



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Gedanken zur Kunstgeschichte**

**Wölfflin, Heinrich**

**Basel, 1941**

Die Schönheit des Klassischen

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

DIE SCHÖNHEIT DES KLASSISCHEN

Wir schöpfen unsern Begriff des Klassischen aus der Antike und aus der italienischen Renaissance. Die antike Klassik deckt sich nicht ganz mit der italienischen Klassik, aber es kommt uns hier nicht darauf an, das Unterscheidende herauszuheben, sondern mehr das Durchgehende kenntlich zu machen oder genauer gesagt: das, was in unsere gegenwärtige Vorstellung vom Klassischen übergegangen ist. Das geschieht in einer Analyse unter fünf Gesichtspunkten:

1. Der plastische Geist.
2. Geschlossene Form und Maß.
3. Das Große und Einfache.
4. Klarheit.
5. Idealität und Natur.

Eine reinliche Trennung ist nicht durchzuführen. Es liegt in der Sache, daß durchweg mit Überschneidungen gerechnet werden muß. Das Phänomen als Ganzes aber besitzt eine durchaus einleuchtende Einheit und Geschlossenheit. Im strengen Sinne kann es nur eine südliche Klassik geben – Italien hat eine *anima naturaliter classica* –, so oft man im Norden von Klassik zu sprechen hat, muß man den Begriff etwas anders fassen. Das deutsche Formgefühl ist von Hause aus nicht gleich geartet wie das südliche und wenn auch die Idee jener Vollendung, die die Klassik verspricht, immer wieder uns die Seele bewegt, so kann eine solche Sehnsucht, wo es um ächte Kunst sich handelt, nur in der Auseinandersetzung mit widersprechenden, eigentümlich nordischen Phantasie-mächten sich befriedigen.

1. PLASTISCHER GEIST

1. Alle Klassik steht auf dem Boden des Natürlichen, aber nur diejenigen Kunstzeitalter haben den Namen des Klassischen auf sich gezogen, in denen die Natur von der plastischen Seite her aufgefaßt worden ist. Man mag über Velasquez oder Rembrandt so hoch denken als man will, von Klassizität ist hier nie gesprochen worden. Das hat natürlich verschiedene Gründe: einer ist der, daß sich eine «malerische» Haltung von vornherein nicht mit klassischer Form zusammendenken läßt, die hohe Antike und das klassische Italien sind ausgesprochen plastische Epochen gewesen.

Was heißt hier plastisch? Der Begriff ist nicht ganz eindeutig (es gibt ja auch eine malerische Plastik): Gemeint ist das Interesse an den Dingen nach ihrer greifbaren und meßbaren Form und die Überzeugung, daß sie in dieser Form

ihr Wesen vollständig zum Ausdruck bringen können. Aber nur das In-sich-Begrenzte ist plastisch. Der plastische Sinn vertieft sich zu einem Sinn für geschlossene Gestalt überhaupt, wobei es keinen Unterschied ausmacht, ob es sich um organische oder um architektonische Gestalt handelt. Die Forderung der klaren Erscheinung aber, die von klassischer Plastik untrennbar ist, bezieht sich gleichmäßig auf das Ganze wie auf die Teile: im klaren Gesamtzusammenhang eines Kopfes ist auch die Einzelform eines Auges, einer Wange zu selbstständig klarer Existenz gebracht und in der Architektur hat nicht nur der Gesamtkörper, sondern jedes einzelne Motiv, jedes Fenster, jedes Wandfeld sein bestimmt definiertes, klar ausgebildetes Dasein. Die Anteilnahme an der Natur mag auch in klassischen Perioden eine wechselnde sein – allgemein kann man sagen, daß eine plastische Empfindung sich nur wohl fühle in einer Welt der klaren Gegenständlichkeit. Hauptthema wird immer die menschliche Gestalt sein, aber noch in fernen Abwandlungen wie in der sogenannten klassischen Landschaft ist diese Gegenständlichkeit eine Grundbedingung: klar begrenzte Ebenen, Berge, Bauten. –

Wenn es nun ein allgemeines Kunstgesetz ist, daß ein plastisches Sehen dem malerischen Sehen vorausgeht, so ist die plastische Einstellung, von der wir hier sprechen, doch offenbar mehr als eine bloße Angelegenheit des Auges. Sie hängt zusammen mit dem Glauben an den absoluten Wert der objektiven Formen und die Kunst verhält sich der Natur gegenüber nicht nur wählend, die plastischen Motive bevorzugend, sondern sie lebt der Überzeugung, daß überhaupt nur mit der plastischen Begreifung dem Wesen der Welt beizukommen sei.

Dabei wären dann freilich Grade der plastischen Empfindung zu unterscheiden. Worin beruht die Überlegenheit der klassischen Kunst einer vorklassischen gegenüber, die doch auch plastisch orientiert ist? Die Antwort liegt nahe: man habe es dort mit einem noch gebundenen Stil zu tun und die Kunst habe sich erst allmählig zu völliger Freiheit der Gestaltauffassung entwickelt. Das ist natürlich richtig, aber es sagt nicht genug: zu dem plastischen Reichtum, der bei einer Figur in der Lösung der Glieder, in der Ausbildung kontrastierender Bewegungen, im Fühlbarmachen des Verhältnisses des Vorn und Rückwärts liegen kann, tritt überall eine neue Intensität im Erleben der plastischen Form. Die Freiheit für sich allein macht das Klassische nicht aus, sondern der Nachdruck, mit dem Gestalt als Gestalt empfunden worden ist. Man wird gern an Figuren des Michelangelo als Beispiel denken, aber aus jeder architektonischen Komposition schon spricht derselbe Geist, ja, die einzelne Flächenproportion scheint eine neue Gewichtigkeit, eine neue Daseinskraft bekommen zu haben.

2. Die ergänzende Bestimmung zu diesem Begriff von plastischer Kunst lautet: daß sie über vollkommen adäquate Darstellungsmittel verfügt. Die Darstellung deckt sich mit der Sache, sie gibt das Sein, nicht den Schein. Bekannt-

lich hat die Kunst, auch wo sie ganz in den Zusammenhang des Natürlichen sich einzufügen gewillt ist, auch andere Möglichkeiten: Die Architektur wie die Plastik und Malerei kennen einen «malerischen» Stil, wo die fest begrenzte Form in eine schwebende aufgelöst ist, wo das Formganze ins Strömen gekommen ist, wo Wandel und Veränderung, kurzum ein Bewegungseffekt vorge-täuscht wird. Die klassische Kunst rechnet nicht mit solchen Suggestionen, sondern stützt sich auf die objektive, bleibende Form. In der bestimmten Proportion von Wandfläche, Kubus, Raum liegt der Wert ihrer Architektur. Die Formen wirken durch das, was sie sind, nicht durch das, was sie zu sein scheinen. Womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß der Stein als toter Stein verharrt: Die einzelne Säule wie der Bau im ganzen hat ein Leben, das über das Materialgegebene hinausgeht. Aber diese Beseeltheit ist etwas anderes als die malerische Illusion.

Auch die figurale Plastik, wenn sie auch auf gewisse Seiten der natürlichen Erscheinung verzichten muß, darf sich doch überzeugt halten, für die Darstellung des Wesentlichen die vollwertigen Mittel zu besitzen.

Zweifelhafter scheint das Verhältnis in der Malerei zu sein. Aber wer wollte die Forderung der adäquaten Darstellung wörtlich nehmen? Auch hier ist dafür gesorgt, daß das plastische Bedürfnis nach bestimmt begrenzter, meßbarer Form in Umriß, Modellierung und Raumdarstellung sich vollkommen befriedigen kann, ohne sich auf die Andeutungen bloß suggestiver Wirkungsmittel verlassen zu müssen. Auch die Faktur ist nicht etwas anderes als die Sache (geschweige, daß sie einen Reiz für sich beanspruchte): sie ist die Sache selbst. Der Pinselstrich geht unter in der einheitlichen Fläche.

