

Elektronischer Sonderdruck aus:

Welche Antike?

Konkurrierende Rezeptionen
des Altertums im Barock

Band 1 und 2

Herausgegeben von
Ulrich Heinen

in Verbindung mit
Elisabeth Klecker, Hartmut Laufhütte, Barbara Mahlmann-Bauer,
Dirk Niefanger, Sandra Richter, Wilhelm Schmidt-Biggemann,
Johann Anselm Steiger und Guillaume van Gemert

(Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 47,
herausgegeben von der Herzog August Bibliothek
in Zusammenarbeit mit dem
Wolfenbütteler Arbeitskreis für Barockforschung)

ISBN 978-3-447-06405-7

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden 2011
in Kommission

Motiv auf dem Umschlag: Antoine Caron: Das Massaker der Triumvirn. Paris, Louvre, 1566; s. Beitrag Walther S. 104 Abb. 1.

Foto: © bpk / RMN / Daniel Arnaudet.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

www.harrassowitz-verlag.de

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2011

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Bibliothek unzulässig und strafbar.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

Druck: Hubert & Co, Göttingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-447-06405-7

ISSN 0724-472X

Inhalt

Teil I

Ulrich Heinen: Einleitung	11
Thomas Leinkauf: Die Frühe Neuzeit und die antike Philosophie . . .	29
Gerrit Walther: Barocke Antike und barocke Politik. Ein Überblick	79
Nicolette Mout: Zuviel Antike? Justus Lipsius als Zankapfel zwischen Katholiken und Protestanten. Ansichten über den Staat und den Krieg	117
Ingo Herklotz: Der Antiquar als komische Figur. Ein literarisches Motiv zwischen Querelle und altertumswissenschaftlicher Methodenreflexion	141
Werner Oechslin: „Das Wort ‚klassisch‘ hat für uns etwas Erkältendes.“ (Heinrich Wölfflin)	183

Sektion 1:

Antike Gemeinschaften und Herrschaftsformen im gesellschaftlichen Streit des Barock

Elisabeth Klecker und Dirk Niefanger: Einleitung der Sektion: Antike Gemeinschaften und Herrschaftsformen im gesellschaftlichen Streit des Barock	209
Hartmut Laufhütte: Der Umgang mit der Antike in Sigmund von Birkens Herrscherpanegyrik	215
Harald Bollbuck: „Quem imiter?“ Antiquarische Forschung und Philologie bei Martin Opitz	231
Werner Wilhelm Schnabel: Griechen, Römer und die „alten Teutschen“. Normhegemonie und kulturelle Perspektivierung in Zinzifgs <i>Apophthegmata</i>	247
Susanne Rode-Breymann: Lebensbilder hervorragender Tüchtigkeit. Plutarch-Rezeption in Opern am Habsburger Kaiserhof. Ein Versuch	261

Sebastian Werr: Gegenwart als Fortsetzung der Antike. Zur Formung von Herrscherbildern in und durch Münchner Opern des späten 17. Jahrhunderts	277
Thorsten Fitzon: „Brutus die König hat verjagt“. Antiker Republikanismus auf bürgerlichen Bühnen. Caspar Brülow, Josua Wetter und Andreas Gryphius im Vergleich	291
Cornelis van der Haven: Staats-Torheit oder Freiheitskampf? Die Revolte des Brutus auf der Amsterdamer und Hamburger Bühne	311
Lubomír Konečný: Raising on a Shield. The Afterlife of an Ancient Pathosformel in Seventeenth-Century Art and Politics	325
Nils Büttner: Aurei saeculi imago. Antike als Instrument politischer Konflikte in den Niederlanden	347
Christof Ginzel: Joseph von Arimathäa, Konstantin der Große und Jakob I. von Großbritannien. Die Rezeption des Frühen Christentums in Magna Britannia zwischen nationaler Selbstinszenierung und monarchischem Kalkül	367
Mara R. Wade: Die Pax Danica und die frühneuzeitliche Idee der klassischen Monarchie. Dänische Hoffeste und das Imperium maris Baltici	373
Isabella Woldt: Sobieskis Königsresidenz in Wilanów und Krasińskis Palais in Warschau. Architektur im Spannungsfeld von Antikenrezeption und Sarmatismus im Barock	397
Zrinka Blažević: How to revive Illyricum? Political Institution of the ‚Illyrian Emperors‘ in Early Modern Illyrism	431
Caroline Callard: Du bon usage des Étrusques dans l’Italie du Seicento. Les enjeux de la querelle des fausses antiquités de Volterra . . .	445
Alfred Noe: Die Religionen der Antike und ihr Zusammenleben in Honoré d’Urfés <i>Astrée</i>	461
<i>Sektion 2:</i>	
<i>Spätantike Religionen als Argumente religiöser Identitäten im Barock</i>	
Bartosz Awianowicz: Die Progymnasmata-Sammlungen und der Glaubenskampf des 17. Jahrhunderts	477

Nadja Horsch: Gregory Martins <i>Roma sancta</i> (1581). Eine exemplarische Quelle zur Rezeption der christlichen Spätantike im posttridentinischen Rom	491
David Ganz: Rückblick im Zwiespalt. Frühchristliche Kunst im nachtridentinischen Rom	507
Daniel Bolliger: Johann Conrad Dannhauers <i>Christeis sive drama sacrum</i> (Straßburg 1646). Die Geschichte der Alten Kirche als konfessionelles Drama	533
Silke-Petra Bergjan: Die Literatur des antiken Christentums im Sabbatstreit in den Niederlanden. Die Anfänge der akademischen Auseinandersetzung	559
Dietrich Hakelberg: „Heidnische Greuel und abscheulicher Leichenbrand.“ Archäologische Praxis und die Pietismuskontroverse bei David Sigmund Büttner (1660–1719)	581
Anne Eusterschulte: Die kritische Revision des christlichen Platonismus bei Jakob Thomasius	603
Hanns-Peter Neumann: Hermes oder Pythagoras. Die Diskreditierung des Hermetismus durch Isaac Casaubon und der Versuch seiner Rehabilitation bei Ralph Cudworth	627
Yossef Schwartz: Die Frage nach dem Ursprung der Kabbala im Denken des 17. Jahrhunderts	641

Teil II

Sektion 3: Antike Lebenskonzepte als Konkurrenzmodelle im Barock

Barbara Mahlmann-Bauer: Frömmigkeit zwischen Reformation und Gegenreformation im antiken Gewand. Das Beispiel der Gedichte Heinrich Glareans. Mit einem Exkurs zu einer Vertonung Glareans von Melanie Wald	667
Ferdinand van Ingen: Märtyrer. Ein Verhaltensmuster der christlichen Antike und seine Umbildung im Protestantismus der Frühen Neuzeit	723

Vanessa von der Lieth: Die Rezeption antiker Mythologeme im Betrachtungswerk Catharina Regina von Greiffenbergs	737
Rosmarie Zeller: Moralische und politische Modelle und Antimodelle in Seckendorffs Kommentar zu Lucans <i>Pharsalia</i> und Corneilles <i>La Mort de Pompée</i>	753
Gilbert Hess: Figurationen der Person Neros im Barock.	769
Guillaume van Gemert: Boethius als Lebensmodell. Christian Knorr von Rosenroth und Johann Hellwig in Konkurrenz	783
Stefanie Arend: Lob was dürr – Der Wert der schönen Körperform. Jacob Baldes satirischer Wettstreit zwischen den Mageren und den Feisten	797
Ulrich G. Leinsle: Antike Lebenskonzepte in jesuitischer Wirklichkeit. Die akademischen Reden und <i>Progymnasmata Latinitatis</i> des Jakob Pontanus	809
Jörn Steigerwald: Urbanitas. Ausfaltungen der höfischen Ethik zwischen Guez de Balzac und Christian Thomasius	835
 <i>Sektion 4: Antike Künste in den Kontroversen des Barock</i>	
Ulrich Heinen und Sandra Richter: Einleitung der Sektion. Antike Künste in den Kunstkontroversen des Barock	851
Martin Disselkamp: Antiquarische Verwirrungen. Rom als Herausforderung an das mittelalterliche und frühneuzeitliche Wissen von der Antike	859
Thomas Behme: Erhard Weigels Programm einer Wiederherstellung der aristotelischen Philosophie aus dem Geist des Euklid	873
Simone De Angelis: Autopsie und Autorität. Zum komplexen Verhältnis zweier medizinischer Basiskonzepte und ihrer Funktion in der Formation einer ‚Wissenschaft vom Menschen‘ im 17. und 18. Jahrhundert	887
Thomas Schirren: Die Statuslehre in Vossius' <i>Commentarii Rhetorici</i> von 1630	903

Ulrike Zeuch: Literatur als Mimesis eines der Möglichkeit nach Wahrscheinlichen oder Notwendigen. Zur Rezeption des neunten Kapitels der <i>Poetik</i> des Aristoteles im Barock	921
Sandra Richter: Außer Konkurrenz? Die <i>Ars poetica</i> des Horaz in Kommentar und Poetik des 16. und 17. Jahrhunderts	933
Elisabeth Rothmund: Antike Vorbilder und neue Dichtungsformen im deutschen Barock	957
Katrin Kohl: Inspiration, Ingenium, Technik. Die apologetische Bedeutung der Ursprungstopik in der deutschsprachigen Kunsttheorie und Poetik der Frühen Neuzeit	971
Minna Skafté Jensen: Competing aesthetics in the poetry of Zacharias Lund (1608–1667)	985
Annett Volmer: Die Umwertung der Antikerezeption als Memoria-Konzeption in den Schriften italienischer Autorinnen um 1600	995
Laure Gauthier: Der paradoxe Status der Oper im 17. Jahrhundert. Eine ‚neue‘, antik fundierte Kunst	1007
Marie-Thérèse Mourey: Antike Quellen in der Legitimation der Tanzkunst	1023
Nadia J. Koch: Der Paradigmenwechsel von der ars zum artifex um 1600. Ludovicus Demontiosius’ und Franciscus Junius’ Systematiken der antiken Künste	1037
Stefan Schweizer: Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität. Atlanten, Karyatiden und Perser in der Architektur und Architekturtheorie des Barock	1047
Damian Dombrowski: Bernini „moderno“? Bemerkungen zur kontroversen Antikenrezeption in der Skulptur des römischen Hochbarock	1079
Anna Schreurs: „Stehet Rom, der Städte Ruhm/ Auf dem Raum der Teutschen Erde? Soll Tarpejens Alterthum Jetzt den Allemannen werden?“ Antworten des Künstlers und Kunstliteraten Joachim von Sandrart auf diese Frage	1115
Personenregister	1157

WERNER OECHSLIN

„Das Wort ‚klassisch‘ hat für uns etwas Erkältendes.“
(Heinrich Wölfflin)

Die idealtypischen Stil- und Epochenbegriffe haben unseren Blick auf die Geschichte eher verengt als erweitert. Es sollte alles einer wissenschaftlichen Verfestigung jener trotz alter Tradition neuerlich wieder jungen Disziplin der Kunstgeschichte dienen, weshalb nicht nur dem Stil, sondern auch der Abfolge der Stile durchaus Gesetzmäßigkeit und ein normativer Charakter zugewiesen werden sollte.¹ Aus den vagen Vorstellungen einer bloß an der Geschichte in ihren ciceronianischen Bestimmungen wie der *Magistra vitae* oder ihrer moderneren Fassung einer moralischen Anschauungslehre angelehnten Bestimmung sollte eine Kunst-Geschichte entstehen, die vom Objekt, dem Kunstwerk ausgehen sollte. Adolf Hildebrand hatte dazu mit seinem *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (1893) in mancher Hinsicht den wirkungsvollsten Anstoß gegeben (Abb. 1). Er glaubte an ein „künstlerisches Naturgesetz“, dem der Künstler „logisch“ folgt.² Der „natürliche Vorstellungstrieb“ folge den „gesetzmäßigen Bahnen unserer Organisation“. Künstlerisch ist eine Zeit dann, wenn in ihr „die Wahrnehmung unmittelbar zur Vorstellung“ wird. Und „andere Zeiten sind deshalb unkünstlerisch, weil dieser Bann zerstört ist“. Alles, was sich dazwischenschiebt, stört diese – naturgesetzliche – Auffassung vom Kunstwerk.³ Und folgerichtig ergibt sich daraus Hildebrands kritisches Urteil gegen die „historische Betrachtungsweise“. Sie hätte „dazu geführt, mehr und mehr die Unterschiede und den Wechsel in den Vordergrund zu bringen; sie behandelt die Kunst als Ausfluß der verschiedenen Individuen als Persönlichkeiten, oder als Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten.“⁴ Hildebrand fährt fort: „Daraus erwächst die falsche Auffassung, als handle es sich bei der Kunst vor Allem um die Beziehung zum Persönlichen und zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen, und jedes Wertmaß für die

1 Das ist alles nicht neu und bleibt gleichwohl häufig unreflektiert. Als Einführung immer noch aufschlußreich und gültig; Lorenz Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967. Vgl. in unserem Zusammenhang insbesondere S. 50 ff.

