



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

3. Der Barockstil in der darstellenden Kunst

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

friedigung liegt in dem Hochdrang der Wassermasse, wie im Triumph des eignen Willens; das ist die übermenschliche Erhabenheit des brausenden Elements, die man liebt.

DER BAROCKSTIL IN DER DARSTELLENDE KUNST

Wir Modernen heute, gesteht sich selber warnend Wölfflin, „wir sind jedenfalls geneigt, die Dinge malerischer aufzufassen als die Zeitgenossen, mehr malerische Absicht hinein zu sehen, als wirklich darin liegt.“ Das trifft die ganze Beurteilung des Barockstils, soweit wir ihn bis jetzt kennen gelernt, und besonders seiner Gartenkunst in Burckhardts Cicerone. „Man muss als prinzipiellen Gesichtspunkt festhalten, dass ein Sinn für Effekte der Beleuchtung“, und viele andre „malerische Wirkungen“ die der Schwesterkunst entlehnt sind, „nicht vorhanden sein kann, solange die Malerei keinen derartigen Geschmack zeigt“. Bevor wir weiter gehen, haben wir einen Blick auf diese andre Kunst zu werfen, ebenso wie es bei Michelangelo geschehen ist, und haben ihren Werken gegenüber die Frage zu beantworten, wie es mit der „Entdeckung des Malerischen“ oder aber mit dem Anschluss an das plastische Gestaltungsprinzip des Barockstiles bestellt sei. Vor allen Dingen wird die Betrachtung der Malerei grade in Rom als Gegenprobe der Charakteristik dienen, die wir bis dahin vom Kunstgeist dieses Übergangs ins siebzehnte Jahr-

hundert auf Grund der römischen Denkmäler entworfen.

Nach Michelangelos Tode geht es mit der Malerei sehr ähnlich wie mit der Architektur: nach den unmittelbaren Abkömmlingen des großen Meisters wie Daniele da Volterra und Marcello Venusti, bei denen man immer noch seine Gedanken vermutet, übernehmen die Manieristen der Spätrenaissance die Aufgaben, die ihnen gestellt werden. „Eine Zeit lang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum Jüngsten Gericht“, schreibt Burckhardt; aber man verstand dies gewaltige Muster des Barockstiles nicht besser als etwa die schwachen Nachklänge der Cappella Paolina dies an die Hand gaben, nämlich als „Gewimmel nackter oder eng gekleideter Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen durch einander stürzen,“ und man malte sie ebenso blindlings „auf einem Raume, der sie nicht zum dritten Teil beherbergen könnte“. — Nach der „frechen Improvisation historischer sowol biblischer als profaner Gegenstände,“ die mit den Brüdern Zuccaro auch nach Rom drang und besonders den Ruhm der Farnese in den vordern Sälen ihres Palastes, wie im Schloss Caprarola, zu verherrlichen half, ja den Vatikan nicht verschonte, müssen wir doch neben Vignola die Existenz der Spätrenaissance auch in der Malerei der ewigen Stadt anerkennen. Aber die Geschichte des Barockstiles befasst sich jedenfalls nicht mit ihnen, sondern erst mit dem Auftreten der Carracci, Agostino und besonders Annibale, der eine Stellung wie Giacomo della Porta beanspruchen

darf. Wie der letztere als Architekt ist Annibale Carracci als Maler besonders wichtig für den Durchbruch des neuen Gestaltungsprinzips in seiner Kunst, die auf strenger Schulung und gelehrten Studien fussend, doch das Ideal Michelangelos verstehen lernt und mit dem ganzen Reichtum ihrer eignen Mittel zu verwirklichen unternimmt. Im unmittelbaren Anschluss an die Raumbildung im Gartentrakt des Palazzo Farnese sehen wir ihn mit seinem Genossen über Alles hinausgehen, was sie bis dahin in Bologna oder im umliegenden Kreis ihrer Kunst ausserhalb Roms geleistet hatten. Annibale steigert sich zum vollsten Vertreter des Lebensgefühls „Schönheit ist Kraft“, soweit sich dies irgend mit dem heimischen Erbeil der Freskomalerei vor Augen stellen liefs, und folgt Michelangelo, dem Begründer des Barock, so eifrig, wie einst Giulio Romano und Sebastiano del Piombo dem selben Meister als Maler der Hochrenaissance gefolgt waren.

