



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

4. Einheit und Notwendigkeit

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

für die Bereicherung der Erscheinung überhaupt erkannt worden. Wenn Lionardo verlangt, dass man der hellen Seite des Körpers eine dunkle Folie geben solle und umgekehrt, so mag das noch im Interesse der Reliefwirkung gesagt sein, allein hell und dunkel wird nun allgemein nach Analogie des plastischen Kontrapostes verwendet. Auf den Reiz der partiellen Beschattung ist selbst Michelangelo eingegangen, wofür die späteren Sklavenfiguren der Decke zeugen mögen. Es giebt Darstellungen, wo die ganze eine Körperhälfte in Schatten getaucht ist und dies Motiv kann fast die plastische Differenzierung des Körpers ersetzen. Die Venus des Francia-bigio (s. Abb. S. 223) gehört hieher oder auch der jugendliche Johannes des Andrea del Sarto. Und sieht man von der Einzelfigur ab und auf die Gesamtkomposition, so wird die Unentbehrlichkeit dieser Momente für die reiche Kunst umsomehr in die Augen springen. Was wäre Andrea del Sarto ohne seine Flecken, die die Komposition zum Vibrieren bringen und wie sehr rechnet der architektonische Fra Bartolommeo auf die Wirkung der malerischen Massen von hell und dunkel. Wo sie fehlen, wie in dem bloss untermalten Entwurf mit der Anna selbdritt, scheint das Bild des eigentlichen Atems noch zu entbehren.

Ich beschliesse diesen Abschnitt mit einem Citat aus Lionardos Malerbuch. Wer nur für die urteilslose Menge male, sagt er gelegentlich,¹⁾ in dessen Bildern werde man wenig Bewegung finden, wenig Relief und wenig Verkürzung. Mit anderen Worten, die künstlerische Qualität eines Bildes bestimmt sich für ihn darnach, wie weit der Autor auf die genannten Aufgaben einzugehen vermochte. Bewegung, Verkürzung, körperhafte Erscheinung sind aber gerade die Begriffe, die wir in ihrer Bedeutung für den neuen Stil hier zu erklären versuchten und so mag die Verantwortung, wenn wir die Analyse nicht weiterführen, Lionardo zugeschoben werden.

4. Einheit und Notwendigkeit.

Der Begriff der Komposition ist alt und schon im 15. Jahrhundert erörtert worden, allein in seinem strengen Sinn als Zusammenordnung von Teilen, die auch zusammengesehen werden sollen, gehört er erst dem 16. Jahrhundert an und was einst als komponiert galt, erscheint jetzt als ein blosses Aggregat, dem die eigentliche Form fehle. Das Cinquecento fasst nicht nur grössere Zusammenhänge auf und begreift das Einzelne in seiner Stellung innerhalb des Ganzen, wo man bisher

¹⁾ Buch von der Malerei: No. 59 (70).

mit isolierendem Nahblick Stück um Stück betrachtete, es giebt auch eine Bindung der Teile, eine Notwendigkeit der Fügung, neben der in der That alles Quattrocentistische zusammenhangslos und willkürlich wirkt.

Was das bedeutet, kann aus einem einzigen Beispiel ersichtlich werden, wenn man sich an die Komposition von Lionardos Abendmahl erinnert im Vergleich zu der Ghirlandajos. Dort eine Zentralfigur, herrschend, zusammenfassend; eine Gesellschaft von Männern, wo jedem seine bestimmte Rolle innerhalb der Gesamtbewegung zugewiesen ist; ein Bau, aus dem kein Stein herausgenommen werden könnte, ohne dass alles aus dem Gleichgewicht käme; hier eine Summe von Figuren, ein Nebeneinander ohne Gesetz der Folge und ohne Notwendigkeit der Zahl: es könnten mehr sein oder weniger und in der Haltung könnte jeder auch anders gegeben sein, der Anblick würde sich nicht wesentlich ändern.

