



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Das Erklären von Kunstwerken**

**Wölfflin, Heinrich**

**Köln, [ca. 1949]**

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78677](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78677)

P  
03

HEINRICH WÖLFFLIN

DAS ERKLÄREN  
VON KUNSTWERKEN

MIT EINEM NACHWORT  
DES VERFASSERS

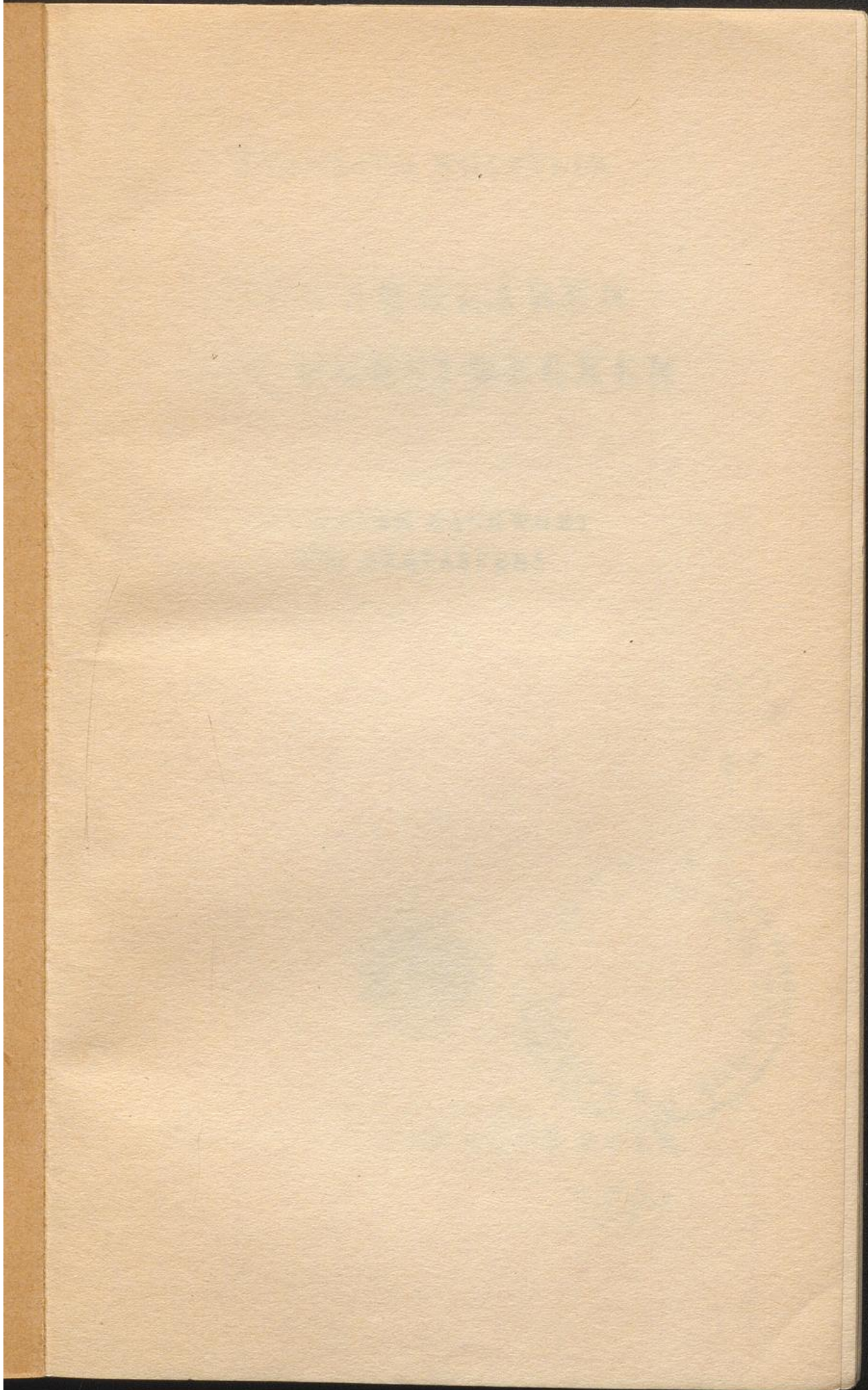
C  
T

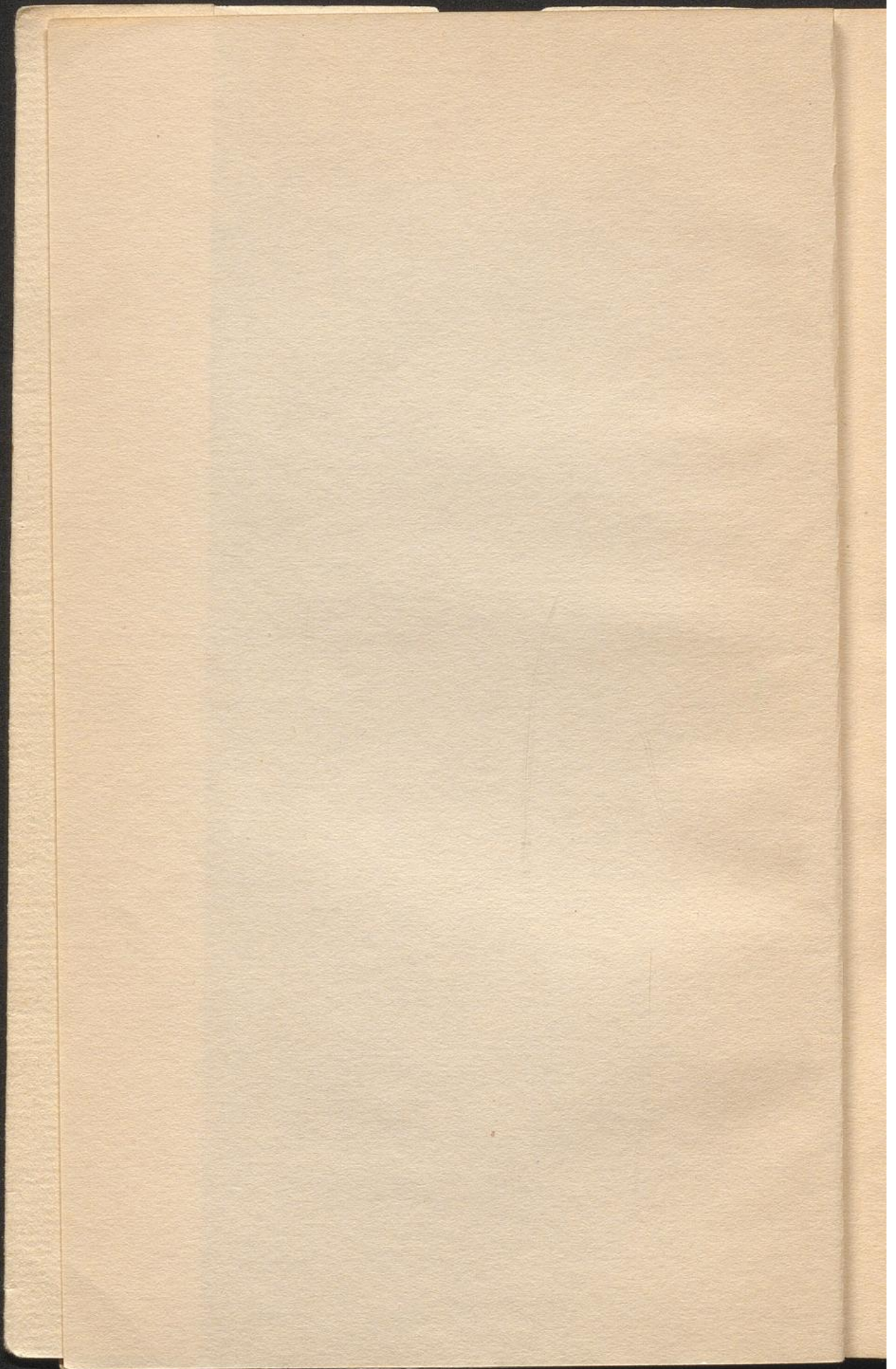
M  
35913



VERLAG E. A. SEEMANN KÖLN

1.50





HEINRICH WÖLFFLIN  
DAS ERKLÄREN  
VON KUNSTWERKEN

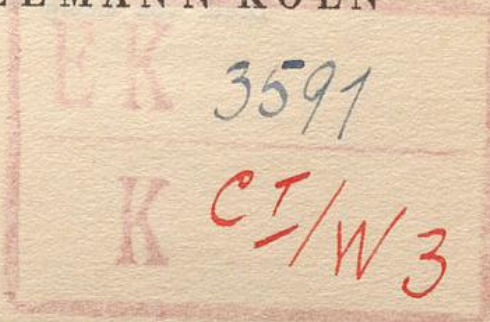
MIT EINEM NACHWORT  
DES VERFASSERS



03  
M  
35913



VERLAG E. A. SEEMANN KÖLN



HEINRICH WÖLFFLIN  
DAS ERKLÄREN  
VON KUNSTWERKEN

HEINRICH WÖLFFLIN  
DES VERFASSERS



6. Auflage 21.—25. Tausend  
Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte Band 1  
Alle Rechte vorbehalten  
Copyright 1940 by E. A. Seemann · Printed in Germany  
Druck von Georg Wagner, Nördlingen

## INHALT

Vorwort des Verlages . . . . .	7
Das Erklären von Kunstwerken . .	9
Erläuterungen . . . . .	27
Nachschrift 1940 . . . . .	39



INHALT

Vorwort des Verlegers	7
Das Bildnis von Kunzwerk	9
Illustrationen	27
Nachdruck 1948	29

Die erste Auflage dieser kleinen Schrift erschien im Jahre 1921 als erstes Heft der von dem Verlag E. A. Seemann herausgegebenen „Bibliothek der Kunstgeschichte“. Sie sollte richtunggebend sein für die Behandlung der einzelnen kunstwissenschaftlichen Gegenstände in den Heften der „Bibliothek“. Im Hinblick auf ihre große grundsätzliche Bedeutung und die andauernde Nachfrage erwog der Verlag schon seit langem eine Neuauflage außerhalb der nicht mehr erscheinenden Serie. Jetzt wird ihm endlich die Freude zuteil, das Werk wieder an die Spitze einer neuen, nicht mehr ausschließlich kunstwissenschaftlich eingestellten Schriftenreihe setzen zu können. Im Hinblick auf die Geschlossenheit der Form seiner kleinen Schrift hatte der Verfasser darauf verzichtet, sie umzuarbeiten. Sie erscheint also in der alten Gestalt, doch hat der Verfasser, um, nach seinen eigenen Worten, „doch auch etwas Frisches zu bieten“ (S. 41), die Freundlichkeit gehabt, eine „Nachschrift 1940“ hinzuzufügen, in der die Grundfragen, auf die es ihm ankommt, „auf die Form gebracht worden sind, die auch heute noch gelten“.

