

Zeitschrift: Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift
Herausgeber: Pestalozzigesellschaft Zürich
Band: 48 (1944-1945)
Heft: 3

Artikel: Das barocke Rom
Autor: Zürcher, Richard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-663271>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

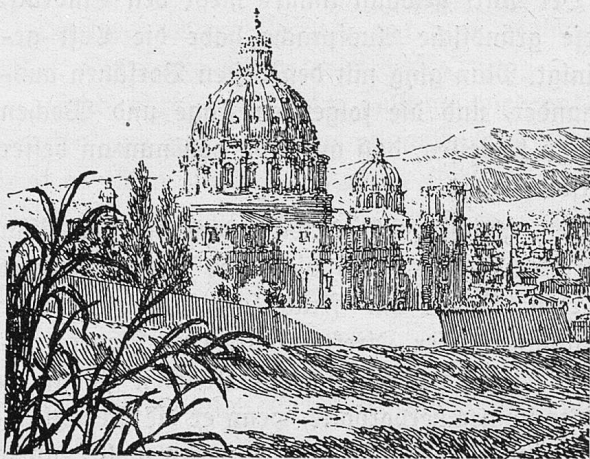
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



RICHARD ZÜRCHER

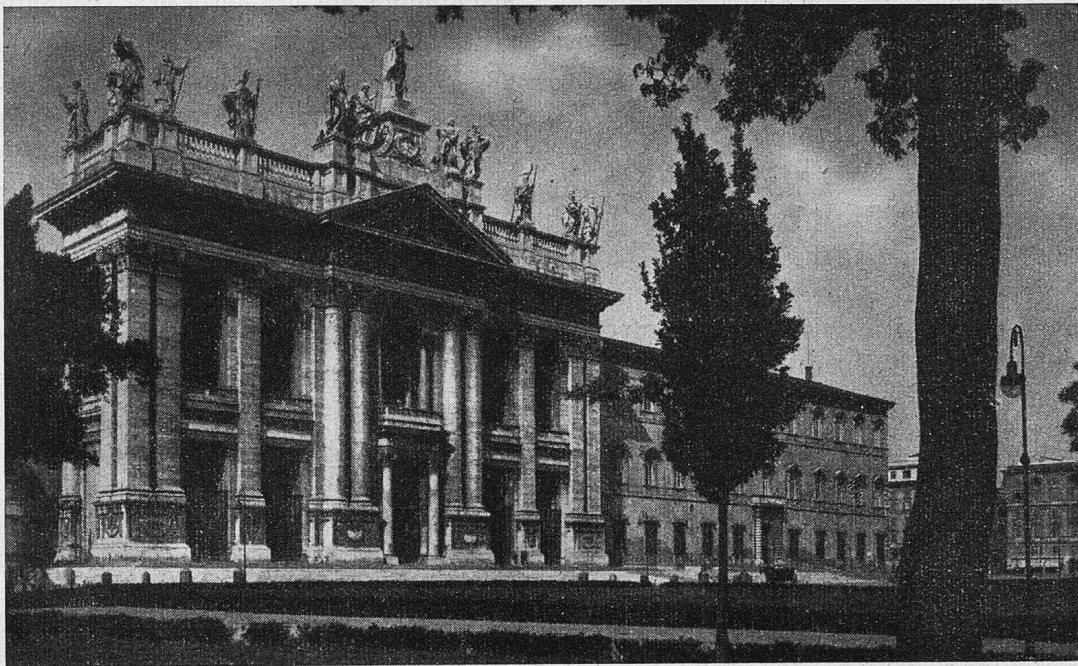
Das barocke Rom

Kein Ort hat der abendländischen Entwicklung stärkere Impulse geschenkt als Rom, von dessen universaler Bedeutung bis heute eine fast unübersehbare Zahl von Bauten und Bildwerken zeugt. Ewig nennt sich diese Stadt, weil sie ihre Stellung selbst nach den schwersten Krisen immer wieder zu erneuern vermochte: So erhob sich Rom von den Verheerungen der Völkerwanderung und wurde nach dem Untergange des antiken Kaiserreiches zum Mittelpunkt der abendländischen Christenheit. Von nun an blieb das Schicksal Roms eng mit dem Papsttum verbunden, dessen Glanz und zeitweilige Zerrüttung es teilte. Durch die avignonesische Verbannung der Päpste empfing die Stadt schwere Einbußen, doch auch diese Krisis wurde überwunden, und zu Beginn des 16. Jahrhunderts erreichte die Kunst der Renaissance unter dem päpstlichen Schirm eines Julius II. und Leo X. ihre eigentliche Vollendung, denn die bedeutendsten Meister der Zeit, Bramante, Raffael und Michelangelo schufen nicht in Mailand und Florenz, sondern erst in Rom ihre klassischen Werke. Jäh endete jedoch dieser glückliche Augenblick in der Katastrophe des „Sacco di Roma“, jener Plünderung der ewigen Stadt durch die Landsknechte Kaisers Karl V.; zwar wurde dadurch die Entwicklung gewendet, aber nicht abgebrochen. Denn sowohl die Spätrenaissance des 16. Jahrhunderts wie die nun folgenden zwei Jahrhunderte des Barocks bringen die vielleicht reichste künstlerische Entfaltung, die wenigstens an innerem Gehalt, die Werke der antiken Kaiser deutlich überragt. Zwar folgt im 18. Jahrhundert, entsprechend einer allgemeinen

Wende der bildenden Kunst auch für Rom eine gewisse Ermattung, doch verlagert sich nun die Bedeutung mehr auf andere Interessen. Jetzt nämlich wird Rom zum Symbol einer großen Vergangenheit, aus welcher Forscher, Künstler und Dichter immer neue Anregungen zu schöpfen vermochten. Welche Geltung die ewige Stadt selbst heute noch in einem allgemeinen Bewußtsein der Völker behauptet, beweist jene Schonung, die sogar der totale Krieg hier bewies.

