



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Erster Abschnitt. Das Wesen des Stilwandels.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53132](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53132)

## Erster Abschnitt.

### Das Wesen der Stilwandlung.

#### Cap. I.

I. Uebereinstimmend wird von den Geschichtschreibern der Kunst als wesentlichstes Merkmal der Barockarchitectur der *malerische* Charakter angegeben. Die Baukunst verlässt ihr eigenthümliches Wesen und geht Wirkungen nach, die einer andern Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch.

Der Begriff des „Malerischen“ gehört zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet. Wie es eine malerische Architectur giebt, so giebt es eine malerische Plastik; die Malerei unterscheidet in ihrer Geschichte selbst eine malerische Periode; man spricht von malerischen Lichteffecten, von malerischer Unordnung, von malerischem Reichthum u. s. w. Wer etwas Bestimmtes mit dem Begriff ausdrücken möchte, wird sich über seinen Inhalt zuerst Rechenschaft geben müssen.

Was bedeutet malerisch? Einfach ist es zunächst zu sagen: malerisch sei das, was ein *Bild* abgebe, was ohne weitere Zuthat ein Vorwurf für den Maler sei.

Ein strenger antiker Tempel, der nicht in Ruinen liegt, ist kein malerischer Gegenstand. Der architectonische Eindruck mag in Wirklichkeit noch so gross sein, im Bilde wirkt das Gebäude einförmig; der moderne Künstler müsste sich die äusserste Mühe geben, durch Beleuchtungseffecte, Luftstimmung, landschaftliche Umgebung das Object als Gemälde interessant zu machen, wobei dann das eigentlich Architectonische vollständig zurücktritt. Einer reichen Barockarchitectur lässt sich dagegen leichter eine malerische Wirkung abgewinnen: sie hat mehr Bewegung, die freieren Linien,

das belebte Spiel von Licht und Schatten, das sie bietet, befriedigen um so mehr den malerischen Geschmack, je mehr sie gegen die höheren Gesetze der Baukunst verstossen. Das strenge architectonische Gefühl wird verletzt, sobald die Schönheit nicht mehr in der festen Form, in dem ruhigen Gefüge des Körpers gefunden, sondern ein Reiz in der Bewegung der Massen gesucht wird, wo die Formen unruhig-springend oder leidenschaftlich auf- und abwogend jeden Augenblick sich zu verändern scheinen.

Pointirt könnte man sagen: Die strenge Architectur wirkt durch das, was sie *ist*, durch ihre körperliche Wirklichkeit, die malerische Architectur dagegen durch das, was sie *scheint*, durch den Eindruck der Bewegung.

Dabei sei aber von vornherein bemerkt, dass von einem ausschliessenden Gegensatz niemals die Rede sein kann.

2. Das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung. — Man kann fragen, warum das Bewegte gerade *malerisch* sei, warum gerade die Malerei allein zum Ausdrucke des Bewegten bestimmt sein solle. Die Antwort ist offenbar dem eigenthümlichen Kunstwesen der Malerei zu entnehmen.

Fürs Erste ist sie von Hause aus bestimmt, durch den Schein zu wirken; sie besitzt keine körperliche Wahrheit. Dann aber stehen ihr Mittel zur Verfügung, den Eindruck der Bewegung wiederzugeben, wie keiner anderen Kunst. Sie war nicht immer im Besitze dieser Mittel. Ich bemerkte bereits, dass die Malerei in ihrer Geschichte selbst eine malerische Periode unterscheidet; erst allmählig bildete sie den malerischen Stil aus, indem sie sich einer vorwiegend zeichnerischen Manier zu entwinden hatte. Der Uebergang vollzieht sich in der italienischen Kunst auf der Höhe der Renaissance. An verschiedenen Orten. Als berühmtestes Beispiel nennt man den Uebergang bei Raffael: an einer monumentalen Aufgabe, in den Stanzen des Vatican, machte er vor den Augen der Welt gleichsam die Entwicklung vom alten zum neuen Stile durch. Die Stanza d'Eliodoro gilt als der Ort des unterschiedenen Durchbruchs (1512—14).<sup>1)</sup>

Welches sind nun diese neuen Ausdrucksmittel, die für die Architectur entscheidend werden sollten?

---

1) C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen 1831. III. 85. ff.  
— A. Springer, Raffael und Michelangelo I<sup>2</sup>. 279 ff.

Ich will versuchen, die Hauptzüge des malerischen Stils im Folgenden zusammenzustellen.

3. Den unmittelbarsten Ausdruck der künstlerischen Intention findet man in den Skizzen. Sie geben das, worauf es dem Künstler als Wesentliches ankommt: man sieht, wie er denkt. Der Vergleich zweier Skizzen soll auch den Ausgangspunkt für uns bilden, das Verhältniss der beiden Manieren wird sich dadurch am besten klarstellen.

Schon das Material ist nach dem Stile ein verschiedenes. Der zeichnerische Stil bedient sich der Feder oder des harten Stiftes, der malerische gebraucht die Kohle, den weichen Röthel oder gar den breiten Tuschpinsel. Dort ist Alles Linie, Alles begrenzt und scharf umrissen, der Hauptausdruck liegt im Kontour; hier Massen, breit, verschwimmend, der Kontour nur flüchtig angedeutet, mit unsicheren, wiederholten Strichen oder ganz fehlend<sup>1)</sup>.

Nicht nur die Einzelgestalt, sondern die Komposition im Ganzen gliedert sich nach Massen von Hell und Dunkel, ganze Gruppen werden durch einen Lichtton zusammengehalten und anderen entgegengesetzt.

Der alte Stil dachte *linear*, seine Absicht ging auf den schönen Fluss und Zusammenklang von Linien, der malerische Stil denkt nur in *Massen*: Licht und Schatten sind seine Elemente.

Nun ist in der Natur von Licht und Schatten schon ein sehr starkes Bewegungsmoment gegeben. Während die begrenzende Linie das Auge sicher führte, so dass es, dem einfachen Laufe folgend, ohne Mühe die Figur fassen konnte, wird es hier von der nach allen Seiten sich zerstreuen Bewegung einer Lichtmasse dahin und dorthin gezogen, immer weiter, nirgends eine Grenze, ein bestimmter Abschluss, nach allen Seiten ein Anschwellen und Abnehmen.

Hierauf beruht vorzüglich der Eindruck steter Veränderung, den dieser Stil zu erwecken weiss.

---

1) So erwähnt Rumohr (a. a. O. III. 195) einen Entwurf zum Heliodor, wo Raffael nur eine einzige Tuschlage gab, „welche höchst geistvoll längs der Schattenseite der Figuren und Gruppen hingeworfen, keinen anderen (ächten) Umriss zeigt, als den aus der Schattengrenze von selbst sich ergebenden. An der Lichtseite verfließen diese Figuren in das helle Feld des Grundes“. Nach Passavant müsste übrigens diese Bemerkung wesentlich modifiziert werden. (Raffael, II. 527.)

Wölfflin, Renaissance und Barock.

Der Kontour wird principiell vernichtet, an Stelle der geschlossenen ruhigen Linie tritt eine unbestimmte Sphäre des Aufhörens, die Massen können nicht von harten Linien begrenzt werden, sondern „verlaufen“ sich. Während einst die Figuren von hellem Grunde sich scharf abhoben, ist nun die Tiefe zumeist dunkel und mit diesem Dunkel fließen auch die Gestalten an ihren Rändern zusammen. Nur einzelne beleuchtete Flächen heben sich heraus. Dies führt auf ein Weiteres.

Dem Gegensatz von linear und massig korrespondirt ein anderer: *flächenhaft* und *räumlich* (körperlich).

Der malerische Stil, der mit Schattenwirkungen arbeitet, giebt die körperliche Rundung; die einzelnen Theile scheinen im Raume vor- und zurückzutreten<sup>1)</sup>. Der Ausdruck des „Vor- und Zurücktretens“ bezeichnet bereits das Bewegungsmoment, das in aller Körperhaftigkeit gegenüber dem Flächenhaften liegt. Der Stil sucht darum alles Flache umzusetzen in Wölbung, überall Plastik, Licht und Schatten zu gewinnen. Durch die Verschärfung des Kontrastes von Hell und Dunkel kann der Eindruck bis zu dem eines wahren „Herausspringens“ gesteigert werden.

Ein derartiger Fortschritt ist in den vaticanischen Stanzbildern wohl zu bemerken. Raffael scheint das Motiv mit vollem Bewusstsein benutzt zu haben im Zusammenhang einer aufgeregten Handlung. Die dramatische Wirkung der Vertreibung Heliodor's ist durch die einzeln aufblitzenden Lichter auf dunklem Grund wesentlich gesteigert<sup>2)</sup>.

Zugleich findet eine Vertiefung des Raumes statt. Der umschliessende (Thor-) Rahmen wird auf den spätern Bildern so behandelt, dass man glauben soll, wirklich durch einen Bogen hindurchzusehen. Dann folgt nicht nur *ein* Plan, *eine* Reihe von Figuren, vielmehr wird das Auge weit hinein in die Tiefe, ja in's Unergründliche gezogen.

---

1) Natürlich handelt es sich hier wieder nur um quantitative Unterschiede: der frühere Stil war nicht flächenhaft im Sinne einer rein-linearen Zeichnung.

2) Nie aber gehen die Italiener bis zu jenem Unsicher-flimmernden fort, das die Holländer zu geben lieben. Sie bleiben ihrer plastischen Natur auch hier treu, die Lichteffecte sind gross und einfach, man hält sich im Wesentlichen an bewegte *Gestalten*, nicht an die unbestimmte Bewegung des Luft- und Lichtlebens, worin ein Rembrandt so gross ist.

4. Der malerische Stil ist auf den Eindruck der Bewegung angelegt<sup>1)</sup>. Die Komposition nach Massen von Licht und Schatten ist das erste Moment dieser Wirkung; ich nenne als zweites die *Auflösung des Regelmässigen*. (Freier Stil, malerische Unordnung.) Alle Regel ist todt, ohne Bewegung, unmalerisch.

Unmalerisch ist die gerade Linie, die ebene Fläche. Wo sie im Gemälde unvermeidlich sind, wie bei Wiedergabe architectonischer Dinge, werden sie durch Zufälligkeiten unterbrochen, man supponirt einen trümmerhaften, zerbröckelnden Zustand; eine „zufällige“ Teppichfalte oder irgend etwas dergleichen muss „belebend“ eintreten.

Unmalerisch ist die gleichmässige Reihung, das Metrische, besser das Rhythmische, noch besser die scheinbar ganz zufällige Gruppierung, deren Nothwendigkeit nur in der bestimmten Vertheilung der Licht- und Schattenmassen liegt.

Um einen weitem Bewegungsreiz zu gewinnen, wird das Ganze oder doch ein bedeutender Theil schief zum Beschauer orientirt. Bei einzelnen Figuren hatte man sich diese Freiheit natürlich längst genommen, während für Gruppen und für alles Tectonische die Regel festgehalten wurde. Vgl. den Fortschritt in den vaticanischen Bildern: die schüchtern schief gelegten Bücher auf der Disputa, das Tischchen auf der Schule von Athen, der Reiter im Heliodor u. s. w.<sup>2)</sup> Schliesslich wird die Axe des ganzen Bildes überhaupt (der architectonischen Räumlichkeit oder der Figurenkomposition) schief auf den Beschauer gerichtet. Bei hohem Augenpunkt (Ansicht von unten) tritt noch eine Schrägstellung der Tiefenaxe dazu.

Unmalerisch ist endlich die symmetrische Ordnung. Statt der Entsprechung von einzelnen Formen giebt der malerische Stil überhaupt nur ein Gleichgewicht von Massen, wobei die beiden Seiten sich sehr unähnlich sehen können. Die Mitte des Bildes bleibt dann unbezeichnet. Der Schwerpunkt ist nach der Seite verschoben und es kommt so eine eigenthümliche Spannung in die Komposition.

Die malerisch-freie Komposition vertheilt ihre Figuren prin-

---

1) Vgl. Springer (a. a. O. I. 279): „Unzweifelhaft hängt der malerische Ton der Schilderung mit dem dramatischen Charakter zusammen.“

2) Für die malerische Darstellung von architectonischen Façaden ist die schiefe Orientirung unentbehrlich. Ueber das Motiv der Deckung, das dabei mitspielt, vgl. unten.

cipiell nicht nach einem architectonischen Schema, sie kennt kein figurales Gesetz, sondern nur ein Spiel von Licht und Schatten, das aller Regel sich entzieht<sup>1)</sup>.

5. Das dritte Moment im malerischen Stil möchte ich die *Unfassbarkeit* nennen. (Das Unbegrenzte.)

Zur „malerischen Unordnung“ gehört, dass die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen, sondern theilweise verdeckt sind. Das Motiv der Deckung ist eines der wichtigsten für den malerischen Stil. Er ist sich sehr wohl bewusst, dass Alles, was auf den ersten Blick vollständig gefasst werden kann, im Bilde langweilig wirkt; darum bleiben einige Partien verdeckt, die Gegenstände sind übereinander geschoben, schauen nur theilweise hervor, wodurch dann die Phantasie auf's höchste gereizt wird, das Verborgene sich vorzustellen. Man meint, es sei der Trieb des Halbversteckten selbst, sich an's Licht herauszuringen. Das Bild wird lebendig, das Verdeckte scheint vorzutreten u. s. w. Auch der strengere Stil konnte eine theilweise Deckung nicht immer vermeiden, er gab dann aber stets wenigstens alles Wesentliche, so dass die Unruhe gemildert ist; jetzt dagegen werden Verschiebungen gesucht, die recht eigentlich auf den Eindruck des Vorübergehenden angelegt sind.

Das Motiv, dass der Rahmen die Figuren zum Theil bedeckt, dass halbe Figuren in das Bild hineinschauen, gehört eben hieher.