Im Gnadenbild ist die symmetrische Anordnung immer respektiert worden und es giebt auch Bilder profaner Natur, wie die Primavera des Botticelli, die daran festhielten, dass eine Mittelfigur da sei und ein Gleichgewicht zwischen den beiden Seiten. Allein damit konnte sich das 16. Jahrhundert noch lange nicht zufrieden geben: die Mittelfigur ist doch nur eine Figur neben andern, das Ganze eine Reihung von Teilen, wo jeder ungefähr gleichviel bedeutet. Statt einer Kette gleichartiger Glieder verlangt man jetzt ein Gefüge mit entschiedener Über- und Unterordnung. An Stelle der Koordination tritt die Subordination.

Ich verweise auf den einfachsten Fall, das Gnadenbild mit drei Figuren. In Botticellis Berliner Bild (s. Abb. S. 265) sind es drei Personen nebeneinander, jede ein Element für sich, und die drei gleichen Nischen des Hintergrundes befördern die Vorstellung, dass man das Bild in drei Teile auseinanderlegen könnte. Dieser Gedanke bleibt völlig fern angesichts der klassischen Redaktion des Themas, wie wir es in Andrea del Sartos Madonna von 1517 haben (s. Abb. S. 163): die Nebenfiguren sind zwar immer noch Glieder, die für sich allein auch etwas bedeuten würden, allein die dominierende Stellung der Mittelfigur ist augenscheinlich und die Verbindung erscheint als unlösbar.

Im Historienbild war die Transformation in den neuen Stil schwieriger als bei solchen Gnadenbildern, insofern ja überhaupt zuerst der Boden eines Zentralschemas gewonnen werden musste. An Versuchen fehlt es nicht bei den späteren Quattrocentisten und Ghirlandajo

erweist sich in den Fresken von S. M. Novella als einer der beharrlichsten; man merkt, es ist ihm nicht mehr recht behaglich bei dem blossen zufälligen Nebeneinander der Figuren; er ist wenigstens da und dort auf das architektonische Komponieren mit allem Ernst eingegangen. Und doch bietet dann Andrea mit seinen Johannesgeschichten im Scalzo dem Beschauer eine völlige Überraschung: bemüht, um jeden Preis dem Zufälligen zu entrinnen und den Eindruck der Notwendigkeit zu erreichen, hat er auch das Widerstrebende dem Zentralschema unterworfen. Keiner blieb zurück. Bis in die wirren Massenscenen eines Kindermordes dringt die gesetzmässige Ordnung (Daniele da Volterra, Uffizien) und selbst Geschichten wie die Verleumdung des Apelles, die so offenbar die Längsabwicklung fordern, werden ins Zentrale umgesetzt, auf Kosten der Deutlichkeit. So bei Franciabigio im kleinen (Pitti), bei Girolamo Genga im grossen (Pesaro, Villa imperiale).¹⁾

Wie weit nun die Regel wieder gelockert und im Interesse eines lebendigeren Eindrucks das Gesetz für die Erscheinung teilweise verdeckt wird, kann hier nicht ausgeführt werden. Die vatikanischen Fresken enthalten bekannte Beispiele von aufgehobener Symmetrie innerhalb eines noch ganz tektonischen Stiles. Das aber muss nachdrücklich gesagt werden, dass keiner die Freiheit recht benutzen konnte, der nicht durch die Komposition der strengen Ordnung durchgegangen war. Nur auf dem Grunde des fest angespannten Formbegriffs war die partielle Auflösung der Form zur Wirkung zu bringen.

