



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Der Kirchenbau (Stuckverzierung, Gewölbe- und Kuppelmalerei)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)



Fig. 270. Die heil. Cäcilia, Statue von Stefano Maderna. Rom, S. Cecilia.

II.

Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

A. Das 17. Jahrhundert.

1. Die italienische Kunst im 17. Jahrhundert.

a. Architektur und Skulptur.



Der Schwerpunkt der europäischen Geschichte liegt seit dem 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Er wechselt hier in den verschiedenen Zeitaltern seine Lage, über die Alpengrenze schreitet er nicht mehr zurück. Im Norden werden alle die großen Schlachten geschlagen, welche über die Schicksale der Völker entscheiden; im Norden wird die neue, monarchische Staatsform fest begründet, nach welcher die Italiener der Renaissance vergeblich riefen; im Norden schlägt die selbständig gewordene Wissenschaft neue Wege ein, welche zur tieferen Erkenntnis der Natur, zum besseren Verständnis der menschlichen Vergangenheit, zum Siege der lauterer Wahrheit führen; im Norden endlich entfaltet auch das Kunstleben die reichsten Blüten. Doch darf man nicht der Meinung sein, als ob seitdem in Italien Grabesstille geherrscht hätte. Das Erbe der Renaissancekultur, die vollkommene Beherrschung der äußeren Lebensformen, war noch lange nicht aufgezehrt; in Sachen des feinen, höfischen Geschmacks gaben die Italiener auch fernerhin den Ton an. Ebenso blieb der Ruhm der italienischen Kunst aufrecht; besonders in Künstlerkreisen galt Italien nach wie vor als die wahre Hochschule, wo allein oder doch vorzugsweise die persönliche Erziehung vollendet werden könne. Von dem regen internationalen Verkehr abgesehen, fanden die italienischen Künstler in der eigenen Heimat vollauf Beschäftigung. Viele große Städte Italiens verdanken ihre Physiognomie erst der Bauthätigkeit seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Neapel, Palermo würden ihren eigentümlichen Charakter stark abschwächen, wollte man alle Werke, welche hier nach der Renaissanceperiode geschaffen worden, entfernen. Vollends Rom hat seine Signatur, die Aquädukte, die Brunnen, die Mehrzahl seiner Kirchen und Paläste, erst im Zeit-

alter Sixtus' V. (1585—1590) und in der nächstfolgenden Periode empfangen. Das Papsttum war nicht mehr eine Weltmacht wie im Mittelalter, es hatte auch den nationalen Charakter abgelegt, welchen es in der Renaissanceperiode anstrebte. Immerhin huldigten ihm noch die romanischen und ein Bruchteil der germanischen Völker. Es spielte noch immer eine wichtige politische Rolle, welcher es durch den Glanz seines Auftretens Nachdruck verlieh. Auch die innerlich wieder gefestigte Kirche fühlte sich stark genug, um auf die Phantasie der Menschen zu wirken und durch eifrige Kunstpflege, wobei sie der herrschenden Zeitströmung vielfach nachgab, ihr Ansehen zu erweitern. Das italienische Volk leistete keinen Widerstand. Es führte ein bloßes Privatdasein. Während im Norden markerschütternde Tragödien gebichtet werden, die auf feinsinnigen psychologischen Studien ruhende Charakterkomödie aufblüht, ersteht in Italien das lyrische Drama, wird durch die musikalische Kunst das sinnliche Empfindungsleben fast ausschließlich gepflegt und genährt. Gerade auf die Wirkung starker elementarer Eindrücke war der kirchliche Kultus, die kirchliche Kunst gerichtet. Namentlich die kirchliche Architektur. Wie trefflich die Baukunst sich dem Bedürfnisse des Kultus anschmiegte, durch effektvolle Gegensätze, durch die Entfaltung reichen Prunkes den sinnlichen Eindruck des Kultus verstärkte, ist bekannt genug. Sie hätte aber diese Dienste nicht leisten können, wenn sie nicht in ihrem eigenen Kreise zu einer verwandten Entwicklung gedrängt worden wäre. Jede Kunstgattung, jede Kunstweise besitzt ihre innere Geschichte. Ist einmal eine bestimmte Einzelform oder eine zu einem Gesamtbilde verbundene Summe von Formen geschaffen worden, so gehen die folgenden Geschlechter daran, alle Wirkungen, welche in ihnen ruhen, alle künstlerischen Folgerungen, welche man aus ihnen ziehen kann, an das Licht zu bringen. Wie diese innere Lebenskraft der künstlerischen Formen sich äußert, wie sie den Ausdruck wechselt, allmählich aufgebraucht wird, das zu verfolgen und dabei den fördernden oder hemmenden Einfluß der herrschenden Geistesströmungen, den Zusammenhang zwischen dieser selbstständigen Formenentwicklung und dem allgemeinen Kulturleben nachzuweisen, gehört zu den lohnendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Forschung.

