



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Zweiter Abschnitt. Die Gründe des Stilwandels.

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

Zweiter Abschnitt.

Die Gründe der Stilwandlung.

1. Wo liegen die Wurzeln des Barockstils? Angesichts dieser gewaltigen Erscheinung, die sich darstellt wie eine Naturmacht, unwiderstehlich, Alles vor sich niederwerfend, fragt man erstaunt nach Ursache und Grund. Warum hat die Renaissance aufgehört? Warum folgt eben dieser Barockstil?

Die Wandlung erscheint als eine durchaus nothwendige: ferne bleibt jeder Gedanke, als hätte die Willkür eines Einzelnen, die sich einmal im Nie-dagewesenen befriedigen wollte, dem Stil seinen Ursprung gegeben. Wir haben es nicht mit Experimenten einzelner Architecten zu thun, von denen der Eine es auf diese, der Andere auf jene Art probirte, sondern mit einem *Stil*, dessen wesentlichstes Merkmal die Allgemeinheit des Formgefühles ist. Von vielen Punkten aus sehen wir die Bewegung entstehen; hier und dort wandelt sich das Alte, die Veränderung greift um sich und schliesslich kann nichts mehr dem Strome widerstehen: der neue Stil ist geworden. Warum musste es so kommen?

Man kann mit dem Hinweis auf das Gesetz der *Abstumpfung* antworten und diese Antwort ist in der That oft gegeben worden. Die Formen der Renaissance haben ihren Reiz verloren, das Zu-oft-gesehene wirkt nicht mehr, das erschlaffte Formgefühl verlangt nach einer Verstärkung des Eindruckes. Die Architectur giebt diese Verstärkung und wird damit barock.

Dieser Theorie der Abstumpfung stellt sich eine andere entgegen, die in der Stilgeschichte ein Abbild der Veränderungen im menschlichen Dasein erblicken will.

Der Stil ist für sie *Ausdruck* seiner Zeit, er ändert sich, wenn die Empfindungen der Menschen sich ändern. Die Renaissance

musste absterben, weil sie den Pulsschlag der Zeit nicht mehr wiedergab, nicht mehr das aussprach, was die Zeit bewegte, was als das Wesentliche empfunden wurde.

Für die erstere Auffassung ergibt sich eine vom Zeitinhalt vollständig unabhängige Formenentwicklung. Der Fortgang vom Harten zum Weichen, vom Geraden zum Rundlichen ist ein Prozess rein mechanischer Natur (man gestatte den Ausdruck): dem Künstler erweichen sich die scharfen und eckigen Formen unter den Händen, gleichsam von selbst. Der Stil wickelt sich ab, lebt sich aus oder wie man immer sagen will. Das Bild vom Aufblühen und Welken einer Pflanze stellt sich dieser Theorie vorzugsweise als leitender Gesichtspunkt ein. So wenig die Blume ewig blühen kann, sondern das Welken unaufhaltsam herankommt, so wenig konnte die Renaissance immer sich selbst gleich bleiben: sie welkt, sie verliert ihre Form und diesen Zustand nennen wir Barock. Der Boden ist nicht schuld, dass die Pflanze abstirbt, sie trägt ihre Lebensgesetze in sich selbst. Und so der Stil: die Nothwendigkeit des Wandels kommt ihm nicht von aussen, sondern von innen: das Formgefühl wickelt sich ab nach eigenen Gesetzen.

2. Was ist zu dieser Betrachtungsweise zu sagen? Die Thatsache, die sie voraussetzt, ist richtig: gegen einen zu oft wiederholten, gleichen Reiz stumpft sich das percipirende Organ ab, d. h. das Miterleben des Gebotenen wird immer weniger intensiv; die Formen verlieren ihre Eindrucksfähigkeit, weil sie nicht mehr mitgeföhlt, miterlebt werden; sie nutzen sich ab, werden ausdruckslos.

Diese Abnahme in der Intensität des Nachfühlers kann man wohl eine „Ermüdung des Formgefühls“¹⁾ nennen. Ob „das Schärferwerden des Gedächtnissbildes“ an dieser Ermüdung allein Schuld sei, wie Göller will, möchte ich bezweifeln; jedenfalls aber scheint es verständlich, dass sie zu einer Steigerung der wirksamen Momente nöthigt.

Was gewinnen wir aber hieraus für die Erklärung des Barockstiles? — Wenig.

Es fehlt auf zwei Punkten. Für's Erste ist das Princip einseitig. Es betrachtet den Menschen nicht nach seiner ganzen Leben-

¹⁾ *Göller*, Zur Aesthetik der Architectur, 1887, und Entstehung der architectonischen Stilformen, 1888.