In seinem höchsten Ausdruck geht der Stil überhaupt auf das Unergründliche. Kann man etwa sagen, die Auflösung der Regel bezeichne den Gegensatz zum Architectonischen, so wäre hier der entscheidende Gegensatz zur Plastik gegeben. Dem plastischen Geschmack widerstrebt alles Unbestimmte, im Unendlichen sich Verlierende, gerade hierin aber findet der malerische Stil sein eigentliches Wesen.

---

1) Flächenmuster, die eine so komplizirte Komposition besitzen, dass man die Regel nicht erkennt, können eine vollständig malerische Wirkung besitzen. Man denke an arabische Beispiele, wo in der That oft ein unruhiges Flimmern, der Eindruck unaufhörlicher Bewegung resultirt. Je schwieriger die Perzeption des zu Grunde liegenden Gesetzes, desto unruhiger wirkt die Komposition. Interessant ist es, daraufhin die Zeichnung der Fussböden der vaticanischen Stanzenbilder anzusehen: Disputa, ganz still; Heliodor, unruhig zuckend und so auf neue Weise den Gesamtcharakter des Bildes verstärkend.

Nicht einzelne Formen, einzelne Figuren, einzelne Motive, sondern ein Masseneffect, nicht ein Begrenztes, sondern ein Unendliches! Der alte Stil gab z. B. stets nur eine geschlossene Zahl von Gestalten, leicht übersichtlich, jede vollkommen fassbar. Jetzt stellen sich wachsende Volksmassen ein (man beachte die Zunahme im Fortgange der Stanzbilder), sie verlieren sich im Dunkel des Hintergrundes, das Auge verzichtet darauf, dem Einzelnen nachzugehen und hält sich an den Gesamteffect; bei der Unmöglichkeit, Alles zu fassen, resultirt der Eindruck des Unererschöpflichen, die Phantasie bleibt in beständiger Thätigkeit und eben dies ist es, was der Maler beabsichtigt. Was den Reiz eines malerischen Faltenwurfs, einer malerischen Landschaft, eines malerischen Interieurs ausmacht, ist grösstentheils eben diese Unererschöpflichkeit der Motive, die die Phantasie nicht zur Ruhe kommen lässt, das Grenzenlose, die Unendlichkeit. — Wie unabwehrbar und unergründlich ist schon die architectonische Räumlichkeit des Eliodoro gegenüber der Schule von Athen!

In seiner letzten Konsequenz muss der malerische Stil die plastische Form ganz vernichten. Sein eigentliches Ziel ist, das Leben des Lichts in allen seinen Erscheinungen wiederzugeben und hier kann das einfachste Motiv alle Mannigfaltigkeit, allen malerischen Reichthum vollständig ersetzen.

6. Hierbei mag noch eines Irrthums Erwähnung geschehen, dem man häufig begegnet; der Verwechslung von Malerisch und Farbig.

Der malerische Stil, wie wir ihn eben analysirten, kann auf Farbigeit vollständig verzichten. Der grösste Meister darin, Rembrandt, benützte mit Vorliebe die Radirung, die nur Hell und Dunkel kennt.

Die Farbe kann dazutreten, um den Stimmungsausdruck zu verstärken, aber sie macht nicht das Wesentliche aus. Vor Allem ist es nicht der Sinn des malerischen Stils den einzelnen Farben ihre höchste Kraft und Reinheit abzugewinnen und diese Elemente zu einer Harmonie zusammenzufügen, wo jede die andere in ihrer eigenthümlichen Lokalwirkung erhöht. Die Lokalfarben werden vielmehr in ihrer Sonderkraft gebrochen, durch mannigfache Uebergänge mit einander vermittelt, einem Gesamttönen untergeordnet, so dass keine die Hauptwirkung, die auf dem Spiel von Hell und Dunkel beruht, stören kann. Raffael ist bezeichnend für den Ueber-

gang. Die einfarbigen, ruhig-geschlossenen Flächen seines früheren Stils verwinden, die Farben werden gebeugt und entwickelt nach allen Seiten, überall Leben und Bewegung.

Ein anderes Beispiel, wie wenig Malerisch und Farblich zusammenfallen, hat man in der Geschichte der antiken Plastik. Die Bemalung der Statuen verschwindet in dem Momente, als die Kunst malerisch wird, d. h. als man glaubte auf die Wirkung von Licht und Schatten sich verlassen zu dürfen <sup>1)</sup>.

7. Ich möchte glauben, mit der eben gegebenen Analyse seien die elementaren Kunstmittel des malerischen Stils erschöpft <sup>2)</sup>.

Für die malerische *Plastik* sind sie natürlich beschränkter. Doch erreicht auch sie eine Komposition nach Licht und Schatten, im Dienste eines Geschmackes, der vor Allem auf Bewegung von Massen ausgeht <sup>3)</sup>.

Die Linie verschwindet. Im Plastischen bedeutet dies ein Verschwinden der Kante. Sie wird gerundet, also dass an Stelle einer scharfen Grenze zwischen Licht und Schatten ein spielender Uebergang entsteht.

Im Kontour zeigt man keine geschlossene Linie mehr. Das Auge soll nicht an den Seiten herabgleiten, wie an einer flächenhaft begrenzten Figur, sondern stets weiter nach der Rückseite geführt werden. Man betrachte etwa den Arm eines berninischen Engels, er ist behandelt nach Art einer gewundenen Säule.

Und so wenig man im Umriss sich verpflichtet fühlte, der Linie einen einheitlichen Zug zu geben, so wenig suchte man die Flächenbehandlung zu vereinfachen; im Gegenteil: die klargeformten Flächen des alten Stils werden aufgelöst, absichtlich durch

---

<sup>1)</sup> Vielleicht am deutlichsten ist die Entwicklung in der Behandlung des Haares zu erkennen.

<sup>2)</sup> Eine Geschichte des malerischen Stils ist noch nicht geschrieben. Sie müsste sehr interessante Resultate liefern.

<sup>3)</sup> Vgl. *Kekulé*, über Lysipp: „Die Modellirung bringt ein scheinbar selbstständiges Spiel von Licht und Schatten hervor, das einer wirklich malerischen Wirkung vielfach verwandt ist“. (Kunstgeschichtl. Einleitg. zum Bäderer für Griechenland p. CVII.) — v. *Brunn*, über die pergamenische Gigantomachie: „Die Künstler erreichen durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch entsprechende Massen-gruppierung in hohem Masse, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen pflegen“. (Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen V. 237.)

„Zufälligkeiten“ unterbrochen, um den Eindruck grösserer Lebendigkeit zu gewinnen.

Im Relief haben wir die gleiche Erscheinung. Während im Fries des Parthenon ein goldener Grund denkbar ist, von dem sich der schöne Umriss der Gestalten wirksam abhebt, wäre bei einem mehr malerischen Relief, wie bei der pergamenischen Gigantomachie, ein solches Hervorheben des Kontours gänzlich unstatthaft. Man bekäme nichts als wüste Farbenflecke, so sehr beruht die ganze Wirkung ausschliesslich auf der Bewegung von Massen und nicht auf dem Linearen <sup>1)</sup>.

Im Uebrigen brauche ich hier nicht auszuführen, wie weit die Uebertragung des „Malerischen“ auf die Plastik getrieben wurde oder getrieben werden kann. Ich breche diese Bemerkungen ab, unser Thema ist die Architectur und ich greife zurück auf den Anfangssatz: Im Barock werde die Architectur malerisch und dies sei das eigentliche Characteristicum des Stils.

8. Sollen wir den Barock nach den hier entwickelten Gesichtspunkten betrachten? — Ich gestehe, dass es mir nicht passend scheint, den Begriff des Malerischen zu Grunde zu legen.

Einmal wird der Irrthum dadurch nahe gelegt, es ahme die Architectur eine fremde Technik nach, während es sich doch um eine allgemeine Formwandlung handelt, die alle Künste (auch die Musik) gleichmässig umfasst und die auf einen gemeinsamen tiefen Grund hindeutet. Dann aber, was ist mit dem Wort „Malerisch“ gesagt? Soll es heissen, dass die Architectur die körperliche Wahrheit aufgibt und nur auf den Schein für das Auge rechnet? In diesem Sinn wäre jeder nicht organische Stil malerisch. Soll es heissen, dass die Architectur dem Eindruck der Bewegung nachgeht? Damit wäre wenigstens etwas Bestimmtes zur Bezeichnung des Stiles gesagt. Aber der Begriff der Bewegung reicht nicht aus, den Barock zu charakterisiren. Bewegt ist auch das französische Rococo und das ist doch ein sehr verschiedenes Ding. Die leicht hüpfende Bewegung ist dem römischen Barock durchaus fremd: er ist schwer, massig. Also müsste man das Merkmal der Massigkeit dazunehmen. Damit ist aber das Malerische überschritten. Der Begriff in seiner Allgemeinheit ist nicht fähig, den Barock zu fassen.

---

<sup>1)</sup> *A. Conze*, über das Relief der Griechen.

Wir werden darum besser thun, die charakteristischen Merkmale des neuen Stils dadurch zu gewinnen, dass wir ihn vergleichen mit dem was vorher da war, mit der Renaissance; es wird sich dann zeigen, welche Formbildungen als malerisch zu bezeichnen sind. Die Darstellung aber darf nicht sich dabei begnügen, etwa Fenster mit Fenster, Gesims mit Gesims, Träger mit Träger zu vergleichen und zu beschreiben — das wäre nicht nur unphilosophisch, sondern unwissenschaftlich — vielmehrgilt es, die allgemeinen formbedingenden Gesichtspunkte zu finden.

Es sei erlaubt zum Anfang einige Worte über das unmittelbar Auffallende, über die verschiedene Wirkung zu sagen.

---

## Cap. II.

1. Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund, die Verhältnisse weit und wohligh, Alles athmet Befriedigung und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnisslosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen.

Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affects, unmittelbar, überwältigend. Was er giebt ist nicht gleichmässige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berausung. Er geht aus auf einen Eindruck des Augenblicks, während die Renaissance langsamer und leiser, aber desto nachhaltiger wirkt<sup>1)</sup>. Man möchte ewig in ihrem Bezirk weilen.

Vom Barock erfahren wir momentan eine starke Wirkung

---

<sup>1)</sup> Man gedenke der schönen Worte *Albertis* (de re aedific. IX. Buch, gegen Ende), wie die Leute sich nicht sättigen können am Aublick eines schönen Gebäudes und im Fortgehen immer wieder zurückschauen müssen. Neque qui spectent satis diu contemplatos ducant se quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent.

werden dann aber bald mit einer gewissen Oedigkeit entlassen <sup>1)</sup>.

Er giebt kein glückliches Sein, sondern ein Werden, ein Geschehen; nicht das Befriedigte, sondern das Unbefriedigte und Ruhelose. Man fühlt sich nicht erlöst, sondern in die Spannung eines leidenschaftlichen Zustandes hineingezogen.

Diese Wirkung im Allgemeinen, wie wir sie nach Kräften hier zu bezeichnen versuchten, gründet sich auf eine Formbehandlung, die nach den zwei Hauptgesichtspunkten der Massigkeit und der Bewegung beschrieben werden soll.

Was man mit einem Worte Vasari's die „maniera grande“ nennen kann<sup>2)</sup>, die Komposition aufs Grosse, die diesem Stil vorzugsweise eignet, mag einleitend als ein selbstständiges drittes Motiv betrachtet werden, die Absicht auf massige Wirkung fordert zwar theilweise schon von selbst den „grossen Stil“.

2. Er stellt sich dar als ein zweifaches: als Steigerung der absoluten Grössenverhältnisse einerseits und als Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition andererseits.

Malerei und Plastik so gut wie die Architectur drängen seit den vaticanischen Arbeiten Michelangelo's und Raffael's nach dem Grossen und Grössern. Man gewöhnt sich das Schöne nur noch als ein Kolossales zu denken. Das Mannigfaltige und Zierliche weicht einer Vereinfachung, die nur auf grosse Massen ausgeht, und in das Ganze kommt ein einheitlicher gewaltiger Zug; es soll nicht zusammengesetzt erscheinen aus einzelnen Theilen.

Der Sinn für das Grosse und Kolossale, in Rom seit der antiken Zeit immer mehr oder weniger heimisch, hatte an den monumentalen Baugedanken der grossgesinnten Päbste während der Renaissance neue Kraft gewonnen. Das entscheidende Beispiel für das gesammte Bauwesen: S. Peter. Hier war ein Massstab aufgestellt, der plötzlich alles Frühere als klein erscheinen liess. Der kirchliche Baueifer der Gegenreformation wird durch dieses Muster beständig in Athem gehalten und zu äusserster Anstrengung gereizt,

1) Die Hauptbarockkünstler litten alle an Kopfweh. Vgl. über Bernini: Milizia, *memorie* II. 173; über Borromini *ibid.* II 158. — Auch von Melancholie wird berichtet.

2) Gegensatz: die „maniera gentile“. — Rumohr scheint mir zu irren, wenn er die „maniera grande“ identifizirt mit dem „malerischen Stil“. Das „ingrandire la maniera“ bedeutet unzweifelhaft mehr.

wenn man auch nirgends hoffen durfte, ihm gleichzukommen. Im Privatbau herrscht nicht minder die Absicht, durch grosse Dimensionen zu imponiren. Seitdem der Pal. Farnese, den Alexander Farnese als Kardinal begonnen, durch ihn als Pabst (1534) von 43 Meter zu 59 Meter Façadenbreite vergrössert worden war, um der neuen Würde Ausdruck zu geben<sup>1)</sup>, steigerte sich das Verlangen nach dem Gewaltigen rasch allgemein; Pal. Farnese zu Piacenza (unter Einfluss des römischen Musters), Schloss Caprarola, beide von Vignola für die Farnese gebaut. In Rom die Nepotenpaläste, die sich gegenseitig zu überbieten suchen. Selbst die Heiterkeit der Villen fällt der Absicht auf Kolossalität zum Opfer.

