



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 8. Die Poesie.

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

versucht sein könnte Weltschmerz zu nennen, wenn das Wort nicht fad und schwächlich geworden wäre.

Man staunt als über ein Wunder, dass Michelangelo seine Stimmungen in plastische Form zwingen konnte¹⁾, es ist vielleicht noch wunderbarer, dass er auch die Architectur dem Ausdruck ähnlicher Gedanken dienstbar zu machen vermochte. Seine Bauten tragen überall den allerpersönlichsten Charakter, wie bei keinem andern Künstler. Sie geben die individuelle Stimmung in einer Schärfe und Kraft, die der Architectur stets ferne geblieben war und die auch kein späterer erreicht hat.

7. Michelangelo hat nie ein glückliches Dasein verkörpert; schon darum greift er über die Renaissance hinaus. Die Zeit der Nachrenaissance ist ernst von Grunde aus.

In allen Sphären macht sich dieser Ernst geltend²⁾: religiöse Selbstbesinnung, das Weltliche tritt wieder in Gegensatz zum Kirchlichen und Heiligen, der unbefangene Lebensgenuss hört auf, Tasso wählt für sein christliches Epos einen Helden, der der Welt müde ist³⁾; in der Gesellschaft, in den geselligen Umgangsformen ein schwerer gehaltener Ton; nicht mehr die leichte ungebundene Grazie der Renaissance, sondern Ernst und Würde; statt des leicht und heiter Spielenden eine pomphafte rauschende Pracht; überall verlangt man nur noch nach dem Grossen und Bedeutenden.

8. Es ist interessant, den neuen Stil auch in der Poesie zu beobachten. Die Verschiedenheit der Sprache bei *Ariost* und *Tasso* drückt die veränderte Stimmung vollständig aus⁴⁾. Es genügt, die Anfänge des *Orlando furioso* (1516) und der *Gerusalemme liberata* (1584) zu vergleichen.

schrägen in der Sixtinischen Kapelle. Vgl. namentlich den *Crepuscolo* mit der linken Figur zwischen der *Cumaea* und dem *Esaias*. — Auch die *Louvresklaven* geben die gleiche Stimmung wieder. — Michelangelo's „letzter Gedanke“ endlich war das vollkommen formlose Zusammensinken eines Körpers, der Zustand gänzlicher Willenlosigkeit (*Pietà* im Dom zu Florenz und *Pietà* in Pal. Rondanini zu Rom).

1) Springer a. a. O. II. 262.

2) Ich verweise für die ganze geistige Wandlung auf die Darstellung bei *Ranke*, *Päbste* I.⁸ 318 ff.

3) *Gerusalemme liberata* I. 9.

4) Der „*Marinismus*“ hat mit der ersten Periode des Barock nichts zu thun.

Wie fängt Ariost einfach und munter-beweglich an:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto; etc.

Wie anders dagegen Tasso:

Canto l'armi pietose, e il Capitano
Che il gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò col senno e con la mano;
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E invan l'Inferno a lui s'oppose, e invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Chè il Ciel gli diè favore etc.

Man beachte überall die hebenden Beiworte, die hallenden Endungen, die schweren Wiederholungen (molto —, molto —; e invan — e invano), den gewichtigen Satzbau, den verlangsamten Rhythmus des Ganzen.

Aber nicht nur der Ausdruck, auch die Anschauungen, die Bilder werden grösser. Wie vielsagend ist z. B. die Umgestaltung, die Tasso mit dem Musentypus vornimmt. Er erhebt sie in unbestimmte Himmelsräume und statt dem Lorbeerkranz giebt er ihr „eine goldne Krone von ewigen Sternen“¹⁾.

Mit der Bezeichnung „gran“ wird nicht gespart, überall soll die Phantasie zu bedeutenden Vorstellungen veranlasst werden.

Die gleiche Tendenz finden wir schon früher in einem ausserordentlich interessanten Beispiel, in der Umarbeitung, die *Berni* mit dem Orlando innamorato des *Bojardo* vornimmt, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, etwa 50 Jahre nach Erscheinen des Originals²⁾.

Wo *Bojardo* etwa schrieb: „Angelica scheint der Morgenstern, die Lilie des Gartens, die Rose vom Beet“, da ändert *Berni*: „Angelica

1) O Musa, tu che di caduchi allori,
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel Cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona etc. (canto I, 2.)

2) Vgl. *L. v. Ranke*, Zur Geschichte der italienischen Poesie (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1835). Hieraus ist das folgende Beispiel entnommen. — *Bojardos* Gedicht erschien 1494, die Umarbeitung 1541.

scheint der leuchtende Stern im Osten, ja um die Wahrheit zu sagen, die Sonne“. Das Bild ist grösser, einheitlicher, rauschender geworden. Bojardo geht viel zu sehr in's Einzelne und Besondere, er liebt noch die bunte Mannigfaltigkeit der Frührenaissance, das Kleine und Viele. Die spätere Zeit sehnte sich nach dem Grossen.

Allgemein kann man sagen: während die Renaissance mit Liebe in jedes Detail sich versenkte, und für sein Sonderdasein sich interessirte, also dass die Kunst weder in der Mannigfaltigkeit noch in der intimen Durchgestaltung des Einzelnen sich genug thun konnte, tritt man jetzt überall weiter zurück, man will nicht nur das Grosse im Einzelnen, sondern überhaupt nur noch einen Gesamteindruck: *weniger Anschauung, mehr Stimmung.*

9. Es ist offenbar, dass wir hier an einen Punkt gelangt sind, wo wir weiter gehen als die Analyse der barocken Körperlichkeit uns führen konnte. Und eben dass der Barock sich nicht rein in Körpermotive auflösen lässt, ist ein wesentliches Merkmal des Stils. Er hat für Werth und individuelle Bedeutung der einzelnen Form keinen Sinn, sondern nur für die dumpfere Wirkung des Ganzen; das Einzelne und Begrenzte, die plastische Form hört auf bedeutsam zu sein, man komponirt nach Masseneffecten, ja die allerunbestimmtesten Elemente: Licht und Schatten werden die eigentlichen Mittel des Ausdrucks. Mit andern Worten: dem Barock fehlt jene wunderbare Intimität des Nacherlebens jeder Form, die der Renaissance eigen war; er fühlte den architectonischen Körper nicht mehr durch in dem Sinn, dass er jedes Glied in seiner Function (sympathisch-) mitempfindend begleitete, sondern hält sich an das (malerische) Bild des Ganzen. Die Lichtwirkung gewinnt eine grössere Bedeutung als die Form.

Woher kommt diese Abnahme in der Fähigkeit des plastischen Nachfühlers? — Ich verzichte darauf, dieses Phänomen zu erklären. Es scheint durch verschiedene Factoren bedingt zu sein; ein Hauptfactor möchte in dem zunehmenden Interesse für „Stimmung“, das Wort im modernen Sinne gebraucht, vorliegen. Der gute Stil war dadurch in doppelter Weise bedroht. Einerseits verdirbt der Stimmungskultus die Feinheit des Körpergefühls, andererseits drängte das Verlangen nach Stimmung die Architectur in einen unvortheilhaften Wettstreit mit der Malerei, deren Kunstmittel recht eigentlich zum Stimmungsausdruck geschaffen sind. Die Malerei ist eben darum die spezifisch moderne Kunst geworden, sie ist die Kunst,