

Archiv für Geschichte und Aesthetik der Architektur

Herausgeber: Paul Zucker

Bemerkungen zu Dagobert Frey's »Michelangelostudien«¹⁾

von E. Panofsky.

Wenn man, nach lehrreicher und genußvoller Lektüre, Dagobert Frey's Bramante-Arbeit²⁾ aus der Hand legt und sich über die besonderen Qualitäten dieses ersten und persönlichen Buches Rechenschaft zu geben sucht, so findet man den Wert desselben in der Vereinigung dreier Eigenschaften begründet: der klaren Darstellung, die uns durch das Labyrinth der Dinge und Meinungen sicher hindurchführt, des Scharfsinns, der die einzelnen Zeugnisse aufspürt, wertet und in Verbindung bringt, und der Interpretationsbegabung, die die Ergebnisse der Tatsachenforschung und der Quellenlektüre im Sinne eines großen kunstgeschichtlichen Zusammenhanges auszudeuten weiß.

Die gleichen Vorzüge zeichnen auch Dagobert Frey's »Michelangelo-Studien« aus. Und wenn wir uns im Folgenden nicht in allen Punkten mit dem Verfasser einverstanden erklären können, so sollen unsere Einwendungen in keiner Weise den Wert einer Arbeit herabsetzen, der die jahrelang stagnierende Michelangelo-Forschung zum ersten Mal wieder einen wirklichen Fortschritt verdankt. Dagobert Frey hat sich zwei Fragen vorgelegt, die sich, wenn wir ihn recht verstehen, etwa folgendermaßen formulieren lassen. Erstens: was bedeutet Michelangelo für die Architektur? oder, anders ausgedrückt, wie läßt sich sein architektonisches Kunstwollen im Vergleich zu dem der Renaissance und des Barock charakterisieren? Zweitens: was bedeutet die Architektur für Michelangelo? oder, anders ausgedrückt, wann und mit welchen künstlerischen Absichten hat Michelangelo in den verschiedenen Phasen seines Lebens architektonische Aufgaben angegriffen?

I.

Die erste, allgemeinesgeschichtliche Frage beantwortet Frey am klarsten in demjenigen Abschnitt seiner Arbeit, der sachlich und methodisch wohl der gelungenste ist: in dem Abschnitt über das Modell der Peterskuppel. — Bekanntlich wogt seit langem ein Streit darüber, ob die berühmte, »unbeschreiblich« schöne Kuppellinie auf die Intention Michelangelos oder auf die des ausführenden Architekten (Giacomo della Porta) zurückgehe. Das in der Munitione di San Pietro aufbewahrte Modell, das bisher allgemein als das von Vasari beglaubigte und beschriebene Originalmodell Michelangelos galt, stimmt mit der Ausführung überein, die Handzeichnungen des Meisters aber und der Stich Du Péracs weichen von ihr in dem Sinne ab, daß sie eine weit gedrücktere und schwerere Erscheinung zeigen. Frey weist nun nach, daß das Modell nicht auf Michelangelo zurückgeht, sondern das Werk eines um die Mitte des 18. Jahrhunderts tätigen Baudilettanten namens Cosatti ist, und

¹⁾ Wien, Anton Schroll, 1920.

²⁾ Bramantes Sankt-Peter-Entwurf und seine Apokryphen, Wien, Anton Schroll, 1915.

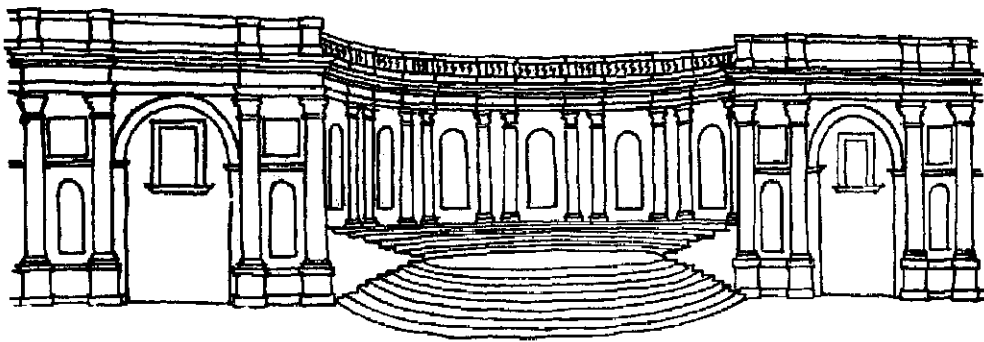
es ist ein Vergnügen, dieser Beweisführung zu folgen. Zunächst wird aus der bisher noch nicht einmal richtig interpretierten, geschweige denn methodisch verwerteten Vasaristelle mit Recht der negative Schluß gezogen, daß das gegenwärtige Modell mit dem michelangelesken nicht identisch sein kann — sodann wird durch Untersuchung des Objekts und Beibringung neuen Urkundenmaterials der (positive) Nachweis geführt, daß es mit dem von Cosatti angefertigten identisch sein muß; es handelt sich um ein Modell, das bestimmte, wegen dauernder Alarmgerüchte in Erwägung gezogene Sicherungsmaßnahmen veranschaulichen sollte.

Die wirklich michelangeleske Lösung haben wir uns also nach Maßgabe des Du Péracschen Stichs (und eines von Frey zum ersten Mal herangezogenen Münzbildes) vorzustellen.¹⁾ Die aus dieser Einsicht sich ergebenden Konsequenzen hat Frey etwa folgendermaßen formuliert: er lehnt es ab, den zufälligen Weg, der von Bramantes Halbkugel zu Michelangelos leichter Überhöhung, und von dieser zur Spitzform Della Portas führte, als eine genetische Entwicklungslinie anzuerkennen. Die vom Pantheon abgeleitete »Rotationskuppel« Bramantes ist von vornherein ästhetisch und historisch unvergleichbar mit der »Meridiankuppel« Michelangelos, die wir nicht als einen homogenen gewölbten Körper (Frey spricht anschaulich von »Monolith«), sondern als ein mit neutralen Flächen zugespantes Rippengerüst empfinden. Und auch im Vergleich mit Della Portas Ausführung erweist sich die Kuppel Michelangelos als eine völlig einzigartige Erscheinung: »bei Michelangelo wirkt die Laterne niedrig und breit. Der eingezogene Konus des Helmes, der perspektivisch noch niedriger erscheinen müßte, die Wiederholung der gleichen Bewegung in den C-förmigen Voluten der Attika treiben den zylindrischen Körper auseinander. Die auffallend niedrige Säulenordnung erhöht den Eindruck des breit Gelagerten. So wirkt die Laterne unmittelbar als schwere Belastung der Kuppelwölbung. Die nur wenig über den Halbkreis überhöhte Kuppellinie erscheint bis nahe ans Durchgedrücktwerden angespannt. Indem der Blick von oben nach unten die Rippen entlanggleitet, empfinden wir die elastische Linie oben in der Laterne eingespannt und mit dem unteren Ende wuchtig ausschlagend, das heißt, wir werden uns des gewaltigen Horizontalschubs der Wölbung voll bewußt. Ihm stemmt sich mit ganzer Kraft der Gürtel der Strebepfeiler entgegen, der um den Kuppelfuß einen festen Ring bildet.« Und: »Während bei Bramante Kuppel und Tambour zueinander in das einfache Verhältnis von Last und Stütze gestellt werden, und damit ein vollkommener Kräfteausgleich erreicht wird, sind für Michelangelo gerade die elastische Linie mit ihrer Spannung, die inneren nach außen wirkenden, schiebenden und treibenden Kräfte der Wölbung und ihre Bezwingung das künstlerisch reizvolle Problem. — Die Veränderungen bei der Ausführung haben diesen inneren Konflikt zwischen der Schnellkraft der Bogenlinie und den stützenden und stemmenden Kräften der Strebepfeiler verwischt. Das spitzbogige Profil steigt kaum beschwert zu der schlanken Laterne, deren Last die Kuppel leicht und mühelos zu tragen scheint, auf.«²⁾

Damit ist Michelangelos Verhältnis zum Barock umschrieben: so wenig er »Klassiker« ist, so wenig identifiziert er sich mit dem Barock. Denn der Barock gibt die Tatsache — gewordene, ungehemmte, dramatische Bewegung — Michelangelo gibt den nie zum Ausbruch kommenden, verhaltenen, und gerade deshalb tragischen »inneren Konflikt«. Man wird sich dieser Auffassung (der einzigen, die der fast zeitlosen Unabhängigkeit dieses Künstlers wirklich gerecht wird) vollinhaltlich anschließen können. Daß Michelangelo sich niemals (im Sinne Vignolas) vom Zentralbau abgewendet hat, wird einem z. B. erst dann verständlich werden, wenn man sich klar macht, daß er nur so sein Ziel erreichen konnte, den Kampf zwischen Kraft und Widerstand, Bewegungsdrang und Hemmung nicht als einen äußeren Gegensatz zwischen mehreren Elementen, sondern als den inneren Konflikt innerhalb eines einzigen zur Darstellung zu bringen.

¹⁾ Vielleicht darf auch die Darstellung auf einem Bilde Passignanis (Abb. bei Steinmann, die Porträtdarst. des Michelangelo, 1913, Tafel 91) herangezogen werden, obgleich sie sicher nicht frei von Willkürlichkeiten ist.

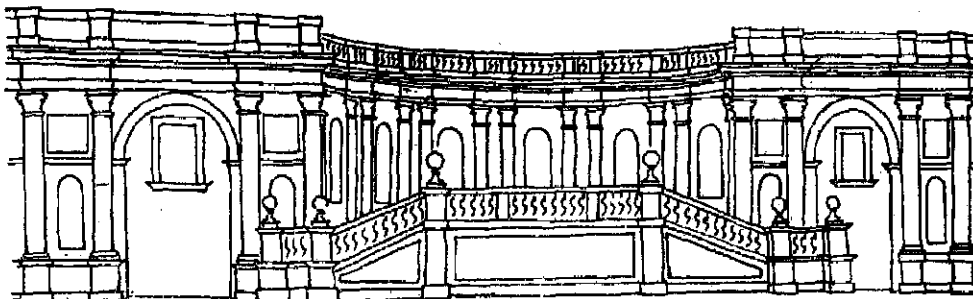
²⁾ Geistreich ist auch die Auseinandersetzung über den Anteil Vignolas an der Gestaltung der rechten Nebenkuppel, in deren Tambour Frey die oberitalienische Baugesinnung der römischen gegenüber sich durchsetzen sieht. Vergl. hierzu Riegl, Fil. Baldinuccis Vita des Gio. Loren. Bernini, ed. Burda und Pollak, 1912, p. 206.



