

**Zeitschrift:** Schweizerische Bauzeitung  
**Herausgeber:** Verlags-AG der akademischen technischen Vereine  
**Band:** 94 (1976)  
**Heft:** 51/52

**Artikel:** Palladio und seine Wirkung auf den europäischen Barock  
**Autor:** Zürcher, Richard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-73214>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Palladio und seine Wirkung auf den europäischen Barock

Von Richard Zürcher, Zürich

DK 7.03

Wenn man von der Wirkung Palladios auf spätere Epochen sprach, so war bisher fast nur vom Klassizismus die Rede, nicht aber vom Barock, als dessen eigentlicher Widerpart der grosse Vicentiner seit dem späteren 18. Jahrhundert aufgerufen wurde. Demgegenüber soll hier versucht werden, die Fruchtbarkeit Palladios auch im Barock aufzuzeigen und zwar in dessen verschiedenen Phasen und Ländern, England muss dabei ausgeklammert bleiben, da dort die Präsenz Palladios so reich und zugleich so sehr durch eigene Bedingungen gebrochen ist, dass sie eine eigene Bearbeitung beansprucht.

Die Wirkung von Palladios Schaffen, seiner Bauten wie seiner Bücher, stützt sich auf zwei Urtypen der künstlerischen und der geistigen Überlieferung: auf die Idee als inneres Bild und den Logos, als Wort in seinem weitesten Sinne geistiger Vermittlung. Das Weiterwirken von Ideen Palladios — als innere Bilder begriffen — muss nicht unbedingt auf eine äussere Konfrontation seiner Werke mit den von ihm beeinflussten Architekten beruhen, sondern es genügt oft eine innere Auseinandersetzung, die für eine vergleichende Architekturbetrachtung in ihren Ergebnissen am fertigen Bauwerk sichtbar wird. Dabei handelt es sich gerade im Barock nur in den seltensten Fällen um eine völlige Gleichsetzung, wie in den Palladio-Kopien des Klassizismus, sondern um Modifikationen, die jedoch die schöpferische Berührung mit dem Urbild voraussetzen.

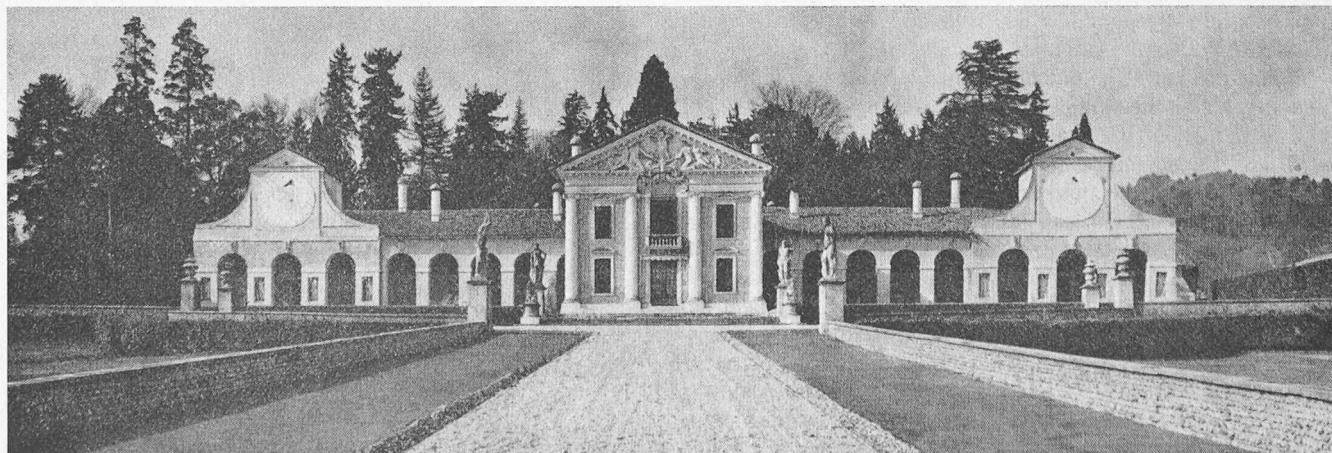
Die Architektur Palladios, die durch seine «Quattro Libri» theoretisch unterbaut wird, ist von einer ausgesprochenen Vorbildlichkeit, die im Klassizismus zur Nachahmung, in den zu Palladio konträren Strömungen des Barock jedoch zur schöpferischen Auseinandersetzung drängte. Die Vorbildlichkeit Palladios lässt sich einmal als eine echt eigentliche Kanonisierung der Antike begreifen, um deren Überlieferung sich schon etwas vorher Serlio, sowie andere Theoretiker und Architekten bemühten, doch nie in jener Reinheit und Systematik, wie durch Palladio. Sein Werk ist