Man vergleicht die Decke der Galleria Farnese gern mit Michelangelos Decke der Sistina. Und gewiss ist das lehrreich nach mancher Seite, wie ein Vergleich mit Rafaels Decke der Farnesina es nicht minder wäre; aber wer nur das Gemeinsame hervorhebe, würde sich starker Anachronismen schuldig machen. Für uns bleibt die Hauptsache hier der Unterschied zwischen den Schöpfungen der Hochrenaissance und der des Barock. Bei Michelangelo bleibt die gemalte Architektur, die alle Flächen zerteilt und den Cyklus von Bildern und Gestalten disponiert, als Unterlage für alles Figürliche doch für sich, ein Gerüst

Schmarsow, Barock und Rokoko.

ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Lebendigen darauf und dazwischen, ebenso wie der marmorne Aufbau des Juliusgrabmals. Die Verbindung durch Bögen und Rahmen oben beansprucht vollends keinen architektonischen Sinn als Umdichtung des wirklichen Raumgebildes, sondern hebt im Gegenteil die Einheit der flachen Tonnenwölbung auf, um sie nach dem Prinzip der Hochrenaissance in vielgliedrige Harmonie auseinanderzulegen. Bilder und Gestalten durchsetzen dies System, ebenso mannichfaltig an Wert: hier statuarische, dort dekorative Figuren, hier in vollen Farben, gewandet, dort nackt in natürlichem Fleischton, oder gar in Bronze, in Marmor verwandelt; hier reliefmässige, dort perspektivisch vertiefte Bilder, also bald die Fläche wahrend, bald durchbrechend; aber alle diese räumlichen, körperlichen, augenscheinlichen Werte, zwischen Wahrheit und Dichtung weislich abgestuft, alle Gegensätze harmonisch ausgeteilt und im fortlaufenden Zusammenhang verbunden, ohne irgend welche beunruhigende Spannung von Kontrasten.

Hier dagegen, an der gewölbten Decke der Galleria Farnese, hebt sich über der ruhig fortlaufenden Wandgliederung (die wegen einiger Bedenken gegen Herstellung und Zutaten lieber ausser Betracht bleibt) ein vielgestaltiger Hochdrang der Kräfte doch in durchgehender Einheit empor. Der Raum gewinnt im Stirnband des Simses seine körperliche Geschlossenheit ringsum, und darüber erscheint Alles aus der bildsamen Masse der Umfassungsmauern gewachsen. Tektonisches Rahmenwerk und herkulische Gestalten

in Bronze- oder Naturfarbe, Reliefbilder Grau in Grau oder in vollfarbigem Dasein, Alles ist mit einander verwachsen, durchdrungen, im Zusammenhang des Werdens erfasst und nimmt den ganzen Pomp des Fleisches und der Kraft mit nach Oben, wo die beiden Seiten der Wölbung einander beegnend sich verbinden und Raum lassen für die reichsten Szenen des Bilderkreises. Nur in den Ecken eröffnet sich ein Ausblick ins Freie, so dass dies Drängen und Schieben, dies Arbeiten und Übereinandertürmen doch nicht erdrückend wirkt, sondern immer noch einen Überschuss athletischer Stärke, einen Vorrat neuen Zuwachses zu bergen scheint, der den freien Genuss ihrer Spannung gestattet. Verfolgen wir, von diesem Eindruck des Luftigen durch die Öffnungen aus, die Ökonomie des Malers, so begreifen wir nicht allein die Möglichkeit der Bilder mit dem selben Himmelsblau im Grunde, sondern auch die Stufenfolge zwischen Verwirklichung und Entwirklichung der naturfarbenen oder willkürlich getönten Körper, der Träger und Dränger, und erkennen die entfärbten und erstarrten als Söhne der Karyatiden, die blutwarmen Gesellen aber als plastische Verkörperung lebendiger Kräfte. Hier ist, mit den Mitteln der Malerei erst, die Organisation der raumschliessenden Baumassee vollständig vor Augen gebracht, dass „der Gestalten Fülle verschwenderisch aus Wand und Decke quillt“. Aber vom „malerischen Stil“ wird nur das Vorurteil noch reden. Das durchwaltende Prinzip ist der plastische Drang. Dieser erzeugt die Einheit in der allseitigen Berufung auf