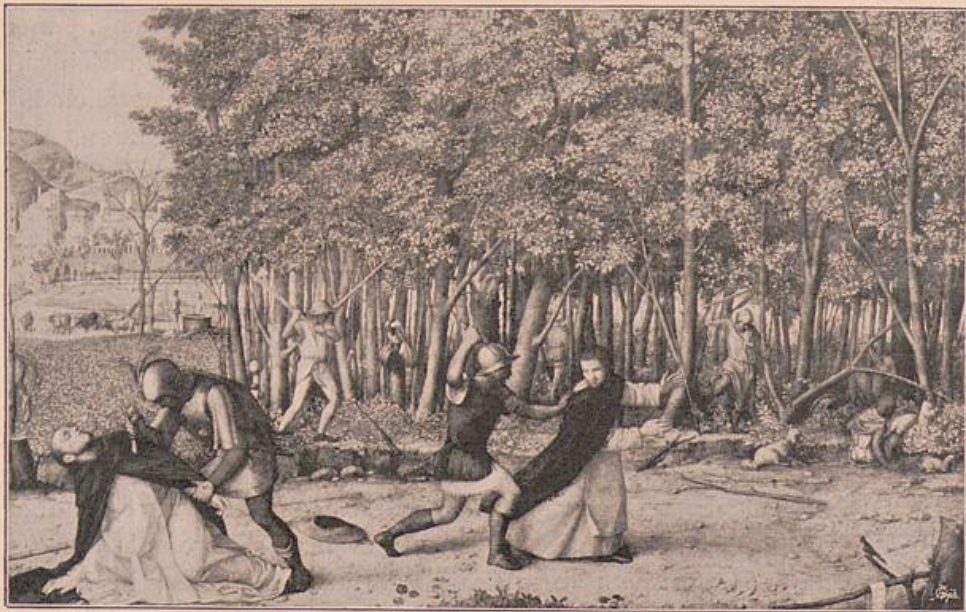
Das Gleiche gilt für die Komposition der einzelnen Gruppe, wo seit Lionardo ein analoges Bemühen nach tektonischen Konfigurationen nachzuweisen ist. Die Madonna in der Felsgrotte lässt sich einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben und dieses geometrische Verhältnis, das dem Beschauer unmittelbar zum Bewusstsein kommt, unterscheidet das Werk so merkwürdig von allen andern der Zeit. Man empfindet die Wohlthat einer geschlossenen Anordnung, wo die Gruppe als Ganzes notwendig erscheint und doch die einzelne Figur in ihrer freien Bewegung keine Einbusse erfahren hat. In gleichen Geleisen bewegt sich Perugino mit seiner Pietà von 1495, zu der man weder

¹⁾ Bei diesem Anlass kann am besten auch ein perspektivisches Motiv zur Sprache gebracht werden. Das spätere Quattrocento hat hie und da einen Reiz darin gesucht, den Verschwindungspunkt der Linien seitlich zu legen, nicht aus dem Bilde heraus, aber doch gegen den Rand hin. So ist es gehalten auf Filippinos Madonna Corsini (s. Abb. S. 207), so auf Ghirlandajos Fresko der Heimsuchung. Der klassischen Gesinnung sind derartige Zerstreuungen unangenehm.

bei Filippino noch bei Ghirlandajo ein Analogon hätte finden können. Endlich hat Raffael in seinen florentinischen Mariengruppen sich zum allersubtilsten Baumeister ausgebildet. Unaufhaltsam kommt auch hier dann die Wandlung vom Regulären zum Scheinbar-Irregulären. Das gleichseitige Dreieck wird zum ungleichseitigen und in die symmetrischen Achsensysteme kommt eine Verschiebung, aber der Kern der Wirkung bleibt derselbe und selbst innerhalb der völlig atektonischen Gruppe weiss man den Eindruck der Notwendigkeit festzuhalten. Und damit werden wir auf die grosse Komposition des freien Stiles hingeführt.