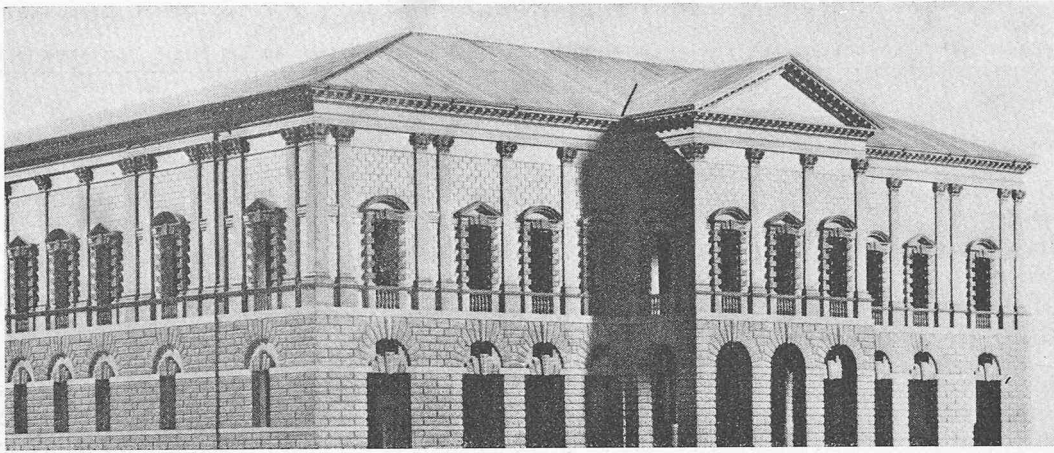
zwar nicht an revolutionärer Kraft, jedoch an Weite der Wirkung mit Michelangelo verwandt. Doch wenn dieser als der geniale Neuerer den Glauben der Hochrenaissance an die irdische Vollkommenheit des Kunstwerks nunmehr im Sinne des Manierismus mit einer bis zur Willkür gesteigerten Subjektivität in Frage stellt und damit in einer den Betrachter überwältigenden Gewaltamkeit der kommenden Epoche des Barock die Bahn bricht, so verkörpert Palladio in vielem das Gegenteil. Seine Persönlichkeit geht ungleich mehr in der Objektivität des Werks und dessen theoretischer Darlegung auf, wobei Vergleichbarkeit und Beziehungsreichtum sich von jenem Charakter des Einzigartigen und Unvergleichlichen abheben, womit die Schöpfungen Michelangelos uns immer wieder in ihren Bann ziehen.

Palladio hat wie kein anderer die klassische Antike evoziert, nicht nur, wie es die Ansicht der Klosterinsel von San Giorgio über das Bacino di San Marco in Venedig hinweg vor Augen führt, als ferne Bilder der Vollkommenheit, sondern auch in bewundernswert flexibler Anwendung auf die verschiedensten Aufgaben, auf den Stadtpalast mit Strassenfassade und Hof, wie auf die Villa mit ihren Nebengebäuden, und nicht nur auf die Fassaden, sondern auch auf die Innenräume von Kirchen. Die Antike wird dabei beschworen gleichsam im Dienst eines durch nichts mehr zu überbietenden Ideals, doch zugleich wird sie benutzt, zur Gestaltung von durchaus neuzeitlichen und damit der Antike entfremdeten Aufgaben, so vor allem im Kirchenbau, doch auch in den Wohnsitzen eines Adels, der unter anderen Voraussetzungen lebt als in der Antike. In dieser Zwischenstellung gewinnt Palladio seinen eigenen Charakter: er vermittelt mit seinen Bauten und Büchern zur Antike, die er wiederum zum Mittel macht, um seinen Werken, und zwar nicht nur den Kirchen, eine geradezu sakrale Weihe zu verleihen.

Mit seiner durch die Theorie geklärten und gemässigten Haltung verbindet Palladio jene besondere Einstellung, die

Andrea Palladio: Hauptfassade der Villa Barbaro in Maser, um 1555





Andrea Palladio: Palazzo Thiene in Vicenza, Mollenaufnahme, um 1545

wir am ehesten als «bildhaft» bezeichnen können. Die zur Vision gesteigerte Tempelfront der Inselkirche von San Giorgio, die auf das kunstvollste dem Auge dargebotenen Säulenfronten seiner Villen, die zum «Bild» gefasste Säulenfassade seines Palazzo Chiericati, sie zeigen Bauten, die weniger als plastische Körper umschritten, als vor allem gesehen werden sollen.