Die Voraussetzung für die Bauweise am Schluß des 16. Jahrhunderts war die in feste Regeln und klare Normen gefaßte Architektur der Renaissance. Sie gestatteten auch minder phantasiereichen Künstlern, mit den großen Meistern zu wetteifern, und fanden zunächst willkommene Aufnahme. Bald aber wurden sie als lästige Fesseln empfunden und ihre Lockerung erschien wünschenswert. Die jüngeren Architekten benützten die gleichen Bauglieder, wie ihre Vorgänger, sie wichen in den Grundsätzen der Konstruktion nicht wesentlich von diesen ab. Aber die Zeichnung der Bauglieder haben sie im einzelnen geändert, eine neue Wirkung damit zu erreichen versucht. Sie gaben ihnen eine größere Wucht, steuerten auf einen mächtigeren Gesamteffekt los und prüften die rein architektonischen Formen auf ihre dekorative Brauchbarkeit. Die dekorative, malerische Richtung, welche auf die Raumwirkung den Hauptnachdruck legt, die Harmonie der Verhältnisse zu gunsten kräftiger, die Sinne reizender Gegensätze zurücktreten läßt, bildet das letzte, von der allgemeinen Kulturströmung unterstützte Ziel der Baumeister.

Der Grundriß der Kirchen offenbart die Vorliebe für breite Mittelschiffe mit eingebauten Kapellen oder schmalen Seitenschiffen, welche jedoch vom Mittelschiffe sich schärfer abtrennen, da dieses in der Regel nicht von Säulen, sondern von reichgegliederten Pfeilern gestützt wird. Das Querschiff ragt selten über die Flucht der Kirchenmauer hinaus, hat nur eine größere Tiefe und wird regelmäßig von einer Kuppel gekrönt. Der stärkste Nachdruck wird auf die Dekoration der Decke, gewöhnlich eines Tonnengewölbes, gelegt. An die Stelle der Kassetten, welche dem Inneren der Peterskirche das Gepräge ernster Großartigkeit ausdrücken, tritt später die Gliederung der Wölbung durch rahmenartige Stuccoornamente, mit zahlreichen, dem Maler

zur Ausschmückung überwiesenen Flächen. So war einem überaus fruchtbaren Zweige der neueren Malerei, der Gewölbe- und Kuppelmalerei, ein weiter Spielraum eröffnet. Eine so malerische Wirkung, wie sie im Inneren der Kirche durch farbige Dekoration, perspektivische Aus-