2 Vgl. Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Straßburg 1893, S. 104.

3 Ebd., S. 105; Hildebrand spricht von „feindlichen Einflüssen“ und „zufälligen Einwirkungen“.

4 Ebd.

Kunst an sich geht verloren. Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache und der künstlerisch-sachliche Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert.“⁵ Ein „allgemeines künstlerisches Gesetz“ ist es, was Hildebrand gegen „subjektive Willkür“ zu setzen sucht. Und dieses erreicht eine Zeit nur, wenn sie den „gesunden und gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnesthätigkeit“ herstellt und fühlbar macht.⁶

Es zeichnete sich schon damals deutlich ab, daß sich die Kunst – und mit ihr die Architektur – der von ihren historischen Kontexten und Ornamenten befreiten Form zuwenden würde. Und das wurde durch die von Hildebrand hinterhergeschickten Berichtungen zu „Daseinsform“ und „Wirkungsform“ nur noch bestärkt.⁷ Es war auch klar, daß bei solch starkem Hang zu Gesetzmäßigkeit ein ganz besonderer Platz der Architektur zugewiesen würde. „Die Beziehung zwischen Architektur und Plastik kann immer nur architektonischer Natur sein“, kommentiert er Michelangelos Grabmal in S. Croce in Florenz.⁸ Der Hang zu Ordnung dominiert; es geht nicht nur um Form, sondern eben genauer um ‚Formgesetz‘.

Die Kunstgeschichte ist dem gefolgt oder hat dies antizipiert. Heinrich Wölfflin hat sich in seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* 1886 auf halbem Weg von der Psychologie losgesagt (Abb. 2), um sich dann umso deutlicher den Formgesetzen zuwenden zu können. Er wollte der „Ausdrucksfähigkeit“ der Kunst nachgehen und nahm sich der Aufgabe an, „die seelischen Wirkungen, welche die Baukunst hervorzurufen im Stande ist, zu beschreiben und zu erklären“, was ihn dann umso bestimmter zur Frage nach der Form und deren Gesetzmäßigkeiten führte.⁹ „Wir wenden uns zu den allgemeinen Formgesetzen“, steht hier wie ein Programm seiner nachfolgenden Untersuchungen.¹⁰ Im Vorwort zu *Renaissance und Barock*¹¹ (Abb. 3)

5 Ebd., S. 105 f.

6 Die Objektivierung geht also über den Gegenstand hinaus und betrifft auch die ‚Psychologie‘, den Bereich von Sinneswahrnehmung und Vorstellung. Das wird sich ähnlich niederschlagen im engeren Umfeld der Psychophysik und ihrer Wirkung bis zu Ozenfant und Le Corbusier. (Vgl. Werner Oechslin: Ozenfant und Le Corbusier. Die neue, systematische Grundlegung der Kunst und die Psychophysik, in: SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos, hrsg. von Karin Gimmi u. a., Zürich 2005, S. 176–203).

7 Vgl. Adolf Hildebrand: Nachträgliche Aufsätze zum ‚Problem der Form‘ (Süddeutsche Monatshefte), in: Ders.: Das Problem der Form, Straßburg 1913, S. 117 ff.

8 Ders.: Das Problem der Form 1893, in: Ders. (wie Anm. 7), S. 97; vergleichbare Bemerkungen zur „Reliefauffassung“, ebd., S. 82.

9 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1888 (Diss. München), S. 1–2.

10 Ebd., S. 19.

11 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock*, München 1888, Vorwort, S. (v)–(vi).

hat Wölfflin dies – nun eben bezogen auf die Polarität zwischen einer unter dem Klassik-Verdacht stehenden Renaissance und einem anticlassischen¹² Barock – 1888 zum Forschungsziel erklärt. Die „Auflösung der Renaissance“ sei das Thema der Forschung, die ein „Beitrag zur Stilgeschichte“ – nicht zur „Kunstlergeschichte“ – sein soll. Das las sich so: „Meine Absicht war, die Symptome des Verfalls zu beobachten und in der ‚Verwilderung und Willkür‘ womöglich das Gesetz zu erkennen.“ Auf diese Weise soll ein „Einblick in das innere Leben der Kunst“ gewährt werden. Und darin erblicke er den „eigentlichen Endzweck der Kunstgeschichte“.¹³

Es sollte also ausgerechnet dort eine Gesetzmäßigkeit festgestellt werden, wo schon die alte – klassizistische – Kritik nur Regelverstoß und Sektiererei ortete¹⁴, wo schon Francesco Milizia die Geburtsstunde der „delirante setta Borrominesca“ ausmachte, die sieben Hauptsünden der „follie Borrominesche“ identifizierte und den warnenden Finger gegen die Ansteckungsgefahr der „frenesia architetonica“ des Suizid begehenden Francesco Borromini erhob.¹⁵ Wölfflin wollte gar nicht erst so weit vordringen und griff seinerseits dort zu den Krankheitsbildern, wo sich Barock doch allzuweit vom „schönen ruhigen Sein“ der Renaissance entfernte. Dort findet sich auch die ominöse Fußnote: „Die Hauptbarockkünstler litten alle an Kopfweh.“¹⁶ Auch Alois Riegl empfand das Außerordentliche der Barockkunst – im Gegensatz zum Außerordentlichen von Antike und Renaissance – als „störend“ und als „lästige Unklarheit“. In Betracht einer Figur, „die betet und sich dabei in konvulsivischen Bewegungen krümmt“, meinte er: „wir verstehen sie nicht“. Was sich seinen rationalen Überlegungen entzog, quittierte er: „Und das stört uns Nordländer.“¹⁷ Doch nichtsdestoweniger wollte die Kunstgeschichte in ihrem Drang nach Gesetzmäßigkeit gerade hier ansetzen. Das

12 Inmitten der Manierismus-Diskussion erschien, deutlicher unter dieses Motto gestellt: Eugenio Battisti: *L'Antirinascimento*, Mailand 1962 (neuaufgelegt 1989); vgl. dazu Wölfflin, *Renaissance und Barock* (wie Anm. 11), S. 69, Anm. 4: „Der ‚Manierismus‘ hat mit der ersten Periode des Barock nichts zu thun.“

13 Vgl. ebd., S. (v).

14 Vgl. Werner Oechslin: ‚Barock‘. Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer und späterer Zeit, in: *Europäische Barockrezeption*, hrsg. von Klaus Garber, 2 Bde., Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20), Bd. 2, S. 1225–1254.

15 Vgl. [Francesco Milizia]: *Le Vite de' più celebri Architetti [...]*, Rom 1768, S. 350; Francesco Milizia: *Roma delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1787, S. 191 und S. 188 („L'Architetto Borromini matto frenetico si ammazzò. La frenesia architetonica è contagiosa.“).

16 Vgl. Wölfflin, *Renaissance und Barock* (wie Anm. 11), S. 25, Anm. 1.

17 Vgl. Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Akademische Vorlesungen aus seinen hinterlassenen Papieren hrsg. von Arthur Burda und Max Dvork, Wien 1908, S. 3.

Unmögliche sollte geschehen. ‚Barocke‘ Kunst sollte wenigstens nachträglich durch die kunstwissenschaftliche Erfassung diszipliniert und unter ein Gesetz gestellt werden. Wo das nicht ging, griff Wölfflin – sich insofern auf Justi berufend – zur Begriffsumkehrung: „Die klassische Zeit der Renaissance empfindet wie die hohe Antike. Und um den welthistorischen Gegensatz zum Barock in aller Kraft hervortreten zu lassen, weiß ich nichts Besseres zu thun, als das zu wiederholen, was Justi als die Merkmale von Winckelmanns Kunstgefühl, als einer klassisch gearteten Natur aufführt. Maß und Form, Einfach und Linienadel, Stille der Seele und sanfte Empfindung, das waren die großen Orte seines Kunstevangeliums. Krystallhelles Wasser sein Lieblingssymbol. – Man setzt das Gegentheile eines jeden dieser Begriffe und man hat das Wesen der neuen Kunst bezeichnet.“¹⁸

Wölfflin hat damit das Klassische und das Barocke definiert und beides in einen systematischen – und, wie er sagt, „welthistorischen“ – Zusammenhang gebracht, so wie dies ja seiner Zielsetzung einer „psychologisch-rationellen Folge“¹⁹ der Stile und der Anlage seiner aus dem Gegensatz entwickelten „Grundbegriffe“ entsprach. Es ist offensichtlich, daß sich hier die Methode unter dem Vorwand, sich „den eigentlich künstlerischen Fragen zuwenden zu wollen“²⁰, selbständig gemacht hat. Die Stilbegriffe sind längst als Universalien von der Wirklichkeit abgehoben, so wie das ja vorgesehen war, und als grundsätzliche Möglichkeiten künstlerischen Verhaltens dargestellt. So erwähnte Wölfflin in seinem Vorwort zu *Renaissance und Barock*, er habe „den Plan, eine parallele Darstellung des antiken Barock mitzugeben“, in letzter Stunde fallen lassen.²¹

Alles drängte also nach Gesetzmäßigkeit – ganz im Zuge der Zeit. ‚Exakt‘ und ‚streng‘ sollte es vor sich gehen²², und Wölfflin wandte sich insofern schon früh an die Naturwissenschaften. Bei seinem Bemühen, in der Form den Ausdruck des inneren Lebens der Kunst zu bestimmen, berief er sich auf die von Rudolf Virchow entlehnte Formel „Form = innerer Zweck“,

18 Vgl. Wölfflin, *Renaissance und Barock* (wie Anm. 11), S. 74. Wölfflin bezieht sich auf Carl Justi: *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1872, Bd. 2, S. 364; allerdings verwendet Justi hier weder den Begriff ‚klassisch‘, noch ‚barock‘; es geht ihm an dieser Stelle lediglich um eine Gegenüberstellung von Winckelmann und Piranesi, was er so einleitete: „Oft erstehen gleichzeitig und auf gleichem Boden merkwürdig entgegengesetzte Naturen.“

19 Vgl. Dittmann (wie Anm. 1), S. 51.

20 Darauf verweist der erste Satz in: Heinrich Wölfflin: *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899, S. (vii): Vorwort.

