den anderen Künsten Gerüst und Bühne zu sein, während sie zugleich ihre eigenen Inhalte zur Schau stellen muss. Von diesen Inhalten handelt folgender Text. Er entstand in dem Bewusstsein, für sich allein kein gänzlich abgeschlossenes Bild vom römischen Sakralbau um 1600 geben zu können.

II. ZUR WÖLFFLINSCHEN UNTERSUCHUNG

Nachfolgend sollen die für diese Arbeit wichtigsten Charakteristika in Wölfflins Werk behandelt werden. Nach einer kurzen Erörterung über Aufbau und Bedeutung innerhalb der Forschung werden seine methodischen Grundlagen analysiert und damit auch der Wesensbegriff des Barock nach Wölfflin. Es folgt eine Zusammenfassung der von Wölfflin gegebenen Merkmale des Barock; anschließend werden Themen vorgeschlagen, die Wölfflin nicht berücksichtigte und die dennoch für die Betrachtung der Genese und Bedeutung (römisch) barocker Architektur von Bedeutung sind.

i. Konzeption und Aufbau

Für diese Arbeit ist Wölfflins 1888 erschienenes Werk *Renaissance und Barock* dasjenige, das genauer betrachtet werden soll, denn es ist bedeutsam in der architekturgeschichtlichen Forschung und nach wie vor ein vielzitiertes Werk zum Thema des (römischen) Barocks. Auch sein späteres Hauptwerk, die *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe,* spielt eine Rolle, das jedoch nachgeordnet bleibt, da sein Fokus allgemeiner liegt; jedoch beschreibt Wölfflin dort in aller Deutlichkeit, was in *Renaissance und Barock* erst teilweise angelegt ist: die auf formaler oder stilistischer Analyse beruhende Kunstgeschichte; wichtigstes Werkzeug einer solchen ist die vergleichende Betrachtung von Werken. Zu diesem Zweck stellt er in *Renaissance und Barock* ein Begriffspaar vor – *linear* und *malerisch* – das die jeweiligen stilistischen Merkmale von Renaissance und Barock kategorial unterscheidet.[9] Die Konzeption des Werkes ist also die einer antithetischen Betrachtung zweier Stile – in ihrer historischen Genese, denn der spätere Stil ist immer abhängig vom früheren. Das Werk ist nach einer Einführung in das Thema in drei Abschnitte gegliedert, die nachfolgend kurz erläutert werden sollen. Der erste Abschnitt ist benannt als *Das Wesen des Stilwandels*. Hierin stellt Wölfflin erstmals die oben genannten Begriffe vor; neben diesen stellt er die allgemeine Wirkung von Bauten der beiden Stile dar und erläutert diese Wirkung unter Gesichtspunkten wie *Massigkeit* oder *Bewegung*. Er stellt je einige Charakteristika vor, die er am gebauten Beispiel beschreibt.

Der zweite Abschnitt heißt *Die Gründe des Stilwandels*. Darin beschreibt er mögliche psychologische und historische Ursachen der Genese des Barock; so sagt er: *Als Kunst aber wird die Architectur dieses Lebensgefühl [der Zeit] ideal erhöhen, sie wird das zu geben suchen, was der Mensch sein möchte.*[10] Diese psychologische Theorie wird ergänzt mit einem historischen Ausgangspunkt bei Michelangelo, der viele

9 In seinen *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffen* sind es schließlich fünf Paare und eine umfassende Untersuchung nicht nur der Architektur, sondern auch der Malerei, Skulptur et cetera. Diese sind zudem nicht auf Rom oder Italien beschränkt, sondern öffnen sich ganz Europa. Siehe *Die Methode Wölfflins.*

10 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 131

formalen Ideen, die in der (römisch) barocken Architektur wichtig werden sollten, begründete. Der dritte und letzte Abschnitt *Die Entwicklung der Typen* befasst sich mit verschiedenen Bautypologien, so der *Kirchenbau*, der *Palastbau* sowie *Villen und Gärten*. Es werden die Entwicklungen der Fassaden und Kirchenräume skizziert, die Struktur der Innenräume bei Kirchen und Palästen beschrieben oder Gliederungen der Wände durch Pilaster und Fenster in Abhängigkeit des Bautypus sowie die Komposition von Gartenanlagen und die Treppenanlagen. Der Anspruch ist demnach nicht nur, eine systematische Auseinandersetzung mit dem Prinzip des *Stilwandels* vorzulegen, sondern dieser auch einen diverse Typologien umfassenden Charakter zu geben, sodass für die Zeit zwischen 1580 und 1630 in Rom (und Italien) ein allgemeiner Abriss der stilhistorischen Entwicklung vorliegt.

ii. Bedeutung und Einfluss

Wichtig für das Verständnis der Relevanz von *Renaissance und Barock* ist der tradierte Konsens über die Minderwertigkeit des Barocks im 18. und 19. Jahrhundert, der den Barock als *entartete Renaissance*[11] begriff. Wölfflin selbst schreibt noch, dass der Übergang der architektonischen Formen hin zum *malerischen Stil* ein *Fortgang zum Pathologischen*[12] sei; auch benutzt er Begriffe wie *Verfall* oder *Symptome.*[13] Anderswo heißt es: *Die Steigerung der Größe ist eine allgemeine Erscheinung bei sinkender Kunst [...] die Feinheit des Formsinns geht verloren; man strebt allein nach dem Imponirenden und Ueberwältigenden.*[14] In solchen Motiven mag Wölfflin der überkommenen pejorativen Deutung folgen, zugleich ist es aber Wölfflins Verdienst, den Barock von der ihm anhaftenden negativen Konnotation ein Stück weit emanzipiert zu haben.[15] Wölfflin arbeite als Schüler in der Richtung seines Lehres Jacob Burckhardt, der ein Standardwerk über die Renaissance geschrieben hatte, und entwickelte auf dessen Grundlage einen Barockbegriff, der sich nicht mehr ausschließlich dem negativen Bild einer *entarteten Renaissance* bedient;[16] dies erreichte er mit Hilfe der von ihm angenommenen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten, der *Grundbegriffe*, die die Art der Evolution der Kunst lenken. Der Barock stand nun im System der kunsthistorischen Forschung als ein Stil neben demjenigen der Renaissance. Eine strukturelle Parität war hergestellt,

11 Dietrich Erben: Die Kunst des Barock – München, 2008, S. 11 f

12 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 110

13 Oskar Bätschmann – in – Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 11 / Heinrich Wölfflin ebenda, S. 75 ff

14 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 97 – Mit Blick auf den von Michelangelo entworfenen Konservatorenpalast heißt es gar, dort *giebt er eine unbedingt hässliche Proportion* (HW, 2023, S. 102)

15 Oskar Bätschmann – in – Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 11

16 Dietrich Erben: Die Kunst des Barock – München, 2008, S. 11 f

die einzig von manchen Deutungen, spezifische Merkmale betreffend, getrübt wurde. Das Prinzip der Betrachtung war durchgängig das einer kategorialen Zuordnung zum einen oder anderen begrifflichen Pol, die sich am spezifischen Beispiel erfüllt (Detail 1 entspricht Begriff A; siehe *Die Methode Wölfflins*; Abb. 1) und darin der Renaissance oder dem Barock zugehörig ist. Wölfflin beschreibt den Barock demnach als begrifflichen Antagonisten der Renaissance, dessen Charakter genetisch von ihr abhängig ist und erst in Kenntnis beider verstehbar wird: *Er stellte sozusagen der Vollkommenheit der italienischen Renaissancearchitektur die „Unvollkommenheiten" der Barockarchitektur gegenüber, die durch Abweichungen oder Übersteigerungen Bewegungseindrücke erzeugt. Aus dem Inbegriff der Ordnung, des „schönen ruhigen Seins", leitete er die „malerische Unordnung" und „Unfaßbarkeit", den „freien Stil" ab.*[17] Damit erhält der Barock eine neue Eigenständigkeit als Epoche, die in ihrer von Wölfflin vorgenommenen historischen Eingrenzung (zwischen dem Ende des 16. und der Mitte des 18. Jahrhunderts) auch heute weitgehend gültig ist.[18] Diese mit der damaligen Forschungstradition brechende und systematische Analyse begründete eine vorübergehende Popularität Wölfflins.[19] Nach der Abkehr von Wölfflin hin zu den Ideen etwa Nikolaus Pevsners veränderte sich die Chronologie der Kunstgeschichte: die Zeit vor 1600 galt nunmehr unter dem Begriff Manierismus als eigene Epoche,[20] und schließlich kam *[...] in den 1960er Jahren in der Disziplin vermehrt Skepsis gegenüber stilgeschichtlichen Verallgemeinerungen und gegenüber der Stilepochen-Kunstgeschichte auf.*[21] Dennoch hat der Barock bis heute eine bemerkenswerte Emanzipation erlebt und erfreut sich einer enormen Beliebtheit. Auch Wölfflin erlebt eine neue Popularität, was nicht zuletzt an der derzeit erscheinenden kritischen Gesamtausgabe seiner Schriften deutlich wird; er wird weiterhin zitiert und dient vielfach als Referenz.

17 Hubert Faensen – in – Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 172

18 Dietrich Erben: Die Kunst des Barock – München, 2008, S. 11 f

19 Oskar Bätschmann – in –Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 47: Trotz viermaliger Auflage zu Lebzeiten des Autors, *wirkte Wölfflins Abhandlung in der kunstgeschichtlichen Diskussion nicht lange nach.*

20 Oskar Bätschmann – in –Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 47

21 Oskar Bätschmann – in –Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 48; auf S. 47 ist die Rede von *einer Hypostasierung der Stile[...] zu Epochen* – es öffnet sich eine Fragestellung, die auch für diese Arbeit relevant ist, muss doch für die Annahme einer Epoche oder eines innerlich geschlossenen Stils eine allgemeine, historisch fixierbare Abgrenzung gemacht werden, die man als *die* Epoche, *den* Stil, *den* (römischen) Barock bezeichnen kann, um eine gewisse Gültigkeit in Anspruch zu nehmen. Dieses wissenschaftstheoretische Problem verweist auf eine metaphysische Problemstellung hoher Relevanz und beide gehen weit über den Umfang dieser Arbeit hinaus und bedürfen einer philosophischen Auseinandersetzung. Die Annahme von zeitlich fixierbaren Wesenheiten lässt sich zumindest deshalb rechtfertigen, da eine Kirche zu ihrem Verständnis ein metaphysisches Denken voraussetzt.

iii. Die Methode Wölfflins

Zum weiteren Verständnis wird nachfolgend die Methode der Untersuchung näher erläutert; hierzu stellt neben *Renaissance und Barock* auch Wölfflins späteres Werk, die *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe*, eine wichtige Referenz dar, da es sich in seiner Konzeption stark auf das frühere Werk bezieht und es ergänzt; umgekehrt sind dort einige der späteren Begriffe bereits vorgedacht. Diese und ihre Bedeutung werden skizziert und für die folgenden Abschnitte eingeordnet.

Das erste[22] von Wölfflin vorgestellte Begriffspaar ist dasjenige von *linear* und *malerisch*,[23] dieses greift er später für seine *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe* auf; dort präzisiert er. Das *Lineare* (der Renaissance) ist klar in seiner Vermittlung architektonischer Formen – die Linie begrenzt als Kante das, was ist: Die Wand endet mit dieser Kante – während das *Malerische* (des Barock) über das Faktische hinwegzutäuschen bestrebt ist – Grenzen beginnen zu flimmern, Linien und Kanten vervielfältigen sich und das, was ist, tritt durch die Wirkung des Ornaments in den Hintergrund.[24] Doch Wölfflin ergänzt weitere Paare: Im Gegensatz von *Fläche und Tiefe* charakterisiert Wölfflin die Architektur des Barock als tiefenorientiert: So ist der hintereinander gestaffelte Eindruck von Langhaus und Kuppel ein Bild, das in die Tiefe zielt (Abb. 69, 83, 118), während die Renaissance ihre gebauten Bilder flach belässt.[25] Wichtig: Diese Tiefe ist nicht synonym zu Räumlichkeit. Als *Geschlossene Form und offene Form* zeigt sich die Entwicklung von dem *Gesetzlichen in das scheinbar Gesetzlose* – etwa der Giebel, *der von seiner Dreiecksform [...] sich zur flüssigen Kurve erweicht* (Abb. 100); Wölfflin schreibt: *Die Grenze zwischen den eigentlichen Formgliedern und dem, was nur Stoff ist, hat sich [in der offenen Form] verwischt.*[26] Wölfflin verwendet die Begriffe geschlossene Form und offene Form weitestgehend synonym mit tektonisch und atektonisch. Unter *Vielheit und Einheit* versteht er den Wandel von einem System einzelner Motive, die in Harmonie zusammenfinden – etwa Arkaden, die in gleicher Folge stehen und so ein Ganzes bilden, ohne ihre Eigenständigkeit zu verlieren – hin zu einem *Begriff von absoluter Einheit* im Barock, mit dem sich die Motive unter Aufgabe ihrer Selbstständigkeit vervielfältigen und erst im Kontext des Ganzen ihre Bedeutung finden; zugleich ist dieses Ganze zwingend abhängig von seinen nicht mehr selbstständigen Teilen.[27] Zuletzt stellt er

22 In seiner Habilitierungsschrift Renaissance *und* Barock, 1888

23 Oskar Bätschmann – in – Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023: *Wölfflin folgt bei seiner Einführung des Begriffs malerisch einer unter den Geschichtsschreibern tradierten Einsschätzung, dass dies das wesentlichste [...] Merkmal barocker Architektur sei. Es scheint hingegen seine Idee gewesen zu sein, diesem Begriff das Lineare der Renaissance entgegenzusetzen und so das Verhältnis zwischen dieser und dem Barock als prinzipiell gleichwertig zu kennzeichnen.*

24 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 79 ff

25 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 135 ff – Die *Tiefe* ist nicht explizit räumlich; es geht Wölfflin um die bildhafte Wirkung einer bühnenartig inszenierten Architektur.

26 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 173 ff – Zitate S. 174

27 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 212 ff – Zitat S. 213

das Paar *Klarheit und Unklarheit* vor; Klarheit bezeichnet die Nachvollziehbarkeit der Formen in der Betrachtung, während Unklarheit im Gegenteil ihre Verschleierung bezeichnet, wie sie auch durch die anderen mit dem Barock assoziierten Begriffe in Erscheinung tritt.[28]

Obwohl in seiner Untersuchung *Renaissance und Barock* insbesondere das Paar *linear* und *malerisch* behandelt wird und die anderen dort noch nicht in gleicher Schärfe artikuliert sind, erscheinen sie zumeist schon als im Hintergrund mitgedachte Kategorien.[29] Im Kontext dieser begrifflichen Polaritäten beobachtet Wölfflin die formalen Merkmale der Architektur, die sich als dementsprechend linear oder malerisch präsentieren (Abb. 1): So ist zum Beispiel die Gestalt der Baluster, die Raffael noch als zarte Stäbe entlang der Horizontalen gespiegelt, also vertikal symmetrisch entwirft, eine Vertreterin des linearen Stils und jene, die Giacomo della Porta hingegen als breite und ihre eigene Schwere nach unten hin betonende Stützen zeigt, eine solche des malerischen Stils.[30] In gleicher Weise betrachtet er eine Vielzahl relevanter Bauten aus Renaissance und Barock. Aus dem Vergleich ihrer ornamentalen Details leitet er prinzipielle Merkmale ab, die *den* Barock von *der* Renaissance unterscheiden. Es sind Prinzipien formaler Natur, stilistische Merkmale, die sich als das Allgemeine hinter dem Spezifischen zeigen. Sie sind induktive Ableitungen seiner spezifischen Beobachtungen. Diese allgemein zielenden Prinzipien sind bei Wölfflin ein ästhetisches Gesetz: *Seine kunstgeschichtliche Aufgabe sah er darin, in historischen Vorgängen eine Gesetzmässigkeit zu erkennen ähnlich den gesetzmässigen Abläufen in der Natur. Wölfflin nahm sich vor, ein Gesetz des Stilwandels zu finden, um den geschichtlichen Vorgang vom Vorurteil der willkürlichen Subjektivität zu befreien und den Barock unter*

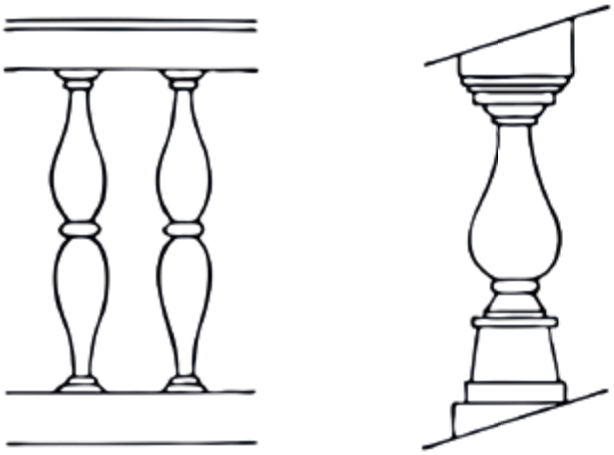


Abb. 1 – Baluster von Raffael (l.) und della Porta (r.) (nach Wölfflin)

28 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 254 ff

29 Aus diesem Grund sind sie hier aufgeführt; ihr unspezifisches Vorhandensein ist eines, das sich in Wölfflins Wortwahl bei der Beschreibung der Bauten bereits beobachten lässt: Die *Auflösung des Regelmäßigen* (HW, 2023, S. 90) scheint mit der späteren *offenen Form* zu korrespondieren, die *Unfassbarkeit* (HW, 2023, S. 90) mit der *Unklarheit* und die Eigenschaft *räumlich (körperlich)* (HW, 2023, S. 89) mit der Tiefe; auch der Begriff der *Einheit* taucht mehrfach auf, aber scheint keine weitergreifende als die deskriptive Funktion zu erfüllen. Sie alle sind dem *Malerischen* untergeordnet – in den *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffen* erhalten sie schließlich die oben beschriebene Eigenständigkeit gegenüber dem *Malerischen*.

30 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 97 f

neuen geschichtlichen Voraussetzungen ästhetisch neu zu werten.[31] *Der Versuch, in einem historischen Vorgang ein Gesetz aufzuzeigen, orientiert sich an den Naturwissenschaften, die Gesetze in der Natur an wiederholten Abläufen erkennen. […] Das Verlangen der Geisteswissenschaften, in geschichtlichen Vorgängen Gesetze zu erkennen ähnlich wie die Naturwissenschaften in den Abläufen der Natur, war von Immanuel Kant angeregt worden, der die Urteilskraft als das Vermögen beschrieb, „das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen" zu denken, worunter er „die Regel, das Princip, das Gesetz" verstand.*[32] In der Betonung eines aufwärts strebenden Ornaments oder der Betonung der Schwere einzelner baulicher Glieder etwa sieht Wölfflin eine solche Regel, die sich in der Ausgestaltung zum Beispiel der Baluster offenbart. Eine solche über das einzelne Werk hinausgehende Gesetzmäßigkeit scheint einer Kunstgeschichte der autonom wirkenden Künstler zu widersprechen. Diese Verweigerung seiner Kunstgeschichte als einer Geschichte der Künstler stellt die Baumeister von Renaissance und Barock in ein übergeordnetes Schema, das ihren eigenen Ausdruckswillen und ihre individuelle Entwurfsmethode einem gesamtgesellschaftlichen Ausdrucksdrang unterordnet. Für Wölfflin stellt dies keinen Widerspruch dar; zur Problemstellung, die sich ergibt, wenn man nach überindividuellem Ausdruck in der Kunst (oder Architektur) fragt, aber nur die je einzelnen Werke der je einzelnen Künstler (beziehungsweise Baumeister) als Quelle zur Verfügung stehen hat,[33] gibt Wölfflin in den *Grundbegriffen* ein Beispiel: *Botticelli und Lorenzo di Credi sind zeit- und stammverwandte Künstler, beides Florentiner des späteren Quattrocento, aber wenn Botticelli einen weiblichen Körper zeichnet, so ist es nach Gewächs und Formenauffassung etwas, das nur ihm eigentümlich ist und was von jedem Frauenakt des Lorenzo sich so grundsätzlich und unverwechselbar unterscheidet wie eine Eiche von einer Linde. In Botticellis ungestümer Linienführung [Abb. 2] gewinnt jede Form eine eigentümliche Verve und Aktivität, für den bedächtig modellierenden Lorenzo [Abb. 3] erschöpft sich der Anblick wesentlich im Eindruck der ruhenden Erscheinung. […] Das ist ein Temperamentunterschied, und dieser Unterschied geht durch, gleichgültig, ob man das Ganze vergleicht oder die Teile. In der Zeichnung eines bloßen Nasenflügels müßte man schon das Wesentliche des Stilcharakters erkennen. Bei Credi posiert eine bestimmte Person, was bei Botticelli nicht der Fall ist;*



Abb. 2 – Botticelli: Venus (Ausschnitt; aus Schulze-Altcappenberg, Heinrich-Th.[Hrsg.]: Sandro Botricelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie, London 2000. S. 18, Abb. 5)

31 Oskar Bätschmann – in – Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 12

32 Oskar Bätschmann – in – Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 13

33 Der grundlegende methodische Unterschied ist hierbei, ob man seine Fragestellung auf Distinktion oder auf Konkomitanz richtet: Erstere erzählt vom Künstler, dem Speziellen, dem Atom; letztere erzählt die Ontologie, zeigt die Synergie.



Abb. 3 – Credi: Venus (aus Alexandra Grömling, Tilman Lingesleben: Alessandro Botticelli 1444/45-1510, Köln 1998, S. 87, Abb. 98)

trotzdem ist es nicht schwer zu erkennen, wie die Formauffassung beiderseits mit einer bestimmten Vorstellung von schöner Gestalt und schöner Bewegung zusammenhängt, und wenn Botticelli im schlanken Emporführen der Figur sich ganz seinem Formideal überläßt, so spürt man doch auch bei Credi, daß der besondere Fall von Wirklichkeit ihm kein Hindernis gewesen ist, in Tritt und Formenmaß seine Natur zum Ausdruck zu bringen.[34] Diese Parallelität von individuellem und zeitlichem Ausdruck der Kunst tritt in all ihren Gattungen zutage und, nimmt man sie ernst, darf man auch in weltanschauliche Überlegungen hinein danach suchen oder ihnen umgekehrt eine Relevanz für das Wesen der Kunst zusprechen, denn jede Kultur konstituiert sich aus ihren derartigen Zusammenhängen.

So anerkennt Wölfflin, dass es eine inhaltliche Nähe zwischen *Jesuitismus* und *Barockstil* gibt, aber verweigert sich der letzten Bedeutung seiner Überlegungen, wenn er mit anderem Beispiel und rhetorisch fragt: *Aber welches soll der Weg sein, der von der Zelle des scholastischen Philosophen in die Bauhütte des Architecten führt?*[35] Dieser Weg scheint ihm zu vage, wissenschaftlich nicht greifbar.[36] Allerdings ist seine Annahme eines übergeordneten Allgemeinen hinter den kulturellen Ausprägungen von derjenigen eines übergeordneten Allgemeinen hinter sämtlichen gesellschaftlichen Ausprägungen bloß in der (hierarchischen) Ebene verschieden; die prinzipielle Annahme einer Verbindung zwischen der scholastischen Zelle und der Bauhütte scheint seinen Prämissen nicht per se zu widersprechen. Wenn die Entwicklung der Architektur und der Kunst anhand übergeordneter Gesetze verläuft, sollte diejenige der Philosophie davon ausgenommen sein? Und welches Gesetz wäre dasjenige, das diese beiden verbindet? Eine solche Gesetzmäßigkeit in der Geschichte überhaupt zu suchen, zeigt ein Verständnis historischer Entwicklung, das seinerseits von einer vielleicht hegelschen Zelle nicht unbeeinflusst ist,[37] mehr noch ist die Verweigerung, eine wechselseitige Beeinflussung zwischen den Künsten und der Philosophie – oder der Theologie – anzunehmen, speziell im Rom der frühen Neuzeit, in dem vornehmlich Kleriker als die Bauherren der zu einem bedeutenden Anteil sakral genutzten Bauwerke von kulturhistorischer Relevanz auftraten, nur bedingt glaubwürdig. Entscheidend ist also: Wir können die Wechselbeziehung von

34 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 12 f

35 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 83

36 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 82

37 Heinrich Wölfflin studierte in Basel Philosophie. Hans Blumenberg schreibt: *Sicher hat auch das Interesse, aus dem heraus sich Denker und Forscher einer bestimmten Fragestellung zuwenden, Voraussetzungen in ihrem Weltverhältnis und Weltverständnis, und zwar unabhängig davon, ob sich diese Voraussetzungen in der Form eines philosophischen Systems artikuliert haben.* (Blumenberg, S. 7)

Philosophie und Architektur nur ex negativo annehmen, aber sie nicht anzunehmen widerspricht der Evidenz ihres zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhangs. Wir werden sie im Folgenden als gegeben nehmen, denn der (römische) Barock ist (wie jede andere) eine historisch gewachsene Kulturerscheinung, denn er kann sich nicht ohne Kontext konstituieren. Kurz: Die Methode Wölfflins ist eine geschichtsphilosophisch motivierte, die in ihrer Anwendung auf die Formprinzipien zielt, die sich vielgestaltig in Bauwerken ausdrücken, aber aufgrund ihrer fehlenden Bindung an andere kulturelle Prozesse[38] ohne innere Bedeutung bleiben. Diese Merkmale sind es, in denen sich das Wesen des Stils erschöpft.

iv. Der Barockstil nach Wölfflin

Dem Obigen folgend, soll nun dieser Barockstil, wie Wölfflin ihn nennt, konkret behandelt werden. Damit soll dieser Abschnitt auch als (visuelle) Basis und Referenz für spätere Betrachtungen dienen. Der Barockstil, den Wölfflin beschreibt, ist in seiner Wirkung einer, der durch seine visuelle Inszenierung *malerisch* ist, der durch die (perspektivisch-bildhafte) *Tiefe* wirkt; der die kanonisch gewordenen Formen der (römischen) Antike modifiziert, also *offene Formen* besitzt; der durch die wechselseitige Verkettung seiner Glieder *absolute Einheit* erzeugt; und der durch die Verschleierung der Formen *unklar* bleibt.[39] Diese allgemeinen Kategorien sollen nachfolgend durch eine Reihe von Beispielen mit Inhalt gefüllt werden; die aus *Renaissance und Barock* zitierten prinzipiellen Merkmale finden in den Abbildungen ihre je spezifischen Gegenstücke.

Das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung.[40] Das Prinzip der Bewegung äußert sich bereits in den elementarsten Geometrien: *Der Kreis z.B. ist eine durchaus unveränderliche Form, das [Anm.: im Barock wichtig werdende] Oval ist unruhig, scheint jeden Augenblick anders werden zu wollen [die unterschiedlichen Bögen in Abb. 110]. Es fehlt ihm die Notwendigkeit. […] Gleicherweise weicht das Quadrat dem Oblongum. […] Den monumentalsten Ausdruck giebt sich der neue Geist, indem er im Kirchenbau das Centralsystem dem Langhaussystem opfert [Abb. 80, 117].*[41] Doch auch im Spezifischen zeigt sich diese Bewegtheit: *[…] die einzelnen Theile scheinen vor- und zurückzutreten. Der Ausdruck des „Vor- und Zurücktretens" bezeichnet bereits das Bewegungsmoment, das in aller Körperhaftigkeit gegenüber dem Flächenhaften liegt [Abb. 5, vgl. 87 mit 52].*[42] *[…] der*

38 Der Prozess ihrer Entstehung ist der einzige sie bedingende.

39 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960

40 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 88

41 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 119

42 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 90 – weiter heißt es: *Der Stil sucht darum alles Flache umzusetzen in Wölbung, überall Plastik, Licht und Schatten zu gewinnen. Durch die Verschärfung des Kontrastes von Hell und Dunkel kann der Eindruck bis zu dem eines wahren „Herausspringens" gesteigert werden.*

plastische Ausdruck [wächst] nach der Mitte zu beständig […] [Abb. 5, 82, 86, 113-116];[43] *[…] die ganze Kraft und der ganze Reichthum wird nach der Mitte geworfen. Eine höchste wirksame Steigerung des Motivs giebt der Stil da, wo er die Füllung für den Raum zu gross bildet, die Füllung über den Rahmen herausquellen lässt [Abb. 4-7].*[44] In diesem Zusammenhang erklärt muss man auch Folgendes verstehen: *[…] der beginnende Barock rückt [zumeist im Profanbau] den Pilaster von der Ecke weg und lässt die rohe Mauermasse den Abschluss bilden.*[45] *Die Mauer entbehrt der vollkommenen Durchgliederung.*[46] *Man beginnt die Auflösung der Façade in einzelne gleichwerthige Stockwerke als unleidlich zu empfinden. […] Es geschah in einer Weise, dass nun ein Geschoss durch Grösse und plastischen Reichtum zu unbedingter Herrschaft über die anderen herausgehoben wurde [Abb. 5, 113-116, 119].*[47] [Der Barock] *verlangt absolute Einheit, die selbstständigen Nebentheile werden geopfert.*[48] *Der Sinn für das Grosse und Kolossale [Abb. 4], in Rom seit der antiken Zeit immer mehr oder weniger heimisch, hatte an den monumentalen Baugedanken der grossgesinnten Päbste während der Renaissance neue Kraft gewonnen. Das entscheidende Beispiel für das gesammte Bauwesen: S. Peter. Hier war ein Massstab aufgestellt, der plötzlich alles Frühere als klein erscheinen liess [Abb. 119].*[49] Es gibt ein starkes Empfinden von verborgenen Kräftespielen im Baukörper, die den Bau selbst ebenso wie seine Teile in ihren Proportionen verändern oder in Bewegung versetzen; die Ornamente müssen darauf reagieren und sind diesem Spiel untergeordnet [Abb. 62-68, 110-112]. *Der Barock verlangt eine breite, schwere Massenhaftigkeit [Abb. 4-7]. Die schlanken Proportionen verschwinden.*[50] *Indem sich nun aber der Stoff für ihn erweicht, die Masse gleichsam flüssig wird, löst sich der tectonische Zusammenhang und der massenhafte Charakter des Stils, der sich in der breiten und schweren Formgebung zum Ausdruck brachte, kommt nun auch in dem Mangel der Durchgliederung, dem Mangel exakter Formen zum Vorschein.*[51] *Die Form ringt mit der Masse [Abb. 62].*[52] *Ein unmittelbarer Ausdruck des Schweren und Lastenden ist die tiefe Senkung des Giebels. Man empfindet ihn nicht mehr als sich-hebend, sondern als herabsinkend [Abb. 113-116]. Entscheidend*

43 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 118

44 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 113 – Folgeseite: *Die Füllung der Kuppelzwickel: die berühmten Figuren des Domenichino in S. Andrea della valle sind für den Raum zu gross; später lässt man ohne Bedenken den Inhalt überfluthen. In S. Peter ist das allmählige Grösserwerden der Zwickelfiguren über den Bogen des Langschiffes wohl zu beobachten, die jüngsten – ganz vorn am Eingange – sind die üppigsten: es ist die gleiche Erscheinung, die sich in der statuarischen Füllung von Nischen wiederholt. Die Statue hat keinen Reiz, wenn sie nicht die Nische zu sprengen droht.*

45 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 113

46 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 108

47 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 98 f

48 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 99

49 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 96

50 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 101 – und: *Die Gebäude fangen an, lastender zu werden, ja hie und da droht die Form unter dem Drucke zu erliegen [die Bögen in Abb. 110].*

51 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 105

52 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 110









Monumentalität, Plastizität der Mitte, Füllung und Rahmen im Konflikt, Massenhaftigkeit und Gewicht, etc. (v. l. n. r./o. n. u.):

Abb. 4 – Santa Susanna (von S. M. Maggiore aus)
Abb. 5 – Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)
Abb. 6 – Santa Maria della Vittoria
Abb. 7 – Sant'Ignazio

für diesen Eindruck ist dabei ein horizontales Auslaufen an der Fusslinie.[53] *Der fröhliche Rundbogen bekommt eine gedrückte, elliptische Form […] [Abb. 110]; die Säulensockel, die früher schlank und hoch, den Eindruck des Leichten wesentlich erhöhen halfen, werden jetzt zu einer unerquicklichen Gestalt herabgedrückt, so dass man die wuchtende Gewalt ihrer Last fühlen muss [Abb. 29, 30, 96].*[54] *[…] der zwischengespannte Bogen darf oben nicht das Gesimse erreichen, ein Stück Mauer bleibt undurchbrochen übrig; zugleich fällt die krönende Schlusskonsole (Schlussstein) weg.*[55] Das Lasten ist eine bedeutende Größe im Kräftespiel des (römischen) Barock – unter ihm transformieren sich die Elemente; sie erzählen deutlich von dem, das sie von oben oder unten her betrifft (während sie in der Renaissance gegenüber äußeren Einflüssen unabhängig waren). *Fürs Erste wird die Mauer nicht mehr behandelt, als ob sie aus einzelnen Steinen zusammengesetzt wäre, sondern als eine gleichmäßig verbundene Masse.*[56] *Man möchte sagen, der Barock entziehe der Mauer das tectonische Element.*[57] Die Architektur ist *bestimmt, durch den Schein zu wirken; sie besitzt keine körperliche Wahrheit.*[58] *[…] der Barock vervielfacht die Glieder [Abb. 8-12].*[59] *Der Kontour wird principiell vernichtet, […] die Massen können nicht von harten Linien begrenzt werden, sondern „verlaufen" sich.*[60] *Im Kontour zeigt man keine geschlossene Linie mehr. Das Auge soll […] stets weiter nach der Rückseite geführt werden.*[61] *In der Profilirung wird ganz besonders auf die weich-flüssigen Linien Acht gegeben. Zugleich setzen sich die einzelnen Theile nicht mehr scharf von einander ab, sondern einer geht in den andern über. Der rechte Winkel wird ganz vermieden [Abb. 28-30]. […] Nach dem gleichen Princip werden*

53 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 102 – Wölfflin verweist etwa auf Giacomo della Portas Fassade von Il Gesù.

54 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 102

55 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 109

56 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 105 – Es heißt weiter: *Die Schichtung der einzelnen Steine wird nicht mehr als künstlerisches Motiv benützt, sondern womöglich ganz verdeckt. […] Jetzt ist für Backstein die Uebermörtelung das Allgemeine.*

57 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 105 – und weiter: *Die Masse verliert ihre innere Structur. Wo keine rechteckigen Steine die Elemente bilden, da braucht man sich nicht zu scheuen, bald auch die geraden Linien und die scharfen Ecken verschwinden zu lassen. Das Harte und Spitzige wird abgestumpft und erweicht, das Eckige gerundet. (*In diesem Phänomen scheint bereits die spätere borrominiesque Architektur zart angelegt zu sein.)

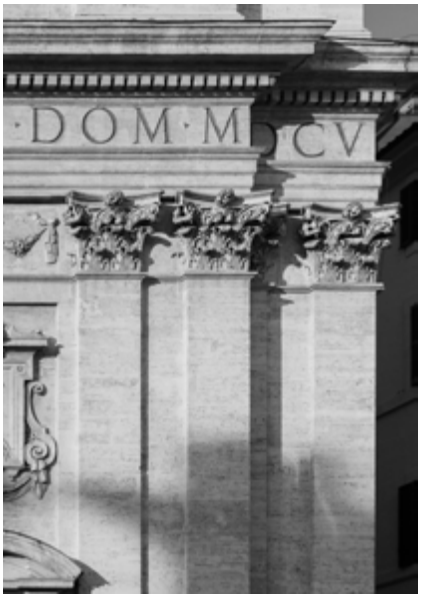
58 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 88 – Zumindest gibt die Anschauung eine *andere Wahrheit* als diejenige der Konstruktion. Sie ist semantischer Natur.

59 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 111 – später auf derselben Seite: *Ja, wo will man überhaupt noch eine Grenze setzen, sobald das Einfache einmal verlassen ist.* – S. 112: *Mit dieser Gewöhnung an das Vielfache hängt hängt weiter eine Verdoppelung der Anfangs- und Schlussmotive zusammen. […] Vervielfachung des Sockelansatzes […] Vervielfachung der Attica an Kirchenfaçaden […] Die Linie des Kranzgesimses scheint gleichsam noch mehrmals nachzuklingen. Unendlicher Abschluss.*

60 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 89

61 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 94











Einheit des Wandgefüges, Vervielfachung von Kontur und Gliedern, Verschwimmen der Teile zueinander (v. l. n. r./o. n. u.):

Abb. 8 – Santa Maria della Vittoria
Abb. 9 – Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)
Abb. 10 – San Carlo ai Catinari
Abb. 11 – Santa Maria della Scala
Abb. 12 – San Carlo ai Catinari



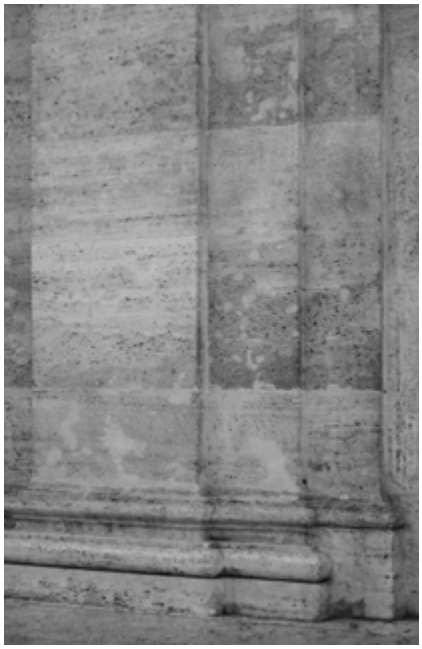
Horizontalität und Vertikalität, nur kaum (St. Peter) oder nicht (Cap. Sistina) eingefasste Gewölbe, Pilaster, Verteilung der Plastik, etc. (v. l. n. r./o. n. u.):

Abb. 13 – Sant'Andrea della Valle
Abb. 14 – St. Peter
Abb. 15 – Cappella Sistina
(S. M. Maggiore)
Abb. 16 – Santa Susanna
Abb. 17 – Santa Maria in Vallicella
(Chiesa Nuova)
Abb. 18, 19 – Sant'Andrea della Valle













dann auch im Grundriss alle Ecken abgestumpft.[62] Der barocke Bau scheint in seinem ornamentalen Kleid zu oszillieren oder zu vibrieren (Abb. 13). Zum (römischen) Barock gehört, *dass die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen, sondern theilweise verdeckt sind.*[63] *Das Motiv, dass der Rahmen die Figuren zum Theil bedeckt, dass halbe Figuren in das Bild hineinschauen [Abb. 6, 18], gehört eben hierher.*[64] In ähnlichem Bedeutungszusammenhang erscheint das Hervortreten der Gewölbestuckaturen gegenüber ihren Rändern: Es entfallen die das Gewölbe begrenzenden Gurtbögen; *die Kassetten bedecken das Gewölbe ganz und ungefasst [Abb. 14, 15, teilw. 111].*[65] In vielerlei Hinsicht wird mit der ästhetischen Grenze gespielt: Es wird eine nicht nur bildhafte, sondern symbolische Raumtiefe suggeriert. Umgekehrt wird auch der physisch-faktische Raum virtualisiert: Die frei stehende Säule wird durch den Pfeiler verdrängt.[66] *Die Verdrängung der Säule durch den Pfeiler bedeutet natürlich gleichzeitig eine Verdrängung der Halbsäule durch den Pilaster.*[67] Es gibt zudem *Mauersäulen*, die in einer von der Wandmasse ausgesparten Nische frei stehen, *aber sie haben ihre Freiheit noch nicht errungen*; in der späteren Zeit treten sie häufiger auf *mit verschiedener Abstufung (viertel-, halb-, dreiviertel-freie Säulen).*[68] *Besonders empfindlich ist das Verschwinden der heiteren Säulenhöfe und Loggien.*[69] Doch mit dem Verschwinden der Höfe geht auch ein Schwinden der Durchlässigkeit des Bauwerks einher: *Die Öffnungen werden im Verhältniss zur Mauer immer geringer [Abb. 5, 113-116]. Die geschlossene Travertinwand ist das Ideal der Kirchenfaçade.*[70] *Das „spugnoso", das Schwammige des Steines [des Travertins] ist so recht im Sinn barocker Formbehandlung [Abb. 17].*[71] Diesen zentralisierenden, bindenden und verbindenden Kräften stehen andere entgegen: *[Es] tritt der Barock sogleich mit einem bestimmten Gefühl für Richtung auf. Er drängt aufwärts; und so stellt sich dem […] Zug zum Schweren und Breiten eine Verticalkraft entgegen [Abb. 20-27], die stärker und stärker werdend, endlich die Horizontale überwindet […] Das Motiv des Hochdrangs äussert sich zunächst im Einzelnen: in der ungleichen Vertheilung der Plastik. Die Fenster legen ihren*

62 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 107 – auf der Folgeseite: *Die Abneigung gegen das harte Absetzen im rechten Winkel ist so gross, dass man sich nicht scheut,eine tectonische Fläche unten in einer starken Rundung auslaufen zu lassen. Das erste Beispiel: der Sockel von Porta di S. Spirito [...]*

63 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 91 – *Das Motiv der Deckung ist eines der wichtigsten für den malerischen Stil.* Es wird *[...] dann die Phantasie auf's höchste gereizt [...]*

64 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 92

65 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 113

66 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 108 – auf derselben Seite: *Der Ernst des Pfeilers besteht in seiner stofflichen Befangenheit [...] [Es] bleibt der Pfeiler immer – sozusagen – mit einem Fusse in der Mauer stecken. [...] In Rom erscheint sie [die Säule] erst wieder gegen Mitte des 17. Jahrh.*

67 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 109

68 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 110 – anschließend: *[...] In der zweiten Periode des Stils [ab 1630] verschwindet es. Die Säule wird frei, tritt vor und bekommt im Rücken einen begleitenden Wandpilaster.*

69 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 109

70 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 114

71 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 106

Beengtsein der Nischen, Hochdrang der Giebel, Vertikalität im Ganzen, etc. (v. l. n. r./o. n. u.):

Abb. 20 – Sant Andrea della Valle
Abb. 21 – Santa Susanna
Abb. 22, 23 – Sant'Ignazio
Abb. 24 – San Callisto
Abb. 25 – Sant Ignazio
Abb. 26 – San Giacomo in Augusta
Abb. 27 – Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)

















Accent nach oben.[72] *Ein anderer Ausdruck des Hochdrangs in die Verschnellerung der Linienbewegung.*[73] *Die Nische mit ihrer Giebelarchitectur drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo anstösst. […] Erhöht wird der Eindruck des Hochdrangs dadurch, dass die Nischen meist auch seitlich von den eng zusammentretenden Pilastern beengt scheinen [Abb. 20-27].*[74] Was dem Baukörper zuerst eigentlich scheint – das Schwere, Breite, Lastende, Fließende – das wird zugleich auf anderer Ebene konterkariert: durch ein Aufstreben, Vibrieren, Drängen. Zusammenfassend und in Übereinstimmung mit Wölfflins Beobachtungen gilt: Bauliche Kräftespiele sind ein wesentliches Charakteristikum des (römischen) Barock; sie sind einzig indirekt lesbar über die durch sie transformierten Elemente. Es gibt zentralisierende Tendenzen, die zugleich ein Binden und Schließen der Baumassen bedingen. Diese Effekte erhalten durch entgegengesetzte Kräfte erst ihr Komplement.

v. Der Stilbegriff bei Wölfflin

Der Stil ist ein zentraler Begriff in Wölfflins Untersuchung und gerade weil Wölfflin die Merkmale des Barockstils als Prinzipien beschreibt (und nicht als individuelle Spezifika), werden sie zu Prototypen. Prototypen zudem, deren Grund und Ursache sich einzig in ihrer historisch-formalen Genese erschöpfen, und die daher unberührt von gesellschaftlichen Realitäten existieren können. Sie sind also ganz in seinem Sinne ein übergeordnetes Gesetz. Es stellt sich die Frage: Wo verläuft die Grenze zwischen dem bloßen Erkennen und dem Anwenden eines Gesetzes?[75] Bei Wölfflin verschwimmt diese Grenze, denn einem erkannten ästhetischen Gesetz ist zugleich seine prinzipielle Anwendbarkeit für neue Gestaltungsaufgaben inhärent. Dieser Barockstil ist also nicht nur die Beschreibung einer als gesetzmäßig verstehbaren Vergangenheit, sondern auch die Voraussetzung, ihn neuerlich und in der genannten Weise anzuwenden – nämlich unberührt von gesellschaftlichen Realitäten. Er provoziert also einen Umgang mit Ornament, der einer gewissen Willkür unterliegt; der Barockstil und nicht zuletzt der Stilbegriff überhaupt bilden bei Wölfflin in Konsequenz die Art und Weise, einen Bau zu dekorieren.[76] Diese Kontingenz in der Anwendung eines Stils ist Bestandteil der historistischen Architektur des ausklingenden 19. Jahrhunderts,[77] in dem Wölfflin sein

72 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 115

73 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 116

74 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 116

75 Ab wann wird eine historisch-deskriptive Untersuchung zugleich normativ tätig?

76 Eine Konnotation, die bis heute bei der Verweundung des Wortes Stil im allgemeinen Sprachgebrauch mitschwingt; Wölfflins Barockstil (und jeder andere) scheint heute in der Weise gebräuchlich, die Wölfflin und seine Generation von Kunsthistorikern definiert haben.

