



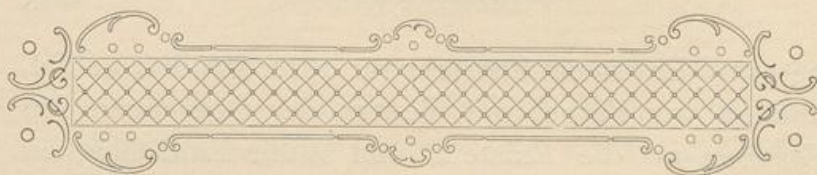
Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

IV. Die Glanzperiode des römischen Barock und ihr innerer Umschwung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84815)



IV.

DIE GLANZPERIODE DES BAROCKSTILS UND IHR INNERER UMSCHWUNG

Die höchste Glanzperiode des römischen Barock, in der eine Reihe hervorragend schöpferischer Kräfte mit einander wetteifert und auf allen Gebieten der Kunst die erstaunlichste Fruchtbarkeit entfaltet, ist zugleich die Zeit eines innern Umschwungs in den Grundprinzipien und enthält deshalb neben der reichsten Ausbildung des Stiles auch schon die Auflösung des bisherigen Charakters und den Beginn eines Neuen nebeneinander.

I.

Giacomo della Porta, der die plastischen Tendenzen Michelangelos am glücklichsten mit dem Hausgesetz der strengen Architektur vereinigt und so die Verarbeitung der Spätrenaissance in den Barockstil, die mit Vignola begann, in immer engerm Anschluss an die Denkweise des gewaltigen Bildners vollzogen hatte, tritt schon unter Sixtus V. (1585

bis 1590) eine Weile zurück hinter Domenico Fontana, dem geschickten Ingenieur, der den Obelisk vor S. Peter aufgerichtet und als bevorzugter Baumeister dieses unternehmenden Papstes die Physiognomie der Stadt so entscheidend bestimmt hat.

Domenico Fontana (1543—1607) mit seinem Bruder Giovanni (1546—1614), dem eigentlichen Brunnenbauer, gehört aber neben Martino Lunghi, dem Älteren, und dessen Sohn Onorio zu jenen Oberitalienern, die von Hause aus handwerklich geschult, als Maurer, Steinmetzen und Bautechniker geschätzt, dem römischen Baugeist eigentlich fremd gegenüber stehen und erst allmählich in den grossen Sinn der Spätrenaissance sich hineinfinden lernen; — hinter den Meistern des Barockstiles bleiben sie vollends zurück. Das Aufkommen dieser Lombarden zu tonangebender Tätigkeit bedeutet also an sich keinen Fortschritt in der Entwicklung, sondern eher ein retardierendes Element, und zwar im schulmässigen Festhalten an dem Herkommen der Renaissance.

Nur die Steigerung der Grössenverhältnisse, die damit aller Reize der Einzelform verlustig geht, kennzeichnet ihre Werke als Erzeugnisse dieser Spätzeit, die sich entwöhnt hat, den Menschen in seiner natürlichen Sphäre als Massstab aller Beziehungen anzuerkennen, wie es die Hochrenaissance noch im grossartigsten Bau getan. Der Inhalt entspricht aber nicht den Massen; es sind die leeren Dimensionen allein, die hier aufgeboten werden; es fehlt das fühlbare Leben, das die Steinmassen und Raumformen geniessbar macht. So wirken sie nur öde und er-

schreckend. Allein in Aufgaben, die von der Renaissance völlig durchgearbeitet waren und in ihrer Ausdehnung an sich übersichtlich bleiben, wie die Cappella del Presepe an S. Maria Maggiore, leistet auch Domenico Fontana (seit 1584) Vortreffliches. Wie dieser reine Centralbau nach Art der Madonna di San Biagio vor Montepulciano erscheint auch die Fassade des Lateranspalastes vor dem nüchternen Innern wie eine Rückkehr zur Renaissance, und zwar zu dem selben Meister Antonio da Sangallo: nämlich zur ursprünglichen Idee des Pal. Farnese, mit absichtlicher Beseitigung aller veränderten Zutat Michelangelos. Das abschliessende Gesims ist ganz nahe über den Giebeln der obern Fensterreihe hingeführt, ja durch Fensterluken im Fries eine noch nähere Verbindung gewonnen, so dass dem Hauptgeschoss mit seiner hohen Obermauer die stärkste Massenvirkung bleibt. In demselben Geiste der Reaktion im Anschluss an Sangallo, also der Renaissance gegen Michelangelos Barockgedanken, die zunächst als Versündigungen erscheinen mochten, sind auch Fontanas offene Hallen gedacht, die als Benediktionsloggia an der Seite der Lateransbasilika und im Erdgeschoss der Fassade vor der Scala Santa entstanden, dann aber ziemlich unmotiviert auch für den Dekorationsbau der Fontana dell' Acqua Paola wie für die Fontana di Termini verwertet werden. Damit aber kommt, neben dem wolmotivierten Beispiel am Seitenpalast (de Conservatori) auf dem Kapitolsplatz, dies Motiv der Raumöffnung auch für Frontansicht in Aufnahme, also eine Auflockerung des

Baukörpers an seiner Aussenseite, welche der Barockauffassung der geschlossenen Masse durchaus widerstrebt. Auch Carlo Lambardo von Arezzo hat es an seiner unglücklichen Fassade von S. Francesca Romana 1615 mit der Einen Ordnung im Sinne Palladios zu vereinigen gesucht, und der ernste Römer Giov. Batt. Soria vermochte es über sich in der Vorhalle von S. Crisogono 1623, an S. Caterina da Siena und S. Gregorio Magno in Monte Celio 1633. Dazu gesellt sich noch ein andres Motiv, das direkt aus Oberitalien übernommen wird: die beiden Glockentürme über den Rücklagen der Fassade von S. Atanasio de' Greci von Martino Lunghi und der Trinità de' Monti von Domenico Fontana. Es ist ein Erbteil des Mittelalters, von den Gränzen der nordischen Kunst stammend, das mit seinem Kompositionsprinzip dem plastischen Streben nach Einheitlichkeit und Gipfelung der Mitte gradeswegs zuwiderläuft. Statt der Einen Vertikale als Dominante des Hochdrangs, mit ihren untergeordneten symmetrischen Abseiten, stehen hier zwei Höhenlote symmetrisch nebeneinander und die Mitte sinkt zum abhängigen Bindeglied herab, das nur den Durchgang in das Innere des Langbaues enthält.

So wundern wir uns nicht, wenn Domenico Fontana als Baumeister von S. Peter auch auf den Wunsch einging, dem Centralbau ein Langhaus vorzulegen, das neben seiner westlichen Tribuna wol sicher das nämliche Paar von Glockentürmen erhalten hätte, wenn auch vielleicht selbständig daneben wie einst Sangallo an der Madonna di S. Biagio vor

Montepulciano oder in seinen Plänen für S. Peter selbst sie vorgebildet hatte. Indes, er hat nur den Kuppelbau, den Giacomo della Porta bis an die Laterne geführt, mit einer kleineren Wiederholung des säulenumkränzten Tambours und einem geschweiften, von Konsolenreihen gestützten Helm bekrönt, so dass dieser Aufsatz wieder selbständig werden will im Sinne der Renaissance. Dann fiel er 1592 bei Clemens VIII. in Ungnade und zog sich nach Neapel zurück, wo er den riesenhaften, aber langweiligen Königspalast erbaute.

Neben den Lombarden, zu denen auch Flaminio Ponzio mit seinem Quirinalsbau gerechnet werden darf, drängen Toskaner heran, die durchaus noch von Prinzipien der Renaissance erfüllt sind. So Francesco da Volterra und der Maler Luigi Cardi genannt Cigoli, der ebenfalls einen Entwurf für den Langhausbau von S. Peter zeichnen musste und 1613 in Rom gestorben ist. So auch Annibale Lippi, der seit 1590 die Villa Medici einem Umbau unterzog, dem sie jedenfalls entscheidende Charakterzüge verdankt. Die offene Säulenhalle an ihrer Rückseite mit dem mittleren Rundbogen erinnert an Vasaris Uffizienmitte, die Nischen in der Mauer, der Schmuck von Reliefs, Kränzen, Medaillons, die sich zum Teil übereinander schieben, während die äussersten Nischen leer bleiben, vollführen eine Steigerung gegen die Mitte; aber die Üppigkeit und Flachheit dieser Ausstattung lässt doch keinen Zweifel über den Sinn als „geschmückte Wand“, bei der von plastischer Gestaltung um eine Höhenaxe nicht die

Rede sein kann. Zu beiden Seiten treten vielmehr die Flanken als Einfassung dieser Schlusswand und der untern Raumöffnung hervor, und der Aufsatz auf dem Dach des Hauptbaues betont ebenso fühlbar, wenn auch nachträglich, die Gipfelung an deren äussersten Endpunkten der Breitenaxe, jenen Flügelbauten der Rückseite entsprechend, mit ihren zwei Türmen, als symmetrisch emporsteigendem Paar und gleichmäfsig ausgedehnter Verbindung dazwischen¹⁾. Daran reiht sich, die nämlichen Gesetze nur noch deutlicher ausprägend, um 1615 die Villa Borghese, die Hans von Xanten, Giovanni Vasanzio genannt, entwarf. Der umfassenderen Anlage des grossen Parkes entsprechend setzt sich das Casino an seiner Gartenseite viel energischer mit der zugehörigen Umgebung auseinander. Die Front gegen die Landstrasse ist kaum von Belang ausser durch die Breitendimension des gleichmäfsig verlaufenden dreigeschossigen Traktes, der durch Ecktürme flankiert wird, also die nämliche Symmetrie ohne Ausbildung eines dominierenden Mittelgliedes aufweist. Nach dem Garten zu öffnet sich der Baukörper in einer Bogenhalle toskanischer Ordnung mit hoher Attika und bekrönender Balustrade, hinter der die offene Terrasse bis an den Hauptbau reicht; aber diese Loggia wird durch weitausladende zweigeschos-

1) Vgl. hierzu auch die Ansicht der Benediktionsloggia am Lateran mit den beiden älteren Türmen aus dem Quattrocento dahinter und dem Obeliken in der Mitte des Platzes davor, z. B. im Holzschnitt *Le cose maravigliose dell' alma città di Roma*, 1595, pag. 7.

sige Eckrisalite eingeschlossen, die sich turmartig vorschieben. Diese Flanken sind freilich keine freien selbständigen Teile, sondern bleiben im Baukörper stecken, aber im Ganzen waltet doch deutlich das Gefühl der Auseinandersetzung mit der umgebenden Natur, — und sehr bezeichnend wird in der Mitte grade, wo wir bei statuarischer Gruppe die Gipfelung an vertikaler Dominante erwarten, hier völlig auf plastische Gestaltung verzichtet und die Lagerung in die Breite betont, um dem Zusammenhang mit dem Ganzen der Parkanlage sein Recht zu lassen. Die Belastung der Arkaden mit einer Attika, die Gliederungslosigkeit der Mauer, der Ersatz der Pilaster durch Lisenen, ja die schlichte Zwischenlage, die, der Attika entsprechend, die beiden Geschosse der Eckrisalite durchsetzt, wie eine Schachtelung im Gewächs, alles das sind Barocksymptome; aber das Motiv der geschmückten Wand im Schutz der vortretenden Flanken ist etwas durchaus Malerisches und ebenso die Gesamtanlage, mit ihrer allseitigen Beziehung zum Parke.

„Um gerecht zu sein,“ schreibt von der Landvilla wenigstens auch Wölfflin, „muss man stets im Auge behalten, dass die Architektur gar keine selbständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein.“ — Damit aber würde die Baukunst hier nicht nur des monumentalen Charakters sich entwöhnen, sondern eben durch ihre Einordnung in den weitem Zusammenhang der Gartenanlage wie der Gegend umher einem ganz andern Prinzip unterstellt als dem plastisch-monu-

mentalen, das wir im Barockstil Michelangelos als herrschendes anerkannt. Der leitende Gesichtspunkt, der dann die ganze Ökonomie des Kunstwerkes bestimmt, ist nicht mehr der des Bildners, sondern des Bildes, nicht mehr der plastisch-statuarische, sondern der malerische. In der Baugruppe des Casino Borghese wie an der Rückseite der Villa Medici zeigen sich solche Willensäußerungen meines Erachtens ganz zweifellos. Hier tritt wirklich ein, was vor schnell von der Barockarchitektur im Allgemeinen gesagt worden ist: „sie geht Wirkungen nach, die einer andern Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch.“

Daher das Motiv der geschmückten Wand, das die Freude an der belebten Fläche, am Bildeindruck verkündet, daher die Tendenz des ganzen Baues in die Breitendimension, als abschließender Hintergrund einer perspektivischen Ansicht vom Standpunkt des Beschauers aus. Es ist kein Wachstum mehr, das von Innen heraus den Keim des eigensten Wesens in der Körperform um ein Rückgrat, eine Richtungsaxe nur entwickelt und im Interesse beharrlichen Bestehens die feste Geschlossenheit der Masse bewahrt, sondern es ist von Innen her die mannichfaltige Vermittlung nach Aussen, von Aussen her die Zusammenfassung mehrerer Körper im Raum, nicht ihrem Kern, ihrem Wachstum nach, sondern nach ihrer Erscheinung von einer Seite her. Es ist die Auffassung ihres Zusammenhanges im Nebeneinander und mit der Welt umher, die hier waltet, und dieser umfassenderen Einheit zuliebe wird geordnet, verbunden, bezogen und ausgeglichen.

Diese Tendenz auf Vermittlung des Baukörpers mit seiner Umgebung ist aber, wie wir uns bei Bramante und Antonio da Sangallo noch klar gemacht, ein Erbteil der Renaissance, eben dort schon vom Villenbau auch in den Palastbau eingedrungen. Das strenge Prinzip plastischer Gestaltung der Körpermasse, das Michelangelo dagegen verfolgte und sein Nachfolger Giacomo della Porta selbst in der Aufnahme der Tiefendimension durchzuführen bestrebt war, wird nun durch das erneute Andringen der Renaissance wieder in Frage gestellt. Und nun erst, in der Tätigkeit der Oberitaliener und Toskaner in Rom, können wir glauben, es sei auf eine „Annäherung der beiden Gebiete“, der Villen- und Palastarchitektur, der Villa suburbana und Villa rustica abgesehen, wie Wölfflin schreibt. Diesen Schritt vollzieht, — und deshalb habe ich die vorbereitenden Beispiele hierher genommen, — nicht Giacomo della Porta, sondern Carlo Maderna, der Oberitaliener, der Neffe des Domenico Fontana, der die verlörnte Stellung seines Oheims wieder errang und der Nachfolger des Francesco da Volterra wurde.

Als Carlo Maderna (geb. zu Bissano am Comersee 1556, aber schon jung nach Rom gekommen) nach dem Weggang Fontanas in Rom festen Fuß zu fassen versuchte, waren ihm zunächst angefangene Aufgaben Anderer zugefallen, wie Chor und Kuppel von S. Giovanni de' Fiorentini, S. Giacomo degli Incurabili, die Francesco da Volterra unvollendet hinterlassen, und besonders der 1586 begonnene Palazzo Lancelotti. Grade dieser Bau erinnert, wie

Gurlitt mit Recht hervorhebt, durch die Hofanlage an die Blüte der Hochrenaissance in Genua; die zierliche Doppelloggia an der einen Seite, deren Arkaden auf toskanischen Säulen ruhen; die reiche plastische Dekoration der Türen ist mit voller Liebe ausgeführt. Die festlich schmückende Verteilung geschmackvoll umrahmter antiker Reliefs, — sollte sie vor dem Obergeschoss entstanden sein, das dem Carlo Maderna zugewiesen wird? — Mit dem Schmuck durch antike Reliefs sehen wir Maderna auch den Hof seines selbständig erbauten Palazzo Mattei di Giove (um 1602?) ganz ähnlich beleben, dessen eine Schmalseite sich bereits, nur durch eine niedrige Mauer getrennt, gegen den Garten öffnet, während die andre hinter der Straßenseite gelegene mit dreimal drei Arkaden über einander, diesem Ausblick zuliebe so luftig gestaltet ist und zu den Langseiten, die den geschlossenen Charakter bewahren, in bewusstem Gegensatz steht.

Im Hof des Palazzo Chigi an Piazza SS. Apostoli (später Colonna di Gallicano, jetzt Odescalchi) hat Maderna noch im weiteren Verlauf seiner Tätigkeit ebenso unzweifelhaft zu den Motiven der Renaissance zurückgegriffen. In dem später von Bernini vollendeten und hernach sehr erweiterten Bau gehört ihm jedenfalls „das Palladiomotiv mit schönen toskanischen Säulen, darüber die Gliederung durch ionische Pilaster mit Bogen und eingestellten Fenstern dazwischen.“

In den letzten Jahren seines Lebens 1624—1629 begann er dann noch den epochemachenden Bau

des Palazzo Barberini für den Nepoten Urbans VIII. Der Grundgedanke ward offenbar durch die besondere Lage des Bauplatzes mitbestimmt, so dass er nicht nachträglich erst entwickelt sein kann, und hängt ausserdem mit den oberitalienischen Tendenzen der lombardischen Künstlerfamilie, zu der Maderna gehört, wie mit seinen eignen Anläufen in Pal. Mattei di Giove so notwendig zusammen, dass wir nicht zweifeln können, die entscheidende Tat für ihn in Anspruch zu nehmen. Es ist die vollendete Verbindung zwischen dem römischen Palastbau und der Villa suburbana, und zwar mit völligem Verzicht auf den Binnenhof zu Gunsten der offenen Vermittlung mit Garten und sonst umgebender Anlage. Nicht ein einheitlicher geschlossener Baukörper ist vorhanden, sondern zwei Hälften, die nach Aussen besonders gegen die Piazza zu den ernsten Charakter römischer Paläste bewahren; aber zwischen beide parallel laufende Kolosse schiebt sich gegen die Hauptstrasse zu ein verbindendes Mittelstück, so dass die Schmalseiten der beiden Flügel links und rechts wie Eckrisalite vorspringen und turmartig über die Höhe dieser Mittelfront emporsteigen, die ihrerseits ganz den offenen Charakter der Villa und zwar der Gartenseite zur Geltung bringt. Das ganze Erdgeschoss erscheint als Eingangshalle, deren rusticierte Pfeilerarkaden von einer toskanischen Pilasterordnung mit reichem Triglyphenfries eingeschlossen werden. Nur in der Mitte treten Säulen als Träger des Balkons hervor. Das Obergeschoss hat eine ionische Halbsäulenordnung, von Lisenen begleitet, zwischen denen „die

Rundbogenfenster wie in Füllungen hineingezeichnet erscheinen“. Hier aber hat wol, wie vermutet werden darf¹⁾, schon der Nachfolger die perspektivische Durchführung der schrägen Gewände hinzugetan, und die oberen Teile erweitert, während Maderna wahrscheinlich die Doppelloggia mit einem geschlossenen Halbgeschoss beenden und somit dem Hauptgesims der Flügelbauten unterordnen wollte.²⁾

Die innere Anlage des Vestibüls folgt, die beiden Seitenkoulissen weiter führend, schon ganz dem Gesetz der Bühnenperspektive, die den entscheidenden Kernpunkt für die Rechnung des erfindenden Architekten ausser Zweifel stellt. Auch sie bezeugt den Übergang vom plastischen zum malerischen Standpunkt und eröffnet die Reihe der umfassenden Barockanlagen des reichen Stils, die überall, wo sie vorkommen, so wesentlich zur Verschönerung des Stadtbildes beitragen.

Aber wenn wir diese durchgreifende Neuerung in Rom bei einem Angehörigen der selben Baumeister

1) Doch scheint auch Giovanni Fontana dergleichen schon ausgeführt zu haben, vgl. Falda, Fontane di Roma „Teatro della Villa Borghese di Mondragone a Frascati“.

2) Ich stimme dieser Ansicht Gurlitts vollständig bei, indem ich daran erinnere, dass Maderna nicht allein die Fontana di Acqua Paola vollendet, sondern auch wol die Benediktionsloggia an S. Giov. in Laterano weitergeführt, sowie Sonstiges mit Giovanni Fontana gearbeitet, also mit den Unternehmungen dieser Art in Verkehr gestanden hat. Vgl. auch den Wandbrunnen des Domenico Fontana „a Ponte Sisto in capo strada Giulia“, und der frei stehenden „su la piazza della porta del Popolo sotto la guglia“ bei Falda a. a. O.

erklärlich finden, die an den Alpenseen daheim im Dienst der Mailänder oder an der Riviera im Dienst der Genuesen den heitern Charakter des Villenstiles und der Säulenhallen am Äussern wie im Innern der Paläste zur Geltung brachten, so dürfen wir andererseits nicht vergessen, dass Carlo Maderna seine Überlegenheit über die ältern Landsleute in Rom grade dadurch bewies, dass er mit vollem Verständnis auf den Barockstil des Giacomo della Porta einging, ja im Geiste Michelangelos ihn weiter zu führen bestrebt war. Er hatte im Kirchenbau nicht allein die Centralanlage von S. Giacomo degli Incurabili übernommen, sondern den Langhausbau von S. Andrea della Valle und S. Peter bis zur Fassade hin vollendet, und hatte in einem frühen Meisterwerk an S. Susanna ja die glücklichste Lösung des Fassadenproblems selber gefunden. Daneben beweist er in seinen Brunnen wieder die glückliche Gabe, hier den plastischen Grundgedanken des Barock entschiedener als seine Vorgänger zum Ausdruck zu bringen, dort an anderer Stelle zu neuen Erfindungen fortzuschreiten. Besonders berühmt sind die prächtigen Exemplare vor S. Peter. „Das Wasser wird von einem breiten pilzartigen Körper ausgestossen und fällt auf diese rundliche Fläche zurück,“ so dass der geschlossene Hochdrang des flüssigen Elements noch entschieden vor dem Niederrauschen die Oberhand behält. Auf Piazza Scossacavalli wie am Tor des Belvedere, besonders aber vor S. M. Maggiore wählt er dagegen die oblonge Grundform des Beckens, die sich in die Breite legt.