21 Vgl. ders., *Renaissance und Barock* (wie Anm. 11), S. vi.

22 Vgl. Werner Oechslin, „[...] und die Geschichte macht selbst wieder Geschichte [...]“. *Geschichtliches und Anderes zur ‚Historismus‘-Frage*, in: *Die tätowierte Wand. Über Historismus in Königslutter*, hrsg. von Hannes Böhringer und Arne Zerbst, München 2009.

und fügte hinzu: „Diese Sätze stammen von Virchow. Man kann sie unmittelbar in die Aesthetik herübernehmen.“²³ Der Historiker ist aus der Pflicht entlassen: „Der Historiker, der einen Stil zu beurteilen hat, besitzt kein Organon zur Charakteristik, sondern ist nur auf ein instinktives Ahnen angewiesen.“²⁴ Dem stellt sich nun das „Ideal ‚exakt zu arbeiten‘“ entgegen. Und Wölfflin präzisiert: „Man kann erst da exakt arbeiten, wo es möglich ist, den Strom der Erscheinungen in festen Formen aufzufangen.“ Und das wiederum kontrastiert mit der Auffassung: „Eine Geschichte, die nur immer konstatieren will, was nacheinander gekommen ist, kann nicht bestehen; sie würde sich namentlich täuschen, wenn sie glaubte, dadurch ‚exakt‘ geworden zu sein.“²⁵

Die Mechanik des Geistes war beschworen. Man drängte nach klaren Vorstellungen und Begriffen, nach Gesetzmäßigkeiten eben, und nahm es offensichtlich gerne in Kauf, daß man sich vom einzelnen Gegenstand entfernte. „Diese festen Formen“, nach denen Wölfflin suchte, so die weitere Argumentation, „liefert der Physik z. B. die Mechanik“.²⁶ Solcher Grundlagen entbehrten die Geisteswissenschaften; sie müßten „allein in der Psychologie“ gesucht werden.²⁷ In der Tat, Wölfflin, der sich in seinen *Prolegomena* eben von der Psychologie Wilhelm Wundts und so beispielsweise von den „Analogien der Linienempfindung“ verabschiedet hatte, muß nun seinen gesetzmäßigen Kunstformen eine noch viel allgemeinere, verbindliche Grundlage zuweisen; er findet sie in der menschlichen Natur selbst und im „Lebensgefühl einer Epoche“²⁸. Stilformen können nicht von Einzelnen nach Belieben gemacht werden, sondern erwachsen „aus dem Volksgefühl“.²⁹ Das scheint der Wirklichkeit abgeschaut, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß nun ausgerechnet für die Beurteilung künstlerischer Phänomene – einigermaßen mechanistisch – eine allgemein verbindliche menschliche Natur postuliert wird. „Die Organisation des menschlichen Körpers“ sei „als der bleibende Nenner bei allem Wechsel erwiesen“. Und mit der „Gleichförmigkeit dieser Organisation“ sei eben „auch die Gleichförmigkeit des Formgefühls“ gegeben.³⁰ Das seien „leicht kontrollierbare psycholo-

23 Vgl. Wölfflin, *Prologomena* (wie Anm. 9), S. 24. Man vergleiche dazu die zu Beginn geäußerte These: „Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als Eindruck. Und diesen Eindruck fassen wir als Ausdruck des Objektes.“ (Ebd., S. 2).

24 Ebd., S. 48.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 49.

28 Vgl. ders., *Renaissance und Barock* (wie Anm. 11), S. 63.

29 Vgl. ders., *Prologomena* (wie Anm. 9), S. 49.

30 Ebd.

gische Thatsachen“.³¹ Immerhin hat Wölfflin – im Ansatz – eingesehen, daß auf dieser Grundlage der Stil schnell zum „leblosen Schema“ geraten würde.³² Aber auch dies scheint Wölfflin in Kauf zu nehmen, um umso präziser seinem Ziel – und „Endzweck der Kunstgeschichte“ – der Feststellung eines obwaltenden Gesetzes näherzukommen.

So solide wollen die Stilbegriffe grundgelegt sein, auch zur Bedingung ‚je abgehobener desto exakter‘. Ein altes Problem! „Unsere Wissenschaften, bloß als solche, sind Spiele, welche der menschliche Geist, zeitvertreibend, sich ersinnt.“³³ So formulierte es – in einer berühmt gewordenen Kontroverse – Friedrich Heinrich Jacobi an Johann Gottlieb Fichte gerichtet. „Grillenspiele“ seien es, und sie dienten bloß der Organisation der Unwissenheit. Davor und vor der schwierigeren Frage nach dem Wahren und ihrer Beantwortung, „von dieser Unwissenheit und Anmassung haben uns die zwey grossen Männer, Kant und Fichte, befreyt“, schreibt Jacobi. Er brachte es in die Formel: „Sie haben die höhere Mechanik des menschlichen Geistes entdeckt.“³⁴ Jacobi spricht von einem „Intellectual-System“. Und auch er hatte dazu den Verweis auf die Physik, auf Christian Huygens und Isaac Newton bemüht. Die „Mechanik“ steht sprichwörtlich – als Beleg und als Hoffnung – für verlässliches wissenschaftliches Vorgehen. Und das hätte auch die Kunstgeschichte gerne für sich beansprucht, weshalb ja Wölfflin Virchow bemühte.³⁵ Zeitgleich hatte Riegl 1893 Gottfried Semper eine „mechanisch-materielle“ Kunstauffassung zur Last gelegt, weil er noch sehr viel mehr, eine „teleologische“ Sichtweise, die er in einem „zweckbewußten Kunstwollen“ festmachte, erreichen wollte.³⁶ So fand es bei Behrens im Umfeld des Deutschen Werkbundes Aufnahme, wo man sich offen zu neu-idealistischen Standpunkten bekannte.³⁷

Man hatte sich also auch längst von der Differenziertheit losgesagt, mit der die Naturwissenschaft die Zusammenhänge beschrieb. Paul Du Bois Reymond hatte in seinen Gedanken *Über die Grundlagen der Erkenntnis in den exacten Wissenschaften* mit Bezug auf Gustav Robert Kirchhoff und

31 Vgl. ders., *Renaissance und Barock* (wie Anm. 11), S. 62: „Jeden Gegenstand beurtheilen wir nach Analogie unseres Körpers.“

32 Vgl. ders., *Prologomena* (wie Anm. 9), S. 49 f. Die Konsequenz ist, daß er hier am Ende seiner Arbeit die „Geburtsstunde eines neuen Stils“ doch „in den kleinen dekorativen Künsten, in den Linien der Dekoration, den Schriftzeichen u.s.f.“ entdecken will.

33 Vgl. [Friedrich Heinrich Jacobi]: *Jacobi an Fichte*, Hamburg 1799, S. 24.

34 Ebd., S. 26.

35 Vgl. oben.

36 Vgl. Alois Riegl: *Stilfragen*, Berlin 1893, Einleitung, S. vii.

37 Vgl. Peter Behrens: *Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik*, in: *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin 7.–9.10.1913, Stuttgart 1914, S. 251–259.

der Frage, ob man – mechanisch oder metamechanisch – Zusammenhänge bloß beschreibe oder eben erkläre, das Problem der Begriffsbildung in den Mittelpunkt gerückt. Um nicht allzu unverbindlich zu bleiben, hätte sein Thema eben an Stelle einer „Herleitung eines mannigfaltigen Erscheinungsgebietes aus den einfachsten Elementen des Erscheinens“ doch lieber, „zutreffender“, die „Synthese oder die Construction oder der Aufbau des Erscheinungsgebietes aus einfachsten Mechanismen“ sein sollen.³⁸ So war eigentlich die Möglichkeit sprachlicher und begrifflicher Erfassung wissenschaftlicher Erkenntnis, ohne sich gleich in ein abgehobenes „Intellectualsystem“ zu entfernen, eröffnet. Aber soviel wollte man von den Naturwissenschaften – und deren verbindlichen Anbindung an den Gegenstand – denn doch nicht lernen.

Es gab andererseits nebst dem Vorzug der die Forderung nach Gesetzmäßigkeit radikal erfüllenden, idealtypischen Stilbegriffe auch noch äußere Vorteile. Walther Rathenau sprach in seinem „Zur Mechanik des Geistes“ von einer „pragmatischen Breviloquenz“, von deren Vorteil man sich in Anbetracht der unübersichtlichen Fülle von Fakten, Kenntnissen, Begriffen aller Art schnell überzeugt hat.³⁹ Auch daraus ergeben sich Gründe, weshalb man so gerne auf – nunmehr zu Kategorien universaler Bedeutung hochstilisierter – Begriffe wie ‚Barock‘ zugriff, um eben etwas in Händen zu halten. Klimmzüge oder „Grillenspiele“, sie taten ihren Dienst und verführten zur Annahme, Gesetzmäßigkeiten aufgefunden und – gemäß Wölfflins Bekenntnis – dem „Endzweck der Kunstgeschichte“ zugeeignet zu haben.

Die Kunstgeschichte schwankte also zwischen ihrer Sehnsucht nach einer strengen, nomothetischen, wissenschaftlichen Ausrichtung, die sie Grundsätzliches über Kunst aussagen ließe, und andererseits ihrer an Geschichtlichkeit, Vielfalt und Veränderung gebundenen geisteswissenschaftlichen Orientierung. Die Sehnsucht bemächtigte sich der Stilbegriffe, weil man hier auf einen Blick Wesensmerkmale umfassend zu erkennen glaubte. In einem Moment, in dem der Drang nach Neuorientierung ohnehin groß war, schien aktuell eine Klärung mit möglichst einfachen Lösungen dringlich. Man wollte sich aus den geschichtlichen Einbindungen und ihren uferlosen Verflechtungen befreien und suchte – auch hier oft genug psychologisierend – nach Vereinfachung und Typisierung. Der kulturgeschichtlichen Tradition entnahm man diese Aufgabe und Fähigkeit,

38 Vgl. Paul Du Bois-Reymond: Über die Grundlagen der Erkenntnis in den Exacten Wissenschaften, nach einer hinterlassenen Handschrift, Tübingen 1890, S. 14.