77 Eva-Maria Landwehr: Kunst des Historismus – Köln/Weimar/Wien, 2012, S. 7-14 Einleitung, S. 16-23 Bürgertum: Stil für alle – und – Dietrich Erben: Die Kunst des Barock – München, 2008, S. 12

Werk verfasste.[78] Wölfflins Stilbegriff ist in gleicher Weise historistisch. Die *absolute Einheit* des (römisch) barocken Baus, von der bei Wölfflin die Rede ist, ist demnach eine phänomenologische, eine scheinende also, und keine bedeutende. Seine Analyse des Barockstils ist demnach eine, die am Phänomen beginnt und wieder endet. Sein Stilbegriff ist in der Folge einer, der werte- und wertfrei funktioniert. Jedes Ornament ist bestimmten Regeln zwar unterworfen, aber dabei paradigmatisch unabhängig. Es ist deutlich, dass ein derart kontingenter Barockstil im Sinne des Historismus nicht wesenhaft für den (römischen) Barock sein kann, in dem sich die Baumeister in ästhetischen Widersprüchen bewegten, die wir trotz ihrer Unterschiede als barock und als einem ähnlichen Weltbild zugehörig erkennen können.[79] Basierend auf diesem Stilbegriff folgt der des Stilwandels, den Wölfflin verwendet, um die geschichtliche Dimension seiner Analyse ästhetisch anzuwenden: Der Stilwandel ist der Übergang des einen Stils in den anderen. In ihm äußert sich die wesenhafte Polarität von Renaissance und Barock in Entsprechung zum Begriffspaar *linear* und *malerisch*.

iv. Der Wesensbegriff bei Wölfflin

Die bereits thematisierte abwertende Konnotation, die dem Barock lange anhing, musste dazu führen, dass seine genuin barocken Eigenschaften ungesehen oder unbeachtet blieben. Die Eigenschaften des Barock wurden nicht als ihm eigen erkannt. Denn in der Wahrnehmung einer vermeintlich formlos werdenden Renaissance, muss das Wesen des (römischen) Barocks zugleich als das verlängerte und sich verflüchtigende der Renaissance gelten. Die Ursache dessen mag in einer strenger klassizistisch motivierten Haltung des ausgehenden 18. Jahrhunderts begründet sein, die sich in Opposition zum Barock verstand.[80] Sie ist also nicht vorurteilslos. Der größere zeitliche Abstand lässt ein anderes Bild zeichnen, das mit Wölfflin beginnt, dessen Verdienst es ist, dem Barock eine historiografische Eigenständigkeit gegeben zu haben. Dies erreichte er mit Hilfe der von ihm angenommenen allgemeinen und damit objektiven Gesetzmäßigkeiten, die die Art der Evolution der Kunst (inklusive der Architektur) lenken. Diese geschichtsphilosophisch begründete Methode findet ihre Bedeutung in der Art des historischen Wandels als solchem, denn, wie oben genannt, wird der Charakter des Stilwandels beschrieben, nicht aber des Stils selbst. Das Wesen der Geschichte der Kunst selbst, also der fortwährenden Veränderung künstlerischen Ausdrucks ist Motivation und Absicht seiner Methode. In gleicher Weise fußt seine Stilanalyse auf dem Phänomen – und das muss sie – mündet aber zugleich wieder dort hinein, denn der

78 Und die architekturtheoretische Kritik der Moderne zielt auf diese Art des Umgangs mit dem architektonischen Erbe der Vergangenheit; siehe Kruft, S. 420 ff

79 So etwa (später) in der berühmten Rivalität zwischen Bernini und Borromini, die sich in den benachbarten Kirchen auf dem Quirinal (Sant'Andrea al Quirinale von Bernini und San Carlo alle Quattro Fontane von Borromini) als anschaulicher konzeptioneller und gestalterischer Gegensatz abzeichnet – analog zu Abb. 2 und 3.

80 Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991, S. 234 ff

einzig nach innerem Gesetz ablaufende formale Wandel ist Selbstzweck; das Phänomen ist Grund und Ziel seiner Untersuchung. Dennoch untertitelte Wölfflin sein Werk mit *Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien.* Seine Konzeption ist es demnach, von seinem geschichtsphilosophisch-begrifflichen Ausgangspunkt nicht nur die Entstehung des Barockstils zu beleuchten, sondern auch sein Wesen – das Wesen eines gewissermaßen situativen, weil zeitlich begrenzten, künstlerischen Ausdrucks, der im Gegensatz zu der genannten fortwährenden Veränderung des künstlerischen Ausdrucks (oder der allgemeinen Kontinuität von Historie) steht, auf die seine Methode zielt. Es steht also eine sozusagen *metahistorische*[81] Methode gegenüber einer kunsttheoretischen Zielsetzung. Hierin begründet sich eine nicht unerhebliche Schwierigkeit, denn erstere verlangt einen *Stil*, dessen Wesen sich aus und in seiner Genese konstituiert – und damit explizit nicht das Wesen des zeitlich begrenzten Ereignisses wie dem des (römischen) Barocks beschreiben kann.[82] Wölfflin wirft mit dem Wesen einen Begriff ein, den er im Sinne der Begriffstradition der klassischen und mittelalterlichen Philosophie verwendet: Diese beschreibt das Wesen (*essentia*) als die allgemeine Natur einer Sache, also das Sein hinter den Akzidentien.[83] Wie in den vorangehenden Abschnitten diskutiert, sind die spezifischen Ornamente die Akzidentien der Architektur und die Gesetze des Stilwandels das allgemeine Prinzip hinter ihnen. Doch aus der Beschreibung des Stil*wandels* von Renaissance zu Barock lässt sich zugleich der (statische) Barockstil als ein Derivat ableiten.[84] Diese Stilmerkmale sind es demnach auch, in denen sich das Wesen des (römischen) Barockstils letztlich erschöpfen soll; so der Untertitel des Buches. Das Wesen des Barockstils ist also die Gesamtheit der ihn konstituierenden Formgesetze. Wölfflin setzt damit die ästhetische Ebene der Architektur gleich mit ihrer symbolisch-semantischen. Oder besser umgekehrt: Er reduziert letztere auf erstere, die symbolisch-semantische auf die ästhetische, denn die Stilmerkmale sind als solche bedeutungslos. Sie selbst ebenso wenig wie die sie hervorbringenden Prinzipien. Für Wölfflin ist die Formensprache des Barockstils

81 Lutz Geldsetzer: Philosophie der Philosophie (1989) – in: J. Ritter/K. Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie – Basel, DOI: 10.24894/HWPh.3072 : *In anderen disziplinären Zusammenhängen war in der ersten Hälfte des 19. Jh. schon die Bezeichnung für 'Meta'-Disziplinen aufgekommen. W. T. Krug erwähnt 1833 „Metamathematik" („soll sich zur Mathematik wie die Metaphysik zur Physik verhalten, oder eine Philosophie der Mathematik sein"), „Metapolitik" („ [...] Es soll sich nämlich diese Metapolitik zur Politik ebenso verhalten, wie die Metaphysik zur Physik") [10]; 1838 notiert er auch „Metahistorie" (auch ein neugebildeter Ausdruck, um die Philosophie der Geschichte zu bezeichnen, weil eine solche Philosophie über die eigentliche Geschichte (historia) hinaus (meta) geht, um die wissenschaftlichen Prinzipien der Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung zu erforschen) [11].*

82 Dieser Widerspruch scheint m. E. (nebst der bereits thematisierten Binarität seiner Begriffspaare) die strukturelle Ursache dafür zu sein, dass er zwar Renaissance und Barock begrifflich fixieren konnte, aber nicht die gesamte Geschichte der Kunst in ihrer Kontinuität.

83 Redaktion/Tobias Hoffmann/Andreas Sommer/Hartwig Frank et al. (2004): Wesen – in: J. Ritter/K. Gründer/G. Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie – Basel, DOI: 10.24894/HWPh.5534

84 Aus dem im Kapitel *Der Barockstil nach Wölfflin* zitierten Prozess des *Verschwinden[s] der Säule* wird beispielsweise (statisch) die Abwesenheit der Säule oder die Prominenz des Pilasters. Aus der Analyse des Stilwandels sind auch die Merkmale des spezifischen Stils erkennbar.

zugleich dessen Wesen. Dieses soll sich in den Akzidentien der Architektur, in ihren sich verändernden Eigenschaften, vollständig erschöpfen und darum in der Gesamtheit der Formen, die den Stil bilden, erkennbar sein. Sein nunmehr kulturleerer Wesensbegriff ist eine deduktive Folge seiner geschichtsphilosophischen Methode, denn ein geschlossen aus der Form durch und in die Form hinein wirkendes historisches Gesetz kann nicht mehr hervorbringen und anerkennen als bloße Form. Was Wölfflin das Wesen des Barockstils nennt, ist selbst eine implizite Ableitung seiner geschichtsphilosophischen Methode. Etwas auf methodischen Implikationen Begründetes kann kein Wesen sein.[85] Mit einem Wesensbegriff, dessen Sein sich im Erkennbaren gänzlich ausdrückt, kann Wölfflin sowohl äußeren Einflüssen als auch innerlich konstituierenden Kräften keinerlei Gültigkeit zusprechen. Sein Wesensbegriff ist der einer bloßen Oberfläche, einer Stilhülle ohne Inhalte; so kann es beispielsweise keinen konsistenten (römisch) barocken Raum geben, denn der Raum, der uns als solcher einzig über die baulichen Elemente vermittelt wird, ohne selbst eines zu sein, ist von sich aus nicht erfahrbar, denn er ist selbst nicht materiell: In der Beschreibung der stofflichen Ausprägungen von Architektur kann Wölfflin zwar Rhythmen und Proportionen, Formen und Bezüge anführen, aber eine räumliche Fragestellung würde sich derart als eine Beschreibung der Summe aller im Bau lesbaren Abstände darstellen – und folglich würde sich die Raumthematik in unendlicher Singularität verlaufen. Der konsistente Raum findet keine bei Wölfflin keine Beachtung, denn er kann keine finden. Diesem Prinzip folgend ist das zentrale Problem der Wölfflinschen Analyse erreicht: Wenn er von *Bewegung* schreibt, verbietet seine Methode nach ihrem Ziel zu fragen, wenn er von *Drucke* schreibt, bleibt die Last unbeachtet, und wenn er von *Spannung* schreibt, bleiben die Kräfte verborgen – die Kräfte,[86] die dem *Stilwandel* und so dem (römischen) Barock erst seinen eigentlichen Grund geben.[87]

85 Hierin äußert sich nicht zuletzt die allgemeine wissenschaftstheoretische Problematik, wenn es darum geht, ein Wesen positiv, also durch das Erkennbare, zu ergründen; vgl. hierzu: Karl Heinz Haag: Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung – Frankfurt am Main, 2005; Kapitel I und V.

86 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 101 – *Die Gebäude fangen an, lastender zu werden, ja hie und da unter dem Drucke zu erliegen.* Viele dieser belebten Deutungen finden sich im weiteren Werk; so etwa das *Schwere und Lastende* (S. 102), oder: *[Sie werden] herabgedrückt, so dass man die wuchtende Gewalt ihrer Last fühlen muss.* (S. 102), etc.

87 Denn er kann sich nicht im Phänomen erschöpfen. Wölfflin nimmt damit eine nominalistische Position ein: Ein über die Einzeldinge hinausgehendes Wesen existiert nicht. Schwierig wird diese Frage bezüglich ihrer theologischen Implikationen, denn christliche Sakralbauten müssen in ihrer Bedeutung im Kontext des christlichen Welt- und Gottesverständnisses gesehen werden, die stattdessen einen Realismus vertreten, also die Annahme der Existenz eines allgemeinen, auf Gott zurückzuführenden Wesens hinter den Einzeldingen. Diese Perspektive auszuschließen, bedeutet m. E. eine wesentliche Reduktion der Bedeutung von Sakralarchitektur; vgl. hierzu: Karl Heinz Haag: Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung – Frankfurt am Main, 2005; Kapitel II und III.

vi. Zusammenfassung und Ergänzungen

Aus den begrifflichen Polaritäten heraus beobachtet Wölfflin die formalen Merkmale des (römischen) Barocks; das Prinzip seiner Betrachtung ist das einer kategorialen Zuordnung zum einen oder anderen Pol. Alle eigenen Inhalte, die der Barock hervorbringt, sind in ihrer Bedeutung den Bedingungen ihres Entstehens untergeordnet, sodass auch dieses Entstehung in seinen historischen Umständen betrachtet werden muss. Der Zusammenhang von Architektur und Weltauffassung muss bedacht werden, denn jede kulturelle Erscheinung konstituiert sich aus ihren derartigen Überlegungen. Wölfflin arbeitet, wie oben beschrieben, vor allem geschichtsphilosophisch. Das Wesen der Geschichte der Architektur selbst, also der fortwährenden Veränderung ihres Ausdrucks, ist Grund und Zweck seiner Methode; ganz so, wie das Phänomen Ursprung und Ziel seiner Stilanalyse ist. Für Wölfflin sind es die allgemeinen Merkmale, in denen sich das Wesen des *Barockstils* erschöpft. Diese sind prototypischer Natur und daher unberührt von gesellschaftlichen Realitäten; sie sind paradigmatisch unabhängig. Für eine Annährung an die Bedeutung römischer Sakralarchitektur muss die Wechselbeziehung von Philosophie und Architektur ex negativo angenommen werden.[88] Doch darüber hinaus bleibt Wölfflin ein aufmerksamer und präziser Betrachter und darin liegt sein besonderer Wert für diese Arbeit – seine Untersuchung stellt hierfür das perzeptive Fundament, die phänomenologische Grundlage. Davon ausgehend soll der Versuch einer eigenen Deutung der Bauten des (römischen) Barocks stattfinden: Das für diesen Versuch notwendige Zusammenführen von architektonischer Wirkung und der Bedeutung von Architektur als weltanschaulicher Äußerung soll anhand der von Wölfflin beschriebenen Merkmale geschehen, aber ohne seine Implikationen einer auf ihr Äußeres reduzierten Baukunst zu übernehmen. Für die Suche nach dem Sinn, der sich in Wirkung und Genese in gleicher Weise vermittelt finden muss, müssen stattdessen zusätzliche Parameter angenommen werden. Hiervon ausgehend wird im Folgenden auf die von Wölfflin ausgeblendeten Facetten der Zeit des 16. Jahrhunderts eingegangen, denn die Architektur steht und entsteht nicht ohne Bedingungen: *Künstler und Architekten reflektieren in Kooperation mit ihren Auftraggebern und ihrem Publikum Problemlagen ihrer Zeit und bringen sie in ihren*

88 *Die Antithetik der fünf wahrnehmungspsychologischen bzw. gestaltungstheoretisch polarisierten Begriffspaare läßt sich nicht in Übereinstimmung bringen mit der Pluralität und „gleitenden Skale" (Panofksy) der historischen Stilphänomene* (Hubert Faensen – in – Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 176). Das Problem der Entstehung bleibt demnach nur bedingt behandelt. Es konnte der wölfflinsche Begriffsapparat die Entwicklung von Renaissance zu Barock zwar formal nachvollziehen, doch musste die je eigene Semantik der begrifflich polarisierten Architekturen hinter ihren Phänomenen zurücktreten; sodass: *Die „Umkehr" zur Linearität eines neuen Klassizismus um 1800 konnte er jedoch schon nicht mehr formgesetzlich erklären. Er gestand, hier sollte der „Anstoß deutlicher in äußeren Verhältnissen begründet" sein [...]* (Hubert Faensen – in – Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 176) – denn, wie Panofsky meinte, waren Wölfflins Grundbegriffe *geeignet, Stilphänomene zu beschreiben, nicht aber dazu, die Ursachen für die Herausbildung von Stilen zu erklären* (Martin Papenbrock – in – Rhetorik und Stilistik (Hrsg. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape) – Berlin / New York, 2009, S. 1926). Die ursächliche Begründung eines Stils als kulturellem Ausdruck muss man demnach nicht nur *deutlicher*, sondern explizit auch in seinen *äußeren Verhältnissen* suchen.

Werken zur Anschauung.[89] Diese Problemlagen finden sich außerhalb und innerhalb der Architektur und wirken in sie hinein beziehungsweise aus ihr heraus; sie sind historische Bedingungen für das Entstehen neuer Ideen (und der Verwerfung alter). Solche historischen Kontexte sind neben anderen die Reformation und die Gegenreformation mit dem Konzil von Trient, die darauf folgenden Bauanweisungen für Kirchen des Mailänder Erzbischofs Carlo Borromeo, aber auch Erfahrungen mit neuartigen stadträumlichen Bezügen (etwa unter Sixtus V.), um Orte semantisch zu verknüpfen, sowie die Wiederentdeckungen der römischen Katakomben – Ereignisse von großer Tragweite für die stadtrömische Gesellschaft. Auch der Raum, der als eigene Fragestellung (späterer) barocker Architektur bereits viel Aufmerksamkeit erfahren hat, spielt eine wichtige Rolle; aber neben dem Raum im Inneren der Bauten muss auch die Frage nach virtueller Räumlichkeit gestellt werden, wie er in den plastischen Kirchenfassaden zu finden ist – der Raum ist ein Thema großer Wichtigkeit, da in seiner Konfiguration die Nutzung des Gebäudes prinzipiell ersichtlich wird, doch auch darüber hinaus werden mit der (römisch) barocken Architektur konkretere Fragestellungen des Raums ersichtlich, ohne die sie nicht denkbar ist. Insbesondere der strukturelle Zusammenhang der baulichen Glieder – Wände, Pfeiler, Haupt- und Nebenschiffe, Gewölbe und Kuppel – gehen als raumbildende Elemente mit den historisch-politischen oder religiösen Aspekten der Baukunst um 1600 einher. Sie alle sind Teil des Systems des römischen Sakralbaus. Die bei Wölfflin in einem syntaktischen Zusammenhang begriffenen Elemente sollen in dieser Arbeit unter Einbeziehung der oben genannten Faktoren auch einen Bedeutungszusammenhang erhalten.

Dass Wölfflins Betrachtungen dabei eine wichtige Rolle spielen (können), liegt nicht zuletzt an der Aufmerksamkeit, die ihren Aussagen zugrunde liegt; denn: *Selbstverständlich ist die Form der anschaulichen Vorstellung nicht etwas Äußerliches, sondern von bestimmender Wichtigkeit auch für den Inhalt der Vorstellung [...],*[90] der in der Betrachtung zu deuten ist. Die präzise Betrachtung der formalen Details ist eine Qualität der Untersuchung, die entscheidend ist, um sich dem *[...] Wesen [...] des Barockstils in Italien*[91] zu nähern, denn sie ist *von bestimmender Wichtigkeit*;[92] es ist also sehr gut möglich, mit Wölfflins Methode *Stilphänomene zu beschreiben.*[93] Anhand dieser Phänomene und vor dem Hintergrund der Gesellschaft, die sie hervorbrachte, ist eine Deutung der Architektur vorzunehmen. Erst dann, von seiner Kontingenz befreit und historisch eingeordnet, wird der Barockstil zur Baukunst Roms um 1600.

89 Dietrich Erben: Die Kunst des Barock – München, 2008, S. 14

90 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 5

91 Untertitel des Werkes *Renaissance und Barock*

92 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960, S. 5

93 Martin Papenbrock – in – Rhetorik und Stilistik (Hrsg. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape) – Berlin / New York, 2009, S. 1926

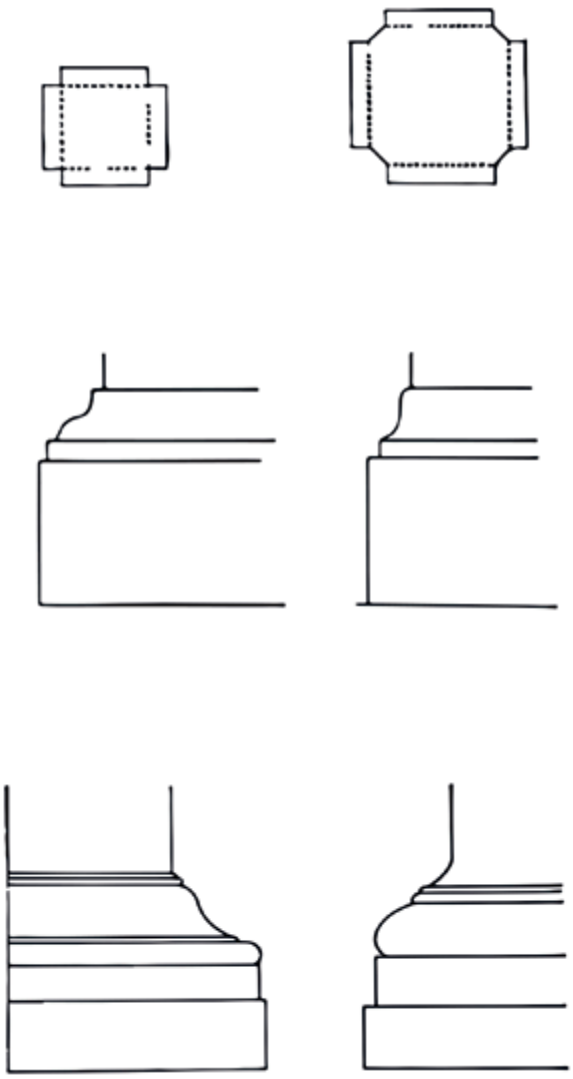


Abb. 28-30, (nach Wölfflin; v. o. n. u.) –
Schema des Renaissancepfeilers und des Barockpfeilers, Profile von der Cancelleria (um 1500), Profile des Konservatorenpalastes und der Porta di S. Spirito (1540er-Jahre); Vermeidung des rechten Winkels (im werdenden Barock), fließende Übergänge, lastendes Gewicht

III. GESCHICHTLICHE KONTEXTE

Wo liegen die Wurzeln des Barockstils? Angesichts dieser gewaltigen Erscheinung, die sich darstellt wie eine Naturmacht, unwiderstehlich, Alles vor sich niederwerfend, fragt man erstaunt nach Ursache und Grund. Warum hat die Renaissance aufgehört? Warum folgt eben dieser Barockstil?[94] Das soziale Klima der Stadt Rom, der Wiege des Barock, im 16. Jahrhundert, dem *Vorabend des Barock*,[95] war von mancherlei bedeutenden Ereignissen geprägt, einige davon hatten drastische Auswirkungen auf die Menschen, sodass die Annahme einer künstlerischen Verarbeitung dieser Ereignisse im Zuge der allgemeinen gesellschaftlichen Transformationen Europas[96] naheliegt. Zweifellos sind alle nachfolgend genannten Ereignisse und Umstände für die Römer prägend gewesen und damit für die Entwicklung der Stadt Rom. Die Entstehung der barocken Architektur findet in ihnen entscheidende Anstöße – andererseits gilt, dass nicht immer direkt Einflüsse auf die Architektur erkennbar sind, doch gibt es sie: In den vielfältigen Begebenheiten des 16. Jahrhunderts lassen sich Ideen und Entwicklungen finden, die manche Aspekte des (römischen) Barocks vorbereiten oder in sich bereits bilden,[97] bevor sie schließlich im Sakralbau ihre Bedeutung ganz entfalten. Die folgenden Ereignisse sind in Menge und Auswahl nicht definitiv; sie beschränken sich auf diejenigen, die sich im weiteren Sinne und zeitlich nachvollziehbarem Zusammenhang mit (bau-) kulturellem Wandel in Verbindung bringen lassen.

i. Die Reformation

Die durch Martin Luther und andere ausgelöste Reformation beanstandete wesentlich den Ablasshandel[98] (dessen Erträge nicht zuletzt den Neubau von St. Peter mitfinanzierten);[99] darüberhinaus galt die Kritik der Reformatoren dem Reliquienkult und der verbreiteten *Vorstellung, dass durch „Addition" von Reliquien „ein größerer Segen garantiert sei"*.[100] Luther nennt in seiner *Vermahnung an die Geistlichen* (1530) den Ablass an erster Stelle; es folgen vierzig weitere Kritikpunkte (die zum Teil mit dem Ablass in Verbindung stehen), darunter relevant für diese Arbeit: der religiöse Bildgebrauch, Kirchenschmuck,

94 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 126

95 Dietrich Erben: Die Kunst des Barock – München, 2008, S. 37

96 Der Blick richtet sich vermehrt nach außen, etwa in die Neue Welt, Beginn der neuzeitlichen Kolonisierung, der Protestantismus wird auch zur politischen Größe zwischen den europäischen Mächten …

97 Dass ausgerechnet Rom Zentrum und Quelle des beginnenden Barock ist, liegt in den beschriebenen außerrömischen Umständen, die sich zuletzt in Rom brechen und am Maßstab römischer Geistlichkeit und Geistigkeit messen lassen müssen.

98 Kurt Aland: Die 95 Thesen Martin Luthers und die Anfänge der Reformation – Gütersloh, 1983, S. 36 f

99 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 33, S. 350

100 Ursula Engelfried-Rave: Reliquien – Wiesbaden, 2022, abgerufen über: https://doi.org/10.1007/978-3-658-26593-9_101-1 (Stand: 20.11.2023), Kapitel *3 Die Entwicklung und Bedeutung der Reliquienverehrung im Christentum*

Wallfahrten sowie die Weihe von Kirchen und Altären.[101] Diese Ideen entfalteten eine beachtliche Wirkung auf die Kulturgeschichte. *Alle [Gegner der Reformation] zusammen kamen gegen die Vehemenz der evangelischen Bewegung aber nicht entfernt an. Denn sie hatten ihr nichts von dem entgegenzusetzen, was gerade ihre Stärke ausmachte: Schwung, revolutionärer Angriffsgeist, das Bewußtsein, in die Freiheit vorzustoßen und dabei obendrein noch Gott zur Seite zu haben. Daß sie unzählige Einrichtungen schneidig ausräumte, die man weithin als Übelstand und Ärgernis ansah, schuf der Reformation gleich im Anfang viele Freunde. […] sie entfalteten eine […] schöpferische Aktivität, mit der sie, oft in kürzester Frist, das Kirchenwesen in ganzen Regionen umformten.*[102] So schaffte sie es, sich in kurzer Zeit gesellschaftlich und theologisch als eigene Konfession und politische Kraft in Europa zu etablieren.[103] Mit diesem Schwung konnten die Reformatoren mit ihrer entscheidenden Kritik an der römischen Kirche und ihrer Glaubenslehre großen Einfluss erzielen. Während also Luther selbst in der Bilderfrage zurückhaltend war, forderten Reformatoren wie Bodenstein, Zwingli und Calvin konsequent die *abtuhung der Bylder*,[104] deren Verehrung nicht mehr sei als ein Götzendienst und damit häretisch. Doch nicht genug mit dieser Kritik: *[Es] stellt sich die Karte Europas im 16. Jahrhundert als ein Flickenteppich unterschiedlichster Formen von „tumultarischen" Bilderstürmen, gezielten Bilderfreveln und „legalen" Bildentfernungen dar.*[105] Desweiteren distanzierten sich *Luther und die Reformatoren […] von der Heiligen- und Reliquienverehrung*,[106] ihre Kritik fußte vor allem auf der Abwesenheit biblischer Zeugnisse, sodass auch die Anrufung der Heiligen durch die Reliquien als Götzendienst galt, der dem ersten Gebot[107] widersprach. Damit verbunden ist auch die Kritik der Wallfahrt, die zudem eng mit dem Ablasshandel verflochten war. Hofman nennt die diesen Bestrebungen zugrunde liegende Problematik als den *Wort-Bild-Konflikt*,[108] aus dem heraus die Kunst im Allgemeinen ihre metaphysische Bedeutung (zugunsten des Wortes) einbüßt, indem ihr Wert fortan *auf der Ebene subjektiv-privater Entscheidungen* bestehen muss, da sie für die Religion nicht notwendig ist; dies *führt einmal zur Rechtfertigung des Kunstwerks durch das Wort, […] zum anderen aber in einen fatalen Hedonismus, der sich etwa aus der Rolle ablesen läßt, den [später] Lessing im ‚Laokoon' dem Kunstwerk zuweist: „Der Endzweck der Künste … ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich.*[109] Damit wird die

101 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 5

102 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 25

103 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 103 ff

104 Andreas Bodenstein: Von abtuhung der Bylder – Wittenberg, 1522, abgerufen über: https://de.wikisource.org/wiki/Von_abtuhung_der_Bylder (Stand: 20.11.2023)

105 Norbert Schnitzler: Ikonoklasmus - Bildersturm – München, 1996, S. 145

106 Ursula Engelfried-Rave: Reliquien – Wiesbaden, 2022, abgerufen über: https://doi.org/10.1007/978-3-658-26593-9_101-1 (Stand: 20.11.2023), Kapitel *3 Die Entwicklung und Bedeutung der Reliquienverehrung im Christentum*

107 *Du sollst keine anderen Götter haben vor meinem Angesicht* (Ex 20,3/Dtn 5,7)

108 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 17 – Auch gegenwärtig sind die Auswirkungen spürbar; anschaulich womöglich im oft diskutierten Verhältnis von Werk und Titel oder im musealen Bereich von Werk und Beschreibung.

109 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 18 – es folgt: *Für Luther waren die Bilder nicht notwendig, und Calvin ließ als Zweck der Kunst bloß das Ergötzen (oblectatio) gelten.*

soteriologische Qualität von Bildern und, übergeordnet, allem Sinnlichen infrage gestellt. Da aber Gesellschaft des 16. Jahrhunderts nicht umfänglich alphabetisiert ist, sagt Luther, *daß es noch Menschen gibt, die … die Bilder gut brauchen könnten.*[110] *Über den Gebrauchswert der Bilder entscheidet ihr Benutzer.*[111] Die Reformation forderte ein insgesamt auf die individuelle Frömmigkeit gerichtetes Christentum, in dem Dinge wie (Bau-) Kunst oder Reliquien, die einen übersubjektiven Anspruch erheben, nur einen geringen Stellenwert einnehmen, denn sie sind glaubenspraktische Äußerlichkeiten,[112] und deshalb sind *Bilder […] entbehrlich.*[113] Infolge dieser Argumentation gerät auch der Sakralbau in die Kritik der Reformation, denn es *kann sich ihre Gemeinde an jedem Ort versammeln. […] Geistige Bekenntnisse (Predigt, Gebet) bedürfen des Bildes nicht.*[114]

ii. Der Sacco di Roma

In den Wirren der Italienischen Kriege, in denen diverse Parteien um eine Vormachtstellung in Europa kämpften und die Reformation zunehmend politischen Einfluss gewann, marschierten Soldaten und Söldner Kaiser Karls V. nach Rom. Am 6. Mai 1527 fielen sie in die Stadt ein, eroberten sie und hielten sie bis zum 17. Februar des Folgejahres in Geiselhaft.[115] Es gibt etliche anschauliche Berichte über die Brutalität der Truppen[116] und die Monate der Besatzung.[117] Im eroberten und besetzten päpstlichen Palast ritzten Söldner in das von Raffael gemalte Fresko *Disputa del Sacramento* als Schmähung das Wort *Luther.*[118] In den

110 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 29

111 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 29

112 Ursula Engelfried-Rave: Reliquien – Wiesbaden, 2022, abgerufen über: https://doi.org/10.1007/978-3-658-26593-9_101-1 (Stand: 20.11.2023), Kapitel *3 Die Entwicklung und Bedeutung der Reliquienverehrung im Christentum*

113 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 30

114 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 30

115 Hans Schulz: Der Sacco di Roma – Halle, 1894, S. 1

116 So etwa der deutsche Landsknechtführer Sebastian Schertlin von Burtenbach, der einen erschreckend nüchternen Bericht über diesen ersten Tag hinterließ: *Den 6 Tag May haben wir Rom mit dem Sturm genommen, ob 6000 Mann darin zu todt geschlagen, die ganze Stadt geplündert, in allen Kirchen und ob der Erd genommen was wir gefunden, ein guten Teil der Stadt abgebrannt.* (aus – Ferdinand Gregorovius: Ein deutscher Bericht über die Eroberung Roms durch die kaiserliche Armee Carl's V. im Jahr 1527, von dem Augenzeugen Ambrosius von Gumppenberg – München, 1877, S. 346; abgerufen über: urn:nbn:de:bvb:824-dtl-00000063242 (Stand: 22.09.2023))

117 So (vermutlich Ercole) Gonzaga, der während und nach des Sacco in Rom weilte und diese Monate wie folgt schildert: *In Rom [...] wird keine Glocke mehr geläutet, keine Kirche geöffnet, keine Messe gelesen. Die reichen Läden der Kaufleute dienen als Pferdeställe, die Paläste sind verwüstet, viele Häuser verbrannt, die Straßen voll Unrat. In den Kirchen streunen die Hunde, auf den Plätzen der Stadt stehen Tische, auf denen um Haufen Dukaten gewürfelt wird. Gotteslästerungen erfüllen die Luft.* (Reinhard Raffalt: Concerto Romano – München, 1955, S. 192)

118 Thomas Weibel: Der schwärzeste Tag in der Geschichte der Schweizer Garde, https://blog.national-museum.ch/2023/05/sacco-di-roma/(Stand: 22.09.2023)

Straßen rief man *Luther Papst!*[119] Unter denen, die gefangen genommen und gefoltert wurden und sich gegen Lösegeld freikaufen mussten, war auch Peruzzi, zu der Zeit Dombaumeister von St. Peter,[120] der sogleich für acht Jahre die Stadt verließ.[121] Auch sein Assistent Serlio floh aus aus Rom.[122] Die öffentliche Hygiene brach zusammen; es gab *Leichen der Getöteten und die Pferdekadaver, welche die Strassen füllten. Hungersnot und Pest wüteten in Rom* und *selten starben weniger als 200 Menschen [täglich] nach der geringsten Schätzung* und an anderen Tagen *mehr als tausend,*[123] was die römische Bevölkerung von etwa 55.000 Menschen[124] drastisch reduzierte. Über die humanitären Probleme hinaus waren Infrastruktur und öffentliche Aufgaben betroffen; so auch die führerlose Großbaustelle von St. Peter: Sämtliche Arbeiten wurden mit dem Sacco di Roma eingestellt.[125] Erst unter der Regentschaft Pauls III. (1534-49) entfaltet sich wieder eine umfangreiche Bautätigkeit.[126] Der Sacco di Roma war für den Kirchenstaat ein politisches Fiasko und eine gesellschaftliche Katastrophe. Das Papsttum ging aus dem Sacco di Roma geschwächt hervor; es blieb ihm nur *ein Rückzug auf die religiöse Aufgabe,*[127] die zu repräsentieren – auch baulich – umso bedeutsamer wurde. Zudem war es eine Aufgabe, die nicht nur mit einem Verlust politischer Macht, sondern auch religiöser Autorität einherging – ohne Aussicht auf Versöhnung zwischen



Abb. 31 – Dirck Volckertsz: Sacco di Roma (Ende 16. Jahrhundert; aus B. Rosier, 'The victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-1556', Simiolus 20 (1990-1991), S. 24-38)

119 Hans Schulz: Der Sacco di Roma – Halle, 1894, S. 47

120 Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (Vita di Baldassarre Peruzzi Sanese Pittore et Architetto) – Siena, 1568, S. 101 – abgerufen über: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori%2C_scultori_e_architetti_%28IA_vitedepieccello6vasa%29.pdf (Stand: 02.10.2023)

121 Peter Murray: Die Architektur der Renaissance in Italien – Stuttgart, 1980, S. 129

122 Stephen B. Luce, James A. Montgomery, George Grant MacCurdy: Archaeological News and Discussions. American Journal of Archaeology 46/4 (1942): S. 546–69 – über: https://doi.org/10.2307/499087 (Stand: 05.10.2023)

123 Hans Schulz: Der Sacco di Roma – Halle, 1894, S. 121 u. 130 ff

12 4 https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1067715/umfrage/einwohner-der-groessten-staedte-in-europa/ (Stand: 02.10.2023)

125 Christof Thoenes: Neue Beobachtungen zu Bramantes St. Peter-Entwürfen – erschienen in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 45, 1994, S. 109 – Der zu Beginn der 1530er Jahre nach Rom gereiste Marten van Heemskerck zeigt den Bau in seinen Zeichnungen als Ruine, teilweise wachsen sogar kleine Bäume aus dem offenen Mauerwerk. Auch wurden bestehende Bauten zerstört, so u. a. der antike Großbrunnen Septizodium.

126 Christoph Luitpold Frommel: Die Baugeschichte von St. Peter bis zu Paul III. – erschienen in: Bernd Evers (Hrsg.): Architekturmodelle der Renaissance: die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, München 1995, S. 95 ff

127 Urban Fink: Sacco di Roma – erschienen in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) – abgerufen über: https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048404/2011-02-09/ (Stand: 22.09.2023)

Katholiken und Protestanten. Luther schrieb später: *Christus regiert so, dass der Kaiser, der Luther für den Papst verfolgt, gezwungen ist, den Papst für Luther zu vernichten.*[128] Die (römische) Renaissance war hiermit beendet. Es brauchte Zeichen römischer Macht.[129]

iii. Die Gegenreformation[130] und das Konzil von Trient

Die im Abschnitt *Die Reformation* benannten Problemstellungen wurden von unterschiedlichen Reformatoren in unterschiedlicher Schärfe behandelt, fanden aber in der späteren Beantwortung durch die Kirche im Tridentinischen Konzil eine Vereinheitlichung in ihrer Opposition zum Katholizismus. Hiervon ausgehend bildet das Konzil mit seinen gegenreformatorischen Bestrebungen einen wichtigen Schritt in der Zeit des Übergangs zum Barock. Die Jahrzehnte seit Luthers Thesenanschlag waren durch heftige Auseinandersetzungen geprägt. Nicht zuletzt durch die protestantischen Attacken insbesondere auf das Papsttum[131] begab *Die römische Kirche […] sich notgedrungen, aber auch aus inneren Ansätzen heraus, in einen umfassenden Reformprozess.*[132] *Die Kirche erkannte […] als ihre von der Situation gebotene Aufgabe, […] den Inhalt ihres Glaubens zu präzisieren.*[133] *Die dringenste Aufgabe, die sich gewissermaßen von selbst anbot, hieß: die katholische Kirche aufbessern und wieder aufbauen, wo sie zerstört und zerrüttet war. […] Einen sehr bedeutenden Anteil an diesem Vorgang hatten die Jesuiten [Anm.: gegründet 1540].*[134] Besonderen Wert legten sie auf Mission und Seelsorge;[135]

128 Martin Luther: LW 49:169

129 Zum Thema der Macht: *Schließlich hat [das Konzil von] Trient dadurch, daß es der Kirche ihr Oberhaupt erhielt, die Freiheit der Kirche statuiert. Denn: die Unterwerfung der Gläubigen unter den Papst – das überwältigende Resultat von Trient 1563 – bedeutete Unabhängigkeit der Kirche vom weltlichen Einspruchsrecht. […] prinzipiell bestand diese Freiheit aber nicht nur, sondern hat sich im Lauf der Zeit auch manifestiert. Nicht zuletzt beruhte hierauf, und zwar im positiven Sinne, der Sondercharakter des Katholizismus in der Neuzeit – im Unterschied etwa zu den großen Kirchengemeinschaften der Anglikaner und der Lutheraner. […]* (Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 186)

130 Der Begriff der Gegenreformation reduziert die innerkirchlichen Auseinandersetzungen auf eine lediglich oppositionelle Reaktion auf die Reformatoren; da jedoch auch eine Vielzahl innerer und äußerer Faktoren für die Entwicklung der Kirche ab 1545 bestimmend sind, wird häufig der Begriff der *Katholischen Reform* verwendet. Die Verwendung des Begriffs *Gegenreformation* an dieser Stelle erklärt sich durch seine allgemeine Bekanntheit und Verständlichkeit. (Siehe Zeeden, S. 17 ff)

131 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 152 – Nicht zuletzt hierin zeigt sich die geistesgeschichtliche Not, die es von Rom verlangte, auf die inneren und äußeren Fragestellungen auch kulturell zu reagieren; im Text folgt: *Das hatte zur Folge, daß man auf katholischer Seite pointiert und leidenschaftlich am Papsttum festhielt und es natürlich kräftig aufwertete – nachdem es durch die Renaissancepäpste moralisch in einigen Mißkredit geraten war.*

132 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 152

133 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 170

134 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 158 f

135 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, *Achtes Kapitel - Geschichtlichte Wirksamkeit des Ignatius und des Jesuitenordens*

zur Missionsarbeit gehörte nicht bloß die Missionierung ferner Völker, sondern auch die Rekatholisierung protestantischer Christen. Die Seelsorge galt hierfür als wesentliches Mittel.[136] Auf die Jesuiten geht auch eines der frühen Schlüsselbauwerke des (römischen) Barock zurück – Il Gesù, die Mutterkirche des Ordens (Abb. 82, 83, 111), die nachfolgend eine wichtige Rolle spielen wird. *Überall, wo sie gerufen wurden, nahmen sie die innerkirchliche Reform tatkräftig in die Hand, und in über hundertjähriger Arbeit verbesserten sie in der Tat die ruinösen Zustände ganz erheblich.*[137] Bald nach der Ordensgründung kam es schließlich zur Einberufung des Konzils von Trient (1545-'63). Das sogenannte Tridentinum befasste sich in der Hauptsache mit Fragen kirchenpolitischer, -administrativer und theologischer Natur, die aber ihrerseits einen spürbaren Einfluss auf die Künste übten. Zu den wichtigsten tridentinischen Beschlüssen (deren Tragweite für den Barock sich nachfolgend erklären wird) zählt die Gleichberechtigung der Tradition der Kirche mit der Heiligen Schrift für den Glauben,[138] sodass die Auslegung letzterer an erstere gebunden war und die Existenz ersterer an letztere. Zugleich ist die (Heilige) Schrift zwar als Objekt verfügbar, die Tradition aber besitzt über die Bischöfe hinaus keine eigene augenfällige Manifestation, sodass die Frage ihrer Repräsentanz ein religionspolitisches Problem ist (wenn nicht gar ein theologisches) – insbesondere wenn sie fortan eine religiöse Notwendigkeit ist. Dieses findet sich im Rahmen der (römisch) barocken Sakralarchitektur erstmals beantwortet: Der Kirchenbau als theologisches Gesamtkunstwerk war nicht nur ritueller Zweckbau, wie er es immer gewesen war, sondern zudem Manifestation der kirchlichen Kontinuität mit Christus im Sinne der Katholischen Reform. Dem Bau muss vor diesem Hintergrund eine gesteigerte symbolische Bedeutung zukommen, die etwa im Dekret *Von der Anrufung, Verehrung und den Reliquien der Heiligen, und von den Heiligenbildern* zum Ausdruck kommt: *Endlich soll von den Bischöfen solcher Fleiß und solche Sorgfalt in Bezug auf diese Dinge verwendet werden, daß dabei nicht*



Abb. 32 – Pasquale Cati: Konzil von Trient (1588; S. M. in Trastevere)

136 Der Ordensgründer Ignatius von Loyola schrieb in über die Arbeit mit Protestanten: *Der Eifer gegen die Neuerung [der reformatorischen Theologie] darf Sie nicht hindern, den Andersgläubigen in Liebe zu begegnen. Das Verlangen nach ihrem Heil [dem der Protestanten] flößt eher Mitleid ein als etwas anderes.* (Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 166); demnach bedeutet Rekatholisierung in diesem Kontext eine durch die Seelsorge und einen *vorbildlichen Lebenswandel* (ebd.) geführte Überzeugungsarbeit.