Was Florenz aus seiner Blüthe aufzuweisen hat, erscheint daneben als verhältnissmässig klein. Die einzige Ausnahme wäre Pal. Pitti; aber man darf nicht vergessen, wie viel an diesem Gebäude dem Barock angehört. Der Bau Brunellesco's kam nur der Hälfte der jetzigen Façade gleich<sup>2)</sup>.

Die Steigerung der Grösse ist eine allgemeine Erscheinung bei sinkender Kunst oder richtiger: die Kunst kommt zum Sinken, sobald die Wirkung in der Massenhaftigkeit, in den kolossalen Verhältnissen gesucht wird. Das Einzelne wird nicht mehr nachempfunden, die Feinheit des Formsinns geht verloren; man strebt allein nach dem Imponirenden und Ueberwältigenden.

3. Es liegt im Interesse dieses Stils, nicht eine Häufung einzelner Theile, sondern womöglich Körper aus einem Stück zu geben. Statt des Vielen und Kleinen sucht er ein einheitliches Grosses, statt des Getheilten ein Zusammenhängendes<sup>3)</sup>.

Eine Umformung in diesem Sinn lässt sich beobachten im Einzelnen und im Ganzen.

a. Die gesteigerte Grösse der Gebäude machte schon von selbst eine vereinfachte und wirksamere Bildung des Details nöthig.

---

1) Vasari V. 469. — Letarouilly, édifices de Rome moderne. texte p. 260.

2) Von ihm ist nur das dreigeschossige Mittelstück. Die zweigeschossigen Flügel, die die Façade von 107 auf 205 m Breite brachten, kamen im 17., die vorspringenden Seitenhallen erst im 18. Jahrh. hinzu.

3) Man hört jetzt Kritiken wie die, „il componimento“ sei „troppo sminuzzato dai risalti e dai membri che sono piccoli“. So Michelangelo über A. Sangallo's Entwurf zur Petersfaçade. Vas. V. 467.

So findet man im Architrav die Dreitheilung zu einer Zweitheilung herabgemindert; in den Profilen der Gesimse die Vielheit kleiner Glieder ersetzt durch wenige, bedeutend sprechende Linien; die Balustrade, die sich früher zusammensetzte aus zwei gleichen Theilen (Abb. 1), wird ein einheitlicher Körper (Abb. 2), zuerst bei Sangallo und Michelangelo<sup>1)</sup>.

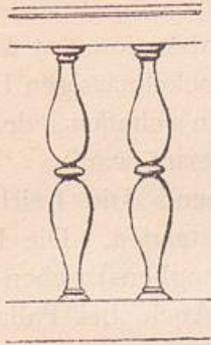


Abb. 1.  
Balustrade nach Raffael.



Abb. 2.  
Balustrade nach Giacomo della Porta.

b. Von einschneidendster Bedeutung wird das Princip für die Komposition im Grossen, für Aufriss und Grundriss.

α) Man beginnt die Auflösung der Façade in einzelne gleichwerthige Stockwerke als unleidlich zu empfinden. Der grosse Stil verlangt, dass sie sich als einen einheitlichen Körper darstelle.

Begreiflicherweise bietet der Palast die meiste Schwierigkeit.

Rom ist hier wieder allen anderen Landschaften voraus. Es ist Bramante selbst, der die Wandlung einleitete. Seine „ultima maniera“ drängt entschieden nach einer *Einheit für die verticale Façadenentwicklung*. Die Periode der Cancelleria, die drei Stockwerke gleichwerthig auf einander setzt, wird auch für ihn eine überwundene: er sucht dem Erdgeschoss den Charakter eines Sockels für das ganze Gebäude zu geben. (S. unten: Palastbau.)

Am energischsten zeigt sich Michelangelo: an den capito-

1) Die Neuerung wird dann in Rom sofort allgemein angenommen. In Oberitalien erholt sich dagegen — bezeichnender Weise — die Renaissanceform noch lange: bei Palladio, Sansovino, Sanmichele u. A. — Die Balustrade der Frührenaissance war ein einfaches Säulchen gewesen. So bei Brunellesco (Pal. Pitti, Dom, Cap. Pazzi etc.).

linischen Palästen fasst er kühn zwei Stockwerke mit einer Ordnung von Kolossalpilastern zusammen. Palladio ist hierin sein Nachfolger. In Rom fand das Beispiel einstweilen keine Nachahmung. Die verticalen Glieder wurden missliebig (s. unten) und man musste einen anderen Weg suchen, den Eindruck des Einheitlichen zu geben. Es geschah in der Weise, dass nun ein Geschoss durch Grösse und plastischen Reichthum zu unbedingter Herrschaft über die anderen herausgehoben wurde. Einer späteren Zeit (dem Bernini) blieb es vorbehalten, durch Kombination des Motives der durchgehenden Pilasterordnung und der sockelmässigen Behandlung des Erdgeschosses den neuen Typus zu schaffen, der für den Monumentalbau fortan am meisten bedeutsam war<sup>1)</sup>.

Venedig bleibt in den alten Geleisen. Die freirhythmische Disposition von Massen blieb hier unverstanden. Die Paläste im Stil des Pal. Pesaro (um 1650, von B. Longhena) geben stets eine Folge gleichwerthiger Prunkgeschosse. Auch bei Palladio findet man sehr oft zwei, ja drei gleiche Stockwerke über einander.

β) Für das *horizontale Gliederungsprincip* der Renaissance ist die Cancelleria ebenso typisch wie für das verticale. Die Pilastertheilen die Flächen so, dass je ein grosses Intervall zwischen zwei kleineren entsteht. Die Breite der Nebenintervalle zu der des Hauptintervalles ist nach dem Verhältnisse des goldenen Schnittes bestimmt<sup>2)</sup>. Geymüller nennt dies Motiv die „rhythmische Travée des Bramante“. (Siehe unten Abb. 12.)

Für die Renaissanceempfindung ist es sehr charakteristisch<sup>3)</sup>. Man findet es namentlich oft in Verbindung mit einem mittleren Bogen (Triumphbogenmotiv). Das Bedeutsame liegt immer in der Abwerthung der Flächen gegen einander; stets bleiben die Nebentheile klein genug, um die dominirende Stellung des Mitteltheiles nicht zu gefährden, andererseits aber auch gross genug, um selbstständigen Werth und eigene Bedeutung zu haben.

Der Barock hält sich principiell von dieser Disposition fern, er verlangt absolute Einheit, die selbstständigen Nebentheile werden geopfert. Man vergleiche z. B. die Umbildung, die das Motiv des

1) Ueber Kirchenfaçaden und Wandgliederung s. unten die betreffenden Abschnitte.

2)  $b : B = B : (b + B)$ .

3) Es erscheint schon bei Alberti (mit den Proportionen  $b : B = 1 : 2$ ). S. M. Novella, Florenz; S. Andrea, Mantua.

Triumphbogens am Hochaltar des Gesù (von Giac. della Porta) erfahren hat: grosser Mittelbogen, die Nebentheile ganz verkümmert, die Säulen so zusammengedrückt, dass man fast von Kuppelung sprechen muss. — Den Renaissancetypus giebt Serlio, arch., lib. IV. fol. 149.

Ein gleiches Beispiel: Die Umgestaltung, die die bramantische Nische des mittleren Treppenabsatzes im Giardino della pigna erfuhr (wahrscheinlich durch A. de Sangallo)<sup>1)</sup>.

Im Gegensatz zu Rom behält Oberitalien auch hier die Renaissanceformen noch bei. Vgl. das viel nachgeahmte Innensystem von S. Fedele zu Mailand (1569; Pellegrino Tibaldi): Triumphbogenmotiv, zweimal wiederholt; die äussere Mauergliederung von S. M. della Salute zu Venedig (1631; B. Longhena) u. s. f.

γ) Auch die *Raumgestaltung des Innern* macht eine Entwicklung zur Einheit durch: die selbstständigen Nebenräume müssen vor dem einen, gewaltigen Hauptraum verschwinden.

Die Geschichte des Grundrisses geht ganz parallel mit der Geschichte der „rhythmischen Travée“. Die florentinischen Basiliken der Frührenaissance (S. Lorenzo, S. Spirito) stimmen das Nebenschiff zum Hauptschiff wie 1 : 2; es sind die Proportionen der gleichzeitigen Flächengliederung (vgl. die Façaden Alberti's). Bramante proportionirt im ersten Entwurf zu S. Peter die Nebenkuppelräume zum Hauptraum nach dem goldenen Schnitt, wie die „rhythmische Travée“ der Cancelleria ihn auch aufweist. Die späteren Pläne zu S. Peter zeigen dann eine fortschreitende Verkleinerung der Nebenräume, ein Princip, das seinen entschiedensten Ausdruck in dem Langbau des Gesù erhielt (Vignola, 1568): hier giebt es nur noch *ein* Schiff, mit Kapellen, die zwar unter sich eine Verbindung haben, aber durchaus nicht als eigenes Nebenschiff wirken. Der Gesù wurde Vorbild für den ganzen römischen Kirchenbau. Genau das gleiche Schauspiel bietet die Geschichte des dreischiffigen Vestibules. Original bei Raffael, Villa Madama; erster Plan. Schlussredaction: Pal. Farnese (A. da Sangallo). Mittelstufe: Der zweite Plan für Villa Madama<sup>2)</sup>. — Die Theilung des Raumes bleibt oberitalienisch.

1) Die Abbildungen bei *Letarouilly*, le Vatican II.

2) Abbildungen bei *Geymüller*, Raffaello Sanzio tav. 4. 5. — *Redtenbacher*, Lützow Z. f. b. K. 1876.

δ) Die Renaissance hatte ihre Freude an einem System grosser und kleiner Theile. Das Kleine bereitet auf das Grosse vor, indem es die Form des Ganzen vorbildlich enthält. Mag darum auch die Kunst das Kolossale bilden, wie im bramantischen S. Peter, so ist doch die Wucht der Grösse gemildert, dem Eindruck das Ueberwältigende genommen.

Der Barock giebt nur das Grosse.

Man vergleiche den S. Peter des Michelangelo mit demjenigen des Bramante.

Zuerst den Grundriss. Bei Bramante (erster Entwurf) wird die Form der Kreuzarme zweimal in immer kleineren Proportionen wiederholt, in zwei Wiederholungen klingt das Kolossalmotiv leis und leiser aus. Bei Michelangelo ist jede Spur einer solchen Abtönung verschwunden.

Noch charakteristischer ist die Entwicklung des Wand-systemes. Von einer zweigeschossigen Anlage ausgehend, war Bramante schliesslich selbst zu einer Kolossalordnung gekommen; für die Enden der Kreuzarme aber hatte er Umgänge mit (kleinen) Säulen beibehalten. Man steht so dem Kolossalen und Unfassbaren nicht haltlos gegenüber; das Gefühl findet eine Beruhigung in diesen menschlicher Grösse näher stehenden Gestalten; das Uebergrosse wird gleichsam fassbar. — Michelangelo beseitigt diese vorbereitenden Umgänge. Der barocke Geist sucht das Ueberwältigende, Niederschlagende. Man könnte von einer *pathologischen Wirkung* dieser Kolossalität sprechen.

---

### Cap. III.

1. Der Barock verlangt eine *breite, schwere Massenhaftigkeit*. Die schlanken Proportionen verschwinden: Die Gebäude fangen an, lastender zu werden, ja hie und da droht die Form unter dem Drucke zu erliegen. — Die graziöse Leichtigkeit der Renaissance schwindet. Alle Formen werden breiter, gewichtiger. Man vergleiche die Balustrade der Kapitolstreppe von G. della Porta (Abb. 2); Pilaster und Pfeiler werden entsprechend umgeformt<sup>1)</sup>. —

---

<sup>1)</sup> Interessant ist, wie in der landschaftlichen Malerei z. B. in der Behandlung der Bäume ein durchaus analoges Formgefühl zum

Kirchliche und private Architectur geben den Façaden eine möglichst bedeutende horizontale Ausdehnung. (Die Façade von St. Peter wird durch Eckthürme künstlich verbreitert.) Im Palastbau unterbleibt dazu noch jede Theilung durch verticale Glieder; nach dem Vorbilde von Pal. Farnese lässt man die Pilasterordnungen weg, selbst bei einer Façade von 19 Axen (Pal. Ruspoli des Ammannati). Die Kirchen geben die Verticalen nicht auf, schaffen aber durch mächtig vortretende Gesimse und Vervielfachung der Breitelinien ein starkes Gegengewicht.

Ein unmittelbarer Ausdruck des Schweren und Lastenden ist die tiefe Senkung des Giebels. Man empfindet ihn nicht mehr als sich-hebend, sondern als herabsinkend. Entscheidend für den Eindruck ist dabei ein horizontales Auslaufen an der Fusslinie (vgl. als eines der ersten Beispiele den Gesù des G. della Porta). Ebenda breite und schwere Akroterien zu beiden Seiten. (Abb. 17.)

Niedrige Bildung des Sockels (vgl. Gesù des Vignola und des della Porta, Abb. 16 u. 17), Belastung der Träger durch hohe Attica über dem Gebälk (ebendort), sind weitere Mittel, mit denen der Stil seinen beabsichtigten Eindruck zu erreichen versteht.

Ein sichtliches Behagen an der dumpfen Ausbreitung der Masse spricht aus den Treppenanlagen. Man will „salire con gravità“, wie der Ausdruck bei Scamozzi lautet, aber die Treppen sind oft so gesenkt, dass das Gehen unbequem wird. Als monströses Beispiel können etwa jene runden Stufen genannt werden, die vom Kolonnadenplatz zu S. Peter den ersten Anstieg vermitteln. Sie sehen aus, als ob eine zähflüssige Masse sich langsam hier herunterwälze. An ein Ansteigen ist nicht mehr zu denken, man fühlt nur das Abwärts.