39 Vgl. Walther Rathenau: Zur Mechanik des Geistes, Berlin 1922. S. 143. Ich verweise in diesem Zusammenhang gerne auf: Werner Oechlin: „Auf einen Blick“, in: Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger, hrsg. von Heike Gfrereis und Marcel Lepper, Göttingen 2007, S. 62–80.

den Akzent „auf das Innere“ und „auf das Konstante“ in Überwindung der „erdrückenden Menge von Thatsachen“ zu legen.⁴⁰ Jacob Burckhardt attestierte dieser kulturgeschichtlichen Sichtweise den „*primum gradum certitudinis*“, weil sie über die bloße Ereignisse beschreibende Geschichte hinausreicht.⁴¹ Und jene wären ja „mannigfach ungewiß, streitig, gefärbt“ oder auch „völlig erdichtet“.⁴² Über Gewißheit hinaus glaubte man sogar eine „gewisse Vorausbestimmtheit“, eine Teleologie, erkennen zu können, wenn man denn dem einen „architektonischen Formenkreis“ bestimmenden „grundlegenden Formgedanken“ auf die Spur gekommen sei.⁴³ In diesem Sinn suchte Adolf Göller „Stilformenkreise der Architektur“ auszumachen und setzte sie in Parallele zu den „Völkersprachen“, um in beiden „eine fortdauernde Geistesäußerung des Völkerlebens“ feststellen zu können.⁴⁴ So enteilt man schrittweise der flüchtigen Geschichte. Und so besehen war das Einschwenken auf die nunmehr umfassend grundgelegten, zu eigentlichen Kategorien der Kunstgeschichte hochstilisierten idealtypischen Stilbegriffe durchaus vorbereitet. Die Psychologie mit ihren Parallellismen – die Psychophysik insbesondere – hatte ihren wesentlichen Anteil beim Versuch wissenschaftlicher Grundlegung einer dem Wesen der Kunst – mehr als den historischen Begleitumständen – nachspürenden Kunstgeschichte, auch wenn diese Abgleichung mit der – exakten – Naturwissenschaft nur punktuell erfolgte. Der Gegensatz Renaissance/Barock im Sinne einer „Stilgeschichte“ bot sich gleichsam als ideale Folie an, all dies exemplarisch vorzuführen und zu entwickeln. Das Ziel war dann allerdings nicht mehr die Erfassung individueller „Künstlergeschichte“. Man wollte einen höheren Grad von Objektivität und Wissenschaftlichkeit erreichen; ein Schritt hin zu einer „exakten Kunstwissenschaft“ sollte getan werden. Den Vorstellungen von „Volksgefühl“, „menschliches Formgefühl“, „Stilformenkreisen“ war gemeinsam, daß sie auf eine überindividuelle, prinzipiellere Grundlegung wissenschaftlicher Beurteilung von Kunst hinführen sollten. „Ein architektonischer Stil gibt die Haltung und Bewegung der Menschen seiner Zeit wieder“, schrieb Wölfflin 1886.⁴⁵ Und er nannte es ein „Prinzip“ historischer Beurteilung.

40 Vgl. Jakob Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte, Berlin/Stuttgart, o. J., Bd. 1, S. 3. Über Burckhardts Klage über die „erdrückende Menge der Thatsachen“ berichtet der Herausgeber Jakob Oeri in seinem Vorwort von 1898 und bezieht sich dabei auf einen Brief Burckhardts von 1868.

41 Ebd., S. 3.

42 Ebd.

43 Vgl. Adolf Göller: Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Eine Geschichte der Baukunst nach dem Werden und Wandern der Formgedanken, Stuttgart 1888, S. vii.

44 Ebd., S. (iii).

45 Vgl. Wölfflin, Prologomena (wie Anm. 9), S. 46.

So hatte die Kunstgeschichte – letztlich in Anlehnung an den vieldiskutierten „psychophysischen Parallelismus“ – ihre eigene Leib-Seele-Problematik entdeckt und baute ihre Kategorien – und den neu fundierten Stilbegriff – auf der Annahme auf, daß eben doch ein irgendwie gearteter oder begründbarer Konnex von Leib und Seele und zwar in systematischer Hinsicht festgestellt werden müsse.

„Nec corpus mentem ad cogitandum, nec mens corpus ad motum, neque ad quietem, nec ad aliquid (si quid est) aliud determinare potest.“⁴⁶ Aber wie sollte ausgerechnet Kunst auf diese systematische Weise gedeutet werden, wenn gemäß diesem Satz Baruch Spinozas nicht nur jede Form des Determinismus, sondern wohl auch jede ähnliche Form kausaler Beziehungen ausgeschlossen werden sollte. Bei Wölfflin hat sich ja 1886 die Argumentation nach dem abrupten Bruch mit dem Psychologisieren und der Hinwendung zu den reinen Gesetzmäßigkeiten der Form Seiten später doch wieder in psychologische Denkweisen verstrickt. Ohne „psychologische Basis“ gehe es nicht.⁴⁷ Der „menschliche Körper als der bleibende Nenner“ gelte als erwiesen. Und so werden eben „Stil-Formen nicht von Einzelnen nach Belieben gemacht“, sondern „erwachsen aus dem Volksgefühl“.⁴⁸ (Man wird dann schnell auch umgekehrt vom Stil auf das Volksgefühl Rückschlüsse anstellen wollen!) Ein Parallelismus hat sich also doch eingemischt und durchgesetzt. Der Erweis des „Mechanischen“ galt sogar als Ziel. Differenziertere Bezugsetzungen schienen vergessen. Selbst Giovanni Battista Porta – auch er mit dem menschlichen Körper und der menschlichen Natur in grundsätzlicher Absicht befaßt – hatte doch 1586 an den Anfang seiner Physiognomie, um allzu schnelle Schlußfolgerungen zu vermeiden, die Warnung gestellt: „Haec scientia coniecturalis est“.⁴⁹ Man versuche zwar, so der Autor, von Polyklet und Galen ausgehend, einen gewissen Anteil von „ratio“ und Verlässlichkeit und sogar ein Stück weit Norm zu erreichen, aber bei all dem blieben die menschlichen Neigungen und die „actiones nostrae liberae voluntatis“ ausbedungen.⁵⁰ Um 1900 aber schien die Kunstgeschichte auf radikaleren Kurs eingeschwenkt zu sein. Zufälliges und Mutmaßungen, Konjekturen aller Art hatten da nichts zu suchen. Wie mechanisch solche

46 Mit diesem Zitat beginnt Heinrich Rickert seine Erörterung zur Psychophysik (Heinrich Rickert: Psychophysische Causalität und psychophysischer Parallelismus, in: Philosophische Abhandlungen. Christoph Sigwart zu seinem siebenzigsten Geburtstag, hrsg. von Benno Erdmann u. a., Tübingen 1900, S. 59–88, hier S. 61).

47 Vgl. Wölfflin, Prologomena (wie Anm. 9), S. 49.

48 Ebd.

49 Vgl. Giovanni Battista Porta: De Humana Physiognomia, Vico Equense 1586, fol. ** ij^v.

50 Widmung an Kardinal d'Este, ebd., fol. ** ij^{r+v} (mit dem abgesetzten Passus „Haec scientia coniecturalis est“).

Gedankengänge verliefen, war wohl kaum jedermann bewußt. Die Kritik richtete sich eher auf die Symptome. Andere, grundsätzlichere Stimmen wurden wohl überhört. „Causa aequat effectum“⁵¹ gelte nur für eine begriffliche Welt, schrieb 1900 Heinrich Rickert, womit man wieder beim alten Problem der „Grillenspiele“ Jacobis angelangt ist.⁵² Ja, genauer gesehen gelte es nur „ganz ausschließlich für die rein quantitative Begriffswelt der Mechanik“. Und so hat Rickert die Loslösung von rein mechanischen Vorstellungen gefordert und sein Bemühen zusammengefaßt: „Wir haben nur versucht, von der naturwissenschaftlichen Begriffswelt wieder zum unmittelbaren Leben zurückzukehren, und wir wollten damit lediglich das Feld frei machen für eine andere als mechanische Auffassung des Causalverhältnisses.“⁵³

Allein, die Stilbegriffe waren da. Und es hing so viel an konkreten Einsichten und Deutungen an ihnen. Es ist klar, daß man bei all den mitgeführten Überlegungen auch vernünftigerweise nicht nur von barocker Kunst, sondern auch von einem barocken Menschen sprechen würde. Wer sollte das verhindern! Es war – und ist – bequem, sich auf jene idealtypischen Festsetzungen berufen zu können. Die Sehnsucht nach gültigen Stilbegriffen war groß. Auf der Suche nach einem neuen Stil besann sich der Förderer von Walter Gropius und von so manch anderem Vertreter der kommenden Moderne, Karl Ernst Osthaus, auf das Barock: „Der Barockstil ist der letzte große Stil der Weltgeschichte.“⁵⁴ Und er fragte sich: „Werden wir keinen allgemeinen Stil mehr besitzen?“ Dem lag die Einsicht zugrunde, daß jeder Stil der Weltgeschichte einem „einheitlichen Weltgefühl“ entsprach. Und dementsprechend formulierte Osthaus die Zielsetzung hin zu „einheitlichem Denken“, auf daß „auch die Sichtbarkeit unseres Daseins wieder einheitliche Formen annehme.“⁵⁵

Die Wölfflinschen Sichtweisen – oder eben allgemeiner die idealtypischen Stilbegriffe – haben sich durchgesetzt. Und in der Tradition der psychologisierenden Ausdeutungen von den Stilformen bis zu den Nationalcharakteren standen Tür und Tor offen für jegliche weitere Anwendung. Wo Typen festgelegt sind, bilden sich schnell genug Stereotypen heraus oder werden bestärkt. Man weiß, was barock ist, und braucht nicht mühselig in den Archiven danach zu suchen. „Barock“ ist ein geläufiger Begriff und mit

51 Man kann durchaus Wölfflins Gleichsetzung von Ausdruck und Eindruck (Wirkung) vom Beginn der Prolegomena (wie Anm. 9), S. 2, in die Nähe dieses Axioms bringen. Vgl. oben.

52 Vgl. Rickert (wie Anm. 46), S. 84.

53 Ebd., S. 85.

54 Vgl. Karl Ernst Osthaus: Grundzüge der Stilentwicklung, Hagen 1919, S. 69 (Schlußbetrachtung).

55 Ebd.

ihm sind es dessen Inhalte. „Barocke Pracht“ wird in der Literatur des Nobelpreisträgers Jose Saramago ausgemacht.⁵⁶ „Barock“ ist die allzu üppige Verwaltung des Schweizer Kantons Glarus. Mit „Gangster-Barock“ assoziiert wird die Musik von Jay-Z, eingeführt und vorgestellt mit der Charakterisierung „früher Dealer, heute Superstar“. „Barock und füllig“ wird aber auch der „Geschmack der wahren Schokolade“ umschrieben und so öffnet sich der Blick auf „wirklich“ Barockes, Fülliges, Rundes. „Üppiges Barock“ mit „schwarzer Lava“ und „hellem Kalkstein“ kombiniert umschreibt das – touristische – Ziel Catania. Und – unverbindlicher – werben Eurocard und Mastercard im Tandem mit „Rock oder Barock“.

Beliebigkeit begrifflicher Assoziation? Natürlich wird die ganze Vorgesichte der barocken Begriffsbildung – mitsamt ihren Lieblingsobjekten – mitgeführt. Und so bildet sich – wie gewünscht – eben doch bei noch so weit gefächerter Anwendung wiederkehrende, konstante Bedeutung. Und nach Maßgabe der ursprünglichen Kontrastierung mit dem im Sinne der Antike ‚Korrekten‘ – schon bei Alessandro Pompei und Francesco Milizia – wird dies alles verdeutlicht und präzisiert. Aus dem Kontrast gewinnt der Barockbegriff Kontur. Das entsprach ja der Versuchsanlage, die Wölfflin auf der Suche nach Gesetzmäßigkeit gewählt und seinem *Renaissance und Barock* durchaus in programmatischer Absicht zugrundegelegt hatte. „Renaissance und Barock verhalten sich wie die Kindheit und Jugend einer Menschenseele“, schreibt Osthaus.⁵⁷ Es sind zwei Facetten derselben Sache.