137 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 158 f

138 Ernst Walter Zeeden: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967, S. 174 – N.B.: Hintergrund dieser Gleichberechtigung ist der göttliche Ursprung beider: die Schrift als Offenbarung Gottes und die Kirche als Stiftung Christi, die durch die Tradition fortbesteht.

Unordentliches, nichts verkehrt oder in hastiger Eile Eingerichtetes, nichts Weltliches und Unehrbares gesehen werde, weil dem Hause Gottes Heiligkeit geziemt. Damit dieses desto treuer beobachtet werde; so verordnet der heilige Kirchenrath, daß es Niemandem erlaubt sein soll, […] in einer Kirche, auch wenn sie auf was immer für eine Weise exempt wäre, ein ungewöhnliches Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, wenn es nicht vom Bischofe genehmiget ist, daß auch keine neuen Wunderwerke zugelassen, und keine neuen Reliquien aufgenommen werden sollen, wenn nicht eben derselbe Bischof davon Kenntnis genommen und sie genehmigt hat, welcher, sobald er über jene etwas erfahren hat, mit Zuratheziehung von Gottesgelehrten und anderer frommer Männer Dasjenige thun soll, was ihm der Wahrheit und Frömmigkeit angemessen dünket.[139] Der episkopale Anspruch zur Supervision in der Schaffung sakraler Kunst mit dem Ziel, ihr theologisches Programm zu erhalten und zu stärken,[140] ist überdeutlich; die Not, den Kirchenbau in seiner Bedeutung zu erhalten und zu fördern ebenso – darüber hinaus lässt sich im Kontext der nachtridentinischen Entwicklungen eine *allgemeine Tendenz ablesen, die Architektur zusammen mit den bildenden Künsten übergeordneten Kriterien zu unterwerfen.*[141] Einen die Architektur explizit betreffenden Beschluss gibt es nicht, aber im zitierten Dekret finden sich einige die Kunst (exklusive der Architektur) betreffende Äußerungen. Darin steht: *Daß auch die heiligen Leiber der heiligen Märtyrer und anderer bei Christus Lebender, welche lebendige Glieder Christi und ein Tempel des heiligen Geistes waren, die von ihm zum ewigen Leben auferweckt und verherrlichet werden, von den Gläubigen zu verehren seien, zumal durch dieselben von Gott den Menschen viele Wohltaten erwiesen werden, so, daß Diejenigen, welche behaupten, den Reliquien der Heiligen gebühre keine Verehrung und Ehre, oder dieselben und andere h. Denkmäler würden von den Gläubigen ohne Nutzen verehret, und die Gedächtnisfeier der Heiligen zur Erlangung ihrer Hülfe vergeblich gehalten, durchaus zu verdammen seien, so wie die Kirche sie schon früherhin verdammet hat und auch jetzt verdammet.*[142] Hierin wird bestätigt, was bereits über Jahrhunderte Praxis ist. Dennoch erhält die Reliquienverehrung im Kontext der konfessionellen Auseinandersetzung eine besondere Relevanz, denn damit war die Kritik der Reformatoren an der Stellung der Reliquien zugunsten einer über den

139 Wilhelm Smets: Des hochheiligen, ökumenischen und allgemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse – Bielefeld, 1869 (Fotomechanischer Nachdruck, Sinzig, 1989), S. 165-167 – Es handelt sich um das Dekret der abschließenden Sitzung des Tridentinums am 3. und 4. Dezember 1563.

140 Vom Tridentinum ausgehend findet sich eine ähnlicher Anspruch für die Liturgie; mit der Steigerung, dass er nicht episkopal, sondern explizit pontifikal ist: *Und zwar dachte man konkret zuerst 1546 […] an die Schaffung von gründlich revidierten Ausgaben [der Vulgata, der lateinischen Einheitsbibel], die für die ganze Kirche einheitlich Geltung haben und damit eine lückenlose Einheitsliturgie sicherstellen sollten. […] Die Ära der liturgischen Eigenständigkeit der Bischöfe, die bis in die Frühkirche zurückreicht, war damit im Prinzip und zunächst auch praktisch abgeschlossen.* (Theodor Klauser: Kleine Abendländische Liturgiegeschichte – Bonn, 1965, S. 119) Es gab in der Folge einen liturgischen Zentralismus der römischen Kurie. (S. 120) *Kern der neuen Einheitsliturgie soll die alte stadtrömische Liturgie aus der Zeit Gregors VII. sein.* (S. 127)

141 Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991, S. 105

142 Wilhelm Smets: Des hochheiligen, ökumenischen und allgemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse – Bielefeld, 1869 (Fotomechanischer Nachdruck, Sinzig, 1989), S. 165-167

Glaubensakt rechtfertigten Verehrung abgewendet.[143] In Opposition zur reformatorischen Haltung wird die tradierte und nun katholisch reformierte Reliquienverehrung in den folgenden Jahrzehnten in besonderem Maße gefördert.[144] Weiterhin steht im Beschluss: *Daß ferner die Bildnisse Christi, der Gottesgebährerin Jungfrau und anderer Heiligen vornehmlich in den Kirchen gehalten und beibehalten, und ihnen die gebührende Ehre und Verehrung erwiesen werden soll; nicht, als dürfe man glauben, es befinde sich in ihnen irgend etwas Göttliches oder eine Kraft, weshalb sie zu verehren sind, oder daß von ihnen Etwas zu erbitten, oder daß ein Vertrauen auf die Bilder zu setzen sei, wie ehedem die Heiden thaten, welche ihre Hoffnung auf die Götzenbilder setzten; sondern weil die Ehre, die man ihnen erweist, auf die Vorbilder bezogen wird, die durch sie dargestellt werden: so daß wir durch die Bilder, die wir küssen und vor welchen wir das Haupt entblößen und niederknieen, Christum anbeten, und die Heiligen, deren Aehnlichkeit jene sich tragen, verehren; worin eben das besteht, was durch die Beschlüsse der Concilien, besonders aber der zweiten nicänischen Synode, gegen die Bilderstürmer*[145] *festgesetzt worden ist. Das aber sollen die Bischöfe emsig lehren, daß durch die Geschichten der Geheimnisse unserer Erlösung, die in Gemälden oder andern Nachbildungen ausgedrückt sind, das Volk unterrichtet und in dem Andenken und der beständigen Betrachtung der Glaubenssätze bestärkt werde […] Wenn es zuweilen geschieht, daß Geschichten und Erzählungen der heiligen Schrift, wo Solches dem ungelehrten Volke nützlich ist, dargestellet und abgebildet werden, so soll das Volk unterrichtet werden, daß darum die Gottheit nicht abgebildet werde, als wenn sie mit leiblichen Augen angeschaut oder durch Farben und Bilder dargestellt werden könne.*[146] Es wird explizit darauf aufmerksam gemacht, dass kein Bild als solches heilig ist, dass aber die Heiligkeit durch das Bild vermittelt wird; hierzu wird eine Analogie des gemalten Bildes zur visuellen Wahrnehmung verwendet, die in gleicher Weise nicht imstande ist, das Göttliche aufzunehmen, das sich uns durch sie zeigt – das Bildverständnis erscheint vor diesem Hintergrund als ein im platonischen Sinne vermittelndes, umso mehr, da im übrigen Beschluss von einem schaffenden Künstler nicht die Rede ist, sodass das Bild – ähnlich den Reliquien – einen zumindest implizit weniger artifiziellen als vielmehr ‚natürlichen' Charakter erhält, der im weiteren Sinne mit der mittelalterlichen Bildtradition übereinstimmt, die Thomas von Aquin in der Analogie von Geschöpf und Werk ausdrückt, die aus Gott und Kunst hervorgehen:[147] *Diesen Wechselbezug meint Johannes, wenn er alles Erschaffene aus dem Wort hervorgehen lässt (1:3,4). Daraus lässt sich eine weitreichende Folgerung ziehen: „Weil das Wort Fleisch ward, darum mussten die Christen Künstler werden."*[148] Das Bild ist der positive Stellvertreter seines

143 *Das Konzil von Trient […] versuchte das Reliquienwesen wieder in geordnete Bahnen zu lenken, indem es den Charakter der Heiligenverehrung stärker betonte.* (Ursula Engelfried-Rave, Kapitel *3 Die Entwicklung und Bedeutung der Reliquienverehrung im Christentum)*

144 Siehe *Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben*

145 Im Jahr 787 berief Kaiserin Irene das zweite Konzil von Nicäa ein.

146 Wilhelm Smets: Des hochheiligen, ökumenischen und allgemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse – Bielefeld, 1869 (Fotomechanischer Nachdruck, Sinzig, 1989), S. 165-167

147 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 39

148 Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983, S. 39 – Das von Hofmann verwendete Zitat stammt aus: Hans Preuß: Martin Luther der Künstler – Güterloh, 1931, s. 87 – Der Satz führt fort: … *um dieses Ineinandergreifen von Göttlichem und Menschlichem ganz zu verstehen.* (Hofmann, S. 39, Fußnote 58)

transzendenten Inhalts, so wie die Menschen in göttlichem Ebenbild geschaffen sind. Die Sakralarchitektur des (römischen) Barocks als Trägerin der Bilder und Ort der Liturgie muss man demnach in Entsprechung zum Anspruch des religiösen Gesamtkunstwerks als eigenständig sprechende Vermittlerin zwischen den vielfältigen Aspekten nachtridentinischer Katholizität begreifen: Der tridentinische Sakralbau ist in das Sein der Welt eingebettet.

iv. Carlo Borromeo und die Instructiones

Einer der Teilnehmer des Tridentinums war Carlo Borromeo, Kardinal und Erzbischof von Mailand, der in den Jahren nach dem Konzil wohl gemeinsam mit Petrus Galesinus und Ludovico Moneta[149] sowie mit Unterstützung von Pellegrino Tibaldi[150] die *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* erarbeitete, die 1576 erschienen und die zum *ersten Handbuch kirchlicher Architektur und christlicher Kunst schlechthin* wurden, sodass sie schließlich 1918 *zu großen Teilen* in den Corpus Iuris Conici aufgenommen wurden.[151] *Borromeo's writing became highly influential because of the clarity and its simple structure in thirty-three chapters covering everything from the site and design of a church, to its main altar, choir, lamps and seating.*[152] Dieser Einfluss ist keinesweg auf Mailand beschränkt: *Man wird Carlo Borromeos „Instructiones„ kaum überbewerten, wenn man in ihnen einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung der Barockarchitektur sieht. Die Forderung von Prächtigkeit, Hervorhebung der Fassade, Unterwerfung der gesamten Ausstattung und ein Gesamtprogramm – in Richtung auf ein theologisch motiviertes „Gesamtkunstwerk„ – sind konstituierende Elemente des Barock.*[153] Mit diesem Werk werden die Ergebnisse des Tridentinums auf die Baukunst hin erweitert, die Theologie der katholischen Reform architektonisch auszudrücken versucht. Viele der konkreten Forderungen wurden schon von Alberti oder Palladio formuliert,[154, 155] doch nachkonziliar rekontextualisiert und um neue Punkte ergänzt findet sich in den *Instructiones* eine den neuen Umständen angepasste, eine tridentinisierte Architekturtheorie – basierend auf derjenigen der Renaissance. Darin liegt ein Kernpunkt (römisch) Barocker Architektur: Sie ist stärker mit religiöser Bedeutung programmiert als andernorts oder zu anderer Zeit:

149 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 85 ff

150 Andrew Hopkins: Italian Architecture from Michelangelo to Borromini – London, 2002, S. 74 f

151 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 85; S. 291

152 Andrew Hopkins: Italian Architecture from Michelangelo to Borromini – London, 2002, S. 75

153 Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991, S. 104

154 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 94

155 Etwa folgendes: *Für die Wahl des Bauplatzes [einer neuen Kirche] ziehe man einen erfahrenen Architekten zu Rate – auch der Architekt muß ausdrücklich vom Bischof approbiert werden. [...] die Kirche muß erhöht liegen; sollte sich keine natürlich Erhebung als Baugrund anbieten, so muß durch künstliche Aufschüttung erreicht werden ‚ut ad ecclesiae pavimentum illis tribus vel quinque gradibus ascendatur' [dass man zu dieser über drei oder fünf Stufen hinaufsteigt]. [...] Was die Ausmaße der neuen Kirche anbelangt, so halte man sich immer vor Augen, daß sich ihre Größe nicht nur nach der Kopfzahl der Gemeindemitglieder, sondern auch ‚frequentiam etiam hominum, interdum ad solemnitates confluentium' [nach der Menschenmenge, die zu feierlichen Anlässen kommt] richten muss.* – aus: Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 93

v. Der (römisch) barocke Kirchenraum

Nicht zuletzt seien einige liturgische Prozesse und Festsetzungen erwähnt, wie sie zum Beispiel in den *Instructiones* niedergeschrieben oder liturgiehistorisch nachzuhalten sind, und die relevant erscheinen: *Der Chor sollte eingewölbt sein und die Wölbung mit einem Mosaik oder einem würdigen Gemälde geziert werden. […] Die Höhe des Chors richtet sich […] danach, ob sich unter dem Chor eine Confessio befindet.*[156] *Zwischen Hochaltar und Chorschranken soll der Abstand gemäß der Anzahl von Priestern während einer feierlichen Messe bemessen werden.*[157] Auch die Größe der Kirche im Ganzen wird durch ähnliche Überlegungen bemessen. Quantitative Überlegungen folgen dem rituellen Leben; und es gibt bautypologische Abhängigkeiten. *Heilige Gebeine bewahrt man am schicklichsten in einem fest verschlossenen Sarg aus Marmor oder Naturstein, den man entweder im Raum unter der Kirche, der sogenannten confessio […] oder aber in bzw. unter dem Altar beisetzt […].*[158] Es folgen spezifische Angaben zu Heiligen oder deren Häuptern sowie deren Zeigung zu besonderen Anlässen. Klar ist, dass die Gebeine der Nähe zu zentralen Achsen des Bauwerks bedürfen. Auch wurde die Elevation von Kelch und Hostie bestätigt, sogar gefördert. *Man schrieb dem Anschauen des konsekrierten eucharistischen Brotes eine besondere Heilswirkung zu. […] Bei der Elevation beugten die Gläubigen, aber auch der Liturge, vor und nachher die Knie.*[159] Es ergibt sich so eine entgegengesetzte Bewegung: Abwärts in Demut, aufwärts zum Heil – verbunden im Absoluten der Liturgie, deren dauerhafter Ausdruck der jeweilige zeitgenössische Kirchenbau ist. Seit dem Mittelalter wanderte der Aufbewahrungsort des eucharistischen Brotes von einem Wandschrank über ein Sakramentshäuschen bis hinein in den Hochaltar in der Längsachse der Kirche; seitdem wird dies, in Anlehnung an einen Stelle der Offenbarung des Johannes als Tabernakel bezeichnet.[160] *Das römische Tabernakel wurde schon 1614 im neuen „Rituale Romanum" für die Gesamtkirche vorgeschrieben;*[161] in den *Instructiones* findet sich bereits dieselbe Weisung.[162] Auch hier waren die Jesuiten prägend. *[…] Der Kirchenraum selbst wird […] zum Thronsaal […] [Es] schließt der Thronsaalcharakter des barocken Kirchenraums Seitenschiffe wenigstens prinzipiell aus. Von jedem Platz aus soll man das Brot in der Monstranz sehen können, wie umgekehrt für den himmlischen Herrn jeder seiner Besucher sichtbar sein muss. So schafft der Barock einen Kirchenraum, der die Gemeinde wieder straff zusammenfasst,*[163] *diese soll ihren*

156 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 110 – dies wird zwei Jahre nach der Veröffentlichung eine besondere Bedeutung erlangen; siehe: *Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben.*

157 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 110

158 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 128

159 Theodor Klauser: Kleine Abendländische Liturgiegeschichte – Bonn, 1965, S. 136

160 Theodor Klauser: Kleine Abendländische Liturgiegeschichte – Bonn, 1965, S. 138 – Die bezeichnete Bibelstelle lautet: *„ecce tabernaculum Dei cum hominibus et habitatit cum eis" (21, 3)* – Siehe, die Hütte Gottes ist bei den Menschen, und er wohnt bei ihnen.

161 Theodor Klauser: Kleine Abendländische Liturgiegeschichte – Bonn, 1965, S. 138

162 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 111

163 Theodor Klauser: Kleine Abendländische Liturgiegeschichte – Bonn, 1965, S. 138 f

Gottesdienst so geschlossen wie möglich feiern, weshalb auch die Beichtstühle sich in das Langhaus bewegen – der *absoluten Einheit* wegen.[164] Der Gottesdienst und die sakrale Architektur werden insgesamt zentralisiert und hierarchisiert.

vi. Das Stadtbild Roms

Die vom Tridentinum bestätigte Ablaßlehre als Lehre vom unerschöpflichen Kirchenschatz […] ermöglichte es den Päpsten, zahllose Pilgerscharen in die Heilige Stadt zu locken und das politisch darniederliegende Rom gleichwohl zum „größten Wallfahrtsort der Christenheit" (Frey) umzugestalten.[165] Im Zuge dieser Transformation stadtrömischer Repräsentation wurden auch verschiedene religiöse Insitutionen (wieder-) eingerichtet oder gestärkt,[166] darunter die Stationskirchen[167], die Sieben Kirchen[168] sowie die Jubeljahre[169]. Damit einher gingen städtebauliche Eingriffe in das Stadtbild Roms (Abb. 33):[170] Pius IV. (1559-'65) verlängert die Achse durch die Porta Pia auf eine Gesamtlänge von fast dreieinhalb Kilometern.[171] Gregor XIII. (1572-'85) lässt *auf den östlichen Hügel ein neues Straßennetz*[172] ziehen, zu dem die über einen Kilometer lange, die Papstbasiliken S. M. Maggiore und San Giovanni verbindende, Via Merulana gehört. Sixtus V. (1585-'90) schneidet die größte Achse intra muros in die Stadt – die drei Kilometer zwischen Trinità dei Monti und Santa Croce über S. M. Maggiore (Abb. 34, 104);[173] Diese Achse ist zudem auf den Tridente (Abb. 33, 35-37), den Straßenfächer, ausgehend von der Piazza del Popolo, bezogen.[174] Die in diesem Zusammenhang platzierten Obelisken dienen als Landmarken zwischen bedeutsamen Orten der Stadt über etliche Kilometer hinweg – durch diese Maßnahmen entstehen perpektivische Verbindungen.[175] Diese Perspektivierung des Stadtraums[176] charakterisiert Benevolo als eine räumliche *Fixierung* des Unendlichen; *der*

164 Theodor Klauser: Kleine Abendländische Liturgiegeschichte – Bonn, 1965, S. 148 f

165 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 26

166 Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984, S. 26

167 Seit dem frühen Christentum in Rom praktizierte Prozessionen der Bevölkerung der 14 Stadtgebiete zu bedeutenden Kirchen in und vor der Stadtmauer, wo der Bischof von Rom Gottesdienste abhielt. (Mayer-Himmelheber, S. 27)

168 Wallfahrten zu den sieben Hauptkirchen Roms (die vier Papstbasiliken und S. Croce, S. Sebastiano, S. Lorenzo); Ursprung in der *Volksdevotion* und daher nicht Liturgisch geprägt. (Mayer-Himmelheber, S. 28 f)

169 Die Anni Santi sind eine seit 1300 tradierte, ursprünglich alle 100 Jahre gefeierte Möglichkeit der Pilgerfahrt nach Rom; verbunden mit Jubiläumsablässen. (Mayer-Himmelheber, S. 31 f)

170 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 34

171 Leonardo Benevolo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993, S. 20 ff

172 Leonardo Benevolo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993, S. 22

173 Leonardo Benevolo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993, S. 22

174 Dieser entstand zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit der antiken Via Lata (heute Via del Corso) als zentraler Achse; unter Julius II. entstand zudem die etwa einen Kilometer lange Via Giulia im Centro Storico.

175 Leonardo Benevolo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993, S. 24

176 In deren Geschichte, gleichsam jener des Barock insgesamt, Rom eine Schlüsselrolle zukommt.

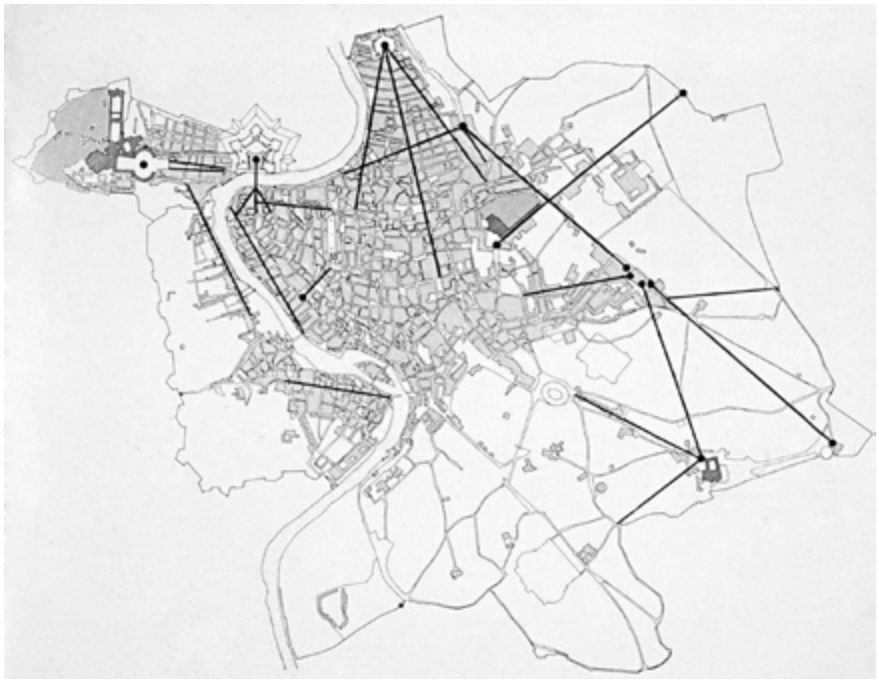


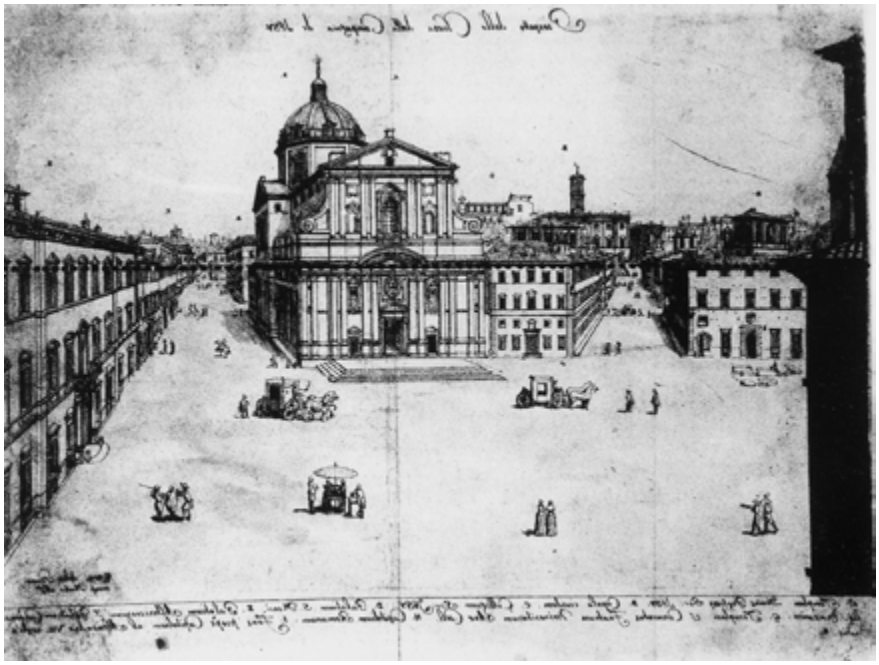








Abb. 33 – Roms Achsen des späten 15. und des 16. Jahrhunderts (aus Benevolo, Leonardo; 1991; Die Geschichte der Stadt; Frankfurt am Main; Abb. 941)
Abb. 34 – Blick von Trinità dei Monti zum Obelisco Esquilino (S. M. Maggiore)
Abb. 35-37 – Tridente, der Straßenfächer der Piazza del Popolo, Blick zum Obelisco Flaminio von der Via di Ripetta (oben, 35), Via del Corso (mittig, 36), Via del Babuino (unten, 37)











Der (trotz späterem Stadtwachstums noch immer erkennbare) Akropoliseffekt verschiedener Kirchen:
Abb. 38 – Lieven Cruyl, Piazza del Gesù, um 1665, (Schlimme, S. 89)
Abb. 39 – Il Gesù (Blick von einem Palazzo in der Stadtmitte)
Abb. 40 – San Carlo ai Catinari (dahinter Il Gesù, dahinter Ss. XII Apostoli; vom Gianicolo)
Abb. 41 – Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova; vom Gianicolo)
Abb. 42 – Sant'Ignazio (Blick vom Pincio)

Fluchtpunkt verändert seinen Charakter: Bildete er bislang einen strukturellen Bezugspunkt, wird er nun zu einem prinzipiell zugänglichen Ziel, das sich mit den zur Verfügung stehenden Mitteln erreichen lässt.[177] Es gibt also zugleich eine zeitliche Dimension in diesen stadträumlichen Verknüpfungen, nämlich die der für das Zurücklegen der Wegstrecke notwendigen Dauer, und damit geht die architektonische Perspektive über die virtuelle, unerreichbare Räumlichkeit der Malerei hinaus,[178] denn ihre Bedeutung ist nicht nur bildhaft-symbolisch – sie ist integraler Bestandteil der Wirklichkeit. In diesen Zusammenhang fällt auch eine spezifisch römische[179] Steigerung der Geltung der Zweigeschossigkeit der Kirchenfassaden: Schlimme zeigt, dass die Obergeschosse (analog zu den Obelisken aus der Perspektive der unteren Etage bzw. des Straßenraums) über die profane Bebauung hinausragen und so Fixpunkte im Stadtpanorama ausbilden, da *die Stadt doch mit ihrem bebauten Kern bis zum 19. Jahrhundert beinahe komplett in der Niederung (Campo Martio) zwischen den Hügeln Gianicolo im Westen, Aventin im Süden, Kapitol und Quirinal im Osten und Pincio im Nordosten [lag; vgl. Abb. 33].*[180] Es sind die *Stadtraumwände so hoch wie das Erdgeschoß der [Kirchen-] Fassade, während das Obergeschoß die Stadt überragt [Abb. 38]. Allein besehen, wirkt das Obergeschoß wie eine breite Tempelfront, die über dem Häusermeer „schwebt" […]. So wird die Fassade zur Beschützerin der Stadt – ganz im Sinne von Palladios Forderung [es folgt Schlimmes Übersetzung aus der Endnote]: „Man wird die Fronten der Tempel so machen, daß sie den größten Teil der Stadt überblicken; damit es so erscheint, als sei die Religion wie ein Wächter und ein Beschützer der Bürger aufgestellt …"*[181] Palladio fährt fort: *So können die Vorübergehenden sie sehen, grüßen und Ehrenbezeigungen vor der Fassade des Tempels erweisen.*[182] Es ist die Rede von einem *Akropoliseffekt (Abb. 38-42, auch 102, 103, 105, 113, 114)*, der für die zuvor beschriebene allgemeinene Verknüpfung von wichtigen Orten im Stadtraum eine verstärkende Rolle einnimmt, da dieses „sakrale Obergeschoss" Roms in das Perspektivsystem der Stadt eingebettet ist und die Bezüge, die sich beim Blick entlang der Achsen ergeben, auch dem übergeordneten Blick zugänglich macht. Die stadträumlichen Bezüge werden damit auch in der Vertikalen organisiert. Zudem ist die Größe der (wichtigen) Kirchenbauten so durch die Größe der umgebenden Bebauung determiniert beziehungsweise sind der städtebauliche Maßstab und der architektonische prinzipiell aneinander gebunden. Der öffentliche und profane Straßenraum – mit seinen durch Sichtachsen verknüpften Orten – und der darüberliegende sakrale Luftraum – mit seinen panoptisch zusammengefassten Orten – bildet ein komplexes System von Beziehungen in Spannungsfeldern wie: hier und dort, jetzt und künftig, profan und sakral.

177 Leonardo Benevolo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993, S. 32

178 Hierin liegt auch ein wesentlicher Unterschied zur Wölfflinschen Räumlichkeit des Barock, die er als bildhaft deutete und ihnen damit faktische Erfahrbarkeit innerhalb der Zeit absprach.

179 Denn die folgend beschriebenen Prinzipien der Gestaltung finden sich zwar in ganz Italien, sind aber aufgrund der topografischen Besonderheiten Roms und der sich dort parallel entwickelnden perspektivischen Transformation des Stadtbildes von besonderer Bedeutung.

180 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 44

181 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 45, S. 239 f

182 Andrea Palladio: Die vier Bücher zur Architektur – Darmstadt, 1991, S. 272

vii. Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben

Die in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten entstandenen Katakomben Roms sind nicht ausschließlich, aber in großen Teilen christliche Gräberfelder; im Zuge der gesellschaftlichen Umbrüche im Übergang zum Frühmittelalter sowie durch teilweise Zerstörung gerieten sie über ein Jahrtausend in Vergessenheit. Schließlich: *Als am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom die unterirdischen Begräbnisanlagen der Urchristen [wieder] entdeckt wurden, kam dies einer Sensation gleich, war man doch gewohnt, aus dem Boden vor allem die Relikte des paganen Rom und die Marmorbilder der Heidengötter zu bergen. Bekanntlich markiert die zufällig bei Arbeiten drei Kilometer vor der Stadt Rom erfolgte Entdeckung der sogenannten Priscilla-Katakombe an der Via Salaria am 31. Mai 1578 den Start der Katakombenforschung.*[183] Diese Entdeckung ist aus zweierlei Gründen relevant für die Entwicklung des (römischen) Barock; der erste und gewichtige theologische Grund ist, dass mit ihr bewiesen werden konnte, dass die frühen Christen bereits einen religiösen Bildgebrauch wie auch die Reliquienverehrung kannten, sodass damit die nur wenige Jahre zuvor beschlossene, tridentinische Bekräftigung des Bildgebrauchs und der Reliquienverehrung durch die kirchliche Tradition selbst legitimiert und bestätigt wurde;[184] es handelt sich um ein Ereignis, das als Bestätigung der tridentinischen Beschlüsse durch höhere Gewalt gelten musste. Im weiteren Sinne also eine Legitimation des katholischen Papsttums im Streit der Konfessionen;[185] eine Legitimation der vom Konzil ebenfalls gestärkten Tradition der Kirche durch die Autorität der frühen Christen. Man könnte formulieren, dass die Tradition sich durch den Fund der Katakomben selbst bestätigte (auch wenn im Zuge dessen zuweilen *exegetische [...] Verdrehungen*[186] stattfanden). *[...] endlich [hatte man] den «missing link» gefunden [...], der den Boden mit der eigenen christlichen Geschichte verband.*[187] Der zweite Grund, der sich auf den ersten bezieht, ist die architektonische Interpretation der Katakomben, denn nicht nur kopierte das 17. Jahrhundert vielfach die frühchristlichen Bilder, sondern schon aus dem späten 16. Jahrhundert



Abb. 43 – Katakombe an der Via Anapo, Nischen mit Loculigräbern; Darstellungen biblischer und ritueller Szenen; aus dem frühen vierten Jahrhundert (aus Fiocchi Nicolai, V./Bisconti, F./Mazzoleni, D., S. 70)

183 Michael Thimann: Das unterirdische Rom als Bildraum – in – Ulrike Feist (Hrsg.): Et in imagine ego : Facetten von Bildakt und Verkörperung – Berlin, 2012, S. 395-421

184 Ingo Herklotz: Katakomben. Begräbnisstätten, Gedächtnisorte und Arsenale im Glaubensstreit – erschienen in: Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Christina Strunck (Hrsg.), Fulda, 2007, S. 108 – Siehe auch die Kapitel *Die Reformation* und *Die Gegenreformation und das Konzil von Trient*

185 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 157

186 Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni: Roms christliche Katakomben – Regensburg, 1998, S. 11 f

187 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 11 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

finden sich *eine ganze Schar* neu angelegter *Grüfte,*[188] die die Beziehung zwischen den (vormals zumeist im Altar bewahrten) Reliquien und den Gläubigen vertikal rekonfigurieren und damit das spirituelle Erleben innerhalb der Katakomben auf neue oder Bestandsbauten übertragen und so die tradierte Kontinuität des katholischen Lebens bis zurück zu den frühen Christen auch baulich manifestiert.



Abb. 44 – Santa Maria Maggiore: Heutige Position der Presepe unter dem Hauptaltar (Confessio aus dem 19. Jahrhundert nach dem Vorbild der frühbarocken Grüfte; vgl Abb. 107, 108).

Als prominente Beispiele für derartige Maßnahmen werden genannt: S. Cecilia 1599, S. Agnese fuori le Mura 1615, S. Sabina 1615, S. Bibiana 1627, SS. Luca e Martina 1634, S. Francesca Romana 1638.[189] Diese Entwicklung beginnt 1585-86 mit der Presepe (hlg. Krippe; Abb. 44) von Santa Maria Maggiore, die zuvor oberirdisch präsentiert worden war und fortan unterirdisch verehrt wurde.[190] Sie wurde mit zwei gekurvten, symmetrischen Treppen erschlossen (Abb. 107, 108), das Motiv wurde vorbildhaft für die barocke Confessio – auch der wichtigsten: dem Apostelgrab in St. Peter (Abb. 45).[191] Die dortige, scheinbare Verlagerung des Petrusgrabes in die Tiefe wurde erst möglich durch das Anheben des Bodens der Basilika ab dem Jahr 1592 (vgl. Abb. 46, 119),[192] wodurch zudem die vatikanischen Grotten entstanden (nicht zuletzt wurde hierdurch ein Teil der großen Treppenanlage vor der Fassade erst nötig, die die *breite, schwere Massenhaftigkeit*[193] entsprechend mitbewirkt; Abb. 119; siehe auch Abb. 96). Infolgedessen konnten auch unterhalb der Nischen der

188 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 157

189 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 160

190 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 3 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023) – Erich Hubala erwähnt zudem die Analogie zur Geburtsgrotte von Bethlehem (Hubala, S. 158). An dieser Stelle sei auch auf die Grotte des Heiligen Grabes in Jerusalem hingewiesen – die Grabeskirche, beziehungsweise die Heilig-Grab-Ädikula, ist um den natürlichen Fels des Christusgrabes herum errichtet worden. Der Bezug von Unten und Oben, wie er sich in den römischen Märtyrergräbern findet, ist eine bemerkenswerte Entsprechung zu den wesentlichen Stationen in der Biografie Christi. Auch die „römischen" Apostel Petrus und Paulus haben biografischen Bezug zum Untergrund: Vor ihrer Hinrichtung wurden sie im unterirdischen Mamertinischen Kerker am Fuß des Kapitols (Abb. 48) gefangen gehalten. Entsprechungen, die im Rom der Päpste erkannt und offenbar produktiv genutzt wurden.

191 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 158 f – Ebenda: Ebenfalls in den Jahrzehnten um 1600 werden in Europa unterirdische Grüfte als Gräber für geistliche und weltliche Herrscher ausgehoben, so etwa im Mausoleum in Graz oder unter der Kapuzinerkirche in Wien für Angehöriger der Habsburgerdynastie, etc.

192 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 159

193 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 101 – und: *Die Gebäude fangen an, lastender zu werden, ja hie und da droht die Form unter dem Drucke zu erliegen.*

Vierungspfeiler kleinere Anlagen errichtet werden, in denen bedeutende Reliquien als symbolische Fundamente der vier Pfeiler darüber ruhen.[194] *So bilden die Bramantepfeiler riesige Reliquiare [Abb. 46 e], die im Boden mit den unterschiedlichen Altarkapellen verankert sind und auf denen, über den Pendentifs mit den Bildern der vier Evangelisten, der hohe Ring des Tambourfußes fest aufruht, wo mit goldenen Lettern das Christuswort der Traditio leges geschrieben steht [Abb. 46]: „Tu es Petrus et super hanc petram edificabo ecclesiam meam et tibi dabo clavem regni coelorum." Darüber wölbt sich die Kuppel mit den Bildern des thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, umringt von den Aposteln [...] hoch oben auf dem inneren Gewölbe der Kuppellaterne erscheint die Gestalt Gott Vaters, über dem Symbol des Hl. Geistes, die auf dem innern Plafond des Baldachins dargestellt ist.*[195]



Abb. 45 – Confessio Petri in St. Peter (aus Frings, Jutta (Hg.): Barock im Vatikan. 1572 - 1676, 2005, S. 123, Abb. 8); hinten beleuchtet: die Palliennische, unter der sich das Petrusgrab befindet, davor der Kreis, der die Raummitte unter der Kuppel markiert.

Nebst dieser wohl wichtigsten Anlage der Stadt, schreibt Hubala von der *Schar der frühbarocken „Grüfte" Roms [...]:*[196] *[als] eine merkwürdige, von den Bestrebungen der Riforma cattolica ausgelöste Übergangserscheinung zwischen 16. und 17. Jh., bilden sie zugleich eine Bedingung für den römischen Barock. Dieser ist erst ganz zu verstehen, wenn wir die gewaltige Spanne zwischen Dunkel und Licht, Erde und Himmel, Grab und Auferstehung, Martyrium und Apotheose ermessen und als wesentlichen Inhalt anerkennen, der hier gestaltend bewältigt, in und durch die Kunst vergegenwärtigt ist.*[197]

194 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 167 – Die Idee für die *Gruppierung der Reliquien in solch monumentaler Form, eine[r] großartige[n] Figur* (ebd.) stammt aus dem Jahr 1606. Doch erst knapp zwanzig Jahre später unter Bernini wurde sie vollständig umgesetzt: In der Erde ruhen die Reliquien und stützen die Pfeiler, in der Basilika sind sie repräsentiert durch Monumentalstatuen, über denen sich Reliquientribünen befinden, auf denen die Stücke an seltenen Tagen gezeigt werden (Abb. 46 e); auf diesen Tribünen stehen die noch aus dem Lettner der konstantinischen Basilika stammenden gedrehten Säulen, die als Vorbild für jene des Ziboriums von Bernini dienten. Durch die südwestliche dieser Anlagen (links im Bild) werden heute die Grotten für Besucher erschlossen.

195 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 167 f – Übersetzung ins Deutsche: Du bist Petrus und auf diesen Stein baue ich meine Kirche und ich gebe dir die Schlüssel zum Himmelreich.

196 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 158

197 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 158

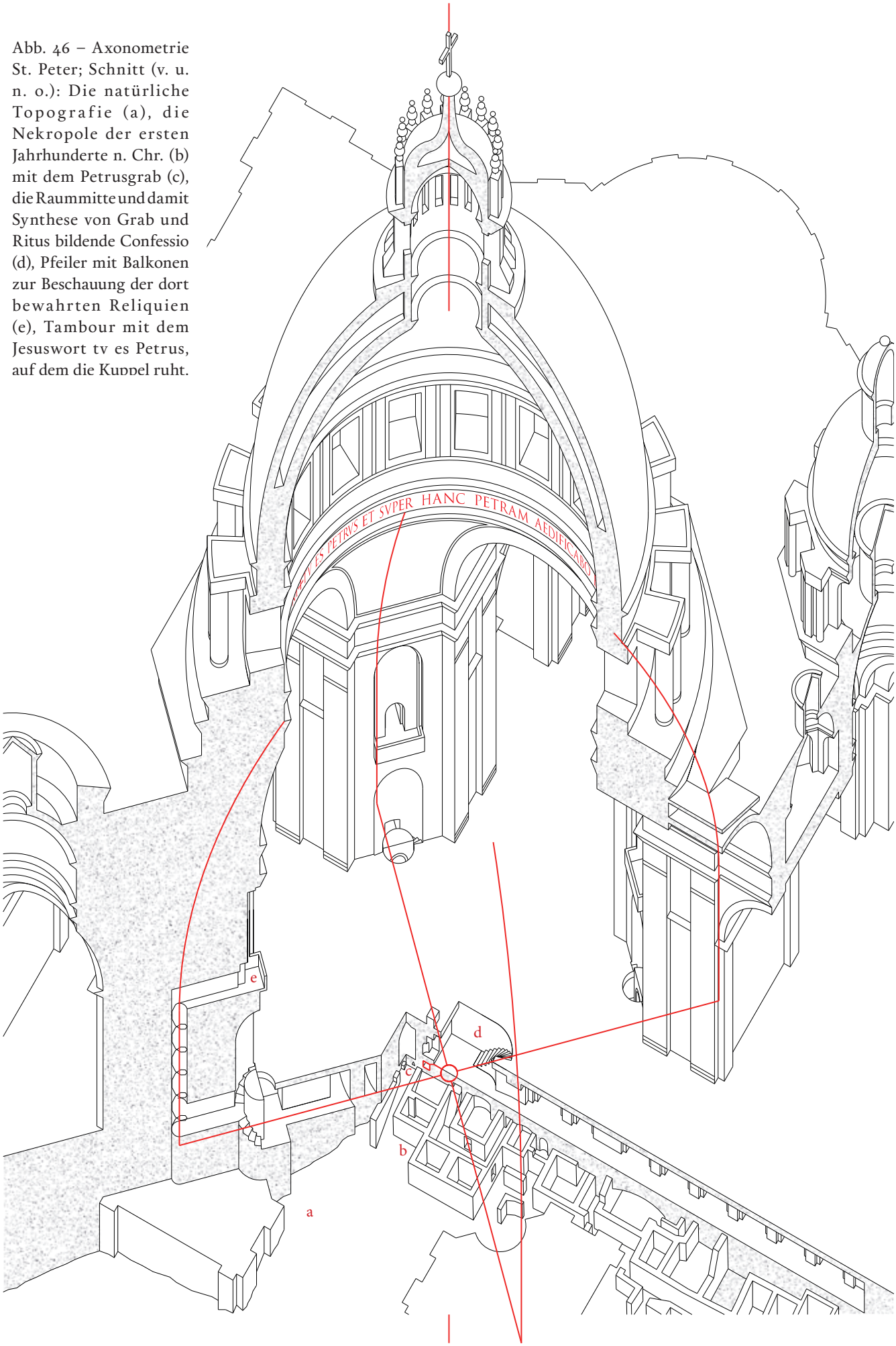


Abb. 46 – Axonometrie St. Peter; Schnitt (v. u. n. o.): Die natürliche Topografie (a), die Nekropole der ersten Jahrhunderte n. Chr. (b) mit dem Petrusgrab (c), die Raummitte und damit Synthese von Grab und Ritus bildende Confessio (d), Pfeiler mit Balkonen zur Beschauung der dort bewahrten Reliquien (e), Tambour mit dem Jesuswort tv es Petrus, auf dem die Kuppel ruht.



