

2001: Barock und Moderne

2. Internationaler Barocksommerkurs

Samstag, 14. Juli 2001 bis Samstag, 21. Juli 2001

Zur Einführung

Von Werner Oechslin

Man muss nicht mühselig in den Archiven suchen. "Barock" ist ein geläufiger Begriff und mit ihm sind es dessen Inhalte. "Barocke Pracht" wird in der Literatur des Nobelpreisträgers Jose Saramago ausgemacht. "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".

Für alle etwas? Beliebigkeit begrifflicher Assoziation? Auf alle Fälle ist der Begriff "Barock" nicht nur reichlich vorhanden, er lässt auch bei noch so weitgefächerter Anwendung wiederkehrende, konstante Bedeutungen erkennen. Diese führen zurück in jene Phase der Kunstgeschichte, in der – von Gurlitt und Wölfflin zu Riegl – in gleichem Atemzug der kunstgeschichtliche Stilbegriff und so auch derjenige des Barocks kodifiziert wurde.

I. Formalismus

Dieser "Erfindung" des kunstgeschichtlichen Barockbegriffs lag allerdings eine bedeutende Vorgeschichte zugrunde. Trotz jener Umwertung, die die Aufmerksamkeit neu auf barockes Kunstschaffen lenkte, war und blieb es eben die klassizistische Kritik barocker Kunst vom Ende des 18. Jahrhunderts, die Blickrichtung und Beurteilungskriterien vorgab. Autoren wie Francesco Milizia hatten die Regelverstösse seit Michelangelo, von dem ja gemäss dieser Darstellung das ganze Übel ausging ("*rovesci tutto riempiendo tutto di bizzarie*"), aufs schärfste verurteilt. Sie hatten auf diese Weise die "barocken" Formen beschrieben: mittels einer Liste evidenter Irrtümer und Missbräuchlichkeiten, der "*errori*" und "*abus*" von den "sitzen Säulen" Andrea Pozzos zu all den andern Unregelmässigkeiten angereicherter, gebrochener oder "verkröpfter" architektonischer Glieder. Seit Alessandro Pompei (1735) wurde in solchen originellen Formen die "*vanità d'introdur nuove forme di pensare*" erkannt und – ganz im Gegenteil zur Moderne, die doch gerade dies, die absolute Kreativität auf ihre Fahne, und in die Manifeste schreibt – verurteilt. Milizia vertiefte seine Abscheu gegen barocke Formen dadurch, dass er die "*folle Borrominesche*", die er als zusätzliche Komplikation und Verschlimmerung der "*bizzarie e scorrezioni Michelangesche*" versteht, mit Borrominis Suizid verband und dies dann warnend als ansteckend beschrieb. Barock als Suizidgefährdung: weiter kann man formale Kritik wohl kaum führen.

Kein Zweifel: der Barockbegriff entsteht "*ex negativo*", aus dem klassischen – besser aus dem klassizistischen – Vorurteil. Und man wird schnell einsehen, dass ein blosses Umwerten dieser negativen Beurteilungen in solche positiven Gehalts noch lange nicht ein vollständiges Bild barocker Kultur ergeben können. Doch genau so ist es bei der Neufassung barocker Kunstgeschichte häufig genug geschehen. Wenn Milizia die Architektur Borrominis durch dessen – negativ beurteilten – "*modo ondulato ed a zic zac*" charakterisiert, und wenn dann eben auch Cornelius Gurlitt diese formalistische Betrachtungsweise wiederholt und von "Kurven um jeden Preis" spricht, so bleibt Borrominis Architektur dadurch nicht weniger oberflächlich erfasst. Ob positiv oder negativ gewertet, es fällt in erster Linie die formalistische – und klassizistische – Betrachtungsweise, die Reduktion auf geometrische Formen auf. Auf diese Weise lässt sich selbst ein Borromini – unabhängig von ästhetischer Wertschätzung – wenigstens formimmanent klassifizieren. So hat es schliesslich der wohl klassischste aller Architekturtheoretiker, Quatremère de Quincy, vordemonstriert. Er konzipiert ein "*système de Borromini*", dem trotz unzweifelhafter Geschmacksverwirrungen formale Kohärenz innewohnt. Mehr lässt sich so Borromini allerdings nicht abgewinnen: Es bleibt bei der formalistischen Betrachtungsweise.

