



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Ästhetik des reinen Gefühls**

**Cohen, Hermann**

**1912**

17. Die Renaissance (Der Geist der Antike - Renaissance und Barock - Der Genius und die Epigonen - Wölfflins Bestimmungen des Barock - Lebens- und Glücksgefühl - Humor in der Baukunst)

**urn:nbn:de:hbz:466:1-35764**

grenzung ist unendlich, nicht minder als die Allheit. Und diese unendliche Begrenzung offenbart der gotische Strebebogen. Er vorzugsweise ist daher das Charakteristikum der Gotik; nicht der Spitzbogen, Der Strebebogen erst erzeugt das Rippensystem des Gewölbbaues. So ist es die Allheit der Begrenzung, welche den Raum der Gotik zur Erzeugung bringt.

Und aus dieser Grundidee heraus sind die nationalen Differenzen dieses Stils zu ergründen. Dehio unterscheidet die Übersichtlichkeit des Raumganzen in der italienischen Gotik von der Unbestimmtheit in der nordischen; und er weist auf die Assoziation von Bewegungsvorstellungen hin, welche hier zu bemerken seien. Schon Burckhardt hatte den Rhythmus der Bewegung in der Gotik unterschieden von dem Rhythmus der Massen in der Renaissance. Aber diese Association der Bewegungsvorstellungen spricht wiederum für die Mitwirkung des Lichtfaktors und für sein Übergewicht über den reinen Raumfaktor.

Auch andere Momente bestätigen das Vorherrschen der Bewegung vor der Raumeinheit. Vor allem erklärt sich so das Fehlen des Zentralbaus im gotischen Stil, und ferner die Überzahl der fünf Schiffe über die drei Schiffe. Die reine Einheit der Allheit des Raumes gilt nicht als der Hauptzweck and Gegenstand der Bauschöpfung; wenn nur die Association der Bewegungsvorstellungen in verschwenderischer Mannigfaltigkeit angeregt werden kann; wenn nur der Blick von dem einen Pfeilerbau noch tiefer zu einem andern hinüber huschen kann. Nicht die Einheit in der Allheit des Raumes ist das Ziel der Raumerzeugung, sondern die Mannigfaltigkeit der Bewegungen.

#### 17. Die Renaissance.

Wenn wir jetzt zur Renaissance übergehen, so erheben sich vielerlei Schwierigkeiten, bei deren Über-

windung uns nur der einschränkende Gesichtspunkt helfen kann, von dem aus wir, als das Problem der Baukunst, die Allheit, die Allheitsbegrenzung des Raumes allein anerkennen. Die Renaissance ist bei aller ihrer Originalität polemisch, mithin nicht naiv, wie die früheren Bauperioden dies immerhin waren, in der Aufnahme, wie in der Umbildung des Überkommenen. Aber die Renaissance ist daher um so weniger Nachahmung der Antike, sondern Berufung auf sie im Kampfe gegen alle Kultur des Mittelalters. Denn was die Antike sei, das wird von der Renaissance nicht traditionell angenommen, sondern diese Bedeutung soll erst entdeckt werden; und es besteht keineswegs Übereinstimmung darüber. Sind doch auch philosophisch die Meinungen darüber geteilt, ob Platon allein, oder nur in Verbindung mit Aristoteles, den Geist der Antike vertritt.

In der Kunst besteht nun seit Winckelmann die allgemeine Ansicht, daß die Ruhe und Beharrung des Seins der Grundcharakter der Antike sei. Der blaue Himmel Griechenlands ist zwar als eine Illusion aufgegeben, aber die Ausschließung des Charakteristischen ist in der Ansicht Winckelmanns noch immer nicht, als eine Einseitigkeit, zu einer eingeschränkten Geltung gekommen. Denn freilich bleibt dem Grundgedanken eine normative Richtigkeit; nur muß er nicht eingeschränkt, sondern auch erweitert werden. Ruhe ist physikalisch nicht ein Gegensatz zur Bewegung, und ebensowenig ist dies das Sein, welches vielmehr ebenso sehr das Sein der Bewegung ist, wie die Bewegung die Bewegung des Seins. Von der theoretischen Vorbedingung aus kann vielleicht gerade durch die Allheit des Raumes eine strengere Bestimmung der klassischen Antike gewonnen werden.

Auch der Idealbegriff des Schönen in seinen beiden Momenten wird ja von dieser Streitfrage getroffen. Ist die klassische Antike etwa nur naiv? Sempfer hat gegen dieses Vorurteil schon nachdrückliche Fragen erhoben, indem er die feierlichsten Schöpfungen der Antike als große Maskenscherze bezeichnete.