Barock und Antike.

Aus dem wechselnden Gang der römischen Kunstgeschichte erheben sich die heidnische Antike und der christliche Barock als die beiden wichtigsten Epochen. Beide haben das künstlerische Antlitz der Stadt wesentlich geformt, und beide stehen trotz des so verschiedenen geschichtlichen Hintergrundes in einer besonderen inneren Beziehung zueinander. So wiederholen sich bis zu einem gewissen Grade in den christlichen Kirchen und Palästen die gleichen Formelemente der Säulen und Gebälke, wie sie einst schon die alten Römer für ihre Tempel und Wandelhallen prägten. Die großartigen Konstruktionen der altrömischen Gerichtshallen und Thermen wiederholen sich in den christlichen Gotteshäusern, und die säulengeschmückten Bogenfolgen der heidnischen Theater werden zum Vorbild für die Hofbildung der späteren Adelshäuser. Aber im Unterschied zu der einfachen Wucht und Massigkeit der römischen Antike löst und lockert sich nunmehr der Aufbau, die einzelnen Glieder werden reicher und üppiger gestaltet und in ihrer Gesamtheit ver-



Basilica di S. Giovanni in Laterano

einen sie sich zu sehr vielfältigen Kompositionen, die stets nach dynamisch gesteigerter Wirkung streben. Die schweren, oft geradezu dumpfen Massen, zu denen der römische Baustoff des Travertin und Ziegel neigt, werden in eine dramatische Bewegung gebracht und in bisweilen heftige Kontraste gesetzt. So erlangt schließlich der römische Barock ein Pathos, welches die Antike in diesem Maße noch nicht kannte, und das erst durch das Jenseitsstreben eines gerade damals zu neuer Anspannung erwachten Christentums möglich wurde.

Trotz solchen Unterschieden herrscht in den römischen Bauwerken der Antike wie des Barocks auch ein verwandter Geist, nämlich ein echt römisches Streben nach machtvoller Schaustellung, nach allumfassender Wirkung und nach einer Monumentalität, die selbst das Kolossale nicht scheut. Der hohe Anspruch auf Weltherrschaft liegt nicht nur in den Triumphbögen, Siegessäulen und Plazanlagen der Cäsaren, sondern, wenn freilich mehr vergeistigt, auch in den Schöpfungen der römisch-katholischen Kirche, die insbesondere im Zeitalter des Barocks die Kunst in den Dienst der Glaubenspropaganda stellte.

