

Römische Barockkirchen

1.

Das europäische Bewußtsein hat sich so sehr daran gewöhnt, Italien im allgemeinen und Rom im besondern als den klassischen Boden alter Kunst anzusehen, daß man meist gar nicht daran denkt, wie eng beschränkt die Zeiträume sind, für welche diese Meinung wirklich Geltung beanspruchen darf. Rom zum Beispiel spielt seit dem Zeitalter der frühchristlichen Basiliken bis zum 16. Jahrhundert in der Kunstgeschichte alles eher als eine führende Rolle, und es ist merkwürdig genug, daß nicht einmal im 12. und 13. Jahrhundert, wo das Papsttum auf der Höhe seiner Machtentfaltung stand und eine ganze Anzahl gewaltiger Persönlichkeiten aufzuweisen hatte, diese Tatsache in der römischen Kunst einen angemessenen Ausdruck fand. Und was im besondern den Kirchenbau angeht, so steht Rom auch im Zeitalter der Renaissance hinter Florenz und Norditalien nicht nur künstlerisch und stilistisch, sondern auch im materiellen Aufwand noch jahrzehntelang weit zurück. Erst unter Julius II. stellte sich mit dem Neubau der Peterskirche nach einem Worte Burckhardts „das Papsttum auf lange Zeit an die Spitze alles Monumentalen im ganzen Abendlande“. Indessen blieb auch dieser Bau, der in seinen Anfängen mehr vom Repräsentationsbedürfnis als von einer eigentlichen religiösen Bewegung getragen wurde, für Jahrzehnte völlig isoliert und hatte zunächst keine allgemeinere kirchliche Bautätigkeit zur Folge. Mit einem Worte: Die Renaissance in Rom, die für die Kunst im allgemeinen ein goldenes Zeitalter darstellt, hat abgesehen von St. Peter dem Kirchenbau nur geringe Förderung angedeihen lassen, und deutlich spiegelt sich darin die Tatsache, daß diese Periode, so glanzvoll sie nach außen in Erscheinung trat, für das innere Leben der katholischen Kirche eine traurige Verfallszeit war.

Von diesem Standpunkt aus erscheint der Sacco di Roma, der sich 1527 wie ein Raubheiß auf die Hochblüte der römischen Renaissancekultur legte und dem Zeitalter Julius' II. und Leos X. ein jähes und schreckliches Ende bereitete, wie ein wohlverdientes Strafgericht, und als solches wurde er von den Zeitgenossen und vom damaligen Papste Klemens VII. auch aufgefaßt. „Wenn durch unsern Jammer“, schrieb damals Sadolet an den Papst, „dem Zorne und der Strenge Gottes genuggetan ist, wenn diese furchtbaren Strafen uns wieder den Weg öffnen zu besseren Sitten und Gesetzen, dann ist vielleicht unser Unglück nicht das größte gewesen.“ Freilich mußte derselbe Sadolet bald erkennen, daß weder eine einmalige Erschütterung noch der gute Wille eifriger Reformfreunde genügte, um die allgemeine Verderbnis des Zeitalters auf einmal zu überwinden. „Wenn auch das Haupt, der Papst“, so schrieb er Jahre darnach unter Paul III. an seinen Freund Contarini, den optimistischen Eiferer für die Reform, „die besten Absichten hegt, er vermag weniger als die Verderbnis der Zeiten.“ Er spricht von langen Umwegen, die der Heilungsprozeß einschlagen müsse, und die Entwicklung hat ihm recht gegeben. Nur auf langen Umwegen setzte sich die Reform durch, und es gehört zu den interessantesten und lehrreichsten Kapiteln der Kirchengeschichte, wie der Geist der katholischen Restauration, dem nun einmal die Zukunft

gehörte, durch alle Schwierigkeiten und Hindernisse, Widersprüche und Rückfälle hindurch siegreich vordringt und alles in allem doch geradewegs auf das Ziel lossteuert.

Es entspricht nur der Regel, daß der Gedanke der Reform auch diesmal nicht von den leitenden Kreisen ausgegangen war, sondern zuallererst bei eifrigen und vielfach heiligmäßigen Privatpersonen Macht gewann, dann aber angesichts der tatsächlichen schreienden Mißstände und unter dem Drucke des allenthalben drohenden Abfalls auch von der Kurie selber aufgegriffen und schließlich zum Siege geführt wurde. Es ist eines der merkwürdigsten Beispiele für die Macht der Ideen, wie selbst Päpste, die ihrer persönlichen Vergangenheit und Geistesrichtung nach zu ganz andern Dingen bestimmt schienen, in die Reformbewegung hineingezogen wurden, wie Paul III., Julius III., Pius IV. Träger des Reformgedankens in das völlig verweltlichte Kardinalskollegium aufnahmen und ihnen dadurch für die Auswirkung ihrer Ideen das rechte Arbeitsfeld verschafften, wie sie die Inquisition neu begründeten, das Tridenter Konzil beriefen und es trotz zweimaliger Unterbrechung glücklich zu Ende führten.

Trotz alledem war noch immer die Ansicht weit verbreitet, daß man in Rom die Reform nicht ernstlich wolle und durch entsprechende Dispensen auch die Absicht des Konzils gegenstandslos machen werde. Bald aber mußte man sich vom Gegenteil überzeugen, und schon Pius IV. zeigte, von seinem Nepoten Carlo Borromeo angetrieben, in der Durchführung der Konzilsbeschlüsse einen unerwarteten Ernst. Um so mehr gilt das von seinen Nachfolgern, da von nun an auch bei den Konklaven die Wahl einer würdigen und auf die Reform der Kirche bedachten Persönlichkeit selbstverständliche Voraussetzung war. Selbst einem Paul III., der doch die Reform der Kirche eingeleitet hatte, wäre in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Tiara nicht mehr erreichbar gewesen.

