



## **Barock und Rokoko**

**Schmarsow, August**

**Leipzig, 1897**

2. Giovanni Lorenzo Bernini (1598 - 1680)

---

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

## 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 schmieg-samer 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 kleinerm 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.<sup>1)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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 ward<sup>1)</sup>, 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 durfte<sup>2)</sup>.

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.