Auch Heinrich Wölfflin hat in seinen "*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*" (1886) das "hastige Auffahren des Zickzacks" genauso wie die "weiche Wellenlinie" psychologisierend zu deuten versucht, sich dann aber abrupt von solchen Ansätzen getrennt, um sich den "allgemeinen Formgesetzen" zuzuwenden. Das ist "modern" gedacht. Bei Ozenfant und Le Corbusier wird die – alte und neue – Dichotomie, wie sie gerade noch bei Eugène Grasset als Grundlage einer umfassenden Formenlehre, der auf den "*elements rectilignes*" respektive den "*elements curvilignes*" aufgebauten, zweibändigen "*Methode de composition ornementale*" (1905) grundgelegt wurde, zum Ausgangspunkt jeglicher Formgebung genommen. "*Constantes des sensations et des formes elements dans la nature et dans l'art*" nennt es Ozenfant 1928 in "Art". Auf diese Weise stellt sich die neue Grundlage universaler Formgebung und deren versuchte Objektivierung dar. "Barock" ist gemäss jener Massgabe eingeflossen, die am Beispiel Borrominis – von Milizia zu Gurlitt und Wölfflin – auf das *Zic-Zac* einer geometrischen Kasuistik reduziert subsumierbar geworden ist. Dazu muss man auch hier konsequenterweise hinzufügen: Kohärenz kann man dieser modernen Betrachtungsweise barocker Kunst nicht absprechen. Der Wölfflinschüler S. Giedion wird denn auch in "*Space, Time and Architecture*" in diesem Sinne durchaus konsequent von Borrominis geschwungener Fassade von *San Carlino* zu Le Corbusiers Plan *Obus* für Algier eine Entwicklungslinie ziehen. So besehen ist dann Borromini der Erfinder der modernen "*undulating wall*". Seinen Bauten wird der Stellenwert barocker Vorläufer der Architektur beispielsweise eines Alvar Aalto zuteil.

Natürlich trifft es zu, dass die Frage des Stils in der Diskussion der Moderne und insbesondere auch der modernen Architektur lange und oft genug tabuisiert worden ist. Doch muss man andererseits nicht weit suchen um zu entdecken, dass sie durchaus an zentraler Stelle gleich wieder auftauchte und grösster Aufmerksamkeit stets gewiss war. Am prominentesten geschah dies, als W. C. Behrendt anlässlich der Werkbundaussstellung am Weissenhof in Stuttgart den *"Sieg des neuen Baustils"* (1927) ausrief und als in New York 1932 der *"International Style"* – zumindest für zwei Generationen verbindlich – kreiert wurde. Und lange zuvor war der Stil und das was man damit in erster Linie verband, "Einheitlichkeit" nämlich, Endpunkt erklärter Sehnsucht. Daran erinnerte Karl Ernst Osthaus in einer populärwissenschaftlichen Darstellung unter dem Titel *"Grundzüge der Stilentwicklung"* (1919) und bemühte dazu den Barock: "Der Barockstil ist der letzte grosse Stil der Weltgeschichte". Das ist eine deutliche Aussage. Diese Meinung war im übrigen damals keineswegs vereinzelt, sondern ganz im Gegenteil weithin geteilt. Sollte dies, der einheitliche künstlerische Ausdruck einer Epoche angestrebt werden, so bot sich neben der Gotik – 1932 auf Grund der Uebereinstimmung von Form und Konstruktion ausdrücklich in die Ahnenreihe des *"International Style"* gesetzt – und neben der (stets gültigen) Klassik eben auch der Barock an, um für eine solche Ganzheit auf überzeugende Weise verbindlich zu stehen. Dort, wo sich dann später die moderne Architektur – unter anderem im Zuge wiederentdeckter Mediterraneität – bei der Wahl eines modellgebenden Stil-Typus für Klassik und somit gegen Gotik und natürlich sowieso gegen Barock entschieden hatte, blieb dann wenigstens der Vorteil des barocken Formenreichtums im obigen Sinne unter dem formal-klassizistischen Vorwand und in der Obhut und Kontrolle des ebenso banalen wie universalen Gegensatzes gerade/krumm bestehen. Von der negativen Beschreibung eines Milizia bis zu den Formkonstanten Ozenfants verläuft eine konsequente Linie der formalen Reduktion und Disziplinierung barocken Formenreichtums.

