



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

1. Beruhigung, Räumigkeit, Masse und Grösse

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

quemer sein möchte, verlaufenes Quecksilber zu sammeln, als die verschiedenen Momente aufzufangen, die den Begriff eines reif und reich gewordenen Stiles konstituieren. Die Neuheit des Versuches aber wird — wenigstens teilweise — als Entschuldigung gelten dürfen, wenn dieser Abschnitt die Eigenschaften einer gefälligen Lektüre in besonderem Grade entbehren lässt.

1. Beruhigung, Räumigkeit, Masse und Grösse.

Nicht nur die Bilder eines einzelnen Meisters, auch die Bilder einer Generation in ihrer Gesamtheit haben ihren bestimmten Pulsschlag. Ganz abgesehen vom Inhalt der Darstellung können die Linien unruhig und hastig laufen oder gemessen und still, kann die Flächenfüllung gedrängt sein oder weiträumig und bequem und die Modellierung klein und springend oder grossflächig und gebunden. Nach allem, was über die neue Schönheit des Cinquecento in Körper und Bewegung schon gesagt worden ist, hat man auch von den Bildern ein Ruhigwerden zu erwarten, mehr Masse und Räumigkeit. Es wird ein neues Verhältnis von Raum und Füllung festgestellt, die Bilder werden gewichtiger und in Lineament und Modellierung empfindet man denselben Geist der Ruhe, dasselbe gehaltene Wesen, das der neuen Schönheit unentbehrlich ist.

I.

Der Gegensatz ist augenscheinlich, wenn man ein Jugendwerk Michelangelos, das Tondo der Madonna mit dem Buch, neben ein gleiches Rundrelief des Antonio Rossellino stellt, der die alte Generation vertreten mag. Vgl. die Abbildungen auf S. 14 und S. 46. Hier das flimmernde Vielerlei und da der einfache grossflächige Stil. Es handelt sich nicht nur um ein Weglassen von Sachen, um die Vereinfachung im Stofflichen (wovon schon die Rede gewesen ist), sondern um die Behandlung der Flächen überhaupt. Wenn Rossellino den Hintergrund mit dem zitternden Licht- und Schattenspiel seiner felsigen Landschaft belebt und die Fläche des Himmels mit gekräuselten Wölkchen besetzt, so ist das nur die Fortführung der Art, mit der auch Kopf und Hände modelliert sind. Michelangelo sucht die grossen zusammenhängenden Flächen schon in der menschlichen Form und damit ist die Frage, wie er das übrige behandle, von selbst erledigt. In der Malerei gilt kein

anderer Geschmack als in der Plastik. Auch hier hört die Freude am Kapriziösen, an den vielen kleinen Hebungen und Senkungen auf, man verlangt nach den stillen grossen Massen von hell und dunkel. Die Vortragsbezeichnung heisst legato.

Noch deutlicher vielleicht äussert sich der Stilwechsel in der Behandlung der Linie. Das quattrocentistische Lineament hat etwas Hastiges. Viel kleines Geschlängel und Knickwerk. Harte Begegnungen und heftige Brechungen. Das 16. Jahrhundert bringt den beruhigten Fluss der Linie, den grossen Zug, die rhythmische Kadenz. Es ist als ob überhaupt ein neues Mitgefühl für die Linie wachgeworden sei; es wird ihr wieder ein Recht zugestanden, sich auszuleben. Perugino hatte angefangen und Raffael mit unübertroffener Feinfühligkeit fortgeföhren. Aber auch die Übrigen, die im Temperament ganz anders sind, kennen die Schönheit des grossen Linienzuges und vermeiden das kleinliche, kurzatmige Gewirre und Gekräusel. Bei Botticelli kann es noch vorkommen, dass ein spitzer Ellenbogen hart gegen den Bildrand stösst (Pietà, München), jetzt nehmen die Linien Rücksicht aufeinander, sie accomodieren sich gegenseitig und das Auge wird empfindlich gegen die schrillen Schneidungen der älteren Manier.

2.

Das allgemeine Verlangen nach dem Weiträumigen musste dann auch in der Malerei ein neues Verhältnis der Figuren zum Raum bedingen. Man empfand die Räumlichkeit in den alten Bildern als eng. Die Figuren stehen da hart am vorderen Bühnenrand und das ergibt einen Eindruck von Knappheit, der nicht verschwindet, auch wenn dahinter noch so weite Hallen und Landschaften erscheinen. Selbst Lionardos Abendmahl ist in dem Vorrücken des Tisches bis an die Rampe noch quattrocentistisch befangen.¹⁾ Das Normalverhältnis geben die Porträts. Was ist das für eine unbehagliche Existenz in dem Stübchen, in das Lorenzo di Credi seinen Verrocchio hineingesetzt hat (Uffizien), gegenüber dem grossen tiefen Atemzug cinquecentistischer Porträts. Die neue Generation verlangte Luft und Bewegungsmöglichkeit und sie erreichte das zunächst mit der Vergrösserung des Figurenabschnittes. Das Kniestück ist eine Erfindung des 16. Jahrhunderts. Aber auch da, wo von der Figur wenig mitgeteilt ist, weiss man jetzt einen weit-

¹⁾ Raffael Morghen hat auf seinem Stich des Abendmahls den Thatbestand gefälscht und, um den modernen Geschmack nicht zu verletzen, jenen Abstand vom Rand gegeben den man seit dem Cinquecento zu finden gewohnt ist.

räumigen Eindruck zu gewinnen: wie wohligh wirkt der Castiglione mit seinem Dasein innerhalb der vier Rahmenlinien.

