



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Kap. 2. Der grosse Stil.

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

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 wirkt¹⁾. Man möchte ewig in ihrem Bezirk weilen.

Vom Barock erfahren wir momentan eine starke Wirkung

¹⁾ 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 entlassen¹⁾.

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 kann²⁾, 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 geben¹⁾, 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 gleich²⁾.

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 Zusammenhängendes³⁾.

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 Michelangelo¹⁾.

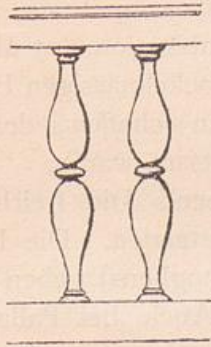


Abb. 1.
Balustrade nach Raffael.



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 war¹⁾.

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 bestimmt²⁾. Geymüller nennt dies Motiv die „rhythmische Travée des Bramante“. (Siehe unten Abb. 12.)

Für die Renaissanceempfindung ist es sehr charakteristisch³⁾. 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)¹⁾.

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 Madama²⁾. — 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 Wandsystemes. 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 umgeformt¹⁾. —

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