In der Vereinigung des römischen Barock mit dem Reichtum der Hochrenaissance besteht grade die Bedeutung des Carlo Maderna für die Geschichte des Stiles in Rom. Je mehr er vor die mannichfaltigen und gewaltigen Aufgaben gestellt wird, desto mehr gewinnt das Besitztum der Renaissanceschulung, die er genossen haben muss, das Übergewicht in seinem künstlerischen Schaffen. Er muss Alles aufbieten, was sich irgend an verwertbaren Keimen für Weiterbildung hereinnehmen liess. Und in der Tat, der Geschichtschreiber wird im Voraus die historische Notwendigkeit begreifen: der römische Barockstil musste, um zur vollen Herrschaft zu gelangen, um auch im übrigen Italien und der weitem Machtsphäre seiner Kultur Eingang zu gewinnen, zuvor die höchsten Errungenschaften der Renaissance in sich aufnehmen, mit den glücklichsten Schöpfungen der Blütezeit einen Wettkampf bestehen. Wie an S. Peter schon das Ideal der Renaissance im centralen Kuppelbau dem Ideal Michelangelos gewichen war, sich dann aber mit der neuen Forderung der Tiefendimension im Langbau verbunden hatte, so blieb nun noch ein weiteres Problem im Fassadenbau zu lösen übrig, und an diesem Prüfstein mochte der kühnste Hochsinn dieser Künstlergeneration zu Schanden werden, wenn es nicht gelang, eine befriedigende Versöhnung jener Gegensätze zu erreichen.

Wie im Innern des Langhauses, von dem wir bereits gesprochen haben, geht Maderna auch in der Fassade von S. Peter die Wege des Barockstiles, die Michelangelo vorgezeichnet, in den Fufstapfen

des Giacomo della Porta weiter. Ja, er schließt sich, soviel es möglich war, dem vorhandenen Modell des Meisters auch in den Hauptmassen seines Aufrisses an. Aber er verwertet zugleich die Erfahrungen an S. Susanna und sucht auch hier im Großen mit der nämlichen Stufenfolge des Reliefs auszukommen. — Auf frei vortretende Säulen wird ganz verzichtet, nur vier Dreiviertelsäulen in der Mitte, mit dem Dreieckgiebel darüber, als höchste Stufe plastischer Rundung verwendet, sodass der Zusammenhang mit dem Baukörper bewahrt bleibt. Neben dem Mittelrisalit folgt auf beiden Seiten zunächst ein Paar von Halbsäulen mit verkröpftem Gebälk, für die erste Rücklage, dann ein Paar von Halbpilastern, als Einrahmung des folgenden Wandstückes, und endlich mit stark vorgekröpftem Pilasterpaar die neuen Zutaten Madernas, die Eckrisalite, die über die Fluchtlinien des Langhauses hinaustreten, die Fassade somit absichtlich verbreitern und von vornherein bestimmt sind, Türme zu tragen. In den Interkolumnien dieser Reihe von riesigen Trägern unter dem ebenso abgestuften Gebälk kommen die beiden Stockwerke der Langseiten zum Ausdruck. Den drei Haupteingängen entsprechen Säulenpaare unter gradem Gebälk, wie Michelangelo sie am Konservatorenpalast unter das Joch gestellt; in den Eckrisaliten öffnen sich dagegen zwischen den Pfeilerbündeln hohe Rundbogen, deren Scheitel mit der Fensterbalustrade des zweiten Geschosses zusammenstößt. Über die ganze Breite zieht sich die schwere Attika, wie Michelangelo sie gewollt, nur reicher gegliedert

und im Zusammenhang mit untern Teilen in ihrer Plastik abgestuft, so dass in der vielteiligen Gruppe nun neben der niedrigeren Mitte, hinter der die Kuppel aufwächst, von den Nebenkuppeln¹⁾ notwendig vorbereitet die Türme links und rechts als Höhenpunkte gefordert werden. Diese Türme Madernas bestanden aus einem luftigen Geschoss, das an allen vier Seiten des quadratischen Tempels einen Dreieckgiebel auf korinthischen Ecksäulen zeigt, zwischen denen eine dreiteilige Gruppe von Bogenöffnungen mit einem Paar von Rundnischen neben dem höheren Mittelbogen also eine Art Palladio-motiv eingeschlossen wird. Darüber steigt, von Kandelabern voraus verkündet, eine Laterne empor die aus einem Tambour, von umgekehrt aufwachsenden Konsolen, und einem einwärts geschwungenen Helm mit wulstigem Kegelpf besteht.

Unverkennbar durchsetzen sich die Formgedanken des Barock grade in diesen letzten Zutaten mit Renaissancemotiven. Und die Lösung des Widerstreites zwischen dem Kuppelbau und dem Langhaus, der grade hier an der Fassade zum Aus-trag kommen musste, wird garnicht mehr im Sinne des strengen Barockstiles versucht, sondern nach dem Sinne der Hochrenaissance, durch Harmonie zwischen

1) Es ist bezeichnend für die vorherrschende Anschauungs-weise, dass nur die beiden vordern Nebenkuppeln ausgeführt worden, auf die beiden hintern, die Michelangelo notwendig dazu gesetzt, ganz verzichtet wurde. Die Vorderansicht wird maßgebend. Vgl. aber das Projekt zur Vervielfachung der Kuppeln über das ganze Langhaus bei Carlo Fontana, *Il tempio Vaticano* 1694, p. 423 ff.

Schmarsow, Barock und Rokoko.

den vielgestaltigen Teilen einer mehrgliedrigen Gruppe, ganz ähnlich wie es in Sangallos Plänen für S. Peter vorbereitet war. Aber auch nach dieser Richtung konnte keine Übereinstimmung aller Teile unter einander und mit dem Ganzen erreicht werden, dem widerstrebte schon die Proportionalität des organischen Wachstums in den untern ganz michelangelesk angelegten Teilen; sondern mit allen Reizen der Renaissance war nur eine spielende Täuschung über die eigentliche Schwierigkeit hinweg erreichbar. Und diesen gefährlichen Weg betritt Maderna, indem er vom plastischen Standpunkt zum malerischen übergeht und auch den Beschauer dahin verlockt, ja durch künstliche Maßnahmen dahin drängt. Wie an S. Susanna die Langseiten der Basilika durch Mauern neben der Fassade dem Blick des Betrachters entzogen sind, so geschieht es hier an S. Peter durch die Turmvorlagen an den Ecken der Front. So muss auch hier wie dort die Frage nach dem organischen Zusammenhang der Stirnseite mit dem übrigen Baukörper unbeantwortet bleiben, oder die aufsteigenden Zweifel werden vertuscht, — bis die hinten aufsteigende Gruppe der Kuppeln sie gebieterisch wiederholt. Um des ersten, so oft entscheidenden Eindrucks willen, geht Madernas Fassade so sehr in die Breite, folgt eben jener Tendenz, die wir bei S. Susanna leise schon sich melden sahen, nun nolens volens entschiedener. Und folgen wir der künstlerischen Ökonomie weiter nach, so erkennen wir selbst von dem festen Standpunkte aus, der uns dieser geschmückten Wand gegenüber an-

gewiesen wird, also zum Hintergrund des weiten Platzes, — dass die Faktoren, die hier zusammen wirken sollen, einer in sich zwiespältigen Rechnung entspringen. Die mittlere Fassade, d. h. die Stirn des Langhauses, soweit seine Breite wirklich reicht, ist eine Reliefkomposition wie S. Susanna, nur fünfgliedrig abgestuft. Die Ecktürme jedoch sind Vollkörper, die nur einer Gruppe von Körpern angehören können, deren jeder soviel Wert hat wie die einzelne Menschengestalt, also einer statuarischen Verbindung von drei oder fünf organischen Geschöpfen, wie Laokoon und seine Söhne in der Umstrickung der Schlangen. Die Türme weisen auf die Kuppeln des Centralbaues, und die Fassade dazwischen will und kann dort nur dem Langhaus Ausdruck leihen, da ihr Abstand von jener Vertikalaxe jede sichtbare organische Verbindung aufhebt.

Madernas Tod verhinderte die Ausführung der oberen Abschlüsse, wie er sie beabsichtigt hatte, und überlieferte damit wieder andern Händen ein dringendes Problem, dessen Erledigung für die Geschichte des Stiles von ausserordentlicher Wichtigkeit war. Ein Ausgleich zwischen der ersten und der dritten Dimension musste versucht werden, und es unterlag kaum noch einem Zweifel, dass er mit Hülfe der Breitendimension allein zu erreichen sei.

2.

Madernas Nachfolger am Bau der Peterskirche wie des Palazzo Barberini ward Giovanni Lorenzo Bernini, der, 1599 von florentinischen Eltern in Neapel geboren, seit 1608 mit seinem Vater Pietro, einem geachteten Porträtbildner, in Rom lebte und als Bildhauer schon frühzeitig auch selbst die ersten Lorbeern zu ernten begann. Es ist bezeichnend für den Entwicklungsgang des ganzen Stiles, dass dieser Träger des fernerer Schicksals von der Plastik ausgegangen, sich dann der Architektur zuwandte, und auf Betrieb seines Gönners Urban VIII. auch die Malerei sich angeeignet hat, so dass er alle drei Künste mit voller Meisterschaft auszuüben im Stande war.

Die berühmteste Leistung des jungen Bildners, mit der die Aufmerksamkeit der vornehmen Liebhaber gewiss gewonnen ward, die Marmorgruppe von Apoll und Daphne in Villa Borghese gewährt auch uns noch den besten Ausgangspunkt für die Erkenntnis seines Wesens. Die Jünglingsphantasie, die das Werk geboren, bewahrt einen gewissen Grad verschämter Befangenheit und damit die keuschen Reize der Liebespoesie, die er später so keck entweiht hat; aber die künstlerische Empfindung durchdringt seine Arbeit schon bis in die letzten Feinheiten, und die unerschöpflichen Mittel seiner Technik scheinen kein Hindernis mehr zu kennen, dem Marmor die zartesten Regungen des Seelenlebens mitzuteilen. Vorbilder der Form wie des Ausdrucks gehen bereits mit einer Geschmeidigkeit zusammen,

die ausserordentliche Begabung voraussetzt, aber auch die eigentliche Sphäre ihrer Gestaltung mit einer Sicherheit dartut, die nicht für diesen besondern Gegenstand allein gilt, sondern die Organisation seines Geistes überhaupt bezeichnet. Man stelle sich nur den Apoll von Belvedere neben diesen Apoll, der unter Berninis Augen und Hand aus ihm hervorgegangen. Neben der Grossheit der Form, die auch dieser glänzenden Verkörperung des delphischen Gottes noch eigen ist, bei Bernini graziöseste Schlankheit; neben der elastischen Beharrung des Siegers im Heraustreten hier geschwindeste Bewegung des Liebhabers nach dem Ziele, wo die Fliehende festwurzelt und die hilfesuchenden Arme in die Lüfte breitet, während aus den Fingern schon Lorbeerzweige wachsen und die Rinde schützend den Liebreiz ihres Leibes umspannt. Und so wandelt sich in Beiden der eilende Lauf in den Aufschwung des kritischen Augenblicks, in dem sie hier erstarrt sind. Schon „dies Übermafs des Momentanen“ ist als Übersetzung des Apoll von Belvedere eine ganz erstaunliche, für den Geschmack der Zeit wie für das eifrigste Bestreben dieser Künstlergeneration entscheidende Äusserung. Sie war nur möglich, wenn jede Anwandlung, durch leibliche Wucht und geistige Kraft zu wirken wie Michelangelo, dem Bildungsgang des jungen Meisters fern geblieben war.

Sein Vater, bei dem er geschult ward, muss als ächter Florentiner auch in Neapel und dann in Rom dem Bekenntnis der Spätrenaissance treu geblieben sein, und bei aller technischen Verfeinerung seiner

Mittel und aller gewissenhaften Vertiefung seiner Naturstudien doch neben den Bildnissen, die grade dabei vortrefflich gediehen, in der Gestaltenbildung und Formensprache seiner Idealfiguren an der alten Tradition aus den Tagen des Andrea Sansovino her festgehalten haben. Es ist die Schlankheit und Eleganz der Manieristen, von denen auch der Sohn herkommt, nur gesteigerte Lebendigkeit der Bewegung und abgefeimte Natürlichkeit in der Wiedergabe der Haut, der Nägel, der Haare, selbst wo die glänzende Politur den Eindruck des Wirklichen wieder verschiebt. So reiht sich das römische Beispiel etwa zunächst an die Bronzefiguren kauender Jünglinge, mit denen der Florentiner Taddeo Landini den Schildkrötenbrunnen des Giacomo della Porta, die Fontana delle Tartarughe von 1585 geschmückt hatte. Sie haben dieselbe toskanische Hagerkeit, wie Michelangelos Giovannino, und die Gelenkigkeit wie seine Überschüssigen in der Sixtina, aber fast in umbrische Zierlichkeit zurück übertragen, wie bei Bernardino Poccetti. Das ist auch die Figurenart, die Pietro da Cortona in seine Stuckgebilde zum Schmuck der Decken und Simse dann im Palazzo Pitti aufnahm, und in Rom nicht minder verwertete. Der Cortonese arbeitet ja mit Bernini zusammen für die Familie Urbans VIII. Aber die Formensprache des Letzteren steht für die Jugendwerke früher fest, als die Berührung im Pal. Barberini erfolgte, und weist auf einen andern Ursprung hin.

Die Typen der Köpfe und die Behandlung des Fleisches, der Zug der Körperbewegungen wie der

Fluss der Gewänder sind in Berninis Apoll und Daphne schon nicht florentinisch, sondern ganz nach Correggio gebildet, dessen berühmtesten Ölgemälden sie nachweisbar Stück für Stück entnommen sind. Und diese Wahl ist wieder charakteristisch und entscheidend. Während die Carracci immer mehr die grossformigen Deckenmalereien Correggios in Fresko bevorzugen, die am meisten ihrem Bedürfnis nach Wucht und Fülle entsprachen, hält sich Bernini an die Staffelmaler und muss einen ganzen Schatz von Studien daraus zur Hand gehabt haben. Seine Übersetzung dieser gemalten Vorbilder in die Skulptur ist nur aus voller Freude an den malerischen Vorzügen erklärbar, wenn nicht zugleich aus dem faszinierenden Zauber der liebestrunkenen, selig lüsternen Welt, die Correggio so sinnbetörend, und er allein bis damals, zu schildern gewusst hatte. Bernini ist in Allem sein begeisterter Verehrer und sein ausgemachter Nachfolger, auf dem Gebiet der Plastik. Neben Apoll, den das Belvedere bot, hat sofort die Daphne eins von jenen Mädchengesichtern des Malers, deren Unschuld nicht zu ihrem Schutz mit der Einfalt und Üppigkeit junger Gänse gepaart ist. Seine Büsserinnen gleichen Correggios schmiegsamer Magdalena oder Katharina, und selbst der Engel, der die heilige Teresa mit dem Liebespfeil verwunden will, ist ein Bruder Amors auf dem Bette der Danae, d. h. auf einem Bilde des Meisters von Parma in der Gallerie Borghese. Wie die weiblichen Typen und die Idealköpfe Berninis sich zunächst, bis in die allegorischen Personen seiner

Papstgräber hinein, aus dieser Quelle herleiten, so auch seine männlichen Charaktere, wenn später auch „jener gemein heroische Ausdruck“, den Pietro da Cortona zu geben liebt, bei dem Bildhauer seine Wirksamkeit fortsetzte, — sobald er ebenso dekorativ zu arbeiten begann, wie etwa im Constantin, Longinus und andern Kostümhelden der Kirche. Correggios Vorliebe für schlanke feinknochige Gestalten mit zarter Fülle des Fleisches, die allmählich üppiger, aufgedunsener ward, überträgt sich nicht minder auf Bernini und erklärt seinen Geschmack von vornherein. Zu den knospenhaften Werken der Frühzeit gehört noch die heilige Bibiana auf dem Hochaltar der Kirche gleiches Namens, die er 1625 mit einer Fassade im schlichten Geschmack des Domenico Fontana versehen hat. Später jedoch giebt er „jugendlichen und idealen Körpern ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht, und durch glänzende Politur vollends widerlich wird,“ — ja sogar die Art wie Plutos Finger beim Raub der Proserpina (Villa Ludovisi) „in das Fleisch seiner Beute hineintauchen“, ist niemand anders abgesehen als dem Liebling des Rokoko, dessen vibrierende Nervosität wir den Marmorgliedern Berninis zutrauen lernen. Von diesem Virtuosen gelenker Beweglichkeit, für die er eben solche Körper braucht, hat er auch das ausserordentlich Transitorische seiner Stellungen und Verschränkungen angenommen, jenes weiche Gewoge, das Correggios Wesen so wandelbar und leicht erscheinen lässt, wie die Wolken, in denen sie wohnen oder zeitweilig in Entzückung

gebettet sind. Der Bildhauer freilich kann die malerischen Reize solcher Anmut nicht immer ohne Weiteres verwerten, weil er über die Haltbarkeit und Kraftleistung jeder Figur genauere Rechenschaft zu geben hat und des erklärenden, vermittelnden, nicht selten verwundbare Stellen verhüllenden Beiwerks entraten muss. Aber auch diese Vorteile sichert sich Bernini häufig dadurch, dass er dem Beschauer den günstigsten Standpunkt, wo er ihn allein haben will, durch zwingende Vorkehrungen anweist, dass er die Beleuchtung dämpft und leitet, ja färbt für seine Zwecke. Neben diesen Künsten des Hells und Dunkels und der Farbentöne verwendet er bei seinen nackten Gliedern den Schein gesteigerter Spannkraft, zuweilen auch wider die Natur, durch Verdoppelung der Furchen und Grate des straffen Sehnenzuges, wie bei seinen Engeln auf Ponte S. Angelo und sonst. Der Wetteifer mit Michelangelos wuchtigem Bau und herkulischer Muskulatur lag Bernini bei solchem Sinn für Eleganz gewiss noch fern. Er sucht den grossen Meister des Barock in andern Dingen zu überbieten: das zeigt der schleudernde David in Villa Borghese, der die heftigste physische Anstrengung des Augenblicks auf die Spitze treibt, bei der das natürliche Gewächs des Leibes, die plastische Schönheit des organischen Geschöpfes so völlig zurücktritt, ja zerrissen wird, dass nicht ohne Grund „eine gemeine jugendliche Natur“ für diese Verkörperung der Schwungkraft gewählt ist; — sie gehört vielmehr notwendig als Unterlage der gläubigen Anerkennung des Bravourstücks dazu. Und Bernini weiss

in diesem Punkt immer was er tut. Je hastiger die Bewegung, die er zeigt, und je weniger innere Motivierung dafür da ist, desto absichtlicher bietet er auch das Gewand zur Begleitung des Motives auf. So erklärt sich ohne Weiteres, was Burckhardt rätselhaft findet, dass Bernini seine Gewänder, bis hinein in die runden Furchen, die „wie mit dem Löffel“ in Gallertmasse gegraben scheinen, ganz nach male- rischen Massen komponiert und ihren hohen plasti- schen Wert als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preisgibt. Seine Faltengebung folgt ebenso durchweg der Weise Correggios! — Dann „ver- schlingt wol gar die ideale Tracht“ zu einem Teil „den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden“, und in dieser malerischen Dra- perie, die den Körper mit andern Faktoren seiner Umgebung vermittelt, erwächst von selber eine Quan- tität der Materie, deren Aufwand als solche gar nicht in seiner Absicht liegt. Ich glaube nicht, dass „unser Auge recht gut weiss, dass sie faktisch cent- nerschwer sind“, wie uns Burckhardt sagt, wenig- stens sollte es im ästhetischen Sehen diese vorlaute Bemerkung des Verstandes nicht hören, nach des Künstlers Wunsch und Willen. Für ihn und seine Zeitgenossen war die Schnellkraft, die er darstellte, so ungewöhnlich stark, dass dieser Eindruck den Sieg davon trug, — gleich gut, ob er uns Modernen nachträglich zu lahm erscheine. Ich erkläre mir auch ein andres Mittel derselben Art nicht mit Burckhardt in diesem Sinne als „pikant gemeintes Interesse“, nämlich die „allzu grosse Bildung im

Verhältnis zur Kleinheit der Nische“, die Bernini bei einzelnen kirchlichen Statuen zu geben wagt (Siena, Dom, Capp. del voto). „Die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl.“, fügt Burckhardt hinzu, und meint wol die Ausgleichung des Missverhältnisses im Maßstab der Figur zur Nische; aber es fragt sich, wie weit die Stärke des Motivs, von dem dieser Bildner ausgeht, der Intensitätsgrad der innern Spannung, die sich darin ausprägt, einer solchen Körpergrösse als Unterlage braucht. In kleinem Maßstab und schlanker Masse erschiene die Bewegung affenartig. — Die Aufmerksamkeit um jeden Preis auf seine Gestalt zu lenken, die jene Wand gebiert, das liegt ihm mehr am Herzen als die Harmonie des Marmorwerks mit seinem Rahmen nur als Stein betrachtet; im Gegenteil, das Überquellen des bildnerischen Dranges über die vorgezeichneten Gränzen war ein Erbteil des Barockstiles, das Bernini in Rom allerwegen vorfand, in Siena somit gewiss nicht fürchtete. Dagegen rechnet er ebenso sicher mit dem Bedürfnis nach Wirklichkeit bei seiner Gemeinde, wenn er den Märtyrern ihre Todeswerkzeuge in natürlicher Grösse beigiebt; „soviel gehört notwendig mit zur Illusion“, und ebenso notwendig zur Auffindung oder Ausbeutung eines plastisch wirksamen Motives. Wie sollten sich sonst die Heiligen alle unterscheiden, wenn ihre Leidensgeschichte nicht dabei zu Hülfe kam, oder ein seltsames Attribut, ein unhandliches Instrument dazu beitrug, die innere Erregung nach Aussen zu locken. Da muss Berninis Prophet so gut wie Michelangelos

auffahren, heftig im Buche blättern, und nicht Matthäus allein mit seinem Engel sich unterhalten, so schlecht es zur Sache passen will.

