Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 6

Artikel: Versuch einer Rokokodeutung
Autor: Bernoulli, Christoph
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160835

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: 04.02.2026

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

VERSUCH EINER ROKOKODEUTUNG

VON CHRISTOPH BERNOULLI

Es war um die Jahrhundertwende im Café Luitpold in München, da stritten sich in einer Gruppe von Männern Künstler, Gelehrte und Schriftsteller über eine Frage, die ich kurz erörtern möchte. Man sprach und debattierte über die Entelechie, über den aristotelischen Begriff, der wörtlich übersetzt «das am Ziel angelangt sein» heißt und der auch mit dem Wort Vollendung übersetzt werden kann. Im Samenkorn schlummert das Bild der Pflanze. Sie wird, wenn ihr die Umweltsbedingungen günstig sind, gemäß ihrer biologischen Veranlagung gut gedeihen, im artfremden Milieu aber verkümmern und darum ihre Entelechie, ihre Höchstform, nicht erreichen.

Man diskutierte aber damals an der Brienner Straße kein biologisches, sondern ein künstlerisches Problem. Die Frage um die es ging, lautete: Erreichte der Klang des Waldhorns seine Erfüllung im Hallali der Jagd, oder erlebte es seine Entelechie erst in den Symphonien oder mehr noch in der Oper — im Freischütz von Carl Maria von Weber? Wem steht, mit andern Worten, im Reiche der Töne das Primat zu: dem Leben, der Wirklichkeit oder der Kunst?

Das 19. Jahrhundert, essentiell romantisch, hätte die höchste Beglückung des Waldhornklanges in der Kunst, in der Musik des Franz Schubert, in der Dichtung Eichendorffs, in der mondbeglänzten Zaubernacht des Caspar David Friedrich, erlebt. Der Sehnsuchtscharakter des 19. Jahrhunderts herrscht auch noch in der zweiten Hälfte bei Wagner und Böcklin, bei Bruckner und Brahms, Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller.

Selbst ein Buch der Wissenschaft wie der «Cicerone» ist ein vom Fernweh diktierter Reisebegleiter, der den transalpinen Menschen einführen soll in das Gefilde der italienischen Kunst. Die Kunst aber steht in dem bürgerlichen Zeitalter seltsam abgesondert, als ein Privileg für höhere Stände, recht eigentlich neben dem Leben. Das 18. Jahrhundert hätte den tiefsten Schauer des Hornklanges nicht im Konzertsaal, sondern im Leben, im leidenschaftlichen Leben, gespürt und empfunden. Die Ausstellung in der Münchner Residenz «Europäisches Rokoko» zeigt uns zwar ein Jahrhundert, das bis an den Rand mit Kunst angefüllt war, das zudem alle Formen, auch die wildwachsenden, künstlerisch gestaltete, das aber die Kunst als dienenden Bestandteil oder als rauschhafte Steigerung des Lebens genommen hat. Von Mozart stammt das Geständnis: «Ich war doch nie so töricht, Musik ohne Auftrag zu schreiben!» Dieser scheinbar leichtfertige Satz ist für das Verständnis des 18. Jahrhunderts Goldes wert. — Die damalige Zeit konnte

den einzelgängerischen Titanen, den prometheischen Ankläger und verirrten Künstler, der neben oder gegen, aber schlecht *mit* der Gesellschaft leben konnte, nicht brauchen.

Goya und Beethoven bedeuten die Wende.

