



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Die Architektur der deutschen Renaissance

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

geschichte die nationalen Charaktere heutzutage bestimmter herauszustellen weiß, so soll man daneben doch nicht vergessen, daß die Welt nicht in lauter Sonderexistenzen zerklüftet ist, sondern daß ein Allgemein-Menschliches immer noch existiert. Wie hätte man sich sonst über die Grenzen hinüber jemals verstehn können. In solchen Überlegungen mündet der Aufsatz «Zum Thema: Nationale Kunst», der bei Anlaß des internationalen Kunsthistoriker-Kongresses in Zürich (1936) in der «Neuen Zürcher Zeitung» erschien.

DIE ARCHITEKTUR DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

Als der Krieg von 1870 geschlagen war und das deutsche Volk im neuen Reiche sich einzurichten begann, entdeckte man in der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts eine Kunst, die, voll Kraft und Keckheit, gerade das zu enthalten schien, was die Zeit verlangte. Deutsche Art war gleichbedeutend mit deutscher Renaissance. Nicht daß der Stil sich das Feld ganz erobert hätte – der Platz wurde ihm von der italienischen Renaissance, der die Aufgaben der höheren Monumentalität sowieso vorbehalten waren, immer bestritten –, aber er besaß einen festen Stand in der bürgerlichen Architektur und drang durch das Kunstgewerbe in alle Winkel des Privatlebens ein. Und vor dem italienischen Stil hatte er auf jeden Fall den Reiz der Neuheit voraus, denn es war wirklich eine Entdeckung gewesen. «Es handelt sich hier», schrieb Lübke 1873 im Vorwort zu seiner Geschichte der Deutschen Renaissance, «um eine Monumentenwelt, welche bis jetzt so gut wie unbekannt war. Man sprach vom Schloß zu Heidelberg. Das übrige galt als eine wenig bedeutende verworrene Masse¹.» Für die Romantiker der mittelalterlichen Stile hatte diese Kunst nie etwas Ehrfurchterweckendes gehabt, die anerkannte Renaissance aber, wie sie etwa Semper vertrat, sah in den deutschen Denkmälern nur das mißverständene italienische Vorbild. Jetzt empfand man auf einmal die Kunst darin, ja eine besonders warme volkstümliche Kunst. Produktion und Forschung gingen Hand in Hand. Zwar äußert sich Lübke zunächst noch etwas zurückhaltend und meint, gleichsam entschuldigend: wenn diese Schöpfungen auch vor dem strengen Maßstab einer abstrakten Ästhetik nicht bestehen könnten, so seien sie als Kulturäußerungen einer schaffensfrohen kräftigen Zeit immerhin von hohem Interesse und doch auch künstlerisch nicht gering zu schätzen. Aber bald tritt er zu-

¹ W. Lübke: Geschichte der deutschen Renaissance, 1873 (als 5. Band der Geschichte der Baukunst von Franz Kugler), S. VI. Die zweite Auflage erschien 1883. Die dritte, besorgt von A. Haupt, 1914.

versichtlicher auf und im Vorwort zur zweiten Auflage seines Buches (1883) heißt es unter Hinweis auf die inzwischen emporgewachsene Renaissancebewegung: die Künstler hätten den Beweis erbracht, daß dieser Stil noch immer lebensvoll sein könne und daß sich deutsche Weise in ihm gerade mit einer besonderen Frische und anheimelnden Wärme ausspreche.

Man wird diesem Urteil auch heute noch zustimmen. Von stämmiger Art, untersetzt, manchmal etwas laut auftretend, ungebunden und beweglich, im ganzen entschieden bürgerlich und doch fähig der Steigerung ins Festliche, hat dieser Baustil nicht aufgehört uns etwas zu bedeuten, auch nachdem die späteren Stile, Barock und Klassizismus, wieder aufgekommen sind. Unser Urteil hat sich nur insofern verändert, als wir die Wertakzente anders setzen. Für die ältere Generation standen die Leistungen am höchsten, wo die größte Angleichung an das Italienische stattgefunden hatte, wir schätzen gerade die ungebärdigen Bauten, die sich mit italienischem Maßstab nicht messen lassen, höher und die « unreine Renaissance » ist uns die interessantere.