unser Körpergefühl, wie auf unsre Kraftempfindungen. Es ist der Bildnergeist Michelangelos in Annibale Carracci gefahren, — aber nicht aus der Decke der Sistina, sondern aus dem Jüngsten Gericht, nicht der Stil der Hochrenaissance, sondern des Barock.

Sehr wesentlich aber erscheint doch der Unterschied zwischen dem grossen Wandgemälde, das die Weite der Welt am letzten Tag umspannen will, und diesem dekorativen Werke der Carracci, das zunächst den plastischen Hochdrang der sich wölbenden Mauern eines beschränkten Raumes im unmittelbaren Anschluss an die bauliche Wirklichkeit aufnimmt und nur zwischen der statuarischen Gestaltung noch freiere Bilder eröffnet, die weder an Körperrelief noch an Farbenschwere für das Realitätsbedürfnis jener Generation etwas zu wünschen übrig lassen. Michelangelo sucht wenigstens durch plastische Mittel, nämlich durch das Gedränge der körperlichen Erscheinungen Raumwerte zu schaffen, die weitere Tiefenausdehnung fordern; er erweckt durch zahllose Büsten und Köpfe, die übereinander hervortauschen, wenigstens den Eindruck des Unübersehbaren; wenn sich auch nirgends die unendliche Tiefe des Raumes öffnet, will doch die Menge des Gestalteten nicht aufhören; Welle auf Welle taucht als Form empor, sowie sie unser Blick erreicht, so dass ein Gewoge sich uns entgegendrängt, als wollte das Meer noch ein Meer gebären. Von alledem ist an der Decke der Galleria Farnese nichts zu spüren! Nichts vom Unergründlichen, Unfassbaren, Endlosen, das Wölfflin hineingesehen hat, nur das Unerschöpf-

liche der Gestaltungskraft, das Uermüdliche des Gebarens von Innen heraus, das auch jenseits des Anschaulichen noch zu wirken scheint. Aber alles ist nah, absehbar, beinahe tastbar. Und jener Eindruck eines Plus sichert nur der Anstrengung organischer Geschöpfe unsern Glauben an das Bestehen dieses Kraftaufwandes vor und nach dem Gegenwärtigen, während wir betrachtenden Menschen wol wissen: der Wille sei stark, unser Fleisch ist schwach; auch Giganten von unsrer Art erlahmen. Die Malerei ist eben in diesen Hünenleibern Ein Fleisch geworden mit der Architektur, nimmt also vom Wesen dieser Schwester den Charakter der Beharrung an. Die unverbrüchliche Fortdauer der veranschaulichten organischen Kraft ist ästhetisch notwendig für das gemeinsame Kunstwerk, das durch und durch plastisch gedacht ist. Da darf noch kein Hang zum Dämmerschein des Nirvana gewittert werden, eine derartige Interpretation wäre abermals Anachronismus.

Nach diesem schlagenden Beispiel für die plastische Tendenz des Barockstiles auch in der Malerei, wie er als Erbteil Michelangelos in Rom sich weiterzeugt, bedarf es keiner weitem Belege für die nämlichen Symptome in den Gemälden sonst. Die Lebenskraft des plastischen Gestaltens geht so sehr in diesen Schwesterkünsten auf, dass die eigentliche Skulptur im selben Augenblick nur Ohnmacht zu

bekennen hat. Wol aber ist es wichtig, am Schluss dieser strengen Periode des neuen Stils noch einer folgenreichen Übertragung zu gedenken, die damals in Rom stattfand. Unter den italienischen Nachfolgern des Annibale Carracci wäre nur durchzuverfolgen, wie weit ihre Kraft reicht und wo das Verständnis versagt; aber ein viel gewaltigerer Träger des Barock wird in einem fremden Maler gewonnen, der von Norden gekommen hier die entscheidende Anregung empfängt, um heimgekehrt den ganzen katholischen Norden für diesen Stil zu erobern. Es ist das Bündnis mit der Grossmacht des modernen Kunstlebens überhaupt, das eben nun durch Rubens in Rom geschlossen wird.