Indessen sind es nicht die Päpste allein, denen die Reform der Kirche zu verdanken ist. Die von Sadolet erwähnten langen Umwege und die Arbeit im Kleinen und an den einzelnen blieben ebenso wichtig und notwendig wie die geradewegs aufs Ziel lossteuernden allgemeinen Erlasse der Päpste. Und hier trat nun die Arbeit der großen Heiligen ergänzend ein, der sie durch die Gründung eigener religiöser Genossenschaften dauernden Fortbestand und größere Ausbreitung zu geben wußten. So gründete A. M. Zaccaria den Orden der Barnabiten, Hieronymus Amiliani den der Somascher; Kajetan von Tiene, von Carafa unterstützt, ist der Stifter der Theatiner; Philipp Neri gründete das Oratorium und Ignatius von Loyola die Gesellschaft Jesu. Durch das Beispiel dieser neuen Genossenschaften und durch die vielfach von ihnen gegründeten und geleiteten Schulen und Seminarien hob sich auch das geistige und sittliche Niveau des Weltklerus, und es war selbstverständlich, daß von dieser neuen Welle einer ernsteren und vertieften Frömmigkeit bald das ganze Volk ergriffen werden mußte. Zahlreiche Zeugnisse von Zeitgenossen schildern uns diesen Umschwung in Rom, die Besserung der Sitten, den neuen Eifer für Wallfahrten, feierliche religiöse Aufzüge, Predigten, Gottesdienste, den Zudrang des Volkes zu den religiösen Veranstaltungen der neuen Orden oder zu den Feierlichkeiten der Karwoche, die Begeisterung

für kirchliche Dinge, für Klostergründungen und Kirchenbauten. Und damit stehen wir an dem Punkt, wo sich der neuertwachte Geist auch für die römische Kirchenarchitektur allmählich auszuwirken begann¹.

2.

Während die Gotteshäuser, die Rom im letzten Viertel des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts neu erstehen sah, sich an den Fingern abzählen lassen und zum größeren Teil nur einen recht bescheidenen Umfang aufweisen, setzt in der zweiten Jahrhunderthälfte auf einmal eine jäh gesteigerte kirchliche Bautätigkeit ein. Die Ausschmückung der Titelkirchen, die Anlage von reich ausgestatteten Grabkapellen, die Unterstüßung der neuen Orden bei deren Kirchenbauten nimmt nun unter dem Vortritt der Päpste auch bei den Nepoten und sonstigen Kardinälen ganz andere Dimensionen an. Symbolisch für die veränderte Lage und für die neuen Interessen ist der Schwung, der seit Paul III. den Bau von St. Peter erfaßt und der nun ständig zunimmt. Aber auch in allen übrigen Kirchen Roms setzt ein nimmermüder Verschönerungseifer ein, der freilich auch viel Wertvolles zerstörte. Vor allem aber sind es die zahlreichen Neubauten, in denen die religiöse Erneuerung sichtbaren Ausdruck findet. Es seien hier einige besonders wichtige Beispiele aufgeführt, bei denen zugleich der Anlaß des Baues für den Geist des Zeitalters bezeichnend ist.

Noch unter Paul III. wurde am großen Hospital von S. Spirito in Cassia nahe bei St. Peter der Neubau der Kirche begonnen. Um dieselbe Zeit gründeten Männer, die zu den Hauptvertretern der Reform gehörten, darunter Ignatius von Loyola, Gaetano, Carafa, Kardinal Cesi eine Bruderschaft für gefallene Mädchen, und nachdem Carafa als Paul IV. Papst geworden, nahm diese Gründung einen raschen Aufschwung. Die Mädchen wurden in einem eigenen Hause untergebracht, bis sie heirateten oder in einen Orden eintraten, und Kardinal Cesi ließ 1560—1564 die der Bruderschaft vom Papste zugewiesene alte Kirche S. Caterina dei Funari von Grund auf neu erbauen. Zu einer ähnlichen Stiftung bewog 1563 Carlo Borromeo seinen Onkel Pius IV., der außerdem in den Ruinen der Diokletianthermen ein großes Kartäuserkloster errichtete und durch Michelangelo den Hauptsaal der ehemaligen Thermen 1561—1566 zu einem monumentalen Gotteshaus umgestalten ließ und auch S. Maria in Traspontina neu erbaute. Selbst sein Nachfolger Pius V. (1566—1572), der sich doch dahin äußerte, die Päpste sollten die Welt weniger durch Bauten als durch ihre Tugenden erfreuen, hat sich dem Geist der Zeit nicht ganz zu entziehen vermocht. Unter ihm, der selber dem Dominikanerorden angehörte, wurden die beiden Dominikanerinnenklöster S. Domenico e Sisto und S. Caterina da Siena mit ihren Kirchen gegründet und der Bau von St. Peter wurde eifrig gefördert. Unter seinem Pontifikate begann auch der Bau eines Gotteshauses, das auf die Entwicklung der

¹ Anmerkung der Schriftleitung. Der Verfasser dieser Abhandlung, Propst Josef Weingartner, hat soeben im Verlag Kösel-Pustet ein Buch „Römische Barockkirchen“ erscheinen lassen, das an der Hand zahlreicher prächtiger Bilder die hier entwickelten Gedanken weiter ausführt. Das Buch sei allen Kunst- und Romfreunden als Geschenk- und Erinnerungswerk angelegentlich empfohlen.

barocken Kirchenarchitektur in Rom und im ganzen Abendlande wohl den größten Einfluß ausübte, des Gesù. Schon Ignatius hatte den Bau einer würdigen Ordenskirche ins Auge gefaßt, konnte aber seinen Plan aus Geldmangel nicht verwirklichen. Unterdessen hatte aber der von ihm gegründete Orden an Mitgliederzahl und Bedeutung derart zugenommen, daß die Errichtung einer eigenen Kirche nicht länger verschoben werden konnte. Außerdem fand sich in Kardinal Farnese, dem Nepoten Pauls III., ein fürstlicher Gönner, und auch Gregor XIII. (1572—1585) förderte den Bau durch reichliche Beiträge.

Mit diesem hochwichtigen Bau, der 1584 eingeweiht wurde, gewinnen die neuen Ordensgründungen, die für die ganze katholische Restauration von so ausschlaggebender Bedeutung waren, zum ersten Mal auch auf den Kirchenbau entscheidenden Einfluß. Bald folgen den Jesuiten die Oratorianer und Theatiner nach, deren Kirchen S. Maria in Vallicella und S. Andrea della Valle 1580 und 1591 begonnen wurden. Für letzteren Bau hatte Kardinal Alessandro Peretti-Montalto, der Nepot Sixtus' V., bei seinem Tode bereits 160 000 Skudi ausgegeben; außerdem verfügte er in seinem Testamente mit Erlaubnis Urbans VIII., daß von seinen Einkünften auf weitere zehn Jahre noch je 6000 Skudi für den Bau verwendet werden sollten.