Die Bauten Palladios setzen einen Primat des Optischen voraus, der auf das Umschreiten verzichtet und sich auf das Nur-sichtbare beschränkt, was bisweilen mit ganz realen Mitteln erreicht wird, indem der Blick wie durch Scheuklappen gelenkt wird.

Ein solches unter dem Primat des Optischen stehendes Architekturerebnis findet sich ursprünglich nicht in Rom und Florenz, sondern in Oberitalien und hier wiederum in Venedig und seiner Terra ferma, zu der ja auch Vicenza gehört. Es erfährt seinen fruchtbarsten Wiederhall in der Kunst des architektonisch gestalteten Bühnenbildes, zunächst in Oberitalien und dann von dort aus in Wien, den habsburgischen Ländern und in Süddeutschland. — So viel auch Rom dem europäischen Barock gegeben hat, gerade in den ekstatischen Synthesen zwischen den verschiedenen Künsten, wie sie Bernini gelang — so steht in der Wirkung auf den europäischen Barock neben Rom doch Oberitalien in seiner die Architektur eher als ruhiges Bild gestaltenden Art. Aus dieser Landschaft gehen zwar im 17. Jahrhundert auch Borromini und Guarini hervor, als Exponenten eines überaus spirituell bewegten Barock, doch vermögen sie den von Palladio gelegten Grund nicht völlig aufzuheben, sondern sie ergänzen auf das fruchtbarste seine Wirkung namentlich auf Österreich und Böhmen. Neben dem schon als Sitz der Päpste weltumfassenden Rom ist es die in einer ganz anderen Architekturauffassung sich äussernde Art Venedigs, die durch Palladio ihre eigene, bis nach Russland und Nordamerika reichende Weltgeltung erfuhr.

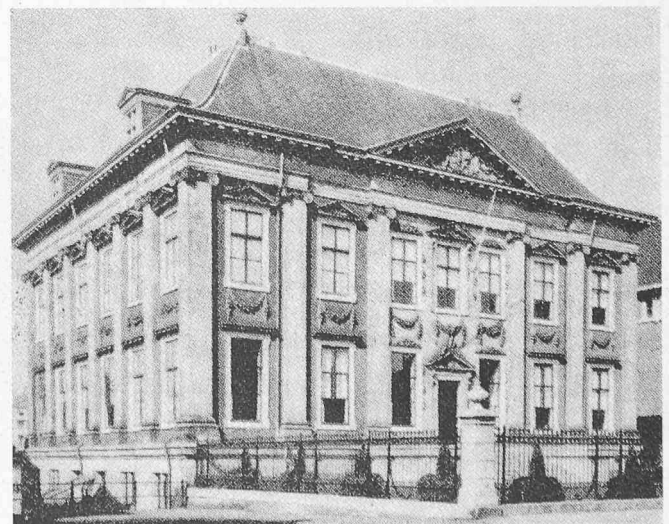
Palladio hat in Vicenza die verschiedensten Modifikationen der klassischen Säulen und Pilasterordnung vorgeführt. und er hat in der «Rotonda» sowie in anderen Villen, doch auch im Palazzo Thiene durch die giebelgekrönte Säulenfront dem Mittelrisalit die Feierlichkeit eines klassischen Tempels gegeben. Von Palladio, aber auch von dem eben damals von französischen Archäologen vermessenen und publizierten Tempel von Baalbek in Syrien übernimmt die Louvre-Kolonnade das Motiv der Tempelstirne und stellt zugleich die grosse Ordnung auf ein eigenes Sockelgeschoss, wie dies — auf Palladio, doch auch auf römische Paläste Bramantes und Raffaels zurückgehend — Berninis Palazzo Odescalchi tut, von dem auch die Risalitgliederung der Pariser Place Vendôme abhängig ist. Schon die genannten Beispiele zeigen, wie

