



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

4. Francesco Borromini und die Dekoration

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

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 mitsprechen, wird um so mehr zu Gunsten seines überlegenen und grofsartigen 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

weit richtiger als der Berninis bezeichnet, aber auch nur er bezeichnen darf, wo man sich verleitet fühlt, den ganzen Barockstil verantwortlich zu machen.

Borromini will der neue Michelangelo sein, der Bernini nicht war; er treibt den plastischen Drang des Bildners, der auch die Baukunst mit seiner Gestaltungskraft gemeistert hatte, zur Karikatur. Schon im Umbau des Langhauses von S. Giovanni in Laterano zeigen seine Maßnamen die äusserste Anstrengung, das gleichförmige Mittelschiff der alten Basilika „in Aufruhr zu bringen“. Er führt langgestreckte Pilaster als Träger eines hohen Gebälks von Unten bis Oben an die Decke, die ihrerseits aus den Tagen der ersten kraftvollen Barockphase, sofort die innere Ohnmacht dieser aufgeklebten Ordnung bemerkbar macht. Statt der einfachen Reihe der Arkaden füllt er abwechselnd den Zwischenraum mit einer Nischenwand und lässt im Obergaden ebenso je ein geschlossenes Feld, mit Relief über den Nischen, mit je einem seltsamen, das Gebälk überschneidenden Fenster alternieren. Und das ungebärdige Auftreten dieser Nebendinge täuscht über die Bedeutung, die ihnen zukommt. Das bekrönende Gebälk der Nischen drängt sich wie ein Baldachin hervor, die grade Verdachung der Fenster schwingt sich in der Mitte zu Bogen auf, und ihre Giebel bäumen sich mit unwilliger Verkröpfung, als lebte wirklich in dieser lahmen Organisation der Wände ein energisches Hochstreben, das es mit der Wucht der Holzdecke — eines Giacomo della Porta? — aufzunehmen vermöchte.

Mit demselben Bewegungsdurst ergreift Borromini die Gestaltung eigener Räume und bringt die bauliche Masse drinnen wie draussen zu einem förmlichen Gewoge, das in allerlei abenteuerliche Analogieen organischen Wachstums auszugehen droht. Solche Bauten sind S. Carlo alle quattro fontane (1640?—1667) und St. Ivo alla Sapienza (1660). Die kleine Kirche der Universität schliesst den ernsten Hof von Giacomo della Porta und verbirgt an dessen Schmalseite in einer halbovalen Exedra, deren Reliefarchitektur sich der vorhandenen Geschossteilung natürlich anschliesst,¹⁾ den unteren Baukörper, wie nach Aussen hinter der Schlusswand des Palastes, die zwischen zwei Portalen zu den Korridoren und den beiden Stirnseiten der Haupttrakte nur anspruchlos als Querlage verbindet. Erst hinter dieser Aussenwand auf der einen Seite und der halbovalen Exedra des Hofes auf der andern steigt der obere Teil des Kirchenkörpers empor und bietet hüben wie drüben je drei halbcylindrische Ausbauchungen dar, deren Anblick wieder in geschmeidiger Bewegung nach

1) Wölfflin nimmt dieses perspektivische Kunststück für das Werk des Giacomo della Porta (S. 51) und traut deshalb diesem auch die Umfriedigung der Villa Aldobrandini in Frascati zu, wo die querliegenden Ovale wie hier in der Balustrade oben vorkommen; er kommt deshalb zu einer m. E. falschen Chronologie für die Charakteristik. Diese Form gehört erst der dritten Phase des Barockstiles an. Und der Abschluss des Hofes der Sapienza von Borromini stellt sich in eine Kategorie mit dem täuschenden Säulengang in Pal. Spada und andern Massnahmen am Pal. Barberini, hängt also mit den Bestrebungen des Pietro da Cortona an S. M. della Pace ebenso zusammen wie die Berninis.

Schmarsow, Barock und Rokoko.

der Breite drängt. In den einspringenden Winkeln dieser Rundungen schiebt sich die schlichte Pilasterordnung zu Bündeln zusammen, und diese tragen auf ihrem verkröpften Gebälk auch Postamente mit wulstiger Fialenbekrönung, hinter denen je ein Mauerband über das abgetreppte Steindach läuft. Diese Strebebahnen deuten den innern Organismus der Raumbildung an, und zwar die sechs Grate der Kuppel, die darunter liegt, mit sechs tiefen Gewölbkappen dazwischen, und die Gipfelungen auf den Ecken entsprechen den sechs übereck stehenden Pfeilern, die auf korinthischen Pilastern drinnen und hoher Attika die Kuppel tragen. Der Innenraum umschliesst also in der Mitte ein Kreisrund, aber zwischen den radial gestellten Trägern erweitert es sich zu sechs Kapellen, die sich abwechselnd dem Halbrund oder dem Dreieck mit kleinern Apsiden an der Spitze nähern, während der Eingang und der Altar (in der Mittelaxe des Hofes gelegen) noch fernere Erweiterungen veranlassen. In der Mitte der Kuppelwölbung erhebt sich die breite Laterne mit vier gestreckten nach Oben sich verjüngenden Fenstern und nimmt nach Aussen durch sechs Paare gekuppelter Säulen auf vorspringendem Postament und ebenso vorgekröpftem Gebälk die Betonung der tragenden Teile auf, zwischen denen der Mauerkörper sich in ebenso energischer Kurve nach einwärts schwingt wie Kuppeldach und Mauerkörper sich nach Aussen runden. In schwülstigen Kandelabern klingt dieser Hochdrang aus und begleitet dahinter die schneckenförmige Windung der Helmpyramide, die mit ihrem Balu-

stradenrand aus diesen Drehungen und Kuppelkrönungen zuletzt eine wirkliche Krone mit eiförmiger Spitze entwickelt.