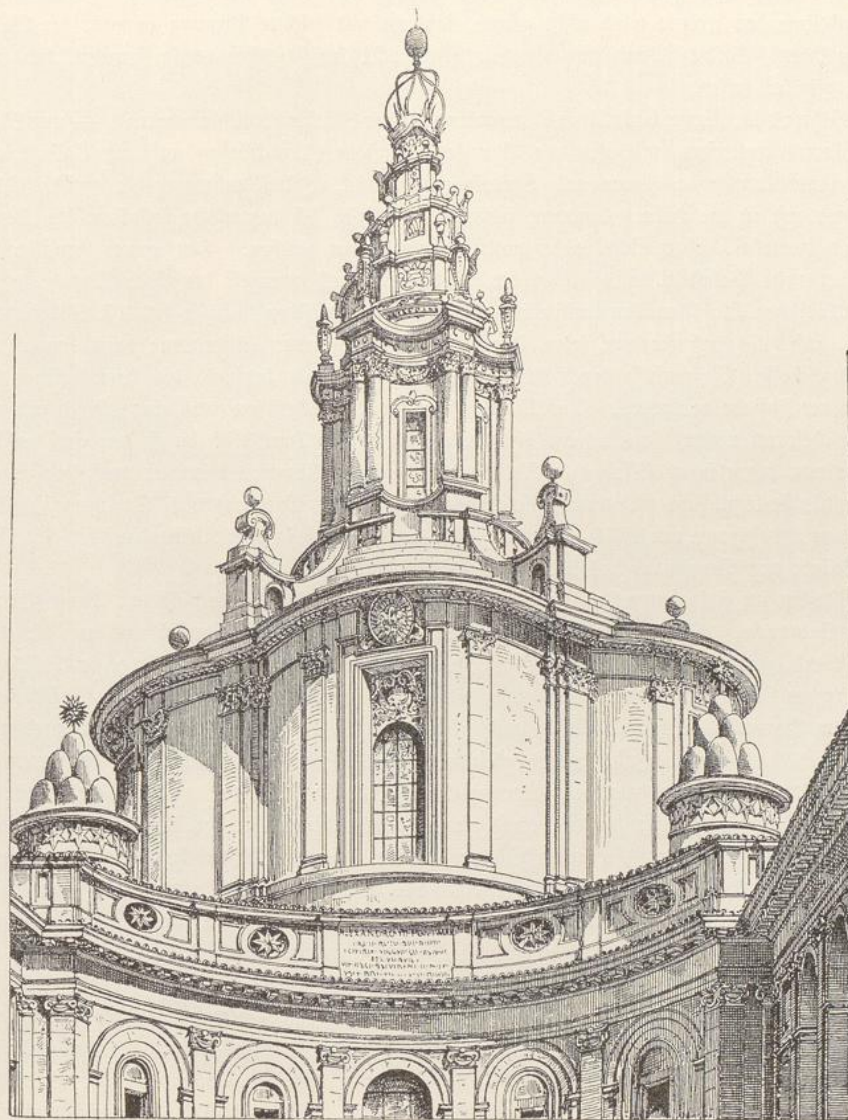


Fig. 271. Kuppel der Kirche S. Jvo (Sapienza) in Rom. Von Borromini.

blicke, die Art der Beleuchtung erzielt wird, konnte in den Fassaden nicht erreicht werden. Doch merkt man, daß auch hier die Gegensätze von Licht und Schatten gern betont wurden. Als festgeschlossener Giebelbau wird die Fassade aufgefaßt, doch nicht immer, wie Palladio empfiehlt, als einheitliche Tempelfronte behandelt. Zwei Ordnungen von Stützen, unten durch Halbsäulen und Pilaster verstärkte Säulen, im Oberstoc Pilaster, gliedern die Stirnwand in vertikaler Rich-

tung. Die Wandflächen zwischen den derb gezeichneten Trägern empfangen durch reich eingerahmte Nischen Leben und Schmuck. Diese scharfen Kontraste genügten aber den Künstlern noch nicht. Gebrochene oder doch geschweifte Giebel krönen den Bau; die einzelnen Fassadenteile treten bald vor, bald zurück, gliedern durch Wechsel von Licht und Schatten die Wandmasse; die Fluchtlinie der Fronte wird nicht gerade, sondern mit leichter Wiegung gezogen, der Wellenlinie genähert. Selbst Türme und Kuppeln (Fig. 271) müssen sich ovale Formen und starke Kurven gefallen lassen.