Dem Bau des Gesù mußten zwei, dem von S. Maria in Vallicella sogar drei kleinere und ältere Kirchen weichen — ein charakteristischer Zug für die großartige, aber ältere Werte nicht weiter respektierende Baugesinnung dieser Zeit. Auch die mächtigen Ausmaße der neuen Kirchen und ihre monumentalen Fassaden und immer gewaltiger in die Höhe wachsenden Kuppeln legen für deren Baueifer lautes Zeugnis ab. Ebenso die Tatsache, daß 1580, als im Rione de Monti bei einem Marienbilde zahlreiche Gebetserhörungen stattfanden, die allgemeine Begeisterung trotz der zahlreichen andern Kirchenbauten in kürzester Zeit genügend Mittel aufbrachte, um auch hier einen stattlichen Neubau aufzuführen.

Die Päpste Sixtus V., Klemens VIII., Paul V., Urban VIII. und Alexander VII. verwendeten ihre Hauptsorge auf St. Peter. Die gewaltige Kuppel, das ganze Langhaus mit seiner Dekoration, die Fassade, der Hochaltar, die Cathedra Petri, die Grabdenkmäler der Päpste, die mächtigen Kolonnaden am Petersplatz sind ebensoviele gewaltige Zeugen dieser rastlosen Tätigkeit. Daneben wurden aber auch sonst noch zahlreiche Kirchen neu gebaut. So begann man 1612, wo Carlo Borromeo eben heiliggesprochen worden war, zu Ehren des neuen Heiligen gleich drei neue Kirchenbauten, und ebenso stand der Baubeginn (1626) von S. Ignazio, der zweiten großen Jesuitenkirche, mit der Heiligsprechung des Ordensgründers im Zusammenhang. Deutlich zeigt es sich hier, daß die Gegenreformation, zu deren Vorkämpfern Ignatius und Borromeo gehört hatten, nun endgültig durchgeführt, und daß die Saat, die diese beiden im Verein mit andern ausgestreut hatten, überreich aufgegangen war. Weitere Neubauten sind S. Andrea delle Fratte, S. Luca e Martina, S. Agnese in Piazza Navona, S. Maria in Campitelli, die zwei Marienkirchen an der Piazza del Popolo, S. Ivo, S. Andrea del Quirinale — lauter Bauten, die sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts eng zusammen-
drängen.

Bei einer derart intensiven Bautätigkeit mußte aber mit der Zeit schließlich doch eine völlige Sättigung der praktischen Bedürfnisse eintreten, und schon seit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts begegnen uns eigentlich nur noch Neubauten kleineren Umfangs, bis sie schließlich im letzten Drittel fast ganz aufhören. Der religiöse und künstlerische Drang aber war so groß, daß er sich in diesen Neubauten längst nicht erschöpfte. Eifriger denn je wurde nun die Erneuerung älterer Kirchen in Angriff genommen; viele von ihnen, wie zum Beispiel S. Sebastiano, S. Francesca Romana, S. Gregorio, S. Susanna, S. Maria in Via Lata, S. Maria della Pace, S. Vincenzo ed Anastasio, S. Marcello und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts S. Maria Maggiore, S. Giovanni in Laterano und S. Croce erhielten völlig neue und oft großartige Fassaden, und sowohl an älteren als auch an neueren Kirchen wurden gerade in der Spätzeit besonders viele Seitenkapellen neu errichtet oder wenigstens völlig neu ausgestattet. Und seit um die Mitte des 17. Jahrhunderts die führenden Meister des römischen Hochbarocks in St. Peter, in der Chiesa Nuova, S. Agnese an der Piazza Navona, S. Andrea del Quirinale usw. der Mitwelt gezeigt hatten, wie sie sich ein glanzvoll dekoriertes Kircheninnere vorstellten, mußten den Römern die Innendekorationen des 15. und 16. Jahrhunderts bald zu nüchtern, zu kleinlich und zu wenig einheitlich erscheinen. Wenn also auch die Neubauten seit der Mitte des 17. Jahrhunderts immer seltener werden, so setzen dafür die prunkvollen Innenausstattungen jetzt erst recht ein, so zwar, daß nun auch die meisten frühbarocken und außerdem manche ältere Gotteshäuser ein neues Prunkkleid erhalten, wie z. B. il Gesù, S. Maria della Vittoria, die Chiesa Nuova und der Lateran. Als Höchstleistung an dekorativem Reichtum und prunkvoller Materialentfaltung kann die Kapelle des hl. Ignatius, d. h. der linke Querarm im Gesù gelten, dessen Neuausstattung 1695 begonnen wurde und 1699 im wesentlichen vollendet war. Es ist nun eine merkwürdige Erscheinung, wie unmittelbar darauf auch in der Innenausstattung die künstlerische Kraft in Rom fast mit einem Schlag erlahmt und eine ganz auffallende Ideenarmut und Nüchternheit an Stelle des bisherigen Prunkes tritt. Die Ursachen dieser Erscheinung sind noch nie näher untersucht worden. Vermutlich sind sie einerseits in geistesgeschichtlichen, andererseits in wirtschaftlichen Voraussetzungen zu suchen; auf jeden Fall aber spielt Rom — von isolierten Episoden wie Mengs, Canova und den Nazarenern abgesehen — in der Geschichte der bildenden Kunst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts keine Rolle mehr.

3.