Abb. 47 – Schnittzeichnung des Tempietto mit der neu angelegten, rückseitigen Erschließung, die den vermeintlichen Ort der Kreuzigung Petri erfahrbar macht und dabei in der Vertikalen rekonfiguriert (aus Bierbaum, S. 5)

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden auch bedeutende Orte der Apostelgeschichte renoviert. So erhielt der Tempietto di Bramante eine Treppenanlage, die die Cavernula als den vermeintlichen Ort der Kreuzigung Petri öffentlich zugänglich machte (Abb. 47). Auch gab es Pläne zur Umgestaltung des Tullianum, dem Kerker römischer Staatsfeinde, in dem Petrus und Paulus vor ihrer Hinrichtung eingesperrt waren (Abb. 48). In der Entdeckung und Interpretation der Katakomben erhält die sakrale Architektur (inklusive ihrer Kunst) ein die Tradition physisch vergegenwärtigendes Moment: *Offenbar bot Rom seinen Pilgern spätestens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert nicht mehr nur einen oberirdisch lokalisierten, dreidimensionalen Stadtraum, sondern ermöglichte ihnen auch ein Erlebnis der vierten, zeitlichen Dimension.*[198] Und dabei *[…] scheint die Verbindung zwischen einer Referenz auf die frühchristliche Vergangenheit und die Verortung «in der Erde» eine Rolle gespielt zu haben.*[199] Diese beiden Aspekte[200] zeigen die Relevanz der Katakomben in der Entwicklung der (römisch) barocken Architektur; deren Wiederentdeckung bildet sogar einen ursächlichen Parameter des werdenden (römischen) Barock. Insbesondere deshalb, da sie sich in ihrem räumlichen Sinn deutlich von den Memorialbauten der Renaissance unterscheiden (die sich zumeist oberirdisch befinden):[201] Im Barock sind sie meist längsgerichtet und perspektivisch in die Längsachse des Kirchenraums eingebunden, oft sind es zwei gekurvte Treppen (Abb. 45, 107, 108), die dynamisch in den Untergrund hinein vermitteln; infolgedessen sind sie nur über den Kirchenbau zu erschließen – sie stehen also in räumlich vermittelten Bedeutungszusammenhang mit ihm, und sie sind ihrer Natur

198 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 10 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

199 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 5 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

200 Beide historisch zusammenführend ist der Brauch, namenlose Tote als vermeintliche Märtyrer aus den Katakomben zu exhumieren und in fernen Kirchen mit päpstlichem Segen zur allgemeinen Verehrung auszustellen; dieser Brauch der sogenannten Katakombenheiligen, die sich heute in ganz Europa und Teilen der Welt finden lassen, korreliert mit dem Export der barocken Baukunst in die Welt. Sie stehen im Zeichen mit einer gegenreformatorischen Frömmigkeit, die eine treibende Kraft in der Entwicklung (nicht nur römisch) barocker Architektur bildet (siehe *Die Gegenreformation und das Konzil von Trient*). Diese Praxis endete 1860, als das Kirchenrecht mit Can. 1190 — § 1. den Reliquienhandel verbot. (https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/deu/documents/cic_libro4_cann1186-1190_ge.html (Stand: 21.09.2023))

201 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 161 f – Hubala führt dem Tempietto oder San Giovanni in Oleo an, die je kleine Rundbauten bilden; in Unterscheidung zur barocken Gruft schreibt er: *Sie [die Renaissancebauten] verkörpern Sinn und Bedeutung dieses Ortes, nicht das Innere und vor allem nicht die Gruft ist hier für die architektonische Gestaltung des Anlasses ausschlaggebend.*

gemäß nur von innen erfahrbar.[202] Die Katakomben haben dem (römisch) barocken Sakralbau ein theologisch wie symbolisch mächtiges Motiv gegeben; in Verbindung mit dem Kirchenbau darüber kann es in seinem Wert ganz aufgehen. Man könnte die römischen Unterkirchen um 1600 als *die Überwindung der Roma sotterranea auffassen, ihr Wesen gerade in der Vernichtung alles dessen sehen, was sich mit Grab, Gruft und Dunkel verbindet. Aber eine solche Auffassung übersieht doch, daß hier nicht ein Vorgang illustriert oder illusioniert wird, sondern eine ganze Welt sich darstellt, zu der nicht nur das Licht, sondern auch das Dunkel, nicht nur das Emporragen, sondern das Aufruhen, nicht nur der Augenblick, sondern auch die Vergangenheit gehört.*[203]

In der Vertikalität dieser Raumfolgen äußert sich die Spanne zwischen Himmel und Erde, zwischen der Vergänglichkeit (erkennbar in den Relikten der frühchristlichen Vergangenheit) und der Ewigkeit des Himmels darüber. Erst durch den Einbezug des katakombenreichen römischen Bodens in das architektonische Bewusstsein wird die Vertikalität der Sakralbauten absolut, denn der ewige Himmel (oben) findet in der Erde (unten) sein Gegenüber, sodass die Vertikalität des Sakralbaus nun als absolute Achse fortbesteht.

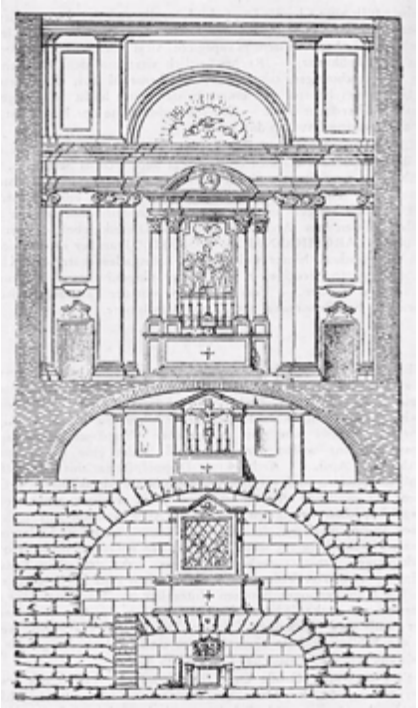


Abb. 48 – Schnittzeichnung des antiken Gefängnisses, zuunterst das Tullianum, darüber das Mamertinum, darüber die „Unterkirche", darüber San Giuseppe dei Falegnami (aus Bierbaum, S. 6)

viii. Die Kopernikanische Wende

Mit der Veröffentlichung von *De revolutionibus orbium coelestium* im Jahr 1543 *mochte [Kopernikus] glauben, zwischen dem Menschen und seinem Gott die Eintracht nach der nominalistischen Verwirrung*[204] *wiederhergestellt zu haben, indem er dem contemplator caeli eben den Punkt fand und anwies, auf den der conditor caeli die reine Ordnung seines Werkes bezogen hatte.*[205] *Als ihr [Anm.: der Kopernikanischen Wende] eigentlicher Triumph begann, war ihr ursprünglicher Kern, die Heliozentrik, schon ausgehöhlt und angesichts eines unermeßlichen Alls [Abb. 50] zu einer provinziellen, auf unser Planetensystem beschränkten Erkenntnis geworden. Der kopernikanische Umsturz ist nicht als theoretischer Vorgang Geschichte geworden, sondern als Metapher: die Umkonstruktion des Weltgebäudes wurde zum Zeichen [...] für eine neue Selbstlokalisation des Menschen im Ganzen der gegebenen Natur oder für den Verlust dieser*

202 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 161 f

203 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 168

204 Der s.g. Universalien- oder Nominalismusstreit bezeichnet eine philosophische Debatte, die insb. im Spätmittelalter heftig geführt wurde. Die zentrale Frage lautet, ob unsere allgemeinen Begriffe als Universalien selbst existent sind oder ob sie als Nominalien menschliche Konstruktionen sind. (Vgl. Fußnoten 21 und 87).

205 Hans Blumenberg: Die kopernikanische Wende – Frankfurt, 1965, S. 101





oben Abb. 49 – Peter Apian, 1539: Diagramm des Universums vor der Kopernikanischen Wende
darunter Abb. 50 – Thomas Digges, 1576: Diagramm des unendlichen kopernikanischen Universums (beide aus Alexandre Koyré: Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum – Frankfurt, 1969, S. 17, Abb. 1 und S. 43, Abb. 2)

Lokalisierbarkeit und für die Bedeutungslosigkeit einer Weltstelle.[206] Folgt man Blumenbergs Analyse, bildet die Reformation einen der *Hintergründe,* vor denen die Heliozentrik als Denkoption erst *freigegeben* wurde, denn *Die Reformation hatte die Weltdeutung und das Selbstverständnis des Menschen dissoziiert.*[207] *Zum ersten Male in der abendländischen Kirche wird die christliche Religion nicht beschrieben im Schema eines Gott-Welt-Dramas und einer heiligen Physik, sondern als die Erweckung und der Prozeß eines neuen inneren Lebens.*[208] Vor diesem Hintergrund muss sich neuerlich die Frage des Zusammenhangs von institutioneller Autorität der Kirche einerseits und Wahrheit andererseits stellen; eine Frage, die sich zum öffentlich ausgetragenen Konflikt verschärfte, als Galileo Galilei die kopernikanischen Thesen, die zuvor nur als Hypothesen galten, zum Faktum erklärte, sodass der Freund und Förderer Galileis Papst Urban VIII. zuletzt als Repräsentant einer noch zu keiner eigentlichen Antwort fähigen Kirche die Verurteilung seines Freundes (zu Hausarrest und Entzug der Lehrbefugnis) mittragen musste. Im 16. Jahrhundert als eine Auseinandersetzung mit der Schöpfung begonnen, ist die Arbeit des Kopernikus schließlich im 17. Jahrhundert zum Sinnbild der Frage über die Prinzipien der Verstehbarkeit der Welt geworden, die gegenüber der Heiligen Schrift in Form einer empirischen Physik beantwortet wurde. Dieses für die Architektur eigentlich periphere Ereignis beeinträchtigt jedoch im Laufe seiner Entfaltung die Konsistenz des Sakralbaus, der um 1600 eine besondere Affinität zu einer absoluten Vertikalität erhielt (Abschnitt *Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben*); das im geozentrischen Kosmos erkennbare absolute Oben besitzt eine historische wie religiöse Dimension,[209] die faktisch wie *metaphorisch* durch den Kopernikanismus infrage gestellt wird. Diese Vertikalität ist ein besonderes Merkmal des (römisch) barocken Sakralbaus, das über die prinzipiell gefordete Ostausrichtung hinaus eine Einbettung in den Kosmos darstellt. Solange die Erdkugel das kosmische Zentrum bildete, konnten der sichtbare Himmel und der göttliche Himmel als

206 Hans Blumenberg: Die kopernikanische Wende – Frankfurt, 1965, S. 100

207 Hans Blumenberg: Die kopernikanische Wende – Frankfurt, 1965, S. 7-41, S. 100 ff

208 Adolf von Harnack – aus – Hans Blumenberg: Die kopernikanische Wende – Frankfurt, 1965, S. 103

209 Hugo Schnell: Liturgie der Gegenwart in Kirchen des Barocks – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 148

identisch gelten (Abb. 49). Es war alles von ihrer Oberfläche Aufragende der himmlischen und damit göttlichen Sphäre zugewandt. In der öffentlichen Debatte und ihrer Zuspitzung im Fall Galilei wird dieses symbolische System des Sakralbaus instabil: Mit der Sonne im Zentrum kann das irdische Oben zugleich in das ‚kosmische Unten' weisen, wenn etwa die Sonne im Zenit über der Stadt steht. Die vertikale Achse verliert ihre Gültigkeit.[210]

ix. Verknüpfungen

Mit der reformatorischen Kritik an Bildgebrauch und Heiligenverehrung gingen in Europa vielfältige zuweilen bilderstürmerische Bewegungen einher. Auch gab es Kritik am Papsttum selbst, das im Zentrum einer als amoralisch oder häretisch erkannten Politik des Ablasshandels stand. Die Antwort stellte ein reformiertes Christentum dar, das eine introvertierte Glaubenspraxis auf Grundlage persönlicher Bibellektüre proklamierte. Im Sacco di Roma wurde die Stadt erobert, brutal geplündert und ihre Verwaltung kam zum Erliegen. Das Papsttum war in mehrfacher Hinsicht an einem Tiefpunkt und mit ihm auch die Bautätigkeit in Rom. Doch knapp zwei Jahrzehnte später (1545) bündelten sich die Kräfte im Konzil von Trient und leiteten eine (nunmehr katholische) Reform ein. Eine Schlüsselrolle nahm der 1540 begründete Jesuitenorden ein, der sich theologisch, missionarisch, sozial und künstlerisch prägend einbrachte. Die im Konzil begründete Gleichberechtigung von Tradition und Schrift begünstigte eine gesteigerte Bedeutung des Kirchenbaus, der der augenfälligen Repräsentation der Tradition im Stadtraum dient. Dafür spricht auch die dekretierte Pflicht der Bischöfe, sich aller künstlerischen Tätigkeiten am Kirchenbau supervisorisch anzunehmen. So wird der Kirchenbau ein alle Künste bindendes theologisches Werk. Die unter Carlo Borromeo veröffentlichten *Instructiones* tridentinisierten die Architekturtheorie und bilden einen pragmatischen Leitfaden für sakrale Baukunst. Die Mutterkirche der Jesuiten – Il Gesù in Rom[211] – entstand unabhängig von, aber zu gleicher Zeit wie die *Instructiones*; in ihr finden sich viele der Ideen posttridentinischer Architektur bereits prototypisch umgesetzt.[212] erst im Rahmen der gegenreformatorischen Bemühungen kann man also Gestalt und Raumnutzung dieses Schlüsselbauwerks des (römischen) Barocks verstehen. Im Zusammenspiel des Anspruchs nach Menschlichkeit in Seelsorge und Mission sowie der konziliar bestätigten Praxis der Reliquienverehrung (und anderer Faktoren) lässt sich die gesteigterte Wunsch nach einem

210 Interessanterweise verlor sie sie letztlich erst mit Newtons Gravitationstheorie (Ende 17. Jh.), denn Galileis Weigerung, die Heliozentrik nur Theorie sein zu belassen, beruhte auf der unbeweisbaren Annahme eines ruhenden Raums (Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung – Frankfurt, 1959, S. 920f) – Galilei konnte also die Heliozentrik nicht beweisen. Er wählte sie aus ästhetischen Gründen: Die Berechnung der Plantenbahnen vereinfachte sich unter einer heliozentrischen Prämisse enorm. Die Gravitationstheorie bewies schließlich die Bewegung der Erde um die Sonne; dies aber unabhängig von Galileis Prämisse des ruhenden Raums.

211 Die Kirche befindet sich im selben Gebäudekomplex und nur einige Schritte entfernt von der Schreibstube des Ordensgründers.

212 Der Einfluss der Katakomben spielt bei Il Gesù allerdings noch keine Rolle, da zur Zeit ihrer Wiederentdeckung die Kirche bereits weitgehend fertiggestellt war.

als Gesamtkunstwerk auftretenden Kirchenbau umfänglich begreifen: Es gab und gibt einen Zusammenhang der nachtridentinischen Glaubenspraxis und ihrer baulichen Erscheinung. Der Anspruch eines alle Künste unterordnenden Programms war nicht auf die Künste beschränkt, sondern bezog auch die liturgische Gestaltung, also die rituelle Nutzung, in die Architektur mit ein: Der (römische) Barock *verlangt absolute Einheit, die selbstständigen Nebentheile werden geopfert.*[213] Die Nebenteile finden sich stattdessen in der Nachbarbebauung sozusagen mitgedacht, die in Zusammenhang mit dem Sakralbau steht (siehe Abschnitt *Am Beispiel: Santa Susanna*). Die architektonische Steigerung zum sakralen Zentrum korreliert mit der rituellen: vom profanen Außen zum sakralen Innen. Der Tabernakel wanderte zur Mittelachse, folgte also der zentralisierenden Kraft des (römisch) barocken Langhauses, das seinerseits der Gemeinde eine Einsicht von und Gott eine Aussicht nach überall ermöglichen sollte. Der Gottesdienst selbst war in gleicher Weise räumlich gebunden. Ferner wurden Heiligenverehrung und der Bildgebrauch gegenüber der Reformation bekräftigt und theologisch (sowie archäologisch) untermauert. Das Bild galt und gilt stellvertretend für seinen transzendenten Inhalt. Die Sakralarchitektur wurde Trägerin der Bilder, während auf der anderen Seite, *Mit der Reformation [...] dann auch ein „radikaler Reduktionismus" religiöser Räume [...] und nicht zuletzt der „sichtbaren festlichen Manifestationen" wie Wallfahrten, Heiligenfesten, Prozessionen und der Verehrung von Heiligen und Reliquien einher [ging].*[214] Man muss also die beiden Konfessionen im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts als sich gegenseitig opponierend begreifen: einerseits eine ästhetische Vereinfachung mit ausgeprägter individueller Verantwortung (protestantisch), andererseits eine ästhetisierte Spiritualität mit gestärktem Sozialgefühl (katholisch). *[...] der Barock vervielfacht die Glieder.*[215] *Zugleich setzen sich die einzelnen Theile nicht mehr scharf von einander ab, sondern einer geht in den andern über.*[216] Er sozialisiert das Ornament, er ästhetisiert dessen Hierarchie, was sich in einer Zentralisierung des gesamten Baus ausdrückt: *[...] die ganze Kraft und der ganze Reichthum wird nach der Mitte geworfen [...] wo er die Füllung für den Raum zu gross bildet, die Füllung über den Rahmen herausquellen lässt.*[217] Die Plastizität zur Mitte hin wurde gesteigert und die Fassade beginnt, sich in den Stadtraum hinein aus- und abzudrücken. Durch die Verwendung des Langhauses wird die Bedeutung der Eingangsfassade gegenüber den anderen deutlich erhöht, der Bau wird gerichtet. Betonung von Richtung und Achsen finden sich auch anderswo: Mit der durchweg praktizierten, neuerlich bestätigten (und reformierten) Lehre über den Ablass wurde auch die Wallfahrt gefördert, was innerhalb der Stadt Rom mit umfassenden städtebaulichen Veränderungen zusammenfiel: Es entstanden große Achsen und perspektivisch angelegte Verknüpfungen zwischen wichtigen Orten, die eine Fixierung des Unendlichen im Stadtraum bedeuten. Es gibt eine zeitliche Qualität in diesen Perspektiven, da sie die Gegenwart des Betrachters

213 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 99

214 Ursula Engelfried-Rave: Reliquien – Wiesbaden, 2022, abgerufen über: https://doi.org/10.1007/978-3-658-26593-9_101-1 (Stand: 20.11.2023), Kapitel *3 Die Entwicklung und Bedeutung der Reliquienverehrung im Christentum*

215 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 111 – S. 112: *[...] Vervielfachung des Sockelansatzes [...] Vervielfachung der Attica an Kirchenfaçaden [...] Die Linie des Kranzgesimses scheint gleichsam noch mehrmals nachzuklingen. Unendlicher Abschluss.*

216 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 107

217 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 113

mit der (räumlichen und zeitlichen) Ferne seines Ziels verknüpfen. Dazu gibt es eine zwar vage, aber dennoch greifbare vertikale Hierarchisierung des Stadtraums in einen profanen unteren und einen sakralen darüber,[218] die sich in der betonten Zweigeschossigkeit der Kirchenfassaden lokal und in der Fernwirkung im Stadtpanorama von den Hügeln global ausgedrückt findet.[219] Eine solche vertikale Organisation findet sich in Anlehnung an die Katakomben in den Kirchenbauten selbst. *Man beginnt die Auflösung der Façade in einzelne gleichwerthige Stockwerke als unleidlich zu empfinden*.[220] Es gab eine Hierarchisierung der Vertikalen. Als Entsprechung zum Oben wurden schließlich (zufällig) im Unten die Katakomben wiederentdeckt, die unter anderem eine Legitimation der vom Konzil gestärkten Tradition der Kirche durch die Autorität der frühen Christen darstellten. Die Katakomben bewiesen die Kontinuität der kirchlichen Tradition mit der frühen Kirche in wesentlichen Punkten, auch solchen, die von der Reformation kritisiert worden waren. In der Architektur selbst schlägt sich deren Wiederentdeckung mit einer Vielzahl um- oder neugebauter Grüfte nieder, die in ihrer räumlichen Konfiguration in Abhängigkeit zum Bauwerk darüber geschaffen werden: Die Beziehung der Lebenden und der Reliquien erfährt darin ihrerseits eine Neuordnung entlang der realen Achse Erde–Himmel beziehungsweise der spirituellen: Gestern–Heute(–Morgen), in der sich das christliche Verständnis der Gegensätze von Zeitlichkeit und Ewigkeit abbildet. Die inhaltliche Übereinstimmung dieser beiden Bedeutungen *scheint* […] *eine Rolle gespielt zu haben*.[221] Die Katakomben bilden gar eine *Bedingung für den römischen Barock.*[222] Hierin zeigt sich, was durch Wölfflin nicht als zusammenhängend beachtet wurde: Der (römische) Barock bezieht sich nach oben und unten in gleicher Weise; das Gebaute ist Mittler zwischen einer reliquienbergenden Erde und dem Himmel; ein Kräftespiel zwischen oben und unten: unten die Überreste derer, deren Seelen bereits oben sind. Dabei verweist das Unten auf das Vergangene (und damit auf die Vergänglichkeit, den Tod) und das Oben auf das Künftige (und damit auf die Überwindung des Todes) – der Bau vermittelt sie durch seine physische

218 Dieser Bereich des noch Irdischen oder des noch nicht Himmlischen korreliert in Rom mit einer weiteren historischen Begebenheit: der Astronomie. Analog zu den stadträumlichen Perspektiven wird die Sphäre des Himmels aktiv visualisiert – es gab mindestens vier Observatorien um 1600 – und ihre überirdischen Gesetze auf der Erde greifbar gemacht. In dieser Zeit wird auch der Julianische durch den präziseren Gregorianischen Kalender ersetzt, der unter Gregor XIII. entwickelt wurde. Die vertikale Struktur der Stadt wird – wenn man es zuspitzen möchte – um eine dritte Ebene erweitert; die ganze Stadt Rom gewissermaßen kosmisch eingebunden, was zuvor nur mit einzelnen Bauwerken und in Bezug auf bestimmte Situationen getan wurde (auch die Ostung von Kirchen ist eine solche kosmische Einbindung), nicht aber mit einer ganzen Stadt in Bezug auf den Kosmos als solchen. Wenn aber, dann einzig mit der Stadt, die für sich beanspruchte im Zentrum einer göttlichen Wahrheit zu stehen. Ende der Zuspitzung.

219 Schlimme schreibt: *In Rom spielt das Panorama eine entscheidende Rolle, lag die Stadt doch mit ihrem bebauten Kern bis zum 19. Jahrhundert beinahe komplett in der Niederung (Campo Martio) zwischen den Hügeln […] Von allen diesen Hügeln hatte und hat man einen Blick über die Stadt im Sinne eines Panoramas.* (Schlimme, S. 44)

220 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 98 f

221 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 5 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

222 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 158

Gegenwart zueinander. Prominentestes Beispiel bildet St. Peter, dessen Boden angehoben wurde,[223] sodass Altar und Petrusgrab in vertikaler Achse übereinander liegen. Dass diese Achse *nicht* zugleich die Raumachse der Kuppel bildet (Abb. 46 c), ist eine Folge der Positionierung der Vierungspfeiler unter Bramante 1506. Umso mehr zeigt das Bemühen, *einen befriedigenden Ausgleich zwischen Kult- und Raummitte zu schaffen,*[224] dass in dieser vertikalen Achse eine inhärente religiöse Bedeutung liegt: Diese drückt sich in der und durch die Architektur aus, indem die neue Confessio Madernos gemeinsam mit dem Grab die Mitte bildet (Abb. 46 c, d).[225] Kuppel und Confessio bilden *eine Figur von starker Konzentration*.[226] Die Bedeutungsspanne der typologischen Verbindung von Sakralbau und Gruft, die auf dem historischen Verhältnis von Kirche (als Institution) und Katakomben gründet, reicht vom Leben bis über den Tod hinaus. Der (römisch) barocke Kirchenbau ist mehr als seine Vorgänger ein an seinen Inhalten partizipierender. Er ist in die Welt nicht nur symbolisch, sondern auch ontologisch eingebettet. Es zeigt sich, dass diese Inhalte sich auch im Detail niederschlagen: *[…] dem […] Zug zum Schweren und Breiten [stellt sich] eine Verticalkraft entgegen […] Das Motiv des Hochdrangs äussert sich zunächst im Einzelnen: […] Die Fenster legen ihren Accent nach oben.*[227] *Die Nische mit ihrer Giebelarchitectur drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo anstösst. […] Erhöht wird der Eindruck des Hochdrangs dadurch, dass die Nischen meist auch seitlich von den eng zusammentretenden Pilastern beengt scheinen [Abb. 20-27].*[228] Demgegenüber empfindet man den Giebel *[…] als herabsinkend.*[229] *Der fröhliche Rundbogen bekommt eine gedrückte, elliptische Form […]; die Säulensockel […] werden […] herabgedrückt, so dass man die wuchtende Gewalt ihrer Last fühlen muss [Abb. 29, 30].*[230] Dies korreliert auf der Ebene der Liturgie mit einer rituellen Vertikalität: Elevation der Hostie und Kniefall verbanden sich; das Sakrament auf- und die Devotion abwärts. Im Allgemeinen gilt wie auch im Spezifischen: Das bauliche Unten ist mit der Vergangenheit, dem Irdischen assoziiert, das bauliche Oben mit dem Künftigen, dem Himmlischen. Der Gegensatz zwischen Außen und Innen wird in seiner Distanz als zu überwindender Weg gezeigt, der in der Ferne das Stadtpanoramas beginnt und im Gottesdienst endet. Nach einem ersten neuzeitlichen Jahrhundert wird es (mit) dem römischen Sakralbau möglich, historische, theologische, und zuletzt auch alltägliche Ambivalenzen zu greifen und im Bau als

223 Dies wurde bereits ein halbes Jahrhundert zuvor unter Sangallo als konstruktive Maßnahme diskutiert, die *die Stabilität der Vierungspfeiler* erhöhen und *Skarpierungsarbeiten am vatikanischen Hügel* vermeiden sollte (Hubala, S. 167); doch wurde diese Maßnahme erst ab 1592 ausgeführt – und dies als Bedingung für die Schaffung der Confessio.

224 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 166 f

225 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 166 f – Im Zentrum der Confessio markiert ein Kreis die gemeinsame Mitte der Anlage und zugleich die Mitte der Kuppel – in Abb. 46 als roter Kreis hervorgehoben.

226 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 167

227 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 115

228 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 116

229 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 102 – Denn: *Entscheidend für diesen Eindruck ist dabei ein horizontales Auslaufen an der Fusslinie.*

230 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 102 – Dieser Effekt ist selten so spürbar wie im Inneren von St. Peter, wo er eine Folge des angehobenen Bodens ist, der die Confessio ermöglicht, der zugleich die Bramantebasilika insgesamt schwerer, erdgebundener wirken lässt (siehe Abb. 96).

paradigmatisch gebunden zu vergegenwärtigen. Diese Konsistenz muss im Zuge des 17. Jahrhunderts schwinden. Die zuvor gültige absolute Vertikalität eines geozentrischen Weltbildes (Abb. 49) wird später als eine bloß bildhafte beibehalten; die bindende Kraft einer kosmischen Einbettung musste ab den 1630er Jahren durch andere Symbole substituiert werden. Die Auseinandersetzung der Kirche mit dem Verhältnis von Wort und Wissenschaft wurde zum neuen Thema des darauf folgenden Jahrhunderts. Bis dahin behielt diese bindende Kraft jedoch ihre Gültigkeit und stärkte den (römisch) barocken Sakralbau in seiner symbolischen und ontologischen Bedeutung enorm. Die Reformation und die neue *Selbstlokalisation* des Menschen in der modernen Physik bilden im weiteren Sinne die historischen Klammern, innerhalb dessen der frühe römische Barock seine Gültigkeit erfährt.

IV. GEFORMTER RAUM, STRUKTUR UND ORNAMENT

Wölfflins Art, die Architektur zu lesen, bleibt bildbehaftet;[231] das bedeutet, dass er die entstehenden Fassaden und Wandgliederungen, die neuartig geformten Elemente ebenso wie die gewachsenen Dimensionen der Bauten als ästhetisch wirkende Bestandteile der Architektur betrachtet, sie bedingende Bauprinzipien jedoch außer Acht lässt. Architektur kann ohne ihre konstruktive Struktur nicht zur Gänze verstanden werden. Wölfflins einziger Beitrag hierzu: *Ein neues Motiv im Barock ist, auf die drei gleichen Intervalle des Langhauses ein kürzeres vor der Kuppel folgen zu lassen, das sich jenseits derselben wiederholt. […] Offenbar beabsichtigte man eine Verstärkung der Kuppelträger damit, für das Auge ist es eine sehr wirksame Vorbereitung auf den Kuppelraum.*[232] Hier geschieht zweierlei: Erstens wird die ästhetische Wirksamkeit des Kontrastes zwischen Bauvolumen und Raumvolumen (beziehungsweise Vierungspfeiler und Kuppelraum) adressiert, denn das kürzere Intervall – z. B. in Sant'Andrea della Valle (Abb. 118) – fokussiert den Blick in Richtung der Vierung. Ihr Volumen wird durch das bauliche der Pfeiler inszeniert – hierin zeigt sich eine kompositorische Qualität, die des volumetrischen Denkens bedarf. Zweitens anerkennt Wölfflin damit konstruktive Notwendigkeiten und gesteht ihnen einen inhärenten ästhetischen Ausdruck zu. Diese Eigenschaft der Baustruktur, nicht nur Zweck sein zu können, sondern in ihrer konkreten Ausgestaltung immer auch ästhetisch wirken zu müssen, ist definitiv. Positiv formuliert: Die Konstruktion besitzt immer die Fähigkeit, architektonischen Ausdruck zu erzeugen, deshalb lässt sich kein Bauwerk allein aus konstruktiver Not heraus erklären oder seine Ästhetik ohne die Konstruktion völlig verstehen. Die Konstruktion meint hier die sich (auch im Ornament) so markant ausdrückenden Prinzipien des Lastens und Hebens, die Wölfflin beschreibt. Ornament und Konstruktion ergänzen sich, während letztere für sich zunehmend räumlich wirksam ist, da sie sich von der flächig organisierten Baustruktur der Renaissance löst und die baulichen Glieder raumkonstitutierend – weil in allen Raumdimensionen gleichermaßen – verbindet. Wie bereits im Kapitel *Die Wölfflinsche Untersuchung* thematisiert, findet der Raum bei Wölfflin prinzipiell keine Beachtung, denn er wird uns als solcher nur über die baulichen Elemente vermittelt, ohne selbst eines zu sein. Er ist also aufgrund seiner Nichtstofflichkeit nicht von selbst erfahrbar. Dennoch, und dies soll nachfolgend erläutert werden, stellt die (römisch) barocke Architektur sehr spezifische Raumfragen. Die Genese der raumhaften Architektur im 16. Jahrhundert wird in einer ihrer greifbaren Entwicklungslinien skizziert und deren räumliche Aspekte beschrieben – sie sollen in Ergänzung zu den Körperhaften und Perspektivisch-bildhaften verstanden werden, die Wölfflin benennt. Vor diesem Hintergrund müssen auch Rolle und Bedeutung des Ornaments untersucht werden, das einen sprechenden Charakter erhält. Es wird deutlich, dass diese drei nicht unabhängig voneinander analysiert werden können. Aus diesen Gründen wird nachfolgend die Genese des Räumlichen in der Architektur skizziert, um daraufhin insbesondere Kuppel und Gewölbe im Wechselspiel mit der Struktur des (römisch) barocken Sakralbaus zu untersuchen; zugleich wird das Ornament auf diese Punkte hin befragt.

231 Wölfflin war Kunsthistoriker, kein Architekt.

232 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 164 – und auf Seite 109: *Im Kirchenbau waren Pfeiler schon konstructiv gefordert. Die grossen Tonnengewölbe verlangten stärkere Träger.*

i. Die Entwicklung von einer planen zur körperhaften Architektur

Die Architektur der Renaissance und insbesondere der Hochrenaissance ist in ihrer grafischen Klarheit erfahrbar; die Reinheit eines (modularen) Systems ist ihr Reiz, der sich in größtmöglicher Harmonie der Proportion äußert.[233] Römische Beispiele der Hochrenaissance bilden etwa der Kreuzgang der Santa Maria della Pace (Chiostro del Bramante) oder die Fassade der Cancelleria sowie deren Hof oder der Palazzo Torlonia, die alle in den Jahren vor und um 1500 entstanden; oder die Fassaden von Nostra Signora del Sacro Cuore (um 1450/1500; später verändert[234]), Santa Maria del Popolo (1472-'77; Abb. 52) oder Sant'Agostino (1479-'83; Abb. 53). Doch um 1500 verändert sich das architektonische Denken: Eine besondere Rolle spielen laut Heydenreich die architektonischen Studien Leonardos für die Entwicklung der Baukunst hin zu einer körperhaften.[235] Wir wissen, dass Leonardo in regem Austausch mit Baumeistern seiner Zeit stand und seine Expertise dort großen Einfluss hatte.[236] Heydenreich schreibt, dass sich in Leonardos architektonischem Schaffen *der Übergang von der Formgebung der Frührenaissance zu der der Hochrenaissance*, also vom *Gerippe* zum *Körper* vollzieht; *Leonardo's frühe Bauten sind Hohlräume, seine späten sind Körperräume.*[237] Diesem grundlegenden Charakter folgend entwirft Leonardo Gliederungen und Rhythmen, die Heydenreich (in Anlehnung an Wölfflin) sogar schon mit dem Barock in Verbindung bringt, da sie sich in einem Zustand *des sich gegenseitig Bedrängens* befinden,[238] der damit bereits über den unbewegten Stil der Hochrenaissance hinausgeht. Über einen der Entwürfe (Abb. 50) schreibt er: [...] Das Untergeschoss ist in fünf Teile geteilt [...] Das Obergeschoss ist dreigeteilt [...] Das beide Stockwerke trennende Gebälk ist um die vier inneren Stützen herumgekröpft. [!] Die Fassade ist nicht mehr bloße Wand, sondern hat ihr eigenes Volumen. Die Zerlegung des Untergeschosses ist nicht in gleichen Teilen geschehen: auf die gleich breiten Außenfelder folgen zwei schmalere innere, in der Mitte das wieder breite Türfeld. Diese Gliederung im Rhythmus



Abb. 51 – Leonardo: Sakralbaustudie (Venedig, Accademia 238v; aus Ludwig Heinrich Heidenreich, Abb. 57)

233 Peter Murray: Die Architektur der Renaissance in Italien – Stuttgart, 1980, S. 7

234 Ingomar Lorch: Die Kirchenfassade in Italien von 1450 bis 1527 – Hildesheim, 1999, S. 108

235 Ludwig Heinrich Heydenreich: Die Sakralbau-Studien Leonardo Da Vinci's – München, 1971, S. 90 f: *Erst aus der Verbindung toskanischer und oberitalienischer Stilelemente scheint sich der römische Stil des beginnenden Cinquecento erklären zu lassen, der in den frühen St. Peter-Projekten seine Verkörperung findet. Leonardo nimmt u. E. in diesem Entwicklungsprozess eine entscheidende Stellung ein. In seinen Studien sind wesentliche Züge von Bramante's St. Peter-Plan vorweggenommen.* S. 89: *[...] schon seine Studien der 90er Jahre zeigen die reife Form. [...] Die Tatsache, daß Leonardo diesen ausgebildeten Körperstil bereits im Quattrocento besitzt, ist für die Beurteilung seiner Stellung in seiner Zeit von größter Bedeutung.*

236 Ludwig Heinrich Heydenreich: Die Sakralbau-Studien Leonardo Da Vinci's – München, 1971, S. 41: *Leonardo wird vor allem als „technischer Sachverständiger" aufgetreten sein und als solcher eine gewichtige Stimme besessen haben.*

237 Ludwig Heinrich Heydenreich: Die Sakralbau-Studien Leonardo Da Vinci's – München, 1971, S. 85 f und Abb. 59 (Cod. Atl. 310v-a)

238 Ludwig Heinrich Heydenreich: Die Sakralbau-Studien Leonardo Da Vinci's – München, 1971, S. 88 f und Abb. 57



Abb. 52 – Santa Maria del Popolo
Abb. 53 – Sant'Agostino



a b c b a entspricht nicht der inneren Raumdisposition.[239] Die Portale und Fenster sind so breit, daß sie fast den ganzen Platz zwischen den Feldern einnehmen. Der Eindruck ist nahe an derjenigen eines römischen Kirchenbaus um 1600. Aber fern eines solchen Verständnisses der Wand als volumetrisches Gebilde zeigt sich in anderen Studien eine Volumetrie der großen Formen (Abb. 51), die sich schließlich anderswo wiederfindet – Ackerman benennt den Einfluss Leonardos auf Bramante:[240] In Bramante scheint sich, was bei Leonardo geistig geleistet wurde, in der Praxis umzusetzen[241] – der Wandel hin zum volumetrischen Körper, dessen Ausgestaltung schließlich mit dem Tempietto di Bramante (Abb. 55) in Rom stattfindet: *The key to this achievement is a new concept of the relationship between void and solid. Space ceases to be a mere absence of mass and becomes a dynamic force that pushes against the solid from all directions, squeezing them into forms never dreamed of by geometricians.*[242] Die Leere (*Void*), der hohle Raum, bildet seit Bramantes Tempietto ein funktionelles Gegenstück zur Baumasse; es begründet sich die Architektur der Hochrenaissance also in einem expliziten Raumverständnis. Der Raum als solcher ist ohne Zweifel diejenige Erfindung der Hochrenaissance, ohne die die barocke Architektur nicht denkbar gewesen wäre: Erst durch ihn werden ihre Teile zueinander in einen bedeutenden Zusammenhang gesetzt, also relativiert, sodass sich die bekannten und umfassenden Änderungen der architektonischen Grammatik zeigen,[243] die schließlich in der *absoluten Einheit* Wölfflins münden. Womöglich ist diese Entwicklung einer der Gründe für das Zurücktreten der Säulen als in die Wand verbaute Pilaster im 16. Jahrhundert, sodass sie in ihr gebunden die Volumetrie des Baus betonen und damit seinen formalen Anspruch zum inneren Zusammenhang ausdrücken. So findet sich in Rom in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Architektur, die in den drei Dimensionen des Raums gedacht ist und die in den folgenden Jahrzehnten zudem jede einzelne davon mit den jeweils anderen wechselseitig verknüpft und die zuletzt diese Verknüpfungen mit Bedeutung belegt, wie nachfolgend





oben Abb. 54 – Leonardo: Sakralbaustudie (Manuscrit. MS B, folio 17v; aus der Iconothèque, Université de Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie)
darunter Abb. 55 – Tempietto di Bramante

239 Diese letzte These folgt Wölfflin und mag für dieses Beispiel zutreffen, später allerdings nicht mehr (s. Kap. V).

240 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 28

241 Ludwig Heinrich Heydenreich: Die Sakralbau-Studien Leonardo Da Vinci's – München, 1971, S. 90 f

242 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 28

243 Mit der Kenntnis der geometrischen Gesetzmäßigkeiten muss auch die Erkenntnis einhergehen, dass der perspektivische Betrachter kontingent ist (im Gegensatz zum Fluchtpunkt, in dem sich jeder denkbare Betrachter als absolut in der Unendlichkeit gespiegelt findet); das heißt: Das Darzustellende ist mannigfaltig abbildbar, ohne seine räumliche Konsistenz aufzugeben – dies verhält sich analog zur Alltagserfahrung des räumlichen Sehens, sodass in der Folge auch die Konstituierung der physischen Architektur mittels eines sich über die Variabilität des Betrachterstandpunktes (oder der prinzipiellen Bewegtheit des Betrachters) zu denkenden Raums naheliegend ist.

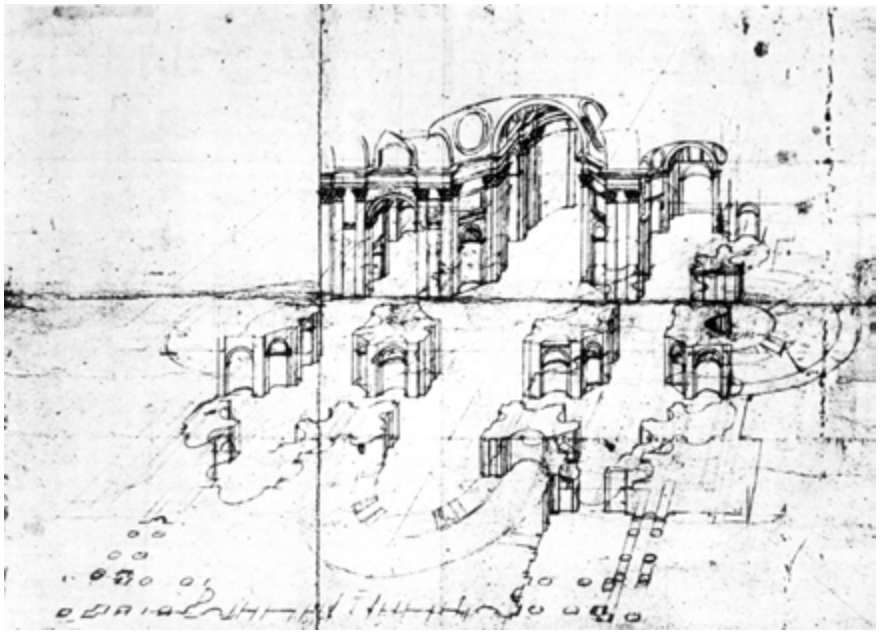


Abb. 56 – Peruzzi, 1530, Perspektive von St. Peter. Ansicht, Grundriss, Schnitt in der Perspektive zusammengeführt (aus Iconothèque, Université de Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie)

thematisiert wird. Dieser Prozess korreliert mit der sich festigenden Praxis, den Bau in den *drei grundlegenden orthogonalen Projektionen: Grundriß, Ansicht, Schnitt*[244] zu durchdenken. Diese in ihrer Wechselbeziehung als für den (architektonischen) Raum konstituierend zu begreifen und anzuwenden, bedingt eine als Raum zu verstehende Architektur. Das Primat des Grundrisses, wie es Alberti in Abwendung von der Tradition der Ansicht forderte,[245] erklärt die Bewegungsfläche zur Schlüsseldimenision der Architektur und damit in der Folge den (erlebbaren) Raum vorrangig dem (statischen) Bild. Diese durch das Begehen zu erlebende Räumlichkeit werden mit den genannten Projektionen erstmals durch Peruzzi in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammengeführt: Seine Zeichnung für St. Peter verbindet Grundriss, Ansicht und Schnitt in der Perspektive[246] und macht den Raum als solchen erfahrbar (Abb. 56). Die (im Abschnitt *Gewölbe und Wände* genannten) strukturellen Zusammenhänge der späteren Bauwerke zeugen ihrerseits von einer Virtuosität im Umgang mit den Fragestellungen zwischen Plangrafik, Raum und Wirkung. In diesem Sinne bedeutet der Umgang mit Volumetrie zugleich einen Umgang mit der Räumlichkeit, in dem diese stattfindet. Viele der als Zentralbau konzipierten Enwürfe Leonardos (etwa Abb. 54) lassen sich nur bedingt als Langbau umdenken, sodass das neuartige Raumverständnis anderweitig Ausdruck finden musste: So ist insbesondere die Negativform der Vierung von eigener architektonisch-volumetrischer Qualität und die Tambourkuppeln in ihrer äußeren Gestalt referenzieren den Tempietto (das Innere stellt quasi eine greifbare Negativfform des Tempietto dar), während die äußere Kubatur der sich in die Länge streckenden Bauten sich nachdrücklich in ihrer Hauptfassade konzentriert und dort eine kommunikative Raumfigur zwischen Außen und Innen entwickelt. Diese ähnelt dem Schema Leonardos (Abb. 51). Einige Zwischenschritte von dieser Skizze zur barocken Kirchenfassade finden sich im Rom des 16. Jahrhunderts (Abb. 57-59).