Bei Raffael wie bei Sarto findet man neben dem tektonischen Schema eine freirhythmische Komposition. Im Hof der Annunziata steht das Bild der Mariengeburt neben den strengen Wundergeschichten und in den Teppichen finden wir einen Ananias unmittelbar neben dem Fischzug oder der Berufung Petri. Das sind nicht weitergeduldete Altertümlichkeiten; dieser freie Stil ist etwas ganz anderes als die ehemalige Regellosigkeit, wo alles ebensogut auch anders sein könnte. Man darf einen so starken Ausdruck gebrauchen, um den Gegensatz zu markieren. Das 15. Jahrhundert hat in der That nichts, was auch nur annähernd jenen Charakter des Nicht-zu-ändernden besässe wie die Gruppe von Raffaels Fischzug. Die Figuren sind durch keine Architektur zusammengehalten und trotzdem bilden sie ein absolut geschlossenes Gefüge. Und so sind — wenn auch in etwas minderer Masse — auch auf Sartos Mariengeburt die Figuren alle unter einen Zug gebracht und die Gesamtlinie besitzt eine überzeugende rhythmische Notwendigkeit. Um das Verhältnis ganz anschaulich zu machen, sei es erlaubt, aus der venezianischen Kunst mit einem Falle zu exemplifizieren, wo die Dinge für die Beobachtung besonders günstig liegen. Ich meine die Geschichte der Ermordung des Petrus Martyr, wie sie einmal, von einem Quattrocentisten gemalt,¹⁾ in der Londoner Nationalgalerie vorliegt und wie sie andererseits in dem (untergegangenen) Bilde der Kirche S. Giovanni e Paolo durch Tizian in die klassische Form gebracht worden ist. Der Quattrocentist buchstabiert die Elemente der Geschichte: ein Wald; die Überfallenen, nämlich der Heilige und sein Begleiter; der eine flieht dahin, der andere dorthin; der eine wird rechts erstochen, der andere links. Tizian geht davon aus, dass man unmöglich zwei analoge Szenen nebeneinandersetzen könne. Die Niederwerfung des Petrus muss das Haupt-

¹⁾ Die Zuweisung des Bildes an Giovanni Bellini scheint heutzutage allgemein aufgegeben zu sein. Berenson giebt es dem Gentile Bellini (Venetian painters. 1894).



Gentile Bellini. Die Ermordung des Petrus Martyr.

motiv sein, dem nichts Konkurrenz macht. Er lässt also den zweiten Mörder ausser Spiel und behandelt den Begleiter nur als einen Fliehenden. Zugleich aber macht er ihn dem Hauptmotiv unterthan, er ist in den gleichen Bewegungszusammenhang aufgenommen und verstärkt, indem er die Richtung fortsetzt, die Wucht des Anpralls. Wie ein abgesprengtes Stück jagt es ihn nach derselben Seite, wohin der Fall des Heiligen geschehen ist. So ist aus einem störenden und zerstreuenden Element ein unentbehrlicher Wirkungsfaktor geworden. Will man mit philosophischen Begriffen den Fortschritt bezeichnen, so kann man sagen, Entwicklung heisst auch hier Integrierung und Differenzierung: jedes Motiv soll nur einmal vorkommen, die altertümliche Gleichartigkeit der Teile ersetzt sein durch lauter Verschiedenheit, und gleichzeitig soll das Differenzierte zu einem Ganzen sich zusammenfügen, wo kein Teil fehlen könnte, ohne dass alles dadurch auseinanderfiel. Dieses Wesen klassischer Kunst ist schon von L. B. Alberti geahnt worden, wenn er in einem oft zitierten Satze das Vollkommene als einen Zustand bestimmt, wo nicht der kleinste Teil geändert werden könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu trüben, allein bei ihm sind es Worte, hier steht der anschauliche Begriff.

Wie bei einer solchen Komposition Tizians alles Accessorische zur Förderung der Hauptwirkung herangezogen ist, kann die Verwendung

der Bäume lehren. Während der Wald auf dem ältern Bilde als etwas für sich im Bilde steht, lässt Tizian die Bäume eingreifen in die Bewegung, sie machen die Aktion mit und geben dadurch auf neue Weise dem Geschehnis Grösse und Energie.