Dieses Nachgeben gegen die Schwere führt bis zu Erscheinungen, wo die Form unter der Gewalt der Last wirklich *leidet*.

Der fröhliche Rundbogen bekommt eine gedrückte, elliptische

---

Ausdruck kommt: breite, volle Laubmassen statt der schlanken Bäumchen der Frührenaissance. Das saftig-schwere Laub der Feige ist namentlich so recht ein Barockgewächs. Annibale Caracci ist hiefür charakteristisch. — In der Farbengebung gleicherweise eine Bevorzugung der schweren, dunkeln Töne. Die Gemälde bekommen gleichsam mehr Gewicht.

Form (Michelangelo wölbt zum ersten Mal so:<sup>1)</sup> Hof Farnese, zweites Geschoss); die Säulensockel, die früher schlank und hoch, den Eindruck des Leichten wesentlich erhöhen halfen, werden jetzt zu einer unerquicklichen Gestalt herabgedrückt, so dass man die wuchrende Gewalt ihrer Last fühlen muss. (So im Vestibule des Pal. Farnese v. A. de Sangallo).

*Michelangelo* that den Schritt ins Grosse. In den Arcaden des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol (Abb. 3) giebt er eine unbedingt hässliche Proportion. Das Obergeschoss drückt dermassen auf die (zu kleinen) untergestellten Säulen, dass diese an die durchgehenden Pfeiler herangedrängt werden. Wir sind überzeugt, dass die Säulen nur gezwungen dastehen. Dieser Eindruck resultirt zum Theil aus der höchst irrationellen und widrig-gequetschten Proportion des Säulenintervalls, das keine befriedigte und darum keine selbstgewollte Form sein kann<sup>2)</sup>.

Natürlich kam mit dieser Freude an der Stoffgewalt eine Tendenz zum *Formlosen* in die Baukunst und ein Mann, dem jedes architectonische Gewissen fehlte, wie Giulio Romano, schritt denn auch gleich zum Aeussersten: im Gigantenzimmer seines Pal. del Té zu Mantua wird die Form vollständig vernichtet. Die rohe Masse bricht herein, ungeformte Felsblöcke statt der Gesimse, die Ecken abgestumpft, Alles weicht aus den Fugen und das Chaos beherrscht den Raum.

Solche Fälle sind aber doch Ausnahmen und berühren kaum den Gesamtcharakter des Barock; denn der Naturalismus, der an ländlichen Brunnen (*fontane rustiche*) und Gartenarchitecturen die Masse in ihrer ganzen Formlosigkeit zeigt, ist entschuldigt.

2. Die breite Formbehandlung des Barockstils hängt zusammen mit einer ganz neuen Auffassung der *Materie*, ich meine, jener idealen Materie, deren inneres Leben und Sich-Haben die Bauglieder zum Ausdruck bringen. Es ist als wäre der harte spröde Stoff der Renaissance *saftig und weich* geworden. Man ist manchmal versucht

---

<sup>1)</sup> Vas. VII. 224. Con *nuovo modo* di sesto in forma di mezzo ovato fece condurre le volte etc. — Vgl. übrigens schon die (von A. Springer publicirte) Zeichnung Bramante's zur Schule von Athen: gedrücktes Gewölbe.

<sup>2)</sup> Das Motiv der durchgehenden Pfeiler mit Säulen im Untergeschoss wiederholt in *reiner* Behandlung die Façade von S. Giavonni in Laterano (von A. Galilei aus dem 18 Jahrhundert).

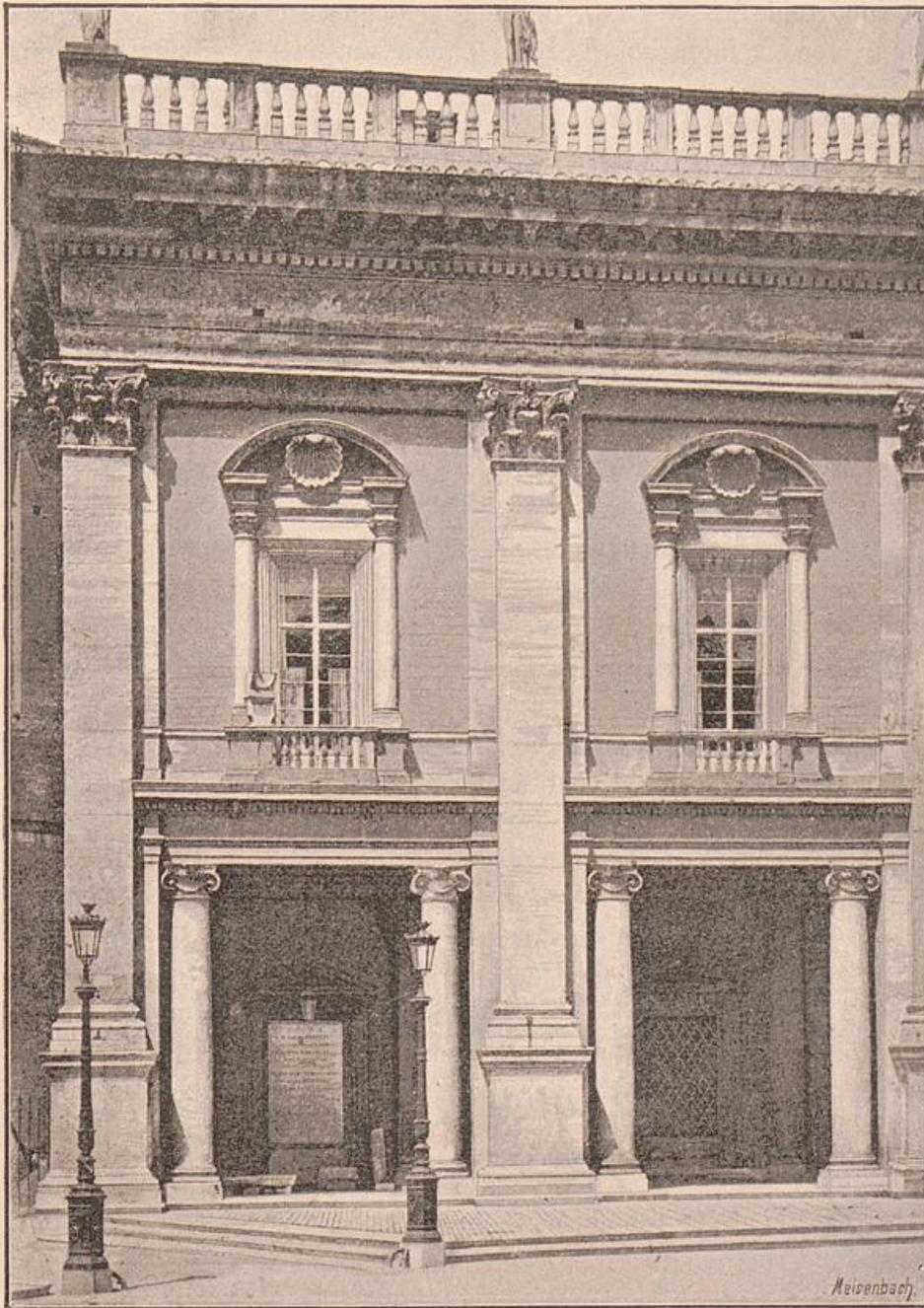


Abb. 3.  
Konservatorenpalast.

*Wölflin, Renaissance und Barock.*

3

an Thon zu denken. Michelangelo modellirte in der That in Thon architektonische Dinge, z. B. die geschwungene Treppe der Bibliothek von S. Lorenzo (Florenz)<sup>1)</sup> und anderes<sup>2)</sup>. Seine Gebäude scheinen dies Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verrathen, bemerkt J. Burckhardt hiezu<sup>3)</sup>. Auch die Malerei beginnt in dieser Weise den Stoff zu empfinden. Man vergleiche etwa eine Landschaft des Annibale Caracci mit einer florentinischen der Frührenaissance (um den stärksten Gegensatz zu wählen): an Stelle des scharfen Felsgesteins ist eine klobige Masse getreten, die sich in saftigem Grünblau darstellt, in das das Licht ein Stück weit hineinscheint. Und diesen Fortschritt von einem scharfkantigen, man möchte fast sagen ehernen Stil zu einer weich-massigen Fülle und Saftigkeit gewahren wir in Allem. Demselben Annibale Caracci kommt eine (späte) Figur Raffaels „schneidend hart“ vor „wie ein Stück Holz“. „Una cosa di legno, tanto dura e tagliente“<sup>4)</sup>.

Ueber die Trockenheit der früheren römischen Art Bramantes (Cancellaria) werden Klagen schon bei Vasari gehört. Vor der „secchezza“ hat der Barock den grössten Abscheu.

Indem sich nun aber der Stoff für ihn erweicht, die Masse gleichsam flüssig wird, löst sich der tectonische Zusammenhang und der massenhafte Charakter des Stils, der sich in der breiten und schweren Formgebung zum Ausdruck brachte, kommt nun auch in dem Mangel der Durchgliederung, dem Mangel exacter Formung zum Vorschein.

Fürs Erste wird die *Mauer* nicht mehr behandelt, als ob sie aus einzelnen Steinen zusammengesetzt wäre, sondern als eine gleichmässig verbundene Masse. Die Schichtung der einzelnen Steine wird nicht mehr als künstlerisches Motiv benützt, sondern womöglich ganz verdeckt. Hauptbeispiel der Renaissance: Die sauber gefügten Quadern der Cancellaria. Ebenda auch der Backstein in seiner ganzen Zierlichkeit zur Geltung gebracht. (Seiten-

<sup>1)</sup> Vas. VII. 397.

<sup>2)</sup> Bottari, lett. pittoriche I. 17.

<sup>3)</sup> Ren. in Ital. 77.

<sup>4)</sup> Lettere pittoriche I. 120. — Das Gleiche ist in der Malerei zu vernehmen. Federigo Zuccherò findet das bolognesische Kolorit gegenüber den Lombarden zu *trocken*; man müsse „ingrassare il secco colorire della scuola caraccesca“. Lett. pitt. VII. 513.

façaden.) Jetzt ist für Backstein die Uebermörtelung das Allgemeine. Erstes Beispiel: Pal. Farnese (A. da Sangallo) 1). Der Haustein (in Rom hat man seit alten Zeiten den prächtigen Travertin) soll nie in einzelnen Blöcken wirken, sondern als Ganzes. Rustica-façaden giebt es darum nicht. Der Versuch, den Bramante und Raffael mit der Rustica machten (für das Sockelgeschoss der Paläste), wurde nicht wiederholt 2).

Man möchte sagen, der Barock entziehe der Mauer das tectonische Element. Die Masse verliert ihre innere Structur. Wo keine rechteckigen Steine die Elemente bilden, da braucht man sich nicht zu scheuen, bald auch die geraden Linien und die scharfen Ecken verschwinden zu lassen. *Das Harte und Spitzige wird abgestumpft und erweicht, das Eckige gerundet.*

Dies Gefühl für weiche, volle Saftigkeit ist eigenthümlich römisch. Florenz bleibt viel härter und trockener. Selbst Michelangelo kann seine Heimath nicht immer ganz verleugnen.

Die Decoration bot dem neuen Formgefühl den leichtesten Angriffspunkt. In Wappenschilden z. B. wird das barocke Ideal schon früh verwirklicht (Schild an Pal. Farnese von Michelangelo, c. 1546, an Porta del popolo von Vignola, am Gesù von Giac. della Porta). Vergleicht man mit diesen Mustern etwa den Schild vom Eck der Cancelleria 3), so wird die principielle Verschiedenheit sogleich klar werden. Das Renaissancewerk scheint zerbrechbar zu sein, der spröde Stoff begrenzt sich in scharfer Kante und harten Ecken, das vollsaftige Barockgebilde dagegen beugt sich aussen in rundem Wulst in sich zurück 4).

Auch die Cartouche (cartoccio) wird in dieser Weise behandelt, ganz abweichend von der florentinischen und oberitalienischen Art,

1) In Oberitalien wird der Backstein noch lange Zeit offen gezeigt. Vgl. Cicerone II<sup>4</sup> 259.

2) Raffael gab übrigens schon nicht mehr einzelne Blöcke, sondern zusammenhängende Lagen. Ganz dem barocken Gefühl widersprechend ist z. B. das Motiv des Gesù nuovo in Neapel (1600): Ueberkleidung der ganzen Façade mit façettirter Rustica.

3) Abgebildet bei Burckhardt, Ren. Fig. 208.

4) Es wird durch dies charakteristische Motiv eine dem menschlichen Ohr ähnliche Form erzeugt. In Südbayern ist der Barockstil daher unter dem Namen „*Ohrwaschlstil*“ bekannt.

wo man an geschnittenes Leder erinnert wird. (Vgl. Serlio, lib. IV. fol. 230.)

Die Bildung des berühmten jonischen Kapitells, die Michelangelo am Konservatorenpalast versuchte, gehört ebenfalls hierher. (Abb. 4, seitliche Ansicht.)

Der Marmor weicht fast durchweg dem Travertin, seitdem Michelangelo in der Decoration des farnesischen Hofes ihn „geadelt“ hatte <sup>1)</sup>. Das „spugnoso“, das Schwammige des Steines, ist so

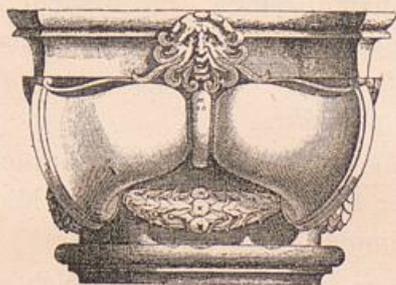


Abb. 4.

