



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

Landschaft: Nicolas Poussin - Gaspard Dughet - Claua Lorrain - Die letzte
Phase des Barockstils in Rom (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) -
Deckenmalerei: Gaulli, Pozzo - Hafen der Ripetta, ...

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

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 Erglügen 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.

