Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

urn:nbn:de:hbz:466:1-78633

HEINRICH WÖLFFLIN

GEDANKEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

Graf v. Tenwolde

HEINRICH WÖLFFLIN

GEDANKEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

GEDRUCKTES UND UNGEDRUCKTES

MIT 24 ABBILDUNGEN

BENNO SCHWABE & CO · VERLAG · BASEL

PRINTED IN SWITZERLAND

1941

VORWORT

Seit Jahren haben gutmeinende Freunde und vertrauensvolle Verleger mir zugeredet, einen Band gesammelter Vorträge und Aufsätze herauszugeben. Solche Sachen gingen sonst leicht verloren und die kurze Reihe meiner Bücher vertrüge recht wohl noch einen Anhang. Die letztere These ist unbestreitbar, über die Erhaltungswürdigkeit der genannten Dinge will ich das Urteil andern überlassen, aber umfangreich ist mein Material sowieso nicht: in Zeitschriften bin ich immer ein seltener Gast gewesen und Vorträge habe ich zwar viele gehalten, aber Manuskripte dazu existieren nicht und nur in besondern Fällen ist der Text nachträglich aufgeschrieben worden. Warum der Vorschlag aber überhaupt mir wenig lockend erschien, war jener Charakter des Zufällig-Gebündelten, den solche Sammlungen kleiner Schriften gewöhnlich zu haben pflegen. Erst als ich die Möglichkeit erwog, mein Material so zu sichten, daß es gewissen Hauptbegriffen unterstellt werden könnte, Begriffen, die zugleich die Richtung andeuteten, wo das Wesentliche meines Beitrages zur Kunstgeschichte liegt, bekam der Plan ein freundlicheres Gesicht und es ergab sich, daß auf diese Art am besten auch einzelne ungedruckte Sachen unter Dach gebracht werden konnten, die voraussichtlich nie mehr zu einer durchgebildeten, selbständigen Gestalt gediehen wären.

Ein Buch aus einem Guß ist natürlich auch so nicht entstanden, ja, es mußten, indem Jüngeres neben Älterem (bis zu fünfundzwanzig Jahren zurück) vorgebracht wird, Mißstände sich ergeben, derentwegen ich ausdrücklich um Nachsicht zu bitten mich verpflichtet fühle. Zunächst sind einzelne Wiederholungen unvermeidlich, wenn man bei verschiedenem Anlaß auf die gleichen Dinge zu sprechen kommt. Und weiterhin zeichnen sich sehr deutlich die persönlichen Schranken ab, innerhalb deren der Einzelne, wenn er nicht zu den reichen Naturen gehört, zeitlebens befangen bleibt, und es ist kein Trost, wenn man, weiter zurückgreifend, dieses sein Persönliches als von allem Anfang an vorhanden feststellen kann. (Es war mir ein sehr eigentümlicher Eindruck, als ich zufällig bemerken mußte, wie viel von Späterem zum Beispiel schon in einem Vortrag über antike Triumphbogen enthalten ist, den ich ganz früh einmal in einer Adunanz des deutschen archäologischen Instituts in Rom – Winter

1891/92 – gehalten habe[1].) Daß die einzelnen Stücke hier so belassen worden sind, wie sie geschrieben wurden, und keine Nachbearbeitung erfahren haben, ist wohl selbstverständlich: ihre Legitimation liegt in ihrem Datum. Aber auch in den neuen Aufsätzen habe ich nur versucht, meine Meinung deutlich werden zu lassen und nicht mit den Meinungen anderer, zustimmend oder widersprechend, mich zu vergleichen. Wer also eine Auseinandersetzung mit der laufenden Forschung erwartet, wird sich enttäuscht fühlen.

Das Problem, sich deutlich zu machen, berührt das Problem der Illustration. Hier war der leitende Gesichtspunkt: wenig, aber das Wenige gut. Es mag manchem vorkommen, es hätten mehr Bilder gegeben werden müssen, aber man bedenke: wenn man in einem Kapitel wie dem über «Formentwicklung» einmal angefangen hätte, bildliche Beispiele zu geben, so hätten es so viele sein müssen, daß der Rahmen des Buches gesprengt worden wäre. Ebenso ist es bei der Abhandlung über «Das Klassische», wo nur mit zwei Abbildungen versucht worden ist, wenigstens die Tonart anzuschlagen. Etwas reichlicher ist der Abschnitt über «Kritische Kunstgeschichte» illustriert. Die «nationalen Charaktere» verzichten dagegen wieder ganz auf das Anschaubare. Dafür ist überall darauf Bedacht genommen, bei den Zitaten sich nur auf das Allerbekannteste zu beziehn.

Es wäre nicht unmöglich gewesen, durch Einfügung andersartiger Stücke das Buch etwas mannigfaltiger zu machen, allein es sollte ihm, wie gesagt, durch die knappere Auswahl eine gewisse Einheitlichkeit gewahrt bleiben, und wenn alle Themen mehr oder weniger um die Begriffe Form und Formentwicklung gravitieren, so entspricht diese Beschränkung auch einigermaßen der Art, wie ich den kunstgeschichtlichen Unterricht behandelt habe. Dem ungeübten Auge den anschaulichen Tatbestand faßbar zu machen und seine zeitliche Bedingtheit zu kennzeichnen, war mir immer die Hauptangelegenheit. Ich bedaure das nicht, obwohl darin natürlich nur ein Teil der kunstgeschichtlichen Aufgabe liegt. Wenn ich aber noch einmal anzufangen hätte, würde ich gerade im Unterricht viel weiter gehn auf dieser Linie, bis zur selbständigen Darstellung der verschiedenen Formfaktoren: Geschichte des Farbgefühls, des Lichtgefühls, der räumlichen Phantasie, der Gestaltbegreifung, der Ordnungsmotive usw. (wobei ein bescheidenes Maß von begleitender Praxis sich wohl als unentbehrlich erweisen würde). Über das wichtige Kapitel der

[1] Gedruckt im Repertorium für Kunstwissenschaft 1893 unter dem Titel: Die antiken Triumphbogen in Italien, eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance.

Werturteile in der bildenden Kunst habe ich auch erst in meinem allerletzten Semester Übungen anzukündigen gewagt.

An was für Leser ich denke? Offen gestanden wüßte ich in diesen Zeiten mir gar keinen vorzustellen, wenn mich nicht die Erinnerung an die vielen Hörer begleitete, die ich während einer langen Dozententätigkeit, in bösen und guten Jahren, vor mir gesehn habe. Ihnen, den Hörern von Basel, Berlin, München und Zürich sei dieses Buch gewidmet. Sie werden auch am besten imstande sein zu ergänzen, was der schriftlichen Fassung fehlt. Da und dort habe ich zu hören bekommen: Die Bücher – schon gut! aber den eigentlichen Wölfflin habe man doch nur im Hörsaal kennen lernen können. Ich weiß nicht, wieviele es sind, die diese Meinung teilen – meinerseits hätte ich nichts dagegen einzuwenden.

H. W.

Winterthur (Zürich), im September 1940.

INHALTSVERZEICHNIS

So wenig es in der Absicht des Verfassers liegt, mit diesen Gedanken zur Kunstgeschichte etwas wie ein letztes «Vermächtnis» geben zu wollen, so ist es doch nicht ganz zu vermeiden, daß beim Zusammenordnen alter und neuer Stücke sich auch lebensgeschichtliche Rückblicke einstellen und daß also hie und da von Persönlichem gesprochen werden muß, mehr als sonst anständig und üblich ist. So mögen als Einleitung ein paar Sätze der Selbstcharakteristik ihren Platz finden.

Am Anfang meiner kunstgeschichtlichen Bemühungen erschien es mir als nächste und lohnendste Aufgabe, ein Buch zu schreiben, in dem Kunstwerke systematisch analysiert würden. Der Plan bildete sich unter dem Eindruck, daß die kunstgeschichtliche Literatur damals – meine Anfänge liegen ein halbes Jahrhundert zurück – gar so weniges enthielt, was das Verlangen nach sachlicher Erkenntnis befriedigen konnte. Die Handbücher begnügten sich mit sehr allgemeinen und zusammenhanglosen ästhetischen Urteilen, und wo ein Künstler ausführlicher behandelt wurde, in den Monographien also, da bekam man zwar alles Mögliche aus der Umgebung der Kunstwerke zu hören, aber nur wenig über die Sache selbst. Wer aber in Künstlerwerkstätten verkehrte, mußte die Erfahrung machen, daß überhaupt zwischen den hier tätigen eigentlichen «Fachleuten» der Kunst und den Historikern der Kunst eine tiefgehende Trennung bestand, begreiflich, da in den zwei Lagern in ganz verschiedener Sprache über die gemeinsame Angelegenheit gesprochen wurde. Hier also, meinte ich, müßte eingesetzt und der Versuch gemacht werden, das Spezifische der künstlerischen Leistung ins Licht zu rücken. Der Plan ist Plan geblieben. Warum? Vor jede Frage stellte sich mir eine voraus zu erledigende Vorfrage. Ich sah ein, daß man erst das Allgemeine beherrschen müsse, bevor man über das Einzelne handeln könne. Nur aus der Kenntnis des allgemeinen Zeitstils heraus, im geistigen und im formalen Sinne, läßt sich mit einiger Sicherheit eine individuelle Arbeit beurteilen, und bevor man über einen italienischen Meister sprechen dürfe, schien mir nötig, erst einmal die italienische Bildphantasie überhaupt in ihrer nationalen Besonderheit zu erfassen. Später lernte ich auch scheiden zwischen innerer und äußerer Form: es gibt allgemeine europäische Stufen der Vorstellung, in denen ein künstlerisches Thema erst Gestalt gewinnt. Die Brücke des Six, eine der einfachsten Radierungen Rembrandts – warum hat das Motiv erst in diesem Zeitpunkt überhaupt «gesehn» werden

können? Und weiterhin: Künstlerische Qualität – mit welchen Maßstäben soll sie gemessen werden? Eine kunstgeschichtliche Analyse kann doch aber an dem Wertproblem unmöglich vorbeigehen. Usw.

Unter dem Druck solcher allgemeiner Fragen ist jenes Buch ungeschrieben geblieben und der erste Plan steht gewissermaßen noch als letzter mir vor Augen.

Das «Allgemeine» hat in meiner gesamten Arbeit offensichtlich die Vorhand gehabt. In der Einzelforschung habe ich wenig geleistet, möchte mich aber doch gegen die Vorstellung wehren, daß das Interesse für das Einzelne unter dem Interesse für das Allgemeine gelitten habe oder gar verdrängt worden sei. Wenn es immer meine Überzeugung war, daß die Kunst nur im Einzelwerk sichtbar werden könne und nicht in einem Begrifflich-Allgemeinen wie Stil und dergleichen, so habe ich es auch im Unterricht an der Hingabe an das Einzelne nicht fehlen lassen. Es ist vorgekommen (in München), daß ich in zweistündigen Übungen ein ganzes Semester lang über ein einziges Bild der Pinakothek, Peruginos «Erscheinung der Maria vor dem hl. Bernhard», habe arbeiten lassen. (Der jetzige Direktor der Galerie kann es bestätigen.) Von den Ergebnissen jener Besprechungen ist allerdings nur eine einzige kurze Notiz in den Katalog der Pinakothek übergegangen, die Datierung betreffend.

Immerhin muß ich zugeben, daß die Einseitigkeit in meiner schriftstellerischen Produktion mit einer Einseitigkeit in meiner Natur zusammenhängen wird. Das haben andere wohl bemerkt und die etwas schroffe These in meinen «Grundbegriffen»: daß die kunsthistorische Arbeit, wenn einmal das ganze Material nach Namen und Datum festgelegt sei, damit noch nicht erledigt wäre, sondern dann erst eigentlich anfinge, ist mir von gewissen Seiten gründlich übelgenommen worden.

Noch ein anderes Mißtrauen ist vorhanden oder wenigstens früher vorhanden gewesen: daß meine Anteilnahme an der Kunst zu sehr durch Italien und das Klassische bedingt sei. Man hätte zwar erwarten dürfen, daß die exklusiv scheinenden Wertsetzungen meiner «Klassischen Kunst» durch das Dürerbuch ausgeglichen worden wären, allein noch in diesem «Dürer» wollte man finden, das Südliche sei überbetont. Es ist wahr, der Kunstmagnet in mir hat anfänglich nach dem Süden gewiesen, aber dann ist eine Wendung eingetreten und das Italienische ist mir immer italienischer, das heißt fremder vorgekommen. Unbeschadet der Bewunderung für das, was italienische Kunst ist, hat der nationale Gegensatz sich mir fortschreitend klarer abgezeichnet und ich habe in einem Buch über «Italien und wir» davon Rechenschaft zu geben versucht. Wichtiger aber als den Gegensatz aufzuweisen, möchte es sein, die Frage zu beantworten: warum trotz allem Italien und das Klassische (was streckenweise identisch ist) soviel für die deutsche Phantasie hat bedeuten können und noch bedeutet. Es gibt auch ein «Klassisches», das nicht am Boden Italiens haftet.

An dritter Stelle endlich bin ich unter den Kunsthistorikern der «Formalist». Ich nehme den Titel als Ehrentitel an, sofern er besagen will, daß ich in der Analyse der anschaulichen Form immer die erste Aufgabe des Kunsthistorikers gesehen habe. Die öffentlich wiederholt ausgesprochene Anerkennung eines Mannes wie Schlosser ist mir von großem Wert gewesen, gerade weil sie von Wien kam, von einer Seite also, wo man eigentlich anders eingestellt war. Aber das Wort Formalist enthält eben auch den Tadel, daß die Analyse der anschaulichen Form nicht nur als die erste Aufgabe behandelt worden sei, sondern auch die letzte geblieben wäre, wobei der Sinn, das Geistige der Kunst zu kurz kämen. Nun, «Form» hat sehr verschiedene Bedeutungen, schließlich ist alles Form in der bildenden Kunst, und eine vollständige Formanalyse wird notwendig auch das Geistige fassen. Es bleibt dann nur zu sagen, welches die verschiedenen Quellen der Form sind, aber über das Thema: «Kunst als Ausdrucksgeschichte und Kunst als interne Formgeschichte» läßt sich in Kürze hier nicht handeln. Dazu ist später Gelegenheit genug geboten. Ich meine, beides sollte sich vereinigen lassen. Daß aber die Formphantasie ein spezifisches Organ sei, das seine eigene Geschichte habe, ist ein Satz, den ich nicht opfern kann.

Im dritten Band seiner «Völkerpsychologie» (1908) stellt Wilhelm Wundt die Forderung auf, daß neben die Kunstgeschichte, die hauptsächlich den Beziehungen zwischen den Künstlern und ihrer Umwelt nachgehe, eine Kunstpsychologie treten solle, welche den der Kunst selber immanenten Bildungsprozeß verfolge, die Entwicklung der schaffenden Phantasie aus ihren eigenen Wurzeln. Das sind prinzipielle Gedanken, die sich weitgehend decken mit den meinigen (in der Durchführung gehen wir auseinander), aber ich würde es beklagen, wenn der Kunsthistoriker und der Kunstpsychologe dauernd zwei verschiedene Personen bleiben müßten. Damit wäre der Kunstgeschichte das Rückgrat ausgebrochen.

GRUNDBEGRIFFE

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – darunter soll hier folgendes verstanden werden. In jedem Kunstwerk kann man eine äußere und eine innere Form unterscheiden. Die äußere Form ist das Unmittelbar-Ausdrucksvolle, die bestimmte Schönheit, der bestimmte Charakter, die innere Form ist das Medium, in dem sich diese Schönheit, dieser Charakter verwirklicht hat. Es kann von plastisch-linearer Art sein oder von malerisch-scheinhafter, es kann ein Denken in isolierten Formen sein oder in Zusammenfassungen, wo das Nebeneinander, die Koordination durch Verhältnisse der Über- und Unterordnung ersetzt ist, es kann von geometrisch geordneter Natur sein oder von frei-rhythmischer, es gibt viele solche Formmerkmale – in ihrem Zusammen ergeben sie jeweilen den Anschauungs- (Vorstellungs-) Stil einer Periode. Das Nacheinander dieser Stile erweist sich als eine psychologisch-rationelle Folge und wir sprechen daher von einer gesetzmäßigen Entwicklung. Alle Form aber hat ein doppeltes Gesicht: sie ist eine Sache des Gestaltens und ist eine Sache des Erkennens und Deutens. Die malerische Stufe z. B. des Formsinns züngelt nach einer besondern malerischen Schönheit, die früher nicht da ist, und zugleich liegt in der malerischen Auffassung eine neue, besondere Möglichkeit, dem Inhalt der Welt beizukommen. Es gibt eine Schönheit des Malerischen und eine Wahrheit des Malerischen.

Wenn so schon die Stufen der innern Entwicklung des Formsinns, der Anschauung also (man sieht immer in Formen) nach einer bestimmten Richtung hin disponiert sind, so gewinnt das Kunstwerk sein eigentliches geistiges Gesicht doch erst dadurch, daß bestimmte bildliche «Ideen» in ihm Gestalt gewonnen haben; der einzelne thematische Einfall eines Malers wie sein «Welt»gefühl im Ganzen ist eine solche Idee, aber auch die Konzeption der Architektur der Gotik oder der italienischen Renaissance. Man kann diese bildlichen Ideen, das Motivische gewissermaßen, als die äußere Form bezeichnen, wodurch sie natürlich nicht an zweite Stelle gerückt werden soll: Äußere und innere Formen gehören notwendig zusammen, wie Mann und Weib. Beide sind aufeinander angewiesen. Erst in ihrer Vereinigung entsteht Kunst. In meinem Buch «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», das im Jahre 1916 erschien und in allen spätern Auflagen unverändert abgedruckt worden ist, habe ich die zwei Faktoren deutlich zu scheiden mich bemüht. Die innere Entwicklung ist dort freilich noch so behandelt, daß sie zu stark isoliert erscheint. Das ist von der Kritik

mit Recht gerügt worden. Daneben ist aber auch viel bloßer Mißverstand mituntergelaufen, so daß ich gern einen äußern Anlaß ergriff, in der Zeitschrift «Logos» eine Revision erscheinen zu lassen (1933). Da dieser Logos nun aber doch dem Kunsthistoriker nicht eben am Wege liegt, so ist es gerechtfertigt, den Artikel hier noch einmal (mit einigen Retuschen) abzudrucken.

Vorangestellt wird ihm ein neuerer Aufsatz «über Formentwicklung», wo das Problem des Zusammenhangs von äußerer und innerer Form noch etwas schärfer angefaßt wird und auch die Rolle der Persönlichkeit in einem scheinbar rein natürlichen (biologischen) Ablauf deutlicher hervortritt. (In etwas anderer Fassung sind diese Betrachtungen kürzlich auch als Nachschrift zur zweiten Auflage des Heftchens «Das Erklären von Kunstwerken» veröffentlicht worden.)

Daß unsre Darlegung nur skizzenhaft und unvollständig ist und eigentlich nach buchmäßiger Verarbeitung verlangt, brauche ich nicht zu sagen. Wohl aber möchte ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, ausdrücklich erklären, daß es mir durchaus bewußt ist, daß hier das Letzte der künstlerischen Leistung noch nicht zur Sprache gebracht ist. Erst mit Qualitätsurteilen würden wir den Nerv der Sache berühren.

Als Intermezzo ist zwischen die zwei Aufsätze noch eine kurze Selbstverteidigung eingeschoben, die erstmalig 1920 in der «Kunstchronik» erschien.

ÜBER FORMENTWICKLUNG

1. Es gibt in der Kunst eine innere Entwicklung der Form. So verdienstlich die Bemühungen sind, den nie aussetzenden Formwandel mit den wechselnden Bedingungen der Umwelt in Beziehung zu bringen und so gewiß der menschliche Charakter eines Künstlers und die geistig-gesellschaftliche Struktur eines Zeitalters unentbehrlich sind zur Erklärung der Physiognomie des Kunstwerks, so darf man doch nicht übersehen, daß die Kunst, oder sagen wir besser, die bildnerische Formphantasie nach ihren allgemeinsten Möglichkeiten auch ihr eigenes Leben und ihre eigene Entwicklung hat. Man gibt diesen Tatbestand ja auch unbedenklich zu, wenn man von der Entwicklung architektonischer Stile als einer Stufengeschichte spricht: Die französische Gotik so gut wie die italienische Renaissance haben eine Frühperiode, eine Periode der Reife und eine Spätperiode, und so verschieden das morphologische Substrat sein mag, mit Recht geht das allgemeine Urteil dahin, daß die verschiedenen Perioden, frühere und spätere überall verwandtschaftliche Züge unter sich aufweisen werden. Denselben psychologischen Vorgang kann man in der Entwicklung einzelner Individuen finden (deutlicher bei den großen bildkräftigen Individuen als

bei den schwächern Begabungen) wie bei einheitlich zusammenhängenden Abläufen einer Gesamtkunstgeschichte, wo man auch eine primitive Vorstellungsstufe von einer «klassisch»-entfalteten unterscheidet und diese wieder von einer «malerischen» Spätkunst absetzt, überzeugt, daß es sich dabei nicht nur um die Gestaltung eines andern geistigen Inhalts gehandelt habe, sondern daß die Art des bildlichen Vorstellens an sich, die «Formsprache» eine andere geworden sei.

Es darf hier außer Betracht bleiben, was bloße Motive der Bereicherung, der Reizsteigerung, der Schärfung von Wirkungen auf gegebener Linie sind. Sie spielen freilich immer mit, aber die wesentlichen Wandlungen der Formphantasie vollziehn sich in größerer Tiefe und ihre Bedeutung liegt darin, daß sie eine grundsätzlich verschiedene Einstellung zur Welt der Sichtbarkeit bedingen. Man sieht anders und Anderes.

Wo man von Entwicklung spricht, da meint man ein Wachsen aus eigener Kraft, ein Wachsen von innen heraus und die gesetzmäßige Entfaltung einer Anlage. Bei ähnlicher Anlage müssen die Entwicklungsstufen sich gleichmäßig folgen. Wir empfinden sie als psychologisch-rationell und als keinesfalls umkehrbar. In der Antike und in den neueren Jahrhunderten, im Süden und im Norden, im Großen und im Kleinen, in längern und in kürzeren Abläufen beobachten wir analoge Prozesse.

Eine bestimmte Anlage muß vorhanden sein und die Entwicklung zeitigt nur die allgemeinen Formmöglichkeiten. Was auf jeder Stufe an Möglichkeiten gegeben ist, kann dann in sehr verschiedener Weise ausgebeutet werden. Der malerische Habitus zum Beispiel ist durchaus nicht überall mit dem gleichen Ausdrucksgehalt verbunden: Bernini ist malerisch und Rembrandt ist malerisch und das sind zwei völlig andersartige Welten.

Insofern kann man die Vorstellungsstufen an sich ausdruckslos nennen, in einem strengeren Sinn eignet ihnen aber freilich doch ein bestimmter geistiger Charakter. Die Vorstellung von dem, was «lebendig» heißen kann, ist in der malerischen Form des 17. Jahrhunderts zweifellos eine andere als im plastisch-tektonischen Stil des 16., aber diese allgemeinste Art von Stimmung ist nicht das gleiche wie das, was in der Kunstgeschichte gemeinhin unter Ausdruck verstanden wird.

Sieht man näher zu, so hat die Formphantasie in ihrer inneren Entwicklung eine doppelte Funktion: Sie läßt sich fassen als die Entwicklung des dekorativen Sinnes (dekorativ im weitesten Verstand genommen als das «Optisch-Reizvolle») und sie öffnet gleichzeitig den Weg zu einer neuen Auffassung und Deutung der Wirklichkeit. Es gibt eine innere Geschichte des Farbgefühls, des Lichtgefühls, der Gestalt- und Raumempfindung. Jedesmal sind es neue Formreize im Sinne des Gefallens, die sich herausbilden, zugleich aber sind es auch – und nicht nur für die darstellende Kunst – neue Entdeckungen in der Welt

des Sichtbaren. Erst von einem bestimmten Moment an zum Beispiel bekommt die ehemals kompakte Farbe eine innere Bewegung, daß sie unter den Augen des Beschauers sich zu wandeln scheint, und erst von einem bestimmten Moment an werden Licht und Schatten flüssige Elemente. Daraus ergibt sich dann eine neue Schönheit, zugleich aber ist die geistige Bedeutung gar nicht hoch genug anzuschlagen, wenn die Anschauung für das Erfassen der fließenden Form reif geworden ist. Bei dieser Entwicklung möchte die dekorative Empfindung bedeutsamer sein als alle nachahmenden Bemühungen. Die fortschreitende Differenzierung der Farbe, auch ein typischer geschichtlicher Prozeß, ist jedenfalls nicht durch intensivere Beobachtung des Wirklichen zustande gekommen und die feineren Farbenharmonien nicht durch geschärfte Naturbeobachtung: man sieht in vorempfundenen Farben und Harmonien. Und ebenso ist es bei Licht und Schatten: was Lionardo oder Correggio an neuer Modellierung geben, sind vorempfundene Schönheiten, ohne daß deswegen eine weitere Befruchtung des Sinnes durch Beobachtung geleugnet zu werden brauchte.

Als Grundlage der Formentwicklung, in dekorativer wie in imitativer Bedeutung, muß dann freilich noch etwas ganz Neutrales genannt werden: die wachsende Fähigkeit des Auges, immer gesteigerteren Forderungen gerecht zu werden. Das Sehen einer vorgeschrittenen klassischen Kunst, die große Zusammenhänge zu überblicken gelernt hat, ist rein funktionell ein anderes als das primitive buchstabierende Sehen und die Komplikation eines Spätstiles setzt noch einmal eine höhere Stufe der Auffassungsfähigkeit voraus. Dazu aber die weitere Feststellung: Die inneren Formentwicklungen haben nicht nur im allgemeinen auch einen gewissen geistigen Charakter, sondern sie sind überhaupt unlösbar mit der Kunstgeschichte als Ausdrucksgeschichte im besondern verbunden. Wenn der Stil der Parthenon-Skulpturen in den Stil des pergamenischen Altars übergeht, so ist das zweifellos nicht als eine bloß interne Angelegenheit zu verstehen: es haben ganz besondere und sehr bedeutende Umstellungen im Inhaltlichen, in der Empfindung des Menschlichen stattgefunden. Und wenn die Plastik des späteren Mittelalters im Norden sich erweicht und die Form flüssig wird, so ist das wohl eine allgemeine Entwicklungserscheinung, aber ein neues, eigenartiges Sentimento ist auch hier unverkennbar vorhanden. Die italienische Barockarchitektur ist der Renaissance gegenüber nicht nur der entwickeltere Stil mit allen Merkmalen eines Spätstils, sondern sie hat auch ihre eigenen geistigen Wurzeln. Mit anderen Worten: Die innere und die äußere Form sind immer ineinander verzahnt und die große Frage lautet: Wie ist das Verhältnis zu denken? Wir antworten: Nicht so, daß die innere Form die Schale wäre, in die ein bestimmter Inhalt gegossen würde. Es handelt sich hier nicht um zwei selbständige, für sich bestehende Elemente, vielmehr sind beide gegenseitig aufeinander angewiesen: Erst in dem Medium einer bestimmten Formvorstellung

realisieren sich die gegebenen Inhalte. Ein «Malerisches» an sich gibt es nicht, sondern nur das Malerische eines bestimmten Werkes oder eines bestimmten Stils. Alle diese Stufenbegriffe sind nur *Schemata*. Sie enthalten nur Möglichkeiten, aus denen erst, indem sie sich mit einem bestimmten Thema verbinden, Kunst entstehen kann. Die Folge dieser «optischen» Möglichkeiten, die Entwicklung der inneren Form also, steht freilich nicht außer Zusammenhang mit dem ganzen Menschen, mit der Gesamtgeschichte der Völker und insofern ist sie wohl auch in die Geistesgeschichte einzubeziehen; worauf wir das Gewicht legen, ist aber das, daß diese Entwicklung der bildlichen Vorstellung nicht nur als geschmeidiges Echo auf jeden Anruf aus der außerbildlichen Welt verstanden werden darf, sondern daß wir es hier mit einer ganz spezifischen und unersetzbaren Funktion zu tun haben – nenne man sie Augengeist, Formgeist oder wie immer –, der innerhalb des geistigen Gesamthaushaltes ein eigenes schöpferisches Wirken eignet[1]. Und wenn die gesetzliche Folge der großen Formmöglichkeiten aufs engste mit den Geistes- und Empfindungsinhalten der Zeiten verbunden ist und von diesen Inhalten auch beständig beeinflußt wird, so ist das Verhältnis doch nicht das einer einseitigen Bedingtheit: die künstlerischen Formen der Anschauung haben auch ihr eigenes Leben und können 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, sondern sie liefert einen selbständigen Beitrag zur Orientierung in der Welt.

2. Wer, wie es hier geschieht, für die allgemeinen Kategorien der Anschauung und Formempfindung eine gesetzmäßige Entwicklung annimmt, muß sich auf zwei kritische Fragen gefaßt machen.

Erstens: Wie soll sich die Monotonie einer gesetzmäßigen Entwicklung mit der Mannigfaltigkeit der lebendigen Kunstgeschichte vertragen? Und zweitens: Kann Gesetzmäßigkeit überhaupt mit Geschichte und ihrer Irrationalität zusammengebracht werden?

Was das erste anbetrifft, so liegt die Lösung der Schwierigkeit darin, daß die behauptete Entwicklung immer schon eine bestimmte Anlage voraussetzt, die nicht überall die gleiche ist, und daß sie sich überhaupt nur auf das Schematische in der Kunst bezieht, das in keiner Weise einer selbständigen Äußerung des Individuums oder des nationalen Zeitgeistes im Wege steht: die Schemata können in sehr verschiedener Weise ausgefüllt werden.

Die niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts ist gewiß etwas anderes als die italienische Kunst; aber das hindert nicht, daß ein Kopf des Dirk Bouts und

[1] In diesem Zusammenhang darf darauf hingewiesen werden, daß die Künste nicht immer parallel gehen. Wäre «Form» nur als Ausdruck zu deuten, so müßten alle Künste, auch Poesie und Musik, zur selben Stunde denselben Stil haben. Dem ist bekanntlich nicht so.

ein Kopf des Ghirlandajo sich ähneln, sobald man etwa auf das Verhältnis der Teile zum Ganzen achtet: Beide sind von derselben archaischen Vorstellungsform bedingt. Ebenso ist die Vereinzelung der Figuren in einem Bild der Maria mit Heiligen bei Memling dieselbe wie bei einem beliebigen Florentiner der Zeit, so weit die zwei Kunstkulturen auseinander liegen mögen. Oder an anderer Stelle: Wenn die Kunst vom Strengen ins Freie sich entwickelt und – ein allgemeiner Vorgang – auch noch im scheinbar Unregelmäßigen und Unbegrenzten Grenze und Regel, das heißt ästhetische Notwendigkeit zu spüren gelernt hat, so weiß man, daß der italienische Barock das Prinzip anders anwendet als etwa die holländischen Maler, aber gattungsmäßig besteht zwischen der gelockerten Proportionalität in einem Bau des Bernini und der Bilddisposition bei einem Jan Vermeer kein Unterschied. Das Schema verträgt – wie gesagt – die verschiedenartigsten Anwendungen.

Und wenn es eine «natürliche» Entwicklung ist, daß eine Kunst, die zunächst nur mit Figuren und Gegenständen rechnet, allmählich auch auf überfigürliche und übergegenständliche Wirkungen eingeht, so, daß Farbe der Farbe die Hand reicht über die Dinge hinweg, ohne den Dingen verhaftet zu bleiben, und wo Licht und Schatten ganz Verschiedenartiges zusammenfassen, so daß eine selbständige Bewegung von hell und dunkel entsteht, die das sachliche Motiv umspielt, überspielt, so ist auch das ein Schema, das der individuellen Behandlung offenbar den weitesten Spielraum läßt. Es erübrigt sich, einzelne Fälle zu nennen. Die bloße Zeichnung bleibt von einer solchen Entwicklung zum sachentfremdeten Reiz nicht ausgeschlossen («malerische» Verkürzungen, Überschneidungen und dergleichen) so wenig wie die Architektur. Für den Norden aber hat das Prinzip noch eine größere Bedeutung gewonnen als für den Süden, weil dort die Hingabe an das Plastisch-Gestaltlose von jeher ihre Heimat gehabt hat.

Wie sich Gesetzmäßigkeit der Entwicklung mit der Freiheit und Irrationalität des geschichtlichen Lebens verbinden soll, diese Frage ist mit all dem freilich noch nicht beantwortet. Zugegeben, daß es nur Schemata der Anschauung sind, die sich folgen, so entsprechen diese Schemata eben doch gewissen geistigen Einstellungen, und wenn sie sich gesetzmäßig folgen, so müssen wohl auch für das allgemeine kulturelle Leben gewisse Gesetzmäßigkeiten vorausgesetzt werden. Warum auch nicht? Die reale Geschichte mag uns irrational erscheinen, denn sie ist immer das Resultat mannigfacher, sich kreuzender Faktoren, aber das hindert doch nicht, daß neben allen verschiedenen Schicksalen der Völker eine geistig-seelische Entwicklung von ähnlicher gesetzmäßiger Art vor sich gegangen ist. Die Empfindung, die geistige Auffassung eines Motivs hat in Europa eine ungefähr gleichförmige Geschichte, wo wir das früher und später als unmittelbar einleuchtend und eben deswegen als gesetzmäßig be-

trachten. Wir fassen die Gefühlsweise eines Correggio, so persönlich sie uns vorkommen mag, doch als eine historische Erscheinung, die ihren bestimmten Ort in der Gesamtentwicklung besitzt und so und so viel Vorausgegangenes verlangt. Ebenso macht es uns keine Mühe, die holländische Landschaft des 17. Jahrhunderts als eine bestimmte Stufe in der Entwicklung des nordischen Naturgefühls zu verstehen. Die Psychologie des europäischen Porträts hat ihre überzeugend rationelle Geschichte usw., und es ist offenbar, daß die Entwicklung des Formsinns, der Formanschauung durchweg damit Hand in Hand gegangen ist.

Aber – und das ist die andere Seite – man darf dieses Hand in Hand gehen doch nicht überschätzen. Immer wieder muß man sich sagen, daß das Optisch-Formale eben doch eine Provinz für sich ist, eine spezifische Sinnesenergie, die zwar in der Gesamtnatur des Menschen ihre Wurzeln hat, in ihren Äußerungen aber immer etwas Eigenes bleibt. Wie weit geht schließlich die Beziehung zwischen archaischem Sehen und archaischer Empfindung? Das isolierende Sehen und dann das zusammenfassende Sehen von plastischen Elementen und endlich das Sehen der Welt als fließende Erscheinung – eine solche Entwicklung ist doch in erster Linie ein Prozeß, der sich in der Formphantasie abspielt. Es ist eine Sache des Augensinns, daß eines Tages der Schatten als Reiz empfunden wurde, daß die Farbe als etwas Bewegtes gesehen und ein lebendiger Zusammenhang zwischen Farbe und Farbe erfaßt wurde. Diese Dinge haben natürlich auch ihren «Geist», aber sie können nicht verstanden werden als Übersetzung eines Geistigen ins Bildliche. Nicht mit Übersetzungen haben wir es hier zu tun, sondern mit Urtexten.

3. Geschichtliche Untersuchungen, die auf das Feststellen von Gesetzmäßigkeiten ausgehen, erfreuen sich nur geringer Gunst. Immer begegnen sie dem Mißtrauen, daß dabei die Bedeutung der Persönlichkeit unterschätzt werde und daß der einzelne Künstler in einer solchen Entwicklungsreihe fast nur als Exempel figuriere für einen Vorgang, der über seinen Kopf hinweggeht. Man möchte dem Kunstwerk vor allem den Charakter des Einmaligen gesichert wissen.

Dieses Mißtrauen ist aber ungerechtfertigt. Der Wert des Individuums bleibt unangetastet, wenn der Einzelne neben seiner Einzigartigkeit auch als Glied in einer Entwicklungsfolge begriffen wird, und kein Mensch wird leugnen, daß es immer einer persönlichen Fassung bedarf, wenn aus allgemeinen Möglichkeiten ein Kunstwerk werden soll. Wir gehen aber noch weiter: Daß Entwicklung überhaupt zustande kommt, ist schon das Werk von künstlerischen Persönlichkeiten. «Form erzeugt Form» sagt man, und in gewissem Sinne ist das schon richtig. Es gehören aber immer Menschen dazu, die Entwicklung weiterzutreiben. Ohne das Machen, ohne das Realisieren der nächstliegenden Möglichkeiten kämen

die ferneren Möglichkeiten nicht in Sicht, und selbstverständlich sind es die großen Persönlichkeiten, die bildkräftigen Begabungen, die vor anderen das noch unrealisierte Mögliche zu erfassen vermögen. Die Geschichte des florentinischen Wandgrabs der Renaissance bietet das Schauspiel eines konsequenten Fortschritts im Sinne des Zusammenfassens, Zusammenfühlens der Teile zu einem einheitlichen Ganzen, unter gleichzeitiger Ersetzung der mehr oder weniger gleichartigen Glieder durch entschiedene Kontraste. Michelangelos Medicäergräber sind auf dieser Linie die – scheinbar unvergleichbare – Höchstleistung. Sie liegen aber durchaus im rationellen Gang der Entwicklung, nur darf man sich nicht vorstellen, die Form sei dem Künstler als fertige Frucht in den Schoß gefallen: es gehörte ein Michelangelo dazu, um das entwicklungsgeschichtlich Mögliche greifen zu können. Für Donatello wäre dieses Schema (und nur davon sprechen wir) noch nicht denkbar gewesen. Nicht weil er kleiner gewesen wäre, sondern weil er an einer anderen Stelle stand. Bernini später hat in noch größeren Zusammenhängen gedacht. (Das Großmenschliche in der Konzeption des Michelangelo ist natürlich eine Sache für sich und nicht als Entwicklung zu erklären. Wesentlich ist hier nur die Tatsache eines psychologisch rationellen Fortschreitens innerhalb einer von Haus aus monumentalen Kunst. Das Prinzip an sich ist an bestimmte Dimensionen nicht gebunden.)

Und nun bemerkt man immer wieder mit Erstaunen, wie gerade die großen Meister als Einzelpersönlichkeiten durchaus dem allgemeinen Entwicklungsgang sich einfügen. Womit weniger das gemeint sein soll, daß dieselben Entwicklungsstufen unter den verschiedensten Umständen sich immer wieder nachweisen lassen, als daß die große schöpferische Phantasie in einer Richtung vorstößt, die wir als naturbestimmt empfinden. Bleiben wir bei dem Begriff des einheitlichen Zusammenfassens, so sind es dieselben Prozesse, die sich bei Tizian in kurzem Zeitraum bei der Redaktion des Danäemotivs abspielen oder bei Dürer im Verlauf eines Lebens bei der Gestaltung der Ölbergszene, Prozesse, die dann analog im Gesamtgang der Kunst wiederkehren und eben beweisen, daß der Einzelne überpersönlichen Gesetzen untersteht.

In der Tat, wer kann sich in einer großen historisch-geordneten Bildersammlung – in der Münchner Pinakothek etwa – dem Eindruck entziehen, daß in der Folge der Säle, so verschieden die einzelnen Individuen und Völker sich gebaren mögen, im Grunde doch ein einheitlich-gleichmäßiges Wachstum sich offenbart. Von der primitiv-einfachen Reihung des Anfanges – welche Entfaltung der Formphantasie bis zur «Anbetung der Könige» des Tiepolo mit ihrem komplizierten Ineinander und Hintereinander! Von der Faßlichkeit des Anfanges – welche Entfaltung bis zu dem Reiz einer Zeichnung, die grundsätzlich die sachliche Evidenz vermeidet und das Halbklare und Vorübergehende in der Erscheinung aufgreift! Von dem Begrenzten, Gefestigten, Vollständigen zum

Scheinbar-Zufälligen und Unabgeschlossenen! Eine andere Konzeption von Bild und eine andere Konzeption von Leben. Eines Lebens mit ganz anderen Inhalten.

Winckelmann hat als erster die griechische Kunstgeschichte als einen Organismus, als ein Lebewesen (Zoon) aufgefaßt und die Analogie zur italienischen Kunstgeschichte ist ihm nicht entgangen. Es bedeutete das für ihn keine Spielerei, sondern er war sehr stolz auf den Gedanken. Sein Biograph Justi ist ihm in dieser Bewertung nicht gefolgt: Er hielt den Begriff für historisch-unbrauchbar und für eine Verleitung zu leerer Strohdrescherei. Heute dürfte man in der Mehrzahl wieder anders denken. Organisches Leben bedeutet uns: «geprägte Form, die lebend sich entwickelt», und man schreckt sogar davor nicht zurück, aus der Entwicklungsgeschichte in der Natur eine Konsonanz mit der Entwicklung des menschlichen Formgefühls herauszuhören.

IN EIGENER SACHE (1920)

Zur Rechtfertigung meiner «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe»

Ich bin optimistisch genug, um zu glauben, daß brauchbare Gedanken von selber mit der Zeit sich durchsetzen, und finde, es sei überflüssig, jedem, der eine andere Meinung hat, nachzulaufen und um seine Zustimmung sich zu bemühen. Die Hauptsache ist, daß ein Buch gelesen wird. Was richtig darin ist, wird Wurzel fassen, und das Falsche, das unvermeidbar zu sein scheint, wird absterben.

Etwas anderes ist es aber, wenn das Mißverstehen sich einer Sache bemächtigt hat und die Oberflächlichkeit den Sinn eines Buches entstellt. Dann muß man reden, denn sonst häuft sich eine falsche Vorstellung auf die andere und man wird für Behauptungen haftbar gemacht, mit denen man gar nichts zu tun hat. Das ist mein Fall. In einer Reihe von kunsthistorischen Arbeiten der letzten Zeit wird – mehr oder weniger offen – auf meine «Grundbegriffe» als auf eine Gefahr hingedeutet, die die «allein echte» Kunstgeschichte bedrohe.

Das rote Tuch, das die Gemüter erregt, ist zunächst der Begriff «Kunstgeschichte ohne Namen». Ich weiß nicht, woher mir das Wort zugeflogen ist: es lag in der Luft. Es bezeichnet aber jedenfalls deutlich die Absicht, etwas zur Darstellung zu bringen, das *unter* dem Individuellen liegt. Hier setzt nun der Widerspruch laut ein: «Das Wertvolle ist doch die Persönlichkeit in der Kunstgeschichte; die Ausschaltung des Subjekts bedeutet eine trostlose Verarmung; an Stelle der Geschichte tritt ein blutloses Schema usw.» Nun, plumper hätte man mich nicht mißverstehen können. Was sollen denn diese Beteuerungen,

wo kein Mensch die Tatsache vom Wert des Individuums bezweifelt! Was ich gebe, ist doch nicht eine neue Kunstgeschichte, die sich an Stelle der alten setzen will: es ist doch nur ein Versuch, die Sache einmal von einer anderen Seite her anzufassen, um für die Geschichtsschreibung Richtlinien zu finden, die eine gewisse Sicherheit des Urteils verbürgen. Ob der Versuch gelungen ist oder nicht, steht hier außer Frage. Ich verteidige nur das Ziel, das für jeden eine Bedeutung haben muß, der mit der Feststellung der äußeren Tatsachen die Aufgabe der Kunstgeschichte nicht für erledigt hält.

Es ist mir nie eingefallen, die Kunstgeschichte in eine Geschichte der Sehformen aufgehen zu lassen[1], aber das glaube ich allerdings, daß man sich um die allgemeine Anschauungsform einer Zeit bemühen muß, weil ohne diese Kenntnis ein Kunstwerk niemals richtig beurteilt werden kann. Man stochert dann immer mit der Stange im Nebel herum. Beispiele stehen zu Diensten.

Es ist eine falsche Vorstellung, die Kunstmittel hätten zu allen Zeiten den gleichen Ausdruckswert gehabt und die alte Kunst hätte mit derselben Freiheit die Auswahl treffen können wie ein moderner Mensch, der alle bisher realisierten Möglichkeiten übersieht. Ich nenne das eine naive Kunstgeschichte gegenüber einer kritischen.

Aber nun wirft man ein: Wie kann man von allgemeinen Anschauungsformen reden, wo Gegensätze wie Grünewald und Dürer nebeneinander vorkommen? Darauf antworte ich: Wie sollte es in der Kunst anders sein als auf anderen Feldern des geschichtlichen Lebens! Natürlich sind die Zeiten rar, wo ein Typus vollkommen und ausschließlich sich durchgesetzt hat und wo nicht verschiedene Strömungen sich mischen. Eine Zeit der Krisen wie die Zeit der Reformation mußte wohl zwiespältig sein. Und dennoch wird man in jeder Zeichnung Grünewalds sofort das 16. Jahrhundert erraten. Warum? Weil er eben doch in wesentlichen Eigenschaften mit Dürer zusammengeht.

Ich habe in meinem Buch versucht, die Anschauungsformen der neueren Zeit nach ihren allgemeinsten Möglichkeiten zu umschreiben. Eine solche Charakteristik kann sich – ich wiederhole es – mit der tatsächlichen Geschichte nicht decken, es ist eine bloße Hilfskonstruktion, ein Maßstab, an den man Richtungen festlegen kann. Wenn man glaubt, mich darauf aufmerksam machen zu müssen, daß in der deutschen Kunstgeschichte zum Beispiel keine so klaren Entwicklungslinien vorkämen, sondern die Geschichte in vielfachem

[1] Der gelegentlich gebrauchte Ausdruck: «Die Kunstgeschichte als Geschichte der Sehformen», den Dehio aufgegriffen hat (Geschichte der Deutschen Kunst, Einleitung) will natürlich keine Definition der Kunstgeschichte sein, sondern kann im Zusammenhang eines Buches, das grundsätzlich von einer «doppelten Wurzel» der Form spricht, nur die Bedeutung haben: Kunstgeschichte, so weit sie Sehgeschichte ist. Und wenn der verehrte Meister am gleichen Orte den Einwand macht, man habe wohl immer so gesehen, wie man sehen *wollte*, so sage ich: Einverstanden! nur ist das kein Einwand, denn der Satz findet sich wörtlich so schon in meinem Text.

auf und ab, vor- und rückwärts sich bewege, so danke ich für die freundliche Absicht der Belehrung, aber die Tatsache war mir schon bekannt und sie tut hier nichts zur Sache.