Borromini greift also, dem Eindruck der Massenbewegung und des Hochdrangs zuliebe, zur Nachahmung der elastischen Ausdehnung und Einziehung eines organischen Körpers, wie wir es beim Ein- und Ausatmen unsrer Lunge fühlen. Systole und Diastole wechseln mit einander ab und bilden, in immer schnellerem Tempo aufsteigend, die Geschosse immer leichter und schlanker, aber auch immer plastischer ins Einzelne gehend und die Füllung zur vollen Durchsichtigkeit verdünnend, bis zum letzten Atemzug im Jubelschrei des Gipfels. Die Mauer wird als bildsame Masse beliebig konvex oder konkav geschwungen, je nach dem es auf ein strotzendes Schwellen und Aufblähen oder auf ein angestregtes Zusammenraffen und Einziehen ankommt, und die Wiederholung homologer Glieder, wie sie an unserm organischen Leibe in steigender Vervollkommnung auftritt, vollzieht sich jener Hauptbewegung von Innen her entsprechend in massigeren, schwerfälligeren, unvollständig ausgebildeten Gliedern unten, und plastischer durchgebildeten, fertig klaren, verfeinerten Organen oben. Das Körpergefühl ist überall die Quelle der Erfindung, und die letzte Instanz der Gestaltung, also bildnerisches Schaffen, die Grundlage des architektonischen, und die Körperbildnerin Plastik beherrscht die Raumbildnerin so vollständig, dass die Sprache tektonischer Gesetzmäßigkeit durchweg ganz zurücktritt, ja vergessen wird.

So erst verstehen wir auch das Innere wie das Äussere des berühmten Baues von S. Carlo alle quattro fontane (1667). Borromini bildet auch hier den Kirchenraum aus dem Oval, aber so, dass Eingang und Hochaltar, also die Bewegungsrichtung in die längere Axe fällt (wie schon der schmale Bauplatz an der Strassenecke nahe legte). Aber zwischen den festen Gränzpunkten der beiden Axen schwingen sich die verbindenden Kurven an ihrer Mitte nach einwärts, nur an der Queraxe bleiben nahezu halbkreisförmige Kapellenräume, wie Anläufe zu Kreuzarmen stehen, während sich der Anfang des Langhauses gegen den Eingang zuspitzt, sein Ende in flachbogiger Altarnische schliesst. Vor die geschwungenen Wände stellen sich an jedem Wendepunkt der Grundlinie korinthische Säulen auf, die das Gebälk und darüber die in Korbform gehaltenen Scheidbogen der Kapellen tragen. Über deren Scheitel zieht sich ein Gurtgesims, auf dem die ovale reichkassettierte Kuppel mit ihrer breiten, allein das Licht spendenden Laterne sich empor wölbt. Die mannichfachsten Raumformen drängen sich hinter dem Innern und schieben sich ineinander, jeden Winkel des Bauplatzes neben der gradlinigen Parcelle des anstossenden Klosters für die praktischen Erfordernisse des Kirchendienstes auszubeuten. Die Fassade besteht, der innern Bewegung entsprechend, aus einer dreifachen Kurve, die sich in der Mitte nach auswärts, an den Seiten einwärts schwingt. Vor den Wendepunkten dieser Grundlinie stehen wieder Säulen in beiden Stockwerken übereinander und tragen das ebenso ge-

schwungene und nach vorn sich bäumende Konsolengesims, das im Oberbau abbricht, um, von Engeln getragen, vom Volutengiebel zwischen der Balustrade umspannt, ein Medaillon zu fassen, das die aufrechte Ovalform noch einmal wie im Triumph über dem Ganzen erhebt. Die Wandflächen zwischen diesem Aufbau sind in beiden Stockwerken wieder zweigeschossig, nur die oberste konkave Felderreihe bleibt geschlossen; darunter öffnen sich tiefe Nischen für Statuen an den Seiten, während die Mitte einen Pavillon gebiert, der selbst wieder „wie ein Schilderhaus“ mit dunkler Öffnung an Stelle eines Mittelfensters hinter der Balustrade steht. Im Erdgeschoss sitzen oben drei Nischen mit Statuen, in der Mitte S. Carlo von Engelflügel beschirmt, darunter der Eingang und seitlich zwei ovale Fenster in Kartouchen, wieder wie im Obergeschoss von Säulen mit einwärts und abwärts, oder aufwärts und auswärts schwingendem Gebälk begleitet. „Es ist unmöglich,“ schreibt der Architekt, der dies Wunderwerk gefeiert hat, „all das wirre Detail, all die gezierten Einzelheiten bis hinauf zu der treppenförmigen Spitze der Laterne zu schildern. Zum Überfluss ist dem Ganzen noch seitlich ein übereck stehender Turm angefügt, der in keiner Linie mit der Fassade stimmt, so dass an ihm sich die Profile hart und unkünstlerisch totlaufen.“ Da diese Zutat nur der perspektivischen Wirkung des Baues an der Strassenecke zuliebe (über ihrem dekorativen Wandbrunnen von Fontana) hinzugefügt worden, so erhellt grade aus ihrem Missverständnis die Eigenart des Borromini,

bei dem die plastische Absicht mit ihrem Formengedränge und ihren starken Kontrasten von Licht und Schatten stets die Oberhand behält über die malerischen Ausgleichungen und über das Gefühl für Übergänge, das bei andern Zeitgenossen auch in der Baukunst so fortschreitend sich ausgebildet hat. Der Eindruck der Bewegung ist eben nicht ohne Weiteres das Malerische, ebenso wenig wie dies vom stark schattenden Relief als solchem schon gesagt werden darf; aber Beides kann malerisch werden, wenn die Auffassung den Zusammenhang zwischen körperlichen und räumlichen Faktoren als die Hauptsache zu betrachten lernt. (Vgl. das „Motiv der Deckung“ bei Wölfflin.) Vergleichen wir in diesem Sinne die Fassade Borrominis an S. Carlo mit der Leistung des Carlo Rainaldi an S. M. in Campitelli, so leuchtet bei aller Verwandtschaft doch der Unterschied des Standpunktes ein. Die Langseite der Piazza Campitelli bietet sich fast ihrer ganzen Breite nach der ruhigen Anschauung dar, und die schlichten Hausfassaden zur Seite der Kirche leiten zur flächenhaften Auffassung hin. Beim Anblick von S. Carlo alle quattro fontane bestimmt uns immer die schräge Strassenperspektive, die Fassade wirkt als Koulisse oder als vorübergehende Erscheinung, aber nicht als Reliefbild von vorn auf die Mitte gesehen. Ja die Aufnahme von diesem Standpunkt wie der Kupferstich sie bietet,¹⁾ aus der per-

1) *Insignium Romae Templorum Prospectus* a Jo. Jacobo de Rubeis Romano . . . Anno 1684, vgl. dagegen die Aufnahme F. O. Schulzes bei Gurlitt.

spektivischen Fluchtlinie herausgerissen, offenbart unerbittlich den Charakter: es ist ein Bravourstück raffinierter Dekoration.

