



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Lorenzo Bernini

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

er aus richtig berechneten perspektivischen Linien zu erzielen verstand. Daneben erscheint die Scala regia im Vatikan mit ihrer künstlichen Verbreiterung als bloßes Spiel. Das Tabernakel und die Kathedra in der Peterkirche sind wesentlich dekorativer Natur, das Tabernakel überdies nur eine Uebertragung einer älteren Säulenform in das Kolossale.

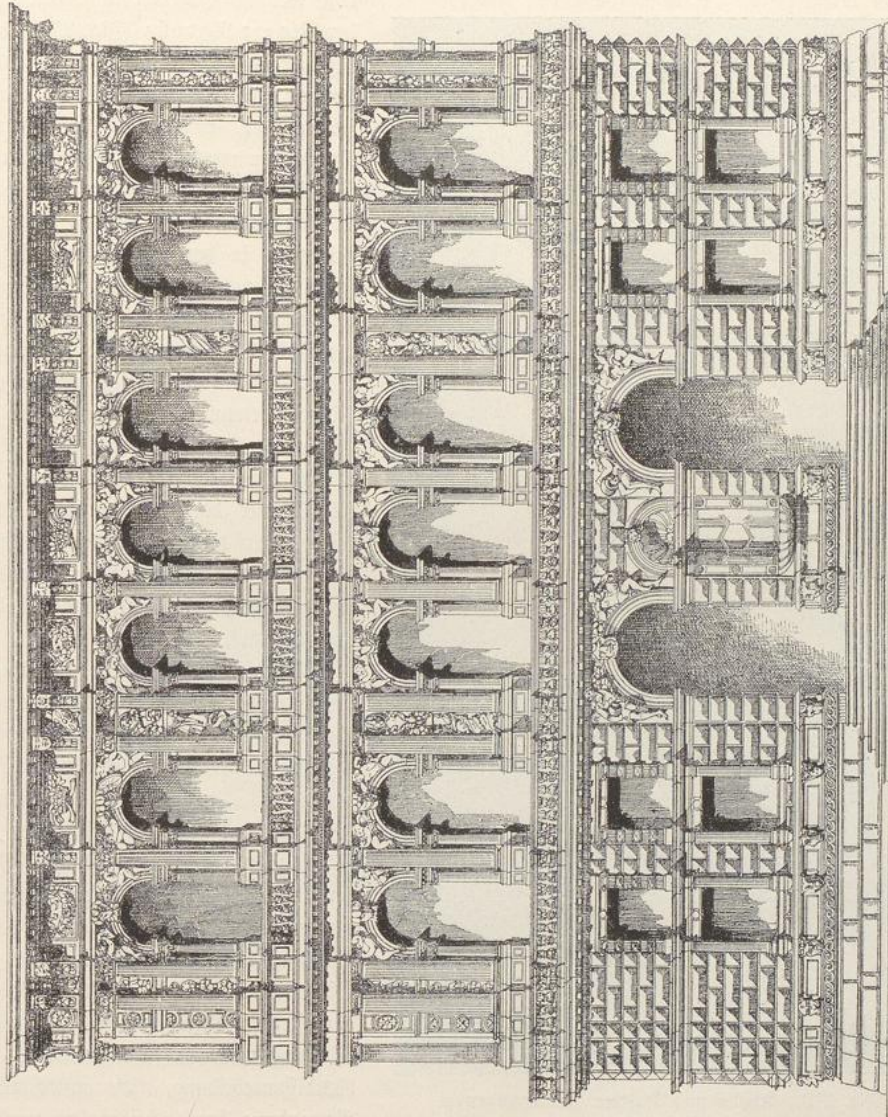


Fig. 272. Palast Senaro in Venedig. Von Longhena.

Berninis Ruhm als Architekt wird von seiner Bedeutung als Bildhauer noch überboten. Als solcher hat er thatsächlich dauernde Spuren zurückgelassen und auf das Schicksal der Kunst für lange Zeit bestimmend gewirkt. In den verschiedensten Darstellungskreisen ist Bernini gleich heimisch, allen drückt er das Gepräge seiner technischen Virtuosität, seiner heißblütigen Natur auf. Er meißelt Porträtbüsten (Ludwig XIV., Kardinal Richelieu), schafft Reiterstatuen (Kaiser Konstantin an der Scala regia), verkörpert antike Gestalten (Raub der Proserpina, in der Villa

Ludovisi, Apollo und Daphne [Fig. 273] in der Villa Borghese) und christliche Heilige (Longinus in der Peterskirche, h. Ludovica in S. Francesco a Ripa), führt zahlreiche Grabmäler aus (das berühmteste, das Grabmal Papst Urbans VIII. in der Peterskirche, zeigt deutlich die Anlehnung an Michelangelo), und schmückt die Plätze Roms mit Brunnen,



Fig. 273. Apollo und Daphne. Marmorgruppe von Bernini. Rom, Villa Borghese.

von welchen einzelne, wie jener auf der Piazza Navona (Fig. 274), oder der Triton auf der Piazza Barberini, zu den künstlerischen Wahrzeichen der ewigen Stadt gehören. Neben der merkwürdigen Fruchtbarkeit Berninis nimmt die Vollkommenheit der Technik unsere Bewunderung gefangen. Sie war in dem frühreifen Künstler schon als natürliche Anlage vorhanden und empfing durch das Studium spätrömischer Skulpturen reiche Förderung. Allerdings verlockte sie ihn auch zu einseitiger Betonung sinnlicher Wirkungen. Seine Frauenkörper erscheinen übermäßig weich, üppig im Fleische; die Muskulatur der Männer wird übertrieben stark herausgearbeitet, der Effekt durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung solcher kontrastierenden Leiber noch verstärkt.