Aus unsern bisherigen Ausführungen ergibt sich, daß in Rom seit der Mitte des 16. Jahrhunderts alle notwendigen Voraussetzungen für das Entstehen eines neuen Kirchenbaustils in reichlichem Maße vorhanden waren. Eine mächtige religiöse Bewegung hatte alle Schichten der Bevölkerung erfaßt, das Interesse an kirchlichen Dingen war reger denn je, neue Ordensgründungen machten zahlreiche und große Neubauten nötig, und wo keine praktische Notwendigkeit vorlag, suchte der Betätigungsdrang und das künstlerische Interesse zahlreicher geldkräftiger Mäzene, das sich jetzt weit mehr als früher kirchlichen Aufgaben zuwandte, selber nach einem passenden Anlaß zum Bauen. Und noch ein Umstand muß hervorgehoben werden. Während es zur Zeit

der Frührenaissance in Rom keine anständige Künstlerschaft gab, und während man damals für irgend eine besondere Leistung Architekten, Maler, Bildhauer jedesmal von auswärts holen mußte, war Rom unter Julius II. und Leo X. das führende Kunstzentrum Italiens geworden, das einer gewaltigen Schar von Künstlern dauernde Beschäftigung bot und daher auch fast alle führenden Meister in seinen Bann zog. In dieser Hinsicht haben die Renaissancepäpste trotz ihrer persönlichen stark weltlichen Einstellung sich auch um den Aufschwung der kirchlichen Kunst große Verdienste erworben, und als nun mit dem Durchdringen der Reform die eben aufgezählten zahlreichen und großen Aufgaben an den römischen Kirchenbau herantraten, waren immer auch die richtigen Architekten zu ihrer Lösung da. Von Michelangelo über Bignola, Giacomo della Porta, Maderna bis Bernini, Pietro da Cortona und Borromini bricht die Reihe bedeutender Architekten nie ab, und ebenso stehen ihnen für die Innendekoration und für die Einrichtung ihrer Bauten stets hervorragende Steinmengen, Bildhauer, Stukkateure und Maler zur Verfügung. Diese Fülle an schöpferischen Kräften und die sich daraus ergebende Konkurrenz konnten sich für die Stilentwicklung nur günstig auswirken, denn jeder Künstler fühlte einen starken Ansporn, durch neue Ideen und Formen seine Vorgänger und Nebenbuhler in den Schatten zu stellen, und die ungewöhnlich große Anzahl der Bauaufträge gab jedem Gelegenheit, sein Talent zu entfalten und sein Können an den Tag zu legen. So bietet sich uns in der barocken Kirchenarchitektur Roms ein Schauspiel, wie es uns ähnlich auch aus anderen Perioden einer besonders gesteigerten künstlerischen Betätigung wie etwa aus der Glanzzeit der hellenischen Plastik im 5., aus der Frühzeit der gotischen Plastik und Architektur im 13., aus der Geschichte der florentinischen Malerei im 15. Jahrhundert bekannt ist. Die stilistische Entwicklung ist so lebhaft und vollzieht sich so rasch und konsequent, daß sie von Bau zu Bau deutlich festgestellt werden kann.

Es liegt in der Natur der Sache, daß das in hohem Grade von der architektonischen Einzelform gilt, die besonders beweglich, beeinflusßbar und veränderlich ist und daher auch die kleinsten Nuancen der Entwicklung widerspiegelt. Indessen auch in der Grundrißbildung und Raumgestaltung, also in den wesentlichsten Belangen der kirchlichen Architektur ist dieses kraftvoll treibende und rastlos vorwärts drängende Leben überall sichtbar.

Vor allem handelte es sich hier um die Frage, ob in der christlichen Kirchenarchitektur der Langhaus- oder der Zentralbau die Vorherrschaft übernehmen sollte. Sprach für den ersteren die jahrhundertelange Tradition und die praktische Brauchbarkeit beim Gottesdienste, so war der Zentralbau der vollkommenste Ausdruck des allseitigen Gleichgewichtes, der Ruhe und Harmonie. Darum war es auch gerade die nach diesen Werten strebende Hochrenaissance, die den Zentralbau neu aufgriff und in Bramantes Entwurf für St. Peter ihn gleich in einem besonders monumentalen Werke verwirklichen wollte. Aber das traditionelle Empfinden und die praktische Erwägung setzten alsbald zu einem kräftigen Gegenstoß an, und ein volles Jahrhundert dauerte der Kampf um den Grundriß der Hauptkirche der Christenheit. Am Beginn der Stilperiode, die uns hier beschäftigt, führte Michelangelo die Bauleitung, und seinem überragenden Einfluß war es gelungen, alle Bedenken zu überwinden

und die Idee Bramantes, allerdings in veränderter und barockerer Form, neuerdings zum Siege zu führen. Aber als lange nach Michelangelos Tode sein Projekt endlich so gut wie vollendet war und nur noch die Fassade fehlte, gab nach langem Streite Paul V. Maderna den Auftrag, dem Bau Michelangelos doch wieder ein Langhaus anzufügen. Damit wurde eines der gewaltigsten Raumgebilde, das die Menschheit geschaffen hatte, in seiner Harmonie und in seinem eigentlichen Wesen unwiederbringlich zerstört, der Sieg des Langhausbaues in der christlichen Kirchenarchitektur aber war entschieden.

Allerdings, so vollständig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, war der Sieg des Longitudinalschemas keineswegs. War die Zentralform auch nicht ausschließlich durchgedrungen, so sank sie doch auch nicht mehr in die frühere Bedeutungslosigkeit zurück, und neben den großen Langhausbauten entstanden im 16. und 17. Jahrhundert zahlreiche und oft recht bedeutende Rundkirchen, und besonders in der Spätzeit schufen die führenden Architekten gerade in solchen Zentralbauten ihre fortschrittlichsten und interessantesten Werke (S. Luca e Martina, S. Ivo, S. Agnese in Piazza Navona, S. Andrea del Quirinale). Noch wichtiger aber war ein anderer Umstand. Der Eindruck der Zentralbauprojekte Bramantes und Michelangelos auf das ganze Zeitalter war so groß, daß die Kuppel nun auch im Langhausbau eine ganz neue und überragende Bedeutung erlangt und daß auf diese Weise auch die Langhausbauten vom Zentralbau soviel herübernehmen, als mit ihrem eigenen Wesen eben noch vereinbar ist. Das Resultat des ganzen Kampfes war so ein gegenseitiges Sichdurchdringen beider Raumideale auch beim Langhausbau selber.

