



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 4. Das Körperideal der Barockkunst.

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

4. Einen Stil *erklären* kann nichts Anderes heissen als ihn nach seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, nachweisen, dass seine Formen in ihrer Sprache nichts Anderes sagen, als die übrigen Organe der Zeit. Indem ich nun für den Barock den Nachweis versuche, gehe ich wiederum nicht aus von einer allgemeinen kulturhistorischen Skizze der Nachrenaissance, sondern halte mich an's Nächstliegende, der Vergleichung sich unmittelbar Darbietende: an die Körperbildung und die Körperhaltung in der darstellenden Kunst, wobei es natürlich nicht um einzelne Motive sich handelt, sondern um den allgemeinen Habitus. Ob der Stil hiedurch vollständig charakterisirt werden kann, ist eine andere Frage. Ich lasse sie vorläufig bei Seite. Die principielle Bedeutung aber dieser Reduction der Stilformen auf die *menschliche* Gestalt beruht darin, dass hier der unmittelbare Ausdruck eines Seelischen vorliegt.

Das römische barocke Ideal von Körperlichkeit lässt sich etwa so beschreiben: An Stelle der schlanken und gelenkigen Gestalten der Renaissance treten vollmassige Körper, gross, schwerbeweglich, von schwellender Muskelbildung und rauschender Gewandung. (Das Herkulische.)

Die fröhliche Leichtigkeit und Elasticität ist verschwunden, Alles wird lastender, drückt mit grösserer Schwere zu Boden. Das Liegen wird ein dumpf unbewegliches, ohne alle Spannkraft.

Während die Renaissance den Körper ganz durchfühlte und in enganliegender Kleidung seinen Umriss sich beständig gegenwärtig hielt, wälzt sich der Barock mit Wonne in undurchdrungener Masse. Man fühlt mehr den Stoff, als die innere Structur und Gliederung. Das Fleisch ist von geringerer Konsistenz, weich, haltlos, nicht die straffe Musculatur der Renaissance.

Die Glieder sind nicht gelöst, nicht frei und beweglich in den Gelenken, sondern befangen in der Masse; die Gestalt bleibt dumpf-geballt.

Allein dies ist nur die eine Seite: zu der Massenhaftigkeit tritt überall eine in's Ungestüme und Gewaltsame gesteigerte Bewegung. Die Kunst hält sich überhaupt nur noch an die Darstellung des Bewegten.

In dieser Bewegung ist eine zunehmende Hastigkeit, eine Verschnellerung der Action zu beobachten. Man vergleiche etwa die Darstellung der Himmelfahrten. Bei Tizian ist es ein saches,

Emporgehobenwerden, bei Correggio schon ein Aufrauschen, bei Agostino Caracci fast ein Aufsausen.

Das Ideal ist nicht mehr das befriedigte Sein, sondern ein Zustand der Erregung. Man verlangt überall ein affectvolles Thun; was früher die einfache und leichte Aeusserung einer kräftig-lebendigen Natur war, muss nun mit leidenschaftlicher Anstrengung vor sich gehen. Das ruhige Stehen wird schwungvoll-pathetisch oder es erscheint jenes wilde Sich-Aufbäumen, als ob eine gewaltige Kraft eingesetzt werden müsste, um nicht zusammenzusinken.

Wie charakteristisch ist die Umbildung der Sixtinischen „Sklaven“ des Michelangelo in die entsprechenden Gestalten der Galeria Farnese durch die Caracci! Welche Unruhe, welche Verrenkungen!

Alle willkürlichen Bewegungen werden mühsamer, schwerfälliger, verlangen einen ausserordentlichen Kraftaufwand.

Dabei agiren die einzelnen Glieder nicht selbstständig und frei, sondern ziehen den übrigen Körper theilweise mit in die Bewegung hinein.