Und nun das andere: das Problem vom Wandel der Anschauungsformen. Alles Werden auf dieser Welt ist an gewisse Bedingungen gebunden und verläuft innerhalb gewisser Schranken. Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich. So hat das Denken seine bestimmte Entwicklung und man unterscheidet verschiedene Denkstufen – warum sollte die Kunst in ihrem anschauenden Verhältnis zur Welt eine Ausnahme machen? Und sollte es unmöglich sein, für diese Entwicklungen, wie sie sich in immer neuen Kombinationen schon mehrfach wiederholt haben, eine ungefähre Formel zu finden? Gewiß, man kommt nie auf denselben Punkt zurück, und die «Grundbegriffe», wie sie für die neuere Zeit vielleicht zutreffen, sind nicht talia qualia auf irgendeine andere Periode zu übertragen, aber das hindert doch nicht, die Frage nach den natürlichen Entwicklungsbedingungen des Sehens immer wieder und überall aufzunehmen. Es war nie meine Meinung, diese Entwicklung dem selbständigen Abschnurren eines Uhrwerks gleichzusetzen. Daß das Sehen nicht ein bloß mechanischer Akt ist, sondern seelisch bedingt bleibt, darüber ist doch kein Wort zu verlieren. «In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt.» Man sagt mir also durchaus nichts Neues, wenn man mir vorhält, das Sehen umfasse den ganzen Menschen.

«Bedingend und bedingt» steht die Sehentwicklung in der Gesamtgeschichte drin. Gleichgültig, wie hoch man den ersten Faktor anschlägt: um die Anerkennung der Tatsache, daß er existiert, wird niemand herumkommen. Aber nun ist es ja sehr begreiflich, daß der erzählende Historiker eine Abneigung gegen solche Begriffe hat, die ihm das Konzept verwirren. Indessen, die Sache ist nicht so gefährlich. Wer erwartet denn, daß bei jeder Gelegenheit die letzten Fragen nach dem Warum aufgenommen würden?

Es genügt, wenn das Problem als solches lebendig bleibt. Mit der Zeit freilich wird die Geschichte der bildenden Kunst sich eine ähnliche Disziplin angliedern müssen, wie sie die Literaturgeschichte in der Sprachgeschichte schon lange besitzt. Die Dinge liegen nicht völlig gleich, aber doch ähnlich. Und in der Philologie hat noch niemand gefunden, daß die Bewertung der Dichterpersönlichkeit durch sprachwissenschaftliche oder allgemein-formgeschichtliche Untersuchungen Schaden gelitten hätte.

Was aber die Frage anbelangt: «Künstlergeschichte oder Kunstgeschichte?», so ist diese uralt und wird nicht aufhören, solange es vorwiegend analytisch und vorwiegend synthetisch begabte Köpfe gibt. Das Wünschbare wäre ja ein Gleichmaß in der Begabung, aber dieses ist selten, und man muß froh sein, wenn man sich gegenseitig versteht und nicht die bornierte Einseitigkeit das

Feld behauptet. Schon Winckelmann hat die Kunstentwicklung als einen gesetzmäßigen Vorgang aufgefaßt, und es ist in gleichem Geiste gedacht, wenn Jacob Burckhardt auf der Höhe seines Lebens vor der unerschöpflichen Formenwelt der Sammlungen des Kensington-Museums sich Kraft und Muße wünscht, «die lebendigen Gesetze der Form auf möglichst klare Formeln zu bringen» (Brief aus London vom 2. August 1879). Überflüssig zu sagen, daß jede Synthese sich durch die Tatsachen rechtfertigen lassen muß. Aber es würde einen Rückgang der Bildung bedeuten, wenn für solche Konzeptionen kein Verständnis mehr vorhanden wäre.

«KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE» EINE REVISION (1933)

Eine geschichtliche Betrachtung der Kunst wird zunächst immer geneigt sein, aus der Kunstgeschichte eine Ausdrucksgeschichte zu machen, in dem Sinne, daß man im Werk des einzelnen Künstlers seine Persönlichkeit sucht und in dem großen Formen- und Vorstellungswandel die unmittelbare Reaktion auf jene geistigen Bewegungen erkennt, die, vielfältig verwurzelt, in ihrer Gesamtheit die Weltanschauung, das Weltgefühl einer Zeit ausmachen. Wer dürfte einer solchen Interpretation ihr primäres Recht bestreiten und die Unentbehrlichkeit einer die gesamte Kultur erfassenden Umschau verkennen? Aber einseitig durchgeführt läuft sie doch Gefahr, das Spezifische der Kunst, soweit sie eben mit anschaulichen Vorstellungen arbeitet, verkümmern zu lassen. Die bildende Kunst, als Kunst des Auges, hat ihre eigenen Voraussetzungen und ihre eigenen Lebensgesetze. Nicht so ist es, daß eine veränderte «Stimmung» von der Kunst gleichmäßig und selbstverständlich reflektiert wird wie eine Gemütsbewegung von den Mienen des menschlichen Gesichts: der Ausdrucksapparat in verschiedenen Epochen ist nicht der gleiche. Und wenn man die Kunst mit einem Spiegel verglichen hat, der das wechselnde Bild der «Welt» wiedergebe, so ist das ein doppelt irreführendes Gleichnis: die schöpferische Arbeit der Kunst läßt sich nicht gut mit einer Abspiegelung vergleichen; wollte man aber den Ausdruck gelten lassen, so müßte man sich bewußt bleiben, daß der Spiegel an sich immer wieder von anderer Struktur gewesen ist.

Es wird das sofort deutlich, wenn man die Kunst auf ihren primitiven Stufen mit einer höher entwickelten Kunst vergleicht. Dort finden wir eine Gebundenheit, die, von den Zeitgenossen nicht empfunden, sich uns doch als eine Armut weniger der Bildmittel, als einer noch unentwickelten Bildvorstellung zu erkennen gibt. Steigt man zu den spätern, sagen wir den klassischen Epochen

empor, so ist neben dem größern Reichtum an Bildmitteln plötzlich auch eine, wie es scheint, vollkommene Freiheit der Vorstellungsbildung da. Aber auch diese Freiheit ist eine begrenzte und in den nachklassischen, den sogenannten malerischen Epochen springen auf einmal eine Menge neuer ungeahnter Möglichkeiten heraus, die ganze Bildgestalt ist so von Grund aus verändert, daß wir nochmals auf eine Umstellung des inneren Auges und im ganzen also, wenn auch nicht auf gleicher Basis, auf eine Folge wechselnder Anschauungsformen schließen müssen, die von einem besonderen Ausdrucks*willen* nicht unmittelbar abhängig zu sein scheinen.

Aber muß man nicht schon zu gleichen Schlüssen kommen, wenn man innerhalb eines beschränkten Zeitraumes im Querschnitt beobachtet? Es ist augenfällig, daß auf einer gewissen gleichen Stufe auch heterogene Individualitäten sich im Grundsätzlichen der Bildform begegnen und daß Stoffe, die in der Stimmung nichts miteinander gemein haben, dem gleichen Schema unterworfen werden. Und wenn darin noch nichts Befremdendes liegen sollte, so gibt es doch zu denken, daß eine solche Verwandtschaft sich auch auf *Völker*individuen erstreckt, wo, bei wurzelhaft verschiedener Artung, zeitgenössische Gemeinsamkeiten des Vorstellens im allgemeinen gefunden werden.

Holländische Landschafter des 17. Jahrhunderts, sie mögen im Temperament noch so verschieden sein, gestalten alle in derselben generellen Bildform und diese Bildform ist die gleiche auch im Sittenbild und im Porträt. Aber es wird auch ein Kopf Holbeins, ohne daß der nationale Charakter sich verleugnet, immer irgendwie im Prinzipiellen mit der Zeichnung eines zeitgenössischen Italieners, Michelangelos zum Beispiel, sich berühren, einfach weil beide dem 16. Jahrhundert angehören.

Man stößt also hier auf eine unterste Schicht von Begriffen (daher der Name *Grund*begriffe), auf denen das bildliche Vorstellen in seiner allgemeinsten Form beruht.

Was sind das für Begriffe? Für den Unterschied der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts habe ich versucht, sie in fünf Paaren zusammenzufassen: linear (plastisch) – malerisch, flächenhaft – tiefenhaft, geschlossene Form – offene Form (tektonisch-atektonisch), vielheitliche Einheit – einheitliche Einheit, absolute Klarheit – relative Klarheit. Wie weit diese Begriffe erschöpfend sind und ob sie alle auf dem gleichen Rang stehen, kann hier füglich außer Betracht bleiben. Es kommt nicht an auf den historischen Einzelfall, sondern auf die Theorie. Daß solche Begriffe jeweilen aus einem einzigen Prinzip abgeleitet sein müßten, halte ich für eine ungerechtfertigte Forderung. Eine Anschauungsform kann in verschiedenen Gründen wurzeln. Wenn ich aber von *Anschauungs*form spreche, von *Seh*form und der Entwicklung des *Sehens*, so ist das wohl ein lässiger Ausdruck, doch kann er sich auf die Analogie berufen, daß man auch

vom «Auge» des Künstlers und vom «Sehen» des Künstlers spricht, wo man eben die Art meint, wie sich ihm in der Vorstellung die Dinge gestalten. Ob die Menschen immer gleich gesehen haben (wie behauptet worden ist), weiß ich nicht und halte es für unwahrscheinlich; sicher ist, daß sich in der Kunst eine Stufenfolge verschiedener Vorstellungsarten beobachten läßt und daß man dabei nicht nur an die darstellenden, sondern auch an die tektonischen Künste zu denken hat. Wobei aber ausdrücklich bemerkt sei, daß die architektonischen Stile nach ihrer morphologischen Seite (die Gotik zum Beispiel als Stil des Vertikalismus, der Spitzbogen, Rippengewölbe usw.) hier natürlich nicht in Frage stehen, so wenig wie das Stoffliche, zu dem auch die wechselnden Schönheitsideale gehören, in Malerei und Plastik.

Gleichnismäßig habe ich die Vorstellungsformen als das Gefäß bezeichnet, in dem ein bestimmter Inhalt gesammelt wird, oder wohl auch als das Fadennetz, in das die Künstler ihre bunten Bilder hineinweben: solche Gleichnisse sind gut, um das Bloß-Schematische dieser Formbegriffe zu bezeichnen und daß sie mit dem gewöhnlichen, einen reicheren Ausdruck enthaltenden «Stil»begriff nicht zusammenfallen, und doch würde ich sie jetzt vermeiden, weil sie den Formbegriff zu stark mechanisieren und zu der falschen Ansicht verleiten können, Form und Inhalt stünden als zwei klar zu trennende Elemente nebeneinander. Jede Anschauungsform hat aber schon ein Angeschautes zur Voraussetzung, und es fragt sich, wie weit eines das andere bedingt.

Es gibt eine altertümliche Kunst, wo die Vorstellungsform als solche sich jedem Betrachter stark bemerkbar macht (die «Starrheit» der primitiven Kunst), aber gerade auf den höheren Stufen scheint sie sich mit den Forderungen des Inhalts wie selbstverständlich zurecht gefunden zu haben, so daß nur der Historiker die «optischen» Schranken sieht, in die jedes Zeitalter gebannt ist. Aber innerhalb solcher Schranken ist doch auch schon die Tendenz (nur die Tendenz) auf eine bestimmte Art von Gestaltung vorhanden, die Tendenz auf eine bestimmte Schönheit und Naturinterpretation. Um eigene Wendungen zu wiederholen: «In jedem neuen Anschauungsstil kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt.» «Man sieht nicht nur anders, sondern man sieht auch Anderes.» Warum dann aber nicht gleich alles auf das Konto «Ausdruck» schreiben? Warum die Betrachtung komplizieren, indem man der Kunst des Auges ein eigenes Leben und eigene Lebensgesetze erhalten will? Wenn eben ein plastisch-architektonisches Zeitalter einen andern geistigen Habitus hat als ein malerisches, warum dann noch von einer «immanenten» Entwicklung in der bildenden Kunst sprechen?

Es geschieht, um ihrem spezifischen Charakter als Bildvorstellung gerecht zu werden. Wenn sie mit der allgemeinen Geistesgeschichte zusammengeht, so beruht das nicht auf dem Verhältnis von Grund und Folge, wenigstens nur

teilweise: Das Wesentliche bleibt die eigenartige Entwicklung aus gemeinsamer Wurzel.

Man wird unterscheiden müssen zwischen Entwicklungen in gewiesener Richtung und Entwicklungen, die als Wandlungen in eine generell andere Art zu gelten haben. Zu den ersteren gehört zum Beispiel der Aufstieg zur «klassischen» Form in der italienischen Renaissance, bis das Maximum an Sachdeutlichkeit und Schaubarkeit erreicht ist, bis alles bestimmt in den Gliedteilen sich sondert und das Ganze zu einem Gebilde mit dem Charakter des Organisch-Notwendigen sich fügt usw. Hier wird man das Interne der Entwicklung ohne weiteres zugeben. Es wäre unsinnig, daß jeder Stufe der Entwicklung eine bestimmte Nuance eines klassischen *Menschen*, der die Kunst folgte, entsprochen haben sollte. Anders steht es mit Wandlungen der Form, wie sie etwa im Unterschied des 16. und 17. Jahrhunderts sichtbar werden. Die oben angeführten fünf Begriffspaare umschließen so starke sinnlich-geistige Gegensätze, daß es nicht möglich scheint, sie anders als als Ausdrucksformen zu fassen. Und doch erweist jede nähere Betrachtung, daß es Schemata sind, die stimmungsmäßig in der verschiedensten Art benutzt werden konnten und die, wenn sie einer gewissen Gerichtetheit nicht entbehren, doch wenig mit dem zu tun haben, was man in der Kunstgeschichte gemeinhin als Ausdruck zu bezeichnen pflegt.

Ein paar Beispiele. Zu den charakteristischsten Merkmalen des Bildes im 17. Jahrhundert gehört die «offene» Form. Vom Wesen des neuen Landschaftsbildes insbesondere ist sie nicht abzulösen. Ein Ruysdael aber hat bei seinen Kompositionen um diesen Begriff gewiß am wenigsten sich bekümmert: es war für ihn das Selbstverständliche. Damit ist nun freilich nicht gesagt, daß das Motiv der offenen Form überhaupt ausdruckslos sein müsse, ja man könnte geradezu behaupten, das neue Raumgefühl, die Empfindung für das Unendliche habe diese Bildform hervorgetrieben. Dem widerspricht aber, daß die Interieurmaler der Zeit, wenn sie das Umgekehrte, die Stimmung des Häuslich-Beschlossenen geben, auf derselben Basis der «offenen» Form stehen. Das Ausschlaggebende bei Ruysdael muß also im Besondern der Behandlung liegen, nicht im Allgemeinen, und man sieht sich zu äußerster Vorsicht aufgefordert, wenn man den Ausdrucksgehalt jenes Allgemeinen auf Worte bringen will.

Ein anderer Fall. Wenn Frans Hals oder Velasquez im Porträt die fixierende Zeichnung Holbeins durch die schwebende, vibrierende ersetzen, so möchte man vermuten, die neue Menschenauffassung, die das Wesentliche in der Bewegung sah und nicht mehr allein in der bleibenden Gestalt, sie habe den neuen Stil heraufgeführt. Aber man muß sich auch da von einer zu speziellen Erklärung frei machen: größere, allgemeinere Umstellungen haben stattgefunden und der Krug auf dem Tisch, das Stilleben, wo von einer Bewegung im wörtlichen Sinn nicht die Rede sein kann, werden mit denselben Mitteln gemalt.

Gleicherweise kann man den «tektonischen» Stil des 16. Jahrhunderts wohl als konsonierend mit einer gewissen gewichtigen Feierlichkeit empfinden, ob es sich um eine Historie handle oder um ein kirchliches Repräsentationsbild, aber wenn etwa Massys ein bildnisartiges Sittenbild malt wie den «Geldwechsler und seine Frau», verfährt er nach denselben Maximen von Symmetrie und stabilem Gleichgewicht, obwohl es dabei auf den Eindruck des Feierlichen gewiß nicht abgesehen war.

Was wir zeigen wollen: Das Ausdrucksmäßige in unsern schematischen Begriffen muß in einer *sehr* allgemeinen Art bestimmt werden. Gewiß haben sie ein geistiges Gesicht, und wenn sie einerseits als relativ ausdruckslos (für den einzelnen Künstler) gelten können, so sind sie für die Gesamtphysiognomie eines Zeitalters doch entschieden ausdruckshaltig, und – bedingend oder bedingt – in die außerbildliche Geistesgeschichte verflochten. Allein es bedürfte eines besonderen psychologischen Wortschatzes, sie zu charakterisieren. Schließlich handelt es sich eben um Produkte einer künstlerischen Arbeit, die überhaupt nur vom «Auge» ganz verstanden werden können. Welche Worte sollten zureichen, das Erlebnis einer malerisch gesehenen Welt (im Gegensatz zu einer plastisch gesehenen) auch nur ungefähr zu analysieren!

Greifen wir die zweite Frage auf, wie die Entwicklung dieser Sehformen zu denken sei, so ist so viel von vornherein einleuchtend, daß der Fortschritt in den von uns angeführten fünf Begriffspaaren ein rationeller ist. Die Folge ließe sich nicht umkehren. Eine verheimlichte Gesetzmäßigkeit kommt erst nach der evidenten Gesetzmäßigkeit, das Partiell-Unklare kann als Bildprinzip erst aufgenommen werden auf Grund einer vorausgegangenen absoluten Klarheit, die plastische Einzelbegreifung der Körperwelt muß älter sein als die Auffassung des malerischen Gesamtbildes, des malerischen Scheins, der malerischen Lichtbewegung usw.

Weiterhin aber ist klar, daß die Entwicklung nicht ein mechanisches Abschnurren bedeuten kann, etwas, das sich von selbst und unter allen Umständen vollzieht. Überall wird sie sich anders vollziehen und auch nicht immer vollständig und jedenfalls – «der Geist muß wehn». Das ist wohl ein vager Ausdruck, indem wir ja aber den Prozeß als einen sinnlich-geistigen fassen, ist doch schon der Zusammenhang mit dem ganzen Menschen hergestellt. Es bleibt dabei, daß es sich hier um Dinge handelt, die ganz wesentlich mit der künstlerischen Praxis verknüpft sind (die Wirkung von Bild auf Bild), aber wenn auch bei großen Künstlern wie Tizian die stilistische Entwicklung wie ein organisches Wachstum sich darstellt, so steht doch hinter allen diesen Entfaltungen der *Mensch* Tizian und der neue malerische Stil seines Alters ist zwar nicht denkbar, ohne daß so und so viel Vorstationen vorauserledigt worden wären, aber eine isolierte Augenentwicklung ist es natürlich nicht gewesen. Und so ist es bei

architektonischen Stilentwicklungen: Der Barock treibt in seinen Spätphasen immer frappantere Raumkombinationen hervor, aber obwohl diese an eine bestimmte interne Formgeschichte gebunden sind und ohne gewisse Vorstufen nicht hätten realisiert werden können, wird man doch auch hier nicht von einer isolierten selbständigen Ab- und Auswickelung sprechen: an den neuen Formmöglichkeiten, die in Sicht kommen, hat sich der neue schöpferische Geist entzündet.

Entwicklungen, wie wir sie hier im Auge haben, kommen aber in ihrer typischen Bedeutung erst ins rechte Licht, wenn man gesehen hat, wie sie bei wechselnden Umständen im Großen und im Kleinen parallel sich wiederholen. Bei der Spätgotik und im Barock begegnen wir ähnlichen Stilabläufen, obwohl das morphologische System ein ganz verschiedenes ist. Es ist mehrfach ausgesprochen worden, daß jeder Stil zu gegebener Stunde *seinen* Barock habe. Bedingung ist, daß die Bildphantasie sich lange genug mit einer gleichbleibenden Formenwelt hat beschäftigen können.

Solchen Abläufen eignet dann manchmal eine Selbständigkeit, die die einzelne Kunst den Schwesterkünsten gegenüber aus der Reihe bringt. Bei bildkräftigen Völkern werden die Künste zwar immer die Tendenz haben, sich rasch wieder anzugleichen, aber durch ihre spezifische Natur ist ein Unterschied sowieso bleibend bedingt. Der Architektur sind die Möglichkeiten der Malerei versagt und schon die äußere Entwicklung des Begriffes «Bild» begegnet dort nur noch einer fernen Analogie.

Aber auch sonst darf man das, was man von den Spitzenleistungen als Anschauungsform eines Zeitalters herauspräparieren kann, nicht als allgemein verbindlich auffassen. Es gibt keine Brille für alle, und indem sich ältere Anschauungsformen mehr oder weniger rein erhalten oder in einem bestimmten Sachinteresse neu eingeführt werden, muß man später immer mit einer Mehrzahl von Möglichkeiten rechnen, die nebeneinander hergehen. –

Wir haben vorhin die Anschauungsentwicklung als psychologisch einleuchtend, das heißt rationell bezeichnet. Wie hat sich dann aber ein solches Eigenleben der Kunst mit dem Gang der allgemeinen Geistesgeschichte zusammenfinden können? Nun, von Kunst im vollen Wortverstand ist ja bei unsern Überlegungen nicht die Rede gewesen, der entscheidende Teil, die Welt des Stofflichen blieb außer Spiel und dazu gehört nicht nur die Frage, in was für (morphologischen) Formen ein Zeitalter baut, sondern auch wie der Mensch sich empfindet und wie er den Dingen der Welt verstandes- und gefühlsmäßig sich gegenüberstellt. Das Problem reduziert sich also darauf, ob unsere Sehgeschichte wirklich eine Eigengeschichte genannt werden kann. Und das ist offenbar nur bedingt der Fall. Jene internen Prozesse gemäß ihrer sinnlich-geistigen Natur haben sich stets der umfassenderen Allgemeinentwicklung jeder Zeit eingeord-

net. Es sind keine eigenwilligen Separatprozesse. Sie haben sich, gebunden an ein Stoffliches, immer reguliert nach den Forderungen von Zeit und Rasse. Die griechische Antike hat ihre malerische Periode auch erlebt, aber dabei doch an einer plastisch-isolierenden Haltung bis zu einem gewissen Grade dauernd festgehalten. Der italienische Barock ist zweifellos als ein malerischer Stil anzusehen, aber der Begriff malerisch hat hier nie die Ausbildung erhalten wie im Norden. Was aber die Entwicklung der bildlichen Vorstellung im allgemeinen anbetrifft, so ist ihre «Rationalität» keine andere als wie sie der Entwicklung des Geistes- und Empfindungslebens der europäischen Völker überhaupt zugrunde liegt.

Trotz aller Banalität darf ich den Satz aus meinen «Grundbegriffen» wiederholen: «Man hat wohl immer so gesehen wie man sehen *wollte*.» Der malerische Stil, um bei dem Beispiel zu bleiben, ist immer erst dann gekommen, wenn seine Stunde geschlagen hatte, das heißt wenn er verstanden wurde. Aber man sollte doch auch nicht zu viel verlangen von der Parallelität der Augengeschichte mit der allgemeinen Geistesgeschichte und Unvergleichbares miteinander vergleichen. Die Kunst behält ihr Spezifisches. Gerade darin aber, daß hier auf dem Boden der reinen Anschauung immer neue Auffassungsformen hervorgetrieben worden sind, ist sie in einem höchsten Sinne schöpferisch gewesen. Eine Kulturgeschichte, in der mit der zeitweiligen Führerrolle der bildenden Kunst gerechnet wird, bliebe noch zu schreiben. –

Zufällig stoße ich in den hinterlassenen Papieren Jacob Burckhardts auf die Kollegheftnotiz: «Im ganzen ist also der Zusammenhang der Kunst mit der allgemeinen Kultur nur lose und leicht zu fassen, die Kunst hat ihr eigenes Leben und ihre eigene Geschichte.» Ich weiß nicht, welchen besonderen Sinn Burckhardt diesem Satz hat geben wollen, aber es ist merkwürdig, gerade bei ihm, der mehr als andere befähigt und gewillt gewesen ist, die Kunst als Teil der Gesamtgeschichte zu verstehen, eine derartige Äußerung zu finden.

DAS KLASSISCHE

Im Jahr 1899 ist meine «Klassische Kunst» als erste größere kunstgeschichtliche Schrift erschienen. Es ist das Buch, das am weitesten in der Welt herumgekommen ist[1]. Seitdem war ich auf den Namen des Klassizisten abgestempelt und es dauerte lange, bis man mir glaubte, daß ich auch für andere Werte empfänglich sei. Immerhin hat das Problem des Klassischen mich durchs ganze Leben begleitet. Unter verschiedenen Titeln: Das «Erlebnis des Klassischen», «Die Schönheit des Klassischen» oder ähnlich habe ich es auch außerhalb der Universität behandelt. Die hier folgende Erörterung gibt den wesentlichen Inhalt dieser Vorträge lehrbuchhaft-trocken wieder, selbst ohne jenes Mindestmaß von Rhetorik, die auch ein bescheidener Redner seinen Hörern schuldig ist. Daß die Frage noch immer in der Luft liegt, beweist unter anderm die Einberufung eines Kongresses von Fachmännern zur Besprechung des Problems des Klassischen (in der Antike), der 1930 in Naumburg stattfand. Sollte ein solcher Kongreß, wie es wünschbar ist, auf breiterer Grundlage noch einmal abgehalten werden, so möge man diese neuerlichen Formulierungen eines Kunsthistorikers mit berücksichtigen, nachdem er damals schon – gelobt und gescholten (wovon unten) – eine Rolle an der Tagung hat spielen dürfen[2].

Es ist hier nur von italienischer Klassik die Rede. Warum diese für uns im Norden, bei rassenhaft so verschiedener Anlage, immer wieder bedeutsam hat werden können, und ob das Klassische nicht grundsätzlich bei uns immer etwas anders verstanden worden ist als im Süden, ist eine Frage, die sich unmittelbar anschließt. Sie wird teilweise aufgenommen in dem Vortrag über Goethes italienische Reise, der 1924 der Jahresversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar unterbreitet worden ist.

Endlich folgt noch ein Artikel aus dem Festbuch zur Eröffnung des neuen Basler Museums (1936), dessen Titel «Der klassische Böcklin» die Aufnahme in diesen Zusammenhang wohl rechtfertigt, wo ich aber diesmal doch das Wort klassisch in Anführungszeichen zu setzen für angezeigt hielt.

[1] Den früheren Übersetzungen reiht sich in diesem Moment noch eine italienische an, veranstaltet vom Verlag des Centro nazionale di studi sul rinascimento.

[2] Werner Jaeger: Das Problem des Klassischen und die Antike. 1931.

DIE SCHÖNHEIT DES KLASSISCHEN

Wir schöpfen unsern Begriff des Klassischen aus der Antike und aus der italienischen Renaissance. Die antike Klassik deckt sich nicht ganz mit der italienischen Klassik, aber es kommt uns hier nicht darauf an, das Unterscheidende herauszuheben, sondern mehr das Durchgehende kenntlich zu machen oder genauer gesagt: das, was in unsere gegenwärtige Vorstellung vom Klassischen übergegangen ist. Das geschieht in einer Analyse unter fünf Gesichtspunkten:

1. Der plastische Geist.
2. Geschlossene Form und Maß.
3. Das Große und Einfache.
4. Klarheit.
5. Idealität und Natur.

Eine reinliche Trennung ist nicht durchzuführen. Es liegt in der Sache, daß durchweg mit Überschneidungen gerechnet werden muß. Das Phänomen als Ganzes aber besitzt eine durchaus einleuchtende Einheit und Geschlossenheit. Im strengen Sinne kann es nur eine südliche Klassik geben – Italien hat eine anima naturaliter classica –, so oft man im Norden von Klassik zu sprechen hat, muß man den Begriff etwas anders fassen. Das deutsche Formgefühl ist von Hause aus nicht gleich geartet wie das südliche und wenn auch die Idee jener Vollendung, die die Klassik verspricht, immer wieder uns die Seele bewegt, so kann eine solche Sehnsucht, wo es um ächte Kunst sich handelt, nur in der Auseinandersetzung mit widersprechenden, eigentümlich nordischen Phantasiemächten sich befriedigen.

1. PLASTISCHER GEIST

1. Alle Klassik steht auf dem Boden des Natürlichen, aber nur diejenigen Kunstzeitalter haben den Namen des Klassischen auf sich gezogen, in denen die Natur von der plastischen Seite her aufgefaßt worden ist. Man mag über Velasquez oder Rembrandt so hoch denken als man will, von Klassizität ist hier nie gesprochen worden. Das hat natürlich verschiedene Gründe: einer ist der, daß sich eine «malerische» Haltung von vornherein nicht mit klassischer Form zusammendenken läßt, die hohe Antike und das klassische Italien sind ausgesprochen plastische Epochen gewesen.

Was heißt hier plastisch? Der Begriff ist nicht ganz eindeutig (es gibt ja auch eine malerische Plastik): Gemeint ist das Interesse an den Dingen nach ihrer greifbaren und meßbaren Form und die Überzeugung, daß sie in dieser Form

ihr Wesen vollständig zum Ausdruck bringen können. Aber nur das In-sich-Begrenzte ist plastisch. Der plastische Sinn vertieft sich zu einem Sinn für geschlossene Gestalt überhaupt, wobei es keinen Unterschied ausmacht, ob es sich um organische oder um architektonische Gestalt handelt. Die Forderung der klaren Erscheinung aber, die von klassischer Plastik untrennbar ist, bezieht sich gleichmäßig auf das Ganze wie auf die Teile: im klaren Gesamtzusammenhang eines Kopfes ist auch die Einzelform eines Auges, einer Wange zu selbständig klarer Existenz gebracht und in der Architektur hat nicht nur der Gesamtkörper, sondern jedes einzelne Motiv, jedes Fenster, jedes Wandfeld sein bestimmt definiertes, klar ausgebildetes Dasein. Die Anteilnahme an der Natur mag auch in klassischen Perioden eine wechselnde sein – allgemein kann man sagen, daß eine plastische Empfindung sich nur wohl fühle in einer Welt der klaren Gegenständlichkeit. Hauptthema wird immer die menschliche Gestalt sein, aber noch in fernen Abwandlungen wie in der sogenannten klassischen Landschaft ist diese Gegenständlichkeit eine Grundbedingung: klar begrenzte Ebenen, Berge, Bauten. –

Wenn es nun ein allgemeines Kunstgesetz ist, daß ein plastisches Sehen dem malerischen Sehen vorausgeht, so ist die plastische Einstellung, von der wir hier sprechen, doch offenbar mehr als eine bloße Angelegenheit des Auges. Sie hängt zusammen mit dem Glauben an den absoluten Wert der objektiven Formen und die Kunst verhält sich der Natur gegenüber nicht nur wählend, die plastischen Motive bevorzugend, sondern sie lebt der Überzeugung, daß überhaupt nur mit der plastischen Begreifung dem Wesen der Welt beizukommen sei.

Dabei wären dann freilich Grade der plastischen Empfindung zu unterscheiden. Worin beruht die Überlegenheit der klassischen Kunst einer vorklassischen gegenüber, die doch auch plastisch orientiert ist? Die Antwort liegt nahe: man habe es dort mit einem noch gebundenen Stil zu tun und die Kunst habe sich erst allmählig zu völliger Freiheit der Gestaltauffassung entwickelt. Das ist natürlich richtig, aber es sagt nicht genug: zu dem plastischen Reichtum, der bei einer Figur in der Lösung der Glieder, in der Ausbildung kontrastierender Bewegungen, im Fühlbarmachen des Verhältnisses des Vorn und Rückwärts liegen kann, tritt überall eine neue Intensität im Erleben der plastischen Form. Die Freiheit für sich allein macht das Klassische nicht aus, sondern der Nachdruck, mit dem Gestalt als Gestalt empfunden worden ist. Man wird gern an Figuren des Michelangelo als Beispiel denken, aber aus jeder architektonischen Komposition schon spricht derselbe Geist, ja, die einzelne Flächenproportion scheint eine neue Gewichtigkeit, eine neue Daseinskraft bekommen zu haben.

2. Die ergänzende Bestimmung zu diesem Begriff von plastischer Kunst lautet: daß sie über vollkommen adäquate Darstellungsmittel verfügt. Die Darstellung deckt sich mit der Sache, sie gibt das Sein, nicht den Schein. Bekannt-

lich hat die Kunst, auch wo sie ganz in den Zusammenhang des Natürlichen sich einzufügen gewillt ist, auch andere Möglichkeiten: Die Architektur wie die Plastik und Malerei kennen einen «malerischen» Stil, wo die fest begrenzte Form in eine schwebende aufgelöst ist, wo das Formganze ins Strömen gekommen ist, wo Wandel und Veränderung, kurzum ein Bewegungseffekt vorgetäuscht wird. Die klassische Kunst rechnet nicht mit solchen Suggestionen, sondern stützt sich auf die objektive, bleibende Form. In der bestimmten Proportion von Wandfläche, Kubus, Raum liegt der Wert ihrer Architektur. Die Formen wirken durch das, was sie sind, nicht durch das, was sie zu sein scheinen. Womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß der Stein als toter Stein verharrt: Die einzelne Säule wie der Bau im ganzen hat ein Leben, das über das Materialgegebene hinausgeht. Aber diese Beseeltheit ist etwas anderes als die malerische Illusion.

Auch die figurale Plastik, wenn sie auch auf gewisse Seiten der natürlichen Erscheinung verzichten muß, darf sich doch überzeugt halten, für die Darstellung des Wesentlichen die vollwertigen Mittel zu besitzen.

Zweifelhafter scheint das Verhältnis in der Malerei zu sein. Aber wer wollte die Forderung der adäquaten Darstellung wörtlich nehmen? Auch hier ist dafür gesorgt, daß das plastische Bedürfnis nach bestimmt begrenzter, meßbarer Form in Umriß, Modellierung und Raumdarstellung sich vollkommen befriedigen kann, ohne sich auf die Andeutungen bloß suggestiver Wirkungsmittel verlassen zu müssen. Auch die Faktur ist nicht etwas anderes als die Sache (geschweige, daß sie einen Reiz für sich beanspruchte): sie ist die Sache selbst. Der Pinselstrich geht unter in der einheitlichen Fläche.

3. Was den Charakter klassischer Plastizität in letzter Instanz ausmacht, ist das, daß die Gestalt, sei es eine Fläche oder eine kubische Form, in entschiedener Weise als so *gewollt* empfunden wird, von innen heraus gewollt. Plastischer Geist verbindet sich hier immer mit dem Sinn für das Begrenzte, in sich Geschlossene. Diese Eigenschaften aber haften an den Formen nicht als etwas Passives, sondern kommen durchaus als etwas Aktives zur Wirkung. Das scheint der üblichen Stilunterscheidung zu widersprechen, wo die Renaissance im Gegensatz zur Gotik oder zum Barock gerade als der ruhende Stil klassifiziert wird, allein es gibt eine Aktivität auch in der fertigen Form, die das Glück ihrer Gestalt nicht als toten Besitz in sich trägt, sondern es in beständiger Spannung erlebt und in jedem Augenblick neu zu behaupten scheint. Man kann, wie schon gesagt, der klassischen Architektur nicht gerecht werden, wenn man nicht den neuen Nachdruck empfunden hat, mit dem jede Form sich ausspricht. So gut aber bei den Malern der «Fortschritt» im plastischen Modellieren nicht als ein bloß technischer Fortschritt aufgefaßt werden darf, sondern eben auf ein neues Körper- und Lebensgefühl zurückgeht, so gut ist in der Architektur die psy-

chologische Voraussetzung, daß der Mensch sich selbst intensiver als Gestalt empfunden hat.

Insofern ist die klassische Kunst eine sehr helle, wache Kunst.

2. GESCHLOSSENE FORM UND MASS

1. Kunstwerke klassischer Prägung haben in ausgezeichnetem Maße den Charakter des Geformten. Das hat eine dreifache Bedeutung:

Sie erscheinen uns als einheitlich und notwendig zusammengehörig in allen ihren Teilen,

sie haben eine Ordnung, die als eine streng gesetzliche empfunden wird,

sie sind erfüllt von einem Geist des Maßes, der noch über das Gesetzliche hinaus die Form in gewissen Schranken hält.

«Einheitlich und notwendig zusammengehörig in allen Teilen» – dahin geht wohl die Absicht auch der vorklassischen Kunst, aber sie wirkt doch noch lockerer und mehr oder weniger zufällig in ihrem Gefüge gegenüber der straffen Einheit einer klassischen Komposition, wo die Teile so zwingend einander fordern und ergänzen, daß das Ganze erst wirklich als ein Ganzes mit dem Charakter der Notwendigkeit wirksam werden kann. Der Begriff von Einheit hat erst allmählig seinen vollen Inhalt bekommen. Dabei handelt es sich offenbar nicht nur um eine optische Angelegenheit, um ein neues Zusammen*sehn*, als um ein neues Zusammen*gehören* der Elemente. Es muß zwar das Auge soweit entwickelt sein, daß es große Zusammenhänge als etwas Einheitliches auffassen kann, aber im tieferen Grunde ist es ein neues Gefühl für eine Einheit, die uns als etwas Lebendiges erscheint und wo das Ganze dann mehr bedeutet als die Summe der Teile. Natürlich gibt es Ganzheiten verschiedenen Grades und die höhere Kraft der Belebung wird den reicher entwickelten Kunstorganismen vorbehalten sein. Vor der Ganzheit einer Sixtinischen Madonna aber gewinnt der Beschauer, abgesehen von allem anderen, eine neue Erfahrung vom Sein. «So ganz! so seiend!» ist ein treffendes Wort Goethes, das nicht nur auf Naturgeschöpfe paßt, sondern auch in der Welt der klassischen Kunst seinen Platz hat.

Nur in der klassischen Kunst? Ist eine Landschaft des Ruysdael nicht ebenso einheitlich und notwendig im Zusammenhang der Teile wie eine Historie Raffaels? Im ästhetischen Sinne gewiß. Der Unterschied ist der, daß die klassische Kunst ein objektiv geschlossenes Ganzes gibt und mit plastischen Elementen baut, während Ruysdael für das Ganze gar nicht den Eindruck des In-Sich-Begrenzten sucht und im Einzelnen von ganz anderen als von bloß plastischen Voraussetzungen ausgeht. Daß das ästhetische Bedürfnis nach Einheit auch bei ihm durch eine heimliche Begrenztheit und Zusammengehörigkeit der Teile immer noch befriedigt wird, ist eine Sache für sich.

Fragt man nun nach den besondern Eigenschaften, die im klassischen Kunstwerk die Einheit garantieren, so könnten zunächst zwei Momente genannt werden: die Angleichung und die bestimmte Kontrastierung der Formen.

Angleichung – klassische Architekturen wirken homogener als vorklassische. Das ist, wenn nicht ausschließlich, doch sehr wesentlich eine Frage der Proportionen. Neben dem unbedenklichen Wechsel im Frühzeitalter ist das Bauwerk jetzt durchsetzt von durchgehend gleichen oder verwandten Proportionen und das ergibt eine Harmonie, die nicht versüßend zu wirken braucht, wohl aber für den Eindruck des Einheitlichen von höchster Bedeutung ist.

Die neue Schönheit des menschlichen Körpers hat dieselbe Vereinheitlichung zur Grundlage. Sei es die Aurora des Michelangelo oder eine liegende Bella des Tizian, man spürt in allen Teilen die durchgehende Tonart, wie sie das Quattrocento noch nicht gekannt hat. Aber auch dem individuellen Einzelfall gegenüber, nicht nur bei freien Schöpfungen, bleibt das Prinzip führend. Warum wirkt ein Bildnis wie Raffaels Cardinal oder der Violinspieler Sebastianos so eigentümlich neu? Doch wohl nicht nur deswegen, weil solche Köpfe früher in der Natur nicht vorgekommen wären, aber sie sind hier aus dem *Gesetz des Ganzen* heraus gebildet. Die Formen sind sich angeglichen oder vielmehr: das durchgehende Bildungsgesetz in diesen Köpfen ist erkannt und herausgearbeitet worden. Damit ist ein Formenzusammenhang geschaffen, ein Eindruck von Ganzheit, neben dem die Primitiven der Renaissance bei all ihrer Charakterisierungskunst sich nur in ausgesuchten Fällen behaupten können. Der Begriff der Angleichung ist damit nicht erschöpft. Man wird ihn über Köpfe und Körper weiter verfolgen können bis zum einheitlichen Zusammenstimmen der Figuren einer Komposition, zum Zusammenstimmen von Szenerie und Figur im Bild, ja auch die neue geistige Einheit der Aktion in einer Historie geht psychologisch auf dieselbe Wurzel zurück. Lionardos Abendmahl ist das erste Beispiel einer solchen Kunst im Großen. Klassisch aber ist diese Einheit deswegen, weil es lauter selbständige Teile sind, die harmonisch zusammentreten.

Parallel mit der Angleichung läuft die Herausarbeitung von Gegensätzen, genauer gesagt, von komplimentären Gegensätzen. Sie stellen nicht ein Beliebig-Anderes dar, sondern sind konstitutive Elemente des Ganzen. Hier wirken sie ebensosehr bereichernd wie festigend im Sinne der Ganzheit.

Solche Gegensätze gehören nicht nur der freien Komposition an, sondern sind schon naturgegeben, aber erst die Klassik verleiht ihnen den vollen Nachdruck. Der menschliche Körper, der menschliche Kopf ist durchsetzt von Kontrasten der Form. Am sinnfälligsten sind die Richtungskontraste: das Gegeneinander von senkrechten und waagrechten Richtungen. Wie diese Momente im ganzen funktionell bedeutend werden, bedingt allein schon eine neue Wirkung. Bereits in der Vorklassik da und dort geahnt, wird das Prinzip doch

erst jetzt ein allgemeines Stilprinzip. Die große Bildkomposition so gut wie die Architektur lebt von entschlosseneren Gegensätzen. Das Geheimnis dabei ist, daß diese Gegensätze nicht nur in der Wirkung sich gegenseitig steigern, sondern daß es komplimentäre Gegensätze sind, die sich packen und ergänzen und damit auf ihre besondere Art die Einheit des Ganzen garantieren.

Ein drittes Moment klassischer Form ist die Selbständigkeit und Freiheit der Glieder als Teile eines Ganzen, dem sie doch sehr streng eingebunden sind. Freiheit der einzelnen Teile an sich ist nichts: erst in der Verbindung mit Strenge der Gesamtstruktur wird sie klassisch-bedeutsam. Man kann entwicklungsgeschichtlich genau verfolgen, wie sich immer stärkere und umfassendere Bindungsformen einstellen. Die einfache Reihung wird ersetzt durch das Verhältnis der Über- und Unterordnung. Das gleichwertige Nebeneinander der Figuren im Gnadenbild wird zur Gruppenkomposition mit dominierendem Mittelmotiv. In der Historie, gleichgültig ob es tektonisch gebaute Bilder sind oder frei rhythmische, kommen die großen Zusammenfassungen, wo jede Figur ihren bestimmten, unverrückbaren Platz hat, und in der Architektur, im Grundriß wie im Aufriß, spürt man, wie die Teile plötzlich zu Teilen einer übergeordneten Einheit geworden sind. Aber sie haben nicht den Charakter der Selbständigkeit und Freiheit verloren, im Gegenteil: eingespannt in einen strengen Gesamtverband scheinen sie viel stärker von Leben durchströmt zu werden als in den lockeren Zusammenfügungen der Frühzeit. Und dieser Eindruck verstärkt sich, je mehr sie zu eigener Gestalt sich differenziert haben. Die Stockwerke in der klassischen Palastarchitektur treten, unbeschadet der Einheit des Ganzen, mit entschiedenem Persönlichkeitscharakter auseinander. Das kirchliche Gnadenbild entwickelt in der strengen Konfiguration selbständige plastische Eigenwerte (Raffaels Sixtina) und die Historienmalerei gliedert das Bild in einzeln faßbare Bewegungsmotive und Gruppen (das einfache Beispiel von Giorgiones Ländlichem Konzert zeigt das klassische Prinzip schon in vollkommener Deutlichkeit).

Nun sind es aber nicht nur die künstlichen Zusammensetzungen, die hier in Frage kommen: die natürlichen Gestalten werden in der Anschauung demselben Schema unterworfen. Strenge Zusammengehörigkeit in-sich-verselbständigter Teile – das ergibt den klassischen Kopf, den klassischen menschlichen Körper.

Der Prozeß vollzieht sich sehr allmählig. Nur langsam gewinnt man die Vorstellung, was zusammenhängende einheitliche Form bei differenzierten Gliedern sein kann, und es sind auch während der eigentlichen Klassik nur wenige Kunstwerke, die den höchsten Forderungen entsprechen. Wenn man aber glaubte, mit diesem Formbegriff sich im Einklang mit der schöpferischen Natur zu halten, so war man damit nicht im Irrtum und die lebensteigernde Wirkung

echter Klassik mag mit in dieser Naturverwandtschaft begründet sein. Wir genießen das seltene Glück, an einem größeren reineren Dasein teilzunehmen.

Was im Kolorit geschieht, die Systematisierung der Farbe, läßt sich auf analoge Begriffe zurückführen.