Wandlung des Stils.

In dieser Gesinnung unterscheidet sich der Ba-

rock von der Renaissance. Während Menschen und Werke der Renaissance ein in sich ruhendes Dasein führten, sprengt das Zeitalter des Barocks diese Harmonie und schafft dafür Schöpfungen, die über sich hinausweisen. Im Zeichen der Gegenreformation werden alle Kräfte, und nicht zuletzt die künstlerischen, für die Wiedererstarkung des alten Glaubens angespannt. An die Stelle jener klassischen Ruhe, welche die Werke Leonardos, Raffaels und Bramantes besaß, tritt als oberstes Prinzip eine alles erfassende Bewegung. Sie ringt bei Michelangelo, dem Bahnbrecher des neuen Stils, noch drangvoll gegen die Fesseln einer lastenden Materie; dann aber entledigt sie sich immer mehr ihrer Schwere, um schließlich in der überströmenden Pracht des Hochbarocks eine neue Freiheit zu gewinnen. In der festlichen Fülle des 17. Jahrhunderts kulminiert der Stil und findet endlich im 18. Jahrhundert einen Ausklang, der im einzelnen noch immer großartig, doch von einer kapriziösen Dekadenz nicht immer frei ist.

Die hier nur sehr knapp angedeutete Entwicklung läßt sich auf den verschiedensten Gebieten erleben: in den Fassaden wie im Innern der Kirchen, in den Festsälen der Paläste wie in den Plazanlagen und nicht zuletzt in den eigentlichen Wahrzeichen der ewigen Stadt, in ihren

Brunnen. Doch auch die fast zahllosen Altarbilder, Fresken, Figuren und Innendekorationen sind vom nämlichen Stil getragen.

K i r c h e n.

Mit der machtvollen Front des Gesù, der Mutterkirche des Jesuitenordens, treten die Kirchenfassaden in das Stadium des gravitatischen Frühbarocks, wo zwar bereits das Hauptportal mit den umgebenden Säulen und seinem Giebel zum dominierenden Zentrum wird, im übrigen aber die erst sparsam gegliederte Masse das führende Wort hat. Der schwere Aufbau lockert sich seit dem 17. Jahrhundert. An der Peterskirche, doch besser noch in den kleineren Abmessungen von S. Susanna, erstrebt der Tessiner Carlo Maderna ein Crescendo der Glieder von den Wandpfeilern der Seiten bis zu den Vollsäulen der Mitte. Von nun an ersetzt die Säule immer mehr den Pilaster, bis sie schließlich sich zu Gruppen und Bündeln zusammenballt oder einzeln in kühner Rhetorik weit vor die Fassade tritt. — Doch verlangt die Entwicklung nach noch stärkeren Wirkungen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts läßt der Maler-Architekt Pietro da Cortona seine Kirchenfassaden in Kurven ausschwingen, ein Gedanke, dem der gleich Maderna aus dem Tessin stammende Borromini seine kühnsten Verwirklichungen gibt. Erst die monumentalen Fassaden, die sich im 18. Jahrhundert vor die altehrwürdigen Basiliken des Lateran und von S. Maria Maggiore legen, dämpfen wiederum das Pathos bewegter Linien zu einer schon klassizistischen Strenge. Doch sind auch hier die tief zwischen Pfeiler und Säulen geschnittenen Hallen noch voll der malerischen Licht- und Schattwirkung des Barocks.