„Was ist Barock?“ fragt Dr. Ludwig Lang in einem jener didaktisch aufgemachten Bilderbücher, die just die Stilbegriffe jedermann verständlich machen, popularisieren sollten, und antwortet, man würde es „als Gegenströmung wie als Weiterentwicklung der Renaissance“ begreifen.⁵⁸ Und so sah es ja auch Osthaus. Die „Vereinheitlichung des Gesamtwerkes“ sei das, was den Fortschritt der Renaissance-Kunst ausmache. Doch seien hier die Teile noch in „ihr selbständiges Recht“ gesetzt. In barocker Zeit – in jenem „neuen Weltgefühl“ – würde nunmehr alles „vom Ganzen aus geschaut“.⁵⁹ So besehen hätte Barock die konsequente Weiterführung und auch Synthese dessen gebracht, was im Zeichen der Renaissance als Neuanfang begriffen wurde.

Renaissance – und mit ihr der Bezug auf die Antike, in der normativen Zuspitzung auf das ‚Klassische‘ – ist mit Barock durch die Herausarbeitung des Stilbegriffs geradezu schicksalhaft verquickt. Denn längst hat sich aus den Begriffen selbst eine Dynamik der Kontrastsetzung herausge-

56 Die folgenden Beispiele entnimmt der Verfasser einem Stapel von Zeitungsausschnitten.

57 Vgl. Osthaus (wie Anm. 54), S. 63 f.

58 Vgl. Ludwig Lang: Was ist Barock?, Zürich/Stuttgart 1924, S. 1.

59 Vgl. oben und Osthaus (wie Anm. 54), S. 63 ff.

bildet, der sie nun alle selbst zu dienen haben. Das wird dadurch nur noch bestärkt, daß die entprechenden Pole mal so und mal anders besetzt werden. „An Stelle der schwungvollen, die Wesenheit überdeckenden Harmonie der klassischen und italienischen Kunstauffassung liebt die nordische das Kennzeichen der Sonderumstände zu setzen, an Stelle der anerkannten, äußeren Schönheitslinie das innerlich Ansprechende, an Stelle des Symmetrischen die den Umständen angepaßte Gestaltung, an Stelle des Pathetischen das Vernünftige. Die klassische Kunst ist die Kunst des Allgemeinen, die germanische die des Besonderen.“⁶⁰ Hier, 1902 bei Hermann Muthesius, hat der Nord-Süd-Gegensatz das Diktat polarisierender Kunstbetrachtung übernommen. Andernorts hat man dies, die deutliche Kontrastbildung, sogar ins geometrische Schema gesetzt. Der Schmarsow-Schüler Willi Drost versucht die Form ins Symbol hinein weiterzudenken und möchte die Formgestaltung im Sinne einer „gesetzmäßigen Struktur“ zwecks Vergegenwärtigung in eine abstrakte Figur übersetzen (Abb. 4).⁶¹ Die „typische Barockstruktur“ wird so durch Oval und Diagonale symbolisiert, eine „Landschaft des Klassizismus“ – am Beispiel Caspar David Friedrichs – in eine Folge ruhender horizontaler Linien übersetzt.⁶² Hier sind die beiden Pole Barock und Klassik in der geometrischen Grundform zusätzlich universalisiert – und natürlich komplementär aufeinander bezogen.

Wölfflin findet seinen eigenen Weg des Fortschreitens auf der Suche nach Gesetzmäßigkeiten: zu den „Grundbegriffen“ und zum „Klassischen“. Sein Buch *Klassische Kunst* von 1899 (Abb. 5) beginnt mit der – wieder einmal psychologisierenden – Feststellung: „Das Wort ‚klassisch‘ hat für uns etwas Erkältendes. Man fühlt sich von der lebendigen bunten Welt hinweggehoben in luftleere Räume, wo nur Schemen wohnen, nicht Menschen mit rotem, warmem Blut. ‚Klassische Kunst‘ scheint das Ewig-Tote zu sein, das Ewig-Alte; die Frucht der Akademien; ein Erzeugnis der Lehre und nicht des Lebens. Und wir haben so unendlichen Durst nach dem Lebendigen, nach dem Wirklichen, dem Faßbaren.“⁶³ So ist nun das Gegenteil beschrieben und man friert! Die Typisierung hat sich ihrer selbst angenommen, vermengt das Schemenhafte mit der Folie des Klassischen, auf die es projiziert wird. Natürlich ließen sich auch dazu, in auffälliger Übereinstimmung, vielerlei Zeugnisse beibringen.⁶⁴ Das „ruhige substantielle Versenktseyn des

60 Vgl. Hermann Muthesius: *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim an der Ruhr 1902, S. 65.

61 Vgl. Willi Drost: *Form als Symbol*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 21, 1927, S. 358 ff.

62 Ebd., S. 363.

63 Vgl. Wölfflin, *Klassische Kunst* (wie Anm. 20), S. (1), Einleitung.

64 Die beste Einführung bietet Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994. Vgl. in unserem Zusammenhang

Charakters in sich“ sei der Grund, „weshalb uns die Skulpturenwerke der Alten zum Theil kalt lassen“, schreibt Hegel.⁶⁵ „Man müsse durch die Eiswüste der Abstraktion hindurch, um zu konkretem Philosophieren bündig zu gelangen“, zitiert Adorno Walter Benjamin.⁶⁶ Albert Erich Brinckmann bezeichnet die klassizistischen städtebaulichen Maßnahmen Münchens als vom „erkältenden Hauch des Schematismus“ befangen.⁶⁷ Und Paul Valéry faßt zusammen: „Les oeuvres classiques sont peut-être celles qui peuvent se refroidir sans périr, sans se décomposer; et la volonté de conservation, cachée dans l'idée de perfection et de forme achevée, serait intéressante à découvrir, à déceler dans les principes, les règles, les lois ou canons des arts dans les époques classiques.“⁶⁸ Klassisch und Kälte passen also zusammen und weitere Epitheta wie „blutleer“ oder „dürr“ fügen sich dem an.⁶⁹ Insgesamt ist das Gegenteil feurigen Lebens beschrieben. Und so finden sich Barock und Klassik – in der Folge begrifflicher Typisierung – auseinanderdividiert. Im Hin und Her über die „Vortheile der psychologischen Beobachtung“ meint Nietzsche in *Menschliches. Allzumenschliches*, es müsse eben doch „der grausame Anblick des psychologischen Secirtisches und seiner Messer und Zangen“ in Kauf genommen werden, weil dies offensichtlich mit der notwendig gewordenen „Auferweckung moralischer Beobachtung“ einhergehe.⁷⁰ Daran mangelt es in Wölfflins Einführung in das Klassische nicht. Er beschreibt das Mißtrauen. „Man hat so viele falsche Klassik zu schlucken bekommen, daß der Magen nach dem Herbern verlangt, wenn es nur rein ist.“⁷¹ Und so wird dem Klassischen auch noch das Vorurteil gegen alles Klassizistische mit seinen „Abkühlungs- und Verhärtungserscheinungen“⁷² hinterhergeschickt: „Und vollends ist das unbefangene Zutrauen erschüttert worden durch die immer wiederholten Einflüsterungen, das sei gar keine originale Kunst; sie sei abgeleitet von der Antike; die Marmorwelt des längst versunkenen Alter-

Werner Oechslin: *Klassisch und modern*. Um 1933, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, hrsg. von Wolf-Dieter Heilmeyer, Mainz 2002, S. 61–80, hier bes. S. 75–76.

65 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von D. H[einrich] G[ustav] Hotho, Bd. 3, Berlin 1838, S. 9.

66 Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik* (1966), Frankfurt am Main 1970, S. (7), Vorrede.

67 Vgl. Werner Oechslin: *Einleitung*, in: A[lbert] E[rich] Brinckmann: *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*, Reprint der 2. erweiterten Aufl. von 1921, Braunschweig/Wiesbaden 1985, S. xi.

68 Vgl. Paul Valéry: *Quelques notes*, s.l. 1928, S. v.

69 Hans Cornelius: *Einleitung in die Philosophie*, Leipzig 1903, S. 279f., hat zwecks Einführung zum Urteil die Aussage „es ist kalt“ und „mich friert“ als Exempel benützt.

70 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Menschliches. Allzumenschliches*, Chemnitz 1878, S. 44.

71 Vgl. Wölfflin, *Klassische Kunst* (wie Anm. 20), S. 2.

72 Vgl. Hans Rose: *Klassik als künstlerische Denkform*, München 1937, S. 17.

tums habe die kalte Geisterhand ertötend über das blühende Leben der Renaissance gelegt.⁷³ Der kalte Marmor beschwört eine Friedhofstimmung. Aus dem Zirkel von Leben und Tod scheint man nicht mehr herauszukommen. Der „welthistorische Gegensatz“⁷⁴ von Barock und der „klassischen Zeit der Renaissance“, die „wie die hohe Antike“ empfindet, hat sich festgesetzt in den kunsthistorischen Vorstellungen. Der Altertumswissenschaftler Ulrich von Wilamowitz sieht in seinen Äußerungen zu den „Weltperioden“ eine Rettung nur dann, wenn man sich von der mit einer „Verödung durch leere Formenspielerei“ gleichgesetzten Vorstellung des „Classicimus“, womit auch die Kunst der römischen Kaiserzeit gemeint war, löse.⁷⁵ Auch dies hat sich aus jener Antike entwickelt, „die ein absolut verbindliches Vorbild für Kunst und Leben war.“ Hier hat die „geschichtliche Perspektive“, so schien er zu suggerieren, Unruhe gestiftet und die Dinge, die ehemals „auf einer Fläche“ erschienen in den Gegensatz gestellt. „Sie haben Totengerippen tanzen lassen und dann wieder den Tod als schönen Jüngling dargestellt.“⁷⁶ Wie verständlich ist es doch, daß – seit Hildebrand – die Kunst selbst von all diesen Vorstellungen freigemacht werden sollte. Doch sie fiel, von der historischen Schlacke befreit, umso schneller der begrifflichen Willkür anheim. Es gab noch radikalere, befreitere Vorstellungen von Kunst: „Das Bild muß des Bildes wegen gesehen werden“, schreibt Herwarth Walden.⁷⁷ Und er präzisiert, es müsse dies wie bei der Musik geschehen, die man empfindet, aber nicht ‚verstehen‘ kann. Die „docti“ mit ihrer ratio haben sich von der Kunst entfernt, den „indocti“ ist der Zugang über die „voluptas“, den Kunstgenuß, geblieben, um das Bild Quintilians zu erinnern.⁷⁸ „Das Volk und das Kind sieht. Der Gebildete sieht nur noch das Ideal, das nicht zu sehen ist. Sein Ideal ist seine Erfahrung. Die Kunst hat kein Ideal. Die Kunst ist.“⁷⁹ Das ist die Einsicht Herwarth Waldens. Daran ist bloß zu bemängeln, daß er jenes Bildungsbürgertum (noch) nicht ins Auge faßte, das – statt zu sehen – im Museum ein Rubensbild betrachtet, um sich zu vergewissern, ‚was Barock sei‘, und eine antike marmorne, weiße (!)⁸⁰ Statue anschaut, um

73 Vgl. Wölfflin, *Klassische Kunst* (wie Anm. 20), S. 2.

74 Vgl. oben und ders., *Renaissance und Barock* (wie Anm. 11), S. 74.

75 Vgl. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Weltperioden*. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1897, Göttigen o. J., S. 11.