Capitell vom Konservatorenpalast (seitl. Ansicht).

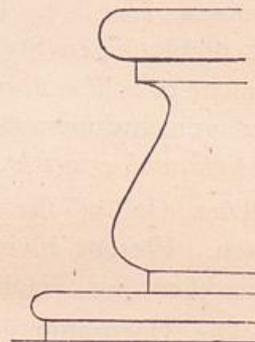


Abb. 5.

Pal. Farnese: Sockel.

recht im Sinn barocker Formbehandlung. Der Marmor fordert stets zu feinerer Durchbildung auf.

Im Tectonischen erscheint das Weich-Massige in der bauchigen Form des Frieses und noch bezeichnender in der des Sockels (vgl. Sockel von Pal. Farnese, Abb. 5); dann etwa in jener Giebelform, die den absteigenden Linien unten einen schneckenartigen Abschluss giebt (von Vignola für das Hauptportal des Gesù projectirt, früher schon an den Sarkophagdeckeln der Mediceischen Kapelle von Michelangelo); von der Bildung der Voluten soll später die Rede sein. In eigenthümlicher Verwendung findet sich der stilisirte Kranz oder Blätterwulst als Fries (Vignola), ja in der Lateransbasilica sind Bogenleibungen und Pilaster durch einen bauchigen Haufen aufgebundener Palmblätter decorirt (Borromini).

In der Profilirung wird ganz besonders auf die weich-flüssigen Linien Acht gegeben. Zugleich setzen sich die einzelnen Theile

<sup>1)</sup> Vas. introduzione I. 123: più d'ogni altro maestro ha nobilitato questa pietra Michel Agnolo Buonarotti nell' ornamento del cortile di casa Farnese.

nicht mehr scharf von einander ab, sondern einer geht in den andern über. *Der rechte Winkel wird ganz vermieden*<sup>1)</sup>.

Ich stelle zur Vergleichung zwei bramantische Profile (Abb. 6,

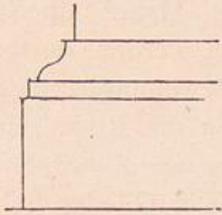


Abb. 6 a.

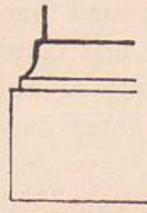


Abb. 6 b.

Profile von der Cancelleria.

Cancelleria, Sockel des Erdgeschosses, a, und Sockel der Pilaster des ersten Geschosses, b.) neben zwei spätere (Abb. 7, 8). Man

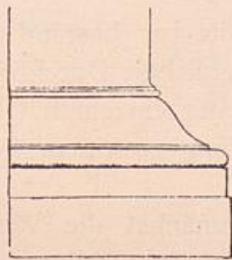


Abb. 7.

Profil vom Konservatorenpalast.

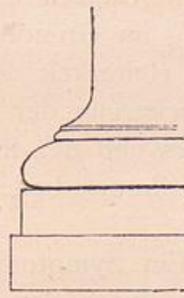


Abb. 8.

Profil von Porta di S. Spirito.

wird den exacten, scharf trennenden und das Kleinste noch durchführenden Geschmack der Renaissance nicht verkennen. Dagegen im beginnenden Barock das sichtliche Bestreben, Alles weich, flüssig zu machen.

Die Abneigung gegen das harte Absetzen im rechten Winkel ist so gross, dass man sich nicht scheut, eine tectonische Fläche unten in einer starken Rundung auslaufen zu lassen. Das erste Beispiel: der Sockel von Porta di S. Spirito, A. da Sangallo (Abb. 6); dann Sockel der hinteren Theile von S. Peter, Michel-

<sup>1)</sup> So verletzt die Schroffheit, mit der in Florenz die Sparrendächer über die Mauer vorspringen, das römische Gefühl auf's Empfindlichste.

angelo. Im strengen Stil hat die Fläche kein Recht, die Verticale zu verlassen.

Nach dem gleichen Princip werden dann auch im Grundriss alle Ecken abgestumpft; ja der Sinn für das Tectonische verliert sich so ganz und gar, dass bald die Mauer überhaupt nach Belieben aus- und einwärts geschwungen werden durfte. Da dies Motiv als Ausdruck eines gesteigerten Bewegungsdranges erscheint, so wird erst unten davon des Genaueren die Rede sein<sup>1)</sup>.

3. *Die Masse entbehrt der vollkommenen Durchgliederung*; dies ist das dritte, entscheidende Moment. Die Glieder behalten einen massigen Charakter, sie sind wenig differenzirt; sie setzen sich nicht einfach und exact-begrenzt zu selbständigem Dasein heraus, vielmehr verliert das Einzelne seinen Werth und seine Kraft, die Glieder müssen vervielfacht auftreten, sie erscheinen nicht rein-losgelöst und frei beweglich, sondern befangen im Stoff; der Baukörper im Ganzen bleibt dumpf geballt, ohne entwickeltere Gliederung im Grundriss oder Aufriss.

Die Heiterkeit der Renaissancearchitectur bestand gerade in der Auflockerung der Masse, in der glücklichen Durchbildung des Baukörpers und der freien Gelenkigkeit der einzelnen Glieder.

Der Barock bedeutet eine Rückbildung zu einem formloseren Zustande.

a. Ein Symptom dieser Art ist zunächst die Verdrängung der Säule durch den *Pfeiler*. Der Ernst des Pfeilers besteht in seiner stofflichen Befangenheit. Während die Säule sich frei und rund und klar aus der Masse heraussetzt, in ihrer Form sich ganz selbst bestimmt, ganz Wille, ganz Leben ist, bleibt der Pfeiler immer — sozusagen — mit einem Fusse in der Mauer stecken. Es fehlt ihm die selbstständige Form (die Rundung), der Eindruck des Massig-Schweren überwiegt.

Die fröhlichen Seestädte Genua, Neapel, Palermo opfern die Säule nie. Auch Florenz bleibt ihr im Ganzen getreu. In Rom erscheint sie erst wieder gegen Mitte des 17. Jahrh. Die erste Periode des Barock ist ganz vom Pfeiler beherrscht.

<sup>1)</sup> Es muss übrigens auch bezüglich der anderen Beispiele erwähnt werden, dass das Moment der Bewegung eine Rolle mitspielt. Die rundlich auslaufende Fläche ist natürlich bewegter als die ebene Platte u. s. f. Ich komme darum in anderem Zusammenhange nochmals darauf zurück.

Besonders empfindlich ist das Verschwinden der heiteren Säulenhöfe und Loggien. Der Hof von Pal. Farnese bezeichnet gegenüber dem der Cancelleria bereits den ganzen Wandel der Stimmung. Er ist von gewaltigem Ernst. Im Kirchenbau waren Pfeiler schon konstruktiv gefordert. Die grossen Tonnengewölbe verlangten stärkere Träger. Der Pfeiler wird zur breiten ungliederten Mauermaße. Aber nicht genug, der Stil thut noch ein Uebrigés, den Eindruck des Massenhaften zu verstärken: der zwischengespannte Bogen darf oben nicht das Gesimse erreichen, ein Stück Mauer bleibt undurchbrochen übrig; zugleich fällt die krönende Schlusskonsole (Schlussstein) weg. Vgl. Innensystem von Vignola's Gesù und (schon früher) die Hauptfenster vom Schloss Caprarola; Innensystem von S. M. ai monti (von G. della Porta); dann S. Gregorio Magno, Façade (von Soria), Scala santa, Façade (D. Fontana) u. a.

Oberitalien, das durch den Backstein von jeher gezwungen war, sich mit dem Pfeiler zu befreunden, wusste ihm einst durch schlanke Bildung und Auflösung in vier Pilaster eine recht leichte Form abzugewinnen. (Abb. 9.) Vgl. etwa S. Giovanni Evangelista (Parma) oder S. Salvatore (Venedig). Die Uebersetzung dieses

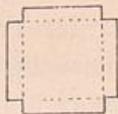


Abb. 9.

Schema des Renaissancepfeilers.

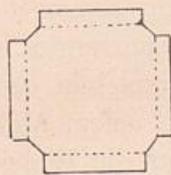


Abb. 10.

Schema des Barockpfeilers.

vier-pilastrigen Pfeilers ins Barock-Massige lautet so, wie Abb. 10 zeigt, (nach dem Beispiel, das Michelangelo im Konservatorenpalast giebt). Die Masse ist hier nicht mehr ganz durchgeformt, nicht mehr ganz eingefasst von den Pilastern, sondern schaut an den stumpfen Ecken hervor.

Die Verdrängung der Säule durch den Pfeiler bedeutet natürlich gleichzeitig eine Verdrängung der Halbsäule durch den *Pilaster*. Vgl. die Fortbildung des farnesischen Hofes zum Pfeilerhof mit Pilastern bei Giacomo della Porta (Sapienza) und bei Ammannati (Collegio romano).

Weitverbreitete Sitte des Uebergangs: Halbsäulen und Pilaster mit rohen Rusticaquadern, gleichwie mit Fesseln zu überziehen, und an die Mauer zu schmieden. Serlio, der eine ganz unbändige Freude an Gestaltungen der Art hat, entschuldigt sich mit dem Beispiel Giulio Romano's (architettura, lib. IV.). Auch Vignola hat das Motiv häufig für Thoranlagen benützt (meist aber in ländlichem Zusammenhang).

Den höchsten Ausdruck von stofflicher Gebundenheit erreichte *Michelangelo*: die Form ringt mit der Masse. Es ist derselbe Fortgang zum Pathologischen, den wir schon einmal bei Gelegenheit des capitulinischen Palastes beobachteten, wo die Säulen unter der Last an die grossen Pfeiler herangedrängt werden. Auch hier giebt Michelangelo einen leidentlichen Zustand: die Formglieder vermögen aus der erstickenden Umhüllung der Mauer sich nicht loszulösen. — In der Vorhalle der Laurenziana treten die Säulen gar nicht aus der Fläche der Wand heraus, sondern bleiben zu zweien in Vertiefungen stecken. Die Komposition entbehrt so ganz und gar des Befriedigten und Befriedigenden, mit einem Worte der Nothwendigkeit, dass der Eindruck einer unaufhörlichen Bewegung entsteht: leidenschaftliches Wühlen, aufgeregtes Ringen mit dem Stoff. Eine ganz einzige Wirkung, die der barocke Kunstgeist in diesem Raume hervorgebracht hat.

Doppelt unvergleichlich durch die wunderbare Lösung, die das wilde Vorspiel in dem Hauptraum oben an der Treppe erhält: hier wird mit einem Male Alles ruhig und befriedigt; der erste Raum war nur die Einleitung zu dieser zweiten edleren Wirkung. Ueber diese Komposition nach Kontrasten wird später noch Einiges gesagt werden

Nur Michelangelo konnte so etwas wagen.

Die Arcaden des Konservatorenpalastes wiederholen das Motiv in etwas anderer Form. Um für das Innere eine starke Kontrastwirkung sich zu sichern, bildete Michelangelo alle Formen der unteren Halle äusserst schwer und massig: die Säulen kommen von der Mauer nicht los. Es sind keine Halbsäulen, sondern freie und völlige, aber sie haben ihre Freiheit noch nicht errungen. Etwa die Hälfte ist losgelöst, der Rest aber steckt noch drin (Abb. 11). Für die Phantasie

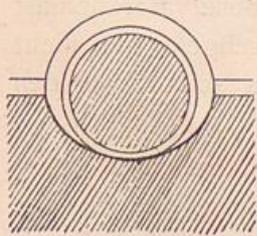


Abb. 11.  
Schema der  
„Mauersäule“.

entsteht dadurch der Eindruck eines unablässigen, unruhigen Arbeitens nach Befreiung.

Die Spätern verwenden dies Motiv der „*Mauersäule*“, wenn ich so sagen darf, sehr häufig, mit verschiedener Abstufung (viertel-, halb-, dreiviertel-freie Säulen). Für Façaden empfiehlt es sich schon wegen des kräftigen Schatteneffects, der durch die Eintiefung zu beiden Seiten gegeben ist.

In der zweiten Periode des Stils verschwindet es. Die Säule wird frei, tritt vor und bekommt im Rücken einen begleitenden Wandpilaster.

b. Die Renaissance gab jedes Glied rein und einfach, der Barock *vervielfacht die Glieder*.

Die erste Veranlassung hiezu lag in den anormalen Grössenverhältnissen, das Gefühl verlangte kräftigere Formen<sup>1)</sup>. Bald aber gewöhnt man sich überhaupt daran, Alles mehrfach zu sagen, (Ineinanderschachtelung von Giebeln u. s. w.). Das Einzelne hat seine Kraft verloren, man glaubt nicht mehr daran; wenn Etwas als nicht blos zufällig sich zur Geltung bringen will, muss es gedoppelt und verdreifacht auftreten. Ja, wo will man überhaupt noch eine Grenze setzen, sobald das Einfache einmal verlassen ist. Es kommt dazu ein Weiteres: die Vervielfältigung des Umrisses im malerischen Interesse. Die Form wird nicht gegeben mit einem Mal, ganz und voll und klar, sondern man schafft gleichsam eine Bildungssphäre, einen Komplex von Linien, wo man unsicher bleibt, welche die richtige sei.

Es entsteht dadurch ein Bewegungseindruck: die Form scheint sich erst sammeln zu müssen.

Eine Vervielfältigung des Umrisses in diesem Sinne bietet das Motiv des „*Pilasterbündels*“: der Pilaster wird flankirt von je einem zurücktretenden Halbpilaster (später auch noch von einem ferneren Viertelpilaster). Der Ursprung dieses Motivs liegt wahrscheinlich im Backsteinbau, der leicht dazu kommen musste, die Rundung der Halbsäule durch eine Abstufung der Art zu ersetzen. In der That findet man in romagnolischen und lombardischen Bauten ähnliche Formen einzeln schon in sehr früher Zeit. (Vgl. z. B. S. Cristoforo zu Ferrara.)

