



**Barock und Rokoko**

**Schmarsow, August**

**Leipzig, 1897**

5. Sein Barockstil

---

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

Versuchen wir darnach die struktive Idee des Barockstiles, die Michelangelo darstellt, noch einmal in ihrem genetischen Fortschritt zusammen zu fassen.

Die erste Bedingung für die Analogie des Bauwerks mit dem Menschen ist für den Bildner die unbedingte Herrschaft der Vertikalaxe im Sinne der Einheit des Individuum wie der Richtung des Wachstums. Zur Aufrechterhaltung der Erstern wird also in seinem Raumgebilde die Einheitlichkeit des Innenraumes gefordert. Diese mag einfache Einheit ohne jede Gliederung in Nebenräume, also zugleich strenge Geschlossenheit sein, wird aber entschieden organischer, im Sinne vollkräftiger physischer Ausstattung und reicherem psychischen Lebens, wenn eine Begleitung von Nebenräumen hinzutritt. Aber strengste Subordination dieser Weiterungen unter das monarchische Prinzip, das im mittelsten und höchsten Hauptraum sich zweifellos ausprägt, wird wie Rückgrat und Kopf auf einer Axe bei der Statue gefordert. Weitere Lockerung und selbständiger Durchbildung der Teile würde zur Gruppenbildung übergehen.

Die absolute Einheitlichkeit oder strenge Konzentration um eine Dominante fordert im Innenraum auch Einheit der Beleuchtung oder ebenso zweifellose Unterordnung unter die Centralstelle. Hier bewährt sich die fortgeschrittene Auffassung des Organismus von seinem Kerne her, gegen die jede sonstige Organisation mit Säulenordnungen oder gar Wandbekleidung nur sehr viel äusserlicheren Wert behält. Dieser durchgreifende Unterschied von allem Früheren verbindet sich aufs Innigste mit dem Gefühl für die

Einheit des Bewusstseins, die Überlegenheit des persönlichen Geistes, besonders als Wille und Erkenntnis.

Das nämliche Prinzip prägt sich sodann im Aussenbau durch strenge Geschlossenheit und allseitige Abhängigkeit von einem Gipfelpunkt an sich selber aus. Der Baukörper duldet keine Raumöffnung nach Aussen bis auf den Eingang, an der Fassade, die sich ebenso wenig selbständig geltend macht. Fenster sind nur wie Augen offen oder blind, Nischen wie Eintiefungen, Einziehungen am Leibe.

Schon damit ist das plastische Ideal der isolierenden Geschlossenheit und Ablehnung ringsum im Monumentalbau Michelangelos festgestellt. Die Vertikalaxe des Centralbaues gewinnt nun aber noch einen besondern Sinn als Richtungsaxe des Wachstums, in deren Entwicklung die Analogie mit dem menschlichen Geschöpf sich weiter ausgestaltet. An ihr vollzieht sich die Wiederholung homologer Glieder in leichterer und vollkommnerer Form von Unten nach Oben, wiederum ein wichtiges Bildungsgesetz sowol für den Innenraum, wie für den Aussenbau, als Auseinandersetzung der Höhendimension mit den beiden Horizontalaxen, nach Maßgabe der Proportionalität und der Symmetrie bei aufrecht gewachsenen Geschöpfen.

Als Ausdruck des organischen Wachstums gibt sich also die Erscheinung, die man nach dem verwandten Prinzip der Gotik, dem schlankeren Hochstreben, hier als Hochdrang der Masse bezeichnet.

Dies Prinzip beherrscht ebenso das System der Bauglieder, nach dem man sonst die Durchbildung

zum „organischen Stil“ (nach Burckhardt) zu beurteilen pflegt. Der Barock redet mit ihnen eine ganz andre Sprache als die Renaissance, schon weil er jede Form sowol in positiver wie in negativer Bedeutung verwertet, je nach der Mitwirkung der Nachbarschaft, also je nach dem Vorzeichen in der Syntax und im Zusammenhang des Ganzen, der seinerseits viel inniger wird. An Stelle der Mehrzahl von Geschossen, wie die Renaissance sie über einander schob, tritt demgemäß nun die Durchführung einer einzigen Hauptordnung, die alle Geschosse durchdringt, und zwar durch kolossale Grösse, Verdoppelung u. s. w. verstärkt. So werden auch Zwischengeschosse nicht mehr dekorativ verläugnet, sondern können ihrem Werte nach in die Entwicklung aufgehen, sogar sehr charakteristisch eine Periode des Wachstums gleichsam gegen die folgende absetzen, Anlauf zu neuem Aufschwung oder Überleitung zu einem folgenden werden. So auch die Attika, die sich dem Hauptgesims gesellt, um wieder etwa weiter zurückliegende Teile des hinausragenden Mittelkörpers vorzubereiten und den Zusammenhang der abhängigbleibenden Vorlagen mit dem Kern aufrecht zu erhalten.