So kann Borromini auch nicht seine besten Gaben verwerten, wenn ihm nur die Gestaltung einer Aussenwand ohne Zusammenhang mit dem ganzen Baukörper und seinem Innenraum zugemutet wird, wie am Collegio di Propaganda Fide (Falda, Teatro I, 9) oder am Oratorio di S. Filippo Neri neben der Chiesa Nuova¹⁾, mit dem auch wol der Uhrturm am Hause der Padri di S. Filippo Neri an Piazza Monte Giordano zusammenhängt (Falda, Teatro I, 22). Während er drinnen hinter der Kirche S. Maria in Vallicella das Refektorium wieder in ovaler Form mit zahlreichen Nebengelassen vortrefflich in den beengten Überrest des Bauplatzes hineinpasst²⁾, schafft er an der Aussenseite mit ein- und ausgeschwungenen Wänden, auf- und abwogenden Giebeln und ebenso konsequent nun auch in Bewegung geratenem Kranzgesimse das Vorbild für den Palastbau, wie er selber an Palazzo Falconieri, selbst im Hofe, noch nicht gewagt hatte, wol aber sein eifrigster in Rom vereinzelt auftretender Nachfolger Gabriele Valvassori im Ausbau des Pal. Doria-Pamfili am Corso, dessen Hauptflügel am Platz des Collegio Romano am ehesten noch auf Borrominis eigene Rechnung gehört (bei Falda, I, 18 schon 1665 vgl. I, 27). — Auf den Vorübergehenden üben diese

1) Bei de Rossi a. a. O.

2) Letarouilly, Édifices de Rome moderne, I, 109.

geschwungenen Mauerflächen einen eigentümlichen Eindruck. Werden schon auf den ersten Blick „die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitelle desselben Ranges, dem Beschauer unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorgeführt, sieht er also gleichartige Formen gleichzeitig unter verschiedenem Winkel“ (Burckhardt), so wirken schon viele Anweisungen auf die dritte Dimension mit ihrem Anreiz zum Vollzug in der Vorstellung, wie wir ihn sonst beim Verfolg der Ortsbewegung erleben. Gehen wir nun wirklich, oder kommen an, ohne einen ruhigen Standpunkt zu finden, wo in der Überschau des Ganzen seine klare Gesetzmäßigkeit im Beharren erfaßt werden könnte, so entsteht für das Auge ein äusserst lebhafter Bewegungseindruck, den die Einbildungskraft sofort aufnimmt und mit Erinnerungsbildern der Bewegungsvorstellung verbindet. So ist denn „die Wirkung die, dass z. B. Säulen die nach verschiedenen Axen orientiert sind, sich beständig zu wenden und zu drehen scheinen. Man glaubt, ein wilder Taumel habe plötzlich alle Glieder ergriffen“ (Wölfflin). Aber es ist wichtig, sich klar zu machen, dass weder die Absicht, noch die Wirkung eine „malerische“ genannt werden darf. Die beste Probe dafür ist, dass keine Abbildung auf der Fläche den Beschauer befriedigt, der den Anblick des Originalwerkes selber erlebt hat und in der Erinnerung aufbewahrt. Man betrachte nur ein Mal die Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen von Martino Lunghi dem Jüngern (1650) in dem Stich bei Falda (Lib.

III, 23) oder im Holzschnitt (nach Fr. O. Schulze) bei Gurlitt. Bei der Betonung der Breitenaxe, die sich bei solchen Bauten von selbst ergibt, also auf dem malerischen Standpunkt ihnen gegenüber, vollzieht sich ausserdem im Eindruck der gewohnten Einzelformen ein bemerkenswerter Wandel. Wo bei der Vorherrschaft der Vertikale nur Empordringen der Kraft zu spüren war, da stellt sich jetzt der Schein des Schweren und Lastenden ein, — eine Gefahr wie sie vorher schon im Innern der Langhausbauten hervorgehoben wurde, die nur durch Kürzung der Fluchtlinien links und rechts vermieden ward. Hier nun will selbst der Giebel sich nicht mehr heben, sondern droht dem eignen Gewichte folgend herabzusinken, so dass eine Brechung, ein Wechsel der Richtung, ein Gewoge als Ausdruck spontanen Lebens zur Woltat wird für das ästhetische Gefühl.

„Das sind die Künste des Borromini“, ruft Wölfflin aus; aber auch nur seine. Denn sehen wir uns um, wer in Rom derselben Richtung angehört oder seinem Beispiel folgt, so ist es ausser seinen oberitalienischen Landsleuten Martino Lunghi, dem Jüngeren († 1657) und Carlo Fontana (1634—1714)¹⁾ oder Gabriele Valvassori kaum Einer von nennenswerthem Namen. Wirklich tonangebend wird Borromini für die Baukunst erst ausser-

1) Von ihm ist die Fassade an S. Marcello al Corso 1683, wo die Voluten schon durch Palmzweige ersetzt sind. Vgl. auch seinen früheren Bau S. Biagio e B. Rita alla Scala d'Araceli bei Falda I, 11 (also vor 1665).

halb Roms, besonders in seiner Rückwirkung auf die lombardische Heimat und Alles, was jenseits der Alpen auf diesem Wege den Barock empfängt. Rom selbst war noch immer viel zu monumental gesonnen, und die nächste Zukunft gehörte nicht dem bildnerischen Drang, der Borrominis beste Kraft beseelte, oder dem plastischen Schwulst, zu dem seine Nachfolger ihn übertrieben, sondern, wenn nicht alle Zeichen trügen, — einer andern Richtung, in der Bernini grade seine glänzendsten Gaben bewährte, während sein Nebenbuhler, verzweifelt gegen ihn aufzukommen, durch Selbstmord vom Schauplatz Roms verschwand.

Wem es aber darauf ankommt, die Richtung des Zeitgeschmackes und seinen fortschreitenden Umschwung zunächst in Rom allein zu verfolgen, der muss auch mit vorurteilsfreiem Auge die Dekoration der Innenräume prüfen, wo die Raumbestaltung Architektur sich aufs Innigste mit den Schwestern, der Plastik und der Malerei, verbündet und eine Einheit zu erreichen trachtet, deren Charakter sich deutlich verändert, sobald hier die Eine, dort die Andre dieser Genossinnen das Übergewicht über die rein architektonische Schöpfung erlangt.