Die Exedra im Belvedere nach dem Plan Bramantes (Rekonstr. von Dag. Frey)

II.

Der Nicchione des Belvedere, jene grandiose, aber letzten Endes paradoxe Riesennische im Giardino della Pigna, galt bisher im allgemeinen als Schöpfung Bramantes. Man wußte zwar, daß sie erst zu Anfang der 60er Jahre durch Pirro Ligorio vollendet worden war, zweifelte aber nicht an der geistigen Urheberschaft des großen Urbinaten. Demgegenüber führt nun Frey den Nachweis — und dieser negative Teil seiner Darlegung erscheint durchaus überzeugend — daß Bramante keine Nische, sondern nur eine niedere eingeschossige Exedra geplant hat, die von einer Balustrade bekrönt werden sollte, und der eine merkwürdig geformte Rundtreppe vorgelegt war: innen 8 Stufen amphitheatralisch absteigend, außen 8 Stufen kegelförmig aufsteigend, sodaß in der Mitte ein kreisrunder Podest entstand. (Abb. S. 37 oben) Nicht ebenso zwingend ist die positive These (die der Verfasser übrigens nur mit Zurückhaltung vertritt): daß die Umwandlung dieser Exedra in die heutige Riesennische auf keinen anderen als auf Michelangelo zurückgehe. Wir wissen durch Vasari, daß Michelangelo die runde Treppe vor dem Nicchione verändert hat. Durch ihn erhielt sie die Gestalt, in der sie sich im wesentlichen bis heute erhalten hat: die Gestalt einer zweiarmigen Freitreppe, die sich mit ihrer großen frontalen Stirnwand dem eingetieften Raum der Exedra wie ein gewaltiger »Riegel« vorlegt. (Abb. S. 37 unten) Frey zieht nun den Schluß, daß Michelangelo, indem er diesen Umbau der Treppe vollzog, zugleich die Verwandlung der Exedra in eine große Nische geplant haben müsse: denn, wenn einerseits der heutige Nicchione nicht mit der Rundtreppe Bramantes zusammenpassen würde, so sei andererseits die ursprüngliche Exedra undenkbar mit der Frontalanlage Michelangelos, die »einen kräftigen Hintergrund, einen machtvollen Accent darüber« verlange. Mit der Errichtung der neuen Treppe müsse daher notwendig die Idee einer Erhöhung der Seitentrakte und der Rückwand verknüpft gewesen sein — sie könne nur als Sockel einer präsumtiven Riesennische verstanden werden. Gegen diese Folgerung möchten sich doch Bedenken erheben. Denn einmal wäre anzunehmen, daß Vasari — zumal bei seiner deutlichen Abneigung gegen Pirro Ligorio — Michelangelos Urheberschaft am Entwurf des Nicchione mindestens in der zweiten Auflage der Viten nicht verschwiegen hätte; sodann aber ist nicht zuzugeben, daß die Veränderung der Treppe nicht anders als aus der Absicht auf Errichtung einer Riesennische verstanden werden kann: gerade dem michelangelesken Empfinden hätte eine



Die Exedra im Belvedere mit der Treppenanlage Michelangelos (Rekonstr. von Dag. Frey)

Vereinigung der verhältnismäßig niederen Exedra mit der verhältnismäßig hohen Treppenstirn, so hart und unbefriedigend sie manchem modernen Betrachter erscheinen mag, durchaus entsprochen. Er, der auch als Bildkünstler stets einen wesentlich in horizontaler Richtung sich abspielenden Kampf zwischen Expansionsdrang und Hemmung zur Anschauung brachte, und, entgegen dem klassischen Ideal einer allseitig-freien Formentfaltung, jeder Rundung und jeder Schrägbewegung das Hemmnis einer Frontal- oder Orthogonalebene entgegenzusetzen pflegte¹⁾; er hat auch als Architekt den Widerspruch zwischen Fläche und Tiefe als solchen gesucht. Es wäre sub specie seiner allgemeinen Gestaltungsprinzipien nur allzu wohl verständlich, wenn er die runde Treppe vor der runden Nische als eine zu weichliche Form empfunden und sie, ohne alle weitergreifenden Absichten, durch die Einführung eines frontalen Kontrastmotivs verändert hätte — wie er umgekehrt im Vestibül der Laurentiana der ebenen Wand die kurvige Treppe entgegensetzte.²⁾ Die Rekonstruktion des durch ihn geschaffenen Zustandes zeigt unserem Gefühl nach deutlich, wie die Einwärtsschwingung der Exedra, indem sie an der frontalen Treppenstirn einen Widerstand findet, zu einer gleichzeitig ernsteren und kraftvolleren Wirkung gelangt, wie die Dynamik des Gesamtgebildes auch hier durch einen »inneren Konflikt« sich erhöht. Dies Innerlich-Gespannte, das auch Gestalten wie den Matheus oder den »Sieger« für ein nicht michelangelesk empfindendes Auge unbefriedigend machen kann, ist in der Folgezeit nicht mehr verstanden worden, und es ist vielleicht durchaus nicht im Sinne Michelangelos gewesen, wenn eine jüngere Generation (dieselbe, der auch seine Peterskuppel nicht leicht und frei genug emporstieg) den dynamischen Konflikt zwischen Exedra und Treppenstirn in der durch die riesige Nische geschaffenen Einheit eines Freiraum-Eindrucks aufgelöst hat.

Denn — um es gleich heraus zu sagen — wir können Frey nicht beistimmen, wenn er, zumal in seinem zusammenfassenden Schlußwort, die innere Geschichte des michelangelesken Bauschaffens so darstellt, als habe sich der Künstler selbst aus einem im Sinne der Körpergestaltung schaffenden, zu einem im Sinne der Frei- oder gar Luftraumgestaltung schaffenden Architekten entwickelt. Das eine zwar ist ohne weiteres zuzugeben: daß Michelangelo (wie als Bildkünstler, so auch als Architekt) von der Einzelwirkung zur Gesamtwirkung übergeht. Der junge und mittlere Michelangelo gestaltet tatsächlich die einzelne Figur (oder Gruppe), die einzelne Säule, das einzelne Profil;³⁾ er vereinigt zwar durch oft gewaltsame Mittel die Individuen zum Ganzen, das Hauptinteresse ruht jedoch auf dem stofflich abgeschlossenen Teilgebilde, dessen Verhalten nur durch seine eigene innere Dynamik oder höchstens durch sein Verhältnis zur allerunmittelbarsten Umgebung bestimmt wird. Beim späten Michelangelo aber sind die Einzelwesen nur mehr die Teile eines vielgliedrigen Ganzen, ja nur die »modi« einer einzigen Substanz. Wenn der Karton der Badenden sich als eine Zusammenstellung plastischer Einzelgestalten darstellte, von denen jede einzelne in irgendeiner schwierigen, mit Hemmnissen ringenden Bewegung begriffen war, so erscheint die Komposition des jüngsten Gerichts und der Paolina-Fresken von ungeheuren Kraftströmen durchflutet, die, einander beegnend und durchkreuzend, die einzelnen Bildelemente gleichsam magnetisch in bestimmte Richtungen und Stellungen hineinzwingen. Frey hat vollkommen recht, wenn er die einzelnen Figuren dieser Spätschöpfungen als bloße »Kräftediagramme« bezeichnet, während sie früher als »Träger und Gefäße« eines eigenen Bewegungswillens erscheinen. Und gleicherweise wird man zugestehen, daß auch der Architekt Michelangelo in dieser Spätzeit nicht mehr in erster Linie die Formen und Bewegungen einzelner tektonischer Gebilde und ihre Auseinandersetzung mit der Wand im Auge hat, sondern die Konzeption einer Gesamtgestalt. Aber ist diese Gesamtkonzeption deshalb eine nicht mehr plastische, eine Frei-, Hohl- oder Luftraumkonzeption? Das werden wir für die Architekturen ebensowenig zugeben wie für die großen Gemälde. Michelangelos Empfindung hat sich wohl erweitert und vergrößert, aber nicht verändert — er ist auch in den Werken seines Alters Plastiker geblieben.

¹⁾ Der Schreiber dieser Zeilen hofft, andern Orts auf Michelangelos Gestaltungsprinzipien ausführlicher eingehen zu können.

²⁾ Innerhalb deren er dann noch weiterhin zwischen den »ovalen« Stufen des Mittellaufs und den »geraden« (frontalen) der Seitelläufe unterschieden hat.

³⁾ Es ist ja geradezu auffällig, einen wie geringen Raum unter seinen Architekturzeichnungen Entwürfe ganzer Räumlichkeiten oder auch nur größerer Formkomplexe einnehmen.