So erscheint jetzt die 3. notwendige Auflage, um deren Durchsicht und eventuelle Ergänzung der 1947 verstorbene Verfasser leider nicht mehr gebeten werden kann.

DER VERLAG

The text on this page is extremely faint and illegible. It appears to be a dense block of text, possibly a list or a series of entries, but the individual words and sentences cannot be discerned. The text is oriented vertically on the page.

DIE VERFAHREN

Müssen denn Kunstwerke erklärt werden? Ist es nicht das Besondere der anschaulichen Kunst, daß sie sich von selbst erklärt, daß jeder sie ohne weiteres lesen kann? Sofern es sich freilich um den sachlichen Inhalt handelt, ist die Forderung ja selbstverständlich. Ein Bild stellt etwas vor, ein Bau dient einem Zweck, ein Mal hat einen Sinn; das muß erklärt werden. Aber die Form (von der hier allein die Rede sein soll), spricht sie nicht für sich selbst? Um eine japanische Zeichnung zu verstehen, muß ich nicht japanisch gelernt haben. Eine Figur des Mittelalters sagt jedem ganz unmittelbar etwas, trotz der Jahrhunderte, die uns von ihr trennen. Ja man wird ein Bildwerk im allgemeinen als eine viel bestimmtere Mitteilung empfinden als das geschriebene Wort, dem doch in höherem Grade etwas Vieldeutiges anhaftet. Er stehe vor einem Abgrund, sagt Schiller gelegentlich, wenn er an die Unbestimmtheit des sprachlichen Ausdrucks denke.

Zugegeben, daß dem so sei, so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muß. Es ist durchaus nicht natürlich, daß jeder sieht, was da ist. Ein Bildwerk erklären in dem Sinne, daß das Auge geführt wird, ist daher an sich schon ein notwendiger Teil kunstgeschichtlicher Unterweisung. Das Wort hat aber noch andere Bedeutungen. Erklären heißt auch, die vereinzelte Erscheinung in

ihren geschichtlichen Zusammenhang hineinstellen, wodurch sie erst eigentlich deutlich werden kann. Und ist das geschehen, so fragt man, warum an dieser Stelle gerade diese Kunstform sich gebildet hat, und dieses Warum? verlangt noch einmal eine besondere Erklärung, die in der bloßen Beschreibung der Situation nicht gegeben ist. Und endlich steht noch das Wertproblem im Hintergrund, die Beantwortung der Frage, die jeder naive Mensch zu stellen pflegt, warum denn dies schön sei oder warum das eine Werk besser sei als das andere.

Je weniger diese „Bibliothek der Kunstgeschichte“ ihrer Anlage nach gleichmäßig auf solche Fragen sich einlassen kann, um so mehr mag es zweckdienlich sein, wenigstens einleitend daran zu erinnern, was für Aufgaben eine systematische Formerklärung einschließt.

1.

Denkt man an ein altes Bild, das dem modernen Betrachter gar keine fühlbaren Schwierigkeiten macht, etwa an eine Landschaft von Jacob Ruysdael, so wird man schon da die Erfahrung machen, daß eine gewisse Erziehung dazu gehört, um die Form so aufzufassen, wie sie aufgefaßt sein will. Das Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Gan-

zen: daß man nicht den einzelnen Lichtfleck sieht, sondern den Rhythmus des Lichtgangs im großen; nicht den einzelnen Baum, Teich oder Hügel, sondern das gesamte Formgefüge, was für eine Figur Himmel und Erde zusammen machen und wie diese Figur im Rahmen drin steht. Auch in bezug auf Farbe versagt zunächst das Auge vor der Forderung, die Farbengesamtheit aufzufassen, das System der gegenseitig sich stützenden und steigernden Töne, die farbigen Entsprechungen und Widersprechungen, wie sie durch das Bild im ganzen durchgehen. Und nun liegt ja Farbe, Licht und zeichnerische Form nicht als etwas Gesondertes nebeneinander, sondern alles entspringt aus einem und demselben Quell, und erst wenn wir die Einheit fühlen, wie diese Elemente sich gegenseitig bedingen, haben wir den Standpunkt gewonnen, von dem aus wir dem Bild in die Augen zu sehen vermögen, so daß nun seine Seele zu uns zu sprechen anfangen kann.

Das ist ein einfacher Fall, weil uns der malerische Stil des XVII. Jahrhunderts vertraut ist, aber es gibt sehr verschiedenartige „Stile“. Ihre Zahl ist unendlich. Trotzdem nun unser Gesichtssinn die merkwürdige Fähigkeit besitzt, auch auf ganz fremde Formfassungen zu reagieren, und unsere historische Erziehung dafür sorgt, diese Fähigkeit früh nach allen Seiten auszubilden, ist

es doch nicht leicht, sich immer richtig einzustellen. Es *kann* vorkommen, daß auch der Ungeübte ein fremdes Kunstwerk ungefähr richtig liest, dann nämlich, wenn eine verwandte eigene Anlage ihm entgegenkommt, im allgemeinen aber wird man die Schwierigkeit nicht hoch genug einschätzen können, fremde Kunst wirklich richtig zu interpretieren. Man muß eben doch japanisch gelernt haben, um eine japanische Zeichnung zu verstehen, d. h., man muß nicht die japanische Sprache, wohl aber die japanische Bildeinstellung besitzen. Bauten wie den altindischen ist mit abendländischen Sehgewohnheiten schlechterdings nicht beizukommen: die Frage ist nicht, ob wir sie schön finden oder nicht, wir müssen überhaupt erst das Organ für solche Formwirkungen in uns entwickeln.

Aber man braucht nicht einmal so weit zu gehen. Um nur italienische Kunst zu verstehen, bedarf es einer völlig neuen Einstellung für den Nordländer. Sonst betont man falsch, hängt sich an das Unwesentliche und übersieht das Wesentliche. Ein florentinisch-römischer Bau der Hochrenaissance wird dem nordischen Reisenden zunächst immer kahl und kalt vorkommen. Das ist ganz erklärlich, solange er in unserem Sinn auf Bewegungs- und Ausdrucksgehalt hin angesehen wird. Aber das ist eben falsche Ein-

stellung. Sobald man die richtigen, die italienischen Voraussetzungen besitzt, wird die scheinbare Armut in den Eindruck ungeheuren Reichtums umschlagen. Dann erst hat man gesehen, *was da ist*. Nicht einmal innerhalb des eigenen Landes sind wir vor Mißverständnissen sicher. Die klassizistische Epoche z. B. hat die malerischen Kunstdenkmäler der heimischen Vergangenheit ganz falsch aufgefaßt, und der malerische Geschmack einer späteren Generation ist wieder der linearen Strenge alter Form nicht gerecht geworden. Ja bis auf den heutigen Tag werden Abbildungen verbreitet, die aus falschen Einstellungen hervorgegangen sind.

2.

Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes. Er wird versuchen, ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben. Das kann in doppelter Weise geschehen, einmal so, daß man es in den Werdezusammenhang hineinstellt, die Vor- und Nachstufen aufsucht, dann indem man das Zeitgenössisch-Verwandte heranholt und damit einen Kreis um es herumzieht, der über Schule und Stamm bis zum allumfassenden Kreis des bleibenden Volkscharakters, in dem es wurzelt, erweitert werden kann.



Der engste und fruchtbarste Kreis ist das Gesamtwerk eines Künstlers, wo die einzelne Arbeit sich mit ihren Geschwistern zusammenfindet. Daraus ergibt sich die Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit. Man wird aber diese Persönlichkeit erst dann sicher charakterisieren können, wenn man Zeitgenossen kennt, zeitgenössische Kollegen. Erst in diesem Vergleich wird deutlich werden, wie sich die einzelne Individualität zum Gattungstypus der Generation verhält. Dürer hat eine ganze Anzahl bedeutender Künstler neben sich, die — wie etwa Grünewald — sehr stark von ihm sich unterscheiden. Nichtsdestoweniger stimmen doch alle in wesentlichen Zügen überein: es sind eben die Züge, die den Generationscharakter ausmachen, die Merkmale, an denen man die deutsche Kunst vom Anfang des XVI. Jahrhunderts erkennt. Eine Generation scheidet sich aber wieder in landschaftliche Gruppen. Wir kennen eine fränkische, eine schwäbische Schule usw., die wenigstens zeitweise einen geschlossenen Charakter besitzen (in Dürer ist die Natur des Franken deutlich fühlbar). Und doch münden alle Stammestypen schließlich in den Allgemeinbegriff von deutscher Art überhaupt. So wechselnd die Stimmung der einzelnen Epochen der deutschen Kunstgeschichte sein mag, es gibt etwas Durchgehendes: in allen Wandlungen,

die man mit besonderen Namen bezeichnet, behauptet sich eine gewisse Gleichheit des Volksgeistes. Selbst in der Architektur, wo man am schärfsten nach Stilen zu scheiden gewöhnt ist, gibt es neben der Folge von Romanisch und Gotisch, von Renaissance und Barock usw. etwas Bleibendes, eine nationale Weise der Formbildung, die an dem bestimmten Boden haftet und die erlaubt, von einer deutschen, von einer italienischen Bauart schlechthin zu sprechen. Überflüssig beizufügen, daß dieser Eigencharakter nicht immer gleich stark da ist, daß es Kulturen von mehr nationalem und von mehr internationalem Gepräge gibt: — Erklären wird überall heißen, im Einzelnen und Einmaligen das Allgemeinere fühlen zu lehren.

Aber wie gesagt, das ist nur die eine Art, Zusammenhang zu schaffen, sie geht in die Breite. Die andere verfolgt die Längsrichtung und sucht die Entwicklung zu fassen. Nichts entsteht ohne Zusammenhang mit Früherem und alles wird wieder Vorstufe für Späteres. So im Oeuvre des einzelnen Künstlers, so im Zusammenhang der Generationen. Die französische Hochgotik ist als geschichtliche Erscheinung gar nicht denkbar ohne die Keimform der Frühgotik, und diese ist wieder hervorgegangen aus den Prämissen des romanischen Stils. Der italienische Barock bleibt unverstanden, solange er nicht mit der

italienischen Renaissance in Zusammenhang gebracht wird: erst als deren Um- und Weiterbildung bekommt er seinen bestimmten eindeutigen Charakter. Würde man ihm — versuchsweise — eine andere Vorform unterschieben, so würde er eine ganz andere Bedeutung erhalten.