3. Was den Charakter klassischer Plastizität in letzter Instanz ausmacht, ist das, daß die Gestalt, sei es eine Fläche oder eine kubische Form, in entschiedener Weise als so *gewollt* empfunden wird, von innen heraus gewollt. Plastischer Geist verbindet sich hier immer mit dem Sinn für das Begrenzte, in sich Geschlossene. Diese Eigenschaften aber haften an den Formen nicht als etwas Passives, sondern kommen durchaus als etwas Aktives zur Wirkung. Das scheint der üblichen Stilunterscheidung zu widersprechen, wo die Renaissance im Gegensatz zur Gotik oder zum Barock gerade als der ruhende Stil klassifiziert wird, allein es gibt eine Aktivität auch in der fertigen Form, die das Glück ihrer Gestalt nicht als toten Besitz in sich trägt, sondern es in beständiger Spannung erlebt und in jedem Augenblick neu zu behaupten scheint. Man kann, wie schon gesagt, der klassischen Architektur nicht gerecht werden, wenn man nicht den neuen Nachdruck empfunden hat, mit dem jede Form sich ausspricht. So gut aber bei den Malern der «Fortschritt» im plastischen Modellieren nicht als ein bloß technischer Fortschritt aufgefaßt werden darf, sondern eben auf ein neues Körper- und Lebensgefühl zurückgeht, so gut ist in der Architektur die psy-

chologische Voraussetzung, daß der Mensch sich selbst intensiver als Gestalt empfunden hat.

Insofern ist die klassische Kunst eine sehr helle, wache Kunst.

## 2. GESCHLOSSENE FORM UND MASS

1. Kunstwerke klassischer Prägung haben in ausgezeichnetem Maße den Charakter des Geformten. Das hat eine dreifache Bedeutung:

Sie erscheinen uns als einheitlich und notwendig zusammengehörig in allen ihren Teilen,

sie haben eine Ordnung, die als eine streng gesetzliche empfunden wird, sie sind erfüllt von einem Geist des Maßes, der noch über das Gesetzliche hinaus die Form in gewissen Schranken hält.

«Einheitlich und notwendig zusammengehörig in allen Teilen» – dahin geht wohl die Absicht auch der vorklassischen Kunst, aber sie wirkt doch noch lockerer und mehr oder weniger zufällig in ihrem Gefüge gegenüber der straffen Einheit einer klassischen Komposition, wo die Teile so zwingend einander fordern und ergänzen, daß das Ganze erst wirklich als ein Ganzes mit dem Charakter der Notwendigkeit wirksam werden kann. Der Begriff von Einheit hat erst allmählig seinen vollen Inhalt bekommen. Dabei handelt es sich offenbar nicht nur um eine optische Angelegenheit, um ein neues *Zusammensehn*, als um ein neues *Zusammengehören* der Elemente. Es muß zwar das Auge soweit entwickelt sein, daß es große Zusammenhänge als etwas Einheitliches auffassen kann, aber im tieferen Grunde ist es ein neues Gefühl für eine Einheit, die uns als etwas Lebendiges erscheint und wo das Ganze dann mehr bedeutet als die Summe der Teile. Natürlich gibt es Ganzheiten verschiedenen Grades und die höhere Kraft der Belebung wird den reicher entwickelten Kunstorganismen vorbehalten sein. Vor der Ganzheit einer Sixtinischen Madonna aber gewinnt der Beschauer, abgesehen von allem anderen, eine neue Erfahrung vom Sein. «So ganz! so seiend!» ist ein treffendes Wort Goethes, das nicht nur auf Naturgeschöpfe paßt, sondern auch in der Welt der klassischen Kunst seinen Platz hat.

Nur in der klassischen Kunst? Ist eine Landschaft des Ruysdael nicht ebenso einheitlich und notwendig im Zusammenhang der Teile wie eine Historie Raffaels? Im ästhetischen Sinne gewiß. Der Unterschied ist der, daß die klassische Kunst ein objektiv geschlossenes Ganzes gibt und mit plastischen Elementen baut, während Ruysdael für das Ganze gar nicht den Eindruck des In-Sich-Begrenzten sucht und im Einzelnen von ganz anderen als von bloß plastischen Voraussetzungen ausgeht. Daß das ästhetische Bedürfnis nach Einheit auch bei ihm durch eine heimliche Begrenztheit und Zusammengehörigkeit der Teile immer noch befriedigt wird, ist eine Sache für sich.

Fragt man nun nach den besondern Eigenschaften, die im klassischen Kunstwerk die Einheit garantieren, so könnten zunächst zwei Momente genannt werden: die Angleichung und die bestimmte Kontrastierung der Formen.

Angleichung – klassische Architekturen wirken homogener als vorklassische. Das ist, wenn nicht ausschließlich, doch sehr wesentlich eine Frage der Proportionen. Neben dem unbedenklichen Wechsel im Frühzeitalter ist das Bauwerk jetzt durchsetzt von durchgehend gleichen oder verwandten Proportionen und das ergibt eine Harmonie, die nicht versüßend zu wirken braucht, wohl aber für den Eindruck des Einheitlichen von höchster Bedeutung ist.

Die neue Schönheit des menschlichen Körpers hat dieselbe Vereinheitlichung zur Grundlage. Sei es die Aurora des Michelangelo oder eine liegende Bella des Tizian, man spürt in allen Teilen die durchgehende Tonart, wie sie das Quattrocento noch nicht gekannt hat. Aber auch dem individuellen Einzelfall gegenüber, nicht nur bei freien Schöpfungen, bleibt das Prinzip führend. Warum wirkt ein Bildnis wie Raffaels Cardinal oder der Violinspieler Sebastianos so eigentümlich neu? Doch wohl nicht nur deswegen, weil solche Köpfe früher in der Natur nicht vorgekommen wären, aber sie sind hier aus dem *Gesetz des Ganzen* heraus gebildet. Die Formen sind sich angeglichen oder vielmehr: das durchgehende Bildungsgesetz in diesen Köpfen ist erkannt und herausgearbeitet worden. Damit ist ein Formenzusammenhang geschaffen, ein Eindruck von Ganzheit, neben dem die Primitiven der Renaissance bei all ihrer Charakterisierungskunst sich nur in ausgesuchten Fällen behaupten können. Der Begriff der Angleichung ist damit nicht erschöpft. Man wird ihn über Köpfe und Körper weiter verfolgen können bis zum einheitlichen Zusammenstimmen der Figuren einer Komposition, zum Zusammenstimmen von Szenerie und Figur im Bild, ja auch die neue geistige Einheit der Aktion in einer Historie geht psychologisch auf dieselbe Wurzel zurück. Lionardos Abendmahl ist das erste Beispiel einer solchen Kunst im Großen. Klassisch aber ist diese Einheit deswegen, weil es lauter selbständige Teile sind, die harmonisch zusammentreten.

Parallel mit der Angleichung läuft die Herausarbeitung von Gegensätzen, genauer gesagt, von komplementären Gegensätzen. Sie stellen nicht ein Beliebig-Anderes dar, sondern sind konstitutive Elemente des Ganzen. Hier wirken sie ebenso sehr bereichernd wie festigend im Sinne der Ganzheit.

Solche Gegensätze gehören nicht nur der freien Komposition an, sondern sind schon naturgegeben, aber erst die Klassik verleiht ihnen den vollen Nachdruck. Der menschliche Körper, der menschliche Kopf ist durchsetzt von Kontrasten der Form. Am sinnfälligsten sind die Richtungskontraste: das Gegeneinander von senkrechten und waagrechten Richtungen. Wie diese Momente im ganzen funktionell bedeutend werden, bedingt allein schon eine neue Wirkung. Bereits in der Vorklassik da und dort geahnt, wird das Prinzip doch

erst jetzt ein allgemeines Stilprinzip. Die große Bildkomposition so gut wie die Architektur lebt von entschlosseneren Gegensätzen. Das Geheimnis dabei ist, daß diese Gegensätze nicht nur in der Wirkung sich gegenseitig steigern, sondern daß es komplementäre Gegensätze sind, die sich packen und ergänzen und damit auf ihre besondere Art die Einheit des Ganzen garantieren.