Während seines Aufenthaltes in Italien von 1600 bis 1608 hat der vlämische Meister, mit der ganzen Vorbereitung heimischer Kunst und Bildung ausgestattet, vor allen Dingen aber mit einer überquellenden Erfindungsgabe, einem schwungvollen feurigen Temperament und einer Schöpferkraft ohne gleichen gesegnet, die Erbschaft der italienischen Malerei angetreten. In Venedig von Tintoretto, dem kongenialen Vorläufer seiner eigenen Sendung angezogen, zu Mantua in stetem Verkehr mit den Werken des Mantegna und des Giulio Romano, mit ihrer gedrangten Festigkeit plastischer Körperformen, dann fortgerissen vom malerischen Gliedergewoge Correggios, verrät er schon im Altarbilde für S. Ambrogio zu Genua „das eifrige Studium nach den Typen der Carracci in den kolossalen Gestalten“, während die Komposition dieser „Beschneidung“ unverkennbar auf

Correggios Nacht zurückgeht. — Sind diese frühen Werke für Mantua und Genua noch vielfach unselbstständig, so erblickt man zu Rom in den Bildern der Chiesa nuova den Einfluss, den die Kolossalfiguren der Antike, der Laokoon, die Flussgötter, der Herkulestorso, die Kaiserbüsten und Barbarenkönige auf ihn ausgeübt, — d. h. die selben kraftvollen, charakteristischen und pathetischen Beispiele der späten, physisch und psychisch gesteigerten Skulptur, denen auch Michelangelo gehuldigt und Carracci sich hingegen. Diese grossmächtigen Heiligen in S. M. in Vallicella malte Rubens 1608, zur selben Zeit wo Carracci noch an der Galleria Farnese beschäftigt war. Und aus dieser Berührung ist auch ihm das volle Verständnis für das Jüngste Gericht Michelangelos aufgegangen; ihm, dem geborenen Historienmaler, mochte das letzte Geheimnis des Barockstils daraus in die Seele dringen. Damit wird er der Erbe auch dieses gewaltigen Vermächtnisses, das den darstellenden Künsten insgesamt hinterlassen war, und vereinigt es mit dem Erbe der nordischen Renaissance, das er in sich selber mitbringt, d. h. mit dem innersten Wesen einer Kunst, die weit mehr noch als die Italiens mit den Ansprüchen des Seelenlebens, mit dem Hang nach Verinnerlichung, mit dem Geist des Mittelalters und der Gemütsiefe germanischer Völker durchdrungen war. So vollzieht sich in ihm erst der volle Umschwung zur Malerei, der specifisch modernen Kunst, die allen diesen Forderungen gerecht zu werden vermochte; so entscheidet er, obgleich als begeisterter Vertreter des

plastischen Ideales, doch die Vorherrschaft male-
rischen Geistes, der im Norden seine Heimat hat.

Den tiefblickenden Augen der Denker, die das
Urteil über Rubens' Stil begründet haben, sind diese
Eigenschaften nicht entgangen, ja die Notwendigkeit
grade dieser Verbindung nicht verborgen geblieben.
Einige Bemerkungen über das Wesen seiner Kunst,
die ich im Einverständnis mit einem Meister der
Kunstwissenschaft wie Schnaase verantworten darf,
gewinnen also grundlegende Bedeutung für den Ba-
rockstil der Malerei überhaupt.