II. Ganzheit/Gesamtkunstwerk

Wölfflins "Klassische Kunst" (1899) 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."

Diese Zeilen sind 1898 geschrieben. Im Vorwort bezog sich Wölfflin auf Adolf Hildebrands Schrift *"Das Problem der Form in der Bildenden Kunst"* (1893), die er – ganz offensichtlich nicht im Sinne akademisch-klassischer Stille – als "wie ein erfrischender Regen auf dürres Erdreich gefallen" willkommen heisst. Was Nun? Kälte oder Erdgeruch? Mit Sicherheit feststellen kann man hier nur, dass Formalismus und Lebensnähe vorerst gegeneinander ausgespielt sind. Hildebrand ging damals vom Verhältnis der Form zur Erscheinung aus. "Je direkter die Mittel in die Augen springen, d.h. je leichter sie für einen Blick fassbar sind, desto tauglicher." Auf diese ebenso lapidare wie einsichtige Weise näherte sich Hildebrand den Fragen von Wirkung und Ausdruck.

Irgendeinmal würde dann bei solcher Akzentsetzung, soviel ist absehbar, bald einmal das neu aus der Taufe gehoben, was – im Gegensatz zur Klassik – den Namen Expressionismus trägt. "Ausdruckskunst" eben! Kurt Breysig schrieb einleitend zu seinem, Emil Nolde gewidmeten Buch *"Eindruckskunst und Ausdruckskunst"* (1927), er wollte sich mit dem Wesen jener Kunst auseinandersetzen, die er "für eine der gewaltigsten halte, die je in der Geschichte des deutschen wie des europäischen Geistes sich bezeugt haben." Gegen Naturalismus, gegen "Spiegelung der Oberflächenwirklichkeit" wollte er "in Abgründe des inneren Seins der Dinge" leuchten, wie dies seit den Anfängen des Mittelalters nicht mehr geschehen sei.

Ausdruckskunst! Expressionismus! Der neue *-ismus* steht für Mittelalter, aber natürlich auch für "barock". Die Architektur von Pölzig ist barock. Wer würde dies nicht unmittelbar erkennen! "Was ist Barock?" fragt Dr. Ludwig Lang in einem jener didaktisch aufgemachten Bilderbücher, die just die Stilbegriffe jedermann verständlich machen, popularisieren sollten. 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". So besehen hätte Barock die konsequente Weiterführung und auch Synthese dessen gebracht, was im Zeichen der Renaissance als Neuanfang begriffen wurde. Hier könnte die Moderne mit ihrer Sehnsucht nach Ganzheit – im Sinne des bereits angeführten Zitats Osthaus vom Barock als dem "letzten grossen Stil der Weltgeschichte" – ansetzen.

In der Tat braucht man bloss ein bisschen über den Tellerrand der Disziplin Kunstgeschichte hinauszublicken, um schnell zu erkennen, dass gerade aus einem solchen Blickwinkel heraus dem "Barock" sehr viel an sinnstiftender Bedeutung zuerkannt wurde. "Renaissance und Barock verhalten sich wie die Kindheit und Jugend einer Menschenseele". So schreibt es Osthaus selbst. "Den Formen, die der Renaissance gelangen, haucht der Barockkünstler die Leidenschaft seiner stürmischen Seele ein." Expressionistische Überzeichnung harmonisch-renaissanceischer Formen. "Der Barock übersteigert die Natur".