---

<sup>1)</sup> Kuppelung von Halbsäulen und Pilastern kannte übrigens schon die Hochrenaissance.

Doch ist eine andere Entstehungsweise nicht ausgeschlossen: Die Loggia der Farnesina zeigt z. B. an der Wandseite das Motiv vollständig ausgebildet, nur in einem andern Sinn: es soll die Form des gegenüberstehenden Pfeilers mit seinem Pilaster flächenhaft wiederholt werden. Es ist wohl denkbar, dass man von hier aus die wirksame Form auf die Façade übertrug.

In Rom ist das erste Beispiel von einem selbstständigen Pilasterbündel durch Bramante gegeben worden, im ersten Geschoss des belvederischen Hofes<sup>1)</sup>. Dann folgt Peruzzi (Pal. Costa) und Michelangelo (Hof Farnese, drittes Geschoss). Damit war das Motiv der allgemeinen Nachahmung empfohlen.

Eine ähnliche Form ist *der flache Rahmen*, mit dem die Mauer eines Pilasterintervalls an drei Seiten umzogen zu werden pflegt. Es ist gleichsam eine Vor-Bildung des Pilasters. Wieder keine exacte und einfach bestimmte Formgebung, sondern eine Verwischung der Grenzen, kein klares Heraussetzen der Einzelform, sondern ein Ueberleiten, ein Vermitteln, das oft an chromatische Gänge in der Musik erinnert<sup>2)</sup>. Die Mauereintiefung, oder — um den ersten Ausdruck beizubehalten — die Umziehung des Intervalls mit einem flachen Rahmenprofil ist offenbar wieder ein Backsteinmotiv. Man findet es bei Peruzzi, der als Sienese von Hause aus mit diesem Material vertraut war, dann in bedeutender Verwendung bei Michelangelo (Konservatorenpalast, Rückseite von S. Peter).

c. Mit dieser Gewöhnung an das Vielfache hängt weiter eine *Verdoppelung der Anfangs- und Schlussmotive* zusammen. Die Formen begrenzen sich auch nach oben und unten nicht mehr exact wie früher: statt einem sichern Einsetzen und bestimmten Abschliessen ein zögernder Anfang und ein Nicht-Aufhören-Können. Das erste Beispiel dieser für die formlosere Kunst charakteristischen Erscheinung dürfte in der Bildung der Hofpfeiler von Pal. Farnese vorliegen. Man vergleiche, um den Unterschied inne zu werden, diesen Sockel

---

<sup>1)</sup> Vgl. Serlio fol. 119. Ob die Form nicht erst dem Umbau durch Peruzzi angehört? Letarouilly scheint es nicht anzunehmen (Le Vatican I. cour du Belvédère, pl. 11).

<sup>2)</sup> Höchst interessant ist, wie Bernini auch an Statuen einzelne Knochen, wie das Schienbein, im Effect verdoppelt, vgl. Dohme, Kunst und Künstler. III.

und die doppelten Gesimse mit den noch so einfachen und sichern Formen des Palladio im Hof der Carità zu Venedig.

Vervielfachung des Sockelansatzes: Grabmal Pauls III. (Guilelmo della Porta); dann alle Säulen mit doppelter Platte u. s. w.

Vervielfachung der Attica an Kirchenfaçaden: Gesù von Giac. della Porta (Vignola ist in seinem Entwurf noch einfach) u. a. Die Linie des Kranzgesimses scheint gleichsam noch mehrmals nachzuklingen. Unendlicher Abschluss.

d. *Rahmen- und Eckbildung*. Der Eindruck des Massenhaften ist wesentlich dadurch bedingt, dass der Stoff nicht eingefasst ist von Rahmen, denen er sich ganz einordnete. Der Barock bezeichnet hier den vollkommensten Gegensatz zur Gothik. *Die Gothik betont die zusammenhaltenden Glieder*: feste Rahmen, leichte Füllung; *der Barock betont den Stoff*: der Rahmen fällt entweder ganz weg oder bleibt doch — trotz derber Bildung — ungenügend, die Masse quillt über.

Die Renaissance bezeichnet die Mitte: das vollkommene Gleichgewicht von Füllung und einschliessender Form.

Die Füllungszierart, die der Pilaster in der Renaissance oft bekommt, ist für jene Zeit undenkbar ohne Eck-Rahmen; der Barock beseitigt diese Einfassung und lässt das Ornament grenzenlos wuchern. Erste Beispiele: Michelangelo, Grabmal Julius II. (S. Pietro in Vincoli), Ant. da Sangallo und Simone Mosca, Capella Cesi (S. M. della Pace)<sup>1)</sup>. — Das kassettirte Tonnengewölbe musste stets mit einer Gurte abgeschlossen werden, im Barock fällt diese Gurte weg, die Kassetten bedecken das Gewölbe ganz und ungefasst (z. B. Cap. Corsini von Galilei im Lateran, sonst eine der reineren Schöpfungen der Spätzeit). — Die Komposition im Grossen verfährt in der Bildung der Ecken ganz gleich. Man erinnere sich nochmals an die gothische Betonung der Kraftglieder und an die barocke Betonung der Masse. Der Campanile des Giotto in Florenz giebt an den Ecken gleichsam vorspringende Thürme im Kleinen, dem Stil kommt Alles an auf kräftige Einfassung; die Renaissance schliesst eine Mauerfläche mit einem blossen Pilaster (früher mit einem einzelnen, später auch mit einem gedoppelten); der beginnende Barock rückt den Pilaster von der Ecke weg und lässt die rohe Mauermaße den Abschluss bilden. (Vignola,

1) Vasari VI. 299.

capitolinische Hallen; Vorhalle von S. M. in Domnica [fälschlich dem Raffael zugeschrieben]; u. a.). Wenn es sich nicht um einen einzelnen Pilaster, sondern um einen Pilasterbündel handelt, so entsteht ein ganzer Haufen von Ecklinien, so dass man gar nicht leicht die eigentliche Ecke heraus erkennt (vgl. Grabmal Pauls III. von Guilelmo della Porta, S. Gregorio magno von Soria etc.). Principiell aber vermeidet es der Stil überhaupt, Eckwinkel zu zeigen, er kennt nur Façaden und hier bleiben die äusseren Theile so wie so unbetont (s. unten): die ganze Kraft und der ganze Reichthum wird nach der Mitte geworfen.

Eine höchst wirksame Steigerung des Motives giebt der Stil da, wo er die *Füllung für den Raum zu gross* bildet, die Füllung über den Rahmen herausquellen lässt. Die Komposition des Ganzen darf sich so weit natürlich nicht wagen, diese äussersten Effecte sind nur im Einzelnen möglich, wo die Dissonanz auch eine Lösung finden kann.

Beispiele: die Deckenformation. Die Kassetten werden so gefüllt, dass zwischen dem Inhalt und der Umschliessung eine beständige Reibung stattfinden muss. In der Renaissance fügt sich Alles wohlig in einander, Alles hat Luft und Raum, hier eine gedrängte Massenhaftigkeit, man muss fürchten, die Füllung sprengt den Rahmen. Erste Muster in den Decken des Sangallo (Pal. Farnese)<sup>1)</sup>. Ueber die geklemmten Nischen an „Kirchenfaçaden“ vgl. unten den betreffenden Abschnitt.

Die Füllung der Kuppelzwickel: die berühmten Figuren des Domenichino in S. Andrea della valle sind für den Raum zu gross; später lässt man ohne Bedenken den Inhalt überfluthen.

In S. Peter ist das allmähliche Grösserwerden der Zwickelfiguren über den Bogen des Langschiffes wohl zu beobachten, die jüngsten — ganz vorn am Eingange — sind die üppigsten: es ist die gleiche Erscheinung, die sich in der statuarischen Füllung von Nischen wiederholt. Die Statue hat keinen Reiz, wenn sie nicht die Nische zu zersprengen droht.

e. *Die Masse des Baukörpers im Ganzen bleibt geschlossen, ungegliedert, ohne entwickelten Grundriss.*

---

<sup>1)</sup> Abb. bei Letarouilly, édifices de Rome. texte. p. 316. Ovale in enganschliessende Rechtecke gezwängt.

Sie bleibt *geschlossen*. Loggien und ähnliche Formen verschwinden. Die Oeffnungen werden im Verhältniss zur Mauer immer geringer. Die geschlossene Travertinwand ist das Ideal der Kirchenfaçade. Und der Palastbau denkt ähnlich. Gelegentlich wurde auch schon darauf hingewiesen, dass der öffnende Bogen nicht mehr bis an's Gesims heranreicht, sondern ein Stück Mauer undurchbrochen übrig lassen muss. Es liegt etwas Unbefriedigtes in diesem Motiv.

Die Façade bleibt *ungegliedert*. Schon der „grosse Stil“ verlangt möglichste Beschränkung in der Theilung. Er sucht Façaden aus einem Stück zu geben. Doch soll die Einheit keine absolute sein; es bleiben Nebentheile, nur werden diese durchaus unselbstständig gehalten. Und eben hierin liegt die mangelhafte Durchgliederung. Die Renaissance hatte gerade ihre höchste Freude daran, das Ganze als eine harmonische Fügung einzelner, selbstständiger Theile darzustellen. Sie löste z. B. gerne von der Kirchenfaçade Flügelbauten ab, die im Kleinen das Motiv des Hauptkörpers wiederholen sollten. (Vgl. die Madonna di Campagna in Piacenza.) Im Barock ist davon keine Rede, die Nebentheile bleiben dumpf befangen in der Hauptmasse, sie sind nicht zu einem individuellen Sonderdasein durchgebildet.

Und so im Grundriss: *keine Entwicklung*. Der Bau bleibt eine geballte Masse. Wie sehr aber beruht gerade auf dieser Auflockerung die Heiterkeit eines Gebäudes. Was wäre die Villa rotunda des Palladio ohne ihre Vorhallen. Was wäre die Farnesina ohne das reizende Motiv der vortretenden Flügel, die zu vollständiger Freiheit entlassen zu sein scheinen. Der Barock entschliesst sich nie zu ähnlicher Bildung; wo er das Flügelmotiv verwendet, da löst sich der vortretende Theil nicht von der Masse los, es fehlt in den Gelenken. Vgl. die Villa Borghese (unten Abb. 21) und Pal. Barberini.

Der spätere Barock kommt eher wieder zu einer freieren Bildung.

#### Cap. IV.

1. Massigkeit und Bewegung sind die Principien des Barockstils. Die Absicht geht nicht auf die Vollkommenheit des architectonischen Körpers, auf die Schönheit des „Gewächses“, wie Wickelmann sagen würde, sondern auf ein Geschehen, auf den Ausdruck einer bestimmten Bewegung in diesem Körper. Wie nun nach der einen Seite die Masse eine bedeutendere geworden ist, die Schwere zugenommen hat, so wird nach der anderen die Kraft der Formglieder gesteigert; aber nicht so, dass der Bau-Körper gleichmässig davon durchdrungen würde. Der Barock wirft vielmehr die ganze Kraft auf einen Punkt, bricht hier mit einem übermässigen Aufwand los, indessen die anderen Partien dumpf und unbelebt bleiben. Die Functionen des Hebens und Tragens, die früher gleichsam als ganz selbstverständlich verrichtet wurden, ohne Hast und ohne Mühe, werden hier mit einer gewissen Gewaltbarkeit, mit leidenschaftlicher Anstrengung ausgeübt. Dabei wird die Action nicht einzelnen Kraftgliedern überlassen, sondern theilt sich der ganzen Masse mit, der ganze Körper wird in den Schwung der Bewegung hineingezogen.

2. Im Gegensatz zur Renaissance, die überall auf das Ruhige und Bleibende gerichtet war, tritt der Barock sogleich mit einem bestimmten *Gefühl für Richtung* auf. Er drängt aufwärts; und so stellt sich dem oben beobachteten Zug zum Schweren und Breiten eine Verticalkraft entgegen, die stärker und stärker werdend, endlich die Horizontale überwindet (zweite Periode des Barockstils).

Das Motiv des *Hochdrangs* äussert sich zunächst im Einzelnen: in der *ungleichen Vertheilung der Plastik*. Die Fenster legen ihren ganzen *Accent nach oben*. Von dem klassischen Fenster der Renaissance mit Giebel und Halbsäulen, verschwinden rasch diese letzteren, sie werden ersetzt durch blosse Konsolen, die Giebel aber desswegen nicht gemässigt, sondern im Gegentheil in schwerster ausladender Bildung gegeben, wobei auf energischen Schattenschlag als auf ein Hauptmittel der Wirkung gerechnet ist.