2. Man spricht von der «Strenge» der klassischen Form. Schon die bisherigen Ausführungen müssen den Ausdruck als gerechtfertigt erscheinen lassen. Aber doch versteht man noch etwas anderes darunter: daß sich in der klassischen Kunst Regel und Gesetz im geometrisch-tektonischen Sinn stärker geltend machen als in der vorklassischen Kunst. Dabei ist das Merkwürdige, daß die strenger gehandhabten Ordnungsformen nicht als eine Vergewaltigung des freien Lebens empfunden werden, sondern aus dem Leben selbst hervorgegangen zu sein scheinen. Sie erhalten aber einen Stimmungswert, den sie früher so nicht gehabt haben: die tektonischen Gesetzmäßigkeiten werden Symbol einer seelischen Haltung.

Auch der älteren Kunst wäre es nicht eingefallen, die Einzelfigur eines Heiligen anders als in die Mittelachse des Bildes zu stellen. Wenn die Klassik dasselbe tut, so geschieht es mit geschärftem Bewußtsein für die tektonische Funktion, die der Figur auf diese Weise zugeleitet wird: sie wird zum Element einer Architektur und die architektonische Gesetzmäßigkeit gewinnt den Ausdruck von Haltung und sittlicher Kraft. Es braucht nicht überall so zu sein, man kann auch anders verfahren: gerade die jetzt anerkannte Strenge hat die freigewordene Kunst hie und da zu absichtlichen Durchbrechungen der Regel gereizt, aber niemand wird den Eindruck vergessen, den zum Beispiel Morettos Justina (Wien) durch die tektonisch gefestigte Vertikalität macht. Kompositionen dieser Art befolgen nicht mehr ein äußerliches Schema, das Schema ist ganz in Ausdruck umgegossen worden.

Eine Assunta ist auch früher immer als Senkrechte gegeben worden, bei Tizian hat die Senkrechte einen geistigen Akzent: die Emporschwebende hat sich in der Hand; kein Pathos wie bei der Schräglinie des Barock; kein Hingenommensein von der Empfindung, sondern bewahrte Haltung.

So ist es mit der Vertikale im Bildnis: wo sie erscheint, wirkt sie jetzt, aber erst jetzt, stimmungsmäßig.

Das große Repräsentationsbild der «Schule von Athen» will im selben Sinne verstanden sein. Die betonte Mittelachse und die gelockerte, aber grundsätzlich doch festgehaltene Symmetrie sind nicht die Reste einer altertümlichen Tradition, sondern sind hier ganz neu als Ausdruck erhöhten Daseins empfunden worden. Wobei man ruhig zugeben kann, daß dieses Maß von tektonischer Gebundenheit nicht das allgemeine Maß der klassischen Kunst gewesen ist und daß Raffael selbst zehn Jahre später zu andern Ausdrucksmitteln gegriffen hätte.

Für das tektonisierte Historienbild wird immer Lionardos Abendmahl als das große eröffnende Denkmal gelten müssen. Was es heißt: die Schrauben anziehen, und wie die Regularität auch bei einer freibewegten Handlung zum notwendigen Ausdrucksmittel einer klassisch gestimmten Kunst werden kann, geht aus diesem Bilde, das man sich gar nicht anders vorzustellen vermag, mit schlagender Deutlichkeit hervor. Aber es wäre unrichtig, die Möglichkeiten des Stils auf diese eine Lösung verengen zu wollen. Die freiere Behandlung, die das Thema später bei Andrea del Sarto oder bei Tizian gefunden hat, ist noch nicht unklassisch. Betonte Mittelachse und Symmetrie bezeichnen von Anfang an nur *eine* Möglichkeit innerhalb der klassischen Historienmalerei und ein Hinweis auf Raffaels Teppiche oder Sartos Fresken im Vorhof der Annunziata (Florenz) genügt, um erkennen zu lassen, für welche Situationen das strenge Schema reserviert wird. Es sind die Situationen, wo sich die Symmetrie natürlich ergibt. Wenn ein älterer Maler wie Pollaiuolo die Schergen auf der Sebastiansmarter symmetrisch gruppiert (London), so muß das einer echten Klassik als bloßer Formalismus vorgekommen sein.

Bleibt dann aber überhaupt noch etwas als gesetzmäßig übrig, wenn die tektonischen Achsen aus dem Bild herausgebrochen werden? Merkwürdig: man muß zugeben, daß die freirhythmischen Kompositionen Raffaels wie der wunderbare Fischzug oder die Heilung des Krüppels im Eindruck der Bildhaltung sich nicht wesentlich unterscheiden von den Bildern mit strenger Architektonik wie der Bestrafung des Ananias. Der Grund liegt in Gesetzlichkeiten anderer Art.

Ich rechne dahin die Akkomodation an die gegebene geometrische Form der Bildfläche. Die Geometrie des Rahmens wird als verbindlich empfunden und wirkt ins Bild hinein. Lange vorbereitet, gelangt der Grundsatz doch jetzt erst zur vollen Auswirkung, während eine spätere Epoche ihn dann absichtlich fallen läßt.

Verwandt damit ist die Stabilisierung der Gleichgewichtsverhältnisse im Bild. Die Füllung der Fläche ist derart, daß sie neben der lockeren Reihung der Früheren und der ausgesprochenen Labilität bei den Späteren etwas von bleibender Ordnung zu verkörpern scheint.

Vor allem aber wird das Festhalten einer «Reliefebene» als gesetzmäßige Bindung erscheinen. Wir müssen später das Prinzip noch einmal nennen, da es auch im Dienst der Schaubarkeit steht. Aber es ist kein Zweifel, daß die schichtenmäßige Gestaltordnung auch tektonisch festigend wirkt. Wo immer klassische Tendenzen später aufgekommen sind, begegnen wir ihr wieder. Man denke an Poussin als typisches Beispiel.

In aller Figur aber (und das gilt natürlich hauptsächlich für die Plastik) bleibt einem die Geometrie der tektonischen Urrichtungen als Regulativ un-

mittelbar gegenwärtig. Es ist, als ob erst jetzt die Gerade entdeckt worden sei, nicht als ein Element der Stilisierung, sondern, wie alles Gesetzliche, als ein Element der Natur.

3. Einheit und tektonische Fassung reichen noch nicht aus, das Phänomen der klassischen Form zu beschreiben. Es kommt ein Drittes dazu: der Sinn für das Maß, für das Maßvolle, das immer im Zusammenhang mit Harmonie und Strenge als Kennwort klassischer Schönheit gegolten hat. Es ist schwer zu definieren, macht sich aber in jeder Vergleichung mit nicht-klassischer Kunst sofort bemerkbar. Gemeint ist nicht ein von Haus aus Gemäßigtes, sondern was aus freiem Willen zum Maß sich beschränkt hat, aus dem Willen einer «schönen» Natur heraus.

Der einfachste Fall das dimensional Maßvolle. Die Klassik greift ins Große, aber nicht ins Kolossale. Das Kolossale schlägt den Menschen nieder, klassische Größe richtet ihn auf. Der klassische Profanbau zeigt klar, wie man auch über die natürlichen Größenmaßstäbe hinausgehen und doch noch den Eindruck von Maß, von Abgemessenheit behalten kann. Aber auch vom gewaltigsten Kirchenbau der Klassik geht noch jene Stimmung des Maßes aus, den der barocke Kirchenbau auch bei kleinern Dimensionen nicht gibt, nicht geben will.

Es sind «gehaltene» Proportionen, in denen die Architektur gestaltet, und es gibt eine «gemessene» Linie, die der klassischen Malerei und Plastik gleichmäßig eignet. Sie offenbart sich in der Einzelfigur so gut wie in den Gruppenbildungen, in einer Tizianschen Venus oder den Louvre-Sklaven des Michelangelo so gut wie in der Gruppe von Raffaels Transfiguration oder der Szene der Ermordung des Petrus Martyr (Tizian): immer ist es eine lässig fließende Bewegung und doch voll innerer Spannung, etwas Wohlklingendes und doch etwas Beherrschtes und Zuchtvolles. Nicht daß im Sinne Winckelmanns die Ruhe zum allgemeinen Kennzeichen klassischer Kunst gemacht werden könnte – sie kennt auch die heftige Bewegung, aber auch die Leidenschaft einer Schlacht wird in maßvolle Linien eingeschlossen bleiben.

3. GRÖSSE UND EINFACHHEIT

Der Begriff der Größe ist von Klassik nicht zu trennen. Klassische Kunst ist die Kunst des großen Menschen. Was das heißt, kann ein einziges Beispiel wie die Assunta Tizians zeigen. Alles Vorausgegangene erscheint daneben als befangen. Eine neue Macht und Fülle des Körperlichen, eine neue Gewalt der Empfindung und Gebärde. Nicht eine Größe des Überschwangs und des pathetischen Hingerissenseins, sondern aktive Größe, Ethos. Allgemein beobachtet man eine Steigerung des Charakters ins Bedeutende, die Situationen werden

gewichtiger empfunden und ein Werk wie die Sixtinische Decke Michelangelos gibt den Blick auf eine Welt frei, die vorher nicht einmal geahnt werden konnte.

Wir haben das nicht zu beschreiben, sondern fragen nur: Wie äußert sich der neue Geist in der Kunstform? Zunächst in einem Wachsen der Dimension und der Funktionskraft, in Architektur und darstellender Kunst. Große und starke Säulen, mächtigere Volumina der baulichen Körper und Räume. Die Bilder im Format und Gewicht gesteigert, mit gewaltigerem Rhythmus der Massenverteilung und größeren Formen der Licht- und Farbendisposition. Es bedarf nicht der äußerlichen Bewegung, auch eine Linie wie die der ruhenden Venus des Giorgione (Dresden) ist klassisch groß: langfließend besitzt sie das Signum des Klassischen in der Geschlossenheit der Figur. Und darin liegt allgemein der Unterschied von klassischer und barocker Größe. Der Barock ist im Maßstab und im Kraftaufwand viel weiter gegangen, aber er ist eine überbordende Größe, keine gestalthaft geschlossene Größe mehr.

Nun handelt es sich aber offenbar auch beim klassischen Größenbegriff um mehr als um eine bloße Steigerung in Quantität und Dynamik. Sie ist begleitet und mitbedingt durch eine gleichzeitige Entwicklung zu zusammenfassender Gestaltung einerseits und vereinfachender Gestaltung andrerseits.

Wie bei Tizians Assunta die Apostel auf der Erde als Sockel für das ganze Bild behandelt sind und das obere Halbrund der Tafel sich nach unten in der Komposition der Art wiederholt, daß ein großer dominierender Kreis entsteht, das sind Einteilungsmotive, für die früher überhaupt die Voraussetzungen gefehlt haben und die erst auf Grund einer langen «optischen» Entwicklung möglich geworden sind.

Oder die Schule von Athen. Auch hier wird man ohne weiteres erkennen, daß diese Komposition eine neue Fähigkeit des Zusammenempfindens von großen Komplexen voraussetzt. Die Halle ist wohl groß an sich und größer als irgendetwas vorher, aber der gewaltige Akkord von vertikalen und horizontalen Elementen in diesem Bild hätte früher überhaupt nicht gegriffen werden können.

Denkt man an dritter Stelle an die Geschichte des Florentiner Wandgrabes, von Desiderio etwa über A. Sansovino bis zu Michelangelos Medicäergräbern, so ist die Größe des Figurenkomplexes bei Michelangelo offenbar auch wieder abhängig von der vorausgegangenen Entwicklung, wo die Organe zu immer umfassenderen Leistungen sich gesteigert haben. Wie aus dem buchstabierenden Lesen allmählich ein Lesen des ganzen Satzbildes auf einmal wird, so ist dieses Sehn im großen die notwendige Grundlage für eine Konzeption wie die Medicäergräber. Aber freilich nur die Grundlage: es gehörte ein Michelangelo dazu, um aus den formalen Möglichkeiten einer bestimmten Anschauungsstufe gerade *dieses* Ganze herauszugestalten.

«Großer Stil» der Klassik hat aber noch eine andere Bedeutung. Man ver-

steht darunter das vereinfachende Darstellen, das allerdings mit dem zusammenfassenden Sehn einige Verwandtschaft besitzt. Die klassische Einfachheit, die nicht verwechselt werden darf mit primitiver Einfachheit, ist hervorgegangen aus einem Stil mit vielen, mehr oder weniger gleichmäßig betonten Einzelheiten. Je mehr die Gestalt «groß» gesehen wird, um so mehr wird das Detail zurücktreten, werden die bedeutungsstarken Formen sich überordnen und die Führung übernehmen (wobei dann der Begriff des Großen mit dem Begriff des Klaren sich berührt: der Sinn für das Wesentliche gehört mit zum großen Stil). Aber nun ist es doch nicht so, daß ein Kopf des 16. Jahrhunderts – sagen wir ein Bildnis Raffaels – nur ein vom unwesentlichen Kleinwerk gereinigter Kopf der Vorklassik wäre. Man vereinfacht nicht nur, sondern man gestaltet primär in großen Formen. Ein neuer Geist verlangt die große Form als Ausdruck. Großes Sehn und große Gestaltung verbinden sich in untrennbarer Weise.

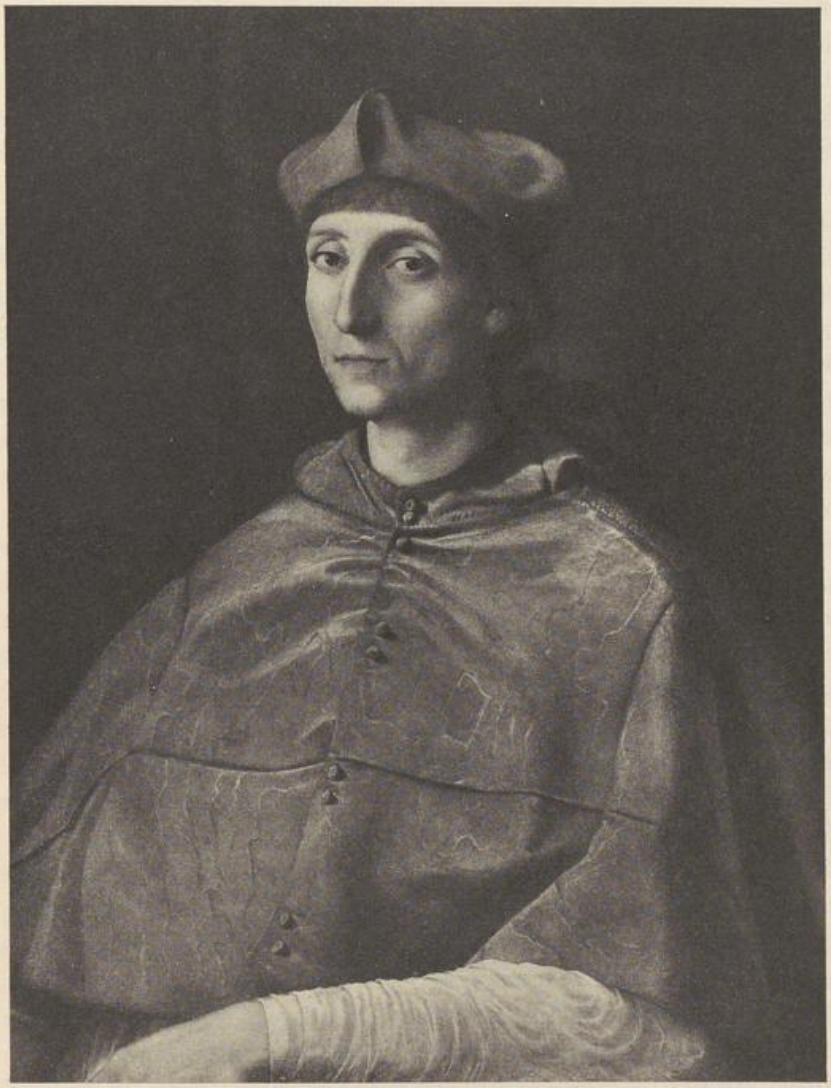
Gegenüber dem bewegten Vielerlei im Auf und Ab eines quattrocentistischen Kopfes (es gibt Unterschiede, selbstverständlich) – wie einfach sind die Linien und Flächen in der Zeichnung des 16. Jahrhunderts! Aber wer könnte scheiden zwischen dem, was große Anschauung ist, und dem, was ausdrucksmäßig als große Form gefordert war. Es ist beides in eines verschmolzen.

Gegenüber der kleinen Vielfältigkeit einer quattrocentistischen Draperie (selbst da, wo die Intention aufs Große geht) – wie einfach ist ein klassischer Faltenwurf. Groß gesehn, gewiß, aber doch auch groß erfunden.

Und ebenso: wenn die Architektur alles abwirft vom kleinen Zierwerk des ältern Stils und nur gelten läßt, was sich beim Anblick des Ganzen als wirksam behauptet, so ist auch eine solche optische Einstellung hier verbunden mit einer Empfindung für die Würde der großen einfachen Form, die eben auf zerstreuende Einzelheiten grundsätzlich sich nicht einlassen kann.

Und so führt denn jede Betrachtung schließlich auf den Wert des Einfachen an sich in der Klassik. Man kann sich das innerlich Große nur als ein Einfaches denken. Das Einfache gehört unmittelbar zur Art des edlen großen Menschen.

Aber die klassische Größe bleibt immer eine natürliche Größe. Klassische Architektur will den Menschen nicht über sich hinausheben, sondern zu sich selbst emporheben. Die architektonischen Maße bleiben menschlich, unserer Einfühlung zugänglich. Die große Gebärde ist die Gebärde des natürlichen Menschen. Die Klassik setzt freilich eine gehobene Gesellschaft als Publikum voraus, aber sie trennt sich doch nicht vom Allgemein-Menschlichen. Jede Frau in Italien kann die Gebärde der Assunta Tizians unmittelbar verstehn. Die französische Klassik, obwohl sie im Ideal des honnête homme auch nur das Einfach-Menschliche sucht, ist doch die Kunst einer vom Volk geschiedenen Oberschicht und Stendhal hat vollkommen recht, den Unterschied so zu bezeichnen: Italien besitze l'air grand und Frankreich l'air grand Seigneur.



Das klassische Bildnis: Raffael, ein Kardinal.
(Die Persönlichkeit des Dargestellten ist noch nicht sicher ermittelt.)

4. KLARHEIT

1. Klassisch und klar ist eine uns ganz geläufige Begriffsverbindung. Und zwar handelt es sich dabei um eine Klarheit höchsten Grades im objektiven und im subjektiven Sinne: Das klassische Bild ist klar, weil es sachlich erschöpfend ist – gleichgültig, ob man dabei an menschliche Figuren, Historien oder an ein Bauwerk denken will – und es ist klar, weil es eine vollkommene Schaubarkeit besitzt und von uns mühelos aufgefaßt werden kann.

Die Klassik ist eine sachliche Kunst und beseelt von einem Erkenntnisdrang, der als eine Triebfeder der gesamten Renaissance wohl lange schon vorhanden war, jetzt aber erst zu abschließenden Einsichten gelangt, innerhalb der Grenzen einer plastisch begriffenen Welt natürlich. Es hat nicht jeder die anatomischen Kenntnisse Michelangelos besessen, aber durchweg spürt man das neue Verhältnis zur Gestalt als eines aus den Gelenken begriffenen Organismus. Bei den Köpfen wird die Schädelform wichtig. In den Ohren werden wesentliche Ansatzpunkte erkannt, die die Darstellung nicht ohne Not unterschlagen wird, usw.

Und wie der Bau des Körpers eine höhere Klarheit gewinnt, so gewinnen alle Bewegungen, alle Ausdrucksfunktionen eine unerwartete Steigerung, nicht nur im Stärkegrad (was eine Sache für sich ist), sondern eben in der Wirkung, weil sie gleichmäßig auf die wesentlichen objektiven Bedingungen zurückgeführt sind. Eine spätere Kunst mag in der Zuspitzung auf den Funktionseffekt unter Umständen eine noch größere Schlagkraft entwickeln, für den klassischen Charakter ist die vollständige Darlegung des plastischen Tatbestandes Grundbedingung. In einem Spezialfall lautet die einleuchtende Formulierung: jene geben den Blick, die Klassik gibt das Auge.

Mit der gleichen neuen Sachlichkeit werden in der Historienmalerei die Gelenke der Handlung bloßgelegt, womit dann auch alles Überflüssige, Unzugehörige verschwindet. Die Erzählung wird rationeller. Und genau so wird man in der Architektur von einer neuen Rationalität des Bauorganismus sprechen können, die sich als Vereinfachung, Beschränkung auf das Wesentliche auswirkt, nicht im technischen, sondern im ästhetischen Sinne.

Das führt auf den zweiten Begriff unserer Definition. Die objektive Klarheit der Klassik ist immer verbunden mit einer subjektiven Klarheit, die wir ganz allgemein als erhöhte, als vollkommene Schaubarkeit bezeichnen können.

Dahin gehört zunächst die gleichmäßige Deutlichkeit und Verfolgbarkeit der dargestellten Formen. Man muß nicht suchen, es gibt keine peinlichen Verdeckungen und Überschneidungen. Was da ist, ist klar ausgebreitet oder es ist wenigstens dafür gesorgt, dem Beschauer die nötigen Handhaben zu bieten. Die italienische Kunst hat zwar immer eine Tendenz nach dieser Richtung ge-

habt, aber für klassische Konfigurationen gilt doch ganz besonders das Motto: Kein Ton fällt unter den Tisch.

Und auch das wird jetzt vermieden, daß das Auge zu verschiedenen Akkomodationen gezwungen wird. Man gibt nur das, was im Ganzen spricht. Kein Zierwerk, keine Details, auf die man sich besonders einstellen muß; lauter einfache, große, in sich begrenzte Motive. Die Vereinfachung, die aus der Größe der Empfindung hervorgeht, verbindet sich mit den Forderungen eines neuen ruhigen Schauens.

Weiterhin findet aber auch eine wirkliche Führung des Auges statt. Worin unterscheidet sich Raffaels Disputa von einem sachlich verwandten Bild wie Filippinos Triumph des Thomas von Aquino (Rom, Minerva)? Darin, daß man von Form zu Form geführt wird, man schlürft das Ganze leicht und mit Lust ein, während die ältere Komposition, obwohl auch als Ganzes gedacht, spröd und holperig bleibt und dem Auge Mühe macht. – So bekundet jedes Gnadenbild, jede Historie des klassischen Stils eine neue Rücksichtnahme auf das aufnehmende Organ. Das eindruckvollste Beispiel für die Führung des Auges möchte immer Raffaels «Wunderbarer Fischzug» sein, mit seiner Folge von sechs Figuren, wo das Sehn so leicht und so vollkommen erschöpfend sich vollzieht.

Die Nennung des Fischzuges bringt dann aber auch ein drittes Moment der Schaubarkeit in Erinnerung. Ist diese Historie nicht komponiert wie ein strenges Relief? Alles in einer Fläche nebeneinander und damit in der denkbar vollkommensten Weise der Auffassung dargeboten. Aber diese Reliefhaltung ist ja nicht ein Sonderfall, sondern ein allgemeines Prinzip klassischer Kunst. Auch wenn der Fall nicht immer so einfach liegt wie hier, läßt sich in allen Bildern des strengen Stils beobachten, wie die Figuren auf der Bildbühne sich in der Ebene ausrichten. Das Verfahren ist nicht ganz neu, eine Neigung zur Flächenkomposition, die doch der Tiefe nicht entbehrt, ist immer schon da, aber jetzt spürt man die bewußte und folgerichtige Anwendung. Es mögen andere Gesichtspunkte mitgesprochen haben – aus der Anerkennung der Bildfläche als Ordnungsprinzip ergibt sich auch eine tektonische Festigung des Ganzen –, aber der Gewinn an Klarheit im Sinne der Schaubarkeit dürfte doch das Wesentliche gewesen sein. Bis dann eine neue Generation gerade im teilweisen Aufheben der maximalen Schaubarkeit einen Reiz fand.

Es brauchen nicht mehrere Figuren zu sein, um die Reliefhaltung wirksam werden zu lassen, ihren Sinn offenbart sie schon in der Einzelfigur, am deutlichsten in der plastischen Einzelfigur, wo die Zusammenfassung der vielen möglichen Ansichten auf eine zwingende Frontansicht, die schon alles enthält, den Beschauer in ein ganz neues, als wohltuend empfundenes Verhältnis zur Wirklichkeit bringt und ihn auf eine besondere Art fühlen läßt, worin die Kunst der Natur überlegen sein kann. Es ist A. Hildebrand, der Bildhauer, dem wir

die Formulierung dieses Reliefprinzips verdanken, und wer sein «Problem der Form» gelesen hat, dem ist vielleicht besonders der Ausdruck im Gedächtnis haften geblieben: Die Plastik habe dafür zu sorgen, «dem Kubischen das Quälende zu nehmen».

2. Zur Bestimmung des Begriffs von klassischer Klarheit dürfte es erwünscht sein, an zweiter Stelle eine Erörterung der Kunstmittel folgen zu lassen: wie auf dem Boden einer plastisch-tektonischen Kunst die Kunstmittel durchweg in ihrer Wirkungsstärke gesteigert werden. Eine zentrale Bedeutung kommt hier der Linie zu. Übernommen aus der Vorklassik entwickelt sie jetzt eine so intensive Funktionskraft, daß man wirklich auch von ihr zu sagen versucht wäre, sie sei erst jetzt entdeckt worden. Die klassische Figurensilhouette im ganzen gehört hieher, aber auch Einzelmotive, wie etwa die Linie des Nackens der sich vorbeugenden Maria im Bilde der Anna selbdritt von Lionardo, sind vollkommen neu, nicht in ihrer Schönheit allein, sondern schon durch den bloßen Nachdruck der Zeichnung. So gewinnen Licht und Schatten ein neues Maß von Sprachgewalt, und ebenso die einzelne Farbe, die einzelne Richtung. Das sind dann freilich Dinge, die mit der Frage der Gesamtökonomie zusammenhängen: Wirkungssteigerung durch den Gegensatz. Durch die neue Möglichkeit, das Ganze als Ganzes zu fassen, schärft sich der Ausdruck auf dem gesamten Bereich des Kompositionellen. Wir begnügen uns aber hier mit der bloßen Namhaftmachung der Tatsache, eine weitere Darlegung läßt sich in Kürze nicht geben und wäre auch ohne reichlichere Illustrationen kaum durchzuführen.

3. Sehr leicht eingänglich ist dagegen die dritte Eigenschaft von klassischer Klarheit: daß sie wie selbstverständlich mit der Schönheit sich verbindet.

Die klare Linie ist auch die schöne Linie. Man ist gar nicht versucht zu fragen, was zuerst da war: die Klarheit der Zeichnung oder die Melodie des Umrisses, der Rhythmus der Formfolge? Beides ist eins.

Bei der Modellierung Lionardos ist der Wohllaut in der Bewegung von hell und dunkel so groß, daß man meint, diese Musik sei der Inhalt seiner Malerei, und doch sind Licht und Schatten bei ihm nur der denkbar klarste Ausdruck für die plastische Form. Es ist nicht nötig, daß diese Elemente ausschließlich im Dienst der plastischen Formdeutlichkeit stehn, sie können in freierer Verwendung auch zu geistiger Charakteristik benützt werden, und doch – wenn etwa ein Schatten breit deckend sich über ein Auge legt, so wird die elementare Form der Augenhöhle als plastische Grundlage immer noch irgendwie geschont bleiben.

Auch die Schönheit der großen Gesamtkonfigurationen geht hervor aus der einfachen sachlichen Gegebenheit. Nirgends ist eine formale Reizwirkung als etwas Außersachliches herausgeholt. Indem im Historienbild jeder das, was er zu tun hat, auf die klarste Weise tut, ergeben sich scheinbar wie von selbst die Kompositionswerte. Das Formal-Bedeutsame fällt zusammen mit dem Sach-

lich-Bedeutsamen und nur in der schlechten Klassik macht sich die Formanordnung als etwas «Arrangiertes» bemerkbar. Diese Einheit von Sache und Form ist es wohl hauptsächlich, was wir unter klassischer Einfachheit zu verstehn gelernt haben.

Als instruktiven Gegensatz kann man etwa eine architektonische Vedute des Piranesi vergleichen, wo bekanntlich alles getan ist, durch die Art der Ansicht und die Art der Lichtführung die Bilderscheinung dem Gegenstand zu entfremden. Goethe nennt ihn einen effektvollen Fabulierer und will grundsätzlich zwischen einer klassisch-sachlichen Kunst und einer Kunst, die in erster Linie an den «Effekt» denkt, unterschieden wissen. Die letztere ist ihm die moderne. Aber man muß doch zugeben, daß auch ein malerisch empfundenes Stück Welt oder Leben in einer Form erscheinen kann, wo das sogenannte Pittoreske, das Gesucht-Effektvolle gar nicht mitspielt und ein bestimmtes Motiv eben ganz in seiner bestimmten Form aufgegangen ist. Warum spricht man da trotzdem nicht von der klassischen Einheit von Sache und Form? Weil für eine malerische Empfindung das Gegenständliche gewissermaßen ganz verdampft ist in Bewegung und Schein und eine Sache im alten plastischen Sinn überhaupt nicht mehr existiert. Aber es braucht gar nicht die vibrierende Erscheinung zu sein, die dem klassischen Charakter entgegenwirkt: Die bloße Verselbständigung der großen Mächte des Lichtes und der Farbe, daß sie von der gegenständlichen Unterlage sich mehr oder weniger gelöst und ein eigenes Leben gewonnen haben, ist «unklassisch». Natürlich leidet die Klarheit, wenn ein Schatten ganz heterogene Dinge zusammenfaßt, aber Klarheit ist hier eben nicht mehr oberstes Prinzip. Ja, das malerische Sehn *muß* teilweise verunklären, um das Bild von der Schwere des Gegenständlichen zu erlösen. Holländische Bilder, die im übrigen auf keine Frage eines sachlichen Interesses die Antwort schuldig bleiben, besitzen eben darin die Grundlage (nur die Grundlage) ihres malerischen Reizes.

5. IDEALITÄT UND NATUR

1. Ein Letztes. Mit dem Begriff des Klassischen verbindet sich die Vorstellung einer Kunst, die in der Darstellung mehr gibt als das Bild des Wirklichen und die in der schöpferischen Gestaltung vom Bloß-Gefälligen und Einmaligen vorgedrungen ist zum Gesetzlichen und Bleibend-Gültigen. Das Einmalige wird durchleuchtet von dem, was ihm gattungsmäßig zugrunde liegt. Aus der Masse des Zufälligen und Bedeutungsarmen wird das Typische und Bedeutungsreiche herausgeholt.

Von den Klassikern der deutschen Literatur ist das Problem reichlich besprochen worden. Der Briefwechsel Goethes und Schillers kommt immer wieder

auf die Unterscheidung des Wirklichen und des Wahren zurück und mit der Höchstschätzung des Wahren geht die Entwertung des Individuellen Hand in Hand. «Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch als er individuell ist», schreibt Schiller (1794), «jede Empfindungsweise ist um so viel weniger notwendig und rein menschlich als sie einem bestimmten Subjekt eigentümlich ist.» Ob dieser extreme Ausdruck vom klassischen Italien verstanden worden wäre, darf füglich bezweifelt werden, aber man kann sich nicht darüber täuschen, daß das Vergnügen an der bunten Welt der Individuen mit dem 15. Jahrhundert aufhört. Das Individuelle verschwindet nicht, aber es tritt zurück gegen ein Allgemeineres, das nicht unmittelbar einen bestimmten Menschen mit seinen zufälligen Eigenschaften gibt, sondern einen auf das Typische hin gereinigten Charakter. Das erste große Beispiel liefert Lionardos Abendmahl mit jenen Apostelköpfen, von denen Goethe mit Recht sagt, es seien nicht mehr einzelne Personen (wie früher), sondern sie repräsentierten Klassen von Menschen.

Das Bildnis bleibt natürlich an das Individuum gebunden und trotzdem ist der klassische Porträtkopf in einem ähnlichen Sinn zur Gattungsform erhoben. Die Gefahr für die Kunst liegt nahe, dabei ins Leere zu entarten. Aber das Geheimnis der großen Meister ist eben im entschieden Individuellen das Typische zu zeigen. (Wo Mommsen von Caesar spricht, nennt er es ein Unaussprechliches, wie hier Norm und Individuum verbunden seien.)

Auch von der Architektur gilt ein Gleiches. Nach Vasaris Aussage liegt die Überlegenheit der «klassischen» Architektur der Renaissance gegenüber der primitiven darin, daß für die verschiedenen Ordnungen des Dorischen, Ionischen usw. jetzt die letzten, das heißt gattungsmäßig reinen Formen gefunden worden seien. Bei aller Gesetzmäßigkeit erstarrt die Klassik aber nie zum Schema, sondern behält in der allgemein gültigen Form den Atemzug eines bestimmten persönlichen Lebens.

Von einem Absterben oder wenigstens Abbleichen des Interesses am Individuellen zu sprechen im 16. Jahrhundert ginge zu weit. Es braucht keine Verarmung in dem Verlangen nach den typischen Grundformen zu liegen, im Gegenteil, es kann einen gewaltigen neuen Reichtum bedeuten. Michelangelo ist der größte unter den Menschenbildnern im klassischen Sinn. Er ist allerdings auch derjenige, der für die Aufgabe des Porträts fast gar keine Teilnahme mehr aufzubringen imstande war.

2. «Alles Poetische muß rhythmisch behandelt werden.» In diesem Satz Goethes (aus dem Briefwechsel mit Schiller) heißt «poetisch» das Allgemeinmenschliche und indem Goethe hier für die klassischen Stoffe die gebundene Form verlangt, spricht er etwas aus, was auch für die italienische Klassik Geltung hat.

Die Apostel auf Lionardos Abendmahl in ihrer typisierten Gestalt fordern

Das klassische Historienbild: Tizian, Ermordung des Petrus Martyr (verbrannt)
Stich des B. G. Fontana, 16. Jahrhundert.

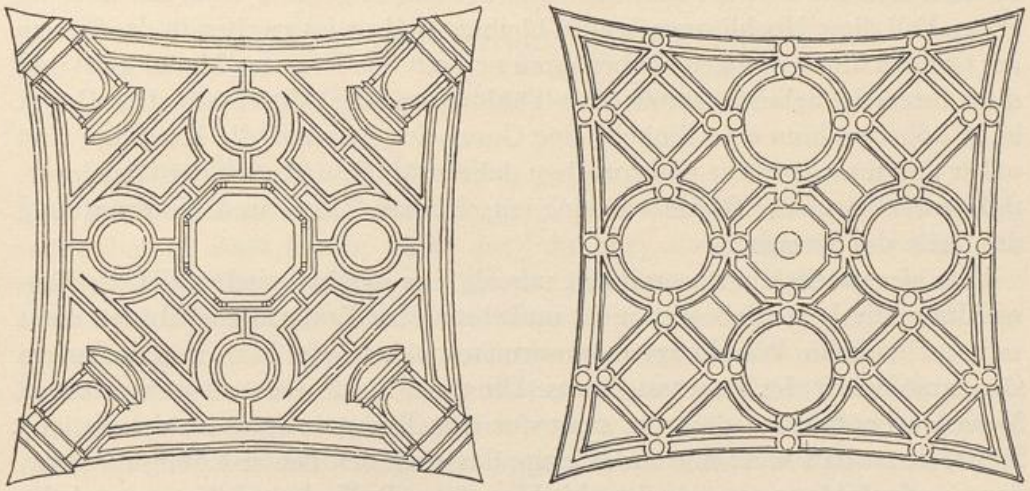
Im Akzessorischen hat sich der Stecher dem Gemälde gegenüber
die üblichen Freiheiten genommen.

die strenge Komposition; das klassische Bildnis fordert die architektonische Bildform; eine bewegte Historie wie Tizians Ermordung des Petrus Martyr ist nicht das Abbild einer Szene der Wirklichkeit: jede Figur ist einzeln der schönen Linie unterworfen und damit in den großen Rhythmus des Ganzen eingespannt. Wir nennen das eine unwirkliche Darstellung, es ist anzunehmen, daß die Wahrheit der Szene für die Zeitgenossen Tizians dadurch nicht beeinträchtigt wurde. Sie haben jedenfalls eine solche «ideale» Behandlung als wahrer empfunden als eine mehr naturalistische Behandlung es hätte sein können. Man opferte nicht das Charakteristische dem Schönen, sondern in der gehobenen Sprache der Darstellung hat überhaupt erst die hohe Auffassung vom Vorgang zum Ausdruck kommen können. Und das ist dann doch noch etwas anderes, als wenn später die französische Klassik vom sterbenden Helden das «mourir éloquemment» (Taine) auf der Bühne verlangt.

3. Die Schönheit der Renaissance ist eine plastische Schönheit. Das klassische Bedürfnis nach einer letzten Vollendung muß also nach bestimmten Maßen und Proportionsharmonien suchen, die so wirken, daß man sich bei ihnen als einer absoluten und notwendigen Schönheit beruhigen kann. Ihre Legitimation haben sie nicht in einer willkürlichen Übereinkunft, sondern in der Rationalität der Natur. Die Theorie mag sich um bestimmte Formeln bemühen, für die Praxis entscheidet mehr ein Ahnen als ein Wissen: «una certa idea», wie Raffael sagt, eine gewisse Vorstellung vom Schönen, die der Künstler in seinem Geiste trägt und die mit der Idee des Schönen in der Natur identisch ist.

Das Dürerwort: «Die Kunst steckt in der Natur» ist ein recht klassisches Bekenntnis. Es soll nicht heißen: halte dich an die Natur, wie sie ist, sie hat tausend Schönheiten, die mehr wert sind als willkürliche Einbildungen unserer Phantasie, der Sinn ist vielmehr der: Die gesetzliche Schönheit – und das ist hier die Bedeutung des Wortes «Kunst» – ist in der Natur verankert. Aber eben nicht jeder ist imstande, sie «herauszureißen». Das hätte auch Lionardo sagen können.

Die Spekulation des italienischen Idealismus geht aber weiter. In der Schönheit des Gesetzlichen haben wir Gott zu verehren. Irdisches und Überirdisches stehen in unmittelbarer Berührung miteinander. In welcher Art und in welchem Maß die Renaissance ein Göttliches in der letzten Schönheit empfunden hat, läßt sich wohl nie ausmachen, für uns mag es genügen, uns an den bloßen Begriff der Vollkommenheit zu halten, als einer allen Willkür enthobenen, notwendigen, «reinen» Form. Der Glaube an ein solches Vollkommenes gehört primär zur Physiognomie jeder Klassik. Er schwebt aber nicht über dem Menschen als eine unerreichbare Idee, sondern ist etwas Faßbares, etwas, was sich auf der Erde verwirklichen läßt, leicht, ohne gewaltsames Ringen. Insofern ist die Weltanschauung der Klassik eine durchaus optimistische. Die Beglückung klas-



Zwei Beispiele von Gewölbeeinteilungen.

sischer Schönheit aber möchte am unmittelbarsten in der Architektur zu erleben sein.

* * *

In meiner eingangs erwähnten «Klassischen Kunst» von 1899 war der Versuch gemacht worden, die Darstellung nach Personen zu ergänzen mit einer Darstellung des Stils in systematischer Form: Gesinnung – Schönheit – Bildform. Gesinnung und Schönheit gehen natürlicherweise zusammen, die Aussonderung einer eigenen, von Gesinnung und Schönheit relativ unabhängigen «Bildform» konnte auffallen und hat schon damals einigen Anstoß erregt: ob es wirklich angängig sei, Schönheit und Bildform zu trennen? Auf dem genannten Naumburger Kongreß zur Bestimmung des Klassischen in der Antike ist dann neuerdings dieses Verfahren von berufener Seite (Schweitzer) als ein Eingriff in die Einheit des Kunstwerks getadelt worden: klassischer Stil sei das Produkt einer bestimmten geschichtlichen Lage und könne nur im Zusammenhang des gesamten geistigen Lebens behandelt werden. Einverstanden! Auch für mich ist das Problem des Klassischen ein historisches Problem. Das soll uns aber nicht hindern, dem Auge zu geben, was des Auges ist und an eine spezifische Entwicklung der Formphantasie zu glauben.

Versuchen wir an einem bestimmten Beispiel uns deutlich zu machen: die Einteilung von zwei Deckengewölben der Renaissance. Das Chorgewölbe von S. M. del Popolo in Rom und das Gewölbe der Camera della Segnatura. Überflüssig zu sagen, welches das frühere und welches das spätere ist. Die Elemente beiderseits sind die gleichen: ein mittleres Achteck wird umschlossen von vier

Kreisen und die Zwickel sind mit einer Hochform gefüllt. Während aber im ersten Fall diese Hochformen isoliert bleiben, sind sie im zweiten in das System des Ganzen hineingezogen, sie berühren sich mit den Kreisen (Medaillons) und diese ihrerseits nehmen unmittelbar Fühlung mit der Mittelform. Das Ganze ist in höherem Sinn eine Einheit, eine Ganzheit geworden, die Kontraste sind näher zusammengerückt und sprechen daher stärker, und statt der Gleichwertigkeit der Elemente finden wir eine entschiedene Über- und Unterordnung der Teile des Systems.

Was hier geschehen ist, erscheint uns als eine psychologisch-rationelle Entwicklung, die Folge ließe sich nicht umkehren. Zur Erklärung wird man nicht weltanschauliche Wandlungen heranrufen müssen, sie liegt in der innern Gesetzmäßigkeit des Phantasielebens. Die neue Form aber, etwas wesentlich Neues gegenüber der alten, ist nicht nur eine Reizsteigerung im dekorativen Sinne, sie enthält nicht nur das Prinzip, das auch den neuen Konfigurationen der Gnadenbilder zugrunde liegt bis hinauf zur Raffaelschen Sixtina und der Madonna delle arpie des Andrea del Sarto (im Gegensatz zu dem primitiven Nebeneinander der Quattrocentisten), sondern sie ist auch das, was im Formgefüge eines Kopfes, eines Körpers von der Hochrenaissance gesehn wird. Das ist mir ein Begriff der «Bildform», der innern Form. Gewiß läßt sich äußere und innere Form nicht reinlich scheiden, sie bleiben immer ineinander verzahnt und sondern sich nicht wie Schale und Füllung, aber wenn wir in der vorigen Darlegung der Motive des Klassischen darauf verzichtet haben, die zwei Betrachtungsarten auseinander zu halten, so ist es doch offensichtlich etwas Verschiedenes, ob ich von der großen Gebärde, von Maß und Ruhe, von dem Verlangen nach dem Vollkommenen spreche oder von dem zusammenfassenden Sehen, von der Entwicklung des Gefühls für Ganzheiten und für die höhern Stufen von Klarheit.

Darüber können die Meinungen nicht auseinandergehen, wohl aber über das Verhältnis, in dem die zwei Reihen von Begriffen zueinander stehen. Sollte man sich aber wirklich unter Fachgenossen über eine so wesentliche Frage nicht verständigen können? Vielleicht meinen wir gar nichts Verschiedenes. Im Verlauf der Naumburger Tagung hat der führende Archäologe (Schweitzer) ein Wort fallen lassen, das durchaus geeignet scheint, eine Brücke zu bilden. «Die klassische Kunst», heißt es dort, «entsteht aus dem Zusammenwirken eines von den tiefsten geistigen Kräften genährten bildnerischen Triebes mit dem historischen Traditionsstoff.» Es käme dann nur darauf an zu sagen, was «nähren» heißen soll und was «Bildtrieb» ist.

GOETHES ITALIENISCHE REISE

Rede an der Goethetagung in Weimar (1926)

Meine Damen und Herren!

Darf ich Sie zunächst auf einen Augenblick an den Sitz der preußischen Gesandtschaft in Rom führen. Es ist das Jahr 1817. Gesandter ist Niebuhr, der römische Historiker, als Gäste sind geladen jene deutschen Künstler, die damals eben an den Josephsgeschichten der Casa Bartholdy malten (jetzt in Berlin) und damit eine neue Epoche der Malerei einzuleiten berufen schienen; an ihrer Spitze Peter Cornelius. Man kam zusammen, um gemeinsam zu lesen. Heute handelte es sich um eine literarische Novität: Goethes «Italienische Reise». (Man erinnere sich, daß Goethe die Papiere seiner Reise erst lange nachher redigiert und zum Druck gebracht hat; er war fast siebzigjährig, als die zwei ersten Bücher erschienen, 1816/17, und er war über 80, als der Abschluß, der «Zweite römische Aufenthalt», herauskam.) Kein Publikum der Welt konnte empfänglicher sein für diese Lektüre. Die alte Bewunderung für den Dichter verband sich hier mit dem gemeinsamen Interesse an Italien und dem großen Thema der Kunst. Aber merkwürdig: die Wirkung blieb aus. Man fand sich enttäuscht. Gewisse schildernde Szenen wie der Schiffergesang in Venedig hatten zwar nicht verfehlt, einen tiefen Eindruck zu hinterlassen; aber dann nahm Cornelius das Wort, um zu sagen, wie tief es ihn bekümmere, daß Goethe Italien so gesehen habe, daß er so ganz und gar nicht das Ehrwürdige an sich habe herankommen lassen, aber das Mittelmäßige lobe. Entweder habe sein Herz nie geschlagen oder er habe es gewaltsam zugekniffen. Und alle jammerten über den Simson, der seine Locken im Weimarer Hofleben verloren habe.

Wir sind über diese Vorgänge genau unterrichtet. Niebuhr schreibt davon als von einer wichtigen Angelegenheit an Savigny. Man merkt, wie das Gespräch dann weiter ging. Es wird Goethe nachgerechnet, was er alles in Italien nicht gesehen hat: Giotto und die Fresken der Arenakapelle in Padua, die keuschen Primitiven der Frührenaissance in Venedig und Florenz usw. Es wird ihm vorgeworfen, daß er die Kunst überhaupt zu isoliert aufgefaßt habe, zu formalistisch, und Niebuhr schließt mit der Bemerkung, daß sich eben Kunst schlechterdings nicht trennen lasse von Religion und von den andern großen geschichtlichen Mächten. Auch der wissenschaftlich Ungebildete, wie gerade die Gegenwart beweise, sei sich dieses Zusammenhangs bewußt.

