



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Kap. 1 Der malerische Stil.

[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?

---

<sup>1)</sup> 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 aufgeregtern 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 Uerschöpflichen, 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 Uerschöpflichkeit der Motive, die die Phantasie nicht zur Ruhe kommen lässt, das Grenzenlose, die Unendlichkeit. — Wie unabsehbar 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. Hiebei 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 Farbigkeit 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 einfärbigen, 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 Massengruppirung 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 Farbflecke, 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.