244 Robert Mark (Hrsg.): Vom Fundament zum Deckengewölbe – Basel, 1995, S. 23

245 Monika Melters: zur visuellen Kommunikation von Architektur – in: Diagrammatik der Architektur (herausgegeben von Dietrich Boschung, Julian Jachmann) – München, 2013, S. 78 ff

246 Robert Mark (Hrsg.): Vom Fundament zum Deckengewölbe – Basel, 1995, S. 23







oben links Abb. 57 – Santo Spirito in Sassia (Entwurf erste Hälfte 16. Jhdt. und Umsetzung nach 1585) noch gänzlich ohne (die leonardoesken) Verkröpfungen im Gesims, doch bereits mit dem Rhythmus a b c b a (siehe Abb.51).
links Abb. 58 – Santa Caterina dei Funari (1560-‘64) und – oben rechts Abb. 59 – San Girolamo dei Croati (1588-‘89) je mit leichter Verkröpfung, Rhythmus a a b a a, gesteigerter plastischer Eindruck, sowie das Sichbedrängen der Elemente.

ii. Das Organische

Alberti schreibt über die Schönheit, sie sei eine: *durch eine festgelegte Proportion geregelte Harmonie, die innerhalb der Gesamtheit der Teile des Ganzen herrscht, dem sie angehören, so daß nichts hinzugefügt, weggenommen oder geändert werden kann, ohne es weniger billigenswert zu machen*[247] – etwas spezifischer schreibt Ackerman zum Architekturverständnis der Baumeister der Renaissance: *When fifteenth-century writers spoke of deriving architectural forms from the human body, they did not think of the body as a living organism, but as a microcosm of the universe, a form created in God's image, and created with the same perfect harmony that determines the movement of the spheres or musical consonances. This harmony could not be discovered empirically, since it was an ideal unattainable in actuality, but it could be symbolized mathematically. Thus the ideal human form was expressed either in numerically or geometrical formulae: numerical proportions were established for the body that determined simple relationships between the parts and the whole (e.g., head:body = 1:7) or the body was inscribed within a square or a circle [...]. Architectural proportions and form could then be associated with these formulae [Abb. 60].*[248] Demgegenüber steht Michelangelo, der in einem Brief ein gänzlich anderes Verständnis offenbart: *[...] Wenn ein Plan aus verschiedenen Teilen besteht, müssen alle Teile, die von gleicher Qualität und Quantität sind, in gleicher Weise und in gleichem Stil geschmückt werden, und ebenso die ihnen angehörenden Teile [...]. Wo aber der Plan in der Form gänzlich verändert wird, ist es [...] folglich notwendig, auch die Verzierungen und die ihnen zugeordneten Teile zu verändern; die Mitte ist ungebunden und kann nach Belieben gestaltet werden [...]; so wie die Nase, die sich in der Mitte des Gesichtes befindet, weder zu dem einen noch zu dem anderen Auge in Abhängigkeit steht, aber eine Hand verpflichtet ist, wie die andere zu sein, und ein Auge wie das andere in Bezug auf die Seiten [...] und auf ihre Entsprechungen. Und sicherlich leiten sich die architektonischen Glieder von den menschlichen Gliedern ab. Wer die Gestaltung und vor allem die Anatomie nicht beherrscht [...], kann nichts davon verstehen.*[249] Hierin zeigt sich, dass Michelangelo im Gegensatz zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen die Architektur nicht als System basierend auf abstrakten anthropometrischen Analogien begriff, sondern als eine *organische*, in der sich der von Alberti geforderte Schönheitsbegriff zu einem alle Teile (hierarchisch) bindenden architektonischen Prinzip erhöht: *What is unique in Michelangelo is the conception of the simile as a relationship which might be called organic [...]. It is anatomy rather than number and geometry, that becomes the basic discipline for the architect; the parts of a building are compared, not to the ideal overall proportions of the human body but, significantly, to its functions. The*

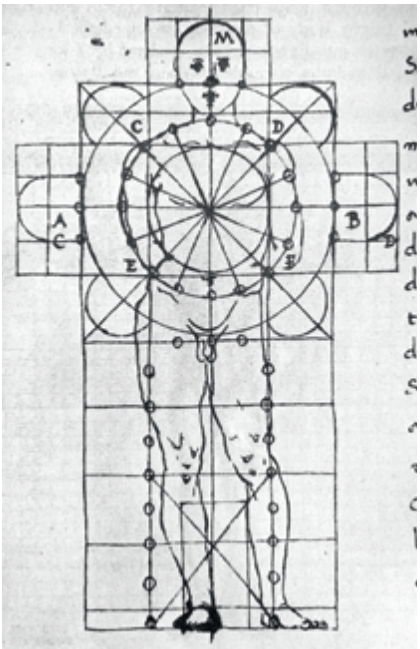


Abb. 60 – Francesco di Giorgio (15. Jahrhundert): Ideal church plan (aus Ackerman, S. 39, Abb. 1)

247 Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst – Darmstadt, 1975, S. 293

248 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 38

249 Eigene Übersetzung nach James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 37, 283

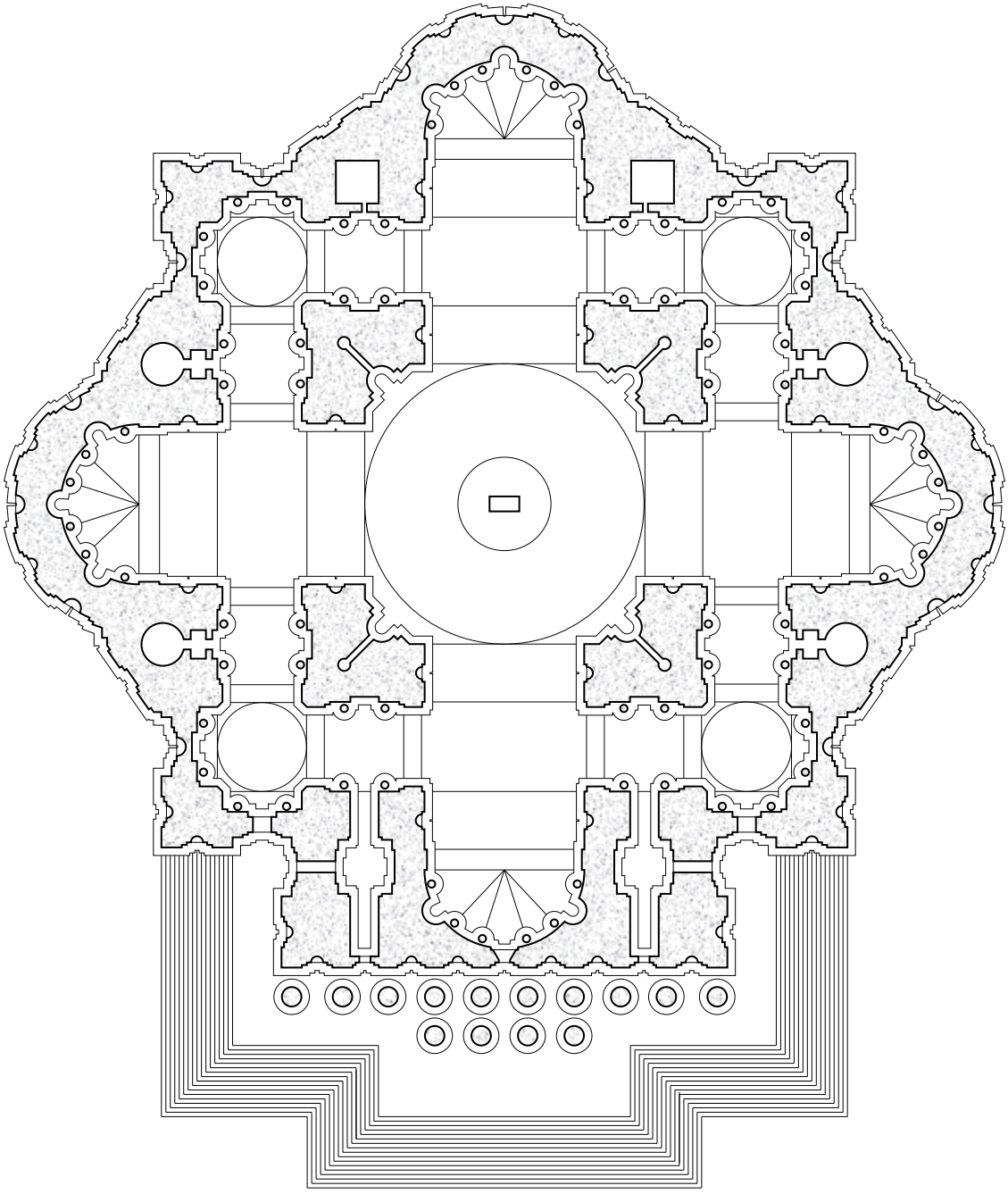


Abb. 61 – Michelangelos
Entwurf für St. Peter

reference to eyes, nose and arms even suggests an implication of mobility; the building lives and breathes.[250] *Seen in this perspective, Michelangelo's approach to architecture appears as a radical departure from Renaissance tradition. His association of architecture with the human form was no longer a philosophical abstraction [...]*[251] Michelangelo brach damit die starre Systematik der Hochrenaissance und gab die Impulse, die die künstlerische Bewältigung der beschriebenen Ereignisse (siehe Kapitel *Geschichtliche Kontexte*) im ausgehenden 16. Jahrhundert erst zu einer ausdrucksstarken neuen Kunst haben werden lassen. Ein Beispiel: Die Außenwände für St. Peter – er führte die von ihm entworfenen Pfeiler und Wände in unregelmäßigem Winkel zusammen, was den Eindruck einer bewegten Kontur erzeugt, die seiner anatomischen Architekturtheorie entspricht (Abb. 61): *their diagonal outer faces do not form a 45° angle; they were drawn on the principle that a straight line is the shortest distance between two points, without the regard for the angle of incidence, and in violation of Renaissance laws of geometry and proportion. Michelangelo interpreted these diagonals as building elements – as muscles, not the limits of a regular polygon.*[252] *Bramante saw the exterior as a society of distinct geometrical form bound together by proportion, Michelangelo as a single body [...]. The structural technique – a revival of the heavy, plastic wall-masses of Roman and Byzantine architecture – permitted Michelangelo to treat the body of the basilica as a sculptural block.*[253] Und mehr noch: Die vier Wandteile, die das Quadrat bilden, das die peripheren Kapellen umschließt, scheinen von der übrigen Grundrissfigur losgelöst; sie sind ein äußerer Abdruck, der in die innere Raumfolge harmonisch eingebetten Kappellen, dem die Ruhe des Inneren fehlt. Das Verhältnis von Negativ- und Positivform, von Ruhe und Bewegung ist ein Architekturverständnis, in dem der (römische) Barock das zum Ausdruck der ihm eigenen Themen angemessene Mittel fand. Basierend auf den von Bramante geschaffenen Bedingungen, die er bei der Übernahme der Bauleitung von Sankt Peter vorfand, konnte Michelangelo die bereits volumetrisch gewordene Architektur St. Peters um diesen inneren Zusammenhang ergänzen, den Ackerman als *organic* bezeichnet.[254] Auch ist es Michelangelo, der neuartiges Ornament entwirft. Dies nicht von der architekturtheoretischen, sondern von der ästhetischen Seite betrachtend, gelangt Wölfflin zu demselben Ergebnis wie Ackerman und nennt Michelangelo den *Vater des Barock*.[255]

250 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 38

251 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 44

252 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 201 – es folgt: *Simple as the form seems to a modern eye, it represents – even more than the oval and trapezoid of the Campidoglio – a bold and difficult revolt against the immemorial sovereignty of rational geometric figures in architecture.*

253 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 203 – *The evolution of the basilica shows the degree to which Michelangelo's image of buildings as organisms pervaded the architecture of his time.* (S. 193)

254 James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986, S. 37 ff; S. 269 ff

255 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 134

iii. Gewölbe und Wände

Der römische Sakralbau lässt sich nicht ohne das tonnengewölbte Langhaus denken (Abb. 67 a, 83, 118).[256] Es ist in mancherlei Hinsicht mit den zuvor thematisierten ästhetischen Forderungen verbunden, so zum Beispiel mit der Zentralität des Bauwerks, die eine Rolle in der gottesdienstlichen Nutzung spielt. Diese inhaltliche Ebene spiegelt sich auf der strukturellen, wie nachfolgend gezeigt wird. Wichtige Parameter der Gestaltung eines gewölbten Raums sind dessen auftretende Kräfte; die Schubkräfte des Gewölbes bedingen die eng mit dem Langhaus verbundenen Bauteile, die die Lasten abtragen müssen. Im (römischen) Barock geschieht dies durch orthogonal zum Gewölbe stehende Mauern. Sie übernehmen eine Funktion analog derer gotischer Strebepfeiler mit dem Unterschied, dass sie nicht als Träger schweben, sondern als Wände bis in die Fundamente hinabreichen, sie entsprechen also im Grundriss den Trennwänden zwischen den Kapellen (Abb. 62-66, 67, 68). Wölfflin weist bereits auf die ihretwegen fehlende Durchgängigkeit der Seitenschiffe hin (von kleinen Öffnungen abgesehen).[257] Diese Mauern bleiben in ihrer Gestaltung oft nur Mauern, scheinen aber durch Gesimse auf die in der Hauptfassade an gleicher Position befindlichen Volutenklammern zu referenzieren, sodass sich die Volutenklammern der Fassade jochweise nach hinten wiederholen,[258] oder umgekehrt und konstruktiv gelesen, dass sich das Tragwerk in die Fassade hinein abbildet.[259] Bei Il Gesù zeichnet sich das die Volute tragende Gesims in ihnen ab (Abb. 84), doch nirgends geschieht es so elegant wie bei Santa Maria ai Monti, da dort das ganze Motiv übernommen wird: Die Stützmauern sind mit den Volutenklammern der Fassade identisch (Abb. 62). Sie übernehmen hier sowohl eine ästhetische als auch eine statische Funktion; sie vermitteln innere Kräfteverhältnisse nach außen. Das hatte es bei Alberti, der diese Volutenklammern aus einer allein ästhetischen Problemstellung heraus erfand, nicht gegeben.[260] Diese baulich-ästhetische Wechselwirkung endet nicht mit der äußeren Gestalt des Baus. Zudem fördert sie die markante Typologie eines dominanten Mittelschiffs mit zwei stark untergeordneten Seitenschiffen: Ein beispielsweise fünfschiffiger Grundriss hätte eine ungleiche beziehungsweise unhierarchische Behandlung des inneren und äußeren Seitenschiffs zur Folge, denn das innere bliebe durch statisch-konstruktive Abhängigkeit stärker befangen, während sich das äußere in größerer formaler Freiheit und damit geringerer Abhängigkeit zum Mittelschiff

256 Die Renaissancekirchen Santa Maria del Popolo und Sant'Agostino besitzen Kreuzgratgewölbe, auch Nostra Signora del Sacro Cuore oder San Pietro in Montorio.

257 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 159

258 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 110

259 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 187

260 Für die Fassade der florentiner Kirche Santa Maria Novella. Bei Santa Maria del Popolo (1472-'77) fehlen sie ebenfalls, aber bei Sant'Agostino (1479-'83) gibt es bereits eine Entsprechung zwsichen Fassade und Stützwerk; auch bei Santo Spirito in Sassia (1538-'90). Bei St. Peter sind die stützenden Gebäudeteile unsichtbar überbaut (was vermutlich eine Folge des ursprünglich als Zentralbau gedachten Entwurfs ist, der erst später zum Langbau erweitert wurde, und ein sichtbar basilikaler Querschnitt hier die Komposition des Ganzen erheblich gestört hätte). Beispielsweise die Kirche San Girolamo dei Croati (Ende 16. Jh.) besitzt eine deutliche Multiplikation des Fassadenmotivs nach hinten (Abb. 65).



Beispiele für den Zusammenhang zwischen Fassade und Tragwerk:

oben Abb. 62 – Santa Maria ai Monti (Multiplikation der Fassade nach hinten oder umgekehrt der Verweis auf die Stützmauern in die Fassade hinein)



unten Abb. 63 – San Giacomo in Augusta (gleiches Prinzip, allerdings mit einem Achsenbruch, da es sich um einen elliptischen Bau handelt)



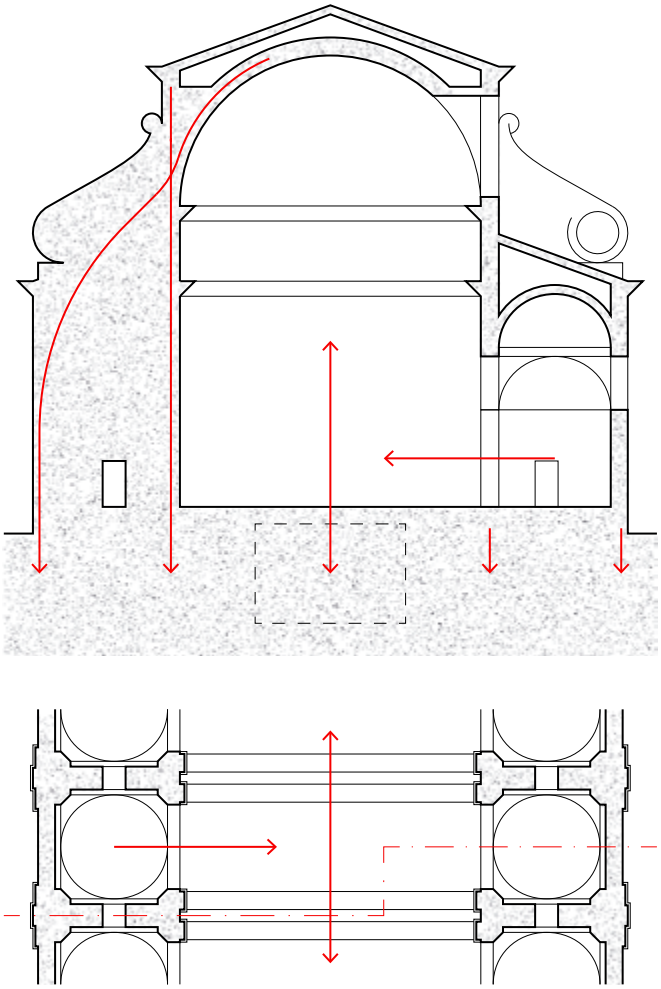


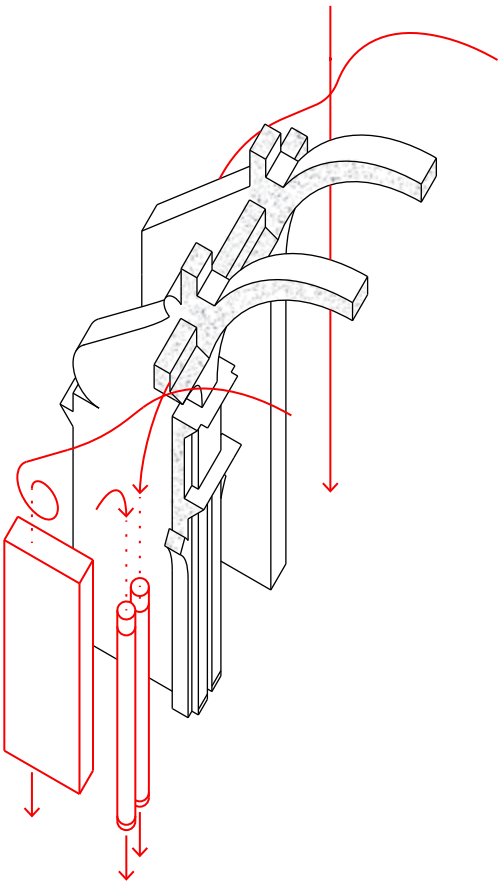


oben Abb. 64 – Santa Maria della Vittoria

mittig Abb. 65 – San Girolamo dei Croati

unten Abb. 66 – Südliche Apsiskalotte von St. Peter (entstanden nach 1547; aus Frank Zöllner, Michelangelo. Das vollständige Werk 1475-1564, Köln, 2007)





oben Abb. 67 a) Schematischer Querschnitt durch Sakralbau; wechselseitiges Bedingen von Zentralität und Dreischiffigkeit; Andeutung der Gruft, Korrelation von Tragstruktur und Baugestalt (siehe Abschnitt Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben)

mittig Abb. 67 b) der dazugehörige Grundriss mit Andeutung der Zentralität des nicht mehr autarken Seitenschiffs

unten Abb. 68 – Darstellung des strukturellen und räumlichen Gefüges (vgl. Abb. 51 und Abschnitt IV. i.); hinteres Joch (rot) zeigt Kräfteverlauf aus Abb. 67 a, zweites Joch entspricht notwendigem Bauteil, drittes Joch nun mit Ornament, das sich im vierten (rot) als ein struktives offenbart, das nicht mehr beliebig ist: Die Pilaster symbolisieren Säulen, auf denen die Bögen der Stichkappen auflagern (vgl. Abb. 111); der Doppelpilaster ist also ein tragendes Element im einfachsten Sinne. Die Wandscheibe dahinter fängt die Last des vergrößerten Gewölbes auf.

ausdrücken könnte,[261] was der Tendenz zur *Zentralität* widerspräche – einziger und zugleich unzulässiger Kompromiss wäre ein externalisiertes Strebewerk gotischen Prinzips gewesen. Die Dreischiffigkeit muss unter den tridentinischen Forderungen ein verändertes Größenverhältnis von Haupt- und Nebenschiffen zur Folge haben, um die für die Nutzung relevanten Flächen allein im Mittelschiff bereitstellen zu können. Das derartig vergrößerte Mittelschiff besitzt ein im gleichen Maße vergrößertes Gewölbe, was entsprechend größere Stützmauern erfordert. Größere statische Anlagen bedingen eine stärkere Zentralität und diese bedarf der Dreischiffigkeit … Die Dreischiffigkeit ist folglich ein Garant der baulichen Hierarchie. Es zeigt sich, dass die Zentralität des überwölbten Barockbaus auf konstruktiver Ebene ebenso besteht wie auf ästhetischer und ritueller. Darüber hinaus vollzieht er eine enge Bindung von Grundriss und Querschnitt beziehungsweise Grundriss und Aufriss, indem die hier wie dort wesentlichen Teile sich wechselseitig und organisch beeinflussen;[262] ein derartiger Zusammenhang drückt sich auch in den (bei Il Gesù erstmals verwendeten) Stichkappen des Gewölbes aus (Abb. 111): einerseits ästhetisch zwischen den Pilastern der Innenwand und der sich darüber auffächernden Gewölbefläche sowie andererseits konstruktiv zwischen dem Gewölbe und den Stützmauern;[263] die Pilaster werden spätestens damit zur ästhetischen Entsprechung der innen nicht in solcher Funktion erkennbaren Stützmauern und auch der Teile der Wände, die eine größere Last als die benachbarten zu tragen haben (Abb. 66, 68, 70). Das Tragwerk wird von Ornament und Baustruktur nachvollziehbar vermittelt; seine Notwendigkeit wird architektonischer Ausdruck. Wenn zudem die Gewölbeflächen über die Wände sichtbar mit der Erde darunter verbunden werden (Abb. 62-65, 70, 84), während zugleich die Konzeption eines märtyrerreichen römischen Bodens unter dem göttlichen Himmel Teil des Bauwerks ist (siehe Abschnitt *Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben*), dann korreliert der räumliche Charakter der Baustruktur mit der in der Vertikalen angelegten Bedeutung des Bauwerks.

iv. Die Kuppeln

Wichtigste Kuppel der vorangegangenen Zeit ist die von Brunelleschi am Florentiner Dom. Deren zweischalige Rippenkonstruktion fand über Michelangelos Entwurf für St. Peter den Weg nach Rom. Beginnend mit dem Bau der Kuppeln von Il Gesù (1584) und St.

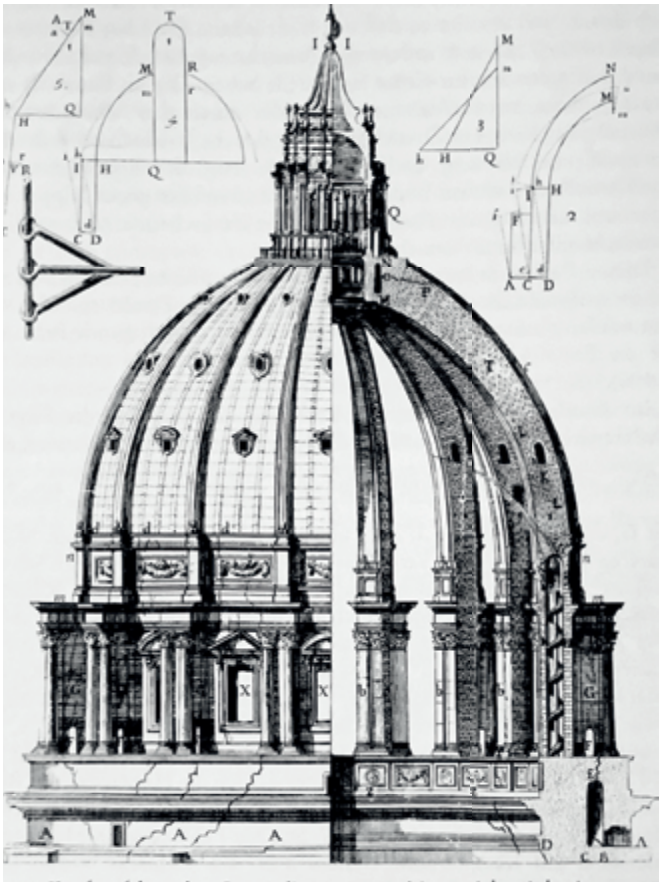
261 Die daraus folgende Raumwirkung lässt sich in der (nicht überwölbten) Lateranbasilika erahnen. Der Bau wurde unter Borromini barockisiert, doch zeigt er noch die Fünfschiffigkeit des antiken Baus; diese erzeugt eine räumliche Weite, ein Sichverlaufen, das entgegen der sonst so dominanten Längsachse geschieht. Die Raumfolge ist im Querschnitt weniger hierarchisch als bei anderen Kirchen.

262 In der Renaissance sind diese Zusammenhänge, abgesehen von Michelangelo, statischer und mehr durch proportionale Überlegungen bestimmt

263 Dieser Zusammenhang, der gleichzeitig einer zwischen Grundriss und Querschnitt ist, führt die Wandflächen und das Gewölbe zu einer Einheit zusammen. Diese Einheit findet sich unter anderem auch in den Apsiskalotten St. Peters von Michelangelo. Sie wird später durch Borromini explizit, indem er – für San Giovanni projektiert, in der Cappella dei Re Magi im Palazzo di Propaganda Fide markant ausgeführt – die Ordnungen der Wände und die Gliederung seiner Gewölbe über die Ecken im Grundriss hinaus fortführt, sodass der Raum ein geschlossener Organismus wird.



Abb. 69 – Sant'Andrea della Valle



links: Abb. 70 – Die Kuppelkonstruktion von St. Peter, aus dem Parere di tre mattematici sopra i danni che si sono trovati nella Cupola di S. Pietro sul fine dell'Anno 1742, Rom, 1743 (aus Hans Straub, S. 157)







o. r.: Abb. 71 – San Carlo ai Catinari
u. l.: Abb. 72 – Sant'Andrea della Valle
u. r.: Abb. 73 – Santa Maria Maggiore mit der Cappella Paolina

Peter (geplant von Michelangelo, 1589-‘90 etwas verändert durch della Porta umgesetzt, Abb. 70) wurde Rom eine Stadt der Kuppeln (Abb. 70-73, 102, 105, 106). Bedeutende Beispiele sind etwa die Cappella Sistina (S. M. Maggiore, 1590), Cappella Paolina (S. M. Maggiore, 1610; Abb. 73), Ss. Trinità dei Pellegrini (1612), S. Giovanni dei Fiorentini (1612-‘14), S. Carlo ai Catinari (1612-‘20; Abb. 71), S. Andrea della Valle (1620-‘23; Abb. 72),[264] nebst weiteren, kleineren zu gleicher Zeit. Wie auch bei den Gewölben, findet sich in der Bauweise der Kuppel eine Auseinandersetzung mit den auftretenden Kräften; die Kräftespiele von Tragwerken wurden bereits ein Jahrhundert zuvor, insbesondere von Leonardo,[265] dezidiert bedacht.[266] Die praktische Umsetzung einiger daraus gewonnener Erkenntnisse zeigt sich etwa an der Kuppel von St. Peter durch den erstmaligen Einsatz von eisernen Ringankern.[267] Auch wenn diese falsch konzipiert waren,[268] zeigt sich mit ihnen verbunden der grundlegende Anspruch, Konstruktion als ästhetisches Werkzeug nutzbar zu machen, um die Kuppel leichter zu gestalten. Der im Abschnitt *Gewölbe und Wände* beschriebene Zusammenhang von Pilastern und baulicher Struktur findet sich zugleich bei der Konstruktion der Kuppel: So zuerst bei St. Peter (Abb. 70) mit seinen außen am Tambour markant sichtbaren Doppelsäulen, denen die Pilaster im Inneren exakt entsprechen, auch S. Andrea della Valle und weitere; ebenso sind in St. Peter die sich ins Kuppelinnere durchprägenden Rippen vorgedacht, sodass diese gleichsam als Verlängerung der Pilaster von unten nach oben vermittelt werden – von außen betrachtet steht die Kuppel, als weitere Etage (Abb. 102, 105) auf dem Unterbau: Es stellen sich so mehrere Etagen übereinander, die schließlich in der Laterne und dem Kreuz darauf münden – das Ganze wächst aus dem Boden empor (oder entfaltet sich aus dem Himmel). Ein Effekt, der allerdings seit St. Peter durch die Reduktion der Seiten- zugunsten der Prachtfassade des Langhauses nur noch beim Blick von vorn erkennbar bleibt (Abb. 69; siehe Abschnitt *Das Stadtbild Roms*). Während es in der Fassade sowohl eine horizontale, wie eine vertikale Hierarchie gibt, gibt es in der Kuppel (notwendigerweise) keine horizontale mehr; stattdessen wird die Vertikalität der Komposition des Gebäudes im Ganzen gestärkt und findet sich in der Laterne und dem Kreuz darüber aufs Höchste verdichtet.[269] Hierarchisch anklingende Spielarten gibt es zum Beispiel im Tambour von S. Andrea della Valle, deren entlang der Hauptachsen ausgerichtete Giebel als Segmentbögen ausgeführt sind und die um 45° abweichenden als Dreiecksgiebel (Abb. 72); ein Motiv das die unbedingte Vertikalität zugunsten einer stärkeren baulichen Einbettung subtil unterbricht.

264 Später gefolgt von SS. Martina e Luca (1660-‘64), S. Tommaso di Villanova (Castel Gandolfo, 1659-‘60), S. Agnese in Agone (1653-‘57) u.v.m.

265 Siehe Ludwig Heinrich Heydenreich: Die Sakralbau-Studien Leonardo Da Vinci‘s

266 Hans Straub: Die Geschichte der Bauingenieurskunst – Basel, 1992, Kapitel III

267 Paul Kuff, Karl Schwalbenhofer, Alice Strohm: Tragwerke: als Elemente der Gebäude- und Innenraumgestaltung – Wiesbaden, 2013 , S. 27

268 Die Ketten wurden ohne Vorspannung verbaut, sodass sich über das folgende Jahrhundert vermehrt Risse bildeten; als Lösung brachte man in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufgrund der statischen Berechnungen dreier Mathematiker weitere Ringanker in die Kuppel ein. (Wilfried Wapenhans, Jens Richter: Die erste Statik der Welt vor 260 Jahren – Dresden, 2013)

269 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 117 – Wölfflin ehrfürchtig: *Man kann hier ahnen lernen, was dieser Mann unter dem „Komponiren im Grossen“ verstand.*

v. Verknüpfungen

Die Architektur war bis zur Hochrenaissance grafischer Natur und durch Künstler und Baumeister wie Leonardo wurde das architektonische Denken um seine räumliche Tiefe ergänzt, was schließlich durch Bramante und weitere in Rom Anwendung und Ausdruck fand und von hier aus als eine Verknüpfung der klassischen drei Projektionen – Grundriss, Aufriss, Schnitt – räumlich erfahrbar wird. Diese Räumlichkeit wird insbesondere durch Michelangelo um eine Qualität ergänzt, die man als organisch bezeichnen kann: Die Einordnung der baulichen Glieder in die Ganzheit des Baus unter wechselseitiger Beeinflussung ihrer Gestalt. Bauliche Glieder in diesem Sinne sind Gewölbe, Kuppel, einzelne Wandelemente und so weiter.

Im Tambour bleibt die Multiplikation von Elementen hierarchielos, weil ursprungs- und ziellos – die sonst im (römisch) barocken Sakralbau vorzufindende horizontale Hierarchie entfällt; die vertikale bleibt bestehen und verstärkt die Aufwärtsbewegung des Kuppelbaus, die sich mit der Laterne und dem Kreuz darüber ins Infinitesimale verdichtet. Darunter, in den Seitenschiffen und dem Gewölbe, ist es vornehmlich die Bindung von Wand und Decke, die dem Bau damit einen sprechenden Charakter verleiht: Das Ornament verweist auf das Tragwerk – es ist struktiv – und gleich dem Ornament wird der gesamte Bau zu einem struktiven Körper, der die in ihm auftretenden (physischen) Kräfte über die großen wie die kleinen Teile seiner Architektur kommuniziert. Dieser Eindruck wird konkret durch die in den Volutenklammern der Fassade sich abbildenden Stützmauern, die zudem die Durchgängigkeit der Seitenschiffe aufheben (Abb. 67, 68), sodass der Innenraum stärker Zentralisiert wird. Dies korreliert mit der Größe des Mittelschiffs, das nun die in den Seitenschiffen entfallenden Flächen kompensiert; es gibt folglich eine Einheit von baulicher Hierarchie (zwischen den Schiffen und auch dem Ornament) sowie Dimension und Proportion (der Schiffe zueinander), in der römisch (barocken) Dreischiffigkeit. Die genannten Aspekte fallen im (römischen) Barock zusammen und bilden im Bauwerk einen eigenen und fruchtbaren Kosmos innerer Bezogenheit, die sich nicht nur in einer Plangrafik, nicht nur in zwei Dimensionen ausdrücken lassen, sondern erst in der Verflechtung von Grundriss und Querschnitt beziehungsweise Aufriss völlig aufgehen, sodass der (römisch) barocke Raum nicht nur raumhaft, sondern räumlich zu denken ist. Was zuvor ein lineares *Gerippe* war, das ist nun ein Raumgerüst. So scheint die (römisch) barocke Architektur nicht eine Auflösung derjenigen der Renaissance zu sein, keine *Pathologisierung,*[270] sondern vielmehr eine innerbauliche Spezialisierung der architektonischen Elemente, die die in der Renaissance (erneut) gesetzten Begriffe erst in eine Ordnung bringen – es herrscht nicht mehr die Harmonie einer abstrakten anthropometrischen Zahlensymbolik, sondern vielmehr werden die Säulen und Pilaster, die Wände und die Raumteile zueinander in eine hierarchisierte Beziehung gebracht; das theoretische Wollen der Renaissance wird im Barock konkret und spezifisch: Es entsteht ein Verhältnis von Masse und Raum, in dem der Raum die Masse erst formt; was als Form erkennbar ist, ist das Ergebnis innerer Raumkonfigurationen (Abb. 61). Diese müssen schließlich nicht mehr als erlebbarer Teil

270 vgl.: Oskar Bätschmann – in – Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 11 ff; sowie ebd. S. 110 – dort schreibt Wölfflin vom *Fortgang zum Pathologischen.*

der Architektur vorhanden sein, sondern können als lediglich ideelle Teile enthalten sein, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird. Es entsteht zunehmend ein Zusammenhang zwischen Grundriss, Aufriss und Schnitt, deren gegenseitige Einflussnahme sich in der Dynamisierung von Formen ausdrückt und deren Durchdringung in der Multiplikation von Elementen.

V. PLASTIZITÄT UND RÄUMLICHKEIT IN DEN FASSADEN

Die gesteigerte Bedeutung der Fassade im Laufe des 16. Jahrhunderts fordert eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Aufbau und der Konzeption der Fassaden. Besonders wichtig ist der Aspekt ihrer inneren als einer räumlichen Struktur. Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist der Pilaster, der als ein die Horizontale gliederndes Element auch im Grundriss wirksam ist, sodass der Grundriss der Fassade nicht bloß der einer Wand ist, sondern der einer eigenen Raumsituation.

i. Die Pilaster

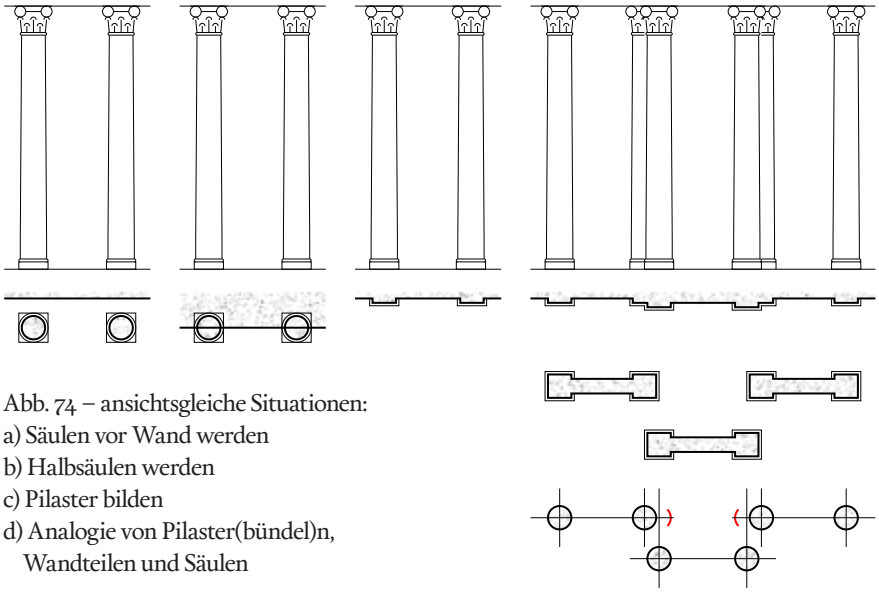


Abb. 74 – ansichtsgleiche Situationen:
a) Säulen vor Wand werden
b) Halbsäulen werden
c) Pilaster bilden
d) Analogie von Pilaster(bündel)n, Wandteilen und Säulen

Der Pilaster ist das aufrissgemäße Abbild der Säule in einer reliefierten Wand; er will Säule sein, kann aber die Wand nicht aufgeben (Abb. 74 c, b, a). So lässt sich ein Motiv wie das Pilasterbündel (im Innenraum erstmals bei Sant Andrea della Valle zu erkennen; Abb. 18, 19, 118)[271] als räumliche Konstellation mehrerer sich im Aufriss überdeckender Pilaster beziehungsweise Säulen in der Wandmasse verstehen. Eine im Grundriss imaginierte Raumfolge aus Säulen ergibt (in der Tiefe der Ansicht) gestaucht das Relief der Pilaster in der Fassade (Abb. 74 d). Eine solche Überdeckung ist ohne ihre ideelle Staffelung in die Tiefe nicht plausibel; tatsächlich markieren die Pilasterbündel oder gestaffelte Doppelpilaster in den Fassaden zumeist einen Versprung der Wand; ein (flacher) Risalit ist die Folge und es entsteht der Eindruck von sich überlagernden Ebenen (Abb. 74 d, 81, 82).

Im (römischen) Barock gibt es manche verstärkende Faktoren für eine solche virtuelle Tiefe in den Fassaden. So die zuvor beschriebene Zusammengehörigkeit von Volutenklammer und Stützmauer, die die Fassade als nach hinten iteriert erscheinen lassen – beziehungsweise der virtuellen Räumlichkeit der Fassade eine Konkretisierung geben (Abb. 62-65, 84). Ferner findet sich bei einigen Kirchen (u.a. Sant'Ignazio, San Carlo ai Catinari, Abb. 103; Santa Maria in Vallicella, Abb. 115; Santa Susanna, Abb. 86) in der Ädikula des Obergeschosses sowie bei einigen anderen Kirchen in anderen Teilen der Fassade eine Ionische Ordnung, die die Kapitelle im Sinne des Ionischen

271 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 162



v. l. n. r. – Beispiele ionischer Eckkapitelle
Abb. 75 – Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)
Abb. 76 – Santa Maria in Aquiro
Abb. 77 – Sant'Andrea delle Fratte
Abb. 78 – San Girolamo dei Croati
Abb. 79 – Implizierte Säulenstellung

Eckkonflikts[272] behandelt – die derart gestalteten Kapitelle ermöglichen dem ionischen Tempel gleichartige Ansichten von seinen vier Seiten, während sie im Kontext der römischen Frontfassade je seitliche Fassaden implizieren, ohne dass diese als solche gebaut sind (Abb. 75-78). Sie lassen also eine den Pilastern folgende Säulenreihe vermuten, die zwar nicht real vorhanden ist, aber doch als Möglichkeit besteht (Abb. 79). Für die (römisch) barocke Fassade bedeutet dies, dass die Verwendung von herausgedrehten Voluten nicht etwa eine Ansicht der Fassade über eine schräge Perspektive fordert, sondern dass sie deren Tiefenwirkung als Symbol bestätigt und stärkt.

ii. Die Dualität von Räumlichkeit und Plastizität

Die in der Renaissance nur flach reliefierten Fassaden werden im 16. Jahrhundert plastischer, während zugleich die Säulen in die Wand zurücktreten, fast verschwinden und lediglich in Form von Pilastern erscheinen.[273] Dieses Phänomen wird als *wandgebunden* bezeichnet:[274] Alles Ornament wird von der Masse der Wand geschluckt und verliert seine Eigenständigkeit – dieses Spiel in der Wand ist jedoch kein bloß volumetrisches, sondern eines, das, wenn man die Deutung Wölfflins verlässt, räumlich wird: Die Fassaden geben den Eindruck von sich überlagernden Ebenen; sie zeigen in ihrer Volumetrie eine schichtartige Struktur[275] und suggieren damit eine räumlich lesbare in der gleichen Weise, wie der Pilaster die Säule suggeriert, ohne Säule zu sein. Es besteht folglich eine Dualität in der Lesbarkeit der Fassaden – entweder volumetrisch, plastisch, wie bei Wölfflin,[276] oder räumlich, strukturell (Abb. 74 d). Oder anders: materiell einerseits oder ideell andererseits. Die Pilaster stellen darin das ordnende System, innerhalb dessen einerseits die Mauermassen vor- oder zurückdrängen oder andererseits ihr Raum begrenzt wird. So bildet etwa Il Gesù (Abb. 82) ein nicht allzu tiefes Fassadenrelief, das aber die Vorstellung einer mehrschichtig gestaffelten Architektur evoziert, die nicht bloß einige

272 Der bei den in der Ecke eines Tempels stehenden Säulen auftritt, die das ionische Kapitell als von zwei Seiten ansichtig zeigen muss und dieses darum als Sonderform mit einer herausgedrehten, doppelseitigen Volute darstellt.