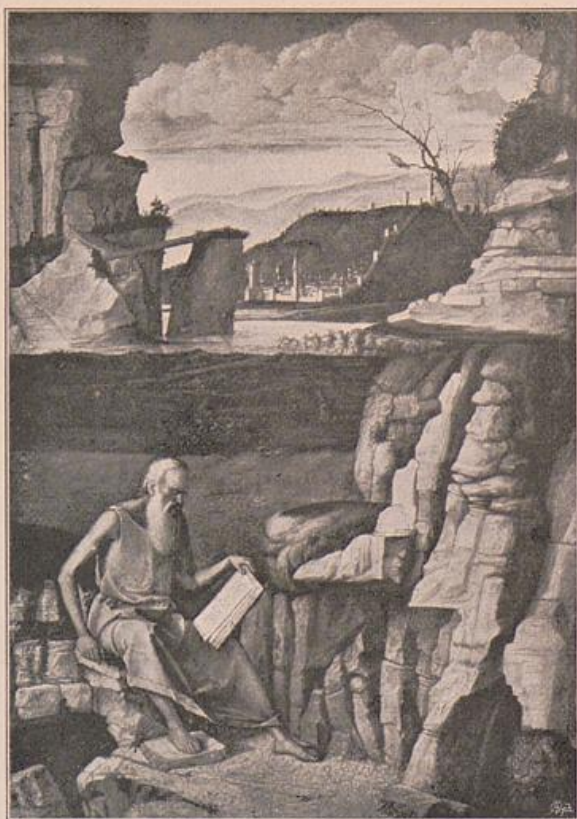
Als im 17. Jahrhundert Domenichino in engster Anlehnung an Tizian die Geschichte wiedererzählte, in einem bekannten Bilde der Pinakothek von Bologna, da war für all diese künstlerische Weisheit der Sinn schon stumpf geworden.

Es braucht nicht besonders gesagt zu werden, dass die Verwertung der landschaftlichen Gründe im Zusammenhang der Figurenwirkung im cinquecentistischen Rom ebensowohl bekannt war als in Venedig.

Was die Landschaft in Raffaels »Fischzug« bedeutet, ist bereits erörtert worden; geht man zum nächsten Teppich, der »Berufung«, so hat man das gleiche Schauspiel: der Gipfel der langgezogenen Hügellinie trifft gerade auf die Cäsur der Gruppe und hilft so leise, aber nachdrücklich mit, die Jünger als eine Masse für sich dem einen Christus gegenüber erscheinen zu lassen. Vgl. die Abbildung auf S. 109. Darf ich aber noch einmal auf ein venezianisches Beispiel greifen, so möchte der Hieronymus des Basaïti (London) im Vergleich mit Tizians entsprechender Figur (in der Brera) den Gegensatz der Auffassung in den zwei Zeitaltern mit aller wünschbaren Deutlichkeit darthun. Dort eine Landschaft, die für sich allein etwas bedeuten soll und in die der Heilige hineingesetzt



Tizian. Die Ermordung des Petrus Martyr.



Basaiti. Hieronymus.

ist ohne irgendwelchen notwendigen Zusammenhang, hier dagegen Figur und Berglinie von Anfang an zusammenerdacht, ein jäher waldiger Hang, der das Aufwärts in der Gestalt des Büssers mächtig unterstützt, der ihn förmlich hinaufreisst, eine Scenerie, die auf diese bestimmte Staffage ebenso angewiesen ist wie umgekehrt.