Der Zentralbau verlangt einen das Ganze beherrschenden Mittel- und Hauptraum, dem sich auch die Nebenräume gleichmäßig unterordnen, also eine streng einheitliche und womöglich mit einem Blick zu übersehende Raumverteilung. Diese vollendete und nach allen Seiten gleichwertige Geschlossenheit konnte der Langhausbau seinem innersten Wesen nach freilich nie erreichen. Es liegt in seiner Natur, daß eine Richtung überwiegt. Soweit es ihm aber möglich war, suchten nun auch der das Prinzip der einheitlichen Raumwirkung durchzuführen. Die römischen Renaissancekirchen (zum Beispiel S. Agostino, S. Maria del Popolo, die Anima, und auch noch das 1520 begonnene S. Giovanni dei Fiorentini) unterscheiden sich in ihren Grundrissen kaum vom mittelalterlichen Schema mit drei mehr oder weniger selbständigen Schiffen, und wo eine Kuppel überhaupt vorhanden ist, ist sie ganz eng und niedrig und vermag die verschiedenen Räume weder zu beherrschen noch zu verbinden. Und nun vergleiche man damit Vignolas Gesù. Die Seitenschiffe sind zu Kapellen zusammengeschnitten, die sich dem Hauptschiff eingliedern und unterordnen. Das ganze mit einer einzigen Tonne überwölbte Langhaus und das ähnlich behandelte Querschiff sind kürzer geworden, die Kuppel aber ist mächtig gewachsen, so daß sie der ganzen Breite und der halben Länge des Langhauses entspricht und zum beherrschenden Hauptmotiv wird, in dem alle übrigen Räume streng und einheitlich zusammengeschlossen gipfeln und dessen Bedeutung auch noch durch die Lichtströme, die durch die vielen Fenster des Tambours und der Laterne niederfließen, mächtig gehoben wird.

Bevor also noch St. Peter vollendet war, hatte Vignola die Raumideale, die doch miteinander im Kampf lagen, versöhnt und zu einem neuen,

selbständigen Gebilde vereinigt. Der Eindruck seiner Schöpfung war in Rom so groß, daß alle größeren Neubauten der nächsten Jahrzehnte, so die Chiesa Nuova (seit 1575), S. Maria dei Monti (1580/81), S. Andrea della Valle (seit 1591), S. Andrea delle Fratte (seit 1605), S. Maria della Vittoria (1605), S. Nicola da Tolentino (1614), S. Trinità dei Pellegrini (1614), S. Ignazio (seit 1526) und selbst noch der späte Umbau von S. Apostoli (1702) im wesentlichen die gleiche Grundrißdisposition aufweisen. Der stärkste Beweis für die durchschlagende Wirkung ist aber wohl die Tatsache, daß sogar St. Peter selber in seiner schließlichen Gestalt vom Raumideal des Gesù wesentlich beeinflusst wurde. Dieser Einfluß ist freilich leicht zu verstehen. Während die Innenräume der älteren Kirchen teils willkürlich zerstückelt, teils wieder zu abwechslungslos und nüchtern wirken, tritt uns im Gesù eine Raumkomposition entgegen, die malerische Abwechslung mit straffer und gesetzmäßiger Einheitlichkeit verbindet, durch Steigerung der Weite und der Höhe einen viel monumentaleren Eindruck erzielt und dabei durch die Lichtführung trotzdem eine stimmungsvolle Atmosphäre schafft und das Gefühl des Unfaßbaren, Unbegrenzten, Unendlichen vermittelt. Das Innere einer Renaissancekirche — hiefür bieten uns Toskana und Norditalien freilich bezeichnendere Beispiele als Rom — wirkt durch seine wohlige Harmonie, durch seine fein abgewogene und klargegliederte Raumdisposition und durch seine gleichmäßig helle Belichtung. Mit einem barocken Kirchenraum verglichen aber erscheint es kühl, nüchtern und weltlich. Welcher Unterschied allein zwischen dem Blick in eine Renaissancekuppel und der unheimlichen Macht, die im Gesù und noch mehr in der Chiesa Nuova oder in S. Andrea della Valle das Auge in die lichten Höhen emporreißt! Der religiöse Geist des Zeitalters hat sogar im Raume Gestalt angenommen.

4.

Der beherrschende Einfluß des Gesù auf die Raumgestaltung der römischen Gotteshäuser hatte freilich auch seine Kehrseite: man kam von ihm überhaupt nicht mehr los, und die Folge davon ist eine gewisse Eintönigkeit in der Raumbehandlung. Wohl steigern sich, wenn man etwa den Gesù mit S. Andrea della Valle oder mit S. Carlo al Corso vergleicht, die Höhenverhältnisse, die Bogen zu den Seitenkapellen wachsen freier empor, die Kuppeln türmen sich, besonders auch von außen und im Zusammenhang mit dem ganzen Stadtbild gesehen, immer kühner nach oben, aber die Raumdisposition ist fast überall dieselbe, und verglichen mit den mannigfachen und geistreichen Grundrißlösungen süddeutscher Barockkirchen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrscht in Rom in dieser Hinsicht eine gewisse Ideenarmut. Nur in den schon erwähnten späteren Zentralbauten verwirklichen Bernini, Pietro da Cortona und Borromini vielfach neue Gedanken, die dann ihrerseits auch wieder auf den Norden stark eingewirkt haben.

Weit beweglicher war der römische Kirchenbau in der Ausbildung der Tektonik und der künstlerischen Formensprache. Hier bleiben die Dinge bis zum letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in stetem Flusse, und da bei der großen Menge der Aufträge jede Entwicklungsstufe mehrfach vertreten ist und außerdem der ganze Entwicklungsprozeß in allem Wesentlichen am römischen Boden haftet und nicht wie anderstwo, etwa in Oberitalien oder Palermo

oder noch mehr in Spanien, Frankreich und Deutschland, immer wieder durch neue Anstöße von außen sprungweise vorgetrieben wird, so läßt sich das organische Wachsen der barocken Formwelt nirgends besser und lückenloser beobachten als eben in Rom.

Das reichste und bequemste Studienmaterial stellen hier die Kirchenfassaden, auf deren monumentale Gestaltung der römische Kirchenbau der Barockzeit im bemerkenswerten Gegensatz zum Mittelalter ganz besonderes Gewicht legte. Wir übergehen die Versuche der Früh- und Hochrenaissance, wo fast nur unbedeutende Werke geschaffen wurden, die hinter Toskana und Oberitalien und bezeichnenderweise auch hinter den Fassaden und Hofarchitekturen der römischen Paläste weit zurückbleiben, und wenden uns gleich zur ersten wirklich monumentalen und zugleich ausgesprochen barocken Schöpfung, zur Schauwand des Gesù, die zwischen 1575 und 1584 ausgeführt wurde.