Diese Stil-Typologie findet sich in durchaus ähnlicher Brechung aber beispielsweise auch bei Oswald Spengler. Barock steht bei ihm für die Spätzeit des Abendlandes (in direktem Anschluss an die Gotik). Damit einher geht die Ausbildung eines reifen Künstlertums, die "äusserste Vollendung einer durchgeistigten Formensprache", aber auch – schon – das "Ermatten der strengen Gestaltungskraft". Folgt für Spengler nach dem "Barock" eine Zivilisationsepoche und darin die Verwandlung der Künste in blosses Kunstgewerbe, so bleibt die grosse Dichotomie Gotik-Barock umso wirksamer als universaler künstlerischer und kulturgeschichtlicher Gegensatz bestehen. Man braucht dem nur noch jene Literatur hinzuzufügen, die – aus deutscher Sicht – in der Renaissance sowieso nur "das Verhängnis der deutschen Kultur" sah, so wie es Richard Benz als These 1915 gleich an den Beginn seiner *"Blätter für deutsche Art und Kunst"* setzte. Aber selbst diese so tief deutsche Sichtweise lässt sich – auf der Achse des noch allgemeineren Nord-Süd-Arguments – über Deutschland hinaus auch anderswo aufspüren. A. Welby Pugin hat aus derselben Abneigung gegen die Folgen der

italienischen Renaissance im Kontrast "the wonderful superiority" mittelalterlicher Kunst hervorgehoben und daraus die "True Principles of Pointed or Christian Architecture" (1841) entwickelt. Natürlich wird hier Künstlerisches mit Ethischem und Moralischem zusammengelegt. Aber auch dies entspricht einer meist durchaus erwünschten Ganzheit von Form, Inhalt und tieferer Bedeutung. Deutsche Kunst, dem Geist und der "Durchgeistigung" – letzteres ein Schlagwort des Deutschen Werkbundes – verpflichtet, kennt so besehen nur die Wahl zwischen Gotik und Barock. Das Klassische wird im Vorfeld ausgeschieden. "Und wenn sich etwas von uns erhält, so ist es der irrationale, der gotische, nicht der hellenische Teil." So schreibt es 1921 Friedrich Paulsen in Bruno Tauts "Frühlicht". Zuvor hatte er gegen den Kunsthistoriker Lübke Berninis barocke Gruppe der Verzückung der Heiligen Theresa mit ihrer "starken sinnlichen Erregung" in Schutz genommen.

Dass man sich mit solchen Zuordnungen längst im Bereich weltanschaulicher Deutungen befindet, wird schnell ersichtlich. Da unterscheiden sich zwar Positionen, aber im Grundsatz ist man sich einig. Paul Fechter spricht zwar 'nur' von einem "Epilog des Barock". Aber schliesslich war das, was in Italien im Zeichen der Renaissance geschah, auch bloss "die Gegenbewegung des Südens." Wichtiger schien allemal die lapidare Feststellung: "Aber zwischen Renaissance und Antike liegt nun einmal die Geburt des Christentums". Und daraus liess sich tiefere Bedeutung schöpfen.

Nicht nur gegen solche Allerweltsthesen, sondern auch schon gegen die einfachste Verbindung formaler und geistiger Phänomene hat sich jemand wie Heinrich Wölfflin – im Rahmen jener Frage psychologischer Deutung des barocken Formgefühls – verwahrt. Doch wie wollte man die formalen Gebilde ohne Schaden aus einem offensichtlichen Bedeutungszusammenhang lösen! Einen "Ausdruckswert" musste man dem Kunstwerk notwendigerweise zugestehen, so betonte es schon Panofsky in seiner Kritik an den Wölfflinschen Stilbegriffen. Worringers Bestseller "Abstraktion und Einfühlung" trug bekanntlich den Untertitel "Ein Beitrag zur Stilpsychologie". Vom Ausdruckswert zu weiterführenden Verallgemeinerungen ist nur ein kurzer Weg. Und wie sollte man auf das Psychologisieren verzichten, wo doch die psychologische Wurzel der Stilbegriffe – bei Wölfflin insbesondere! – unübersehbar war. Das Faszinosum des Barockbegriffs liegt doch gerade darin, dass über das Formale und Rationale hinaus Kunst in der ganzen Tiefe begriffen werden soll. Nebst dem schon zitierten Spengler sind es auch Nietzsche und der "Erfinder" des "Expressionismus", Hermann Bahr, die sich mit entsprechenden Aussagen hervortun.