Er ist zwar jetzt Plastiker in einem fast übermenschlichen Sinne, er bildet die Masse nicht mehr zu Gestalten aus, sondern zu Welten, nicht mehr zu Säulen und Pilastern, sondern zu Bauwerken, — allein es ist immer noch die Masse, die er ausbildet, und der Freiraum ist immer noch das, was sich in Konsequenz dieses Formungsprozesses ergibt, nicht das, auf dessen Gestaltung derselbe von Anfang an hinzielt; die Figuren des jüngsten Gerichts leben nicht in »einem Luftraum, in dessen unendliche Tiefen der Blick schwindelnd versinkt«, sondern sie leben in einem Nicht-Raum, der weder Atmosphäre noch auch eigentliche Tiefe hat¹⁾, und in dem es keine anderen Gesetze gibt, als die der Gravitation, der Anziehung und Abstoßung der körperlichen Materie. Der Künstler, der die Dynamik körperlicher Massen mit der Anschauung des luft- (und licht-) erfüllten Freiraums zu verbinden wußte, hieß nicht Michelangelo, sondern Rubens; Michelangelo hat selbst da, wo er die Einzelelemente der Darstellung ganz großen dynamischen Gesetzen unterordnet, die Möglichkeit ihrer Verbindung im Luftraum nicht anerkannt.²⁾ Und gleicherweise ist er auch als Architekt nie ein Gestalter des körperlich umgrenzten Raumes geworden, sondern er ist, auch in seiner Spätzeit, im Grunde stets ein Gestalter des körperlich erfüllten Raumes geblieben, den er — wenn auch zuletzt unter viel größeren Gesichtspunkten — aushöhlt und durchmodelliert, sich ausdehnen und sich zusammenziehen läßt; noch in hohem Alter soll er den wenig beachteten, aber höchst bezeichnenden Ausspruch getan haben, »daß die Architektur eine Art Reliefkunst sei.«³⁾ — d. h. die modellierende Bearbeitung einer kompakten Mauermasse.

III.

Diese Auffassung — deren Berechtigung Frey selbst sich übrigens nicht ganz entziehen kann⁴⁾ — scheint uns durch die Entwürfe für San Giovanni de' Fiorentini in entscheidender Weise bestätigt zu werden. Diese Entwürfe sind deshalb so wichtig, weil San Giovanni fast das einzige Bauwerk ist, das Michelangelo zugleich in der Absicht auf einen wirklich architektonischen Gesamteindruck und ohne wesentliche Beschränkung durch schon vorhandene Bauteile zu gestalten unternahm. Denn die Fassade von San Lorenzo war von Natur ein reines Dekorationsstück; die Aufgabe des Bibliotheksbaues faßte der Künstler, der damaligen Entwicklungsstufe seines Stils entsprechend, noch ganz unter dem Gesichtspunkt der profilierten Einzelform⁵⁾ auf; und bei Sankt Peter, bei S. M. degli Angeli, beim Kapitolsplatz, beim Palazzo Farnese war der Gesamtplan im wesentlichen festgelegt.

Über Michelangelos bekanntlich niemals ausgeführte Absichten sind wir einerseits durch drei eigenhändige Zeichnungen unterrichtet (Fr. 296, unsere Abb. S. 40 oben; Fr. 295; Fr. 294, unsere Abb. S. 40 unt.), andererseits durch Abbildungen des unter seiner Leitung angefertigten Baumodells⁶⁾, das seit etwa zweihundert Jahren verschollen ist, von dem wir uns aber, insonderheit dank zweier Kupferstiche

¹⁾ Vergl. die u. E. höchst treffenden Worte, die Loewy (Kunstgesch. Anz. 1915, p. 32) dem jüngsten Gericht gewidmet hat.

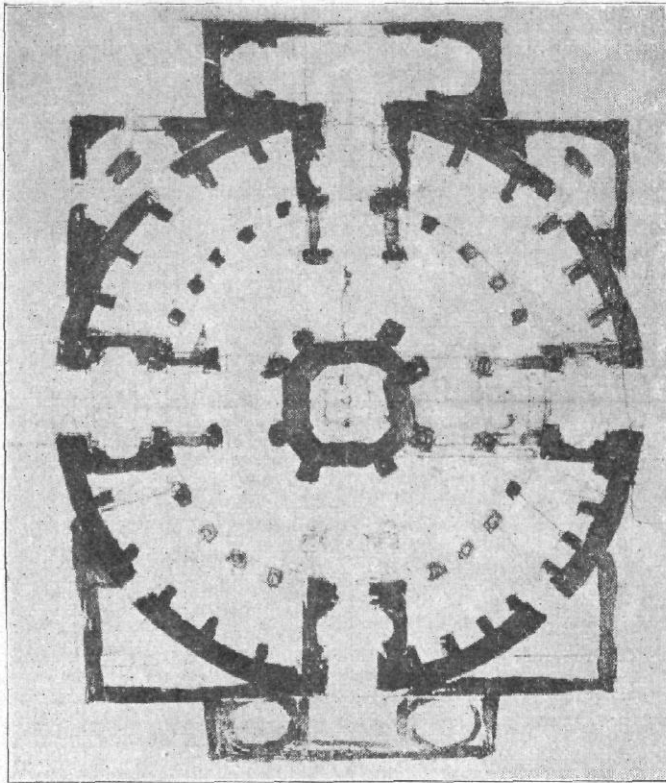
²⁾ Frey empfindet das vielleicht im Grunde selbst, da er die immer zunehmende »Abstraktheit« der michelangelesken Bildkunst hervorhebt, Vergl. besonders seine Charakterisierung der Paolina-Fresken p. 140.

³⁾ Paul de Chantelou, Le Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, ed. Lalanne, 1885, p. 50.

⁴⁾ p. 57 ff: »Seine Stellung den architektonischen Problemen gegenüber blieb immer (also doch auch im Alterstil!) die des Bildhauers. Dies zeigt sich deutlich in der Art seines Konzeptes und seiner Aufzeichnung. Die architektonischen Skizzen Michelangelos unterscheiden sich wesentlich von denen der zünftigen Architekten derselben Zeit. Vor allem sind sie fast durchweg aus freier Hand gezeichnet, nur wenige mit Zuhilfenahme des Lineals, bei denen überdies Carl Frey mit viel Wahrscheinlichkeit die Mitwirkung einer fremden Hand vermutet . . . Bezeichnend für seine Arbeitsweise ist vor allem das Fehlen von Maßangaben auf seinen Entwürfen: nicht eine einzige eigenhändige Zeichnung ist kotiert. Man braucht nur die Studienblätter Peruzzis oder des jüngeren Antonio da Sangallo daneben zu halten, die fast durchwegs, auch auf flüchtigen Skizzen und bei theoretischen Studien, genaue Maßangaben enthalten und vielfach von ausgedehnten Berechnungen begleitet sind, um den grundsätzlichen Gegensatz zu erkennen . . . Für Michelangelo treten die geometrischen und tektonischen Probleme zurück — man vergleiche damit als entschiedensten Gegensatz die rein geometrischen Ideen bei Leonardo — für ihn liegt das Problem in der Gestaltung der Mauermasse, die als plastische Substanz, nicht als tektonischer Aufbau empfunden wird. In der weichen, breiten Rötels- oder der kräftig angetuschten Federzeichnung ist die Einzelform, das System der Gliederung meist ganz unklar gelassen; ob ein Pfeiler oder eine Säule die Tragkonstruktion bildet, ist an sich gleichgültig, nur der Block wird markiert, der in seiner funktionellen Bedeutung bildhauerisch zu gestalten ist. Die Zahl als konstitutives Element verliert ganz ihre Bedeutung.«

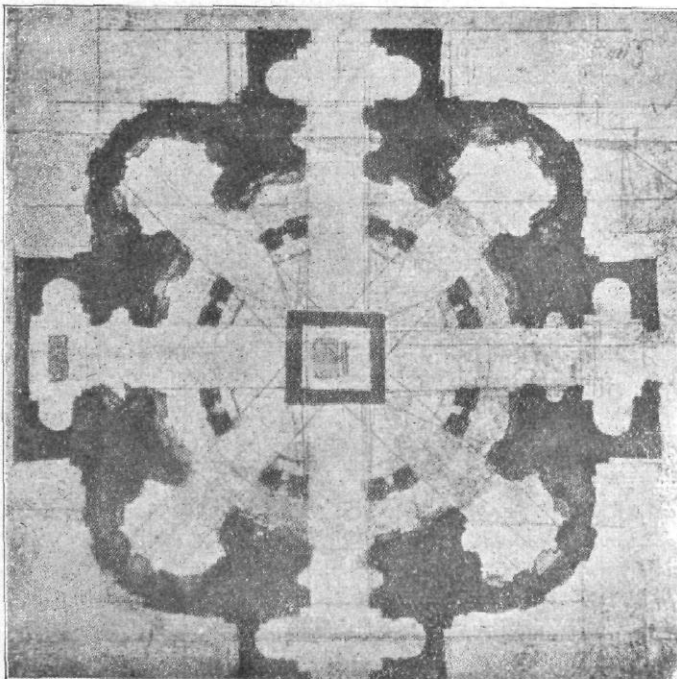
⁵⁾ Vergl. auch Dagobert Frey p. 12.

⁶⁾ Vergl. den Bericht Vasaris, ed. Milanesi, VII, p. 263.



Erster Entwurf Michelangelos für S. Giovanni de' Fiorentini (Fr. 296)

den man früher als ein Grabmal gedeutet hatte, und der nach Aufgabe dieser Deutung überhaupt nicht mehr verständlich war, wird einleuchtend als eine Art von Mittelstütze für den Boden der Oberkirche erklärt. Außerdem hat Dagobert Frey innerhalb der drei Zeichnungen eine



Endgiltiger Entwurf Michelangelos für S. Giovanni de' Fiorentini (Fr. 294)