Das glänzendste Beispiel für das Kompositions-
prinzip eines spannenden Gegensatzes zwischen Unten
und Oben, den wir bei Michelangelo kennen gelernt,
wo eine unbefriedigte Bewegung, eine unruhig über
sich hinausdrängende Stimmung sich nach Oben ab-
klärt und im Gipfelpunkt des Ganzen erst, ohne
Einbuße an Kraft und Fülle, ihren Abschluss findet,
ist neben zahlreichen Belegen sonst seine Kreuz-
abnahme im Dom von Antwerpen (1611—1612).
Sehr entscheidend für den Übergang ins Malerische
spricht aber ein Vergleich der verschiedenen Ge-
mälde, in denen sich Rubens mit dem Jüngsten Ge-
richt und dem Engelsturz beschäftigt, wenn wir sie
unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zum
Urbild in der Sixtina betrachten. Rubens vereinigt
den Vorteil plastischer Klarheit und Nähe der Ge-
stalten, den Michelangelo durch seine Reliefkompo-
sition erlangte, mit der räumlichen Tiefe und Man-
nichfaltigkeit der Perspektive, indem er von der
senkrechten Mittelaxe — durchaus im Sinne des

ächten Malers — zur Diagonale übergeht. Diese Form gestattet, wie Schnaase sich ausdrückt¹⁾, zugleich einen grossen Reichtum und die kühnste feurigste Darstellung der Tat. Wo aber die Vertikale zwischen Unten und Oben aufrecht bleibt, da weicht die Himmelsregion räumlich zurück hinter den vorn sich drängenden Gestalten, und Ströme des Lichtes um die Hauptfiguren, zwischen dem Helldunkel der Wolkentrone durchbrechend, übernehmen die Hervorhebung, während die Bewegung in feierlicher Getragenheit daherwallt, wie ausklingend in mächtigen Akkorden, nach rauschendem, betäubendem Gebrause. Immer jedoch geht Rubens auch im male-
rischen Zusammenhang seiner Gruppen in sich, wie unter einander über sein römisches Vorbild hinaus. Während dort nur durch Aufhebung des Zeitlichen die volle plastische Gestaltung in herkulischen Formen und nur durch die Enthaltksamkeit von allem Beiwerk die klare Bestimmtheit in allem Geformten erreicht wird, bewahrt der dramatischer veranlagte Vlane durchaus die Wahrheit der physischen Tätigkeit, der momentanen Anstrengung und Gebärde, wie des Seelenausdrucks im gesteigerten Augenblick selber. Die Gruppe wird so belebt und so feurig, dass sie, wie ein Moment eines grossen Dramas uns unmittelbar in das Ereignis hineinreisst und mit seiner gigantischen Gewalt ergreift. Denn bei ihm ist jede einzelne Figur „in ihrer vollen Kraft und Bewegung auf die Handlung gerichtet und alle ver-

1) Niederländische Briefe, Stuttgart und Tübingen 1834, S. 279.

einigen sich daher natürlich in der Mitte“ ihres Vollzuges. Die menschliche Gestalt ist in ihrer ganzen Bedeutsamkeit erfasst und in ihrer vollen Ausdrucksfähigkeit gegeben. Deshalb spricht sie in der Welt des Bildes nicht allein die Bedeutung des Ganzen im Wesentlichen schon allein aus, sondern alles Übrige, was darin neben ihr erscheint und die Welt bedeuten soll, ist so in die selbe Auffassung eingegangen und von der Beweglichkeit ihrer Glieder durchdrungen, vom Wachstum und der Gebärde ihrer Formen erfüllt, dass auch der aufmerksame Beschauer, wenn er vom Bilde zurücktritt, sich kaum erinnert, noch ein Beiwerk ausser dem eigentlichen Gegenstande gesehen zu haben, nämlich ausser der Gruppe und den Handelnden oder dem Strom des Geschehens, der von ihnen bestimmt wird, aber auch alles Andre, die ganze Umgebung, die weite Welt mit sich fortreisst.

So steigert sich bei Rubens ganz entschieden der Eindruck der Bewegung im Vergleich zu Michelangelo, obgleich beide von dem nämlichen Drange ausschliesslich plastischer Gestaltung ausgehen. Wir glauben ein wirkliches Geschehen zu erleben, weil die Erscheinung, die im Bilde festgehalten uns vor Augen steht, transitorisch wirkt und zwar im höchsten, jemals erreichten Grade. Und fragen wir, durch welche Mittel diese Steigerung zu intensivster Lebendigkeit zu Stande kommt, ohne dass unser Wirklichkeitsgefühl durch das flüchtige Vorüberrauschen den geringsten Eintrag erleidet, wie es bei diesem Streben nach mehr Bewegung sowol früheren als

spättern Malern oft begegnet ist, — so haben wir wieder von der gemeinsamen Grundlage anzufangen, die Rubens mit Michelangelo teilt, d. h. von den Faktoren plastischer Gestaltung auch im Bilde.

Beide kommen von der harmonischen Ausbildung der Gestalten in der Vollkommenheit her, wie der Stil der Hochrenaissance sie gepflegt hatte; aber in Beiden war der persönliche Geist zu stark, um sich bei dieser Darstellung beruhigen zu können. Je mehr sie die menschliche Kraft anerkennen und verherrlichen, desto mehr mussten sie empfinden, dass der Mensch in seiner höchsten Leistung, in der lebendigen Tat mehr bedeutet, als das harmonische Gleichgewicht körperlicher und seelischer Gaben im rein plastischen Ideal auszudrücken vermag, dass der Geist bei solcher Willensäußerung im Handeln keineswegs ganz in die Erscheinung eingeht, sondern vor wie nach der sichtbaren Ausführung der Tat über den Augenblick, den das Bild vorstellt, hinausragt, also gleichsam im Übermase da ist, um wieder in sich zurückzuströmen und sich des Vollbrachten bewusst zu werden. Sie beide müssen also die aktive Kraft des Individuums, die Wärme des persönlichen Gefühls, die Schärfe des Verstandes, die Überlegenheit des Gedankens aussprechen. Bei Michelangelo geschieht es durchaus mit den Mitteln der Skulptur, durch die Steigerung des Motivs als einseitiger Ausbruch der Innenwelt, der mit dem Körper in seinem vegetativen Dasein und geschlossenem Selbstgefühl kontrastiert, diese Grundlage des Lebens zeitweilig vergewaltigt. Bei Rubens geschieht es in allen Haupt-

personen, die an der dargestellten Handlung beteiligt sind, ebenso intensiv, aber im vollen, den ganzen Körper durchdringenden Strome, und in gesteigerter Gebärde, sei es in zweckentsprechender Tätigkeit, sei es in sprechender Gestikulation, also mit dem dem ganzen Pathos dramatischen Auftretens. Es ist eine mimische Steigerung im Sinne der lebhaften romanischen Völker, und dazu eine Vertiefung des Ausdrucks psychischer Kraft, besonders des Willens und der mannichfaltigen Affekte, die den Höhepunkt der Leidenschaft bezeichnen und die Tat mit Notwendigkeit hervortreiben, wie eine Explosion. Je mächtiger dieser scharfe persönliche Geist, im Ausdruck der Köpfe konzentriert, in allen Teilen auch der nackten Körper überwiegt, desto unentbehrlicher wird als Gegengewicht auch die Steigerung der leiblichen Fülle, der physischen Ausstattung, der kraftvollen Sinnlichkeit. Durch dies Gegengewicht kommt freilich kein harmonisches Gleichgewicht beider Naturen zu Stande, wie in der Hochrenaissance, oder es vollzieht sich doch nur in wenigen Gestalten, wie etwa in der obern Region des Bildes, während unten bald die physische, bald die psychische Macht das Übergewicht behält, so dass in ihrem Kontrast eben der Eindruck der Unruhe, des Strebens, der Bewegung, ja der Hässlichkeit zu Stande kommt, — der Sturm und Drang, der zur Vollendung erst emporsteigen muss.