Gedankengänge, wie sie dieser Kritik zugrunde liegen, waren in Deutschland nichts Neues. Seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts melden sie sich. Aber auch außerhalb Deutschlands sind sie da. Es ist ein merkwürdiges Zusammen-

treffen, daß gleichzeitig mit Goethes «Italienischer Reise» in Frankreich Stendhals Geschichte der italienischen Malerei erschien. Stendhal gibt Goethe nichts nach an leidenschaftlicher Liebe für Italien und an verehrungsvoller Bewunderung der antiken Kunst, aber er faßt das Problem anders. Italienische Malerei ist ihm zunächst Malerei der Italiener, also eines fremden Volkes. Aus den besondern zeitlichen und lokalen Bedingungen muß man sie zu verstehn versuchen. Und was die Antike anbetrifft, so ist es wohl wahr, daß sie allen gefällt; aber was allen gefällt, kann keinem recht gefallen. In jedem Fall sei es lächerlich, im Norden mit griechischen Säulen bauen zu wollen. Wir sind keine Griechen, und unser Himmel ist nicht der südliche Himmel.

Nun wird man Goethe schwerlich nachsagen können, daß er unempfindlich gewesen wäre für den Zusammenhang der Kunst mit Land und Leuten – wie oft spricht er davon! –, aber das ist gewiß: als er nach Italien ging, suchte er nicht das Lokal-Italienische, sondern «die große wahre Kunst».

Von den Nazarenern aber und ihrer Vorliebe für das Primitive trennte ihn eine andere Auffassung von Wert und Würde des Menschen. Das große edle Dasein, das er ahnte, verlangte nach der reifen vollendeten Form, und das Unentwickelte, Unfreie konnte ihn nur als Durchgangsstadium interessieren.

Er war Historiker genug, um jede Erscheinung im Zusammenhang des Werdens aufzufassen und nicht als ein Vereinzeltes, und wenn es Niebuhr schien, es fehle ihm der Sinn für Kulturzusammenhänge, so wäre es wohl richtiger zu sagen, daß er die Aufmerksamkeit zuerst auf das Spezifische der bildenden Kunst gerichtet wissen wollte und daß er mißtrauisch war gegen eine Kunst, die den Nachdruck auf Naturell und Gesinnung legte, wo doch erst die bildliche Gestaltungskraft, die Fähigkeit, in sinnlich bedeutsamen Formen sich auszusprechen, den Künstler ausmache. Aus Heinrich Meyers Abhandlung über die neudeutsche, religiös-patriotische Kunst, die mit der «Italienischen Reise» gleichzeitig gedruckt wurde, kann man gut ersehen, wie Goethe seinen Kritikern geantwortet haben würde, und der Mangel an unmittelbarem Verhältnis zur Natur ist ja gerade der Punkt, an dem die versprechendsten Begabungen damals scheiterten, freilich nicht nur bei den Neudeutschen.

Goethe spricht von dem Bildungsresultat seiner italienischen Reise in dem doppelten Sinn, daß es zwar eine völlige Wiedergeburt gewesen sei und daß niemand glauben solle, Rom bedeute nur eine Ergänzung und Ausfüllung eines Besitzes, den man schon mitbringe; andrerseits aber will es ihm vorkommen, er treffe überall nur auf Bestätigung dessen, was er schon wußte, und das Schlußwort: in Rom habe ich mich selbst gefunden, heißt doch nichts anderes, als daß er sich seiner eigentlichen Natur bewußt geworden sei und von ihr Besitz ergriffen habe. Der römische Goethe ist aber für uns der klassische Goethe.

Versucht man nun, diese klassische Einstellung auf bestimmte Begriffe zu

bringen, so muß man wohl anfangen mit dem Begriff des reinen Schauens, mit jenem Bedürfnis, die Welt rein und vollständig von der anschaulichen Seite her zu fassen. Nicht als ob die sinnliche Erfassung der Dinge mit dem Auge etwas Neues für Goethe bedeutet hätte; aber wenn er schon mit dem bestimmten Entschluß reist, sein Auge zu prüfen, ob es «licht, rein und hell» sei, so glaubt man eine wachsende Lust des Schauens in dem «formreichen» Italien zu beobachten. Er bemüht sich, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Er möchte unter Ausschaltung von allen Spielen der Phantasie «das Auge allein Licht sein lassen» und die Bilder der Welt «klar, ganz und lauter» in die Seele aufnehmen, wodurch der Geist von selber sich «reinigt und bestimmt». Dieses reine Schauen, lange geübt, im Verlauf der Reise zur Vollkommenheit gebracht, gibt ihm eine beglückende «Klarheit und Ruhe». Das Ich schweigt. Er hat sich gewöhnt, die Erscheinungen objektiv aufzufassen, nicht über die Dinge zu sprechen, sondern die Dinge selbst sprechen zu lassen.

Was Niebuhr tadelte, daß ihm auch eine Dogenprozession in Venedig nichts als ein oberflächliches Schauspiel gewesen sei und daß die Imago alter Größe ihn unberührt gelassen habe, geht gerade auf diese bewußte Entäußerung von allen Assoziationen zurück, auf den festen Willen, jetzt nur noch das zu sehn, was da ist, und nicht, was man sich allenfalls noch dazu denken könnte. Es ist dieselbe Selbstdisziplin, die ihn an historischen Stätten veranlaßt, den geologischen und landschaftlichen Blick zu benutzen, um «Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken».

Auf solche Art sind die erschöpfenden Schilderungen Neapels und der «Römische Carneval» möglich geworden. Das Wichtige aber ist, daß ihm auch die höchste Poesie an diese einfache Sachlichkeit gebunden zu sein schien. Das Poetische bei Homer ist nicht das Imaginative, sondern das rein aufgefaßte Wirkliche. Er ist gar nicht willkürlich in seinen Erfindungen, sondern gibt nur das Natürliche, dieses aber allerdings mit einer «Reinheit und Innigkeit, daß man erschrickt».

Und nun wird es Goethe klar: darin liegt überhaupt der Unterschied zwischen den Alten und den Neueren: sie geben die bloße Existenz, wir gewöhnlich den Effekt; sie schildern das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich usw. Schon bei Mantegna am Anfang der Reise hatte er die «sichere Gegenwart» wohltätig empfunden, und er gibt ihm das Lob, daß ihm das «Effektklügelnde» fehle (ein Urteil, das auch ein Nazarener ausgesprochen haben könnte); später wird ihm diese Abwesenheit aller Effektrechnung zum allgemeinen Merkmal des Klassischen. Vollendete Kunst ist vollendete Sachlichkeit. Homer ist darin nicht anders als die antiken Bildhauer. Beide aber besaßen neben der Kenntnis der Natur noch etwas anderes: den sicheren Begriff von dem, was sich darstellen läßt und wie es dargestellt werden muß. Und dies führt uns auf etwas Weiteres, auf den Begriff der Form.

«Form» bezieht sich immer auf den Zusammenhang der Teile in einem Ganzen. Man weiß, wie Goethe in Italien anfing, strengere Forderungen an diesen Zusammenhang zu machen. Der freie Rhythmus einer poetischen Prosa wird ersetzt durch den bestimmteren Rhythmus des Verses. In diesem Sinn wird die «Iphigenie» umgearbeitet und dann der «Tasso». Indem er die Form habe vorwalten und den (bestimmteren) Rhythmus habe eintreten lassen, sagt er bei dieser Gelegenheit, sei das Nebelhafte und Weichliche von selber verschwunden.

Es ist schwer zu sagen, welche Eindrücke dieses Formbedürfnis gefördert und gestärkt haben. Italien ist dem Norden gegenüber immer das Land der strengeren Form gewesen. Einen ersten jubelnden Ausbruch über den Wert der Form finden wir bei Goethe aber nicht angesichts eines Kunstwerks, sondern angesichts eines Naturproduktes: eines Seetiers am Lido. «Was ist doch ein Lebendiges für ein köstlich herrliches Ding! Wie abgemessen in seinem Zustand, wie wahr, wie seiend!» (das letzte Wort unterstrichen). Es ist derselbe Eindruck, den er später vor dem antiken Tempel von Assisi in das Wort preßt: «So ganz!» das heißt so einheitlich geschlossen in sich. Entscheidend aber ist die Einsicht, daß in der strengen (organischen) Form eben die Garantie des Lebens liegt, daß Form nicht etwas von außen Übergestülptes bedeutet, sondern das sichtbar gewordene Leben selbst. Das Formlose hat keine Existenz und das Lockere nur eine schwache: je strenger gebunden die Teile sind, um so mehr «Sein» ist in dem Geschöpf. Die Alten sind auch darin unübertrefflich.

Und wie in der Natur, so ist auch bei ihnen das Schema nie ein starres und von vornherein determiniertes, sondern besitzt eine glückliche Beweglichkeit, so daß sich die Gestalt eines Tempels zum Beispiel nach der Umgebung, nach der Funktion im Raum jedesmal neu bestimmt. «Dieses ist eben der alten Künstler Wesen, daß sie wie die Natur sich überall zu finden wußten und doch etwas Wahres, etwas Lebendiges hervorzubringen wußten.» Sie bleiben immer natürlich und immer groß im Natürlichen.

«Groß im Natürlichen!» Das ist das Dritte. Wie die Strenge der Form im Natürlichen gegeben ist, so ist auch das Große, nach dem wir verlangen, nicht außerhalb des Natürlichen zu suchen, sondern es steckt in der Natur. «Wie freut es mich, daß ich mein Leben dem Wahren gewidmet habe, da es mir nun so leicht wird, zum Großen überzugehen, das nur der höchste reinste Punkt des Wahren ist.» Was keine wahre Existenz in sich hat, kann nie groß werden. Nur aus dem Natürlichen läßt sich das Große entwickeln. Beispiel und Beweis ist die klassische Architektur und ihr Gegensatz: die nordische Gotik. Jene ist eine zweite Natur, diese ist das Willkürliche und damit von vornherein totgeboren. Das Fragment eines antiken Tempelgebälks genügt, um eine Ahnung von reinem großen Dasein zu geben. «Das ist freilich etwas anderes als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Zier-

weise, etwas anderes als unsere Tabakspfeifen-Säulen, spitze Türmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun Gott sei Dank auf ewig los!» Unter den Neuern aber ist es Palladio, der wie kein zweiter in seinem Werke sinnlicherweise die Idee des großen Menschen uns nahe bringt. Palladio habe ihm den Weg zu aller Kunst *und zum Leben* geöffnet.

Nicht nur die klassische Architektur, alle hohe Kunst wollte Goethe als eine zweite Natur aufgefaßt wissen, von Menschen hervorgebracht nach allgemeinen ewigen Gesetzen. In dem Aufsatz über «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil» von 1788 (unmittelbar nach der italienischen Reise geschrieben) nimmt der Stil die oberste Stelle ein: gemeint ist eine Kunstweise, wo das Persönliche des Schöpfers sozusagen ausgeschaltet ist und nur die reinen Ideen der Natur Gestalt gewonnen haben. Es ist, was er schon im antiken Rom ahnte: «Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.» Kunstwerke dieser letzten Vollkommenheit auch nur zu betrachten, ist eine große Glückseligkeit. Was einen Palladio oder Raffael so bedeutend macht, ist eben, daß auch an ihnen kein Haarbreit Willkürliches war: «nur daß sie die Grenzen und Gesetze ihrer Kunst im höchsten Grade kannten und mit Leichtigkeit sich darin bewegten, sie ausübten, macht sie groß.»

Damit ist die Wendung zum Typischen in der Kunst besiegelt. Das Einmalige, Bloß-Individuelle, der Sonderfall verliert an Interesse. In allem Einzelnen soll das Allgemeine durchleuchten. «Die Gestalt dieser Welt vergeht. Ich möchte mich nur noch mit den bleibenden Verhältnissen beschäftigen.»

Die griechische Gestaltenwelt ist der bewunderungswürdige Versuch, die Naturformen des Menschenlebens festzulegen und den Kreis des Möglichen vollständig zu runden.

Alle Einstellung auf das Typische in der Welt wird auch eine Einstellung auf durchgehende Einheit sein, auf ein bindendes Gesetz. Was Goethe in Italien als die gesetzliche Organisation der Pflanzen aufgegangen ist, ist die Intuition der einen gleichen Bildungsform, die auch noch die entferntesten und scheinbar unvergleichlichsten Gebilde unter sich verbinden soll. Es war ihm von vornherein selbstverständlich, daß eine solche Betrachtungsweise auf alles Lebendige anzuwenden wäre, und auch die Kunst war ihm in ihrer Entwicklung ein solches Lebendiges. Nichts scheint ihm bei Winckelmann einen stärkeren Eindruck gemacht zu haben als die Auffassung der Stilgeschichte als einer natürlichen Entwicklung. Was aber dort nur sehr vag ausgesprochen ist, gewinnt jetzt bestimmte Gestalt. Goethe wollte die Entwicklung der Kunstformen in den großen Formbildungsprozeß der Natur eingebettet wissen. Gewisse Sätze der «Metamorphose der Pflanzen» haben ihre genaue Parallele in der Kunstgeschichte. Wenn dort von der Umbildung des Unvollkommenen ins Vollkommene gesagt ist, daß die Teile, ursprünglich koordiniert und einander ähnlich, sich differen-

zierten und in das Verhältnis von Über- und Unterordnung träten, so kann dies jeder Kunsthistoriker annehmen, ohne den Vorwurf riskieren zu müssen, die Geistesgeschichte der Naturwissenschaft auszuliefern. Auch das ist noch Geschichte, freilich nicht die ganze Geschichte und jedenfalls von einer andern Art, als wie Niebuhr sie sich dachte und wie er bei Goethe sie entbehrte.

So ungefähr sind die Grundlagen der römischen Bildung Goethes beschaffen. Immer wieder kommt das tiefe Glücksgefühl zum Ausdruck, das den Besitz dieser Bildung und seinen täglichen Neuerwerb begleitete. «Eine stille wache Seligkeit» nennt er seinen Zustand, wobei der Akzent nicht überhört werden darf, der gerade auf dem Begriff «wach» liegt. Alle Klassik ist Kunst der Aktivität, und der klassischen Klarheit und Strenge widerspricht grundsätzlich jedes Sichgehenlassen und jeder Rauschgenuß. «Ich bin ein Mann, der von der Mühe lebt», konnte Goethe ohne Übertreibung von sich sagen, und wem das Herz in Italien erst beim Wein aufgeht, der dürfte sich nicht auf ihn berufen. «Ich lebe sehr diät und halte mich ruhig, damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen», ist von Anfang an seine Reisemaxime.

Wenn nun diese Geistes- und Seelenhaltung offenbar etwas Einheitliches darstellt und in allen Punkten auf eine geschlossene Kunst- und Weltanschauung hindeutet, so ist es für den Historiker doch ein Bedürfnis, dem Fall das Vereinzelte zu nehmen und ihn womöglich mit etwas Verwandtem zusammenzubringen. Es fehlt nicht an Analogien. Die gewichtigste ist wohl die, die die Geschichte Albrecht Dürers aufweist. Im ungefähr gleichen Lebensalter hat Dürer seine große, eigentliche italienische Reise (er war früher schon einmal in Italien gewesen), von ungefähr gleicher Dauer, angetreten, und obwohl diese Reise zu ganz anderer Zeit, am Anfang des 16. Jahrhunderts, stattfand, ist die Einstellung zu Italien und das Resultat doch von überraschend ähnlicher Art. Die Klarheit des Sehens war auch für Dürer der oberste Begriff. Es drängte ihn, über die mehr nur andeutende, mit bloß suggestiven Mitteln arbeitende deutsche Zeichnung zu erschöpfender Sachaufklärung zu gelangen, und wie die Italiener Gestalt und Raum behandelten, erschien ihm musterhaft. Auch er gewinnt dann in Italien die Vorstellung von der Würde der strengeren Form. Jetzt entstehen jene Kompositionen, wo alles nach tektonischer Regel an seinem Platze steht, eine Gesetzlichkeit, die den Italienern natürlich ist, von den Deutschen aber leicht als Zwang empfunden wird. Auch Dürer nimmt in Italien die Wendung zum Typischen und sucht nicht nur die Proportionen der einzelnen Formcharaktere festzulegen, sondern ergeht sich in den gleichen Spekulationen wie Goethe, wenn er das eine durchgehende Bildungsgesetz aufsucht, das auch noch die entferntesten Gestalten zusammenhält und trägt. Ob es sich um Pflanzen handle oder um die Varietäten der menschlichen Figur – die grundsätzliche Einstellung ist dieselbe, und es klingt fast bis aufs Wort übereinstimmend, wenn

es bei Dürer heißt: «Es ist eine große Vergleichung zu finden zwischen ungleichen Dingen.» Auch darf erwähnt werden, daß solche Spekulationen nicht ein Zeitvertreib waren, der neben der Kunst herging. Sie standen im Zentrum seiner Interessen und haben ihn jedenfalls ebenso glücklich gemacht wie Goethe seine morphologischen Forschungen.

Mitten auf der Reise nach Rom ist in Goethe einmal die Erinnerung an Dürer aufgestiegen: er habe in München ein paar Stücke gesehen «von unglaublicher Großheit». Es können damit nur die großen Münchener Apostelbilder gemeint sein, Beispiele jener steigernden, typenschaffenden Kunst, die über das Wirkliche hinausgeht, ohne den Grund der Natur zu verlassen. «Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur», war Dürers Glaubenssatz geworden, wobei wir unter Kunst die gesetzmäßige Schönheit zu verstehen haben. Ist das etwas anderes als Goethes Überzeugung, daß nur aus dem Natürlichen sich Schönheit und Größe entwickeln lassen und alles Willkürliche und bloß Eingebildete tot bleiben müsse?

Aber wie? Wenn nun diese zwei großen Deutschen ihre Klassizität in Italien, an italienischer Kunst gewonnen haben, hat man dann nicht Ursache, diesem Produkt das größte Mißtrauen entgegenzubringen, als einem Gewächs, das eben nicht auf unserm Boden gewachsen ist? An der Italianität der Begriffe, die das Klassische ausmachen, kann kein Zweifel sein. Nicht nur in den eigentlich klassischen Perioden, stets hat Italien, verglichen mit dem Norden, eine mehr oder weniger klassische Stimmung. Die «lateinische» Klarheit so gut wie die gemessene Form ist nie ganz verdunkelt worden. Dem nordischen Individualismus gegenüber berührt uns italienische Kunst immer so, als ob sie mehr auf das Typische abgestellt gewesen wäre. Jene Spekulationen über die Einheit des Bildungsgesetzes in den organischen Wesen, sie sind schon einem Lionardo und Leon Battista Alberti vertraut. Und wie sehr die Kunst Italiens im Natürlichen verankert ist, beweist allein die Tatsache, daß die Gotik hier nie eigentlich hat Fuß fassen können, geschweige denn, daß das Land imstande gewesen wäre, einen solchen Stil zu erzeugen. Umgekehrt hat im Norden das gotische Grundgefühl kaum je ganz aufgehört lebendig zu sein.

Man hätte also immerhin Anlaß, nach der Legitimität des Klassischen bei uns zu fragen. Es gibt Leute, die sie bestreiten. Aber sollte es wirklich möglich gewesen sein, daß ohne innere Affinität Italien jene große Anziehungskraft auf uns ausgeübt hätte? Sollte es nicht auch hier gelten: «Wär' nicht das Auge sonnenhaft –?» Bei Goethe so gut wie bei Dürer läßt sich nachweisen, daß die Organe für das «Italienische» sich schon im Norden ausgebildet hatten. Es muß sich also doch wohl um etwas handeln, das allgemeiner Natur und nicht auf Italien beschränkt ist.

Und blickt man näher zu, so ist es ja gar nicht auf ein Herübernehmen fer-

tiger italienischer Kunst abgesehen. Wenigstens ist dieser Klassizismus immer rasch abgestorben bei uns. Dem rechten Meister hat sich das italienische Gut unter den Händen von selber in etwas anderes verwandelt. Der deutsche Klassizismus geht aus einem Gegensatz hervor, den der Süden gar nicht so kennt, und er behält diesen Gegensatz dauernd als Wirkungsfolie neben sich. Nenne man ihn romantisch oder wie immer, genug, es ist das Andere, dem gegenüber Italien uns, aber eben nur uns, als die Erlösung ins Klare, Gestaltete, Ewige, als die Welt der reinen Formen erscheint. Auch uns ist klassische Vollendung als eine Verheißung gegeben. Nicht unfaßbar, aber doch ein Ideal, das nur auf Augenblicke zu realisieren ist. Immer wieder werden wir zurücktauchen in unser Element des Werdenden und Unendlich-Vielfältigen und als das Eigentliche das verehren, was gar nicht in Gestalt und geschlossene Form eingehen kann. Auch im klassischsten Werk wird die deutsche Kunst nicht verleugnen, daß ihre Wurzeln aus solchen Tiefen Nahrung ziehen.

Ich darf das nicht weiter ausführen. Aber es ist wesentlich, sich zu vergegenwärtigen, was es heißt, daß der Dichter der «Iphigenie» und des «Tasso» eben auch der Dichter des «Götz» und des «Werther» gewesen ist und in Rom auch unklassischer Stimmung zugänglich blieb und daß der «italienisierende» Dürer vorher die Apokalypse und das Rasenstück gezeichnet hat und dann neben der intensivsten Bemühung um italienische Form doch gleichzeitig einer ganz unitalienischen Vision wie dem «Hieronymus im Gehäus» Gestalt geben konnte. Erst aus dem Gegensatz des Andern zieht unsere klassische Kunst ihre Kraft.

Wir reisen heute anders als Goethe und sind stolz darauf, daß wir der Kunst in allen ihren Äußerungen gerecht zu werden gelernt haben. Giotto ist uns ebenso genießbar wie die gelöste Kunst des Bernini und die weit ausladende Gebärde des Barock, wir schwärmen für den feinen Naturalismus der Quattrocentisten und bewundern gleichzeitig die abstrakte Schönheit altchristlicher Mosaiken, wir schätzen Palladio und Bramante, aber wir möchten die geheimnisvollere Architektur von San Marco nicht missen, wo Goethe einfach lachte, oder den fremdartigen Zauber des Doms von Monreale, den er auch nur anzuführen nicht der Mühe wert fand. Wir sehen anders und anderes, umfassender, historischer – aber eine Wiedergeburt aus dem Geist des Klassischen, wie sie Goethe erlebt hat, wird sich so nebenher schwerlich bewerkstelligen lassen.

Und doch hat Italien auch für uns nicht aufgehört, das Land der Menschlichkeit zu sein. Es bleibt noch immer etwas anderes, nach Italien zu reisen, als eine Reise nach Spanien, Frankreich oder England zu machen. Auch dort gibt es Kunst, große Kunst, aber jene Erneuerung des ganzen, nicht nur des ästhetischen Menschen, jene Ahnung einer vollendeten Humanität, wie sie Goethe erschöpfend mit den Worten kennzeichnete (die nicht in die Schlußredaktion übergegangen sind): «Die Seele quillt auf, der Mensch fühlt eine Art von Ver-

klärung seiner selbst, ein Gefühl von freierm Leben, höherer Existenz, Leichtigkeit und Grazie», sie wird immer an den italischen Boden gebunden bleiben.

Heimat freilich kann uns Italien nicht sein. Wir können immer nur eine Reise nach Italien machen, und der Weg wird dann enden in jenem Land des Klassischen, das nicht jenseits der Berge liegt, sondern in unserer Seele ... Das Himmelreich ist in euch!

DER «KLASSISCHE» BÖCKLIN (ODYSSEUS UND KALYPSO)

Es gibt vielleicht ein Dutzend Bilder im Basler Museum, die jeder Besucher im Gedächtnis behält. Wie sich dieses Dutzend zusammensetzt, darüber mögen die Meinungen auseinandergehen, aber Böcklins Odysseus und Kalypso gehört ganz gewiß dazu. Die ragende blaue Rückenfigur des Mannes, der, hochstehend, der Ferne zugewandt ist; die sitzende Frau mit aufgestütztem Arm, in stummem Verlangen nach ihm sich umblickend; ein kirschroter Teppich als einzige Kontrastfarbe zu dem Blau; die dunklen Blöcke und Uferfelsen, neben denen vom Himmel wenig und vom Meer fast nichts zu sehen ist, das alles ist so einfach, so klar und bestimmt gegeben – ein Mindestmaß von Mitteln auf ein Höchstmaß von Wirkung gebracht –, daß es von jedem sofort aufgefaßt wird und der Erinnerung sich dauernd einprägt. Das Bild hat klassischen Charakter. Entstanden ist es 1883 in Florenz. Der Maler war damals sechsundfünfzigjährig.

Böcklin kannte seinen Homer genau; aber es ist nicht die homerische Szene, die er hier gibt. Es ist nicht der Odysseus, der auf den Steinen am Ufer sitzt, Tag für Tag, und dem im Gedanken an die unerreichbare Heimat unablässig die Tränen über die Backen laufen; es ist nicht dieser Zustand eines hilflosen Jammers, in dem auch Kalypso noch den Helden trifft, als sie kommt, ihm die Freilassung zu verkündigen. Früher einmal, 1869, da hatte Böcklin das durch den Text gegebene Motiv aufgegriffen, in der Einzelfigur eines sitzenden Odysseus, der jammernd die Arme gegen das Meer ausstreckt. Jetzt nimmt er den Dulder mehr von der heroischen Seite, stehend, zusammengefaßt, eine starre Figur mit geringfügigen Ausladungen. Kalypso ihrerseits aber ist ebenso wenig homerisch. Sie sitzt und hält eine Leier neben sich; aber der Blick hängt an dem abgewendeten Manne, den sie liebt: ein empfindsames Motiv, das im Umkreis der Möglichkeiten der Erzählung Homers nicht unterzubringen ist.

Die Situation, die somit einen Dauercharakter erhalten hat, ist in lauter Formkontrasten gestaltet (Richtungskontraste: Stehfigur–Sitzfigur; Tonkontraste: dunkle Figur vor hell, helle Figur vor dunkel; Farbkontraste: das kalte Blau – das brennende Rot) und die einzelnen Formelemente haben eine eigentümliche

Schärfung erhalten: die Senkrechte des Odysseus wirkt mit fast architektonischem Nachdruck und das Rot des Teppichs scheint einen letzten Grad von Sättigung und Leuchtkraft zu besitzen, über den hinaus eine Steigerung gar nicht mehr möglich ist.

Neben dem roten Teppich und dem blauen Mantel des Odysseus ist alle andere Farbe gelöscht. Das Gestein ein neutrales Braun, der Himmel grau und auch das Meer grau. Das Meer? – ja, es ist da, aber man sieht es kaum. Es ergibt eine stärkere Wirkung, wenn die Phantasie sich die Weite erschließen muß, als wenn dem Auge wirklich eine große Fläche gezeigt wird. Und die Reduktion der Farbe auf ein Grau, das mit dem Himmel zusammengeht, entspricht besser der Gesamtstimmung als der Sonderreiz eines lachenden blauen Wasserspiegels. (Auf dieselbe Überlegung ist bekanntlich auch Feuerbach bei seiner zweiten Iphigenie – mehr als zehn Jahre früher – gekommen; auch dort ist ein ursprünglich weites blaues Wasser zum schmalen grauen Streifen geworden.)

Merkwürdig dann, wie schaubar das Ganze ist. Das Gegenständliche ist ja wohl auf wenige Motive verinfacht und im Gegensatz zu Homer, der die Insel als üppigen Garten schildert, zeigt die Landschaft nichts als Sand und ödes Gestein. Allein das Auslassen alles dessen, was nicht unbedingt zum Thema gehört, die stoffliche Vereinfachung, würde diese Schaubarkeit noch nicht erklären, so wenig wie die Beschränkung der Form auf ein großes Thema: es kommt eine besondere Führung des Auges hinzu, eine Führung, auf die wohl immer einigermaßen Bedacht genommen worden ist, die aber hier so stark sich auswirkt, daß sie als eigentümliche und wohltuende Eigenschaft des Bildes jedem Beschauer fühlbar werden muß. Der Gang des Felsens mit der langen Schräglinie der Spalte im Stein leitet auf Odysseus hin, der, an sich unbeträchtlich, durch ein System begleitender Vertikalen gestützt und herausgehoben wird. Mit dem großen Bogen des Höhleneingangs ist dafür gesorgt, daß Kalypso das nötige optische Gewicht im Bilde bekommt, und ihre Lage ist in dem Blockgeschiebe vorn vorbereitet. Das sind alles Hilfen für das Auge, ganz unaufdringlich vorgebracht. Wie diskret ist das Licht, das im Mittelgrund am Fels aufleuchtet, und die Blickbahn des Odysseus, die Tiefenbewegung ins Bild hinein verstärkt!

Das künstlerisch Entscheidende aber liegt im Gesamtgefüge: daß der Zusammenhang der Teile und ihr Verhältnis zum Rahmen so zwingend sei, daß das Ganze unmittelbar als ein Ganzes, als eine lebendige Einheit empfunden werde. Das Publikum ist auf diese Betrachtungsweise meist am wenigsten eingestellt, für den Künstler ist es die nächstliegende. Durch die Strenge der Gestaltung im großen wird das Bild erst zum Bild und gewinnt aller Natur gegenüber seinen selbständigen Wert. Es gibt hier verschiedene Grade. Welche Stufe auf der

Böcklin, Odysseus und Kalypso.

Qualitätsskala für unser Bild zu beanspruchen wäre, wird man nicht exakt bestimmen können, aber bei Vergleichungen wenigstens ahnen. Am leichtesten zu demonstrieren ist das Verhältnis von Figur und Landschaft, freilich nur ein Teilproblem. Die klassische Komposition läßt die Figur als einen tragenden Pfeiler des Ganzen erscheinen, der auf die begleitende Landschaft ebenso notwendig angewiesen ist wie die Landschaft auf ihn. Ein schroffes Gegenbeispiel zum Odysseusbild wäre die höchst populäre («graue») Villa am Meer, wo die von Böcklin Iphigenie genannte Trauerfigur am Ufer völlig zusammenhanglos im Bilde steht. Aber auch ein Petrarca wirkt im Verhältnis von Figur und Landschaft noch unsicher.

Man weiß, daß der Odysseus zeitlich zusammengehört mit Bildern wie der Toteninsel, dem Gotenzug, dem Opferhain, dem Abenteurer. Sie weisen alle die gleichen Merkmale auf und bilden eine Gruppe, die sich von der Villa am Meer, dem Petrarca, den Emmausbildern – um nur weniges Bekanntes zu zitieren – so wesentlich unterscheidet, daß man füglich von einem neuen Stil, von einem zweiten Böcklin reden darf. Übergänge sind vorhanden. Seit der Mitte der siebziger Jahre wird die neue Richtung deutlicher erkennbar. Möge man im vierten Band des Schmidschen Böcklinwerkes nachlesen, was er darüber sagt.

Eine männlich-kräftigere Empfindung, im Jubel wie im Schmerz, im Profanen wie im Sakralen. Durchbruch zum Aktiven, Willensmäßigen, Heldischen; vor allem aber ein neues Verhältnis zum Elementaren der Natur; das ist das Wesentlichste. Die Wirklichkeit an sich gewinnt eine andere Bedeutung. Es bedarf nicht der malerischen Effekte, der atmosphärischen Verschleierung, der sogenannten poetischen Motive – die Positivität der Existenz wird zur primären künstlerischen Angelegenheit. Jeder Stein, jeder Zweig, jeder Baumstamm hat jetzt eine gesteigerte Intensität des Seins. Daran schließt sich das Weitere: Vereinfachung und Konzentration, Klarheit und Entschiedenheit des Ausdrucks in Form und Farbe, Bedürfnis nach strengem Bildbau; Stiltendenzen, die man nicht anders bezeichnen kann als «dem Klassischen zugeneigt». Darüber also ist keine weitere Verständigung nötig.

Aber nun – wie erklärt sich die Wandlung? Sagt man sich: Das ist eben der Mann von fünfzig Jahren, so klingt das wohl banal, ist aber ein unumgänglicher Hinweis. Die Jahreszeiten des Lebens haben gerade bei schöpferischen Naturen durchaus ihren eigenen Charakter, und es ließe sich an manchen Beispielen zeigen, daß es eine Klassizität der mittleren Jahre gibt. Der Fall Böcklin gehört dazu. Auch lokale Umstände wie die Niederlassung des Malers in Florenz (seit 1874) mögen mitbestimmend gewesen sein. Aber all das zugegeben: wenn es gilt, das Phänomen verständlich zu machen, wird man zunächst es aus seiner Isoliertheit herauszunehmen versuchen und also in der zeitgenössischen Künstlerwelt nach analogen Erscheinungen sich umsehen. Und da ist nun der Gleichklang nicht zu überhören zwischen den eben formulierten Begriffen und den Problemen, die der zehn Jahre jüngere Hans von Marées sich gestellt hat.

Böcklin und Marées – man denkt zuerst an die unüberbrückbare Verschiedenheit der zwei Menschen, aber augenfällige Verwandtschaften sind doch auch da, und eine enge persönliche Beziehung gerade in den entscheidenden Jahren ist nachweisbar.

Sie waren in Florenz zusammen 1874/75. Als dann Marées nach Rom verzogen war, kam er doch zur Hochzeit von Clara Böcklin wieder her und wohnte bei Böcklin. Im folgenden Jahre (1876) verabreden sie sich zu einem Aufenthalt in Perugia (der sogar jedes Jahr hätte wiederholt werden sollen). Von besonderer Wichtigkeit aber ist ein Besuch Böcklins in Rom, 1879, und ein anschließendes längeres Zusammensein auf Ischia. Marées war sich eines tiefgehenden Unterschieds wohl bewußt und hatte von Anfang an mit seiner Kritik nicht zurückgehalten, aber gelegentlich nennt er Böcklin doch «den hervorragendsten der jetzt lebenden deutschen Maler» (Brief an den Bruder vom 10. November 1877). Dieser natürlich wird seinerseits Marées gegenüber Vorbehalte auch gemacht haben, doch beweist er eine Empfänglichkeit für die besondern Werte

der Maréesschen Kunst, die kaum begreiflich wäre, wenn nicht verwandte Strebungen bei ihm selbst von Anfang an vorhanden gewesen wären.

Einen Höhepunkt scheint die bewundernde Anerkennung erreicht zu haben, als Fiedler anfangs 1879 die «Lebensalter» Marées' (jetzt in Berlin) nach Florenz gebracht hatte. Es ist ein besonders auffällig tektonisch konstruiertes Bild, recht starr für unser Gefühl. Böcklin aber schrieb daraufhin einen begeisterten Brief an den Autor, über den Marées seinem Bruder berichtet (1. Mai 1879): «... Böcklin setzte sich gleich hin mir schriftlich zu gratulieren und vor allen Dingen zuzugeben, daß ich recht habe, indem ich alles, was nicht zum Zweck führe, bei Seite schiebe. Mein Bild habe ihn ergriffen, wie das ihm nur bei den besten Kunstwerken, die er überhaupt gesehen, geschehen sei, usw.» Bei Flörke («Zehn Jahre mit Böcklin») lebt die Kunde von einem solchen Briefe weiter; er wird aber dort fälschlich auf die «Hesperiden» bezogen. Diese Hesperiden hat Böcklin allerdings auch zu Gesicht bekommen (in einer ersten, nicht mehr existierenden Fassung), damals als er Marées in Rom in sein Atelier begleiten durfte. Er brauchte ihm aber eben deswegen nicht zu *schreiben* darüber. Einen deutlichen Nachklang des Eindrucks darf man in dem Frühlingsbild des Zürcher Kunsthauses erkennen (von 1880), mit den stehenden Nymphen im lichten Gehölz. Die Hauptfigur wiederholt sogar direkt in dem eingestützten Arm, wo sich die Hand mit der Rückseite an die Hüfte legt, ein Motiv der Hesperiden.

Was Böcklin angezogen hat? Ich wiederhole: es sind die Dinge, die schon bei der Analyse seines eignen «klassischen» Stils zur Sprache kommen mußten, nur haben sie bei Marées eine entschlossenere, einseitigere, monumentalere Ausbildung erhalten. Für ihn war die «plastische Positivität» das Grundlegende, und er kritisierte auch einen Künstler wie Feuerbach mit dem Einwurf: er fange viel zu weit oben an, mit dem Ausdruck, wo erst die Gestalt nach ihren elementaren Momenten aufzubauen gewesen wäre. Was das für Marées heißt, kann man heute am besten in München ermessen, wenn man in der Galerie des 19. Jahrhunderts plötzlich auf die gewaltige Wucht und Klarheit seiner Figurenbilder trifft. Diese Wirkung wäre aber nicht erreicht, wenn den Gestalten nicht eine Gesamtökonomie zu Hilfe käme, die jede Form an ihrem Ort als notwendig erscheinen läßt. Ein Vertrauter des Meisters wie Hildebrand sah darin geradezu das Hauptsächliche des künstlerischen Verdienstes von Marées, das, was der zeitgenössischen Kunst am meisten fehlte. «Es ist immer die Rolle, die das Einzelding in der Gesamtheit spielt, die er meisterhaft erkannt und festgehalten hat ...» «Die Situation, die architektonische Harmonie war für ihn das Wesentliche.» (Brief an Fiedler vom 2. Mai 1888.) In der strengen Zusammenfassung der Teile zu einem Ganzen ist er jedenfalls einzig. Der «klassische» Böcklin verfolgt ähnliche Ziele, aber sein architektonisches Gefühl ist auch in den geschlossensten Bildern immer etwas laxer. Er hätte sich selbst aufgeben müssen, wenn

es anders gewesen wäre. Auch das Odysseusbild mit den weitgetrennten Figuren würde die Maréesschule nicht ganz gebilligt haben. Gelegentlich aber ist ja die Zügelhaltung Böcklins wirklich locker. So erklärt sich das harte Wort Fiedlers, der nach einem Besuch im Zürcher Atelier Böcklins an Hildebrand schrieb: «– Gegen Marées sind seine künstlerischen Bestrebungen doch nicht recht ernst zu nehmen» (Brief vom 23. Februar 1888). Man darf das Urteil nicht absolutieren.

Noch ein Tatbestand könnte zum Beweis einer künstlerischen Verwandtschaft Böcklins mit Marées geltend gemacht werden: daß beide vom beweglichen Tafelbild zum mauerfesten, raumgebundenen Wandbild vorzustoßen begehrten. Beiden ist die Gelegenheit einmal gegeben worden – dem einen in Basel, dem andern in Neapel – beiden kam sie zu früh. Als Marées der Maler der Hesperiden geworden war, mußte er neue Forderungen an monumentale Malerei stellen, und Böcklin ist über die Fresken im alten Basler Museum ebenfalls hinausgewachsen, sonst hätte er nicht unser Odysseusbild malen können. Wenn irgend einmal, so wäre er jetzt für große Wandkunst innerlich vorbereitet gewesen. Ein neuer Auftrag schien damals wirklich an ihn heranzukommen (von Breslau her), hat sich dann aber wieder verflüchtigt.

Das Thema von Odysseus und Kalypso ist einmal in Deutschland als Wandbild gestaltet worden, von Friedrich Preller, in der Folge der Weimarer Odysseelandschaften (als Einzelbild bei Schack in München). Preller war fast um ein Vierteljahrhundert älter als Böcklin, aber er hat die Komposition im gleichen Lebensalter entworfen (die Kartons 1860/61, die Malereien 1865/68). Von einer Klassizität der reifen Jahre ist hier nichts zu bemerken. Es ist alles anders als bei Böcklin, aber ein Vergleich ist eben deswegen lehrreich. Jedermann sieht, daß hier nicht das Wandbild, sondern das kleine Tafelbild jene innere Größe besitzt, die wir monumental nennen. Versucht man über das Wesen dieser Größe sich Rechenschaft zu geben, so wird man freilich mit den allgemeinen Begriffen von klassischem Stil nicht auskommen, sondern letzten Endes auf den Wurf des Motivs, auf den thematischen Einfall im sinnlichen und im geistigen Sinne sich hingewiesen fühlen, der aus den Tiefen einer großen Persönlichkeit als etwas Einmaliges und nicht weiter Ableitbares aufgestiegen ist.

KRITISCHE KUNSTGESCHICHTE

Das Wort Kritik bezieht sich hier nicht auf Echtheitsprobleme und nicht auf Qualitätsprobleme, sondern ist in dem Sinne gebraucht, wie Kant von einer Kritik der reinen Vernunft spricht, wo er deren Bloßlegung meint. Kunstwerke so zu sehn und zu interpretieren, wie es ihrem ursprünglichen Sinne entspricht, ist zwar scheinbar eine Selbstverständlichkeit, aber jede Nachprüfung wird zeigen, daß die Forderung leichter gestellt als erfüllt werden kann. Wir erliegen beständig der Versuchung, aus unserm zeitlich gebundenen Geschmack heraus zu urteilen und aus unserm Verstand von Darstellung heraus alte Darstellungen zu interpretieren. Von den hier angezogenen Beispielen sind nun freilich nicht alle neuesten Datums, man hat entschieden Fortschritte gemacht und es hat sich eine communis opinio in den wesentlichen Punkten gebildet, aber die begangenen Fehler können noch immer lehrreich sein. Meine frühern Aufsätze in der Zeitschrift für bildende Kunst (1894/95 und 1915) unter dem Titel «Wie man Skulpturen aufnehmen soll?» sind hier nicht mitabgedruckt.

Dagegen wurden zwei Aufsätze angeschlossen über das Rechts und Links im Bilde, wovon der erste einer Festschrift für meinen Münchner Kollegen Wolters (1928) entnommen ist. Das Thema scheint zwar in diesen Zusammenhang nicht hineinzugehören, aber die Schärfung des Sinnes für die Bedeutung des Rechts und Links, mit andern Worten die Frage: ob Bilder umkehrbar sind, nötigt doch auch zu einer Besinnung auf den künstlerischen Tatbestand, und in dem zweiten Artikel über Raffaels Teppiche gewinnt das Problem eine unmittelbar praktische Bedeutung, indem auf das Unzulässige hingewiesen wird, Raffaels künstlerische Absicht mit den berühmten Kartonzeichnungen gleichzusetzen (Belvedere 1930).

Endlich kommt noch, in ausführlicherer Darstellung, ein Einzelfall von Interpretation zur Sprache: Dürers Melancholie (Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1923). Der springende Punkt ist auch hier, daß die Richtigkeit der Deutung nicht nur dadurch bedingt ist, das Gedankengut zu kennen, das für Dürer in Frage stand, sondern daß man sich auch Rechenschaft geben muß, was an Darstellungsmöglichkeiten um 1514 generell vorhanden war. Nach meiner Meinung muß ein «Doppelausdruck» – trüb und schöpferisch –, wie er von uns so gern in Dürer's Melancholie hineingelegt wird, grundsätzlich ausgeschlossen bleiben. Sie ist in der Stimmung ganz eindeutig.

ÜBER ABBILDUNGEN UND DEUTUNGEN

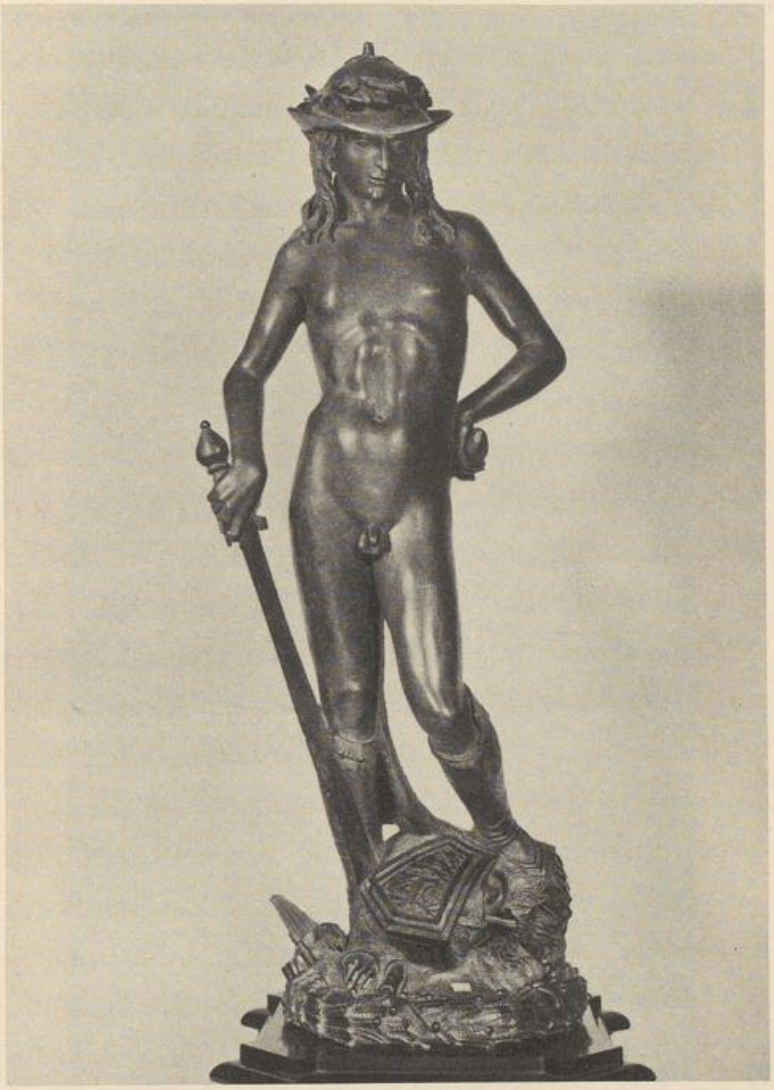
1. Es wird immer eine bemerkenswerte Tatsache bleiben, wie lange es gedauert hat, bis das Gesetz der Frontalität in der Plastik der italienischen Renaissance Anerkennung gefunden hat. Eine Figur wie der Bronzedavid des Donatello – man sollte meinen, es hätte nie übersehn werden können, daß nur in der planen Ansicht die Proportionen, die hier so wesentlich sind, ihre Geltung gewinnen und daß nur in der genauen Ansicht von vorn die Silhouette der Figur in geschlossener Schönheit und Klarheit sich vollendet. Aber den Photographen schien früher nur das interessant, was der Frontansicht auswich und wo die Figur ein bißchen von der Seite her aufgenommen war. Selbst eine gepflegte Publikation wie die große Toskanaskulptur von Bode-Bruckmann erfüllt noch nicht die natürlichen Forderungen.