Da rühren wir an das Gemeinsame der ganzen Zeit, dem sich der Einzelne nicht entziehen kann, und dürfen nicht eine Generation für das Erbteil verantwortlich machen, das die vorige ihr hinterlassen. Lehrreicher als alle solche Censuren ist die weitere Frage, wie jede das Überkommene verstand, wie sie es aufnahm und ihrerseits weiter bildete im allgemeinen Drang des Vorwärtstrebens.

Die Skulptur gieng eben unter Berninis Führung auch hierin getreulich der Malerei nach, die ihr Vorbild geworden war und werden musste, wenn sie selbst aus der langen Lethargie, in der sie seit Michelangelos Ende versunken lag, heraus zu kommen sich bemühte. Denn die Malerei allein war im Stande gewesen, die neuen Bahnen, die der Vater des Barock gewiesen, mit Aufbietung aller ihrer Fähigkeiten zu verfolgen, d. h. die Verinnerlichung zu versuchen, die nach seinem Vorgang bald unentbehrlich ward. Annibale Carracci und Rubens sind auf diesem Wege weitergegangen, und die beiden Prinzipien, die man in dem neuen Stil der Malerei entdeckt: „1. Der Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, — und 2. die Anwendung des Affektes um jeden Preis“, sind weiter nichts als das Vermächtnis Michelangelos, nur müssen sie, zu ihrer genetischen Erklärung, in umgekehrter Reihenfolge stehen; denn die Vertiefung in die Innenwelt, die ganz subjektive, ist bei ihm die Wurzel

des Neuen, und die Verstärkung der natürlichen Grundlage, der physischen Ausstattung so willenskräftiger Charaktere ist nur die notwendige Folgerung, der sich auch Rubens, der geistigem Ausdruckschon von Natur so viel geneigtere Nordländer, nicht verschloss. Grade von diesem Gesichtspunkt aus ist es lehrreich zu sehen, wie der Bildhauer Bernini bei dem dringenden Bedürfnis für seine Kunst angekommen, sich derselben Quelle zuwendet, von der auch Rubens zu Michelangelo und Carracci übergegangen ist, — zu dem Letztling der Hochrenaissance, dem in aller Stille noch erblühten Correggio.

Denn die ganze Künstlergeneration, die jetzt in Rom emporkommt, gehört in ihrem Herzen mehr der lebensfreudigen Überlieferung aus der glücklichsten Blütezeit an, als dem Ernst der Reformation und Gegenreformation. Und was Rubens weder von den Venezianern noch von Michelangelo lernen konnte, wol aber im Studium Correggios vorbereitet hat, die enge, bei ihm innerlichst motivierte Verbindung der Gruppe zum Ausdruck einer bestimmten Handlung, bei Correggio noch mehr Verschlingung der Leiber nur, — das hat auch Bernini von dort herübergenommen und in die Plastik übertragen, die als Körperbildnerin sogar mehr auf dem Standpunkt des Renaissancemalers stehen bleiben konnte als der Historienmaler im Norden.

So erscheint an Berninis Gruppierung mehrerer Statuen zu einem Ganzen auch sofort ein neues Prinzip: die Verinnerlichung ihres Zusammenhangs. Eine ganz andersartige Komposition als früher beginnt

mit seinen Grabmälern der Päpste in S. Peter. „Noch Guglielmo della Porta“, sagt Burckhardt, „hatte seine Klugheit und Gerechtigkeit ruhig auf dem Sarkophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer als Michelangelos Tag, Nacht und Dämmerungen. Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Scene aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auf-fahrend) ihrem Affekt freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affektes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein“ Es ist also die Komposition der Kirchenbilder Correggios, die hierher in das Nischengrab übertragen wird, von der Santa Conversazione um die tronende Madonna oder einen bevorzugten Titelheiligen, bis zur Darstellung einer hingebenden Tätigkeit wie die Verlobung der hl. Katharina und die Pietà. Das sind die Normen für die Grabmonumente, wo der Tron in der Mitte selbstverständlich vom Papst eingenommen wird, — und die Szenen der Beweinung, der Martyrien u. s. w. werden ebenso als Altargruppen in Marmor, Bronze oder gar in farbiger Plastik wiedergegeben. So begreift sich selbst, aus malerischen Vorstellungen heraus, das Auftauchen „der scheusslichen Allegorie des Todes in Gestalt eines Skeletts,“ — das hier auf einem marmornen Zettel die Grabschrift für Urban VIII. zu Ende schreibt, dort die kolossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor

emporhebt, unter der sich die Tür befindet, also hier zu Füßen Alexanders VII. sichtlich bestimmt, das Dunkel der Öffnung unten zur Erweckung des Grauens auszubenten, wie andererseits die schwerfälligen Massen der Prachtstoffe in ebenso malerische wie unheimlich lebendige Bewegung zu bringen.

Damit hängen auch die übrigen Hilfsmittel zusammen, die Bernini in Anspruch nimmt, um seine plastischen Werke möglichst den Bedingungen eines Bildes anzunähern, je mehr er schon durch die Zulassung dieser Schreckensfigur, die das Gegenteil des plastischen Ideales bedeuten soll, aus den Voraussetzungen der statuarischen und tektonischen Kunst herausgetreten war. Neben dem Knochengerippe braucht er reiche Stoffe, an sich unorganisches Zeug, das dem Wachstum des natürlichen Gebildes ebenso wie dem krystallinen Gesetz stereometrischer Körper widerstrebt, und braucht sie zur Ergänzung dieser negativen Macht in wirklichen Farben wenigstens, wenn die wirkliche Textur zu vergänglich war. So treten bunte Marmorsorten neben dunkle Bronzemasse, und Vergoldung oder weisser Marmor als höchste Werte zusammen. Wie Rubens giebt er allegorische Wesen neben wirklichen und behandelt diese unpersönlichen Personifikationen wie jener mit dem vollsten Abglanz der Natürlichkeit; aber während der Maler in Farbenunterschieden und nebelhafter Form die Unwirklichkeit der Begriffe oder die Aussergewöhnlichkeit der Begegnung beider Welten kenntlich machen kann, muss der Plastiker mit dem Körper rechnen, der, auch noch so fein-

knochig und schlank gebildet, doch Körper bleibt. So stellt sich der Gegensatz von bleichem Marmor und kräftig dunkler Bronze ein, als die ideale Bezeichnung der geistigen Personen dort, als die reale der leibhaftigen hier. Und so erscheint das Bildnis des Abgeschiedenen zwischen seinen erblassten Vorzügen auf dieser Voraussetzung einer sinnlich plausiblen Stufenfolge von Existenzgraden nun in vollster Lebenswahrheit des irdischen, den Zeitgenossen wolbekannten Individuums. Auch da werden wir überzeugend vorbereitet und unser Glaube kräftig genährt. Nicht nur „mit einem wahren Stolz“ — sondern auch mit vollem Bewusstsein des ästhetischen Bedürfnisses — „legte sich die Skulptur darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der Tunica u. s. w. in ihren Kontrasten darzustellen“. Die frühere von diesen Arbeiten Berninis, das Bildnis am Grabmal Urbans VIII., hat besonders „niedliche Parteen sorgfältigster Ausführung, durchbrochene Manschetten, Säume u. s. w.“ Aber stets bewahrt die Gebärde des Dargestellten selbst und der ausserordentlich charakteristische Kopf das entschiedene Übergewicht über all diese stofflichen und technischen Unterlagen. Sie geben das Individuum „nicht idealisiert, aber in freier, großartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den größten idealen Aufgaben vertraute Skulptur kann“. Hier zeigt sich also, dass aus den beiden Prinzipien des Barock, Steigerung der Innenauffassung und der Naturwahrheit zugleich, ganz von selbst eine wahrhaft historische Kunst sich entwickelt.

Betrachtet man das Ganze dieser Grabmäler und fragt nach dem künstlerischen Prinzip, das die Einheit zwischen so verschiedenen Bestandteilen innerlich begründet und äusserlich herstellt, so kann wol kein Zweifel aufkommen, dass hier weder architektonische noch plastische Grundsätze mehr entscheiden. Wenn das Monument Urbans VIII. in der Tribuna, als Gegenstück zu dem Pauls III. geschaffen, noch die Selbständigkeit des Aufbaues und die Absonderung der Gruppe wenigstens im Hauptumriss aufrecht zu erhalten sucht, legt sich das Prunkstück zu Ehren Alexanders VII. über einer Seitentür vollends in die Breite. Wie der innere Gehalt nicht in ruhigem Dasein, sondern in augenblicklicher Beteiligung an einem bestimmten Auftritt nur gefunden wird, so vermissen wir den beharrlichen Existenzgrund der allegorischen Personen, der ihr gegenwärtiges Benehmen auch vor und nach dieser monumentalen Anteilnahme garantiert, und nur das Bildnis des Verstorbenen, dessen ganze Lebensgeschichte sichtbar vor uns geschrieben steht, während die Bedingungen der Fortdauer kräftig genug vorhanden bleiben, erhebt den Anspruch auf mehr als eine vorübergehende Beziehung. Auch dieser Eindruck des zufälligen Zusammenfindens verstärkt sich in dem zweiten Beispiel dadurch, dass die beiden Begleiterinnen nicht auf gleicher Höhe stehen, so dass die Gruppe beweglicher Wesen nirgends als im Schwerpunkt des Tronenden an die Gesetze stabilen Gleichgewichts erinnert. — Damit ist auch in der Anordnung der Körper zu einander, — ganz abge-

sehen von ihrem ungewöhnlichen Platz, wo niemand dauernde Wohnung sucht, — an einem Kardinalpunkt die Wendung zum Malerischen eingetreten. Malerische Grundsätze walten aber auch zur Herstellung der Einheit schon im Ersten. Die Verbindung der wirklichen Person des soeben dahingeschiedenen Papstes mit den Verkörperungen abstrakter Ideen, die neben solchem Individuum doch nicht für voll angesehen werden, die Zusammenstellung verschiedenartiger Stoffe, die zur Unterscheidung dieser Wirklichkeitswerte beitragen, sie verlangten beide wenigstens für den Augenschein ein gemeinsames Medium, in dem sich alle Gegensätze vermitteln, und alles Gemeinsame zum Bilde in einander fließt. Absichtlich sind die Farben des Materiales auf einander gestimmt, in Auswahl und Tönung, und die Vergoldung der Bronze wie die Politur des Marmors steigert den Schein einer einheitlichen Atmosphäre, die der Maler mit Luft und Licht darzustellen im Stande ist, denen der Bildner nur heimlich entgegenzukommen vermag. Das ist der Sinn der Politur, die man so gern nur tadelt; ihr Schimmer hebt in dieser Anwendung einen Teil der körperlichen Bestimmtheit auf, denn mit den Reflexen zerstreut sich der harte Rand des massiven Volumens, verflüchtigt sich die Erinnerung an Stofs und Druck der Sachen im Raum, verschwimmt das Sonderdasein in den Strom des allzeit wechselnden Geschehens, als dessen Träger Licht und Luft, Schatten und Nebelschleier uns allen vertraut sind.

Wie in diesen beiden Hauptwerken seiner aus-

gereiften Bildnerkunst, zeigte sich aber die malerische Tendenz schon in den Jugendwerken Berninis: wie in der flüchtigen Bild-Erscheinung, die seine Marmorgruppe Apoll und Daphne mit allen erdenklichen Mitteln der Technik wiederzugeben trachtet, so in seinen Bildnissen, die denen Urbans VIII. und seiner Familie im Pal. Barberini vorausgehen. So ist auch die Grabbüste des spanischen Juristen Pedro Montoya († 1630), diese „edle leidende Physiognomie“ in der Halle hinter S. M. in Monserrato, deren trefflichste Behandlung Burckhardt bewundert, nichts anderes als ein authentisches Werk des Lorenzo Bernini. Und die schwunghaft vorgetragenen Halbfiguren sonst, in „denen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen,“ — wem verdanken sie ihre künstlerische Einheit, wie ihre lebendigen Reize, wenn nicht der malerischen Auffassung und Verschmelzung dieser Bestandteile, als Bild?

Nach solcher Bekanntschaft mit dem berühmten Bildhauer sind wir erst recht vorbereitet, seine Laufbahn als Architekt mit vorurteilsfreiem Blick zu verfolgen. Schon seine erste Leistung (1625), die Fassade von S. Bibiana, eine „schlichte, maßvolle und streng in den Formen des Domenico Fontana gehaltene Anlage“, beweist, wie verkehrt es ist, den Charakter seiner Baukunst von vornherein nach dem Tabernakel des Hochaltars von S. Peter zu beurteilen, das er 1633 vollendet hat. Als ob dieser Meister

ein Dekorationsstück nicht besser von Architektur zu unterscheiden gewusst hätte als seine Kritiker im 19. Jahrhundert! Da wird die tölpelhafte Chronologie schon zum gröberen Fehler.

Seine Tätigkeit an Palazzo Barberini zeigt durchaus das ernste Studium strenger Vorbilder, ja in den Einzelformen einen entschiedenen Anschluss an Vitruvianer wie Vignola. Seine Treppe, an der rechten Seite des Vestibüls anschliessend, ist eine in sechs Windungen aufsteigende, vergrösserte Wiedergabe der Wendelstiege im Schloss von Caprarola, aber bezeichnender Weise aus der kreisrunden Form ins Oval übertragen. Die Treppe zur Linken umzieht mit vier Armen ein mittleres Quadrat. Hier wie dort ruhen die Stufen auf einem ansteigenden, von gekuppelten toskanischen Säulen getragenen Gebälk und gewähren so einen Reichtum lebendiger Bewegung und perspektivischer Reize, die im damaligen Rom nicht Ihresgleichen hatten. Und der Vorsaal im Piano nobile hat wieder die ovale Grundform, wie das Vestibül für die Einfahrt darunter, aber beide — wieder sehr charakteristisch — mit der längeren Axe nicht mehr in die Tiefenrichtung, sondern in die Breite gelegt; denn so eben bietet der Innenraum für den Eintretenden die günstigste Zusammenfassung in einen Bildeindruck dar und spart die Tiefenwirkung für den grossen Hauptsaal, der sich in der Mitte dieser geschmückten Wand eröffnet.

Eine gewichtige Vorstufe für seine Tätigkeit an S. Peter ist auch die Fassade von St. Anastasia

am Fuss des palatinischen Hügels.¹⁾ Bei einer Ausbesserung der Kirche im Auftrag des Kardinals Sandoval y Roias war 1606 eine neue Vorderseite mit Vorhalle, also ganz im Sinne der Fontana errichtet, aber im Jahre 1634 stürzten sie bei einem Sturmwind zusammen. So entstand zwei Jahre darauf das Werk Berninis, das im *Nuovo Teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna* (1665) von Gio. Batt. Falda gezeichnet und gestochen vorliegt (Lib. III, 28). Danach erhebt sich als Schlusswand des Hauptschiffes, das von der alten Basilika noch übrig war, ein zweigeschossiges Mittelrisalit mit je sechs schlichten Pilastern gegliedert, so dass wieder ein breiteres Mittelfeld, für die Tür unten und das Fenster oben, und zwei schmalere Seitenteile entstehen, deren Mauer mit ganz glattem Rahmen umzogen wird, und dass die Pilaster, aussen einzeln, nach Innen paarweis zusammenrücken, also eine rhythmische Reihe bilden, die im dreieckigen Giebelfeld mit vorgekröpftem Mittelstück zusammengefasst, in Krönungsgliedern ausgeht. An das Erdgeschoss schliessen sich ebenso einfache von Halbpilastern eingefasste Rücklagen und verbinden den Hauptkörper mit zwei Türmen, die unten gleich den Seitenteilen des Mittelbaues gegliedert auf einem niedrigen, mit Eckkonsolen besetzten Untersatz ein

1) Vgl. Fr. Albertini, *Opusculum de Mirabilibus Romae* 1510 ed. Schmarsow, Heilbronn 1886, p. 12. Ugonio, *Historia delle Stazioni di Roma*, p. 61. Crescimbeni, *Storia della Basilica di S. Anastasia*.

offenes Tempelchen mit Rundbogenstellung in allen vier Wänden und welscher Haube darauf tragen. Es ist also eine möglichst einfach ausgeführte, absichtlich niedrig gehaltene Redaktion der Doppelturmfassade von S. Trinità de' Monti und S. Atanasio de' Greci,¹⁾ also jener oberitalienischen Beispiele der Lunghi und Fontana, nur mit einer merkwürdigen Neigung in die Breite zu gehen und die Plastik der Glieder zu verflachen.

So wundern wir uns nicht, wenn Madernas Ecktürme für S. Peter auch bei allen Nachfolgern, die am Wettbewerb beteiligt waren, als selbstverständliche Forderung gelten, und wenn Bernini seit 1638 ihre Weiterführung ins Werk zu setzen beginnt. Aber er steigert hier zugleich das Projekt Madernas mit einer reichen, doch formenstrengen Säulenarchitektur, die nur ganz oben in plastischem Schmuck und dekorativer Gipfelung heiter und schwungvoll ausklingt, wie triumphierend über die Masse drunten. Die Türme sollten aus „zwei Ordnungen übereinander bestehen; die Ecken bildeten schräg gestellte Pfeiler, vor denen sich an jeder Seite eine Säule frei verkröpfte und zwischen denen je zwei als Träger der Gesimse eingestellt waren.“ Über der Balustrade des zweiten Geschosses baute sich, durch Statuen auf den Ecken und Volutenanläufe dahinter vermittelt, die durchsichtige Laterne mit ihrer ge-

1) Vgl. auch den kleineren Bau dieser Art, der hinter dem Oratorium S. Andrea vor Ponte Molle auf einer Anhöhe bei Falda, III, 37 erscheint.

schwungenen Kuppel und ihren Krönungsgliedern auf. Bernini gelangt also erstrecht zu dem System der Hochrenaissance zurück, „die Teile je als Ganzes und doch wieder im Verhältnis zur Gesamterscheinung zu gliedern“. Neben diesen mächtigen Turmbauten würde die Kuppel in der Vorderansicht für den Näherkommenden völlig verschwunden sein, von Weitem betrachtet allein ihre Wucht und Höhe geltend gemacht haben, aber als Glied einer vierteiligen Gruppe.

Indes, der Nordturm, der zuerst angefangen bis an den Helm vollendet ward¹⁾, veranlasste durch seine Last eine Senkung der Fundamente, drohte Einsturz und musste 1647 wieder abgetragen werden. Damit aber war das ganze Projekt für die Bekrönung der Fassade mit Ecktürmen überhaupt vereitelt, während diese Lösung der Schwierigkeit allein dem neuen Ideal der damaligen Kunst entsprach, ja vom eigenen Geschmack des Meisters so dringend gefordert ward, dass die ehrwürdige Fassade des Pantheons selbst nicht ohne die Glockentürmchen zu den Seiten des Giebels mehr bestehen durfte²⁾.

Der furchtbare Querstrich, den die Senkung der Grundmauern durch seine künstlerische Rechnung machte, die Niederlage seiner technischen Sicherheit in den Augen eifersüchtiger Kunstgenossen und die Ungnade seines päpstlichen Bauherrn, haben Bernini

1) Vgl. Carlo Fontana, *Il tempio Vaticano* p. 267 und 263.

2) Falda giebt sogar zwei Redaktionen dieser später als „Esels-
ohren des Bernini“ verspotteten und neuerdings beseitigten Türme.
Lib. I, Taf. 31 und II, 3.

jedoch zu einer gewaltigen Anspannung seiner geistigen Kräfte getrieben und eine neue Lösung der nun vollends überwältigend aufgewachsenen Schwierigkeiten veranlasst, die das gesamte Kapital der bisherigen Entwicklung zusammenfasst. Auch diesen Fortschritt müssen wir aus Werken des Künstlers und dem Gang des römischen Bauwesens herzu-leiten versuchen.