digkeit und Wirklichkeit, sondern nur als formfühlendes Wesen, geniessend, müde werdend, nach neuem Reiz verlangend. Und doch ist nirgends in der menschlichen Natur ein Thun oder Leiden denkbar, das nicht bedingt wäre durch unser allgemeines Lebensgefühl, durch das, was wir sind, nach unserer gesammten Wirklichkeit. Wenn der Barock hie und da zu unerhört starken Ausdrucksmitteln greift, so ist daran viel weniger die Ermüdung des Formgefühls, als eine allgemeine Abstumpfung der Nerven schuld. Die Architectur musste das, was sie zu sagen hatte, mit jener Derbheit vortragen, nicht weil man an den Formen des Bramante sich stumpf gesehen, sondern weil der Zeit überhaupt die Feinfühligkeit verloren gegangen war, weil sie durch raffinirten Lebensgenuss, durch das Schwelgen in Zuständen des äussersten Affects für leisere Reize unempfindlich geworden war¹⁾. — Dann aber, wie kann die Abstumpfung überhaupt stilbildend wirken? Was ist denn diese Steigerung der wirksamen Momente, die sie verlangt? Man kann das Bewegte bewegter, das Grosse grösser, das Schlanke schlanker machen, die Theile immer künstlicher kombiniren — etwas wirklich Neues wird dadurch nie entstehen. Die Gothik kann immer schlanker und schärfer bis zum übertriebensten Ausdruck gebildet werden, es kann das komplizirteste System der Proportionen, die aller künstlichste Kombination von Formen zur Anwendung kommen, wie ein neuer Stil sich entwickeln soll, bleibt unersichtlich²⁾.

Der Barock ist aber ein wesentlich Neues, das sich aus dem Vorhergehenden nicht ableiten lässt. Die einzelnen Motive der

1) Auch scheint es mir irreführend zu sein, wenn Göller als Analogon anführt, dass eine Melodie, zu oft wiederholt, sich ausspiele. Die Thatsache ist ja richtig, aber ein architectonischer Stil lässt sich nicht so ohne Weiteres mit einer Melodie zusammenstellen, sondern doch auch nur wieder mit einem musikalischen Stil, der innerhalb seines Bezirkes unendlich viele Bildungen zulässt.

2) Die einzige Lösung — die aber kaum Jemand versuchen möchte — läge darin, den neuen Stil als nothwendige Reaction gegen den alten zu erklären. Man käme damit in Hegelscher Weise zu einer Entwicklung, wo der Gegensatz das treibende Moment ist. Allein die Kunstgeschichte möchte dieser Konstruktion sich kaum fügen und den Thatsachen müsste in ähnlicher Art Gewalt geschehen, wie damals, als die Geschichte der Philosophie aus den Beziehungen der Begriffe zu einander im abstracten Denken begrifflich gemacht werden sollte.

„Abstumpfung“, wie eben z. B. das schwerer fassbare System der Proportionalität, machen das *Wesen* des Stils nicht aus. Warum wird die Kunst schwer und massig, warum nicht leicht und spielend? Hier muss nothwendig eine andere Betrachtungsweise Aufschluss geben, die Theorie der Abstumpfung ist nicht zureichend.

Der Standpunkt, den neuerdings der Architect Prof. Göller, vertritt, erscheint mir ganz unhaltbar. Göller erkennt in der „Ermüdung des Formgeföhles“ allein „die treibende Kraft, der wir den Fortschritt seit den primitiven Schmuckformen der ältesten Völker verdanken“. (Aesthetik der Architectur S. 32.) Der Grund der Ermüdung liege „in dem Schärferwerden des Gedächtnissbildes“ (S. 23) und da nun „die geistige Arbeit, die wir im Gestalten des Gedächtnissbildes einer schönen Form leisten, die unbewusste seelische Freude an dieser Form“ sein soll (S. 16), so ist allerdings für diese Theorie sehr klar, dass eine beständige Veränderung nöthig ist: sobald wir die Formen auswendig können, hat jeglicher Reiz aufgehört. Die Aufgabe der Architecten besteht nun eben darin, in der Gruppierung der Massen, in der Bildung und Combination der Einzelformen immer etwas Neues zu ersinnen. Wie entsteht aber ein gleichmässiges Formgeföh, ein Stil? Warum probirte es z. B. am Ende der Renaissance nicht Jeder mit etwas Anderem? Weil nur das Eine gefiel. Aber warum gefiel nur das Eine?

3. Die Betrachtungsweise, die das neue Formgeföh des Barock erklären soll, ist die psychologische. Sie fasst den architectonischen Stil als Ausdruck seiner Zeit; der Gesichtspunkt ist nicht neu, aber niemals systematisch begründet worden. Von Seiten der Techniker hat er von jeher Anfeindung erfahren und allerdings nicht immer mit Unrecht. Man findet recht viel Lächerliches in den sogenannten kulturhistorischen Einleitungen, die jeweilen einem Stil in den Handbüchern vorausgeschickt zu werden pflegen. Sie fassen den Inhalt grosser Zeiträume unter sehr allgemeinen Begriffen zusammen, die dann ein Bild der öffentlichen und privaten Zustände, des intellectuellen und gemüthlichen Lebens geben sollen. Gewinnt das Ganze dadurch schon einen blassen Charakter, so fühlt man sich vollends verlassen, wenn man nach den vermittelnden Fäden sucht, die diese allgemeinen Thatsachen mit der fraglichen Stilform verbinden sollen. Man bekommt keinen Einblick in die Beziehungen, die zwischen der Phantasie des Künstlers und diesen Zeitverhältnissen bestehen. Was hat die Gothik mit der Feudalität oder

der Scholastik zu thun? Welche Brücke leitet vom Jesuitismus zum Barockstil hinüber? Kann man sich befriedigen bei der Vergleichung der hier und dort bemerkbaren Richtung, die um die Mittel unbekümmert nur auf das grosse Ziel hinstrebt? Kann es für die ästhetische Phantasie von Bedeutung gewesen sein, dass der Jesuitismus seinen Geist dem Einzelnen aufzwingt und das Recht des Individuums der Idee des Ganzen opfert?