Berninis persönliche Neigungen fanden in den herrschenden Stimmungen eine starke Stütze. Die Allegorien hatten bereits in der Renaissanceperiode eine große Rolle gespielt. Sie gewannen jetzt, seit das kirchliche Leben neu erwacht war, in den christlichen Personifikationen einen namhaften Zuwachs. Zahlreiche »Tugenden« werden durch die Plastik in ihrer Glorie oder als Siegerinnen über unchristliche Laster dargestellt. Diese christlich-allegorische Richtung war ein Zugeständnis an die Renaissancebildung. Die antikisierende Gewandung konnte beibehalten werden.

Da aber die abstrakten Figuren kein

inneres Leben befeelte, so gewann der reine Formalismus die Oberhand, und um das Dede und Leere des Inhaltes zu verstecken, wurden die äußeren Formen in übertriebener Weise aufgebauht. Der Naturalismus hatte im 17. Jahrhundert auch in der italienischen Malerei Boden gefunden und die Skulptur entzog sich dieser Strömung nicht. Noch immer glaubten aber die Künstler eines äußerlichen idealen Auspuges nicht entbehren zu können, um die volle Wirkung

zu erreichen. So kam es auch in dieser Hinsicht zu einem Kompromisse. Der Kern der Gestalten, die Kopfotypen, die Maßverhältnisse gehen auf die wirkliche Umgebung zurück; in der Geberde, der Bewegung, dem Wurf der Gewänder wird wieder die Natur übertrieben und dadurch ein falscher idealer Schein hervorgerufen. Die Skulptur schöpft ihre Gesetze nicht aus dem eigenen Wesen, sondern holt sie von der Malerei oder von dem im 17. Jahrhundert leidenschaftlich betriebenen Theater, welches sich ja auch die kirchliche Architektur und teilweise sogar den Kultus selbst unterthan gemacht hatte. Als Dekoration unstreitig von großer Wirkung,

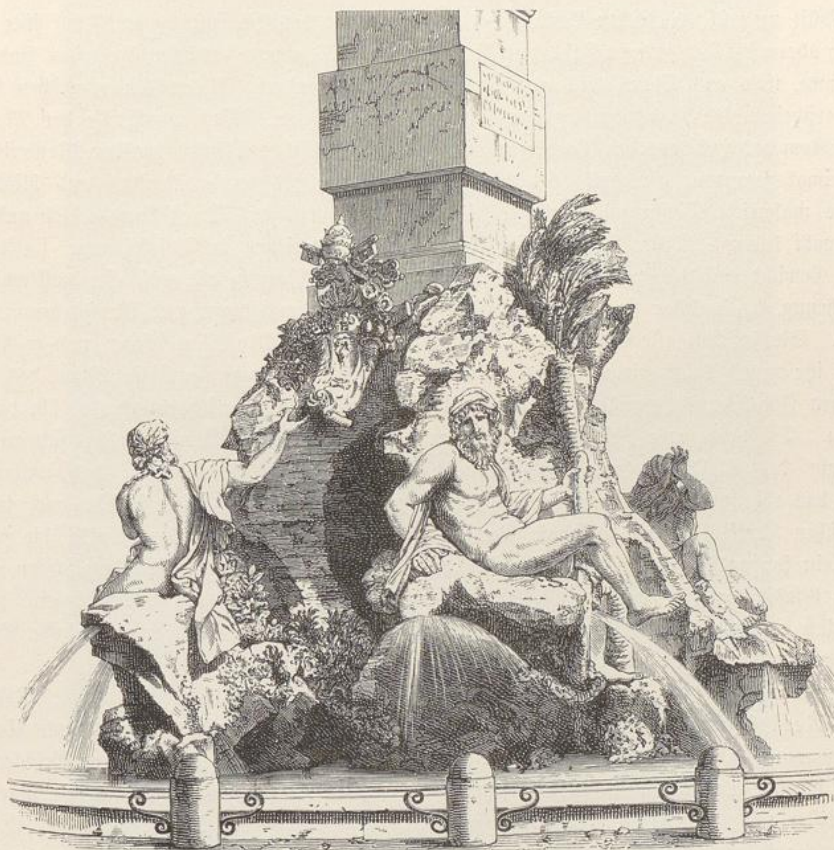


Fig. 274. Brunnen auf der Piazza Navona zu Rom, von Bernini.

verlieren die meisten plastischen Werke dieser Zeit ihren Wert, sobald sie den Anspruch auf selbständige Geltung erheben. Ihre übermäßige Beweglichkeit, der Ausdruck hoch gesteigerter Empfindungen packt und blendet einen Augenblick; bei ruhiger Prüfung entdeckt man nur allzu deutlich das äußerliche, gleichsam angelernte Pathos.

