



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

3. Ein malerischer Stil?

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](#)

gekräusel, ja in schäumender Bewegung ohn' Ermatten und Erlahmen die angeregten Vorstellungen in uns sich fortpflanzen, werden sie doch auch nirgends gewaltsam und tobend, im Schwall mit sich fortreissend, ausser Rand und Band geraten. Aussenwelt und Innenwelt haben sich, wie Altertum und Mittelalter in der vollendeten Renaissance, zu glücklichstem Einklang zusammengefunden.

Aber dieser Einklang, zu dem die Wiedergeburt des ganzen Menschen in jenen Tagen der höchsten Blüte gedeiht, ist nur von kurzer Dauer. Seit dem Tode Rafaels keine reine Lösung mehr! Sei es die grausame Hand des Schicksals, die rächende der Nemesis, die Angst schon vor dem Neid der Götter oder die Ahnung des Widerspruchs der Welt zu dem idealen Dasein der Olympischen in Rom. Es genügt schon sich zu erinnern: „nichts ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen“. — Ein einziger Anstoss, ein leichtes Zucken genügt, das Gleichmaß der Schwingungswellen zu verschieben, den Zusammenklang zu stören und zu drangvollem Zu widerwogen, wo nicht schrillem Missklang zu steigern.

3. EIN MALERISCHER STIL?

So stehen wir, wenigstens um einige Winke bereichert, der Frage gegenüber: was wird aus der Renaissance?

„Man hat sich gewöhnt, den Stil, in den die Renaissance sich auflöst oder — wie man sich öfter

ausdrückt — in den die Renaissance entartet,“ unter dem Namen Barock zu begreifen.

Als wesentlichstes Merkmal dieses Stiles wird aber übereinstimmend von den Geschichtschreibern der Kunst „der malerische Charakter“ angegeben.

Besonders Jakob Burckhardt, dessen glänzende Charakteristik für alle folgenden Versuche maßgebend geblieben ist, hat von dem „malerischen Grundgefühl des Barockstiles“ gesprochen und mehr als ein Prinzip, das aller strengen Architektur widerstreitet, in malerischen Grundsätzen erkannt. „Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung, möglichste Verschiedenheit in Haupt- und Nebenformen, in der gleichzeitigen Ansicht homogener Bauglieder, in der Aneinanderreihung hellerer und dunklerer Räume“ u. s. w. hebt er ausdrücklich hervor; aber auch „ein starkes Relief, ein Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper“ im Interesse der Licht- und Schattenkontraste, und „die Scheinweiterung für das Auge, die perspektivische Vertiefung der Fassaden“.

In dieser Auffassung ist ihm, ausser Robert Dohme in einzelnen Aufsätzen, auch Cornelius Gurlitt gefolgt, der sein Buch eine „Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus“ nennt und in der Vorrede besonders hervorhebt, er wolle die Erscheinungen der Baukunst nicht „von vorhergefassten Grundsätzen aburteilen“ (Stuttgart 1887, 3 Bde.).

Ihm hat Heinrich Wölfflin in seiner Schrift „Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien“

(München 1888) ein hartes Urteil gesprochen, das von seinem Standpunkt aus sicher zutrifft, doch gern die zahlreichen Einzelbeobachtungen und unentbehrlichen Vorarbeiten anerkennen durfte, auf denen er selber fußt. Wölfflins Abhandlung hat jedenfalls die Erkenntnis des Stiles in seinem Wesen seit Burckhardt am entschiedensten gefördert. Er geht vor allen Dingen darauf aus, den Ursprung zu begreifen, das Verhältnis des Neuen zur Renaissance aufzuklären. Bei solcher Stellung der Aufgabe liegt die Gefahr nahe, entweder die Gegensätze allzu sehr zu verschärfen, oder andererseits vereinzelte Vorboten des Kommenden schon als Belege des Vorhandenseins hervorzuheben. Dagegen liegt ein unbestreitbares Verdienst in der scharfen Betonung der Herkunft des Stiles von Rom, ja in der Neigung vorerst „überhaupt nur von einem römischen Barock zu sprechen“. Dieser Einsicht liegt bereits Jakob Burckhardts Schilderung zu Grunde, die sich überwiegend auf römische Beispiele beruft, aber durch Seitenblicke auf den weiteren Umkreis wieder unbestimmter wird. Schon hier ist die entscheidende Bemerkung über Venedig. So konnte das historische wie das aesthetische Verständnis nur gewinnen, wenn die Überzeugung: „aus der Hochrenaissance in Rom führt der Weg unmittelbar in den Barock hinein“ einmal entschieden durchgeführt wurde. Die methodische Konsequenz ist heilsamer zur Förderung echt wissenschaftlicher Erkenntnis, auch wenn sie nachträglich modifiziert werden müsste, als unsicheres Schwanken ohne klaren Begriff von der Hauptsache.

Doch konnte es leider nicht ohne nachteilige Folgen bleiben, wenn die andre Seite, die weitere Durchführung des Stiles zu kurz kam. Schon Burckhardt bemerkt, dass die geschichtliche Darstellung bei Bernini unbedingt einen neuen Abschnitt anfangen müsste. Und Wölfflin selbst gesteht, dass man Mühe habe, die durchgehenden Züge zu erkennen und festzuhalten, Anfang und Ende sähen sich wenig gleich. Seine Betrachtung bricht denn auch ab, wo die Bewährung des ursprünglichen Charakters stattfinden sollte; aber dieser Verzicht hat keineswegs vor dem Fehler behütet, einzelne Symptome der späteren Entwicklung schon in die Grundlage aufzunehmen. So ist das Wichtige, das Wölfflin bietet, nicht allein freiwillig ein Bruchstück geblieben, sondern auch als Erkenntnis des Wesens nicht allseitig ausgereift und an den historischen Erscheinungen erprobt, wie dies nur im Verfolg des ganzen Zusammenhangs erreicht werden konnte.

Auch ihm fehlt ausserdem eine bündige Definition des Malerischen, und damit auch der übrigen Künste, so dass er meines Erachtens Architektur und Plastik gradezu einer Verwechslung aussetzt.¹⁾ Diese Unbestimmtheit wirkt aber um so empfindlicher, als der geschichtliche Prozess, der begriffen werden soll, nicht auf die Baukunst allein beschränkt bleibt, sondern vielmehr eine „allgemeine Formwandlung“ bedeutet, die alle Künste durchzieht, — wie er selber weiss —, jedenfalls zwischen Architektur, Plastik und

1) Vgl. Heft I dieser Beiträge, S. 16 ff.

Malerei gleichmäßig an allen kritischen Punkten zum Austrag kommen muss.

Wölfflin gelangt denn auch zu der Ansicht, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen, wie man es bisher versucht hat. Leider gerät er dann selbst auf den erkannten Abweg zurück, und die ganze Analyse des „malerischen Stiles“ in der Malerei, die er voranschickt, scheint nur der folgenden Charakteristik des Baustyles zuliebe vorweggenommen, wirkt aber ebendeshalb auf unerfahrene Leser (wie ich an Schülern und Freunden erlebt) fascinierend, so dass sie dem Circulus vitiosus unvermerkt erliegen. Und grade in diesen Abschnitten (S. 52f. 71ff.) stecken auch die zeitlichen Anticipationen, werden Symptome des Späteren nicht ohne Eingeständnis des Verfassers selbst mit der Wesensbestimmung des Barock verquickt. Und die zusammenfassende Erklärung lautet: „der interessante Prozess, der in Italien beobachtet werden kann, ist der Übergang vom Strengen zum Freien und Malerischen, vom Geformten zum Formlosen.“

Demzufolge hätten wir nach dem allgemeinen Urteil im Barock einen ganzen Stil, in dem „das Malerische in der Architektur“ ausgiebig genug zur Erscheinung gekommen, also ein lehrreiches Beispiel für unsere kritische Auseinandersetzung, die einer ruhigen historischen Würdigung der Jahrhunderte zwischen der höchsten Blüte der Hochrenaissance und dem Beginn der Neuzeit, ja bis zum heutigen

Ringen nach Objektivität, jedenfalls vorangehen muss. Unser Beitrag zur Frage nach dem Malerischen, mit seinem Versuch, den Grundbegriff wenigstens für die Malerei als solche zunächst festzustellen und seine Entwicklung durch mafsgebende Perioden der Geschichte zu verfolgen, hat uns hoffentlich auch hier schon den Weg bereitet. Unser Standpunkt hat sich der Frage nach dem Wesen des Barock gegenüber schon verschoben, und zwar besonders in zwei Beziehungen:

Erstens haben wir die Berechtigung des Malerischen in der Baukunst selber nachzuweisen versucht, sind also vor dem engherzigen Vorurteil bewahrt, als ob malerische Absichten an und für sich den Ruin der Architektur als Kunst bedeuten müssten oder mit aller strengen Architektur in Widerspruch gerieten.