Bevor man in solchen Vergleichen sich ergeht, sollte man sich doch immer fragen: was sich tectonisch überhaupt ausdrücken lasse und was für die Formphantasie bestimmend sein könne¹⁾.

Ich darf hier in keine systematische Auseinandersetzung mich einlassen²⁾, einige Andeutungen müssen genügen.

Was ist für die Formphantasie des Künstlers das Bestimmende? Man sagt: Das, was den Inhalt der Zeit ausmacht. Für die gothischen Jahrhunderte nennt man den Feudalismus, die Scholastik, den Spiritualismus u. s. w. Aber welches soll der Weg sein, der von der Zelle des scholastischen Philosophen in die Bauhütte des Architekten führt? Es ist in der That sehr wenig gesagt mit der Aufzählung derartiger Kulturpotenzen, wenn man auch mit anerkennenswerther Feinheit nach trüglich einige Aehnlichkeiten mit dem Stil der Zeit herausfindet. Nicht auf die einzelnen Producte, sondern auf das Allgemeine kommt es an, auf die Grundstimmung der Zeit, die diese Producte hervorbringt. Diese Grundstimmung aber kann nicht ein bestimmter Gedanke sein oder ein System von Sätzen, sonst wäre sie gar keine Stimmung. Gedanken lassen sich nur aussprechen, Stimmungen können auch einen tectonischen Ausdruck gewinnen, wenigstens bringt uns jeder Stil eine Stimmung in mehr oder weniger bestimmter Weise entgegen. Es fragt sich, welcher Art das Ausdrucksvermögen der Stilformen sei.

Die Antwort muss ausgehen von einer bekannten und leicht kontrollirbaren psychologischen Thatsache. Jeden Gegenstand beurtheilen wir nach Analogie unseres Körpers. Nicht nur verwandelt er sich für uns — auch bei ganz unähnlichen Formen — sofort

¹⁾ Vgl. die treffenden Bemerkungen bei *Springer*, Bilder zur neueren Kunstgesch. II² 400.

²⁾ Vorläufig habe ich darüber gehandelt in meiner Dissertation: Prolegomena zu einer Psychologie der Architectur. München 1886 (als Manuscript gedruckt).

in ein Wesen, das Kopf und Fuss, Vorder- und Hinterseite hat; nicht nur sind wir überzeugt, es könne ihm nicht wohl zu Muthe sein, wenn es schief dasteht und zu fallen droht, sondern mit einer unglaublichen Feinfühligkeit empfinden wir auch die Lust und Unlust im Dasein jeder beliebigen Konfiguration, jedes uns noch so fernstehenden Gebildes. Das dumpf befangene Leben des Klumpiggeballten, das keine freien Organe besitzt und schwer und unbeweglich daliegt, ist uns so verständlich, wie der helle feine Sinn dessen, was zart und leicht gegliedert ist.

Ueberall legen wir ein körperliches Dasein unter, das dem unsrigen conform ist; nach den Ausdrucksprincipien, die wir von unserm Körper her kennen, deuten wir die gesammte Aussenwelt. Was wir an uns als Ausdruck kraftvollen Ernstes, strammen Sich-Zusammennehmens oder als haltloses, schweres Daliegen erfahren haben, übertragen wir auf alles andere Körperliche¹⁾.

Und die Architectur sollte an dieser unbewussten Beseelung nicht Theil haben?

Im allerhöchsten Maasse hat sie daran Theil. Und nun ist klar, dass sie als Kunst körperlicher Massen nur auf den Menschen als *körperliches* Wesen Bezug nehmen kann. Sie ist Ausdruck einer Zeit, insofern sie das körperliche Dasein der Menschen, ihre bestimmte Art sich zu tragen und zu bewegen, die spielend-leichte oder gravitatisch-ernste Haltung, das aufgeregte oder das ruhige Sein, mit einem Wort, *das Lebensgefühl einer Epoche* in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung bringt. Als Kunst aber wird die Architectur dieses Lebensgefühl ideal erhöhen, sie wird das zu geben suchen, *was der Mensch sein möchte*.

Selbstverständlich kann ein Stil nur da entstehen, wo ein starkes Gefühl lebendig ist für eine bestimmte Art körperlichen Daseins. Unserer Zeit fehlt dieses Gefühl gänzlich. Dagegen giebt es z. B. eine *gothische* Haltung: jeder Muskel gespannt, die Bewegungen präcis, scharf, auf's Exacteste zugespitzt, nirgends ein Gehenlassen, nichts Schwammiges, überall bestimntester Ausdruck eines Willens. Der Nasenrücken wird fein und schmal. Alle Masse, alle ruhige Breite schwindet; der Körper wird ganz auf-

stark sein!

¹⁾ Vgl. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. 1868. a. v. O. — Lotze, Microcosmos II³ 198 ff. — R. Vischer, das optische Formengefühl. 1872. — Volkelt, der Symbolbegriff in der neuern Aesthetik. 1876.

gelöst in Kraft. Die Figuren, hoch aufgeschossen und schlank, scheinen den Boden gleichsam nur tippend zu berühren. Im Gegensatz zur Gothik entwickelt dann die Renaissance den Ausdruck jenes wohligen Daseins, das Harte und Starre wird frei und gelöst, ruhige Kraft der Bewegung, kräftige Ruhe des Bleibens.

Den nächsten Ausdruck findet die Art, wie man sich halten und bewegen will, im Kostüm.