Merkwürdig bleibt es immerhin, daß man den Ausdruck nationalen Wesens besonders stark ausgeprägt in einer Architektur findet, die notorisch auf ausländische und zwar italienische Formen gegriffen hat. Wenn die Gotik in Deutschland von Nordfrankreich her genährt werden konnte, so ist das – namentlich innerhalb der mittelalterlichen Kultur – nicht weiter verwunderlich, aber was hat das Deutschland des 16. Jahrhunderts mit der Heimat Bramantes gemein? Das Rätsel würde unlösbar sein, wenn es wirklich die Bramantesche Renaissance gewesen wäre, die nach Deutschland kam. In Wahrheit aber beschränkt sich die Übernahme des Italienischen auf Dinge, die mit dem *Wesen* der italienischen Kunst nur wenig zu tun haben. Das Phänomen, das sich in der deutschen Renaissance – abgesehen von einzelnen rein italienischen Bauten – beobachten läßt, ist die Auseinandersetzung einer sehr starken deutschen (gotischen) Tradition mit einer ihr von Grund aus fremden Kunst, die man bewundert, ohne sie eigentlich zu verstehen. Welche Umstände die Deutschen damals auf Italien gewiesen haben und was für Gemeinsamkeiten hüben und drüben vorhanden waren, soll hier nicht erörtert werden. Tatsache ist, daß das Verständnis für das Italienische lange auf sich warten ließ. Nicht weil es am richtigen Studienmaterial gefehlt hätte, sondern weil die deutsche Phantasie einen zähen Widerstand leistete. Als dieser Widerstand aufgegeben wurde, war die Renaissance bereits vorbei und der Barock da¹.

¹ Daß die deutsche Renaissance zunächst noch durchsetzt ist mit gotischen Motiven, ist natürlich immer gesehen worden. Lübke betrachtet die Inkonsequenz wie eine Unreinheit, die er um so peinlicher empfindet als er von der Spätgotik geringschätzig denkt («die Formenwelt des spätgotischen Stils hing mit dem handwerklichen Geiste, der damals die ganze Kunstübung durchdrang, innig zusammen ...», kein Wunder, daß man noch lange sich mit gotischen Kon-

Gerade durch das Aufeinanderstoßen polarer Gegensätze kommt das Nationale an dieser Stelle mit großer Deutlichkeit zum Vorschein. Es soll der Versuch gemacht werden, das Verhältnis auf die entscheidenden Begriffe zu bringen.

1. Der Zentralbegriff der italienischen Renaissance ist der Begriff der vollkommenen Proportion. Die italienische Architektur ist im besonderen Sinne eine Architektur der Verhältnisse. Von Anfang an sucht die Theorie für Säulen, Massen und Räume jenes vollkommene Verhältnis, das, die Mitte haltend zwischen stumpfer Sättigung und unbefriedigter Spannung, sich harmonisch in den Zusammenhang der Werke der Natur einfügt. Nicht als ob es sich um eine einzige Formel handeln könnte. Die Proportion wechselt nach der Stimmung des Gebäudes und die angenommene Grundproportion wird dann mannigfach abgewandelt, immer aber bleibt als letztes Ziel die Darstellung eines in sich ruhenden, vollendeten Daseins. Daher jener Charakter des Mühelosen und Heiteren, den in wunderbarer Weise die klassische Architektur in Toskana und Rom offenbart, der aber auch in der Provinz, in Venedig und in der Lombardei zwingend auf den modernen Beschauer wirkt¹.

Die deutsche Renaissance hat eine ähnliche Wirkung nicht gesucht. Man kam von der Gotik her und für die Gotik liegt das Bedeutsame nicht in der beharrenden Form, sondern in der Bewegung, nicht im Sein, sondern im Geschehen. Nun hatte sich freilich die hohe Spannung der klassischen Gotik gelöst: die Spätgotik war in die Breite auseinandergegangen und die Schärfe der Funktion in den Gliedern hatte sich abgestumpft. Trotzdem war es der deutschen Phantasie auch im 16. Jahrhundert noch selbstverständlich, das Interesse im

struktionen und Formen begnügte»; a. a. O. S. 155). Bei den späteren Darstellern ändert sich das Gesamturteil über den Stil in dem Maße, als die Bedeutung der importierten Formen gegenüber der heimatlichen Tradition immer geringer eingeschätzt wird. G. von Bezold: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland usw., 1900 (2. Auflage 1908) sagt: «So erscheint die Aufnahme der Renaissanceformen keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit, sondern mehr als eine Bereicherung des (spätgotischen) Formenschatzes» (S. 8). Ähnlich lautet schon das Urteil bei R. Dohme: Geschichte der deutschen Baukunst, 1887, wenn es auch nur in geringerem Umfang gelten soll: «Nur eine Dekoration, nicht mehr, erscheint dem Deutschen (zunächst) der italienische Stil» (S. 287).

In allen bisherigen Darstellungen aber liegt das überwiegende Interesse auf der Vergleichung von Detail mit Detail und das Problem, die verschiedene Formauffassung grundsätzlich zu behandeln, ist noch nicht aufgenommen worden.

¹ Die wichtigsten Aussagen über den Begriff der vollkommenen Proportion finden sich im IX. Buch von L. B. Albertis de re aedificatoria: «pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo cuius sunt ad certum numerum finitionem collocationemque habitam ita ut concinnitas hoc et absoluta primariaque ratio naturae postularit.» Vergleiche damit Lionardos Auslassung über die Wirkung der absolut schönen Verhältnisse im Buch von der Malerei, Ausgabe von Ludwig 27 (30).

Vorgang zu suchen und nicht in der Gestalt als solcher. Darum konnte man von der italienischen Säule wohl Einzelheiten der Formgebung übernehmen: dem Geheimnis ihrer Bildung im ganzen nachzugehen, hatte man kein Bedürfnis. Wertvoll im Sinne deutscher Auffassung war die eindringliche Äußerung der Funktion: daß die Säule sich zusammennehmen muß und daß sie mit Einsetzung der ganzen Kraft sich gegen die Last stemmt. Die vornehme Lässigkeit der italienischen Säule sagte dem Deutschen nichts. Und ebenso mußte ihm die Beschränkung auf ein paar «Ordnungen» unverständlich bleiben. Es gibt ungezählte Möglichkeiten vom zwerghaft-kurzen Säulenstumpf bis zur stengelhaft-dünnen Bildung, da wo der Träger freier emporsprießt.

Spätgotische Gewölbe, auch wenn sie nicht mehr die Spannung der Hochgotik besitzen, geben der Phantasie doch immer noch das Schauspiel wirkender Kräfte und es läßt sich begreifen, daß die ruhig schwebenden Gewölbe der Italiener den an das Spiel der Rippen gewöhnten Deutschen wenig bedeuten konnten. Darum hat die deutsche Renaissance von vornherein das Rippengewölbe mit in den neuen Stil herübergenommen und würde es gar nicht begriffen haben, wenn jemand im Namen der Stilreinheit gegen diese Verschleppung Einspruch erhoben hätte.

Für die Front ist es der steigende Giebel, der der deutschen Architektur im Gegensatz zur horizontalen Schlußlinie der Italiener von vornherein ein Übergewicht an Aktivität sichert und der den Eindruck deutscher Städte auch später noch so sehr lebhaft macht, aber die Sache bleibt sich gleich, auch wenn das Dach mit der Traufseite der Straße zugekehrt ist. Man kann darüber streiten, wieweit die Dachfläche als steigende oder als fallende Form empfunden wird – es kommt viel auf die Bildung der Dachluckengehäuse an –, das Wesentliche für uns ist dieses: daß in der deutschen Renaissance das Breitgelagerte und Geduckte ebensogut seinen Platz hat wie das rüstig Emporstoßende. Es soll nur alles in einer bestimmten Weise *sprechen*. Darin liegt hauptsächlich das Warme und unmittelbar Ergreifende der deutschen Bauten. Den Wert der italienischen Proportionen zu fassen, dazu fehlten die Grundlagen, es fehlte vor allem der Begriff der natürlichen Vollkommenheit. Es läßt sich denken, daß die italienische Schönheit den Deutschen des 16. Jahrhunderts als neutral und nichtssagend erschien. Umgekehrt hat es lange gedauert, bis die Modernen sich entschließen konnten, die jetzt als besonders «edel» empfundenen Verhältnisse des Südens aufzugeben. Man hat sie selbst beim gemeinen Mietshaus nicht missen wollen.

2. Die italienische Renaissance ist eine Gelenkkunst und ihre Architektur jederzeit ein Gefüge, dessen Teile, zu selbständiger Bedeutung gebracht, sich frei regen können. So ist die Säule eine Form, die eine Existenzmöglichkeit behält, auch wenn man sie aus dem Zusammenhang lösen würde. Das Gewölbe läßt sich abheben wie ein Deckel. In der Massenkomposition ist jeder Flügel,

jeder Turm etwas Selbständiges und im Aufbau der Stockwerke sind es die Gurtgesimse, die als durchgreifende Scharniere wie selbstverständlich das Ganze in einzelne Teile zerlegen.

Den deutschen Architekten war diese Vorstellung nicht geläufig. Sie entnahmen wohl gelegentlich dem fremden Vorbild die Form des Gesimses, aber man merkt, daß der Begriff der Gelenke nichts unmittelbar Einleuchtendes für sie hatte. Die Tonne der Michaelskirche in München ist in der Grundform italienisch, aber der Sinn des Gewölbes ist verändert worden; das Hauptgesims fällt nicht mit dem Gewölbeanfang zusammen, mit andern Worten: die Tonne liegt eben nicht wie ein abnehmbarer Deckel auf den Mauern, sondern wächst aus den Mauern empor. Und selbst da, wo in der Fassade das Motiv rein ausgebildet ist, wie beim Ott-Heinrichs-Bau von Heidelberg, kommt man nicht auf den Gedanken, daß der Bau mit horizontalen Schnitten zerlegt werden könnte. Was spricht, ist die durchgehende Bewegung. Man hat das wohl bemerkt und gesagt, die Hauptlinien müßten stärker ausgeprägt sein. Allein wenn eine solche Kritik im Sinn der späteren Entwicklung begreiflich ist, so ist diese gleichmäßig durchlaufende Bewegung eben durchaus das, was der gotischen Tradition entspricht.

Die Gotik hat nicht einzelne Lagen aufeinandergeschichtet, um in die Höhe zu kommen, sondern alles geht in einem Schuß empor. Selbst wo es Absätze gibt, könnte man keinen Schnitt machen, ohne das Mark zu durchschneiden. Und wenn der Ausgang des Stils, die Spätgotik, Horizontalteilungen zuläßt, so sind es eben mehr Flächenteilungen als durchgreifende Gelenke, nach denen die Vorstellung nicht verlangt hat.

Ein ausgesprochener Renaissancebau wie das Rathaus von Altenburg begnügt sich damit, die Fensterreihen oben und unten mit Gesimsbändern einzurahmen, ein reines Flächenmotiv. Aber auch beim Fachwerkbau mit vorgekragten Stockwerken ist der Bau nicht mit Gelenken durchsetzt, sondern es bleibt bei dem Eindruck eines ruckweisen Sichemporhebens. Gerade das macht die Kraft der alten Bauten aus, daß sich die einzelnen Geschosse für die Phantasie nicht verselbständigen.

Es gehört vielleicht in denselben Zusammenhang, daß Türme, namentlich Treppentürme, runde Erker und derartige Formen zum Teil im Hauptkörper befangen bleiben. Das Rathaus von Altenburg liefert auch hiefür ein bekanntes Beispiel. Für italienischen Renaissancegeschmack hatte dieses unfreie Verhältnis etwas Widriges und wo es mittelalterliches Erbe war, hat man es nach Kräften ins Gelöste umgebildet. Der Norden dachte darin anders. Erker und Türme sind hier Gewächse, die aus dem Zusammenhang nicht lösbar sind, obwohl sie innerhalb des Ganzen eine stärkere Eigenwilligkeit behaupten, als das in Italien der Fall ist.

Und was die Säulen betrifft, so ist es ebenso eine Erfahrung, die fast alle Denkmäler bestätigen, daß der einzelne Träger mit dem Leben der Mauer aufs engste verflochten bleibt. Die Schönheit italienischer Bildungen, das völlig Ver selbständige und in sich Abgeschlossene, war gerade, was man nicht wollte. Es dauert lange, bis sich die Vorstellung durchsetzt, daß die Säule mit dem Kapitell zu Ende sei. Zu stark wirkt die Gewöhnung an jene durchgehenden Kräfte der Gotik, die in mannigfaltiger Form, einzeln oder gebündelt, in die Höhe gehen, in den Rippen der Gewölbe weiterleben oder auch, die Decke durchstoßend, im Unbekannten sich verlieren. Zweifellos hat die Spätgotik im Sinne der Sonderung vorgearbeitet, allein gewisse Grundvorstellungen von der Kraft, die überall gegenwärtig ist, waren schwer auszutilgen und alles was man zugunsten der Säule vorbrachte, kann doch nicht verhindert haben, daß das italienische Schema zunächst mit dem Eindruck einer gewissen verständigen Nüchternheit behaftet blieb.

3. Für die italienische Kunst ist das gesetzlich Geordnete Voraussetzung alles Daseins. Wo die Regel nicht durchgreift, da fehlen die elementaren Lebensbedingungen. Alles Willkürlich-Eigenwillige wird als Eingriff in die Existenz des Organismus empfunden. So ist es selbstverständlich, daß die Fenster in regelmäßiger Reihe stehen, daß ein mehrteiliges Ganzes in reiner Symmetrie sich ordnet usw. Ein immanentes Gesetz formt die Massen durchweg als homogene Massen und es ist nur konsequent, daß die einmal angenommene Proportion im Ganzen und in den Teilen gleichmäßig festgehalten wird, wie das August Thiersch für die ausgezeichnetsten Denkmäler nachgewiesen hat¹.

Dagegen wird man in der nordischen Kunst eher ein Mißtrauen gegen das Regelmäßige finden, als ob es dem Eindruck des Lebendigen hinderlich im Wege stehe. Man erinnert sich, wie selten schon der Fall vorkommt, daß bei gotischen Kirchen Doppeltürme gleichmäßig ausgeführt sind. Die populären Beispiele – Köln, Regensburg, Soest –, die man rasch zu zitieren bereit ist, gehören dem 19. Jahrhundert an. Wenn auch die Gleichheit ursprünglich geplant war, so sah man doch offenbar nichts Schlimmes darin, von der Gleichheit nachher abzugehen und Dehio hat gewiß recht, daß man mit dem Unregelmäßigen dem Bau geradezu eine gewisse Wärme mitzuteilen überzeugt war².

¹ Die Proportionslehre von August Thiersch im Handbuch der Architektur von Durm u. a. IV, 1 und im Auszug mitgeteilt in den neueren Auflagen von J. Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien (von der 4. ab).

² G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III: Süddeutschland, 1908, bei Gelegenheit der Domfassade von Regensburg: «Unrecht täte man den spätgotischen Meistern, wollte man diese Asymmetrien als Launen oder kleinliche Nachgiebigkeit gegen Modeformen erklären. Es war sicher ein bestimmtes Gefühl, das sie dabei leitete, der Wunsch lebendiger und wärmer zu wirken, als es durch reine Symmetrie hätte erreicht werden können» (S. 397).

Die deutsche Renaissance hat sicher die Würde einer strengen Ordnung auch empfunden, aber trotzdem – selbst an Monumentalbauten – immer wieder ihr zu trotzen gewagt. Am Rathaus von Rothenburg sind die Fenster bald zu zweit, bald zu dritt zusammengenommen. Der Turm steht vor der Mitte der Längsfront, aber doch nur ungefähr. Gern wirft man mit einem einzelnen Erker einen asymmetrischen Akzent in die Komposition. Ja, diese Baumeister sind nie größer, als wo sie ganz ungleiche Massen in ein Verhältnis des schwebenden Gleichgewichts gebracht haben.

Man suchte nicht die reine Harmonie von lauter homogenen Teilen, vielmehr drängt sich das Verschiedenartige und Widerspruchsvolle zusammen. Es entsteht nicht der Eindruck seliger Ruhe und Ausgeglichenheit, sondern der Eindruck des Kampfes, der Reibung und nie endender Spannung. Das ist der Sinn, wenn man von der «mächtig bewegten Gruppierung» deutscher Renaissancebauten spricht. Es liegt auf der Hand, daß das Gesetz der durchgehenden Proportion hier nur eine sehr beschränkte Anwendung finden kann. Man würde ein derartig abklärendes Verfahren als erkältend empfunden haben.

Der Begriff organischer Einheit ist im Norden ein anderer als im Süden. Der Teil ist zwar gewissermaßen enger mit dem Ganzen verflochten als in Italien, wo er – wie bereits gesagt – jederzeit als lösbar und selbständig erscheint, aber andererseits behauptet er innerhalb dieses Zusammenhangs eine stärkere Eigenwilligkeit. Das Individuell-Abweichende gilt nicht als Störung, im Gegenteil scheint der Eindruck eines lebendigen Ganzen recht eigentlich bedingt durch das Vorhandensein einzelner willkürlicher Triebe und das völlig Einheitliche erweckt hier leicht den Schein des «Gemachten», das heißt des Unlebendigen.

4. Man sagt von der deutschen Renaissance, sie habe im Gegensatz zur italienischen einen mehr malerischen Charakter und die übernommenen Formen seien in einem bloß dekorativen Sinne verwendet worden.

Das Malerische kann dahin bestimmt werden, daß es eine Wirkung nur für das Auge besitzt, während das Plastische immer auch einen greif- und tastbaren Wert darstellt. Nun läßt sich die Architektur als Kunst körperlicher Massen gewiß niemals dem Gebiet des Tastbaren entrücken, aber allerdings findet man bei den Deutschen eine starke Neigung über das Tastbare hinaus jene malerischen Wirkungen aufzusuchen, die nur in der Ansicht, im Bildmäßigen liegen und nur von den Augen, nicht von den (im ideellen Sinne) nachastenden Händen aufgenommen werden können. Hieher ist zu rechnen, was mit dem Reiz der Überschneidung, der Verdeckung arbeitet, das Unübersehbare und weiterhin überhaupt alles, was einen Bewegungseindruck auslöst, der, unabhängig von der plastischen Bildung der Einzelform, am Bilde des Ganzen sich entzündet. Sowohl die «malerische» Gruppierung eines Gebäudekomplexes ist ein solcher (optischer) Bewegungseindruck wie das Spiel der Form auf einer reichge-

schmückten Fassade, wenn die Helligkeiten und Dunkelheiten zum Schauspiel einer bald lautereren, bald leiseren Gesamtbewegung zusammenschlagen.

Die architektonische Phantasie Italiens ist eine wesentlich plastische. Die Form an sich ist das Bedeutsame, das, was sich betasten und messen läßt, nicht das unfeste, wechselnde Bild. Natürlich gibt es auch in Italien Reize der bloßen Ansicht, aber sie verschwinden hinter der Gewalt der bleibenden körperlichen Form, auf die man von allen Standpunkten aus immer wieder als auf das Entscheidende zurückgewiesen wird.

Im deutschen Norden hat die Gotik eines gewissen malerischen Elementes kaum je entbehrt, mit der Spätgotik gelangt das Malerische zu einer herrschenden Rolle. Es war dem 16. Jahrhundert unmöglich, hier auf einmal umzuleren. Die Vermeidung des Regulären begünstigt natürlich die malerischen Bewegungssuggestionen. Aber auch da, wo das italienische Formensystem scheinbar völlig rein übernommen ist, an der Fassade des Ott-Heinrichs-Baus zum Beispiel in Heidelberg, ist es doch nicht das einzelne Wandfeld, das spricht, und nicht die einzelne Gliederungsform, sondern vielmehr die Bewegung, die über die Gesamtfläche hingeht. Und wenn auch die einzelne Form nicht untergeht im Eindruck des Ganzen und der moderne Betrachter gewiß leicht geneigt ist, die Sache malerischer zu sehen als sie gesehen werden will, so ist doch so viel gewiß, daß weder dem einzelnen Träger noch dem einzelnen Trägerintervall jemals jene absolute Bedeutung zugekommen ist, die man in der klassischen Architektur Italiens durchweg findet.

Damit stoßen wir auf den oft gebrauchten Ausdruck der bloß dekorativen Formbehandlung in der deutschen Renaissance. Gemeint ist damit nichts anderes, als daß die übernommenen Formen der Säule, des Pilasters, des Gesimses nicht mehr wörtlich, das heißt im tektonischen Sinne verstanden sein wollen, sondern nur im malerischen Sinne, als eine bloße Überredung des Auges. Die Grenze ist schwer zu ziehen, da ja alle Architektur darauf rechnen kann, mit dem Auge aufgenommen zu werden und der körperlichen Kontrolle kaum eigentlich untersteht. Trotzdem ist der Gegensatz ein einschneidender. Die Leistung Bramantes ist ein immer konsequenteres Ausbilden rein körperlicher Werte, umgekehrt beruht der ganze Barock auf dem Prinzip der malerisch-dekorativen Formauffassung. Insofern konnte er in Deutschland unmittelbar an die Tradition der Renaissance anschließen¹.

¹ Viel weitergehend ist das Urteil von G. Dehio. Er möchte den Begriff Renaissance in der deutschen Kunstgeschichte überhaupt gelöscht wissen. «Nach meiner Auffassung sind Renaissance und Barock sich nicht gefolgt, sie gehen von Anfang an nebeneinander her und scheiden die nachmittelalterliche Kunstwelt so: Renaissance ist der Stil Italiens, Barock ist das spontane neuzeitliche Produkt derselben nordischen Völker, die den romanischen und gotischen Stil geschaffen hatten. Gleichwie die spätere Gotik Italiens latente Renaissance ist, so ist die späte

Vom Barock als einem geschlossenen Stil spricht man zuerst in Italien. Der Stil hat aber alsbald nach dem Norden übergegriffen und im Gegensatz zur Renaissance geschieht die Rezeption jetzt rein und mühelos. Gewiß war der Boden nun besser für italienische Kunst zubereitet als früher; wichtiger ist, daß der Barock von Anfang an der germanischen Phantasie ganz anders entgegenkam als die Renaissance. Es liegt hier eine innere Verwandtschaft vor. Ja, man kann weiter gehen: erst in Deutschland ist der Barock wirklich bis in seine Konsequenzen entwickelt worden. Der italienische Barock steckt immer noch mit einem Fuß in der Renaissance und umgekehrt ist die letzte Blüte des Barock, die Dekoration des nordischen Rokoko, eine Erscheinung gewesen, für die Italien kaum ein Verständnis aufbringen konnte.

Wie aber? Wenn sich in allem Wechsel der Stile gemeinsame Züge nationaler Phantasie behaupten, sollte man dann nicht endlich aufhören, die Geschichte der Architektur lediglich auf das Sich-Wandelnde hin darzustellen und nicht auch auf das im Wandel Beharrende? In allen Lehrbüchern ist nur von einer Folge von Stilen die Rede, die immer neue Namen tragen. Gewiß muß man die Gotik trennen von der Renaissance und die Renaissance vom Barock, aber wie die italienische Gotik eine Gotik von eigenem Schlag ist und der nordische Barock ein eigener, vom italienischen Typus verschiedener Barock, so kann man sagen, es gebe im tiefsten Grunde eine gleichbleibende Art italienischer Baukunst und eine gleichbleibende Art deutscher Baukunst. In der Reihe der verschiedenen Stilepochen hat jede ihre besondere Physiognomie, die nationale Individualität aber ist bis zu einem gewissen Grade etwas Gleichmäßig-Durchgehendes, das in allem Wechsel beharrt.

Kunstgeschichte und Kunst laufen parallel. Es ist kein Zufall gewesen, daß die historische Bemühung um die deutsche Renaissance seinerzeit zusammenfiel mit der künstlerischen Wiedererweckung des Stils. Vielleicht ist es auch möglich, gewisse Tendenzen der heutigen Kunstforschung mit künstlerischen Strömungen in Vergleich zu setzen. Die Wissenschaft sucht heute eifriger als früher das Einheitliche im Wechsel zu erkennen, die großen nationalen Grundtypen für die Kunstgeschichte zu gewinnen: es scheint, daß in der Baukunst ähnliche Prozesse im Gange sind. Vieles deutet darauf, daß das historische Jahrhundert, die Wiederholung des schon einmal Dagewesenen, zu Ende geht. Das Neue, das kommen will, wird aber nicht als Bruch mit der Vergangenheit sich darstellen, sondern nur als eine engere Fühlungnahme mit dem, was der

Gotik der Germanen latenter Barock ... Man rede nicht länger von spätgotischer Rückständigkeit als dem Hindernis eines reineren Verständnisses der Renaissance: was der Renaissance in den Weg trat, war nicht die tote Gotik, sondern der sehr lebendige Barock.» (Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen 1909: Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz, S. 149).

Norden bisher als seinen eigentümlichsten Ausdruck gegeben hat. Mit Ehrfurcht und Spannung horcht man wieder auf die Melodien der unterirdisch rauschenden Wasser der Vergangenheit. Und wenn Deutschland aufs neue die Waffen niederlegen wird, dann werden die Tempel des Friedens nicht in italienischer Form erstehen, aber auch jede schon geprägte Formel aus den zurückliegenden Jahrhunderten wird als zu eng empfunden werden.

Wir wollen nichts prophezeien, aber es wäre möglich, daß das, was jetzt, da und dort, erst als einzelner Quell und einzelnes Rinnsal sichtbar wird, dann plötzlich als mächtiger Strom hervorbricht. Das wäre dann die eigentliche Architektur der deutschen Renaissance, der Begriff genommen in seiner geheimnisvollsten Bedeutung: als eine Wiedergeburt des deutschen Geistes aus sich selbst.

ITALIEN UND DAS DEUTSCHE FORMGEFÜHL

Über nationales Formgefühl zu sprechen ist ebenso lockend wie schwierig. Sicher findet man bei jedem Volke gewisse durchgehende Formeigentümlichkeiten, eine bestimmte Art, die Dinge zu ordnen, eine bestimmte Art, das Leben der Dinge sich zu deuten; allein wenn es schon schwer ist, ein Volk als eine Einheit zu fassen, wie soll man über die Schwierigkeit hinwegkommen, daß alles und also auch der sogenannte Volksgeist in steter Wandlung sich befindet? Sobald man das wirklich Durchgehende greifen will, läuft man Gefahr, etwas gar Allgemeines und Farbloses in der Hand zu behalten. Man wird darum sich entschließen müssen, Perioden von betonter Nationalität anzuerkennen im Gegensatz zu weniger betonten. Das Bezeichnendste ist schließlich doch das, worin ein Volk einzig ist, und was nirgendwo sonst sich findet. Italien hat in der Renaissance eine Kunst geschaffen, die wir als die spezifisch italienische empfinden, einfach darum, weil sie unter allen italienischen Hervorbringungen die unvergleichbarste ist. Der italienische Barock ist zweifellos auch eine nationale Schöpfung, aber hier rivalisieren bereits andere Länder. Man kann sagen, diese Sprache sei auch auswärts gesprochen worden, wenschon mit verschiedener Färbung. Fragt man aber, worin der Barock der Italiener sein Eigentümliches habe (etwa dem deutschen Barock gegenüber), so käme man auf Begriffe, die schon für das Wesen der italienischen Renaissance bezeichnend sind und dort nur eine viel klarere Ausprägung gefunden haben. Ja, man würde bei weiterem Fragen leicht feststellen können, daß schließlich schon das ganze italienische Mittelalter unter ähnlichen Vorzeichen steht.

Nun interessiert uns vor allem, über unsere eigene Art ins Reine zu kommen. Durch Vergleichung lernt man am meisten, und so wird immer wieder der Ver-