



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

3. Maler und Architekten

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

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'achevement du Louvre, bei Patte Mémoires sur les objects 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