Unterdessen hatte Michelangelo an der Außenarchitektur des Chores von St. Peter den Römern gezeigt, wie man eine tote Mauer mit Leben erfüllt. Wie seine Propheten und Sibyllen, seine florentinischen Grabfiguren und sein Moses nicht mehr die rhythmisch bewegte, irdisch heitere Harmonie raffaelischer Figuren atmen, sondern die gigantische Kraft und zugleich die jähe Bewegung, den jähen Affekt, den tragischen Konflikt, den „Kampf des Willens gegen die übergroße Last“ zu gestalten suchen, proklamiert Michelangelo auch in der Architektur an Stelle des allseitigen Ausgleiches den leidenschaftlichen Kampf aller Kräfte und Richtungen, das gigantische Ringen zwischen Tragen und Lasten, zwischen Höhe, Breite und Tiefe, indem er alle Richtungstendenzen, alle tragenden und lastenden Glieder verstärkt, verdoppelt, aus- und einspringen läßt, auf alle zierlichen Details verzichtet und nur noch die große, monumentale Form gelten läßt.

Die Fassade des Gesù nun ist ganz von diesem Geist erfüllt: die verdoppelten Pilaster, die kräftig vorspringenden und dabei verkröpften Gebälke, die ineinandergeschachtelten Portalgiebel, das Anschwellen der Gliederung gegen die Mitte, die auf diese Weise beherrschend vortritt und ein Gegengewicht gegen die schwerlagernde Breite bildet, geben dem Ganzen eine Wucht, eine lebendige Spannung, einen tiefen Ernst, vor denen der Gedanke an irgend einen profanen Zweck nicht mehr aufkommen kann und die den Geist der Gegenreformation ebenso widerspiegeln wie die Schöpfungen Raffaeels das Zeitalter Leos X.

Mehr als ein halbes Jahrhundert geht nun das Bestreben der römischen Architektur dahin, durch die Häufung und Verstärkung der Glieder, durch Vertauschung der Pilaster mit Halb- und schließlich mit Ganzsäulen, durch kräftigere Abstufungen und Verkröpfung und infolgedessen auch durch den lebhaften Wechsel von Licht und Schatten den Ausdruck treibenden und ringenden Lebens in der Kirchenfassade immer noch zu steigern. Die ganze Entwicklung vollzieht sich Schritt für Schritt und durchaus konsequent, und nirgends findet sich ein plötzlicher Bruch; das Endresultat ist aber trotzdem ein klar ausgebildeter neuer Stil, der zwar mit der Antike und Renaissance in seinen Einzelformen noch in Beziehung steht, diese aber ganz selbstherrlich in einem neuen Sinn und Zusammenhang verwendet und der auf ganz andere Wirkungen ausgeht als die Renaissance. Statt einer leichten rhythmischen Gliede-

rung, die allen Teilen ihren Eigenwert beließ, herrscht nun eine streng unterordnende Gesamtkomposition, das Zierliche wich dem Massigen, die Heiterkeit der Strenge, das schöngebildete Detail der wichtigen Monumentalität. Die abgeklärte Harmonie hat einer leidenschaftlichen Spannung Platz gemacht, und vor allem ist ein stark malerisches Element in die Architektur eingedrungen, die nun nicht mehr für sich allein, sondern im wechselnden Spiel von Licht und Schatten betrachtet sein will. Die ernstesten Fassaden von S. Susanna, St. Peter, der Chiesa Nuova, von S. Ignazio, S. Gregorio usw. spiegeln diese Richtung deutlich wider, und die Schaufseiten von B. Vincenzo ed Anastasio, S. Andrea della Valle und S. Maria in Campitelli, mit denen wir schon in die Mitte des 17. Jahrhunderts vorgedrungen sind, lassen erkennen, wie in den gehäuften Säulen, im heftigen Aus- und Einspringen der Gebälke, in den ineinandergeschachtelten und gesprengten Giebeln die rein malerischen Tendenzen immer mehr die Herrschaft gewinnen.

Unterdessen hatten aber die führenden Meister des römischen Hochbarocks, Bernini, Pietro da Cortona und Borromini, seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts auch noch die letzten Schranken der antiken Formengesetze gesprengt. Sie begnügten sich nicht mehr damit, ein Gebälk in gerader Linie zu brechen, eine Fassade in mehreren Ebenen abzustufen, sie griffen zur Kurve, mit deren Hilfe der Ausdruck der Bewegung, der innern Spannung und ebenso auch die malerische Wirkung, das flutende Licht sich noch mächtiger steigern ließ. Die Fassade von S. Agnese in Piazza Navona von Borromini und die von S. Maria della Pace von Cortona sind mit ihren reichen und feinabgewogenen Bewegungskontrasten zwei besonders gute Beispiele der neuen Art. Ja bei Borromini gerät in leidenschaftlichem Gegenspiel konvexer und konkaver Kurven wohl auch die Fassade als Ganzes (S. Carlo alle quattro Fontane) ins Wogen und Fluten; sogar Kuppeln und Türme (S. Andrea delle Fratte, S. Ivo) geraten in wirbelnde Bewegung. Die Gebälke biegen, schlängeln, brechen sich, Giebel bäumen sich auf, bersten, senden zwei gerollte Enden ins Leere, ein Turm ringelt sich als Spirale in die Luft, vom Fensterrahmen bleibt oft nur ein isoliertes Giebelstück über bizarren Ohrenansätzen zurück — kurz, alle tektonischen Regeln der klassischen Kunst sind auf den Kopf gestellt, und der Drang nach Bewegung und nach malerischem Effekt, der die römische Architektur schon seit langem beherrscht hat, ist hier zum einzigen Gesetz geworden, das alle andern Regeln und Rücksichten niedergerungen hat.

Von hier nimmt denn auch die spätbarocke Kirchenarchitektur des deutschen Südens ihren Ausgang. Während sich aber dort die dramatische Bewegung immer mehr ins Flüßige und Zierliche weiterentwickelte, konnten sich die Römer von der gravitas romana, von der wichtigen Schwere des Ganzen wie der Einzelformen nicht losreißen, so daß von ein paar wenig gelungenen Ausnahmen (z. B. S. Maria Maddalena) abgesehen, es in Rom auch nie zu einem richtigen Rokoko gekommen ist. Statt dessen griff man schon seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in einer ausgesprochen klassizistischen Regung wieder auf die strengere Form der vorberninischen Epoche zurück, wofür die ernstesten, schweren Fassaden von S. Giovanni dei Fiorentini, S. Maria Maggiore und vor allem die wichtige und strenge Schautwand des Laterans die besten Beispiele sind.