Man vergleiche etwa den Schuh der Gothik mit dem der Renaissance. Es ist ein ganz anderes Gefühl des Auftretens: dort schmal, spitz, in langem Schnabel auslaufend, hier breit, bequem, mit ruhiger Sicherheit am Boden haftend u. s. w. —

Eine technische Entstehung einzelner Formen zu leugnen, liegt mir natürlich durchaus fern. Die Natur des Materials, die Art seiner Bearbeitung, die Construction werden nie ohne Einfluss sein. Was ich aber aufrechterhalten möchte — namentlich gegenüber einigen neuern Bestrebungen — ist das, dass die *Technik niemals einen Stil schafft*, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist. Die technisch erzeugten Formen dürfen diesem Formgefühl nicht widersprechen; sie können nur da Bestand haben, wo sie sich dem Formgeschmack, der schon da ist, fügen.

Weiterhin ist es aber auch nicht meine Meinung, dass der Stil während seines Verlaufes stets der gleichmässig reine Ausdruck seiner Zeit sei. Ich denke dabei nicht an die aufsteigende Geschichte, wo der Stil noch mit dem Ausdruck ringt und stufenweise lernen muss, das, was er sagen will, deutlich und bestimmt zu sagen, ich habe vielmehr jene Perioden im Auge, wo ein fertig ausgebildetes Formsystem von einem Geschlecht an das andere übergeht, wo die innere Beziehung aufhört, wo der Stil, erstarrt und unverstanden fortgebraucht, immer mehr zum leblosen Schema wird. Den Pulsschlag des Volksgemüths muss man dann anderswo beobachten: nicht in den grossen, schwerbeweglichen Formen der Baukunst, sondern in den kleinern decorativen Künsten.

Hier befriedigt sich das Formgefühl ungehemmt und unmittelbar und von hier aus findet dann auch die Erneuerung statt: die Geburtsstätte eines neuen Stils liegt stets in der Decoration¹⁾.

¹⁾ *Meine Psychol. der Arch.* S. 50. Vgl. *G. Semper, Stil II.* 5.

cf
Künzler!
||

4. Einen Stil *erklären* kann nichts Anderes heissen als ihn nach seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, nachweisen, dass seine Formen in ihrer Sprache nichts Anderes sagen, als die übrigen Organe der Zeit. Indem ich nun für den Barock den Nachweis versuche, gehe ich wiederum nicht aus von einer allgemeinen kulturhistorischen Skizze der Nachrenaissance, sondern halte mich an's Nächstliegende, der Vergleichung sich unmittelbar Darbietende: an die Körperbildung und die Körperhaltung in der darstellenden Kunst, wobei es natürlich nicht um einzelne Motive sich handelt, sondern um den allgemeinen Habitus. Ob der Stil hiedurch vollständig charakterisirt werden kann, ist eine andere Frage. Ich lasse sie vorläufig bei Seite. Die principielle Bedeutung aber dieser Reduction der Stilformen auf die *menschliche* Gestalt beruht darin, dass hier der unmittelbare Ausdruck eines Seelischen vorliegt.

Das römische barocke Ideal von Körperlichkeit lässt sich etwa so beschreiben: An Stelle der schlanken und gelenkigen Gestalten der Renaissance treten vollmassige Körper, gross, schwerbeweglich, von schwellender Muskelbildung und rauschender Gewandung. (Das Herkulische.)

Die fröhliche Leichtigkeit und Elasticität ist verschwunden, Alles wird lastender, drückt mit grösserer Schwere zu Boden. Das Liegen wird ein dumpf unbewegliches, ohne alle Spannkraft.

Während die Renaissance den Körper ganz durchfühlte und in enganliegender Kleidung seinen Umriss sich beständig gegenwärtig hielt, wälzt sich der Barock mit Wonne in undurchdrungener Masse. Man fühlt mehr den Stoff, als die innere Structur und Gliederung. Das Fleisch ist von geringerer Konsistenz, weich, haltlos, nicht die straffe Musculatur der Renaissance.

Die Glieder sind nicht gelöst, nicht frei und beweglich in den Gelenken, sondern befangen in der Masse; die Gestalt bleibt dumpf-geballt.

Allein dies ist nur die eine Seite: zu der Massenhaftigkeit tritt überall eine in's Ungestüme und Gewaltsame gesteigerte Bewegung. Die Kunst hält sich überhaupt nur noch an die Darstellung des Bewegten.

In dieser Bewegung ist eine zunehmende Hastigkeit, eine Verschnellerung der Action zu beobachten. Man vergleiche etwa die Darstellung der Himmelfahrten. Bei Tizian ist es ein saches

Emporgehobenwerden, bei Correggio schon ein Aufrauschen, bei Agostino Caracci fast ein Aufsausen.

Das Ideal ist nicht mehr das befriedigte Sein, sondern ein Zustand der Erregung. Man verlangt überall ein affectvolles Thun; was früher die einfache und leichte Aeusserung einer kräftig-lebendigen Natur war, muss nun mit leidenschaftlicher Anstrengung vor sich gehen. Das ruhige Stehen wird schwungvoll-pathetisch oder es erscheint jenes wilde Sich-Aufbäumen, als ob eine gewaltige Kraft eingesetzt werden müsste, um nicht zusammenzusinken.

Wie charakteristisch ist die Umbildung der Sixtinischen „Sklaven“ des Michelangelo in die entsprechenden Gestalten der Galeria Farnese durch die Caracci! Welche Unruhe, welche Verrenkungen!