Selbst bei Phidias wittert er Maskenlust; was war ihm Hekuba? Also erkennt er schon den Humor in der Antike. Er ist notwendig in ihr enthalten, denn er ist ein Moment des Schönen.

Und das Erhabene wäre nicht ein durchgreifendes Moment der Antike? Diese Konsequenz müßte jedoch unvermeidlich werden, wenn die Antike nur das Sein, und nicht die Bewegung darstellen wollte. Das Erhabene ist an die Bewegung gebunden. Die Kunsterzeugung kennt kein starres Sein, das der Erzeugung widerspricht. Das Erhabene ist daher immer als ein Moment des Geistes erkannt worden; der Geist erst trage es in die Natur hinein. Daher haben wir das Moment des Erhabenen in die theoretische Vorbedingung verlegt, nicht in die moralische. Die theoretische Vorbedingung der klassischen Kunst würde mithin verkürzt, wenn das Erhabene nicht in ihr einheitliches Problem einbezogen würde.

Die Schwierigkeit in der ästhetischen Bestimmung der Renaissance steigert sich nun aber von dem Problem des Erhabenen aus dahin, daß sie zur Grenzbestimmung des Barock wird. „Renaissance und Barock“ hat Wölfflin sein grundlegendes Buch benannt. Beide werden also zusammengekommen, und doch sollen sie unterschieden werden. Und gerade dieses Buch will die scharfe Scheidung zur Bestimmtheit bringen. Aber der Zusammenhang schon macht die Scheidung verdächtig. Wenn immerhin der Barock durch Unterscheidung von der Renaissance bestimmbar werden mag, so würde die große Frage doch noch bleiben: wird etwa die Renaissance nur dadurch klar und bestimmt, daß sie vom Barock unterschieden wird? Und wenn dahingegen die Renaissance auf eigenkräftigen Momenten beruht, so braucht vielleicht auch der Barock nicht nur eine Dekadenz der Renaissance zu sein?

Damit aber würde nach zwei Seiten bessere Aufklärung gewonnen. Erstlich für die Renaissance, die nicht mehr verantwortlich gemacht zu werden brauchte für die Entartung, der sie verfiel. Müßte eine solche Verantwortlichkeit wirklich zugegeben werden, so wäre aber damit der Grund des Verfalls

in die positiven Merkmale der Renaissance aufzunehmen, und dies wäre ein innerer Widerspruch. Dann aber auch für den Barock, der bei aller Abwürdigung und Ablehnung dennoch immer wieder Achtung und Anerkennung erzwingt. Denn in ihm soll ja gerade das Erhabene zur Erscheinung kommen, welches ihn mit der Renaissance verbindet. Da nun aber das Erhabene in der Antike, sofern das ruhige Sein zu ihrem Charakter gemacht wird, in erzwungener Konsequenz verleugnet wird, so wird es in der Renaissance als dasjenige Moment betrachtet, welches in ihr selbst den Übergang in den Barock herbeiführe. Das ist der innere Zusammenhang, der zwischen den Grundbegriffen des Seins, der Bewegung und des Erhabenen die Grenzbestimmung von Renaissance und Barock bedingt.

Unter diesem Zusammenhange leidet annoch die volle Würdigung und gegenüber keinem Geringern als Jakob Burckhardt darf und muß es ausgesprochen werden, auch das Verständnis Michelangelos. Auch als Architekten soll der Wurm des Barock in ihm nagen. Vielleicht kann eine vergleichende Betrachtung hier Aufklärung vorbereiten.

Auch Beethoven hat man für die Formlosigkeiten der Nachfolger in Anspruch genommen. Es ist ein falscher Historismus, der die Einsamkeit einer weltgeschichtlichen Größe zum Opfer fallen läßt für die Einordnung in Gestalten eines ephemeren Daseins und Verschwindens innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Der Genius steht außer Konnex mit den Unarten, welche die Epigonen dem Unnachahmlichen ablauschen. Ein solcher Zusammenhang entspricht nicht der Entwicklung des Ursprünglichen, das die echte Geschichte auszuzeichnen hat. So wenig wie bei Beethoven, ist auch bei Michelangelo der Zusammenhang der geschichtlichen Originalität und Ewigkeit zu verbinden mit den Unzulänglichkeiten der Nachfolger, die keineswegs Nachfolger sind, es nicht einmal sein wollen, da sie sich selbst vielmehr für Originale halten, oder wenigstens dafür gehalten sein wollen. Weil sie aber dennoch in das Dunkel der Nachahmung geraten, wie wir es erkennen, darum darf Michelangelo nicht

für die Entartung einzustehen haben. Nachahmung ist immer Entartung. Und der Große wird immer von den Kleinen nachgeahmt werden. Die Größe würde verschwinden müssen, wenn sie für die Nachahmung verantwortlich sein müßte.