Während im Kirchenbaue Rom alle anderen Städte Italiens weithin überragt — nur Neapel und Palermo wetteifern mit ihm an Baueifer —, steht es in Bezug auf die Palastarchitektur namentlich gegen Genua und Venedig weit zurück. In Rom waren die meisten Adelsgeschlechter erst in die Höhe gekommen, seitdem die Päpste sich darauf beschränkten, die Nepoten reich und vornehm, aber nicht mehr politisch mächtig zu machen. Den neuen Familien entspricht der neue Palaststil. Es fehlen die Traditionen, es mangelt der feste Typus, welcher den willkürlichen Einfällen der Architektur wehrt. Die römischen Paläste des 17. Jahrhunderts sind zu groß, als daß sie eine feine Durchbildung der Formen gestatteten; dazu kommt, daß die Halbgeschosse (Mezzanin), durch die zahlreiche Dienerschaft bedingt, die harmonischen Verhältnisse der Fassade verderben. Auf künstlerischen Wert machen meistens nur die Prunkportale und die Dekoration der Prachträume Anspruch. Auch der Durchblick durch den Hof erscheint zuweilen von bedeutender Wirkung. In Venedig dagegen klingt noch immer trotz der üppigen Formen die herkömmliche Gliederung des Palastes (Palazzo Cornaro von Scamozzi, Palast Pesaro von Longhena um 1650, Fig. 270) leise an, wie auch in dem Kirchenbau hier (S. Maria della Salute von Longhena) das Muster Palladios mäßigend wirkte.

Für die im siebzehnten Jahrhundert herrschende Bauweise Italiens ist der Name Barockstil im Gebrauche. Wenn diese Bezeichnung nur einen Stilbegriff bedeutet und auf die italienischen Werke und die ihnen verwandten im Norden eingeschränkt bleibt, so ist gegen die Uebung nichts einzuwenden. Nur darf nicht etwa die ganze europäische Kunst des 17. Jahrhunderts unter dem Barockstil zusammengefaßt, auch nicht seine Dauer zeitlich fest begrenzt werden, da Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts gleichfalls seine Merkmale an sich tragen. Am wenigsten ist es gestattet, den Beigeschmack des Verwerflichen und Verächtlichen, welchen die parteiischen Erfinder des Namens diesem gaben, ernst zu nehmen. Abgesehen davon, daß der Barockstil die Empfindungsweise der Zeit vortrefflich verkörperte, also eine historische Berechtigung besitzt, kann zahlreichen Schöpfungen, besonders Kirchen (S. Susanna von Maderna, S. Ignazio von Algardi, S. Carlo alle quattro fontane von Borromini in Rom u. a.), wenigstens eine große dekorative Wirkung nicht abgesprochen werden. Noch weniger liegt ein triftiger Grund vor, von der Begabung der Architekten im allgemeinen geringschätzig zu denken. Viele von ihnen zeichnen sich durch technische Kenntnisse, durch ein energisches, zielbewußtes Streben und große Geschicklichkeit in der Ausnützung der Raumverhältnisse aus. Unter den zahlreichen Künstlern Roms: Carlo Maderna (1556—1629), dessen Name mit der Vollendung der Peterskirche für immer verknüpft bleibt, Francesco Borromini (1599—1667), dem rücksichtslosesten Vertreter der neuen Richtung, Domenico Fontana, Carlo Rainaldi, Niccolò Salvi, dem Schöpfer der durch ihre malerische Wirkung ausgezeichneten Fontana Trevi u. s. w. gewann den größten Ruf Lorenzo Bernini (1598—1680) aus Neapel. Bernini war überhaupt der berühmteste Künstler seiner Zeit. Von dem unbegrenzten Ansehen des »Cavalieri« liefert ein vollgültiges Zeugnis der Bericht über seinen Aufenthalt in Paris (1665), wohin ihn Colbert berufen hatte, um seinen Rat bei dem Louvrebau zu hören. Schöpferische Kraft besaß er nicht. Die Kolonnaden auf dem Petersplatze (III, S. 172) zeigen aber doch, welche gewaltige Wirkungen