273 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 108 f

274 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 26f

275 Dies hatte Wölfflin noch erkannt, aber bleibt auch darin bei einer rein plastischen Deutung – Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 67

276 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 101; siehe Abschnitt *Der Barockstil nach Wölfflin* sowie *Die Methode Wölfflins*

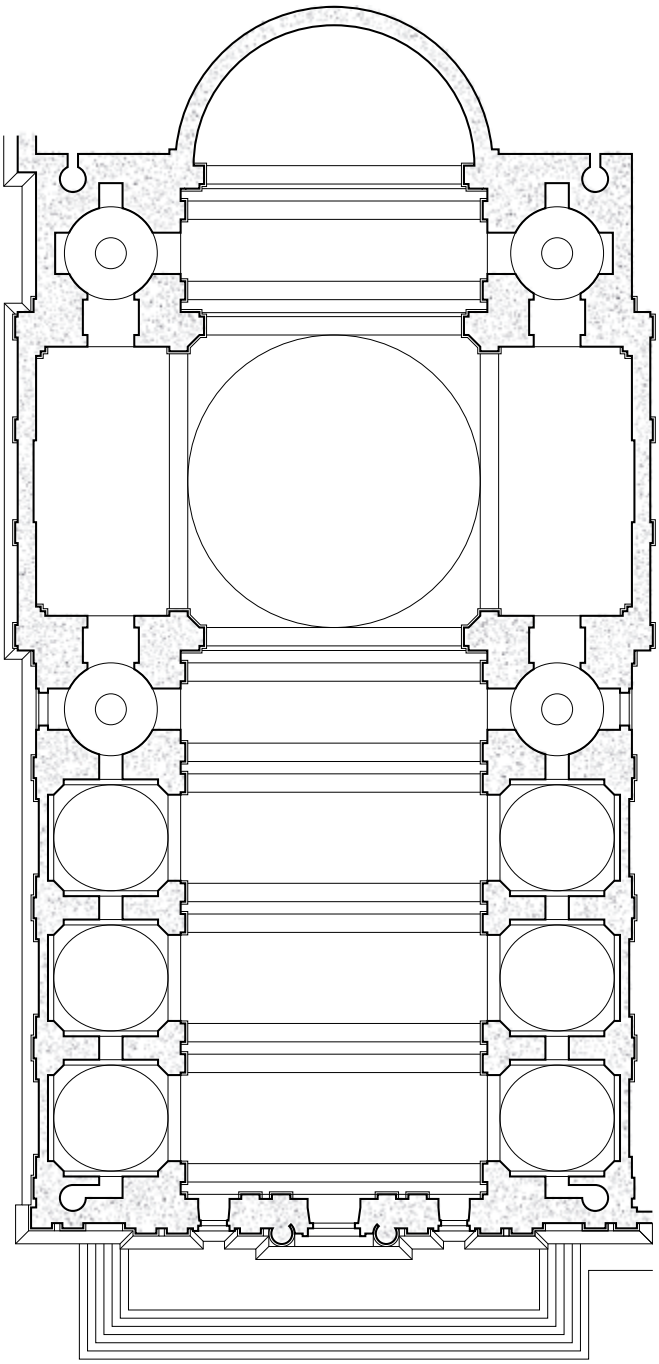


Abb. 80 – Grundriss Il Gesù

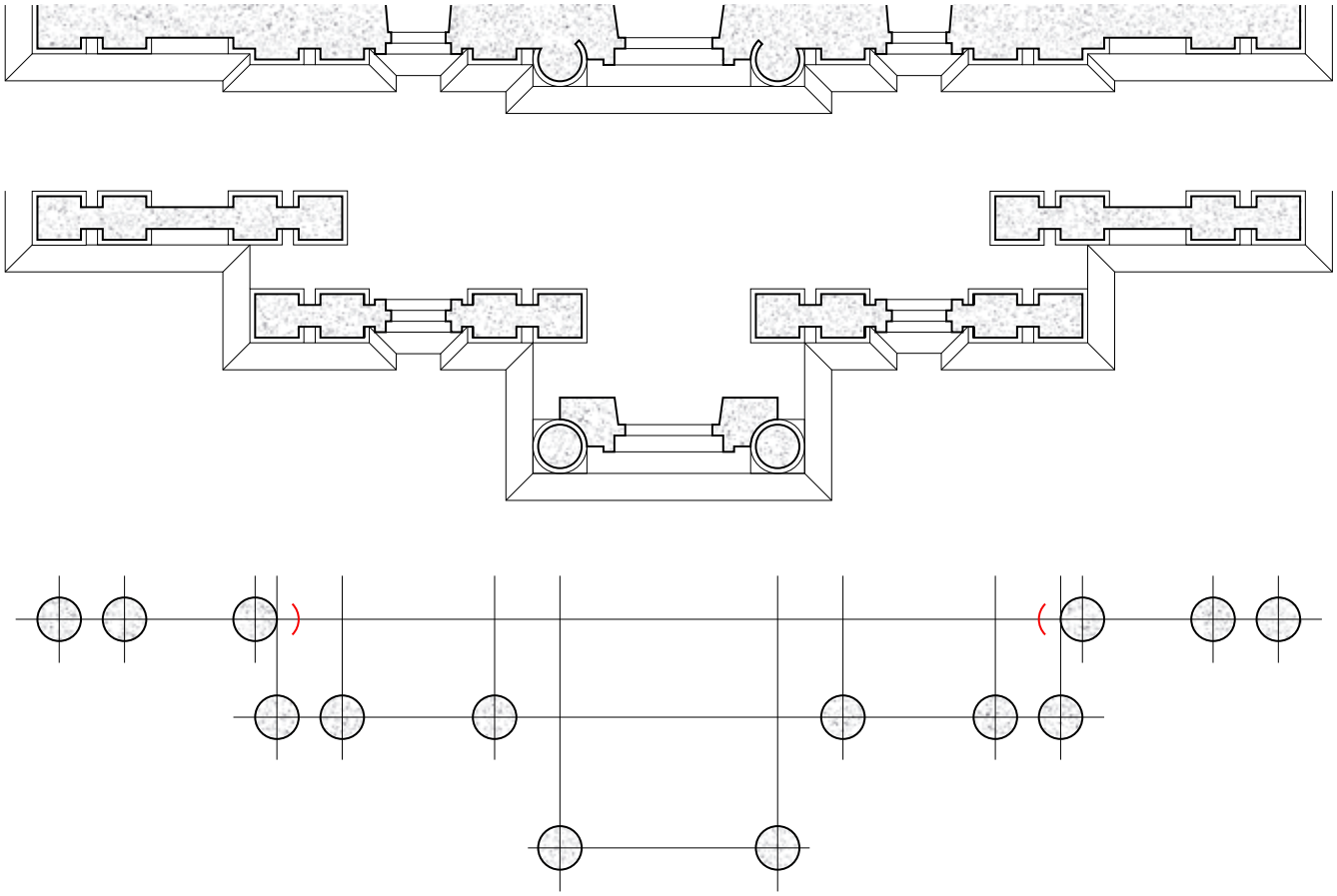


Abb. 81 – Fassadengrundrissstudie Il Gesù
a) Fassadengrundriss Il Gesù
b) Fassadensystem aus Wandscheiben
c) Fassadenraum aus Säulenstellungen
Achsensprung rot markiert; siehe auch Abb. 84

Handbreit tief reicht, sondern eine eigene ideell begehbare Räumlichkeit eröffnet (Abb. 81), ähnlich einem Bühnenbild, allerdings mit der umgekehrten Methode: die gestaffelten Ebenen stehen nicht frei, sondern sind in eine einzige Wandscheibe gebunden, eben wandgebunden, ohne aber den Charakter des Bühnenraums aufzugeben. Hierin zeigt sich der eigentliche Charakter dessen, das Wölfflin an anderer Stelle als *Vervielfältigung des Umrisses*[277] kennzeichnet: Die scheinbare Multiplikation von Bauteilen ist die ästhetische Auswirkung einer in der Masse der Wand verdichteten Raumstruktur oder umgekehrt: Die Wand beginnt, sich zu verräumlichen und die noch nicht frei stehenden Säulen und Wandscheiben sind bereits in ihrer Freiheit vorgedacht. Dies ist bereits im Aufriss gegeben, aber wird durch den plastischen Eindruck des Gebauten noch verstärkt. Eine solche Deutung ist darum angebracht, da die Auflösung der Fassade in ihre Raumteile das vermeintlich chaotische Ganze in ein geordnetes System ähnlicher Elemente bringt.[278]

iii. Die Fassade und der Baukörper

Wölfflin schreibt, dass die Fassade *zu einem höchst prächtigen Schaustück [wird], das ohne organischen Zusammenhang mit dem inneren Kirchenkörper vorgesetzt wird.*[279] Die Relevanz der Prachtfassade liegt für Wölfflin in der Tatsache, dass der Langbau sich durch eine andere als seine Längsrichtung nicht erleben lässt, wie er erlebt sein will: *Langstreckung der Kirche und Zugang über die Längsachse sind Voraussetzungen für die Aufwertung der Eingangsseite zur Fassade der Kirche.*[280] Diese Beziehung ist evident. Für den vermeintlich fehlenden *organischen Zusammenhang* von Fassade und Bau mag es verschiedene Gründe geben – etwa ökonomische, auch programmatische wie bei Carlo Borromeo[281] oder städtebauliche, wenn der Baukörper im engen Geflecht der Häuser eingeschlossen steht. Unabhängig von solchen äußeren Faktoren gilt für die Prachtfassade: *Der Langbau bedarf ihrer unbedingt.*[282] Allein darin liegt eine gewissermaßen *organische*[283] Bindung, denn die *Langstreckung* forciert einen besonderen Abschluss. Es gibt also allein durch Betonung der Länge eine direkt resultierende Abhängigkeit der Fassade zum Baukörper. Doch damit ist die Frage nach dem Zusammenhang von Fassade und Baukörper nicht beendet, es gibt weitere Bindungsprinzipien, die über Wölfflin hinausgehen. Eines davon ist relational, da es sich nicht über den Grundriss oder Schnitt erschließen lässt, sondern die unmittelbare Raumerfahrung betrifft: Die Fassade vermittelt zwischen den Dimensionen des Stadtraums und des Innenraums. Während nämlich die Fassade sich gegenüber der stadträumlichen

277 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzip, 1986, S. 57ff

278 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 168 f – Schlimme demonstriert dies anhand der Fassade von Santi Ambrogio e Carlo.

279 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 102

280 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 226

281 Siehe Abschnit *Carlo Borromeo und die Instructiones*; Borromeo forderte explizit eine den übrigen Fassaden an Pracht überlegene Front (Susanne Mayer-Himmelheber: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984)

282 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 102

283 *[...] wie die Natur in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt.* (Wölfflin, 1986, S. 73)



Abb. 82 – Fassade Il Gesù



Abb. 83 – Il Gesù Innenraum (nach dem späteren Umbau 1668-'73; vgl. Abb. 111)



Abb. 84 –Il Gesù

Umgebung behaupten muss und, wie bereits gezeigt (Abschnitt *Das Stadtbild Roms*), prinzipiell im Maßstab an diese gebunden ist, scheint doch der (von Wölfflin kritisierte) Größenunterschied zum inneren Raumvolumen beim Eintreten keinerlei Rolle mehr zu spielen. Stattdessen scheint dieser dem Maßstab der Fassade zu entsprechen, da der größere stadträumliche Betrachtungskontext durch den kleineren des Innenraums ersetzt wird, er also einen Maßstabsprung vollzieht, der die unterschiedlichen Dimensionen relativiert. Als qualitative Gleichung formuliert: Die Fassade ist in dem Maße größer als der Innenraum, wie der Außenraum größer ist als die Fassade.[284] Diese Verhältnisse scheinen die wahrgenommene Größen von Fassade und Innenraum zumeist entsprechen zu lassen; das Verhältnis von Fassade und äußerer Kubatur des Baukörpers ist hingegen nachrangig.[285] Der Innenraum wird durch die Fassade mit dem Außenraum vermittelt und diese Vermittlung ist an den Betrachter gerichtet, was eine Art von Verbindung erzeugt, die zwar nicht im metrischen Sinne organisch ist, dafür aber im perzeptiven.

iv. Die Fassade und der Baukörper: Il Gesù

Der Grundriss von Il Gesù (Abb. 80) zeigt eine Kombination verschiedener Typologien: Die Vierung mit ihren Kapellen scheint geradewegs ein Zentralbau der Renaissance zu sein, an den vorn ein Langhaus mit drei Jochen sowie hinten eine Apsis schlicht angehängt sind, wodurch der Raum seinen längsgerichteten Rhythmus erhält. Eine Verbindung der Grundrissglieder entsteht durch ihre Metrik: Ein Joch entspricht der Tiefe der Eckkapellen des Zentralbaus; diese in Summe vier Jochbreiten des Mittelschiffs entsprechen zwei Kuppeldurchmessern; ein Joch entspricht also dem Radius der Kuppel. Die andersartigen Grundrissteile erhalten so ihre bindende Kraft. Die dreijochigen Seitenschiffe sind als solche nicht erlebbar, da die Joche durch die Gewölbestützmauern getrennt und dadurch nicht mehr sind als bloß einzelne, dem Mittelschiff beigeordnete Kapellen (Abb. 67, 68, 84). Dadurch werden Mittelschiff und Kuppel so dominant, dass deren *zentralisierende Kraft* (Abb. 83) erst wirksam wird. Folglich ist der Querschnitt des Kirchenraums demselben Kräftespiel unterworfen wie die Fassade (Abb. 67, 68, 82). Ferner gilt: *Die innere Organisation wird auch mittels der Öffnungsverteilung in der Fassade, also auch durch die Gliederung nach außen präsentiert. Die drei Öffnungsachsen spannen das dahinterliegende Langhaus in Höhe und Breite auf. Seine Längsachse durchquert die Fassade durch ihre zahlreichen Öffnungen, wird durch die Öffnungen sichtbar gemacht. Die äußersten Achsen*

284 Zweifellos gibt es profane Innenräume, die ähnlich groß sind, wie die großen sakralen, aber in ihnen spielt die Beziehung zum stadträumlichen Außen keine spezifische Rolle, da sie als private Orte durch eine mehr oder weniger kontingente Raumfolge erschlossen werden, während Kirchenräume notwendigerweise direkt von der Straße erschlossen werden, was in der Folge auch deren Beziehung zwischen Innen und Außen unmittelbar prägen muss.

285 Dass die Fassade als Kommunikator zwischen Innen und Außen galt, legt später eine Äußerung Borrominis nahe, der über das Oratorio di San Filippo Neri, dessen Fassade keine solche Kommunikationsfunktion übernimmt, schreibt: *Ich entschloss mich also, den optischen Eindruck des Passanten zu täuschen und die Fassade dem Platz zuzuwenden, als begänne das Oratorium dort [was es nicht tut] und als läge der Altar gegenüber der Tür [...]* (Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, Anm. 108, S. 240)

der Fassade entsprechen den Kapellennischen im Inneren der Kirche. Da diese zum Langhaus, also quer zur Längsachse der Kirche orientiert sind, hinterlassen sie in der Fassade keine Spuren, erzeugen also keine Öffnungen. Die Fassade entspricht genau Form und Ausrichtung des Inneren der Kirche [Abb. 82].[286, 287] Ein weiteres Motiv ist die Dreiachsigkeit der Fassade vor dem Mittelschiff, sodass es mit den die Seitenschiffe markierenden Fassadenachsen insgesamt fünf im Erdgeschoss beziehungsweise drei im Obergeschoss sind – diese Dreiachsigkeit ist im Mittelschiff dahinter zur Einheit gebunden; sie ist ein bauliches Prinzip der Trinität, das zugleich der theologischen Trinität entsprechen mag.

v. Am Beispiel: Santa Susanna

In der Fassade von Santa Susanna (1597; Abb. 86, 87) wird dieses Programm vollendet: Der Portalbereich tritt stark hervor, von Dreiviertelsäulen flankiert. Räumlich zurückgestellt, noch immer von Dreiviertelsäulen gerahmt, sind die zweite und vierte Achse der Fassade (links und rechts des Portals). Neuerlich zurückgestellt finden sich die äußeren Felder, nur mehr flankiert von Pilastern, deren innen stehende sich schon hinter die Dreiviertelsäulen der benachbarten Achsen schieben – oder umgekehrt: von den nach vorn (zum Betrachter) drängenden Fassadenteilen verstellt werden; es ist eine äußerst klare, räumlich konzipierte Staffelung, die noch auf die ziegelgemauerten und durch kaum mehr als Lisenen gegliederten Flügelbauten zu beiden Seiten übergreift und so ein allmähliches Einfrieren der Fassade nach außen hin zeigt (Abb. 85 a, b). Eine ähnliche Entwicklung zeigt die Fassade auch in ihrer Vertikalität: Das Erdgeschoss ist wie beschrieben gegliedert; das Obergeschoss besitzt (bis auf die Aedicula im Zentrum) keine Säulen, sondern lediglich Pilaster. Die räumliche Staffelung der Felder entspricht derjenigen des Erdgeschosses, allerdings münden diese in die Volutenklammern, die zwischen dem oberen Gebälk und der Attika der Flügelbauten vermitteln. Es gibt also die Dominanz der sakralen Mitte. Es gibt die Schwere des Materials, das abwärts strebt – vom Giebel über die Flanken zu den eingeschossigen Flügelbauten hinab, die zur profanen Bebauung überleiten. Es zeigt sich eine nach außen hin langsam absinkende Massigkeit – aber zugleich gibt es eine Ornamentierung, die ein Aufstreben gegen dieses irdische Lasten zeigt: Die Figurennischen treiben aufwärts, die Giebel stoßen außen schon fast an die Kartuschen, in der zweiten und vierten Achse berühren sie diese und der Giebel über dem Portal stößt beinahe ans Gebälk; die Giebel der Nischen sind im Erdgeschoss noch dreieckig und geschlossen, im Obergeschoss rund und segmentiert. Wie das Ornament, so ist auch der Kirchenbau selbst ein in der Mitte aufragender, der sich gegen die Schwere (seiner Umgebung) widersetzt. Die gesamte Fassade ist dialektisch konzipiert. In ihr bildet sich profane Last ebenso ab wie die Leichtigkeit des geistig-Sakralen. Sie vermittelt also auch inhaltlich zwischen dem profanen Stadtraum und dem sakralen Innenraum. Selten treten diese Aspekte so klar auf wie bei Santa Susanna, doch sind sie in vielen

286 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 187

287 Wölfflin benennt dies, vermeidet es aber, daraus einen inneren Zusammenhang von Bau und Fassade abzuleiten (Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 44 und 102)

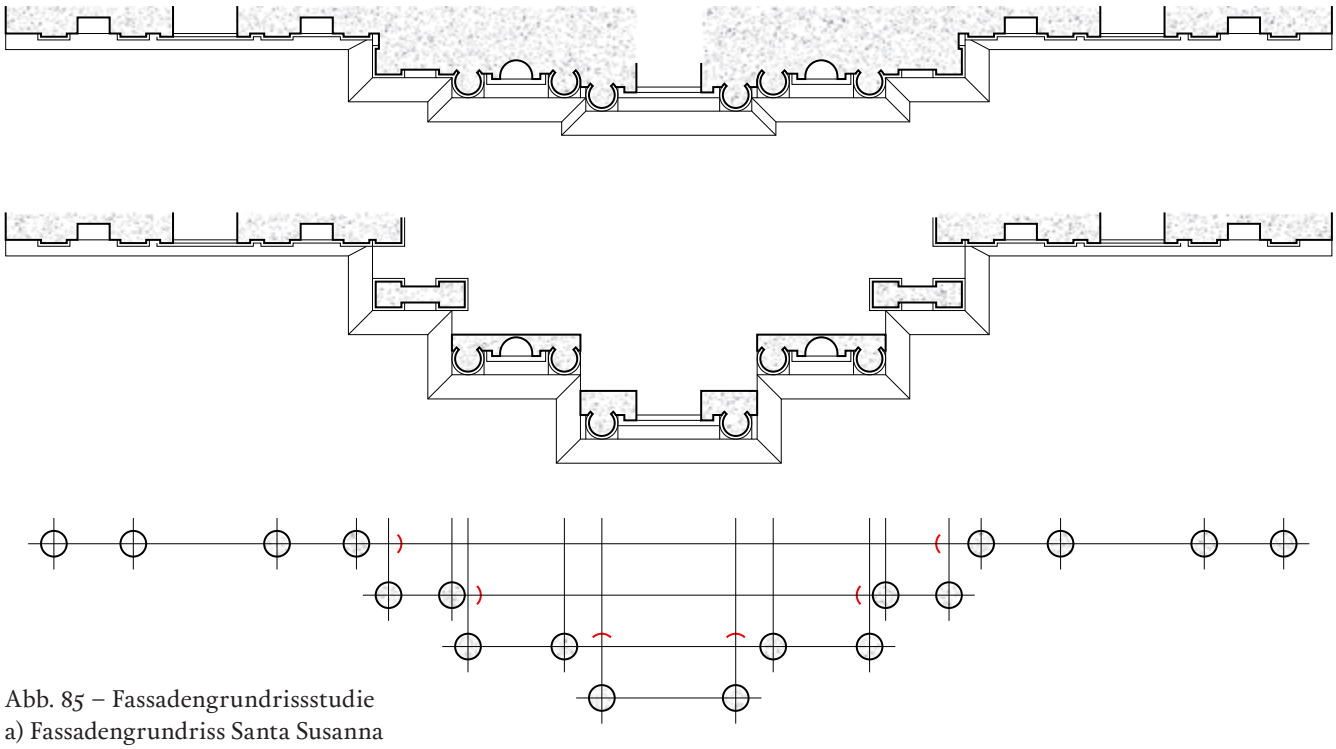


Abb. 85 – Fassadengrundrissstudie
a) Fassadengrundriss Santa Susanna
b) Fassadensystem aus Wandscheiben
c) Fassadenraum aus Säulenstellungen
Achsensprung rot markiert; siehe auch Abb. 81

Abb. 86 – Fassade Santa Susanna



Abb. 87 – Fassade Santa Susanna
bauliche Vermittlung von sakral zu profan



der wichtigen Bauten um 1600 vorhanden: Die Ambivalenz der vertikalen Ausgestaltung bildet ein dialogisches Programm zwischen Oben und Unten, im Sakralbau also: zwischen Gott und Welt. Umso mehr, da auch Santa Susanna eine zugleich entstandene Gruft aufweist, die die Vertikalität der baulichen Konzeption betont. Es drängt das Portal der Fassade dem Betrachter entgegen, es schiebt sich aus dem Baukörper heraus, das Innere schon veräußernd, sodass sich die Bewegung des Betrachters – hinein in das Innere der Kirche – seinerseits als bereits vorweg genommener Teil der baulichen Konzeption darstellt.

vi. Vom Sinn der Fassade

Die Fassaden geben den Eindruck von sich überlagernden Ebenen; sie zeigen eine gestaffelte Struktur. Die durch Pilaster und Vorsprünge in der Wand erkennbaren Schichtungen sind sowohl als Volumetrie der Mauermasse lesbar wie auch als Raumsituation: Es gibt eine Dualität der Lesbarkeit (Abb. 81, 82, 85, 86, 88). Die eigentliche Fassadenebene, die bloße Mauer hinter aller ideellen Räumlichkeit, tritt zurück in eine abstrakte Ferne. Der Fassadenraum ist in zur Mitte hin zunehmender Expansion begriffen; diese vollzieht sich entlang der Längsachse des Bauwerks: Er kommt dem Betrachter entgegen (Abb. 88) oder suggeriert von außen eine in den Bau hinein reichende Tiefe (z. B. mit ionischen Eckkapitellen; Abb. 75-79). Die Fassade ist nicht bloß kontingente Prachtarchitektur vor einem basilikalen Querschnitt,[288] sondern: *Der Langbau bedarf ihrer unbedingt*[289] und sie ist mit diesem strukturell verbunden. Die Öffnungen der Fassade verweisen auf den Raum dahinter; sie verlängern ihn in den Außenraum. Es gibt drei Portale, die zum Mittelschiff führen – drei Achsen, die im Inneren einem Mittelschiff entsprechen. Sie bilden eine bauliche Trinität in Analogie zur theologischen. Da die Seitenschiffe nur mehr einzelne Kapellen sind und keine durchgängige Längsachse mehr besitzen, sondern in Entsprechung zu den sich Gott zuwendenden Menschen zum Mittelschiff hin ausgerichtet sind, gibt es für sie keine Fenster oder Nischen in den Fassadenachsen. Das Motiv der fünf Achsen wird so endlich als Entsprechung des dreiachsigen Querschnitts lesbar. *Die Fassade entspricht genau Form und Ausrichtung des Inneren der Kirche.*[290] Schlimme spricht von einer *Entsprechung zwischen Fassaden und Altären*:[291] Innenraum und Außenraum verhalten sich also je analog zum Altar, zur Fassade und umgekehrt. Diese Vermittlung von Innen und Außen durch die Fassade ist auch in Bezug auf den Maßstabssprung beim Betreten des Bauwerks aus dem Stadtraum wirksam. Während sich die Plastizität zur Mitte hin steigert, zeigt sich (insbesondere in der räumlichen Lesart), dass die Mitte zugleich der am stärksten geöffnete, der bis in seine letzte Tiefe begehbare Bereich ist, dass also die Durchlässigkeit der Fassade mit ihrer Plastizität korreliert und damit die Bedeutung der Fassadenstruktur in Bezug auf den Sakralraum dahinter: Der Portalbereich quillt hervor und scheint derart das Kircheninnere nach außen dringen zu lassen; die Fassade wirkt

288 Wie es zum Beispiel bei Santa Maria Novella in Florenz gut ein Jahrhundert zuvor noch der Fall war.

289 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 187

290 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 187

291 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 57 f

als eine Membran, in der sich (im Wortsinn:) *abdrückt*, was dahinter an Kräften wirksam ist. Die Plastizität oder Räumlichkeit lässt sich als Kräftespiel entlang der Längsachse verstehen. Die hervortretende Mitte nimmt bereits das Eintreten der Menschen vorweg oder initiiert es zumindest bauseitig. Die Fassade vermittelt damit auch zwischen sakral und profan. Sie greift, soweit es Architektur möglich ist, in die Alltagsgestaltung der Passanten ein. Die Auflösung der Fassade in ihre Raumteile bringt das vermeintlich chaotische Ganze – Wölfflin nennt es *formlos*[292] – in ein hierarchisch geordnetes System ähnlicher Elemente. Hinter der Unruhe, ja: In der Unruhe der Plastik liegt räumliche Ordnung (Abb. 88). Die Ordnung hinter dem Chaos ist intelligibel. Die Fassade staffelt sich zur Nachbarbebauung hin ab (in Grundriss und Aufriss gleichermaßen), sodass zu den Seiten das Nach-außen-dringen abnimmt, die Sakralität abnimmt.[293] Aus seiner Mitte quillt der Bau hervor und er wird nach außen hin – oder besser: von außen her – gebremst, sodass seine Teile sich ineinander schieben (müssen). Er friert zu den Rändern hin ein, er stirbt mit der zunehmenden Distanz zur Mitte.[294] Die materielle Schwere kämpft mit der Leichtigkeit der vom Religiösen kündenden Details[295] (siehe *Der Barockstil nach Wölfflin*). Diese Dialektik ist ein grundlegendes Merkmal im Zusammenspiel der Gruft (unten) und des Himmel (oben[296]), mit dem das Vergängliche dem Ewigen gegenübergestellt wird. Die Teile finden in den sie bewegenden Kräften zu einer Einheit. Diese bewegenden Kräfte sind Bedingung des Verstehens der römischen Sakralarchitektur um 1600. Analog dazu ist auch der bewegte Betrachter eine Verständnisprämisse: Der Bau scheint erst durch die dialogische Wahrnehmung – außen, innen – ganz nachvollziehbar zu sein. Der Außenraum ist Teil der inneren Bedeutungen des Bauwerks – und umgekehrt ist die Fassade der Indikator seines Sinns.

292 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 75, 83, 104, 108, 112, 121 u.v.m. – Wölfflins Formbegriff liegt meist dem einer (kanonisierten) Ordnung näher als der heute verstenden Form als Form, daher betrifft er in besonderem Maße die Gestalt und Gliederung der römischen Fassade.

293 Bei Santa Susanna in der Vertikalen: der bereits genannte Akropoliseffekt ist deutlich als Teil der baulichen Anlagen erkennbar. In der Grundrissebene: die Plastizität oder die Raumtiefe der Fassade nimmt zu den Rändern ab und schließlich wechselt sogar das Material von Travertin zu Ziegel (Was später von Madernos Großneffen Borromini für das Oratorio di San Filippo Neri neben Santa Maria in Vallicella übernommen wurde); Abb. 86, 87.

294 Hermann Schlimme interpretiert (Wie Wölfflin auch) die Masse der Fassade(n) als zur Mitte hin strebend – S. 169 f – doch erscheint die umgekehrte Dynamik des von der Mitte als Quelle nach außen strebend sinvoller, da die Mitte als Ort des Kultes die Dinge in Bewegung versetzt, während eine Bewegung von außen keinen Auslöser finden kann.

295 Nota bene: Man möchte die derart abgebildete massenhafte Schwere mit dem Positivistischen assoziieren, über das jeder transzendentale Bezug sich abhebt.

296 Siehe *Die Kopernikanische Wende*

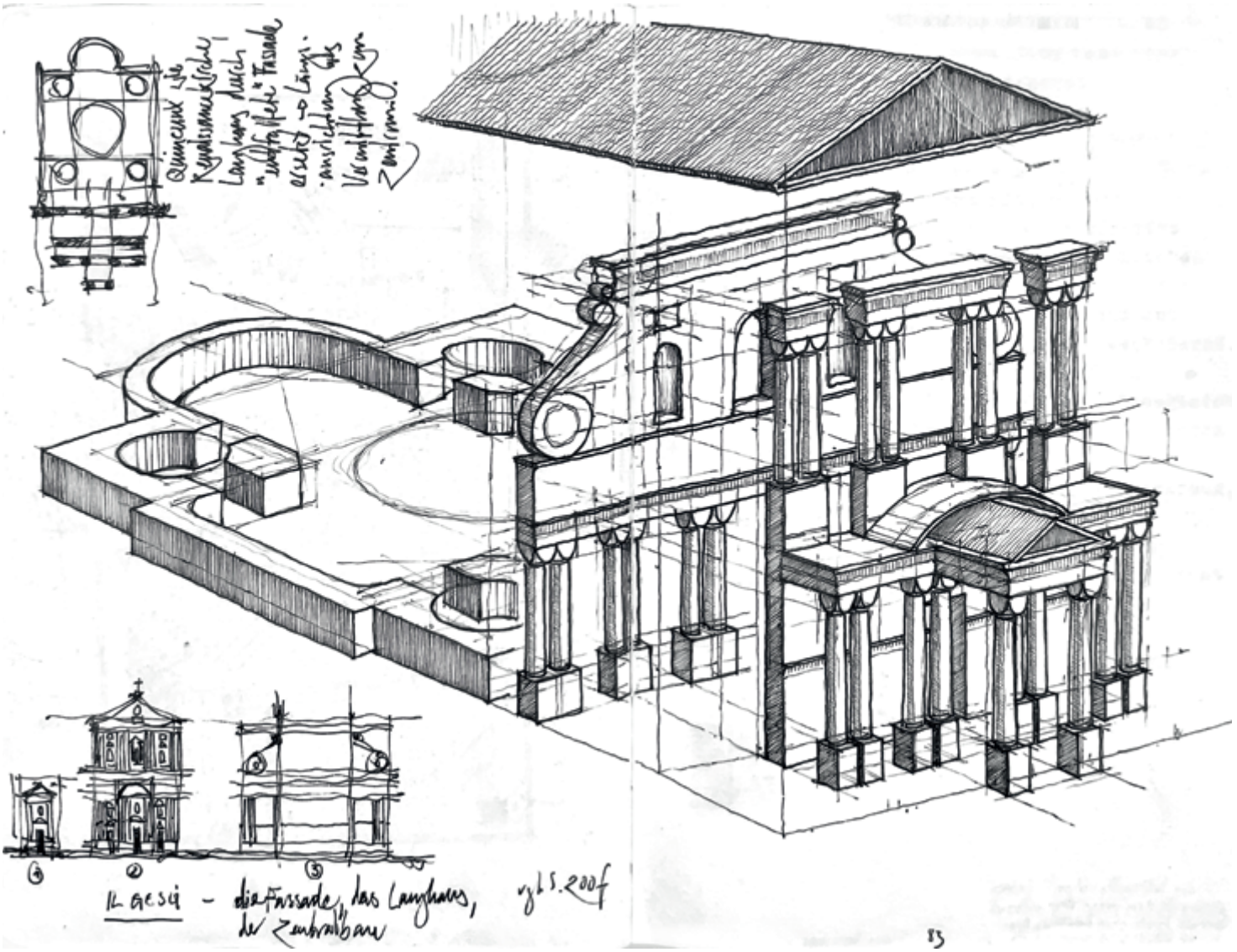


Abb. 88 – Il Gesù;
Deutung der Fassade als
implizite Raumstruktur
(vgl. Abb. 81, 82)

VI. ARCHITEKTUR, BEDEUTEND

Nach dem Ende der Renaissance in Rom war das Papsttum an einen Tiefpunkt gelangt und so auch dessen Bautätigkeit; erst mit dem Konzil von Trient ab 1543 fand man eine Möglichkeit, sich umfassend zu den Fragen der Zeit zu positionieren und einen eigenen Modus zu entwickeln, der diese Positionierung (bau)kulturell vermitteln konnte. Im Zuge eines sich ändernden Bildes von Religion und Wirklichkeit *verändert sich [auch] die Vorstellung von der Welt; das Wort „unendlich" erhält einen neuen Sinn: Bezeichnete es zuvor die – metaphysische oder religiöse – Grenze der Welt, wird das „Unendliche" nun Teil von ihr […]*[297] – dies vorwegnehmend entstanden ein auf räumlich fixierte Fluchtpunkte hin angelegtes Straßennetz und schließlich mitten in dieser städtebaulichen Umwälzung die großen und bedeutenden römischen Sakralbauten, die ihrerseits in sich ein Abbild des Unendlichen zu geben versuchen, denn in der Architektur und der Ordnung ihrer Elemente drückt sich prinzipiell mehr als ihre Nutzung aus; in ihr ist stets ein Weltverständnis eingeschrieben: *Ordnung ist mehr als Organisation. Organisation ist Zwecksetzung. Ordnung ist Sinngebung, und das hat sie mit der Baukunst gemein. Beide reichen weit über Zwecke und zielen im letzten Grund auf Werte.*[298] Um 1600 wird in Rom eine nunmehr katholisch werdende Weltanschauung mit den Mitteln der Architektur sichtbar gemacht; die Bauten als Orte lebendiger Tradition bauen auf eine konziliare Parität von Tradition und Schrift. Die Zentralität der Bauten erzählt vom Bild eines in der Gemeinschaft der Kirche eingebetteten Menschen, der (ausschließlich) in dieser Gemeinschaft Erlösung finden kann. Das sich bedrängende Ornament, die vervielfältigten Glieder und die durch bauliche oder symbolische Lasten verformten Details sind sprechende Bestandteile der Architektur geworden: Struktivität und Symbolik sind im römischen Sakralbau zunehmend verwandt geworden. Es *ergibt sich bei der Analyse der bestehenden Kirchen des Barock […] ein geschlossener Kosmos. Dieser wurde damals durch jahrzehntelange Erarbeitung erreicht.*[299] In diesem Kapitel sollen die vorangegangenen Beobachtungen entsprechend ihrer Bedeutung für die römische Sakralarchitektur zusammengestellt werden. Zudem soll eine daraus folgende „architektonische Ontologie" skizziert werden, die die genannten Inhalte in ihrer räumlichen Konfiguration sichtbar macht.

i. Multiplikation in der Architektur

[…] der Barock vervielfacht die Glieder.[300] *Zugleich setzen sich die einzelnen Theile nicht mehr scharf von einander ab, sondern einer geht in den andern über.*[301] Er sozialisiert das Ornament. So wie bei Santa Maria ai Monti und anderen die Stützmauern die Volutenklammern der Fassade iterieren (Abb. 62-65, 84), sodass der ganz andere Eindruck beim Durchschreiten des Inneren

297 Leonardo Benevolo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993, S. 7

298 Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe: Das kunstlose Wort - Gedanken zur Baukunst – Berlin, 1952, S. 392

299 Hugo Schnell: Liturgie der Gegenwart in Kirchen des Barocks – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 148

300 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 111 – S. 112: *[...] Vervielfachung des Sockelansatzes [...] Vervielfachung der Attica an Kirchenfaçaden [...] Die Linie des Kranzgesimses scheint gleichsam noch mehrmals nachzuklingen. Unendlicher Abschluss.*

301 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 107

doch durch das konzeptionelle Bewusstsein ergänzt wird, dass man mit jedem Joch neuerlich eine Fassade durchschreitet, eine mehrfache Grenze von je gleichem Sinn wie die faktisch gebaute Fassade, bis die Kuppel erreicht ist und der Blick schließlich unbegrenzt in die Höhe reicht (Abb. 88). Das Ziel bildet die Raummitte mit ihrer vertikalen Achse, die im Gottesdienst ihre Wahrhaftigkeit konstituiert (vgl. Abb. 46).[302] Die grundsätzliche Längsausrichtung kann so im Sinne einer Multiplikation auch von Länge und Zeit(lichkeit) gedeutet werden (analog zu den Entwicklungen im Städtebau; vgl. Abschnitt *Das Stadtbild Roms*). Die Pilaster suggerieren Raumtiefe und die sich vervielfältigenden Gesimse scheinen den Bau während des Wachstums zu zeigen: Band um Band aufwärts schiebend, bis sich die so entstandenen Teile und Ebenen wieder zu neuer Ordnung fügen. Zugleich ist dieses vertikale Schieben der Gesimse ein Aufgreifen des profanen Wachstums der Häuser ringsum, sodass der Kirchenbau mit dem in-die-Höhe-Wachsen der umgebenden Bebauung seinerseits mitzuwachsen scheint (vgl. Abb. 38-42). Die Religiösität der römischen Sakralbauten ist eine ästhetisierte und eine das Soziale betonende, das sich in der Hierarchie[303] ihres Ornaments einerseits und im Verhältnis Gesellschaft-Gott andererseits wechselseitig spiegelt. Die sich in der Vielgestaltigkeit der Fassade ausdrückende Räumlichkeit hat Teil an dieser Religiösität, sie steht nicht nur baulich, sondern auch heilsgeschichtlich zwischen der Gesellschaft und Gott, und darf in dieser Position wesentlich nicht trennen, sondern muss vermitteln. So ist die Kirchenfassade als durchlässiges Organ verstehbar, das beim Betreten die Gläubigen von allem Weltlichen (und dazu den Bau von allem Irdischen) befreit, während es in Richtung Stadt verkündigend wirksam ist. Auf diese Weise erklärt sich auch, dass die innere Seite der Fassade in ihrer Gestaltung nicht der Äußeren entsprechen muss, was ebenso denkbar, aber wenig konsistent wäre, denn der Sakralraum muss in sich selbst hinein keine Vermittlung mehr leisten und darf gegenüber dem Profanraum keine Zugeständnisse machen.

ii. Bewegung und Symmetrie – lebendige Architektur

Das beengte Dasein der Ädikulae und Figurennischen zwischen den Pilastern (Abb. 20-27) provoziert geradezu ihr Hervortreten über die Ebene der Pilaster hinaus (Abb. 89 a, b), denn die zur Fassadenebene orthogonale Achse ist als einzige imstande, dieses Bedrängen der Elemente

302 Es ist erstens interessant, dass die Gläubigen selbst diese Mitte einnehmen dürfen, während doch der Gottesdienst als der religiöse Hauptakt in der Apsis und mit Blick in die mit der Kuppel nicht konkurrieren könnenden Apsiskalotte gefeiert wird – das humanistisch geprägte Gedankengut der überkuppelten Zentralarchitektur scheint hier eine persönlichere Religiösität zu implizieren, wie sie eigentlich im Protestantismus Verbreitung fand (siehe *Die Reformation*) – und zweitens scheint diese Achitektur die liturgischen Reformen des Vaticanum II 1962-1965 als Notwendigkeit vorzuformulieren, denen folgend der Priester sich der Gemeinde zuwendet, sodass die Kuppel den Bereich darstellt, an dem Gemeinde und Priester rituell interagieren. Es ist drittens bemerkenswert, dass diese nach dreieinhalb Jahrhunderten erfolgte Synthese von Architektur und Liturgie sich in der Confessio von St. Peter bereits abgezeichnet hat: Das Petrusgrab bildet gemeinsam mit den in der Confessio Betenden die Mitte: Auf halber Strecke zwischen der Grabnische und Hauptfläche der Confessio befindet sich die Raummitte der Kuppel und damit der Ort, an dem die vertikale Achse Erde und Himmel verbindet. Dieser Ort ist durch einen Kreis im Boden markiert (siehe Abschnitt *Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben*).

303 Im Sinne einer ontologischen Ordnung.

aufzufangen. Nun gibt es in der Architektur keine ästhetische Grenze, wie es sie in der Malerei oder Skulptur gibt, denn Bildinhalt der Architektur ist zugleich mit ihr selbst die Wirklichkeit, sodass ein Tangieren oder Überschreiten dieser Grenze, ein Ausgreifen in den faktischen Raum, seinerseits räumlich erfolgen muss.[304] In diesem Sinne sind die Durchlässigkeit der Fassade und ihre Tektonik korrelierende Phänomene; die Tektonik ist eine Art der Durchlässigkeit und umgekehrt (Abb. 88). Die aus sich überlagernden Ebenen bestehende Fassade öffnet sich in den Stadtraum und antizipiert damit bereits die Annäherung der Gläubigen an Gott. Die eigentliche Fassadenebene (die geschlossene Mauer) tritt zurück hinter den Sinn ihrer Ornamentik; in abstrakter Ferne angeordnet ist sie bloß noch eine (thermische oder Schall-) Grenze zwischen Innen und Außen. Diese Grenze ideell vernachlässigend, zeigt sich der Sakralbau als ein offenes Gebilde, das eine wirklich Trennung von Innen und Außen nicht zu kennen scheint. Damit ist auch das Verhältnis zur umgebenden profanen Bebauung ein symbiotisches: Die Nachbarbebauung ist im (römisch) barocken Sakralbau bereits mitgedacht (Abb. 85-87, 102, 103); die ornamentale Abstufung im Grundriss zu den benachbarten Häusern und der *Akropoliseffekt* sind zwei Effekte derselben Sache (Abb. 85, 87 bzw. 38-42). So findet sich der Sakralbau in die Stadt eingegliedert und zugleich die gesamte Stadt dem Sakralen untergeordnet: Alles kommt von der Kirche, von der Mitte, aus der Quelle. Diese Quelle in Gestalt der baulichen Mitte ist wesentlich: Aus dieser quillt der Bau hervor und friert nach außen hin immer weiter ein, sodass seine Teile sich ineinander schiebend erkalten (was schließlich als Vervielfachung der Glieder sichtbar ist; Abb. 90 a, b). Die Mitte ist lebendig und mit der Entfernung wird diese Lebendigkeit fahl. Umgekehrt: Das Heilsversprechen des religiösen Ornaments dominiert, je näher zur Mitte, zunehmend über die materielle Schwere.[305] Eine ähnliche Dialektik findet sich auch in den Grüften, mit denen das Zeitliche dem Ewigen gegenübergestellt wird, das der Himmel oberhalb des Bauwerks ist. Konsequenterweise sind auch rituelle Einrichtungsgegenstände und Liturgie enger an die Mittelachse gebunden, da sie aus ihr als Quelle ihren Sinn beziehen. Vor diesem Hintergrund ist auch eine schwindende Einfassung der Teile zu deuten. *der beginnende Barock rückt den Pilaster [der zuvor die Ecke beschloss] von der Ecke weg und lässt die rohe Mauermasse den Abschluss bilden.*[306] Oder anders: Nicht die Pilaster werden bewegt, sondern die *rohe* Masse drängt über die eigentliche Begrenzung des Baukörpers hinaus; dies geschieht vor allem im Profanbau, der dadurch als dem Sakralbau angefügt erscheinen kann und so an ihm partizipiert. Die resultierende Bewegung ist eine von der Mitte nach außen strebende; […] *nach der Mitte zu folgen sich die Fenster in immer rascherem Tempo […]* und es werden die Kirchenfassaden *zu*

304 Man könnte meinen: Was die Linearperspektive tut – den Raum in die Tiefe des Bildes zu erwirken – evoziert in der Architektur bald darauf ihre Erweiterung in die Wirklichkeit hinein – die baulichen Mittel erwirken ein Aufbrechen der Aufrissebene in den Stadtraum hinein – die ästhetische Grenze (des Bauwerks) verschiebt sich von der Bildebene Brunneleschis in die Verstandestätigkeit des Betrachters. Die Architektur scheint gewissermaßen cartesianisch zu werden.