An ebenso bekannter Stelle, beim David des Verrocchio, wiederholt sich das Gleiche. Erst ganz allmählig ist die Melodie des Umrisses entdeckt worden, den die ältern Aufnahmen beharrlich uns vorenthalten haben. Wie dann in der klassischen Epoche der «Reliefcharakter» der Figuren trotz größerer Freiheit in der objektiven Bewegung sich nicht nur behauptet, sondern noch verstärkt und wie erst der Barock zur bewußt-unfixierten Ansicht übergeht, soll hier nicht weiter dargelegt werden. Was wir sagen wollen, ist das, daß die Verpflichtung auf Frontansicht auch für Aufnahmen alter nordischer Plastik besteht, auch wenn sie nicht auf Silhouettenwirkung im italienischen Sinne angelegt sind. Ich nehme an, daß unter Fachleuten keine Meinungsverschiedenheit mehr darüber besteht, aber die Lässigkeit im Geltenlassen auch ungenügender Aufnahmen ist groß und das Abbildungsmaterial in den landläufigen Bilderbüchern, wie sie bis vor kurzem herausgegeben wurden, verlangt weitgehend nach Revision und Ersetzung. Nicht die bessere Aufnahme soll an Stelle der schlechteren treten, sondern die richtige an Stelle der falschen und irreführenden.

Zwei beliebig gegriffene Beispiele: Die Breslauer Maria aus dem früheren und die Dangolsheimer Maria (Berlin) aus dem späteren 15. Jahrhundert.

Die Schönheit dort liegt offenbar in dem Faltengehänge der rechten Seite, in dem Rhythmus der Kurvenfolge, die mit der Schrägstellung des Kopfes harmonisch zusammengeht. In den Steilfalten der andern Seite klingt ein Gegenthema an, aber die undulierenden Saumlinien sorgen dafür, daß die Einheitlichkeit der Bewegung nicht übersehn werden kann. Es bleibt ein Begleitmotiv. Jedenfalls müssen aber die zwei Seiten gleichmäßig zur Erscheinung kommen.

In der Schrägansicht ist das Wirkungsverhältnis gestört. Das Hauptmotiv ist verkümmert und das Nebenmotiv macht sich zu stark geltend. Man mag sagen, das habe auch einen Reiz, und als Rundfigur ist das Stück gelegentlich gewiß



Donatello, David (Bronze).

auch so gesehn worden, aber es ist eben nicht die typische Erscheinung. Wenn es eines weitern Beweises bedürfte, so wäre er darin zu suchen, daß die Schlagkraft der Kopfneigung mit den zwei gleichmäßig rahmenden Linien des Kopftuchs in gleicher Weise unwirksam geworden ist. Beim Kind ist es ebenso, und die reichende Hand der Maria wirkt hier nicht nur schwächer, sondern gibt sich in einer Verkürzung, die ganz außerhalb der Formvorstellungen der Zeit liegt.

Maria mit Kind. Breslau. (Schrägansicht).

Bei der Dangolsheimer Maria dasselbe Schauspiel, daß jede Preisgabe der Frontansicht eine empfindliche Einbuße bedeutet: an Stelle von Klarheit und Wohllaut tritt chaotische Zerklüftung. Das mittlere Motiv des am Saum hochgenommenen Mantels mit den Brechungen über dem Knie wird sofort unverständlich und die Musik der Formbegegnungen im ganzen geht verloren. Zeichnerisch möge man sich klar machen, wie allein schon die Deutlichkeit des Kindes gelitten hat. Eine solche Erscheinung löst sich nicht auf in der Anschauung des 15. Jahrhunderts. Dabei wollen wir nicht leugnen, daß das reiche Gefält

Maria mit Kind.

Breslau. (Frontansicht).

auch von der Seite packende Anblicke gewährt, Anblicke, auf die der Künstler gewiß auch gerechnet hat, aber sie dürfen doch erst neben, nicht an Stelle der primären Frontansicht abgebildet werden.

Das sind zwei vereinzelte kleine Beispiele für eine Sache, deren Bedeutung weit über den Zeitraum des 15. Jahrhunderts hinausgeht. Natürlich läßt sich die Frage der Ansicht nicht trennen von der Frage der Beleuchtung. Auch hier herrschte früher die reine Willkür. «Erlaubt ist, was gefällt.» Man ist jetzt überzeugt, daß aus den streng plastischen Naumburger Stifterfiguren keine Nacht-

Dangolsheimer Maria. Berlin. (Schrägansicht).

stücke gemacht werden dürfen, aber wie kommt es, daß da, wo wir in zeitgenössischen Stichen und Malereien nach Skulpturen die deutlichste Aussage haben, wie solche Sachen einmal gesehn worden sind, wie kommt es, daß moderne Abbildungen doch nur selten einen gleichen Eindruck machen? Der Wert der Aussage wird am größten da sein, wo Zeichner und Plastiker identisch sind. Wir können uns nicht versagen, den Stich einer Maria von Veit Stoß hier abzubilden. Das ist der Stil des 16. Jahrhunderts: Die neuen großen führenden Linien und die neue Rechnung mit hell und dunkel in weit ausgebreiteten zu-

Dangolsheimer Maria. Berlin. (Frontansicht).

sammenfassenden Maßen, die, bedeutend an sich, der plastischen Hauptform doch durchaus sich unterordnen. So möchte man alles abgebildet haben aus jener großen Zeit. Es ist da noch viel Gold zutage zu fördern. Wie gerne sähe man zum Beispiel den Versuch erneuert, aus Leinbergers grandioser Maria in Landshut das Letzte, Eigentlichste herauszuholen. Es würde sich lohnen. Typisch niederbayerisch ist diese Frau in Wahrheit unsere Sixtinische Madonna.

«Hell und dunkel in weitausgebreiteten zusammenfassenden Massen, die, bedeutend an sich, der plastischen Hauptform doch mehr oder weniger sich

unterordnen» – das ist der Charakter der Lichtführung im Heroenzeitalter des 16. Jahrhunderts, die kleinformige Plastik des 15. Jahrhunderts rechnet auch mit Lichtreizen und die Photographen haben sich das nicht entgehn lassen, aber wenn man den zeitgenössischen Stechern und Malern glauben will, so wäre der Effekt eines selbstständigen Lebens der Helligkeiten und Dunkelheiten durchaus zu vermeiden. Beide halten sich im wesentlichen an die Einzelformen und die Tonstufen liegen noch nicht sehr weit auseinander.

Was die Lichtführung in der italienischen Renaissance anbelangt, so sind in einem der obengenannten Aufsätze der Zeitschrift für bildende Kunst (1915) einige Beobachtungen zusammengestellt worden.

Zum weitern wichtigen Problem der Isolierung der Figur oder ihrer Verflechtung mit dekorativem Rahmenwerk sei es erlaubt, aus meinem Buch: «Italien und das deutsche Formgefühl» hier ein paar Sätze zu wiederholen. Es ist dort davon die Rede, wie die wundervollen Figuren Riemenschneiders in Würzburg, Adam und Eva (1493), für ihre originale Wirkung durchaus auf die alten Konsolen und Baldachine angewiesen sind und daß ihnen diese nicht willkürlich vorenthalten werden dürften. «Bei wie vielen Figuren aber, die jetzt unverständlich in den Museen herumstehn, wären ähnliche Ergänzungen zu machen! Das Gefühl für die originalen Ensemblewirkungen hat sich fast ganz verloren. Auch in den Abbildungen wird mit einseitigem Interesse das Figürliche aus dem Zusammenhang herausgebrochen, selbst wo das alte Ganze noch vorhanden ist.»

«Übrigens gibt es auch für die Malerei ein verwandtes Problem. Was uns so selbstverständlich vorkommt, der Begriff der in sich begrenzten Bildtafel, ist für die deutsche Kunst erst allmählig gewonnen worden. Die Galerien geben da nicht ganz zuverlässige Auskunft. Abgesehn von dem Auseinandernehmen von Bildersystemen, die als Gesamteindruck beurteilt sein wollen[1], wie es bei den großen Altarwerken der Fall ist, ist am einzelnen Bild viel altes Maßwerk entfernt worden. (Die Bilder des Marienlebens in München zum Beispiel vom sogenannten Meister des Marienlebens haben Maßwerk gehabt und gewinnen außerordentlich, wenn man die Ecken wieder füllt: die Komposition rechnet damit.)»

2. Sonderbar: Auch für die Interpretation alter Kunst gibt es noch nicht überall ein einheitliches Verfahren. Man sollte denken, daß wenigstens in einfachen Fällen wie bei Donatellos Bronzedavid oder Michelangelos Moses ein Meinungsunterschied nicht bestünde. Und doch ist dem so. Die Differenz liegt darin, daß der uns geläufige Begriff des historischen Moments auch auf Figuren der Renaissance übertragen wird. Der David soll eine bestimmte Situation aus

[1] Das willkürlich isolierte und einzeln gerahmte Bild bekommt dann oft geradezu etwas Hinkendes.

Veit Stoß, Maria mit Kind.

der Folge des Ablaufs seiner Geschichte zum Inhalt haben: es ist der David nach der Tat, sagt man, denn der Goliathkopf liegt ihm zu Füßen; sein Blick soll sogar auf diesen Kopf gerichtet sein, woraus man dann Schlüsse auf die Gedanken zieht, die den Knaben in diesem Augenblick bewegen mögen. Die andere Deutung aber steht auf dem Boden, daß wir es hier überhaupt nicht mit der Darstellung eines vorübergehenden Moments zu tun haben, sondern mit dem Bild des Siegerknabens David in bleibender Gestalt, dem der Kopf des Goliath nur

als Attribut beigeordnet ist, wie die Heiligen ihre Attribute haben, an denen man sie erkennt. Die Kopfneigung kann trotzdem demütige Bescheidenheit ausdrücken, sie gehört mit zum Charakter des jugendlichen Helden. Daß eine solche Erklärung die richtigere ist, braucht man nicht nur aus allgemeinen Erwägungen anzunehmen – das eine Motiv, daß dieser David den Stein ja noch in der Hand hält, beweist es. Sollte wirklich der Sieger *nach der Tat* gemeint sein, so müßte man dann schon glauben, er habe wie Wilhelm Tell einen «zweiten Pfeil» in Bereitschaft gehalten.

Wenn später Bernini den schleudernden David gibt, so ist darin der generelle Wandel in der Motivgeschichte ausgesprochen. Aber noch der David Michelangelos, so sehr er «geschichtlich» gefaßt zu sein und den Augenblick vor dem Kampf zu enthalten scheint, ist gewiß noch im alten zeitlosen Sinn konzipiert. Das Fehlen des Goliathkopfes mag hier auf zufällige äußere Gründe zurückgehn: was David in der Hand hält, ist jedenfalls keine gebrauchsfertige Schleuder.

Komplizierter liegt der Fall bei der Judith Donatellos, die mit gehobenem Schwert neben dem Leichnam des Holofernes steht, wobei die andere Hand einen Büschel der Haare des Opfers hält. Auf Justi hat diese Judith den Eindruck einer «Schlächtersfrau» gemacht. Mit Recht, wenn man die Gebärde als eine momentane deutet – das Abhacken des Kopfes vom toten Körper hat etwas Schlächtermäßiges –, aber wie ist es, wenn man das gehobene Schwert auch hier nur attributiv auffaßt? Die Frau tötet bekanntlich den Feind, indem sie ihm den Kopf abschlägt, hier ist er freilich schon tot und Judith tritt ihm auf das eine Handgelenk, aber es ist zuzugeben, daß das traditionelle (durch den biblischen Text gelieferte) Motiv des Haltens einer Haarsträhne *unsere* Vorstellung wieder stark nach der Seite einer erst sich vollziehenden Handlung lenkt, auch wenn man sich sagen muß, daß man in der Figur wenig von augenblicklicher Spannung spürt und das Kopfabhauen auf diese Art sich kaum praktizieren ließe. Scheinbar-Momentanes und Typisch-Bleibendes mischen sich in einer uns befremdenden Weise. Man wird aber auch sonst mit Übergangserscheinungen zu rechnen haben, wie in der Malerei Fälle von Einzelgestalten vorkommen, wo das Urteil schwankend bleiben kann, ob der zeitlose Heilige oder der Heilige im Martyrium dargestellt sei[1].

Aus der Hochrenaissance wird die Interpretation von Michelangelos Moses immer das stärkste Interesse wecken. Die Anschauung, daß hier nicht eine bloße Charakterfigur gemeint sei, sondern ein ganz bestimmter Moment aus

[1] Unsere Abbildung ist nicht ganz befriedigend. Der Photograph (Alinari) ist wieder der reinen Frontansicht ausgewichen, wie man am Untersatz kontrollieren kann. Dadurch verliert die Schwertbewegung an Kraft und die Funktion des linken Fußes (auf dem Handgelenk) wird undeutlich.

Donatello. Judith mit Holofernes.

dem Leben des Moses, der Moment nämlich, wo er vom Sinai herabsteigend die Verehrung des Goldenen Kalbes erblicke, ist von vielen, am eindrucksvollsten wohl durch Justi vertreten worden. Sie ist zwar von vornherein mit gewissen Schwierigkeiten verbunden: Warum sitzt Moses? (er war müde von der langen Bergwanderung, antwortet Justi) und wie kann man erraten, was den Anlaß zu seiner Erregung gegeben hat? Das Motiv der Erregung bleibt unsichtbar und läßt sich nicht als etwas Selbstverständliches ergänzen. Aber man ist immer gern bereit, einer Erklärung Gehör zu leihen, die die Figur in einen

dramatischen Zusammenhang bringt. Die Phantasie arbeitet dann weiter: im nächsten Moment wird der Gewaltige aufspringen, die Tafeln zerbrechen usw.

Man *kann* so interpretieren, ja, manchmal scheint das Motiv eine Interpretation der Art vielleicht geradezu zu fordern, die Frage ist nur, ob sie einer Vorstellungsform der Zeit entspricht. Ich vermag mich nicht davon zu überzeugen. «Moses, die Verehrung des goldenen Kalbes erblickend» – ist das nicht eine Fragestellung wie bei Piloty: «Columbus, Amerika entdeckend»? Daß es nötig sein soll, zum Verständnis der Figur eine ferne Szene heranzuziehn, die vom Beschauer überhaupt erst erraten werden muß, widerspricht dem Geist dieser Kunst ebensosehr wie die Vorstellung einer bloß augenblicklichen, vorübergehenden Situation. Das klassische Bildwerk ist etwas Geschlossenes, das in sich selbst sich erschöpft und vor dem auch die Frage nach dem Vorher und Nachher gar nicht gestellt zu werden braucht[1].

Ein Problem für sich ist die Frage, wie weit eine Darstellung auf den Beschauer direkt Bezug nimmt und damit also doch wohl aus ihrer Sphäre heraustritt. Man muß hier unterscheiden. Der nach außen gerichtete Blick ist beim Porträt etwas Selbstverständliches und selbst wenn er von einer Hand mit Redegebärde begleitet ist, braucht man noch nicht anzunehmen, daß der Beschauer sich angeredet fühlen soll. Das Bild eines redenden Mannes ist noch nicht ein Bild, das mit dem Beschauer reden will. Und wenn auf Lionardos Felsgrottenmadonna der weisende Engel aus dem Bild herausblickt oder wie auf Raffaels Sixtina eine Figur, der Papst Sixtus, empfehlend nach außen deutet, wird der Andächtige sich nicht persönlich gemeint glauben. Aber aus der spätern Kunst wird man sich wohl an Fälle erinnern, wo der Beschauer glauben muß, daß er unmittelbar angegangen werde. Es fällt mir kein bezeichnenderes Beispiel ein als der lachende Alte auf dem Bilde der «Trinker» des Velasquez, den sein Nebenmann auf etwas – auf uns? – aufmerksam macht. Ich würde nicht sagen, daß wir damit in die Bildsphäre hineingezogen werden, aber ein neuer Kontakt mit der Außenwelt liegt hier doch vor. Eine solche Bezugnahme auf einen passiven Beschauer ist aber immer noch etwas ganz anderes als wenn ein (unsichtbarer) Außenstehender ins Bild eingreift, derart, daß die Darstellung als Reaktion auf ihn erscheint.

Das klingt so seltsam, daß man wohl fragen kann: Gibt es das überhaupt? – Eines der berühmtesten Bilder Rembrandts, die Staalmeesters, wird so gedeu-

[1] Wie weit die erste Erklärung heutzutage noch Anhänger hat, vermag ich nicht zu beurteilen. Aber ein Gelehrter von der Autorität Dvoraks hat jedenfalls in allem noch gegenteilig geurteilt, nicht nur beim Moses, sondern auch beim David Donatellos. Auch glaubt er, in der Medicäerkapelle annehmen zu sollen, daß der eine der Herzöge auf die entfernt aufgestellte Sondergruppe der Madonna mit dem Kind hinblicke (!).

tet. Die Deutung stammt freilich erst aus dem 19. Jahrhundert. Burger-Thoré (Musées de la Hollande I. 1858) hat sie gefunden, aber andere haben sie gebilligt, vor allem der verdiente Geschichtsschreiber des holländischen Gruppenbildes, Riegl. Von Burger-Thoré, sagt dieser, sei zuerst die richtige Erklärung gegeben worden: daß eine unsichtbare Partei vorausgesetzt werden müsse, mit der die Staalmeesters verhandelten.

Tatsache ist, daß man es gar nicht besser machen könnte, wenn wirklich etwas Derartiges, sagen wir die Beantwortung einer Interpellation, verlangt gewesen wäre. Riegl geht noch weiter und glaubt zu sehn, daß die Herren zu gleicher Zeit sowohl auf die Worte des Vorsitzenden wie auf die Wirkung merken, die diese Worte bei der Partei hervorbringen. Aber ist das Bild ursprünglich wirklich so gelesen worden?

Da ist es nun wichtig zu wissen, daß es keine erstmalige Fragestellung war, sondern daß das Thema einer Kommissions- (Vorstands-) Sitzung seit Generationen behandelt wurde und daß Rembrandt sich durchaus in die Tradition hineinstellt. Riegl gibt das ohne weiteres zu. Wenn wir hier ein analoges Bild des Nik. Elias von 1628 abbilden, so ist das ein Stück, das also mehr als dreißig Jahre vorausliegt, aber im Materiellen durchaus mit Rembrandt zusammengeht. Es ist alles da: der Blick nach außen, als ob jemand dastünde, die Gebärden des Zeigens und Erklärens, als ob jemand auf diese Erklärung wartete. Nur fehlt noch der Zusammenhang: In «primitiver» Weise (das Porträtstück hat seine eigene Entwicklungsgeschichte) agiert jeder mehr oder weniger für sich und alle gleichzeitig. Aber Riegl verfährt ganz konsequent, wenn er auch hier schon eine Partei annimmt, an die sich die Anwesenden wenden. Wir lassen es auf sich beruhn, ob diese Annahme eine sachliche Berechtigung hat oder ob die «Kommission» nicht, wie es sonst üblich ist, für sich tagt, aber der Außenblick zwingt jedenfalls noch nicht, ein Gegenüber anzunehmen: er ist für ein Bildnis das Gegebene, und ebenso setzt keine der Gebärden einen gegenwärtigen Partner voraus: sie kommen so schon in Gruppenporträts vor, die ein Jahrhundert älter sind und wo, ohne einheitliche Situation, die Köpfe in zwei Reihn übereinander erscheinen.

Daß Rembrandt zu einer Darstellung kam, die so einheitlich ist und so gefüllt mit augenblicklichem Leben, daß es aussieht, als ob wir die Beantwortung einer (von unsichtbarer Seite her gestellten) Frage vor uns hätten, ist seine Genialität, er tritt damit motivisch nicht aus der Entwicklung heraus und die Staalmeesters sind zu ihrer Zeit sicher nicht anders verstanden worden als die frühern Regentenbilder, als Bildnisse nämlich, für deren Gebarung eine Motivierung in der Welt außerhalb des Bildes zu suchen unnötig ist. Und ist es nicht, als ob ein Bild etwas Unreines bekäme, wenn man eine unsichtbare und sachlich durchaus unbestimmte Gegenhandlung als notwendige Voraussetzung der

Nik. Elias, Regentenbild (1628).

sichtbaren Handlung annimmt? Im 19. Jahrhundert scheint man darüber allerdings anders gedacht zu haben.

Der Fall der Interpretation der Staalmeesters steht auch nicht vereinzelt da. Wenn Justi die «Meninas» des Velasquez als eine Szene faßt, die sich vor den Augen der königlichen Majestäten abspiele, während diese eben ihrem Maler Modell stünden, so beruht eine solche Auffassung auf denselben Grundsätzen. Wie kam Justi darauf? Die Herrschaften sind als ganz kleine Figuren im Spiegel an der Rückwand sichtbar. Daß das Gemälde, das der Maler – Velasquez – gerade in Arbeit hat, ein Porträt des Königs und der Königin sein soll, ist aber damit natürlich nicht erwiesen und hat auch wenig Wahrscheinlichkeit für sich (wir kennen kein solches Doppelbildnis und das Format der aufgestellten Leinwand dürfte von vornherein widersprechen), aber, abgesehn davon, entspricht eine solche Deutung überhaupt einer alten Bildform und müßten wir nicht froh sein, wenn uns die Vorstellung erspart bleibt, daß der reale Beschauer und eine bloß angenommene, mit der Darstellung aber sachlich zusammenhängende «Partei» sich den Platz vor dem Bilde streitig machen sollen? –

Rembrandt, Die Staalmeesters (1661).

3. Alle Wirkungen sind relativ. Dieselbe Form bedeutet nicht zu allen Zeiten das gleiche. Die Vertikale im Porträt der Klassik hat einen anderen Sinn als die Vertikale im Porträt der Primitiven. Hier ist sie die einzige Darstellungsform, dort hebt sie sich ab von anderen Möglichkeiten und gewinnt dadurch einen eigentümlichen Ausdruck.

Es gibt eine falsche Beleuchtung, wenn man ältere Kunst in den Lichtkreis späterer Epochen stellt. Die «Starrheit» archaischer Historienbilder darf nicht so beurteilt werden wie wenn die spätern Formmöglichkeiten damals auch schon bekannt gewesen wären. Uns mag etwas starr erscheinen, was den Zeitgenossen, die noch nicht vergleichen konnten, sicher nicht starr vorgekommen ist. Man kann immer nur das Zurückliegende oder mindestens Gleichzeitige zum Maßstab des Urteils nehmen, nicht das, was später gekommen ist.

Wenn das Dinge sind, die sich von selbst verstehn, so ist es doch nicht immer leicht, sich von unzulässigen Vergleichungen ganz frei zu halten und die Relativität aller Wirkungen richtig einzuschätzen. Ein Beispiel: Die Beurteilung des Zeitgefühls in der alten Kunst. Es ist uns natürlich, alles Geschehen als ein Fließendes uns vorzustellen, wo die Erscheinung von Moment zu Moment sich verändert und die Darstellung darauf angewiesen ist, in raschem Zugriff die

einmalige Gegenwart zu fassen. Alles Leben ist Bewegung und alle Bewegung ist ein Vorübergehendes. Von diesem Standpunkt aus gesehn erscheint uns die Kunst eines Lionardo oder eines Raffael fast wie zeitlos. Es ist wohl Bewegung dargestellt und oft sogar eine sehr heftige, aber diese Bewegung wirkt wie stillgestellt. Ist das die Folge einer Vergleichung mit spätern Entwicklungen? Haben die Zeitgenossen, die nur nach rückwärts vergleichen konnten, anders geurteilt? Verglichen mit Ghirlandajo hat Lionardos Abendmahl einst jedenfalls sehr bewegt gewirkt, sehr augenblicklich und voll Spannung. Und der Gottvater Michelangelos bei der Schöpfung von Sonne und Mond mag den Leuten wie ein Sturmwind vorgekommen sein. Also würde es sich überall nur um relative Werte handeln? Das ist nicht richtig. Gewiß, die Klassik hat eine Vorstellung von augenblicklichem Geschehn auch gehabt, aber Augenblick und Augenblick bedeuten nicht immer dasselbe. Es hat sich objektiv der Zeitbegriff im 17. Jahrhundert verfeinert, erst damals ist die Zuspitzung ins wirklich Momentane erfolgt, während das 16. Jahrhundert nur den *breiten* Moment kennt und – wenn man das Wort recht verstehn will – die voll ausgesprochene Handlung, die voll ausgesprochene Bewegung, die eben mit dem Eindruck eines gewissen Beharrens verbunden ist.

Diesen Unterschieden hat die Beschreibung Rechnung zu tragen. Es scheint mir, daß sie zwar theoretisch anerkannt werden, daß man in der Praxis aber nicht immer vermeidet, Szenen des ältern Typs mit Begriffen zu interpretieren, die einer spätern Entwicklungsstufe entnommen sind. Natürlich gibt es von Anfang an persönliche und nationale Verschiedenheiten. Correggio ist momentaner als Tizian und schon Donatello bekundet stellenweise ein moderneres Zeitgefühl als Lionardo oder Raffael. Den Italienern gegenüber sind es die Deutschen, die generell das Vorübergehende zu fassen versuchen, und die Schärfung des Augenblicks, wie wir sie im novellistischen Genrebild Hollands im 17. Jahrhundert finden, hat im Süden auch damals keine volle Analogie. Trotzdem wird man von einer allgemeinen Entwicklungstendenz, das Geschehen in eine Folge des Vorher und Nachher auseinanderzulegen, sprechen können, die mit einer neuen Empfindlichkeit für das Bloß-Momentane zusammengeht. Alle biblischen und profanen Szenen sind in diesem Sinne umredigiert worden. Neben Tizians Danaë, auch in der letzten Fassung (Wien), hat Rembrandts Danaë (Petersburg) eine Augenblicklichkeit und Spannung, die selbst einem Correggio noch nicht vorstellbar gewesen wäre. Freilich ist das Zeitgefühl Tizians in einem ganz andern Sachgefühl verankert und kann darum nicht ohne weiteres mit dem Zeitgefühl Rembrandts und seiner Zeitgenossen zusammengehalten werden, aber um so mehr hat man Anlaß, sich von der Übertragung neuerer Zeitbegriffe auf ältere Kunst zu hüten.

Wenn die weltbekannte Szene des Besuchs vom heiligen Antonius bei Paulus

auf dem Isenheimer Altar in einem sehr sorgfältig gearbeiteten Buche so beschrieben wird: «es ist der Augenblick dargestellt, wo sich die Beiden vor der Höhle niedergelassen haben, der Rabe herunterkommt und Paulus dem Antonius das Wunder erklärt», so ist materiell gegen eine solche Beschreibung natürlich nichts einzuwenden, aber sollte man es nicht vermeiden, hier von einem «Augenblick» zu sprechen und bei dem traditionellen Nebeneinandersitzen der zwei Greise die Vorstellung auf den vorausgegangenen Akt des Sich-Niederlassens zu lenken? Und wenn die Gebärden nach ihrem Sinn sich wohl im allgemeinen als bezugnehmend auf das Rabenwunder erklären lassen, so ist es eben für eine Kunst des breiten Moments charakteristisch, daß die Dargestellten beide gleichzeitig zu sprechen scheinen. Wie anders ist das Gespräch der zwei Heiligen – und alle Gespräche des 17. Jahrhunderts – bei Velasquez präzisiert (Madrid), daß der Vorgang in der Beschreibung durchaus auf einen Moment festgelegt werden kann.

Natürlich gibt es bei anderm Anlaß solche zeitlich eindeutigen Szenen auch im 16. Jahrhundert, es ist voll von Bewegung und auch die bloß flüchtige Bewegung fehlt nicht, aber die Grundvorstellung ist doch eine andere und darum muß man zurückhaltend sein mit Ausdrücken wie: – soeben ist er eingetreten, – im nächsten Augenblick wird das und das geschehn, und dergleichen. Die Spannung, die Frage nach dem Vorher und Nachher, bleibt für diese Kunst im Hintergrund.

Auch beim vorhin genannten Gottvater Michelangelos in der Schöpfung von Sonne und Mond verbindet sich ein Maximum von Bewegung doch mit dem Eindruck der fixierten, der vollendeten Handlung, ebenso wie man bei der Sibylla Libyca, deren Bewegung gewiß nur ganz kurz so dauern kann, nicht das Vorübergehende empfindet.

Die Beschreibung hat das zu berücksichtigen. Erst holländische Bilder des 17. Jahrhunderts messen mit der Uhr. Da gibt es Geschichten von völlig augenblicklicher Zuspitzung, die der modernen Sprache sehr gut liegen. Es braucht keine novellistische Szene zu sein, auch ein Schreibender, ein Lesender, eine Milch eingießende Frau wirken so, daß wir den Augenblick als Augenblick in einer unendlichen Reihe von Augenblicken empfinden. Warum? Im Motiv an sich liegt es nicht. Wir haben auch ältere Bilder mit Szenen des täglichen Lebens, ja, mit so flüchtigen Motiven wie das Bestreuen des Geschriebenen mit Sand eines ist, aber sie sind aus einer andern Vorstellung von Kunst hervorgegangen. Der geschlossene Umriß, die tektonische Ordnung wirken immer fixierend, mit dem Eindruck der Zeit verträgt sich nur der «zufällige» Umriß, die «offene» Form.

Läßt sich der Eindruck rekonstruieren, den die Zeitgenossen gehabt haben? Es wird immer eine Schwierigkeit bleiben, die objektive Entwicklung im Zeit-

gefühl und das Bloß-Relative der Wirkungen gegeneinander zu verrechnen, aber ein ungefähres Urteil läßt sich trotzdem gewinnen.

ÜBER DAS RECHTS UND LINKS IM BILDE

Paul Wolters zum 70. Geburtstag

Lieber Wolters, Sie haben jede Aufgabe im Leben ernst genommen, auch die Aufgabe eines Vorsitzenden der Münchner Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft, als deren Mitglied ich so oft Gelegenheit hatte, Sie zu bewundern: mit welcher Urbanität Sie das passende Wort zu finden wußten, eine peinliche Situation zu überwinden, ein Verdienst ins Licht zu stellen, drohender Saumseligkeit zu wehren. Und als ich bei meinem Abgang von München meinen letzten Vortrag in der Gesellschaft hielt, da sind wieder Sie es gewesen, der mit ein paar freundlichen Sätzen mir den Abschied bot. Ich benütze den heutigen Anlaß, Ihnen dafür zu danken, indem ich gerade auf jenen Vortrag zurückgreife und Ihnen diese kurzen Betrachtungen über das Rechts und Links im Bilde widme, die, leider seither kaum weiter gefördert, mir doch ein wichtiges Problem der Kunst zu enthalten scheinen.

Man kann es im kunstgeschichtlichen Unterricht, wo mit Diapositiven gearbeitet wird, manchmal erleben, daß eine Platte, falsch eingestellt, das Bild im Gegensinn erscheinen läßt. Da gibts dann gewöhnlich einen ärgerlichen Zwischenruf: «Umdrehn! Die Platte ist verkehrt eingestellt!», aber man dürfte sich auch einmal besinnen, warum denn das Bild nicht umgekehrt werden kann und was sich in der Wirkung ändert. Daß die rechten Hände zu linken werden, ist schließlich etwas Nebensächliches, aber es ist in der Tat so, daß selbst scheinbar reine Symmetrien wie Raffaels Sixtinische Madonna oder Holbeins Marienbild in Darmstadt die Umkehrung nicht ertragen.

1. Untersuchen wir den Fall bei Raffael. In der richtigen Ansicht steigen wir mit dem emporgewendeten Blick des Sixtus von links nach der Höhe der Madonna hinauf, und die heilige Barbara, die Kopf und Auge senkt, führt uns auf der andern Seite wieder nach unten. Ich sage nicht, daß man *nur* diese Bewegung ausführt, aber man hat entschieden die Neigung, im Sinn der Darstellung von links nach rechts emporzugehen und auf der entgegengesetzten Schräglinie niederzugleiten. Sobald das Bild im Gegensinn gesehen wird und also die Richtungen sich umkehren, verzerrt sich die Erscheinung: die Motive wirken zusammenhanglos und laufen «gegen den Strich». Statt des schwungvollen Aufstiegs bei Sixtus, wenn er links kniet, empfinden wir jetzt nur ein schweres Einsacken,

und jene Wolkenbreitung unterhalb der Barbara, die ursprünglich beruhigend, festigend, schließend wirkte, wird zu einer unverständlichen Leere im Bild, wenn sie rechts zu liegen kommt. Und im gleichen Sinne wird die begleitende Bewegung der Vorhänge, wenn die natürliche Blickbahn zerstört ist, nicht nur unverständlich, sondern widrig.

Das ist sicher nicht nur eine Gewöhnung des Sehens diesem einen Bild gegenüber: es ist eine Art, die Formen anzuordnen, die sich im Norden so gut findet wie im Süden. Auch Holbeins Darmstädter Bild enthält denselben optischen Tatbestand: das Empor auf der linken und das Abwärts auf der rechten Seite, wobei wieder dafür gesorgt ist, daß diese Abwärtsbewegung in beruhigten Schlußformen ausklingt. Wird die Komposition umgekehrt gesehen, so verliert alles seinen Sinn und Zusammenhang und das Auge kämpft mit Widerständen.

Im weiteren Verlauf solcher Beobachtungen ergibt sich dann, daß wir durchweg von steigenden und fallenden Schräglinien zu reden Anlaß haben. Was im Sinn der Links-Rechts-Diagonale läuft, wird als steigend, das Entgegengesetzte als fallend empfunden. Dort sagen wir (wenn sonst nichts dagegen spricht!): die Treppe führt hinauf, hier: die Treppe führt hinab. Die gleiche Berglinie wird sich emporziehen, wenn die Höhe rechts liegt, und wird sich senken, wenn die Höhe links liegt (daher auf Abendlandschaften so häufig die Abdachung des Berges von links nach rechts hin).

Ich wiederhole: «wenn sonst nichts dagegen spricht.» Es gibt Kombinationen, die diese elementare Wirkung modifizieren können, zum Beispiel wenn die objektive Bewegung der Figuren gegensätzlich läuft. Aber auch die Lichtführung kann als Gegenkraft wirken, und die leichter faßbare Form wird unter allen Umständen auf das Auge eine unmittelbarere Anziehung ausüben als die schwerer faßbare und dadurch (von einer anderen Seite her) einen bestimmten Gang der Betrachtung erzwingen. Meist handelt es sich um kombinierte Farb-, Licht- und Formwirkungen, der Variationsmöglichkeiten sind unendliche, und zeitweilig scheint man einen besonderen Reiz in der widersprechenden Führung der Stimmen gefunden zu haben.

2. Man könnte meinen, daß unsere Kunst – im Sinne unserer Schrift – immer die Neigung haben müßte, einen objektiven Bewegungszug (marschierende Soldaten, rennende Pferde) von links nach rechts sich entwickeln zu lassen. So ist es nicht. Aber das ist sicher, daß die rechte Bildseite einen anderen Stimmungswert hat als die linke. Es entscheidet über die Stimmung des Bildes, wie es nach rechts ausgeht. Gewissermaßen wird dort das letzte Wort gesprochen.

Im materiellen Bestand ändert sich nichts, ob auf Rembrandts Radierung mit den drei Bäumen diese Bäume rechts stehen oder – in der Umkehrung – auf die linke Seite kommen. Aber die Stimmung ist eine ganz verschiedene. Das Bild, wie Rembrandt es druckte, hat einen ausgesprochen aktiven Charakter,

Raffael, Sixtinische Madonna.

die geschlossene Gruppe der Bäume in ihrer Vertikalität gibt dem Ganzen einen Akzent von Energie, der sich merkwürdigerweise in der Umkehrung verliert, trotzdem der große Gegensatz der Senkrechten und Waagrechten ja nicht angegriffen wird. Aber sobald eben die Waagrechte der Ebene auf die rechte Seite zu liegen kommt, wird sie die stimmungsmäßig entscheidende Form. Die Bäume sind entwertet und der Akzent liegt auf der ruhenden, endlos sich dehnenden Fläche.

Raffael, Sixtinische Madonna (seitenverkehrt).

In anderen Radierungen, die das Typische der holländischen Flachlandschaft anklingen lassen sollen, hat Rembrandt diese Ebene nach rechts verlegt, und dort ist das Motiv dann natürlich ganz an seinem Platz.

Mit einer etwas veränderten Anwendung begegnet uns dieses Wirkungsgesetz bei einem Interieur wie der stimmungsstarken «Lesenden Frau» des Janssens in der Alten Pinakothek. Es ist die Stimmung der Sammlung, und jedermann gibt zu, daß sie im Raum liegt, nicht in der Figur der Frau an sich. Daß das

Rembrandt, Landschaft mit den drei Bäumen.

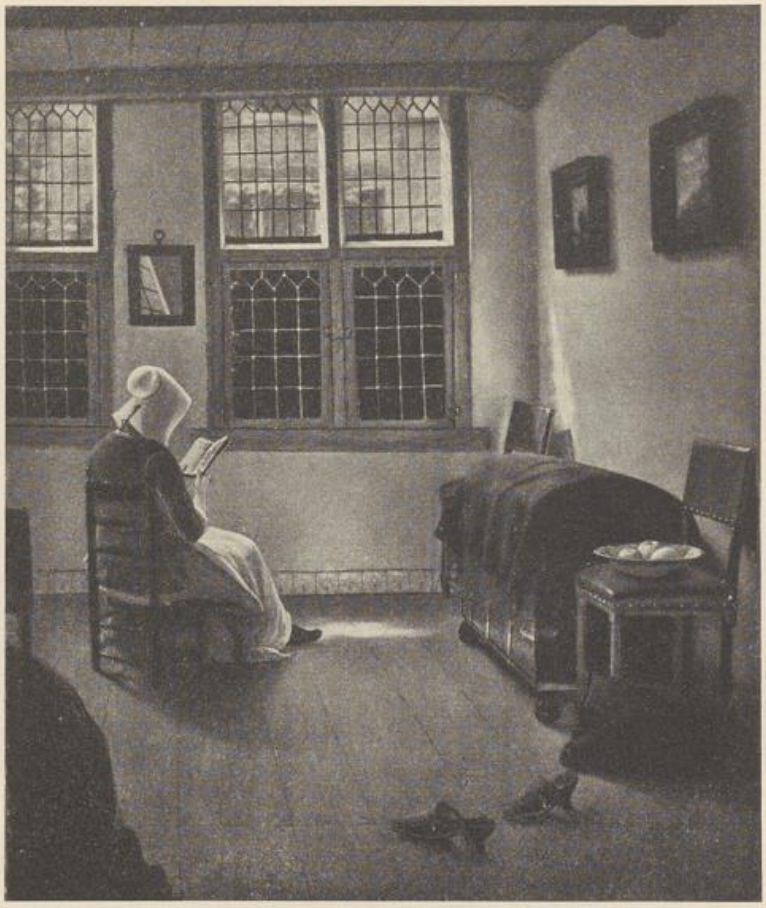
Zimmer sauber und hell und aufgeräumt ist, tut es aber nicht allein, denn sobald man das Bild umkehrt, verflüchtigt sich die «sonntägliche» Stimmung, und die Leserin sitzt unbehaglich, wie verloren in ihrer Stube. Offenbar sprechen auch hier Richtungsfragen entscheidend mit: es ist wichtig, daß auf der rechten Seite die Formen reich und zierlich sind, daß dort die hellen Sonnenflecken spielen, daß dort die starke Farbe sich entzündet. Kommen diese Dinge auf die andere Seite, so liest man darüber hinweg wie über eine mehr oder weniger gleichgültige Einleitung, und das Ungefüllte des rechten Bildabschlusses, wie es sich dann ergibt, genügt, die Stimmung der ganzen Szene zu verderben.

Das sind Wirkungseinsichten, die nicht erst das 17. Jahrhundert verwertet hat, wir treffen sie schon bei Dürer, trotzdem man damals, im 16. Jahrhundert, über Bildwirkung grundsätzlich anders gedacht hat. Was sich hier am besten vergleichen läßt, ist der Hieronymus im Gehäus. Die schließende Wand ist hier zwar zur Linken und der Raum öffnet sich nach rechts hin, aber die Formanordnung ist von verwandter Art: Das Bild gewinnt seinen Charakter der

Rembrandt, Landschaft mit den drei Bäumen (seitenverkehrt).

Stille und Befriedung, weil von den gewählten Formen alle lauten und unruhigen links bleiben und rechts die Erscheinung ins Klare, Begrenzte, Durchgebildete mündet. Unruhig wirken die Bogenfenster, unruhig die Überschneidungen, unruhig vor allem die Flucht der großen Wand, während auf der andern Seite schon durch den Löwen und den eckfüllenden Kürbis (um von anderem zu schweigen) für den Eindruck des Beschlossenen gesorgt ist. Man kann auch diese Komposition nicht umkehren, ohne ihr ihren Zauber zu nehmen. Selbst wenn keine anderen Formen hineinspielen, verschiebt sich eben die Wirkung aufs gründlichste dadurch, daß die sekundären Motive auf die guten Plätze kommen.

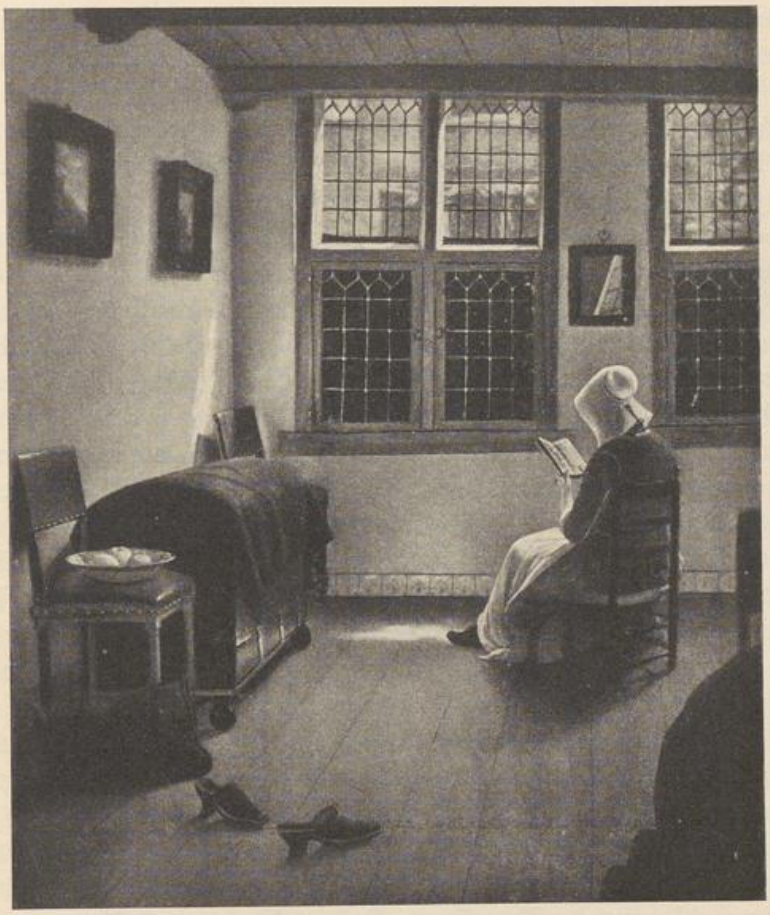
Ins gleiche Kapitel gehört die Gewohnheit, mit einer überschnittenen Form als Kulisse am linken Rande anzufangen und nach rechts hin, die Zeichnung vollständig werden zu lassen (nach dem Typus der Cranachschen Kreuzigung in der Münchner Pinakothek). Obwohl auch das Gegenteil vorkommt, sind die Beispiele der ersteren Anordnung so überwiegend, daß man wohl sagen darf,



Janssens, Lesende Frau.

sie sei als das Natürlichere empfunden worden. Ein besonderer Gefühlston *braucht* nicht daran zu haften.

3. Mit den beschriebenen Fällen ist der Reichtum an verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten, die mit dem Rechts und Links zusammenhängen, natürlich nicht abgesteckt. Ich möchte hier aber nur noch an das Verhalten der Graphik, zunächst der reproduzierenden, erinnern, das nicht so einheitlich ist, wie man erwarten sollte. Während in Italien ein Marc Anton den Originalsinn der Komposition zu erhalten bemüht war (indem er also die Zeichnung gegensinnig auf die Platte brachte), haben die Rubensstecher zum Beispiel die Sache merkwürdig leicht genommen und sich kein Gewissen daraus gemacht, etwa eine Himmelfahrt der Maria, die im Original auf der steigenden Diagonale sich vollzieht, in der Richtung umzustellen. Und solche Umstellungen geschahen



Janssens, Lesende Frau (seitenverkehrt).

unter den Augen des Meisters. Soll man annehmen, er habe, an monumentale Maßstäbe gewöhnt, der Richtung auf dem Papier keine Bedeutung beigelegt? In einzelnen Fällen freilich ist es dann doch anders gehalten worden. So hat Boëtius a Bolswert den «Lanzenstich» gleichsinnig gebracht, so daß dem Blatt die unvergleichliche Steigerung nach der oberen rechten Ecke hin, wo der Schächer am Kreuz sich bäumt und wo das Motiv gerade durch die Pressung in diese rechte Ecke seinen ganzen Nachdruck erst zu bekommen scheint, erhalten blieb.