In "Menschliches, Allzumenschliches" entwickelt Nietzsche unter dem Titel "Vom Barockstile" entsprechende Ansätze. Aus dem "Gefühl mangelnder Dialektik" und aus dem "Ungenügen in Ausdruck und Erzählung" sei "zusammen mit einem überreichen, drängenden Formentriebe" der Barockstil herausgebildet worden. Dem wird übrigens gleich warnend hinzugefügt, dass nur die "Schlechtunterrichteten und Anmaassenden" damit eine "abschätzigte Empfindung" verbänden. Der Barockstil entstünde "jedesmal" – denn Nietzsche spricht längst von grundsätzlichen künstlerischen Möglichkeiten, von Stiltypen und nicht von historischen Epochen – "beim Abblühen jeder grossen Kunst", "wenn die Anforderungen in der Kunst des klassischen Ausdrucks allzugross geworden sind". Das kann dann nur noch wie "ein Natur-Ereigniss" hereinbrechen. "Höchste dramatische Spannung", "starke Affecte und Gebärden", das "Hässlich-Erhabene", "Quantität". Es fehlt auch hier nicht an (psychologisierenden) Festlegungen des Barocken. Und wenn Michelangelo – diesmal gleich doppelt – als "Vater oder Grossvater der italiänischen Barockkünstler" angeführt wird, so werden "die Dämmerungs-, Verklärungs- oder Feuerbrunstlichter auf so starkgebildeten Formen" verständlich.

Man kann in Anbetracht dieser Charakterisierungen natürlich auch mühelos an die Kohlezeichnungen Fritz Schumachers – beispielsweise mit dem Thema eines Bismarck-Monuments – und an die ihnen eigenen "Stimmungswerte", an zeitgenössische Kunst also, denken. Und auch das, was in Nietzsches Text noch folgt, passt präzise zur künstlerischen Wirklichkeit, die er nach 1890 bis in expressionsitische Zeiten hinein so sehr beeinflusst hat. "Köstlichkeiten" als "verbotene Früchte am Baume": Das ist es, was in "classischen Epochen" nicht erlaubt ist, jedoch zum "Phänomen des Barockstils" passt.

Gerade hier scheint Hermann Bahr anzuschliessen. Er beschreibt, wie im Wörterbuch des "gebildeten Bürgertums der liberalen Zeit" "unter manchen Namen ... alles erlaubt, unter anderen gar nichts (erlaubt war)". Deshalb, weil Barock im Reiz des Verbotenen stand, hätte er, Hermann Bahr, seinen Zugang dorthin gefunden: "Ich liebte schon darum Barock, bevor ich es noch kennen lernte: die Verachtung, mit der die 'Gebildeten' darüber sprachen, schien mir die Würde des Barock zu verbürgen, gar als es, zur Abschreckung, auch noch 'Jesuitenstil' benannt wurde." Aber natürlich geht Bahr über solche Anfangsmotivationen weit hinaus. Von den portugiesischen Muscheln, mit denen man häufig genug sprachethymologisch – meist aus Verlegenheit heraus – Barock zu enträtseln suchte, kommt er zu dem, was wiederum in erster Linie vom "modernen" Standpunkt aus betrachtenswert erscheint. Das "Gesamtkunstwerk" ist es, was Hermann Bahr über Herders "Adrastea" und die entsprechende Deutung bei Josef Nadler auf den "Barock" zurückführt, wobei dann die historische Nähe von Prinz Eugen und Richard Wagner ziemlich strapaziert wird. "Scheintot" sei Barock zwischenzeitlich nur gewesen. In Tat und Wahrheit wird Barock nun über das Wagnersche "Gesamtkunstwerk" hinweg und in die Moderne und in den Expressionismus hineingeführt.