5.

Dieselbe stets fortschreitende Steigerung aller Glieder, die wir an den Fassaden feststellen können, findet sich auch im Innern. In den Frührenaissancekirchen sind den Pfeilern noch mittelalterlich anmutende dienstähnliche Halbsäulchen vorgelagert, dann folgen in der Hochrenaissance nur noch leicht vortretende Pilaster, die später verstärkt, verdoppelt, geschichtet werden und schließlich in den Zentralbauten des 17. Jahrhunderts und noch mehr in manchen Seitenkapellen den Wandsäulen weichen. Dementsprechend verstärken und verkröpfen sich auch die Gebälke immer mehr, und gar die Stülpfeiler der immer höher emporwachsenden Kuppeln konnten nun ihre beherrschende Stellung nur durch die Häufung von Pilastern, Säulen und Gebälksverkröpfungen behaupten. Kurven aber sind im Innern römischer Langhausbauten auch dann noch selten, als sie an den Fassaden längst schon die Herrschaft erlangt hatten, und die flüssigen Linien, die uns später in manchem Kircheninnern an der Donau und in Bayern begegnen, suchen wir in Rom vergebens.

Anders liegen die Dinge bei der freien Innendekoration. Hier ging die Entwicklung auch dann noch einige Zeit weiter, als sie in der Architektur selber schon zum Stillstand gekommen war, und bis ungefähr 1700 nahm der Prunk des Materials, der Reichtum der Motive, die malerische Freiheit und die einheitliche Zusammenfassung aller Teile ständig zu. Und wenn zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch hier eine jähe und endgültige Ernüchterung eintritt und daher eine eigentliche Rokokoinnendekoration in keiner römischen Kirche vorhanden ist, so stehen doch auch die Innenausstattungen aus der zweiten Hälfte und besonders aus dem Ende des 17. Jahrhunderts an farbigem Glanz und an überquellendem Formenreichtum hinter den reichsten nordischen Beispielen des 18. Jahrhunderts nicht zurück.

Ein Hauptverdienst kommt hier der Marmorverkleidung zu, die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nur sehr maßvoll und lange Zeit überhaupt nur an den Sockelpartien verwendet wurde, dann aber von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich steigerte, auf die Pilaster, Friesse, Säulen und endlich auch auf die dazwischen liegenden Mauerflächen übergriff und schließlich eine verschwenderische Fülle erreichte, die nur mit der römischen Kaiserzeit zu vergleichen ist. Freilich waren es gerade die antiken Monumente, die dafür das Material liefern mußten, und die schonungslose Plünderung antiker Denkmäler durch ein Zeitalter, das für sie doch mehr begeistert war als irgend ein anderes, ist eines der rätselhaftesten Kapitel in der Geschichte der Denkmalpflege, um so mehr, als nicht etwa nur die Auftraggeber, sondern auch die Künstler dieses Vorgehen als ganz selbstverständlich ansahen.

Ein anderer Hauptfaktor der Innendekoration war die Stukkatur, die lange Zeit den Marmor fast ganz ersetzte, aber auch später und sogar während der Hochblüte der Marmorinkrustation noch unentbehrlich blieb. Die reichen Anregungen altrömischer Thermen, Paläste, Grabanlagen und die Sorgfalt, die führende Künstler, wie Raffael, diesem neuen Kunstzweig angedeihen ließen, hatten zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Stukkatur sehr beliebt gemacht, und kam ihre erste und feinste Blüte auch fast ausschließlich den Profanbauten

zugut (Villa Madama, Loggien des Vatikans), so erhielt sie bald auch für die kirchliche Kunst hohe Bedeutung. Dabei ist für das ganze 16. Jahrhundert eine streng struktive Auffassung charakteristisch, wo die Stukkaturen nur die architektonischen Linien hervorheben, zwischen denen dann kleinere und größere Felder für Gemälde frei bleiben. Nur die immer saftigere Bildung der klassischen Motive, der Wellenranke, des Akanthus, der Güllhörner, der Fruchtkränze, die wachsende Beliebtheit der Muschel, der Kollwerkartuschen, die gebrochenen Giebel, die immer freier vom Grund sich lösenden Engel beweisen, daß die malerische Tendenz, die auf reichere Abwechslung, stärkere Bewegung und intensivere Kontraste von Licht und Schatten ausgeht, die Rücksicht auf die struktiven Werte wie in der Architektur selber so auch in der Dekoration schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts zur Seite schiebt. Und später, als auch die architektonischen Formen so frei gebildet werden, daß sie sich nach Herzenslust biegen und rollen und brechen, mutet man ihnen erst recht nicht zu, auch noch die dekorativen Füllungen in strenger Unterordnung zu halten. In steigendem Ausmaß werden ganz frei und naturalistisch gebildete Frucht- und Blumengehänge beliebt. Engelputti halten sie oder schaukeln sich darauf, andere Figuren sitzen nun frei auf den Giebeln, schweben aus den Bogenzwickeln heraus, stehen neben den Altären und Fenstern, halten Wappen oder Bildrahmen; wallende Draperien, plastisch geformte Wolken mit Strahlenglorien und Heere von Engeln werden gebräuchlich, und wo die Gewölbe keine Bemalung erhalten, fährt auch in die studierten Rosetten zuckendes und drängendes Leben.

In der Regel aber fällt hier die Hauptaufgabe der Freskomalerei zu. Von den Seitentwänden, wo sie in der Frührenaissance und dann, von streng angeordneten Stuckrahmen eingefasst, auch noch im ganzen 16. Jahrhundert sehr beliebt gewesen war, verdrängte sie im 17. Jahrhundert die immer weiter um sich greifende Marmorverkleidung. Um so ungehinderter konnte sie sich dafür in den Gewölben und in den Kuppeln entfalten, wo nun die früher ebenfalls streng tektonische Unterteilung in kleinere Felder vollständig wegsiel und Pietro da Cortona in der Chiesa Nuova, Ferri in S. Agnese, Baciccio im Gesù und endlich Pozzo in S. Ignazio ihre großzügigen Deckenfresken mit raumerweiternden Scheinarchitekturen, lichtdurchfluteten Himmelsräumen und von Begeisterung hingerissenen Heiligenscharen schufen, von denen dann auch die ganze Weiterentwicklung der venezianischen und süddeutschen Deckenmalerei ausgegangen ist.