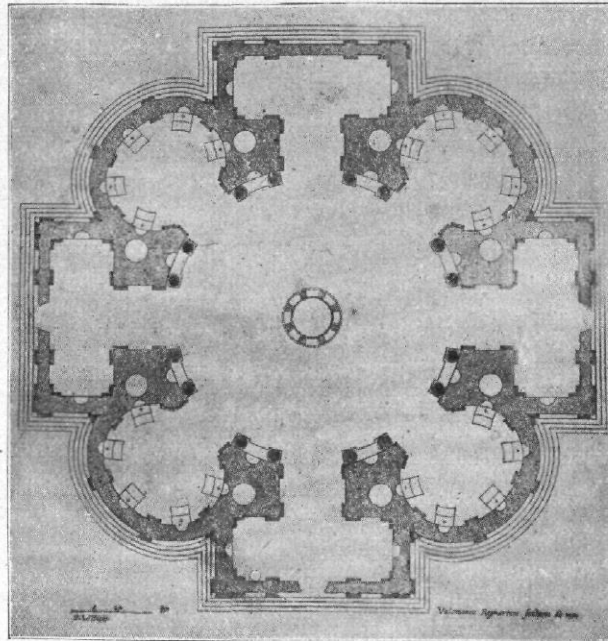
Valerian Régnards (Abb. S. 41), eine ausreichende Vorstellung zu bilden vermögen.¹⁾ Um die Kritik der Handzeichnungen hat Dagobert Frey sich ein großes Verdienst erworben. Sie waren zwar — nachdem man sie früher merkwürdigerweise als Entwürfe für die Medici-Kapelle angesprochen oder sogar mit den Projekten für das Juliusgrab in Verbindung gebracht hatte — schon von Carl Frey und zuletzt auch von Thode auf San Giovanni de' Fiorentini bezogen worden, aber erst Dagobert Frey ist es gelungen, die noch bestehenden Unklarheiten zu beseitigen. Durch Vergleich mit bisher unpublizierten Entwürfen Antonio da Sangallos hat er vor allem festgestellt, daß Michelangelos Pläne nur dann richtig verstanden werden können, wenn man sie als Pläne zu einer zweistöckigen Anlage auffaßt, die aus Oberkirche und Unterkirche bestehen sollte: die beiden Geschosse sollten durch Wendeltreppen verbunden werden²⁾, und der auf Fr. 294 und Fr. 296 in die Erscheinung tretende zentrale Mauerkörper, interessante Entwicklung beobachtet: »den Ausgangspunkt bilden geometrische Kombinationsversuche, die Verbindung eines Kreises mit einem Quadrat (Fr. 296) und eines Achtecks mit einem Kreuz, das in Absiden endigt (Fr. 295). . . . Am entwickeltsten ist der Grundriß mit den vier elliptischen Kapellen (Fr. 294). Hier ist bei reicher Raumgestaltung die geometrische Ableitung vollkommen überwunden. Aus einer mächtigen, bildsamen Mauer- masse erscheinen die Raumeinheiten herausgeholt und geformt³⁾.«

¹⁾ Die Stiche sind veröffentlicht in Mariettis Vignola-Ausgabe von 1668 und in Giacomo Rossis »Insignium Romae templorum prospectus«, 1684. Gegenseitiger Nachstich (nicht Abdruck!) bei Sandrart, des alten und neuen Roms großer Schauplatz (auch lat.), 1694.

²⁾ Im Plan Fr. 296 sind diese Wendeltreppen in den zwickelförmigen Eckräumen vorgesehen; ihre Spindeln sind z. T. durch Pinselstriche angedeutet.

³⁾ p. 78.

Nichts einleuchtender als diese Entwicklung: aber beweist sie nicht in gewissem Sinne das Gegenteil der Frey'schen These? Gewiß sehen wir zunächst geometrische Kombinationsversuche den Ausgangspunkt der Entwicklung bilden; aber ihren Endpunkt bildet dann doch wieder die Gestaltung der Massenform, die durch Knetung und Aushöhlung bewältigt wird — nicht als ummanteltes Raumstück, sondern als plastisch ausgestaltetes Stück Materie. Es ist wohl zuzugeben, daß Michelangelo zuerst die Gestaltung des konkaven Raumes anstrebte — aber es ist nur allzu deutlich, wie sehr dies Streben seiner eigentlichen Natur zuwiderlief. Man kann, wenn dieser Ausdruck hier gestattet ist, geradezu von einer gewissen Hilflosigkeit sprechen, die sich erst verliert, nachdem der Meister den Weg zu einer plastischen Auffassung zurückgefunden hatte¹⁾. Hier, wo Michelangelo zum ersten Mal rein raumschöpferisch sich betätigen sollte, beginnt



Grundriß des von Tiberio Calcagni nach Michelangelos Entwurf gefertigten Modells für S. Giovanni de' Fiorentini

der sonst so Selbständige mit der Anknüpfung an ein ihm gänzlich wesensfremdes Vorbild, und es ist bezeichnend, daß — während der erste Entwurf sich an der völlig körperfeindlichen Kunst altchristlich-orientalischer Zentralanlagen inspiriert hatte²⁾, und während der zweite sich auf den geometrisch-konstruktiven Bahnen lionardesker Idealentwürfe bewegte — der letzte, entwickeltste, wieder dem verhältnismäßig plastischen System der heidnisch-römischen Nischenbauten sich annähert³⁾.

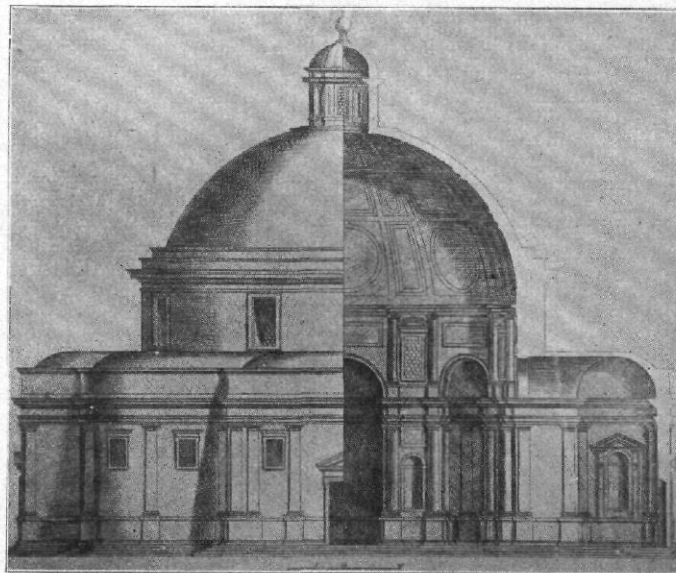
Gegenüber dieser Entwicklung, die vom Hohlbau zum Massenbau führt, scheint sich im Modell ein gewisser Rückschlag geltend zu machen; wodurch sein Grundriß sich von der Zeichnung Fr. 295 in erster Linie unterscheidet, ist eine Zunahme des lichten Raumes auf Kosten der Mauer- masse; der Umgang ist kassiert⁴⁾, die

¹⁾ Vergl. Freys eigene Bemerkungen p. 78.

²⁾ Thode (Michelangelo VI, p. 75) verweist, wohl mit Recht, auf Santo Stefano Rotondo, dessen Grundriß, zumal in der durch Bramantino überlieferten Gestalt vor dem Umbau durch Nikolaus V. (Le rovine di Roma al principio del secolo XVI, studi del Bramantino, ed. G. Mongeri, 1875, Tafel XXXIX), in der Tat mit Fr. 296 die allergrößte Ähnlichkeit hat. S. Stefano gehört bekanntlich in den Kreis der von Palästina (Hl. Grabkirche) abzuleitenden Zentralanlagen.

³⁾ Vergl. die Verwandlung der Apsiden auf Fr. 295 in die Mauernischen auf Fr. 294. Als Vorbild wird natürlich vor allem das Pantheon in Frage kommen. Ganz auffallend ähnlich (besonders dem Modellentwurf) ist auch ein »Tempio fuori della Città«, den Serlio im III. Buch seiner Architettura, p. 29 abbildet. Vgl. auch Codex Coner (ed. Ashby in den Papers of the British School at Rome, II, 1904), Tafel 12, sowie Bramantino a. a. O., Tafel XIII, XXXIII, LXIX, LXXI.

⁴⁾ Die Ausscheidung des Umgangs bedeutet ja nur sub specie des Konstruktiven eine Verkleinerung des Zentralraums (als des von den Pfeilern umschlossenen Raumes, so Fr. p. 82) — künstlerisch bedeutet sie umgekehrt eine Vergrößerung des Zentralraums (als des von der Säulenstellung umschlossenen Raumes), denn für die sinnliche Anschauung wird der Raumeindruck einer mit Umgang versehenen Anlage nicht durch den äußeren, sondern durch den inneren Stützenkranz bestimmt.



Aufriß des von Tiberio Calcagni gefertigten Modells für S. Giovanni de' Fiorentini

Pfeiler sind weniger mächtig, die Kapellen gleichsam ausgeweitet. Zweifellos hat diese Umgestaltung (für die gewiß auch finanzielle Gründe maßgebend waren, da der Preis der Bauausführung nach Kubik-Cannen kompakter Mauermaße berechnet wurde) dem Vorentwurf viel von seiner großartigen Strenge und Konzentration genommen und seinen so ausgeprägt michelangelesken Charakter ein wenig verwischt. Es ist uns nicht unwahrscheinlich, daß sie eher als auf die Rechnung Michelangelos auf die Tiberio Calcagnis zu setzen ist, dem nach Vasaris Zeugnis nicht nur die Ausführung des Tonmodells, sondern auch die Ausarbeitung des Werkplans oblag. Aber wie dem auch sei — ob der Meister oder der Schüler für die endgültige Redaktion verantwortlich ist: die Verminderung der Mauermaße darf in keinem Falle einer Abkehr von dem plastischen Prinzip als solchem gleichgesetzt werden. Auch die dünner gewordene Mauer ist keineswegs starr, sie umfaßt den Raum nicht, wie bei Lionardo, als unbewegte Schale, sondern sie formt ihn als eine elastische Haut. Dafür zeugt die Gestaltung der elliptischen Kapellen, die (was bei einem lionardesken Bau unmöglich wäre) blasenartig hervordrängen, so daß die auf der Zeichnung Fr. 294 rechtwinklig gestalteten Ecken zwischen den rundlichen und oblongen Kapellen eine spitzwinklige Form erhalten. Auch im Modell ist also die plastische Auffassung herrschend geblieben, ja man kann sagen, daß die Verminderung des plastischen Volumens ausgeglichen wird durch eine Steigerung der plastischen Aktivität: die Mauermaße wird nicht mehr als passiv-bildsam, sondern als aktiv-lebendig aufgefaßt, erscheint nicht mehr durch Aushöhlung und Knetung, sondern durch ihre eigene Expansion und Kontraktion geformt. Auch hier ist also, wenn auch in etwas anderer Form, die Grundidee des definitiven Entwurfes Fr. 294 zum Ausdruck gekommen: der Kampf zwischen einer spontanen Ausdehnungstendenz, wie sie sich in den Rundkapellen versinnlicht, und einem ebenso spontanen Gegendruck, der in den hart abschließenden, das ganze Bauwerk gleichsam komprimierenden Formen der Rechtecksräume seinen Ausdruck findet. Und indem so (wie bei St. Peter und fast allen figuralen Werken Michelangelos) die ganze Erscheinung von einem wesentlich in horizontaler Richtung sich abspielenden Kräftekonflikt beherrscht wird, entsteht als Ausdruck dieser inneren Spannung die schwere und gedrückte Proportion, die das Mißfallen vieler Beurteiler erregt hat, und die dennoch für das Kunstwollen Michelangelos ungemein bezeichnend ist.