Es tritt dazu eine weitgehende Auflösung der Horizontale, eine *Brechung der Formen*, die mit vollkommener Gleichgiltigkeit gegen das Recht und den Sinn der Form im Einzelnen, nur dem malerischen Bewegungseindruck des Ganzen nachgeht. — An den

Fenstern werden die (verticalen) Seitenrahmen entweder nach unten über die Grundlinie des Fensters hinaus verlängert oder nach oben als Ohren fortgesetzt; am Giebel wird die Fusslinie durchbrochen, auch der obere Winkel, bald beide mit einander u. s. w. Für Bildungen der Art darf man immer zuerst auf Michelangelo als den Urheber rathen. Höchst einflussreich: die Fenster des zweiten Hofgeschosses von Pal. Farnese, die ihrerseits durch die Formen der Laurenziana vorbereitet sind. In bedeutsamem Gegensatz zu diesen aufgeregten Einzelformen behalten die grossen Horizontalen des Gebälks ihre Ruhe. Die Verkröpfung wird während der ganzen ersten Periode sehr mässig gehandhabt und bezieht sich meist auf ganze Mauertheile. Noch bis zu Maderna weiss man mit diesem Kontrast eine bedeutende Wirkung zu erzielen. Bedenklich wird die Sache erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts, als jeder Halb- und Viertelpilaster im Gebälk sein Echo finden will, und also die Linie vollständig vernichtet wird. Dies ist denn auch die Zeit, wo das tectonische Gefüge überall einer wilden Bewegungsgier zum Opfer fällt, wo die Giebel sich bäumen und nach aussen werfen u. s. w. Wir haben diese Entwicklung nicht zu verfolgen. —

Ein anderer Ausdruck des Hochdrangs ist die *Verschnellerung der Linienbewegung*. Hieher gehört die Bildung von hermenartigen Pilastern: die nach oben divergirenden Linien scheinen mit grösserer Hast aufzusteigen als die parallelen (Michelangelo: Treppenraum der Laurenziana, Grab Julius II. in S. Pietro in vincoli; dann hie und da bei Vignola). Die gewundenen Säulen gehen auf das gleiche Bedürfniss zurück: man will die Bewegung sehen. In der monumentalen Kunst dürften die an Bernini's Tabernakel (S. Peter) die ersten sein (1633). Die Theorie in den spätern Auflagen von Vignolas *regola* beruft sich wenigstens auf diese 1). Für den Früh-Barock ist die Form ohne Belang. Ueber den Ausdruck des Hochdrangs im Kuppelbau wird im Zusammenhang der gesammten kirchlichen Architectur die Rede sein.

3. Von höchster Bedeutung wurde das neue Gefühl für die Kirchenfaçade. Es bedingte zunächst eine ganz neue Art der Flächenfüllung. Fenster oder Nischen, die früher zu dem ihnen

---

1) Bekanntlich finden sie sich schon auf Raffaels Tapeten (nach alten Mustern).

zugetheilten Raum ein durchaus ruhiges und befriedigtes Verhältniss gehabt hatten, so dass eines gerade für das andere da zu sein schien, werden nun ganz ausser Beziehung zu einander gesetzt. Die Nische mit ihrer Giebelarchitectur drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo anstösst. Sie füllt nicht das Pilasterintervall, das ihr angewiesen ist, in befriedigender Weise, sondern strebt aufwärts, so weit sie kann, während unten ein grosser Raum frei bleibt. Erhöht wird der Eindruck des Hochdrangs dadurch, dass die Nischen meist auch seitlich von den eng zusammentretenden Pilastern beengt scheinen.

Es treten hier Symptome auf, die an die Gothik erinnern, obwohl sonst Gothik und Barock das Allerentgegengesetzteste bezeichnen. Der Unterschied ist auch in diesem Falle ein wesentlicher. In der Gothik strahlen die Verticalkräfte unbehindert aufwärts und lösen sich oben spielend auf; der Barock lässt sie erst hart zusammenstossen mit einem schweren Gesims, giebt dann aber — und dies ist das Bedeutsame — jedesmal eine beruhigende Lösung.

In den obern Theilen finden sich Fläche und Füllung befriedigter zusammen; die vollständige Beruhigung wird dem Innern aufbehalten und gerade dieser Kontrast zwischen der aufgeregten Sprache der Façade und der gelassenen Ruhe des Innern gehört zu den gewaltigsten Wirkungen, die die barocke Kunst ausübt <sup>1)</sup>.

Der Ursprung dieses Verticalmotivs: die Beruhigung eines heftigen Dranges nach oben liegt bei Michelangelo. Der Vorraum der Laurentiana zeigt es schon in vollkommen klarer Ausbildung <sup>2)</sup>. Für Rom mag die Rückseite von S. Peter entscheidend gewesen sein: im grossartigsten Sinn lässt Michelangelo die Formen nach oben immer reiner und stiller werden, die Lösung des an sich widrigen Façadenmotivs <sup>3)</sup> liegt in der Kuppel. — Man kann hier

<sup>1)</sup> Leider hat die Decorationswuth späterer Zeiten an vielen Monumenten das Innere so umgestaltet, dass die Kontrast-Wirkung vernichtet ist.

<sup>2)</sup> Man vergleiche die analogen Theile im Ober- und im Untergeschoss. Die luckenartige Eintiefung über den Hauptnischen ist z. B. unten oblong gebildet mit langen Ohren, oben quadratisch mit eingeschriebenem Kreis. Eine vollständigere Beruhigung ist nicht denkbar.

<sup>3)</sup> Die Unruhe wird hier noch dadurch vermehrt, dass die Mauerfelder abwechselnd je zwei und je drei Fenster (Nischen) übereinander enthalten; die Flächenfüllungen stimmen also auch unter sich nicht zusammen.

ahmen lernen, was dieser Mann unter dem „Komponiren im Grossen“ verstand. —

4. Die horizontale Komposition macht eine ähnliche Entwicklung durch.

In scharfem Gegensatz gegen die florentinisch-klassische Sinnesweise, die gerade im gleichmässigen Durchstimmen ihren Stolz gesucht hatte und sogar auf alle Pracht der Eingangsthore und der Hauptfenster an ihren Palästen verzichtete, suchte man jetzt eine Bewegung in die Komposition hineinzubringen, indem man die Effecte nach der Mitte zu steigerte.

In einfachster Form erscheint dies Princip als *rhythmische* Folge gegenüber einer blos metrisch-regelmässigen<sup>1)</sup>.

So ist die Anordnung der Fenster am Pal Chigi (Giacomo della Porta); nach der Mitte zu folgen sich die Fenster in immer rascherem Tempo, ohne dass der Wechsel (des Intervalls) in irgend einer Weise tectonisch motivirt wäre.

Eine weitergehende Ausbildung des Principis zeigen die Kirchenfaçaden. Unter Giac. della Porta werden sie zu einem System übereinander geschobener Theile, wobei der *plastische Ausdruck* nach der Mitte zu beständig *wächst*; ein Fortgang von Pilastern zu Halb- und ganzen Säulen, die Anstrengung, das allmähliche Sammeln der Kraft wird so zur Anschauung gebracht, namentlich da, wo noch eine Häufung der Säulen in der Mitte eintritt. Die Eckfelder bleiben fast ganz tonlos. Der Körper ist nicht gleichmässig belebt.

Die letzte Konsequenz war dann die *Schwingung* der ganzen Mauermaße in der Weise, dass die Façade an den Enden sich etwas einwärts wölbt, in der Mitte dagegen eine lebhaftere Bewegung nach vorn, auf den Beschauer zu erhält; es ist das die Linie, die Michelangelo für seine berühmte Treppe in der Laurenziana verwandte<sup>2)</sup>.

Das erste Beispiel von Schwingung im Grossen gab A. da Sangallo<sup>3)</sup>, aber lediglich als Einwärtswölbung: *Zecca vecchia*

1) Die Säulenstellung, die Raffael für die Petersfaçade projectirte, ist bewegt, aber noch nicht rhythmisch.

2) Uebrigens wollte er die Treppe von Holz, nicht von Stein.

3) Peruzzi's Pal. Massimi alle colonne ist kaum hieher zu rechnen, da hier offenbar die Strasse die Form vorschrieb, kein ästhetischer Grund entscheidend war.

(banco di S. Spirito)<sup>1)</sup> und Porta di S. Spirito. — Die bewegten Muster finden sich erst bei Borromini: S. Agnese an Piazza Navona, noch mässig; dann aber in S. Carlo alle quattro fontane (1667) das äusserst Mögliche<sup>2)</sup>.

Durch die Schwingung der Mauer erreichte der Barock noch einen anderen Zweck: indem sämtliche Giebel, Fenster, Säulen und so fort die Beugung begleiten, entsteht für das Auge ein äusserst lebhafter Bewegungseindruck. Es sieht gleichartige Formen gleichzeitig unter verschiedenem Winkel. Die Wirkung ist die, dass z. B. Säulen, die nach verschiedenen Axen orientirt sind, sich beständig zu wenden und zu drehen scheinen. Man glaubt, ein wilder Taumel habe plötzlich alle Glieder ergriffen. Das sind die Künste des Borromini.

Mit dem aber verliert auch der Stil seinen ursprünglichen Charakter des Massig-Ernsten, man kann die leeren Mauern nicht mehr ertragen, Alles löst sich auf in Decoration und Bewegung.

5. Der Barock giebt nirgends das Fertige und Befriedigte, nicht die Ruhe des Seins, sondern die Unruhe des Werdens, die Spannung eines veränderlichen Zustandes. Es resultirt hieraus in anderer Art wiederum ein Bewegungseindruck.

Dahin gehört das Motiv der *Spannung in den Proportionen*.

Der Kreis z. B. ist eine durchaus ruhige unveränderliche Form, das Oval ist unruhig, scheint jeden Augenblick anders werden zu wollen. Es fehlt ihm die Nothwendigkeit. Der Barock sucht principiell diese „freien“ Proportionen auf. Das Abgeschlossene, Fertige ist seinem Wesen zuwider.

Er gebraucht das Oval nicht nur für Medaillons und Aehnliches, sondern auch als Grundrissform für Säle, Höfe, Kircheninterieurs. Früh erscheint es im Zusammenhang mit einer aufgeregten Beweglichkeit bei Correggio (1515)<sup>3)</sup>; zu einer Zeit, als

---

1) Vasari versäumt nicht auf das neue Motiv aufmerksam zu machen. v. di Sangallo (V. 458): fece Antonio la facciata della zecca vecchia con bellissima grazia in quello angolo girato in tondo, che è tenuto *cosa difficile e miraculosa*.

2) Geschwungene Palastfaçaden kennt Rom nicht; anderorts kommen sie wohl vor.

3) Mad. mit vier Heiligen (Dresden) Abb. bei Woltmann-Wörmann, *Gesch. d. Mal.* II. 705: ovales Medaillon mit Blattkranz.

in Rom noch Niemand daran dachte, weder in der Malerei<sup>1)</sup>, noch gar in der Architectur. Michelangelo scheint der Vermittler zu sein: ovales Postament der Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Kapitol (1538)<sup>2)</sup>. — Bei Vignola das Oval mehrfach: Medaillons im Hofe von Caprarola, ovale Treppenanlagen ebendort u. s. w. — Ovale teatro als Umbildung des halbrunden aus dem belvederischen Hofe im Hofe der Sapienza (G. della Porta). — In den Kirchenfaçaden verschwindet das kreisrunde Oberfenster der Renaissance vollständig. — Elliptische Raumgestaltung zuerst bei Serlio, in der Theorie<sup>3)</sup>; die practische Durchführung folgt erst beträchtlich später (s. unten: Kirchen).

Gleicherweise weicht das Quadrat dem Oblongum. Dabei ist zu bemerken, dass das Oblongum (und die Ellipse) vom goldenen Schnitt den anderen Proportionen gegenüber, die schlanker oder gedrückter sind, einen stabilen Charakter hat. Der Barock geht diesem Verhältnisse darum aus dem Wege, während die Renaissance ihm im Gegentheile durchaus huldigte.

Den monumentalsten Ausdruck giebt sich der neue Geist, indem er im Kirchenbau das Centralsystem dem Langhaussystem opfert. —

Eine Steigerung dieses Princips der Spannung liegt da vor, wo das *Verletzend-unbefriedigte* gegeben wird. Wir haben Fälle der Art schon erwähnt: wenn der Stil die Säule in der Mauer stecken lässt oder die Masse über den Rahmen herauszuquellen droht oder an Façaden die einzelnen Felder eine dissonirende Füllung zeigen (s. oben S. 48, Anm. 3), so resultirt jedesmal ein Bewegungseindruck. —

6. Wie der Barock hier seine Absicht erreicht, indem er das Regellose und scheinbar Unfertige giebt, das sich noch nicht zu rechtgesetzt, noch keine bleibende Form gewonnen hat, so weiss er im gleichen Sinne das „malerische“ Motiv der *Deckung*, der Unfassbarkeit, sich zu Nutze zu machen.

1) Die sonst schon ganz malerische Mad. di Foligno Raffaels zeigt noch die reine Rundung der Glorie. (Vgl. Rumohr, a. a. O. III. 118.)

2) Den Rossen vorn an der Treppenmündung gab Giac. della Porta wieder geradlinigen Sockel (1583): der Marc Aurel nimmt offenbar Bezug auf den schon damals oval gedachten Platz.

3) Serlio, arch. lib. V. fol. 204.

Hier ist nochmals zu nennen: die Form des Pilasterbündels, der die Phantasie beständig reizt, den Halbpilaster „auszudenken“. Das strenge architectonische Gefühl verlangt lauter ganze und klare Formen, die eben darum ruhig sind. Wo immer dagegen etwas übereinander geschoben ist, ist ein Unfassbares und damit ein Bewegungsreiz gegeben.

Tritt nun zu der theilweisen Deckung eine *verwickelte Komposition*, und eine bis zum *Unüberschaubaren gesteigerte Fülle* der Formen und Motive, wo das Einzelne, so gross es gebildet ist, seine Bedeutung in dem Masseneffect vollständig verliert, so sind die Elemente vorhanden zu dem Eindruck jenes rauschenden und berausenden Reichthums, wie er dem Barock eigenthümlich ist.

Ich nenne als Beispiel die Deckenkomposition der Galeria Farnese, das Werk der Caracci. Sie ist unter dem Einfluss der sixtinischen Decke entstanden. Aber welch' ein Unterschied! Die einfache, klare, architectonische Disposition Michelangelos ist der Absicht auf unergründlichen Reichthum zum Opfer gefallen. Die Anlage des Ganzen ist sehr schwer zu erkennen; das Auge bleibt Angesichts des Unfassbaren immer in einer gewissen Unruhe; Bild ist über Bild geschoben, man glaubt in's Endlose nur immer eines wegrücken zu können, um zu einem Neuen zu gelangen; an den Eckwinkeln eröffnet sich ein Ausblick in die Unendlichkeit des leeren Raumes.