Die plastischen Grundgedanken, denen Michelangelo die Baukunst dienstbar gemacht hatte, indem er den ganzen Bau gleichsam als organischen Körper aus bildsamer Masse herausmodellirte, oder doch im Wachstum daraus hervor darzustellen suchte, sie

vertrugen sich wenig mit einer sorgfältigen Kleinarbeit, die schon die letzten Meister der Hochrenaissance um so mehr abzustreifen gesucht hatten, je besser sie die monumentale Größe der Römerkunst zu verstehen gelernt. Selbst die Säulen und Pfeiler, die Nischen und Wandfelder, die Gebälke und Giebel mussten bei dieser Auffassung ihre Selbständigkeit verlieren und in viel bestimmterem Sinne als Glieder in den organischen Zusammenhang des Ganzen eingehen. Und in dem angestregten Ringen und Streben, in dem energischen Ausdruck eines Affektes, ja eines gegensätzlichen Fortschrittes von Unten nach Oben, mussten die Einzelformen ihr eignes Wesen um dieses Mächtigeren willen zeitweilig sogar verläugnen oder, in eine Zwangslage gebannt, das Gegenteil ihres ursprünglichen Charakters bedeuten. So treten die Säulensäulen unter das Joch und werden in die Wand eingeschachtelt wie Gefangene, so klemmen sich die Nischen in die Mauer und drängen gequetscht empor bis sie an Querlagen sich stossen. Diese neue Formensprache, die überall ein hochgesteigertes Innenleben verkündet, wie die plastischen Gestalten des gewaltigen Bildners selbst, bedarf nun, nachdem sie durchgedrungen ist und als Gemeinsames wiederholt wird, auch im kleineren Gebilde schon einer intimeren Befriedigung des subjektiven Formgefühles, als die Antike sie je versucht hat, und nähert sich immer bewusster der Gebärdensprache und dem Mienenspiel des besonderen Sinnes, d. h. der mimischen Beweglichkeit und variablen Natur eines psychologischen Vor-

gangs, der im Grunde nur successiv erfasst wird, als Evolution, und seinem eigentlichen Wesen nach transitorisch bleibt. Statt der ruhigen Beharrung und klaren Harmonie tritt die lebendige Bewegung ein und die vorwärtsdrängende Dissonanz.

Diese Richtung vervielfältigte sich, wenn statt des Hochdrangs allein, der nur im Centralbau den ganzen Körper einheitlich durchdringen kann, nun die Tiefenentfaltung hinzutrat, die durch Anfügung eines Langhauses an den Kuppelraum gefordert ward. Die fortlaufende Reihe der Pfeilerarkaden mit Gebälk und Attika darüber drängt freilich hüben wie drüben in lauter Vertikalen nach Oben, findet aber im Tonnengewölbe nicht allein die Verbindung und Ausgleichung der Langseiten mit der wachsenden Wucht ihrer Massen, sondern empfängt darin auch eine entschiedene Betonung der durchgehenden Bewegungsaxe, der Richtung in die Tiefe, und gewinnt so erst die Beziehung auf das weitere Ziel in Kuppelraum und Altarhaus, die zur Herstellung einer geschlossenen Einheit auch mit diesen Teilen des Baues treibt. Diese Einheit aber kann nur an der Leitungsbahn der Bewegungsaxe des menschlichen Körpers und an der Hand der vorwärts gerichteten Blicke geschaffen werden; d. h. im Anschluss an Ortsbewegung und Blickbewegung erlangt auch die Perspektive ihre Macht. Sie äussert sich schon in der Lichtführung, im Fortschritt der Intensitätsgrade, die wir in der Beleuchtung des Gesù und aller folgenden Kirchenbauten wie S. Andrea della Valle, S. Pietro, S. Ignazio, S. Maria in Campitelli beobachtet

haben. Aber auch die rein formale Gestaltung ergibt unter dem Einfluss dieser Blickbahn in die Tiefe eine andre Wirkung, als jede Abteilung, nur im Sinne des Hochdrangs betrachtet, ursprünglich als gewollten Charakter ausprägt. Die Längsrichtung im Verfolg des durchgehenden Gebälks, des Kämpfersimses, der Tonnenwölbung, giebt all diesen Wagerichten eine fühlbare Schwere, die dem Hochdrang der Pilaster, der Hermen, der Arkaden und Fenster widerstrebt. Wird jeder Abschnitt dieses Aufbaues aber durch Sonderung verselbständigt, durch Verkröpfung des Gebälks über den Hauptträgern die Fluchtlinie unterbrochen, so bedeutet das eine Auflockerung des strengen Zusammenhangs, der Geschlossenheit des Raumbildes aus einer einheitlichen Masse. Und so entsteht für den perspektivischen Anblick, der diese Raumeinheit wesentlich aufrecht erhalten soll, eine andre Wirkung, die der Plastiker zunächst garnicht will: die Zusammenschiebung der Formen hintereinander, so dass die ferneren in immer stärkerer Verkürzung erscheinen. Grade die Verkröpfungen decken sich zuerst, und die Formenfülle, die sich im Hochdrang nach Oben wirft, bietet sich dem Auge des Betrachters bei ruhigem Stillstehen neben bestimmten Formen als eine wulstige unverständliche Masse, im Vorübergehen aber als ein fortlaufendes Geschiebe, aus dem organische Gebilde hervorwachsen um wieder zurückzuschwinden, ein Werden und Vergehen also, das — über der gewöhnlichen Blickhöhe sich vollziehend — chaotisch bleibt. Je einheitlicher der Raum als ein

plastisches Geschöpf gestaltet ist, desto schlimmer werden diese Folgeerscheinungen: der Verzicht auf geometrische Klarheit und unverrückbares Auseinanderhalten der kubischen Verhältnisse raubt unserm Raumgefühl seinen Halt, die notwendige Voraussetzung ästhetischen Genusses.