Die Schwierigkeit dieser Grenzbestimmung steigert sich aber aufs höchste hier noch dadurch, daß nicht allein Michelangelo, sondern auch Raffael und Bramante auf diese Grenzlinie gezogen werden. Auch sie sollen den Barock vorbereiten. Die Höhe sei „nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden“. Übrigens aber gibt es vollends zwei Arten des Barock. Die erste ist 1580 fertig; die zweite vollzieht Bernini 1630.

Die klassische Renaissance definiert Wölfflin nach der Definition des Schönen, welche Leon Battista Alberti 1485 im Manuskript Nikolaus V. einreichte als *concinnitas universarum partium*. Vielleicht darf man Nachdruck auf *universarum* legen, gemäß dem Unterschiede des Wortes von *omnium*. Nicht die einzelnen Teile, als solche, kommen für die Concinnität in Betracht, sondern ihre Allheit allein. Diese wird durch *universi* allgemein terminologisch bezeichnet. Und damit stehen wir vor dem Problem des *Raumes*, an dem sich der Barock von der Renaissance unterscheidet.

Alle die gewichtigen Bestimmungen, welche Wölfflin formuliert und belegt, lassen sich unter diesem Gesichtspunkte fassen. Vorab die *Massenhaftigkeit* gegenüber der klassischen *Durchgliederung*. Der Körper soll wie aus einem Stücke erscheinen. Die *Fassade* darf daher nicht gleichwertige Stockwerke aufzeigen; und im Innern verschwinden die selbständigen Nebenräume vor dem einen gewaltigen Hauptraum. Auch die *Pilasterbündel* werden so erklärlich; sie entsprechen der Übermörtelung der Mauer, in der die einzelnen Steinquadern nicht sichtbar werden sollen. Die *Masse* bleibt überall geschlossen, ohne Gliederung und ohne Entwicklung, daher auch ohne *Vorhalle*.

Bedarf es nun hier aber moralischer Motive; oder ist die theoretische Vorbedingung des Raumes, als einer Allheit, nicht vielmehr ausreichend?

Auch dasjenige Moment, welches die *Auflösung* in das *Malerische* bildet, wird unter diesen Gesichtspunkt einbegriffen; der Zauber des *Lichts* ebenso sehr, wie der *Vertikaldrang*, dem ja doch die beruhigte Auflösung nicht abgesprochen wird. In dieser gesamten Charakteristik von Wölfflin belehrt, können wir ihm nur in der Formulierung nicht zustimmen: daß damit „ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl“ in die Kunst eintrete. Das Unendliche bedeutet hier nicht die Allheit; sonst könnte hier nicht gesagt werden: „der Raum scheint hier im Unbegrenzten sich zu verlaufen“. In der Allheit schließt die Unendlichkeit die Begrenzung ein. Daher bildet sie keinen Gegensatz zur begrenzten Gestalt. Wie weit ab die Grenzen gezogen werden, klar und fest bleibt doch immer die Begrenzung, so im Außenbau, wie im Innern.

Demzufolge können wir auch in der *moralischen* Qualifikation nicht zustimmen, obwohl wir uns mit dem Autor in innigster Übereinstimmung fühlen mit seiner Abschätzung der modernen Kunst, insbesondere auch mit seiner Kennzeichnung des Barock in der herrschenden Musik. Dennoch ist, gerade der aktuellen Einwirkung wegen, die Pietät gegen das wahrhaft Große und Ewige um so genauer begrifflich zu wahren.

Die Frage, wie ein neuer Stil entstehe, darf nicht für die systematische Ästhetik eine Obliegenheit werden; und auch für die geschichtliche kann sie ja nicht entscheidendes Gewicht haben. Die geschichtliche Charakteristik schiebt die Frage ebenso zurück, wie die psychologische; und die Kunst wird dann nur ein Appendix der allgemeinen Kultur. Ästhetische Fragen kann die Kunst aber nur stellen, insofern sie selbständig ist in ihren Schöpfungen. Mithin kann auch das *Lebensgefühl* einer Epoche nicht von entscheidendem Belang sein. Und es kann daher auch nicht als ein objektives Merkmal angenommen werden, daß *Michelangelo* kein glückliches Dasein in seinen Werken ver-

körperere. Was ist das Glück in der Schönheit? Ist deine Wahrheit wie der Sinne Glück?