Ein drittes Moment klassischer Form ist die Selbständigkeit und Freiheit der Glieder als Teile eines Ganzen, dem sie doch sehr streng eingebunden sind. Freiheit der einzelnen Teile an sich ist nichts: erst in der Verbindung mit Strenge der Gesamtstruktur wird sie klassisch-bedeutsam. Man kann entwicklungsgeschichtlich genau verfolgen, wie sich immer stärkere und umfassendere Bindungsformen einstellen. Die einfache Reihung wird ersetzt durch das Verhältnis der Über- und Unterordnung. Das gleichwertige Nebeneinander der Figuren im Gnadenbild wird zur Gruppenkomposition mit dominierendem Mittelmotiv. In der Historie, gleichgültig ob es tektonisch gebaute Bilder sind oder frei rhythmische, kommen die großen Zusammenfassungen, wo jede Figur ihren bestimmten, unverrückbaren Platz hat, und in der Architektur, im Grundriß wie im Aufriß, spürt man, wie die Teile plötzlich zu Teilen einer übergeordneten Einheit geworden sind. Aber sie haben nicht den Charakter der Selbständigkeit und Freiheit verloren, im Gegenteil: eingespannt in einen strengen Gesamtverband scheinen sie viel stärker von Leben durchströmt zu werden als in den lockeren Zusammenfügungen der Frühzeit. Und dieser Eindruck verstärkt sich, je mehr sie zu eigener Gestalt sich differenziert haben. Die Stockwerke in der klassischen Palastarchitektur treten, unbeschadet der Einheit des Ganzen, mit entschiedenem Persönlichkeitscharakter auseinander. Das kirchliche Gnadenbild entwickelt in der strengen Konfiguration selbständige plastische Eigenwerte (Raffaels Sixtina) und die Historienmalerei gliedert das Bild in einzeln faßbare Bewegungsmotive und Gruppen (das einfache Beispiel von Giorgiones Ländlichem Konzert zeigt das klassische Prinzip schon in vollkommener Deutlichkeit).

Nun sind es aber nicht nur die künstlichen Zusammensetzungen, die hier in Frage kommen: die natürlichen Gestalten werden in der Anschauung demselben Schema unterworfen. Strenge Zusammengehörigkeit in-sich-verselbständiger Teile – das ergibt den klassischen Kopf, den klassischen menschlichen Körper.

Der Prozeß vollzieht sich sehr allmählig. Nur langsam gewinnt man die Vorstellung, was zusammenhängende einheitliche Form bei differenzierten Gliedern sein kann, und es sind auch während der eigentlichen Klassik nur wenige Kunstwerke, die den höchsten Forderungen entsprechen. Wenn man aber glaubte, mit diesem Formbegriff sich im Einklang mit der schöpferischen Natur zu halten, so war man damit nicht im Irrtum und die lebenssteigernde Wirkung

echter Klassik mag mit in dieser Naturverwandtschaft begründet sein. Wir genießen das seltene Glück, an einem größeren reineren Dasein teilzunehmen.

Was im Kolorit geschieht, die Systematisierung der Farbe, läßt sich auf analoge Begriffe zurückführen.

2. Man spricht von der «Strenge» der klassischen Form. Schon die bisherigen Ausführungen müssen den Ausdruck als gerechtfertigt erscheinen lassen. Aber doch versteht man noch etwas anderes darunter: daß sich in der klassischen Kunst Regel und Gesetz im geometrisch-tektonischen Sinn stärker geltend machen als in der vorklassischen Kunst. Dabei ist das Merkwürdige, daß die strenger gehandhabten Ordnungsformen nicht als eine Vergewaltigung des freien Lebens empfunden werden, sondern aus dem Leben selbst hervorgegangen zu sein scheinen. Sie erhalten aber einen Stimmungswert, den sie früher so nicht gehabt haben: die tektonischen Gesetzmäßigkeiten werden Symbol einer seelischen Haltung.

Auch der älteren Kunst wäre es nicht eingefallen, die Einzelfigur eines Heiligen anders als in die Mittelachse des Bildes zu stellen. Wenn die Klassik dasselbe tut, so geschieht es mit geschärftem Bewußtsein für die tektonische Funktion, die der Figur auf diese Weise zugeleitet wird: sie wird zum Element einer Architektur und die architektonische Gesetzmäßigkeit gewinnt den Ausdruck von Haltung und sittlicher Kraft. Es braucht nicht überall so zu sein, man kann auch anders verfahren: gerade die jetzt anerkannte Strenge hat die freigewordene Kunst hie und da zu absichtlichen Durchbrechungen der Regel gereizt, aber niemand wird den Eindruck vergessen, den zum Beispiel Morettos Justina (Wien) durch die tektonisch gefestigte Vertikalität macht. Kompositionen dieser Art befolgen nicht mehr ein äußerliches Schema, das Schema ist ganz in Ausdruck umgegossen worden.

Eine Assunta ist auch früher immer als Senkrechte gegeben worden, bei Tizian hat die Senkrechte einen geistigen Akzent: die Emporschwebende hat sich in der Hand; kein Pathos wie bei der Schräglinie des Barock; kein Hingenommensein von der Empfindung, sondern bewahrte Haltung.

So ist es mit der Vertikale im Bildnis: wo sie erscheint, wirkt sie jetzt, aber erst jetzt, stimmungsmäßig.

Das große Repräsentationsbild der «Schule von Athen» will im selben Sinne verstanden sein. Die betonte Mittelachse und die gelockerte, aber grundsätzlich doch festgehaltene Symmetrie sind nicht die Reste einer altertümlichen Tradition, sondern sind hier ganz neu als Ausdruck erhöhten Daseins empfunden worden. Wobei man ruhig zugeben kann, daß dieses Maß von tektonischer Gebundenheit nicht das allgemeine Maß der klassischen Kunst gewesen ist und daß Raffael selbst zehn Jahre später zu andern Ausdrucksmitteln gegriffen hätte.

Für das tektonisierte Historienbild wird immer Lionardos Abendmahl als das große eröffnende Denkmal gelten müssen. Was es heißt: die Schrauben anziehen, und wie die Regularität auch bei einer freibewegten Handlung zum notwendigen Ausdrucksmittel einer klassisch gestimmten Kunst werden kann, geht aus diesem Bilde, das man sich gar nicht anders vorzustellen vermag, mit schlagender Deutlichkeit hervor. Aber es wäre unrichtig, die Möglichkeiten des Stils auf diese eine Lösung verengen zu wollen. Die freiere Behandlung, die das Thema später bei Andrea del Sarto oder bei Tizian gefunden hat, ist noch nicht unklassisch. Betonte Mittelachse und Symmetrie bezeichnen von Anfang an nur *eine* Möglichkeit innerhalb der klassischen Historienmalerei und ein Hinweis auf Raffaels Teppiche oder Sartos Fresken im Vorhof der Annunziata (Florenz) genügt, um erkennen zu lassen, für welche Situationen das strenge Schema reserviert wird. Es sind die Situationen, wo sich die Symmetrie natürlich ergibt. Wenn ein älterer Maler wie Pollaiuolo die Schergen auf der Sebastiansmarter symmetrisch gruppiert (London), so muß das einer echten Klassik als bloßer Formalismus vorgekommen sein.

Bleibt dann aber überhaupt noch etwas als gesetzmäßig übrig, wenn die tektonischen Achsen aus dem Bild herausgebrochen werden? Merkwürdig: man muß zugeben, daß die freirhythmischen Kompositionen Raffaels wie der wunderbare Fischzug oder die Heilung des Krüppels im Eindruck der Bildhaltung sich nicht wesentlich unterscheiden von den Bildern mit strenger Architektonik wie der Bestrafung des Ananias. Der Grund liegt in Gesetzlichkeiten anderer Art.