Wer sich anschicken wollte, die Kunst des Spätbarocks als Spiegel des gesellschaftlichen Lebens darzustellen, hätte eine übergroße Aufgabe vor sich, denn keine andere Epoche zeigt eine solche Fülle künstlerischer Schöpfungen und kunstgewerblicher Erfindungen. Die französische Sprache kennt dafür den Ausdruck: «Les Arts de la Vie.» Der Meinung, daß dieses reiche Jahrhundert eitel Freude, Liebe und Lustbarkeit, Theater, Tanz und Dekoration gewesen sei, wird hauptsächlich durch die zeitgenössischen Bilddarstellungen, durch Wohnstil und Mode Vorschub geleistet. Dabei übersieht man auch noch gerne, daß diese sinnenfrohe Zeit ganz außerordentlich fleißig war und daß der Fleiß, der seiner Natur nach auf das Dauerhafte und Nutzbringende gerichtet ist, in dieser Epoche auch für das Flüchtige, Glücklich-Unbeständige, eine eifernde Hingabe im anstrengendsten Aufwand an den Tag legen konnte. Man hat den «Zwinger» in Dresden eine stehengebliebene Festdekoration genannt. Dies gilt mutatis mutandis auch von der Matthäus-Passion und von vielen Werken des 18. Jahrhunderts. Etwas von dem festlichen Charakter haftet an fast allen Gemälden und Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Die Bilder der großen Galerien und Sammlungen — von Watteau bis zu Hubert Robert — wie ein Riesenalbum des Lebens zu betrachten, würde uns ziemlich einseitige Vorstellungen von der Wirklichkeit jener Zeit vermitteln. Wir sind gewohnt, an den Münzen und Medaillen vor allem ihre dokumentarische Zuverlässigkeit zu schätzen; erst in zweiter Linie sind sie Gegenstand ästhetischer und kritischer Betrachtungen. Ähnlich gutgläubig treten wir auch vor die Gemälde und Plastiken des Rokokos und vergessen leicht, daß diese «beauftragte Kunst» Menschen und Genreszenen in stark retouchierter Weise zeigt. Das Eintauchen aller Erscheinungen in die Sphäre des Lieblichen, Gefälligen, «le désir de plaire», ist eine selbstverständliche Haltung aller bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts. Das Komödiantisch-Kokette, die Freude am Applaus, an der Bewunderung, an der Verzückung, das starke Bezugnehmen auf den Betrachter, der Enthusiasmus für die Flüchtigkeit aller Schönheit — schaffen eine Kunst, die nicht als reiner Spiegel gewertet werden kann. In den hinterlassenen Papieren von Jacob Burckhardt steht der merkwürdige Satz: «Im Ganzen ist also der Zusammenhang der Kunst mit der allgemeinen Kultur nur lose und leicht zu fassen — die Kunst hat ihr eigenes Leben und ihre eigene Geschichte.» Dies sagt nun gerade ein Gelehrter, der als einer der ersten immer wieder auf die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Kultur hingewiesen hat. Der unerwartete Ausspruch zeigt, daß Burckhardt — darin ganz Sohn des 19. — wußte, wie sehr der Künstler in seiner Schöpfung allein steht, und daß

die Massen fast nie, meistens aber nur die künstlerischen Naturen, zu folgen und dem Ton der Kunst mitschwingende Resonanz zu geben vermögen.

Ich glaube, und hier spricht nun die Überzeugung des zwanzigsten Jahrhunderts, daß die Erzeugnisse des Kunsthandwerks, zumal in ihrer Funktion, besonders gut geeignet sind, vom Leben einer Epoche schönste Kunde zu geben. Die Publikationen des Germanischen Museums zur deutschen Kunst und Kulturgeschichte, die Ludwig Grote besorgt, fördern diese Anschauung aufs glücklichste.

Nun sind gerade die Maler in ihrer ausgesprochenen Freude am Stofflichen des Handwerks größte Nachahmer und Lobredner. Man exzelliert im Abbilden von Fayencetöpfen, Flaschen und Gläsern, Silberbechern, Kupferschalen und vor allem in Sammet und Seidenstoffen. Die meist einfachen, aber geistvollen Gebrauchsgegenstände sind der Beitrag von unten! Vergleicht man die überladenen holländischen Bildkompositionen des bürgerlichen 17. Jahrhunderts mit den gemalten Gedichten eines Jean-Baptiste Simeon Chardin, so zeigt die einfache Sprache des französischen Meisters jenen Mozartschen Adel, der das Unten mit dem Oben organisch verbindet. Die glückliche Perfektion dieses Zusammenklanges erlebt man eindrücklich in der Münchner Residenz. Der Ausstellungsweg gleicht einer gedankenreichen Bahn; sie kommt zu allem Wesentlichen, dank einer deutlichen Vorstellung vom gesamten Leben des 18. Jahrhunderts. Sie soll uns Vorbild sein.