Nur wenige Werke und wenige Künstler halten sich von diesen Ausschreitungen fern. Die Porträtstatuen auf den Grabmälern sind häufig würdevolle, wirklich vornehme Gestalten. Auch einzelne Heiligenfiguren, wie die h. Cäcilia von Stefano Maderna (1571—1636) in der Kirche S. Cecilia (Fig. 270), das rührende Bild einer jugendlichen Märtyrerin, machen dauernden Eindruck. Den François Duquesnoy, gewöhnlich il Fiammingo benannt (1594—1644),

rettete die blämische Abstammung aus der Gefahr des Manierismus. Seine beliebten Kindergruppen, seine h. Susanna in S. Maria di Loreto, sein h. Andreas in S. Peter beharren in den Schranken eines gesunden, wenn auch zuweilen derben Naturalismus, bewahren in Wahrheit ein einfaches plastisches Wesen. Für die Mehrzahl italienischer (und auch französischer) Künstler blieb aber der »Berninistil« lange Zeit als Muster bestehen.

b. Malerei.

Prüft man die römischen Architekten und Bildhauer des 17. Jahrhunderts auf ihre Herkunft, so überrascht die geringe Zahl der Eingeborenen. Viele und darunter die besten sind aus der Fremde, teils aus Ober-, teils aus Unteritalien zugewandert. Unter den römischen Bildhauern erscheinen die Franzosen sogar als die meistbeschäftigten. Auch im Kreise der Malerei kam für Rom das Heil aus den Provinzen. In den lombardischen Städten hat der Manierismus keine Heimat gefunden, hier galt stets die Farbe als wichtiges Ausdrucksmittel und blieb die besondere malerische Richtung herrschend. Dadurch war auch das Darstellungsgebiet und die Formenwahl bedingt. Ihre beste Kunst zeigten die Oberitaliener in Tafelbildern; sie legten weniger Gewicht auf die pomphaften Gegenstände der Schilderung als auf eine vollkommene Durchführung, bei welcher sie von sorgfältigen Naturstudien ausgingen und die Farbenwirkung betonten. Sie besaßen alle Eigenschaften, welche der römischen Kunst Not thaten und erschienen befähigt, ihr neues Leben einzuhauchen. Denn allmählich war man auch in Rom des rein äußerlichen Idealismus, zumal da er mit unzureichenden Mitteln verkörpert wurde, überdrüssig geworden. Die veränderte Zeitstimmung rief nach einer kräftigeren Kunst, welche sich auf die Wiedergabe des wirklichen Empfindungslebens besser verstand. Gerade weil das italienische Volk in das rein private Dasein zurückgeworfen war, drängte sich dies Dasein auch in die künstlerischen Kreise ein und verlangte Beachtung. Nicht die Leute aus dem Volke, die *popolani*, allein fanden die große dekorative Malerei langweilig und freuten sich herzlich an einer gemalten Glasflasche, in welcher sich die umgebenden Gegenstände treu widerspiegeln. Das war freilich ein gewöhnlicher, ganz unbedeutender Gegenstand, aber doch ungeschminkte Natur, an welcher die Kunst der Malerei ihre Zauberkraft erproben konnte.

Der Mann, welcher solche Neuerungen nach Rom brachte, kam von Oberitalien: Michelangelo Merigi (oder Amerighi), nach seiner Heimatstadt in der Provinz Bergamo Caravaggio genannt. Er steht mit den Caracci aus Bologna an der Spitze der jüngeren Geschlechter. Verleitet durch ein Schmeichelsonett Agostino Caraccis, welches die verschiedenen Vorzüge der alten Meister pries und sie alle in einem Genossen, dem Nicolo dell' Abbate vereinigt sah, hat man Caravaggio und die Caracci als scharfe Gegensätze dargestellt. Während jener angeblich dem reinen Naturalismus huldigte, sollten diese das Heil der Malerei in einer geschickten Auswahl aus den besten Eigenschaften der größten Künstler, in einem eklektischen Verfahren gesucht haben.

In Wahrheit haben die einen wie die anderen der reicheren Naturwahrheit gehuldigt, ihre Formen genauer der Wirklichkeit angepaßt und auf das Kolorit großen Nachdruck gelegt. Wett-eifernd verfolgten sie verwandte Bahnen. Wenn man den Naturalismus als den Fahnenspruch der einen Kunstpartei gelten läßt, wie erklärt man dann, daß Guido Reni, ein Hauptführer der anderen Partei, in seinem Bacchus (Dresden) das Gegenstück zu Rembrandts übel berufenem Ganymed liefert und die Legende von der jugendlichen Madonna, welche mit Tempeljungfrauen an priesterlichen Gewändern arbeitet (Petersburger Ermitage), in eine gewöhnliche Nähterinnenschule verwandelt? Die Künstler unterscheiden sich voneinander durch das Tem-