Die gleichen Grundsätze beherrschen die Prunkfaçaden von S. Peter und seinen Nachbildern. Bei der Fülle über- und durcheinander geschobener Motive weiss man fast nicht mehr, wo eigentlich die wirkliche raumabschliessende Mauer sei.

7. Und eben diese Abneigung gegen das Bestimmt-begrenzte ist vielleicht der tiefste Zug im Charakter dieses Stiles.

In seiner höchsten Leistung, in den Innenräumen der Kirchen tritt ein ganz neues, *auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl* in die Kunst ein: die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den *Zauber des Lichtes*, einzulassen. Die Absicht geht nicht mehr auf eine bestimmte kubische Proportion, auf ein wohlthätiges Verhältniss von Höhe, Breite und Tiefe eines bestimmten, geschlossenen Raumes: der malerische Stil denkt zuerst an den Beleuchtungseffect: die Unergründlichkeit einer dunkeln Tiefe, die Magie des Lichts, das von oben aus den unsichtbaren Höhen der

Kuppel sich ergiesst, der Uebergang vom Dunkeln zum Hell- und Hellen, das sind die Mittel, mit denen er wirkt.

Der Raum, den die Renaissance gleichmässig hell hielt und nicht anders denn als einen tectonisch geschlossenen sich vorstellen konnte, scheint hier im Unbegrenzten sich zu verlaufen. Man denkt gar nicht an die äussere Gestalt: nach allen Seiten wird der Blick in's Unendliche geleitet. Der Chorabschluss verschwindet in dem Goldgeflimmer des aufgethürmten Hochaltars, im Glanz der „splendori celesti“ — wie der Ausdruck lautet —, seitlich lassen die dunkeln Kapellen nichts bestimmtes erkennen, zu Häupten aber, wo einst eine flache Decke ruhig den Raum geschlossen hatte, wölbt sich eine ungeheure Tonne, oder nein: sie ist zu offen: Wolken fluthen hernieder, Engelsschaaren, Himmelsglanz — in unermesslichen Räumen verliert sich Blick und Gedanke.

Ich darf nicht verschweigen, dass diese Wirkungen einer alles vermögenden Decoration erst der spätern Zeit des Barock angehören. Immerhin tritt aber der bedeutsame Zug der neueren Kunst: das formlose Schwelgen in Raum und Licht, von Anfang an mit aller Entschiedenheit hervor.

Der Gegensatz zur Renaissance ist natürlich nur ein relativer: die frühere Zeit hat sich dem Reiz der Lichtwirkungen wohl nicht gänzlich entziehen können. Doch sind wir jedenfalls geneigt, die Dinge malerischer aufzufassen als die Zeitgenossen; mehr malerische Absicht hineinzusehen, als wirklich darin liegt. Man muss als principiellen Gesichtspunkt festhalten, dass ein Sinn für Effecte der Beleuchtung nicht vorhanden sein kann, so lange die Malerei keinen derartigen Geschmack zeigt.

8. *Schluss. Das System der Proportionalität.* Die Renaissance hatte schon frühe ein klares Bewusstsein darüber ausgebildet, dass das Zeichen des Vollkommenen in der Kunst der Charakter der Nothwendigkeit sei; das Vollkommene muss den Eindruck geben, als könnte es gar nicht anders sein, als würde jede Aenderung oder Umstellung auch nur des kleinsten Theiles Sinn und Schönheit des Ganzen zerstören. Es ist sehr bedeutsam und für den Beruf der italienischen Kunst zur Klassizität vielleicht bezeichnender als irgend etwas Anderes, dass dieses Gesetz (wenn man so sagen darf) schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts erkannt und ausgesprochen wurde. Das Verdienst gebührt dem grossen *Leon Battista Alberti*.

Die klassische Stelle im sechsten Buche seiner Schrift *de re aedificatoria*<sup>1)</sup> lautet:

„Nos tamen sic deffiniemus: ut sit pulchritudo certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cujus sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat. Magnum hoc et divinum etc.“

Alberti spricht hier wie ein Prophet. Die das Gesetz erfüllten — ein halbes Jahrhundert später — waren Raffael und Bramante.

Fragt man, wie die Architectur diesen Eindruck der Nothwendigkeit erreiche, so ist zu antworten, dass er fast ausschliesslich abhängt von der Harmonie der Proportionen. Die mannigfachen Proportionen des Ganzen und der Theile müssen sich ausweisen als bedingt von einer allen zu Grunde liegenden Einheit; keine darf zufällig scheinen, sondern jede muss aus der andern sich ergeben mit Nothwendigkeit, als die allein natürliche, allein denkbare.

Man spricht in solchen Fällen von dem Eindruck des Organischen. Mit Recht; denn das Geheimniss liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, *in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt*.

Ich gebe ein Beispiel: das oberste Flügelgeschoss der Cancelleria des Bramante (Abb. 12). — Zu dem Hauptfenster ist proportional

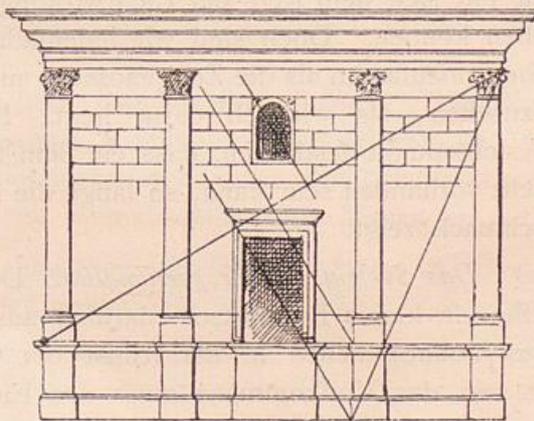


Abb. 12.

Cancelleria. Oberstes Geschoss des Eckflügels.

das obere kleine Fenster und beide wiederholen nur die Proportion des Pilasterintervalls, das ihnen als Raum angewiesen ist. Nicht

<sup>1)</sup> 1452 übergab Alberti das fertige Manuscript dem Papste Nicolaus V. — Erste Ausgabe: Florenz 1485.

genug, die Fläche der gesammten Ordnung ist nach dem gleichen Verhältniss bestimmt, nur in *umgekehrtem* Sinne ( $b : h = H : B$ ): die Diagonalen stehen senkrecht aufeinander. Hiedurch ist nun schon für die Eckfelder die Proportion gegeben, allein sie haben noch einen höhern Sinn: sie wiederholen im Kleinen die Form des ganzen (dreigeschossigen) Flügels (ausschliesslich natürlich von Sockel und Kranzgesims)<sup>1)</sup>. Man staunt über diese Harmonie, die das Einzelne und Ganze verbindet. Sie erstreckt sich noch viel weiter, kein Kleinstes ist in seiner Form zufällig, sondern Alles bedingt von der einmal angenommenen Grundproportion. Und diese allein wäre willkürlich gewählt und ohne Nothwendigkeit? Nein, sie ist hier bestimmt durch das Verhältniss des goldenen Schnittes, ein Verhältniss, das wir als „reines“, mit andern Worten als ein unbedingt wohlgefälliges und darum natürliches empfinden.

Was wir Proportionalität nennen, nennt Alberti *finitio*<sup>2)</sup>. Er definirt sie als „correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates (der Länge, Breite und Tiefe) dimetiantur“, was allerdings wenig besagt. Dagegen ist es wahrscheinlich, dass Alberti bei den Worten des VI. Buches: „omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda“ dem Sinne nach mit unsrer Theorie zusammentrifft. Die „finitio“ ist ein Moment des höchsten Begriffes, der „*concinnitas*“. Im Wesentlichen geht aber Beides ziemlich ineinander auf. Alberti ist wenigstens genöthigt beiderseits gleiche Worte zu gebrauchen. Gemeint ist eben das durchaus Harmonische. Die „*concinnitas*“ bewirkt, dass die verschiedenen Theile „*mutuo ad speciem correspondeant*“. Anderswo heisst sie „*consensus et conspiratio partium*“; und wenn er von einer schönen Façade als einer „*musica*“ spricht, an der man keinen Ton ändern dürfte, so meint er auch nichts Anderes als das Nothwendige oder, wenn man will, das Organische in der Formfügung<sup>3)</sup>.

1) Diese Art der Proportionalität hat zuerst *August Thiersch* behandelt und namentlich an antiken Denkmälern auf's erstaunlichste nachgewiesen. Seine höchst werthvolle Abhandlung findet sich im Handbuch der Architectur, herausgegeben von *Durm* u. a. IV. 1. Die Theorie wäre nur noch zu ergänzen durch das Princip der umgekehrten Proportionalität. Ich hoffe in anderm Zusammenhange darauf zurückzukommen.

2) Die Stellen hierüber im IX. Buch.

3) Die ganze Darstellung bei Alberti ist unabhängig von *Vitruv*, der „*proportio*“ definirt als „*ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio*“ (de architectura lib. III, I, 1).

Der Barock hat keinen Sinn für diese Begriffe. Er kann es nicht haben. Was seine Kunst zum Ausdruck bringen will, ist nicht das vollendete Sein, sondern ein Werden, eine Bewegung. Darum wird das Formgefüge gelockert. Der Barock wagt es, unreine Proportionen zu haben und den Zusammenklang der Formen dissonierend zu machen.

Begreiflicherweise ist eine allgemeine Dissonanz nicht möglich, so lange überhaupt noch ein ästhetischer Eindruck erzielt werden soll. Aber *die verwandtschaftlichen Proportionen zu einander werden seltener und fallen nicht leicht in's Auge*. Es scheint, die einfachen Harmonien des bramantischen Stils seien trivial geworden, man sucht entferntere Bezüge, künstlichere Uebergänge, die dem ungeübten Auge leicht als absolute Formlosigkeit erscheinen. Dabei ist vor Allem zu bedenken, welche Folgen die Vervielfachung der Pilaster, die Verwischung der bestimmten Grenzen, kurz die Vernichtung aller klar geschlossenen Einzeltheile hatte. An Giacomo della Porta's Façade des Gesù (Abb. 17) ist z. B., wie zu erwarten steht, das Rechteck des Hauptportals, das der Segmentgiebel bedeckt (Pilaster einschliesslich von Sockel und Gesims) genau proportional dem Rechteck des gesammten Mittelkörpers der Façade, den der grosse Giebel deckt (ausschliesslich des Sockels der untern Pilaster), aber die Beziehung wird unklar dadurch, dass in den Segmentgiebel mit seinen Pilastern ein Dreieckgiebel mit Säulen eingestellt ist, der sich eben durch diese Säulen den Pilastern gegenüber als der wichtigere präsentirt und so die Aufmerksamkeit von dem andern ablenkt. Solche Fälle wiederholen sich mehrfach in der Façade. — Die Analogie zu gewissen Reizmitteln einer entwickelten musikalischen Komposition ist augenfällig. Ich brauche sie nicht näher zu beleuchten.

Allein das Bedeutsame ist nicht diese Erschwerung in der Perception der harmonischen Verhältnisse, sondern die *absichtlich gesuchte Dissonanz*. Der Barock giebt Nischen, die geklemmt sind, Fenster, die nicht zum Raum passen, Gemälde, die für die zugemessene Wandfläche viel zu gross sind <sup>1)</sup>, kurz Theile, die gleichsam aus einer andern Tonart gehen, nach einer andern Scala von Pro-

<sup>1)</sup> Vergleiche das schreiende Missverhältniss an den Schmalwänden der Galeria Farnese: die Wand kann diese Gemälde nicht verdauen, möchte man sagen.

portionen gestimmt sind. Der künstlerische Reiz besteht dann in der Auflösung dieser Dissonanzen. Nach oben zu setzen sich die widersprechenden Elemente auseinander, aus dem Dissonirenden arbeitet sich eine Harmonie von reinen Verhältnissen heraus.

Man geht sogar weiter dahin, äussere und innere Räume in einen derartigen Kontrast zu setzen. Vgl. Laurenziana (Florenz): Treppenraum und Langsaal; Pal. Farnese (Rom): Vestibule und Hof u. a.

Die Architectur wird dramatisch, das Kunstwerk setzt sich nicht zusammen aus einer Reihe von geschlossenen Einzel-Schönheiten, die in sich selbst ruhen, sondern erst im Ganzen gewinnt das Einzelne Werth und Bedeutung, erst im Ganzen wird ein befriedigender Abschluss, eine Begrenzung gegeben.

Die Kunst der Renaissance strebte nach dem Vollkommenen und Vollendeten, „was der Natur nur in seltenen Fällen hervorzubringen möglich sei“. Der Barock wirkt durch das Aufregende der Formlosigkeit, die erst überwunden werden muss.

Die „concinnitas“ des Alberti ist im letzten Grunde wesens-eins mit dem Geiste der schaffenden Natur <sup>1)</sup>, der höchsten Künstlerin <sup>2)</sup>. Die menschliche Kunst will sich nur einreihen in den Zusammenhang der Naturgebilde und damit in jene allgemeine Harmonie der Dinge, die bei Alberti wiederholt einen begeisterten Ausdruck findet. Die Natur gleicht sich in allen Theilen. „Cerrissimum est naturam in omnibus sui esse persimilem“.

Ich glaube, man sieht hier in die Tiefe des Kunstgeistes der Renaissance. Zugleich möchte von hier aus der barocke Stilwandel seinem Wesen nach am klarsten erkannt werden.

---

<sup>1)</sup> Lib. IX: Quae si satis constant, statuissse sic possumus pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo cujus sunt ad certum numerum finitionem collocationemque habitam ita ut *concinnitas hoc et absoluta primariaque ratio naturae* postularit.

<sup>2)</sup> Optima artifex. Lib. IX.