IV.

Wir haben zwar zugegeben, daß das durch Régnards Stiche überlieferte Baumodell die michelangeleske Konzeption vielleicht nicht mehr ganz rein zum Ausdruck bringt, aber wir haben doch wenigstens an seiner Identität mit dem aus Michelangelos Werkstatt hervorgegangenen und natürlich nach außen hin als ein authentisches Zeugnis seiner Absichten geltenden Modell Tiberio Calcagnis festgehalten. Dagobert Frey dagegen versucht den Nachweis zu führen, daß das von Régnard dargestellte Modell in Wahrheit von Giacomo della Porta stamme und nur durch eine Verwechslung mit Michelangelo in Verbindung gebracht worden sei. Wir müssen bekennen, daß wir diesen Nachweis nicht als gelungen betrachten können.

Freys Gegenründe sind zunächst stilistischer Natur. Er anerkennt zwar die große Verwandtschaft des Régnardschen Grundrisses mit der Zeichnung Fr. 294, der Aufriß aber erscheint ihm Michelangelos nicht würdig; wegen der wenig glücklichen, gedrückten und ins Breite strebenden Verhältnisse, wegen des unmichelangelesken Details, als Nischen, Tabernakel und Türumrahmungen, und wegen der kleinlichen doppelten Säulenstellung im Innern, an deren Stelle Michelangelo zweifellos eine bis zum Kuppelansatz durchgeführte Kolossalordnung gewählt hätte. — Was nun zunächst die Proportionen angeht (die in der Tat an Schwere und Gedrücktheit kaum ihresgleichen kennen¹⁾), so glauben wir gezeigt zu haben, daß sie sich folgerichtig aus der Entwicklung des Baugedankens ergeben und mit dem Charakter der michelangelesken Kunst sehr wohl zusammenstimmen:

¹⁾ Selbst die kleine Kirche S. Maria scala coeli, die Frey zu gunsten seiner Zuschreibung des Michelangelomodells an Porta anführt, hat viel weniger gedrückte Verhältnisse:

Innere Gesamthöhe (exkl. Laterne): licht. Durchm. des Zentralraums Modell 1:0,88 — S. M. scala coeli 1:0,75.
 Innere Gesamthöhe (exkl. Laterne): licht. Durchm. des Ganzen „ 1:1,30 — „ „ „ 1:1,20.

die Peterskuppel hätte im Verhältnis zu der späteren Gestaltung vielleicht nicht minder „unbefriedigend“ gewirkt. Bei der Beurteilung der Detailformen sodann wird man nicht vergessen dürfen, daß die Zeichnung, nach welcher Tiberio Calcagni den Werkplan und das Tonmodell ausführte, einen ziemlich allgemeinen Charakter hatte, und daß es laut ausdrücklicher Mitteilung Vasaris nicht der Meister, sondern der Schüler war, der »i profili di dentro e di fuora« zu entwerfen hatte; bedenken wir außerdem, daß Tiberios Tonmodell dann noch durch eine dritte Hand in die Holzausführung übersetzt wurde, so werden wir uns kaum entschließen können, aus dem Stilcharakter der Tabernakel, Nischen usw. einen Schluß auf den Urheber des Gesamtentwurfs zu ziehen. Und was endlich Freys Bedenken gegen die geteilte Säulenordnung betrifft, so ist dagegen vor allem einzuwenden, daß auch der Grundriß Fr. 294, den er doch selbst als den entwickeltsten anerkennt, die Anlage einer inneren Kolossalordnung ausschließt: ganz wie es beim Modell der Fall ist, wären die kleinen paarigen Säulen von den Bögen in Anspruch genommen worden, die die Kapelleneingänge übersetzen, und andere Stützen, die bis oben hätten durchgeführt werden können, sind nicht vorgesehen. Auch dieser authentische Grundriß setzt also, wenn anders die innere Obermauer nicht überhaupt ohne Vertikalgliederung bleiben sollte, eine geteilte Ordnung voraus, die demnach nicht von vornherein als unmichelangelesk bezeichnet werden darf.¹⁾

Noch weniger vermag Freys historischer Beweis zu überzeugen, da er im wesentlichen auf eine irrig ausgelegte Schriftstelle gegründet ist. Frey stützt sich auf einen bereits von Gaye veröffentlichten Brief Giacomo della Portas, in welchem dieser, unterm 7. November 1600, dem Großherzog von Toscana von einem unter seiner Leitung ausgeführten Kirchenmodell berichtet.²⁾ Daß es sich um San Giovanni de' Fiorentini handelt, ist sicher — daß aber das hier erwähnte Modell mit dem bisher als michelangelesk betrachteten, von Régnard abgebildeten identisch sei, ist durchaus zu bestreiten. — Giacomo della Porta drückt sein Bedauern darüber aus, daß der Großherzog einerseits an einer nicht näher bestimmten Stelle des Bauwerks Pilaster an Stelle von Säulen zu sehen wünsche, andererseits mit den hohen Kosten des Modells unzufrieden sei. Er erwidert, daß die Beseitigung der Säulen, wenn sie wirklich erfolgen müsse, doch besser in Florenz als hier in Rom geschehen könne (offenbar hofft er, daß das unveränderte Modell dem Großherzog genügend Eindruck machen werde, um ihn von seinem Wunsche abzubringen) — daß aber die hohen Kosten nur durch eigenes Verschulden Seiner Hoheit entstanden seien; der Großherzog habe ihn, Giacomo della Porta, in Gegenwart mehrerer Familienmitglieder ermächtigt, das Modell nach vorgelegter Zeichnung, im übrigen aber ganz nach eigenem Ermessen, mit allen ihm passend erscheinenden »adornamenti« und ohne Rücksicht auf die Kosten anfertigen zu lassen. »Si trattò anco di farlo per metà, per non far tanta spesa, e V. A. risolvè di suo motu proprio che lo voleva di tutto tondo.«

Dagobert Frey hat nun aus der zweiten Hälfte des zuletzt zitierten Satzes merkwürdigerweise den Schluß gezogen, daß das hier Rede stehende Modell des Porta demjenigen Michelangelos der Conception nach ähnlich gewesen sei: das »che lo voleva di tutto tondo« bedeute, daß der Großherzog »einen streng durchgeführten Zentralbau« befohlen habe. Von vornherein erscheint es unverständlich, was die zentrale Disposition des Bauplans mit den größeren oder geringeren Kosten für das Modell zu tun haben soll: das Modell eines Zentralbaus ist ja an und für sich weder billiger noch teurer, als das eines anders gestalteten Baues. Die erste Hälfte des Satzes macht es uns dann zur völligen Gewißheit, daß der hier gemeinte Gegensatz nicht der zwischen Zentralanlage und Langbau, sondern der zwischen Vollmodell und Halbmodell ist. Man habe zunächst, meint Giacomo, die Absicht gehabt, der Sparsamkeit wegen nur die eine Hälfte des Bauwerks zur Darstellung zu

¹⁾ Erscheint es schon an und für sich bedenklich, einen Künstler wie Michelangelo dogmatisch auf bestimmte Lösungen festzulegen, und eine in seinem Altersstil zweifellos hervortretende Vorliebe zum unverbrüchlichen Gesetz zu hypostasieren, so besonders hier, wo das Denken des Meisters ganz offenkundig von antiken Vorbildern beeinflusst ist. Die Anlehnung an diese, insbesondere ans Pantheon, dürfte auch die Kuppelform (Kalotte mit gestufter Ummantelung) ausreichend erklären. Ein Indizium für Portas Autorschaft an dem Modell kann diese von der Antike übernommene Gestaltung jedenfalls nicht bilden.

²⁾ Giov. Gaye, Carteggio, 1839 ff. Bd. III. Nr. CCCCXXI (nicht, wie bei Frey infolge eines Druckfehlers angegeben ist, Nr. CCCXXI).

bringen, wie das ja gang und gäbe war¹⁾ —, der Großherzog selbst aber habe den Wunsch geäußert, die Kirche nicht nur »per metà«, sondern »di tutto tondo«, d. h. in vollständiger Körperlichkeit, nachgebildet zu sehen.