Und so gewöhnt man sich, die baulichen Hintergründe nicht mehr als eine willkürliche Bereicherung des Bildes zu betrachten, nach dem Grundsatz, je mehr desto besser, sondern man kommt auch hier auf notwendige Verhältnisse Ein Gefühl dafür, dass man mit einer architektonischen Be-

gleitung die Würde menschlicher Erscheinung erhöhen könne, war immer vorhanden gewesen, aber meist wächst das Bauliche den Figuren über den Kopf. Ghirlandajos Prachtarchitekturen sind viel zu reich, als dass seine Figuren eine günstige Folie darin besäßen, und wo es sich um den einfachen Fall der Figur in einer Nische handelt, da wird man erstaunen, wie wenig das Quattrocento auf die wirksamen Kombinationen eingegangen ist. Filippo Lippi treibt es so weit in der Sonderbehandlung, dass seine sitzenden Heiligen der Akademie nicht einmal mit den Nischen der Rückwand korrespondieren, eine Schaustellung des Zufälligen, die dem Cinquecento ganz unerträglich vorgekommen sein muss. Offenbar suchte er den Reiz der Unruhe mehr als die Würde. Wie in ganz anderer Weise Fra Bartolommeo durch Überschneidung der Nische nach oben seinen Helden Grösse zu geben wusste, zeigt der »Auferstandene« im Palazzo Pitti. Auf all die andern Beispiele cinquecentistischer Bauwirkung zurückzukommen, wo

die Architektur wie eine Macht-
äusserung der dargestellten Per-
sonen selbst erscheint, möchte über-
flüssig sein.

Indem wir aber von dem all-
gemeinen Willen sprechen, die Teile
der ganzen Komposition unter sich
in Bezug zu setzen, treffen wir auf
einen Punkt des klassischen Ge-
schmacks, der weit über die Malerei
hinaus zur Kritik der ältern Kunst
aufforderte. Es ist ein sehr charak-
teristisches Vorkommnis, was Vasari
mitteilt, dass man den Architekten
der Sakristeivorhalle von S. Spirito
in Florenz getadelt habe, weil die
Linien der Gewölbeeinteilung nicht
mit den Säulenachsen zusammen-
träfen:¹⁾ die Kritik hätte an hundert
andern Orten auch geübt werden
können. Der Mangel an durchgehen-
den Linien, die Behandlung jedes
Teiles für sich ohne Rücksicht auf
die einheitliche Gesamtwirkung, ist eine der auffallendsten Eigen-
schaften der quattrocentistischen Kunst.

Von dem Moment an, wo die Architektur aus der spielerischen
Beweglichkeit ihres Jugendalters heraustritt, männlich wird, gemessen
und streng, nimmt sie für alle Künste die Zügel in die Hand. Das
Cinquecento hat alles sub specie architecturae aufgefasst. Die plastischen
Figuren an Grabmälern bekommen ihren bestimmten Platz zugewiesen;
sie werden eingerahmt, gefasst und gebettet; da kann nichts mehr ver-
schoben und verändert werden, auch nicht in Gedanken; man weiss,
warum jedes Stück gerade hier ist und nicht ein bisschen weiter oben
oder unten. Ich verweise auf die Ausführungen über Rossellino und
Sansovino auf S. 69 f. Die Malerei erfährt ein Gleiches. Wo sie als
Wandmalerei in Bezug zur Architektur tritt, behält sich diese immer
das erste Wort vor. Was nimmt sich doch Filippino noch für sonder-

¹⁾ Vasari IV. 513 (vita di A. Contucci), wo man auch mit Interesse lesen wird, wie
sich der Architekt entschuldigte.

Wölfflin, Die klassische Kunst.



Tizian. Hieronymus.

bare Freiheiten in den Fresken von S. M. novella. Er zieht den Boden seiner Bühne heraus, so dass die Figuren also teilweise vor der Wandflucht stehen und dann mit den wirklichen Architekturgliedern der Ränder in ein sehr merkwürdiges Verhältnis geraten. Und so macht es auch Signorelli in Orvieto. Die Plastik hat einen analogen Fall in der Thomasgruppe des Verrocchio, wo der Vorgang nicht in der Nische sich abspielt, sondern teilweise auch draussen. Kein Cinquecentist würde das gethan haben; für die Malerei wird es selbstverständliche Voraussetzung, dass sie ihren Raum in der Tiefe der Mauer zu suchen habe und in der Einrahmung muss sie genau sagen, wie sie sich den Eingang ihrer Bühne denke.¹⁾