Der bis zum Aeussersten zu Ekstase und wilder Entzückung gesteigerte Affect kann im Körper nicht gleichmässig zum Ausdruck kommen: in gewaltsamer Heftigkeit bricht die Empfindung in einzelnen Organen hervor, während der übrige Körper der Schwere allein unterworfen bleibt.

Der grosse Kraftaufwand deutet aber durchaus auf keine kräftigere Körperlichkeit im Allgemeinen. Im Gegentheil. Die Action der willkürlichen Bewegungsorgane ist eine mangelhafte, die Beherrschung des Körpers durch die Impulse des Geistes eine sehr unvollständige.

Die beiden Momente, Körper und Wille, sind gleichsam auseinander getreten. Es ist, als ob diese Menschen ihren Leib nicht mehr in der Gewalt hätten, nicht mehr ganz mit ihrem Willen durchdringen könnten: es fehlt die gleichmässige Belebung und Durchformung.

Zustände der Auflösung, des Hingegossenseins, formloser Hingebung bei heftiger Bewegung einzelner Theile werden mehr und mehr die ausschliesslichen Ideale der Kunst.

Um ein Beispiel zu haben, vergleiche man die Galatea, wie sie Raffael in der Farnesina und wie sie Agostino Caracci im Pal.

Farnese gemalt hat. Das Beispiel ist sehr bescheiden gewählt, genügt aber völlig zur Bezeichnung des Charakteristischen. Beim Caracci ist die Bewegung lebhafter, affectvoller, aber der Körper, wie weit entfernt von dem leichten Dastehn der Raffaelischen Galatea! von vollerer Massigkeit, haltlos sich anschmiegend, willenlos dem Zug der Schwere sich überlassend<sup>1)</sup>.

Wo die Schwere im Körper selbst nicht genügend zum Ausdruck kommt, benutzt der Barock seine gewaltigen Gewandmassen, um den Gegensatz aufgeregter Bewegung und dumpfen Niederziehens eindringlich zu machen.

So viel von der Körperlichkeit der Nachrenaissance, wie sie sich in Rom entwickelte<sup>2)</sup>.

Es wird nicht schwer sein, die Parallelen zur architectonischen Formgebung zu ziehen: das Massenhafte, die wuchtige Schwere, die Unfähigkeit, sich stramm zusammen zu nehmen, der Mangel an Gelenkigkeit und gleichmässiger Durchformung, die Verstärkung der Bewegung und die Steigerung der Action in's Unruhige, Leidenschaftlich-Aufgeregte, es sind beiderseits die gleichen Symptome.

Und wieder bleibt die Entwicklung parallel, als der Druck sich hebt und gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die Architectur eine Wendung zum Leichtern nimmt. Wir haben uns damit nicht mehr abzugeben.

5. Die Anfänge dieser Kunst liegen natürlich bei keinem Andern als bei *Michelangelo*, soweit man überhaupt das Weltgeschick der Kunst von Einem Menschen ausgehen lassen kann. Man nennt Michelangelo den Vater des Barock, mit Recht, nicht aber wegen der „Willkürlichkeiten“, die er sich in seiner Architectur gestattete — Willkür kann nie ein Stilprincip sein —, sondern wegen seiner gewaltigen Art, die Körper zu behandeln, wegen des fürchterlichen Ernstes, der nur im Formlosen seinen Ausdruck finden konnte. Die Zeitgenossen nannten dies das „terribile“.

Ich will bezüglich des Michelangelo'schen Stils, wie er in seinen spätern Werken zu immer schärferer Eigenthümlichkeit sich aus-

---

1) Man beachte auch wie Raffael den Gegenstand zu einem Hochbild, Caracci zu einem Breitbild verarbeitet.

2) Den Florentinern bleibt der Affect lange fremd, sie bleiben sauber, gediegen, regelmässig; in Venedig überwiegt das ruhige, geniessende Dasein; die Lombarden haben eine grosse Vorliebe für das Zierliche und Niedliche.