Rembrandt, der in seiner Jugend sich nicht scheute, das Bild der Kreuzabnahme (München) als gegensinnige Radierung auf den Markt zu bringen, ist später sehr richtungsempfindlich geworden: Die sogenannte kleine Kreuzabnahme rechnet sehr entschieden mit der fallenden Diagonale für den Vorgang.

Hier haben wir es nun nicht mehr mit reproduzierender Graphik zu tun, und damit eröffnet sich die Frage nach dem Verhältnis der Vorzeichnung zu solchen Blättern, die von vornherein als Druck gedacht waren. Je mehr sie auf Richtungswirkungen eingehen, müssen sich die *Vor*zeichnungen als solche, das heißt eben als Kunstwerke, die nicht auf eignen Füßen stehen, bemerkbar machen, auch abgesehen von der Rechts- und Linkshändigkeit in der Gebärde. Was wir besitzen, sind aber meist Entwürfe, die, wenn auch deutlich auf Umkehrung berechnet, doch noch eine eigene Bildmäßigkeit festhalten. Das Entscheidende, Schlechthin-nicht-Umkehrbare scheint erst im letzten Stadium der Ausführung hinzugekommen zu sein. Nichts lehrreicher, als solche letzten Akzentuierungen zu kontrollieren. Zum Holzschnitt von Dürers Hieronymus in der Zelle gibt es eine Zeichnung in Mailand, die an die endgültige Fassung schon ziemlich nahe herankommt, aber die schlagenden Unterscheidungen zwischen den zwei Bildseiten, wie sie der Druck enthält, doch noch nicht kennt. Ebenso geht im Holzschnitt des Marientodes von 1510 die Komposition in wesentlichen Punkten über die doch sehr ausgereifte Vorzeichnung in Wien hinaus. Auch der aufgeraffte Betthimmel fehlt hier noch. Es ist ein Motiv, das nur als Anlauf linksseitig möglich ist und in der Verkehrung eine ganz andere und unerwünschte Wirkung bekommt: es sieht dann so aus, als ob ein heftiger Zugwind durch den Raum ginge und die Gardine hochgenommen hätte.

Für die Architektur spielt das Problem des Rechts und Links im dargelegten Sinne keine Rolle, für die darstellende Kunst erst von einer bestimmten Entwicklungsstufe an und auch dann nicht gleichmäßig. Wie weit es über die abendländische Kunst hinaus Bedeutung hat, müßte erst untersucht werden. Mit allen zeitlichen und landschaftlichen Eingrenzungen aber ist noch nichts geleistet zur Erklärung des Phänomens. Es hat offenbar tiefe Wurzeln, Wurzeln, die in die untersten Gründe unserer sinnlichen Natur hinabreichen.

DAS PROBLEM DER UMKEHRUNG IN RAFFAELS TEPPICHKARTONS

Ob es für die Raffaelschen Kartons ein Gewinn oder ein Verlust gewesen sei, daß sie in der Teppichausführung eine Umkehrung erfahren mußten, ist eine Frage, die gewöhnlich gar nicht gestellt wird, die man aber, wo sie aufgenommen worden ist, gern zu Ungunsten der Teppiche entscheidet. Es mag Ausnahmen geben, im allgemeinen wird das Urteil noch immer gültig sein, das Springer formuliert hat («Raffael und Michelangelo»): «Die Teppiche brachten in die Komposition eine wesentliche Änderung, indem sie dieselbe von der

Gegenseite wiedergeben. Was in der Zeichnung rechts ist, erscheint auf dem Gewebe links und umgekehrt. Wohl hat Raffael auf diese notwendige Umstellung schon in den Entwürfen teilweise Rücksicht geübt, aber natürlich nicht hindern können, daß dadurch die Einheit der Zeichnung wesentlich geschädigt wurde. Nur die Kartons gestatten einen deutlichen Einblick in die Absichten des Künstlers.» Unter der «teilweisen Rücksicht» versteht Springer natürlich nichts anderes, als daß die Hände, redende, segnende, fluchende Hände, in der Vorzeichnung als linke Hände gegeben sind. Aber darf man wirklich Raffael zumuten, daß er nur in einer stofflichen Einzelheit die Umkehrung bedacht und die Einheit im Großen fahrlässig preisgegeben habe? Wir denken darüber anders: nur die Teppiche geben die Raffaelsche Konzeption rein wieder, während die Kartons nicht nur in einzelnen Gesten, sondern der ganzen Anlage nach dem kompositionellen Empfinden Raffaels widersprechen, ja auch uns, sobald man einmal zu vergleichen angefangen hat, unerträglich werden müssen. Wenn man für Abbildungszwecke die Kartons bevorzugt, so ist dagegen nichts einzuwenden, nur müßte dann klar und deutlich gesagt werden, daß es ein Notbehelf sei und daß diese Richtungsumkehrung nicht eine Nebensache, sondern eine Hauptsache betreffe. Das Problem der Umkehrung deckt sich mit dem Problem des Rechts und Links im Bilde, und das ist eine ganz allgemeine Kunstangelegenheit, von der neuerlich auch Julius Schlosser gesprochen hat (Intorno alla lettura dei Quadri, 1930), es hat aber seinen besonderen erzieherischen Nutzen, einen Künstler vom Range Raffaels bei einem Meisterwerk sich zur Sache äußern zu hören.

Der Fischzug (vgl. Abb.)[1]. Selbstverständlich muß Christus die rechte Hand heben. Diese gehobene Hand wird aber nur dann zur rechten, wenn die Figur an den rechten Bildrand zu sitzen kommt. Damit wird die Gesamtbewegung des Bildes rechtsläufig. Wir steigen mit den vier ersten Figuren empor, es folgt die Cäsur beim knienden Petrus und Christus schließt ruhig ab. Die Hauptgruppe liegt am «Ausgang» des Bildes nach rechts. Sieht man die Komposition umgekehrt, so verliert die Gruppe mit den Netzziehern ihre emporführende Funktion, die Linie senkt sich dann gegen den Rand und verläuft sich im Gleichgültigen, nachdem die Hauptsache schon mit den Anfangsfiguren – wir meinen allzu knapp und plötzlich – gegeben worden war. In gleicher Weise wird die begleitende Landschaft weniger verständlich: der Höhenzug am Ufer (mit dem Publikum der vorausgegangenen Predigt) zieht dann die Phantasie nach rechts hin weiter, während der künstlerische Sinn der Begleitung von Wasser und Land nur in der Sammlung liegen kann, die das Bild durch den beruhigten Horizont und auch durch die Hochführung des vorderen Uferstreifens nach rechts hin

[1] Die Stiche des N. Dorigny (1658–1746), die wir hier benützen, sind nach den Kartons gemacht, in der Umkehrung des Druckes gewinnen sie aber die Orientierung der Teppiche.

Raffael, Der wunderbare Fischzug (im Sinne des Kartons).

bekommt. Immer geben wir der rechten Seite den stärkeren Akzent. Eben darum ist es besser, daß die großen Fischreiher des Vordergrundes links stehen: auf die andere Seite gebracht wirken sie zerstreuender, weil betonter. Die ganze Frage des Rechts und Links ist nicht bloß zu behandeln als eine Frage der größeren oder geringern Schaubarkeit, sondern sie enthält sehr starke Stimmungsmomente, und hier ist es ganz deutlich, daß die Raffaelsche Erzählung erst in der Orientierung der Teppiche ihre ganze Feierlichkeit erhält.

Auch bei der Verleihung des Hirtenamtes an Petrus verlangt man natürlich den rechten Arm Christi als Träger des Wortes, womit der Apostel ausgezeichnet wird. Der Karton muß also umgekehrt gedacht werden, und genau wie vorhin wird man Raffael nicht mit der Vorstellung erniedrigen dürfen, er habe zwar bei der Hand die Umkehrung vorgesehen, nicht aber für das Gesamtbild. Sobald Christus an den rechten Bildrand zu stehen kommt, erleben wir die Apostelgruppe als eine Form, die auf ihn zuführt, während er im andern

Raffael, Der wunderbare Fischzug (im Sinne des Teppichs).

Fall von den Jüngern mehr abgespaltet bleibt und die Komposition gewissermaßen ins Leere ausgeht. Die lange Berglinie wird im Teppich als steigende Linie empfunden, in der Vorzeichnung als sinkende, und man wird zugeben, daß ein derartig beruhigtes Ausklingen der Landschaft der Spannung der Situation wenig entspricht.

Die Heilung des Lahmen ist eine Zentralkomposition der Art, daß sich die Hauptszene in der Mitte in einem Interkolumnium abspielt, das aber nur nach einer Seite sich wiederholt, während auf der andern Seite der Raum sich weitet und der Blick ins Freie entlassen wird. Daß für die Gebärde des heilenden Apostels eine Umstellung des Kartons notwendig ist, darf wohl als selbstverständlich angenommen werden, die Räumlichkeit aber wirkt ebenfalls wesentlich anders, je nachdem der Ausblick ins Freie links oder rechts liegt. Für die Stimmung ist die rechte Seite die wichtigere, das, was wir den Ausgang des Bildes nennen: die Lichtung rechts macht dann das ganze Bild flüssig und

Raffael, Paulus predigt in Athen (im Sinne des Kartons).

schafft Spielraum auch für die zu erwartende Bewegung des Krüppels, während die gleiche Weitung links angebracht den Eindruck des Geschlossenen, ja Stokkenden nicht aufheben kann.

In der Bestrafung des Ananias, ebenfalls einer Zentralkomposition, verbindet sich die Richtigstellung der Gebärde noch deutlicher mit einer als natürlich empfundenen Rechtsströmung des Ganzen: es erscheint uns wie selbstverständlich, daß man mit den Gaben von links kommt und daß diese Gaben dann nach rechts hin ausgeteilt werden. Eine räumliche Steigerung hier durch eine belebte Treppe im Hintergrund geht damit Hand in Hand und man erwartet es nicht anders, als daß die ernste Szene mit geschlossener Räumlichkeit endigt. Der plötzlich vom Gericht ereilte und zusammenstürzende Ananias würde in jedem Falle ein Loch in die Regularität der Figurenordnung reißen, aber das Rückwärtsfallen scheint auf der linken Seite eine noch größere Schärfe zu gewinnen, weil es gewissermaßen «gegen den Strich» geht.

Raffael, Paulus predigt in Athen (im Sinne des Teppichs).

Bei der Predigt des Paulus in Athen tritt für die Gebärde durch Umkehrung keine Änderung ein, indem Paulus mit beiden Armen gleichmäßig in die Höhe geht, wohl aber macht es einen großen Unterschied, ob die Hauptbewegung im Bilde eine steigende oder eine fallende sei. Beim Karton sinkt der Betrachter von der Stufenhöhe des Predigers links in die Tiefe eines Vordergrundes rechts, aus der zwei begeisterte Hörer, die Hauptfiguren des Auditoriums, auftauchen; im Teppich steigen wir mit diesen Hörern zum Apostel empor. Dadurch erst wird das Bild eigentlich aktiv. Eine Bestätigung, daß diese Ansicht die gewollte sei, liegt in der Statue des Ares, der so erst Schild und Lanze richtig zu fassen bekommt. Von den Gebäulichkeiten aber soll nicht der unruhige Rundtempel, sondern der schwere Pfeilerbau das entscheidende letzte Wort sprechen.

Es bleiben noch zwei Kartons: Das Opfer von Lystra und die Blendung des Elymas. Hier versagt die bisherige Beurteilung. Die Blendung des Elymas ist offenbar nicht auf Umkehrung hin komponiert worden. Wir wollen auf die In-

schrift, die ja auch im Gegensinn hätte geschrieben werden müssen, kein Gewicht legen, aber wer wollte dem ausgestreckten Arm des Apostels die Kraft eines rechten Armes nehmen? Und wer könnte verkennen, daß der eigentliche Held der Geschichte Elymas ist und daß dieser im Karton genau dasteht, wo man ihn erwartet? Die Bestrafung des Heliodor ist im selben Sinn von Raffael komponiert worden. Es ist kein Zweifel, hier bleibt der Teppich hinter dem Karton zurück. Indifferenter in bezug auf Umkehrung ist das Opfer von Lystra, die (an sich schwächere) Komposition hat bei einer Auswechslung der Seiten wenig zu gewinnen und wenig zu verlieren. Ob der Zug der Leute von links oder von rechts kommt, kann uns ästhetisch ganz gleichgültig sein, aber das antike Relief, das für die Opfergruppe Vorbild war, gibt die Bewegung und die einzelnen Griffe so, wie sie im Karton erscheinen und wie sie also jedenfalls als definitiv gedacht waren.

Es ist nicht schwer, die Grundsätze der Teppiche, was das Rechts und Links anbetrifft, auch sonst im Werke Raffaels nachzuweisen: er ist dafür mehr und mehr empfindlich geworden. Was in diesen Ausführungen aber dargelegt werden sollte, ist lediglich das eine, daß die Kompositionen der Kartons (wenigstens der Mehrzahl nach) in der Teppichumkehrung keine Einbuße erlitten, sondern hier erst ihre eigentliche Form gewonnen haben, mit andern Worten: daß man sie nicht *auch* so sehen kann, sondern daß man sie so sehen *muß*.

ZUR INTERPRETATION VON DÜRERS «MELANCHOLIE»

Ein bekannter Psychiater, der sein Auge ganz besonders für das äußere Krankheitsbild erzogen hat, antwortete mir auf die Frage, ob er bei der Frau von Dürers Stich der «Melancholie» Symptome einer bestimmten psychischen Erkrankung feststellen könne, mit einem glatten «Nein». Selbst wenn jemand einen ausgesprochenen Melancholiker zeichnen würde, so könnte man immer noch nicht sagen, ob dieser Mensch krank sei oder nur traurig aus einem bestimmten Anlaß. – Bekanntlich gehen die Erklärungen der «Melancholie» Dürers weit auseinander, es ist geradezu Entgegengesetztes aus ihr herausgelesen worden, das hängt aber nicht mit dieser Schwierigkeit der äußerlichen Diagnose zusammen, sondern nur mit einer mangelhaften Auffassung dessen, was da ist und was deutlich genug sprechen sollte. Gewiß bietet der Stich in manchen Einzelheiten Schwierigkeiten, die noch nicht aufgelöst sind, aber was das Hauptmotiv betrifft, so sollte nun doch endlich eine Einheit der Meinungen erreicht werden können bei Leuten, die guten Willens sind. Das Geschlecht der unbelehrbaren

MELENCOLIA I.
Stich von Albrecht Dürer (1514).

Häretiker wird freilich nie aussterben und die «Melancholie» wird immer ein beliebter Tummelplatz für Deutungen bleiben, die das anschaulich Gegebene ebenso ignorieren wie sie für den geistigen Stil eines Zeitalters ohne Empfindung sind.

1. Was unmittelbar aufgefaßt wird, ist das Bild einer Frau, die mit tiefbeschattetem Antlitz auf niedriger Stufe kauert, die Knie hochgezogen, den Kopf schwer auf die unterstützende Hand gelegt. Die andere Hand hält mechanisch einen halboffenen Zirkel. Die Frau blickt ins Leere, obwohl ein geometrischer Steinkörper, auffallend durch Form und Größe, ihr eigentlich als Blickobjekt gegeben zu sein scheint. Er steht so beherrschend im Bild, daß man die Frau und den Block zunächst aufeinander bezieht wie Subjekt und Objekt, um dann erst gewahr zu werden, daß die Verbindung durchschnitten ist. In bestimmterer Form ist dasselbe Motiv zur Darstellung gebracht in der Kugel auf dem Boden: für ein Auge des 16. Jahrhunderts war es selbstverständlich, sie mit dem Zirkel zusammen zu sehn, Zirkel und Kugel gehören zueinander, aber hier ist sie dem Schoß entrollt, das Messen hat aufgehört. Ebenso liegen ungenützt eine Anzahl von Werkzeugen herum und zwar so unordentlich, daß selbst wir Modernen, die wir an ganz andere Grade von Unordnung gewöhnt sind als die Alten, das Unbehagliche empfinden. Für die Zeitgenossen Dürers muß die Disharmonie noch viel empfindlicher gewesen sein. Wir bemerken auch, daß die Haare der Frau aufgelöst, in wirren Strähnen herunterfallen. Ihr Tun ist eingestellt. Nicht daß sie, müde geworden, die Hände in den Schoß legte, noch lebt ein Wollen in ihr, die Faust ist kräftig geschlossen und die großen Augen blicken fest, aber es ist kein freudiges Wollen, sie steckt in einem Zustand tiefen Unbehagens. Kennzeichnend ist weiter der schwer gebaute Körper, man ist versucht, ihn schwer*blütig* zu nennen, ein Eindruck, der weder durch die Flügel noch durch den Kranz gemildert wird: die Flügel bringen zum Ausdruck, daß es sich hier um eine Personifikation handelt (das verstehen wir auch heute noch), der Kranz von bittersüßem Nachtschatten aber scheint damals allgemein als Symbol der Einsamkeit gegolten zu haben: die Melancholie flieht den Verkehr mit den Menschen[1]. Für Schlüssel und Beutel der Frau gibt eine handschriftliche Notiz Dürers die Erklärung, sie bedeuteten Reichtum und Macht. Man braucht diese Worte nicht zu pressen, im Zusammenhang mit der bürgerlich-behäbigen Kleidung sind diese «wirtschaftlichen» Attribute einst wohl einfach dahin verstanden worden, daß es dieser melancholischen Frau äußerlich an nichts fehlt. Es ist nicht Armut, was sie bedrückt und lahmlegt.

Was die verschiedenen Werkzeuge anbetrifft, die da herumgestreut sind, so reagiert der moderne Betrachter natürlich leicht mit der Empfindung, es müsse der Auswahl ein bestimmter Sinn zugrunde liegen und jedes Stück habe seine

[1] P. Weber: Beiträge zu Dürers Weltanschauung 1900, S. 83.

besondere Bedeutung. Das mag bis zu einem gewissen Grade gelten, es ist aber sicher, daß das ursprüngliche Publikum weniger als wir durch den Eindruck des Willkürlichen irritiert wurde: in dem Kunstbüchlein des Vogtherr oder im Vitruv des Rivius finden sich ganz gleiche oder doch ähnliche Zusammenstellungen[1]. Auffällig ist, daß Hinweise auf künstlerische Tätigkeit fehlen, die Dinge halten sich zunächst alle im Umkreis der mathematisch-technischen Bemühungen des Menschen. Bei Sanduhr und Glocke wird der Sinn vieldeutiger, unbestimmter und bei der Zahlentafel, dem «magischen Quadrat», ist ohne Kenntnis der astrologischen Medizin nicht auszukommen: es ist das jupiterhafte («joviale») Quadrat, das, auf eine Platte von bestimmtem Metall geschrieben, günstig auf die an sich saturnische Natur des Melancholikers einwirkt[2].

Zu Füßen der Melancholie liegt zusammengerollt ein Hund, ein flinker Jagdhund, bei dem aber ebenso wie bei seiner Herrin die Bewegung erstarrt ist. Auch das Tier ist der Melancholie unterworfen und der Hund galt insbesondere als anfällig für melancholische Zustände, doch läßt sich nicht sagen, wieweit dies die Meinung Dürers gewesen sei und wieweit er hierin von seinen Lesern verstanden wurde.

Einen deutlichen Gegensatz aber bildet das geflügelte Knäbchen, das hoch auf dem Mühlstein thront und täppisch auf der quer gehaltenen Schreibtafel kritzelt. Hier hat die Melancholie nicht Platz gegriffen, aber die Tätigkeit des Kindes ist auch nicht ernst zu nehmen.

Der Himmel zeigt seltsame und schwer zu bestimmende Erscheinungen (sind es saturnische Erscheinungen?), sicher ist, daß der lichte Tag nicht gemeint ist, und so ist es denn auch der Vogel der Dämmerung, eine Fledermaus, die dort aufhuscht und auf den ausgebreiteten Flügeln die Inschrift trägt: «Melencolia I». Es ist keine richtige Fledermaus, aber die richtigen Fledermäuse pflegen auch nicht Inschriftträger zu sein.

2. Wenden wir uns nach dieser mehr äußerlichen Beschreibung der Hauptfrage zu: In welcher Gemütsverfassung befindet sich die Frau und wie erklärt sich ihr schweres starres Dasitzen? Die Antwort lautet verschieden. Die einen sagen: alle Tätigkeit ist abgestellt, weil eben die Frau melancholisch gedrückt ist. Die anderen sagen: die Tätigkeit ist abgestellt, weil die Frau an dem Erfolg ihrer Arbeit verzweifelt. Die Dritten sagen: die Frau ist gar nicht trübsinnig und ihre Tätigkeit hat auch nicht aufgehört: es ist der Zustand innerer Konzen-

[1] Nagel: Der Kristall auf Dürers Melancholie 1922, S. 10ff., mit Berufung auf K. Lange. (In der Hauptthese ist dem Verfasser nicht beizupflichten. Sie beruht auf einer unhaltbaren Auffassung des Kristallkörpers. Vergleiche Schuritz: Die Perspektive in der Kunst Dürers 1919, S. 36.)

[2] Vergleiche das Zitat aus Agrippa von Nettesheim de occulta philosophia bei Giehlow (siehe unten) S. 76.

tration dargestellt, das divinatorische Schauen, wobei dann der Begriff von Melancholie in unserem Sinne ganz zurücktritt und die Gestalt als der spekulierende Geist überhaupt, ja als Geometrie oder Architektur gedeutet wird.

Um aus diesem Wirrsal herauszukommen, empfiehlt es sich zunächst, der Geschichte der Interpretation in ihren wichtigsten Stationen nachzugehen[1]. Der erste, der eine ausführliche Erklärung des Blattes gibt, ist Arend in seiner 1728 erschienenen Gedächtnisschrift, aus Anlaß des 200jährigen Todestages Dürers[2]. Er meint, die Beischrift «Melencolia» wäre gar nicht nötig gewesen, weil ein Kunstverständiger ohnedem wohl sehe, was das Stück bedeute. Er hebt hervor, daß die Haare ohne Ordnung um den Kopf hängen, «vielleicht zur Anzeige, daß es inwendig ebenso unordentlich aussehe», die Augen nennt er «starr und fürchterlich». Sie denkt vielen Dingen gar zu tief nach, deswegen sitzt sie, als wäre sie sinnlos, ohne Empfindung; sie will alles ergrübeln, darum sind so mancherlei Werkzeuge um sie herum (folgt der Versuch, die einzelnen Gegenstände auf bestimmte Disziplinen zu deuten).

Auch bei Heller[3], hundert Jahre später, heißt es, der Blick der Melancholie sei düster und starr in die Ferne gerichtet. Er nennt die Gemütsstimmung sogar «verzweiflungsvoll». Der Inhalt des Buches auf dem Schoß sei schuld daran. Der Kranz im Haar, den Arend nur im allgemeinen als Symbol der nicht ganz ausgestorbenen Hoffnung genommen hatte, wird bestimmter dahin gedeutet, daß doch noch Aussicht vorhanden sei, auch die tiefsten Wissenschaften zu ergründen und daß das menschliche Wissen nicht vergebens sei, woraus man auf den Grund der Verzweiflung weitere Rückschlüsse machen kann. Auch Heller deutet die einzelnen Gegenstände auf einzelne Disziplinen.

Eye[4] leugnet dann zum erstenmal den trübsinnigen Charakter der Melancholie. Er sieht hier nur «das sinnende und spekulierende Element» und behauptet allgemein: «Melancholie, Weltschmerz waren im gesund und kräftig aufstrebenden Beginn des 16. Jahrhunderts unbekannte Seelenstimmungen.» Der Blick wirkt bei dieser Einstellung nicht mehr düster und starr, es heißt nur: «Der tief hergeholte Blick geht weit in die Ferne.» Die Bemerkung über die aufgelösten Haare wird nicht wiederholt. Das zusammengekauerte Sitzen soll dem sinnenden Menschen natürlich sein. Wenn Eye wenig gibt an Beobachtung des Tatsächlichen, so greift er um so weiter aus ins Unbeweisbare und Phanta-

[1] Ich sehe dabei ab von Vasari, der kurzweg sagt, die Beschäftigung mit den dargestellten Dingen habe die Frau melancholisch gemacht und würde jeden melancholisch machen. Auch van Mander und Sandrart können hier übergangen werden, der erstere bringt nichts, der zweite nichts Wesentliches.

[2] H. C. Arend: Das Gedächtnis der Ehren ... A. Dürers 1728 (Goslar).

[3] Heller: Dürer II, 1827.

[4] v. Eye: Dürer 1860.

stische. «Wie bezeichnend ist der Mühlstein für die zermalmende Dialektik, welche die Dinge in Atome mahlt, um sie zum Gedanken zusammen zu backen. Mit dieser Arbeit ist ein kleiner Genius beschäftigt, der eifrig auf einer Tafel schreibt» usw.

Gegen diese Art von Erklärung hat sich schon Allihn[1] gewendet, allein, wenn er Eyes Einzeldeutungen ablehnt, so folgt er ihm doch in der Hauptsache: auch er findet in dem Blatt nichts als kontemplative Stille, sinnende Haltung, nachdenklichen Ausdruck. Es wäre darum überflüssig, ihn zu nennen, allein Allihn ist derjenige, der zuerst auf den Begriff der Melancholie als eine der menschlichen «Komplexionen» hingewiesen hat: «Es handelt sich hier nicht um Stimmungen, sondern um Menschenklassen.» «Nirgends ist von Verzweiflung oder Weltschmerz die Rede.» Sein Material ist noch ungenügend, aber es bleibt ein großes Verdienst, das Dürersche Blatt in die literarische und bildliche Tradition der vier Temperamente eingestellt zu haben.

Thausing[2] erwähnt die Abhandlung lobend, geht aber merkwürdigerweise ganz andere Wege. Indem er wieder den Charakter der Verzweiflung heraushebt, erklärt er bestimmt die Unzulänglichkeit der menschlichen Vernunft als Grund der Verzweiflung, wobei er (wie Springer) in dem seligen Frieden des gleichzeitigen Hieronymusstiches das Gegenstück zur Melancholie findet. «Das Weib, das düster sinnend dasitzt, ... was könnte es anders sein als die menschliche Vernunft, verzweifelnd am Rande ihrer Kraft! Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust zu dem Geständnis treibt: daß wir nichts wissen können.»

Springer[3], der sich in den «Bildern aus der Kunstgeschichte» schon ähnlich ausgedrückt hatte, ergänzt in seinem «Dürer» die Beschreibung noch in einigen Punkten: «Das Gesicht völlig in Schatten gestellt ... hält sie unbewußt einen Zirkel in der Hand und starrt mit ihren großen Augen wie verloren in die Ferne ... Das geistige Ringen versehrt den Frieden der Seele, gefährdet die Ruhe des Lebens und hat tiefe Schwermut im Gefolge.»

Den Abschluß erhielt diese Richtung der Interpretation durch P. Weber[4]: «Es ist die menschliche Seele, die in Schwermut versinkt, weil alle die Künste und Fertigkeiten, alle die weltlichen Kenntnisse und Forschungen sie doch nicht zu befriedigen vermögen, ihr nicht das Glück bringen.» Das Glück liegt im Glauben (Hieronymus). Die Ängste am Vorabend der Reformation haben in Dürers Melancholie ihren Ausdruck gefunden. (Mit großer Gewaltsamkeit hat Weber gleichzeitig aus den einzelnen Gegenständen die sieben freien und die

[1] Allihn: Dürerstudien 1871.
[2] Thausing: Dürer, 1. Aufl. 1876.
[3] Springer: Dürer 1892.
[4] P. Weber: Beiträge zu Dürers Weltanschauung 1900.

sieben mechanischen Künste herauszudeuten versucht.) Den Temperamentsbegriff hier einzuführen, schien ihm ein absurder Gedanke: «Die Frau ist die Schwermut, der Weltschmerz, ganz im modernen Sinne.»

Trotzdem hat gerade die Temperamentsforschung sich als die eigentlich fruchtbare Methode erwiesen: unmittelbar nach Weber veröffentlichte Giehlow[1] seine Untersuchungen über die Geschichte des Begriffs der Melancholie, die in Marsilius Ficinus die eigentliche Quelle Dürers aufgedeckt haben und die aktuelle Bedeutung des Blattes erkennen ließen, indem der Gegensatz zwischen der populären Lehre und der italienisch-aristotelischen Lehre, die Dürer vertrat, offenbar wurde. «Es kam Dürer darauf an, die Auffassung des Marsilio Ficino, der aus dem Verhalten des saturnischen humor melancolicus ebenso sehr die höchste sibyllinische Geistestätigkeit wie die traurigste Geistesentfremdung ableitet, in ein Bild zu fassen. So erklärt es sich, daß bisher ein Teil der Forscher nur das tiefe Grübeln, ein anderer lediglich die Schwermut und Trauer aus der «Melancholie» herauslas. Dürer ist es eben gelungen, die verschiedenen damals mit der melancholischen Komplexion sich verbindenden Gedanken zum Ausdruck zu bringen.» Es kann hier nicht eingegangen werden auf den Inhalt der Schrift des M. Ficinus[2], genug: im Gegensatz zu der traditionellen Lehre, wo im Melancholiker nur eine Summe von schlechten Eigenschaften gesehen wurde, vertrat der Italiener wieder die Auffassung des Aristoteles, daß gerade die tiefsten Geister von Natur melancholisch seien.

Sie besitzen vor anderen die Fähigkeit geistiger Konzentration, erliegen aber allerdings auch leicht der Gefahr der Schwer- und Schwarzblütigkeit, die das Gemüt «traurig und furchtsam» macht. Der böse Saturn ist der Planet der Melancholiker, aber sein Einfluß ist nicht durchaus schädlicher Art, er macht die Menschen beharrlich im Verfolgen großer Dinge, und was bei ihm unheilvoll wirkt, kann durch die Gegenwirkung des freundlichen Jupiter gemildert oder aufgehoben werden.

Daß das magische Quadrat Jupiters auf dem Stich diese Rolle spielt, wird von Giehlow noch nicht behauptet. Erst Warburg[3], den wir als letzten Inter-

[1] Giehlow: Dürers Stich «Melencolia I» (Mitteilungen der Ges. für vervielfältigende Kunst 1903, 1904). Giehlow hat seine Erklärungen unnötigerweise kompliziert mit der hieroglyphischen Deutung einzelner Gegenstände, die im Kreise des Kaisers Max Verständnis gefunden habe. Aber das Tintenfaß, das die litterae aegyptiacae vorstellen soll, findet sich genau so auch im Zusammenhang der Werkzeuge bei Rivius oder Vogtherr (siehe oben). Und so kommt auch der Hund auf Bildern vor, die mit hieroglyphischer Gelehrsamkeit nichts zu tun haben.

[2] Marsilius Ficinus de vita triplici (1489). Straßburger Druck 1500. Deutsche Übersetzung, Straßburg (Grüninger) 1505, mehrfach aufgelegt.

[3] Warburg: Heidnisch-antike Weissagung zu Luthers Zeit (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie [1919] 1920).

preten hier noch zitieren wollen, legt auf diese Tatsache Gewicht, so sehr, daß er darin überhaupt den eigentlichen Sinn des Blattes erkennt: die Melancholie ist für ihn «die Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen». «Durch die Gegenwirkung Jupiters ist die Wirkung Saturns zu glücklichem Ausgleich gebracht ... Die Errettung des Menschen durch den Gegenschein Jupiters ist auf dem Bilde gewissermaßen schon erfolgt ... und die magische Zahlentafel hängt an der Wand wie ein ex voto zum Dank für Dienste des gütigen siegreichen Sterngenius.» Damit sind wir auf neuem Wege wieder bei der Auffassung Eyes und Allihns angekommen.

3. Besinnen wir uns auf den Tatbestand. Ohne in die Einzelkritik der hier angeführten Deutungen einzutreten, stellen wir noch einmal die wesentlichen Züge des Bildes zusammen, die für jeden Erklärungsversuch verbindlich sein müßten.

Was die Situation in erster Linie kennzeichnet, ist das Aussetzen der begonnen Tätigkeit (die Beziehung zwischen Block und Frau durchschnitten; Zirkel und Kugel getrennt; die Werkzeuge wirr herumliegend). Es ist schwer begreiflich, wie man unter diesen Umständen von einer Arbeitsleistung sprechen kann. Oder sollte etwa die Abkehr von der sichtbaren Welt und die Verfolgung abstrakter Ideen dargestellt sein? Davon ist bei M. Ficinus gelegentlich die Rede, daß das Verlassen der Sphäre der anschaulichen Dinge die Melancholie befördern könne. Aber, angenommen ein solches Motiv liege überhaupt im Bereich der bildlichen Vorstellung des 16. Jahrhunderts, deutet denn irgend etwas hier auf Abkehr von der Sichtbarkeit? Der Block steht doch dauernd als die große Frage im Bild und die Frau hat ihren Zirkel nicht weggelegt, sie macht nur nichts mehr damit[1]. Warum macht sie nichts? Nun, einfach deswegen, weil sie unter einem melancholischen Druck steht. Das schwere Dahocken, die Beschattung des Gesichtes, der starre Blick, schließlich auch die aufgelösten Haare, es sind alles Momente, die berücksichtigt sein wollen und die einen zwingen, den Gemütszustand der Frau als einen Zustand von Gedrücktheit, Erstarrung, innerer Hemmung sich vorzustellen. In der Beischrift «Melencolia» liegt die ganze Erklärung und es ist methodisch unzulässig, darüber hinaus den Grund der Melancholie in der Verzweiflung an der Leistungsfähigkeit der menschlichen Vernunft suchen zu wollen. Die Melancholie an sich ist das Lähmende. Nicht daß die melancholische Natur einen Menschen vollständig brach legte, im Gegenteil, der Trieb zu tiefer Gedankenarbeit ist da, aber das angestrengte Denken, die «*stete* Lehr» (wie Dürer sagt), trocknet Blut und Gehirn aus und dann wird der Mensch melancholisch im besonderen Sinne: das Wort bezeich-

[1] In dem Bilde der Melancholie des Lucas Cranach von 1528 (Earl of Crawford. Burlington fine arts Club Exhibition, London 1906, Tafel 25) schnitzelt die Frau sinnlos an einem Stock mit dem Messer, während Zirkel und Kugel zu Füßen liegen. Dieselbe Sache!

net da nicht mehr das allgemeine Temperament, sondern eine besondere Stimmung. Das «grüblerische» Hinbrüten ist erst Folge, nicht Ursache der Melancholie. Wenn aber Giehlow meinte, es sei ein Zwiefaches dargestellt: geistige Düsterkeit einerseits und die Kraft des Seherischen andererseits – «die divinatorische Geistestätigkeit in den saturnischen Zügen des Gesichts» –, so weiß ich nicht, ob damit überhaupt noch etwas Darstellerisch-Mögliches gemeint ist, jedenfalls hat die Zeit Dürers das Problem eines solchen Doppelausdrucks noch nicht gekannt. Daß der Begriff Melancholie etwas ganz Eindeutiges für Dürer gewesen ist, wissen wir aus jener Stelle des (projektierten) Malerbuches, wo er von der «überhandnehmenden» Melancholie bei dem Malerjüngling, der «zuviel sich übte», spricht und von der Heilkraft der Musik in solchen Fällen: die Melancholie bedeutet hier zweifellos nur einen Zustand von Depression und nicht von gesteigerter Tätigkeit, wie auch in unserem Stich alles auf Depression deutet. Alles – denn schließlich darf man die Figur nicht aus dem Bildganzen herausnehmen, und da ist dann ja über den Stimmungscharakter des tiefsitzenden Lichtes, der Massenverteilung im Sinne der Schwere, der unharmonischen Flächenfüllung usw. kein Wort zu verlieren.

Ausgangspunkt und Norm aber bleibt die Beschäftigung mit hohen, geistigen Dingen (Geometrie), und darin lag eben das Bekenntnis zu einer prinzipiell anderen Auffassung des Melancholikers als wie sie der traditionellen Meinung entsprach und in den Kalendern und der populären Literatur von den menschlichen Komplexionen ihren Niederschlag gefunden hatte. Vertreter dieser neuen Auffassung war Marsilius Ficinus. Der psychische Zustand, den Dürer schildert, findet dort seine genaue Erklärung. Gemeint ist der Zustand, wo das leichte Blut sich durch andauerndes Denken verzehrt hat und das übrige Blut schwarz und schwer geworden ist; die Vernunft ist dann «verstopft»; anders ausgedrückt: das Hirn ist kalt und trocken geworden. Die Melancholie, das heißt die schwarze Galle, kann reichlich vorhanden sein, ohne zu schaden (ja, sie ist sogar nützlich), sie muß nur möglichst dünn bleiben. Wird sie dick, so ist die Depression da. Der Abend ist ganz besonders die Zeit der Melancholie, die den Geist ungeschickt macht zu spekulieren und zu dichten. Auch bei Dürer deutet die Fledermaus vor schwarz gestrichenem Himmel auf eine Stunde, die nicht mehr dem lichten Tag angehört.

Es bleibt noch übrig, eine Erklärung für die Ziffer I auf dem Stich zu finden. Wenn eine Folge der vier Temperamente beabsichtigt war, so ist nicht einzusehen, warum die Blätter numeriert und die Melancholie als erste vorangehen sollte. Viel wahrscheinlicher ist, daß der ersten Melancholie eine zweite Melancholie hätte folgen sollen, denn auch bei Marsilius Ficinus sind (im Anschluß an seine Vorgänger) zwei Arten von Melancholie unterschieden: die gutartige und die bösartige. «Melancholia das ist atra bilis ist zweierlei.» Die eine wird

die natürliche genannt (die gutartige), die andere, die aus Verbrennungsprozessen herkommt, ist eine schwere Erkrankung, sie macht unsinnig und ist immer ein Schaden der Vernunft. Welche der zwei Arten auf unserem Stich dargestellt ist, ist klar: die natürliche Melancholie, die nur vorübergehend «die Vernunft verstopft». Die krankhafte Form aber, wo der Leib abfällt und der Mensch nicht mehr bei ihm selbst ist, hätte wohl das Thema einer «Melencolia II» bilden sollen.

NATIONALE CHARAKTERE

Es ist offenbar eine Einseitigkeit gewesen, wenn die Baugeschichte eines Landes früher so dargestellt wurde, als ob sie nichts als eine Folge verschiedener, sich ablösender Stile gewesen wäre, wo allemal wieder etwas Neues beginnt. Jedes Volk hat doch auch sein eigenes Formgefühl, das mehr oder weniger konstant bleibt und mehr oder weniger deutlich in allen Stilen sich behaupten wird. Besonders lehrreich werden die Reaktionen sein, wenn ein fremder, ein importierter Stil das eigene Empfinden bedrängt. Wir erleben das in Deutschland bei der Gotik, die aus Frankreich kommt, bei der Renaissance, die aus Italien kommt. Aber ohne daß verwandte Kräfte aus Eigenem dem fremden Stil entgegengekommen wären, bliebe ein «Import» ja überhaupt undenkbar, wenigstens in jenen Zeiten, denen unmöglich Schwäche der eigenen Formphantasie nachgesagt werden kann.

Ich bringe hier ein paar Betrachtungen zum Abdruck, die das Problem Deutschland : Italien beschlagen. Die erste ist 1914, beim Jahrestag der Münchner Akademie der Wissenschaften, angestellt worden, am Anfang des großen Krieges. Das Thema war bedingt durch die Zeitumstände, die etwas Deutsches verlangten. Am Schluß der Rede sprach mich in freundlicher Weise der König an, der an solchen Festtagen nicht zu fehlen pflegte. «Sie meinen also, es kommt ein neuer Stil? Das hat man schon so oft gesagt.» Bevor ich antworten konnte, hatte er sich aber schon weiterbegeben. Ich frage mich, wie wohl die Antwort heute, nach einem Vierteljahrhundert, zu lauten hätte.

Das zweite Stück, «Italien und das deutsche Formgefühl», ist ein Artikel aus dem Logos, eine vorläufige Formulierung der Gedanken, die zehn Jahre später in einem eigenen Buch ausgebreitet worden sind. Es ist mir erwünscht, daß in dieser Sammlung das Thema (mit seiner Jahreszahl 1922) nicht ganz fehle.

Einen besonders gewichtigen Anlaß, auf die Frage einzugehen, bedeutete die Einladung der Stadt Nürnberg, die Festrede zum 400jährigen Todestag Albrecht Dürers zu übernehmen (1928). Von dieser Rede im Rathaussaal der Stadt kann ich aber nur noch mitteilen, was ich als Selbstreferat damals für die Presse zusammengestellt habe. Es sind immerhin die leitenden Gedanken. Es kam mir darauf an, in aller Schärfe das Befremdende fühlbar zu machen, daß Dürer Italien so ernst genommen hat, und dann doch nach einer Erklärung zu suchen, die die Tatsache verständlich macht.

Wenn es nun sicher als ein Fortschritt gewertet werden muß, daß die Kunst-

geschichte die nationalen Charaktere heutzutage bestimmter herauszustellen weiß, so soll man daneben doch nicht vergessen, daß die Welt nicht in lauter Sonderexistenzen zerklüftet ist, sondern daß ein Allgemein-Menschliches immer noch existiert. Wie hätte man sich sonst über die Grenzen hinüber jemals verstehn können. In solchen Überlegungen mündet der Aufsatz «Zum Thema: Nationale Kunst», der bei Anlaß des internationalen Kunsthistoriker-Kongresses in Zürich (1936) in der «Neuen Zürcher Zeitung» erschien.

DIE ARCHITEKTUR DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

Als der Krieg von 1870 geschlagen war und das deutsche Volk im neuen Reiche sich einzurichten begann, entdeckte man in der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts eine Kunst, die, voll Kraft und Keckheit, gerade das zu enthalten schien, was die Zeit verlangte. Deutsche Art war gleichbedeutend mit deutscher Renaissance. Nicht daß der Stil sich das Feld ganz erobert hätte – der Platz wurde ihm von der italienischen Renaissance, der die Aufgaben der höheren Monumentalität sowieso vorbehalten waren, immer bestritten –, aber er besaß einen festen Stand in der bürgerlichen Architektur und drang durch das Kunstgewerbe in alle Winkel des Privatlebens ein. Und vor dem italienischen Stil hatte er auf jeden Fall den Reiz der Neuheit voraus, denn es war wirklich eine Entdeckung gewesen. «Es handelt sich hier», schrieb Lübke 1873 im Vorwort zu seiner Geschichte der Deutschen Renaissance, «um eine Monumentenwelt, welche bis jetzt so gut wie unbekannt war. Man sprach vom Schloß zu Heidelberg. Das übrige galt als eine wenig bedeutende verworrene Masse[1].» Für die Romantiker der mittelalterlichen Stile hatte diese Kunst nie etwas Ehrfurchterweckendes gehabt, die anerkannte Renaissance aber, wie sie etwa Semper vertrat, sah in den deutschen Denkmälern nur das mißverstandene italienische Vorbild. Jetzt empfand man auf einmal die Kunst darin, ja eine besonders warme volkstümliche Kunst. Produktion und Forschung gingen Hand in Hand. Zwar äußert sich Lübke zunächst noch etwas zurückhaltend und meint, gleichsam entschuldigend: wenn diese Schöpfungen auch vor dem strengen Maßstab einer abstrakten Ästhetik nicht bestehen könnten, so seien sie als Kulturäußerungen einer schaffensfrohen kräftigen Zeit immerhin von hohem Interesse und doch auch künstlerisch nicht gering zu schätzen. Aber bald tritt er zu-

[1] W. Lübke: Geschichte der deutschen Renaissance, 1873 (als 5. Band der Geschichte der Baukunst von Franz Kugler), S. VI. Die zweite Auflage erschien 1883. Die dritte, besorgt von A. Haupt, 1914.

versichtlicher auf und im Vorwort zur zweiten Auflage seines Buches (1883) heißt es unter Hinweis auf die inzwischen emporgewachsene Renaissancebewegung: die Künstler hätten den Beweis erbracht, daß dieser Stil noch immer lebensvoll sein könne und daß sich deutsche Weise in ihm gerade mit einer besonderen Frische und anheimelnden Wärme ausspreche.

Man wird diesem Urteil auch heute noch zustimmen. Von stämmiger Art, untersetzt, manchmal etwas laut auftretend, ungebunden und beweglich, im ganzen entschieden bürgerlich und doch fähig der Steigerung ins Festliche, hat dieser Baustil nicht aufgehört uns etwas zu bedeuten, auch nachdem die späteren Stile, Barock und Klassizismus, wieder aufgekommen sind. Unser Urteil hat sich nur insofern verändert, als wir die Wertakzente anders setzen. Für die ältere Generation standen die Leistungen am höchsten, wo die größte Angleichung an das Italienische stattgefunden hatte, wir schätzen gerade die ungebärdigen Bauten, die sich mit italienischem Maßstab nicht messen lassen, höher und die «unreine Renaissance» ist uns die interessantere.

Merkwürdig bleibt es immerhin, daß man den Ausdruck nationalen Wesens besonders stark ausgeprägt in einer Architektur findet, die notorisch auf ausländische und zwar italienische Formen gegriffen hat. Wenn die Gotik in Deutschland von Nordfrankreich her genährt werden konnte, so ist das – namentlich innerhalb der mittelalterlichen Kultur – nicht weiter verwunderlich, aber was hat das Deutschland des 16. Jahrhunderts mit der Heimat Bramantes gemein? Das Rätsel würde unlösbar sein, wenn es wirklich die Bramantesche Renaissance gewesen wäre, die nach Deutschland kam. In Wahrheit aber beschränkt sich die Übernahme des Italienischen auf Dinge, die mit dem *Wesen* der italienischen Kunst nur wenig zu tun haben. Das Phänomen, das sich in der deutschen Renaissance – abgesehen von einzelnen rein italienischen Bauten – beobachten läßt, ist die Auseinandersetzung einer sehr starken deutschen (gotischen) Tradition mit einer ihr von Grund aus fremden Kunst, die man bewundert, ohne sie eigentlich zu verstehen. Welche Umstände die Deutschen damals auf Italien gewiesen haben und was für Gemeinsamkeiten hüben und drüben vorhanden waren, soll hier nicht erörtert werden. Tatsache ist, daß das Verständnis für das Italienische lange auf sich warten ließ. Nicht weil es am richtigen Studienmaterial gefehlt hätte, sondern weil die deutsche Phantasie einen zähen Widerstand leistete. Als dieser Widerstand aufgegeben wurde, war die Renaissance bereits vorbei und der Barock da[1].