Diese Vereinheitlichung Hand in Hand mit dem Hochdrang zeigt sich dann ebenso in der Flächengliederung, in Portal-, Fenster-, Nischen-Architektur, bis hinein in Schilder, Kartouchen und sonstiges Beiwerk. Die Plastik wirft sich nach Oben ans Kopfende und hier dann gern wieder auf die Mittelaxe, weil eine gleichmäßig fortlaufende Reihe solcher

nach oben wuchtiger Glieder stets den Eindruck des Lastenden, Schwerfälligen hervorbringt, und zwar unbeholfener, als es dem organisch beseelten Kraftgebilde gemäfs wäre. So wirkt der Hochdrang weiter auf die Fassadenbildung und führt auch hier die Gesetze statuarischer Gestaltung und monumentaler Gruppierung durch; das heisst, er beseitigt die Horizontalgliederung, die einfache metrische Reihung und Alles, was sonst die Breitenausdehnung als solche geltend macht, und bevorzugt statt dessen die Symmetrie mit betonter Dominante, hält also das Gesetz der körperlichen Gruppe aufrecht. Ich erinnere nochmals an das Verhältnis von Laokoon zu seinen Knaben.

Jede Verwechslung dieses durchgehenden Hochdrangs mit dem gotischen Hochstreben als Ausstrahlung ins Unendliche bleibt ausgeschlossen durch das Hineinnehmen und Hinaufnehmen eben der Wucht selbst, des zweiten Faktors, der sich im Barockstil untrennbar mit dem Vertikalismus verbindet, — das ist die Masse des Körperlichen.

Dieser Stil greift tiefer in die unorganische Materie, als es zur Grundlage der Gestaltung notwendig wäre. Die Quantität der aufgewendeten Masse wird vergrössert, und insofern darf von „Massigkeit“ die Rede sein, doch nirgend für sich allein. Dieser Ausdruck würde irre führen, sobald man annahme oder die Vorstellung erweckte, der Stoff sei lediglich seiner selbst willen da, mit seiner erdrückenden Schwere, sei den Formen zur Last. Auch wenn man, wie Henke, vom Leibe der Menschen

Michelangelos sagt, er sei ihnen zur Last, zu nichts nütze, so sind die Wesen, die sich zu diesem Körper so verhalten, eben damit postuliert, wir ergänzen die Seele, die darin haust, den Geist, der etwas damit anfangen möchte, hinzu. Der bildliche Ausdruck des Anatomen beweist also nur, wie stark durch diesen Marmorleib, den der Bildner allein zu geben vermag, der ganze Mensch, sein Innenleben mit versinnlicht worden ist. Der Körper ist also vielmehr notwendig als Gegengewicht des Innenlebens, als Träger der gewaltigen Energie des Willens, selbst wenn seine Last und dieser Wille auseinandergehn. Die Wucht der physischen Ausstattung muss vor allen Dingen jeden Anschein aufheben, als sei eine Abirrung ins Gebiet asketischer Weltflucht, in abstrakte Vergeistigung im Spiel, statt der vollen Intensität leidenschaftlicher Affekte, die den Kraftmenschen der Renaissance in ihrem Schiffbruch gefolgt war.

Die „Massigkeit“ bezieht sich zunächst nicht sowol auf den äussern Eindruck als auf den innern Kern des Baues. Michelangelo lernt den antiken Kolossalbauten die massive Festigkeit des Baukörpers ab, und verwendet sie wie jene, nicht in der Absicht auf brutale Schwerfälligkeit, sondern auf Weiträumigkeit und Hoheit zugleich. Deshalb lehnt er auch das sinnlich wirksamere Massenelement ab, das ihm am Äussern heimatlicher Paläste vor Augen stand, die toskanische Rustica, die selbst Bramante für seinen malerischen Standpunkt nicht verschmähte. Michelangelos Masse ist keine solche, aus der man Berge türmen, sondern eine viel entwickeltere Materie,

aus der man Menschen erschaffen kann. Sie ist auch nicht aus Blöcken aufgeschichtet, sondern aus innerer Naturkraft gewachsen, also nicht von Aussen, sondern von Innen geformt. Sie wird als zusammenhängend und gleichartig empfunden, wie der Marmor, das Erz, die Thonerde, aus der er Statuen bildet; dabei ist es gleichgültig, wie sie sich tektonisch zusammensetzt oder bekleidet. Er sieht nur den bildsamen Stoff, der sich modellieren lässt, und fühlt die Gestaltung als Bildner durch, wenn auch gigantisch aus eignem Wachstum sich vollziehend, indem er gleich dem Schöpfer seinen persönlichen Willen hineinversetzt, als sei er die spontane Triebkraft der Materie oder der Erdgeist selber.

