



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 3. Prüfung der zweiten.

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

„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!
||