Am lückenlosesten ist diese hier kurz angedeutete Entwicklung der Innendekoration an den zahlreichen Seitenkapellen zu verfolgen, wo jede Stufe mehrfach vertreten ist. In den Kirchen selber aber ist die Dekorationsweise des 16. Jahrhunderts nur an einigen wenig bedeutenden Beispielen zu studieren, da die prunkvollen Ausstattungen der Spätzeit den allgemeinen Geschmack derart beeinflussten, daß man auch ältere Bauten, wie etwa den Gesù und die Chiesa Nuova im neuen Stil dekorierte. Diese Spätzeit selber aber hat dann in S. Agnese, der Chiesa Nuova, S. Andrea del Quirinale, im Gesù und S. Ignazio, S. Maria della Vittoria, S. Andrea delle Fratte, S. Carlo ai Catinari, Gesù e Maria und S. Maddalena eine wahre Überfülle glanzvoller Werke geschaffen, wo die Marmorverkleidung, die früher lichte, später tiefe und

starke Töne bevorzugt, die weiße und vergoldete Stuckplastik und die Deckenmalerei mit der sonstigen Einrichtung, den Altären, Emporen, Balustraden, Orgeln zur vollendeten Einheit verschmelzen. Man weiß nicht, was man dabei mehr bewundern soll: die unerschöpfliche Erfindungsgabe, die dasselbe Thema immer wieder neu zu lösen weiß oder den sicheren Geschmack und die souveräne Selbstverständlichkeit, womit derartige Massen einheitlich gebändigt werden, so daß auch im größten Material- und Formenprunk das rechte Maß nicht überschritten wird und der Geist die Herrschaft behält.

* * *

Während die frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchen Roms ihre einstige Ausstattung der Hauptsache nach längst verloren haben, stehen die Gotteshäuser der Barockzeit noch heute so vor uns, wie sie aus der Hand ihrer Architekten und Dekorateure hervorgegangen sind, im vollen farbigen Glanz ihrer ursprünglichen Einrichtung und ihres ursprünglichen Schmuckes. Man kann daher mit gutem Grund behaupten, daß die künstlerischen und religiösen Absichten, die ein bestimmtes Zeitalter in seinen Kirchenbauten verfolgte, dem heutigen Beschauer in Rom überhaupt nur durch die Barockkirchen ganz echt und unverfälscht vor Augen geführt werden. Und auch im gesamten Stadtbild Roms wirken sich die Kirchenbauten des 16.—18. Jahrhunderts in ganz besonderer Weise aus. In erster Linie gilt dies von der Peterskuppel, dem machtvollsten Wahrzeichen Roms, das in der Nähe und in der Ferne das Stadtbild beherrscht, ja auch dann noch lange sichtbar bleibt, wenn von der Stadt sonst nichts mehr zu sehen ist. Aber auch die andern Kuppeln spielen beim Gesamtüberblick über Rom mit ihren dominierenden Silhouetten eine ganz wesentliche Rolle, und dasselbe gilt im Straßenbild des Stadttinneren von den mächtigen Fassaden, die mit ihren feierlichen und monumentalen Formen und durch ihr stärkeres, für Licht- und Schattenkontraste im südlichen Sonnenscheine besonders empfängliches Relief die gewöhnlichen Straßenflächen eindrucksvoll unterbrechen oder abschließen oder einen ganzen Platz als Dominante beherrschen oder in manchen Fällen sogar die ganze Umgebung architektonisch umformen. So verbinden die Fassade von S. Maria della Pace ihre Seitenteile einheitlich mit den symmetrisch geformten Nachbargebäuden, bilden den Vorplatz von S. Ignazio gleichmäßig geformte Häuser, zwischen denen sechs Straßen streng symmetrisch münden, korrespondiert die zweitürmige Fassade von S. Agnese in Piazza Navona nicht nur mit den Nebenhäusern, sondern auch noch mit drei monumentalen Brunnen und krönt S. Trinità dei Monti die vielfach gebrochene und gegliederte Spanische Treppe, die eine ganze hohe Terrainstufe architektonisch formt. Das herrlichste und großartigste Beispiel für den monumentalen Zusammenschluß einer Kirche mit ihrer Umgebung ist auch hier wieder der Petersplatz, dessen weisevolle religiöse Stimmungskraft und dessen städtebauliche Wirkung auf der ganzen Welt unerreicht dasteht und dessen Kolonnaden mit einer mächtigen, weitausgreifenden Gebärde die ganze Welt in die Hauptkirche der Christenheit einzuladen scheinen. Und wie sich in bewegtem Stil, im prächtigen Material und in der reichen Dekoration hin und hin der Geist der Zeit ausdrückt und in den Scharen verzückter Engel und Heiliger, in rau-

schenden Apotheosen und jubelerfüllten, glanzdurchfluteten Himmelsräumen, in den besiegt und jäh niederstürzenden Dämonen und Kegern der Deckenfresken das Gefühl des Sieges und der verjüngten Kraft, die neue freudigere Geisteshaltung der katholischen Restauration Gestalt annimmt, so dokumentiert auch die dominierende Stellung der Gotteshäuser im Stadtbild die wiedergewonnene innere Sicherheit der römischen Kirche. So ist denn die stilistische Entwicklung, die wir hier kurz zu skizzieren versuchten, nur der sinn-gemäße Ausdruck für den Weg, den das ganze geistige und religiöse Leben der Kirche unterdessen durchlaufen hatte. Und wenn wir abschließend die Behauptung aufstellen, daß die heutige Gestalt Roms von keiner andern Bauperiode so weitgehend beeinflußt wird wie von der eben geschilderten, so spiegelt sich auch hierin nur die Tatsache, daß die geistige Macht der römischen Kirche auch heute noch ganz wesentlich von den Kraftquellen gespeist wird, die ihr im Zeitalter der Gegenreformation neu aufgebrochen sind.

Dr. Josef Weingartner.