Diese Einheit plastischer Gliederung wurde jenseits der Gebälkhöhe sowie der vermittelnden Attika dann gewöhnlich durch die Fortführung der nämlichen Organisation an der flachen Decke oder am Deckengewölbe erreicht. Die senkrechten Graden der Pilasterordnung und Rundbogenarkaden dazwischen entsenden ihre charakteristischen Vertreter hinauf, und es entstehen schematisch zunächst und deshalb unbefriedigend im organischen Sinne die Gurtbänder als Verbindung der Vertikalen und die kreisförmigen oder elliptischen Rahmungen dazwischen. Verschränkung der rechtwinkligen Bestandteile und der Kreissegmente führt zu den gebrochenen Rahmen und Kartouchen. Aber eine Befriedigung des plastischen Sinnes tritt auch hier erst ein, wenn der Schein des Wachstums eines Elementes aus dem andern gewonnen wird. Gleichzeitig aber regt sich das Bedürfnis, auch den Hochdrang dieses Wachstums auszuprägen. So wurzelt die Rahmenform fester auf Gebälk oder Attika und Gesimsrand, und umspannt die ganze Breite der zugehörigen Glieder des Joches, um nach Oben gegen den Höhepunkt des Tonnengewölbes oder gegen die Mittelaxe der Deckenlage sich zuzugipfeln, wie eine Baumkrone nach Oben sich verjüngt oder ein mächtiges Blatt

nach dem einen Ende sich zuspitzt. Soweit mochte auch die strenge Architektur unter der Führung eines Giacomo della Porta gedeihen.

Nun aber regt sich unter den oberitalienischen Meistern, die dann die Oberhand gewinnen, die alte Vorliebe der Renaissance für die Selbständigkeit der Glieder, und das Idealgebilde der freien Säule wagt sich immer häufiger wieder hervor. Mit ihr kehrt die Heiterkeit genuesischer Paläste, der Formenreichtum der Nachbarprovinzen nach Rom zurück, und eine neue Auflockerung der Baumasse wird die unvermeidliche Folge auch im Innenraum. Der Säule, dem plastisch selbständigsten Geschöpf der Baukunst, schliessen sich in den höheren Regionen, in den Zwickeln der Arkaden, auf den Sims und neben den Kartouchen nun Figuren nach dem Ebenbilde des Menschen an, und ersetzen wol gar die Volute, dies charakteristische Gebilde des eigentlichen Barock. Sie werden zu lebendigen Trägern frei schwebender Guirlanden, die in reizvollen Bewegungslinien die Vermittlung zwischen den Wänden herstellen und dem Auge die angenehmsten Blickbahnen gewähren. Das ist die Kunst des Pietro da Cortona, aus der sich die weiteren Fortschritte samt und sonders, wenn auch in langsamem Fortschritt, erst ergeben. Sehr entscheidend ist auch hier die Unterordnung des Figürlichen unter die Forderungen der Komposition des Ganzen: wie die Säulen und Nischen in allen Grössen verwertet werden, so wechseln auch die menschenähnlichen Gestalten ihren Mafsstab zwischen dem Kolossal und dem Win-

zigen, besonders langgestreckte Engelburschen und zwerghafte Kinder wohnen bald so friedlich bei einander wie Michelangelos Moses zwischen den beiden Frauen am Grabmal Julius' II.

Je mehr der daseinsfröhliche Sinn der Renaissance, die Weltfreude nach dem ersten Druck wieder durchbricht, desto mehr vermenschlicht sich der Mafsstab, desto mehr besinnt sich auch die Bildnerei wieder auf ihr eignes humanes Wesen; aber die Beispiele, wo sie selbständig auftritt, sind noch sehr selten. Fast überall steht sie im Dienst der Architektur und wird so zur Dekoration, d. h. Bestandteil eines grösseren Ganzen: der geschmückten Wand aussen, oder des Innenraums.

Solange noch in diesem Ganzen das Prinzip der plastischen Gestaltung, das wir als Seele des eigentlichen Barockstils betrachten, die Herrschaft behält und damit die Vertikale dominiert, ergiebt sich auch für den Figureschmuck eine natürliche Abstufung, wie in der Wiederholung homologer Glieder in immer vollkommenerer und verfeinerter Form von Unten nach Oben, oder von den Seiten nach der Mitte zu. Sowie aber die Verselbständigung der Teile zu vielgliedriger Harmonie nach dem Sinne der Renaissance zurückkehrt, entsteht natürlich ein Konflikt in der Verteilung der Werte. Und so erklärt sich „das Missverhältnis der Dekorationsweisen zu einander“, das Jakob Burckhardt als Hauptübel bezeichnet, — wie für die Architekturformen, so für die plastische Dekoration zunächst.

Ein weiterer Schritt zur Ausgleichung ergiebt

sich dann durch die Verwendung eines bequemern, schnellfertigeren und billigeren Materials, das diese Gestaltenfreude eher befriedigt als Marmor und Bronze: der Stuckmasse. Damit tritt zunächst allerdings ein grellereres Weiß und stralendes Gold an die Stelle; das stärkere Hervortreten der figürlichen Bestandteile aus den dunkleren Tönen des Baumaterials und der sonstigen Wandbekleidung stört wieder empfindlicher. Es verletzt das Auge ein neues Missverhältnis auf dem Gebiet der farbigen Dekoration, das in seinen schreienden Kontrasten den Mangel an aller Vermittlung nicht selten so stark bemerkbar macht, dass der Sinn fürs Malerische völlig zu fehlen scheint. Und doch sollte man meinen, das Auftreten eines Malers wie Pietro da Cortona müsse für die Ausgleichung der heterogenen Bestandteile von besonderem Einfluss gewesen sein, besonders wo er nicht die Ansschmückung allein, sondern die Raumgestaltung selber mit übernahm. Seine Malereien im Palazzo Barberini, in denen die gemalten Nachahmungen von Stuckornamenten eine Rolle spielen, seine Ausstattung der Chiesa nuova (S. M. in Vallicella) mit voll ausgebildeten Stuckfiguren, Kartouchen und Übergangsgebilden aller Art, seine festliche Bereicherung des Innern von S. Carlo al Corso, und die einheitliche Durchführung von S. Luca e Martina beim Forum haben unstreitig zur Förderung des malerischen Gefühles in Rom beigetragen. Aber es ist unläugbar, dass auch bei ihm das Gemeinsame zwischen den drei Künsten, die in seiner Deckendekoration zusammen wirken, vorwiegend im Pla-

stischen gesucht wird. Der Schwung der Körper und Linien, die Ersetzung aller Graden durch Kurven, besonders durch geschweifte Diagonalbewegungen und Gliederverschlingungen sind die Grundzüge seines Verfahrens. Nirgends wird das Vortreten starker Lichter vor dunkeln Schatten geopfert oder gemildert. Im Gegenteil, die Vervielfältigung der Formlagen im Widerspruch mit der Natur, ganz nach Analogie der Häufung tektonischer Glieder, wie Dreiviertelsäule, Pilaster nebst begleitenden Halbpilastern u. dgl. verdankt wol ihm die Einführung in diese plastische Dekoration und damit auch in die Malerei, besonders auch der Franzosen, die sich seinem Vorbild am eifrigsten angeschlossen.