Ich rechne dahin die Akkomodation an die gegebene geometrische Form der Bildfläche. Die Geometrie des Rahmens wird als verbindlich empfunden und wirkt ins Bild hinein. Lange vorbereitet, gelangt der Grundsatz doch jetzt erst zur vollen Auswirkung, während eine spätere Epoche ihn dann absichtlich fallen läßt.

Verwandt damit ist die Stabilisierung der Gleichgewichtsverhältnisse im Bild. Die Füllung der Fläche ist derart, daß sie neben der lockeren Reihung der Früheren und der ausgesprochenen Labilität bei den Späteren etwas von bleibender Ordnung zu verkörpern scheint.

Vor allem aber wird das Festhalten einer «Reliefebene» als gesetzmäßige Bindung erscheinen. Wir müssen später das Prinzip noch einmal nennen, da es auch im Dienst der Schaubarkeit steht. Aber es ist kein Zweifel, daß die schichtenmäßige Gestaltordnung auch tektonisch festigend wirkt. Wo immer klassische Tendenzen später aufgekommen sind, begegnen wir ihr wieder. Man denke an Poussin als typisches Beispiel.

In aller Figur aber (und das gilt natürlich hauptsächlich für die Plastik) bleibt einem die Geometrie der tektonischen Urrichtungen als Regulativ un-

mittelbar gegenwärtig. Es ist, als ob erst jetzt die Gerade entdeckt worden sei, nicht als ein Element der Stilisierung, sondern, wie alles Gesetzliche, als ein Element der Natur.

3. Einheit und tektonische Fassung reichen noch nicht aus, das Phänomen der klassischen Form zu beschreiben. Es kommt ein Drittes dazu: der Sinn für das Maß, für das Maßvolle, das immer im Zusammenhang mit Harmonie und Strenge als Kennwort klassischer Schönheit gegolten hat. Es ist schwer zu definieren, macht sich aber in jeder Vergleichung mit nicht-klassischer Kunst sofort bemerkbar. Gemeint ist nicht ein von Haus aus Gemäßigtes, sondern was aus freiem Willen zum Maß sich beschränkt hat, aus dem Willen einer «schönen» Natur heraus.

Der einfachste Fall das dimensional Maßvolle. Die Klassik greift ins Große, aber nicht ins Kolossale. Das Kolossale schlägt den Menschen nieder, klassische Größe richtet ihn auf. Der klassische Profanbau zeigt klar, wie man auch über die natürlichen Größenmaßstäbe hinausgehen und doch noch den Eindruck von Maß, von Abgemessenheit behalten kann. Aber auch vom gewaltigsten Kirchenbau der Klassik geht noch jene Stimmung des Maßes aus, den der barocke Kirchenbau auch bei kleinern Dimensionen nicht gibt, nicht geben will.

Es sind «gehaltene» Proportionen, in denen die Architektur gestaltet, und es gibt eine «gemessene» Linie, die der klassischen Malerei und Plastik gleichmäßig eignet. Sie offenbart sich in der Einzelfigur so gut wie in den Gruppenbildungen, in einer Tizianschen Venus oder den Louvre-Sklaven des Michelangelo so gut wie in der Gruppe von Raffaels Transfiguration oder der Szene der Ermordung des Petrus Martyr (Tizian): immer ist es eine lässig fließende Bewegung und doch voll innerer Spannung, etwas Wohlklingendes und doch etwas Beherrschtes und Zuchtvolles. Nicht daß im Sinne Winckelmanns die Ruhe zum allgemeinen Kennzeichen klassischer Kunst gemacht werden könnte – sie kennt auch die heftige Bewegung, aber auch die Leidenschaft einer Schlacht wird in maßvolle Linien eingeschlossen bleiben.

### 3. GRÖSSE UND EINFACHHEIT

Der Begriff der Größe ist von Klassik nicht zu trennen. Klassische Kunst ist die Kunst des großen Menschen. Was das heißt, kann ein einziges Beispiel wie die Assunta Tizians zeigen. Alles Vorausgegangene erscheint daneben als befangen. Eine neue Macht und Fülle des Körperlichen, eine neue Gewalt der Empfindung und Gebärde. Nicht eine Größe des Überschwangs und des pathetischen Hingerissenseins, sondern aktive Größe, Ethos. Allgemein beobachtet man eine Steigerung des Charakters ins Bedeutende, die Situationen werden

gewichtiger empfunden und ein Werk wie die Sixtinische Decke Michelangelos gibt den Blick auf eine Welt frei, die vorher nicht einmal geahnt werden konnte.

Wir haben das nicht zu beschreiben, sondern fragen nur: Wie äußert sich der neue Geist in der Kunstform? Zunächst in einem Wachsen der Dimension und der Funktionskraft, in Architektur und darstellender Kunst. Große und starke Säulen, mächtigere Volumina der baulichen Körper und Räume. Die Bilder im Format und Gewicht gesteigert, mit gewaltigerem Rhythmus der Massenverteilung und größeren Formen der Licht- und Farbendisposition. Es bedarf nicht der äußerlichen Bewegung, auch eine Linie wie die der ruhenden Venus des Giorgione (Dresden) ist klassisch groß: langfließend besitzt sie das Signum des Klassischen in der Geschlossenheit der Figur. Und darin liegt allgemein der Unterschied von klassischer und barocker Größe. Der Barock ist im Maßstab und im Kraftaufwand viel weiter gegangen, aber er ist eine überbordende Größe, keine gestalthaft geschlossene Größe mehr.

Nun handelt es sich aber offenbar auch beim klassischen Größenbegriff um mehr als um eine bloße Steigerung in Quantität und Dynamik. Sie ist begleitet und mitbedingt durch eine gleichzeitige Entwicklung zu zusammenfassender Gestaltung einerseits und vereinfachender Gestaltung andererseits.

Wie bei Tizians Assunta die Apostel auf der Erde als Sockel für das ganze Bild behandelt sind und das obere Halbrund der Tafel sich nach unten in der Komposition der Art wiederholt, daß ein großer dominierender Kreis entsteht, das sind Einteilungsmotive, für die früher überhaupt die Voraussetzungen gefehlt haben und die erst auf Grund einer langen «optischen» Entwicklung möglich geworden sind.

Oder die Schule von Athen. Auch hier wird man ohne weiteres erkennen, daß diese Komposition eine neue Fähigkeit des Zusammenempfindens von großen Komplexen voraussetzt. Die Halle ist wohl groß an sich und größer als irgend etwas vorher, aber der gewaltige Akkord von vertikalen und horizontalen Elementen in diesem Bild hätte früher überhaupt nicht gegriffen werden können.

Denkt man an dritter Stelle an die Geschichte des Florentiner Wandgrabes, von Desiderio etwa über A. Sansovino bis zu Michelangelos Medicäergräbern, so ist die Größe des Figurenkomplexes bei Michelangelo offenbar auch wieder abhängig von der vorausgegangenen Entwicklung, wo die Organe zu immer umfassenderen Leistungen sich gesteigert haben. Wie aus dem buchstabierenden Lesen allmählich ein Lesen des ganzen Satzbildes auf einmal wird, so ist dieses Sehn im großen die notwendige Grundlage für eine Konzeption wie die Medicäergräber. Aber freilich nur die Grundlage: es gehörte ein Michelangelo dazu, um aus den formalen Möglichkeiten einer bestimmten Anschauungsstufe gerade *dieses* Ganze herauszugestalten.