[1] Daß die deutsche Renaissance zunächst noch durchsetzt ist mit gotischen Motiven, ist natürlich immer gesehen worden. Lübke betrachtet die Inkonsequenz wie eine Unreinheit, die er um so peinlicher empfindet als er von der Spätgotik geringschätzig denkt («die Formenwelt des spätgotischen Stils hing mit dem handwerklichen Geiste, der damals die ganze Kunstübung durchdrang, innig zusammen ..., kein Wunder, daß man noch lange sich mit gotischen Kon-

Gerade durch das Aufeinanderstoßen polarer Gegensätze kommt das Nationale an dieser Stelle mit großer Deutlichkeit zum Vorschein. Es soll der Versuch gemacht werden, das Verhältnis auf die entscheidenden Begriffe zu bringen.

1. Der Zentralbegriff der italienischen Renaissance ist der Begriff der vollkommenen Proportion. Die italienische Architektur ist im besonderen Sinne eine Architektur der Verhältnisse. Von Anfang an sucht die Theorie für Säulen, Massen und Räume jenes vollkommene Verhältnis, das, die Mitte haltend zwischen stumpfer Sättigung und unbefriedigter Spannung, sich harmonisch in den Zusammenhang der Werke der Natur einfügt. Nicht als ob es sich um eine einzige Formel handeln könnte. Die Proportion wechselt nach der Stimmung des Gebäudes und die angenommene Grundproportion wird dann mannigfach abgewandelt, immer aber bleibt als letztes Ziel die Darstellung eines in sich ruhenden, vollendeten Daseins. Daher jener Charakter des Mühelosen und Heiteren, den in wunderbarster Weise die klassische Architektur in Toskana und Rom offenbart, der aber auch in der Provinz, in Venedig und in der Lombardei zwingend auf den modernen Beschauer wirkt[1].

Die deutsche Renaissance hat eine ähnliche Wirkung nicht gesucht. Man kam von der Gotik her und für die Gotik liegt das Bedeutsame nicht in der beharrenden Form, sondern in der Bewegung, nicht im Sein, sondern im Geschehen. Nun hatte sich freilich die hohe Spannung der klassischen Gotik gelöst: die Spätgotik war in die Breite auseinandergegangen und die Schärfe der Funktion in den Gliedern hatte sich abgestumpft. Trotzdem war es der deutschen Phantasie auch im 16. Jahrhundert noch selbstverständlich, das Interesse im

struktionen und Formen begnügte»; a. a. O. S. 155). Bei den späteren Darstellern ändert sich das Gesamturteil über den Stil in dem Maße, als die Bedeutung der importierten Formen gegenüber der heimatlichen Tradition immer geringer eingeschätzt wird. G. von Bezold: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland usw., 1900 (2. Auflage 1908) sagt: «So erscheint die Aufnahme der Renaissanceformen keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit, sondern mehr als eine Bereicherung des (spätgotischen) Formenschatzes» (S. 8). Ähnlich lautet schon das Urteil bei R. Dohme: Geschichte der deutschen Baukunst, 1887, wenn es auch nur in geringerem Umfang gelten soll: «Nur eine Dekoration, nicht mehr, erscheint dem Deutschen (zunächst) der italienische Stil» (S. 287).

In allen bisherigen Darstellungen aber liegt das überwiegende Interesse auf der Vergleichung von Detail mit Detail und das Problem, die verschiedene Formauffassung grundsätzlich zu behandeln, ist noch nicht aufgenommen worden.

[1] Die wichtigsten Aussagen über den Begriff der vollkommenen Proportion finden sich im IX. Buch von L. B. Albertis de re aedificatoria: «pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo cujus sunt ad certum numerum finitionem collocationemque habitam ita ut concinnitas hoc et absoluta primariaque ratio naturae postularit.» Vergleiche damit Lionardos Auslassung über die Wirkung der absolut schönen Verhältnisse im Buch von der Malerei, Ausgabe von Ludwig 27 (30).

Vorgang zu suchen und nicht in der Gestalt als solcher. Darum konnte man von der italienischen Säule wohl Einzelheiten der Formgebung übernehmen: dem Geheimnis ihrer Bildung im ganzen nachzugehen, hatte man kein Bedürfnis. Wertvoll im Sinne deutscher Auffassung war die eindringliche Äußerung der Funktion: daß die Säule sich zusammennehmen muß und daß sie mit Einsetzung der ganzen Kraft sich gegen die Last stemmt. Die vornehme Lässigkeit der italienischen Säule sagte dem Deutschen nichts. Und ebenso mußte ihm die Beschränkung auf ein paar «Ordnungen» unverständlich bleiben. Es gibt ungezählte Möglichkeiten vom zwerghaft-kurzen Säulenstumpf bis zur stengelhaft-dünnen Bildung, da wo der Träger freier emporsprießt.

Spätgotische Gewölbe, auch wenn sie nicht mehr die Spannung der Hochgotik besitzen, geben der Phantasie doch immer noch das Schauspiel wirkender Kräfte und es läßt sich begreifen, daß die ruhig schwebenden Gewölbe der Italiener den an das Spiel der Rippen gewöhnten Deutschen wenig bedeuten konnten. Darum hat die deutsche Renaissance von vornherein das Rippengewölbe mit in den neuen Stil herübergenommen und würde es gar nicht begriffen haben, wenn jemand im Namen der Stilreinheit gegen diese Verschleppung Einspruch erhoben hätte.

Für die Front ist es der steigende Giebel, der der deutschen Architektur im Gegensatz zur horizontalen Schlußlinie der Italiener von vornherein ein Übergewicht an Aktivität sichert und der den Eindruck deutscher Städte auch später noch so sehr lebhaft macht, aber die Sache bleibt sich gleich, auch wenn das Dach mit der Traufseite der Straße zugekehrt ist. Man kann darüber streiten, wieweit die Dachfläche als steigende oder als fallende Form empfunden wird – es kommt viel auf die Bildung der Dachluckengehäuse an –, das Wesentliche für uns ist dieses: daß in der deutschen Renaissance das Breitgelagerte und Geduckte ebensogut seinen Platz hat wie das rüstig Emporstoßende. Es soll nur alles in einer bestimmten Weise *sprechen*. Darin liegt hauptsächlich das Warme und unmittelbar Ergreifende der deutschen Bauten. Den Wert der italienischen Proportionen zu fassen, dazu fehlten die Grundlagen, es fehlte vor allem der Begriff der natürlichen Vollkommenheit. Es läßt sich denken, daß die italienische Schönheit den Deutschen des 16. Jahrhunderts als neutral und nichtssagend erschien. Umgekehrt hat es lange gedauert, bis die Modernen sich entschließen konnten, die jetzt als besonders «edel» empfundenen Verhältnisse des Südens aufzugeben. Man hat sie selbst beim gemeinen Mietshaus nicht missen wollen.

2. Die italienische Renaissance ist eine Gelenkkunst und ihre Architektur jederzeit ein Gefüge, dessen Teile, zu selbständiger Bedeutung gebracht, sich frei regen können. So ist die Säule eine Form, die eine Existenzmöglichkeit behält, auch wenn man sie aus dem Zusammenhang lösen würde. Das Gewölbe läßt sich abheben wie ein Deckel. In der Massenkomposition ist jeder Flügel,

jeder Turm etwas Selbständiges und im Aufbau der Stockwerke sind es die Gurtgesimse, die als durchgreifende Scharniere wie selbstverständlich das Ganze in einzelne Teile zerlegen.

Den deutschen Architekten war diese Vorstellung nicht geläufig. Sie entnahmen wohl gelegentlich dem fremden Vorbild die Form des Gesimses, aber man merkt, daß der Begriff der Gelenke nichts unmittelbar Einleuchtendes für sie hatte. Die Tonne der Michaelskirche in München ist in der Grundform italienisch, aber der Sinn des Gewölbes ist verändert worden; das Hauptgesims fällt nicht mit dem Gewölbeanfang zusammen, mit andern Worten: die Tonne liegt eben nicht wie ein abnehmbarer Deckel auf den Mauern, sondern wächst aus den Mauern empor. Und selbst da, wo in der Fassade das Motiv rein ausgebildet ist, wie beim Ott-Heinrichs-Bau von Heidelberg, kommt man nicht auf den Gedanken, daß der Bau mit horizontalen Schnitten zerlegt werden könnte. Was spricht, ist die durchgehende Bewegung. Man hat das wohl bemerkt und gesagt, die Hauptlinien müßten stärker ausgeprägt sein. Allein wenn eine solche Kritik im Sinn der späteren Entwicklung begreiflich ist, so ist diese gleichmäßig durchlaufende Bewegung eben durchaus das, was der gotischen Tradition entspricht.

Die Gotik hat nicht einzelne Lagen aufeinandergeschichtet, um in die Höhe zu kommen, sondern alles geht in einem Schuß empor. Selbst wo es Absätze gibt, könnte man keinen Schnitt machen, ohne das Mark zu durchschneiden. Und wenn der Ausgang des Stils, die Spätgotik, Horizontalteilungen zuläßt, so sind es eben mehr Flächenteilungen als durchgreifende Gelenke, nach denen die Vorstellung nicht verlangt hat.

Ein ausgesprochener Renaissancebau wie das Rathaus von Altenburg begnügt sich damit, die Fensterreihen oben und unten mit Gesimsbändern einzurahmen, ein reines Flächenmotiv. Aber auch beim Fachwerkbau mit vorgekragten Stockwerken ist der Bau nicht mit Gelenken durchsetzt, sondern es bleibt bei dem Eindruck eines ruckweisen Sichemporhebens. Gerade das macht die Kraft der alten Bauten aus, daß sich die einzelnen Geschosse für die Phantasie nicht verselbständigen.

Es gehört vielleicht in denselben Zusammenhang, daß Türme, namentlich Treppentürme, runde Erker und derartige Formen zum Teil im Hauptkörper befangen bleiben. Das Rathaus von Altenburg liefert auch hiefür ein bekanntes Beispiel. Für italienischen Renaissancegeschmack hatte dieses unfreie Verhältnis etwas Widriges und wo es mittelalterliches Erbe war, hat man es nach Kräften ins Gelöste umgebildet. Der Norden dachte darin anders. Erker und Türme sind hier Gewächse, die aus dem Zusammenhang nicht lösbar sind, obwohl sie innerhalb des Ganzen eine stärkere Eigenwilligkeit behaupten, als das in Italien der Fall ist.

Und was die Säulen betrifft, so ist es ebenso eine Erfahrung, die fast alle Denkmäler bestätigen, daß der einzelne Träger mit dem Leben der Mauer aufs engste verflochten bleibt. Die Schönheit italienischer Bildungen, das völlig Verselbständigte und in sich Abgeschlossene, war gerade, was man nicht wollte. Es dauert lange, bis sich die Vorstellung durchsetzt, daß die Säule mit dem Kapitell zu Ende sei. Zu stark wirkt die Gewöhnung an jene durchgehenden Kräfte der Gotik, die in mannigfaltiger Form, einzeln oder gebündelt, in die Höhe gehen, in den Rippen der Gewölbe weiterleben oder auch, die Decke durchstoßend, im Unbekannten sich verlieren. Zweifellos hat die Spätgotik im Sinne der Sonderung vorgearbeitet, allein gewisse Grundvorstellungen von der Kraft, die überall gegenwärtig ist, waren schwer auszutilgen und alles was man zugunsten der Säule vorbrachte, kann doch nicht verhindert haben, daß das italienische Schema zunächst mit dem Eindruck einer gewissen verständigen Nüchternheit behaftet blieb.

3. Für die italienische Kunst ist das gesetzlich Geordnete Voraussetzung alles Daseins. Wo die Regel nicht durchgreift, da fehlen die elementaren Lebensbedingungen. Alles Willkürlich-Eigenwillige wird als Eingriff in die Existenz des Organismus empfunden. So ist es selbstverständlich, daß die Fenster in regelmäßiger Reihe stehen, daß ein mehrteiliges Ganzes in reiner Symmetrie sich ordnet usw. Ein immanentes Gesetz formt die Massen durchweg als homogene Massen und es ist nur konsequent, daß die einmal angenommene Proportion im Ganzen und in den Teilen gleichmäßig festgehalten wird, wie das August Thiersch für die ausgezeichnetsten Denkmäler nachgewiesen hat[1].

Dagegen wird man in der nordischen Kunst eher ein Mißtrauen gegen das Regelmäßige finden, als ob es dem Eindruck des Lebendigen hinderlich im Wege stehe. Man erinnert sich, wie selten schon der Fall vorkommt, daß bei gotischen Kirchen Doppeltürme gleichmäßig ausgeführt sind. Die populären Beispiele – Köln, Regensburg, Soest –, die man rasch zu zitieren bereit ist, gehören dem 19. Jahrhundert an. Wenn auch die Gleichheit ursprünglich geplant war, so sah man doch offenbar nichts Schlimmes darin, von der Gleichheit nachher abzugehen und Dehio hat gewiß recht, daß man mit dem Unregelmäßigen dem Bau geradezu eine gewisse Wärme mitzuteilen überzeugt war[2].

[1] Die Proportionslehre von August Thiersch im Handbuch der Architektur von Durm u. a. IV, 1 und im Auszug mitgeteilt in den neueren Auflagen von J. Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien (von der 4. ab).

[2] G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III: Süddeutschland, 1908, bei Gelegenheit der Domfassade von Regensburg: «Unrecht täte man den spätgotischen Meistern, wollte man diese Asymmetrien als Launen oder kleinliche Nachgiebigkeit gegen Modeformen erklären. Es war sicher ein bestimmtes Gefühl, das sie dabei leitete, der Wunsch lebendiger und wärmer zu wirken, als es durch reine Symmetrie hätte erreicht werden können» (S. 397).

Die deutsche Renaissance hat sicher die Würde einer strengen Ordnung auch empfunden, aber trotzdem – selbst an Monumentalbauten – immer wieder ihr zu trotzen gewagt. Am Rathaus von Rothenburg sind die Fenster bald zu zweit, bald zu dritt zusammengenommen. Der Turm steht vor der Mitte der Längsfront, aber doch nur ungefähr. Gern wirft man mit einem einzelnen Erker einen asymmetrischen Akzent in die Komposition. Ja, diese Baumeister sind nie größer, als wo sie ganz ungleiche Massen in ein Verhältnis des schwebenden Gleichgewichts gebracht haben.

Man suchte nicht die reine Harmonie von lauter homogenen Teilen, vielmehr drängt sich das Verschiedenartige und Widerspruchsvolle zusammen. Es entsteht nicht der Eindruck seliger Ruhe und Ausgeglichenheit, sondern der Eindruck des Kampfes, der Reibung und nie endender Spannung. Das ist der Sinn, wenn man von der «mächtig bewegten Gruppierung» deutscher Renaissancebauten spricht. Es liegt auf der Hand, daß das Gesetz der durchgehenden Proportion hier nur eine sehr beschränkte Anwendung finden kann. Man würde ein derartig abklärendes Verfahren als erkältend empfunden haben.

Der Begriff organischer Einheit ist im Norden ein anderer als im Süden. Der Teil ist zwar gewissermaßen enger mit dem Ganzen verflochten als in Italien, wo er – wie bereits gesagt – jederzeit als lösbar und selbständig erscheint, aber andererseits behauptet er innerhalb dieses Zusammenhangs eine stärkere Eigenwilligkeit. Das Individuell-Abweichende gilt nicht als Störung, im Gegenteil scheint der Eindruck eines lebendigen Ganzen recht eigentlich bedingt durch das Vorhandensein einzelner willkürlicher Triebe und das völlig Einheitliche erweckt hier leicht den Schein des «Gemachten», das heißt des Unlebendigen.

4. Man sagt von der deutschen Renaissance, sie habe im Gegensatz zur italienischen einen mehr malerischen Charakter und die übernommenen Formen seien in einem bloß dekorativen Sinne verwendet worden.

Das Malerische kann dahin bestimmt werden, daß es eine Wirkung nur für das Auge besitzt, während das Plastische immer auch einen greif- und tastbaren Wert darstellt. Nun läßt sich die Architektur als Kunst körperlicher Massen gewiß niemals dem Gebiet des Tastbaren entrücken, aber allerdings findet man bei den Deutschen eine starke Neigung über das Tastbare hinaus jene malerischen Wirkungen aufzusuchen, die nur in der Ansicht, im Bildmäßigen liegen und nur von den Augen, nicht von den (im ideellen Sinne) nachtastenden Händen aufgenommen werden können. Hieher ist zu rechnen, was mit dem Reiz der Überschneidung, der Verdeckung arbeitet, das Unübersehbare und weiterhin überhaupt alles, was einen Bewegungseindruck auslöst, der, unabhängig von der plastischen Bildung der Einzelform, am Bilde des Ganzen sich entzündet. Sowohl die «malerische» Gruppierung eines Gebäudekomplexes ist ein solcher (optischer) Bewegungseindruck wie das Spiel der Form auf einer reichge-

schmückten Fassade, wenn die Helligkeiten und Dunkelheiten zum Schauspiel einer bald lauteren, bald leiseren Gesamtbewegung zusammenschlagen.

Die architektonische Phantasie Italiens ist eine wesentlich plastische. Die Form an sich ist das Bedeutsame, das, was sich betasten und messen läßt, nicht das unfeste, wechselnde Bild. Natürlich gibt es auch in Italien Reize der bloßen Ansicht, aber sie verschwinden hinter der Gewalt der bleibenden körperlichen Form, auf die man von allen Standpunkten aus immer wieder als auf das Entscheidende zurückgewiesen wird.

Im deutschen Norden hat die Gotik eines gewissen malerischen Elementes kaum je entbehrt, mit der Spätgotik gelangt das Malerische zu einer herrschenden Rolle. Es war dem 16. Jahrhundert unmöglich, hier auf einmal umzulernen. Die Vermeidung des Regulären begünstigt natürlich die malerischen Bewegungssuggestionen. Aber auch da, wo das italienische Formensystem scheinbar völlig rein übernommen ist, an der Fassade des Ott-Heinrichs-Baus zum Beispiel in Heidelberg, ist es doch nicht das einzelne Wandfeld, das spricht, und nicht die einzelne Gliederungsform, sondern vielmehr die Bewegung, die über die Gesamtfläche hingeht. Und wenn auch die einzelne Form nicht untergeht im Eindruck des Ganzen und der moderne Betrachter gewiß leicht geneigt ist, die Sache malerischer zu sehen als sie gesehen werden will, so ist doch so viel gewiß, daß weder dem einzelnen Träger noch dem einzelnen Trägerintervall jemals jene absolute Bedeutung zugekommen ist, die man in der klassischen Architektur Italiens durchweg findet.

Damit stoßen wir auf den oft gebrauchten Ausdruck der bloß dekorativen Formbehandlung in der deutschen Renaissance. Gemeint ist damit nichts anderes, als daß die übernommenen Formen der Säule, des Pilasters, des Gesimses nicht mehr wörtlich, das heißt im tektonischen Sinne verstanden sein wollen, sondern nur im malerischen Sinne, als eine bloße Überredung des Auges. Die Grenze ist schwer zu ziehen, da ja alle Architektur darauf rechnen kann, mit dem Auge aufgenommen zu werden und der körperlichen Kontrolle kaum eigentlich untersteht. Trotzdem ist der Gegensatz ein einschneidender. Die Leistung Bramantes ist ein immer konsequenteres Ausbilden rein körperlicher Werte, umgekehrt beruht der ganze Barock auf dem Prinzip der malerisch-dekorativen Formauffassung. Insofern konnte er in Deutschland unmittelbar an die Tradition der Renaissance anschließen[1].

[1] Viel weitergehend ist das Urteil von G. Dehio. Er möchte den Begriff Renaissance in der deutschen Kunstgeschichte überhaupt gelöscht wissen. «Nach meiner Auffassung sind Renaissance und Barock sich nicht gefolgt, sie gehen von Anfang an nebeneinander her und scheiden die nachmittelalterliche Kunstwelt so: Renaissance ist der Stil Italiens, Barock ist das spontane neuzeitliche Produkt derselben nordischen Völker, die den romanischen und gotischen Stil geschaffen hatten. Gleichwie die spätere Gotik Italiens latente Renaissance ist, so ist die späte

Vom Barock als einem geschlossenen Stil spricht man zuerst in Italien. Der Stil hat aber alsbald nach dem Norden übergegriffen und im Gegensatz zur Renaissance geschieht die Rezeption jetzt rein und mühelos. Gewiß war der Boden nun besser für italienische Kunst zubereitet als früher; wichtiger ist, daß der Barock von Anfang an der germanischen Phantasie ganz anders entgegenkam als die Renaissance. Es liegt hier eine innere Verwandtschaft vor. Ja, man kann weiter gehen: erst in Deutschland ist der Barock wirklich bis in seine Konsequenzen entwickelt worden. Der italienische Barock steckt immer noch mit einem Fuß in der Renaissance und umgekehrt ist die letzte Blüte des Barock, die Dekoration des nordischen Rokoko, eine Erscheinung gewesen, für die Italien kaum ein Verständnis aufbringen konnte.

Wie aber? Wenn sich in allem Wechsel der Stile gemeinsame Züge nationaler Phantasie behaupten, sollte man dann nicht endlich aufhören, die Geschichte der Architektur lediglich auf das Sich-Wandelnde hin darzustellen und nicht auch auf das im Wandel Beharrende? In allen Lehrbüchern ist nur von einer Folge von Stilen die Rede, die immer neue Namen tragen. Gewiß muß man die Gotik trennen von der Renaissance und die Renaissance vom Barock, aber wie die italienische Gotik eine Gotik von eigenem Schlag ist und der nordische Barock ein eigener, vom italienischen Typus verschiedener Barock, so kann man sagen, es gebe im tiefsten Grunde eine gleichbleibende Art italienischer Baukunst und eine gleichbleibende Art deutscher Baukunst. In der Reihe der verschiedenen Stilepochen hat jede ihre besondere Physiognomie, die nationale Individualität aber ist bis zu einem gewissen Grade etwas Gleichmäßig-Durchgehendes, das in allem Wechsel beharrt.

Kunstgeschichte und Kunst laufen parallel. Es ist kein Zufall gewesen, daß die historische Bemühung um die deutsche Renaissance seinerzeit zusammenfiel mit der künstlerischen Wiedererweckung des Stils. Vielleicht ist es auch möglich, gewisse Tendenzen der heutigen Kunstforschung mit künstlerischen Strömungen in Vergleich zu setzen. Die Wissenschaft sucht heute eifriger als früher das Einheitliche im Wechsel zu erkennen, die großen nationalen Grundtypen für die Kunstgeschichte zu gewinnen: es scheint, daß in der Baukunst ähnliche Prozesse im Gange sind. Vieles deutet darauf, daß das historische Jahrhundert, die Wiederholung des schon einmal Dagewesenen, zu Ende geht. Das Neue, das kommen will, wird aber nicht als Bruch mit der Vergangenheit sich darstellen, sondern nur als eine engere Fühlungnahme mit dem, was der

Gotik der Germanen latenter Barock ... Man rede nicht länger von spätgotischer Rückständigkeit als dem Hindernis eines reineren Verständnisses der Renaissance: was der Renaissance in den Weg trat, war nicht die tote Gotik, sondern der sehr lebendige Barock.» (Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen 1909: Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz, S. 149).

Norden bisher als seinen eigentümlichsten Ausdruck gegeben hat. Mit Ehrfurcht und Spannung horcht man wieder auf die Melodien der unterirdisch rauschenden Wasser der Vergangenheit. Und wenn Deutschland aufs neue die Waffen niederlegen wird, dann werden die Tempel des Friedens nicht in italienischer Form erstehen, aber auch jede schon geprägte Formel aus den zurückliegenden Jahrhunderten wird als zu eng empfunden werden.

Wir wollen nichts prophezeien, aber es wäre möglich, daß das, was jetzt, da und dort, erst als einzelner Quell und einzelnes Rinnsal sichtbar wird, dann plötzlich als mächtiger Strom hervorbricht. Das wäre dann die eigentliche Architektur der deutschen Renaissance, der Begriff genommen in seiner geheimnisvollsten Bedeutung: als eine Wiedergeburt des deutschen Geistes aus sich selbst.

ITALIEN UND DAS DEUTSCHE FORMGEFÜHL

Über nationales Formgefühl zu sprechen ist ebenso lockend wie schwierig. Sicher findet man bei jedem Volke gewisse durchgehende Formeigentümlichkeiten, eine bestimmte Art, die Dinge zu ordnen, eine bestimmte Art, das Leben der Dinge sich zu deuten; allein wenn es schon schwer ist, ein Volk als eine Einheit zu fassen, wie soll man über die Schwierigkeit hinwegkommen, daß alles und also auch der sogenannte Volksgeist in steter Wandlung sich befindet? Sobald man das wirklich Durchgehende greifen will, läuft man Gefahr, etwas gar Allgemeines und Farbloses in der Hand zu behalten. Man wird darum sich entschließen müssen, Perioden von betonter Nationalität anzuerkennen im Gegensatz zu weniger betonten. Das Bezeichnendste ist schließlich doch das, worin ein Volk einzig ist, und was nirgendwo sonst sich findet. Italien hat in der Renaissance eine Kunst geschaffen, die wir als die spezifisch italienische empfinden, einfach darum, weil sie unter allen italienischen Hervorbringungen die unvergleichbarste ist. Der italienische Barock ist zweifellos auch eine nationale Schöpfung, aber hier rivalisieren bereits andere Länder. Man kann sagen, diese Sprache sei auch auswärts gesprochen worden, wennschon mit verschiedener Färbung. Fragt man aber, worin der Barock der Italiener sein Eigentümliches habe (etwa dem deutschen Barock gegenüber), so käme man auf Begriffe, die schon für das Wesen der italienischen Renaissance bezeichnend sind und dort nur eine viel klarere Ausprägung gefunden haben. Ja, man würde bei weiterem Fragen leicht feststellen können, daß schließlich schon das ganze italienische Mittelalter unter ähnlichen Vorzeichen steht.

Nun interessiert uns vor allem, über unsere eigene Art ins Reine zu kommen. Durch Vergleichung lernt man am meisten, und so wird immer wieder der Ver-

such gemacht werden, die großen Gegensätze von Nord und Süd sich gegenüberzustellen. Was ist deutsche Zeichnung? Was ist deutsches Ornament? Die Architekturgeschichte sollte nicht mehr bloß nach den zeitlich sich folgenden Stilen scheiden, sondern dem nationalen Formgefühl nachgehn, das in allen Metamorphosen sich behauptet.

Das sind nun freilich große Themata, und wenn wir uns auch hier einschränken und die Frage wesentlich auf unser Verhältnis zur Architektur der italienischen Renaissance zuspitzen, so kann es sich doch nur darum handeln, in andeutender Form die Meinung klar werden zu lassen.

Mit der Kennzeichnung des Gegensätzlichen ist das Problem aber nicht erledigt. Das Merkwürdige ist, daß bei aller Verschiedenheit der nationalen Anlage gerade im Norden eine Empfänglichkeit für «das andere» auch da ist; umgekehrt nicht. Es ist leicht, diese Empfänglichkeit als Schwäche abzutun, und jeden fremden Import als Störung des nationalen Lebens zu verurteilen, aber eine solche Erklärung ist einseitig. Es müssen eben doch bestimmte Bedürfnisse vorhanden gewesen sein, die von außen her am leichtesten befriedigt werden konnten. Mag sein, daß das Fremde zeitweise das Nationale wirklich bedrängt und sogar erstickt hat – es spielen da Fragen der allgemeingeschichtlichen Konstellation mit –: mit einer bloß negativen Kritik wird man keinesfalls auskommen. In dem Ringen unsrer Kunst mit dem Problem «Italien» steckt ein gewaltiges Wollen, das eine positive Deutung verlangt.

1. Wer nach dem Süden kommt, ist zunächst immer von der Einfachheit der italienischen Formenwelt betroffen. Was das für große stille Linien sind. Wie schlicht und leicht faßbar die Flächen und Kuben. Die erste italienische Kirche mit freistehendem Campanile – es gibt nichts Einfacheres als diese Körper. Die erste italienische Säulenhalle – wie klar ausgesprochen ist jede Form: die Säule, der Bogen, der Raumgehalt der Halle. Wo ein paar Gebäude zusammenstehen, sondern sie sich für das Gefühl sofort als einzelne, rein plastisch empfundene Existenzen.

Denkt der Reisende an den Norden zurück, so wird die Phantasie ihm ganz andere Bilder liefern. Die Formen sind vielfältiger und verflechten sich ineinander. Turm und Türe, Giebel und Erker, sie bilden ein kompaktes, schwer auseinanderzulegendes Ganzes. In den architektonischen Gesamtbildern verbinden sich die Elemente zu «malerischen» Gruppierungen. Die Dinge tragen mehr den Charakter des Gewachsenen als des Tektonisch-Gefügten. Der dominierende Eindruck ist nicht der des Ruhenden und Vollendeten, sondern der der Bewegung und der wirkenden Kraft.

Bei solchen Vergleichungen wird dann alsbald deutlich, daß jener Eindruck von Einfachheit in Italien auf sehr verschiedene Ursachen zurückgeht. Nicht nur das Lineament ist einfacher, es wirkt schon die plastische

Greifbarkeit an sich einfacher. Vor allem aber das In-sich-Vollendete und Beruhigte der Form.

Was man mit leicht mißzuverstehendem Ausdruck den Unterschied von plastischer und malerischer Empfindung nennt, ist nichts anderes als jene ganz klare Erscheinung der Form, wie sie Italien gestaltet, wo Fläche rein als Fläche und Kubus rein als Kubus wirkt, und andrerseits die immer mit dem Reiz der Bewegung spielende Gestaltung des Nordens, wo ein geheimnisvolles Leben Form mit Form verbindet. Wir kommen dieser «malerischen» Wirkung entgegen, indem wir die Linie an sich bewegter bilden, die Fläche aufwühlen, das Gruppierte, Sichdeckende, Verschlungene geben, im Grunde aber ist es eine Gewöhnung des Sehens, die sich bei jedem Anlaß betätigt und keiner besondern Gunst des Objekts bedarf. Auf dem Nährboden einer solchen «malerischen» Empfindung hat sich die nordische Vorliebe für die Linienspiele des Schlingornaments entwickelt wie die Freude an dürrem Baumgeäste, das die alten deutschen Maler so oft bringen. Daraus erklärt sich, daß deutsche Architektur im Umriß, in der Flächenbehandlung, in der Massengruppierung immer einen Reichtum besitzt, hinter dem Italien auch in seinem Barock zurückbleibt.

Schließlich ist es derselbe Unterschied, der eine Zeichnung Raffaels von einer Zeichnung Dürers oder Grünewalds trennt. Dort die glatt fließende, «reine» Linie, hier eine Mannigfaltigkeit bewegter Zeichen. In wie einfachen Formen ordnet sich so ein italienischer Kopf, und wie vielfältig ist die Formenwelt in einem nordischen Bildnis. Die ganze italienische Kunst beruht auf dem Begriff der isolierten Gestalt, und wer sich italienische Bilder vorstellt, dem kommen sofort Figuren, einzelne Figuren in Erinnerung. Man mache die Gegenprobe: Wie schwer will sich aus deutschen Bildern ein Einzelkörper herauslösen, wie verschlingt sich eine Form in die andere, wie reich ist der Gehalt an bewegter Linie auf einer solchen Tafel. Und in der Plastik ist es nicht anders: die deutsche Figur ist immer irgendwie in einen allgemeinen Formzusammenhang eingebunden und entzieht sich schon dadurch der Faßbarkeit. Die ungeheuer komplizierten Formkomplexe des nordischen Altarschreins haben im Süden keine Analogie.

Neben diesem «malerischen» Bewegungsschein existiert aber noch eine andere Art von Bewegung, die zu einem ebenso starken Unterscheidungsmoment nördlicher und südlicher Art wird: die Bewegung der *Funktion*, der Proportionsspannung usw. Die nordische Zeichnung ist leidenschaftlicher. Die Linie hat mehr Stoßkraft. Der Zug einer Ranke im deutschen Ornament ist drängender, Form und Anordnung hier haben nichts gemein – selbst bei verwandter Stimmungsabsicht – mit italienischer Wohligkeit und Lässigkeit. Die Funktionen, die sich im Süden leicht und wie selbstverständlich vollziehen, geschehen im Norden mit deutlicherem Einsatz von Kraft und Willen. Der Nachdruck, mit

dem namentlich gewisse aufwärtsgehende Formen wirken, ist unvergleichlich. Und wenn es nicht die Einzelform ist, so kann in der Proportion des Ganzen die Spannung liegen! Im Süden ist das System der Proportionen vornehmlich auf den Ton der Ruhe abgestimmt oder wenigstens auf den einer lässigen Gespanntheit (der flache Giebel ist ein Teilausdruck davon), und alles scheint wie von selber Gestalt gewonnen zu haben; im Norden spürt man überall die drängenden, treibenden Kräfte und so wenig der extreme Vertikalismus der Gotik mit nordischer Art im ganzen gleichgesetzt werden darf, so ist es doch einleuchtend, daß dieser Stil nur hier seine Heimat haben kann.

Das italienische Formgefühl verlangt nach dem Gegliederten und klar Differenzierten, während die Phantasie des Nordens mehr an der Vorstellung eines Gewächses festhält, wo es keine Absätze gibt, und die Teilformen nicht aus dem Zusammenhang gelöst werden können. Ein einheitlicher Schuß geht von unten bis oben durch, und wenn auch die italienische Komposition der Einheit nicht entbehrt, so ist es eben doch eine andere Art von Einheit: ein Gefüge selbständiger Teile. Die Durchgliederung ist hier eine vollkommenere. Der Bau ist durchsetzt mit Gelenken. Form um Form hat sich zu völliger Selbständigkeit entwickelt.

Das Charakteristische des südlichen Giebels ist nicht nur die flache Neigung, sondern das, daß die Form abtrennbar ist, das heißt als etwas ganz Selbständiges dem Unterbau sich gegenüberstellt. Im nordischen Giebelhaus ist das nicht der Fall. Das Giebeldreieck geht ohne gliedernde Fußlinie aus der Mauer hervor und selbst wenn ein Abschnitt gemacht wird, so bleibt es eine äußerliche Markierung, und man spürt trotzdem den Zusammenhang der Kräfte, die von unten her nach der Spitze verströmen.

So ist die südliche Gewölbedecke immer mehr oder weniger ein Teilstück, das man abnehmen kann, ohne in die Substanz des Baues einzugreifen. Sie ist wie ein Hut, wie ein Deckel dem Unterbau aufgesetzt. Im Norden würde man kaum auf diese Vergleichung kommen. Da hängt alles miteinander zusammen. Gleichgültig, ob es mittelalterliche Gewölbe sind oder Gewölbe des Rokoko: zwischen Wand und Decke kann man keinen Schnitt machen ohne die lebendigen Fasern zu durchschneiden.

Säulenreihen gibt es im Süden wie im Norden. Wenn aber die italienische Säule ihre besondere Schönheit gerade da erreicht, wo sie vollkommen frei und selbständig wirkt, und wo man fühlt, daß sie auch für sich allein noch eine ästhetische Daseinsmöglichkeit hätte, so beginnt für den Norden die lebendigere Bildung umgekehrt dort, wo der Zusammenhang mit der Mauer so eng festgehalten wird, daß man nie versucht ist, das einzelne Glied sich isoliert vorzustellen. Die eigentümlich-nordischen Träger sind darum nicht die klar differenzierten Formen, sondern die mauergebundenen, pfeilermäßigen. Man will im Bann der allgemeinen dunklen Triebwelt bleiben, die aus ihrem Schoß die ver-

schiedensten Gebilde entläßt, ohne eines ganz freizugeben. Neben der fast freien Form gibt es andere, die wie in tiefem Träumen befangen sind.

Die italienische Kunst verehrt ihre höchsten Werte im Begriff der «reinen» Proportionen. Das sind die bleibenden Verhältnisse, die den Charakter des Notwendigen an sich tragen. In jedem Fall, nach der Art der Aufgabe, neu zu finden, sind sie doch alle gehalten durch ein und dasselbe Gesetz der absoluten Schönheit. Ob es sich um eine Fläche handle, um einen Körper oder um einen Raum, immer spürt man die bestimmende Proportion. In den Verhältnissen liegt die Schönheit, die, himmlischen Ursprungs, uns auf Momente der Gottheit näher bringen kann. Im Norden spielt die Proportion nicht die gleiche Rolle. Zwar ohne bestimmte «Verhältnisse» kommt keine Kunst aus, aber für uns liegt das Wesentliche nicht in der bleibenden Form, sondern in dem, was geschieht. Für die nordische Gotik leuchtet das unmittelbar ein, aber man weiß, daß eine heimliche Gotik durch alle Jahrhunderte deutscher Kunst durchgeht. Und ebenso sieht man das Ideal der in sich ruhenden Vollkommenheit zwar nur während der Renaissance in Italien ganz hell leuchten, aber für das Bewußtsein der Nation ist es nie ganz untergegangen.

Daraus ergibt sich dann auch eine verschiedene Einstellung zum Begriff des Gesetzmäßigen, der Regel, hüben und drüben. Der Deutsche versteckt sie, der Romane (nicht nur der Italiener) offenbart sie. Bei uns ist die starke Betonung der Regel dem Eindruck des Lebendigen leicht hinderlich, bei den andern kann sie geradezu zur Voraussetzung höherer Wirkung werden. Wir suchen mehr den unmittelbaren Ausdruck der Erregung, die leidenschaftliche Eruption, wobei es nichts verschlägt, wenn Steine und Schlacken mitgehen, die andern mehr die Form, an der nichts geändert werden kann, die Garantie der Notwendigkeit. Deutsche Bauart verträgt einen Einschuß von Zufälligem, das Natürlich-Gewachsene läßt sich nicht in reiner Regel auflösen. Die Italiener sind die geborenen Tektoniker und die Asymmetrie und der freie Rhythmus des Nordens muß ihnen als Willkür und Formlosigkeit vorkommen.

Kein Zweifel, daß unsere Formenwelt die reichere ist. Die größte Beschränkung des Südens liegt darin, daß die Kunst an menschlichen Verhältnissen haften bleibt: sie ist ausgesprochen anthropozentrisch und es fehlt ihr die Kraft der Allbeseelung und jene Möglichkeit, in allen Gestalten mitzuleben, die der Norden besitzt. Die italienische Säule mag in verschiedener Tonart gebildet werden, im Grunde ist es immer dieselbe Form; die Phantasie des Nordens aber schwelgt in absoluter Freiheit des Gestaltens und kann alle menschliche Vergleichung hinter sich lassen. Es gibt kurze und lange, freistehende und zusammengepackte Schäfte, bis zu jenen gebündelten Kräftestrahlen der mittelalterlichen Architektur, die, in die Gewölberippen überfließend, eigentlich überhaupt nie zu Ende kommen.

Auch in den monumentalsten Äußerungen ihrer Architektur bleibt die italienische Vorstellung an menschliches Dasein gebunden. Es ist ein höchst gesteigertes Dasein, über alle irdischen Maße hinaus, aber es ist doch konzipiert im Sinne menschlicher Existenz. Gerade darin liegt die gewaltige Wirkung des italienischen Monumentalbaus. Man bekommt einen Eindruck des Großmenschlichen, eine Ahnung von möglicher menschlicher Würde, wie nirgends in der Welt. Deutsche Kirchenhallen mögen in der Kraft des seelischen Antriebs die italienischen übertreffen, aber was sie geben, ist nicht das groß empfundene Leben selbst, sondern etwas, das jenseits des Lebens liegt. Die südliche Kirche *ist* das sinnlich gewordene Göttliche, die nordische Kirche hebt die Seele zur Ahnung des Göttlichen empor.

Daraus erklärt sich auch, daß es eine rein sakrale Architektur in Italien nicht in demselben Sinne geben kann wie bei uns. Die italienische Renaissance behält – es sei mit aller Vorsicht gesagt – etwas Weltliches in ihrem Kirchenbau, weil der Unterschied zwischen Profan- und Sakralbau kein Unterschied der Art ist.

2. Was wir hier an gegensätzlichem Wesen klargelegt haben, sind Beispiele, die das Phänomen zwar nicht erschöpfen, die aber über die Tiefe des Unterschieds der zwei Naturen keinen Zweifel lassen werden. Man könnte nun denken, daß eine Vermischung des Geschmacks nicht möglich sei, und daß man entweder auf der einen oder auf der andern Seite stehen müsse, allein so ist es nicht: wir stoßen auf die merkwürdige Tatsache, daß der Norden, wenn nicht immer, so doch zeitweise durchaus fähig gewesen ist, auf südliche Schönheitswerte einzugehen, ja daß er sein eigentliches Ideal im Süden hat suchen können. Welche Zeiten das gewesen sind, kann hier unerörtert bleiben. Es ist nicht allzu lange her, daß die letzte Welle des Italianismus sich verlaufen hat. Wir Heutigen bekennen uns nun freilich zu andern Meinungen und man bedauert die vielen Imitationen italienischer Renaissance im Bild der deutschen Städte. Die Kritik lautet ungefähr so: die edle Ruhe und Lässigkeit der Italiener wirkt auf die Dauer erkältend. Wir wollen die Spannung sehn in der Form, die Anstrengung, das Werden. Italienisch komponierte Bauten erscheinen uns als zu hemmungslos und darum uninteressant; der Prozeß der Formwerdung, wie wir ihn uns vorstellen, ist dunkler, geheimnisvoller. Wir glauben überhaupt nicht an ein Vollkommenes, das sich in der Welt verwirklichen ließe; alles, was sich als solches gibt, verliert nach einiger Zeit seinen Zauber. Mehr als einem ist unter der Kuppel des römischen S. Peter der Wert der nordischen Kathedralarchitektur aufgegangen als einer Kunst nicht des harmonischen Seins, sondern der leidenschaftlichen Erregung. Aber auch bei gewöhnlichen und kleinen Aufgaben, wo sie der Norden auf seine Weise behandelt hat, verspüren wir mehr Wärme, mehr persönlichen Charakter, mehr Unmittelbar-Sprechendes. Schließlich bedeutet Architektur hüben und drüben überhaupt nicht das gleiche. Mit einiger Über-

treibung kann man sagen, der tektonisch gefaßte Raum, den der Mensch als Resonanz seiner Persönlichkeit empfindet, sei das eigentliche Thema der italienischen Kunst und in ihm habe alle Sehnsucht zur Ruhe kommen können; für den Norden gilt das nicht. Die nordische Analogie wäre eher gegeben in dem Menschen, der im Raum untergeht, der im All sich verliert. Man kann an die offene Landschaft denken oder auch nur an das häusliche Gemach. Dürers Stich des Hieronymus ist typisch für das, was gemeint ist: kein Raum im italienischen Sinn, den der Mensch mit seiner Lebensempfindung füllt und von dem er wieder in seiner Vitalität gesteigert wird, – hier wachsen die Dinge dem Menschen als körperlichem Wesen über den Kopf, und denkt man sich die Dämmerung dazu, wo die Schatten sich ins Zimmer legen und die Gegenstände eine fremde, sonderbare Gestalt annehmen und in geheimnisvolle Beziehung zueinander treten, so wird der nordische Charakter noch deutlicher. Rembrandt hat solche Situationen gemalt und soweit die Sphären auseinanderliegen: aus solchen Bildern ist doch auch wieder ein Rückschluß auf die eigentliche Seele nordischer Baukunst möglich.

3. Wenn dem so ist, wie kann man dann die Tatsache des «Italianismus» im Norden anders erklären als im Sinne des Abfalls vom Eigenen? Es scheint keinen Ausweg zu geben: der Deutsche, wenn er italienische Werte verehrt, gibt seinen Gott auf und treibt Götzendienst. Wie aber, wenn wir Italien gar nicht «italienisch» sähen? Wenn wir aus der italienischen Kunst etwas herauszögen, was eben nur wir hineingelegt haben? Es ist offenbar, daß die südliche Schönheit auf der Folie des nordischen Formgefühls eine ganz neue Wirkung bekommen muß. Wem die Welt des Verflochtenen, Irrationalen, Geheimnisvollen Heimat ist, dem wird die reine Linie, die klare Form einen Eindruck machen, den der Italiener kaum zu begreifen imstande ist. Die Stille südlicher Architektur wirkt im Norden mit einer Idealität, als ein Eingehen in den Frieden nach ewiger Unrast, wie im Lande selber nicht. Und tritt nun jene Schönheit des wohlproportionierten Raumes und der völlig durchgebildeten und gelenkigen Form dazu – in einer edlen Säulenhalle etwa –, so empfinden wir das wie ein Wunder und als eine Erlösung aus dumpfen gebundenen Zuständen. Der ganze Mensch fühlt sich verwandelt und in einen Zustand ungekannter Freiheit emporgehoben.