Man denke sich ein versprengtes Originalwerk der Plastik, eine griechische Figur des reifen Archaismus oder ein nordfranzösisches Stück vom Jahre 1200, so würde dieser „strenge“ Stil, aus dem Entwicklungszusammenhang herausgenommen und an eine andere Stelle versetzt, sofort einen veränderten Stimmungsinhalt bekommen. Man muß wissen, daß das *frühe* Kunst ist, um die Zurückhaltung in der Form richtig zu interpretieren.

Wenn man Frühstufen, Hochstufen, Spätstufen in einer Entwicklungsperiode unterscheidet, so ist das nicht eine bloß äußerliche Einteilung, vielmehr entspringt sie der Einsicht, daß es sich hier um einen organischen Prozeß handelt, und daß den einzelnen Entwicklungsstufen eine ganz bestimmte Form der Gestaltung entspricht. Bei nicht allzu weit auseinandergehender Veranlagung werden die Stilstufen immer und überall eine gewisse Verwandtschaft unter sich aufweisen. Nur muß man bedenken, daß die Geschichte nicht immer in sich geschlossene

Entwicklungen zeitigt, und daß das Gewächs der Kunst nicht einem einzelnen Baum, sondern eher einem Wald zu vergleichen wäre, wo neben den alten auch junge Pflanzen stehen und das stärkere Individuum hemmend in die Entfaltung des schwächeren hinübergreifen kann.

Eine andere Frage ist die, wie weit ein Zusammenhang auch da noch wirksam bleibt, wo eine Periode aufhört und eine neue anders gerichtete Kunst einsetzt, also etwa bei dem neuen Linearismus mit primitivem Geschmack um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts, der das malerische Rokoko ablöst. Allem Anschein nach sitzt hier eine Zäsur, aber das bedeutet nicht, daß das Alte ganz verschwunden ist: es wirkt als Gegensatz eine Zeitlang weiter, ja, unbewußt benutzen die neuen Primitiven noch manches vom alten Erbe. Man kommt nie auf denselben Punkt zurück in der Geschichte.

3.

Wer die Welt als Historiker zu betrachten gewohnt ist, der kennt das tiefe Glücksgefühl, wenn sich für den Blick, auch nur streckenweise, die Dinge klar nach Ursprung und Verlauf darstellen, wenn das Daseiende den Schein des Zufälligen verloren hat und als ein Gewordenes, ein notwendig Gewordenes

verstanden werden kann. Um zu diesem Gefühl zu gelangen, muß man aber mehr besitzen als nur die bildmäßige Übersicht, wie das Material gelagert ist. Man muß Bescheid wissen um die Gründe der vorliegenden geschichtlichen Gestalt. Gewiß, es ist auch eine Genugtuung, von hohem Berge aus eine Gegend überblicken zu können, zu sehen, wie die Höhen und Täler geformt sind, welchen Lauf die Gewässer nehmen, wie sie in einem Becken zum See sich stauen usw., aber die Erklärung, warum das so geworden ist, kann doch nur der Geologe geben. So ist in der Kunstgeschichte mit einer noch so vollständigen Beschreibung des Tatbestandes und der Zusammenhänge des Neben- und Nacheinander noch keine Erklärung in tieferem Sinne erbracht, keine Antwort auf die Frage, warum das nun alles so gekommen ist.

Die Antwort, die jeder zur Hand hat, lautet so: Kunst ist Ausdruck, Kunstgeschichte ist Seelengeschichte. Studiere den Menschen und du verstehst sein Werk, studiere die Zeit und du hast ihren Stil. Dabei ist man sich wohl bewußt, daß es Bindungen gibt, die z. B. in der Materie oder in der Technik liegen können. Ein Steinland wird anders bauen als ein Holz- oder Backsteinland. Eine hochgesteigerte Technik der Eisenkonstruktion wird Formen erzeugen, die früher gar nicht haben vorkommen können. Aber man

ist davon zurückgekommen, diesen Faktoren mehr als einen sekundären Wert beizumessen. Auch weiß man wohl, daß der Künstler nicht produziert wie der Vogel singt, sondern daß er mehr oder weniger abhängig ist von einem kaufenden Publikum, und daß der Besteller — sei es die Kirche oder wer immer — seine Forderungen geltend machen wird. Zweifellos ist die Kunstgeschichte verflochten mit der Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte, ja mit der Staatsgeschichte. Aber das tut ihrem Charakter als Zeitspiegel erst recht keinen Abbruch. Und auch das kann man ruhig zugeben, daß nicht immer und nicht überall im gleichen Maße „Weltanschauung“ bildliche Gestalt angenommen hat, genug, wenn die eigentlich schöpferischen Epochen der Kunstgeschichte dieses Gehaltes voll sind.

Eine Ausführung, inwiefern nun etwa die nordische Gotik oder die italienische Renaissance als Produkt einer bestimmten Auffassung der Welt und des Lebens gelten können, gehört nicht hierher. Jedermann ist überzeugt von der Tatsache. Mit tausend Wurzeln ist die Kunst im Boden der geschichtlichen Gegebenheiten verankert; alles hängt mit allem zusammen, und das Leben in seiner *ganzen* Breite muß zur Erklärung der bildlichen Denkmäler und ihres Stils herangezogen werden. Und doch bleibt es eine

halbe Sache, die Kunstgeschichte in dieser Weise rein als Ausdruck verstehen zu wollen. Wo man hinsieht, findet man Entwicklungen, ein heimliches inneres Leben und Wachsen der Form. Einzelne Motive wandeln sich ab wie die Darstellungsarten im Großen. Die einzelnen Stile haben ihre Entwicklung, und man unterscheidet verschiedene Stufen, und die Kunstgeschichte ganzer Völker wird in Perioden aufgeteilt, die man archaisch, klassisch, barock nennt. Das deutet darauf, daß die Kunst nicht nur als immer gleichmäßig gefügiges Ausdrucksinstrument das „Leben“ begleitet, sondern daß sie ihr eigenes Wachstum und ihre eigene Struktur hat. Und das ist ja ganz natürlich. Unser Anschauungs- und Vorstellungsvermögen ist nicht etwas Fertiges, ein für allemal uns Gegebenes, sondern etwas Lebendiges, das sich entwickelt. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Es gibt ein stufenweises Weiter-schreiten, und wenn wir dieses gesetzmäßig nennen, so tun wir es deswegen, weil wir die Folge sich wiederholen sehen und die Ordnung sich nicht umkehren läßt. Im allgemeinen ist es der Fortschritt von den psychologisch einfacheren Vorstellungsarten zu den psychologisch schwierigeren. Die Form der Subordination ist immer eine jüngere Form als die Form der Koordination. Tiefenhafte Darstellung kommt erst nach der flä-

chenhaften Darstellung. Vom isolierenden Sehen gelangt man mit der Zeit zu immer höheren Graden des zusammenfassenden Sehens, und der Wirkungseindruck springt von den plastisch-greifbaren Motiven auf die ungreifbaren über, usw.

Das soll nun nicht heißen, daß es sich hier um einen mechanischen Vorgang handele, der unter allen Umständen sich vollzöge: der Geist muß freilich wehen, damit etwas wird. Und sobald wir die Gestaltungsstufen als Sehstufen begreifen, leuchtet ihre geistige Bedeutung unmittelbar ein. In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt. Der Prozeß kann sich nun langsam oder schnell vollziehen; er kann viele Wandlungen erzeugen oder nur wenige; wie Sprachbau und Sprachenentwicklung bei verschiedenen Völkern verschieden ist, so wird auch Art und Entwicklung des anschaulichen Vorstellens eine verschiedene sein. Im letzten Grunde indessen muß doch die Einheit der menschlichen Natur auch hier sich bewähren. Was aber die Erkenntnis dieser „spezifischen“ Formentwicklung schwer macht, ist das, daß sie immer verquickt bleibt mit den Ausdrucksinhalten im vorhin genannten Sinn, ja, daß sie mit diesen — bedingend und bedingt — eine ganz untrennbare Verbindung eingeht.



Auf die Frage der Periodizität und Kontinuität kann hier nicht eingegangen werden. Nur so viel wollen wir noch sagen: Es ist kein Einwand, wenn einer solchen Betrachtung entgegengehalten wird, die Menschen hätten immer so gesehen, wie sie sehen wollten. Das ist ja selbstverständlich. Das Problem liegt anders: ob nicht dieses „Wollen“ der Menschen an eine gewisse Linie gebunden sei.

Wenn es aber eine solche „Logik“ in der optischen Entwicklung gibt, so bedeutet das jedenfalls keine Entwertung des Individuums. Die Möglichkeiten, die in der Luft liegen, machen noch nicht das Werk, und es bedarf immer der *großen* Persönlichkeit, um sie in einem *großen* Sinn zu realisieren.

Und damit kommen wir zum letzten, was wir auch an den Anfang hätten setzen können: zur künstlerischen, d. h. qualitativen Beurteilung der Kunst.

4.

Man weiß, daß Künstler für Erörterungen über die historische Stellung eines Bildwerkes nur ein mäßiges Interesse zu haben pflegen. Sie fragen: wie wirkt es? ist es groß gesehen? ist es stark und ursprünglich empfunden? usw. Das ist der ästhetische Standpunkt, für ein Kunstwerk der natürlichste.

