



## **Barock und Rokoko**

**Schmarsow, August**

**Leipzig, 1897**

4. Bildner und Baumeister

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84815)

bildes: ein ewiges Geschehen, ein ewiges Erleben in der Vorstellung bis ans Ende, wo es Ereignis wird, über Nacht, wo aus dem unaufhaltsamen Strom des Werdens, aus der ruhelosen Bewegung zwischen Entstehen und Vergehen, aus dem Kampf zwischen Leben und Tod auf einmal die Scheidung von Oben und Unten da ist, nach dem jüngsten Tag in Saecula Saeculorum.

Natürlich zeigen alle andern architektonischen Gebilde Michelangelos die nämlichen Eigentümlichkeiten, die wir damals an seinen Bildwerken beobachten, so besonders auch Porta Pia, die als Tor demgemäfs im Zusammenhang mit der Stadtmauer, d. h. mit dem Körper Roms, gedacht ist: — die Massigkeit des Leiblichen und den einseitigen Ausbruch des Innenlebens in gewaltiger Steigerung eines plötzlichen Motivs. Das kann bei einer so starken Subjektivität garnicht anders sein, zumal da diese Verbindung von Eigenschaften, wie wir nachzuweisen versucht, untrennbar und unentbehrlich ist zum Ausdruck des neuen Wollens, das seine Kunst von allem Früheren, von der Antike wie vom Mittelalter und von der Renaissance grundsätzlich unterscheidet.

Wer einmal das plastische Prinzip in dem architektonischen Schaffen Michelangelos bis in das innerste Leben des organischen Körpers zu erkennen gelernt hat, wird sich mit uns auch gegen unfertige Erklärung auflehnen, die bis zu dieser Wurzel seiner Gebilde nicht vordringt und deshalb einseitig bleibt.



Wer noch allein an der äusserlichen Organisation durch die gewohnten Ordnungen und deren rücksichtslose Behandlung, am Zusammenschieben einzelner Bauglieder oder gar an dem dekorativen Beiwerk und Auswüchsen aus dem Überschuss dieser Einzelkräfte hangen will, der wird zu unparteiischer Würdigung und einheitlicher Charakteristik nicht gelangen.

Dann lautet das Ergebnis wol: „der Barock suche überall nur den Ausdruck des Massenhaften, des Schweren, des Lastenden, zur Versinnlichung eines leidentlichen, erdrückenden Zustandes; deshalb entbehre die Materie der vollkommenen Durchgliederung, verharren alle Teile in stofflicher Befangenheit, überwältige uns die unvermittelte Kolossalität seiner Gebilde, ein Zug zum Schweren, zum Breiten überall.“ Burckhardt und Wölfflin gehen von der Betrachtung der Einzelformen aus<sup>1)</sup>; versuchen auch wir ihrem Gang gerecht zu werden, um zu sehen, zu welchen Erträgnissen das führt, so ergibt sich vielleicht eine Verständigung, wie wir sie wünschen.

Wenn Wölfflin sagt: „die Form ringt mit der Masse, aber das Erreichte bedeutet im Vergleich zur Renaissance eine Rückbildung zu einem formloseren

1) Von dekorativen Einzelheiten auszugehen, wie es bei Wölfflin geschieht, ist freilich wenig ratsam. Er stellt z. B. a. a. O. S. 27 die Balusterform der Renaissance und die des Barock einander gegenüber; beide Formen aber kommen nebeneinander auf einem Gemälde des Paolo Veronese (im Salon carré des Louvre) vor, ja noch mit einer dritten Variation, der Umkehrung des angeblichen Barockbalusters zugleich.