Eine Entwicklung von ähnlicher Folgerichtigkeit zeigt in Rom auch der Kirchenraum. Bereits Michelangelo hatte in St. Peter durch seine machtvolle Kuppel die verschiedensten Teile zu einer zwingenden Einheit zusammengefaßt, doch war seine künstlerische Idee durch das vom Kult der Gegenreformation geforderte Langhaus später durchkreuzt worden. So erscheint als erste reine Tat des beginnenden Barocks das Innere des Gesù, das den kuppelgekrönten Zentralbau der

Renaissance mit der durch den Hauptaltar gegebenen Längsrichtung des neuen Stils vereint, und zwar mit größerer Selbstverständlichkeit als wenige Jahrzehnte später das Langhaus von St. Peter. Die neue Raumform des Gesù wurde zum Vorbild für zahllose Kirchen, die insbesondere der Jesuitenorden nicht nur in Italien, sondern im ganzen katholischen Europa bis nach Spanien und Polen errichtete. Die Anlage des Gesù erfährt ihre Weiterbildung in Rom selbst durch eine Reihe bedeutender Gotteshäuser. In ihnen wird das Schiff stärker durchgliedert im Sinne der Vertikalen, die Kuppeln steigen über den schmal gewordenen Vierungsbogen steiler empor, und auch sonst werden die Proportionen straffer und gespannter, so daß in mancher Hinsicht eine wiedererwachende Gotik die ruhig gelagerte Breite der Renaissance zu verdrängen scheint. Der Hochbarock bringt hierauf eine gewisse Entspannung; die Längsanlagen der Kirchen besitzen nicht mehr ein einziges Zentrum, sondern vor die Kuppel tritt ein erster Mittelpunkt, so daß sich schließlich eine verwirrend reiche Folge von Räumen aneinanderreihet. Im 17. Jahrhundert erscheint wie schon in der Renaissance von neuem der Zentralraum als das Ideal der Zeit, doch nunmehr abgewandelt zum Oval und kompliziert durch eine überschäumend üppige Dekoration. Zwei miteinander rivalisierende Meister teilten sich damals in die Blüte des römischen Barocks: Der in seiner schweren, körperlichen Pracht sehr römische Gian Lorenzo Bernini wahrt in seinen Bauten, so in den Kolonnaden des Peterplatzes, eine fast klassische Mäßigung, im Gegensatz übrigens zu seinen theatralisch bewegten Figuren. Ihm gegenüber steht der aus Bissone am Luganersee stammende Borromini, der seine kleinen, aber unendlich geistvollen Kirchenräume in eine kapriziöse Bewegung zu bringen weiß, Kurve wechselt hier mit Gegenkurve, und die einzelnen Gradnassen lassen das gleitende Spiel der Linien um so sinnfälliger werden.

P a l ä s t e u n d W i l l e n.

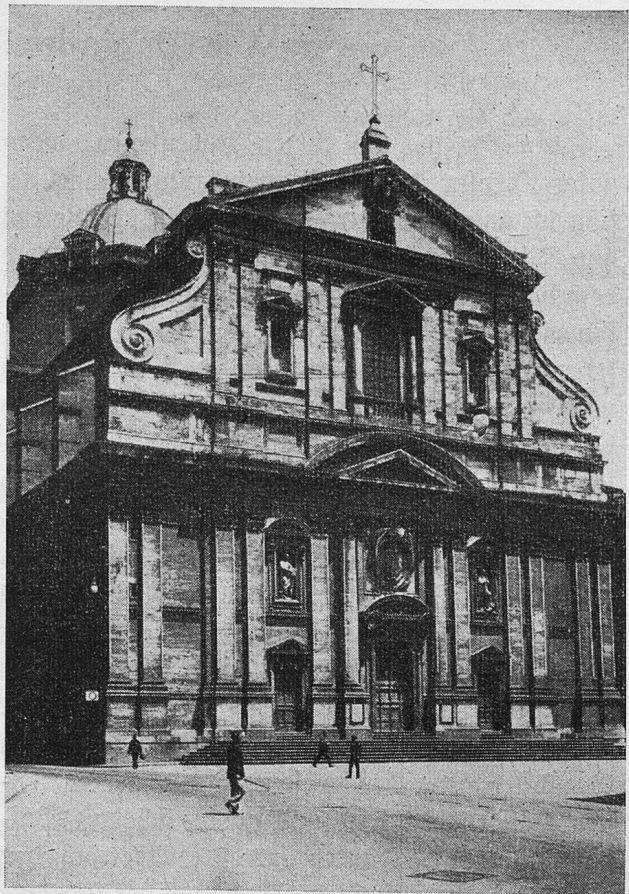
Verglichen mit den Kirchen zeigt der römische Profanbau eher ein beharrenderes Temperament. Die mächtigen Baukuben der päpstlichen Residenzen sowie die Paläste der hohen geistlichen