In den nun folgenden Ausführungen wird versucht, die ausgetretenen Pfade der Kunst- und Bildbetrachtung zu meiden, vom Parkweg auch gelegentlich ins Dickicht zu treten, dort aber immer wieder auf den sinnenfrohen Menschen zu stoßen, das Lebensgefühl der Zeit zu spüren und in einer Wanderung zum Ursprung des Barocks auch die Quelle zu finden. Was diese zu erzählen hat, soll alsobald folgen:

Als Nikolaus von Kues, der Cusaner, in der Mitte des 15. Jahrhunderts den Begriff des Unendlichen philosophisch formte, mußte er über die gewaltsame Öffnung des endlichen, antik-mittelalterlichen Raumes so sehr erschrocken sein, daß er den von ihm heraufbeschworenen, sich alsobald ins Kampfgewühl stürzenden Geistesmächten als Waffenstillstand und Versöhnung die «Coincidentia oppositorum» als Polaritätsprinzip anbot. Dieser Versuch, den Ausgleich nicht in der Ruhe des Gleichgewichtes, sondern in einem Spiel der Kräfte, gleichsam im Balance-Akt auf dem hohen Seil des Lebens, nicht in der Statik, sondern in der Dynamik zu finden, zeigt uns, im Gruße der Planeten, die Geburtsstunde des Barocks. Wer aber mit dem Unendlichen sich einläßt, muß mit dem kosmischen Gefühl, das der Anblick des gestirnten Himmels im denkenden Menschen auslöst, fertig zu werden versuchen.

Die «speculatio» treibt ihn, und dies gilt für alle höheren Kulturen der Erde, in seiner staunenden Hilflosigkeit zum mathematischen Den-

ken. So ist denn auch in allen Formen des Barocks das Wirken der Vernunft unverkennbar. Am Webstuhl der Kunst kann der Zettel der «ratio» nie fehlen. Dieses Ordnungsprinzip immer wieder aufgezeigt zu haben am Grundriß des barocken Kirchenbaus, im neu entwickelten Gefüge der musikalischen Harmonik, in der Planung der Palast- und Parkanlagen, an vielen anderen Phänomenen, ist vielleicht die glücklichste Leistung kunsthistorischer Forschung der letzten fünfzig Jahre. Von der sich fast nie ganz lösenden Verflechtung von Klassik und Barock ist vielerorts gesprochen worden. Gespeist aber wurden alle diese zu einer reichen Geometrie drängenden Formen von der üppigen Phantasie der Barockseele, die über den Rost und das Gefüge allen Bauens eine Abundanz des Wachsens und Gedeihens und des künstlerischen Blühens wuchern ließ, wie nie zuvor auf christlichem Boden. Das Sehnen des Menschen, bis dahin nach oben gerichtet, geht über in die Horizontale. Es tritt aus der Kammer des Mittelalters in den Garten der Landschaft. Es steht am Ufer des Meeres und ahnt ferne Länder. Es sucht die Weite und findet im neuen Bewegungsdrange den Menschen. Der Mensch aber wagt jetzt Fragezeichen zu setzen. Die Denker, Forscher und Erfinder legen Argumente vor, die das Dogma stören. Die Diskussion wird der Kampfplatz der Anschauungen. Da aber Argumente allein wenig Überzeugungskraft haben, treten an ihre Stelle als Ausdruck rechthaberischen Behauptungswillens die Affekte. In den Trägern und Erben der Reformation schlagen sie mehr nach innen, im Existenzkampfe und im großen Werben der katholischen Kirche treten sie nach außen. Im Bruderkrieg der Konfessionen treffen sie sich in grausamer Weise. Die Gefühle der Erregung drängen jetzt vehement zum Ausdruck, sie kristallisieren sich nicht mehr in der Berghöhlenstille der romanischen Welt oder in der strebend gerichteten Steilheit der Gotik! Ein Wind, ein Sturmwind tobt durch das Gehäuse der Menschen. Mit derselben Heftigkeit, mit einer bis zur Ekstase gesteigerten Ausdruckswut, bläst der Barock seinen Seelenatem in die Formen der Kunst und des Lebens. In der Renaissance sind Baukunst und Malerei, Bildwerk und Dichtung umflutet vom alles belebenden Lichte der Sonne. Jetzt aber, im Barock, zieht am bewegten Himmel des Welttheaters die Nacht herauf. Dunkel und nur von den Fackeln der Mordbrenner erleuchtet, steht vor uns die Landschaft des Simplizissimus. Aus schwarzem Hintergrund treten die Figuren Shakespeares, und mit dem Lichte einer Kerze saugt Rembrandt seine Menschen aus der Finsternis.