76 Ebd.

77 Vgl. Herwarth Walden: *Einblick in Kunst*. Expressionismus. Futurismus. Kubismus, Berlin 1917, S. 9.

78 „Docti rationem intelligunt, indocti voluptatem.“

79 Vgl. ebd., S. 9.

80 Kugler hat Semper gegenüber die – eben doch weitgehend – ‚weiße‘ Natur antiker Kunst durch das geläufige Kunstverständnis begründet. Mehr als Sempers chemischer Beweis von Farbpartikeln interessierte ihn dabei die Frage, „wie sich althellenische Gefühlsweise, Sitte und Natur zu dem modernen, form- und farblosen Norden verhalten“.

zu erfahren wie ‚klassisch‘ und ‚kalt‘ sich anfühlt. Die Entwicklung hin zu einem Punkt, „den man den klassischen nennen darf, ist eine Forderung der menschlichen Vernunft“, meint hingegen Hans Rose.⁸¹ Selbst hier hat die Psychologie obsiegt.

Im Vorwort zu seiner *Klassischen Kunst* bezog sich Wölfflin auf Adolf Hildebrands *Das Problem der Form*. „Wie ein erfrischender Regen auf dürres Erdreich“ sei diese Botschaft gefallen.⁸² Was Nun? Kälte oder Erdgeruch? Mit Sicherheit kann man nur sagen, daß Hildebrand Wölfflin in seinem direkten Blick auf die Kunst – auf der Suche nach deren Gesetzmäßigkeit – gestützt und gewiesen hat. Form und Lebensnähe scheinen hier gleichwohl gegeneinander ausgespielt. Aber auch Hildebrand ging es natürlich um das Verhältnis von Form und Erscheinung, Ausdruck und Eindruck. „Je direkter die Mittel in die Augen springen, d. h. je leichter sie für einen Blick faßbar sind, desto tauglicher.“⁸³ Das ist zwar einsichtig, aber ein kurzer Blick hat gezeigt, wie schnell man sich dabei durch das „Grillenspiel“ abgehobener und hochstilisierter Begriffe betören ließ. Und ob der „Erdgeruch“ und das „Volksgefühl“ uns näher an die geschichtliche Wirklichkeit heranführten, ist mehr als fraglich. Die Stilbegriffe haben ihr Eigenleben gefunden. Sie dienten der Moderne als Schutz und Folie gegen die ach so schwer lastende Geschichte. Für Wölfflin, der ja dann die stets gegebene „Aufgabe der Kunstgeschichte“ im Zugang zur Künstlerpersönlichkeit und zum individuellem Stil, weil sie „ein starkes menschliches Interesse erwecken“ würden, gleichwohl bestärkt, war es ein Schritt hin zum „grösseren Thema der ‚Kunst‘“, das „die historische Wissenschaft in der That fast ganz aus den Händen gegeben und einer von ihr gesonderten Kunstphilosophie überlassen“ hatte.⁸⁴ Insofern lag er – ante litteram – ganz auf dem Kurs der Moderne.

Da nach so viel begrifflicher Konfrontation die Sache selbst verschwunden scheint und mit ihr das, was sie über jene einfachen Zuweisungen hinaus in ihrer ganzen Differenziertheit, in ihrem ganzen Reichtum und in der Durchdringung aller erdenklichen – scheinbaren – Gegensätze erscheinen ließe, ist ein kleiner ‚afterthought‘ zur Geschichte der a posteriori geformten Stil- und Epochenbegriffe vonnöten. Es ist längst klar geworden, daß die Einengung auf das Klassische als Formanschauung zwar eine entsprechende Zielsetzung befördern würde, aber dann andererseits nicht viel mehr

Vgl. Werner Oechslin: Gottfried Semper und Jacob Burckhardt. Der unterschiedliche Blick auf die Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72, 2009, S. 99–110.

81 Vgl. Rose (wie Anm. 72), Vorwort (erster Satz!).

82 Vgl. Wölfflin, *Klassische Kunst* (wie Anm. 20), S. (vii), Vorwort.

83 Hildebrand (wie Anm. 2), S. 49.

84 Ebd., S. viii.

als einen verdünnten Extrakt aus der ideal gesetzten Antike übrig bliebe.⁸⁵ Einer Antikenrezeption, die den gesamten Umfang kultur- und geistesgeschichtlicher Auseinandersetzungen berücksichtigen würde, ist – und war – so kaum zugeeignet. Man beschränkte sich im Wesentlichen auf ästhetische Fragen, und auch Ästhetik war in diesem losgelösten Sinne (Baumgartens „scientia cognitionis sensitivae“) eine moderne Erfindung – und ‚nur‘ eine „gnoseologia inferior“.⁸⁶

Dazu gesellt sich noch das sehr viel lapidarere Problem des unaufhaltbaren Geschichtsflusses und der durch ihn erbrachten Tatsachen hinzu – auch diese ganz im ‚barocken‘ Sinne von Vicos „verum et factum convertuntur“, dem man auch noch das aristotelische „universale manet in actuali praedicatione“ anfügen mag. Trotz aller unentwegten Gleich- und Parallelsetzung von Antike und modernen Klassizismen mußte es doch gelegentlich auffallen, daß die Zeit nicht stehengeblieben und sich – auch das noch! – eine christliche Kunst dazwischen geschoben hatte. Mehr noch, mit der Zeit mochte das Vergangene und noch mehr das ihm gewidmete, begründete Verständnis doch eher verblassen, als zeitlos in ewigem Glanze strahlen. Was man der Moderne konzidierte, ja von ihr resolut forderte, nämlich ihre Neuheit und die damit geschaffene Distanz gegenüber einem andersartigen Vergangenen, durfte man doch ‚barocken‘ Zeiten nicht verweigern! Der Topos der Tafelrunde, die für den Eingeweihten das ‚letzte Abendmahl‘ darstellt, ist bekannt. Wölfflin beschrieb diesen Kontrast von unterschiedlichem Interesse und Erkenntnisstand in der Einleitung zu seinem *Die Klassische Kunst* so: „In der That steht der moderne nordische Mensch Kunstwerken wie der Schule von Athen oder ähnlichen Darstellungen so völlig unvorbereitet gegenüber, daß die Verlegenheit natürlich ist.“⁸⁷ Zur Verlegenheit wird also, was schon beim ersten Blick als erklärungsbedürftig auffällt und notwendigerweise nach einer differenzierteren Analyse unter Ein-

85 Werner Weisbach sprach in diesem Zusammenhang von Ideologie und beschrieb auf diese Weise jenes „für die bildende Kunst aufgestellte Gedankensystem“, „das sich selbst absolut nahm“. Er glaubte, sich aus dieser Situation dadurch retten zu können, daß er den Begriff des Klassischen auf jene Situationen beschränken wollte, „wo eine Beziehung zur Antike“ gegeben sei. „Daß es mit einem aus Mustern abgeleiteten Normen- und Regelsystem beliebig gelehrt und übertragen werden könnte – von diesem Wahn der Ideologie ist die Menschheit wohl für immer befreit worden“, schrieb er 1933. Vgl. Werner Weisbach, *Die klassische Ideologie*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 559–591.

86 Vgl. dazu: Werner Oechslin: „Quantum homini licet“. ‚Aesthetik‘ zu heilsgeschichtlichen Bedingungen, in: *Estetica Barocca*, hrsg. von Sebastian Schütze, Rom 2004, S. 61–87. Alexander Gottlieb Baumgartens Definition (*Aesthetica*, I, 1, 1750, § I, S. I): „Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae“.

87 Vgl. Wölfflin, *Klassische Kunst* (wie Anm. 20), S. 2 (Einleitung).

bezug historischer Verschränkungen ruft. Und natürlich, so denken wir, ist dieser Verlegenheit mit der Einsicht zu begegnen, daß jeder Zeit ein Zeitbewußtsein und ihre jeweils eigenen, unterschiedlichen Umgangsformen mit Geschichte und Geschichtsvorstellungen eigen sind. Mit der Universalisierung der Stilbegriffe und deren Einrichtung als gültigen Kategorien hat die Kunstgeschichte gerade dies verdrängt. Und mit der Polarisierung von barocker und klassischer Kunst ist sie zudem der komplexeren Wirklichkeit aus dem Weg gegangen, wonach mit der Zunahme an Erfahrung und Wissen, die jener ‚Renaissance‘ unvermeidbar folgte, gerade auch die Kenntnis und der Umgang mit der Antike in ‚barocken‘ Zeiten sich vermehrte und entwickelte.

Aber da wird gelegentlich „die Abwehr des klassischen Geistes“ beschworen, bevor dieser – aus der so erreichten komplexen geschichtlichen Situation heraus – überhaupt gefaßt und beschrieben ist. „In mächtigen Gegenstößen wehrt sich der europäische Geist gegen den gesetzgeberischen Anspruch der Klassik“, beschreibt dies Helmut Kuhn ausgerechnet dort, wo von „Klassisch als historischem Begriff“ die Rede sein soll.⁸⁸ Der darauf bezogene neue Gegensatz heißt jetzt das Religiöse gegen das Heidnische. Und Luther, der sich doch ganz modern dem Text und den Quellen zuwendet und auf diese Weise ‚classical studies‘ betreibt, wird mit jener „Auflehnung“ zusammengesehen. „Diese Auflehnung formuliert sich zuerst auf dem Gebiete der Religion.“⁸⁹ Und die Romantik würde sie „zu einem Kulturprogramm“ verallgemeinern. Man mag dazu nur sagen, daß diese neuerliche Zunahme an Verallgemeinerungen, Typisierungen und Kategorien wenigstens den Vorteil hat, daß sie den Absolutheitsanspruch und den Vorrang einiger weniger Stilbegriffe bricht. Die Palette wird bunter und nähert sich – wenn auch auf Umwegen – der Wirklichkeit an. Aus den normativen Stilbegriffen werden umgekehrt nach und nach bloße Metaphern, Orientierungspunkte für ästhetisierende – und geistesgeschichtlich ergänzte – Vorstellungen, deren Weiterentwicklung und -verwendung mehr interessiert als die Konformität mit dem Gegenstand, von dem sie vormalig abgelöst worden sind. Goethes Ausspruch „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei’s!“ spricht da Bände.⁹⁰

Mittlerweile hat sich doch hoffentlich die Einsicht eingestellt, daß bei jener Jagd auf die Gesetzmäßigkeit der Fehler eigentlich schon dort feststand,

88 Vgl. Helmut Kuhn: „Klassisch“ als historischer Begriff, in: Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der Klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930, hrsg. von Werner Jaeger, Leipzig/Berlin 1931, S. 109–128, hier S. 121 ff., besonders S. 122.

89 Ebd.

90 Vgl. nochmals Oechslin, *Klassisch und modern* (wie Anm. 64), S. 71 ff., 80.

wo Wölfflin ein exaktes Arbeiten an die Bedingung knüpfte, „den Strom der Erscheinungen *in feste Formen* aufzufangen“. Das hat sich für alle Formen der Musealisierung – verbindlicher Festschreibung und Zuordnung nämlich – gelohnt, aber ein tieferes, fortschreitendes Verstehen gehemmt.