Auch diese Form der kulturgeschichtlichen Verallgemeinerung ist – einmal abgesehen von den spezifischen 'gotischen' Hinweisen in der Expressionismus-Diskussion – keineswegs nur 'deutsch'. Man könnte ähnliche Gedanken auch bei Eugenio d'Ors verfolgen und dies insbesondere auch betreffend der Annahme des 'Barocks' als einer "historischen Konstante" bestätigt finden. Längst hat sich die "Stilpsychologie" durchgesetzt. Sie hat die Charakterlehre, die so lange und so erfolgreich auf die Künste angewandt worden war, ersetzt und erweitert. Mittelbar war auch "Barock" längst eine Grösse geworden, die der Bestimmung von Kunst und Architektur ganz allgemein zugedacht war und die für Inhalte stand, deren Umschreibung anderweitig nicht möglich gewesen wäre. Die Beispiele sind Legion. Eines, das in diesem Sinne Synthese bemüht, muss hier genügen:

Als Beitrag zum Wiederaufbau Hamburgs war Julius Gebhards kleine Studie zu "Fritz Höger Baumeister in Hamburg" 1952 gedacht. Höger war 1949 gestorben. Es galt ihn zu würdigen. Ohne Anlehnung an die vorausgegangene

Diskussion, an Expressionismus wie Stilpsychologie liess sich das kaum bewerkstelligen. Und so findet sich denn hier im Nebeneinander so gut wie alles, was sich irgendwie als aussagekräftig erweisen konnte und bemühen liess. Ein "eigener Stil des Bauens" hätte Högers Werk gekennzeichnet, zusammengehalten als "ein geschlossene Ganzes". Dieses würde "mit der Kühnheit seiner waagrechten und senkrechten Linien und der Wucht seiner Kuben ein Neues" hinstellen "neben das Ebenmass der Antike, den Aufschwung der Gotik und die ausdrucksvolle Bewegtheit des Barocks". So also lässt sich Kunst grundsätzlich und umfassend, ganzheitlich charakterisieren. Die Stilbegriffe – mit ihnen natürlich auch derjenige des "Barock" – sind Universalien, allgemeingültige Begriffe, künstlerische Grundmuster. Durch ihre idealtypische Konstruktion sind sie aus dem engeren geschichtlichen Zusammenhang gelöst und zur kunstgeschichtlichen Kategorie an und für sich aufgestiegen. Das konnte ja schliesslich auch als Ueberwindung der Geschichte (des "Historismus" aus dem Gesichtswinkel der Moderne!) – oder aber zumindest als passender Beitrag dazu – begriffen werden.