Des weitern tritt nun die einheitlich gewordene Architektur mit der gleichen Forderung der Einheit an die Wandbilder heran. Schon Lionardo war der Ansicht, dass es nicht anginge, Bild über Bild zu malen, wie das in den Chormalereien Ghirlandajos der Fall ist, wo man gleichzeitig gewissermassen in die verschiedenen Stockwerke eines Hauses hineinsieht.²⁾ Er würde es auch kaum gebilligt haben, überhaupt zwei Bilder nebeneinander an eine Chor- oder Kapellenwand zu malen. Völlig unhaltbar aber ist der Weg, den Ghirlandajo in den zusammenstossenden Bildern der »Heimsuchung« und der »Verwerfung von Joachims Opfer« eingeschlagen hat, wo die Scenerie hinter dem trennenden Pilaster durchgeführt und doch jedes Bild seine besondere Perspektive — und zwar nicht einmal eine gleichartige — bekommen hat.

Die Tendenz, einheitliche Flächen auch einheitlich zu bemalen, ist mit dem 16. Jahrhundert allgemein vorhanden, aber nun nahm man auch das höhere Problem auf, Wandfüllung und Raum zusammenzustimmen, so dass das wohlräumig komponierte Bild gerade für den Saal oder die Kapelle, wo es sich befand, geschaffen zu sein schien und eines aus dem anderen sich erklären musste. Wo das erreicht ist, da entsteht eine Art von Raummusik, ein Eindruck von Harmonie, der zu den höchsten Wirkungen gehört, die der bildenden Kunst vorbehalten sind.

Wie wenig das 15. Jahrhundert auf die einheitliche Behandlung eines Raumes ausging und jedes Stück eben an seiner Stelle aufsuchte,

¹⁾ Nachdem Masaccio hier schon vollkommene Klarheit hatte walten lassen, war im Verlauf des Jahrhunderts der Sinn wieder so weit verdunkelt worden, dass ein rahmenloses Zusammenstossen von Wandbildern in der Ecke vorkommen kann. Es wäre interessant, die architektonische Behandlung der Wandbilder einmal zusammenhängend zu verfolgen.

²⁾ Buch von der Malerei: No. 119 (241).

ist schon gesagt worden. Es kann hier die Betrachtung auch auf die grössern Räume, wie die öffentlichen Plätze ausgedehnt werden. Man frage sich etwa, wie die grossen Reiterfiguren des Colleoni und des Gattamelata aufgestellt sind und ob jemand heutzutage den Mut hätte, sie so ganz unabhängig von den Hauptachsen des Platzes oder der Kirche aufzustellen. Das moderne Urteil ist repräsentiert in den reitenden Fürsten des Giovanni da Bologna in Florenz, aber so, dass noch manches für uns zu lernen übrig bliebe.

Und in allergrösstem Umfang endlich macht sich die einheitliche Raumauffassung da geltend, wo Bauwerk und Landschaft unter einem Gesichtspunkt aufgefasst sind. Es wäre an die Villen- und Gartenanlagen zu erinnern, an die Einfassung ganzer grosser Aussichten u. dgl. Der Barock hat diese Rechnungen in gesteigertem Masstab aufgenommen, allein wer etwa einmal von der hohen Terrasse der unvergleichlich grossartig situirten Villa imperiale bei Pesaro in die Berge gegen Urbino zu gesehen hat, wo das ganze Land dem Schlosse unterthänig gemacht ist, der wird von dem grossen Blick der Hochrenaissance einen Eindruck erhalten haben, der auch durch die kolossalsten Dispositionen der späteren Zeit kaum überboten werden möchte.

Es giebt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine »Übersetzung des Lebens« in die Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, dass das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen, nur bis dahin, wo die Kunst anfängt. Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen, allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.

So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.