Die Schwäche dieser ganzen Charakteristik liegt beim Momente des Erhabenen. Es wird dem Barock die Fähigkeit zuerkannt, den Eindruck des Erhabenen zu geben, und das Erhabene bezeichne den Mangel in der Schönheit Michelangelos. Sein höchster Vorzug wird ihm zum Makel, der ihn zum Vater des Barock macht. Dagegen dürfen wir wohl sagen, daß dem Barock der Grad der Erhabenheit fehlen dürfte, den wir den Stil Michelangelos nennen. In ihm glauben wir die Vereinigung der beiden Momente, des Erhabenen mit dem Humor, in der Einheit des Schönen zu erfüllen.

Vielleicht ist es nicht sowohl das Erhabene als das N a i v e in ihm, welches den Schein der Herablassung zum Barock erweckt. Das Nachlassen der Allheit der Rundung des Kreises in das Ovale, oder die Durchführung der Pilaster durch die Stockwerke sind vielleicht solche Momente der Konnivenz; das Letztere wird von P a l l a d i o aufgenommen. Hier erschläft gleichsam die Erhabenheit, wie sie in der Kuppelwölbung ihre Höhe erreicht. Wir werden bei der Plastik auf diesen Kontrapost zum Erhabenen zurückzukommen haben. Prinzipiell aber kann es nicht zugestanden werden, daß die Fülle des Erhabenen einen Gegensatz bilde zu demjenigen glücklichen Dasein des Menschen, welches die hohe, welches die reine Kunst zu verkörpern habe. Das Erhabene würde damit seines Momentbegriffs im Schönen verlustig gehen.

Wir wollen doch auch nicht unbeachtet lassen, daß die Baukunst auch dem H u m o r Zugang verstattet, wenngleich sie sich dazu der Plastik bedienen muß, die jedoch, wie in den Tierfratzen der Gotik, sich durchaus in den Dienst der Architektur stellt. Und die nordfranzösische Gotik beweist auch darin ihre ideale Höhe, wie in einer Außenwand der Kathedrale zu Rheims humorvolle Gestalten dem Grabe entsteigen, und so das erhabene Bauwerk mit dem Humor des jüngsten Gerichts verschlingen. Diese Verwendung des Humors ist aber nur

eine neue Bestätigung für das Erhabene, als ein Moment im Schönen.

#### 18. Die Baukunst und die Menschenliebe.

Endlich aber muß die Frage zu Worte kommen: Wie bewährt sich denn die Menschenliebe in der Baukunst, die Liebe zur Natur des Menschen in ihrer Einheit von Seele und Leib? Es kann scheinen, als ob sie nur für die Seele Auge und Herz hätte; denn vom Gebrauchszweck des Wohnhauses abgesehen, sorgt sie nur für den Gräberbau und für Tempel und Kirchen. Der Palastbau aber dürfte doch wohl kein Zeugnis darbieten für die Liebe der Kunst zur Natur des Menschen; er scheint nur Arbeit auf Bestellung zu sein, welche von der Selbstsucht und dem Dünkel der Mächtigen ausgeht. Was dagegen die öffentlichen Interessen in Gemeinde und Staat an Baulust fördern, das kommt auf das Konto der Seele in der Geschichte der Völker.

In diesem Betracht steht der Baukunst noch eine große Zukunft bevor, und in ihr erst wird der anstößige Gegensatz zwischen dem Sakral- und Profanbau hinfällig werden. Die Zeit wird kommen, wie lange es auch noch dauern mag, in der man das Gewissen nicht befriedigt zu haben glaubt, wenn die soziale Fürsorge und Hygiene reinliche Arbeiterhäuser einrichtet. Denn der Unterschied in der sozialen Ästhetik wird nicht so klaffend bleiben, wie er in der bisherigen Geschichte sich entwickelt hat. Eine große Zeit steht der Baukunst bevor, wenn sie nicht mehr nur auf ideale Paläste ihre Phantasie zu richten hat, sondern wenn ihr Raumgefühl der Allheit auch auf die Allheit der Menschen erstreckt werden wird.

Utopistische Spekulationen halten wir fern von unserer Methodik. Daher kümmert uns auch der Einwand nicht, als ob die Baukunst nur gedeihen könnte, wenn Fürsten und ähnliche Individuen sich ihre Wohnhäuser zur Auszeichnung bestellen. Mag selbst eine dem Prunk entsagende Einfachheit zur allgemeinen Regel des Wohnbaus werden, so wird um so homogener der Bau aller öffentlichen Anstalten, der Ver-