Das Denken des Cartesius jedoch, Schrei des Chantecler, gleicht einer Morgenröte, und mit der steigenden Sonne strahlt von Frankreichs König der Abglanz durch die Welt. Der Zenith des 18. Jahrhunderts, der unglücklicherweise mit dem niedlichen Diminutiv «Rokoko» behaftet und etikettiert wurde, steigert die Lichtfreude bis zur Trunkenheit eines Tiepolo. Wir erleben die Aufklärung.

Da nun die Welt nach allen Richtungen neu erforscht sein will, treten in nie zuvor gesehener Weise auch die Sinne in ihr Recht und helfen das Gesamtkunstwerk fügen, als das wir den Barock betrachten müssen. Am verhältnismäßig einfachsten mag eine Äußerung über Sehen und Hören, über Auge und Ohr gelingen, zumal diese beiden, dem «Eros der Ferne» dienenden Sinnesfunktionen durch Kunst- und Musikgeschichte einerseits, durch Ästhetik- und Harmonielehre anderseits, mit großem Erfolg erforscht worden sind. Beide Sinnesfunktionen, Sehen und Hören, sind dem Metaphysischen verbunden. Für die Griechen war Sehen und Wissen oida, ein und dasselbe. Das Auge, sonnenhaft, wird aber, wenn es die Lider senkt, zum Organ des Mystik. Das Ohr, Instrument des Vernehmens und des Verstehens, ist der Mittler des Verstandes, aber auch der Entrückung und der kollektiven Ekstase! Hier nun sei es schon vermerkt, daß die schöpferische Phantasie von Aug und Ohr, daß alle Kunst, daß Bild- und Tonwerk undenkbar sind ohne die geheimnisvolle Gabe des Vorstellungsvermögens. Was antiker und mittelalterlicher Baugesinnung absurd vorgekommen wäre, der Barock kennt es als Ziel und darf sich rühmen, das Unwahrscheinliche und Paradoxe, das Einfangen des Unendlichen im Endlichen, erreicht zu haben!

Und nun üben wir unser Vorstellungsvermögen: Die Phantasie zeigt Ihnen im Geistesfluge die Deckenbemalung von S. Ignazio in Rom, die Bassins und Gartenanlagen in Versailles, führt Sie unter die Kuppel der Abteikirche von Weingarten und schwebt mit Ihnen über die Treppen der Residenz in Würzburg. Das Auge weitet den Raum, das Ohr erweitert die Welt der Töne und stellt in den Mittelpunkt des Hörraums die Orgel, auf der ein Universum in Tönen gefügt werden kann, nicht weniger großartig und ausgreifend als die Räume der hellen Gotteshäuser selbst. Im Eleusis genügte *eine* Flöte, um das Mysterium zu begleiten. Der Barock aber braucht die Orgel, um die Festsäle Gottes zum Tönen und Beben zu bringen. Die menschliche Stimme, zumal im Chor, ist der Träger der Musik im Mittelalter. Es war der Barock, der die Blas- und ganz besonders die Streichinstrumente weiterentwickelte; in seiner Unbefangenheit holte er vom Tanzboden des Volkes die Fiedel und veredelte sie zur Geige. Sie erreicht ihre Entelechie am Anfang des 18. Jahrhunderts in den Meisterwerken des Stradivarius und in den Solo-Sonaten von Bach. Die Partiten und Suiten sind folgerichtig noch immer eine Kette von Tänzen: die Allemande, die Gavotte, die Sarabande, das Menuett, die Pavane, gipfeln in der Chaconne. Der Einfall, ein Thema zu variieren, ist ein typisches Kind barocker Phantasie. Thema, vom griechischen tithemi, verwandt mit Thesis, heißt das Gesetzte, das Aufgestellte. An ihm kann sich barocker Geist emporranken, übersprudelnd im Abwechseln und Abwandeln. In den Variationen der Chaconne erreicht Bach die höchste Form der Geigenkunst. Und die Geige selbst hat unter den Meisterhänden der Cremoneser die Vollendung erreicht —