Würdenträger und des mit diesen verwandten römischen Adels werden meist nur in den Einzelformen abgewandelt, in der Gesamterscheinung dagegen erhält sich bis ins 18. Jahrhundert der echt römische Sinn für schwere, geschlossene Massen. Einzig Michelangelo wagt in seinen Kapitolspalästen kühnere Bildungen. Dunkle Hallen hüllen die seitlichen Bauten aus, die zugleich doch wieder durch das ganz neue Motiv der Kolossalpilaster kraftvoll zusammengehalten werden; beherrscht wird die gesamte Anlage durch die entspanntere Architektur des rückwärtigen Palastes.

— Freier erweist sich im allgemeinen der Villenbau, wo schon im 16. Jahrhundert die Stilwende zum Barock in einer Reihe sehr eigenwilliger Schöpfungen sichtbar wird, so in der loggiengeschmückten Gartenfront der Villa Medici, dann in der Villa des Papstes Julius III., der sich hier eine seltsam abgeschlossene Zuflucht schuf, und als Gegenstück die Villa Pia, die gleich einer raffiniert gestalteten steinernen Insel in den vatikanischen Gärten liegt, oder schließlich die Villa Borghese, hinter deren abweisenden Außenmauern reiche Säle eine der schönsten römischen Kunstsammlungen bergen.

R ö m i s c h e B r u n n e n .

Aufs engste mit der römischen Architektur verbunden sind die Brunnen, vor allem jene Reihe großartiger Fontänen, in welchen die Päpste den teilweise noch antiken Wasserleitungen eine monumentale Mündung gaben. Wie aus mächtigen Portalen ergießen sich die Aqua Vergine und die Aqua Paola; gelöst in ihrem Stil geben sich die Brunnen Berninis, wo über einem scheinbaren Chaos von wasserumströmten Felsen und Figuren die an sich so strenge Form eines Obelisken aufsteigt oder die Gestalt eines Tritonen die ganze Fülle barocker Lebenskraft umschließt. Das Hauptwerk aber unter den römischen Brunnen ist die Fontana Trevi, die nach Plänen Berninis um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollendet wurde. Hier formt sich nun alles zum glanzvollen Schauspiel. Steinernen Bänke umgeben ein teichgroßes Wasserbecken; auf dessen einer Seite schäumt und sprudelt es über scheinbar natürliches Gestein gleich einem Wildbach;



Chiesa del Gesù

doch daraus erheben sich die Kasse des Poseidon, überragt von der Kolossalfigur des Gottes, der in souveräner Haltung aus einer stolzen Palastfront tritt. Diese bildet mit Pilastern und Säulen den festen Abschluß dieser Bühne, auf welcher eine ganze Schöpfung in einer einzigen monumentalen Schaustellung zusammengefaßt wird.

Der Barock hat an andern Orten, insbesondere in Oberitalien, Süddeutschland und Böhmen noch kühnere Schöpfungen gezeitigt; doch seine entscheidenden Impulse erhielt er in Rom. Einzig an dieser Stelle, im Schatten des antiken Kaisertums und im Zeichen einer ähnlich weltumspannenden Macht der Päpste, konnte dieser Stil jenen wahrhaft enzyklopädischen Charakter gewinnen, mit dem er sich nicht nur in Europa, sondern bis in die Kirchen und Missionsklöster Lateinamerikas ausbreitete. Römisch ist seinem Ursprung nach auch jenes Pathos monumentaler Größe, das in den verschiedensten Ländern nicht nur den Kirchen, sondern auch den Palästen und Stadtanlagen des Barocks das Gepräge gibt.