305 Wölfflin verzichtet auf solche Deutung und bleibt konsequenterweise in einer gegenteiligen Lesart verhaftet – von außen nach Innen und ohne Ursache für diese Dynamik: *Der Barock wirft vielmehr die ganze Kraft auf einen Punkt, bricht hier mit einem übermäßigen Aufwand los, indessen die anderen Partien dumpf und unbelebt bleiben* – Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 63

306 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 60 – Im Sakralbau geschieht dies seltener, was als Stärkung der beschriebenen städtebaulichen Inbesitznahme durch das Sakrale deutbar ist, denn der Sakralbau selbst besitzt keine losen Enden, der Profanbau dagegen verliert sich schließlich …

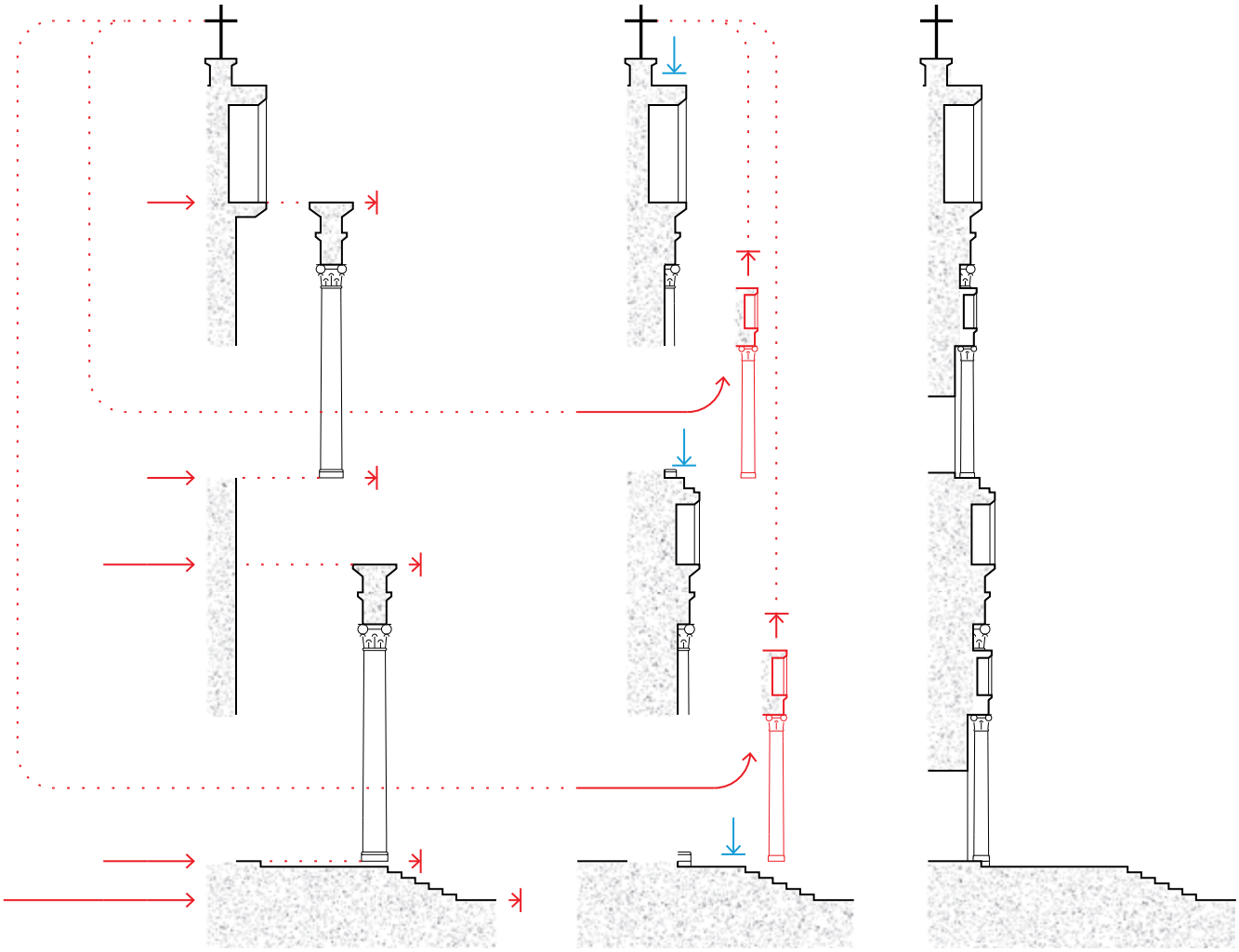


Abb. 89 – Schnittzeichnung zur Tektonik der Fassaden und ihrer Kopplung an den Innenraum:

a, rot) allgemeine Kräfte und Wirkungen aus dem Inneren.
a) Das sich Ausdrücken (im Sinne von Abb. 74) des Ornaments; die eigentliche Wand bildet einen nicht näher bestimmbaren Grund hinter ihrem Ausdruck. Es gilt: Je weiter entfernt vom Himmel, desto stärker (weil notwendiger) werden die Kräfte: So ist das Obergeschoss nur wenig hervorgesetzt im Vergleich zum Erdgeschoss, doch am weitesten greift die Treppenanlage hervor. Sie suggeriert, dass die Erde selbst in Bewegung gerät (darin prägt sich bereits eine mögliche Gruft im Inneren ab).

b) Die neuen Elemente (vgl. Abb. 90 a, b) – hier die Ädikulae (rot), aber auch die Figuren(nischen) – dringen konzeptionell erst aus dem sakralen Inneren hervor und dann in der Ansicht der Fassade aufwärts (s. Abb. 20-27). Diesem Hochdrang steht ein allgemeines Lasten der übrigen Fassadenteile gegenüber (blau; s. Abb. 4-7, 30). Der Ursprung dieser neuen Elemente liegt im schöpferischen Geist, auf den sie mit ihrem Hochdrang zugleich wieder verweisen.

c) Modell einer römischen Fassade

einem System übereinander geschobener Theile, wobei der plastische Ausdruck nach der Mitte zu beständig wächst.[307] Oder anders: die Mitte wird plastischer, weil die dortigen Teile in ihrem *rascheren Tempo* heftiger ineinander drängen als abseits der Mitte. Der Baukörper entsteht im Ganzen aus seiner Mitte heraus; der Bau kann nur über seine Mitte verstanden werden kann, die der Punkt höchster Bewegtheit und Lebendigkeit ist (Abb. 90 a), während seine Ränder gewissermaßen auf das Gegenteil verweisen – Gottesferne – de facto wird diese Gottesferne jedoch nicht gezeigt, sie wird bloß impliziert,[308] denn sie ist ebenso wenig darstellbar wie Gott selbst, der mit der Lebendigkeit der Mitte ebenfalls nur durch seinen immanenten Widerschein impliziert wird. Allerdings: Dieser Widerschein ist in der Mitte baulich fixiert und folglich auch erreichbar, während die Gottesferne Konzeption bleiben muss; darin wird die Alternativlosigkeit Gottes zur architektur-theologisch defintiven Aussage. Wölfflin schreibt: *Der Körper ist nicht gleichmäßig belebt*[309] – dies ist wörtlich zu verstehen. Schöpferischer Wille wirkt sich durch die Entwurfstätigkeit des Menschen auf die tote Materie hin aus. Schöpferischer Wille ist das ontologische Prinzip, das den Sakralbau formt.[310] So wie Gott die Quelle des Seins darstellt und der Mensch darin auf ihn zustrebt, stellt die Mittelachse die Quelle der Architektur dar: Der Bau inkarniert sich aus seiner Mitte; und das geistig durchdrungende Ornament sammelt sich nahe dieser Mitte und strebt dabei aufwärts (Abb. 89 b) – und es trifft sich, dass dieses Ornament, das sich in den Säulen, Pilastern, den Figurennischen, im Portal und deren Giebeln findet, zugleich dasjenige ist, das sich nicht aus der inneren Logik der allgemeinen Tektonik der Fassade erklären lässt: Es handelt sich um „neue Elemente", die aus dem Inneren hervorgehen (Abb. 89 b, 90 b), die sich in ihrer Position nur durch ein Ausdrücken schöpferischen Geistes aus dem Sakralraum in die Fassade erklären lassen; auf diesen Geist verweisen sie zugleich wieder durch ihren *Hochdrang* (Abb. 89 rot). Wölfflins *Vervielfältigung des Umrisses:*[311] Die Multiplikation von Bauteilen ist die Auswirkung einer in die Wand verdichteten Raumstruktur (Abb. 90 b, c). Die baulichen Teile finden durch ihre Belebung zu einem ihnen ästhetisch wie ontologisch entsprechenden Platz. In der augenscheinlichen Unruhe der Plastik liegt ideelle Ordnung. Es zeigt sich hier eine Verdichtung des Physischen vor seinem geistigen Hintergrund – ein Hintergrund, der die Wirklichkeit verdichtend beleben muss, weil er unendlich *dichter* und wirklicher ist als deren Phänomene.[312]

307 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 67

308 Ein in unendlicher Distanz gelegener, absolut profaner Mauerrand gänzlich ohne Ornament und Bewegung wäre die konsequente (und wenig praktikable) Ausformulierung dieses Gedankens; in der unendlichen Distanz wird die Gottesferne schließlich absolut (– ein Gedanke, der zudem eine architekturgeschichtliche Prophetie für sich in Anspruch nehmen kann, ist doch in seiner Konzeption die Moderne bereits implizit vorhanden). Für sich genommen impliziert dieser Aspekt aber auch eine prinzipielle Erreichbarkeit Gottes aus der (baulichen) Gemeinschaft heraus (vgl. Fußnote 325).

309 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986, S. 67

310 Erst in ihm findet sich das Wölfflinsche *Wesen des Barockstils* auf das Akzidens hin vermittelt. Unmöglich bleibt diese Verbindungen ohne den göttlichen Willen als ontologische Prämisse.

311 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzip, 1986, S. 57ff

312 Joseph Ratzinger: Einführung in das Christentum – München, 1971, S. 120

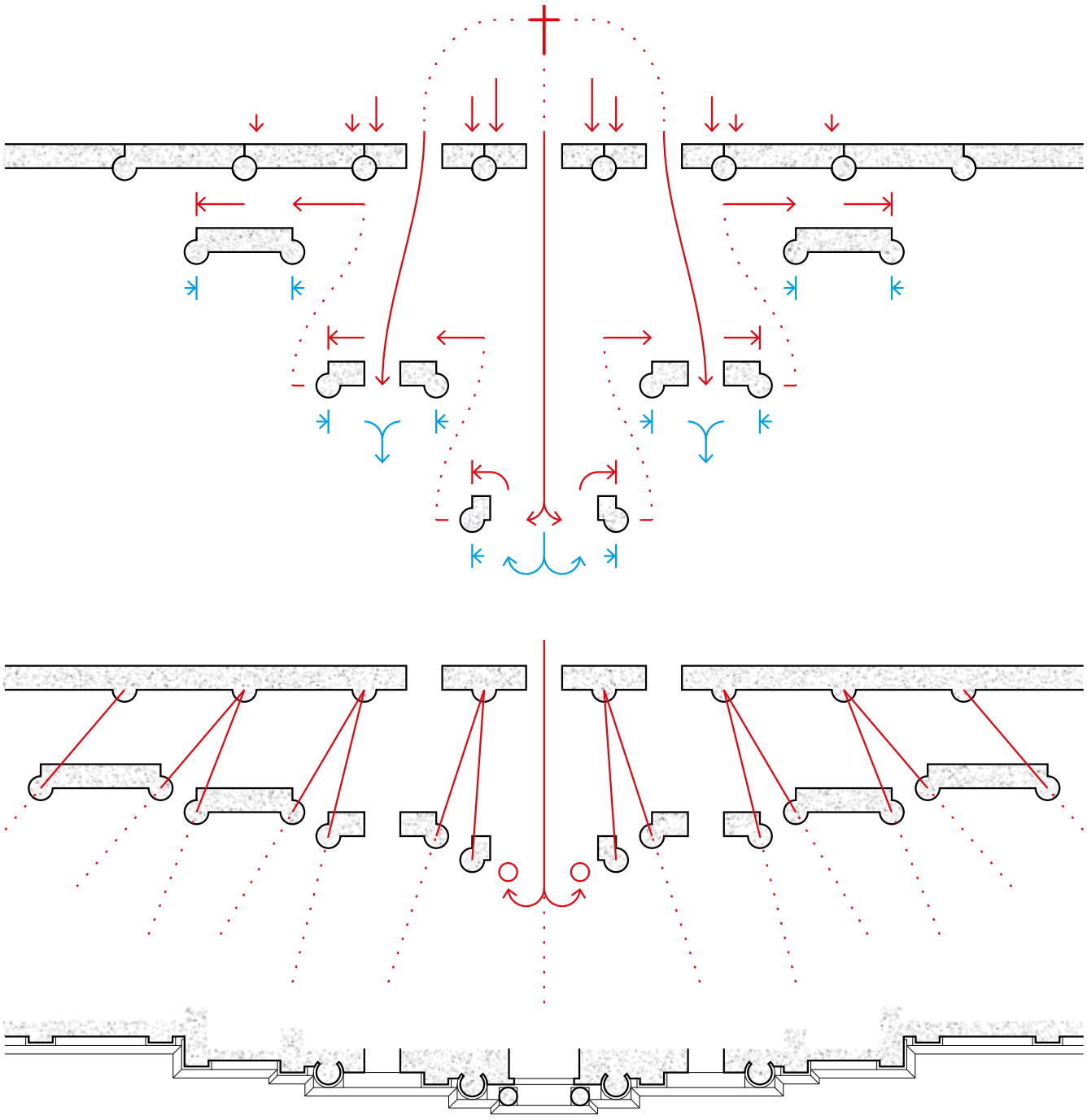


Abb. 90 – Grundrisszeichnung zur Tektonik der Fassaden und ihrer Kopplung an den Innenraum:

a) Modell des Kräftespiels der Fassaden; zum Rand hin verliert sich die Sakralität.
a, rot) Absolute Verschiebungen der Säulen und Wände: Äußere Wände sind vom Druck der inneren bestimmt (gestrichelt dargestellt), sodass die Kraft in der Fassadenmitte am stärksten wirkt; im einzelnen Wandelement unterliegt die näher zur Mitte liegende Säule einer stärkeren Kraft als die entfernte, was
a, blau) zu einer relativen Verschiebung der Elemente innerhalb der Wandscheibe, zu einer partiellen Tektonik führt: Die die Wandscheiben begrenzenden Säulen bzw. Pilaster nähern sich an, sodass die Füllungen hervortreten (müssen); im zentralen Bereich fällt die relative Tektonik in eins mit der absoluten (siehe b, Mitte) – es quillt das Kircheninnere hervor und erzeugt gar neue Elemente, die aus der eigenen Logik der Fassade nicht erklärbar sind (so etwa die Ädikulae in Erd- und Obergeschoss): die Füllungen. Dieses Prinzip wiederholt sich in schwächerer Form in den beiden nebst der Mitte liegenden Fassadenachsen.

b) Geordnetes Wandsystem wird unter dem Einfluss der in a) skizzierten Kräfte zu einem Fassadensystem aus Wandscheiben (vgl. Abb. 81 b und 85 b); im Zentrum, rot: die Säulen der Ädikula des Hauptportals, die als neue Elemente aus dem Inneren hervorgegangen sind.

c) Abgeleitet: Modell einer römischen Fassade. Die Folge a), b), c) ist keinesfalls Entwurfsmethode, sondern visualisiert die dem baulichen System folgende Hierarchie der Glieder und damit den Sinn der Bewegtheit innerhalb der Kirchenfassaden.

iii. Dialektische Architektur

Der (römische) Barock bezieht sich nach oben und unten in gleicher Weise; unten sind die sterblichen Überreste, oben die Seelen. Das Körperliche, das Materielle sinkt abwärts, (Abb. 89 b) ist in Auflösung begriffen, während Geistiges, Sakrales aufwärts strebt – diese Ambivalenz der Vertikalen ist dialektisch zu verstehen. So ist das Unten mit der Historizität (des Irdischen) assoziiert und das Oben mit der Ewigkeit (des Himmlischen). Der Bau vermittelt sie zueinander, kann aber (ähnlich wie die Horizontale, s. S. 100) das Ewige nicht darstellen. Stattdessen fixiert er in sich die Liturgie als das eigentlich verbindende Geschehen. Die vertikale Achse mit ihrer religiösen Bedeutung wird so wesentlich berührt. Wo es eine Confessio gibt, bildet sie gemeinsam mit der Kuppel *eine Figur von starker Konzentration*.[313] Es steht das Können von Baumeister und Handwerker dem Gewicht des unbelebten Materials eindrucksvoll gegenüber. Skulpturen streben aufwärts (später auch deren Gewänder), Säulen tragen und halten stand, eigentlich begrenzende Gesimse zittern entgrenzt und Giebel schweben (Abb. 8-12. 20-27 etc.). Um 1600 werden diese zunehmend als Sprenggiebel verwendet (Abb. 5, 86, 91-93, oder der Hauptgiebel in 116) – das unter ihrem Dach Gehaltene darf nun frei nach oben streben (Abb. 91-93, siehe auch die Portalädikula in 115). Der barocke Bau bildet in und um sich einen eigenen Kosmos in Entsprechung zum wirklichen – analog zur Bedeutung des Bildes in der tridentinischen Definition: Nicht das Bild wird angebetet, sondern hilft als greif- und sichtbarer Stellvertreter des Eigentlichen.[314] Die Abwärtsbewegung des Materiellen gilt als Bedingung für die Aufwärtsbewegung des Geistigen; so bildet sich in der vertikalen Achse eine eschatologische Versprechung ab: durch den Tod zum Leben, durch die Zeit zur Ewigkeit (Abb. 94 d und e). Die so auf Gott zielende vertikale Achse ringt mit der Immanenz baulicher Masse (Abb. 89 b, 93, vgl. auch Abb. 67, 68); die Gottesferne will überwunden sein und ist es (noch) nicht. In der Dialektik von Oben und Unten sowie von Plastik und Raum (Abb. 74, 81, 85, 89) vollzieht sich die Spannung von Intellekt und Sinnesapparat, von Ratio und Ästhetik. Erst im System des Ganzen drückt sich der Sinn des Einzelnen aus; erst in der Verbindung







Sprenggiebel v. l. n. r.
Abb. 91 – Santa Sopra Minerva
Abb. 92 – Santa Maria dell'Orto
Abb. 93 – Sant'Andrea della Valle (Andeutung der Wirkrichtung im Sprenggiebel gemäß Abb. 89 b und 90)

313 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 167

314 Wilhelm Smets: Des hochheiligen, ökumenischen und allgemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse – Bielefeld, 1869 (Fotomechanischer Nachdruck, Sinzig, 1989), S. 165-167 – Siehe Abschnitt *Die Gegenreformation und das Konzil von Trient*

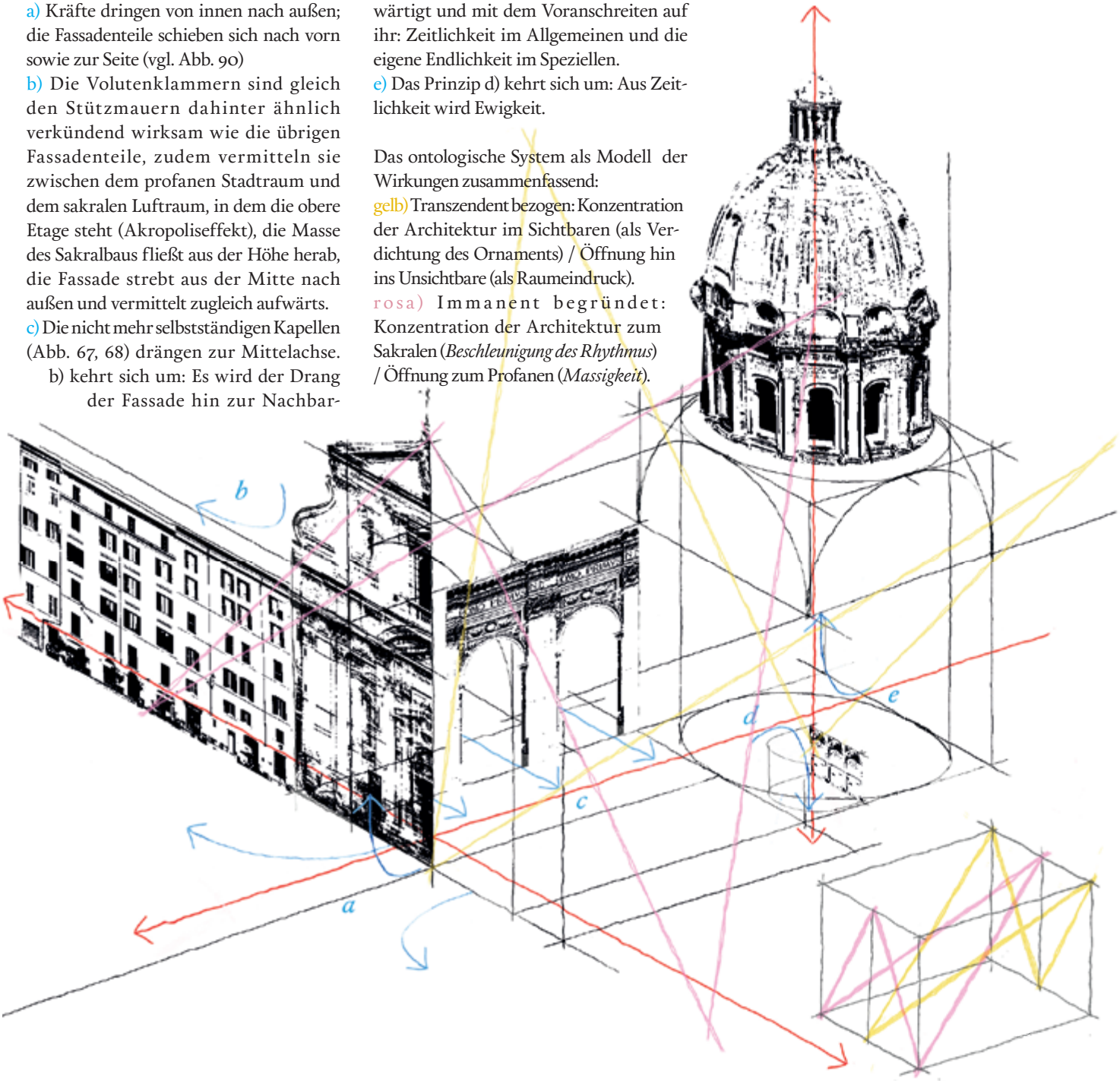
von Verstand und Sinnen kann der Sakralbau in seiner Bedeutung erkannt werden: Es bilden sich in jeder Raumachse bedeutungsgeladene Spannungsverhältnisse (Abb. 94 rot), die sich aber immer auf den Innenraum als ihrer *Quelle* beziehen; es sind dies: erstens quer, in der Fassadenebene, die Beschleunigung des Rhythmus aus der Mitte heraus beziehungsweise das Abbremsen (*Einfrieren*) von Außen her (Abb. 90 a, 94 a, b); zweitens vertikal das Steigende Ornament beziehunsweise die stoffliche Massigkeit des Ganzen (Abb. 89, 93 und 94 a, b); sowie drittens als Längsachse im Baukörper das Herausdringen *neuer Elemente* beziehungsweise

Abb. 94 – Zusammenfassung aller Kräfte: Ontologisches System mit den großen Raumachsen sowie den wirkenden Kräften gemäß Abb. 90.

rot) Hauptachsen: Quer, Vertikal, Längs
a) Kräfte dringen von innen nach außen; die Fassadenteile schieben sich nach vorn sowie zur Seite (vgl. Abb. 90)
b) Die Volutenklammern sind gleich den Stützmauern dahinter ähnlich verkündend wirksam wie die übrigen Fassadenteile, zudem vermitteln sie zwischen dem profanen Stadtraum und dem sakralen Luftraum, in dem die obere Etage steht (Akropoliseffekt), die Masse des Sakralbaus fließt aus der Höhe herab, die Fassade strebt aus der Mitte nach außen und vermittelt zugleich aufwärts.
c) Die nicht mehr selbstständigen Kapellen (Abb. 67, 68) drängen zur Mittelachse.
b) kehrt sich um: Es wird der Drang der Fassade hin zur Nachbarbebauung im Inneren konsequenterweise ein Streben zur Mitte – analog zu den Menschen, die nebenan (in der Profanbebauung) leben.
d) Entlang der Längsachse wird die Anwesenheit der Märtyrer vergegenwärtigt und mit dem Voranschreiten auf ihr: Zeitlichkeit im Allgemeinen und die eigene Endlichkeit im Speziellen.
e) Das Prinzip d) kehrt sich um: Aus Zeitlichkeit wird Ewigkeit.

Das ontologische System als Modell der Wirkungen zusammenfassend:
gelb) Transzendent bezogen: Konzentration der Architektur im Sichtbaren (als Verdichtung des Ornaments) / Öffnung hin ins Unsichtbare (als Raumeindruck).
rosa) Immanent begründet: Konzentration der Architektur zum Sakralen (*Beschleunigung des Rhythmus*) / Öffnung zum Profanen (*Massigkeit*).

Unten rechts: gelb) und rosa) als Modell der Durchdringung von Transzendenz und Immanenz im System der Wirkungen und Bedeutungen des römischen Sakralbaus um 1600.



das Einbezogensein des Stadtraums in die sakrale Sphäre (Abb. 90 a, b, 94 a, 102). Diesen drei Achsen entsprechen grundlegende Bedeutungen: erstens quer, in der Fassadenebene, ein Gegensatz von *sakral* (mittig) und *profan* (außen) (Abb. 90, 93); zweitens vertikal der Gegensatz von *irdisch, zeitlich* (unten) und *himmlisch, ewig* (oben) (Abb. 89 b, 94 d, e); sowie drittens als Längsachse im Baukörper, *verkündend* (in Richtung außen) und *erlösend* (innen) (Abb. 90 a, 94 a, e). Diese Dialektik wird zunächst in der Bedeutung der Raumachsen aufgelöst, auf denen diese stattfindet; so lassen sich folgende Bedeutungen mit den einzelnen Achsen verknüpfen: Die Querachse ist missionarisch orientiert (Gott als Quelle des Lebens wird verkündet); die vertikale Achse ist ontologisch ausgerichtet (die Weltordnung vollzieht sich im Kleinen); Die Längsachse ist heilsgeschichtlich orientiert (der Mensch auf seinem Weg zu Gott). Auch diese Belegung findet zuletzt noch einen Überbau im Sinn der Sakralarchitektur Roms um 1600:

iv. Ein Sinn in der Sakralarchitektur Roms um 1600

Der Weg von Außen nach Innen wird als Pilgerfahrt gezeigt, die in der Ferne des Stadtpanoramas beginnt und im schließlich gemeinschaftlichen Gottesdienst endet. So wird der Weg zur Kirche sakralisiert und der Außenraum Teil der Konzeption des (römisch) barocken Sakralbaus. Das Verlassen des Stadtraums in den Sakralraum hinein ist ein zweiter Schritt, dem der in der Apsis gefeierte Gottesdienst folgt, dort schließlich wird (in der Betrachterperspektive) der Blick durch die Kuppel aufwärts geführt, transzendiert, während man sich zugleich des *durch Märtyrerblut geheiligten Boden[s]*[315] gewiss war. *Offenbar bot Rom seinen Pilgern [..] nicht mehr nur einen oberirdisch lokalisierten, dreidimensionalen Stadtraum, sondern ermöglichte ihnen auch ein Erlebnis der vierten, zeitlichen Dimension.*[316] Die Gläubigen erfahren darin eine ganze Weltordnung, in der sie, durch den Kontakt mit der symbolischen Achse Erde–Himmel, an die symbolisierte Bindung von Geschichtlichkeit und Ewigkeit rühren können. Die Gläubigen finden sich eingebettet in dieses Weltmodell. So gibt es in der barocken Architektur Roms eine eigene und konsequente Ontologie im System der Formen (Abb. 94). In diesem Sinne ist der frühe Barock in Rom nicht etwa eine *Pathologisierung* der harmonischen Renaissance (Wölfflin). Stattdessen stellt er durch die Dynamisierung einer bisher starren Systematik und durch die Sozialisierung ihrer Elemente eine Christianisierung der sich auf die heidnische Antike beziehenden Renaissance dar.[317] Er steht darum zwar in engem Entwicklungszusammenhang zur Renaissance, ist aber wesentlich verschieden. So ist das oben beschriebene ontologische System mit seinen Bedeutungen eines, das erst um 1600 unter dem Einfluss von Reformation und Katakomben (entstand und entstehen konnte). Dieses mit den genannten Achsen und Bedeutungen im Raum zusammenführend,

315 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 11 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

316 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 11 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

317 Eine erste, vage Unterscheidung lieferte zuvor bereits Palladio, wenn er sagt, dass christliche Kultbauten im Gegensatz zu den heidnisch-antiken auch im Inneren Säulenstellungen zeigen.

lässt sich festhalten: Es steht grundsätzlich das Symbol gegen die (unbelebte) Materie, das fundamentale Getrenntsein von Transzendenz und Immanenz drückt sich im Bau aus – und trotzdem finden beide sich im Sakralbau wechselseitig durchdrungen. So löst sich zuletzt die Dialektik im Ganzen auf; darin liegt das eigentliche Wesen (römisch) barocker Sakralbaukunst: dass sie sich das Profane einverleibt, dass so das Menschgemachte an der Schöpfung Teil hat; es ist verwoben mit der Gegenwart des Überweltlichen, das im Sakralbau für alle sichtbar wird. So ist, was dissonant scheint, über ein dialektisches Prinzip im Raum zusammengeführt und löst sich in einer gottgeschaffenen Welt auf als Versuch einer Versöhnung zwischen Gott und Mensch. Der Sakralbau vermittelt zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, indem er das Unsichtbare in das Sichtbare *hineinzuprägen* versucht. In ihm zeigt sich damit auch die explizit nicht-positivistische Philosophie der christlichen Religion,[318] die über die Phänomene hinaus auf das Sein an sich vermittelt. So ist der (römische) Barock zugleich auch eine Auseinandersetzung zwischen Gott und Positivismus, die besagt: Der Verstand kann hinter die Phänomene reichen, dort liegt Ordnung. Sie ist intelligibel: Wie christliche Philosophie in der geistigen Struktur der Welt *schöpferische[n] Urgedanke[n] […] hindurchschimmern*[319] sieht, so ist dieser (in geringerer Form) auch in der geistigen Struktur des Sakralbaus enthalten. In die geistige Struktur der Welt sind die römischen Sakralbauten um 1600 durch ihre räumliche Konfiguration sogar mehrfach eingebettet: geographisch (durch ihr physisches Gebautsein am Ort), historisch (durch ihr allgemeines Bestehen in der Zeit) sowie kosmisch (durch die derzeit noch geltende Ausrichtung nach einem absoluten Oben beziehungsweise entlang der Achse Erde-Himmel/Gruft-Kuppel/Zeitlichkeit-Ewigkeit; siehe *Die Kopernikanische Wende*). Diese mehrfache Einbettung drückt sich in der Anordnung der großen Formen ebenso aus wie im Detail (Abb. 46, 93 sowie 88, 90) – kurz: in der geistigen Struktur, die sich bis in das Geringste hinein abbildet. Der Bau selbst mag sagen: Die Welt endet nicht am Phänomen, aber das Phänomen ist es, das ahnen lassen kann und lässt und das darum bedeutsam in der Vermittlung dessen ist, das über es hinausgeht: *Das kosmisch und weltlich Geringe stellt so das eigentliche Zeichen Gottes dar, in dem sich das ganz andere anzeigt […]*[320] Der (römisch) barocke Kirchenbau ist in die Welt als Symbol – Symbol bedeutet im griechischem Ursprung *zusammenfügen*[321] – und damit auch ontologisch eingebettet. In Spezifizierung zum allgemeinen Sinn des Kirchenbaus – als einem gemeinschaftlichen, auf die Transzendenz hin ausgerichteten Ort – findet sich der Charakter des römischen Sakralbaus um 1600 in folgender Weise bestimmt: als derjenige einer Verdichtung des Scheins zur Annäherung an das Sein, auf das hin gedacht sich die formale Dialektik baulicher Glieder auflösen lässt zugunsten der Verortung der gläubigen Gemeinschaft in der Zeit(lichkeit) und vor dem Hintergrund und in Erwartung der Ewigkeit. Die Mittel hierfür sind Multiplikation, Enge, Tektonik, Verknüpfung aller Raumachsen, Mehrdeutigkeit etc. In der Dialektik des Ganzen, in der innenräumlichen Qualität, der Durchlässigkeit von Innen und Außen in der Fassade und

318 Joseph Ratzinger: Einführung in das Christentum – München, 1971, u. a. S. 28

319 Joseph Ratzinger: Einführung in das Christentum – München, 1971, S. 184

320 Joseph Ratzinger: Einführung in das Christentum – München, 1971, S. 185 – n. b.: Das Zitat steht nicht im Zusammenhang mit Sakralbauten, doch lässt sich der Kontext m. E. analogisieren.

321 Stephan Meier-OeserOliver R. ScholzMartin Seils: Symbol – in: J. Ritter/K. Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie – Basel, DOI: 10.24894/HWPh.5480 – *Das griech. Nomen σύμβολον leitet sich von den Verbformen συμβάλλειν bzw. συμβάλλεσθαι ab, die soviel wie 'zusammenwerfen', 'zusammenfügen', 'sammeln' und 'verbinden' […] be*deuten können. So trifft sich die klassische Bedeutung des Wortes präzise mit der Rolle des Sakralbaus.

in der Schmucklosigkeit der übrigen Außenwände findet eine wesentliche Umkehrung statt: Es zeigt sich das Kircheninnere als Außenraum der als eigentlich begriffenenen Wirklichkeit, die das Göttliche ist, während das Kirchenäußere, der profane Stadtraum also, das Innen der uneigentlichen Wirklichkeit darstellt, die die sichtbare Welt ist, die Welt der Phänomene.[322]

v. Der weitere Barock vor dem Hintergrund dieser Arbeit

In seiner vertikalen Konfiguration zeigt der römische Sakralbau eine kosmologisch-religiöse Konsistenz, die durch die kopernikanische Wende zum heliozentrischen Weltbild seine Gültigkeit verlieren muss: Die absolute Vertikalität wird im Laufe des 17. Jahrhunderts als eine kaum mehr als metaphorische beibehalten; die bindende Kraft einer kosmischen Einbettung muss folglich substituiert werden. Die einstige Beziehung von Himmel und Erde muss innerhalb der Architektur selbst dargestellt werden; so wird der Himmel etwas spezifisch Abzubildendes.[323] Der Verweis allein genügt nicht mehr. Es ist auch zu beobachten, dass die implizite Räumlichkeit der Fassaden eine faktische wird: Santa Maria della Pace (Abb. 121) einverleibt sich tatschlich den umgebenden Stadtraum und zeigt eine explizite Raumsituation, auf die der Begriff Fassade kaum mehr zutrifft. Die geschwungene Fassade von San Carlo alle Quattro Fontane (Abb. 120) erfüllt noch immer weitestgehend die in dieser Arbeit behandelten Prinzipien: Die Längsrichtung des Kirchenraums wirkt impulsiv, was die Krümmung der Fassade erst zu bedingen scheint, während die zur Mitte zunehmende Plastizität erst wirklich dynamisch wird (vgl. auch Abb. 90). Hier gilt mehr denn je, dass der Bau nur als räumlicher, *nur durch beide, Aufriß und Grundriß, zu erfassen ist.*[324] Hierin zeigt sich deutlich ein organischer Zusammenhang zwischen Kirchenschiff und Fassade im Sinne Michelangelos (siehe Abschnitt *Das Organische*). Was um 1600 angelegt wird, bleibt auch in späteren Bauten noch erkennbar. Es erscheint im weiteren historischen Kontext noch als eine rekonstituierende Zeit, während die späteren Phasen in ihrer Betonung des Faktischen (S. M. della Pace) gegenüber dem Intelligiblen die göttliche Wirklichkeit positivistisch zu substituieren scheinen: So wird das nur virtuell Räumliche (Abb. 74, 81, 85) der Kirchen ab etwa 1630 wirklich räumlich und der intelligible Grund schwindet zusehends – der transzendentale Verweis wird geschwächt – zugunsten der Phänomene – es wird der symbolische Grund von Ornament, Raum und Ordnung gewissermaßen in

322 Ein solcher Gedanke scheint im 16. Jahrhundert durch Palladios Feststellung zumindest impliziert zu sein, wenn er in den Kirchen auch im Inneren Säulenstellungen verwendet sieht, im Tempel jedoch nur außen – das verlagern eines extrovertierten Bauschmucks nach innen bedeutet die Umkehrung seiner Wirkung: Es wird der Innenraum in sich selbst konzentriert.

323 Was Ende des 17. Jahrhunderts in der Arbeit Andrea Pozzos gipfelte, der mit seinen Fresken eine sakrale Wirklichkeit sichtbar machte, indem er sie von einem spezifischen Standort aus gesehen perspektivisch in die Gewölbeflächen malte und damit den Betrachter(standpunkt) durch die Architektur und über sie hinaus in die himmlische Sphäre hinein vermittelte (Abb. 122-124) – und umgekehrt. Dies vor dem Hintergrund nunmehr inkonsistenter kosmologischer Einbettung betrachtet, stellt die Architektur in Ermangelung eines mit göttlicher Sphäre gleichzusetzenden Himmels im ‚Oben' nun selbst einen ‚Himmel' als Ziel der vertikalen Achse: einen baulichen Himmel als theologische Metapher für einen transzendenten, räumlich unvermittelbaren Himmel.

324 Hermann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999, S. 27

die Faktizität ihrer beulichen Erscheinung hinein extrudiert.[325] Der Bau vermittelt um 1600 zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, doch verliert er sich mit seinem Übergewicht zum Phänomen schließlich in der Zeitlichkeit, denn nur *das Unsichtbare ist ewig.*[326] So wird später in Teilen Europas der wachsende Bezug auf die Architektur der Griechen[327] zum architekturtheoretischen Programm eines neuen und pessimistischen Klassizismus': *Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten*[328] (– eine Haltung, die die römische Baukunst um 1600 eigentlich überwunden hatte).

vi. Eine allgemeine architekturtheoretische Erkenntnis

Wölfflin lehrt, dass eine präzise Schule des Sehens unabdingbar für die Beschäftigung mit Architektur ist, zugleich bleibt aber das reine Sehen inhaltslos und einem Pathos der Oberflächlichkeit verhaftet; in Verbindung mit einer deutenden Analyse des formalen Ausdrucks kann das Sehen zur Basis der Auseinandersetzung mit Architektur werden; in Verbindung mit einer Suche nach den Ausdrucksmöglichkeiten baukünstlerischer Form kann das Sehen zum Katalysator einer reflektierten architektonischen Praxis werden, um eine Erkenntnis der bedeutenden Tiefe von Architektur zu fördern und die Entwurfstätigkeit als eine zu kultivieren, die als Hintergrund einer über sie hinausgehenden Bedeutung stattfindet. Zugleich stellt sich je gegenwärtig die Frage, unter welchen geistigen, sozialen, politischen Prämissen Architektur überhaupt stattfindet? Im Gegensatz zu einer rein bauhistorischen Arbeit wurden hier zumeist keine Kausalbezüge zwischen Bauten und Baumeistern gezogen, denn Kausalität kann die Frage der Bedeutung nicht beantworten. Sie kann Bedeutung nicht ergründen, denn sie ist auf die abstrakte Chronologie von Ursache und Wirkung ausgerichtet, die in sich nur die Genese zeigt, nicht aber Konsistenz und Kontext. Diese lassen sich durch (dem befragten Gegenstand vorausgehende) Kausalitäten nicht erschließen; beispielsweise kann man die aus Ziegeln gefügten seitlichen Fassaden der römischen Sakralbauten (gegenüber der travertinverkleideten Front, Abb. 114) als ökonomische Kausalität beschreiben – etwa: Einsparungspotenziale führen zur Vernachlässigung der Seiten führt zur Priorisierung der Front – dennoch erschließt sich ihr Sinn erst aus der Konzeption eines gerichteten Langbaus, in dem diese unterschiedliche Fassadenbehandlung Bedeutung trägt, die die Bedeutung des Ganzen stützt – und so konsistent wird. Ob man nun unzählige (und partikuläre) Kausalitäten behandelt oder aber die Konsistenz eines Entwurfs – das Ergebnis wird ein anderes sein und darum ist diese Arbeit nur bedingt eine architekturhistorische, erst recht keine bauhistorische, sondern eine architekturtheoretische.

325 Spätere barocken Strömungen (außerhalb Roms) verlieren sich mit dem Rokoko allmählich in eigener formaler Abstraktion: Der Raum in seiner geometrischen Klarheit tritt wieder stärker unter dem schwindenden Ornament hervor (wird laut Wölfflin wieder linear) und das Material, durch das das Ornament erst sein kann, verliert ontologisch an Bedeutung. Der sich zuvor darin veräußernde Bezug zum Unendlichen verliert sich in positivistischer Abstraktion: Der ornamententleerte Raum muss auf nichts mehr verweisen, denn jeder Verweis würde nur ins Infinitesimale führen (vgl. Fußnote 308).

326 2.Kor 4,18 (EU, 2016)

327 Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991, S. 233-244

328 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst – Dresden und Leipzig, 1756, S. 2

Und auch eine architektonische, denn wer entwirft, ist verantwortlich, seinerseits im Sinne entwurflicher Konsistenz zu denken. Bei der Frage, wie also die Beziehung von Form und Nutzung beschaffen ist, erscheint nun der Sinn als das die beiden vermittelnde Element.

vii. Zusammenfassung

Die Reformation und die Rolle der Kirche in der und für die Gesellschaft bilden die große Aufgabe des Jahrhunderts ab 1517. Eine Aufgabe, die erst durch das Tridentinum Jahrzehnte nach Beginn der Reformation als solche erkannt und gewürdigt wurde. Die aufgeworfenen Fragen mussten sowohl sozialpolitisch als auch theologisch beantwortet werden und inmitten dieser Auseinandersetzung steht der Sakralbau. Infolge des Tridentinums gab es verschiedentliche Bemühungen, die gängigen Traktate über die Architektur für die Kirchenbaukunst zu verbindlichen Regeln zusammenzuführen – vornehmlich durch die *Instructiones*, die unter dem Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo entstanden. Kurz darauf konnten sich die Baumeister auf die gerade rechtzeitig wiederentdeckten Katakomben als eine mächtige theologische und architektonische Referenz berufen. Im stadtrömischen Kontext verband sich die Idee einer durch das Blut der frühchristlichen Märtyrer besonders geheiligten Erde mit der baukünstlerischen Sichtbarmachung von Zeit durch das Hier-und-Dort der städtebaulichen Sichtachsen und bald in den neugeschaffenen Grüften der Stadt, die diese Beziehung von Hier und Dort auf die Beziehung von Unten und Oben übertrugen und damit den Himmel als etwas in der Architektur vermittelt Abzubildendes. Das 16. Jahrhundert ist dasjenige, das aus dem vorangegangenen Regress auf die römisch-antike Baukunst einen Progress durch die Einbeziehung christlich-religiöser Inhalten bewirkte, die die Baukunst zu einem *absolute Einheit*[329] anstrebenden System werden ließ, dem auch die Künste im Sinne solcher Einheit untergeordnet waren (wie als historische Metapher ist die Arbeit an St. Peter als dem Schlüsselort dieser Auseinandersetzung erst dann abgeschlossen, als man theologische wie architektonische Antworten in den drängenden Fragestellungen erreicht hatte).

Von einem durch den Kirchenbau in Dienst genommenen Stadtraum aus (Abb. 87, 90 und 94) zeigt sich der die gesamte Gesellschaft einbeziehende Anspruch nachtridentinischer Sakralarchitektur. Innerhalb des Baukörpers und des Gottesdienstes wandert der Blick vermittelt durch die Kuppel in den von dort aus erkennbaren (göttlichen) Himmel. Dies ermöglicht in Verbindung mit der durch eine Gruft verbildlichten reliquienbeladenen Erde Roms *ein Erlebnis der vierten, zeitlichen Dimension,*[330] die die Gläubigen über die räumlichen Dimensionen hinaus in das Weltgeschehen einbettet. Sie sind geographisch, historisch und kosmisch eingebettet. Die Gläubigen können so ein auf Gott ausgerichtetes und konsistentes Weltmodell erfahren, sogar begreifen. Das Unendliche wird Teil der Welt.[331] Die von Wölfflin beschriebenen Merkmale

329 Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023, S. 99

330 Kirsten Lee Bierbaum: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, S. 11 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

331 Leonardo Benevolo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993, S. 7

(früher) barocker Baukunst besitzen im konkreten Bauwerk sowohl symbolische wie struktive Eigenschaften, die manchmal eine Einheit bilden – zum Beispiel die Doppelpilaster im Inneren (Abb. 68), die über das Bild der Säule, das sie geben, zum Tragwerk der Bögen der Stichkappen darüber werden. In einem derart mit sich selbst verknüpften Bauwerk stellt sich das aus der Antike genommene Ornament in gänzlich neuer Weise dar; es zeigt sich christianisiert. Symbol und (unbelebte) Materie stehen sich gegenüber wie Transzendenz und Immanenz – und trotzdem finden sie beide sich im Bau wechselseitig durchdrungen. Jede scheinende Dissonanz, jede scheinende Ambivalenz ist dialektisch zu betrachten und zielt auf eine Versöhnung zwischen Gott und Mensch. Der Sakralbau *ab-bildet* das Unsichtbare.

Der römische Sakralbau um 1600 bildet den Höhepunkt dieser nunmehr katholischen – im Wortsinn: καθολικός / katholikós: allumfassend(en) – Baukunst als einer Auseinandersetzung mit der Welt im religiös-rituellen, im metaphysischen, im theologischen Sinn. Es zeigte sich, dass *eine ganze Welt sich darstellt, zu der nicht nur das Licht, sondern auch das Dunkel, nicht nur das Emporragen, sondern das Aufruhen, nicht nur der Augenblick, sondern auch die Vergangenheit gehört.*[332] Mit dem (römisch) barocken Sakralbau entwickelte sich eine Architektur, die weit über das vitruvianische Schema von Festigkeit, Schönheit und Nützlichkeit reicht: Sie besitzt eine über das Immanente hinausgehende ontologische Einbettung; sie ist Teil der Wirklichkeit und zugleich greift sie durch mehr als nur die Festsetzung ihrer Nutzung über in die Transzendenz. Philosophisch drückt sich im römischen Sakralbau um 1600 ein Verweis auf das nicht-Empirische aus, auf das in den Phänomenen allein nicht zu ergründende.