Damit fällt Freys historischer Beweis in sich zusammen. Denn wenn das Zeugnis jener Briefstelle entkräftet ist, wird uns nichts mehr davon überzeugen können, daß das unter Giacomo della Portas Leitung angefertigte Modell tatsächlich das Modell eines Zentralbaus war. Vergewärtigen wir uns doch die Voraussetzungen, unter denen Giacomo della Porta den Bau übernahm! Der Bau von San Giovanni hatte von Anfang an mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Das dicht am Tiber gelegene Terrain war schmal und abschüssig und mußte, wenn anders ein dem Florentiner Nationalstolz Genüge leistender Bau entstehen sollte, durch mächtige Substruktionen applaniert und verbreitert werden. Der ursprüngliche Plan, von dem uns die Zeichnungen Antonio da Sangallos Zeugnis geben, ging auf die Vereinigung eines dreischiffigen Langhauses, das gerade noch auf gewachsenem Boden Platz fand, mit einem trikonchialen Zentralbau, der auf den Tibersubstruktionen stehen sollte²⁾. So war das Langhaus rasch emporgeführt worden, während man dem Zentralbau erst die Fundamente schaffen mußte, und als der Bau der politischen Umstände wegen eingestellt wurde, stand jenes — im Osten und Westen durch provisorische Mauern geschlossen — aufrecht, während dieser noch nicht einmal bis zum Abschluß der Substruktionsarbeiten gediehen war. Trotzdem faßte Michelangelo, den man im Jahre 1559 mit der Wiederaufnahme des Baues betraut hatte, bezeichnenderweise den Entschluß, das fast vollendete Langhaus zu beseitigen und auf dem den Fluten abgerungenen Gelände jenen reinen Zentralbau zu errichten, dessen Entwicklung wir im vorigen kennen lernten; ein Barockarchitekt hätte sich kaum die Gelegenheit entgehen lassen, im Sinne des Gesù einen reizvollen Gegensatz zwischen Zentralisierungstendenz und Longitudinalbewegung herbeizuführen. Dieser Entwurf, der das Sichere zugunsten des Unsicheren preisgab, war von vornherein zum Scheitern verurteilt. Nachdem die Verstärkung der vorhandenen Substruktionen weitere 5000 Scudi verschlungen hatte, blieb der Bau abermals liegen; und als man ihn zu Anfang des folgenden Jahrhunderts, diesmal unter der Leitung Giacomo della Portas, zum dritten Male wiederaufnahm, geschah es — mit Rücksicht auf die bisherigen Erfahrungen und bei der offenbaren Knappheit an Geldmitteln³⁾ — unter einem genau entgegengesetzten Gesichtspunkt: statt das Langhaus abzureißen und auf den Substruktionen einen reinen Zentralbau aufzuführen, galt es jetzt umgekehrt, das Vorhandene zu erhalten und dem Flusse möglichst fern zu bleiben. Giacomo della Porta beschränkte sich also darauf, das bestehende Langhaus durch ein Querschiff mit überkuppelter Vierung und möglichst kurzer Apsis zu einem Bauwerk zu ergänzen, das, abgesehen von seiner Billigkeit und Sicherheit, dem frühbarocken Zeitgeschmack entgegenkam.

Was hätte es nun unter diesen Umständen für einen Sinn gehabt, nochmals das Modell eines Zentralbaus anfertigen zu lassen — ein Modell noch dazu, das dem bereits vorhandenen zum Verwechseln ähnlich war? Wäre man gewillt oder imstande gewesen, an dem Plan eines Zentralbaus festzuhalten, so hätte man wohl ohne weiteres auf das Modell des großen Michelangelo zurückgegriffen, das, pietätvoll gehütet, im »oratorio« der Kirche stand; allein man hatte sich ja zum Verzicht auf dies Projekt genötigt gesehen, und nichts konnte der Bauleitung ferner liegen, als dennoch ein zweites Zentralbau-Modell in Auftrag zu geben — um, unmittelbar danach und »trotz der Vorliebe des Großherzogs für die Zentralanlage«, dennoch das Langhaus San Gallos auszubauen. Wir werden also anzunehmen haben, daß das im Jahre 1600 angefertigte Modell den wirklich ausgeführten Plan Giacomos zur Anschauung bringen sollte, und daß es vielleicht gerade deshalb nicht besonders beachtet und bewahrt wurde, weil das darin zur Darstellung gelangte Projekt im Bauwerk selbst seine Verwirklichung fand. Eine Verwechslung dieses Portaschen Modells mit demjenigen Michel-

¹⁾ Auch Michelangelos Modell für S. Peter war ebenso wie das Cosatis ein Halbmodell, desgleichen das in Rede stehende für S. Giovanni (vgl. S. 41).

²⁾ Der so entstehende Hohlraum sollte zu der oben erwähnten Unterkirche ausgebaut werden.

³⁾ In den Guiden wird die Entscheidung zugunsten des Portaschen Entwurfs ausdrücklich mit der Notwendigkeit der Kostenverminderung begründet.

angelos war also eine Unmöglichkeit,¹⁾ zumal sie sich schon in den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts, also fast unmittelbar nach der Anfertigung des Porta-Modells, hätte ereignet haben müssen. Frey hat übersehen, daß das von Régnard gestochene Modell schon 1607 als eine »invenzione« Michelangelos beglaubigt wird: durch die auch sonst von der Michelangeliforschung nicht beachtete Radierung Jacques Le Merciers, die das Objekt — ein Halbmodell — in perspektivischer Ansicht wiedergibt und die Régnardsche Darstellung in jeder Hinsicht bestätigt.²⁾

Zur Methodik der Architekturtheorie

Von Leo Adler

Jene, die sich in die Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie der Pilot, so ein Schiff ohne Steuer noch Kompaß betritt, welcher dann nie Sicherheit besitzt, wohin es geht. — Immer muß die Praxis auf die gute Theorie gebaut sein.
Leonardo da Vinci.

Die Zeit liegt nicht weit zurück, da ein theoretisches Bemühen um die Grundlagen der Baukunst zu den Dingen gehörte, mit denen seine Zeit zu verbringen dem Baukünstler übel vermerkt wurde. Damals galt in schlagwortartiger Verallgemeinerung das Wort des Dichters von dem Künstler, der bilden, aber nicht reden solle. Das war verständlich in den Tagen, als das philosophische Interesse durch das siegreiche Vordringen exakt-naturwissenschaftlicher Forschungsmethoden in Verruf geriet, den Stempel müßiger Spielerei erhielt. Philosophie und ihr Geschwisterkind, die Aesthetik, waren in jene Rumpelkammer gewandert, in der die Menschheit ihre Irrtümer aufzubewahren pflegt, bis die Zeit kommt, da die Enkel das von den Vätern mißachtete Gut der Altvorderen wieder hervorholen und bei näherem Zusehen entdecken, daß unter dem Staub der Jahrzehnte manches wieder zum Vorschein kommt, das, wenn auch nicht vollkommen und in sich vollendet, so doch in mancher Hinsicht brauchbar und wichtig ist für das Fortschreiten der Erkenntnis.

Nun ist allerdings die Baukunst des 19. Jahrhunderts unter der Ueberfülle des bloßen Wissens, der überwältigenden Herrschaft des Intellekts fast erstickt, verschüttet unter dem Wust antiquarisch-archäologischer Gelehrsamkeit. Daher ist es begreiflich, daß die einsetzende Gegenbewegung dazu kam, alles historische Wissen, jegliches theoretische Bemühen über Bord zu werfen und zu versuchen, aus voraussetzungslosem Schaffenstrieb heraus zu bilden und zu gestalten. Doch war jene Zeit nicht viel mehr als eine Episode um die Jahrhundertwende und man gelangte bald zu einem kritischeren Standpunkt den Werken der Vergangenheit gegenüber. Es entstanden wieder die Anfänge einer Theorie des baulichen Schaffens.

Sehen wir ab von jenen Bestrebungen, die durch den Hinweis auf das Ausland und die dort, namentlich noch in England, lebendige architektonische Tradition auf unser Schaffen einzuwirken suchten (Muthesius)³⁾, so haben wir jene Gruppe von Theoretikern ins Auge zu fassen, die an die »Tradition« des deutschen Hausbaues anzuknüpfen strebten und von dorthier das Heil erwarteten. Wenn wir von einer Gruppe sprechen, so ist vor allem das Kriterium festzustellen, nach welchem sich jedes Einzelne in die Gruppengemeinsamkeit einordnet. Und was ist denn nun das all' jenen Theorien gemeinsame? Offenbar ist es ihr Leitgedanke, der bei aller Verschiedenheit der einge-

¹⁾ Abgesehen davon, daß Portas Modell nach dem Vorigen sicherlich keine Zentralanlage darstellte, hat es auch nach des Künstlers eigenen Worten besonderen Beifall wegen seines reichen und originellen Schmucks gefunden (»di tanti nuovi ornamenti si dentro come fuora«) — während das Michelangelo-Modell in fast puritanischer Schmucklosigkeit sich darstellt. Daß das Modell Giacomos an irgendeiner Stelle Säulen aufwies, kann natürlich nicht genügen, um gegenüber allen diesen Gründen seine Identität mit dem von Régnard überlieferten wahrscheinlich zu machen: sie können sich überdies ebensogut wie an der Innenseite auch außen, z. B. an der Fassade, befunden haben.

²⁾ Die Beschrift der Radierung, die das Modell auf einem Tische stehend zeigt, lautet: *Disegno d' un Modello non messe in Opera fatto per San Gioani de i Fiorentini in Roma . . . Michel' Angelo Bonarota Inuentore Jacobus Mercier Gallus fecit Romae 1607.* Ein Exemplar des scheinbar ziemlich seltenen Blattes befindet sich in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums.

³⁾ Muthesius, Das englische Haus.

schlagenen Pfade doch darauf hinausläuft, anzuknüpfen an der Stelle, wo die »gute, alte Ueberlieferung« der Baukunst — namentlich im Wohnhausbau — abriß, wo die Kontinuität der Entwicklung baulichen Schaffens unterbrochen wurde. Für Mebes ¹⁾ ist das die Zeit »um 1800«, für Ostendorf ²⁾ aber ist bereits »um 1700 das deutsche Haus in seiner neuen Art zur Vollendung gebracht worden«. ³⁾ Um 1800, ja schon in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts macht sich für Ostendorf »eine eigentümliche Bewegung geltend, die mit der ganzen Baukunst auch diese kräftige und gesunde Bildung des späteren deutschen Hauses zerstören sollte.« ⁴⁾ Demgegenüber bezeichnet Schultze-Naumburg es wiederum als sein ausdrückliches Leitmotiv, »daß man an das Wohnhaus vom Anfang des 19. Jahrhunderts anknüpfen müsse, um die abgerissene Entwicklung weiterzuführen.« ⁵⁾ Hier nun scheint schon zureichender Grund vorhanden, um stutzig zu werden, und das in mehrfacher Hinsicht. Erstens zeigt diese Sachlage, daß die Feststellung der Stelle, an der die stetige Entwicklung abriß, subjektiver Stellungnahme, um nicht zu sagen persönlicher Willkür, ausgesetzt ist. Dies Los teilt das Bemühen um diesen »archimedischen Punkt« mit jedem Versuch einer begrifflichen Periodisierung des geschichtlichen Verlaufes, auf welches Gebiet spezial-historischer Disziplinen es auch angewandt werde. Für die Kunstgeschichte sei an das Problematische aller Versuche, die Spätgotik gegen die Frührenaissance zeitlich abzugrenzen, auf das Fließende in dem Uebergang der einzelnen Phasen der Renaissance — wofür ja nicht einmal die Terminologie von Frührenaissance, Hochrenaissance, Spätrenaissance, Barock eindeutig feststeht — nur im Vorübergehen hingewiesen.