Schon an einem andern Bau, den Bernini als Nachfolger Madernas zu vollenden hatte, dem Palazzo Chigi-Odescalchi an Piazza SS. Apostoli zeigt sich an der Fassade sein neues Prinzip in beachtenswerter Anwendung auf den Palastbau, und zwar im Anschluss an die Lage an der einen Langseite des Platzes, der Kirche und den beiden Palästen neben ihr gegenüber. Die Komposition des Ganzen betont die Breitenausdehnung und gliedert sich in drei Hauptteile, so dass ein reicheres Mittelstück von sieben Axen aus den schlichteren Rücklagen von je drei Axen in strenger Symmetrie heraustritt. Das Erdgeschoss dieses Risalites ist als Sockel behandelt, nach florentinischer Art von einfachen Fenstern durchbrochen; nur das Rundbogenportal wird von zwei Säulen begleitet, die einen Balkon tragen. Über dem Gurtstreifen aber steigt eine mächtige Pilasterordnung auf, die die beiden Obergeschosse umfasst und das Hauptgesims mit einer Attika und Statuen trägt. Die Fenster in den Zwischenräumen sind unten mit Säulengewänden besetzt und nach Oben besonders in der Axe entwickelt, oben dagegen mit ausbiegenden Einfassungen umzogen und gradlinig ver-

dacht, so dass dem Piano nobile klar und bestimmt der Vorrang gesichert, aber das einheitliche Wachstum der durchgreifenden Gesamtordnung nirgend unterbrochen wird bis hinauf zum gemeinsamen Kranze. Die Rücklagen sind etwas niedriger, an Stelle des Konsolengesimses mit einer weit ausladenden Kehlung abgeschlossen, und ohne senkrechte Glieder durchweg als Flächen rusticiert. Diese Palastfassade Berninis war bald ein allgemein bewundertes Vorbild: „ein Bau von überzeugendem künstlerischen Gleichgewicht der Glieder und einer durch die römischen Zeitgenossen nirgends erreichten monumentalen Ruhe bei grösstem Reichtum des Eindrucks.“

Es ist ausserordentlich lehrreich, sich den Unterschied des ausgemachten Barockstils zu vergegenwärtigen, wie etwa durch einen Blick auf den prachtvollen Palazzo Madama, den der florentinische Maler Luigi Cardi, genannt Cigoli, entworfen und der römische Baumeister Paolo Maroscelli 1642 für Ferdinand II. von Toskana vollendete, oder andererseits durch einen Blick auf den ernsten Palazzo Sciarra di Carbognano, der auch erst gegen 1640 vollendet sein muss und doch schon zeitlich so weit dahinter zurück zu stehen scheint. Hier noch einmal die alte Strenge in einem letzten sorgfältig berechneten Beispiel; dort der kräftige Hochbau, mit wuchtiger, immer entschiedener von Geschoss zu Geschoss sich nach Oben werfender Plastik und ebenso kühnem Übergewicht des obersten Stockwerks, dessen überhöhende Reihe von Lukenfenstern halb in den schmückenden Fries des Kranzgesimses hineinragt und so auf sehr

geschmackvolle Weise das Durchwachsen der aufstrebenden Elemente durch die Horizontale des Abschlusses motiviert, über der pyramidale Gipfelungen emporsteigen. Unwillkürlich stellt sich bei dem Anblick dieses Baues in Rom die Erinnerung an die üppig prunkenden Paläste Genuas ein, wo solcher Hochdrang schon durch die Lage der Stadt und die Enge des Bauplatzes natürlich sich aufdrängt. Neben diesen Beispielen erscheint Berninis Bau in seiner ursprünglichen Gestalt schon wie eine bewusste Verwertung der Breitenlage, d. h. als der Anfang einer neuen Richtung, der beim spätern Erweiterungsbau desselben Palastes durch Salvi und Vanvitelli in der selben Dimension gar mancher Vorzug zum Opfer fallen sollte. Und wie von selbst schliesst der Übergang in den Platzanlagen Roms von dem Tiefenformat zum Breitenformat sich an. Wo die Längsaxe zugleich als Bewegungsaxe entwickelt wird (wie an Michelangelos Kapitol), geht sie im Monumentalbau an der Schmalseite, auf den alles zustrebt, von selbst in die Höhenaxe über. Wo aber die Längsaxe als Breitendimension, für ruhige Betrachtung aufgefasst, das Übergewicht erhält, da stellt sich auch der Standpunkt der Bildanschauung wie ungerufen ein, d. h. es entwickelt sich jedenfalls das Nebeneinander in der Breite. Dieser Wandel war es, der sich auch an S. Peter vollzog. Aber mit dem Platze von SS. Apostoli gehören noch der Circo Agonale (Navona) und Piazza Campitelli in eine Reihe.

3.

Immer deutlicher beginnt damals neben Bernini, der selbst dazu gehörte, die Mitwirkung der Maler, die sich mit architektonischen Dingen befassten, ihren Einfluss auf die Baukunst zu äussern. Von Cigoli ist mehrfach gesprochen worden. Domenichino, der schon das letzte Bild der Galleria Farnese im Anschluss an die Carracci gemalt, lebt sich zunächst völlig in die plastische Anschauungsweise des Barockstiles ein. Er soll im Innern von S. Andrea della Valle, das er mit grossartigen Malereien geschmückt, entscheidend mit gesprochen haben, wol am ehesten, was die Abstufung der Lichtzufuhr betrifft, noch mehr aber bei S. Ignazio, das seit 1626 direkt nach seinen Plänen durch den Jesuitenpater Orazio Grassi gebaut wäre. Seine Raumgestaltung hier, wie seine Malereien dort bezeugen beide noch das volle Verständnis für den grossartigen Schöpferdrang des strengen Stiles. Doch unwillkürlich macht die vermittelnde Gewohnheit des Malers, Übergänge zu suchen und Zusammenhang zu sehen, sich geltend, wo Plastik und Architektur für sich arbeitend ihre Teile klar gegeneinander absetzen und geflissentlich die Körper sondern, die vor allen Dingen dem eigenen Gesetz ihr Dasein und ihr Sosein danken. Und sein persönlicher Sinn ist eher auf das Heitere, das freundlich Helle gerichtet, so dass wir seinen Rat ahnen, wenn S. Ignazio gleichmässig lichter wird gegen S. Andrea oder gar gegen den Gesù, das gemeinsame Vorbild sonst. Langhaus und Vierung

gehen einheitlicher, ohne Zwischenglied bis zum Chorschluss ineinander; aber die Reihe der Kapellen ist unter sich durch Öffnungen verbunden, die nach Art schmaler Nebenschiffe wirken, d. h. den fortlaufenden Zusammenhang betonen. Und zwischen den Doppelpilastern der Langhauspfeiler sind Säulen als Trägerinnen der Arkaden eingestellt, und Säulen begleiten die Durchgänge zwischen den Kapellen, so dass auch die Formensprache sich wesentlich einheitert. An der Fassade, die der Bildhauer Alessandro Algardi (1636) ausgeführt, bestimmt sogar die Fläche schon mehr den Eindruck, als wir bei einem Vertreter der Plastik erwarten, und die etwas spätere Ausgestaltung des ganzen kleinen Platzes nach Art eines Teatrino mit wolberechneten Zugängen und durchaus flächenhafter Dekoration der Koulissen bezeugt, wie klar sich die Erbauer gewesen, dass es darauf ankam, die Wirkung dieser Kirchenfront durch künstliche Maßnahmen vorteilhaft zu unterstützen. Ein letztes Beispiel, die Kirchenfassade für sich allein mit den Prinzipien des Barockstiles selbst (in ursprünglich enger Gasse) wirksam zu machen, ist die von S. Andrea della Valle, die (erst 1665—1670) von Carlo Rainaldi erbaut ward, und auch eigentlich nichts Anderes mehr versucht als die Fläche gleichmäÙig durchzudekorieren. Der Reichtum an Säulen bezweckt eine energisch durchgehende Vertikalteilung, die, allen Vorkragungen auch des Hauptgiebels zum Trotz, sogar in kandelaberartigen Bekrönungen ausklingt. Statt der Voluten sind Engeln gestalten zur Vermittlung des Oberbaues mit den

Seitenteilen angebracht, und mit fliegenden Genien, Wappen und andrem Behang wird schon ein übermäßiger Aufwand getrieben.

Doch neben diesen plastischen Anstrengungen an den Fassaden der beiden großartigsten Kirchenräume, die noch der ältern Richtung angehören, kann es nicht zweifelhaft bleiben, dass der Einfluss eines Malers zu den wichtigsten Veränderungen im Stil dieser Baukunst den Anstoss gegeben; es ist wieder ein Angehöriger der florentinischen Schule, wie Cigoli und Bernini auch: Pietro Berettini da Cortona. Er hat um 1636 schon den Innenraum von S. Luca e Martina am Forum geschaffen, der nach Aussen als Baukörper noch viel plastischer gedacht ist. Der Bau zeigt eine Centralanlage mit gleichen, aber im Verhältnis zur Kreuzungskuppel langen Armen, die im Halbkreis schliessen. In diesem Nachklang des aufgegebenen Ideales von S. Peter, der den Ausgleich mit der Tiefendimension in einer Vermittelung der griechischen und lateinischen Kreuzform versucht, wirken auch im Innern die mannichfaltigsten Faktoren im Sinne des Bildeindrucks zusammen. Jonische Säulen tragen die hochgestellten Bogen der Kuppel und ordnen sich so paarweis vor den Ecken der Vierung, während andre in die Wand gestellte Paare die Altarbauten in den Conchen begleiten, so dass der Blick des Besuchers, kurz nach dem Eintritt, den ganzen Raum in der Breitenaxe umspannend, eine reichgegliederte, in sich bewegte Wand und in ihrer Mitte die perspektivische Vertiefung des Chores mit der lichtspendenden Kuppel

über sich, als einheitliche Anschauung genießt. Der Architekt, der vor Allem nach Verwirklichung seiner Raumgedanken strebt, stellt sein Gebilde, je reiner er schafft, desto unbekümmerter um Nebenrücksichten als Realität auf seinen Grund und Boden hin; der Maler, der ihm über die Schulter sieht, fragt vielmehr nach den Ruhepunkten der Anschauung und sorgt für den Anblick, den es dem Auge des verweilenden Betrachters gewähre.

Den nämlichen Zweck verfolgt die ganze Umgestaltung des Äußern von S. M. della Pace, die Pietro da Cortona vor 1659 vollendet haben muss. Vor die gradlinige Front der kleinen unter Sixtus IV. erbauten Kirche¹⁾ legt er im Erdgeschoss eine halbkreisförmige Vorhalle mit gekuppelten toskanischen Säulen und gradem Gebälk; das Obergeschoss wölbt sich minder vor und enthält in der Mitte ein hohes Rundbogenfenster von Säulen flankiert und mit einem Rundbogengiebel überspannt, während ein Dreiecksgiebel über dem Ganzen auf mehrfach verkröpftem Gebälk von Eckpilastern getragen wird. An diesen Vorbau legen sich unten grade Flügel, mit bescheidenen Anläufen vermittelt, im Obergeschoss aber links und rechts im Viertelkreis ausschweifende Anbauten, wie eine offene Loggia mit rundbogigen und rechtwinkligen Öffnungen und mit Attika darauf, — so dass die konvexe Kirchenfassade als Mittelrisalit auf dieser konkaven Einfassung doppelt wirksam hervortritt, und der ganze Platz durch dies Schau-

1) Ursprüngliche Fassade bei Schmarsow, Melozzo da Forli p. 258.

stück geschlossen wird. Mit Recht galt es und gilt es als „ein Meisterstück der Berechnung perspektivischer Wirkungen, von erstaunlicher Sicherheit des malerischen Geschickes“.

Den Kupferstichen von Falda zufolge wäre 1665 auch schon die Fassade von S. Maria in Via lata dagestanden, wie Pietro da Cortona sie entworfen hatte. Die Stirnwand öffnet sich in einer zweigeschossigen Loggia aus je vier korinthischen Säulen mit weiterem Mittelintervall, das in der oberen Reihe das grade Gebälk durchbricht und im Rundbogen überwölbt in den Dreieckgiebel emporsteigt. Wenn hier die ererbte Formensprache der Architektur in sorgfältiger Bildung, ja nicht selten in überraschender Reinheit sich mit malerischen Absichten verbindet, die zur Heiterkeit der Hochrenaissance zurückzukehren scheinen, so darf es nicht verwundern, wenn auch streng geschulte Baumeister mit Freuden die selben Wege gehen.

So bringt Girolamo Rainaldi (1570—1655), der den Palast der Pamfili am Circo Agonale gebaut hat, entschiedene Neigung zur oberitalienischen Renaissance aus seiner längern Tätigkeit in Modena mit nach Rom, wo er das Professhaus beim Gesù noch mehr im Sinne des Giacomo della Porta zu halten bestrebt gewesen. Seinem Sohne Carlo Rainaldi (1611—1691) gebührt aber wol tatsächlich das Hauptverdienst an der Kirche S. Agnese, die im Anschluss an diesen Familienpalast unter Innocenz X. (1644—1655) entstand. Das Innere verwirklicht in einer geschlossenern Raumbildung als die Kreuzform von S. Luca e Mar-

tina das Vorherrschen der Breitendimension, das Pietro da Cortona dort zu erreichen gesucht hatte. Den Kern des Grundrisses bildet ein Quadrat, dessen abgeschrägte Ecken sich zu Nischen abrunden, während die Seiten in den Hauptachsen sich zu Armen eines griechischen Kreuzes erweitern; die der Querachse jedoch sind abermals durch Tribunen vergrößert, so dass diese Richtung zur unzweifelhaften Dominante wird, und das ganze Innere, das sich dem Eintretenden darbietet, sofort unter dem Gesichtspunkte der Bildwirkung zusammengeht. Auch hier Ecksäulen an den Kreuzarmen, darüber auf hoher Attika Bogen von reichstem Profil, deren zahlreiche Gliederungen erstrecht dazu beitragen, die Tiefe des Querhauses zur Wirkung zu bringen. In der Mitte „die große wolgebildete Kuppel, die den Raum mit ruhigem, leicht dämmerndem Licht erfüllt und das überaus kostbare Material zu harmonischem Gesamtton stimmt“.

Nach Aussen erfüllt S. Agnese in Piazza Navona in glücklichster Verbindung zweier Türme mit der Kuppel das Ideal der Gruppierung, das bei S. Peter nicht erreicht werden konnte, und verwertet sowohl in der plastischen Gliederung, wie in der malerischen Verbindung der Körper alle Errungenschaften, die dort, selbst im missglückten Turmbau Berninis, gezeigt waren. Aber auch dieses Prachtstück, dessen bewegte Linien ein leichtes Spiel vollführen, das mühelos über die Masse triumphiert, wie es nur der höchsten Meisterschaft gelingt, ist an seiner Stelle nur als Mittelstück eines grössern Ganzen gedacht, zunächst mit den geschmückten Wänden der

anstossenden Palastbauten, die an derselben Seite des Platzes sich hinziehen, dessen dominierende Breitenaxe dann mit den berühmten Brunnen Berninis besetzt ward.

Die nämliche Ökonomie, eine Kirchenfassade als bedeutsam ausgebildetes Mittelrisalit zwischen zwei ruhigeren Palastwänden anzuordnen, befolgt Carlo Rainaldi bei S. M. in Portico an Piazza Campitelli, im Auftrag Alexanders VII. (1655—67). Auch dieser Fassadenbau steht — sozusagen — auf den Schultern des Pietro da Cortona. Er steigert die Selbständigkeit der Träger und die Verkröpfung der Giebel und Gebälke, den Abstand zwischen den Fluchtlinien der Rücklagen und frei vortretenden Säulen zu ausserordentlichen Kontrasten von Licht und Schatten. So entsteht in dem fünfteiligen Erdgeschoss mit reich entwickelter Hauptaxe ein wuchtiger Bewegungseindruck, aber nicht der Masse, sondern lauter selbständiger Körper und Flächen, wie im stärksten Hochrelief. Nichts mehr von dem Gegensatz eines unbefriedigten Strebens unten und einer beruhigten Abklärung oben, nichts mehr vom Wachstum nach Analogie organischer Körper, sondern Rückkehr zur Kompositionsweise der Renaissance, wie zur Formensprache der Antike, und doch weder dies noch jenes allein, sondern ein Neues, in seiner Verbindung plastischer und malerischer Tendenzen. Sehr bezeichnend bleibt aber im Kreise der verwandten Aufgaben das völlige Zurücktreten des bildnerischen Dranges zu Gunsten der Fläche an den beiden Kollegiengebäuden zu den Seiten der Kirche.

Nicht minder entschieden verfährt der Architekt im Innern. Kein einheitlicher Raum mehr „aus einem Stück“, sondern eine Kombination mehrerer selbständiger Einheiten, durch koulissenartig nach einander vortretende Säulenpaare deutlich von einander abgehoben, deren Zusammenhang sich, wie beim Anblick der Bühne, nur für den Standpunkt bildmässiger Betrachtung ergibt.¹⁾ Das Ganze besteht aus drei hinter einander liegenden Teilen: zuerst an Stelle des Langhauses ein griechisches Kreuz mit breitem Schiff in der Hauptaxe: „Das mittlere Tonnengewölbe ist schlicht behandelt, hell erleuchtet (und erwartet noch die Bemalung), während die seitlichen Wölbungen, nebst den Kapellen (später in kräftigen Farben ausgeschmückt) sich in geheimnisvoll wirkendem Dämmerlicht befinden.“ Dann folgt „der quadratische Kuppelraum, in den aus niederm Tambour durch ovale Fester und mehr durch seitliches Oberlicht, der Tag mächtig einflutet“. Endlich die Apsis mit dem tempelartigen, an der Rückwand schwebenden Madonnenaltar, auf den die Aufmerksamkeit mit allen Mitteln hingeleitet wird, — also das Ganze „ein Bild, dessen Kompositionsprinzip dem Theater entlehnt scheint“.

Immer ist die Perspektive die Führerin, beim Aussenbau wie beim Innenbau und bei der umfassenden Anlage der Strassen und Plätze, d. h. ein

1) Ich möchte in der Tat an die Bibbiena und Guarini erinnern, wie an die obenerwähnte Wirksamkeit des Girolamo Rainaldi in Modena. Vgl. auch Palladios Redentore u. s. w.

wesentlich malerisches Prinzip. Die Piazza del Popolo mit den drei Straßen, die an einer Seite, dem Tor gegenüber münden, und zur Auszeichnung des Corso zwischen Via del Babuino und Ripetta damals mit den beiden Kirchlein besetzt wurden, und die ebenso radial von der Engelsbrücke gegen den Vatikan laufenden Straßen des Borgo Leonino sind Aufgaben, die damals von der Architektur als Städtebauerin im großartigsten Sinne begriffen und nach künstlerischen Grundsätzen behandelt wurden.

Damit wird auch die Stelle für das Problem von S. Peter bezeichnet, wie Bernini es nun erfasst hat und zu einer Lösung hindurchführt, die der gesamten Baukunst mit einem Kapital von fruchtbaren Gedanken zu Gute kommen sollte. Durch den Zwang, auf die Ecktürme zu verzichten, war die ganze Höhenentwicklung der Fassade vergeblich geworden, der an sich enorme Aufwand des Hochdrangs durch die Masse hin umsonst. Die Breite, nun zwecklos über die Ausdehnung des Langhausquerschnitts nach beiden Seiten vergrößert, war aller Plastik zum Trotz zur Dominante geworden, und unerbittlich stempelte die Horizontale das Ganze zu einer geschmückten Wand, die gedrückt und schwerfällig ohne allen Zusammenhang vor der triumphierenden Kuppel des Centralbaues zu lagern schien. Berninis Aufgabe war, dem vorhandenen Fassadenkoloss durch künstliche Mittel die Wirkung zurückzugeben, und dies konnte nur durch Anerkennung der Breitendimension als Grundlage der ganzen künstlerischen Rechnung geschehen.

Er nahm deshalb seine Zuflucht notgedrungen zum malerischen Standpunkt, und seine Retterin ward die Perspektive mit ihren täuschenden Mitteln für den Augenschein.

So kommt wieder ein Keim zur Entwicklung, den Michelangelo in seiner Anlage des Kapitolsplatzes der Städtebaukunst eingepflanzt hatte. Wie dort die beiden seitlichen Palastfassaden sich schräg zu dem Mittelbau richten, der als Hauptstück hervorgehoben werden soll¹⁾, so hier die beiden seitlichen Gänge, die sich der Kirchenfassade zunächst anschliessen und, nach vorn zu näher aneinander rückend, die Senkung des Terrains begleiten, so dass der Blick des Beschauers auf den überragenden Baukörper sich einengt und dessen Höhe um so wirksamer zur Geltung kommt. An die Eckpavillons dieser Gänge, die (obwol 20 m. hoch) noch nicht an die Hälfte der Hauptordnung des Kirchenbaues selbst hinanreichen, schliessen sich als halbkreisförmige Flügel die berühmten Kolonnaden, die den vordern Platz umspannen, so dass er ein geschlossenes, nur gegen die Kirche sich öffnendes Oval bildet²⁾, dessen längere Axe sich in die Breite legt und mit dem Obelisk und den beiden Springbrunnen zu dessen Seiten auf den Hochdrang der

1) Vgl. Falda & de Rossi, *Nuovo Teatro delle Fabriche* I, 10 und I, 11. Letarouilly, *Edifices de Rome mod.* Tav. 352 ff.

2) Die ursprüngliche Absicht auch die Mitte vorn zu schliessen, also einen ovalen Vorhof zeigt die eine Abbildung bei Falda, die wirkliche Ausführung III, 3. Vgl. *Piazza del Popolo* und *Piazza S. Ignazio*, später Carlo Fontana, *Il tempio Vaticano* 1694 p. 421.