Zustande“, so entsteht die Anschauung, als käme die Form von Aussen an den Stoff, bleibe aber in dem Zustande unfertiger Ausbildung darin stecken. — An andrer Stelle spricht er von „Säulen, die von der Mauer nicht loskommen, etwa zur Hälfte noch darin stecken, aber nach Befreiung ringen,“ also von einem innern Antrieb. „Die Formglieder vermögen aus der erstickenden Umhüllung der Mauer sich nicht loszulösen.“ — An dritter Stelle heisst es: „die Aktion bleibt nicht einzelnen Kraftgliedern überlassen, sondern teilt sich der ganzen Masse mit, der ganze Körper wird in den Schwung der Bewegung hineingezogen“, — die Absicht geht „auf den Ausdruck einer bestimmten Bewegung in diesem Körper“. Das ist der Punkt, wo auch wir einsetzen können, wenn nur ein plastisch organisches Prinzip von Innen her gemeint ist, das als Wachstum wirkt, im Ganzen und im Einzelnen. Die Absicht geht nicht „auf die Schönheit des Gewächses, wie Winckelmann sagte“, wenn es den fertigen, in sich vollkommenen Organismus bedeuten soll, der in seiner „Blüte“ die höchste Annäherung an seine „Idee“ erreicht hat, sondern sie geht auf das Wachstum selber, den Verfolg des Werdens, das Leben vor unsern Augen, den mimischen Ausdruck eines Motivs. Doch können wir nicht als allgemein gültig zugestehen: „der Barock gebe nirgends das Fertige und Befriedigte, nicht die Ruhe des Seins, sondern nur die Unruhe des Werdens, die Spannung eines veränderlichen Zustandes“. Der Barock giebt in der Tat Beides, aber das Eine nicht ohne das



Andre, die Ruhe des Seins nicht ohne die Unruhe des Werdens; er giebt erst die Spannung des Strebens und dann den Erfolg, aber diesen wirklich als Abschluss, als Fertiges, das uns befriedigt. So löst sich die Reihe der Einzelbeobachtungen, wenn sie nicht vorschnell verallgemeinert werden, in eine künstlerische Ökonomie auf; nur jedes Moment an seiner Stelle, und alle in Beziehung zu einem Ganzen. Es ist System darin, selbst in dem „Wider-sinn“, den die Klassiker hier finden, deren mildester, verständnisvollster noch von „Fieberphantasieen“ redet. Es gilt die Komposition im Grossen zu verstehen.

Das von Innen her gestaltende Formprinzip, das die ganze Masse durchdringt, kann aber in einem Beharrlichen, wie das Bauwerk es sein muss, gar nicht anders verkörpert werden, als in partiellem Erfolg, gleichsam im Übergangszustand erstarrt. Wir müssen die Form an einzelnen Stellen soweit fertig sehen, dass wir das gewollte Ziel bestimmt genug daraus abnehmen können, die lebendige Kraft muss nicht nur in voller Stärke hervordringen, das Einzelglied fertig zu bringen, sondern mit einem Überschuss, dem wir zutrauen, auch das Übrige zu erfassen und auszugestalten im selben Sinn. Damit erklären sich alle Symptome der „unvollständigen Durchformung“ auch aus dem plastischen Prinzip. „Die Form wird nicht mit einem Mal gegeben, ganz und voll und klar, sondern man schafft gleichsam eine Bildungssphäre, einen Komplex von Linien, wo man unsicher bleibt, welche die richtige sei.“ —



Diese Vervielfältigung des Umrisses entspringt zunächst aus dem plastischen Wollen, giebt den Werdeprouzess, das Verfahren der Körperbildung, wie in natürlichem Wachstum. Wendet sich die Auffassung des Betrachters aber vom Drang der innern Kraft ab und dem Zusammenhang der äussern Form mit der Oberfläche der Umgebung, also vielmehr der fortbestehenden Verbindung mit der Umhüllung unorganischer oder ungeformter Materie zu, dann freilich entsteht für das ästhetische Gefühl etwas ganz Andres, nämlich die Wirkung im Sinne des Malerischen, eben des Zusammenhangs der Dinge im Raum oder zunächst in ihrer flächenhaften Ausbreitung im Nebeneinander. Das sind zwei sehr verschiedene Dinge. Ich habe deshalb im plastischen Sinne, auch in der Raumbildung (von S. Peter und S. M. degli Angeli) den Ausdruck „Bildungssphäre“ absichtlich beibehalten, im malerischen Sinne wäre es das „Milieu“, — „Ambiente“, die Sphäre kosmischer oder geschichtlicher Einflüsse von Aussen her, die Mitwirkung des weiten Weltzusammenhangs auf das Einzelwesen. Davon ist hier, bei Michelangelo sicher nicht die Rede; sondern wir müssen auf dem plastischen Erklärungsprinzip beharren, da es gilt der Absicht des Bildners in erster Linie gerecht zu werden, nicht der Wirkung auf den Beschauer.<sup>1)</sup> Der Eindruck des „Malerischen“ ent-

