



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Kap. 4. Bewegung.

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

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 ¹⁾.

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 ²⁾. 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 ³⁾ liegt in der Kuppel. — Man kann hier

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

²⁾ 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.

³⁾ 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-regelmässigen¹⁾.

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 verwandte²⁾.

Das erste Beispiel von Schwingung im Grossen gab A. da Sangallo³⁾, 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)¹⁾ 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 Mögliche²⁾.

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)³⁾; 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 Malerei¹⁾, noch gar in der Architectur. Michelangelo scheint der Vermittler zu sein: ovales Postament der Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Kapitol (1538)²⁾. — Bei Vignola das Oval mehrfach: Medaillons im Hofe von Caprarola, ovale Treppenanlagen ebendort u. s. w. — Ouales 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 Theorie³⁾; 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*¹⁾ 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

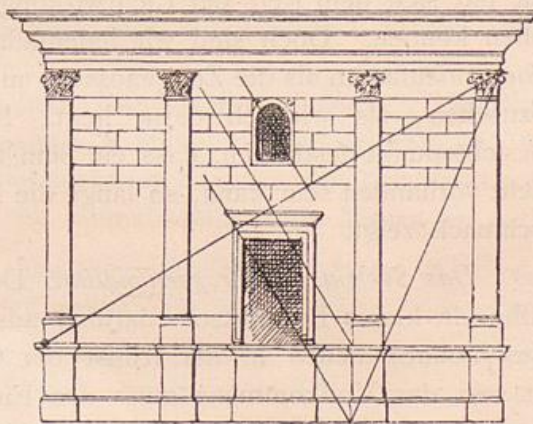


Abb. 12.

Cancelleria. Oberstes Geschoss des Eckflügels.

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

¹⁾ 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)¹⁾. 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*²⁾. 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 „concininitas“. Im Wesentlichen geht aber Beides ziemlich ineinander auf. Alberti ist wenigstens genöthigt beiderseits gleiche Worte zu gebrauchen. Gemeint ist eben das durchaus Harmonische. Die „concininitas“ 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 Formfügung³⁾.

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 ¹⁾, kurz Theile, die gleichsam aus einer andern Tonart gehen, nach einer andern Scala von Pro-

¹⁾ 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 ¹⁾, der höchsten Künstlerin ²⁾. 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.

¹⁾ 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.

²⁾ Optima artifex. Lib. IX.