Ästhetische Urteile aber sind Werturteile. Wo finden wir den Maßstab, Qualitätsgrade der Kunst zu messen? — Erst im Gefühl der Qualität bewährt sich das künstlerische Verhältnis der Menschen zu den Dingen. Gerade hier aber ist mit einzelnen Andeutungen am wenigsten zu erreichen. Aber es war ein wichtiger Schritt, um die Bahn für die wertende Beurteilung des Einzelstückes frei zu machen, daß man nicht mehr von einer Art von Kunst als der einzig möglichen spricht, sondern die Vielartigkeit zugibt. Wir kennen die italienische Kunst als eine Kunst der sinnlich-wahrnehmbaren, formalen Vollkommenheit, aber wir hüten uns, ihr die Wertbegriffe zu entnehmen zur Beurteilung einer Kunst des unmittelbaren seelischen Ausdrucks, wie es die germanische in ausgesprochenem Maße ist. Andererseits darf man natürlich auch nicht von nordischer Empfindung aus über italienische Form als leer und bedeutungslos sprechen. Es gibt eine Kunst des Naturalismus und wieder eine Kunst, der die Wirklichkeit nichts bedeutet, und beide haben ihr Recht. Mittelalterliche Miniaturen können nicht gewertet werden nach Richtigkeit oder Falschheit der Figurenproportion, nach möglicher oder unmöglicher Perspektive. Sie sind von Haus aus a-perspektivisch, und der Begriff der Nachahmung und der

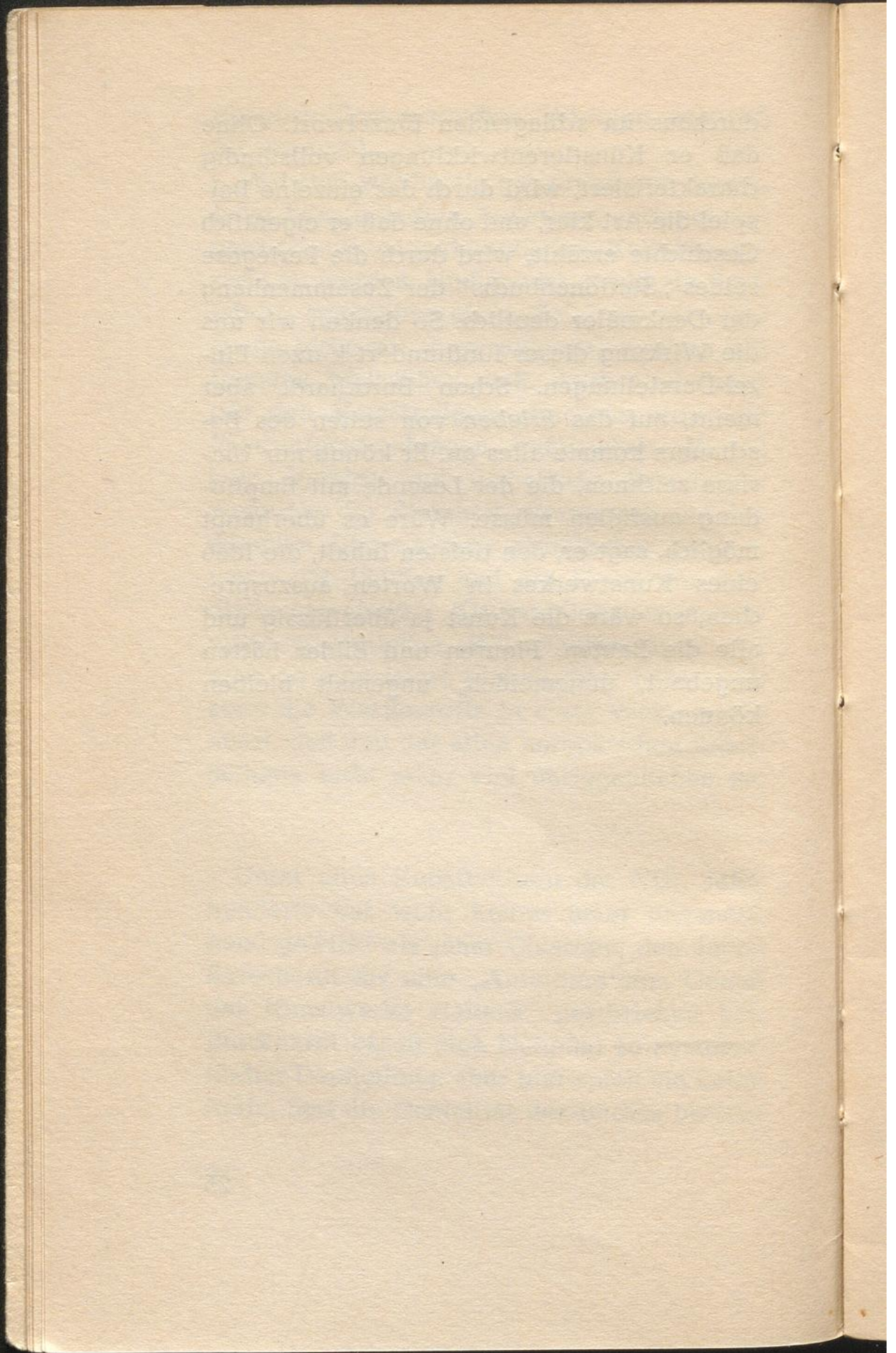
räumlich-illusionistischen Wirkung existiert für sie nicht.

Wir sind weitherzig geworden und suchen jeder künstlerischen Äußerung, auch bei den ganz primitiven und exotischen Kulturen, gerecht zu werden. Und das ist gewiß ein Fortschritt gegenüber einer Zeit, wo man die Dinge nicht mit ihren eigenen, sondern mit fremden Maßstäben maß. Auch sind damit (für den Verständigen) durchaus nicht alle Wertunterscheidungen aufgegeben. Es ist kein Verzicht auf ästhetische Erkenntnis, wenn wir die „Reinheit“ Bramantes und den dumpfen Überschwang altindischer Tempel, wenn wir Phidias und die Kunst der nordisch-romanischen Kirchenbildhauer nebeneinander genießen. Wir glauben auch hier noch an eine letzte Einheit. Nur haben sich eben die Wertbegriffe in einer Weise sublimiert, daß von der alten europäischen Schulästhetik nicht mehr viel übriggeblieben ist.

\*

Unter allen Kunstbüchern des XIX. Jahrhunderts hat wohl keines mehr augenöffnend gewirkt als jener Cicerone, den Jacob Burckhardt als eine „Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens“ geschrieben hat. Burckhardt besaß eine Neigung zu systematischer Darstellung, aber hier spielt sie keine Rolle, und die Genialität des Buches besteht

durchaus im schlagenden Einzelwort. Ohne daß er Künstlerentwicklungen vollständig charakterisiert, wird durch das einzelne Beispiel die Art klar, und ohne daß er eigentlich Geschichte erzählt, wird durch die Periegese seines „Stationenbuchs“ der Zusammenhang der Denkmäler deutlich. So denken wir uns die Wirkung dieser fünfhundert kurzen Einzel-Darstellungen. Schon Burckhardt aber meint, auf das *Erleben* von seiten des Beschauers komme alles an. Er könne nur Umrisse zeichnen, die der Lesende mit Empfindung ausfüllen müsse. Wäre es überhaupt möglich, sagt er, den tiefsten Inhalt, die Idee eines Kunstwerkes in Worten auszusprechen, so wäre die Kunst ja überflüssig und alle die Bauten, Figuren und Bilder hätten ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben können.



ERLÄUTERUNGEN

ERLEBUNGEN

Es ist ebenso überflüssig wie unmöglich, das Vorstehende mit ein paar Bildern zu illustrieren. Statt dessen sei es erlaubt, einige Anmerkungen beizufügen, die den nur skizzierenden Text wenigstens stellenweise erhellen und besser als Bilder „illustrieren“ können.

In ganz allgemeiner Fassung und so kurz und übersichtlich wie möglich haben wir versucht, über die Aufgaben des Erklärens uns auszusprechen, wobei die *Formerklärung* in den Vordergrund geschoben wurde. Es sind nicht Operationen, die nacheinander vorgenommen werden können, sondern eine setzt die andere voraus. Zeigen, was da ist, umschließt eigentlich schon alles. Man kann die Form nicht beschreiben, ohne schon Qualitätsurteile mit einfließen zu lassen. Jedes Sehen aber ist auch schon ein Deuten, und das vollkommene Deuten kann nur aus dem geschichtlichen Gesamtzusammenhang heraus geschehen, dessen Komponenten — die Ausdruckskomponente und die spezifische, „optische“ Entwicklungskomponente — verstanden sein wollen.

Nun wäre wohl das Gegebene, die Theorie durch die Praxis zu ergänzen und an einer Reihe von Beispielen aufzuzeigen, wie die Fragestellungen zu handhaben sind. Allein ein einzelner Fall, wirklich durchgeführt, würde den Rahmen eines Heftes sprengen,



geschweige denn eine Reihe von Fällen. Wir müssen uns darauf beschränken, ein paar der genannten Probleme besser ins Licht zu stellen, und hoffen damit anschaulich zu machen, daß es sich bei diesen Sätzen, so einfach und selbstverständlich sie klingen, doch nicht durchaus um erledigte Wahrheiten handelt.

Wir halten uns nur an das Allerbekannteste und beginnen mit jenen *Naumburger Stifterfiguren* des XIII. Jahrhunderts, in denen man gern die Krone der deutschen mittelalterlichen Plastik erkennt. Die klare Einsicht, wie diese Figuren aufzufassen sind, scheint merkwürdigerweise noch nicht verbreitet zu sein, wenigstens wird in den kursierenden Abbildungen der richtige Standpunkt eher vermieden als aufgesucht. Die Arbeiten gehören einem Stile an, wo der Körper zu vollplastischer Wirkung gediehen ist und gleichzeitig der Umriß Gewicht und Nachdruck erlangt hat. Gemeint ist der Umriß in reiner Frontansicht. Erst hier eröffnet sich der Einblick in die hochbedeutenden Themen, mit denen Außen- und Innenlinie (natürlich die Linie im *plastischen* Sinn, als Grenze einer körperlichen Form!) ausgestattet ist. Man kann die Figuren auch anders als frontal ansehen, aber man wird immer wieder zu dieser Hauptansicht zurückkehren, weil nur hier die Motive voll und rein zusammenklingen und weil nur hier die gleich-

mäßige Klarheit der Formen (Hände, Falten usw.) als das selbstverständliche Korrelat der Schönheit sich einstellt. Das ist wieder eine Eigenschaft typischer Art: die Forderung der sachlich erschöpfenden Schaubarkeit. Gleichzeitig ist die Kraft der starken Gegensätze erkannt: die Urlinien der Waagerechten und Senkrechten werden in reinen Kontrasten zusammengebracht. Auch das ein Merkmal „klassischer“ Formung, dem sich weiterhin die Strenge der architektonischen Bindung zugesellt: ganz selbständig an sich erscheint jede Gestalt doch absolut notwendig im Zusammenhang des architektonischen Gefüges. Sie gibt der rahmenden Architektur ebensoviel Kraft, als sie von ihr empfängt. Usw.

In dieser Weise müssen die einzelnen Motive der Gestaltung zusammengesucht werden, um zum Eindruck des besonderen Gehaltes zu gelangen. Der Erklärer wird vor allem für die richtige Gesamteinstellung zu sorgen haben, das einzelne erschließt sich dem Betrachter nachher von selber. Aber auch zum Verstehen der geistigen Inhalte, mit denen der Laie allein fertig werden zu können glaubt, gehört eine bestimmte Einstellung. Das voraussetzungslose Fragen: „Was machen mir, dem Menschen des XX. Jahrhunderts, diese Figuren für einen Eindruck?“ führt in die Irre. Das Lächeln dieser

Frauen kann nicht unmittelbar verstanden werden, und wenn man einen dramatischen Zusammenhang in diese Gesellschaft hineingesehen hat, als ob einige darunter über dem Anblick des (hier mit dargestellten) schuldbeladenen Geschlechtsgenossen, der im Gottesgericht gefallen war, in Erregung gekommen wären, so nimmt man mit einer solchen Erklärung eine Darstellungsform voraus, die mit dieser Zeit überhaupt unvereinbar ist. Man *kann* die Figuren so zusammenbeziehen, aber es ist nicht richtig. Man begeht damit denselben Fehler, wie wenn die Propheten an Michelangelos Sixtinischer Decke auf bestimmte historische Einzelmomente ihres Lebens hin gedeutet worden sind (C. Justi), oder wenn man den Jeremias dort so aufgefaßt hat (W. Henke), als ob er von der Decke auf das reale Meßopfer in der Kapelle unten hinabschaue.