Nein, es fließt alles und zwar in alle Richtungen; auch die Stilbegriffe waren nur vorübergehende Versuche, die Zeit festzuhalten. Die Dynamik der fortschreitenden Zeit holte alle wieder ein. Als man beim Expressionismus – einer weiteren Möglichkeit der Begriffspaarung mit dem Barock – angelangt war, formulierte Wilhelm Hausenstein 1920 „fernab von archäologischen Interessen“, aber eben doch wieder in einem „bestimmten Kreis kunstgeschichtlicher Wahlverwandtschaften“ gefangen, die Situation – nach der Phase ihrer Anlehnung an die italienische Renaissance – wie folgt: „Seien wir also ohne Hochmut: vermag die Gegenwart, in ihren Analogien so zu leben, wie dieser Stil der Achtziger Jahre in der Renaissance und ihrem Prototyp, in klassischer Antike webte, oder so, wie der Klassizismus in Vitruv, dann wird Leben an Leben entzündet. Der Griff der Zeit ist sichtbar. Er holte zur Gotik aus. Er taucht ins Barock. Er tastet zum Exotischen hin: zum Bild der Ostasiaten, der Inder, des alten Amerika und der Neger. Der Griff ist eins – jeder Drang darin eine Konsequenz des andern. Den Horizont des abgelaufenen Jahrhunderts überholt er – will er überholen wie Metaphysik die Physik.“⁹¹ Ob hier Hausenstein von jener Sehnsucht nach mechanischer Verlässlichkeit wußte, von der Wölfflin und vorübergehend auch jemand wie Le Corbusier träumte, und sich darauf bezog, vermögen wir nicht zu sagen. Aber, daß er das überwinden will und Leben dagegen ansetzt, ist unübersehbar, so wie dies andere wie Edmund Husserl, der für seine Zeit den Verlust von „Lebensbedeutsamkeit“ beklagt⁹², gegen moderne Formen von Wissenschaftlichkeit in Anschlag brachten.

Hausenstein selbst dachte, daß ob soviel Wirrnis der Zeit, als es „um Anderes als die humanistische Ruhe des Sichtbaren und Begreiflichen“ ging, nun das „*ultra posse*“, das über das Rationale Hinausreichende angesagt sei und den „Spuren des Barock zu folgen“ wäre.⁹³ Das führte zu neuerlicher überspitzter Typisierung. Barock sei „Überzüchtung des expressiven Elements der Gotik – also zwiefache Aktualität“, „Verschiebung des Mittelpunkts der Gravitation aus der Figur hinaus“. Dies alles sei der „Bewe-

91 Vgl. Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barock*, München 1920, S. 111–112.

92 Vgl. Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, in: *Philosophia. Philosophorum nostri temporis vox univ-ersa*, Bd. 1, Belgrad 1936, S. 77 ff.

93 Vgl. Hausenstein (wie Anm. 91), S. 112: „Es ist notwendig, diesem Vordrängen unserer Kunstgesinnung zu einer unheimlicheren Verantwortung in die Spuren des Barock zu folgen, dorthin auch voranzugehen.“

gung gegenwärtiger Kunst gemäß“.⁹⁴ Barock als „demonstrativ organischer Stil“ mit dem auffälligen Merkmal „unendlicher Flüssigkeit“, voller „Gebärden“ und „Verschlingungen“ wie „am Boden und Baum tropischer Wälder“. Zusammengefaßt: „Der Zug des Barock ist nicht gemacht. Er wird ejakuliert“.⁹⁵ So findet der Autor, der sein Buch mit einem Zitat aus Flauberts *La Tentation de Saint-Antoine* („Antoine délirant: ‚O bonheur! bonheur [...]‘“) einleitet, zu seiner eigenen, barocken – oder eben exakter expressionistischen – Exstase.⁹⁶

Das enge normative Kleid ist – scheinbar – abgelegt und das Ganze ins Gegenteil einer sich eindeutigen Festlegungen entziehenden Typisierung verkehrt, was in sich natürlich einen neuen Widerspruch enthält. Es ist alles in eine solche Welt von Widersprüchen bis hin zur Abstrusität hineingestellt, wo gemäß Wölfflin die Künstler nun eben unter Kopfweh leiden⁹⁷ und wo gemäß Hausenstein das Barocke „ejakuliert“ wird. Und die Welt dreht weiter. Gegen die Aporien, die sich an den Begriff der „Einführung“ und die Einsicht anschließen, die Natur sei „auf das Hervorbrechen des Menschengestes hin angelegt“, wollte schon Carl Horst die „platonisch-kantische methodische Bescheidung“ setzen.⁹⁸ Derweil liest Karl Scheffler Expressionismus aus der Distanz – und mittlerweile mit Skelettbau und „Wohnmaschinen“ vor den Augen – nicht mehr barock, sondern als „abstraktionslüsternen Manierismus“.⁹⁹ Und Eugenio d’Ors – und seine „Decada de Pontigny“ – möchte sich schlicht der Vielfalt aller ‚barocken‘ Erscheinungen „a través de la pluralidad específica de sus manifestaciones históricas y locales“ widmen, um so die Idee des Barocks gegen alle Relativierungen und eben doch „como constante histórica“ zu retten.¹⁰⁰

Mit all diesen ‚barocken‘ Widersprüchen muß man leben; sie kennzeichnen übrigens die Antike und alle anderen Zeiten genauso. Wer das nicht begreift und sehen will, kann auch die Antike nicht verstehen.

94 Ebd., S. 113.

95 Ebd., S. 113; der ganze bemerkenswerte Satz im Wortlaut: „Augenfällige Rasse des Barock ist seine unendliche Flüssigkeit. Der Barock ist fast unvergleichlich, ja demonstrativ organischer Stil. Nichts unterbricht die Himmelfahrt barocker Gebärde. Barock ist organisch wie Wasser, Wind, Wolke, Segel, wie Vogel, Schlange und Kraut. Sie müssen Verschlingungen am Boden und Baum tropischer Wälder sein. Der Zug des Barock ist nicht gemacht. Er wird ejakuliert.“

96 Ebd. S. (5); der zitierte Passus endet: „Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières.“

97 S. o.

98 Vgl. Carl Horst: Barockprobleme, München 1912, S. 96 ff.

99 Vgl. Karl Scheffler: Verwandlungen des Barocks in der Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts, Wien 1947, S. 195.

100 Vgl. Eugenio d’Ors: Lo Barocco, Madrid s. d., S. 132.

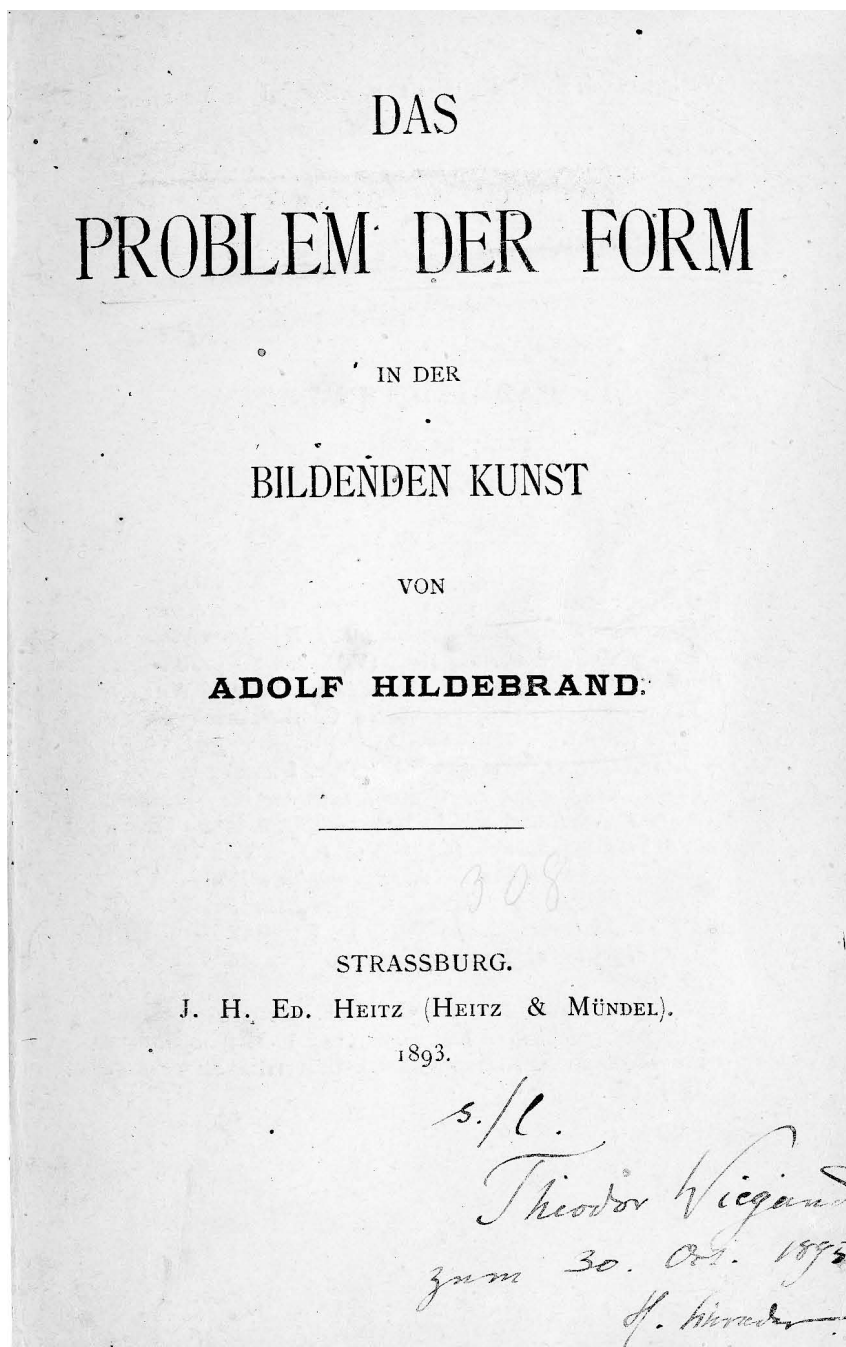


Abb. 1: Umschlag mit Widmung an Th. Wiegand: Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der Bildenden Kunst, Straßburg 1893 (Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln).