Zweitens ist die Frage aufzuwerfen: wodurch unterscheidet sich der von diesen Theoretikern eingenommene Standpunkt wesentlich und grundsätzlich von jenen antiquarisch-archäologischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts, den genugsam bekannten Bestrebungen eines Schinkel und Klenze, eines Semper und Schäfer? Sie alle wollten doch auch nichts anderes, als eben dort neu anknüpfen, wo ihnen von ihrem jeweils eingenommenen Standpunkt aus der Höhepunkt baulichen Schaffens zu liegen schien. Nur der angelegte Maßstab trennt sie voneinander und von den neuzeitlichen Theorien. Sahen die Klassizisten in dem Konflikt von Stütze und Last die eigentliche ästhetische Kategorie der Architektur, so waren sie von diesem Gesichtspunkt aus zweifellos ebenso im Recht, an die Antike anknüpfen zu wollen, wie andererseits die Neogotiker um Hase und Schäfer im Recht waren, die vom Standpunkt der ihnen rein deutsch erscheinenden Tradition aus das Heil in jener Architektur erblickten, die im mittelalterlichen Deutschland bodenständig war, ehe die Formen der Renaissance eindrangen und alles architektonische Schaffen zu beherrschen begannen. Daß diese Bestrebungen des »Anknüpfens« im 19. Jahrhundert allerorten in die Brüche führten, wissen wir nachgerade wohl. Und wir können von den neuen Lehren nicht viel mehr erhoffen, da sie im Grunde von der gleichen Voraussetzung ausgehen.

Hier trennen sich bei schärfster Problemstellung die Wege: der eine führt mit Hilfe ästhetischer Methoden zur Ausarbeitung einer Architekturästhetik, der andere bedient sich rein historischer Methoden zur Gewinnung einer genetischen Architekturgeschichte. Beide aber, Ästhetik und Geschichte, ergeben in letzter Synthese die Theorie der Baukunst als geschlossenes System. Eine wechselseitige Verquickung beider Verfahren vor ihrer vollendeten Einzelreife führt zu den Zwitterbildungen heutiger Architekturtheorien, die unbefriedigend bleiben müssen, weil ihre Verfahren methodisch nicht scharf genug auseinander gehalten werden.

Die Ästhetik fassen wir hier auf nicht als eine spekulativ-normative Lehre, sondern als einen empirischen Wissenszweig, der seine Erfahrung aus der Beobachtung und Erforschung der Bauobjekte zieht. Das Ziel dieser Untersuchung ist die begriffliche Festlegung aller ästhetischen Kategorien der Baukunst ohne Rücksicht auf deren Stellung im historischen Verlauf der Architektur. Wird in dem ästhetischen Teil der Architekturtheorie der gesamte Gestaltungsbereich der Baukunst

¹⁾ Mebes, Um 1800.

²⁾ Ostendorf, sechs Bücher vom Bauen.

³⁾ Derselbe 1. Supplementband: Haus und Garten S. 67.

⁴⁾ Ebenda S. 78.

⁵⁾ Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten, Bd. 1, Hausbau, 3. Aufl., S. 8.

auf diese Weise in seinen weitesten Ausmaßen umschrieben und festgelegt, so ist es demgegenüber Aufgabe der Architekturgeschichte die historischen Erscheinungsformen dieser ästhetischen Postulate — die aber ausschließlich als empirische Gesetze zu werten sind — in ihrer Entwicklung aufzuspüren und nachzuweisen. Hierbei stellt sich bald genug heraus, daß bei der außerordentlichen Fülle dieser ästhetischen Forderungen eine absolute Lösung eine spekulative Annahme ohne realen historischen Wert ist, daß, wie im andern Zusammenhang bereits erwähnt, die Frage nach dem absoluten Höhepunkt in der Architektur unhistorisch ist, und um so mehr, als die Baukunst sich nicht als Einzelgebiet aus dem Gesamtgebiet der Kulturäußerungen herauslösen läßt. Architektur ist formgewordener Kulturbegriff und es ist selbstverständlich, daß sich Entwicklungsreihen, die sich auf irgendeinem Gebiet der Kultur äußern, sich letzten Endes auch in der Architektur widerspiegeln können. In diesem geschichtlichen Fluß der Ereignisse stiftet der Gesichtspunkt der Entwicklung, der nichts will, als durch den Strom der historischen Tatsachen eine kausale Kontinuität hindurchleiten, ohne zu werten, methodologisch die Möglichkeit einer einheitlichen Erkenntnis. Inwiefern dieser Gedanke der Entwicklung ausschlaggebend ist für die Geschichte der Baukunst, wie weit die Möglichkeit und das Bedürfnis vorliegt auch auf dem Gebiet der Baugeschichte zur genetischen Synthese vorzudringen zwecks Gewinnung einer wissenschaftlich begründeten Architekturgeschichte, das im einzelnen auszuführen, muß einer anderen Gelegenheit aufgespart bleiben. Für diesmal sei die Begründung dieser Auffassung vom soziologischen Standpunkt her zu geben versucht. In wie enger Beziehung die Kunst und namentlich die Baukunst mit der Kulturgemeinschaft und deren soziologischer Struktur steht, ist dem Kenner neuzeitlicher kunstwissenschaftlicher Arbeiten nicht fremd. In der Soziologie aber spielt die Stetigkeit des Kulturwandels, die kontinuierliche Entwicklung also, eine ausschlaggebende Rolle als empirisches Gesetz. Damit leuchtet ohne weiteres ein, daß auch eine soziologische Betrachtungsweise der Architektur infolge des engeren Zusammenhanges mit der sozialen Struktur möglich und wie jene auch fruchtbar ist.

Ohne Zweifel auch ist unsere Zeit eben für die genetische Behandlung der Architekturgeschichte nachgerade reif; in allen anderen Zweigen der Kunstgeschichte sind bereits ernsthafte Versuche genetischer Geschichtsschreibung gemacht worden, für die Geschichte der Architektur sind sie erst sehr vereinzelt zutage getreten. Nur auf diesem Wege aber kann es gelingen, zu einer tiefgreifenden Erkenntnis der baugeschichtlichen Erscheinungen in wissenschaftlichem Sinne zu gelangen. Die Fruchtbarkeit der genetischen Untersuchung der Baugeschichte offenbart sich zunächst schon in bezug auf die in diesen Blättern erörterte Frage: die Erkenntnis des stetigen Ablaufs und der in allgemeinen Kulturzuständen wurzelnden Kausalität zeigt das Irreführende des Gedankens an eine derart tiefe Cäsur, wie jenes Suchen nach dem »Höhepunkt« sie voraussetzt, offenbart das Irrtümliche jener Fragestellung nach dem Abreißen der Tradition. Von hier aus wird es nicht nur begrifflich, es wird selbstverständlich, daß alles Bemühen, von dieser Fragestellung aus zum Ziele, das heißt zu einer in sich vollendeten Architekturtheorie zu gelangen, von vornherein zum Mißlingen verdammt ist.

Welch anderer Weg soll den Erfolg verbürgen? Es kann das m. E. der Fall nur sein, wenn wir zu einer Architekturtheorie in dem erörterten Sinne gelangen. Das wiederum kann nur fruchtbar geschehen, wenn wir das Ziel der bloß zufälligen Betrachtung von vornherein ins Auge fassen, wenn wir uns klar werden über das Wesen baulicher Gestaltung. Mit anderen Worten: es ist vor allem der Begriff der Baukunst festzulegen und mit allen Mitteln neuzeitlich-empirischer Forschung ästhetisch zu belegen und zu festigen. Damit ist die Baugeschichte in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung erst in den entscheidenden Gesichtspunkt gerückt: alle bauhistorische Forschung hat nicht retrospektive Schatzgräberarbeit zum Ziel und nicht um das Wiederaufnehmen der Formen vergangener Kulturepochen kann es sich handeln. Die Untersuchung und Darstellung der Entwicklung der Baukunst als eine stetige kausal-bedingte Reihe ist die eigentliche Aufgabe der Baugeschichte.

Nur eine derartig aufgebaute Theorie der Baukunst wird Bedeutung gewinnen und das erfüllen, was wir füglich von ihr erwarten und fordern müssen: die ästhetischen und psychologischen, die intellektuellen und rationalisierbaren Grundlagen unserer Kunst soweit klar zu legen, als es begrifflich möglich ist. Damit zugleich wird die Basis für den Intellekt gewonnen, auf dem das von der ästhe-

tischen Idee geleitete bauliche Schaffen, den für den Kulturinhalt unserer Zeit adäquaten Ausdruck in der Bewältigung des Raumes finden kann. Denn es besteht das alte Wort zu Recht, namentlich für die Architektur: *ars sine scientia nihil est*.

Sollten somit also doch jene Recht haben, die von einer geschichtlich bedingten Architekturtheorie nichts wissen wollen und voraussetzungsloses Schaffen aus eigener Geisteskraft auf den Schild heben? Ich glaube: nein. Denn es ist noch die dritte und Kernfrage des in Rede stehenden Problems zu untersuchen, ob nämlich der Ausgangspunkt, die ursprüngliche Fragestellung all' jener Theoretiker nicht am Ende falsch und daher der Grund für das abweichende Ergebnis der einzelnen Antworten und für die ungenügenden praktischen Folgerungen ist?