Wenn die Malerei den Vorzug hat, daß wenigstens die Ansicht festgelegt ist, so ist der Formauffassung doch auch hier noch ein weiter Spielraum gelassen: wie weit man sich malerischen Wirkungen überläßt, wie weit man die Zeichnung auf Linie hin sieht usw. Ein und dasselbe Stück kann ganz verschieden angesehen werden, und es gehört Zucht dazu, etwa bei Holbein die Linie in ihrer ganzen unerhörten Strenge zur Wirkung gelangen zu lassen. Nehmen wir aber

einen Fall, der uns näher liegt, wie etwa *Jacob Ruysdael*, wo die Einstellung nicht erst gesucht werden muß, so können wir hier ein Beispiel von Erklärung eines individuellen Stiles studieren. Aus dem Zusammensehen von Farbe, Lichtgang und zeichnerischer Form ergibt sich der Eindruck eines Bildes, und aus dem Zusammensehen vieler Bilder der feste Eindruck einer künstlerischen Persönlichkeit. Es wird sich eine bestimmte Vorstellung bilden, wie Ruysdael die Massen zusammenballt, wie er die kraftgeladenen Formen geduckt hält, wie die Sandwege bei ihm mühsam schleichen und doch der Sinn mit fast unheimlicher Gewalt in die Tiefe hineingezogen wird, wie er immer gehalten bleibt und dabei über einen Rhythmus von hinreißender Freiheit verfügt. Man wird die kräftige Art der Pinselführung in der Zeichnung des Laubwerks mit der Bildung seiner Wolken gleichgeartet empfinden, im einzelnen Teil das Ganze vorgebildet erkennen, kurzum in der Fülle verschiedener Erscheinung den einen gestaltgebenden Kern allmählich freilegen. Das wäre dann die vollkommene Formanalyse. Aber um Ruysdaels persönliche Art der Raumempfindung, die persönliche Art seiner freien Rhythmik, die persönliche Art der Fleckensetzung in seinem Baumschlag zu verstehen, muß man die

allgemeinen Gestaltungsmöglichkeiten der Zeit kennen.

(In meinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ habe ich versucht, die typischen Gestaltungsstufen in der Entwicklung der neueren Kunst aufzuzeigen. Man hat das Buch mehrfach dahin mißverstanden, daß dadurch die „Kunstgeschichte mit Personen“ ersetzt oder übertrumpft werden solle. Nichts kann falscher sein. Immer werden die Persönlichkeiten das Wertvollste bleiben und das größte Interesse auf sich sammeln müssen, aber es ist allerdings meine Meinung, daß man die Leistung einer Persönlichkeit gar nicht fassen kann, wenn man nicht die Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Zeit im allgemeinen kennt, jenen untersten Grund — darum sind es *Grundbegriffe* —, in dem die schöpferische Phantasie eines zeitlich gebundenen Menschen verankert ist. Weder ist mit diesen Begriffen schon Kunst gegeben, noch stellen sie in solch nackter Darlegung Geschichte dar, aber innerhalb der hier umrissenen Möglichkeiten hat sich Kunst gebildet, und an diesen [oder ähnlichen] Begriffen kann man die wirklichen geschichtlichen Erscheinungsarten und Entwicklungen messen und bestimmter charakterisieren.)

Man muß wissen, was einen Ruysdael grundsätzlich von einem Landschaftler des XVI. Jahrhunderts wie Patenier oder Alt-

dorfer unterscheidet. Es ist nicht die andere Stimmung allein, es sind elementare Gestaltungsverschiedenheiten, und wenn auch jeder neuen Sehform ein neuer Inhalt entspricht, so sind es eben doch Bilder des XVI. und XVII. Jahrhunderts, weil sie verschiedenen Stufen der optischen Entwicklung angehören, auch bei verwandtem Thema nie auf *einen* Nenner zu bringen: Stille und Feierlichkeit oder umgekehrt pathetische Bewegung müssen sich hier und dort verschieden aussprechen.

Natürlich ist aber auch die Idee der Landschaft im XVI. und XVII. Jahrhundert eine andere, und so nah uns Ruysdael in seiner Empfindung verwandt erscheint, so läuft man doch immer Gefahr, falsche Werte in seine Kunst hineinzutragen, wenn man nicht der Tatsache Rechnung trägt, daß seine Empfindung eingebettet ist in die Empfindung seiner Zeit und seiner Rasse. Was Goethe über „Ruysdael als Dichter“ schrieb, ist merkwürdig naiv und ohne genügende historische Rücksichtnahme geschrieben worden (über die vielen Wurzeln der Geistigkeit des Landschafters Ruysdael vgl. etwa den betreffenden Aufsatz bei W. Valentiner, *Zeiten der Kunst und der Religion*).

Ruysdael ist Holländer, und man könnte gewiß genauer bezeichnen, was er vom Stamm her andern deutschen Stämmen gegen-

über für Eigenschaften hat, indessen ist das eine geringe Verschiedenheit, sobald man die großen Unterschiede des *Rassencharakters* ins Auge faßt, wie er etwa im Vergleich der italienischen und der deutschen Kunst zutage tritt und auf Seite des Beschauers eine gänzlich andere Einstellung notwendig macht.

Wenn man glaubt, man brauche Raffaels Schule von Athen, zweifellos ein Hauptwerk der ganzen abendländischen Malerei, aber von rein italienischem Charakter, wenn man glaubt, man brauche ein solches Bild nur im Klassenzimmer aufzuhängen und es würde auch der Mittelschüler schon in ein Verhältnis dazu kommen, so ist das vielleicht in dem Sinne wahr, daß von einem Werk höchster Durchformung immer eine gewisse bildende Wirkung ausgehen wird, aber gerade der sinnlich-kräftige Instinkt wird das Fremde der Darbietung spüren und ablehnen. Es wird einer späteren Unterweisung überlassen bleiben müssen, das Andersartige aus seinen besonderen Voraussetzungen zu rechtfertigen und zu erklären.

In der Tat: Was wir oben von der Unvereinbarkeit deutscher und italienischer Architektur sagten, gilt von der darstellenden Kunst in gleichem Maße, nur daß das Publikum sich dessen weniger klar bewußt sein wird. Man denkt, Mensch sei Mensch, und

was in Gestalt, Gebärde und Miene sich ausdrückt, müsse ja überall gleich verständlich sein. Allein nicht nur die Gebärde ist eine andere, Wert und Schätzung der Gestalt ist grundverschieden hüben und drüben. Wir haben von Haus aus keine Ahnung von der Ausschließlichkeit, mit welcher die Gestalt im Süden die Darstellung beherrscht. Und nicht nur das Sachliche, das Bild im ganzen, seiner Wesenheit nach, hat eine andere Grundlage. Große tektonische Konfigurationen, wie die Schule von Athen, haben für uns keinen Sinn. Wir müssen uns immer wieder sagen, daß wir hier kein Recht haben, abzuurteilen, und daß das, was uns „gemacht“ und starr, als Pose und Schaustellung erscheint, diese Wirkung eben nur für uns hat.

Je mehr man dann in die Tiefe geht, um so deutlicher tritt das Andersartige in der Struktur des bildlichen Vorstellens überhaupt hervor bei dem fremden Volke, und man stößt auf die Aufgabe, von dieser Vorstellungsart sich zusammenhängend Rechenschaft zu geben, etwa so wie die Philologie vom Bau und Geist einer Sprache sich Rechenschaft gibt, überzeugt, daß erst aus der Kenntnis der Sprache und der darin beschlossenen Denkweise heraus ein literarisches Werk ganz verstanden werden könne.