Aber das Hauptmaterial, das jetzt zur Gestaltung der tektonischen wie der figürlichen Gebilde verwandt wird, die Stuckmasse, gestattet selbst ja verschiedene Grade der Mischung, eine Abstufung, wie von den härtesten Teilen des Knochengerüstes zur Weichheit des Fleisches, ja zur mannichfaltigen Textur der schwereren und der leichteren Stoffe; selbst zu Blumengehängen und flatternden Bändern wird sie verwertet, und eignet sich deshalb vor Allem, die Übergänge zwischen dem Körperhaften und der Fläche herzustellen, d. h. von der dreidimensionalen Form allmählich in die zweidimensionale Anschauung überzugleiten. Die Ausbeutung dieser Vorteile für die bildmäßige Ausgleichung plastischer Formen im Innenraum wäre gewiss schon zeitiger zur Klarheit über sich selbst gelangt, wäre nicht in Francesco Borromini noch einmal ein unläugbar genialer, wenn

auch manchmal verzweifelter Vorkämpfer des plastischen Prinzips dazwischen getreten.

Bei Borromini werden alle Bauglieder zu dekorativen Hilfsmitteln für seine Absicht auf den Schein organischer Gestaltung. Er verwendet nicht allein die überlieferten Ordnungen willkürlich zu diesem Zweck, den Eindruck lebendiger Bewegung zu erzielen, sondern erfindet neue Einzelheiten, die ausdrücklicher noch dazu dienen sollen. Diese Stellung Borrominis als Beweger des bildsamen Stoffes drängt sich uns in jeder Linie, in jedem Schattenschlag seiner Raumgebilde wie S. Ivo della Sapienza und S. Carlo alle quattro Fontane entgegen; aber sie wird auch durch alle seine Altaranlagen und dekorativen Aufbauten bezeugt. Hier ist es, wo das Tabernakel von S. Peter, das Bernini 1633 geschaffen, während der nächsten Jahrzehnte seine fast schon exotischen Früchte trägt. Der Aufbau des Hochaltars besonders wird zum Gegenstück im Innern für die Fassade, und von selbst ergibt sich bei dieser Perspektive die Ähnlichkeit mit Theaterbau und Theaterdekoration, die der Theoretiker dieses Zweiges, der Jesuitenpater Pozzo, ganz ruhig eingesteht, und ohne die wir die folgende Entwicklung des Stiles durch die Bibbiena hin und über Guarini hinaus garnicht zu erklären vermöchten. Es war dann die Deckenmalerei eines Genuesen wie Gaulli im Gesù, und des Pozzo selbst in S. Ignazio, die den Kirchenräumen wieder zur Einheit half, freilich in prunkvollem Reichtum und auf völlig malerischer Grundlage.

Wenn Borromini im zweiten Hof des Palazzo Spada seine perspektivischen Kenntnisse an einem Säulengang dazu verwertet, dem Besucher eine größere Tiefe vorzuspiegeln als wirklich vorhanden ist, und deshalb von vollrunder Ausführung der Bauformen zur Reliefprojektion auf die Fläche übergeht, nach hinten auch den Fußboden ansteigen lässt und alle Verhältnisse um ein Drittel verkürzt¹⁾, — so tut er im Grunde damit nichts Anderes, als was er in Mailand schon von Bramante am Chor von S. Satiro gesehen hatte. Aber sein Kunststück im Palazzo Spada blieb ein harmloser Scherz an unverfänglicher Stelle gegen das Bravourstück, das Bernini mit dem ganzen Platz von S. Peter zu veranstalten wagte. Ins Gebiet der Innendekoration leitet jedenfalls eben deshalb die Prunktreppe des Vatikanischen Palastes über, ein andres Wunderwerk Berninis, die berühmte Scala regia. Auf einem ungünstigen Raumstreifen, dessen Grundlinien nach hinten leise zusammenfliehen, benutzt er die scheinbare Verlängerung der Wände, stellt koulissenartig Säulen davor, um den Eindruck der Rauntiefe erst recht zu verstärken, und verringert alle Verhältnisse wie in den Theaterstrassen nach hinten zu. Das Tonnengewölbe steigt zwischen dem graden Gebälk der Säulen mit reicher Kassettengliederung und regelmäfsig wiederkehrenden Gurtbändern an, in der Mitte seines Laufes von einem Podest mit hellem Seitenlicht unterbrochen, wo die

1) C. Fontana, *Il tempio Vaticano*, p. 239. Letarouilly, Tafel 243. Grundriss.

Säulen eng aneinanderrücken wie am Anfang. Hier an der Stirnseite, wo als Grundmotiv des Ganzen das Bramantefenster der Sala regia erscheint, d. h. ein Rundbogen in der Mitte auf dem graden Gebälk der eingestellten Säulen, — halten schwebende Engel das Wappen des Papstes und stossen in die Posaune, während auf dem vorbereitenden Podest, zu dem der staunende Besucher auf wenigen sanften Stufen emporgleitet, dem grossen Fenster gegenüber, zur Rechten der Kaiser Konstantin zu Ross denselben Affekt versinnlicht, nämlich bei der stralenden Erscheinung des Kreuzes, die ihn überrascht. Das Ross fust mit den Hinterbeinen auf einem Sockel, hebt aber, sich bäumend, die vorderen hoch in die Luft; der sichere Reiter wirft sich ebenso zurück und begleitet mit staunender Gebärde den Aufblick zur Höhe, — wohin? fragen wir vor dem Vorhang, der hinter dem malerischen Reiterbild als Folie die Wand verhüllt, und wären zufrieden, von dieser Draperie nur hinauf geleitet zu werden zum Licht, das wirkungsvoll genug durch die Scheiben fällt, oder zu den Wolken am Himmel draussen, die es verbergen; aber da stösst unser Auge noch auf eine weitere Vorkehrung, die nur auf den abziehenden Gast wirken kann, dem man mit Fackelschein heimleuchtet: ein grosses vergoldetes Kreuz in der Ecke des Fensters oben, die sich dem Kommenden verbirgt. So reichen sich in dieser Zeit das krasse Wirklichkeitsbedürfnis und die naive Theaterillusion die Hände selbst an der Schwelle des apostolischen Palastes, und die Vision des Konstantin für den Ankömmling mischt sich für den

Scheidenden, wenn er an jenem Zeichen droben achtlos vorübereilen sollte, mit einem Anklang an die Vertreibung Heliodors.