sie ist am Ziele angelangt. Alle Versuche, sie zu verändern, oder zu verbessern, sind gescheitert. Dies zu betonen erscheint mir wichtig. Johann Sebastian war — beiläufig sei es erwähnt — der Sohn eines Spielmanns und Stadtpfeifers in Eisenach. Fast alle Musiker, Maler und Baumeister des Spätbarocks sind Nachfahren von Handwerkern, und so kann Goethes Ausspruch «Alle Kunst geht vom Handwerk aus» nicht nur funktionell, sondern auch genealogisch verstanden werden. In der Musik der Barockzeit wird der Mensch, Mitspieler oder Zuhörer, durch die Schönheit der Harmonik und durch die Kunst der Fuge in Verbindung gebracht mit der alles durchdringenden göttlichen Ordnung. Die Fuge, die Flucht, erlebt er aber auch optisch im Spiegelsaal, in der schwindelerregenden Zimmerflucht, in den Alleen der Landstraßen und der Parke, im Spiel mit der ganz neu verwendeten perspektivischen Verkürzung, im vielfach angewandten «Trompe-l'œil» der bildenden Kunst und des Handwerks. Ja, selbst die Architektur freut sich an der bis zur Täuschung gehenden Verwandlungskunst. Die Behandlung von Außen und Innen, zumal am sakralen Bau, ist nicht nur durch den Gegensatz von schlicht und prunkvoll gekennzeichnet — man denke an die «Wies», wo die, einen unvorstellbaren Reichtum umschließenden Fassaden fast eine Art von «understatement» darstellen —, sondern auch durch einen Wechsel der Raumformen selbst. Als bestes Beispiel nenne ich die von Domenikus Zimmermann erbaute Wallfahrtskirche in Steinhausen. Das Äußere des Gotteshauses präsentiert sich auf der flachen Hochebene kubisch-eckig. Wir treten in das Innere — den Fühllosen kann man nicht denken, der hier nicht staunend stillesteht —; es öffnet sich ein vollendetes Oval. Das Ei umschließt uns. Dur geht über in Moll.

Die Gesetze der Harmonik, Spender höchster Lust, müssen die selben sein wie die der Schöpfung. In der Musik wirken die ewigen Gesetze: Der Tanz der Sterne wiederholt sich im Ballsaal; die Schönheit der kirchlichen Musik ist eine Mahnung und Predigt, sie bringt mit dem «Esprit de finesse» Ordnung in die Konfusionen der Affekte. Wir sehen, dieses der Aufklärung verschriebene Jahrhundert weiß um die mysteriösen Zusammenhänge in der Seele des Menschen.

Von Blaise Pascal stammt der berühmte Satz: «Le Cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas.» Zu deutsch: Das Herz hat Gründe, die der Verstand nicht kennt. Dieses Wort der Mystik gilt immer, und ihrem Walten begegnen wir im 17. und 18. Jahrhundert wie ewigen Lichtern:

In der Spiegelsymbolik der Dreifaltigkeitskirche in München —

Im Schlafzimmer des Fürsten, wo die körperlichen Dienstleistungen einem strengen Zeremoniell folgen: Der Leib darf nur von Edelleuten berührt werden; die Sphäre der hochgestellten Person ist sakral, sie selbst genießt mystische Verehrung —

Wir begegnen diesem Walten im protestantischen Kirchenlied der Herrenhuter —

Im weltflüchtigen Gehaben frommer Pietisten, die das gottgefällige Feiern ins Innere ihrer Brust verschließen —
Im Fandango von Mozarts Figaro —
Im maskenreichen Zauber Venedigs. —

Wenn die Orgel braust, verbindet sich ihr Tönen mit der im Kirchenschiff sitzenden Gemeinde: «Oh, daß ich tausend Zungen hätte, und einen tausendfachen Mund, so stimmt ich damit um die Wette, aus allertiefstem Herzensgrund!» Folgen wir aber der weißgepuderten Gesellschaft ins Opernhaus, so wird auch sie eine Hörgemeinschaft bilden, während auf der Bühne die mythischen Götter und Helden auf hohem Koturn mit Straußenfedern geschmückt, in phantastischem Gewande ihre spannungsgeladenen Rezitative und Arien singen. Und draußen im Felde kann ein kleiner Tambour die Kompagnie totmüder Musketiere mit seinem Trommelschlag zu lebendigem Gleichschritt, ja, zum Sturmangriff erwecken!

Soviel über Auge und Ohr.