Fassade wie der Kuppel mit ihren Trabanten vorbereitet. Die Kolonnaden selber bestehen aus vier konzentrischen Reihen kräftiger toskanischer Säulen mit gradem Gebälk, die in ihrer schlichten Bildung nur den Zweck verfolgen, den Platz in geschlossener Reliefbewegung zu umgränzen, und durch die radiale Richtung auf einen Punkt hüben und drüben die gewaltige Anziehungskraft dieser Pole der Breitenaxe zum Gefühl bringen. Die vordersten, schräg gegen die Mitte des Platzes gekehrten Fronten der beiden ausgeführten Kolonnadenarme wirken wie der vertiefte Rahmen eines Bildes, in dem die springenden Punkte der Queraxe die ersten entscheidenden Raumwerte schaffen, dahinter die innern Eckpavillons der beiden Gänge und endlich die geschmückte Wand der Fassade mit ihren tiefschattenden Öffnungen als abschliessende Skene dasteht. So ist die ganze Umgebung des Baues unter ein wagrechtes System gebracht und für den malerischen Standpunkt, der die Körper mit ihrem Raum im Gesichtsfeld zusammenzufassen trachtet, wirken die Grössen in wolberechnetem Verhältnis. Aber das eigentliche Bauwerk, sowol das Langhaus wie die Kreuzarme, entziehen sich für diesen vorgeschriebenen Anblick und bleiben geflissentlich hinter den Koulissen.

Damit ist der Eindruck, mit dem das vornehmste Heiligtum der christlichen Welt seine Besucher empfängt, durchaus verändert. Nichts mehr von dem gewaltigen Wachstum des Centralbaues mit seinem durchgreifenden Streben unten und sei-

nem Triumph der Vollkraft oben; nichts mehr von dem Ernst der Basilika, die alle frommen Pilger in sich aufnahm und sie sammelnd vorbereitete bis zur Grabstätte der Apostelfürsten; nichts mehr von der erdrückenden Wucht der erdgeborenen Masse, die an der vorgeschobenen Stirn des Ganzen doch immer den Drang zu höherem Aufstieg als leitendes Motiv auch eines langen schweren Ringens anzukünden sucht und zwischen dem Aufwand all der stofflichen Mittel doch die Richtung des vorgeschriebenen Weges auf ein Ziel hin einhält; — sondern festlich und heiter umfängt der säulenumstellte Platz die Scharen, schon weit vor der Schwelle des Heiligtums selber, und lässt sie vor dem Eintritt in den Schatten der Kirche noch einmal die Freuden dieser Welt im Sonnenglanz und Himmelsblau genießen. Ein umfassender dritter Bestandteil der psychologischen Veranstaltung hat sich vor die beiden andern geschoben, und die Fassade, die früher diese Einführung allein übernehmen sollte, ist nur noch ein letzter Abschluss der Propyläen geblieben, ein Durchgang aus dem weiten Festplatz, der wie ein antiker Tempelbezirk die Stämme mit all ihrem weltlichen Treiben umgiebt, in das trübe Dämmerlicht des geschlossenen Innenraumes,* wo dem Gläubigen, der das Heil sucht, erst das erdrückende Gefühl der Belastung und damit reumütige Zerknirschung sich aufdrängt, bevor er am Ende seiner Wanderung, nach eifrigem Bemühen, der Allmacht des dreifaltigen Gottes, wie einer persönlichen Offenbarung, im Wunderbau des Kuppelraumes gewürdigt wird. Vom

Centralbau Michelangelos zum Langhaus Madernas und zu Berninis Kolonnaden hat sich die architektonische Schöpfung von S. Peter zu einer grossartigen Trilogie erweitert, und jeder Teil verkörpert den besondern Geist seiner Entstehungszeit, dreier grundverschiedener Generationen, wie jeder einer andern Dimension als Dominante gehorcht. Der erste verherrlicht die Höhe, der zweite die Tiefe, der dritte die Breite, und bezeichnet so den Entwicklungsgang, den der Baustil durch alle drei Teile der Architektur genommen: vom Monumentalbau unter dem plastischen Gesichtspunkt, zum Innenraum in rein architektonischer Absicht, und endlich zur Gesamtanlage des Platzes, als Städtebauerin von wesentlich malerischem Standpunkt aus.

Bis zum Jahre 1667, wo die letzte Vermittlung der katholischen Religion mit der unverholenen Freude an der Schönheit dieser Welt als vollendete Tatsache künstlerisch ausgestaltet vor Aller Augen stand, hatte sich auf allen Gebieten der römischen Kunst der entscheidende Wandel vollzogen, der hier seine höchste Bestätigung erhält und nun der ganzen Christenheit sich als Vorbild zeigt.

Die Grundlinie der malerischen Anschauung, als welche wir die Breitendimension erkennen, wird nun zur anerkannten Herrscherin in allen umfassenden Anlagen der städtischen Baukunst Roms, die noch heute den Charakter seiner Strassen und Plätze wesentlich bestimmen. Besonders der alte Circo Agonale wurde durch Berninis Brunnen mit vollem Bewusstsein für die Herrschaft der Bildanschauung

ausgestaltet, wie der Zugang von Palazzo Madama und der Sapienza her gegen den Obeliskbrunnen in der Mitte sie fordert oder nahe legt. Die Kupferstiche von Falda geben eine sehr willkommene Erläuterung, besonders aus den Tagen Alexanders VII. und Clemens' IX. aus den Jahren 1665—1667, und zeigen uns in den „Vedute delle Fabbriche, Piazze et Strade fatte fare nuovamente in Roma“ die damalige Physiognomie der Stadt unter dem Gesichtspunkt, den wir so dringend als den herrschenden betonen. Da verflacht sich unläugbar die Plastik der Einzelformen im Interesse der Flächenwirkung. Die Gesamtgliederung der mächtigen Palastfassaden ist konsequent im Sinne des Hochdrangs entwickelt, aber die durchgehende Pilasterordnung wirkt fast nur noch einrahmend, beschränkt sich auf die Ecken oder weicht, wo sie zahlreicher auftritt, einfachen Lisenen und schlichten Rahmenprofilen, bedeutet also nichts anderes als den Verzicht auf jede der altüberlieferten Ordnungen überhaupt. Dagegen ist die rhythmische Gruppierung dieser Flächen, die Symmetrie in der Breitendimension und die Zusammenfassung mehrerer, sei es neben, sei es über einander liegender Systeme unter einer Dominante in der Mitte überall deutlich. Diese Mitte wird fast immer durch ein eigenes Attikageschoss oder turmartige Aufbauten, mindestens aber durch einen Giebelaufsatz betont. Man betrachte nur den Platz von Campitelli mit den beiden Kollegienhäusern neben S. M. in Portico (I, 32), den bei Monte Giordano, einmal mit dem Haus der Padri di S. Filippo Neri und seinem Uhr-

turm als Mittelstück, einmal mit dem Palazzo Spada in der Breitenlage (I, 22 und 23), oder die „Piazza del collegio Romano ampliata da N. S. Papa Alessandro VII.“ mit der sicher nun erst zurecht gemachten (niemals von Bartolommeo Ammanati verbrochenen) Fassade (Ferrerio Tav. 43) und dem Palast der Doria Pamfili, oder endlich das Spital bei S. Giovanni in Laterano und die Schlossfassade von Castel Gandolfo. Wie bezeichnend wirken die aufgesetzten Halbgeschosse in der Umkleidung des Hospitals von Sto. Spirito (I, 29) oder in der Nachbarschaft von S. M. della Pace neben der Überhöhung des zweiten Stockwerks durch die Lukenreihe am Pal. Gambirasi daselbst (I, 26), an der Sapienza (I, 19), an Pal. Mattei und Pal. Mellini bei S. Caterina de' Funari (III, 29) und als einziges Mittel der Steigerung gar am Senatorenpalast des Kapitols. In solchem Zusammenhang erscheint dann Berninis angefangener Palastbau Ludovisi an Montecitorio mit seinem turmartig vorgeschobenen Eckrisalit (I, 14. 15), wo am Erdgeschoss jene malerisch flächenhaft behandelte Rustica wie in den Felsblöcken des Brunnens auf Piazza Navona auftritt, flache Eckpilaster darüber als Hauptordnung die beiden Geschosse, mit ihren drei schmalen hohen Fenstern, einfassen und endlich noch drei quergelagerte Luken den Fries unter dem Dach durchsetzen.

Das ist das zweite Bindeglied neben Pal. Odescalchi an Piazza SS. Apostoli, das Berninis römische Tätigkeit auf diesem Gebiete mit seinem Entwurf für den Louvrebau in Paris verbindet. Darnach aus-

geführt, wie er 1665 in persönlicher Anwesenheit durchzusetzen versuchte, wäre das französische Königsschloss ein durchaus römischer Palast geworden, nur in seinen Abmessungen von ausserordentlicher Grösse, so dass er ein gewaltiges, ringsum in voller Monumentalität und einheitlichem Charakter geschlossenes Viereck umspannte. Nicht ausgeführt, wie er geblieben, ist er doch eine geistige Tat des römischen Meisters, kaum minder bedeutsam als S. Peter, und gehört als solche zunächst hierher, weil ohne ihn die weitere Entwicklung in Rom, Turin und Neapel unverständlich bliebe, wie Juvara, Fuga, Vanvitelli sie wol vollzogen, aber nicht allein erdacht haben.

In die vier Ecken des Quadrates drinnen wollte er je ein eigenes Treppenhaus mit vierarmigem Aufstieg legen, so dass ein kreuzförmiger Binnenhof entstand, an den sich in der Hauptaxe Durchfahrten und Vestibüle, das Erdgeschoss der Trakte durchbrechend anschlossen. Rings um diesen freien Mittelraum sollten in zwei Geschossen offene Umgänge führen, deren Rundbogen-Arkaden von einer einzigen korinthischen Halbsäulenordnung zusammengefasst wurden, die dann auf mächtigem Hauptgesims noch eine Attika mit Statuen trug. Diese künstlich gesteigerte Dekoration verbarg für den Anblick die noch überragende Höhenentwicklung des nach Aussen tretenden Palastbaues selbst. Auch hier aber stand auf dem sockelmäßigen Erdgeschoss, mit florentinischen Fenstern in kräftiger Quaderung, nur eine Ordnung mit hohem Konsolengesims und statuenbekrönter Balustrade darüber. Dazwischen waren die beiden

Fensterreihen in vollern Formen als am Palazzo Odescalchi, nämlich mit Halbsäulen, glattem Gebälk und Segmentgiebeln im ersten, Konsolen, Verkröpfung und grader Verdachung im zweiten Geschoss — also denen am Pal. Farnese von Antonio da Sangallo verwandter gebildet. An der Hauptfassade trat ein breites Mittelrisalit mit elf Fenstern in rhythmischer Reihe und zwei Eckrisalite mit je vierein in symmetrischer Verteilung aus dem Baukörper hervor, und zeigten in dieser fünfgliedrigen Komposition ebenso wol die erweiterte Steigerung von Pal. Odescalchi wie die Verwertung bramantesker Gedanken am Bau der Cancellaria, die Beziehung zum Palast des Kardinals Antonio di Monte von Sangallo¹⁾, wie zu Pal. Ludovisi an Monte Citorio von Bernini selbst wieder. Das Mittelrisalit hat im Erdgeschoss drei Rundbogentore neben einander, zwischen denen zwei Giganten Wache halten, während links und rechts die acht Fenster sich paarweis zusammenrücken. Acht Halbsäulen darüber verteilen sich so, dass die mittleren vier eng gereiht über den Toren stehen und diesen entsprechend drei Fenster jedes Geschosses einschliessen, während die beiden äusseren hüben und drüben weiter auseinander tretend in ihren Interkolumnien je zwei Fenster aufnehmen, die sich paarweis wie im Sockel gesellen. An den Rücklagen erscheinen nur in den Ecken Pilaster und nehmen je vier Fenster in ihre Mitte. Während am Hauptteil kein Giebel die mittlere

1) Vgl. die Vignette nach dem Stich von Israël Silvestre bei Letarouilly, Texte p. 416.

Säulenreihe zusammenfasst, so dass dem Mittelfenster des ersten Geschosses allein durch ein krönendes Wappen die Betonung der Dominante überlassen bleibt, bezeichnen die Eckkrisalite ihre Unselbständigkeit durch schlichte Symmetrie zwischen je vier Pilastern und ebensoviel Fenstern; aber auch hier waltet rhythmische Gruppierung statt der regelmässigen Reihe. Die Pilaster lassen in der Mitte einen breiten Zwischenraum und rücken nach Aussen paarweis einander näher, so dass in den seitlichen Interkolumnien ein, in den mittleren je zwei Fenster Platz finden. Die nämliche symmetrische Gruppe zeigen auch die vier Fenster im Sockel.

An der gegenüberliegenden Fassade nach den Tuilerien zu, die eine Rolle gleich den Kolonnaden von S. Peter übernehmen sollten, sind am Mittelrisalit zwischen zwölf Halbsäulen die Doppelarkaden des Hofes wiederholt.¹⁾ An den Seitenfassaden gegen die Seine und die Rue Rivoli zu bleiben dagegen die Halbsäulen ganz weg, nur einrahmende Pilaster treten an die Ecken, und zwischen den beiden Geschossen ist ein Mezzanin eingeschoben.

Am Schluss der römischen Wirksamkeit Berninis stehen dann endlich noch zwei kleinere Kirchenbauten. S. M. dell' Assunzione in Ariccia ist 1664 als Centralbau auf kreisförmigem Grundriss errichtet;

1) Vgl. Galleria Pal. Farnese. — Voyage du Cavalier Bernin en France pour lui confier l'achèvement du Louvre, bei Patte Mémoires sur les objets les plus importants de l'Architecture, Paris 1769 p. 320. R. Manard im L'Art 1875. L. Lalanne in Gaz. des Beaux Arts 1877. Gurlitt a. a. O. II p. 145 f.

aber ihr Arkadenportikus mit schlichtem Giebel wird auf beiden Seiten von niedrigen Flügelbauten eingefasst, so dass die dreiteilige Breitenkomposition, wie Mittelrisalit und Rücklagen am Palazzo Odescalchi überwiegt, d. h. nicht die Auffassung des centralen Baukörpers, sondern der bewegten Relieffläche sich aufdrängt. Und für diesen Anblick ist ausserdem noch, wie an S. M. della Pace von Pietro da Cortona, durch den hintern Abschluss mit einer Wanddekoration gesorgt: „von der innern Fläche der Flügelbauten zieht sich nämlich eine Halbrundmauer als zweite Schale um den Kuppelbau, ja sie wird nach hinten allmählich niedriger“, und ertäuscht so noch eine perspektivische Wirkung — lediglich für den Augenschein vom vorgeschriebenen Standort aus. Es ist der nämliche Kunstgriff, den Bernini 1661 auch bei der Umkleidung der *Acqua acetosa* angewendet hat (Falda, Fontane). Nicht minder ist das Innere durch zartere Bildung der Glieder und sorgsam vermittelte Übergänge bei aller Schlichtheit ein Beweis für die malerische Sinnesart, die der künstlerischen Raumbildung vorgestanden hat.

Und 1678 baute der selbe Meister für die Jesuiten den prächtigen kleinen Centralbau von S. Andrea am Quirinal, in dem er wieder einen entscheidenden Schritt nach dieser Richtung vollzog. Es ist ein ovaler Grundriss, nicht ohne Verwandtschaft mit S. Giacomo degli Incurabili am Corso, aber Eingang und Hochaltar in die kürzere Axe gelegt, also für die Breitenansicht geschaffen wie S. Agnese in Piazza Navona. Zur Seite der Richtungsaxe legen

sich je zwei ovale und zwei rechtwinklige Kapellen nischenartig in das äussere Oval der Umfassungsmauer, so dass sie wie ein niedriger Ring den Kernbau umgeben, der sich nur am Eingang durch eine von Pilastern flankierte, von zwei jonischen Säulen getragene Halbrundhalle öffnet. Der Giebel dieses Vorbaues aber bäumt sich und rollt sich auf und versinnlicht, wie die volutenähnlichen Strebepfeiler ringsum und die Gewölbrrippen der Kuppel, das plastische Wachstum der Masse, die sich stufenförmig aus dem Boden hebt. Der Innenraum dagegen ist so vollendet, wie nur irgend eine Schöpfung Berninis, im Interesse fließenden Übergleitens unsrer Blicke, geschmeidiger Linien- und Flächenbewegung für unser Gefühl ausgestaltet, so dass nur zugleich malerische Reize der lebendigen Erscheinung sich vor uns hinbreiten. Aus der korinthischen Pilasterordnung, die das Ganze beherrscht, hebt sich in der Mitte vor dem Hauptaltar ein Säulenportikus mit schwellend verkröpftem Giebel. Ebenso gliedert sich die Kuppel mit kassettierten Gewölbkappen dazwischen und spendet durch die Laterne wie durch die Oberlichtfenster ringsum eine gleichmässige, leise dämmernde Beleuchtung. „Auf dem Gesims und an den Fenstern spielen Kinder mit Blumenranken, Figuren lagern auf dem Altargiebel. Das prächtige Material, die feine Ausbildung namentlich der in braunem Marmor gehaltenen Säulen, das Gold der Kapitelle und der Glanz der weissen Marmorbasen, die tiefe mit Gold gehöhte Farbe des Gewölbes geben dem kleinen Tempelraum einen unläugbar

feierlichen Charakter,“ — der den malerisch sehenden Künstler ebenso bekundet wie die Gestalt des Baukörpers den plastisch fühlenden Architekten.

4.

Das Urteil über Berninis Baukunst im engeren Sinne, wo rein dekorative Nebenabsichten nicht mit-sprechen, wird um so mehr zu Gunsten seines über-legenen und großartigen Geistes ausfallen, sobald unser Blick auf die gleichzeitigen Bestrebungen seines Nebenbuhlers fällt.

Francesco Borromini aus Bissone am Lago di Lugano war Berninis Altersgenosse und musste diesem florentinisch geschulten und gesonnenen Günstling Urbans VIII. gegenüber, den man als zweiten Michelangelo pries, sich selbst als den Erben der oberitalienischen Künstlerfamilien, der Maestri Comacini betrachten, und deshalb als berechtigten Nachfolger der Fontana und Maderna. Gewiss hat er in diesem Sinne bei S. Peter Beschäftigung gesucht, aber uns ist es nur wichtig im künstlerischen, nicht im biographischen Interesse. Er hat sogar in eifriger Freundschaft Bernini zuerst abzulernen getrachtet, soviel er vermochte. Das Tabernakel von S. Peter war ihm so vollständig kongenial, dass man glauben könnte, nicht Bernini, sondern Borromini habe dies Meisterstück verwegener Dekoration erfunden. Von diesem Punkt an glühender Wettstreit und aufstachelnde Steigerung rücksichtslosester Eifersucht. Das sind die Motive, die Borrominis unläugbare Genialität auf die Bahn getrieben haben, die sein Name wieder

weit richtiger als der Berninis bezeichnet, aber auch nur er bezeichnen darf, wo man sich verleitet fühlt, den ganzen Barockstil verantwortlich zu machen.

Borromini will der neue Michelangelo sein, der Bernini nicht war; er treibt den plastischen Drang des Bildners, der auch die Baukunst mit seiner Gestaltungskraft gemeistert hatte, zur Karikatur. Schon im Umbau des Langhauses von S. Giovanni in Laterano zeigen seine Maßnamen die äusserste Anstrengung, das gleichförmige Mittelschiff der alten Basilika „in Aufruhr zu bringen“. Er führt langgestreckte Pilaster als Träger eines hohen Gebälks von Unten bis Oben an die Decke, die ihrerseits aus den Tagen der ersten kraftvollen Barockphase, sofort die innere Ohnmacht dieser aufgeklebten Ordnung bemerkbar macht. Statt der einfachen Reihe der Arkaden füllt er abwechselnd den Zwischenraum mit einer Nischenwand und lässt im Obergaden ebenso je ein geschlossenes Feld, mit Relief über den Nischen, mit je einem seltsamen, das Gebälk überschneidenden Fenster alternieren. Und das ungebärdige Auftreten dieser Nebendinge täuscht über die Bedeutung, die ihnen zukommt. Das bekrönende Gebälk der Nischen drängt sich wie ein Baldachin hervor, die grade Verdachung der Fenster schwingt sich in der Mitte zu Bogen auf, und ihre Giebel bäumen sich mit unwilliger Verkröpfung, als lebte wirklich in dieser lahmen Organisation der Wände ein energisches Hochstreben, das es mit der Wucht der Holzdecke — eines Giacomo della Porta? — aufzunehmen vermöchte.

Mit demselben Bewegungsdurst ergreift Borromini die Gestaltung eigener Räume und bringt die bauliche Masse drinnen wie draussen zu einem förmlichen Gewoge, das in allerlei abenteuerliche Analogieen organischen Wachstums auszugehen droht. Solche Bauten sind S. Carlo alle quattro fontane (1640?—1667) und St. Ivo alla Sapienza (1660). Die kleine Kirche der Universität schliesst den ernstesten Hof von Giacomo della Porta und verbirgt an dessen Schmalseite in einer halbovalen Exedra, deren Relieffarchitektur sich der vorhandenen Geschossteilung natürlich anschliesst,¹⁾ den unteren Baukörper, wie nach Aussen hinter der Schlusswand des Palastes, die zwischen zwei Portalen zu den Korridoren und den beiden Stirnseiten der Haupttrakte nur anspruchlos als Querlage verbindet. Erst hinter dieser Aussenwand auf der einen Seite und der halbovalen Exedra des Hofes auf der andern steigt der obere Teil des Kirchenkörpers empor und bietet hüben wie drüben je drei halbcylindrische Ausbauchungen dar, deren Anblick wieder in geschmeidiger Bewegung nach

1) Wölfflin nimmt dieses perspektivische Kunststück für das Werk des Giacomo della Porta (S. 51) und traut deshalb diesem auch die Umfriedigung der Villa Aldobrandini in Frascati zu, wo die querliegenden Ovale wie hier in der Balustrade oben vorkommen; er kommt deshalb zu einer m. E. falschen Chronologie für die Charakteristik. Diese Form gehört erst der dritten Phase des Barockstiles an. Und der Abschluss des Hofes der Sapienza von Borromini stellt sich in eine Kategorie mit dem täuschenden Säulengang in Pal. Spada und andern Mafsnahmen am Pal. Barberini, hängt also mit den Bestrebungen des Pietro da Cortona an S. M. della Pace ebenso zusammen wie die Berninis.