Bei solchen Tendenzen lässt sich von vornherein vermuten, dass die innere Umgestaltung einer Kirche aus den Tagen der Frührenaissance, wie S. Maria del Popolo, mit ihren bescheidenen Höhenmassen und der Gedrungenheit aller Formen, nur völlig missglücken konnte. Die Lieblingskirche Sixtus' IV. hat dadurch nur die Einheit ihres ursprünglichen Charakters eingebüsst und ist durch alle Erleichterung und Erhellung des Obergadens, durch allen Goldglanz am Hochaltar und flatternde Engel überall doch kein bezaubernder Tempel nach dem Herzen Alexanders VII. geworden. Aber unverkennbar ist das Verlangen nach mehr Licht, nach Aufhebung des Drückenden und Beklemmenden, nach freundlichen Eindrücken ringsum. Einzelne Heiligtümer in besonderm Raume weiß Bernini freilich mit Meisterhand auf die raffinierte Wirkung für den Augenschein zu berechnen. In den Kapellen von S. Domenico e Sisto ebenso wie S. M. della Vittoria ordnet er für seine Skulpturen eine Art Rundhalle an, indem er die Rückwand nischenartig zurücktreten und vorn eine Säulenreihe konvex sich vorschieben lässt. Fällt nun wie hier durch ein eignes Fenster das Licht aus möglichster Nähe auf das Bildwerk, wol gar durch farbige Glasscheiben, die unserm Auge verborgen sind, auf die vergoldeten Stralen oder die glattpolierten Marmorflächen, die selbst in besonderm Farben gewählt sind, so entsteht wieder jene selt-

sam gemischte Wirkung, die damals aufgeboten werden musste, um des Herzens Härte zur gläubigen Andacht fortzureissen. In die visionäre Erscheinung selbst, die hier gewollt wird, muss sich ein möglichst sinnfälliges Quantum stofflicher Leibhaftigkeit hinein retten, wenn sie den Künstler wie seine Gemeinde befriedigen soll. Und in solchem farbigen Helldunkel offenbart sich das Geheimnis der Klosterzelle: auf einer Wolkenmasse, wie auf schwellenden Kissen liegt hier eine Nonne; „in hysterischer Ohnmacht,“ sagt Burckhardt, „mit gebrochenem Blick streckt sie ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil, dem Sinnbild göttlicher Liebe, auf sie zielt,“ — das ist die Verzückung der heiligen Teresa.

Das letzte und handgreiflichste Dekorationsstück Berninis ist dann seine *Cattedra di S. Pietro*. Dieser ideale Tron des Apostelfürsten, auf den seine neu erwählten Nachfolger erhoben werden, ist ein riesenhafter Aufbau aus kostbarem Stein und vergoldeter Bronze, aus tektonischen und menschlichen Gebilden, die allesamt phantastisch unter dem ovalen Mittelfenster der Chortribuna zusammengreifen, durch deren gemalte Scheiben die Abendsonne stralend zwischen goldgelben Wolken die Taube des heiligen Geistes über dem Haupt des Gekrönten erscheinen lässt. Auf einem Steinsockel stehen die gigantischen Bronzegestalten der vier Kirchenväter in ihren flutenden Pontificalgewändern und halten an geschwungenem Volutengestell den ebenso gewaltigen Tronstul, hinter dessen Lehne mit jubelnden, Papstkrone und Schlüssel

tragenden Engelkindern, mit Wolkengeschiebe und Sonnenstralen aus verschiedenem Material, die Überleitung zwischen Freigruppe und Reliefwand mit dem Ausblick in das Glasgemälde dazwischen vermittelt wird. Es giebt kein Beispiel, in dem die Verwandlung des künstlerischen Wollens dieser Zeit so unbezweifelbar versinnlicht wäre wie hier: die letzte abenteuerlichste Steigerung des Hochdrangs, von übermenschlichen Erdensöhnen selbst vollzogen, aber im Taumel der rauschenden Bewegung, die doch Beharrung in Ewigkeit bedeuten will, hinüberjauchzend in die Weite des Alls da draussen, durch Wolken zum Licht, zum Urquell alles Lebens empor. — Das mochte den Zeitgenossen wie eine höchste Verwirklichung des Gedankens erscheinen, den man als Seele im ganzen Schaffen Michelangelos zu ahnen gelernt, denn die eigenste Zutat in diesem Motive, den innersten Hohn dieser Stulfeier konnten sie nicht durchschauen, wie niemand den Balken im eignen Auge sieht. Statt der siegreich schwebenden Kuppel über den vier Kreuzarmen droben wird hier von den athletischen Säulen der Kirche ein totes Koloss, aus Tronsitz und Sedia gestatoria zusammengewachsen, empörgeschwenkt und hoch gehalten, als wären die Kirchenväter verkappte Sesselträger des Papstes und Matadoren der Arena zugleich, und weil dies pomphafte Stück Möbel, das ihren Triumph ausmacht, doch nur ein schwerfälliger Klotz ist, und mögen sich noch so viel Stulanbeter vor ihm beugen, so bleibt nichts Anderes als einleuchtender Höhepunkt übrig, denn die Zuflucht zum heiligen Geiste,

wenn seine Stralen nur gnädig kommen wollen und die liebe Sonne, die auf Gerechte und Ungerechte herniederscheint, soviel helfen mag, wie man sie braucht.

