



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 8. Schluss. Das System der Proportionalität in der Renaissance und im Barock.

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

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

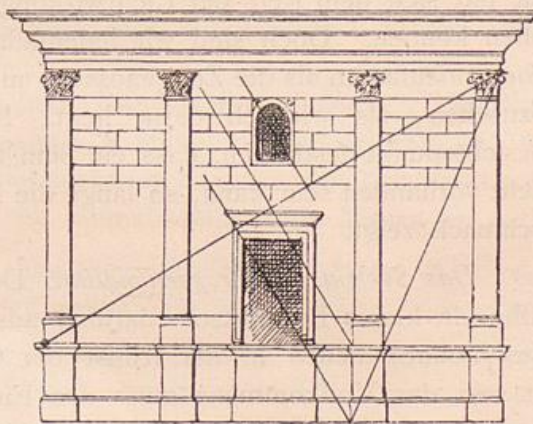


Abb. 12.

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 „*concinnitas*“. Im Wesentlichen geht aber Beides ziemlich ineinander auf. Alberti ist wenigstens genöthigt beiderseits gleiche Worte zu gebrauchen. Gemeint ist eben das durchaus Harmonische. Die „*concinnitas*“ bewirkt, dass die verschiedenen Theile „*mutuo ad speciem correspondeant*“. Anderswo heisst sie „*consensus et conspiratio partium*“; und wenn er von einer schönen Façade als einer „*musica*“ spricht, an der man keinen Ton ändern dürfte, so meint er auch nichts Anderes als das Nothwendige oder, wenn man will, das Organische in der 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.