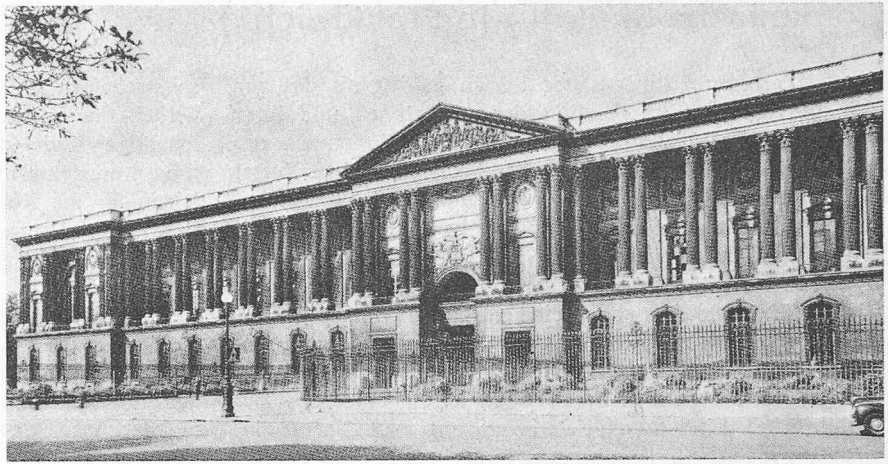
Palladio zwar nicht die einzige Kraft der Entwicklung darstellt, doch dieser eine ganz bestimmte Richtung, nämlich zu massvoller Klärung und bildhafter Einstellung gibt. Es ist begreiflich, dass verwandt geartete Länder, wie Frankreich und Holland, sich lieber den Vorbildern Palladios als jenen Roms verschrieben, nicht nur, um einem von den Päpsten der Gegenreformation geprägten, ausgesprochen katholischen Barock auszuweichen, sondern auch aus einer zu Venedig verwandten Atmosphäre heraus.

Neben der durch den Mittelrisalit beherrschten Breitenentfaltung sind die Fassaden Palladios vorbildlich auch in ihrer Höhenentwicklung. So übernehmen die Geschossfolge von Palazzo da Porto Festa die Risalite der Gartenfront in Versailles, um sie jedoch im Sinne der «diaphanen Struktur» letztlich der Gotik zu verräumlichen. Die manchen Palästen in Vicenza aufgesetzte Attika wird von den meisten Barock-Palästen im Sinne einer stärkeren Integration unter das Hauptgebälk versetzt. In dieser Weise, doch noch immer den Stempel palladianischer Ruhe und Klarheit tragend, präsentiert sich das Rathaus (heute königliches Schloss) in Amsterdam, vor allem auch durch sein giebelgekröntes Mittelrisalit.

Diese, wie schon gesagt für den Villenbau, doch auch für viele Stadtpaläste geltende Auszeichnung einer Fassade zu tempelhafter Würde gelangt über die Louvre-Kolonnade nach den Niederlanden, wo das neben dem Amsterdamer Rathaus bekannteste Beispiel das Mauritshuis in Den Haag ist und weiter nach Nordwestdeutschland und England, um

J. von Campen: Mauritshuis, Den Haag, 1633 bis 1635





im Berliner Zeughaus, im Schloss von Charlottenburg, im Neuen Palais bei Potsdam, oder im Schloss von Münster in Westphalen einen jedes Mal wieder anderen Grad von barocker Abwandlung zu finden. Doch auch viel weiter südlich, in der Orangerie in Fulda oder den seitlichen Hoftrakten des Würzburger Schlosses finden sich Palladios Geschossfolgen und Risalitbildungen, die auch hierhin über Paris und Amsterdam gelangt sind.

In Wien und Prag, sowie in den schlossartigen Abteien des österreichischen Barock überspielt zwar der blühende Reichtum des Ornaments die puritanische Zurückhaltung, in welcher in Frankreich und den Niederlanden und von dort aus bis zu einem gewissen Grad auch in Nordwestdeutschland die Ideen Palladios übernommen wurden; dafür verbinden sich die von Tempelgiebeln zu Risaliten hervorgehobenen Ordnungen mit jenem in einem mittelbaren Sinn für Palladio so bezeichnenden Zug zum «Bildhaften», der unter seinen Villen besonders in Masè hervortritt. Dort nämlich schliessen sich die in Wirklichkeit zurückgestaffelten seitlichen Trakte mit dem Mittelbau für den auf diesen ausgerichteten Betrachter zu einem mit realem Raum durchsetzten Bild zusammen. Das «Bildhafte», das einem mit realem Raum durchschichteten Bühnenprospekt verwandt ist, spielt in Österreich seine Rolle, besonders schön im Wiener «oberen Belvedere», wo Lukas v. Hildebrandt den Bau zu einer fatamorgana-ähnlichen Vision verzaubert. Aber auch Fischer v. Erlach, der ältere und strengere Rivale Hildebrandts, übernimmt von Palladio nicht nur Geschossfolgen und Risalitbildung, sondern auch die so wesentliche Idee des Bildhaften und zwar vor allem in den uns fast nur in Entwürfen erhaltenen Gartenbelvederes, in denen mit sehr barocken Mitteln das Auge wie auf einer Bühne zwischen Seitenkulissen auf den Abschlussprospekt eines sublimen Architekturgebildes gelenkt wird. Zwar in der Durchführung von den viel strengeren Formen Palladios sehr verschieden, sind diese «Lusthäuser» des österreichischen Barock den Kirchen und Villen des grossen Vicentiners in ihrer visionären Entzücktheit ungleich verwandter als allen römischen oder französischen Vorbildern, die nunmehr für Österreich in der so fruchtbaren Spätphase des europäischen Barock ebenfalls massgebend wurden.