«Großer Stil» der Klassik hat aber noch eine andere Bedeutung. Man ver-

steht darunter das vereinfachende Darstellen, das allerdings mit dem zusammenfassenden Sehn einige Verwandtschaft besitzt. Die klassische Einfachheit, die nicht verwechselt werden darf mit primitiver Einfachheit, ist hervorgegangen aus einem Stil mit vielen, mehr oder weniger gleichmäßig betonten Einzelheiten. Je mehr die Gestalt «groß» gesehen wird, um so mehr wird das Detail zurücktreten, werden die bedeutungsstarken Formen sich überordnen und die Führung übernehmen (wobei dann der Begriff des Großen mit dem Begriff des Klaren sich berührt: der Sinn für das Wesentliche gehört mit zum großen Stil). Aber nun ist es doch nicht so, daß ein Kopf des 16. Jahrhunderts – sagen wir ein Bildnis Raffaels – nur ein vom unwesentlichen Kleinwerk gereinigter Kopf der Vorklassik wäre. Man vereinfacht nicht nur, sondern man gestaltet primär in großen Formen. Ein neuer Geist verlangt die große Form als Ausdruck. Großes Sehn und große Gestaltung verbinden sich in untrennbarer Weise.

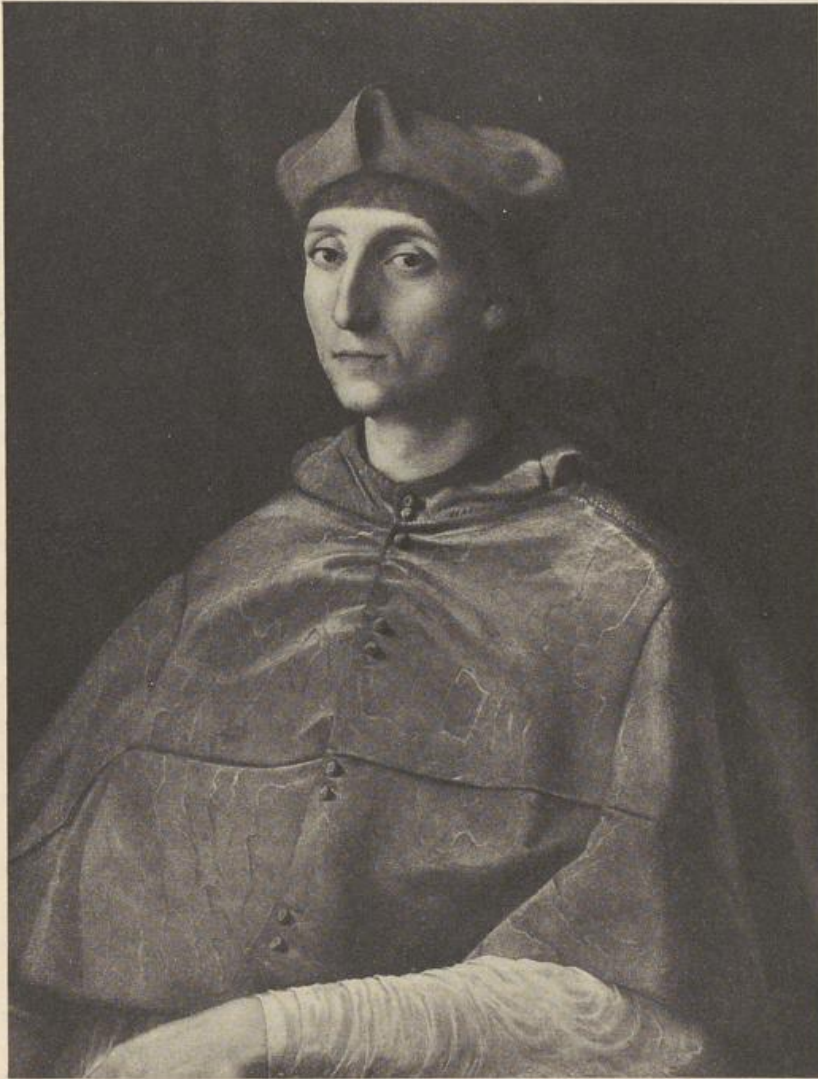
Gegenüber dem bewegten Vielerlei im Auf und Ab eines quattrocentistischen Kopfes (es gibt Unterschiede, selbstverständlich) – wie einfach sind die Linien und Flächen in der Zeichnung des 16. Jahrhunderts! Aber wer könnte scheiden zwischen dem, was große Anschauung ist, und dem, was ausdrucksmäßig als große Form gefordert war. Es ist beides in eines verschmolzen.

Gegenüber der kleinen Vielfältigkeit einer quattrocentistischen Draperie (selbst da, wo die Intention aufs Große geht) – wie einfach ist ein klassischer Faltenwurf. Groß gesehn, gewiß, aber doch auch groß erfunden.

Und ebenso: wenn die Architektur alles abwirft vom kleinen Zierwerk des ältern Stils und nur gelten läßt, was sich beim Anblick des Ganzen als wirksam behauptet, so ist auch eine solche optische Einstellung hier verbunden mit einer Empfindung für die Würde der großen einfachen Form, die eben auf zerstreute Einzelheiten grundsätzlich sich nicht einlassen kann.

Und so führt denn jede Betrachtung schließlich auf den Wert des Einfachen an sich in der Klassik. Man kann sich das innerlich Große nur als ein Einfaches denken. Das Einfache gehört unmittelbar zur Art des edlen großen Menschen.

Aber die klassische Größe bleibt immer eine natürliche Größe. Klassische Architektur will den Menschen nicht über sich hinausheben, sondern zu sich selbst emporheben. Die architektonischen Maße bleiben menschlich, unserer Einfühlung zugänglich. Die große Gebärde ist die Gebärde des natürlichen Menschen. Die Klassik setzt freilich eine gehobene Gesellschaft als Publikum voraus, aber sie trennt sich doch nicht vom Allgemein-Menschlichen. Jede Frau in Italien kann die Gebärde der Assunta Tizians unmittelbar verstehn. Die französische Klassik, obwohl sie im Ideal des honnête homme auch nur das Einfach-Menschliche sucht, ist doch die Kunst einer vom Volk geschiedenen Oberschicht und Stendhal hat vollkommen recht, den Unterschied so zu bezeichnen: Italien besitze l'air grand und Frankreich l'air grand Seigneur.



Das klassische Bildnis: Raffael, ein Kardinal.  
(Die Persönlichkeit des Dargestellten ist noch nicht sicher ermittelt.)

## 4. KLARHEIT

1. Klassisch und klar ist eine uns ganz geläufige Begriffsverbindung. Und zwar handelt es sich dabei um eine Klarheit höchsten Grades im objektiven und im subjektiven Sinne: Das klassische Bild ist klar, weil es sachlich erschöpfend ist – gleichgültig, ob man dabei an menschliche Figuren, Historien oder an ein Bauwerk denken will – und es ist klar, weil es eine vollkommene Schaubarkeit besitzt und von uns mühelos aufgefaßt werden kann.

Die Klassik ist eine sachliche Kunst und beseelt von einem Erkenntnisdrang, der als eine Triebfeder der gesamten Renaissance wohl lange schon vorhanden war, jetzt aber erst zu abschließenden Einsichten gelangt, innerhalb der Grenzen einer plastisch begriffenen Welt natürlich. Es hat nicht jeder die anatomischen Kenntnisse Michelangelos besessen, aber durchweg spürt man das neue Verhältnis zur Gestalt als eines aus den Gelenken begriffenen Organismus. Bei den Köpfen wird die Schädelform wichtig. In den Ohren werden wesentliche Ansatzpunkte erkannt, die die Darstellung nicht ohne Not unterschlagen wird, usw.

Und wie der Bau des Körpers eine höhere Klarheit gewinnt, so gewinnen alle Bewegungen, alle Ausdrucksfunktionen eine unerwartete Steigerung, nicht nur im Stärkegrad (was eine Sache für sich ist), sondern eben in der Wirkung, weil sie gleichmäßig auf die wesentlichen objektiven Bedingungen zurückgeführt sind. Eine spätere Kunst mag in der Zuspitzung auf den Funktionseffekt unter Umständen eine noch größere Schlagkraft entwickeln, für den klassischen Charakter ist die vollständige Darlegung des plastischen Tatbestandes Grundbedingung. In einem Spezialfall lautet die einleuchtende Formulierung: jene geben den Blick, die Klassik gibt das Auge.