Alle willkürlichen Bewegungen werden mühsamer, schwerfälliger, verlangen einen ausserordentlichen Kraftaufwand.

Dabei agiren die einzelnen Glieder nicht selbstständig und frei, sondern ziehen den übrigen Körper theilweise mit in die Bewegung hinein.

Der bis zum Aeussersten zu Ekstase und wilder Entzückung gesteigerte Affect kann im Körper nicht gleichmässig zum Ausdruck kommen: in gewaltsamer Heftigkeit bricht die Empfindung in einzelnen Organen hervor, während der übrige Körper der Schwere allein unterworfen bleibt.

Der grosse Kraftaufwand deutet aber durchaus auf keine kräftigere Körperlichkeit im Allgemeinen. Im Gegentheil. Die Action der willkürlichen Bewegungsorgane ist eine mangelhafte, die Beherrschung des Körpers durch die Impulse des Geistes eine sehr unvollständige.

Die beiden Momente, Körper und Wille, sind gleichsam auseinander getreten. Es ist, als ob diese Menschen ihren Leib nicht mehr in der Gewalt hätten, nicht mehr ganz mit ihrem Willen durchdringen könnten: es fehlt die gleichmässige Belebung und Durchformung.

Zustände der Auflösung, des Hingegossenseins, formloser Hingebung bei heftiger Bewegung einzelner Theile werden mehr und mehr die ausschliesslichen Ideale der Kunst.

Um ein Beispiel zu haben, vergleiche man die Galatea, wie sie Raffael in der Farnesina und wie sie Agostino Caracci im Pal.

Farnese gemalt hat. Das Beispiel ist sehr bescheiden gewählt, genügt aber völlig zur Bezeichnung des Charakteristischen. Beim Caracci ist die Bewegung lebhafter, affectvoller, aber der Körper, wie weit entfernt von dem leichten Dastehn der Raffaelischen Galatea! von vollerer Massigkeit, haltlos sich anschmiegend, willenlos dem Zug der Schwere sich überlassend¹⁾.

Wo die Schwere im Körper selbst nicht genügend zum Ausdruck kommt, benutzt der Barock seine gewaltigen Gewandmassen, um den Gegensatz aufgeregter Bewegung und dumpfen Niederziehens eindringlich zu machen.

So viel von der Körperlichkeit der Nachrenaissance, wie sie sich in Rom entwickelte²⁾.

Es wird nicht schwer sein, die Parallelen zur architectonischen Formgebung zu ziehen: das Massenhafte, die wuchtige Schwere, die Unfähigkeit, sich stramm zusammen zu nehmen, der Mangel an Gelenkigkeit und gleichmässiger Durchformung, die Verstärkung der Bewegung und die Steigerung der Action in's Unruhige, Leidenschaftlich-Aufgeregte, es sind beiderseits die gleichen Symptome.

Und wieder bleibt die Entwicklung parallel, als der Druck sich hebt und gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die Architectur eine Wendung zum Leichtern nimmt. Wir haben uns damit nicht mehr abzugeben.

5. Die Anfänge dieser Kunst liegen natürlich bei keinem Andern als bei *Michelangelo*, soweit man überhaupt das Weltgeschick der Kunst von Einem Menschen ausgehen lassen kann. Man nennt Michelangelo den Vater des Barock, mit Recht, nicht aber wegen der „Willkürlichkeiten“, die er sich in seiner Architectur gestattete — Willkür kann nie ein Stilprincip sein —, sondern wegen seiner gewaltigen Art, die Körper zu behandeln, wegen des fürchterlichen Ernstes, der nur im Formlosen seinen Ausdruck finden konnte. Die Zeitgenossen nannten dies das „*terribile*“.

Ich will bezüglich des Michelangelo'schen Stils, wie er in seinen spätern Werken zu immer schärferer Eigenthümlichkeit sich aus-

1) Man beachte auch wie Raffael den Gegenstand zu einem Hochbild, Caracci zu einem Breitbild verarbeitet.

2) Den Florentinern bleibt der Affect lange fremd, sie bleiben sauber, gediegen, regelmässig; in Venedig überwiegt das ruhige, geniessende Dasein; die Lombarden haben eine grosse Vorliebe für das Zierliche und Niedliche.

bildet, einige Bemerkungen aus der Charakteristik A. Springer's wiederholen:

„Michelangelo's Gestalten setzen eine viel stärkere Kraft ein, als dieses in der Natur geschieht und während in der Antike alle Actionen als Aeusserungen freier Persönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblick in den Schoss des letzteren zurückgenommen werden können, erscheinen die Männer und Frauen Michelangelos als die widerstandslosen Geschöpfe einer inneren Empfindung, welche die einzelnen Glieder nicht harmonisch und gleichmässig belebt, die einen vielmehr mit der ganzen Fülle des Ausdrucks ausstattet, die andern dagegen beinahe nur schwer und leblos bildet“¹⁾. „Es fehlt das gleichmässige Mass der Belebung“. „Uebermenschliche Kraft einzelner Theile, lastende Schwere anderer“. Massenhafte, theilweise herkulische Bildung seiner Körper. Der Eindruck der Unruhe verstärkt durch die rücksichtslose Entgegensetzung der sich entsprechenden Körpertheile (Kontraposto). Eine heftige Empfindung durchwühlt die Gestalten, aber die Bewegung ist gehemmt: sie bricht nur an einzelnen Punkten durch die Dumpfheit der Masse hindurch, dort dann aber um so gewaltsamer und leidenschaftlicher. Manche seiner Figuren, sagt J. Burckhardt, geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures²⁾.