Die drei dem Hier und Jetzt verhafteten Sinnes-Funktionen Tasten, Schmecken, Riechen — als Mittler stehen die Haut, die Zunge und die Nase bereit — liefern im wesentlichen hochgradig idiopathische, um nicht zu sagen, eigensüchtige Sensationen. Und da alle für das «Vorstellen» mehr oder weniger unverwendbar, sind sie der Abstraktion unzugänglich. Wir können demzufolge für ort- und zeitgebundene Erregungen keine Zeichen, keine Schrift erfinden. Zwar drängen diese Sinnesfunktionen, zumal im Essen und Trinken, zu gemeinsamem Genießen — primär als Trieb der Selbsterhaltung, später aus Gründen der Geselligkeit. Was aber nicht entstehen kann, ist ein gemeinsam begrifflich überlieferbares *Verstehen*. Selbst der höchste Augenblick des christlichen Kultes, das Mysterium der Transsubstanziation, die Wandlung der Messe, in der das Gebot Christi: Esset und Trinket, wiederholt wird, muß die mystische Einverleibung durch Läuten der Campanellen kundtun. Die «Ars amandi» und die Kochkunst, selbst wenn sich diese als «Physiologie du Goût» präsentiert, sind weiter nichts als praktische Ratgeber, aber beileibe nicht wirkliche Kunst! Ein Blick in einen vollen Speiseraum oder ins Innere einer Festhütte auf der «Wiesen» zeigt uns die völlige Isolation der Essenden und Trinkenden! Die Seligkeit der schunkelnden Massen schenkt der Rhythmus der Musik — die Seligkeit individueller Entspannung aber liefert das Bier! Vom Versuch einer Riechkunst zu reden, blieb spätbarocken Sonderlingen vorbehalten. Sie waren unter dem Namen der «Odoristen» bekannt; ihr bester Kopf ist der jesuitisch gebildete Römer Lorenzo Magalotti (1637—1712). Eine Geruchssensation kann jede Art von Erlebnissen heraufbeschwören; sie kann mit unabwendbarer Gewalt Räume, Keller, Feldwege, Wälder, Menschen im Erinnerungsbild wecken. Wir können aber diese nur uns zugehörigen

Widerfahrnisse nicht übermitteln; sie sind nicht reproduzierbar, sie bleiben unteilbar uns allein. Mit dieser Erkenntnis wollten sich die Odoristen nicht zufrieden geben; sie glaubten, daß Übung und Meditation beim Einatmen von Gerüchen eine Riechgemeinde entstehen lasse. Es wurden Theorien ausgehegt, man setzte Menschen in dunkle Zimmer, ließ sie Gerüche analysieren und glaubte, eine Erweiterung unserer Erkenntnisse, eine Art Entdeckung müsse folgen.

Es ist fast anzunehmen, daß die vielen Blumenstilleben, die der Barock, zumal in Holland und Italien, hervorgebracht hat, nicht nur Manifestationen botanischer, koloristischer und dekorativer Freude waren, nein, so wie der Geruch evoziert, so sollte der Anblick von Blumen Duftvorstellungen erwecken. Den wahrscheinlich großartigsten Versuch, mit den Mitteln des Pinsels eine Geruchssensation zu erwecken, malte kein geringerer als Velazquez in seinen «Meninas». Da uns dieses Gemälde ein typisch barockes Erlebnis vermitteln kann, verweilen wir einige Augenblicke davor.

Wir sehen in ein saalartiges Atelier, in dem der Künstler an der Arbeit ist. Die Perspektive der Zeichnung sucht ihren Fluchtpunkt über dem Köpfchen der zentral aufgestellten Prinzessin Margareta. Der Blick wird dann zu den jungen Hofdamen — las Meninas — gelenkt. Die linke der Damen ist im Begriff, mit einem tiefen Knix einen roten Gegenstand auf einem Serviertablett anzubieten. Es ist keine Tasse, keine Kanne; der Gegenstand hat vielmehr die Form einer kleinen Vase, und ist leuchtend rot. Dieses Objekt ist ein aus wohlriechender spanischer Erde geschnittener «Buccharo». Es war damals Sitte, die Räume durch das Aufstellen solcher Bucchari zu parfümieren. Das auf dem Silberteller Dargereichte ist nicht eßbar; wahrscheinlicht duftet es ein wenig stark, so daß man versteht, weshalb die Infantin das Gesicht leicht abwendet. Magalotti meint, der Geruchssinn habe, wie die Sicht, eine Perspektive; es gäbe bei jedem Parfum den idealen Standort — bald näher, bald weiter entfernt. Jetzt begreifen wir auch den seltsamen Blick des Kindes, als wollte er besagen: Gefällt er Euch, der Duft des neuen Buccharo?!