Mit der gleichen neuen Sachlichkeit werden in der Historienmalerei die Gelenke der Handlung bloßgelegt, womit dann auch alles Überflüssige, Unzugehörige verschwindet. Die Erzählung wird rationeller. Und genau so wird man in der Architektur von einer neuen Rationalität des Bauorganismus sprechen können, die sich als Vereinfachung, Beschränkung auf das Wesentliche auswirkt, nicht im technischen, sondern im ästhetischen Sinne.

Das führt auf den zweiten Begriff unserer Definition. Die objektive Klarheit der Klassik ist immer verbunden mit einer subjektiven Klarheit, die wir ganz allgemein als erhöhte, als vollkommene Schaubarkeit bezeichnen können.

Dahin gehört zunächst die gleichmäßige Deutlichkeit und Verfolgbarkeit der dargestellten Formen. Man muß nicht suchen, es gibt keine peinlichen Verdeckungen und Überschneidungen. Was da ist, ist klar ausgebreitet oder es ist wenigstens dafür gesorgt, dem Beschauer die nötigen Handhaben zu bieten. Die italienische Kunst hat zwar immer eine Tendenz nach dieser Richtung ge-

habt, aber für klassische Konfigurationen gilt doch ganz besonders das Motto: Kein Ton fällt unter den Tisch.

Und auch das wird jetzt vermieden, daß das Auge zu verschiedenen Akkommodationen gezwungen wird. Man gibt nur das, was im Ganzen spricht. Kein Zierwerk, keine Details, auf die man sich besonders einstellen muß; lauter einfache, große, in sich begrenzte Motive. Die Vereinfachung, die aus der Größe der Empfindung hervorgeht, verbindet sich mit den Forderungen eines neuen ruhigen Schauens.

Weiterhin findet aber auch eine wirkliche Führung des Auges statt. Worin unterscheidet sich Raffaels Disputa von einem sachlich verwandten Bild wie Filippinos Triumph des Thomas von Aquino (Rom, Minerva)? Darin, daß man von Form zu Form geführt wird, man schlürft das Ganze leicht und mit Lust ein, während die ältere Komposition, obwohl auch als Ganzes gedacht, spröde und holperig bleibt und dem Auge Mühe macht. – So bekundet jedes Gnadenbild, jede Historie des klassischen Stils eine neue Rücksichtnahme auf das aufnehmende Organ. Das eindruckvollste Beispiel für die Führung des Auges möchte immer Raffaels «Wunderbarer Fischzug» sein, mit seiner Folge von sechs Figuren, wo das Sehn so leicht und so vollkommen erschöpfend sich vollzieht.

Die Nennung des Fischzuges bringt dann aber auch ein drittes Moment der Schaubarkeit in Erinnerung. Ist diese Historie nicht komponiert wie ein strenges Relief? Alles in einer Fläche nebeneinander und damit in der denkbar vollkommensten Weise der Auffassung dargeboten. Aber diese Reliefhaltung ist ja nicht ein Sonderfall, sondern ein allgemeines Prinzip klassischer Kunst. Auch wenn der Fall nicht immer so einfach liegt wie hier, läßt sich in allen Bildern des strengen Stils beobachten, wie die Figuren auf der Bildbühne sich in der Ebene ausrichten. Das Verfahren ist nicht ganz neu, eine Neigung zur Flächenkomposition, die doch der Tiefe nicht entbehrt, ist immer schon da, aber jetzt spürt man die bewußte und folgerichtige Anwendung. Es mögen andere Gesichtspunkte mitgesprochen haben – aus der Anerkennung der Bildfläche als Ordnungsprinzip ergibt sich auch eine tektonische Festigung des Ganzen –, aber der Gewinn an Klarheit im Sinne der Schaubarkeit dürfte doch das Wesentliche gewesen sein. Bis dann eine neue Generation gerade im teilweisen Aufheben der maximalen Schaubarkeit einen Reiz fand.

Es brauchen nicht mehrere Figuren zu sein, um die Reliefhaltung wirksam werden zu lassen, ihren Sinn offenbart sie schon in der Einzelfigur, am deutlichsten in der plastischen Einzelfigur, wo die Zusammenfassung der vielen möglichen Ansichten auf eine zwingende Frontansicht, die schon alles enthält, den Beschauer in ein ganz neues, als wohltuend empfundenes Verhältnis zur Wirklichkeit bringt und ihn auf eine besondere Art fühlen läßt, worin die Kunst der Natur überlegen sein kann. Es ist A. Hildebrand, der Bildhauer, dem wir

die Formulierung dieses Reliefprinzips verdanken, und wer sein «Problem der Form» gelesen hat, dem ist vielleicht besonders der Ausdruck im Gedächtnis haften geblieben: Die Plastik habe dafür zu sorgen, «dem Kubischen das Quälende zu nehmen».

2. Zur Bestimmung des Begriffs von klassischer Klarheit dürfte es erwünscht sein, an zweiter Stelle eine Erörterung der Kunstmittel folgen zu lassen: wie auf dem Boden einer plastisch-tektonischen Kunst die Kunstmittel durchweg in ihrer Wirkungsstärke gesteigert werden. Eine zentrale Bedeutung kommt hier der Linie zu. Übernommen aus der Vorklassik entwickelt sie jetzt eine so intensive Funktionskraft, daß man wirklich auch von ihr zu sagen versucht wäre, sie sei erst jetzt entdeckt worden. Die klassische Figurensilhouette im ganzen gehört hierher, aber auch Einzelmotive, wie etwa die Linie des Nackens der sich vorbeugenden Maria im Bilde der Anna selbdritt von Lionardo, sind vollkommen neu, nicht in ihrer Schönheit allein, sondern schon durch den bloßen Nachdruck der Zeichnung. So gewinnen Licht und Schatten ein neues Maß von Sprachgewalt, und ebenso die einzelne Farbe, die einzelne Richtung. Das sind dann freilich Dinge, die mit der Frage der Gesamtökonomie zusammenhängen: Wirkungssteigerung durch den Gegensatz. Durch die neue Möglichkeit, das Ganze als Ganzes zu fassen, schärft sich der Ausdruck auf dem gesamten Bereich des Kompositionellen. Wir begnügen uns aber hier mit der bloßen Namhaftmachung der Tatsache, eine weitere Darlegung läßt sich in Kürze nicht geben und wäre auch ohne reichlichere Illustrationen kaum durchzuführen.

3. Sehr leicht eingänglich ist dagegen die dritte Eigenschaft von klassischer Klarheit: daß sie wie selbstverständlich mit der Schönheit sich verbindet.

Die klare Linie ist auch die schöne Linie. Man ist gar nicht versucht zu fragen, was zuerst da war: die Klarheit der Zeichnung oder die Melodie des Umrisses, der Rhythmus der Formfolge? Beides ist eins.

Bei der Modellierung Lionardos ist der Wohllaut in der Bewegung von hell und dunkel so groß, daß man meint, diese Musik sei der Inhalt seiner Malerei, und doch sind Licht und Schatten bei ihm nur der denkbar klarste Ausdruck für die plastische Form. Es ist nicht nötig, daß diese Elemente ausschließlich im Dienst der plastischen Formdeutlichkeit stehn, sie können in freierer Verwendung auch zu geistiger Charakteristik benützt werden, und doch – wenn etwa ein Schatten breit deckend sich über ein Auge legt, so wird die elementare Form der Augenhöhle als plastische Grundlage immer noch irgendwie geschont bleiben.

Auch die Schönheit der großen Gesamtkonfigurationen geht hervor aus der einfachen sachlichen Gegebenheit. Nirgends ist eine formale Reizwirkung als etwas Außersachliches herausgeholt. Indem im Historienbild jeder das, was er zu tun hat, auf die klarste Weise tut, ergeben sich scheinbar wie von selbst die Kompositionswerte. Das Formal-Bedeutsame fällt zusammen mit dem Sach-

lich-Bedeutsamen und nur in der schlechten Klassik macht sich die Formanordnung als etwas «Arrangiertes» bemerkbar. Diese Einheit von Sache und Form ist es wohl hauptsächlich, was wir unter klassischer Einfachheit zu verstehen gelernt haben.