Wie der Bildhauer jedoch seine Gestalt zu dauerndem Bestande dem harten Stein aufnötigen muss, so dass die Hand, den funkensprühenden Meissel schwingend, nicht selten erlahmt, so feurig auch der Geist den Marmorblock in Angriff nahm, — so schaltet und waltet der Baumeister mit ganz andren Massen, und im Widerstand der Beharrung selbst, die er sichern will, erstarrt wol der unmittelbare Aufdruck seiner eigensten Empfindung mehr noch als dort.

Damit ist jedenfalls die Grundlage für die plastische Durchformung gewonnen, die sich von Innen nach Aussen vollziehend supponiert wird, nicht umgekehrt wie bisher. Die Bauglieder wachsen erst aus dem geballten Klumpen hervor, sie können sich nicht vollständig loslösen, oder gar von Aussen, ursprünglich vereinzelt, in Koordination und Subordination zusammen treten zu einem systematischen Ge-

füge, wie die Bausteine der geschichteten Wand auch, wie die sogenannten organischen Säulenordnungen mit ihrem Gebälk und wie verschiedene Stockwerke aus solchen Bestandteilen sich übereinander schieben. Sie bleiben vielmehr wie unsre Gliedmassen bündig mit dem Rumpfe. So erklärt sich die „Mauersäule“, die Pfeilerbildung, selbst die Begleitung der Pilaster durch Hälften in Profil, das Rahmenprofil der Wandfläche, wie deren Einziehung, als lauter Stadien des lebendigen Wachstums. Ganz irreführend ist die Auffassung als Symptom des Verfalles, der erlahmenden Durchformung oder gar als Mangel der plastischen Kraft, denn nirgends ist die Form verschwommen, überall scharf genug die gewollte Abstufung erkennbar; es wäre also subjektiv von „stofflicher Befangenheit“ zu reden. Die Materie selbst ist als organischen Lebens fähig anzunehmen.

Dagegen begreift sich von selbst das Verschwinden der scharfen Ecken und Kanten, die Abstumpfung des Harten und Spitzigen, ja die Rundung im Anlauf der senkrechten Wand sogar (aussen an S. Peter), das Wulstige, Vollsätige der entwickelteren Formen überhaupt, wie das Überquellen des bildsamen, noch von Innen her im Fluss begriffenen Materiales, die Abundanz, der Pleonasmus im Ausdruck des Einzelnen, der so mit wortkargem Ernst und ablehnender Strenge, die man darin gesucht hat, wol nicht immer übereinstimmt.

Michelangelos Auffassung des Organismus geht eben tiefer als bisher jemals in der Baukunst, nämlich bis an den Sitz des Lebens. Wenn wir aber in der

Architektur einem solchen Genius keine Verläugnung des Bildnergeistes zutrauen dürfen, den er in der Skulptur bewiesen hat, so werden wir uns auch über das Eindringen der nämlichen Erscheinungen, die Einseitigkeit konzentrierter Lebensäusserung, der absichtlichen Ungleichmässigkeit in der Beteiligung des Körpers am Ausdruck nicht mehr wundern, und werden deshalb noch nicht von einem Rückfall in formloseren Zustand sprechen mögen.

Suchen wir endlich von diesem Prinzip aus den Anschluss an das vorher verfolgte der Höhenaxe, mit dem Ausdruck der Einheitlichkeit des organischen Geschöpfes und dem Hochdrang seines natürlichen Wachstums, zu gewinnen, so kommen wir wieder zum Gesetz der Proportionalität und zum höchsten Gesetz seiner Komposition im Grossen: dem Kontrast zwischen Streben und Erfüllung, zwischen Unten und Oben, Aussen und Innen, und allen ihren Modifikationen in Raum und Zeit.

Da röhren wir an die Erkenntnis, dass Michelangelo nicht nur Bildner und Maler wie Baumeister dazu, sondern auch Dichter gewesen, und der Grössten Einer zu seiner Zeit. Seine Architektur enthält auch sowol in ihrer psychologischen Charakteristik der Formensprache, wie in ihrer durchgehenden psychologischen Veranstaltung die unverkennbaren Anfänge einer grossartigen und umfassenden Raumdichtung, die den zeitlichen Ablauf des Erlebens der Raum-einheiten nach einander voraussetzt, also die Verwandtschaft mit poetischer und musikalischer Komposition im Grossen.