6. Man erkennt in den mediceischen Grabgestalten den Höhepunkt dieser Kunst. Sie sind auch der deutlichste Ausdruck der Stimmung, in deren Dienst jener Stil steht. Man braucht sich bei diesen sogenannten allegorischen Figuren weder zu sehr an die Allegorie noch an den Ort ihrer Aufstellung zu halten. Diese Gestalten der Nacht und des Tages, des Abends und des Morgens, wie sie daliegen, dumpf aufseufzend, dem Schlaf sich entringend, die Glieder krampfhaft angezogen oder leblos herabhängend, sie sind durchwühlt von einer tief innern Unruhe und Unbefriedigung, von einer Stimmung, die bei Michelangelo überall wiederkehrt, in seinen Gedichten und in seinen Figuren³⁾ und die man manchmal

1) Raffael und Michelangelo II² 247. Vgl. dazu die Aufsätze *Henke's*: die Menschen M.'s im Verhältniss zur Antike, und — über die Sixtina — im Jahrb. d. pr. Kunsts. Bd. 6.

2) Cicerone II⁴ 434.

3) Vorbereitet, ja stellenweise geradezu antizipirt sind die Motive der Mediceergrabfiguren durch die nackten Figuren über den Zwickel-

versucht sein könnte Weltschmerz zu nennen, wenn das Wort nicht fad und schwächlich geworden wäre.

Man staunt als über ein Wunder, dass Michelangelo seine Stimmungen in plastische Form zwingen konnte¹⁾, es ist vielleicht noch wunderbarer, dass er auch die Architectur dem Ausdruck ähnlicher Gedanken dienstbar zu machen vermochte. Seine Bauten tragen überall den allerpersönlichsten Charakter, wie bei keinem andern Künstler. Sie geben die individuelle Stimmung in einer Schärfe und Kraft, die der Architectur stets ferne geblieben war und die auch kein späterer erreicht hat.

7. Michelangelo hat nie ein glückliches Dasein verkörpert; schon darum greift er über die Renaissance hinaus. Die Zeit der Nachrenaissance ist ernst von Grunde aus.

In allen Sphären macht sich dieser Ernst geltend²⁾: religiöse Selbstbesinnung, das Weltliche tritt wieder in Gegensatz zum Kirchlichen und Heiligen, der unbefangene Lebensgenuss hört auf, Tasso wählt für sein christliches Epos einen Helden, der der Welt müde ist³⁾; in der Gesellschaft, in den geselligen Umgangsformen ein schwerer gehaltener Ton; nicht mehr die leichte ungebundene Grazie der Renaissance, sondern Ernst und Würde; statt des leicht und heiter Spielenden eine pomphafte rauschende Pracht; überall verlangt man nur noch nach dem Grossen und Bedeutenden.

8. Es ist interessant, den neuen Stil auch in der Poesie zu beobachten. Die Verschiedenheit der Sprache bei *Ariost* und *Tasso* drückt die veränderte Stimmung vollständig aus⁴⁾. Es genügt, die Anfänge des *Orlando furioso* (1516) und der *Gerusalemme liberata* (1584) zu vergleichen.

schrägen in der Sixtinischen Kapelle. Vgl. namentlich den *Crepuscolo* mit der linken Figur zwischen der *Cumaea* und dem *Esaias*. — Auch die *Louvresklaven* geben die gleiche Stimmung wieder. — Michelangelo's „letzter Gedanke“ endlich war das vollkommen formlose Zusammensinken eines Körpers, der Zustand gänzlicher Willenlosigkeit (*Pietà* im Dom zu Florenz und *Pietà* in Pal. Rondanini zu Rom).

1) Springer a. a. O. II. 262.

2) Ich verweise für die ganze geistige Wandlung auf die Darstellung bei *Ranke*, *Päbste* I.⁸ 318 ff.

3) *Gerusalemme liberata* I. 9.

4) Der „*Marinismus*“ hat mit der ersten Periode des Barock nichts zu thun.

Wie fängt Ariost einfach und munter-beweglich an:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto; etc.

Wie anders dagegen Tasso:

Canto l'armi pietose, e il Capitano
Che il gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò col senno e con la mano;
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E invan l'Inferno a lui s'oppose, e invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Chè il Ciel gli diè favore etc.

Man beachte überall die hebenden Beiworte, die hallenden Endungen, die schweren Wiederholungen (molto —, molto —; e invan — e invano), den gewichtigen Satzbau, den verlangsamten Rhythmus des Ganzen.

Aber nicht nur der Ausdruck, auch die Anschauungen, die Bilder werden grösser. Wie vielsagend ist z. B. die Umgestaltung, die Tasso mit dem Musentypus vornimmt. Er erhebt sie in unbestimmte Himmelsräume und statt dem Lorbeerkranz giebt er ihr „eine goldne Krone von ewigen Sternen“¹⁾.

Mit der Bezeichnung „gran“ wird nicht gespart, überall soll die Phantasie zu bedeutenden Vorstellungen veranlasst werden.

Die gleiche Tendenz finden wir schon früher in einem ausserordentlich interessanten Beispiel, in der Umarbeitung, die *Berni* mit dem Orlando innamorato des *Bojardo* vornimmt, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, etwa 50 Jahre nach Erscheinen des Originals²⁾.