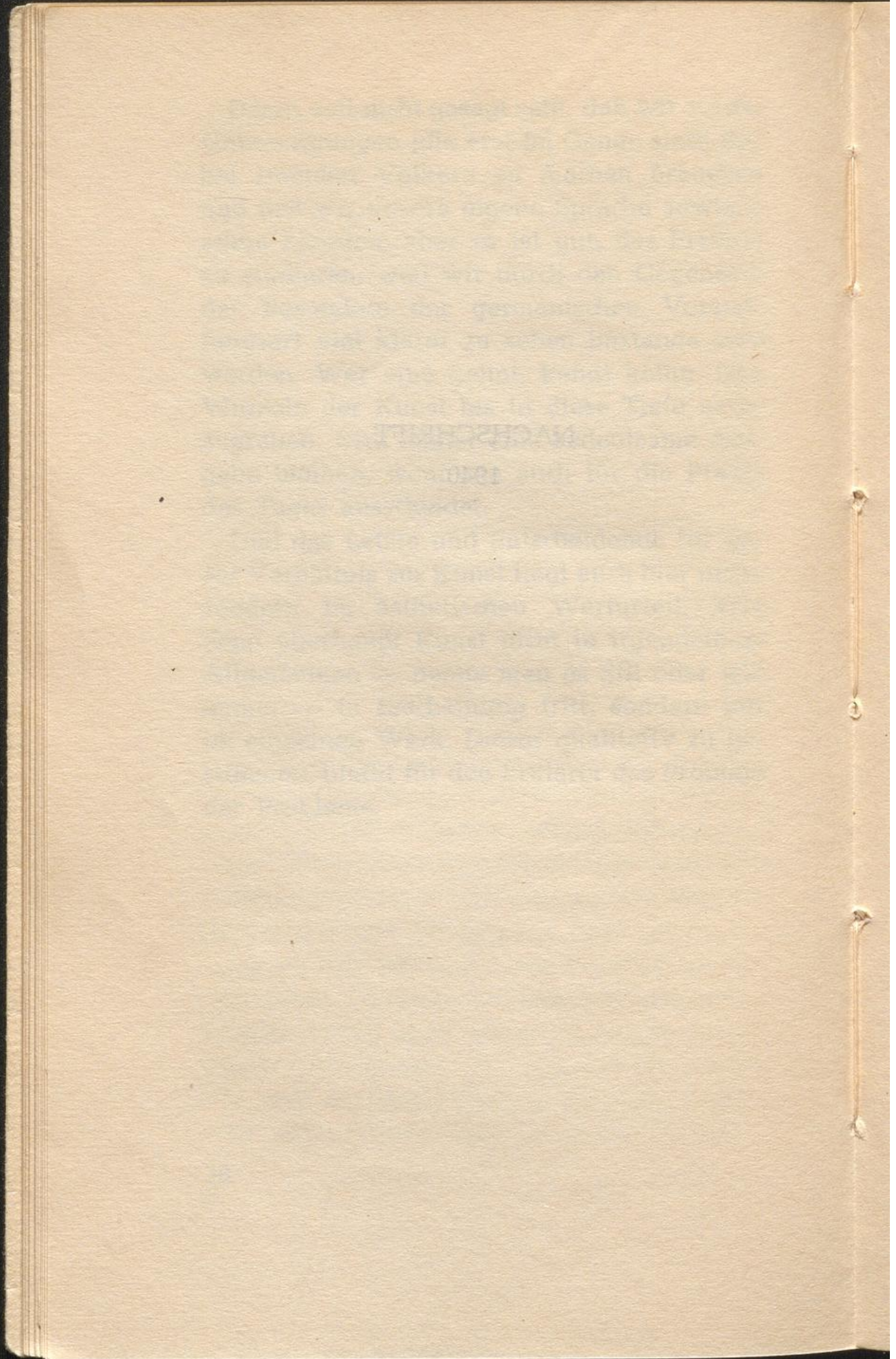


Damit soll nicht gesagt sein, daß wir solche Untersuchungen (die erst im Gange sind) nur bei fremden Völkern zu machen brauchen und daß wir unsere eigene Sprache sowieso schon künnten, aber es ist gut, das Fremde zu studieren, weil wir durch den Gegensatz das Besondere der germanischen Vorstellungsart viel klarer zu sehen imstande sein werden. Wer eine kennt, kennt keine. Den Wurzeln der Kunst bis in diese Tiefe nachzugraben, wird immer eine bedeutsame Aufgabe bleiben, wenn sie auch für die Praxis des Tages ausscheidet.

Und das Letzte und Entscheidende für unser Verhältnis zur Kunst liegt auch hier nicht, sondern im ästhetischen Werturteil. Wie denn überhaupt Kunst nicht in irgendeinem Allgemeinen — nenne man es Stil oder wie immer — in Erscheinung tritt, sondern nur im einzelnen Werk. Dieses qualitativ zu bestimmen, bleibt für den Erklärer das Problem der Probleme.

NACHSCHRIFT

1940



Der Verlag hat die anspruchslose, vor zwanzig Jahren für einen bestimmten Zusammenhang geschriebene Abhandlung „Über das Erklären von Kunstwerken“ noch einmal herauszugeben gewünscht. Vor die Wahl gestellt, den vorhandenen Text umzuarbeiten oder in der alten Form zu belassen, habe ich mich — nicht ohne Bedenken — für das letztere entschieden und muß daher den Leser bitten, an gewissen Stellen das Entstehungsdatum mit zu berücksichtigen. Um nun aber doch auch etwas Frisches zu bieten, sind die Fragen, die man wohl als die zentralen für alle Kunstgeschichte betrachten darf, in einer Nachschrift auf die Form gebracht worden, die ich heute verantworten zu können glaube. Es sind die Fragen meiner „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“. Eine Revision dieses Buches ist vor einigen Jahren (1933) im ‚Logos‘ veröffentlicht worden.

1.

In der Kunstgeschichte kreuzen sich zwei Betrachtungsweisen. Die eine, die sich gern die geistesgeschichtliche nennt, bezieht alle bildnerische Form auf Ausdruck: sie erklärt sie als die Art, in der Volkscharakter, Zeitcharakter, der Charakter der einzelnen Persönlichkeit Gestalt gewonnen hat, und aller Wandel der Form geht eben auf geistige

Wandlungen zurück, beim einzelnen und im allgemeinen. Wenn in der Antike der hohe Stil in den schönen übergeht, so liegt ein neues Sentimento zugrunde und ebenso ist der „weiche“ Stil des Nordens im XIV. Jahrhundert bedingt durch eine Empfindsamkeit, die im monumentaleren XIII. Jahrhundert eben nicht da ist. Die Kunst der italienischen Renaissance, nach Stoffen und Schönheitsbegriffen, ist der klare Ausdruck einer bestimmten selbstherrlichen Einstellung zur Welt, wie der folgende Barock ohne den Geist der Gegenreformation unerklärlich bliebe. Für den einzelnen Künstler sind (wenigstens in neueren Zeiten) neben dem durchgehenden Charakter seine menschlichen Erlebnisse von entscheidender Bedeutung. Die Biographie wird unmittelbar zur Kunsterklärung.

Mit dieser Betrachtung, der niemand ihr primäres Recht streitig machen wird, verbindet sich die andere, die in der bildnerischen Form und ihren Wandlungen die innere Entwicklung einer bestimmten Anlage sehen will. Die geistesgeschichtliche Bedeutung zugegeben, muß man sich eben doch sagen, daß die Bildvorstellung an sich nicht immer die gleiche gewesen ist, daß das „Sehen“ sich entwickelt hat und daß die Ausdrucksmittel zu verschiedenen Zeiten verschiedene gewesen sind. Die plastische Figur einer sitzenden Maria mit dem Kinde wandelt ihre Gestalt

im Verlauf der Jahrhunderte nicht nur, weil die geistige Auffassung sich wandelt, sondern weil die Bildvorstellung sich wandelt. Von der Gebundenheit des frühen Mittelalters geht ein langer, aber ziemlich gerader Weg zur Madonna Medici des Michelangelo, und die Entwicklung ist dort noch nicht abgeschlossen. Bei architektonischen Stilen unterscheidet man eine frühe, eine Hoch- und Spätstufe, und die Meinung ist die, daß der primitive Habitus psychologisch der gleiche sei, ob es sich um französische Frühgotik oder italienische Frührenaissance handle. Unter Umständen ist auch bei einzelnen Künstlern, neben allem Wechsel im Inhaltlichen, ein solcher typischer Verlauf der Vorstellungsentwicklung erkennbar.

In gleichem Sinn wird man sagen müssen: So sehr die Farbe geeignet ist, Ausdrucksmittel für Seelisches zu sein, so gibt es doch auch eine innere Geschichte der Farbe. Der Farbsinn an sich hat seine Geschichte (Differenzierung, Harmonisierung, Tongefühl). Und ebenso hat die Zeichnung und das Verhältnis zu Licht und Schatten eine Entwicklung, die sich in bestimmten Stufen vollzieht, wobei man nicht nur an Verkürzung, Überschneidung u. dgl. zu denken hat, sondern an die Ausbildung des Gefühls für Linie überhaupt und ihre spätere Ersetzung durch den Fleck. Daß ein so kompliziertes Gebilde wie ein

Interieur des E. de Witte oder des Piranesi entstehen konnte, setzt eine lange Vorgeschichte interner Art voraus. Aber auch ein einfaches Motiv wie das, daß ein Schatten überhaupt als Reiz empfunden wird, will als psychologisches Entwicklungsprodukt verstanden sein.

Bei all dem handelt es sich weniger um Fortschritte im Imitativen als um Wandlungen des dekorativen Gefühls. Der „malerische“ Stil, um einen allen geläufigen, allerdings auch sehr vielsinnigen Begriff zu nennen, erschließt wohl mit einer neuen Auffassungsform neue Seiten der Sichtbarkeit, zugleich aber züngelt er nach ganz anderen Schönheiten als ein plastisch-linearer Stil. Jede Stufe der inneren Formgeschichte ist neu als Auffassungsform und neu als dekorative Form, als Reizform. Und das letztere, das dekorative Gefühl, möchte sogar das Wesentlichere sein. Alle neuen Entdeckungen in der Welt des Sichtbaren werden gemacht auf Grund von vorempfundenen neuen Farb- und Forms Schönheiten. Auch Verkürzungen z. B. haben ihren dekorativen Wert.

Was sich an solchen Entwicklungen feststellen läßt, empfinden wir, wenigstens in Europa, als etwas Psychologisch-Rationelles, also Gesetzmäßiges und keinesfalls Umkehrbares. Und wir werden in dieser Empfindung

bekräftigt durch die Tatsache, daß analoge Prozesse verschiedentlich sich wiederholt haben, nicht gleich, aber ähnlich: im Altertum und in den neueren Jahrhunderten, unter südlichem und unter nördlichem Himmel, im Großen und im Kleinen.

Man ist also wohl berechtigt, in aller Kunstgeschichte von einer inneren Entwicklung und somit von einer *inneren Form* zu sprechen. Für die andere Seite der künstlerischen Gestaltung, die spezielle Ausdrucksseite, ergäbe sich dann die Benennung *äußere Form*, was man gelten lassen wird, solange keine Gefahr besteht, das Wort im Sinn von äußerlich mißzuverstehen. Äußere und innere Form aber sind immer verbunden. Jede ist auf die andere angewiesen. Nur darf man sich das Verhältnis nicht unter dem Bilde von Schale und Füllung verdeutlichen wollen, als ob die innere Form etwas Selbständiges, Fertiges wäre, in das man einen beliebigen Inhalt hineingießen könnte. Nein, sie ist vielmehr das Medium, in dem ein künstlerisches Motiv erst Gestalt gewinnt. Es gibt kein „Malerisches“ an sich, sondern nur den malerischen Stil eines bestimmten Kunstwerks oder einer bestimmten Persönlichkeit. Aber es gibt auch keine Ausdruckskunst an sich, sie realisiert sich erst in der Verbindung mit bestimmten „optischen“ Möglichkeiten, die entwicklungsgeschichtlich gebunden sind.



Wir sagen: optische Möglichkeiten und verstehen darunter eben die allgemeinen Formmöglichkeiten, die nicht als unmittelbarer Ausdruck verstanden werden können. Wenn die Kunst vom archaisch-isolierenden, buchstabierenden Sehen zum zusammenfassenden Sehen gelangt, so ist das solch ein interner Prozeß, der mit Ausdruck direkt nichts zu tun hat, so wichtig er für die bildnerische Phantasie werden kann. Und ebenso: wenn es in der Malerei eine neue Epoche bedeutet, daß Farbe und Licht nicht mehr ausschließlich an den Gegenständen haften, sondern über die Gegenstände hinweg ein Leben für sich bekommen, wo Farbe der Farbe die Hand reicht und Licht dem Licht, wo sich Konfigurationen ergeben, die ganz unsachlich, aber eben deswegen höchst „malerisch“ sind, so ist auch dies das Resultat einer inneren Entwicklung, mit dem stofflich nichts Bestimmtes vorausgenommen ist. Ja, auch der in allen Entwicklungen zu beobachtende Vorgang, daß ein Stil des Begrenzten, des tektonisch Geordneten und des stabilen Gleichgewichts in einen Stil der freien Ordnung sich auflöst mit relativer Unbegrenztheit und mit labilem Gleichgewicht, — auch dieser Vorgang braucht nicht prinzipiell als ausdrucksbedingt im stofflichen Sinn erklärt zu werden, wesentlich ist nur die neue Fähigkeit, auch im

scheinbar Ungeregelten die (ästhetische) Notwendigkeit zu spüren.