Als instruktiven Gegensatz kann man etwa eine architektonische Vedute des Piranesi vergleichen, wo bekanntlich alles getan ist, durch die Art der Ansicht und die Art der Lichtführung die Bilderscheingung dem Gegenstand zu entfremden. Goethe nennt ihn einen effektvollen Fabulierer und will grundsätzlich zwischen einer klassisch-sachlichen Kunst und einer Kunst, die in erster Linie an den «Effekt» denkt, unterschieden wissen. Die letztere ist ihm die moderne. Aber man muß doch zugeben, daß auch ein malerisch empfundenes Stück Welt oder Leben in einer Form erscheinen kann, wo das sogenannte Pittoreske, das Gesucht-Effektvolle gar nicht mitspielt und ein bestimmtes Motiv eben ganz in seiner bestimmten Form aufgegangen ist. Warum spricht man da trotzdem nicht von der klassischen Einheit von Sache und Form? Weil für eine malerische Empfindung das Gegenständliche gewissermaßen ganz verdampft ist in Bewegung und Schein und eine Sache im alten plastischen Sinn überhaupt nicht mehr existiert. Aber es braucht gar nicht die vibrierende Erscheinung zu sein, die dem klassischen Charakter entgegenwirkt: Die bloße Verselbständigung der großen Mächte des Lichtes und der Farbe, daß sie von der gegenständlichen Unterlage sich mehr oder weniger gelöst und ein eigenes Leben gewonnen haben, ist «unklassisch». Natürlich leidet die Klarheit, wenn ein Schatten ganz heterogene Dinge zusammenfaßt, aber Klarheit ist hier eben nicht mehr oberstes Prinzip. Ja, das malerische Sehn *muß* teilweise verunklären, um das Bild von der Schwere des Gegenständlichen zu erlösen. Holländische Bilder, die im übrigen auf keine Frage eines sachlichen Interesses die Antwort schuldig bleiben, besitzen eben darin die Grundlage (nur die Grundlage) ihres malerischen Reizes.

##### 5. IDEALITÄT UND NATUR

1. Ein Letztes. Mit dem Begriff des Klassischen verbindet sich die Vorstellung einer Kunst, die in der Darstellung mehr gibt als das Bild des Wirklichen und die in der schöpferischen Gestaltung vom Bloß-Gefälligen und Einmaligen vorgedrungen ist zum Gesetzlichen und Bleibend-Gültigen. Das Einmalige wird durchleuchtet von dem, was ihm gattungsmäßig zugrunde liegt. Aus der Masse des Zufälligen und Bedeutungsarmen wird das Typische und Bedeutungsreiche herausgeholt.

Von den Klassikern der deutschen Literatur ist das Problem reichlich besprochen worden. Der Briefwechsel Goethes und Schillers kommt immer wieder

auf die Unterscheidung des Wirklichen und des Wahren zurück und mit der Höchstschätzung des Wahren geht die Entwertung des Individuellen Hand in Hand. «Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch als er individuell ist», schreibt Schiller (1794), «jede Empfindungsweise ist um so viel weniger notwendig und rein menschlich als sie einem bestimmten Subjekt eigentümlich ist.» Ob dieser extreme Ausdruck vom klassischen Italien verstanden worden wäre, darf füglich bezweifelt werden, aber man kann sich nicht darüber täuschen, daß das Vergnügen an der bunten Welt der Individuen mit dem 15. Jahrhundert aufhört. Das Individuelle verschwindet nicht, aber es tritt zurück gegen ein Allgemeineres, das nicht unmittelbar einen bestimmten Menschen mit seinen zufälligen Eigenschaften gibt, sondern einen auf das Typische hin gereinigten Charakter. Das erste große Beispiel liefert Lionardos Abendmahl mit jenen Apostelköpfen, von denen Goethe mit Recht sagt, es seien nicht mehr einzelne Personen (wie früher), sondern sie repräsentierten Klassen von Menschen.

Das Bildnis bleibt natürlich an das Individuum gebunden und trotzdem ist der klassische Porträtkopf in einem ähnlichen Sinn zur Gattungsform erhoben. Die Gefahr für die Kunst liegt nahe, dabei ins Leere zu entarten. Aber das Geheimnis der großen Meister ist eben im entschieden Individuellen das Typische zu zeigen. (Wo Mommsen von Caesar spricht, nennt er es ein Unausprechliches, wie hier Norm und Individuum verbunden seien.)

Auch von der Architektur gilt ein Gleiches. Nach Vasaris Aussage liegt die Überlegenheit der «klassischen» Architektur der Renaissance gegenüber der primitiven darin, daß für die verschiedenen Ordnungen des Dorischen, Ionischen usw. jetzt die letzten, das heißt gattungsmäßig reinen Formen gefunden worden seien. Bei aller Gesetzmäßigkeit erstarrt die Klassik aber nie zum Schema, sondern behält in der allgemein gültigen Form den Atemzug eines bestimmten persönlichen Lebens.

Von einem Absterben oder wenigstens Ableichen des Interesses am Individuellen zu sprechen im 16. Jahrhundert ginge zu weit. Es braucht keine Verarmung in dem Verlangen nach den typischen Grundformen zu liegen, im Gegenteil, es kann einen gewaltigen neuen Reichtum bedeuten. Michelangelo ist der größte unter den Menschenbildnern im klassischen Sinn. Er ist allerdings auch derjenige, der für die Aufgabe des Porträts fast gar keine Teilnahme mehr aufzubringen imstande war.

2. «Alles Poetische muß rhythmisch behandelt werden.» In diesem Satz Goethes (aus dem Briefwechsel mit Schiller) heißt «poetisch» das Allgemeinmenschliche und indem Goethe hier für die klassischen Stoffe die gebundene Form verlangt, spricht er etwas aus, was auch für die italienische Klassik Geltung hat.

Die Apostel auf Lionardos Abendmahl in ihrer typisierten Gestalt fordern



Das klassische Historienbild: Tizian, Ermordung des Petrus Martyr (verbrannt)  
Stich des B. G. Fontana, 16. Jahrhundert.

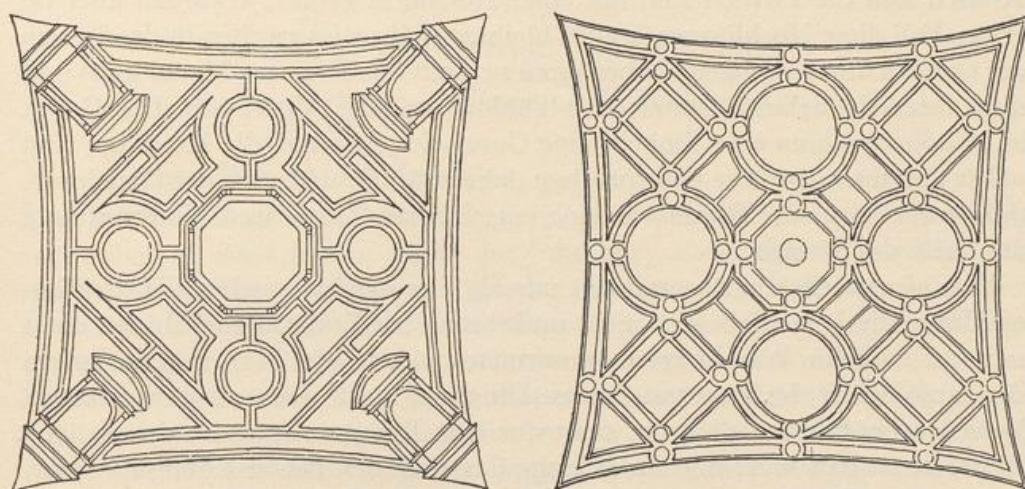
Im Akzessorischen hat sich der Stecher dem Gemälde gegenüber  
die üblichen Freiheiten genommen.

die strenge Komposition; das klassische Bildnis fordert die architektonische Bildform; eine bewegte Historie wie Tizians Ermordung des Petrus Martyr ist nicht das Abbild einer Szene der Wirklichkeit: jede Figur ist einzeln der schönen Linie unterworfen und damit in den großen Rhythmus des Ganzen eingespannt. Wir nennen das eine unwirkliche Darstellung, es ist anzunehmen, daß die Wahrheit der Szene für die Zeitgenossen Tizians dadurch nicht beeinträchtigt wurde. Sie haben jedenfalls eine solche «ideale» Behandlung als wahrer empfunden als eine mehr naturalistische Behandlung es hätte sein können. Man opferte nicht das Charakteristische dem Schönen, sondern in der gehobenen Sprache der Darstellung hat überhaupt erst die hohe Auffassung vom Vorgang zum Ausdruck kommen können. Und das ist dann doch noch etwas anderes, als wenn später die französische Klassik vom sterbenden Helden das «mourir éloquent» (Taine) auf der Bühne verlangt.