Schmarsow, Barock und Rokoko.

der Breite drängt. In den einspringenden Winkeln dieser Rundungen schiebt sich die schlichte Pilasterordnung zu Bündeln zusammen, und diese tragen auf ihrem verkröpften Gebälk auch Postamente mit wulstiger Fialenbekrönung, hinter denen je ein Mauerband über das abgetreppte Steindach läuft. Diese Strebebahnen deuten den innern Organismus der Raumbildung an, und zwar die sechs Grate der Kuppel, die darunter liegt, mit sechs tiefen Gewölbkappen dazwischen, und die Gipfelungen auf den Ecken entsprechen den sechs übereck stehenden Pfeilern, die auf korinthischen Pilastern drinnen und hoher Attika die Kuppel tragen. Der Innenraum umschliesst also in der Mitte ein Kreisrund, aber zwischen den radial gestellten Trägern erweitert es sich zu sechs Kapellen, die sich abwechselnd dem Halbrund oder dem Dreieck mit kleinern Apsiden an der Spitze nähern, während der Eingang und der Altar (in der Mittelaxe des Hofes gelegen) noch fernere Erweiterungen veranlassen. In der Mitte der Kuppelwölbung erhebt sich die breite Laterne mit vier gestreckten nach Oben sich verjüngenden Fenstern und nimmt nach Aussen durch sechs Paare gekuppelter Säulen auf vorspringendem Postament und ebenso vorgekröpftem Gebälk die Betonung der tragenden Teile auf, zwischen denen der Mauerkörper sich in ebenso energischer Kurve nach einwärts schwingt wie Kuppeldach und Mauerkörper sich nach Aussen runden. In schwülstigen Kandelabern klingt dieser Hochdrang aus und begleitet dahinter die schneckenförmige Windung der Helmpyramide, die mit ihrem Balu-

stradenrand aus diesen Drehungen und Kuppelkrönungen zuletzt eine wirkliche Krone mit eiförmiger Spitze entwickelt.

Borromini greift also, dem Eindruck der Massenbewegung und des Hochdrangs zuliebe, zur Nachahmung der elastischen Ausdehnung und Einziehung eines organischen Körpers, wie wir es beim Ein- und Ausatmen unsrer Lunge fühlen. Systole und Diastole wechseln mit einander ab und bilden, in immer schnellerem Tempo aufsteigend, die Geschosse immer leichter und schlanker, aber auch immer plastischer ins Einzelne gehend und die Füllung zur vollen Durchsichtigkeit verdünnend, bis zum letzten Atemzug im Jubelschrei des Gipfels. Die Mauer wird als bildsame Masse beliebig konvex oder konkav geschwungen, je nach dem es auf ein strotzendes Schwellen und Aufblähen oder auf ein angestregtes Zusammenraffen und Einziehen ankommt, und die Wiederholung homologer Glieder, wie sie an unserm organischen Leibe in steigender Vervollkommenung auftritt, vollzieht sich jener Hauptbewegung von Innen her entsprechend in massigeren, schwerfälligeren, unvollständig ausgebildeten Gliedern unten, und plastischer durchgebildeten, fertig klaren, verfeinerten Organen oben. Das Körpergefühl ist überall die Quelle der Erfindung, und die letzte Instanz der Gestaltung, also bildnerisches Schaffen, die Grundlage des architektonischen, und die Körperbildnerin Plastik beherrscht die Raumbildnerin so vollständig, dass die Sprache tektonischer Gesetzmäßigkeit durchweg ganz zurücktritt, ja vergessen wird.

So erst verstehen wir auch das Innere wie das Äussere des berühmten Baues von S. Carlo alle quattro fontane (1667). Borromini bildet auch hier den Kirchenraum aus dem Oval, aber so, dass Eingang und Hochaltar, also die Bewegungsrichtung in die längere Axe fällt (wie schon der schmale Bauplatz an der Strassenecke nahe legte). Aber zwischen den festen Gränzpunkten der beiden Axen schwingen sich die verbindenden Kurven an ihrer Mitte nach einwärts, nur an der Queraxe bleiben nahezu halbkreisförmige Kapellenräume, wie Anläufe zu Kreuzarmen stehen, während sich der Anfang des Langhauses gegen den Eingang zuspitzt, sein Ende in flachbogiger Altarnische schliesst. Vor die geschwungenen Wände stellen sich an jedem Wendepunkt der Grundlinie korinthische Säulen auf, die das Gebälk und darüber die in Korbform gehaltenen Scheidbogen der Kapellen tragen. Über deren Scheitel zieht sich ein Gurtgesims, auf dem die ovale reichkassettierte Kuppel mit ihrer breiten, allein das Licht spendenden Laterne sich empor wölbt. Die mannichfachsten Raumformen drängen sich hinter dem Innern und schieben sich ineinander, jeden Winkel des Bauplatzes neben der gradlinigen Parcelle des anstossenden Klosters für die praktischen Erfordernisse des Kirchendienstes auszubenten. Die Fassade besteht, der innern Bewegung entsprechend, aus einer dreifachen Kurve, die sich in der Mitte nach auswärts, an den Seiten einwärts schwingt. Vor den Wendepunkten dieser Grundlinie stehen wieder Säulen in beiden Stockwerken übereinander und tragen das ebenso ge-

schwungene und nach vorn sich bäumende Konsolengesims, das im Oberbau abbricht, um, von Engeln getragen, vom Volutengiebel zwischen der Balustrade umspannt, ein Medaillon zu fassen, das die aufrechte Ovalform noch einmal wie im Triumph über dem Ganzen erhebt. Die Wandflächen zwischen diesem Aufbau sind in beiden Stockwerken wieder zweigeschossig, nur die oberste konkave Felderreihe bleibt geschlossen; darunter öffnen sich tiefe Nischen für Statuen an den Seiten, während die Mitte einen Pavillon gebiert, der selbst wieder „wie ein Schilderhaus“ mit dunkler Öffnung an Stelle eines Mittelfensters hinter der Balustrade steht. Im Erdgeschoss sitzen oben drei Nischen mit Statuen, in der Mitte S. Carlo von Engelflügeln beschirmt, darunter der Eingang und seitlich zwei ovale Fenster in Kartouchen, wieder wie im Obergeschoss von Säulen mit einwärts und abwärts, oder aufwärts und auswärts schwingendem Gebälk begleitet. „Es ist unmöglich,“ schreibt der Architekt, der dies Wunderwerk gefeiert hat, „all das wirre Detail, all die gezierten Einzelheiten bis hinauf zu der treppenförmigen Spitze der Laterne zu schildern. Zum Überflus ist dem Ganzen noch seitlich ein übereck stehender Turm angefügt, der in keiner Linie mit der Fassade stimmt, so dass an ihm sich die Profile hart und unkünstlerisch totlaufen.“ Da diese Zutat nur der perspektivischen Wirkung des Baues an der Strassenecke zuliebe (über ihrem dekorativen Wandbrunnen von Fontana) hinzugefügt worden, so erhellt grade aus ihrem Missverständnis die Eigenart des Borromini,

bei dem die plastische Absicht mit ihrem Formen-
gedränge und ihren starken Kontrasten von Licht
und Schatten stets die Oberhand behält über die
malerischen Ausgleichungen und über das Gefühl
für Übergänge, das bei andern Zeitgenossen auch
in der Baukunst so fortschreitend sich ausgebildet
hat. Der Eindruck der Bewegung ist eben nicht
ohne Weiteres das Malerische, ebenso wenig wie
dies vom stark schattenden Relief als solchem schon
gesagt werden darf; aber Beides kann malerisch
werden, wenn die Auffassung den Zusammenhang
zwischen körperlichen und räumlichen Faktoren als
die Hauptsache zu betrachten lernt. (Vgl. das „Mo-
tiv der Deckung“ bei Wölfflin.) Vergleichen wir
in diesem Sinne die Fassade Borrominis an S. Carlo
mit der Leistung des Carlo Rainaldi an S. M. in
Campitelli, so leuchtet bei aller Verwandtschaft doch
der Unterschied des Standpunktes ein. Die Lang-
seite der Piazza Campitelli bietet sich fast ihrer
ganzen Breite nach der ruhigen Anschauung dar,
und die schlichten Hausfassaden zur Seite der Kirche
leiten zur flächenhaften Auffassung hin. Beim An-
blick von S. Carlo alle quattro fontane bestimmt
uns immer die schräge Strassenperspektive, die Fas-
sade wirkt als Koulisse oder als vorübergehende Er-
scheinung, aber nicht als Reliefbild von vorn auf die
Mitte gesehen. Ja die Aufnahme von diesem Stand-
punkt wie der Kupferstich sie bietet,¹⁾ aus der per-

1) Insignium Romae Templorum Prospectus a Jo. Jacobo de
Rubeis Romano . . . Anno 1684, vgl. dagegen die Aufnahme F. O.
Schulzes bei Gurlitt.

spektivischen Fluchtlinie herausgerissen, offenbart unerbittlich den Charakter: es ist ein Bravourstück raffinierter Dekoration.

So kann Borromini auch nicht seine besten Gaben verwerten, wenn ihm nur die Gestaltung einer Aussenwand ohne Zusammenhang mit dem ganzen Baukörper und seinem Innenraum zugemutet wird, wie am Collegio di Propaganda Fide (Falda, Teatro I, 9) oder am Oratorio di S. Filippo Neri neben der Chiesa Nuova¹⁾, mit dem auch wol der Uhrturm am Hause der Padri di S. Filippo Neri an Piazza Monte Giordano zusammenhängt (Falda, Teatro I, 22). Während er drinnen hinter der Kirche S. Maria in Vallicella das Refektorium wieder in ovaler Form mit zahlreichen Nebengelassen vortrefflich in den beengten Überrest des Bauplatzes hineinpasst²⁾, schafft er an der Aussenseite mit ein- und ausgeschwungenen Wänden, auf- und abwogenden Giebeln und ebenso konsequent nun auch in Bewegung geratenem Kranzgesimse das Vorbild für den Palastbau, wie er selber an Palazzo Falconieri, selbst im Hofe, noch nicht gewagt hatte, wol aber sein eifrigster in Rom vereinzelt auftretender Nachfolger Gabriele Valvassori im Ausbau des Pal. Doria-Pamfili am Corso, dessen Hauptflügel am Platz des Collegio Romano am ehesten noch auf Borrominis eigene Rechnung gehört (bei Falda, I, 18 schon 1665 vgl. I, 27). — Auf den Vorübergehenden üben diese

1) Bei de Rossi a. a. O.

2) Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, I, 109.

geschwungenen Mauerflächen einen eigentümlichen Eindruck. Werden schon auf den ersten Blick „die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitelle desselben Ranges, dem Beschauer unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorgeführt, sieht er also gleichartige Formen gleichzeitig unter verschiedenem Winkel“ (Burckhardt), so wirken schon viele Anweisungen auf die dritte Dimension mit ihrem Anreiz zum Vollzug in der Vorstellung, wie wir ihn sonst beim Verfolg der Ortsbewegung erleben. Gehen wir nun wirklich, oder kommen an, ohne einen ruhigen Standpunkt zu finden, wo in der Überschau des Ganzen seine klare Gesetzmäßigkeit im Beharren erfasst werden könnte, so entsteht für das Auge ein äusserst lebhafter Bewegungseindruck, den die Einbildungskraft sofort aufnimmt und mit Erinnerungsbildern der Bewegungsvorstellung verbindet. So ist denn „die Wirkung die, dass z. B. Säulen die nach verschiedenen Axen orientiert sind, sich beständig zu wenden und zu drehen scheinen. Man glaubt, ein wilder Taumel habe plötzlich alle Glieder ergriffen“ (Wölfflin). Aber es ist wichtig, sich klar zu machen, dass weder die Absicht, noch die Wirkung eine „malerische“ genannt werden darf. Die beste Probe dafür ist, dass keine Abbildung auf der Fläche den Beschauer befriedigt, der den Anblick des Originalwerkes selber erlebt hat und in der Erinnerung aufbewahrt. Man betrachte nur ein Mal die Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen von Martino Lunghi dem Jüngern (1650) in dem Stich bei Falda (Lib.

III, 23) oder im Holzschnitt (nach Fr. O. Schulze) bei Gurlitt. Bei der Betonung der Breitenaxe, die sich bei solchen Bauten von selbst ergibt, also auf dem malerischen Standpunkt ihnen gegenüber, vollzieht sich ausserdem im Eindruck der gewohnten Einzelformen ein bemerkenswerter Wandel. Wo bei der Vorherrschaft der Vertikale nur Empordringen der Kraft zu spüren war, da stellt sich jetzt der Schein des Schweren und Lastenden ein, — eine Gefahr wie sie vorher schon im Innern der Langhausbauten hervorgehoben wurde, die nur durch Kürzung der Fluchtlinien links und rechts vermieden ward. Hier nun will selbst der Giebel sich nicht mehr heben, sondern droht dem eignen Gewichte folgend herabzusinken, so dass eine Brechung, ein Wechsel der Richtung, ein Gewoge als Ausdruck spontanen Lebens zur Woltat wird für das ästhetische Gefühl.

„Das sind die Künste des Borromini“, ruft Wölfflin aus; aber auch nur seine. Denn sehen wir uns um, wer in Rom derselben Richtung angehört oder seinem Beispiel folgt, so ist es ausser seinen oberitalienischen Landsleuten Martino Lunghi, dem Jüngeren († 1657) und Carlo Fontana (1634—1714)¹⁾ oder Gabriele Valvassori kaum Einer von nennenswertem Namen. Wirklich tonangebend wird Borromini für die Baukunst erst ausser-

1) Von ihm ist die Fassade an S. Marcello al Corso 1683, wo die Voluten schon durch Palmzweige ersetzt sind. Vgl. auch seinen früheren Bau S. Biagio e B. Rita alla Scala d'Araceli bei Falda I, 11 (also vor 1665).

halb Roms, besonders in seiner Rückwirkung auf die lombardische Heimat und Alles, was jenseits der Alpen auf diesem Wege den Barock empfängt. Rom selbst war noch immer viel zu monumental gesonnen, und die nächste Zukunft gehörte nicht dem bildnerischen Drang, der Borrominis beste Kraft beseelte, oder dem plastischen Schwulst, zu dem seine Nachfolger ihn übertrieben, sondern, wenn nicht alle Zeichen trügen, — einer andern Richtung, in der Bernini grade seine glänzendsten Gaben bewährte, während sein Nebenbuhler, verzweifelt gegen ihn aufzukommen, durch Selbstmord vom Schauplatz Roms verschwand.

Wem es aber darauf ankommt, die Richtung des Zeitgeschmackes und seinen fortschreitenden Umschwung zunächst in Rom allein zu verfolgen, der muss auch mit vorurteilsfreiem Auge die Dekoration der Innenräume prüfen, wo die Raumgestalterin Architektur sich aufs Innigste mit den Schwestern, der Plastik und der Malerei, verbündet und eine Einheit zu erreichen trachtet, deren Charakter sich deutlich verändert, sobald hier die Eine, dort die Andre dieser Genossinnen das Übergewicht über die rein architektonische Schöpfung erlangt.

Die plastischen Grundgedanken, denen Michelangelo die Baukunst dienstbar gemacht hatte, indem er den ganzen Bau gleichsam als organischen Körper aus bildsamer Masse herausmodellirte, oder doch im Wachstum daraus hervor darzustellen suchte, sie

vertrugen sich wenig mit einer sorgfältigen Kleinarbeit, die schon die letzten Meister der Hochrenaissance um so mehr abzustreifen gesucht hatten, je besser sie die monumentale GröÙtheit der Römerkunst zu verstehen gelernt. Selbst die Säulen und Pfeiler, die Nischen und Wandfelder, die Gebälke und Giebel mussten bei dieser Auffassung ihre Selbständigkeit verlieren und in viel bestimmterem Sinne als Glieder in den organischen Zusammenhang des Ganzen eingehen. Und in dem angestrengten Ringen und Streben, in dem energischen Ausdruck eines Affektes, ja eines gegensätzlichen Fortschrittes von Unten nach Oben, mussten die Einzelformen ihr eignes Wesen um dieses Mächtigeren willen zeitweilig sogar verläugnen oder, in eine Zwangslage gebannt, das Gegenteil ihres ursprünglichen Charakters bedeuten. So treten die Säulensämmen unter das Joch und werden in die Wand eingeschachtelt wie Gefangene, so klemmen sich die Nischen in die Mauer und drängen gequetscht empor bis sie an Querlagen sich stossen. Diese neue Formensprache, die überall ein hochgesteigertes Innenleben verkündet, wie die plastischen Gestalten des gewaltigen Bildners selbst, bedarf nun, nachdem sie durchgedrungen ist und als Gemeinsames wiederholt wird, auch im kleineren Gebilde schon einer intimeren Befriedigung des subjektiven Formgeföhles, als die Antike sie je versucht hat, und nähert sich immer bewusster der Gebärdensprache und dem Mienenspiel des besonderen Sinnes, d. h. der mimischen Beweglichkeit und variablen Natur eines psychologischen Vor-

gangs, der im Grunde nur successiv erfasst wird, als Evolution, und seinem eigentlichen Wesen nach transitorisch bleibt. Statt der ruhigen Beharrung und klaren Harmonie tritt die lebendige Bewegung ein und die vorwärtsdrängende Dissonanz.

Diese Richtung vervielfältigte sich, wenn statt des Hochdrangs allein, der nur im Centralbau den ganzen Körper einheitlich durchdringen kann, nun die Tiefenentfaltung hinzutrat, die durch Anfügung eines Langhauses an den Kuppelraum gefordert ward. Die fortlaufende Reihe der Pfeilerarkaden mit Gebälk und Attika darüber drängt freilich hüben wie drüben in lauter Vertikalen nach Oben, findet aber im Tonnengewölbe nicht allein die Verbindung und Ausgleichung der Langseiten mit der wachsenden Wucht ihrer Massen, sondern empfängt darin auch eine entschiedene Betonung der durchgehenden Bewegungsaxe, der Richtung in die Tiefe, und gewinnt so erst die Beziehung auf das weitere Ziel in Kuppelraum und Altarhaus, die zur Herstellung einer geschlossenen Einheit auch mit diesen Teilen des Baues treibt. Diese Einheit aber kann nur an der Leitungsbahn der Bewegungsaxe des menschlichen Körpers und an der Hand der vorwärts gerichteten Blicke geschaffen werden; d. h. im Anschluss an Ortsbewegung und Blickbewegung erlangt auch die Perspektive ihre Macht. Sie äussert sich schon in der Lichtführung, im Fortschritt der Intensitätsgrade, die wir in der Beleuchtung des Gesù und aller folgenden Kirchenbauten wie S. Andrea della Valle, S. Pietro, S. Ignazio, S. Maria in Campitelli beobachtet

haben. Aber auch die rein formale Gestaltung ergibt unter dem Einfluss dieser Blickbahn in die Tiefe eine andre Wirkung, als jede Abteilung, nur im Sinne des Hochdrangs betrachtet, ursprünglich als gewollten Charakter ausprägt. Die Längsrichtung im Verfolg des durchgehenden Gebälks, des Kämpfersimses, der Tonnenwölbung, giebt all diesen Wagerichten eine fühlbare Schwere, die dem Hochdrang der Pilaster, der Hermen, der Arkaden und Fenster widerstrebt. Wird jeder Abschnitt dieses Aufbaues aber durch Sonderung verselbständigt, durch Verkröpfung des Gebälks über den Hauptträgern die Fluchtlinie unterbrochen, so bedeutet das eine Auflockerung des strengen Zusammenhangs, der Geschlossenheit des Raumgebildes aus einer einheitlichen Masse. Und so entsteht für den perspektivischen Anblick, der diese Raumeinheit wesentlich aufrecht erhalten soll, eine andre Wirkung, die der Plastiker zunächst garnicht will: die Zusammenschiebung der Formen hintereinander, so dass die ferneren in immer stärkerer Verkürzung erscheinen. Grade die Verkröpfungen decken sich zuerst, und die Formenfülle, die sich im Hochdrang nach Oben wirft, bietet sich dem Auge des Betrachters bei ruhigem Stillstehen neben bestimmten Formen als eine wulstige unverständliche Masse, im Vorübergehen aber als ein fortlaufendes Geschiebe, aus dem organische Gebilde hervorwachsen um wieder zurückzuschwinden, ein Werden und Vergehen also, das — über der gewöhnlichen Blickhöhe sich vollziehend — chaotisch bleibt. Je einheitlicher der Raum als ein

plastisches Geschöpf gestaltet ist, desto schlimmer werden diese Folgeerscheinungen: der Verzicht auf geometrische Klarheit und unverrückbares Auseinanderhalten der kubischen Verhältnisse raubt unserm Raumgefühl seinen Halt, die notwendige Voraussetzung ästhetischen Genusses.