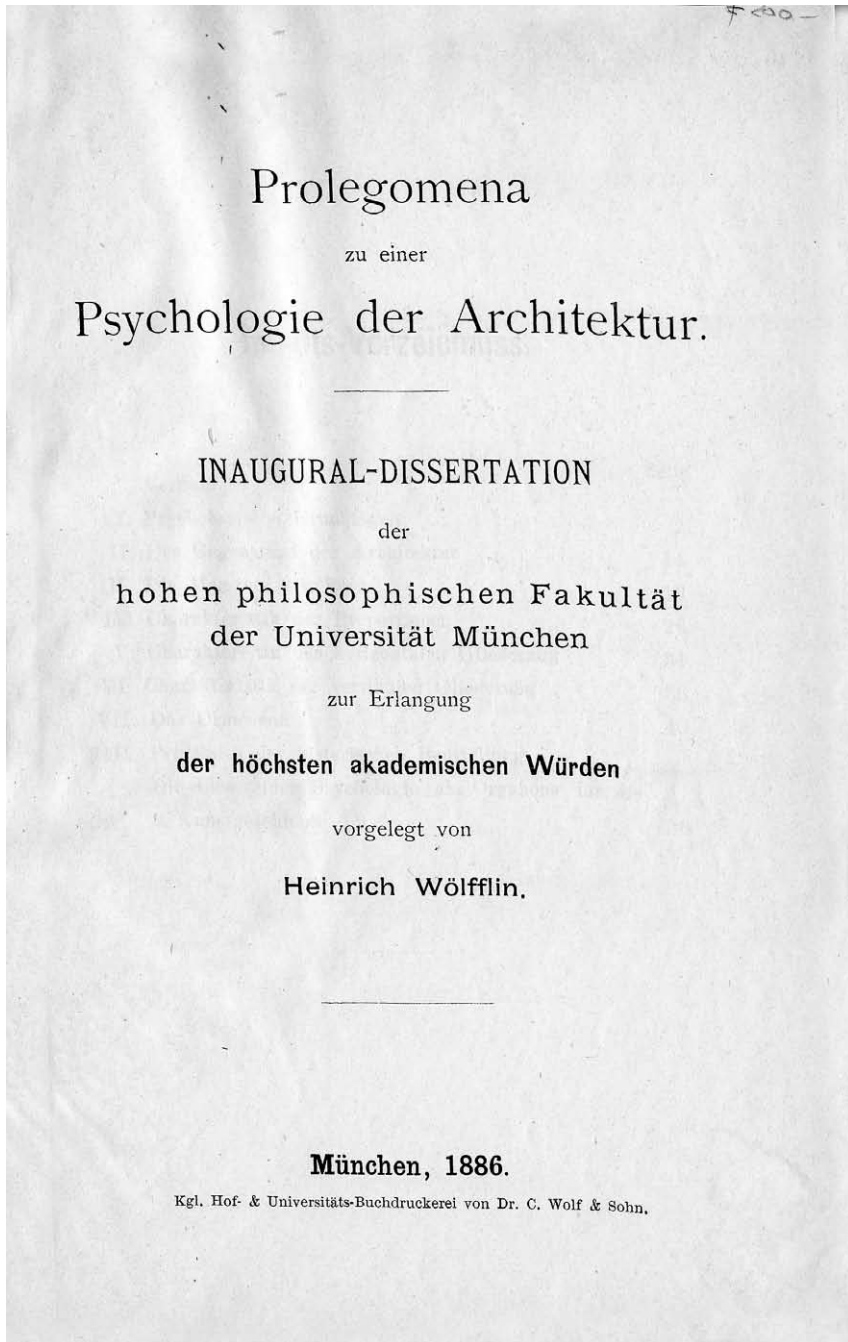


Abb. 2: Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1888 (Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln).

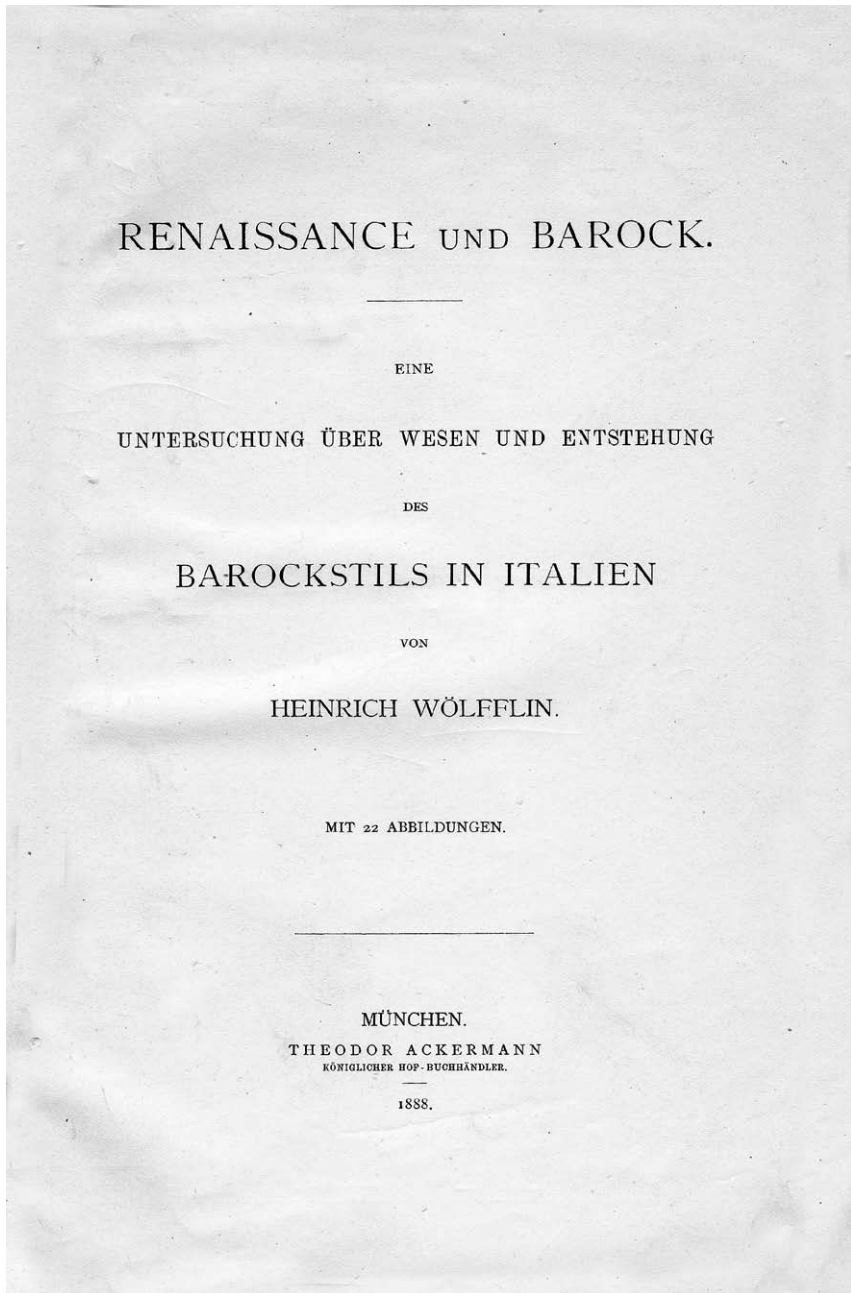


Abb. 3: Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock, München 1888 (Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln).

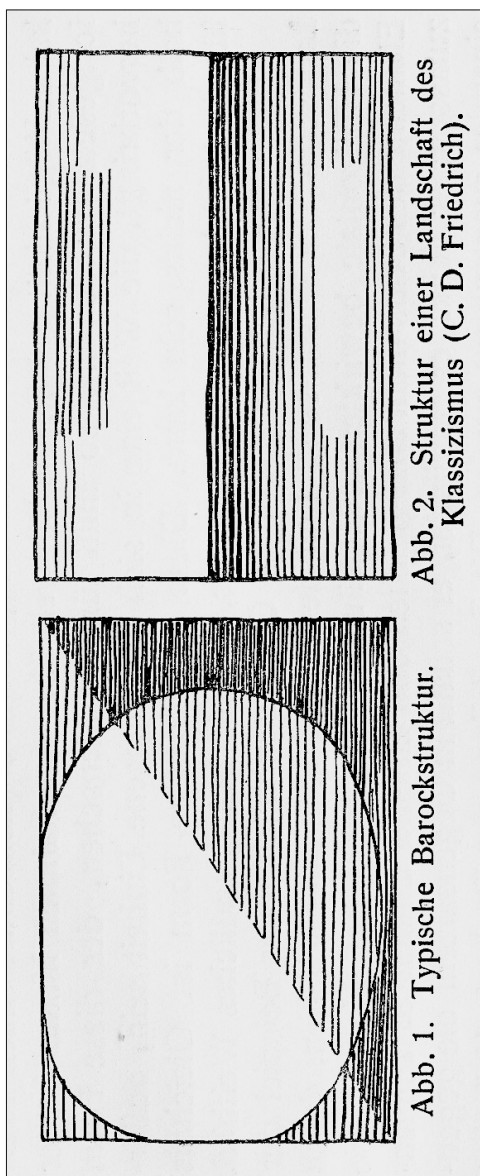


Abb. 4: Schemazeichnung aus: Willi Drost: Form als Symbol, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 21, 1927, S. 358 ff. (Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln).

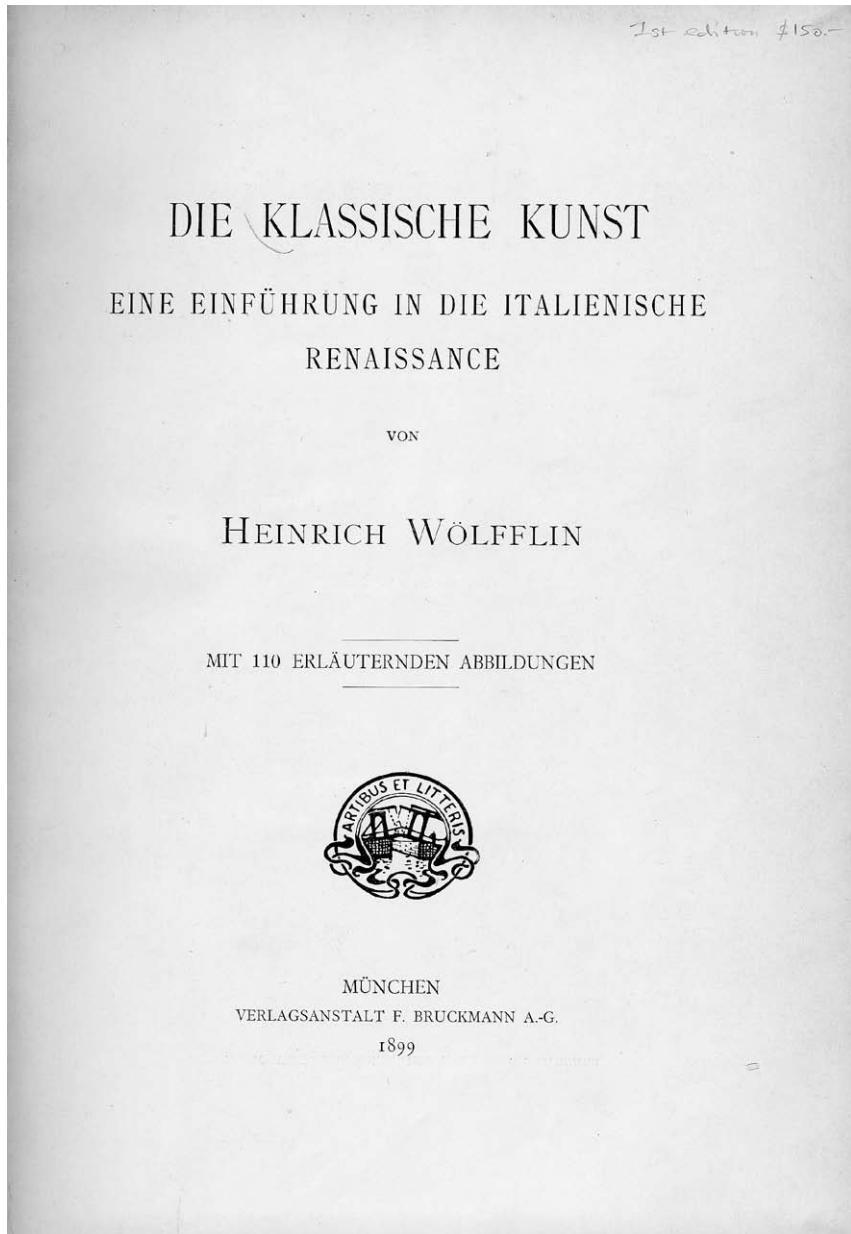


Abb. 5: Heinrich Wölfflin: Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899 (Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln).