Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 1 (1906-1907)

Heft: 22

Artikel: Zur Psychologie des Barockstils

Autor: Trog, H.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-748308

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bigoſt, 's ganz Johr us reded d' Lüt
Vo nüd as Chrüz und Chummer.
Henulädä, le läg i 's hüt:
's iſt Summerszyt, 's iſt Summerszyt!
Will liebe hür, was 's Härz verlyt.

Meinrad Lienert.

Zur Pſychologie des Barockſtils.

Von Dr. H. Trog.

Es lohnt ſich, bei Anlaß der jüngſt erſchienenen, langerſehnten zweiten Auflage von Heinrich Wölfflins „Renaiſſance und Barock“ *) ein Wort von dieſer Schrift zu ſagen. Denn eine pſychologiſch feiner und tiefer eindringende Analyſe eines Bauſtils, als ſie Wölfflin dem italieniſchen, vor allem dem römiſchen Barock in ſeinem Weſen und ſeiner Entſtehung gewidmet hat, dürfte ſich ſchwer aufweiſen laſſen. Jakob Burckhardts Geſchichte der Renaiſſance iſt das ruhmreiche Vorbild. Die architekturgeſchichtlichen Arbeiten Burckhardts, Hand in Hand mit den Eindrücken eines erſten römiſchen Aufenthalts — ſo ſagt uns Wölfflin ſelbſt in ſeinem Vorwort zur zweiten Auflage — haben vor bald zwei Dezennien dieſe Unterſuchung über den Barock in ſeinem Weſensgegenſatz zur Renaiſſance gezeitigt. Burckhardt gegenüber iſt Wölfflin der philoſophiſcher gerichtete Kopf nach der Seite des äſthetiſchen Abſtrahierens. Er liebt es, ſeine ſcharfen und feinen Beobachtungen an den Objekten auf präziſe allgemeine Formeln zu bringen; es drängt ihn, das gewaltige Stilphänomen des Barocks nach ſeinen Ausdrucks-

*) Verlag von F. Bruckmann A. G. in München.

formen einzuordnen in die allgemeine Zeitstimmung, eine Psychologie dieses Stils zu geben.

Man wird es bedauern dürfen, daß Wölfflin nicht selbst diese Neuauflage seines längst vergriffenen Buches besorgt hat. Allein er mochte sich zu dieser Arbeit nicht entschließen, wie er in seinem Vorwort offen gesteht: „Wer mag nach soviel Jahren noch einmal die bessernde Hand an eine Arbeit legen, die einst rasch und unbedenklich hingeschrieben worden ist?“ Man hat aus diesem Satz etwa schon den Schluß ziehen wollen, als stehe Wölfflin nicht mehr zu den hier niedergelegten Resultaten seiner Forschung. Dieser Schluß wäre irrig. Verhielte es sich so, so würde einen Mann von Wölfflins strenger Selbstkritik keine Verlegerlockung bewogen haben, dieses Buch nochmals in neuem Gewande in die Welt gehen zu lassen. Nein: er würde heute dies und jenes anders, vielleicht vorsichtiger formuliert haben, aber die Grundlinien anzutasten, dazu hätte doch wohl kein Grund vorgelegen. Man muß den Satz anders interpretieren: das Widerstreben stammte nicht sowohl aus dem Intellekt, als aus dem Gefühl. Wir empfinden leicht ein gewisses Widerstreben, ja Unbehagen, einmal Geschaffenes nochmals vorzunehmen; es ist für uns im großen und ganzen erledigt; es zu verleugnen braucht kein Anlaß vorhanden zu sein; aber wir erinnern uns doch angesichts solcher Arbeiten daran, daß wir seither bedächtiger, behutsamer, kritischer uns selbst gegenüber, das heißt doch wohl auch reifer geworden sind; vielleicht auch hat sich die seelische Stimmung zum Objekt inzwischen anders gestaltet. Neigung und Abneigung sind ja so sehr variable Größen. Kurz, es stellt sich ungefähr jenes Gefühl ein, welches Musset in seinem berühmten zierlichen Widmungsgedicht an den Leser in das Geständnis und in die Frage zusammengefaßt hat: „— j'aurais pu le corriger — mais quand l'homme change sans cesse, au passé pourquoi rien changer?“