3. Die Schönheit der Renaissance ist eine plastische Schönheit. Das klassische Bedürfnis nach einer letzten Vollendung muß also nach bestimmten Maßen und Proportionsharmonien suchen, die so wirken, daß man sich bei ihnen als einer absoluten und notwendigen Schönheit beruhigen kann. Ihre Legitimation haben sie nicht in einer willkürlichen Übereinkunft, sondern in der Rationalität der Natur. Die Theorie mag sich um bestimmte Formeln bemühen, für die Praxis entscheidet mehr ein Ahnen als ein Wissen: «una certa idea», wie Raffael sagt, eine gewisse Vorstellung vom Schönen, die der Künstler in seinem Geiste trägt und die mit der Idee des Schönen in der Natur identisch ist.

Das Dürerwort: «Die Kunst steckt in der Natur» ist ein recht klassisches Bekenntnis. Es soll nicht heißen: halte dich an die Natur, wie sie ist, sie hat tausend Schönheiten, die mehr wert sind als willkürliche Einbildungen unserer Phantasie, der Sinn ist vielmehr der: Die gesetzliche Schönheit – und das ist hier die Bedeutung des Wortes «Kunst» – ist in der Natur verankert. Aber eben nicht jeder ist imstande, sie «herauszureißen». Das hätte auch Lionardo sagen können.

Die Spekulation des italienischen Idealismus geht aber weiter. In der Schönheit des Gesetzlichen haben wir Gott zu verehren. Irdisches und Überirdisches stehen in unmittelbarer Berührung miteinander. In welcher Art und in welchem Maß die Renaissance ein Göttliches in der letzten Schönheit empfunden hat, läßt sich wohl nie ausmachen, für uns mag es genügen, uns an den bloßen Begriff der Vollkommenheit zu halten, als einer allen Willkür enthobenen, notwendigen, «reinen» Form. Der Glaube an ein solches Vollkommenes gehört primär zur Physiognomie jeder Klassik. Er schwebt aber nicht über dem Menschen als eine unerreichbare Idee, sondern ist etwas Faßbares, etwas, was sich auf der Erde verwirklichen läßt, leicht, ohne gewaltsames Ringen. Insofern ist die Weltanschauung der Klassik eine durchaus optimistische. Die Beglückung klas-



Zwei Beispiele von Gewölbeeinteilungen.

sischer Schönheit aber möchte am unmittelbarsten in der Architektur zu erleben sein.

\* \* \*

In meiner eingangs erwähnten «Klassischen Kunst» von 1899 war der Versuch gemacht worden, die Darstellung nach Personen zu ergänzen mit einer Darstellung des Stils in systematischer Form: Gesinnung – Schönheit – Bildform. Gesinnung und Schönheit gehen natürlicherweise zusammen, die Aussonderung einer eigenen, von Gesinnung und Schönheit relativ unabhängigen «Bildform» konnte auffallen und hat schon damals einigen Anstoß erregt: ob es wirklich angängig sei, Schönheit und Bildform zu trennen? Auf dem genannten Naumburger Kongreß zur Bestimmung des Klassischen in der Antike ist dann neuerdings dieses Verfahren von berufener Seite (Schweitzer) als ein Eingriff in die Einheit des Kunstwerks getadelt worden: klassischer Stil sei das Produkt einer bestimmten geschichtlichen Lage und könne nur im Zusammenhang des gesamten geistigen Lebens behandelt werden. Einverstanden! Auch für mich ist das Problem des Klassischen ein historisches Problem. Das soll uns aber nicht hindern, dem Auge zu geben, was des Auges ist und an eine spezifische Entwicklung der Formphantasie zu glauben.

Versuchen wir an einem bestimmten Beispiel uns deutlich zu machen: die Einteilung von zwei Deckengewölben der Renaissance. Das Chorgewölbe von S. M. del Popolo in Rom und das Gewölbe der Camera della Segnatura. Überflüssig zu sagen, welches das frühere und welches das spätere ist. Die Elemente beiderseits sind die gleichen: ein mittleres Achteck wird umschlossen von vier

Kreisen und die Zwickel sind mit einer Hochform gefüllt. Während aber im ersten Fall diese Hochformen isoliert bleiben, sind sie im zweiten in das System des Ganzen hineingezogen, sie berühren sich mit den Kreisen (Medaillons) und diese ihrerseits nehmen unmittelbar Fühlung mit der Mittelform. Das Ganze ist in höherem Sinn eine Einheit, eine Ganzheit geworden, die Kontraste sind näher zusammengerückt und sprechen daher stärker, und statt der Gleichwertigkeit der Elemente finden wir eine entschiedene Über- und Unterordnung der Teile des Systems.

Was hier geschehen ist, erscheint uns als eine psychologisch-rationelle Entwicklung, die Folge ließe sich nicht umkehren. Zur Erklärung wird man nicht weltanschauliche Wandlungen heranzuführen müssen, sie liegt in der innern Gesetzmäßigkeit des Phantasielebens. Die neue Form aber, etwas wesentlich Neues gegenüber der alten, ist nicht nur eine Reizsteigerung im dekorativen Sinne, sie enthält nicht nur das Prinzip, das auch den neuen Konfigurationen der Gnadenbilder zugrunde liegt bis hinauf zur Raffaelschen Sixtina und der Madonna delle arpie des Andrea del Sarto (im Gegensatz zu dem primitiven Nebeneinander der Quattrocentisten), sondern sie ist auch das, was im Formgefüge eines Kopfes, eines Körpers von der Hochrenaissance gesehn wird. Das ist mir ein Begriff der «Bildform», der innern Form. Gewiß läßt sich äußere und innere Form nicht reinlich scheiden, sie bleiben immer ineinander verzahnt und sondern sich nicht wie Schale und Füllung, aber wenn wir in der vorigen Darlegung der Motive des Klassischen darauf verzichtet haben, die zwei Betrachtungsarten auseinander zu halten, so ist es doch offensichtlich etwas Verschiedenes, ob ich von der großen Gebärde, von Maß und Ruhe, von dem Verlangen nach dem Vollkommenen spreche oder von dem zusammenfassenden Sehen, von der Entwicklung des Gefühls für Ganzheiten und für die höhern Stufen von Klarheit.

Darüber können die Meinungen nicht auseinandergehen, wohl aber über das Verhältnis, in dem die zwei Reihen von Begriffen zueinander stehen. Sollte man sich aber wirklich unter Fachgenossen über eine so wesentliche Frage nicht verständigen können? Vielleicht meinen wir gar nichts Verschiedenes. Im Verlauf der Naumburger Tagung hat der führende Archäologe (Schweitzer) ein Wort fallen lassen, das durchaus geeignet scheint, eine Brücke zu bilden. «Die klassische Kunst», heißt es dort, «entsteht aus dem Zusammenwirken eines von den tiefsten geistigen Kräften genährten bildnerischen Triebes mit dem historischen Traditionsstoff.» Es käme dann nur darauf an zu sagen, was «nähren» heißen soll und was «Bildtrieb» ist.