III. Raum

Universalisierungen finden – stets auf der Grundlage "barocken Kunstschaffens" in historischen Grenzen – auch noch anderswo statt. Verkörpert für Osthaus Barock den "letzten grossen Stil der Weltgeschichte", so formuliert Paul Fechter in seinem "Die Tragödie der Architektur": "Das Ende des Barocks ist das Ende der Architektur als gefühlte Gestaltung des Raumes." Damit ist wohl die populärste der 'barock-modernen' Verallgemeinerungen bezeichnet. Mit der Entdeckung des Raumbegriffes als einer spezifisch modernen Kategorie der Architektur wird barocke Architektur einmal mehr als ideale Grundlage entdeckt. Mit Paul Frankl und A. E. Brinckmann wird Raum zum Wesenskriterium der Architektur schlechthin. "Raumform" und "Raumkörper" sind Begriffe, mit denen die Architektur erfasst werden soll. Und gelegentlich wird daraus – bei Brinckmann – unter dem Eindruck der Wirkung von Balthasar Neumanns Vierzehneiligen eine "Raumorgie". Paul Frankl hat in seiner Heinrich Wölfflin gewidmeten Untersuchung "*Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*" (1914) "Raum, Körper, Licht und Zweck" als die vier Elemente der Architektur bezeichnet und deren Analyse in den polaren Gegensatz von Renaissance und Barock gesetzt. "Raumdurchdringung" wiederum gilt als gängiger Begriff zur Beschreibung jener über sich durchdringenden Kurven und Kressegmenten "aufgebauten" Gewölbeformen. Und was in aristotelischer und albertischer Tradition als durch Addition und Subtraktion entstandenes Gebilde beschrieben ist, findet nunmehr die Entsprechung in "Raumaddition-Raumdivision". Der Wölfflinschüler Giedion, mit Frankls einflussreichem Buch zu den "Entwicklungsphasen" bestens vertraut, wird den Begriff der "Raumdurchdringung" bildhaft auf moderne Architektur anwenden wollen. Zwar seien die Häuser Le Corbusiers "weder räumlich noch plastisch": "Luft weht durch sie!" Aber dann – oder gerade deshalb – sind es doch "Raumdurchdringungen" mit denen diese neue Architektur adäquat beschrieben werden soll.

Damit ist die Grundlage barocker Kunstgeschichte noch keineswegs erschöpft. Ein Bau wie derjenige von Vierzehneiligen von Balthasar Neumann wird natürlich gerade in grundsätzlicher Hinsicht raumrelevant bleiben und Diskussionen zu "Architektur-Raum" und "Erlebnissraum" auslösen und befruchten. Dass auf diese Weise Raumbegriff oft sehr subjektiv aufgefasst wird, die Frage der Priorität der Wahrnehmung von Körpern und natürlich nicht von Hohlraum schlicht verdrängt wird, steht auf einem andern Blatt. Auch die Kunstgeschichte ist subjektiv und "suggestiv". In ihrer Tendenz universalisierend Grundbegriffe zu schaffen und diese zur Anwendung zu bringen, erfindet sie den Raum als spezifische Kategorie des Architektonischen überhaupt. Giedions Versuch die Architektur-Weltgeschichte in eine Abfolge unterschiedlicher Raumauffassungen zu gliedern, mag aus heutiger Sicht überraschen oder gar befremden; sie zeugt aber auch davon, wieviel Bedeutung dem Raumbegriff im Zeichen einer modernen Architekturauffassung zugewiesen wurde.

Natürlich war hier barocke Architektur in erster Linie inspirierend und wohl auch begriffsbildend hilfreich. Carl Lamb hat dies wie kein zweiter in seiner intensiven Beschäftigung mit Dominikus Zimmermanns *Wies* demonstriert, wobei er auch früh und durchaus experimentell das Medium Film systematisch für seine Zwecke einsetzte, um nämlich die Dimensionen von Bewegung (= "Raumerfahrung") und Licht adäquat erfassen zu können. Lamb ist dabei mit der *Wies* und ihren wechselnden Lichtstimmungen so akribisch genau umgegangen wie John Ruskin mit den Bildern Turners. Er zeigt Bildsequenzen, in denen das den Raum modellierende Licht präzise festgehalten ist ("Wies, südöstliches Joch. Vom Balkon über dem nordwestlichen Pfeilerpaar ; Anfang Juli 8 Uhr", oder eben "Anfang Juli 10 Uhr" etc.). "Im Sommer dringt die Sonne beim Aufgang durch das nord-östliche Joch ein; die kerzenhaft schlanken Fenster senden Licht in ähnlichen Figuren durch die Tiefe des Raumes hindurch; es kann geschehen, dass der farbige Glanz die erst schwach erhellten Fenster gegenüber liegender Raumeile überlagert und dass sich Licht von verschiedener Kraft und Färbung miteinander vermischt." Das beispielsweise, die Beschreibung des morgendlichen Lichteinfalls in der *Wies*, könnte durchaus das Szenarium einer Filmsequenz abgeben. Lambs Thema und Absicht ist nicht die historische Erkundung eines barocken Bauwerks, sondern einzig und allein die Erfahrung von dessen "künstlerischer Gestaltungskraft".