Bernini „bedarf auch des irrationalen Elementes“, wo er während seiner späteren Zeit die Ausschmückung freier Plätze mit Brunnen und Bildwerken unternimmt. In der großen Brunnengruppe der Piazza Navona ist dies „der mit unsäglicher Schlaueit arrangierte Naturfels“, aus dessen Höhlung die wilden Tiere hervorschauen, während vorn die Flussgötter lagern. Durch diese Beigabe wird das Thema selbst viel geographischer gefasst, d. h. die charakteristische Umgebung der Flüsse selbst hineingezogen, nämlich so wie beim Maler, — ich erinnere nur an Rubens. Damit aber verschiebt sich auch die Voraussetzung, die man als selbstverständlich aussprechen zu dürfen glaubt, Bernini „strebe hier nach dem Ausdruck elementarer Naturgewalten im Sinne Michelangelos, allein er könne statt eines bloßen gewaltigen Seins auch hier sein Pathos nicht unterdrücken“. Diese Flussgötter am Brunnen sollen und wollen überhaupt keine Selbständigkeit beanspruchen, die sich von Innen für sich allein erklärt; sie sind hier in ihre zugehörige Umgebung zwischen die Tiere, die Pflanzen ihres Landes gesetzt, dessen Geschichte somit auf sie zurückwirkt, und das flüssige Element zu ihren Füßen, wie der Fels in ihrem Rücken stellen vollends den Zusammenhang her. Ja, die Oberfläche des Nackten ist sehr beachtenswerter Weise hier nicht blank poliert, sondern mit dem porösen Gestein daneben

in Einklang gebracht. Am Sockel des Obeliskens entfalten sich Bilder je nach seinen Seiten, und der „Naturfels“, auf dem er ruht, ist eben deshalb nicht tektonisch, nicht plastisch, sondern dekorativ nach denselben malerischen Grundsätzen behandelt wie Draperie, d. h. in zusammenhängendem Fluss der Linien und Flächen, mit absichtlicher Vermeidung aller stereometrischen Regelmäßigkeit oder krystallinischen Gesetzes. Und an malerischer Wirkung ist das Ganze jedenfalls den Quattro Fontane wie dem Moses, der die Acqua Felice aus dem Grottenfels der Nische schlägt, weit überlegen.

Vom malerischen Standpunkt erklärt sich auch die Form des Brunnens auf Piazza di Spagna mit der Barcaccia, die vor der spanischen Treppe schon vorhanden war. Der Breite des Platzes zuliebe dehnt sich das Ganze, ohne höheren Aufbau, vielmehr mit dem Hinweis auf die Seiten, während das Becken sogar als Bassin in den Boden verlegt ist. Auch hier also ein Symptom des innern Umschwungs künstlerischer Prinzipien, die Wendung zur zweiten Dimension, zu der sich schon Maderna gelegentlich, wenn auch in strengern Formen, bereit fand. Die Durchführung der malerischen Tendenz ist auch für Berninis Entwicklung um so bedeutsamer, je verständnisvoller er selbst dem früheren Ideal, dem Hochdrang auch des feuchten Elementes gehuldigt hatte. Wie Madernas Springbrunnen auf dem Platz vor S. Peter die glücklichste tektonische Lösung in der balusterartigen Pilzform gegeben, die doch immer noch keine einheitliche Verbindung der Naturkraft

des Wassers mit dem künstlerischen Motiv der Gestaltung als solchem darbot, hat Bernini mit seinem Tritonen auf Piazza Barberini die lebendige Verschmelzung des plastischen Gebildes mit dem vollen Stral des Springquells vollzogen. Bei der drästischen Art, wie die Muschelschale sich ausgreifend vom Boden hebt, ein abenteuerliches Gewächs, stofflich den Tropfgesteinen im Schofs der Erde verwandt, und doch den Schaltieren auf dem Grund des Meeres durch den organischen Trieb seiner Gestaltung vergleichbar, der als Willensregung überall seinen Nerv hervorreckt; — wie in ihrer Mitte dann das Getier sich regt und zusammenschliesst, um als lebendigen Träger seines dumpfen Dranges den Triton selbst zu entsenden, der wieder mit eifrigem Bemühen ein Muschelrohr an den Mund setzt, um den Schwall der Flut wie den Luftstrom seines Odems hervorzutreiben, so dass der Schall seiner Tuba sich ins brausende Gedröhn der Wasserader verwandelt, — bei so sinnfälliger Sprache des durchgehenden Gefühls kann wol kein Zweifel bleiben, dass für den Künstler und seine Zeitgenossen das Aufspringen des Wassers noch mindestens ebenso Hauptsache bleibt, wie das Niederrauschen und Überfliessen in breiter Masse schon als willkommener Erfolg begrüßt wird. Die malerische Wirkung des letzteren löst aber bereits unläugbar malerische Empfindung auch des Plastikers aus; und die Vermittlung aller Formen mit einander und mit dem aesthetischen Raum, der das Ganze schon als bewegliches Medium des auf und ab strömenden Wassers und als Atmosphäre

zerstäubter Silbertropfen umgiebt, beweist, wie stark sie zur malerischen Absicht geworden¹⁾).

Bald erfasst der malerische Sinn auch dies Motiv der Entfaltung im Nebeneinander für sich allein und ordnet, wie an Wänden herabfallend, so auf eigens dazu aufgehäuftes Felsgestein die vielgeteilte, hin und wieder springende Kaskade, deren Wesen eben in der Zerlegung der Vollkraft in lauter einzelne Streifen, Spiralen, Spritzwässerlein und schäumenden Gischt besteht und stets in die Breite sich auseinander legt. Darin malt sich wieder, wie einst im Hochdrange des vollen Strales, nun die veränderte Sinnesart der Zeit, wie ihr Geschmack so auch ihr innerstes Wesen.

„Schönheit ist Kraft“ verlangten die kraftvollen Charaktere zur Geltendmachung und zum Genügen ihrer selbst; sie liebten Trommelschall und Drommetenklang wie das Rauschen der Elemente zur Bekräftigung ihrer eignen Willensenergie, wie als Echo ihres würdevollen Auftretens. — „Schönheit ist Kraft“ betet auch ein schwächeres Geschlecht; wer sie selber nicht mehr besitzt, liebt sie desto schwärmerischer an Andern und genießt sie mit Freuden an Seinesgleichen. Aber die Lust an Allem „was sauset und was brauset“ geht auch vorüber; das Ohr fühlt sich beleidigt, die Stimme, die mildere, wird vom Geräusch zu sehr übertönt, wo das Auge

1) Sehr beachtenswert für die Auffassung der Muschel ist auch das dekorativ überhaupt lehrreiche Titelblatt von Falda, Lib. I, 2 (1665. Vedute delle Fabriche Piazze u. s. w.).

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