Das aber macht die Eigentümlichkeit aus: Diese Formstufen (Sehstufen) sind an sich ausdruckslos, wenn man den Begriff im engeren Sinne nimmt, in einem weiteren Sinne indessen besitzen sie allerdings eine gewisse geistige Physiognomie. Man sieht nicht nur anders, sondern man sieht anderes, und mit der Form wandelt sich die Vorstellung von dem, was — ganz allgemein gesprochen — als lebendig empfunden wird.

Also wäre die innere Entwicklung doch auch „Geistesgeschichte“? Ja und nein. Ja, in der naheliegenden Bedeutung, daß eben auch die innere Formphantasie eine geistige Funktion ist und mit der geistigen Gesamtentwicklung des Menschen zusammenhängt. Nein, insofern die Entwicklung der bildlichen Vorstellung etwas Spezifisches ist, ein ausgesprochen bildnerischer Prozeß, der nicht als bloßes Echo auf einen Anruf aus der außerbildlichen Welt erklärt werden kann. Der Sinn für die Welt der Formen ist etwas für sich, auch wenn er eingebettet bleibt in die allgemeine geistige Kultur. Um eine eigenwillige und separate Entwicklung handelt es sich nicht bei der Entwicklung des „Augen-geistes“, wohl aber um eine spezifische und unersetzbare. Und wenn die gesetzliche Folge der großen Formmöglichkeiten aufs engste

mit den Geistes- und Empfindungsinhalten der Zeiten verbunden ist und von diesen Inhalten beständig beeinflußt wird, so ist das Verhältnis doch nicht das einer einseitigen Bedingtheit: Die künstlerischen Formen der Anschauung können auch ihrerseits für den „Geist“ bedeutsam werden. Mit anderen Worten: die Bedeutung der bildenden Kunst erschöpft sich nicht in dem, was sie inhaltlich — an Empfindung und Schönheit — mitzuteilen weiß, noch weniger ist sie eine bloße Umsetzung des Lebens in die Bildsprache, sondern sie liefert einen selbständigen Beitrag zur Orientierung in der Welt.

## 2.

Wie aber? Wie ist es möglich, daß eine gesetzmäßige Entwicklung, wie wir sie für das „Sehen“ (die innere Form) annehmen müssen, sich mit der geschichtlichen Wirklichkeit in Einklang bringen läßt? Hier die größte Mannigfaltigkeit, dort die Monotonie eines Schemas! Hier die Irrationalität eines tausendfach bedingten Lebens, dort Rationalität und gesetzliche Bindung!

Darauf ist zu antworten: Ein Zusammengehören ist möglich, eben weil es sich bei der inneren Form nur um Schemata handelt, die, zwar an sich nicht ganz ausdruckslos, einer besonderen Ausbildung den weitesten Spiel-

raum lassen. Und daß der Formentwicklung eine gewisse Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt, ist kein Widerspruch gegen geschichtliches Leben, wo dieses doch auf allen Gebieten, auch auf den geistigen, von analogen Entwicklungsreihen durchzogen ist. Man darf nur nicht glauben, daß Geschichte aufgehe in „reinen“ Entwicklungen. Sie ist immer das Produkt von vielen sich kreuzenden Faktoren. Wenn die Bildphantasie einen „natürlichen“ Ablauf gewinnen soll, so setzt das ein relatives Gleichbleiben in der stofflichen Basis voraus. Eine starke Verschiebung im Sachinteresse kann die Formentwicklung ganz oder fast ganz zum Stillstand bringen, wie das mehrfach geschehen ist.

3.

Es ist selbstverständlich, daß die Architektur der deutschen Spätgotik oder die Architektur des italienischen Barock jede ihre besondere Stimmung und ihre besondere geistige Wurzel hat und nicht bloß als Entwicklungsprodukt verstanden werden kann. Trotzdem haben beide eben als Spätkunst etwas Vergleichbares, und die Aufgabe der Formerklärung liegt darin, neben dem Besonderen das Gemeinsame solcher Spätstile als Spätstile aufzuzeigen. Man wird dann aufs neue finden, daß Kunst als Ausdruck

und Kunst als innere Formentwicklung nicht nur immer untrennbar verbunden sind, sondern auch in beständiger Wechselwirkung stehn.

Dabei ist aber die Frage nicht zu umgehen, was denn bei der internen Phantasieentwicklung die eigentlich treibenden Kräfte seien. Mit dem Hinweis auf Formabnützung und auf die dadurch bedingte Notwendigkeit, Wirkungen zu schärfen und zu steigern, gegebene Motive auszubauen und das Einfachere durch das Reichere und Interessantere zu ersetzen, ist noch nicht viel getan. Es handelt sich um mehr: um die Leistungen einer schöpferischen Entwicklung. Nun läßt sich freilich nicht definieren, was Leben ist und worin das Geheimnis organischen Wachstums besteht, aber soviel wenigstens ist deutlich, daß die Formphantasie sich nur im Machen weiterbildet. Sie muß gestaltend sich betätigen, wenn sie sich weiter entwickeln soll. „Form erzeugt Form“, sagt man, und das ist gewiß richtig, aber nur demjenigen kommen die ferneren Möglichkeiten in Sicht, der die näher liegenden schon einmal hinter sich gebracht hat. Ob man dabei an die Reihe der sitzenden Sklaven an der Sixtinischen Decke denken will oder an die Folge der Ölbergkompositionen Dürers oder an die Entwicklung der Interieurbilder im holländischen XVII. Jahrhundert, ist gleichgültig.

Aber es werden nicht beliebige „machende“ Hände sein können, die die Entwicklung vorwärtstreiben, sondern die Hände der großen bildkräftigen Meister. Michelangelo, der in den Medicäischen Gräbern dem Motiv einer Kombination von gelagerten und ragenden Figuren in unerhört großartiger Weise Gestalt gegeben hat, ist bei dieser Konzeption getragen worden von einer neuen Fähigkeit des Zusammensehens, Zusammenfühlens heterogener Elemente, wie sie Donatello z. B. noch nicht gekannt hat, nicht weil er kleiner gewesen wäre, sondern weil er an einer andern Stelle der Entwicklung stand. Aber so ist es nun freilich nicht gewesen, daß Michelangelo nur eine inzwischen reif gewordene Form hätte greifen und mit seinem Geiste hätte füllen können: er hat diese Form sich selbst geschaffen. Was vorhanden war, war nur eine gewisse entwicklungsgeschichtliche Situation, aus der heraus die neue Vision hervorgehen konnte. Bernini hat später in noch größeren Zusammenhängen gesehen.

Da äußere und innere Form, wie gesagt, unlöslich miteinander verbunden sind und sogar in Wechselwirkung stehn, so braucht man sich nicht zu wundern, daß auch in der inneren Entwicklung die großen Meister es gewesen sind, die für neue Möglichkeiten die Bahn freigemacht haben. Es muß das

ausdrücklich gesagt werden, um bei einem scheinbar rein natürlichen (biologischen) Ablauf auch der Bedeutung der Persönlichkeit ihr Recht zu wahren. Merkwürdig aber, daß gerade die stärksten Persönlichkeiten am deutlichsten zeigen, wie die Geschichte der Kunst an überpersönliche Gesetze gebunden ist.

Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte

\*

*Bd. 1 : Wölfflin*  
DAS ERKLÄREN  
VON KUNSTWERKEN

*Bd. 2 : Hildebrandt*  
DIE GRUNDLAGEN  
DER ABENDLÄNDISCHEN KULTUR

*Bd. 3 : Schumacher*  
PROBLEME DER GROSSTADT

*Bd. 4 : Kujawa*  
URSPRUNG UND SINN DES SPIELS

*Bd. 5 : Pinder*  
WESENSZUGE DEUTSCHER KUNST

*Bd. 6 : Korte*  
MUSIK UND WELTBILD  
(BACH — BEETHOVEN)