Diese Einheit plastischer Gliederung wurde jenseits der Gebälkhöhe sowie der vermittelnden Attika dann gewöhnlich durch die Fortführung der nämlichen Organisation an der flachen Decke oder am Deckengewölbe erreicht. Die senkrechten Graden der Pilasterordnung und Rundbogenarkaden dazwischen entsenden ihre charakteristischen Vertreter hinauf, und es entstehen schematisch zunächst und deshalb unbefriedigend im organischen Sinne die Gurtbänder als Verbindung der Vertikalen und die kreisförmigen oder elliptischen Rahmungen dazwischen. Verschränkung der rechtwinkligen Bestandteile und der Kreissegmente führt zu den gebrochenen Rahmen und Kartouchen. Aber eine Befriedigung des plastischen Sinnes tritt auch hier erst ein, wenn der Schein des Wachstums eines Elementes aus dem andern gewonnen wird. Gleichzeitig aber regt sich das Bedürfnis, auch den Hochdrang dieses Wachstums auszuprägen. So wurzelt die Rahmenform fester auf Gebälk oder Attika und Gesimsrand, und umspannt die ganze Breite der zugehörigen Glieder des Joches, um nach Oben gegen den Höhepunkt des Tonnengewölbes oder gegen die Mittelaxe der Deckenlage sich zuzugipfeln, wie eine Baumkrone nach Oben sich verjüngt oder ein mächtiges Blatt

nach dem einen Ende sich zuspitzt. Soweit mochte auch die strenge Architektur unter der Führung eines Giacomo della Porta gedeihen.

Nun aber regt sich unter den oberitalienischen Meistern, die dann die Oberhand gewinnen, die alte Vorliebe der Renaissance für die Selbständigkeit der Glieder, und das Idealgebilde der freien Säule wagt sich immer häufiger wieder hervor. Mit ihr kehrt die Heiterkeit genuesischer Paläste, der Formenreichtum der Nachbarprovinzen nach Rom zurück, und eine neue Auflockerung der Baumasse wird die unvermeidliche Folge auch im Innenraum. Der Säule, dem plastisch selbständigsten Geschöpf der Baukunst, schliessen sich in den höheren Regionen, in den Zwickeln der Arkaden, auf den Simsen und neben den Kartouchen nun Figuren nach dem Ebenbilde des Menschen an, und ersetzen wol gar die Volute, dies charakteristische Gebilde des eigentlichen Barock. Sie werden zu lebendigen Trägern frei schwebender Guirlanden, die in reizvollen Bewegungslinien die Vermittlung zwischen den Wänden herstellen und dem Auge die angenehmsten Blickbahnen gewähren. Das ist die Kunst des Pietro da Cortona, aus der sich die weiteren Fortschritte samt und sonders, wenn auch in langsamem Fortschritt, erst ergeben. Sehr entscheidend ist auch hier die Unterordnung des Figürlichen unter die Forderungen der Komposition des Ganzen: wie die Säulen und Nischen in allen Grössen verwertet werden, so wechseln auch die menschenähnlichen Gestalten ihren Mafsstab zwischen dem Kolossal und dem Win-

zigen, besonders langgestreckte Engelburschen und zwerghafte Kinder wohnen bald so friedlich bei einander wie Michelangelos Moses zwischen den beiden Frauen am Grabmal Julius' II.

Je mehr der daseinsfröhliche Sinn der Renaissance, die Weltfreude nach dem ersten Druck wieder durchbricht, desto mehr vermenschlicht sich der Mafsstab, desto mehr besinnt sich auch die Bildnerei wieder auf ihr eignes humanes Wesen; aber die Beispiele, wo sie selbständig auftritt, sind noch sehr selten. Fast überall steht sie im Dienst der Architektur und wird so zur Dekoration, d. h. Bestandteil eines grösseren Ganzen: der geschmückten Wand aussen, oder des Innenraums.

Solange noch in diesem Ganzen das Prinzip der plastischen Gestaltung, das wir als Seele des eigentlichen Barockstils betrachten, die Herrschaft behält und damit die Vertikale dominiert, ergiebt sich auch für den Figureschmuck eine natürliche Abstufung, wie in der Wiederholung homologer Glieder in immer vollkommenerer und verfeinerter Form von Unten nach Oben, oder von den Seiten nach der Mitte zu. Sowie aber die Verselbständigung der Teile zu vielgliedriger Harmonie nach dem Sinne der Renaissance zurückkehrt, entsteht natürlich ein Konflikt in der Verteilung der Werte. Und so erklärt sich „das Missverhältnis der Dekorationsweisen zu einander“, das Jakob Burckhardt als Hauptübel bezeichnet, — wie für die Architekturformen, so für die plastische Dekoration zunächst.

Ein weiterer Schritt zur Ausgleichung ergiebt

sich dann durch die Verwendung eines bequemern, schnellfertigeren und billigeren Materials, das diese Gestaltenfreude eher befriedigt als Marmor und Bronze: der Stuckmasse. Damit tritt zunächst allerdings ein grellerres Weiß und stralendes Gold an die Stelle; das stärkere Hervortreten der figürlichen Bestandteile aus den dunkleren Tönen des Baumaterials und der sonstigen Wandbekleidung stört wieder empfindlicher. Es verletzt das Auge ein neues Missverhältnis auf dem Gebiet der farbigen Dekoration, das in seinen schreienden Kontrasten den Mangel an aller Vermittlung nicht selten so stark bemerkbar macht, dass der Sinn fürs Malerische völlig zu fehlen scheint. Und doch sollte man meinen, das Auftreten eines Malers wie Pietro da Cortona müsse für die Ausgleichung der heterogenen Bestandteile von besonderem Einfluss gewesen sein, besonders wo er nicht die Ansschmückung allein, sondern die Raumgestaltung selber mit übernahm. Seine Malereien im Palazzo Barberini, in denen die gemalten Nachahmungen von Stuckornamenten eine Rolle spielen, seine Ausstattung der Chiesa nuova (S. M. in Vallicella) mit voll ausgebildeten Stuckfiguren, Kartouchen und Übergangsgebilden aller Art, seine festliche Bereicherung des Innern von S. Carlo al Corso, und die einheitliche Durchführung von S. Luca e Martina beim Forum haben unstreitig zur Förderung des malerischen Gefühles in Rom beigetragen. Aber es ist unläugbar, dass auch bei ihm das Gemeinsame zwischen den drei Künsten, die in seiner Deckendekoration zusammen wirken, vorwiegend im Pla-

stischen gesucht wird. Der Schwung der Körper und Linien, die Ersetzung aller Graden durch Kurven, besonders durch geschweifte Diagonalbewegungen und Gliederverschlingungen sind die Grundzüge seines Verfahrens. Nirgends wird das Vortreten starker Lichter vor dunkeln Schatten geopfert oder gemildert. Im Gegenteil, die Vervielfältigung der Formlagen im Widerspruch mit der Natur, ganz nach Analogie der Häufung tektonischer Glieder, wie Dreiviertelsäule, Pilaster nebst begleitenden Halbpilastern u. dgl. verdankt wol ihm die Einführung in diese plastische Dekoration und damit auch in die Malerei, besonders auch der Franzosen, die sich seinem Vorbild am eifrigsten angeschlossen.

Aber das Hauptmaterial, das jetzt zur Gestaltung der tektonischen wie der figürlichen Gebilde verwandt wird, die Stuckmasse, gestattet selbst ja verschiedene Grade der Mischung, eine Abstufung, wie von den härtesten Teilen des Knochengerüstes zur Weichheit des Fleisches, ja zur mannichfaltigen Textur der schwereren und der leichteren Stoffe; selbst zu Blumengehängen und flatternden Bändern wird sie verwertet, und eignet sich deshalb vor Allem, die Übergänge zwischen dem Körperhaften und der Fläche herzustellen, d. h. von der dreidimensionalen Form allmählich in die zweidimensionale Anschauung überzugleiten. Die Ausbeutung dieser Vorteile für die bildmässige Ausgleichung plastischer Formen im Innenraum wäre gewiss schon zeitiger zur Klarheit über sich selbst gelangt, wäre nicht in Francesco Borromini noch einmal ein unläugbar genialer, wenn

auch manchmal verzweifelter Vorkämpfer des plastischen Prinzips dazwischen getreten.

Bei Borromini werden alle Bauglieder zu dekorativen Hilfsmitteln für seine Absicht auf den Schein organischer Gestaltung. Er verwendet nicht allein die überlieferten Ordnungen willkürlich zu diesem Zweck, den Eindruck lebendiger Bewegung zu erzielen, sondern erfindet neue Einzelheiten, die ausdrücklicher noch dazu dienen sollen. Diese Stellung Borrominis als Beweger des bildsamen Stoffes drängt sich uns in jeder Linie, in jedem Schattenschlag seiner Raumgebilde wie S. Ivo della Sapienza und S. Carlo alle quattro Fontane entgegen; aber sie wird auch durch alle seine Altaranlagen und dekorativen Aufbauten bezeugt. Hier ist es, wo das Tabernakel von S. Peter, das Bernini 1633 geschaffen, während der nächsten Jahrzehnte seine fast schon exotischen Früchte trägt. Der Aufbau des Hochaltars besonders wird zum Gegenstück im Innern für die Fassade, und von selbst ergiebt sich bei dieser Perspektive die Ähnlichkeit mit Theaterbau und Theaterdekoration, die der Theoretiker dieses Zweiges, der Jesuitenpater Pozzo, ganz ruhig eingesteht, und ohne die wir die folgende Entwicklung des Stiles durch die Bibbiena hin und über Guarini hinaus garnicht zu erklären vermöchten. Es war dann die Deckenmalerei eines Genuesen wie Gaulli im Gesù, und des Pozzo selbst in S. Ignazio, die den Kirchenräumen wieder zur Einheit half, freilich in prunkvollem Reichtum und auf völlig malerischer Grundlage.

Wenn Borromini im zweiten Hof des Palazzo Spada seine perspektivischen Kenntnisse an einem Säulengang dazu verwertet, dem Besucher eine größere Tiefe vorzuspiegeln als wirklich vorhanden ist, und deshalb von vollrunder Ausführung der Bauformen zur Reliefprojektion auf die Fläche übergeht, nach hinten auch den Fußboden ansteigen lässt und alle Verhältnisse um ein Drittel verkürzt¹⁾, — so tut er im Grunde damit nichts Anderes, als was er in Mailand schon von Bramante am Chor von S. Satiro gesehen hatte. Aber sein Kunststück im Palazzo Spada blieb ein harmloser Scherz an unverfänglicher Stelle gegen das Bravourstück, das Bernini mit dem ganzen Platz von S. Peter zu veranstalten wagte. Ins Gebiet der Innendekoration leitet jedenfalls eben deshalb die Prunktreppe des Vatikanischen Palastes über, ein andres Wunderwerk Berninis, die berühmte Scala regia. Auf einem ungünstigen Raumstreifen, dessen Grundlinien nach hinten leise zusammenfliehen, benutzt er die scheinbare Verlängerung der Wände, stellt koulissenartig Säulen davor, um den Eindruck der Raumtiefe erst recht zu verstärken, und verringert alle Verhältnisse wie in den Theaterstrassen nach hinten zu. Das Tonnengewölbe steigt zwischen dem graden Gebälk der Säulen mit reicher Kassettengliederung und regelmässig wiederkehrenden Gurtbändern an, in der Mitte seines Laufes von einem Podest mit hellem Seitenlicht unterbrochen, wo die

1) C. Fontana, *Il tempio Vaticano*, p. 239. Letarouilly, *Tafel 243*. Grundriss.

Säulen eng aneinanderrücken wie am Anfang. Hier an der Stirnseite, wo als Grundmotiv des Ganzen das Bramantefenster der Sala regia erscheint, d. h. ein Rundbogen in der Mitte auf dem graden Gebälk der eingestellten Säulen, — halten schwebende Engel das Wappen des Papstes und stossen in die Posaune, während auf dem vorbereitenden Podest, zu dem der staunende Besucher auf wenigen sanften Stufen emporgleitet, dem grossen Fenster gegenüber, zur Rechten der Kaiser Konstantin zu Ross denselben Affekt versinnlicht, nämlich bei der stralenden Erscheinung des Kreuzes, die ihn überrascht. Das Ross fust mit den Hinterbeinen auf einem Sockel, hebt aber, sich bäumend, die vorderen hoch in die Luft; der sichere Reiter wirft sich ebenso zurück und begleitet mit staunender Gebärde den Aufblick zur Höhe, — wohin? fragen wir vor dem Vorhang, der hinter dem malerischen Reiterbild als Folie die Wand verhüllt, und wären zufrieden, von dieser Draperie nur hinauf geleitet zu werden zum Licht, das wirkungsvoll genug durch die Scheiben fällt, oder zu den Wolken am Himmel draussen, die es verbergen; aber da stösst unser Auge noch auf eine weitere Vorkehrung, die nur auf den abziehenden Gast wirken kann, dem man mit Fackelschein heimleuchtet: ein grosses vergoldetes Kreuz in der Ecke des Fensters oben, die sich dem Kommenden verbirgt. So reichen sich in dieser Zeit das krasse Wirklichkeitsbedürfnis und die naive Theaterillusion die Hände selbst an der Schwelle des apostolischen Palastes, und die Vision des Konstantin für den Ankömmling mischt sich für den

Scheidenden, wenn er an jenem Zeichen droben achtlos vorüberreiten sollte, mit einem Anklang an die Vertreibung Heliadors.

Bei solchen Tendenzen lässt sich von vornherein vermuten, dass die innere Umgestaltung einer Kirche aus den Tagen der Frührenaissance, wie S. Maria del Popolo, mit ihren bescheidenen Höhenmaßen und der Gedrungenheit aller Formen, nur völlig missglücken konnte. Die Lieblingskirche Sixtus' IV. hat dadurch nur die Einheit ihres ursprünglichen Charakters eingebüßt und ist durch alle Erleichterung und Erhellung des Obergadens, durch allen Goldglanz am Hochaltar und flatternde Engel überall doch kein bezaubernder Tempel nach dem Herzen Alexanders VII. geworden. Aber unverkennbar ist das Verlangen nach mehr Licht, nach Aufhebung des Drückenden und Beklemmenden, nach freundlichen Eindrücken ringsum. Einzelne Heiligtümer in besonderm Raume weiß Bernini freilich mit Meisterhand auf die raffinierte Wirkung für den Augenschein zu berechnen. In den Kapellen von S. Domenico e Sisto ebenso wie S. M. della Vittoria ordnet er für seine Skulpturen eine Art Rundhalle an, indem er die Rückwand nischenartig zurücktreten und vorn eine Säulenreihe konvex sich vorschieben lässt. Fällt nun wie hier durch ein eignes Fenster das Licht aus möglichster Nähe auf das Bildwerk, wol gar durch farbige Glasscheiben, die unserm Auge verborgen sind, auf die vergoldeten Stralen oder die glattpolierten Marmorflächen, die selbst in besondern Farben gewählt sind, so entsteht wieder jene selt-

sam gemischte Wirkung, die damals aufgeboten werden musste, um des Herzens Härte zur gläubigen Andacht fortzureissen. In die visionäre Erscheinung selbst, die hier gewollt wird, muss sich ein möglichst sinnfälliges Quantum stofflicher Leibhaftigkeit hinein retten, wenn sie den Künstler wie seine Gemeinde befriedigen soll. Und in solchem farbigen Helldunkel offenbart sich das Geheimnis der Klosterzelle: auf einer Wolkenmasse, wie auf schwellenden Kissen liegt hier eine Nonne; „in hysterischer Ohnmacht“, sagt Burckhardt, „mit gebrochenem Blick streckt sie ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil, dem Sinnbild göttlicher Liebe, auf sie zielt,“ — das ist die Verzückung der heiligen Teresa.

Das letzte und handgreiflichste Dekorationsstück Berninis ist dann seine *Cattedra di S. Pietro*. Dieser ideale Tron des Apostelfürsten, auf den seine neu erwählten Nachfolger erhoben werden, ist ein riesenhafter Aufbau aus kostbarem Stein und vergoldeter Bronze, aus tektonischen und menschlichen Gebilden, die allesamt phantastisch unter dem ovalen Mittelfenster der Chortribuna zusammengreifen, durch deren gemalte Scheiben die Abendsonne stralend zwischen goldgelben Wolken die Taube des heiligen Geistes über dem Haupt des Gekrönten erscheinen lässt. Auf einem Steinsockel stehen die gigantischen Bronzegestalten der vier Kirchenväter in ihren flutenden Pontifikalgewändern und halten an geschwungenem Volutengestell den ebenso gewaltigen Tronstul, hinter dessen Lehne mit jubelnden, Papstkrone und Schlüssel

tragenden Engelkindern, mit Wolkengeschiebe und Sonnenstralen aus verschiedenem Material, die Überleitung zwischen Freigruppe und Reliefwand mit dem Ausblick in das Glasgemälde dazwischen vermittelt wird. Es giebt kein Beispiel, in dem die Verwandlung des künstlerischen Wollens dieser Zeit so unbezweifelbar versinnlicht wäre wie hier: die letzte abenteuerlichste Steigerung des Hochdrangs, von übermenschlichen Erdensöhnen selbst vollzogen, aber im Taumel der rauschenden Bewegung, die doch Beharrung in Ewigkeit bedeuten will, hinüberjauchzend in die Weite des Alls da draussen, durch Wolken zum Licht, zum Urquell alles Lebens empor. — Das mochte den Zeitgenossen wie eine höchste Verwirklichung des Gedankens erscheinen, den man als Seele im ganzen Schaffen Michelangelos zu ahnen gelernt, denn die eigenste Zutat in diesem Motive, den innersten Hohn dieser Stulfeier konnten sie nicht durchschauen, wie niemand den Balken im eignen Auge sieht. Statt der siegreich schwebenden Kuppel über den vier Kreuzarmen droben wird hier von den athletischen Säulen der Kirche ein totes Koloss, aus Tronsitz und Sedia gestatoria zusammengewachsen, empörgeschwenkt und hoch gehalten, als wären die Kirchenväter verkappte Sesselträger des Papstes und Matadoren der Arena zugleich, und weil dies pomphafte Stück Möbel, das ihren Triumph ausmacht, doch nur ein schwerfälliger Klotz ist, und mögen sich noch so viel Stulanbeter vor ihm beugen, so bleibt nichts Anderes als einleuchtender Höhepunkt übrig, denn die Zuflucht zum heiligen Geiste,

wenn seine Stralen nur gnädig kommen wollen und die liebe Sonne, die auf Gerechte und Ungerechte herniederscheint, soviel helfen mag, wie man sie braucht.

Bernini „bedarf auch des irrationalen Elementes“, wo er während seiner späteren Zeit die Ausschmückung freier Plätze mit Brunnen und Bildwerken unternimmt. In der großen Brunnengruppe der Piazza Navona ist dies „der mit unsäglichlicher Schlaueit arrangierte Naturfels“, aus dessen Höhlung die wilden Tiere hervorschauen, während vorn die Flussgötter lagern. Durch diese Beigabe wird das Thema selbst viel geographischer gefasst, d. h. die charakteristische Umgebung der Flüsse selbst hineingezogen, nämlich so wie beim Maler, — ich erinnere nur an Rubens. Damit aber verschiebt sich auch die Voraussetzung, die man als selbstverständlich aussprechen zu dürfen glaubt, Bernini „strebe hier nach dem Ausdruck elementarer Naturgewalten im Sinne Michelangelos, allein er könne statt eines bloßen gewaltigen Seins auch hier sein Pathos nicht unterdrücken“. Diese Flussgötter am Brunnen sollen und wollen überhaupt keine Selbständigkeit beanspruchen, die sich von Innen für sich allein erklärt; sie sind hier in ihre zugehörige Umgebung zwischen die Tiere, die Pflanzen ihres Landes gesetzt, dessen Geschichte somit auf sie zurückwirkt, und das flüssige Element zu ihren Füßen, wie der Fels in ihrem Rücken stellen vollends den Zusammenhang her. Ja, die Oberfläche des Nackten ist sehr beachtenswerter Weise hier nicht blank poliert, sondern mit dem porösen Gestein daneben

in Einklang gebracht. Am Sockel des Obeliskens entfalten sich Bilder je nach seinen Seiten, und der „Naturfels“, auf dem er ruht, ist eben deshalb nicht tektonisch, nicht plastisch, sondern dekorativ nach denselben malerischen Grundsätzen behandelt wie Draperie, d. h. in zusammenhängendem Fluss der Linien und Flächen, mit absichtlicher Vermeidung aller stereometrischen Regelmäßigkeit oder krystallinischen Gesetzes. Und an malerischer Wirkung ist das Ganze jedenfalls den Quattro Fontane wie dem Moses, der die Acqua Felice aus dem Grottenfels der Nische schlägt, weit überlegen.