Wie nicht nur Fassaden, sondern auch Innenräume als «Bild» gestaltet werden können, zeigen die insbesondere von Palladios «Redentore» in Venedig abhängigen Kirchen nicht nur in Oberitalien, sondern auch in Tirol und Süddeutschland. «Il Redentore» gehört bereits mit seiner zwischen minaretthaft schlanke Glockentürme gespannten Tempelfront zu jenen fernen Bildern der Vollkommenheit, mit denen Palladio die hervorragendsten Punkte des durch breite Was-

serräume bestimmten Stadtbilds in Venedig auszeichnet. Doch erst recht das Innere gibt dem bereits durch Santa Maria dei Miracoli und San Fantino gestalteten, sehr venezianischen Motiv der Chorkuppel eine Vollendung, die über die strenge Formensprache hinaus dank ihrer Harmonie klassisch zu nennen ist. Die auf eigenem Tambour über kleeblattförmig abgerundeten Kreuzarmen aufsteigende Kuppel krönt einen zudem noch in Säulenstellungen hinter dem Hochaltar sich öffnenden Raum, der vom Langhaus durch einen hohen Bogeneinblick schon etwas abgesondert und dadurch zum «Bild» entrückt ist. In der Nachfolge dieser szenographisch differenzierten Raumreihe wäre in Mailand San Fedele, in Bologna San Salvatore zu nennen. Das gleiche Thema instrumentiert mit spätbarockem Pathos St. Jakob in Innsbruck und in noch konsequenterer Bühnenperspektive der lichte Rokokoraum von Diessen am Ammersee.

Die Wirkung Palladios kann methodisch auf zwei verschiedenen Wegen festgestellt werden, die sich fruchtbar ergänzen sollten. Der eine stellt an späteren Bauten Motive und Systeme und darüber hinaus Gedanken und Erinnerungen aus dem Schaffen Palladios fest, wobei freilich gerade im Barock das Vorbild oft verändert worden ist, einmal durch Einflüsse aus anderen Quellen, unter denen Michelangelo der bedeutendste ist, gefolgt und ergänzt durch das französische 17. Jahrhundert, das sich neben Palladio die römische Hochrenaissance Bramantes und, wie in Baalbek, die unmittelbare Antike zum Vorbild nimmt, um sich in Perrault und Hardouin-Mansard eine eigene, nunmehr auch auf das übrige Europa wirkende Klassik zu schaffen. Die auf solche Weise immer breiter und reicher werdende Tradition des europäischen Barock wird im weiteren auf das natürlichste ergänzt durch das Eigene, das jede neue Generation in den einzelnen Ländern hinzutut, zuerst in Italien, dann in Frankreich und Holland und schliesslich auch in Österreich und Deutschland.

Die andere Methode ist nicht phänomenologisch, sondern pragmatisch. Sie untersucht die theoretische Auseinandersetzung der späteren Baumeister mit Palladio, wie sie sich aus Sitzungsberichten der Akademien vor allem in Frankreich dokumentiert und wie sie auch in den Bibliotheken, Schriften und Reisen der einzelnen Architekten sich quellenmässig nachweisen lässt. Wieweit dann eine solche urkundlich bezeugte Auseinandersetzung mit Palladio und zwar insbesondere mit seinen «Vier Büchern» künstlerisch fruchtbar wurde, kann allerdings nur durch die Stilanalyse an den fraglichen Bauten aufgezeigt werden, wozu hier der freilich sehr sporadische Versuch unternommen wurde.

Adresse des Verfassers: Prof. Dr. Richard Zürcher, Huttenstr. 49, 8006 Zürich.