



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 9. Das Unbestimmt-Malerische. Das Erhabene.

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

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,

in der die Neuern am vollständigsten und unmittelbarsten sich aussprechen können.

Und doch war für den Barockgeist die Architectur als Ausdrucksmittel unersetzlich: sie besass etwas ganz Einziges: sie war fähig, den Eindruck des *Erhabenen* zu geben. Hier treffen wir auf den Nerv des Barock. Er kann sich eigentlich nur im Grossen offenbaren. Der Kirchenbau ist der Ort, wo er sich allein ganz befriedigt: *Aufgehen im Unendlichen, Sich-Auflösen im Gefühl eines Uebergewaltigen und Unbegreiflichen*, das ist das Pathos der nachklassischen Zeit. Verzicht auf das Fassbare. Man verlangt nach dem Ueberwältigenden ¹⁾.

Es ist eine Art von Berausung, mit der die Barockarchitectur, mit der vor Allem jene ungeheuren Räume der Kirchen den Sinn erfüllen. Eine dumpfe Totalempfindung, man kann das Object nicht fassen, formlos möchte man sich hingeben an das Unendliche.

Die neu entfachte Religiosität des Jesuitismus stimmt sich mit Vorliebe durch die Vorstellung der grenzenlosen Himmelsräume und der unzählbaren Chöre der Heiligen zur Andacht ²⁾. Man schwelgt in der Vorstellung des Unvorstellbaren, mit Begier stürzt man sich in die Abgründe der Unendlichkeit. Aber die formlose Entzückung gehört nicht der jesuitischen Kirchlichkeit allein an: ohne zu betonen, dass auch von einem Giordano Bruno gleichzeitig die Wonne dieser Gefühle durchgekostet wurde — das Aufgehen im All ist ihm die höchste denkbare Seligkeit ³⁾ —, will ich nur bemerken, dass der Jesuitismus eine bereits lange vorbereitete Sache übernimmt. Wir finden eine Steigerung des Empfindens nach dieser (pathologischen) Seite schon in den letzten Jahren Raffaels. Die heil. Cäcilia (1513), die die Arme sinken lässt und überwältigt von der himmlischen Musik stumm aufblickt, nicht um zu sehen, sondern um den Tönen sich entgegenzuöffnen, ist der Anfang zu der ganzen Masse der spätern Bilder, die die gleiche Stimmung, heftiger, leidenschaftlicher, als wollüstiges Hinsinken, als entzückte Ekstase oder

¹⁾ „Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren suchen“. — *Schiller* an Süvern. Vgl. Springer, Raffael und Michelangelo, Vorrede zur zweiten Auflage.

²⁾ *Ignatii Loyolae exercitia spiritualia*. 1548 u. o. präludium.

³⁾ „Liebt ein Weib, wenn ihr wollt, aber vergesst nicht Verehrer des Unendlichen zu sein“.

als sehnsuchtsvolle Hingabe und überirdische Beseligung wiedergeben. —

Die Sehnsucht der Seele, im Unendlichen sich auszuschwelgen, kann in der begrenzten Form, im Einfachen und Uebersichtlichen keine Befriedigung finden. Das halb geschlossene Auge ist nicht mehr empfänglich für den Reiz der schönen Linie, man verlangt nach dumpferen Wirkungen: die überwältigende Grösse, die unbegrenzte Weite des Raumes, der unfassbare Zauber des Lichtes, das sind die Ideale der neuen Kunst.

C. Justi charakterisirt den Piranesi gelegentlich¹⁾ als eine „modern-leidenschaftliche Natur“: „die Unendlichkeit, das Mysterium des Erhabenen — des Raumes und der Kraft — ist seine Sphäre“. Die Worte haben eine typische Bedeutung.

10. Man wird nicht verkennen, wie sehr gerade unsere Zeit hier dem italienischen Barock verwandt ist. In einzelnen Erscheinungen wenigstens. Es sind die gleichen Affecte, mit denen ein *Richard Wagner* wirkt. „Ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust!“ — Seine Kunstweise deckt sich denn auch vollständig mit der Formgebung des Barock und es ist kein Zufall, dass er gerade auf Palestrina zurückgreift²⁾: *Palestrina* ist der Zeitgenosse des Barock.

Man ist nicht gewohnt, die Kunst Palestrina's als Barock zu bezeichnen. Und doch muss eine vergleichende Stilanalyse die Verwandtschaft klarlegen; aber da, wo für die Eine Kunst der Verfall beginnt, findet die Andere eben erst ihr eigentliches Wesen. Was man in der Architectur tadelt und als sachwidrig empfindet, kann in der Musik als durchaus angemessen erscheinen, weil sie ihrer Natur nach auch zum Ausdruck formloser Stimmungen geschaffen ist. Gerade das Zurückdrängen des geschlossen-rhythmischen Satzes, des streng-systematischen Aufbaues und der übersichtlich-klaren Gliederung kann für den Stimmungsausdruck in der Musik wohl entsprechend, ja nothwendig sein, die Architectur überschreitet damit ihre natürlichen Grenzen. Und so wird das „Lebenselement“ der Palestrina'schen Musik, was man als „Latenz des Rhythmus“ (Ambros), als die Aufnahme eines „A-tactischen“

1) C. Justi, Winckelmann. I. 254.

2) R. Wagner, Sämmtliche Werke. IX. 98 f.