Wölfflin überließ daher dem durch seine architekturgeschichtlichen Studien wissenschaftlich wohl akkreditierten Dr. Hans Willich in München, der von Haus aus Architekt ist, somit in jeder Hinsicht beste Garantien bot, die „peinliche Aufgabe“ der Neuausgabe, mit der vollen Freiheit, den Text ganz nach seinem Gutfinden umzumodeln. Wir wollen dem Herausgeber von Herzen dankbar sein, daß er von diesem Rechte taktvoller Gebrauch gemacht hat, als dies Jakob Burckhardt mit einigen seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Schriften beschieden war: Dr. Willich wollte, wie Wölfflin schreibt, „nicht mit durchgreifenden Änderungen der Schrift ein anderes Gesicht geben, als wie es nun einmal ist“. Von irgendwelchen tiefern Eingriffen in den ursprünglichen Text des Buches ist somit keine Rede. Das Buch bleibt nach wie vor der prächtige Wurf des 24jährigen Heinrich Wölfflin. Sehr anerkennenswert ist aber, daß

sich in der illustrativen Ausgestaltung des Buches eine völlige Revision vollzogen hat. Die 16 dem Text beigegebenen Tafeln sind von löblichster Schärfe und schöner Anschaulichkeit. Auch eigene photographische Aufnahmen des Herausgebers fanden Verwendung. Den Text selbst beleben 19 instruktive Abbildungen. Der schlanke Band von 123 Seiten tritt somit in durchaus würdiger Gestalt wieder auf den Plan.

In drei Abschnitte ist der Stoff gegliedert: das Wesen der Stilwandlung, die Gründe der Stilwandlung, die Entwicklung der Typen. Eine Einleitung von wenigen Seiten fixiert vor allem das Chronologische. Wann erreicht die Hochrenaissance, d. h. der eigentliche klassische Stil (dem bekanntlich Wölfflin seither ein besonderes Buch gewidmet hat, das freilich die Architektur nicht behandelt), ihr Ende? Man kann sagen: nach 1520, Raffaels Todesjahr, ist wohl kein einziges reines Werk mehr entstanden. Dann setzt der neue Stil ein, allmählich nur, aber deutlich. Man weiß, was für die Wandlung der eine Michelangelo bedeutet; er hat den ganzen Barockstil eingeleitet, heißt es im „Cicerone". Etwa ums Jahr 1580 steht dieser neue Stil fertig da. Wölfflin verfolgt ihn bis 1630. Bernini fällt nicht mehr in die Betrachtung. Um den römischen Barock handelt es sich, als die entscheidende, bestimmende Gestaltung und Vollendung der neuen Bauweise. Die Einleitung orientiert dann knapp über die in Frage kommenden Architekten, von Bramante bis auf Maderna. Die Cancelleria wird ein paarmal als Paradigma der abgeklärten Renaissance aufgeführt und für Bramante, wie auch der Palazzo Giraud in Anspruch genommen nach alter Tradition. Ich gestehe offen, daß ich bei diesem Anlaß gerne einen kurzen Hinweis auf die neueste Forschung gesehen hätte, welche Bramante die Urheberschaft dieser beiden berühmten Paläste abspricht. Da im Literatur-Verzeichnis am Schluß der Einleitung neben der ersten Auflage des Cicerone von 1855 — „erste Charakteristik des Stils, maßgebend für alle folgenden Versuche" — auch die 9. Auflage dieses Buches genannt ist, so wäre ein solcher Hinweis oder eine Auseinandersetzung mit der neuen Ansicht nicht unerwünscht gewesen, denn Fabriczy, der die Architektur in den letzten Ausgaben des „Cicerone" sorgfältig und sachkundig bearbeitet hat, merzt die Autorschaft Bramantes für Cancelleria wie für Palazzo Giraud unzweideutig aus. Dies nur im Vorbeigehen. Und nun seien ein paar Hauptpunkte der Untersuchung herausgehoben.

Die Anwendung des Begriffs „malerisch" ist für den Barockstil sozusagen herrschend geworden. Wölfflin nimmt ihn im ersten Abschnitt scharf unter die Lupe und lehnt ihn letzten Endes ab. Er reicht nicht aus zur Charakteristik: er ist zu weit und wieder zu eng. Die eigentlichen unterscheidenden Merkmale für den Barock wird man weit sicherer

aus seiner Vergleichung mit der Renaissance gewinnen. „Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins“ — „man möchte ewig in ihrem Bezirke weilen“, bekennt Wölfflin —; der Barock geht auf den Affekt aus, auf den Eindruck des Augenblicks. Das Streben nach Massigkeit und Bewegung bestimmt seine Formbehandlung. Eine Steigerung ins Kolossale tritt ein. Dabei erfährt das Detail eine vereinfachte und wirksamere Bildung. Man verlangt absolute Einheit. Die Nebenteile verlieren ihre Selbständigkeit — wie an der Fassade, so bei der Innenraumgestaltung; ein Hauptraum soll dominieren. „Der Barock gibt nur das Große.“ Der Zug nach aufwärts, das Motiv des Hochdrangs, wird zum Feind der Horizontale. Die Formen werden gebrochen. Die Linien geraten in Beweguug und Schwingung. Man geht auf den Eindruck des rauschenden und berauschenden Reichtums aus. Der Barock hat eine Abneigung gegen das Bestimmt-Begrenzte, ja hierin offenbart sich vielleicht sein tiefstes Wesen. Den Licht- und Schattenwirkungen in ihren Kontrasten wird genaueste Aufmerksamkeit geschenkt; das neue Raumgefühl rechnet mit ihnen; sie bedingen den Eindruck des ahnungsvoll Unbegrenzten. Der Barock sucht die Dissonanz auf, im diametralen Gegensatz zur Renaissance, wo alles auf reinen Verhältnissen harmonisch sich aufbaut und zusammenfügt. Die Architektur wird „dramatisch“. Nicht wie in der Renaissance das Vollkommene und Vollendete, das die Natur nur so selten hervorbringt, sondern das Aufregende in der Formlosigkeit, die erst überwunden werden muß, ist das Lebenselement des Barocks.