IV. Sinnesgenuss

Man sucht – ganz modern – der Kreativität auf die Spur zu kommen. Das mag ab und die Gefahr der Hochstilisierung und Selbstüberschätzung des Künstlers befördern. Es äussert sich andererseits aber auch in grundsätzlichen Fragen beispielsweise nach "Eindruckskunst und Ausdruckskunst" bei Oskar Walzel (bezüglich Dichtung) und Breysig. Erkennen, Fühlen, Wollen sind die drei Funktionen des Bewusstseins. Max Deri benützt sie im Vergleich, um in Naturalismus, Idealismus und Expressionismus die künstlerischen Grundtendenzen zu erkennen. Der Begriff Barock findet hier zwar keinerlei gesonderte Behandlung. Aber die Tatsache, dass insbesondere – gegen die Objektivität – die gefühlsmässige Phantasie und das "verstärken, erhitzen, intensivieren" betont wird, lässt keinen Zweifel offen, dass hier auch über – in obigem Sinne – 'barock erweiterte' Kunst verhandelt wird. Böcklin und Klingler "illustrieren" den Naturalismus, der Idealismus wird klassisch unterlegt (und gleichwohl mit Michelangelo erläutert) und Expressionismus wird nebst dem obligaten Verweis auf Dürer mit Michelangelo – wie ehedem der Barockbegriff selbst – belegt. Die Kunstgeschichte hat sich längst darauf verlegt, jene Begriffe zu finden, mit denen eine "Einführung in die Kunst der Gegenwart" überhaupt erst möglich wird. Das "Gesichtsinnes-Erleben" geistig zu fassen, hiesse Kunst verstehen. So

formuliert es Gustaf Britsch in seiner "Theorie der Bildenden Kunst" 1926. Und er fordert – passend zu solch entwickelter Begriffsdiskussion – eine Theorie der Theoriebildung. Das "Verstehen der Kunst", so sagt es schliesslich auch – ganz ohne Neigung zur Theorie – Herwarth Walden in seinem 1917 im Verlag *Der Sturm* erschienenen "*Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*", hat nicht mit dem Werten von Kunst zu tun, sondern damit, "Kunst zu fühlen". "Das Gefühl kann nicht erlernt werden, aber man kann es bilden." Und das hat, so Walden, nichts mit dem zu tun, was "Gebildete" treiben. "Die Kunst hat kein Ideal", so Waldens Schluss. "Die Kunst ist".

Auch diese Einschätzung kennt ihre barocke Entsprechung. "Das Volk und das Kind sieht. Der Gebildete sieht nur noch das Ideal, das nicht zu sehen ist." Soweit Walden. In der Abwendung von barocker Kunst – und ihrer "*cieca pratica*" – hat sich der "Dilettant" und mit ihm jene intellektualisierende "*connoisseurship*" entwickelt, die auch die moderne Kunstgeschichte, eine Angelegenheit von Spezialisten, mitgeprägt hat. Das Volk und das Kind sieht, nimmt mit den Sinnen auf; der Gebildete erkennt (bloss) das Ideal. In barocker Zeit zitierte man zur Erläuterung dieses Sachverhalts Quintilians Ausspruch "*docti rationem intelligunt, indocti voluptatem*". Und dies, diese besondere Bedingung sinnhafter Kunst hat den Künstler angeregt und herausgefordert, ganz gezielt auf die Sinne zu wirken. So meint es auch Walden: Der Genuss der Kunst entscheidet. "Die Kunst gehört tatsächlich dem ganzen Volke, wenn das ganze Volk der Kunst gehört." Eine moderne Utopie – und eine barocke Wirklichkeit!