Zweitens haben wir im Fortschritt der Früherenaissance und Hochrenaissance selbst bereits Anwandlungen malerischer Tendenz zu erkennen geglaubt, können also von vornherein Wölfflins Ergebnis beipflichten, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen; der „malerische Charakter“ könnte kein hinreichend unterscheidendes Merkmal dieses Neuen gegenüber der Renaissance ergeben, wie man bis dahin meint.

Damit ist aber drittens ein engerer Zusammenhang zwischem dem Barock und dem grossen kunstgeschichtlichen Prozess anerkannt, den wir „Renaissance“ nennen. Der Barock ist eine Abwandlung

der Renaissance; es fragt sich, wie weit er etwa eine Auflösung, oder gar, wie Andre sich ausdrücken, eine Entartung ihres Wesens bedeute. Ich will mit dem Wort „Abwandlung“ jeden moralischen Beigeschmack vermeiden, den „Entartung eines Charakters“ so leicht bekommt, wenn es sich tatsächlich auch mehr um Entstehung einer Abart in naturwissenschaftlichem Sinne handeln könnte, bei dem ethische Reflexionen vorerst nicht zu Worte kommen sollen. Eben deshalb, weil wir beim Barock noch immer den breiteren Strom der Renaissance weiterfluten sehen, mag sein Lauf auch müder, sein Bett seichter werden, eben deshalb erstreckt sich unsre Betrachtung weiter auch auf das Rokoko.¹⁾ Auch ihm stellen wir die Frage, wie steht es mit dem Malerischen in der Architektur?

Erst die Erweiterung der Hauptfrage: welchen Anteil hat die Malerei als eigene Grofsmacht an der Stilbildung dieser Perioden überhaupt? — vermag zur ersehnten Einhelligkeit in der Beurteilung der historischen Tatsachen und zur fruchtbaren Verwertung aesthetischer Erkenntnis hindurchzuführen.

Ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich den Leistungen der Vorgänger die Anerkennung zollen,

1) Die Schrift von Paul Schumann, Barock und Rococo, Leipzig 1885, trägt diesen Haupttitel mit Unrecht; sie enthält im Wesentlichen nur „Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden“, wie der Untertitel lautet, und sucht in einer Einleitung dem Rokoko an der Hand der Theoretiker jener Zeit beizukommen, — ein Versuch, über den ich an seiner Stelle meine Ansicht aussprechen muss.

die jeder an seinem Teil verdient hat und bei dem Stand der Forschung erwarten darf; denn ohne ihre Vorarbeit würde es mir nicht möglich sein, meine Gesichtspunkte auch nur soweit durchzuführen, wie ich es im Folgenden versucht habe. Für grosse Kapitel freilich fehlt die Beschreibung, Veröffentlichung, Beobachtung nach durchgehenden Gesichtspunkten fast vollständig, weil man sich gewöhnt hat, die innere Raumbildung als solche über den Einzelformen zu vergessen, statt immer von ihr als Hauptache auszugehen. Dagegen habe ich mir zur Pflicht gemacht, überall, wo ich die Feststellung des Sachverhaltes bereits vorfand, sie möglichst ebenso herüberzunehmen, um so die objektive Zuverlässigkeit meiner oft sehr abweichenden Erklärung zu sichern. So wenigstens wird eine Verständigung über die Tatsachen, die wir ins Auge fassen, am schnellsten erreichbar sein, und die Differenz der Ansichten, die ich gewärtigen muss, sich nur auf die Auslegung oder Verwertung des Materials beziehen können. Diese Geduldsprobe für mich schien vielleicht überflüssig, wenn meine Schrift sich allein an Fachgenossen wendete, die sich mit diesen Perioden der Kunst eingehend beschäftigt haben, so dass sie keiner Schilderung bedürfen; sie wurde notwendig für jeden weiteren Leserkreis, dem am liebsten die wenigen entscheidenden Beispiele, die ich auswähle, nicht allein in Worten, sondern auch in Abbildungen vorgeführt werden sollten.