Die beiden Zwerge rechts im Bilde sollen das Prinzeßchen unterhalten, und von frühester Jugend an soll es sich an den Anblick solcher Monstrositäten des Lebens gewöhnen. Die Erziehung hochgestellter Personen fordert das «nil admirari», das «sich über nichts wundern und immer Haltung bewahren». Auch der große Hund wird der kleinen Prinzessin keine Angst machen. Man übersieht die Ehrendame im Nonnengewand und den Hofherrn im Schatten. Deutlich sichtbar ist dagegen der in der Türe erscheinende Señor, von dem wir durch das erhaltene Verzeichnis wissen, daß es der Hofmarschall ist. Im Spiegel an der Rückwand erkennen wir, obzwar undeutlich, das königliche Paar, die Eltern der kleinen Margareta. Zuletzt erst fällt unser Blick auf den Maler selbst. Je länger wir ihn betrachten, desto forschender sieht er uns an. Er blickt nicht auf die

Infantin, sondern auf uns!! Will er *uns* etwa auf die hohe Leinwand bannen??

Von Velazquez selbst betrachtet zu werden, hat etwas Verwirrendes; und die Verwirrung wird noch größer, wenn wir als aufmerksame Betrachter des Bildes bemerken, daß *wir* den eigentlichen Modellen, dem König und seiner Gemahlin, den Platz versperren! Nicht *wir*, das Paar, das in der Ferne sich spiegelt, ist das wirkliche Ziel des Malerauges. Es war ein Irrtum zu glauben, Velazquez sehe uns an!

Die Bilder des Barocks erzählen nicht nur, sie zwingen den Betrachter zum Zwiegespräch, zum denkenden Schauen. Im Hin und Her, zwischen Bild und Beschauer, in der Bewegung offenbart sich der Geist. Den Imperativ der Klassik, von Rilke in das berühmte Wort gefaßt: «Du mußt Dein Leben ändern!», kennt der Barock nicht. Er will nur zum Leben und zum *Er*leben überreden.

(Schluß folgt)

Nach einem im Germanischen Museum in Nürnberg gehaltenen Vortrag

DIE BRAUT DES CERVANTES

VON AZORÍN

... Ein hastiges Signal ertönt, weit ab, mit schrillem, unablässigem Geklingel. Kurz darauf und näher antwortet ein zweites mit lautem, hämmerndem Anschlag. In den großen, runden elektrischen Lampen zuckt es bisweilen; manchmal hat es den Anschein als ob sie verlöschen wollten, aber dann gewinnen sie plötzlich ihre gleißend weiße Lichtstärke zurück. Unter der weiten Glasüberdachung verfängt sich dröhnend das gewaltige Schnauben der Lokomotiven; man hört gedämpft entferntes Hupen; die kleinen Gepäckkarren rattern laut vorbei, stoßend und mit kreischenden Rädern; die Stimme eines Zeitungsverkäufers leiert eine traurige Melodie. Aufs neue ertönen lang und kurz die Pfiffe der Lokomotiven. Vor dem schwarzen Himmel in der Ferne, stehen unbeweglich die roten Punkte der Signale. Und ab und an zuckt es wieder schweigend in den großen, weißen, runden Lampen, mit dem kalten Licht...

Der Zug wird gleich abfahren. In mein Abteil steigt eine Dame in Trauer ein; mit ihr zwei Kinder, drei Kinder, vier Kinder, sechs Kinder. Sie sind alle noch klein, blond oder dunkel, mit seidigschimmernden Pagenköpfchen und glühenden Bäckchen. Der Zug wird gleich abfahren. Zu meiner Rechten, höchst ernst und höchst manierlich, sitzt ein kleiner Herr von vier Jahren, zu meiner Linken eine kleine Dame von drei; auf meinen Knieen habe ich noch einen winzigen Kavalier mit zwei