Die Intensitätsgrade des Innenlebens, die hier nach Aussen hervorbrechend gezeigt werden, sie nötigen zu der übervollen Form der Körper, zu der

strotzenden Wucht des Fleisches, die man dem vlämischen Geschmack als solchem auf die Rechnung zu setzen pflegt. Sie ist auch hier, und hier erst recht ein unveräußerlicher Faktor des Barockstiles; denn der Ausdruck der Willenskraft und des Selbstgefühls, der Verstandesschärfe oder der Leidenschaft, als gemeinschaftlicher Grundzug in allen Gestalten, würde, ohne die gesunde heitere Fülle der Sinnlichkeit, nur ein Reich des Bösen und der Hässlichkeit ergeben oder eine Welt seelenloser Schatten; das lehrt die Kunst des Mittelalters zur Genüge. Und eben hier liegt der tiefste Unterschied des Barock von der Gotik auch bei Rubens, der diesem Erbteil des nordischen Wesens so viel näher stand als Michelangelo, dieser tiefsinnigste Denker und Dichter selbst unter allen italienischen Meistern.

Von dieser grundlegenden Erkenntnis aus wird man die Folgerungen selbst für den durchgehenden Typus der Gesichter, den Schnaase meisterhaft analysiert hat, und die Formbildung im Einzelnen gern anerkennen, wie andererseits für das Verhältnis der nackten und der bekleideten Figuren zu einander. Ebenso bestimmt aber erwächst für die Charakteristik seines malerischen Stiles noch die Aufgabe, alle Konsequenzen für seine Farbenökonomie zu verfolgen, besonders des wirklichkeitsgetreuen Kolorits und seiner Steigerungen ins Überwirkliche hier oder seiner Herabminderungen ins Schattenhafte dort gegeneinander abzuwägen, — Faktoren, die allein es ihm ermöglichen, alle Regionen vom Himmelson bis zum Höllenpfehl samt allen Zwischenreichen

der Vorstellung im Bilde von Körpern und Räumen glaubhaft und wirksam vor Augen zu bringen. Bei dieser Beobachtung vor den Gemälden wird sich herausstellen, dass Rubens mit seinen Farbentönen, von der Stofflichkeit der Venezianer bis zur monochromen Abstraktion Mantegnas, von der feurigen Glut bis zum Wolkengrau Correggios ebenso souverän wirtschaftet, wie Michelangelo mit der Formensprache der Baukunst im Dienst seiner höheren Intentionen.

Hier auf dem Gebiete der Farbenwerte und ihrer Ökonomie, die neben der Absicht auf Verwirklichung auch die der Steigerung ins Übermenschliche, wie die der Entwirklichung kennt, — ein Standpunkt, der erst nach errungener Herrschaft über alle Mittel eingenommen werden konnte und wieder die Überlegenheit der geistigen Auffassung der Barockzeit kennzeichnet, die tiefer greift und höher hinaus will als die glückliche Harmonie der Hochrenaissance — hier ist auch der Ort, diesen Standpunkt für die Beurteilung der Barockmalerei und ihrer Geschichte zu fordern und so den natürlichen Anschluss an die farbige Dekoration des Gesamtkunstwerkes zu gewinnen, besonders im Innenraum, der Gemälde, Reliefs, Statuen, wie tektonische Formen und Flächen, von verschiedener Farbe in sich vereinigt, und auch mit allen diesen integrierenden Bestandteilen als einheitliches Gebilde gedacht sein dürfte.

Ohne die Erkenntnis eines bewusst freien, ja selbstherrlichen Schaltens mit diesen Faktoren der Darstellung sind alle bisherigen Versuche, dem Charakter und der Entwicklung des Barockstiles auch

in der Malerei, der Skulptur, wie im Kunsthandwerk beizukommen, ziemlich planlos und erfolglos geblieben. Die Begriffe Manierismus, Eklekticismus und Naturalismus reichen nicht aus, den wesentlichen Inhalt der Bestrebungen zu erschöpfen. Ja, die beiden Haupteigenschaften der darstellenden Künste des Barock, das Wirklichkeitsbedürfnis in den Formen wie in der Auffassung des Geschehens und die Anwendung des Affektes um jeden Preis, erklären noch nicht den Stil, so lange sie nicht als die beiden Pole einer und derselben Kraft erkannt werden, die sich bedingen und ergänzen.