Wo *Bojardo* etwa schrieb: „Angelica scheint der Morgenstern, die Lilie des Gartens, die Rose vom Beet“, da ändert *Berni*: „Angelica

1) O Musa, tu che di caduchi allori,
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel Cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona etc. (canto I, 2.)

2) Vgl. *L. v. Ranke*, Zur Geschichte der italienischen Poesie (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1835). Hieraus ist das folgende Beispiel entnommen. — *Bojardos* Gedicht erschien 1494, die Umarbeitung 1541.

scheint der leuchtende Stern im Osten, ja um die Wahrheit zu sagen, die Sonne“. Das Bild ist grösser, einheitlicher, rauschender geworden. Bojardo geht viel zu sehr in's Einzelne und Besondere, er liebt noch die bunte Mannigfaltigkeit der Frührenaissance, das Kleine und Viele. Die spätere Zeit sehnte sich nach dem Grossen.

Allgemein kann man sagen: während die Renaissance mit Liebe in jedes Detail sich versenkte, und für sein Sonderdasein sich interessirte, also dass die Kunst weder in der Mannigfaltigkeit noch in der intimen Durchgestaltung des Einzelnen sich genug thun konnte, tritt man jetzt überall weiter zurück, man will nicht nur das Grosse im Einzelnen, sondern überhaupt nur noch einen Gesamteindruck: *weniger Anschauung, mehr Stimmung.*

9. Es ist offenbar, dass wir hier an einen Punkt gelangt sind, wo wir weiter gehen als die Analyse der barocken Körperlichkeit uns führen konnte. Und eben dass der Barock sich nicht rein in Körpermotive auflösen lässt, ist ein wesentliches Merkmal des Stils. Er hat für Werth und individuelle Bedeutung der einzelnen Form keinen Sinn, sondern nur für die dumpfere Wirkung des Ganzen; das Einzelne und Begrenzte, die plastische Form hört auf bedeutsam zu sein, man komponirt nach Masseneffecten, ja die allerunbestimmtesten Elemente: Licht und Schatten werden die eigentlichen Mittel des Ausdrucks. Mit andern Worten: dem Barock fehlt jene wunderbare Intimität des Nacherlebens jeder Form, die der Renaissance eigen war; er fühlte den architectonischen Körper nicht mehr durch in dem Sinn, dass er jedes Glied in seiner Function (sympathisch-) mitempfindend begleitete, sondern hält sich an das (malerische) Bild des Ganzen. Die Lichtwirkung gewinnt eine grössere Bedeutung als die Form.

Woher kommt diese Abnahme in der Fähigkeit des plastischen Nachfühlers? — Ich verzichte darauf, dieses Phänomen zu erklären. Es scheint durch verschiedene Factoren bedingt zu sein; ein Hauptfactor möchte in dem zunehmenden Interesse für „Stimmung“, das Wort im modernen Sinne gebraucht, vorliegen. Der gute Stil war dadurch in doppelter Weise bedroht. Einerseits verdirbt der Stimmungskultus die Feinheit des Körpergefühls, andererseits drängte das Verlangen nach Stimmung die Architectur in einen unvortheilhaften Wettstreit mit der Malerei, deren Kunstmittel recht eigentlich zum Stimmungsausdruck geschaffen sind. Die Malerei ist eben darum die spezifisch moderne Kunst geworden, sie ist die Kunst,

in der die Neuern am vollständigsten und unmittelbarsten sich aussprechen können.

Und doch war für den Barockgeist die Architectur als Ausdrucksmittel unersetzlich: sie besass etwas ganz Einziges: sie war fähig, den Eindruck des *Erhabenen* zu geben. Hier treffen wir auf den Nerv des Barock. Er kann sich eigentlich nur im Grossen offenbaren. Der Kirchenbau ist der Ort, wo er sich allein ganz befriedigt: *Aufgehen im Unendlichen, Sich-Auflösen im Gefühl eines Uebergewaltigen und Unbegreiflichen*, das ist das Pathos der nachklassischen Zeit. Verzicht auf das Fassbare. Man verlangt nach dem Ueberwältigenden ¹⁾.

Es ist eine Art von Berausung, mit der die Barockarchitectur, mit der vor Allem jene ungeheuren Räume der Kirchen den Sinn erfüllen. Eine dumpfe Totalempfindung, man kann das Object nicht fassen, formlos möchte man sich hingeben an das Unendliche.

Die neu entfachte Religiosität des Jesuitismus stimmt sich mit Vorliebe durch die Vorstellung der grenzenlosen Himmelsräume und der unzählbaren Chöre der Heiligen zur Andacht ²⁾. Man schwelgt in der Vorstellung des Unvorstellbaren, mit Begier stürzt man sich in die Abgründe der Unendlichkeit. Aber die formlose Entzückung gehört nicht der jesuitischen Kirchlichkeit allein an: ohne zu betonen, dass auch von einem Giordano Bruno gleichzeitig die Wonne dieser Gefühle durchgekostet wurde — das Aufgehen im All ist ihm die höchste denkbare Seligkeit ³⁾ —, will ich nur bemerken, dass der Jesuitismus eine bereits lange vorbereitete Sache übernimmt. Wir finden eine Steigerung des Empfindens nach dieser (pathologischen) Seite schon in den letzten Jahren Raffaels. Die heil. Cäcilia (1513), die die Arme sinken lässt und überwältigt von der himmlischen Musik stumm aufblickt, nicht um zu sehen, sondern um den Tönen sich entgegenzuöffnen, ist der Anfang zu der ganzen Masse der spätern Bilder, die die gleiche Stimmung, heftiger, leidenschaftlicher, als wollüstiges Hinsinken, als entzückte Ekstase oder

¹⁾ „Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren suchen“. — *Schiller* an Süvern. Vgl. Springer, Raffael und Michelangelo, Vorrede zur zweiten Auflage.