Wie entsteht ein solcher durchgreifend neuer Stil? Im zweiten Abschnitt beschäftigt sich Wölfflin mit dieser Frage in feinster, interessantester und selbständigster Weise. Mit dem bloßen Hinweis auf das Gesetz der Abstumpfung gegen die Formen der Renaissance, wodurch das Bedürfnis nach Verstärkung des Eindrucks entstanden wäre, ist es nicht getan. Wie sollte überhaupt dieses Gesetz stilbildend wirken? Was aber die psychologische Betrachtungsweise betrifft, so wird man sich hüten müssen, den Stil in einer mit ihren Allgemeinheiten oft gar zu billigen kulturhistorischen Betrachtungsweise als Ausdruck seiner Zeit aufzufassen. „Man bekommt keinen Einblick in die Beziehungen, die zwischen der Phantasie des Künstlers und diesen Zeitverhältnissen bestehen“ — rügt mit vollem Rechte Wölfflin. Worauf es ankommt, das ist vielmehr die Grundstimmung der Zeit, die sich nicht in bestimmten aussprechbaren Zeitgedanken oder Systemen erschöpft; und diese Stimmung läßt sich auch tektonisch ausdrücken. Von jedem Stil geht eine Stimmung aus. Wölfflin weist darauf hin, wie wir jeden Gegenstand nach Analogie unseres Körpers beurteilen. Von dieser unbewußten Beseelung macht selbstverständlich gerade die Architektur als Kunst körperlicher Massen keine

Ausnahme; sie kann ja nur auf den Menschen als körperliches Wesen Bezug nehmen. So muß gerade die Architektur das Lebensgefühl einer Epoche in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung bringen. Sie wird das zu geben suchen, „was der Mensch sein möchte". Die Technik schafft aus sich heraus keinen Stil; ein bestimmtes Formgefühl muß voraufgehen. Dieses Formgefühl wird man auch an den übrigen Organen der Zeit nachzuweisen haben, wenn man den Stil wirklich erklären, d. h. in seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen will.

Dies unternimmt Wölfflin für den Barock mit ausgezeichnetem Geschick. Er zeigt das Ideal der Körperlichkeit, das sich im römischen Barock ausbildet und ausspricht. Das Herkulische könnte man es nennen. Die Bewegung wird ins Gewaltsame und Ungestüme gesteigert. Überall herrscht Affekt. Körper und Wille treten auseinander. Das Aufgelöste, Hingegebene wird das Ideal der Kunst. Auch hier wäre wieder an Michelangelo zu erinnern: seine Körperbehandlung läutet eine neue Zeit ein. „Er hat nie ein glückliches Dasein verkörpert; schon darum greift er über die Renaissance hinaus. Die Zeit der Nachrenaissance ist ernst von Grund aus." Kommt dazu die Freude am Pomphaften, am Großen, Bedeutenden. Wie scharf unterscheidet sich die epische Sprache Tassos von der Ariosts: bei diesem klingt alles leicht und sonnig und munter, bei jenem ernst und schwer und feierlich. Auf Stimmung wird mehr Gewicht gelegt als auf Anschauung, auf Lichtwirkung mehr als auf Form, auf das Malerische mehr als auf das Plastische. Und über allem dann das Streben nach dem Erhabenen. Diesem aber konnte keine Kunst besser dienen als die Architektur. Sie gibt diese Impressionen des Unendlichen, Übermächtigen, Unbegrenzten, die man wünschte, denen man sich mit Emphase hingab.

Fein deutet Wölfflin auf Ähnliches hin in unserer Zeit: in der Kunst Richard Wagners; und wenn dieser gerade auf den musikalischen Zeitgenossen des Barock, Palestrina zurückgriff, so ist das wohlbegründet: für Palestrinas Musik wurde das Ataktische ein Lebenselement.

So stellt Wölfflin den Barockstil in das geistige Bild der Zeit hinein, erklärt ihn aus diesem ganzen Medium heraus und zeigt ihn als den monumentalen Ausdruck der Zeitstimmung. Das allein schon würde genügen, seinem prächtigen Buche — auf dessen musterhaft klar und treffsicher geformten dritten Abschnitt mit der Entwicklung der Typen: Kirchenbau, Palastbau, Villen und Gärten, wir aus Raummangel leider nicht mehr eintreten können — eine bleibende, ausgezeichnete Bedeutung zu sichern.