Vom malerischen Standpunkt erklärt sich auch die Form des Brunnens auf Piazza di Spagna mit der Barcaccia, die vor der spanischen Treppe schon vorhanden war. Der Breite des Platzes zuliebe dehnt sich das Ganze, ohne höheren Aufbau, vielmehr mit dem Hinweis auf die Seiten, während das Becken sogar als Bassin in den Boden verlegt ist. Auch hier also ein Symptom des innern Umschwungs künstlerischer Prinzipien, die Wendung zur zweiten Dimension, zu der sich schon Maderna gelegentlich, wenn auch in strengern Formen, bereit fand. Die Durchführung der malerischen Tendenz ist auch für Berninis Entwicklung um so bedeutsamer, je verständnisvoller er selbst dem früheren Ideal, dem Hochdrang auch des feuchten Elementes gehuldigt hatte. Wie Madernas Springbrunnen auf dem Platz vor S. Peter die glücklichste tektonische Lösung in der balusterartigen Pilzform gegeben, die doch immer noch keine einheitliche Verbindung der Naturkraft

des Wassers mit dem künstlerischen Motiv der Gestaltung als solchem darbot, hat Bernini mit seinem Tritonen auf Piazza Barberini die lebendige Verschmelzung des plastischen Gebildes mit dem vollen Stral des Springquells vollzogen. Bei der drastischen Art, wie die Muschelschale sich ausgreifend vom Boden hebt, ein abenteuerliches Gewächs, stofflich den Tropfgesteinen im Schofs der Erde verwandt, und doch den Schaltieren auf dem Grund des Meeres durch den organischen Trieb seiner Gestaltung vergleichbar, der als Willensregung überall seinen Nerv hervorreckt; — wie in ihrer Mitte dann das Getier sich regt und zusammenschliesst, um als lebendigen Träger seines dumpfen Dranges den Triton selbst zu entsenden, der wieder mit eifrigem Bemühen ein Muschelrohr an den Mund setzt, um den Schwall der Flut wie den Luftstrom seines Odems hervorzutreiben, so dass der Schall seiner Tuba sich ins brausende Gedröhn der Wasserader verwandelt, — bei so sinnfälliger Sprache des durchgehenden Gefühls kann wol kein Zweifel bleiben, dass für den Künstler und seine Zeitgenossen das Aufspringen des Wassers noch mindestens ebenso Hauptsache bleibt, wie das Niederrauschen und Überfliessen in breiter Masse schon als willkommener Erfolg begrüßt wird. Die malerische Wirkung des letzteren löst aber bereits unläugbar malerische Empfindung auch des Plastikers aus; und die Vermittlung aller Formen mit einander und mit dem aesthetischen Raum, der das Ganze schon als bewegliches Medium des auf und ab strömenden Wassers und als Atmosphäre

zerstäubter Silbertropfen umgiebt, beweist, wie stark sie zur malerischen Absicht geworden¹⁾).

Bald erfasst der malerische Sinn auch dies Motiv der Entfaltung im Nebeneinander für sich allein und ordnet, wie an Wänden herabfallend, so auf eigens dazu aufgehäuftes Felsgestein die vielgeteilte, hin und wieder springende Kaskade, deren Wesen eben in der Zerlegung der Vollkraft in lauter einzelne Streifen, Spiralen, Spritzwässerlein und schäumenden Gischt besteht und stets in die Breite sich auseinander legt. Darin malt sich wieder, wie einst im Hochdrange des vollen Strales, nun die veränderte Sinnesart der Zeit, wie ihr Geschmack so auch ihr innerstes Wesen.

„Schönheit ist Kraft“ verlangten die kraftvollen Charaktere zur Geltendmachung und zum Genügen ihrer selbst; sie liebten Trommelschall und Drometenklang wie das Rauschen der Elemente zur Bekräftigung ihrer eignen Willensenergie, wie als Echo ihres würdevollen Auftretens. — „Schönheit ist Kraft“ betet auch ein schwächeres Geschlecht; wer sie selber nicht mehr besitzt, liebt sie desto schwärmerischer an Andern und genießt sie mit Freuden an Seinesgleichen. Aber die Lust an Allem „was sauset und was brauset“ geht auch vorüber; das Ohr fühlt sich beleidigt, die Stimme, die mildere, wird vom Geräusch zu sehr übertönt, wo das Auge

1) Sehr beachtenswert für die Auffassung der Muschel ist auch das dekorativ überhaupt lehrreiche Titelblatt von Falda, Lib. I, 2 (1665. Vedute delle Fabriche Piazze u. s. w.).

noch lange am sprudelnden Leben sich freut und die malerischen Reize sich gefallen lässt. Bald müssen sie stiller werden, die fröhlichen Kaskaden, und wenn sie erst überzierlich tänzeln, charakterlos hüpfen oder schleichen lernen, wie man ihnen aufspielt, wenn auch sie nur tändeln dürfen wie alle Welt, dann ist die Entwicklung des Barock in allen seinen Phasen vorüber, und ein neuer Name zur Bezeichnung des Stiles am Platz.

Schon dem römischen Kunstleben des siebzehnten Jahrhunderts würden einige seiner bedeutenden Züge fehlen, wenn die Charakterköpfe französischer Künstler nicht hervorträten, wie ihnen gebührt. Für unsere Zwecke, denen eine ausführliche Geschichte des glanzvollen Umschwungs fern liegt, bedarf es nur einer leichten Erinnerung an zwei oder drei Namen, die für die Entwicklung des Stiles in Rom selbst unentbehrlich scheinen: ich meine in erster Linie Nicolas Poussin (1594—1665).

Poussin ist daheim in erster Linie der Historienmaler, den man — auch ohne sich recht zu erwärmen — als französischen Klassiker ehrfurchtsvoll bewundert. In Rom liegt seine Bedeutung, wenn irgendwo, auf einem ganz andern Gebiete: es ist der Landschaftsmaler, der für den Umschwung der Stilprinzipien in Betracht kommt. Durch die selbständige Pflege dieses Zweiges trug er wesentlich dazu bei, dass die Errungenschaften der Carracci im

Anschluss an Tizian und die guten Eigenschaften Domenichinos nicht wieder verloren giengen, seitdem der plastische Drang nach nackten Gestalten, nach übermenschlichen Figuren allein, eine Zeit lang diese Erweiterung des malerischen Blickes wieder preisgeben gesonnen war. Es ist bezeichnend, wie Poussins Begabung grade da einsetzt, wo das Verständnis am ehesten in der römischen Welt eine Anknüpfung finden mochte: bei der Architektonik der Landschaft.

Die Überleitung der Massen und Linien aus dem festgegründeten, gesetzmäßig aufgebauten Vordergrund in die Ferne, die klare Disposition der Raumwerte, von voller plastischer Bestimmtheit vorn bis an die Gränze seines Hintergrundes, der sich nirgends noch ins Endlose verliert, das ist Poussins Stärke, und steht natürlich in Zusammenhang mit dem Anteil des berechnenden Verstandes in seinem Schaffen sonst. Aber so wenig er ohne biblische oder mythologische Figuren eine Landschaft für sich allein zu bieten unternimmt, so sicher sind diese Menschenkinder doch der natürlichen Umgebung eingeordnet, ja immer bewusster schon untergeordnet. Dem Betrachter muss das Gefühl aufgehen, dass diese Felsen und Bäume schon im Einzelnen mehr Gewicht haben als die Personen daneben, dass diese Gegend in ihrer allmählich gewordenen Formation der überlegene Bestandteil ist, der unter mannichfaltigem Wechsel doch dauernder besteht als das vorübergehende Geschöpf, das diesen Naturmächten gegenüber nur wie eine Eintagsfliege er-

scheint. Das ist eine fruchtbare Erweiterung des Gesichtskreises für die Generation der römischen Gönner, die nur Verherrlichung des Menschen und die Steigerung seiner Kraft ins Übermenschliche zu sehen gewohnt war. Es ist zunächst der ästhetische Gegensatz gegen den hochtrabenden Gestaltungsdrang der Barockmeister, den diese Landschaftsmalerei, aus der Villeggiatur gleichsam in die Stadt, einführt. Und in diesem Sinne hat besonders Poussins Schwager und Schüler Gaspard Dughet († 1675) durch seine Malereien in Palästen wie in Kirchen gewirkt. Eine solche Landschaft braucht allerdings noch nicht der Farbe so unbedingt, dass sie ohne die natürliche Buntheit der Dinge ihrem eigentlichen Ziel entsagen müsste: sie will Raumerweiterung schaffen auf den Flächen des geschlossenen Innenraumes, und diese unverkennbar gefühlte Aufgabe hat in Rom ausserordentlich dazu beigetragen, den innern Umschwung zum Bewusstsein zu bringen.

Die Schönheit dieser Welt dann, in ihrer lachenden Farbigkeit und ihrem Sonnenglanz entdeckt erst Claude Lorrain (1600—1682), wie für die römische Kunst und ihre Schutzpatrone, so für die Anhänger der nämlichen Kultur da draussen bis Watteau hin. Der Lothringer, der in Rom erst sich selber gefunden, scheint freilich die Erde nur als Paradies zu sehen, aber ein Land des ungetrübten Glückes, in dem die Menschengeschlechter keineswegs die Hauptsache sind, sondern immer und überall nur die Staffage für Erscheinungen, die in flüchtigstem Erglücken noch als Äusserung des umfassenden Ganzen einen ewigen

Wert in sich bergen, der entzückend uns Allen zu Herzen dringt. Gegen Dughet erweitert er besonders die Tiefe durch einen niedrig gelegten Horizont mit fernem Talgrunde, der im Sonnenduft verschwimmt, oder mit schimmerndem Meeresspiegel, den der Himmel küsst in endloser goldgetränkter Bläue. Welch ein Abstand von dem Ernst und der Strenge des eigentlichen Barock in diesen seligen Gefilden auf der Erde, die dem armseligen Fremdling in Rom mit Gold aufgewogen wurden. Mit wie wenigen Faktoren der Wirklichkeit webt er diesen zauberischen Anblick zusammen, der auch uns Modernen wieder allzubald als kindlich erträumtes Arkadien erscheinen will. Wie stark muss also das Bedürfnis nach solchem Eldorado gewesen sein, das diesem Poeten in seinen Zeitgenossen entgegenkam. Wir müssen uns erinnern, dass Urban VIII. (1623 bis 1644) aus dem Hause Barberini, und die Pamfili, aus denen Innocenz X. (1644—1655) hervorgieng, wie die Rospigliosi mit ihrem Clemens IX. (1667 bis 1669) zu den vornehmsten Gönnern dieses Landschaftsmalers gehörten, der ebenso die Monarchen von Spanien und Frankreich zur Sehnsucht nach der Schäferwelt bekehrte, — um uns klar zu machen, was der Petersplatz mit den Kolonnaden Berninis, die Rückkehr des Sonnenscheins in alle Kirchen Roms bedeuten will. Diese römisch gewordenen Vertreter der französischen Malerei sind einsame Naturen, die, der innern Stimme gehorchend, aus sich hervorbringen, was ihnen allein vertraut war; aber von hier beginnt die Auflösung alles Stofflichen, die Be-

freierung von Körper und Form, von Farbe und Wirklichkeit bis auf die zarteste, verschwebende Erscheinung selbst, die nur der Maler noch fassen kann.

Länger, als ein Menschenalter sonst zu dauern pflegt, hat Giovanni Lorenzo Bernini mit einem künstlerischen Schaffen im Mittelpunkt der Stilentwicklung Roms gestanden. Durch ihn ist die Aufnahme aller Anwartschaften der Hochrenaissance in den Barock und damit auch der innere Umschwung in den leitenden Prinzipien vollzogen, eine Verwandlung, die vorangehen musste, damit sich der römische Stil an den übrigen Mittelpunkten im Kunstleben Italiens Eingang verschaffen und so weiter verbreiten könne. Von dieser Zeit ab beginnt die siegreiche Ausströmung über Florenz und Bologna nach Mailand, nach Genua und nach Venedig, oder südwärts nach Neapel und Sicilien. Die Provinzen alle unterscheiden sich je nach ihrem Charakter bei dieser Verarbeitung des römischen Vorbilds. Die reinste und wichtigste Abzweigung gedeiht in Turin, weil hier noch kein ausgeprägtes Lokalwesen im Wege steht, sondern mit der ganzen Stadt sozusagen von vorn angefangen wird. Eine unverkennbare Rückströmung erst erzeugt in Rom selbst ein letztes Aufflackern des großartigen Barockgeistes, bevor sich Alles dem klassischen Ideal der archäologischen Nachahmung unterwirft.

Nach einer so großartigen und vielseitigen Tätigkeit, wie die Künstlergeneration unter Führung Berninis sie entfaltet hatte, blieb der Folgezeit nur

übrig, die letzten Aufgaben zu vollziehen, die auf dem Boden der ewigen Stadt noch erwachsen mochten, oder mit den Folgerungen sich abzufinden, die aus der eingeschlagenen Richtung sich ergaben. Fast ein Widerspruch zu der Grundanschauung des strengen Barockstiles stellte sich schon durch die Zutat der Deckenmalereien eines Gaulli im Innenraum des Gesù heraus, und in der noch stärkeren perspektivischen Scheinerweiterung der Raumhöhe durch die Deckenmalerei des Andrea Pozzo in S. Ignazio, nur dass die letztere Kirche als vorgeschrittenes Raumgebilde den Ausgleich mit der malerischen Anschauung besser verträgt als die geschlossenere Gestaltung des Gesù das buntfarbige Wolkenreich des Genuesen.

Die wichtigsten Ereignisse betreffen jedoch die Baugeschichte im Grossen¹⁾: die Anlage des Hafens der Ripetta durch Alessandro Specchi (1704) im unmittelbaren Anschluss an die vorhandene Fassade von S. Girolamo degli Schiavoni²⁾; dann die Erbauung der Spanischen Treppe zur Verbindung der Piazza di Spagna und des Pincio, zwischen S. Trinità de Monti oben und dem Brunnen Berninis vor Via Condotta unten, — jene geniale Leistung, an der die Erfahrungen der Perspektive und die Anwendung malerischer Prinzipien mindestens ebensoviel Anteil haben, wie der monumentale Sinn und

1) Die Erweiterung der Piazza S. Pietro und des Strassenzuges bis zur Engelsbrücke, vgl. bei Carlo Fontana, *Il tempio Vaticano* 1694, S. 231 ff.

2) Vgl. Letarouilly *Tav. 349 mit Falda III, 38* (1667).

die Grossartigkeit aller römischen Verhältnisse, — von Alessandro Specchi und Francesco di Sanctis 1721—1725 vollendet; endlich die imposante Dekoration der Fontana Trevi, die nur Roms Wasserreichtum und Ruinenstätte zugleich so hervorbringen konnten, mit ihrer breitgelagerten Palastfassade als Hinterwand, aus deren Triumphbogen in der Mitte, während er selbst sich als Nische verschliesst, der Siegeszug Neptuns daherbraust, wie über einen Trümmerhaufen von Felsgestein, der dem Durchbruch des Wassers vorangestürzt war, — ein Werk des Niccolò Salvi (1735—62), an dem sich Früchte der ganzen bisherigen Entwicklung zusammenfinden.

Daneben tritt der Kirchenbau zurück, fast völlig soweit es sich um eigene Raumgestaltung handelt, und sonst bis auf einige Ausnahmen. Sehr charakteristisch für den Sinn ist aber das Beispiel, das im Umbau von S. M. degli Angeli durch Vanvitelli (1749) gegeben wird: Michelangelos einheitlicher Raum, der aus dem herrlichsten Thermensaal gebildet war, erscheint nun zu sehr „aus einem Stück“ und wird durch Anreihung anderer zum kreuzförmigen Langbau erweitert. Rücksichtsloser konnte man das Ideal der ersten Barockzeit nicht zerstören, um die malerische Tendenz der folgenden zu befriedigen, der ein Durchblick in unabsehbare, scheinbar endlose Raumentfaltung allein entsprach. Aber die Kapellenreihe, die Bildungssphäre um den Hauptraum, die

1) Letarouilly II, 226.

Michelangelo verlangt hatte, wird zugemauert, also geschlossene Fläche gewonnen.

Der Fassadenbau dagegen wird im Zusammenhang mit jenen grossartigen Gesichtspunkten der Platz- und Strassenanlage gehandhabt und arbeitet nun voraussetzungsloser in diesem Sinne denn je zuvor. So entstehen freilich die verschiedenartigsten Konsequenzen der bisherigen Systeme in seltsamer Folge: S. Giovanni in Laterano von Alessandro Galilei 1734, dann S. M. Maggiore von Ferdinando Fuga 1743 und S. Croce in Gerusalemme von Gregorini 1744. Bei Weitem die vorzüglichste Leistung ist die offene Pfeilerhalle, mit der sich die Lateransbasilika nach dem weiten Platz an der Stadtmauer kehrt: in einer einzigen Ordnung nach dem Sinne Palladios aufsteigend, mit durchaus sekundärer Geschossteilung dahinter, die durch die Forderung einer oberen Loggia veranlasst war. In fünf Durchgängen mit gradem Gebälk unten und fünf Bogen darüber, zusammengefasst unter einem gewaltigen Stirnband, tritt hier zu Tage, was für S. Peter zu erringen keinem Früheren gelungen war. Nicht umsonst war Galilei sieben Jahre im Lande des eifrigsten Palladiokultus, in England, und nicht umsonst beim Fassadenbau von S. Giovanni de' Fiorentini, dessen von Michelangelo gefertigten Entwürfe veruntreut worden, auf dieses Meisters Vorarbeiten für S. Lorenzo in seiner Heimat zurückgegangen. — Ferdinando Fuga verstand einem ähnlichen Anspruch bei S. M. Maggiore¹⁾

1) Letarouilly III, 304, 305, 306.

nicht anders als mit zwei Ordnungen über einander gerecht zu werden, indem er zur Doppelhalle Fontanas an der andern Seite des Laterans seine Zuflucht nahm und sie als offenes Mittelstück zwischen geschlossenen Seitenlagen ausbildete: d. h. er „schuf ein Werk, das durch reiche Abwechslung und durch den Einblick in Loggia und Vestibül malerisch wirkt, aber (selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen) kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint“. — Die gewundene Fassadenhalle von S. Croce in Gerusalemme von Gregorini vereinigt freilich mit diesen malerischen Absichten vollends das Gegenteil des Monumentalen, die rein dekorative Bravour Borrominis, aber ohne dessen geniale Geisteskraft, und kann deshalb in Rom nur als Zerrbild gelten, während sie im übrigen Italien nun überall Ihresgleichen findet.

Die Breite der Gesamtfassade von S. M. Maggiore und das Kompositionsprinzip, das sich in ihr als reich belebter Schlusswand des Platzes darstellt, ist ein Erbteil aus den Tagen Berninis, das auch im Palastbau dieser Epigonen sich auslebt. Vanvitelli und Salvi mussten eben damals das erste Vorbild selbst, den Palazzo Odescalchi an Piazza SS. Apostoli, von den ursprünglichen dreizehn Axen auf vierundzwanzig erweitern, ein Umbau nach dem Herzen dieser Endlosen, der ebenso durch den Zuwachs der Breitendimension, wie durch den Übergang von ungrader Zahl mit betonter Mittelaxe zur graden Zahl ohne diesen Accent bezeichnend ist. Als Neubau entstand im nämlichen Geschmack der Palazzo della

Consulta auf dem Quirinal von Ferdinando Fuga selbst 1739, also im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Äußern der Basilica Liberiana. Bei manchen ausserordentlichen Vorzügen seiner Front wird man sich doch schwerlich verhehlen, dass er eigentlich die Fläche fast nur als solche durchdekoriert, ohne noch eine Steigerung in der Plastik des Baukörpers selbst zu versuchen. So ist auch der Hof, der keinen weiten Spielraum nach der Tiefe gestattet, als Ersatz dafür ein Meisterstück perspektivischer Kunst für den Einblick des Besuchers, aber eben eine beabsichtigte Täuschung wie im Theater.¹⁾

Dagegen hat durch Ferdinando Fuga ein anderer Teil des Palastbaues in Rom eine letzte Vollendung erhalten, die ihm bis dahin noch fremd war: das ist die Ausgestaltung des Treppenhauses und seine glückliche Verbindung mit dem Vestibül und Vorsaal auf der Frontseite und dem Hof oder Garten nach der andern Seite. Überrascht uns, besonders nach Genua, Mailand oder Bologna selbst, in Rom, sogar bei einer so ausgedehnten Anlage wie Palazzo Barberini, der enge Hochbau der Treppenhäuser und die mangelnde Verwertung dieses malerisch so fruchtbaren Mittelgliedes zwischen unten und oben, so erkennen wir die Wirkung jener auswärtigen Vorbilder der Renaissance mit Genugtuung an dem eigenen Treppenausbau des Palazzo Corsini (1732).²⁾

1) Letarouilly I, 29, 30.

2) Letarouilly II, 191. 192.

Damals empfängt auch Vanvitelli, der als Maler angefangen hat, in Rom seine Richtung, und zwar ebenso bezeichnender Weise als Architekt von S. Peter (1726) beginnend, um im Palastbau der Fürsten nach dem Vorbild französischer Königsschlösser, wie Caserta, zu enden. Und wie hier, so vermuten wir schon in der berühmten Galerie des Palazzo Colonna, mit ihrem Vorzimmer und Schlußsalon an den Enden, und ihren hohen Fensterreihen, den Einfluss der französischen Mode bei dem Umbau des alten Familienpalastes, den Niccolò Michetti und Paolo Posi (c. 1730) in die gegenwärtige Gestalt geleitet haben.

Denn mittlerweile strömt auch nach Rom die Flut des künstlerischen Lebens aus Frankreich zurück, das im siebzehnten Jahrhundert von dieser Quelle ausgegangen war, und bringt von dem neuen, schon unläugbar überlegenen Mittelpunkt der Welt nun wenigstens, wo es am alten Tiber zu ebbeln begonnen, den Dank zurück, — als Kultus der ewigen Stadt und des klassischen Bodens.