²⁾ *Ignatii Loyolae exercitia spiritualia*. 1548 u. o. präludium.

³⁾ „Liebt ein Weib, wenn ihr wollt, aber vergesst nicht Verehrer des Unendlichen zu sein“.

als sehnsuchtsvolle Hingabe und überirdische Beseligung wiedergeben. —

Die Sehnsucht der Seele, im Unendlichen sich auszuschwelgen, kann in der begrenzten Form, im Einfachen und Uebersichtlichen keine Befriedigung finden. Das halb geschlossene Auge ist nicht mehr empfänglich für den Reiz der schönen Linie, man verlangt nach dumpferen Wirkungen: die überwältigende Grösse, die unbegrenzte Weite des Raumes, der unfassbare Zauber des Lichtes, das sind die Ideale der neuen Kunst.

C. Justi charakterisirt den Piranesi gelegentlich¹⁾ als eine „modern-leidenschaftliche Natur“: „die Unendlichkeit, das Mysterium des Erhabenen — des Raumes und der Kraft — ist seine Sphäre“. Die Worte haben eine typische Bedeutung.

10. Man wird nicht verkennen, wie sehr gerade unsere Zeit hier dem italienischen Barock verwandt ist. In einzelnen Erscheinungen wenigstens. Es sind die gleichen Affecte, mit denen ein *Richard Wagner* wirkt. „Ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust!“ — Seine Kunstweise deckt sich denn auch vollständig mit der Formgebung des Barock und es ist kein Zufall, dass er gerade auf Palestrina zurückgreift²⁾: *Palestrina* ist der Zeitgenosse des Barock.

Man ist nicht gewohnt, die Kunst Palestrina's als Barock zu bezeichnen. Und doch muss eine vergleichende Stilanalyse die Verwandtschaft klarlegen; aber da, wo für die Eine Kunst der Verfall beginnt, findet die Andere eben erst ihr eigentliches Wesen. Was man in der Architectur tadelt und als sachwidrig empfindet, kann in der Musik als durchaus angemessen erscheinen, weil sie ihrer Natur nach auch zum Ausdruck formloser Stimmungen geschaffen ist. Gerade das Zurückdrängen des geschlossen-rhythmischen Satzes, des streng-systematischen Aufbaues und der übersichtlich-klaren Gliederung kann für den Stimmungsausdruck in der Musik wohl entsprechend, ja nothwendig sein, die Architectur überschreitet damit ihre natürlichen Grenzen. Und so wird das „Lebenselement“ der Palestrina'schen Musik, was man als „Latenz des Rhythmus“ (Ambros), als die Aufnahme eines „A-tactischen“

1) C. Justi, Winckelmann. I. 254.

2) R. Wagner, Sämmtliche Werke. IX. 98 f.

(Seidl) in die Kunst bezeichnet hat¹⁾, als ein Fortschritt begrüsst, für die Architectur bezeichnet es Auflösung.

Ihre Blüthe ist bedingt durch ein allgemeines und starkes Gefühl für das Glück der Formung und Begrenzung. Die Renaissance hatte dies besessen. Die höchste Schönheit, die „*concinnitas*“, ist nach dem Worte Alberti's, „*animi rationisque consors*“, sie ist der Zustand der Vollkommenheit, das Ziel, das die Natur in allen ihren Bildungen erstrebt²⁾. Wo immer uns etwas Vollkommenes begegnet, da fühlen wir sofort dessen Gegenwart, denn unserm Wesen nach verlangen wir danach, „*natura enim optima concupiscimus et optimis cum voluptate adhaeremus*“.

Das Vollkommene ist das genaue Mittel zwischen dem Zuviel und Zuwenig. Für die Kunst des Formlosen giebt es keine Begrenzung, keinen erschöpfenden und abschliessenden Ausdruck.

Die klassische Zeit der Renaissance empfindet wie die hohe Antike. Und um den welthistorischen Gegensatz zum Barock in aller Kraft hervortreten zu lassen, weiss ich nichts Besseres zu thun, als das zu wiederholen, was Justi als die Merkmale von Winckelmann's Kunstgefühl, als einer klassisch gearteten Natur aufführt³⁾:

Mass und Form, Einfach und Linienadel, Stille der Seele und sanfte Empfindung, das waren die grossen Worte seines Kunstevangeliums. Krystallhelles Wasser sein Lieblingssymbol. — Man setze das Gegentheil eines jeden dieser Begriffe und man hat das Wesen der neuen Kunst bezeichnet.

1) *A. Seidl*, Vom Musikalisch-Erhabenen. Leipziger Dissertation. 1887. S. 126. — *Ambros*, Musikgesch. IV. 57.

2) Lib. IX: *Quidquid enim in medium proferat natura, id omne ex concinnitatis lege moderatur, neque studium est majus ullum naturae quam ut quae producerit absolute perfecta sint.*

3) *Justi a. a. O.* II. 364.