*Bd. 7 : Waetzoldt*  
JOHANN JOACHIM WINCKELMANN  
DER BEGRÜNDER DER  
DEUTSCHEN KUNSTWISSENSCHAFT

*Bd. 8 : Waetzoldt*  
JAKOB BURCKHARDT  
ALS KUNSTHISTORIKER

*Bd. 9 : Luther*  
DAS MOSKAUER KUNSTLERTHEATER

---

VERLAG E. A. SEEMANN



Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte

\*

*Bd. 10 : Böhm*

DIE SEELE DES SCHAUSPIELERS

*Bd. 11 : Litt*

DIE BEFREIUNG DES  
GESCHICHTLICHEN BEWUSSTSEINS  
DURCH I. G. HERDER

*Bd. 12 : Loesche*

GRUNDBEGRIFFE IN GOETHES  
NATURWISSENSCHAFT  
UND IHR NIEDERSCHLAG IM FAUST

*Bd. 14 : Schumacher*

DAS WELTBILD GOETHES

*Bd. 15 : Pinder*

AUSSAGEN ZUR KUNST

*Bd. 16 : Altmann*

REGIE ALS KUNSTFORM

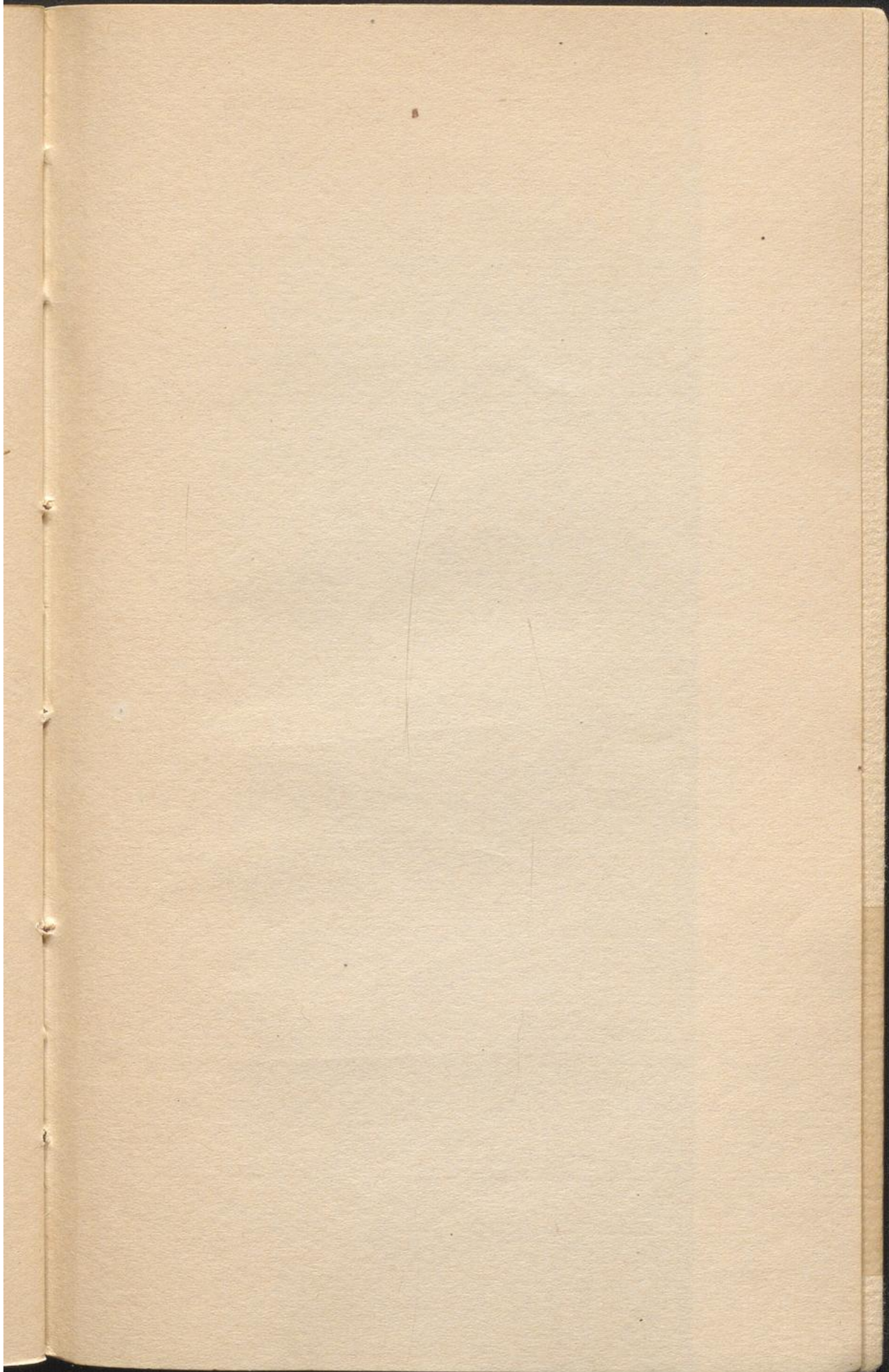
\*

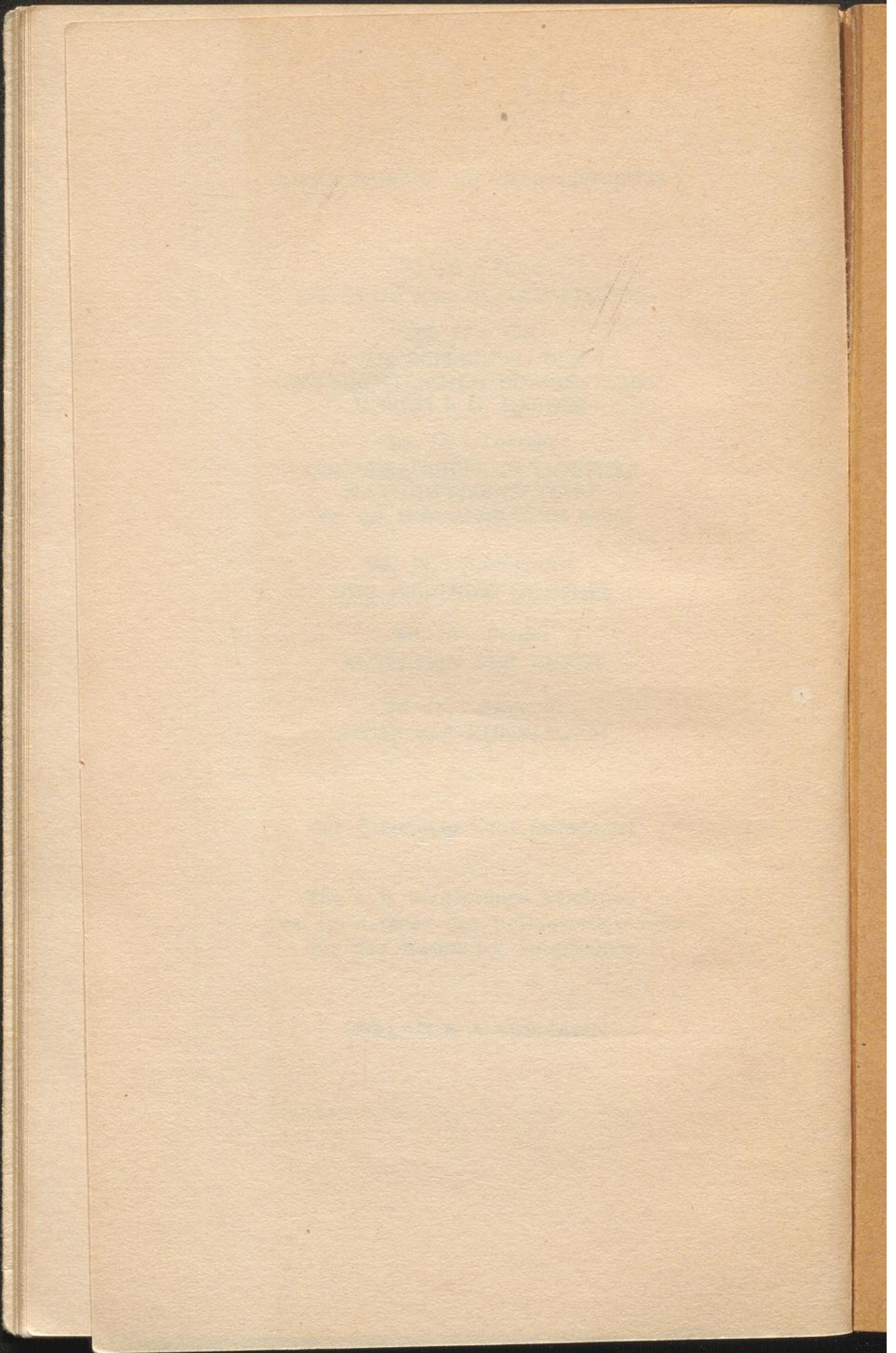
*Die Sammlung wird fortgesetzt*

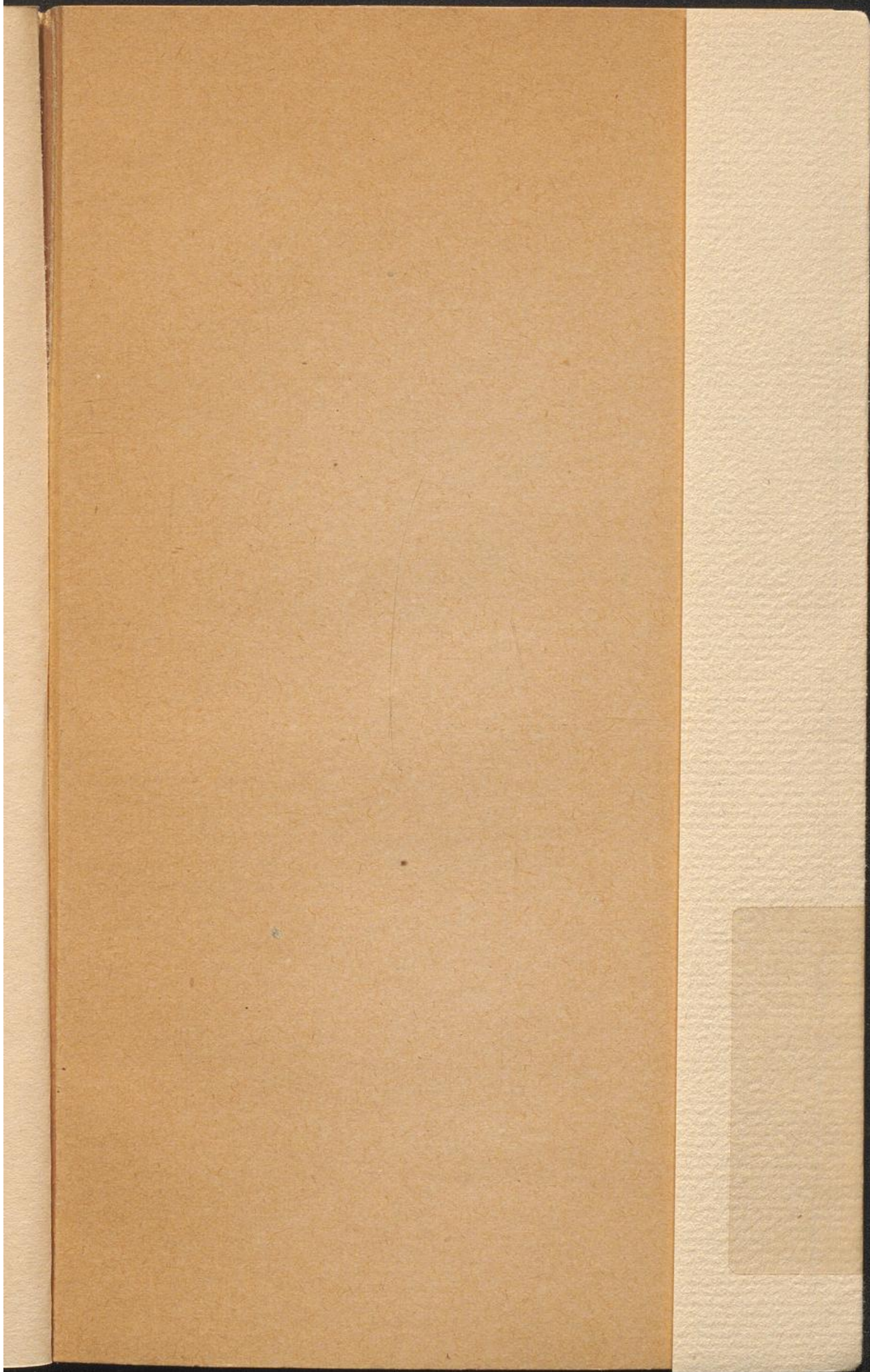
Die z. Z. vergriffenen Bändchen  
sind im Rahmen des Verlagsprogramms  
für den Nachdruck vorgesehen

---

VERLAG E. A. SEEMANN









03M35913

Heinrich Wölflin: Das Erklären von Kunstwerken

1889

1