Schon auf dem Gebiete der Farbenwerte bezeichnen die Namen: Michelangelo — Carracci — Rubens eine fortschreitende Reihe, während von Caravaggio und Ribera ein Ausblick zu Velasquez sich empfiehlt, — schon um die Wandlung von Rubens zu van Dyck und die andere zu Murillo, ja zu Rembrandt mit umfassendem Sinn zu begreifen. Für die Periode, die wir an dieser Stelle noch im Auge haben, ist in Rom das Beispiel der Carracci entscheidend, und hier lässt sich mit Wölfflin sagen: in den Farben „eine Bevorzugung der schweren dunklen Töne. Die Gemälde bekommen gleichsam mehr Gewicht;“ denn es sind undurchsichtige, stofflich beinahe massiv wirkende Pigmente, die verwendet werden, den Schein der Körperlichkeit, des Volumens zu erhöhen.

Diesem Zuwachs an Quantität der Materie, der durch Farbenwahl allein gewonnen wird, begegnen wir auch in den Nachbarkünsten, der Plastik wie

der Architektur, in Dekoration und Kunstgewerbe gleichermaßen. Hierher zunächst, und nicht unter die Kategorie der Prunksucht mit kostbaren Stoffen, gehört die Inkrustation mit Marmorarten von tiefer oder energischer, besonders dunkler Farbe. Es sollte auch hier streng chronologisch herausgehoben werden, wie viel, von den reichen Kapellen römischer Kirchen z. B., dem strengen Stil dieser Barockperiode noch angehört. Nur so wird man verstehen, weshalb die Dekoration der Innenräume, oder die Bildner selbst die selbe Farbenskala bevorzugen wie die Maler mit ihren Tinten; — weshalb man Marmor und Stuck nicht mehr hell sondern dunkel wählt, auch für Figuren Schwarz, porphyrähnliches Rot, für tektonische Formen ausserdem Lapis lazuli, ja gesprenkelte, buntgeaderte Sorten herbeizieht. Die Politur, die man dem ächten Material, wie der künstlichen Stuckimitation überall ursprünglich gegeben hat, erhöht zunächst den Schein der Härte, giebt der Gränze ringsum eine ablehnende Wirkung, steigert also die wuchtige Beharrung des Körperlichen, aber der Glanz enthält auch ein andres Element durch die Reflexerscheinungen, die er hervorruft, und daraus wird eine wirksame Triebfeder der weitem Entwicklung auf die wir an ihrer Stelle zurückkommen müssen.

Hierher gehört endlich auch die Verwertung des Spiegels selbst, aber ebenfalls nur in beschränktem Sinne: nämlich als Steigerung der körperhaften Wirklichkeit. Zu dem Original tritt, einmal oder gar mehrfach zurück geworfen sein Spiegelbild, das alle sichtbaren Merkmale seines Daseins wiederholend

betont. Es ist ein Zuwachs für unser Realitätsgefühl, ähnlich wie Farbe und Textur der Oberfläche den Glauben an die Existenz und Widerstandsfähigkeit der reinen Körperform für sich verstärken, ausser dem Tastsinn gleichsam noch Geruch, Geschmack u. s. w. zur Bestätigung herausfordern, — durch den Augenschein. Wie das Körpergefühl kräftigt sich auch das Raumgefühl am Spiegelbild; aber nur wenn es mäfsig auftritt und die Gränzen des wirklichen Raumes nicht verwirrend durch einander wirft.

Auch solche Raumerweiterung und Gefühlsvervielfältigung ist noch kein vages Schweifen ins Unendliche. Erst mit der Verwertung des Glanzes wird auch die Verwertung der spiegelnden Fläche eine andre. Das aber ist bereits ein Wahrzeichen der späteren Entwicklung, deren Gränzen wir, zur klaren Gliederung in mehrere Phasen, möglichst auseinander halten möchten. Auch hier liegen uns noch Untersuchungen ob, die eine eigne Monographie erfordern und die wertvollsten Beiträge für die Wirkung des Materials in Architektur und Kunstgewerbe versprechen.