In analoger Weise wirken auch quattrocentistische Fresken an ihrem Orte gewöhnlich knapp und eng. In der Kapelle Nicolaus V. im Vatikan sehen die Fresken Fiesoles beengt aus und in der Kapelle des Palazzo Medici, wo Gozzoli den Zug der Könige gemalt hat, wird der Beschauer trotz aller Festpracht ein Gefühl von Unbehagen auch nicht ganz los werden. Sogar noch von Lionardos Abendmahl wird man etwas Ähnliches sagen müssen; wir erwarten einen Rahmen oder Rand, den das Bild nicht hat und nie gehabt haben kann.

Es ist charakteristisch, wie dann Raffael in den Stanzen eine Entwicklung durchmacht. Sieht man in der Camera della segnatura ein Bild allein, so mag dem Beschauer das Verhältnis zur Wand nicht störend vorkommen; sieht man aber auf zwei Bilder zugleich, wie sie in den Ecken zusammenstossen, so kommt ihm das Altertümlich-Trockene der Raumempfindung gleich zum Bewusstsein. In der zweiten Stanze ist die Eckbegegnung eine andere und das Format der Bilder, angesichts des vorhandenen Raumes, überhaupt kleiner genommen.

3.

Es ist kein Widerspruch, wenn trotz dem Verlangen nach Räumigkeit die Figuren innerhalb des Rahmens an Grösse zunehmen.¹⁾ Sie sollen als Masse beträchtlicher wirken, wie überall die Schönheit im Gewichtigen gesucht wird.

Man vermeidet den überflüssigen Raum, weil man weiss, dass die Figuren dadurch an Kraft verlieren, und man besitzt die Mittel, bei aller Beschränkung, die Vorstellung doch mit dem Eindruck der Weite zu füllen.

Die Neigung geht auf das Zusammengenommene, Schwere, Lastende. Die Horizontale gewinnt an Bedeutung. Und so erniedrigt sich der Gruppenumriss und aus der hohen Pyramide wird die Dreiecksgruppe mit breiter Grundlinie. Raffaels Madonnenkompositionen liefern die besten Beispiele. In gleichem Sinn ist das Zusammennehmen von zwei oder drei Stehfiguren zur geschlossenen Gruppe anzuführen. Die älteren Bilder erscheinen da, wo sie gruppieren wollen, dünn und brüchig und im ganzen licht und leicht gegenüber der massigen Füllung des neuen Stils.

¹⁾ Die plastische Figur in der Nische unterliegt den gleichen Veränderungen.

Wölfflin, Die klassische Kunst.

4.

Endlich ergab sich als unabweisbare Konsequenz die allgemeine Steigerung der absoluten Grösse. Die Figuren wachsen den Künstlern sozusagen unter den Händen. Es ist bekannt, wie Raffael in den Stanzen den Masstab immer grösser nimmt. Andrea del Sarto überbietet im Hof der Annunziata mit seinem Geburtsbild sich selbst und wird gleich wieder überboten von Pontormo. So gross war die Freude am Mächtigen, dass selbst der jetzt erwachte Sinn für Einheit keinen Einspruch erhob. Von den Tafelbildern gilt dasselbe. Man sieht die Veränderung in jeder Galerie; wo das Cinquecento beginnt, da beginnen die grossen Tafeln und die grossen Leiber. Wir haben später noch einmal davon zu reden, wie das Einzelgemälde in den architektonischen Zusammenhang aufgenommen wird: man sieht es nicht mehr für sich allein, sondern mit der Wand zusammen, für die es bestimmt ist, und so wäre die Malerei schon von diesem Gesichtspunkt aus der Grössensteigerung überantwortet gewesen, auch wenn nicht ihr eigener Wille sie in derselben Richtung geführt hätte.

Die hier gegebenen Stilmerkmale sind wesentlich stofflicher Natur, sie entsprechen einem bestimmten Gefühlsausdruck; nun treten aber — wie gesagt — Momente formaler Natur dazu, die aus der Stimmung der neuen Generation nicht entwickelt werden können. Mathematisch sauber ist die Abrechnung nicht zu machen: die Vereinfachung im Sinne der Beruhigung trifft sich mit einer Vereinfachung, die auf möglichst vollkommene Klärung des Bildes ausgeht und die Tendenz zum Zusammengenommenen und Massigen begegnet einem mächtig entwickelten Willen, den Bildern einen immer grösseren Erscheinungsreichtum zu geben, jenem Willen, der die konzentrierten Gruppengebilde schafft und die Tiefendimension sich erst eigentlich erschliesst. Dort die Absicht, dem Auge die Perception zu erleichtern, und hier die Absicht, das Bild möglichst inhaltsreich zu machen.

Wir stellen zunächst zusammen, was sich dem Begriff der Vereinfachung und Klärung unterordnen lässt.

2. Vereinfachung und Klärung.

1.

Die klassische Kunst greift zurück auf die Elementarrichtungen der Vertikale und der Horizontale und auf die primitiven Ansichten der reinen Face- und Profilstellung. Es waren hier völlig neue