1) Zur Verdeutlichung noch ein Beispiel aus der Zeichnung. Im Skizzenbuch zu Venedig befindet sich eine Studie nach den drei Grazien, in der ich nach wie vor Rafaels Hand erkenne. Da sind die Umrisse der Körper nach den Marmorfiguren in mehreren An-



steht nur, weil das betrachtende Subjekt seinen ästhetischen Standpunkt gewechselt hat, nämlich von dem plastischen, der Körperbildung und ihren Interessen als solchen, auf den malerischen, mit seinem anderweitigen Beziehungsreichtum, übergetreten ist. Uns ist die Intention des Bildners Michelangelo zunächst allein maßgebend.

Erfassen wir aber den plastischen Trieb, den Ausdruck der Kraft, so entsteht eben dadurch „ein Bewegungsausdruck: die Form scheint sich erst sammeln zu müssen“, und die unfertige bewahrt desto mehr ihren Zusammenhang mit dem drinnen wohnenden Willen, den Ausdruck des Seelischen, die Beziehung des Teiles zum Kern des Ganzen. Deshalb „begränzen sich auch die Formen nach oben und unten nicht mehr so exakt wie früher“, denn das Einsetzen unten will den Zusammenhang mit der Wurzel fühlbar machen, das Abschliessen oben will dem freiwilligen oder doch vorgeahnten Aufhören des Triebes, der Befriedigung im Erreichten Sprache leihen. Deshalb ein Formenreichtum, wie ihn die krystallinische Bildung, deren Gesetz wir von Anfang überschauen, nicht aufweist, sondern erst die organische Natur zeitigt, die oft im Wipfel des Baumes

---

laufen neben einander zu sehen, nur um die Gränze der plastischen Form auf das Papier zu werfen, also sicher nicht der malerischen Wirkung zu liebe. Ich habe den Eindruck als „beweglicher Umriss“ charakterisiert. Dem selben Zweck folgen auch die Strichlagen der innern Schattierung, d. h. sie dienen der Modellierung, gehen noch nicht von der Form weiter auf die Umgebung, auf den malerischen Zusammenhang mit dieser.



eine Verzweigung und Verästelung sehen lässt, die wir aus dem Stamm allein nicht vermuten, während die Wurzel das gleiche Verfahren im Grunde des nährenden Bodens verhüllt. Sollte nicht die Säule dem Pfeiler Platz machen, wie es der Barockstil zunächst entschieden verlangt, um die Masse als Ganzes desto fühlbarer zu betonen, vor Vereinzelung zu bewahren? — sollte Michelangelo nicht eben deshalb seinen Bündelpfeiler am Kapitol nur unvollständig mit Pilastern bekleiden, damit die bildsame Masse dazwischen sichtbar werde? — Wo aber eine breitere Masse ohnehin vorhanden ist, sei es eine Wand oder ein Block, da „wirft sich die ganze Kraft auf einen Punkt, bricht mit einem übermässigen Aufwand los, indessen die andern Parteen — (im Vergleich dazu) — dumpf und unbelebt bleiben“. — „Der plastische Ausdruck wächst beständig nach der Mitte zu.“

Und innerhalb dieses Kraftausbruches von Innen her, der zunächst die Fähigkeit des plastischen Triebes bekunden muss, weiter und weiter um sich greifend das Ganze zu erfassen, äussert sich ebenso bestimmt schon die Richtung, in der sich die Kunst der Körperbildnerin in erster Linie zu ergehen pflegt, die Vertikalkraft des Wachstums aufrecht auf der Erdoberfläche stehender Gebilde. Das Motiv des Hochdrangs tritt im Ganzen des Baukörpers hervor, dringt aber bis ins Einzelne, bis in die Fenster und in die Bauglieder hinein. „Die Funktionen des Hebens und Tragens, die früher gleichsam als selbstverständlich verrichtet wurden, ohne Hast und ohne Mühe, werden hier mit einer gewissen Gewaltsam-



keit, mit leidenschaftlicher Anstrengung ausgeübt.“ Deshalb wirft sich die Plastik stärker ausladend auf das Kapitell der Säule, drängt sich im hermenartigen Pilaster die stärkere Masse nach oben, die am Fusse enger aneinander gerückten Gränzen scheinen „so divergierend mit grösserer Schnelligkeit aufzusteigen als parallele Linien“; — deshalb legen die Fenster ebenso ihren ganzen Aplomb nach oben: „von dem klassischen Fenster der Renaissance mit Giebel und Halbsäulen verschwinden rasch die letzteren; sie werden ersetzt durch blosse Konsolen, die Giebel aber deswegen nicht gemäfsigt, sondern im Gegenteil in schwerster ausladender Bildung gegeben.“ Weshalb alle diese Symptome? Es ist die bildsame Masse, die als Ganzes plastische Gestaltung erlangen will, aber nicht Teile verselbständigen zu eigenem Aufbau. Portale sowol wie einzeln stehende Tore sind besonders charakteristische Belegstücke der gewachsenen Öffnung, wie schon am Kapitolspalast die Säulenstellung unten als Hallenöffnung mit dem Rahmen der Fensteröffnung oben zu einem Ganzen zusammenwächst.

So erhalten alle diese Momente die richtige Erklärung wie die volle Verwertung erst in der Komposition im Grossen: Fenster und Nischen wie alle Raumöffnungen, die die Masse durchbrechen, geraten durch diesen Hochdrang und die Durchbrechung der Horizontallagen darüber ausser Verhältnis zu dem umgebenden Abschnitt der Wand. Die Nische mit ihrer Giebelarchitektur, das Portal mit seinem Aufsatz drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo an-



stossen, sie erscheinen wol gar seitlich wie eingeklemmt, so dass der Ausweg nach oben ohnehin sich aufnötigt.

Dann aber tritt in den oberen Teilen Abklärung und Beruhigung ein, so dass z. B. S. Peter auch hier das Kompositionsgesetz, das Streben unten und die Erfüllung oben, ganz entwickelt und bewusst durchgeführt zeigt. „Im grossartigsten Sinn lässt Michelangelo die Formen nach Oben immer reiner und stiller werden, und giebt selbst einem grösseren Hauptteil, wie der Fassade an sich unbefriedigenden Charakter, um der Lösung willen, die erst die Kuppel bieten soll.“

Ebendeshalb ist endlich auch das System der Proportionalität im Barockstil Michelangelos ein durchweg andres als in der Hochrenaissance. Herrscht bei Leon Battista Alberti in der Theorie, bei Bramante und Rafael in der Vollendung stets das Gesetz der Harmonie aller Teile unter einander und mit dem Ganzen, so geht man leicht irre, wenn man hier das Gleichnis vom Organismus anwendet. „Man spricht in solchen Fällen von dem Eindruck des Organischen,“ sagt Wölfflin und fügt bestätigend hinzu, „mit Recht; denn das Geheimnis liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, die in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt.“ — Ich vermag das nicht ganz so aufzufassen. Zunächst würde ich sogar antworten: Nein, mit Unrecht; denn so arbeitet am reinsten und für uns Menschen verständlichsten grade die anorganische Natur. Wo „die mannichfachen Proportionen des



Ganzen und der Teile sich ausweisen, als bedingt von einer allen zu Grunde liegenden Einheit, wo keine zufällig scheint, sondern jede aus der andern sich mit Notwendigkeit ergibt,“ — da verehren wir die objektiven Naturgesetze, die Grundlagen unsrer Welterklärung in ihrem unfehlbaren Wirken, d. h. physikalisches Geschehen, und reden, wenn es die Regelmäßigkeit hervorzuheben gilt, die unsern Intellekt befriedigt, besser von „Krystallisation“. — Das organische Wachstum jedoch der vegetabilischen und animalischen Geschöpfe, selbst der eigne Leib verbirgt uns manches Geheimnis, seine Metamorphose scheint uns vom rätselhaften Walten spontaner Kräfte, von uranfänglicher Organisation des Keimes abhängig; an dessen Vollendung zur reifen Gestalt wirke die eigne Seele mit, als ob in ihrem tiefsten Schoß ein Ideal als Ziel vorleuchte. Ins Organische spielt die Macht des Subjektiven wunderbar hinein. Ja, das sichtbare Wachstum bietet Überraschungen und Übergänge, deren Notwendigkeit wir glauben, die wir für die allein natürlichen oder allein denkbaren halten mögen, aber doch lange noch nicht begreifen. Diese Übergänge des Wachstums eben bieten Proportionen, die unsre regelfrohe, auf jene krystallinische Gesetzmäßigkeit der anorganischen Natur wol eingeübte Intelligenz als unbefriedigend empfinden mag, als dissonierend mit der adoptierten Skala ihres Begriffssystems, eben weil sie rätselhaft und unverstanden bleiben, auf Zusammenhänge weiter weisen, die wir nicht mehr übersehen. Doch grade sie sind Wahrzeichen des Lebens im Unterschied von



dem toten Krystall, der dagegen das Beharrliche verbürgt.

Der feinere Beobachter organischer Geschöpfe, der Anatom und Biologe, der plastische Künstler vollends, erkennt in ihnen die Vorboten der folgenden Entwicklung, die mit dem bereits Vorhandenen nicht mehr stimmen, aber im höchsten Stadium, zu dem der Organismus hinstrebt, ihre Lösung finden. An Stelle der harmonischen Proportionen treten progressive. Solche bietet der menschliche Körper im Übergang vom Knaben zum Jüngling, vom Jüngling zum Manne dar. Nicht umsonst hat Michelangelo als Quattrocentist sich suchend um die Schönheit des Knaben bemüht, vom Giovannino bis zum David als Giganten, während der Hochrenaissance in zahlreichen Gestalten die Vollkommenheit des reifen Jünglings gefeiert bis zum Ideal des starken Mannes im Christus von S. M. sopra Minerva; dann überschreitet er die Gränze jenseits des Höhepunktes an der Hand des Problemes gesteigerter Innerlichkeit, das die gemalten Propheten und Sibyllen an der Decke der Sixtina ihm nahe gebracht. Den Fürstenbildern der Cappella Medici folgt wieder der Fortschritt zur absteigenden Linie des alternden Organismus, vom Entstehen zum Vergehen, soweit die Plastik solchen Aufgaben überhaupt noch folgen kann, ohne sich selber aufzugeben. Da rühren wir an das Recht des umfassenden Naturzusammenhanges, und damit an die Domäne der Malerei.

Die Baukunst vollends kennt die Aufnahme transitorischer Verhältnisse aus dem Wachstum oder



der Entartung organischer Lebewesen nur in sehr beschränktem Umfang. Die Analogie mit dem Organismus ist und bleibt eine Übertragung, weil die Metamorphose der Bauformen überall an dem strengen Gesetz der Krystallisation den härteren Widerstand findet. Das ältere Recht der Beharrung steht jedem Anlauf des lebendigen Dranges nach Bewegung gegenüber, der die architektonische Schönheit gefährdet, ohne die plastische Schönheit rein und auf sich selber gestellt veranschaulichen zu können. Selbst im successiven Gange durch den Raum oder um den Körper, im Nacheinander der Betrachtung stehen immer die Bestandteile simultaner Anschauung, steht das Nebeneinander der festen Formen da, und spotten des Willens, der Bewegung selber sehen will, wol gar an starrer Körpermasse Leben zu sehen verlangt. Wäre diese spontane Regung wirklich da, oder die Illusion nur vollkommen, ohne das Bewusstsein gesetzmässigen Bestandes daneben, so würde der Einfall Schopenhauers sich erfüllen: „der Kampf zwischen Schwere und Starrheit“ lebendig werden und den menschlichen Bewohner bald aus seinem Hause, den frommen Beter bald aus seinem Tempel treiben.

Michelangelo, der Bildner, versucht die Durchführung organischen Gestaltens in der Baukunst weiter zu treiben, als die klassische Architektur der Antike sowol wie der Renaissance sich träumen liess; er nähert sich im Ausdruck des Gebarens unläugbar dem mimischen Prinzip der Steinmetzenbaukunst des Mittelalters: aber er ist selbst ein zu gewaltiger Kenner der tiefsten Geheimnisse plastischer Kunst, um über



diesem Streben im Bauwerk den ewigen Unterschied zu vergessen, der architektonische Schönheit von plastischer trennt. Dieser Irrtum blieb einem Borromini vorbehalten, oder vielmehr auch er kennt die Gränze wol, setzt sich nur willkürlich darüber weg, weil es ihm lediglich auf die Wirkung beim Beschauer ankommt, während die Wahl der Mittel ihm keine Skrupel macht. Die konstruktive Lösung des Centralbaues in ihrer knappsten Form, wie sie in Michelangelos S. Peter vorliegt, beweist den Abstand zur Genüge.

Wol aber kommt es Michelangelo darauf an, das ganze Bauwerk ebenso psychologisch zu durchdringen, wie er die Natur überhaupt, die weite Welt mit seinem Bildnergeist zu durchdringen und bewältigen sucht, so genial — wenn auch immer einseitig —, wie Dante, vom Standpunkt seiner Weltauffassung aus, es als Dichter getan.

Er allein verfällt auf die kühne Verbindung eines unteren Teiles im Zustand des unbefriedigten Werdens und eines oberen im Zustand des ruhigen Seins, der gewaltigen Anspannung der Kraft mit dem Vollgenuss ihres Überschusses auf der Höhe. Dieser Gedanke mochte dem statuarischen Künstler zuerst aufgehen, mag nur ihm erwachsen können aus dem Gegensatz der geistigen Ausdrucksfähigkeit und mannichfaltigen Betätigung zwischen der unteren und der oberen Körperhälfte des Menschen. Die statuarische Kunst seiner Zeitgenossen hatte diesem Übelstand, der die Gestalt als solche ganz zu verwerten hinderte, durch das künstliche Mittel des



Kontrapostes entgegen gearbeitet, und besonders die Bemühung Andrea Sansovinos war darauf gerichtet gewesen, dem Kontrast zwischen Spielbein und Standbein ein Aequivalent zwischen den beiden Armen zu gesellen, und zwar so, dass die Entsprechung in diagonaler Richtung je eine der oberen Extremitäten mit einer der unteren verband. Durch dieses Chiasma wurde die Einheit zwischen Unterkörper und Oberkörper hergestellt, zugleich aber ein Gegensatz zwischen der ruhigen Körperlichkeit des Organismus in der einen und der beweglichen Leitungsbahn des Motivs in der andern Diagonale geschaffen. Auf dieser Grundlage wirkt Michelangelos statuarische Kunst vertiefend, vergrößernd und verinnerlichend weiter, bis er zu jenem gewaltigen neuen, subjektiv modernen Stil der Plastik gelangt, den wir zu verstehen uns vorhin bemüht haben. Gerade von diesen Voraussetzungen seines bildnerischen Denkens aus wird es bedeutsam, dass er in der Architektur den Gegensatz aus der diagonalen Richtung im beweglich gedachten Menschenleib in die Vertikale des ruhig gedachten Baukörpers überträgt, zurückverlegt in Unten und Oben, wie in den Anfängen der Statuenbildnerei das Abbild unbeweglicher Gottheiten, die Beharrlichkeit eines Prinzips gegeben wird.

So aber gewinnt er auch hier den Eindruck der Bewegung, eines Motivs, den Ausbruch lebendiger Kraft auf einen innern Impuls. Man denke nur an die eine Gestalt, die als Meisterwerk der Antike damals die Phantasie so mächtig ergriff wie

Schmarsow, Barock und Rokoko.

8



keine andere: den Laokoon, wie er mit letzter verzweifelter Anstrengung sich der furchtbaren Umstrickung zu entwinden trachtet und mit beiden Armen abwehrend hinausdrängt aus dem Knäuel empor. So ringt Michelangelos Jehovah mit dem Chaos, aus dem er als Wolkenschieber hervortaucht auf dem Bilde der Sixtina; so wälzt die Gebärde des Weltenrichters bei der Wiederkehr die Gestaltenströme durch ihren Machtbefehl zur Hölle hinab, zum Himmel hinauf. Wie leicht wurde, bei dem fragmentarischen Zustand vollends, nach Abstreifung der Schlangenstücke dieser arbeitende Laokoon zum Atlas, der die Himmelskugel auf sich nimmt. Da liegt der Übergang des Hochdrangs als plastisch-struktives Motiv unter der Kuppel des Domes von S. Peter begreiflich genug angebahnt, und zwar in ganzer Massigkeit.

In der Übertragung eines solchen Kontrastes zwischen unruhig drängender Vorbereitung und befriedigender Klärung auf eine Tiefenaxe, also zwischen einem ersten und einem folgenden Raum sahen wir das nämliche Prinzip ja schon in der Laurenziana. Daraus ergibt sich, wie von selber, wenn man die Anlage des Kapitolsweges, die Absichten mit Palazzo Farnese und die Raumbildung von S. M. degli Angeli hinzunimmt, die Ausbildung eines ähnlichen Gegensatzes zwischen Aussen und Innen oder die Durchführung strengster Übereinstimmung zwischen dem Innenraum und dem Aussenbau als verschiedene Möglichkeiten, die je nach dem Charakter der Aufgabe zu Gebote stehen, — d. h. die Grundlagen



eines umfassenden Systemes psychologischer Kompositionskunst für das ganze Gebiet der Architektur.

Die volle Einheitlichkeit des Ganzen entspricht dem Ideal statuarischer Kunst, dem Götterbild, also in der Baukunst seinem Gehäuse, dem Tempel. So steht Michelangelos S. Peter vor uns da, die einzige Durchführung im Sinne eines Gotteshauses, in der Reihe jener Verkörperungen absoluter Machtvollkommenheit, die wir in Centralbauten der Römer und der Byzantiner bewundern, — während der selbe Meister, das darf nicht übersehen werden, für andre Aufgaben andre Formen wählt, für Gemeindekirchen den Langhausbau, oder den Saalbau bevorzugt, mit ganz andrer psychologischer Veranstaltung, wie S. Giovanni de' Fiorentini und S. M. degli Angeli. Dort im höchsten Tempel des Christengottes simultane Anschauung, hier für den Verkehr des religiösen Lebens zwischen Priesterschaft und Volk der successive Verlauf als maßgebende Dominante.

Nur ist auch sein Centralbau bei aller Berufung auf den ursprünglichen Plan aus den Tagen Julius' II., der von Nachfolgern der Hochrenaissance nur entstellt worden, doch ein anderer geworden vom Grund aus bis zum Gipfel; denn Michelangelos Gott ist ein anderer Gott, als der Bramantes und Rafaels gewesen. — Es war ein Gott, der schon den folgenden Generationen viel zu übergewaltig, viel zu persönlich gewaltig erschien, so dass sie diese seine unmittelbarste und unvermittelte Offenbarung wieder verhüllten und verkleideten, — durch das Langhaus und andre Zutaten mehr.