Zur landschaftlichen Weite, aus der Perspektive der nach Rom fahrenden Pilger (Abb. 33-42, 102-106) sagt der römische Sakralbau: *Kommt her zu mir* … und beim Näherkommen: … *und übernachtet im Haus der Bildung!*[333] Zu den benachbarten Häusern, zu denen die Glieder der Fassade sich langsam abschälen (Abb. 90, 94 a, b), sagt der Bau: *Nehmt und esst* … und zu denen, die eintreten: … *das ist mein Leib.*[334] Er sagt beim Blick in die Gruft oder zum (stadtrömischen) Boden (Abb. 46, 94 d, e), worin Reliquien der Märtyrer aus den ersten Jahrhunderten liegen: … *das Sichtbare ist vergänglich* … und beim Blick in die Kuppel: … *das Unsichtbare ist ewig.*[335]



Abb. 95

332 Erich Hubala: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965, S. 168

333 Sir 51,23 (EU, 2016)

334 Mt 26,26 (EU, 2016)

335 2.Kor 4,18 (EU, 2016)

VII. ANHANG

i. Zusätzliche Abbildungen

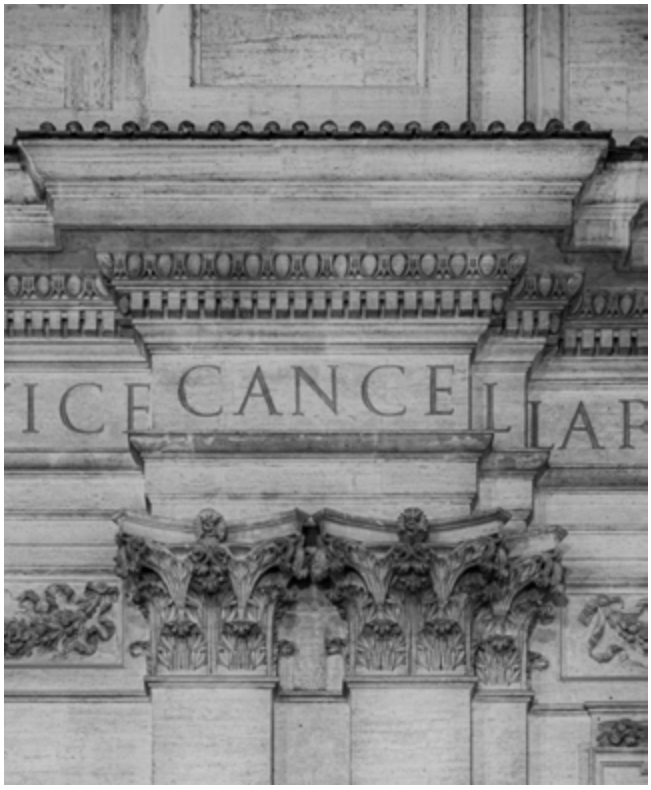
Nachfolgend finden sich die Abildungen, die im Fließtext nicht unterzubringen waren oder dort nicht notwendig, aber doch von allgemeinem Nutzen sind. Ihre Reihenfolge entspricht derjenigen der im Haupttext behandelten Aspekte. Die Bildunterschriften enthalten gegebenenfalls über den Haupttext hinausgehende Anmerkungen.



Abb. 96 – Pilaster in St. Peter
Wie viel massiger, schwerer der Pilaster durch die niedrige Basis wirkt (die so niedrig ist, weil der Boden um drei Meter angehoben wurde; vgl. Abschnitt *Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben*); das von oben Kommende lastet nun deutlich sichtbar ab und scheint die Basis herabzudrücken.



Abb. 97 – Santa Maria Maggiore
Das Herausfließen der Treppenanlage (ähnlich wie bei St. Peter, Abb. 118) mag durch die Topographie des Ortes allein nicht erklärt werden. Eindruck zäher Massigkeit.









o. li. Abb. 98 – Sant'Ignazio
o. re. Abb. 99 – San Giacomo in Augusta
u. li. Abb. 100 – Santa Maria in Via
u. re. Abb. 101 – Santa Maria in Via
Einheit des Wandgefüges, Vervielfachung von Kontur und Gliedern, Verschwimmen der Teile zueinander, Volumetrie der Teile durchprägt die Wand; 100 mit doppelt gekurvtem Giebel.





oben Abb. 102 – Panorama mit Santi Biagio e Carlo ai Catinari (vorn), Sant'Andrea della Valle (rechts) sowie St. Peter (mittig, am Horizont): Der zusätzliche Akropoliseffekt der dritten Etage (Kuppeln).

darunter links Abb. 103 – Fassade von Santi Biagio e Carlo ai Catinari mit Akropoliseffekt (hier ohne vermittelnde Volutenklammern; vgl. auch Abb. 115 und 116)



Abb. 104 – Blick von Santa Maria Maggiore zu Trinità dei Monti (links im Bild der Obelisco Esquilino, in der Flucht der Obelisco Sallustiano; vgl. Abb. 33; in die entgegengesetzter Richtung mündet die Achse in Santa Croce in Gerusalemme, sodass, von der Piazza del Popolo aus kommend, sich zuerst die Reliquie(n) der Geburt in S. M. Maggiore und schließlich die des Todes Christi in Santa Croce erschließen: der Pilgerweg von Norden nachvollzieht den Lebensweg Jesu!)



Abb. 105 – Akropoliseffekt der Fassade von San Giacomo in Augusta sowie, den Horizont durchstoßend, die Kuppel von St. Peter als dritte Etage.

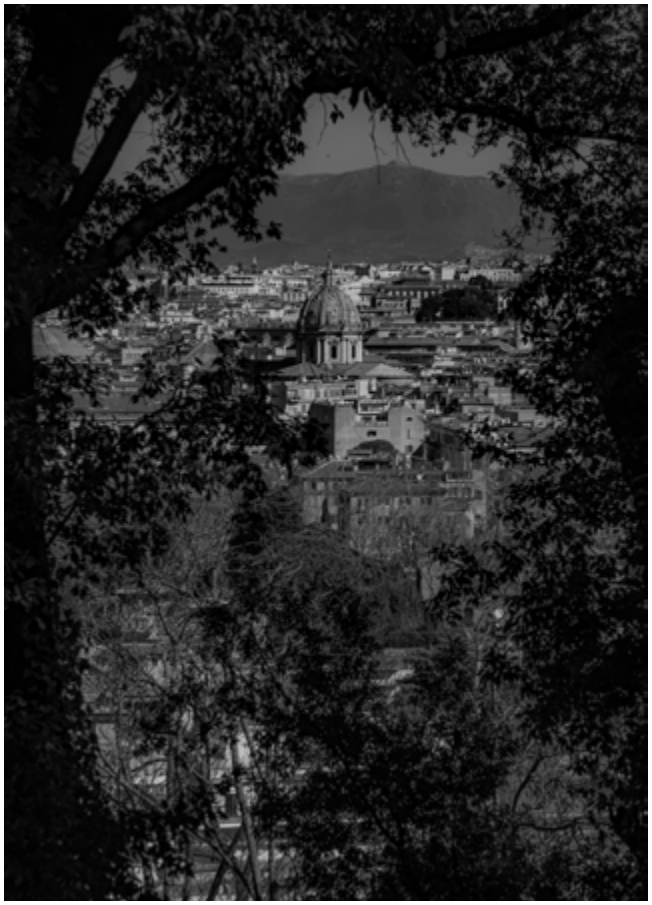


Abb. 106 – Die dritte Etage von Sant'Andrea della Valle





Abb. 107 u. 108 – Die stilprägende frühe römischen Confessio in der Cappella Sistina (Santa Maria Maggiore): von der Mitte aus in zwei gekurvten Treppen in den Untergrund führend, dort die Märtyrer für das Hauptschiff vergegenwärtigend.



Abb. 109 – Rückseitige Volutenschnecke von Il Gesù, analog zur Fassade (vgl. Abb. 84 deutlich wird der iterative Charakter der Stützmauern, ihr Aufgespanntsein zwischen Apsis und Fassade (vgl. Abb. 67, 68)







li. o. Abb. 110 – Ein Beispiel für den Zusammenhang von Pilaster/Säule und Gewölbe bei Sant'Anna dei Palafrenieri; im Vergleich mit Abb. 111 u. 112 gibt es noch Gurte, die sich von der Gewölbefläche und den Stichkappen räumlich absetzen – konsequenterweise sind es nun keine Pilaster, sondern Säulen, die die Last auffangen (gem. Abb. 68, 74). Ansonsten ein seltenes sakrales Beispiel für einen zur Ellipse gestauchten Rundbogen, der eine besondere Symbolkraft im Verbindung mit dem dahinter befindlichen, in richtiger Proportion stehenden Bogen oberhalb des Altars (vgl. Abschnitt *Ein Sinn in der Sakralarchitektur Roms um 1600*: Steigendes Symbol vs. sinkende Materie).

li. u. Abb. 111 – Il Gesù vor dem spätbarocken Umbau: Deutlich erkennbar sind die großen Stichkappen, die die Last des Gewölbes auf die Pilaster bzw. Stützmauern konzentrieren (Ausschnit aus dem Gemälde zur Hundertjahrfeier des Jesuitenordens von Andrea Sacchi, Filippo Gagliardi, Jan Miel; aus: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1572-1676, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1999-2005, S. 393).

rechts Abb. 112 – San Giacomo in Augusta: Ebenso wie Abb. 110 ein elliptischer Bau; auch hier der verstärkte Zusammenhang von Gewölbe und Wandsystem durch Stichkappen.

Vgl. je mit Abb 67, 68.



Abb. 113 – Santa Maria ai Monti



Abb. 114 – Santa Maria della Scala



Abb. 115 – Santa Maria in Vallicella
(Chiesa Nuova)



Abb. 116 – Sant'Andrea della Valle



Abb. 117 – Sant'Andrea della Valle; der ganze Baukörper mit beispielhaft unterschiedlicher Fassadenbehandlung.



Abb. 118 – Innenraum von Sant'Andrea della Valle mit seinen Pilasterbündeln (s. Abb. 116), durch die die Kassettierung des Gewölbes vor der eigentlichen Gewölbefläche ebenso hervorzutreten scheint, wie die Pilaster vor der Wand (gem. Abb. 74). Die zuvorderst stehenden Pilaster tragen also eine Art Gewölbegerüst, hinter/über dem die Bilder als die eigentliche Gewölbefläche zu schweben scheinen; sie sind durch ihren symbolischen Gehalt von der Physis der baulichen Masse entrückt.



Abb. 119 – St. Peter

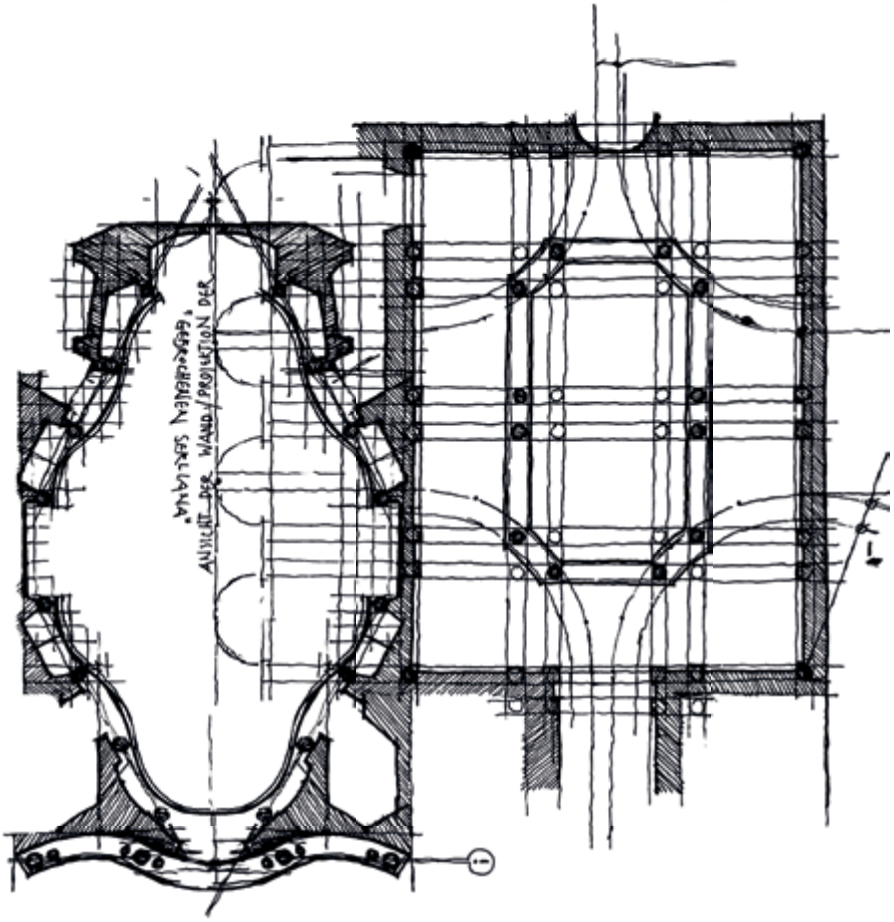


Abb. 120 – Grundriss: San Carlo alle Quattre Fontane (San Carlino) mit Hof

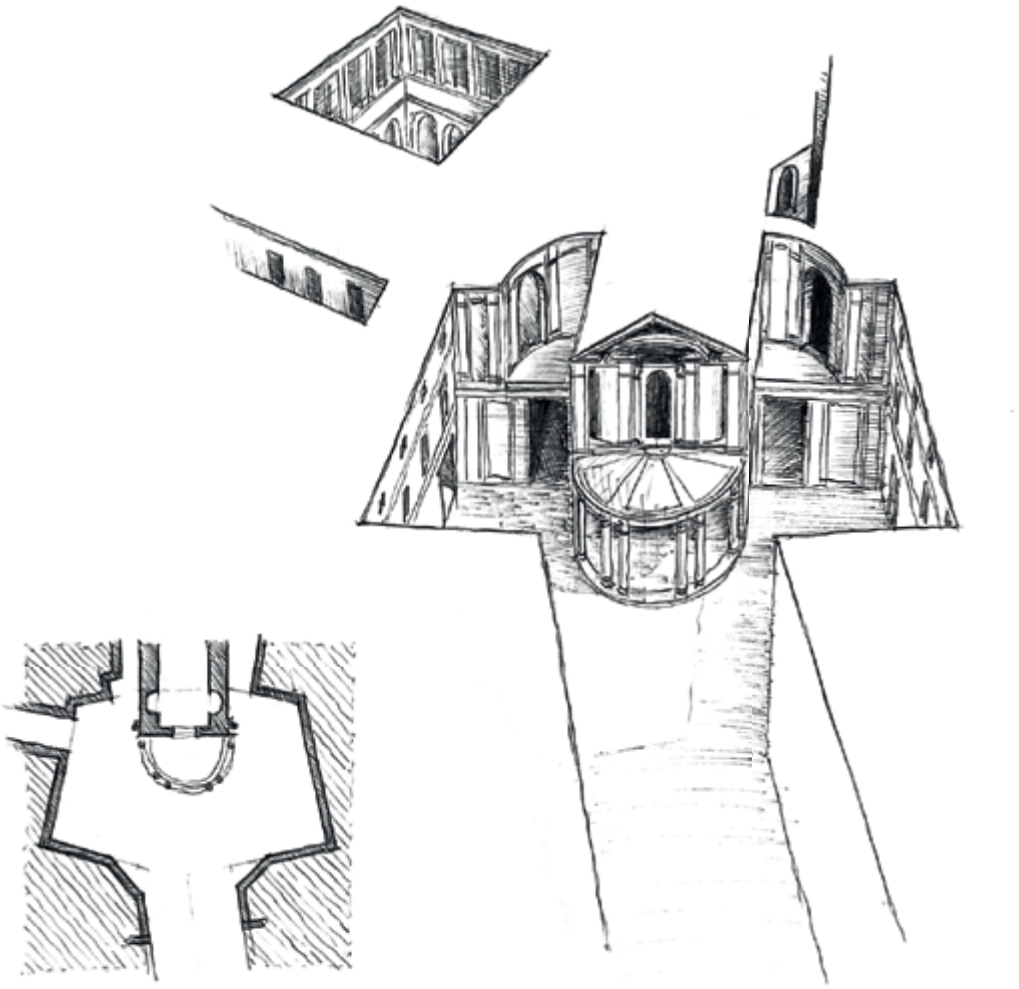


Abb. 121 – Santa Maria della Pace
a) Perspektive; das Portal zeigt eine nunmehr faktische Räumlichkeit
b) Geschlossen konzipierte Grundrissfigur, die sich die umgebenden Bebauung einverleibt





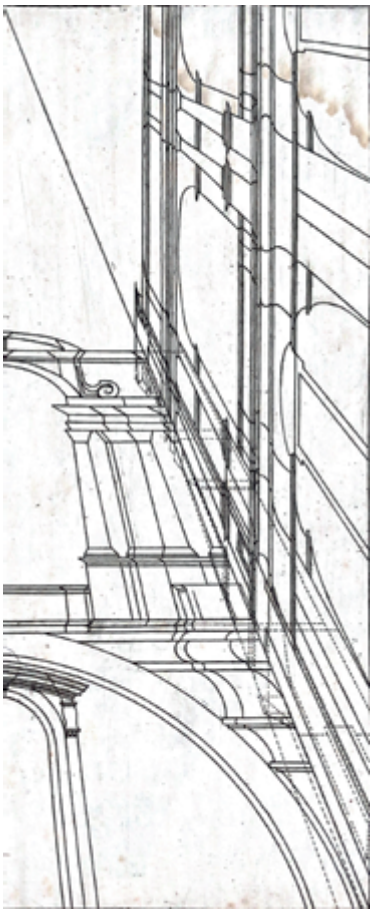
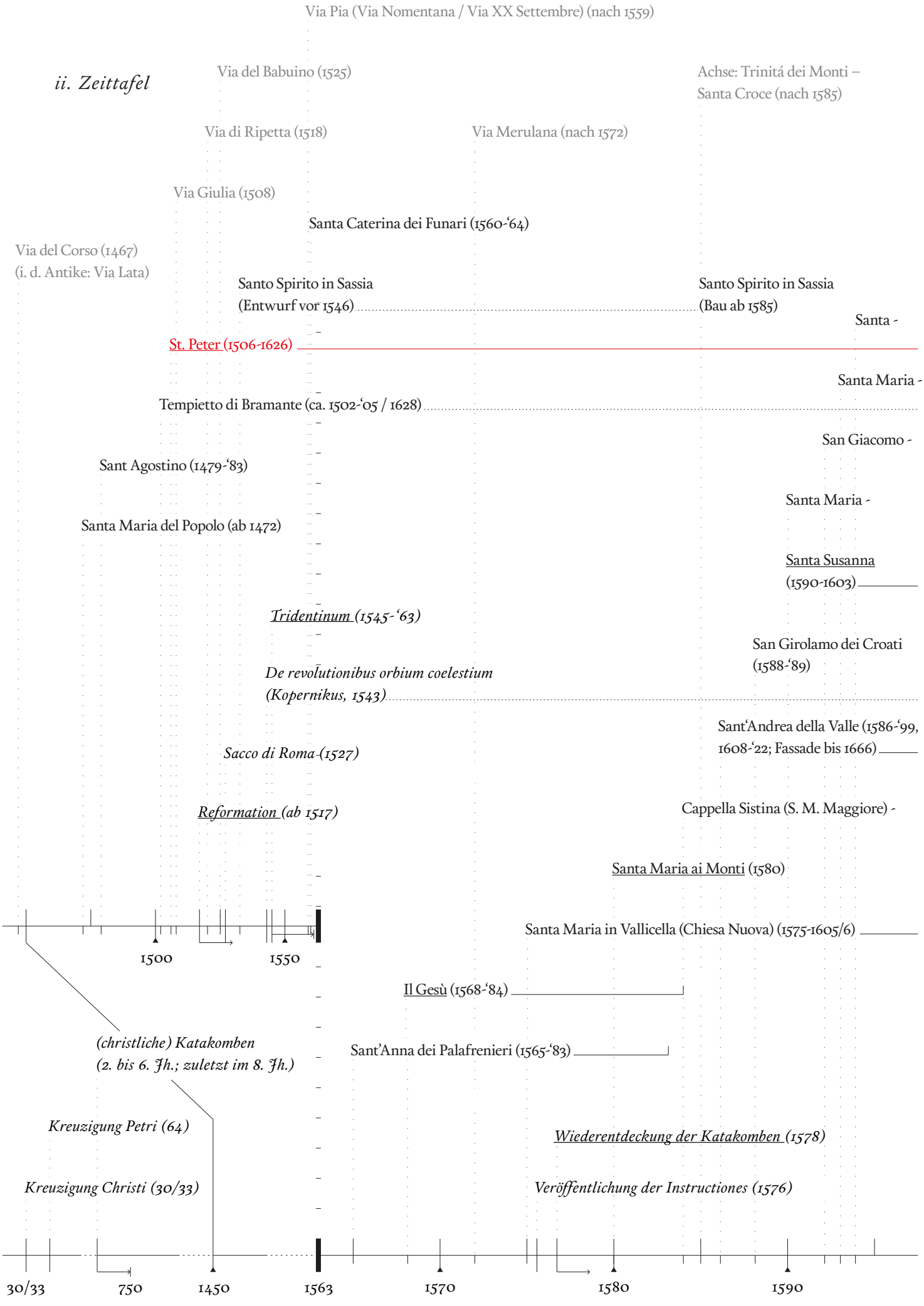


Abb. 122, 123, 124 – Entwurf für das Fresko, das die Architektur von Sant'Ignazio virtuell in den Himmel hinein erweitert und öffnet; dieser kann als ein kopernikanischer nicht mehr zugleich der theologische sein: Das 1685-'94 ausgeführte Fresko versucht so, zwischen den seit Galileo begrifflich entrückten Vorstellungen eines astronomisch zu erschließenden und eines transzendenten Himmels zu vermitteln, und vollzieht damit eine (vorübergehende) Renovatio der kosmischen Einbettung der römischen Sakralbauten um 1600 (s. Fußnote 323; aus Andrea Pozzo: Der Mahler und Baumeister Perspektiv / Erster Theil – Augsburg, 1706, Figur 97, 98, 99)

ii. Zeittafel



Diese Zeittafel zeigt die behandelten oder abgebildeten Bauten entsprechend ihrer Entstehungszeit sortiert. Auch die im Kapitel *Geschichtliche Kontexte* skizzierten Ereignisse sind eingetragen; ebenso die im Abschnitt *Das Stadtbild Roms* dargestellten Straßenzüge. Es gibt darüberhinaus etliche kleinere Bauvorhaben oder Anbauten an ältere Kirchen, die nicht eingetragen sind. Die meisten der spätantiken und mittelalterlichen Kirchen Roms bewahren ihr Erscheinungsbild bis etwa 1600; danach werden sie zumeist grundlegend umgestaltet (P. C. Claussen: Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter – Stuttgart, 2002, Band I, S. 7). Dass diese Baulust nicht abhält, die hier gezeigten Kirchen zusätzlich neu zu errichten, ist enorm. Der Neubau von St. Peter und die Achse Kopernikus-Galilei stehen sich hier als entgegengesetzte Zielsetzungen in der (ontologischen) Selbstverortung des Menschen gegenüber: Einerseits ist St. Peter als Memorialbau über dem Petrusgrab Ausdruck der Kontinuität des Christentums bis auf Christus als Gottessohn zurück (*Tradition und Schrift*); der Mensch wird darin als unbedingt abhängiges Wesen gezeigt, das aber erst dadurch von allem äußeren Bedingtsein befreit ist. Die Kopernikanische Wende andererseits ist Ausdruck einer Gottessuche (als Wahrheitssuche; vgl. letzte Fußnote im Abschnit *Die Kopernikanische Wende*) jenseits institutioneller Religiösität; der Mensch wird als ein durch eigenes Vermögen von jeder Abhängigkeit befreites Wesen betrachtet, das aber dadurch keine Unbedingtheit seines Selbst mehr kennt. Es zeigt sich vor diesem Hintergrund, wie sehr die Stadt in der Selbstgestaltung seit dem Tridentinum zugleich religiöse Spezifizierung betreibt. Die über die Liturgie hinausreichende religiöse Dimension der römischen Architektur um 1600 wird deutlich.

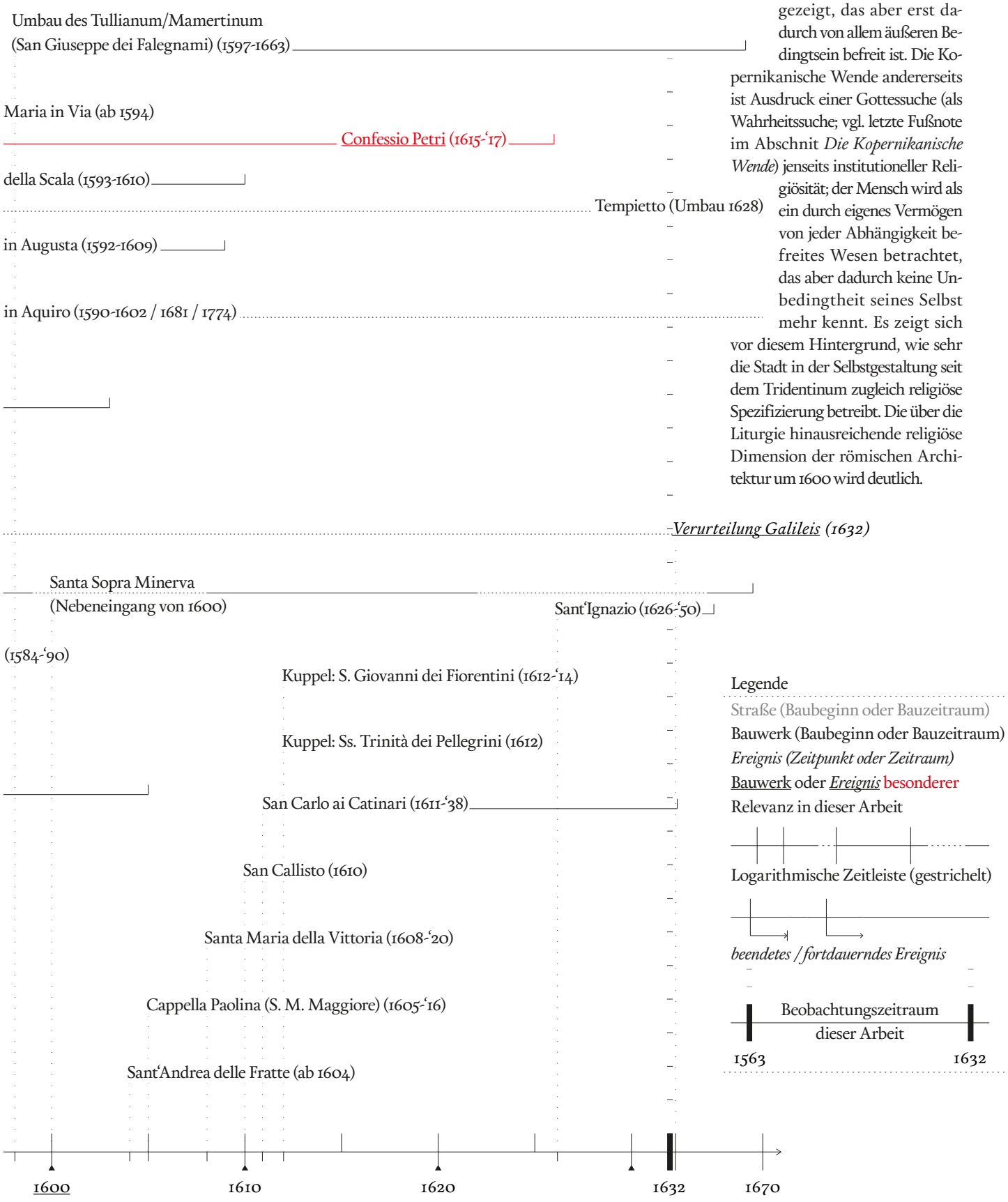


Abb. 1	Baluster von Raffael und della Porta (nach Wölfflin)	– S. 20
Abb. 2	Botticelli: Venus (Ausschnitt)	– S. 21
Abb. 3	Credi: Venus	– S. 22
Abb. 4-7	Monumentalität, Plastizität der Mitte, Füllung und Rahmen im Konflikt, Massenhaftigkeit und Gewicht	– S. 25
Abb. 8-12	Einheit des Wandgefüges, Vervielfachung von Kontur und Glieder, Verschwimmen der Teile zueinander	– S. 27
Abb. 13-19	Horizontalität und Vertikalität, nur kaum oder nicht eingefasste Gewölbe, Pilaster, Verteilung der Plastik, etc.	– S. 28
Abb. 20-27	Beengtsein der Nischen, Hochdrang der Giebel Vertikalität im Ganzen, etc.	– S. 30
Abb. 28-30	Vermeidung des rechten Winkels (im werdenden Barock), fließende Übergänge, lastendes Gewicht	– S. 37
Abb. 31	Dirck Volckertsz: Sacco di Roma	– S. 41
Abb. 32	Pasquale Cati: Konzil von Trient	– S. 43
Abb. 33	Roms Achsen des späten 15. und des 16. Jahrhunderts	– S. 49
Abb. 34	Blick von Trinità dei Monti zum Obelisco Esquilino	– S. 49
Abb. 35-37	Tridente, der Straßenfächer der Piazza del Popolo, Blick zum Obelisco Flaminio von der Via di Ripetta, Via del Corso, Via del Babuino	– S. 49
Abb. 38	Lieven Cruyl: Piazza del Gesù	– S. 50
Abb. 39-42	Der (trotz späterem Stadtwachstums noch immer erkennbare) Akropoliseffekt verschiedener Kirchen	– S. 50
Abb. 43	Katakombe an der Via Anapo, Nischen mit Loculigräbern; Darstellungen biblischer und ritueller Szenen	– S. 52
Abb. 44	Santa Maria Maggiore: Heutige Position der Presepe unter dem Hauptaltar (Confessio aus dem 19. Jahrhundert)	– S. 53
Abb. 45	Confessio Petri in St. Peter	– S. 54
Abb. 46	Axonometrie St. Peter	– S. 55
Abb. 47	Schnittzeichnung des Tempietto mit der neu angelegten Erschließung	– S. 56
Abb. 48	Schnittzeichnung des antiken Gefängnisses (Tullianum, Mamertinum)	– S. 57
Abb. 49	Peter Apian: Diagramm des Universums vor der Kopernikanischen Wende	– S. 58
Abb. 50	Thomas Digges: Diagramm des unendlichen kopernikanischen Universums	– S. 59
Abb. 51	Leonardo: Sakralbaustudie	– S. 65
Abb. 52	Santa Maria del Popolo	– S. 66
Abb. 53	Sant'Agostino	– S. 66
Abb. 54	Leonardo: Sakralbaustudie	– S. 67
Abb. 55	Tempietto di Bramante	– S. 67

Abb. 56	Peruzzi: Perspektive von St. Peter	– S. 68
Abb. 57	Santo Spirito in Sassia	– S. 69
Abb. 58	Santa Caterina dei Funari	– S. 69
Abb. 59	San Girolamo dei Croati	– S. 69
Abb. 60	Francesco di Giorgio: Ideal church plan	– S. 70
Abb. 61	Michelangelos Entwurf für St. Peter	– S. 71
Abb. 62-66	Beispiele für den Zusammenhang zwischen Fassade und Tragwerk	– S. 74
Abb. 67	Schematischer Querschnitt und Grundriss durch Sakralbau	– S. 75
Abb. 68	Darstellung des strukturellen und räumlichen Gefüges	– S. 75
Abb. 69	Sant'Andrea della Valle	– S. 77
Abb. 70	Die Kuppelkonstruktion von St. Peter	– S. 78
Abb. 71	Die Kuppel von San Carlo ai Catinari	– S. 78
Abb. 72	Die Kuppel von Sant'Andrea della Valle	– S. 78
Abb. 73	Die Kuppel der Cappella Paolina (S. M. Maggiore)	– S. 78
Abb. 74	Ansichtsgleiche Situationen (Pilaster/Säule)	– S. 82
Abb. 75-78	Beispiele ionischer Eckkapitelle	– S. 83
Abb. 79	Skizze der implizierten Säulenstellung	– S. 83
Abb. 80	Grundriss Il Gesù	– S. 84
Abb. 81	Fassadengrundrissstudie Il Gesù	– S. 85
Abb. 82	Fassade Il Gesù	– S. 87
Abb. 83	Il Gesù Innenraum	– S. 87
Abb. 84	Il Gesù	– S. 88
Abb. 85	Fassadengrundrissstudie Santa Susanna	– S. 91
Abb. 86	Fassade Santa Susanna (frontal)	– S. 91
Abb. 87	Fassade Santa Susanna (schräg)	– S. 92
Abb. 88	Il Gesù; Deutung der Fassade als implizite Raumstruktur	– S. 95
Abb. 89	Schnittzeichnung zur Tektonik der Fassaden und ihrer Kopplung an den Innenraum	– S. 99
Abb. 90	Grundrisszeichnung zur Tektonik der Fassaden und ihrer Kopplung an den Innenraum	– S. 101
Abb. 91-93	Beispiele für Sprenggiebel	– S. 102
Abb. 94	Zusammenfassung aller Kräfte: Ontologisches System mit den großen Raumachsen sowie den wirkenden Kräften	– S. 103
Abb. 95	Das Ontologische Modell	– S. 109
Abb. 96	Pilaster in St. Peter	– S. 110
Abb. 97	Santa Maria Maggiore; das Herausfließen der Treppenanlage	– S. 110
Abb. 98-101	Einheit des Wandgefüges, Vervielfachung von Kontur und Glieder, Verschwimmen der Teile zueinander, Volumetrie der Teile durchprägt die Wand	– S. 111
Abb. 102	Panorama mit Santi Biagio e Carlo ai Catinari	– S. 112
Abb. 103	Fassade von Santi Biagio e Carlo ai Catinari	– S. 112

Abb. 104	Blick von Santa Maria Maggiore zu Trinità dei Monti	– S. 112
Abb. 105	Akropoliseffekt der Fassade von San Giacomo in Augusta	– S. 113
Abb. 106	Die dritte Etage von Sant'Andrea della Valle	– S. 113
Abb. 107-108	Beispiel einer frühen römischen Confessio (Cappella Sistina in S. M. Maggiore)	– S. 114
Abb. 109	Rückseitige Volutenschnecke von Il Gesù	– S. 114
Abb. 110	Ein Beispiel für den Zusammenhang von Pilaster/Säule und Gewölbe bei Sant'Anna dei Palafrenieri	– S. 115
Abb. 111	Andrea Sacchi, Filippo Gagliardi, Jan Miel: Il Gesù vor dem spätbarocken Umbau	– S. 115
Abb. 112	Zusammenhang von Gewölbe und Wandsystem bei San Giacomo in Augusta	– S. 115
Abb. 113	Santa Maria ai Monti	– S. 116
Abb. 114	Santa Maria della Scala	– S. 117
Abb. 115	Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)	– S. 118
Abb. 116	Sant'Andrea della Valle	– S. 119
Abb. 117	Sant'Andrea della Valle (schräg)	– S. 120
Abb. 118	Sant'Andrea della Valle Innenraum	– S. 120
Abb. 119	St. Peter	– S. 121
Abb. 120	Grundriss San Carlo alle Quattre Fontane	– S. 122
Abb. 121	Santa Maria della Pace (Grundrissfigur, Perspektive)	– S. 122
Abb. 122-124	Entwurf für das Gewölbefresko von Sant'Ignazio (Pozzo)	– S. 123

iv. Bibliographie

Ackerman, James S.: The Architecture of Michelangelo – Chicago, 1986

Aland, Kurt: Die 95 Thesen Martin Luthers und die Anfänge der Reformation – Gütersloh, 1983

Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst – Darmstadt, 1975

Bätschmann, Oskar – in – Heinrich Wölfflin Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023

Benevolo, Leonardo: Fixierte Unendlichkeit – Frankfurt am Main, 1993

Bierbaum, Kirsten Lee: Roma antica, Roma nuova. Die Inszenierung des römischen Bodens in Architektur und Guidenliteratur der frühen Neuzeit – erschienen in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014 – abgerufen über: www.kunsttexte.de (Stand: 03.10.2023)

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung – Frankfurt, 1959

Blumenberg, Hans: Die kopernikanische Wende – Frankfurt, 1965

Bodenstein, Andreas: Von abtuhung der Bylder – Wittenberg, 1522 (abgerufen über: https://de.wikisource.org/wiki/Von_abtuhung_der_Bylder – Stand: 20.11.2023)

Claussen, Peter Cornelius: Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter – Stuttgart, 2002, Band I

Engelfried-Rave, Ursula: Reliquien – Wiesbaden, 2022

Erben, Dietrich: Die Kunst des Barock – München, 2008

Faensen, Hubert – in – Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986

Fink, Urban: Sacco di Roma – erschienen in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) – abgerufen über: https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048404/2011-02-09/ (Stand: 22.09.2023)
Frommel, Christoph Luitpold: Die Baugeschichte von St. Peter bis zu Paul III. – erschienen in: Bernd Evers (Hrsg.): Architekturmodelle der Renaissance: die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, München 1995
Geldsetzer, Lutz: Philosophie der Philosophie (1989) – in – Ritter, J./Gründer, K. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie – Basel, 1971-2007
Gregorovius, Ferdinand: Ein deutscher Bericht über die Eroberung Roms durch die kaiserliche Armee Carl's V. im Jahr 1527, von dem Augenzeugen Ambrosius von Gumppenberg – München, 1877; abgerufen über: urn:nbn:de:bvb:824-dtl-0000063242 (Stand: 22.09.2023)
Grömling, Alexandra/Lingesleben, Tilman: Alessandro Botticelli 1444/45-1510 – Köln, 1998
Haag, Karl Heinz: Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung – Frankfurt am Main, 2005
Harvard University; NBER: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1067715/umfrage/einwohner-der-groessten-staedte-in-europa/ (Stand: 02.10.2023)
Die Heilige Schrift – Einheitsübersetzung 2016
Herklotz, Ingo: Katakomben. Begräbnisstätten, Gedächtnisorte und Arsenale im Glaubensstreit – erschienen in: Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Christina Strunck (Hrsg.), Fulda, 2007
Heydenreich, Ludwig Heinrich: Die Sakralbau-Studien Leonardo Da Vinci's – München, 1971
Hofmann, Werner (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst – München, 1983
Hoffmann, Tobias/Sommer, Andreas/Hartwig, Frank et al.: Wesen (2004) – in – Ritter, J./Gründer, K. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie – Basel, 1971-2007
Hopkins, Andrew: Italian Architecture from Michelangelo to Borromini – London, 2002
Hubala, Erich: Roma Sotterranea Barocca – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965
Klauser, Theodor: Kleine Abendländische Liturgiegeschichte – Bonn, 1965
Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie – München, 1991
Kuff, Paul/Schwalbenhofer, Karl/Strohm Alice: Tragwerke: als Elemente der Gebäude- und Innenraumgestaltung – Wiesbaden, 2013
Landwehr, Eva-Maria: Kunst des Historismus – Köln/Weimar/Wien, 2012
Lorch, Ingomar: Die Kirchenfassade in Italien von 1450 bis 1527 – Hildesheim, 1999
Luce, Stephen B./Montgomery, James A./MacCurdy, George Grant: Archaeological News and Discussions. American Journal of Archaeology 46/4 (1942) – abgerufen über: https://doi.org/10.2307/499087 (Stand: 05.10.2023)
Luther, Martin: LW 49:169
Mark, Robert (Hrsg.): Vom Fundament zum Deckengewölbe – Basel, 1995
Mayer-Himmelheber, Susanne: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – München, 1984
Melters, Monika: zur visuellen Kommunikation von Architektur – in: Diagrammatik der Architektur (herausgegeben von Dietrich Boschung, Julian Jachmann) – München, 2013
Murray, Peter: Die Architektur der Renaissance in Italien – Stuttgart, 1980
Neumeyer, Fritz, Mies van der Rohe: Das kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst – Berlin, 1952
Nicolai, Vincenzo Fiocchi/Bisconti, Fabrizio/Mazzoleni, Danilo: Roms christliche Katakomben – Regensburg, 1998
Palladio, Andrea: Die vier Bücher zur Architektur – Darmstadt, 1991
Papenbrock, Martin – in – Rhetorik und Stilistik (Hrsg. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape) – Berlin / New York, 2009

Pozzo, Andrea: Der Mahler und Baumeister Perspektiv / Erster Theil – Augsburg, 1706
Preuß, Hans: Martin Luther der Künstler – Güterloh, 1931
Raffalt, Reinhard: Concerto Romano – München, 1955
Ratzinger, Joseph: Einführung in das Christentum – München, 1971
Schlimme, Hermann: Die Kirchenfassade in Rom – Petersberg, 1999
Schnell, Hugo: Liturgie der Gegenwart in Kirchen des Barocks – erschienen in: Das Münster. Heft 18-5/6, 1965
Schnitzler, Norbert: Ikonoklasmus - Bildersturm – München, 1996
Schulz, Hans: Der Sacco di Roma – Halle, 1894
Schulze-Altcappenberg, Heinrich-Th. (Hrsg.): Sandro Botricelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie – London, 2000.
Smets, Wilhelm: Des hochheiligen, ökumenischen und allgemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse – Bielefeld, 1869 (Fotomechanischer Nachdruck, Sinzig, 1989)
Straub, Hans: Die Geschichte der Bauingenieurskunst – Basel, 1992
Thimann, Michael: Das unterirdische Rom als Bildraum – in – Ulrike Feist (Hrsg.): Et in imagine ego : Facetten von Bildakt und Verkörperung – Berlin, 2012
Thoenes, Christof: Neue Beobachtungen zu Bramantes St. Peter-Entwürfen – erschienen in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 45, 1994
Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (Vita di Baldassarre Peruzzi Sanese Pittore et Architetto) – Siena, 1568 – abgerufen über: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori%2C_scultori_e_architetti_%28IA_vitedepieccell06vasa%29.pdf (Stand: 02.10.2023)
Vatikan: Can. 1190 — § 1. (https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/deu/documents/cic_libro4_cann1186-1190_ge.html (Stand: 21.09.2023)
Vitruv: Baukunst – Zürich und München, 1987
Wapenhans, Wilfried/Richter, Jens: Die erste Statik der Welt vor 260 Jahren – Dresden, 2013
Weibel, Thomas: Der schwärzeste Tag in der Geschichte der Schweizer Garde – abgerufen über: https://blog.nationalmuseum.ch/2023/05/sacco-di-roma/ (Stand: 22.09.2023)
Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst – Dresden und Leipzig, 1756
Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Basel/Stuttgart, 1960
Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock – Leipzig, 1986
Wölfflin, Heinrich: Gesammelte Werke – Schriften 2 – Renaissance und Barock – Basel/Berlin, 2023
Zeeden, Ernst Walter: Das Zeitalter der Gegenreformation – Freiburg im Breisgau, 1967
Zöllner, Frank: Michelangelo. Das vollständige Werk 1475-1564 – Köln, 2007

v. Dank

Diese Arbeit entstand unter dem Vorzeichen großer innerer Verbundenheit zum Untersuchungsobjekt – der Stadt Rom. Ihr und ihren Schätzen mangelt es nicht an akademischer Aufmerksamkeit und trotzdem ist keine ihr gewidmete Stunde vertan – die (nicht nur akademische) Auseinandersetzung mit dem Verehrten war und ist mir ein stetes Abenteuer. Dabei gab es schöne Begegnungen: so etwa Schwester Camela von der Casa Santa Lucia Filippini, die es mir gestattete, Fotografien und Skizzen vom Dach des Hauses aus anzufertigen; eine davon ist Abbildung 39.

Als das Projekt am Ende meines Studiums bedeutet es mir an dieser Stelle auch, die Zeit zu resümieren. Meinen Freunden aus Frankfurt danke ich für unvergessliche Jahre! Darunter Carsten, dessen freudvolle und vorbildhafte Interessiertheit mich erst das Studieren lehrte! Meinen Eltern danke ich für ihre Unterstützung dabei; darunter meinem Vater im Speziellen für meine ersten Aufenthalte in der ewigen Stadt – einmal als Kind, einmal im Studium. Daran anknüpfend auch der Studienstiftung des Deutschen Volkes, die mir nebst umfangreicher Förderung meinen ersten längeren und außerordentlich prägenden Aufenthalt im Rahmen eines Sprachkurses ermöglichte – bei der Studienstiftung ist Lars Peters zu nennen, der mir mit großer Freundlichkeit begegnete!

Während des Verschriftlichens meiner Gedanken half mir Christian L. mit seinen zielführenden Anmerkungen bei der Orientierung. Christian A. ließ mich während des Fotografierens in Rom geduldig monologisieren, was ihn nicht abschreckte, noch am späten Abend mit mir die Birreria aufzusuchen! Insbesondere meiner Mutter bin ich dankbar für die geduldige Untersützung bei der korrigierenden Textarbeit, für die ausgiebige Diskussion um manche Formulierungen und Wörter und für ihr Interesse!
Danke für Zeit und Mühe!

Danke, Rom.



Wien 2024