Jene Fragestellung, die nunmehr kritisch zu untersuchen ist, lautet offenbar: wo, an welchem Zeitpunkt und an welcher Stelle ist die stetige Entwicklung der Baukunst abgerissen, wo ist der absolute Höhepunkt baulichen Gestaltens erreicht? Wie nun aber, wenn dieser Punkt lediglich eine Fiktion ist, wenn der Nachweis gelingt, daß dieser Augenblick nie eingetreten ist, daß das Hauptmerkmal der Entwicklung ihre Stetigkeit und kausal begründete Abfolge ist und keine Stelle vorhanden sein kann, an der ein unerhört Neues, sei es in gutem oder schlechtem Sinne, einsetzt? Dieser Nachweis läßt sich in der Tat erbringen und wenn es bisher kaum geschah, jedenfalls nicht grundsätzlich und mit dem nötigen Nachdruck erfolgte, so wohl hauptsächlich darum, weil, wie die gesamte Kunstwissenschaft,¹⁾ so auch die Geschichte der Baukunst an einer Verschwommenheit der Begriffe und der Terminologie in einem Maße leidet, daß man ihr überhaupt Rang und Bedeutung einer Wissenschaft abstreiten zu können meint.²⁾

Zunächst also: dem Forschen nach dem Punkt des Abreißens der Tradition setze ich als methodologisches Prinzip die Idee der Entwicklung entgegen. Wenn man von »Entwicklung« spricht, so erblickt die landläufige Auffassung darin vornehmlich eine Übertragung naturphilosophischer Begriffe auf das Gebiet der Geschichte. Man vergißt dabei, daß das dem Entwicklungsbegriff inwohnende Merkmal zeitlicher Folge und innerhalb der Zeit sich abrollender Kausalität ein spezifisch-historischer Begriff notwendig sein muß, wie es denn auch von Bernheim mit aller Schärfe ausgesprochen worden ist: »Der Begriff der Entwicklung ist an und für sich ein spezifisch-historischer Begriff und die Geschichtswissenschaft selbst hat es eben mit der Erforschung der Entwicklung und deren kausalen Zusammenhängen zu tun.«³⁾ Es zeugt also von einer Begriffsverwirrung, wenn neuerdings die Entwicklung auf kunsthistorischem Gebiet geleugnet wird, was nur erklärlich wird durch eine Verwechslung der Begriffe von »Entwicklung« und »Fortschritt«.⁴⁾ In der Tat wohnt dem Begriffe des Fortschritts das Moment absoluter Wertung inne, ein Merkmal, das dem historischen Begriff der Entwicklung durchaus fehlt. Denn im Begriff »Fortschritt« liegt die Aussage, daß die folgende Stufe etwas höheres, d. h. wertvolleres darstellt, als die vorangegangene. Und darüber sollte doch nach den Arbeiten Rickerts, Simmels u. a. Klarheit herrschen, daß das Werten nie die geschichtliche Auffassung sein darf. Die Frage nach dem absoluten Höhepunkt baulichen Schaffens ist somit rein historisch nicht zu beantworten, da sie an sich keine historische Fragestellung ist, sondern ein Idealproblem der normativen Ästhetik darstellt. Es ist aber die ästhetische Erkenntnis nach Methode und Absicht in ihrem Wesen unterschieden von jeder rein historischen Erkenntnis. Der Versuch also, den Höhepunkt baulicher Gestaltung durch historische Forschung zu bestimmen, ist wegen dieses innern Widerspruchs notwendig und von vornherein zum Scheitern verdammt.

¹⁾ Vgl. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 2. Aufl., München 1917.

²⁾ Vgl. die betr. Ausführungen bei Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913.

³⁾ Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode, 3. Aufl. 1903.

⁴⁾ Scheffler, Der Geist der Gotik, Leipzig 1917, S. 54.

Zeitschriftenschau

Es werden an dieser Stelle aus der periodisch erscheinenden kunstwissenschaftlichen und architektonischen Literatur nur diejenigen Aufsätze und Besprechungen genannt, die für die Geschichte und Ästhetik der Architektur von wesentlicher Bedeutung sind:

Centralblatt der Bauverwaltung. 1921.

- Nr. 3: Sedlmaier und Pfister, Balthasar Neumanns Anteil an der Würzburger Residenz.
- Nr. 5: I. Siedler, Alte und neue Stadtbaukunst.
- Nr. 15: I. Schroth, Wiederverwendung alter Kunstwerke bei Kirchenerweiterungen.

Dekorative Kunst.

- Heft 1/2: Feulner, Die reichen Zimmer in München.
- Heft 3: C. Bauer, Ein neues Werk von Heinrich Straumer.
- B.G.R., Besprechung: »Valdenaire: Friedrich Weinbrenner«.
- W., Besprechung: »R. Fischer: Sechs Vorträge über Stadtbaukunst«.
- L. Adler: Gotik, Klassizismus und modernes Lebensgefühl.

Denkmalpflege. 1921.

- Nr. 1: W. Jänecke, Wiederaufbau des Schlosses Gottorp.
- Nr. 1: R. Lutsch, Fränkisch-bayrisches Rokoko.
- R. Mielke, Das vorfriedericianische regelmäßige Dorf.
- Nr. 2: W. v. Bode, Das Denkmal der hannoverschen Legion bei Belle-Alliance.
- Doering: Die Herstellungsarbeiten im Dom zu Freising.

Deutsche Bauzeitung. 1921.

- Nr. 6: I. St., Aus Rom.
- Nr. 11: P. Dobert, Bauten und Baumeister in Ludwigslust.
- Nr. 14: A. Stürzenacker, Geschichtliche und kritische Betrachtungen über Karlsruhes Fächerplan.

Kunstchronik. 1920.

- Nr. 52: M. Maaß, Die Gräber der Apostel Peter und Paulus an der Via Appia.

Kunstchronik. 1921.

- Nr. 2: E. Mössel, Die Proportion in den tektonischen und freien Künsten.
- E. Gall, Moderne kunstgeschichtliche Arbeitsweise.
- E. Tietze-Conrad, Besprechung: »Duby: Hochaltar der Michaeliskirche in Wien.«
- Nr. 3: A. Birnbaum, Besprechung: »K. M. Swoboda: Römische und romanische Paläste.«
- Nr. 4/5: E. Gall, Die Reichsverordnung über den Schutz von Denkmälern.
- Nr. 7: W. Pinder, Georg Dehio zum 70. Geburtstag.
- H. Berstel, Besprechung: »Strzygowski: Ursprung der christlichen Baukunst.«
- Nr. 8: H. Giesau, Wer war Meister Bohnensack?
- Nr. 9: Sydow, Schinkels Anteil am Hauptportal des alten Augusteums in Leipzig.
- H. Tietze: Die Architekturzeichnungen der Wiener Nationalbibliothek.
- Nr. 10: H. Tietze: Nachwort zum Eisenacher Denkmalstag.
- Nr. 12: W. Noack, Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Cassel.
- Nr. 13: M. Maas, Englische Ausgrabungen in Mykaene.
- Nr. 14: Baum, Besprechung: »Dehio: Handbuch der deutschen Baudenkmäler. Band III.«
- × × × Die Peterskirche zu Gelnhausen.
- Nr. 15: I. Baum, Formwanderung.
- Nr. 16: S. Poglayen-Neuwall, »Besprechung: H. Glück: Das Hebdomon von Konstantinopel.«
- E. P. Riesenfeld, Kleinsiedlungen aus der friedericianischen Zeit.
- Nr. 17: M., Ausgrabungen in Palästina.
- H. Tietze, Besprechung: I. von Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte.

Nr. 18: H. Tietze, *Badische Schlösser nach der Revolution.*
H. Tietze, *Besprechung: »Baum: Frührenaissance.«*

Kunst für Alle. 1920.

I. Baum, *Bernini als Lehrer.*

Okt./Nov. 1920. W. Kurth, *Schinkel als Landschaftsmaler.*

März 1921. *Besprechung: »Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunst-
denkmäler, Band 3.«*

Wolf, A. von Hildebrandt.

Kunst und Künstler. 1921.

Heft 1: Grautoff, *Die Kunst in Spenglers Untergang des Abendlands.*

Heft 4: W. von Bode, *Die Großmannssucht in der deutschen Kunst.*

Monatshefte für Kunstwissenschaft.

Band 2: W. Waetzold, *Die Anfänge deutscher Kunstliteratur.*

E. Gall, *Die Liebfrauenkirche in Tongern.*

R. West, *Die Bedeutung Wolf Dietrich von Raitenaus für die künstlerische
Entwicklung der Stadt Salzburg.*

H. Sörgel, *Über die Fundamentalbegriffe in der bildenden Kunst.*

Jules Coulin, *Das Basler Münster in Photographien.*

Besprechungen:

K. Gerstenberg, *»Dehio: Geschichte der deutschen Kunst.«*

Strzygowski, *»K. Robert: Archäologische Hermeneutik.«*

A. E. Brinckmann, *»Alois Grünwald: Florentiner Studien.«*

Paul Zucker, *»A. Behne: Der Inkrustationsstil in Toskana.«*

Wolf, I. Haase, *Die Bauhütte des späten Mittelalters.«*

Hoeber, *»H. Sörgel: Einführung in die Architektur.«*

E. Weigandt, *»F. Koepp: Archäologie I. Einleitung. Wiedergewinnung
der Denkmäler.«*

Hagen, *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, Band 4.*

P. I. Meier, *»M. Eisler: Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes.«*

Neudeutsche Bauzeitung. 1921.

Heft 3: I. Durm, *Kuppelbauten aus der Zeit der Gegenrevolution.*

Heft 7/8: I. Durm, *Fortsetzung.*

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1920.

Heft 4/6: *Besprechungen:*

Kömstedt, *»H. Eicken: Der Baustil.«*

Renard, *»Lohmeyer: Kurtrierischer Hofarchitekt I. Seiz.«*

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1920. Bd. 15.

Heft 2: W. Waetzold, *Die Begründung der deutschen Kunstwissenschaft durch Christ
und Winkelmann.*

M. Bieber, *Besprechung: »K. Robert: Archäologische Hermeneutik.«*

Heft 3: Paul Zucker, *Kontinuität und Diskontinuität.*

Schweitzer, *Besprechung: »M. Theuer: Der griechisch-dorische Peripteraltempel.«*

Zeitschrift für bildende Kunst. 1921.

Heft 1: A. E. Brinckmann, *Eine unbekannte Büste von Schlüter.*

Heft 2: F. Winkler, *Frühe Schriften Ruhmors zur Kunst.*

Zeitschrift für christliche Kunst. 1920.

Heft 1/2: Schulte, *Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte.*

Heft 3: O. Gruber, *Der Westbau der Benediktinerkirche in Reichenau-Mittelzell.*

Heft 4: Witte, *Ein ernstes Wort über das Restaurieren.*