Selbstverständlich, es sind Wirkungen, die nicht nur aus dem Kontrast entstehen. Der Genuß der vollkommenen Form und die Wohltat der «reinen» Proportion, sie sind das Wesentliche der Kunst gerade für den Italiener. Allein es muß doch eine andere Stimmung sich ergeben, wenn diese Dinge nicht als die natürlichen Produkte der Kunst schlechthin vorhanden sind, sondern als etwas Himmlisches in einer sonst ganz verschieden gearteten Formenwelt stehen. Die «Reinheit» der Form hat für uns einen besondern Sinn: wir empfinden sie nicht

nur als begehrenswert, sondern als etwas, was eigentlich in der realen Welt keine Existenz haben kann, und was darum, wenn es auf Augenblicke erscheint, so seltsam und überirdisch wirkt. Der romantische Zauber Italiens für den Nordländer ist nun eben der, daß hier das Paradiesische ihm als ein Selbstverständliches entgegentritt. Und es scheint nur eines Schrittes zu bedürfen, um selber dieses paradiesischen Lebens teilhaftig zu werden. Es ist alles so einfach, daß man meint, man müsse nur den Fuß von mitgebrachten Fesseln entstricken, um sofort in ein Reich der «edlen Einfalt» und «stillen Größe» eingehen zu können.

Wir können hier nur andeuten, aber das Verlangen, aus dem Vielfältigen zum Einen zu kommen, aus dem Verschlungenen zum Klaren, Offenen, Schaubaren, aus dem Unendlich-Bedingten zum Unbedingten, aus dem Zufälligen zum Notwendigen – es sind lauter Äußerungen desselben Triebes, der im Norden immer und immer wieder wach geworden ist und im Süden Erfüllung suchte. Was Dürer ein Leben lang ersehnte, die Reinheit und Vollkommenheit der Gestalt, ist in der Wurzel derselbe Idealismus, der einen Schinkel der Antike in die Arme trieb. Hier von Entartung zu sprechen, ist vollkommen ungeschichtlich. Die Sehnsucht ist echt, nur täuschen wir uns, wenn wir glauben, Italien könne uns in seiner Kunst die Form fertig geben, die unsere Sehnsucht stillt. Weil wir, vom Norden herkommend und erfüllt von nordischer Figur, die italienische Schönheit wirklich zunächst als eine Art von Erlösung empfinden, haben wir uns täuschen lassen und in der Nachahmung das Heil gesucht. Mit unmittelbarer Nachahmung aber kommen wir auf ein totes Geleise. Man muß unterscheiden, welche Elemente uns assimilierbar sind und welche nicht. Was der Klassizismus an bleibenden Werken hervorgebracht hat, ist lebendig nur durch den Zusammenhang mit der nordischen Tradition, und wäre es nichts anderes als die Art des Zusammenempfindens von Architektur und Landschaft. (Der Monopteros im «englischen Garten» in München ist gewiß als Form aus dem Süden herübergenommen, aber die Art, wie er aus dem Hügel hervorwächst, wie er als Geformtes mit dem Ungeformten von Busch und Baum zusammenklingt, ist nicht südlich.)

Wenn aber jetzt noch einmal ein Klassizismus kommt, so wird er anders aussehn. Man wird erkennen, daß das «Reine» nur aus dem «Unreinen» hervorgehn kann, wenn es für uns glaubhaft wirken soll. Man wird die ganz durchgebildete, freie Form nur im Zusammenhang mit dem Nordisch-Befangenen zeigen dürfen, die Schönheit nur als ein ewig Werdendes und nicht als etwas von vornherein Fertiges. Auch wir haben das Bedürfnis, im Schoß des Notwendigen auszuruhn, aber das Gestaltete muß seine Wurzeln haben im Grunde des Irrationellen und Unendlichen. Die Antike, Italien wird nicht aufhören, Beglückung zu sein, aber unsere letzte Schönheit suchen wir nicht jenseits der Berge, sondern in der Höhe über uns: Non ultra montes, sed supra montes.

ALBRECHT DÜRER

Auszug aus der Nürnberger Festrede 1928

Jedes Zeitalter faßt Dürer anders auf. Vor hundert Jahren verlangte Cornelius zum Schmuck des Nürnberger Rathaussaales ein Bild, das Dürer mit Raffael zusammen vorstellte, wie sie sich vor dem Thron der Kunst die Hände reichten. Diese Auffassung ist uns fremd geworden. Wir sehen in der Fühlungnahme Dürers mit der italienischen Kunst eher etwas Ungehöriges, was hätte vermieden werden sollen, weil es den natürlichen Gang der Entwicklung störte. Aber tun wir recht daran? Sollen wir wirklich bedauern, daß Dürer aus der Gebundenheit heimatlicher Überlieferung heraustrat und sich neue Horizonte öffnete? Es ist immer eine Bereicherung, den Umkreis des Begriffes Mensch zu erweitern, vorausgesetzt, daß man über dem Fremden nicht das Eigene verliert. Aber abgesehen davon: wäre es denkbar, daß Dürer auf italienische Eindrücke so lebhaft reagiert hätte, wenn nicht das «Italienische» in seiner Natur irgendwie vorgebildet gewesen wäre? Wenn nicht wenigstens einzelne Züge in der italienischen Kunst ihn als wesensverwandt angesprochen hätten? Wie sich Germanisches und Romanisches anziehen und abstoßen, ist ein Problem, dessen Bedeutung weit über den Fall Dürer hinausreicht.

Dürer bringt in die deutsche Kunst die geklärte plastische Anschauung. Nicht daß sie in der Tradition vollkommen gefehlt hätte, aber die spätgotische Kunst basiert auf der Formverflechtung, dem Figurenknäuel, auf einer Zeichnung, wo das Allgemeine der Linien- und Lichtbewegung das Wesentliche ist. Man scheut sich nicht vor dem Grundsätzlich-Unfaßbaren. Indem Dürer auf die bestimmte Einzelform drängt und an Stelle des suggestiven Ungefähr die plastisch-kontrollierbare, meßbare Größe setzt, ändert sich das Weltbild von Grund aus. Italien war hier vorangegangen. Aber der deutsche Weltinhalt kann nie aufgehen in plastisch-reiner Figur. Es gibt Visionen, Stimmungen, die einen anderen Ausdruck verlangen. Dürer ist auch ihnen gerecht geworden und erst in dieser Verbindung des Gegensätzlichen vollendet er sich. Ein Blatt wie der «Hieronymus im Gehäus» ist klar in allem einzelnen, aber die Lichtbewegung des Ganzen bleibt etwas Unfaßbares.

Die Dürersche Zeichnung hat eine eigentümliche Wärme und Beweglichkeit. Was er in Italien sah, die stille Linie, die milde Modellierung, die ruhige Figurenschichtung, muß ihm unschmackhaft vorgekommen sein, wenn er auch in der Folge die Würde der beruhigten Erscheinung anerkennt. Aber bei ihm ist grundsätzlich alles Spannung und Aktion: es ist wunderbar, wie der Grashalm sich streckt und wie die Falten der Gewänder stoßen, und das geht weiter bis

zur unerhörten Intensität in der Erfassung der geistigen Funktionen: der «Dürerblick» hat nicht seinesgleichen.

Das Persönlich-Bezeichnende, seinen Zeitgenossen gegenüber, ist dabei die Gehaltenheit in aller Bewegung, das innere Glühen, das ihm mehr entspricht als der leidenschaftliche Bewegungsausbruch. Nichts großartiger als seine späten Bildnisse. Gerade wegen dieser Gehaltenheit des Charakters mußte Dürer empfänglich sein für die strengen Ordnungsformen der italienischen Kunst. Was aber hier mehr Repräsentation und Ausdruck erhöhten Lebensgefühles ist, bekommt bei Dürer leicht einen Stich ins Ethische. Die strenge Form wird Ausdruck der zusammengenommenen Haltung des sittlichen Menschen. Schon das Durchschlagen der Vertikale und Horizontale als Normrichtungen im Bild kann in diesem Sinne wirken. Um so mehr, als die deutsche Kunst von Haus aus mehr nach dem Atektonischen und Freirhythmischen drängt.

Grünewald ist hier der bezeichnendste Gegensatz zu Dürer und der Unterschied geht hinauf bis in die geistige Fassung des Christusbildes.

Am meisten hebt sich Dürer von seinen deutschen Zeitgenossen dadurch ab, daß ihm das Einmalig-Wirkliche nicht genügen wollte, daß er nach dem Notwendigen verlangte, nach einer letzten vollkommnen absoluten Form. Die Möglichkeit, den schönen Menschen nach einem Proportionsgesetz zu konstruieren, wie die Italiener sie als altes Erbe zu besitzen schienen, beglückte ihn mehr als alles andere. Und wenn er später den Glauben an eine abschließende Idealform aufgibt, so rettet er sich doch den Begriff einer durchgehenden Formeinheit in den naturgemäßen Bildungen als kostbarsten Besitz. Es ist aber bezeichnend, daß in der Gesamtsumme von Dürers Kunst nicht das Typisch-Verallgemeinerte den Ausschlag gibt, sondern das Individuell-Einmalige, unersetzbar in seiner Einmaligkeit und unübersehbar in seiner Mannigfaltigkeit.

«Die Kunst steckt in der Natur.» Mit diesem Wort bekennt sich Dürer zur gleichen Grundanschauung, die die italienische Renaissance vertritt. «Natura optima artifex», alles Schöne, alles Große kann nur aus dem Natürlichen entwickelt werden (das andere ist «Traumwerk», dem der Deutsche ein gewisses Recht freilich immer wieder zuzugestehen geneigt sein wird). Sicher, daß Italien mitgewirkt hat, gewisse Vorstellungen von Schönheit und Größe in Dürer zu entbinden, aber der Ernst der Lebensauffassung bedingt einen bleibenden Unterschied. In dieser unergründlich schönen Welt lebt der nordische Mensch nicht frei und aufgerichtet als das beglückteste Geschöpf: Er steht unter dem Druck der Vorstellungen von Sünde und ewigem Tod. Gerade Dürer hat, nach eigenem Zeugnis, große Ängste durchgemacht und leidenschaftlich klammert er sich an die Botschaft, die Allen Erlösung verheißt. Darum ist nicht der schöne Mensch, sondern die große sittliche Charakterfigur die eigentliche Schöpfung Dürers geworden.

Der Maler gibt nicht die bloße Erscheinung, sondern das Wesen der Dinge. Sein Darstellen ist ein Erkennen der Natur. Als der bestellte Verwalter der Sichtbarkeit ist er Gott verantwortlich. Was persönliche Auffassung heißen kann, tritt ganz zurück hinter den Dienst an der Sache. Es ist eine erhabene Aufgabe, die in der Wirklichkeit verschüttete Schönheit wieder an den Tag zu bringen und die reinen Gedanken Gottes noch einmal zu denken, aber die andere Aufgabe des Künstlers ist die noch erhabenere: Erzieher der Menschheit zu sein. Daß die Malerei, um «reine» Kunst zu sein, auf das gegenständliche Interesse verzichten müsse, diese Forderung wäre damals nicht verstanden worden. Der Künstler füllt sich mit dem Inhalt seiner Zeit, um gestaltend auf sie zurückzuwirken. Die tiefste Bewegung der Zeit Dürers ist eine religiöse gewesen. Mit seiner Kunst arbeitet er mit, die Bibel verstehen zu lernen. Sein Christustypus war eine religiöse Tat. Auch die vier Apostel sind als programmatische Erklärungen in einer Zeitfrage aufzufassen. Man kann das Besondere der Erklärung beiseite lassen: Es bleibt als Schöpfung Dürers ein Typus des großen Menschen, der vorher nicht da war.

Zweifellos, hier spricht mehr als das bloß Künstlerische. Um für den großen Menschen die Form finden zu können, mußte Dürer selbst sich zum großen Menschen erzogen haben. Nicht als ästhetische Natur, sondern durch das Ganze seines menschlichen Wesens ist Dürer unser volkstümlichster Maler geworden, das Urbild des deutschen Künstlers.

ZUM THEMA: NATIONALE KUNST

Von Hans von Marées gibt es eine briefliche Äußerung, daß er sich immer mehr gewöhne, bei Kunstwerken von allen persönlichen und nationalen Verschiedenheiten abzusehen und sich nur noch an die künstlerische Leistung als solche zu halten. Ein Michelangelo und ein Bartholomäus van der Helst standen ihm als Künstler auf einer Linie. Daß es zwei ganz verschiedene Charakttere waren und daß hier ein Italiener des 16. Jahrhunderts einem Holländer des 17. Jahrhunderts gegenübersteht, blieb ihm etwas Nebensächliches. Es ist das eine Einstellung, der man bei den Schaffenden oft begegnet. Das Problem der künstlerischen Qualität ist für sie das Wesentliche. Ob das Werk stark ist oder nicht, ob es klar ist, reich, sprechend, das ist so sehr das allein Interessante, daß daneben die individuelle oder lokale Farbe nur als etwas durchaus Sekundäres erscheint. Daher das eigentümliche Mißverhältnis, daß die Äußerungen des Publikums vor Kunstwerken sich so wenig decken mit dem, was in der Werkstatt, wo Kunstwerke entstehen, gesprochen wird. Auch dem kunsthistorisch

Gebildeten liegt es immer näher, von den unterscheidenden Charakteren in der künstlerischen Produktion zu sprechen, als von dem Durchgehenden, was Kunst zu Kunst macht. Der Bildhauer A. Hildebrand hat dem einen eigentümlichen Ausdruck gegeben: es komme ihm das so vor, sagt er, als ob ein Gärtner seine Gewächse durch Glasglocken zu verschiedener Gestalt herangezüchtet hätte und man nachher nur noch von diesen Äußerlichkeiten spräche, anstatt von dem Wesentlichen, nämlich von den Lebensgesetzen der Gewächse selbst.

Dieser Vergleich greift nun entschieden daneben. Lassen wir die Glasglocken beiseite, so sind es doch keine Äußerlichkeiten, wenn Klima und Boden und sonstige Bedingungen verschiedene Pflanzen an verschiedenen Orten der Erde wachsen lassen, und die Verschiedenheit der Kunstformen in verschiedenen Ländern und Perioden gehört mit zum Leben der Kunst. Es gibt gar kein Kunstwerk, das nicht durch Ort und Zeit mitbedingt wäre. Mag sein, daß der Künstler für diese Bedingtheiten sich weniger interessiert, für den Historiker sind es Fragen ersten Ranges und sie dürfen nicht als unkünstlerisch diskreditiert werden. Solange man Kunst als *Gestaltfindung* begreift – Gestalt für etwas, was vorher noch keine Gestalt hatte –, solange muß auch neben gewissen durchgehenden Formgesetzen die Form als wechselnder Ausdruck eines wechselnden Inhalts auf den Namen Kunst Anspruch haben.

Was nun den besondern Fall des nationalen Formgefühls anbetrifft, so spielt er in der Kunstgeschichte heutzutage eine beträchtliche Rolle. Der Begriff ist zwar nicht neu, aber man ist bemüht, ihm einen bestimmteren Inhalt zu geben als jemals früher. Trotz der Schwierigkeit, daß ein Volk doch offenbar in beständiger Wandlung begriffen ist, und trotz der Schwierigkeit, daß es nur in beschränktem Sinn als etwas Einheitliches genommen werden kann und der Gesamtcharakter sich gleich wieder in einzelne Stammescharaktere differenziert, darf man von der nationalen Form als einer faßbaren und höchst mächtigen Kraft sprechen. Der Quell mag nicht immer gleichmäßig stark fließen, aber wenn man in Deutschland oder Italien die Architekturgeschichte üblicherweise in eine Folge von bestimmt geschiedenen Stilen – romanisch, gotisch usw. – zerteilt, so ist es doch sicher, daß dieser Folge hüben und drüben ein Gemeinsames zugrunde liegt: ein deutsches und ein italienisches Formgefühl, welches bedingt, daß eben der romanische Stil in Deutschland oder der deutsche Barock so ganz anders aussieht als der italienische Barock und das Romanische in Italien. Was für die Architektur gilt, gilt natürlich auch für die Plastik und Malerei. Und kein Mensch wird auf den Gedanken kommen, daß damit nur Formfragen gemeint wären, die sich auf der Oberfläche des Geschmacks abspielten: sie haben ihre Wurzeln in den tiefsten Gründen des nationalen Lebensgefühls, der nationalen Weltbegreifung.

Darum ist es eine dankbare, aber auch äußerst schwierige Aufgabe des Histo-

rikers, für die nationalen Kunstcharaktere die erschöpfende Formel zu finden. Die völkische Selbstbesinnung wird dabei gewinnen, nur lasse man es sich nicht einfallen, die lebende Kunst auf ein fertiges Schema verpflichten zu wollen. Eigentlich dürften Künstler von diesen Dingen überhaupt nie etwas erfahren. Sie verlieren nur die Unbefangenheit. Lionardos Abendmahl oder Raffaels Schule von Athen sind rein italienische Bilder, ganz national und ganz unübertragbar, aber weder Lionardo noch Raffael haben je daran gedacht, in ihrer Kunst Italiener sein zu wollen. Und Dürers Hieronymus im Gehäus ist sicher abseits von aller bewußten Deutschtümelei entstanden. Aus den nationalen Möglichkeiten solch letzte Konsequenzen ziehen zu können, ist niemals Sache des Wollens, sondern ist Gnade, wie alles Schöpfertum.

Aber noch etwas Weiteres wird man sich sagen müssen: daß die höchsten Werte der Kunst mit dem Bloß-Nationalen sich nicht decken. Es ist das Merkmal aller großer Kunst, daß sie in die Sphäre des Allgemein-Menschlichen hineinragt. Das ist das Merkwürdige: Raffael ist uns rassenfremd, und doch fühlt sich auch der nordische Mensch hier von einem Klang getroffen, der an Elementares in uns rührt. Durch eine bestimmte Schönheit und Größe, die nur ein Italiener zutage fördern konnte, ist die Vorstellung vom Menschlichen für alle abendländischen Völker in ungeahnte Bezirke hinein erweitert worden. Und die ungeheure Wirkung, die der deutsche Dürer gerade mit seinen eigenartigsten und scheinbar schwerst zugänglichen Werken außerhalb seines Landes ausgeübt hat, worauf anders beruht sie als darauf, daß hier, von deutschen Augen gesehen, von deutscher Seele empfunden, das Menschliche, das allen gemeinsam und bekannt ist, in unerwarteter, fremder und doch irgendwie vertrauter Weise sich offenbarte.

JACOB BURCKHARDT

Meine persönlichen Beziehungen zu Jacob Burckhardt beruhen wesentlich darauf, daß ich als sein Nachfolger auf dem Kunstgeschichtlichen Lehrstuhl 1893 nach Basel berufen wurde und während fünf Jahren noch wie alle, denen er sein Vertrauen geschenkt hatte, über den unbeschränkten Zutritt bei ihm verfügen konnte. Hätte man doch diese Möglichkeit besser ausgenützt! Seine Gespräche besaßen einen so seltenen Reiz und Gehalt, daß der Ruf nach einem «Eckermann» schon damals da und dort im Geheimen laut wurde, allein die Überzeugung, daß hier wirklich ein «Goethe» gelebt hat, kam doch erst später.

Die Berufung nach Basel verdankte ich dem guten Eindruck, den meine Schrift über «Renaissance und Barock» auf Burckhardt gemacht hatte. «Bleiben Sie einfach», sagte er mir, und das war in seinem Mund kein kleines Lob. Die Schrift verleugnet nicht ihre Abhängigkeit von Burckhardts Buch über die Architektur der Renaissance in Italien. Es war seine sachlich-systematische Behandlung, die mir wegweisend war und für die es damals wirklich kein besseres Muster gab. Im übrigen war mir freilich schon bei diesem Anlaß aufgefallen, wie Burckhardt allen allgemeinen Bestimmungen auswich. Man sucht umsonst nach einer Definierung dessen, was nun Renaissancestil sei, geschweige, daß er sich auf eine Erklärung des Italienischen an sich eingelassen hätte. Auch im Cicerone ist es nicht anders gehalten. Vielleicht hängt damit die besondere Kraft der Empfindung für das Einzelwerk zusammen, die ihm bis ins hohe Alter verblieben ist und die nicht nur dem geformten Kunstwerk galt, sondern auch vor der Natur lebendig war.

Der Gedanke, eine Biographie Burckhardts zu schreiben, ist mir nie gekommen. Daß ich zum 100. Geburtstag aus meinen Erinnerungen etwas zusammenstellte, was dann in der Zeitschrift für bildende Kunst 1918 erschien, geht auf die Anregung zurück, die ich von den (weit ausführlicheren) Mitteilungen des Basler Antistes A. v. Salis erhielt. Ernsthafter durchgeführt ist der Versuch, dem Wesen Burckhardts, wenigstens unter einem bestimmten Gesichtspunkt, näher zu kommen, in der Berliner Akademierede von 1930 (Festrede am Leibniztag). Der Titel lautete: Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte. Die Stimmung für Burckhardt war in der Berliner Akademie damals nur halb günstig. Man wollte seine griechische Kulturgeschichte nicht gelten lassen. «Diese Griechen hat es nie gegeben», hatte mir schon vor Jahren bei meinem Antrittsbesuch Mommsen gesagt, und Wilamowitz, in jenem Augen-

blick die dominierende Persönlichkeit der Akademie, dachte bekanntlich ebenso. Ich glaube nicht, daß ich ihm mit meinem Vortrag eine Freude gemacht habe. In einer Atmosphäre ungetrübten Wohlwollens konnte dagegen die bei Anlaß des 100jährigen Jubiläums der Basler Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von mir erbetene Rede über «Burckhardt und die Kunst» gehalten werden (Oktober 1936). Es ehrt die Stadt und den Verstorbenen gleichmäßig, daß man von ihm noch immer wie von einem Gegenwärtigen sprechen kann, obwohl es natürlich nicht mehr viele sind, die sich auf persönliche Erinnerungen berufen können.

Hier wird es offensichtlich, was es heißt, ein Leben ganz und mit Freude an die Aufgabe des akademischen Lehrers hingegeben zu haben. Auf die Gründung einer Schule und das Heranbilden von Fachleuten hatte Burckhardt, wie man weiß, es nicht abgesehn, aber seine menschlich-volle Teilnahme hat trotzdem mancher erfahren dürfen. Daß ich mich mit dem klassischen Stil in Italien beschäftigte, hat ihn noch lebhaft interessiert, und aus einigen Briefen an mich, die hier folgen, kann man ersehn, wie er antreibend und kritisch warnend eine solche Arbeit begleitete. Gelegentlich kommt die Teilnahme an den Bemühungen des jungen Kollegen sogar in Briefen an Dritte zum Ausdruck. So in einer Äußerung an Freund Grüninger, die ich schon um des anmutig-scherzhaften Tones willen hier nicht unterschlagen möchte. Im Hinblick auf seine eigene Arbeit, die «Beiträge zur Kunstgeschichte», schreibt der 78jährige im August 1896: «... Das Ärbetli zieht sich ohne alle Rücksicht in die Länge. Gegen Ende hin sind mir immer diese kunsthistorischen Schreibereien ganz fluchwürdig vorgekommen. Aber es rudern ja noch so viele andere auf der nämlichen Galeere, und Wölfflin kann an seinem enorm schwierigen «Klassischen Stil» auf seinem Familienlandgut bei Winterthur noch ganz anders schwitzen.»

Ein zunehmendes Mißtrauen gegen alles kunstgeschichtliche Schriftstellertum ist auch sonst bezeugt.

JACOB BURCKHARDT UND DIE KUNST

Über Burckhardt als Kunsthistoriker sprechen heißt natürlich nicht über den ganzen Burckhardt sprechen. Immerhin ist der Kunsthistoriker vielleicht der eigentlichste Burckhardt gewesen (man hat es gesagt) und jedenfalls ist es der letzte Burckhardt gewesen: die Spätjahre blieben ganz den kunsthistorischen Arbeiten vorbehalten. Und auch das ist bezeichnend: Als Burckhardt bei vorgeschrittenem Alter sich an der Universität von seinen Pflichten entlasten wollte, waren es die kunsthistorischen Vorlesungen, die er gerne beibehielt.

Es werden darum unter den Lebenden noch einige an den Professor eine persönliche Erinnerung besitzen: Wie er um elf Uhr mit der großen blauen Mappe zur Universität eilte, wie er sein Material vor den Bänken stehend demonstrierte, Blatt um Blatt an zwei Enden haltend, um dann nach geschehener Erklärung die Bilder zum Zirkulieren den Hörern in die Hand zu geben. Es war eine bunte und ungleichmäßige Masse dieses Bildermaterial: Photographien, Stiche, Holzschnitte – nicht unbeträchtlich der Zahl nach und alles aus eigenen Mitteln erworben, aber es bedurfte jedenfalls der ganzen wunderbaren Beredsamkeit des Vortragenden, um die Blätter zum Sprechen zu bringen. Das Aufkommen der Projektion zu kunsthistorischen Zwecken hat Burckhardt noch erlebt, aber er würde sich kaum damit befreundet haben. «Je besser die Bilder sind», pflegte er zu sagen, «um so schwerer hat es der Redner, daneben aufzukommen.» Die Vorlesungen waren nicht systematisch aufgebaut, sondern beschränkten sich auf eine Folge charakterisierenden Bemerkungen, allerdings von großer Schlagkraft. Von kunsthistorischer Methode konnte man kaum eine Vorstellung bekommen, und da Burckhardt keine Übungen hielt, so fehlte es auch an jeder durchgreifenden formalen Analyse, aber der Hauptzweck Burckhardts wurde vollkommen erreicht: den Glauben zu erwecken, daß es der Mühe wert sei, sich mit der Welt der Kunst zu beschäftigen.

Neben dem öffentlichen gab es noch einen privaten Burckhardt, den man über Kunst reden hören konnte, ich meine: Burckhardt auf seinem Zimmer, an das er zuletzt ganz gefesselt bleiben sollte. Für diejenigen, die hier Zutritt hatten, war er immer leicht für kunsthistorische Gespräche zu haben und wurde nie müde, aufzuspringen und aus seinen Sammlungen die Bildbelege herbeizuholen. Es herrschte hier vollkommene Ordnung und Übersichtlichkeit und man merkte, wie er lebte in dieser Welt. Höhepunkte aber waren, wenn während des Besuches irgendeine Sendung eintraf, die Fortsetzung eines Lieferungswerkes oder ein Paket italienischer Photographien. Das wurde dann gleich durchgesehen und man erstaunte über die Lebhaftigkeit der Eindrücke bei dem alten Mann nicht minder wie über das zuverlässige Gedächtnis, das ihm stets auch weit zurückliegende Reiseerfahrungen gegenwärtig hielt.

An Büchern gab es zu Lebzeiten Burckhardts bekanntlich nur zwei und beide schon alt: der Cicerone und die Architektur der Renaissance. Der Cicerone, das Werk des 36jährigen Mannes, 1855 erschienen, die Architektur ein paar Jahre später geschrieben und nach längerem Liegenbleiben fast zwangsweise nur zum Druck gegeben. Auf dem Cicerone beruhte der Ruhm des Kunsthistorikers Burckhardt, als er lebte, und noch heute kennt ihn jedermann, der sich mit italienischer Kunst abgibt, aber nicht alle bringen das Staunen auf, das das Buch als geistige Arbeitsleistung verdient. Zu zwei Dritteln auf der Reise geschrieben, so daß vormittags die Monumente studiert und Notizen

gemacht wurden, nachmittags aber auf dem Zimmer der Text redigiert wurde. Dies zwölf Monate lang durchgeführt, auf einer Reise, die durch ganz Italien ging, mit immer gleichmäßig wachem Sinn – es möchte nicht leicht sein, einen gleichen Fall namhaft zu machen. Vielleicht liegt aber gerade in dieser Entstehungsweise ein Teil der Wirkung begründet, das Geheimnis der ungeheuren Frische. «Es gibt wenige Bücher», schrieb Nietzsche, «die die Phantasie so stimulieren und der künstlerischen Konzeption unmittelbar vorarbeiten.»

Das andere Werk, die Systematik der italienischen Renaissance-Architektur, ist nur für Fachleute bestimmt. Es war das Lieblingsbuch Burckhardts. Leider nur ein Torso, die parallele Darstellung von Skulptur und Malerei blieb unvollendet liegen. Erst im späten Alter führte Burckhardt einzelne Teile aus, und was wir als «Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte» kennen, sollte auf seinen Wunsch auch publiziert werden. Es läßt sich aber nicht verkennen, daß diese Beiträge nicht mehr die Leuchtkraft der alten Arbeiten besitzen. Beschwingter sind die etwas früher geschriebenen «Erinnerungen aus Rubens». Wenn man bei Burckhardt von einer ultima maniera sprechen darf, einem großzügigen breiten Altersstil, so wäre er am ehesten hier zu finden. Doch paßt das Wort eigentlich nicht für ihn. Die sogenannten Weltgeschichtlichen Betrachtungen, die am meisten davon haben, sind ein Werk der mittleren Lebenszeit.

Große Kunsthistoriker sind uns diejenigen, die neue Kontinente entdeckt haben. Burckhardt hat den Ruhm, daß er dem deutschen Bewußtsein die Kunst der italienischen Renaissance gewonnen hat. Im wörtlichen Sinn gilt das zwar nicht, die Sachen waren bekannt und auch der Name als architektonische Stilbezeichnung schon länger im Umlauf, aber die charakteristischen Begriffe formuliert zu haben, ist allerdings Burckhardts Verdienst. Er selbst äußert sich im Vorwort des Cicerone, er habe versucht, einer schon etwas altgewordenen ästhetischen Sprache ein neues eigentümliches Leben abzugewinnen. Man hat die Stelle oft zitiert seitdem, aber auf Worte kam es hier nicht an, sondern auf Empfindungen. Eine neue Sinnlichkeit, eine neue Formenempfindlichkeit hat Burckhardt dazu befähigt, die italienische Renaissance neu zu definieren. Es mag uns vorkommen, daß wenig Eigentümliches gesagt werde. Alles ist scheinbar sehr einfach. Aber eben in dem ganz Einfachen steckt das Neue. Ein Beispiel: Bei der großen Hallenarchitektur auf Raffaels «Schule von Athen» heißt es schlicht: «Wie wohl wäre es einem in dieser Halle!» Das Wort deutete auf eine neue Auffassung. Daß das sinnlich-geistige Wohlgefühl Inhalt der Architektur für die Renaissance sein könnte, war bisher nicht ausgesprochen worden. In Deutschland versperrte zudem eine widersprechende Theorie dieser Anschauung den Weg. Man wollte hier nur eine Schönheit der «organischen» Stile anerkennen, wo Form und Funktion sich decken, wie das beim griechischen Tempel der Fall ist oder in der bewunderten gotischen Sakral-Baukunst.

Die Renaissance hielt einer solchen Betrachtung nicht stand. Allzu vieles ist hier nur des Gefallens wegen da, ohne funktionelle Notwendigkeit. Soll man deswegen die Renaissance verwerfen? Nein. Ich glaube, sagt Burckhardt mit betonter Opposition, daß überall, wo ein Reiz für das Auge da ist, auch ein Element der Schönheit steckt. Und so gibt es für ihn schöne Flächen, schöne Kuben, schöne Räume, die keiner weiteren ästhetischen Legitimation bedürfen, als daß es uns wohl wird bei ihrem Anblick. Was gut schmeckt, das ist gut. Die Verhältnisse (Proportionen) werden zum Grundbegriff der Architektur. Sie sind nicht das Einzige, aber sie sind von ausschlaggebender Bedeutung. Und sobald man sich klar gemacht hat, daß es sich immer um den Zusammenklang verschiedener Verhältnisse im ganzen handelt, wird auch der Reichtum an Möglichkeiten für individuellen Ausdruck ersichtlich. Der Grundton ist das Edle, Einfache, Große schon im 15. Jahrhundert, aber nun gibt es noch einen Aufstieg in die Klassizität des 16. Jahrhunderts. Burckhardt ist der erste gewesen, der diese Bauten, in denen die Romantik nur die kalte Regel hatte sehen wollen, wieder mit lebendiger Empfindung durchblutete. In dem Ideal eines großen Menschentums, das er hier ahnte, liegen ganz primäre Entdeckungen.

Die Architektur ist wohl die Kunst gewesen, die Burckhardts Begabung am meisten entgegenkam. Als Beweis hiefür könnte gelten, daß er hier die Entwicklung ins 17. und 18. Jahrhundert mühelos mitmachte. Nachdem er dem Barock erst mißtrauisch gegenübergestanden hatte, überließ er sich später willig dem gewaltigen Prozeß der barocken Formentfaltung und erkannte im sogenannten Verfall nur letzte geniale Konsequenzen. Vor den phantasievollen Treppenbauten der nordischen Schloßarchitektur konnte sich sein Entzücken zu wahrem Enthusiasmus steigern und es ist rührend, wie er auf Reisen tagelang marktete, um vom Antiquar einen solchen Stich zu bekommen. – Wie ist es mit der darstellenden Kunst? Burckhardt besaß hier eine analoge und eminent-italienische Empfindlichkeit für den Wert von Gestalt und Gestaltbewegung an sich. In der Steigerung aber, die die einzelne Figur im harmonischen Zusammensein mit anderen und durch die Begleitung einer darauf abgestimmten Architektur bekommen kann, erlebte er die Entrückung in eine höhere Welt so stark, daß sich ihm selbst beim einfachen Gnadenbild der Madonna mit Heiligen das Wort «Übermenschlicher Eindruck» einstellen konnte (G. Bellini: Heiligenbild von S. Zaccaria in Venedig). Seine Bildanalysen geben gerade das, was der nordische Betrachter am wenigsten erwartet. Bei einem Werk von hochgeistigem Gehalt wie der «Schule von Athen» – was wird herausgehoben? Die leichte Bewegung im Raum, der Reichtum ohne Gedränge, das völlige Zusammenfallen der formalen und der dramatischen Motive. Und bei den erzählenden Werken des Andrea del Sarto im Vorhof der Annunziata in Florenz ist von der Auffassung kaum die Rede, dafür heißt es: «Man genießt das hohe Glück

schlichte, Lebensäußerungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegeneinander, schön verteilt in weiter Räumlichkeit anschauen zu können.»

Das sieht nun zwar nicht nach viel aus, es fehlt auch in dieser Bildkritik durchaus die artistisch-technische Analyse in der Art Fromentins, aber doch sind es spezifisch bildnerische Momente, die Burckhardt in seiner «Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens» herausholt: die Formharmonie, das Verhältnis von Raum und Füllung, die Einheit von Form und Inhalt usw. Und immer wird der Blick aufs Ganze gelenkt. Daß Motiv, Licht und Farbe und Formbildung alle miteinander im Geist des Künstlers entstanden sind, das macht ihren Wert aus. Darum darf man von einer Komposition wie der liegenden Venus des Tizian sagen, es seien ewige Formen, im Gegensatz zu modernen Bildern, die es meist nicht über den bloßen Modellakt hinaus brächten.

Wie in der Architektur aber steht hinter der großen Form im Bilde der große Mensch. Die Betrachtung bleibt an keiner Stelle im Formalen stecken und die Sprachkunst Burckhardts erhebt sich in den großen geistigen Situationen des 16. Jahrhunderts bei aller Beschränkung oft zu unvergänglichen Prägungen. Wenn die Beschreibung der Assunta Tizians in den Worten gipfelt: «die letzten Bande springen, sie atmet Seligkeit», so vergißt man das nicht wieder.

Grundlage von Burckhardts Formanschauung ist das plastisch-lineare Sehen seiner Zeit, das eine Empfänglichkeit für das selbständige Leben der Farbe nicht ausschließt, aber die Linie doch als führendes Prinzip fordert. Mangel an Liniengefühl scheint sich in seiner Kritik mit Mangel an Kunstgefühl zu decken. Er entwickelt hier eine eigentümliche Feinheit, die es dem heutigen Kunstliebhaber oft schwer macht, ihm zu folgen. Er spricht von «vollkommenen» Linien und findet die Linienführung Raffaels selbst in einem so spröden Bilde wie der Grablegung in der Galerie Borghese «majestätischer» als diejenige Tizians (im entsprechenden Louvrebild). Die ideale Verklärung aber, die Raffael in den reifen und großen Kompositionen durch Linienharmonie erreicht, ist für Burckhardt ein unbeschreiblicher Genuß gewesen.

Dieser Prävalenz des Linearen, die dann weiterhin mit vollkommener Deutlichkeit und Schaubarkeit zusammengeht, entspricht in der Musik die Prävalenz der Melodie. Burckhardts musikalischer Geschmack ging durchaus nach dieser Seite. Das Wesentliche in der Musik war seiner Meinung nach das, was man auf eine Zeile schreiben kann.

Bei alledem war nun freilich Burckhardts Sinnlichkeit viel zu reich und kräftig, als daß er sich dogmatisch auf einen Stil eingeschworen hätte. Durchdrungen von der Klassizität der Parthenonskulpturen – wie weit ist er doch geöffnet für die mehr malerische Kunst des Pergamonaltars. Und neben Raffael bedeutet Rubens eine gleichwertige künstlerische Macht, trotzdem er – zuge-

standenermaßen – hinter den großen Italienern an Idealität zurückbleibt. Allerdings ist es mehr der massiv-plastische Rubens, dem Burckhardts Bewunderung gilt, für den aufgelösten Spätstil mit seinen unendlichen farbigen Nuancen scheint er noch kein rechtes Organ gehabt zu haben. Aber künstlerisch sind auch bei Rubens die Kategorien des Urteils. Was er vor allem genießt, ist die «feurige Vision»: daß das ganze Bild mit allen seinen Komponenten – Form, Farbe, Licht – dem Künstler auf einmal vor dem inneren Auge gestanden haben muß, und dann, daß bei einer höchstgesteigerten momentanen Bewegung das Ganze doch so vollkommen schaubar und ruhig aussieht. Hier hat er den Begriff der «Äquivalente» eingeführt. Gemeint ist ein Gleichgewichtssystem, wo ein farbiger Akzent durch einen Lichtakzent, ein Formakzent durch einen geistigen Akzent ausbalanciert sein kann, ein Verfahren, das nicht auf Rubens beschränkt ist, aber sicher einen bedeutsamen Faktor in der künstlerischen Ökonomie darstellt. Es gehört zu den wesentlichen Zeichen von Burckhardts Einstellung zur Kunst, daß die unvergleichliche Gestaltungskraft des Rubens, dem auch das Schwerste noch ein «Jubel» war, ihn zeitlebens begeistert hat. Aber natürlich – was wäre diese Schöpferkraft ohne das gewaltige, alles umfassende Lebens- und Naturgefühl, das seine Form trug?

Man wird sich nicht wundern, daß Burckhardt in der Welt der holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts sich weniger heimisch fühlte. Was er über die Genremaler gesagt hat, klingt auch im Loben nicht recht überzeugend. So richtig er den Wert ihrer Zurückhaltung im Motivischen eingeschätzt hat (gegenüber der fatalen Alternative von Innigkeit oder Witz bei den deutschen Malern seiner Zeit), so wird man doch den Verdacht nicht los, daß er den malerischen Qualitäten der Holländer nicht ganz habe gerecht werden können. G. Dou kommt in zu große Nähe zu Terborg, JanVermeer gilt als überschätzt. Ein Beispiel von Kritik aber, auf das man gar nicht eingehen kann, ist der Fall Rembrandt. Der breite geheimnisvolle Stil der entwickelten Kunst Rembrandts lag ihm überhaupt nicht, aber er wirft ihr gerade das Fehlen dessen als Mangel vor, worin wir den reifen Meister einzig finden: die Durchseelung der Kunstmittel. Dabei spricht er mit einer Gereiztheit, als ob er persönlich beleidigt worden wäre. Vielleicht ist das in der Tat geschehen. Die Beleidigung bestand dann aber nur in dem – «gemeinen» – Gesicht Rembrandts, das Burckhardt nicht ausstehen konnte.

Die Kunst ist nicht etwas Isoliertes. Sie ist verflochten mit dem Gesamtleben der Völker. Schon der Cicerone empfiehlt gelegentlich, neben der ästhetischen Formauffassung die italienische Kulturgeschichte nicht aus dem Auge zu lassen, und in den Weltgeschichtlichen Betrachtungen ist mannigfach davon die Rede, wie die Kunst von den außerkünstlerischen Mächten bedingt wird und eventuell auch wieder bedingend auf sie zurückwirken kann. Eine solche kulturell

fundierte Kunstgeschichte hat Burckhardt nie geschrieben, trotzdem er mehr als jeder andere dafür ausgerüstet gewesen wäre und trotzdem die wissenschaftliche Forderung seiner Zeit gerade dahin lautete, die Kunst aus dem Geiste der Epochen und Nationen zu deuten. Man weiß: der repräsentative Name hiefür ist Schnaase. Wenn der Cicerone zu kulturgeschichtlichen Parallelen wenig Anlaß bot, so wäre doch das Buch über die Renaissancearchitektur der Ort gewesen, die Frage aufzunehmen, von welchen geistigen Kräften der neue Stil genährt oder vielmehr gezeugt worden sei. Merkwürdigerweise hat Burckhardt die Frage kaum gestreift und das ist denn auch von Schnaase schon damals (mit Recht) gerügt worden.

Was ihn zu seiner reservierten Haltung bewog, muß die Überzeugung gewesen sein, daß in der sogenannten geisteswissenschaftlichen Betrachtung der Kunst (um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen) das Spezifische der Kunst zu kurz komme. Die romantische Vorstellung, das Gefühl sei alles und der Ausdruck müsse sich, sobald man nur von einem bestimmten Gefühl ganz durchdrungen sei, von selber einstellen, war ihm unleidlich. In scharfer, vielleicht überscharfer Weise hat er sich bei Anlaß von Peruginos Schwärmerköpfen dagegen gewendet: diese Schwärmerei braucht gar nicht eine persönliche Eigenschaft des Künstlers gewesen zu sein. Kurz und schlagend formulierte er gelegentlich im Gespräch die Sache so: mit der bloßen Wehmut könne man noch keine Abendlandschaften malen.

Das Vorhandensein großer Kunst war ihm eine Tatsache, die eben ihre eigene Wurzel hat und aus der Umwelt nicht abgeleitet werden kann. Im Grunde bleibt sie unerklärlich: «der gewaltige innere Bildtrieb, der allen Geist in Formen auszudrücken gezwungen ist, bleibt uns in der griechischen Kunst wie für alle großen Kunstzeiten ein Mysterium». Selbstverständlich haben die Wandlungen in der allgemeinen Geschichte ihre Bedeutung für die Kunst, aber was sich daraus an wechselnden Inhalten ergibt, sind nur «Anlässe», die die Seele der Künstler in Schwingungen versetzen, aus denen dann eben die großen Werke hervorgehen. Und es kommt vor, daß in diesen Werken die Zeit sich gewichtiger ausspricht als irgendwo sonst. Um Burckhardts eigene Beispiele zu zitieren: «Raffael ist der allerhöchste Zeuge für das damalige Italien.» «Rubens ist ein größerer Erklärer seines damaligen Belgiens als alle damaligen Gelehrten, Dichter und Künstler seines Landes zusammengenommen. Er ist das Form und Farbe gewordene Belgien seiner Zeit.»

Bei der Stellung, die so dem Künstler eingeräumt wird, kommt nun alles darauf an, das Spezifische seiner Leistung, das Künstlerische in der Kunst vollständig aufzufassen. Burckhardt glaubte hier seit dem Cicerone wesentliche Fortschritte gemacht zu haben. «Auf den Cicerone schaue ich mitleidig hinab», schreibt er einem Freund, als er 1875 nach langer Pause Rom zum ersten Mal

wieder sah. Die gewöhnliche, von Künstler zu Künstler fortschreitende Darstellung schien ihm aber überhaupt der eigentlichen Kunstgeschichte im Wege zu stehen. Aus dem «Käse der Künstlergeschichte» möchte er zur Kunstgeschichte vordringen, aus dem Gemengsel unzusammenhängender biographisch-ästhetischer Aussagen zu einer «reinen Geschichte der Stile und Formen». Diese Stimmung hält an. Vier Jahre später lautet eine Briefäußerung aus London: «Ich möchte die lebendigen Gesetze der Formen auf möglichst klare einfache Formeln bringen.»

Die Fassung des Satzes läßt verschiedene Möglichkeiten der Deutung zu. Auf keinen Fall braucht man Angst zu haben, daß Burckhardt sich auf eine einseitig formale Betrachtung versteift hätte. Wie könnte er sonst gleichzeitig sagen (1877, brieflich, ungedruckt): «In der Kunstgeschichte ist meine individuelle Aufgabe, wie mir vorkommt, diejenige, über die Phantasie vergangener Zeiten Rechenschaft zu geben; zu sagen, was diese und jene Meister und Schulen für eine Vision der Welt vor sich gehabt haben. Andere schildern mehr die Mittel der vergangenen Kunst, ich mehr den Willen (das heißt so gut ich kann).»

Unzweideutig ist die Äußerung des alten Burckhardt zugunsten einer systematischen Kunstgeschichte. «Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis», erklärte er mit einer gewissen Feierlichkeit an seinem 75. Geburtstag. Er meinte nicht, daß das die einzige Art von kunstgeschichtlicher Darstellung sein sollte, aber er sah darin eine notwendige Ergänzung zur erzählenden Kunstgeschichte. Erst wenn der Kreis der Aufgaben klar abgesteckt ist und erst wenn das Gleichartige mit dem Gleichartigen zusammengerückt wird, wenn die Lösungen der gleichen Aufgabe in geschlossener Reihe erscheinen, kommt das Inhaltliche wie das Formale ganz zu seinem Recht. So ausgeprägt bei Burckhardt der Sinn für das Individuelle gewesen ist und so hoch er vom Wert der großen Persönlichkeit dachte, so hat sich die Teilnahme des Historikers doch immer mehr dem Allgemeinen und Durchgehenden zugewendet. Er hat nie die Biographie eines einzelnen Künstlers geschrieben und die «Erinnerungen aus Rubens», die als widersprechend genannt werden könnten, beanspruchen auch nicht, eine Biographie zu sein.

Ein erstes Beispiel für seine «Kunst nach Aufgaben» hatte Burckhardt in seiner systematischen Renaissance-Architektur gegeben. Skulptur und Malerei sollten folgen, sind aber unfertig liegen gelassen worden. Als Altersbeschäftigung hat er dann das Thema noch einmal vorgenommen und wenigstens teilweise durchgeführt. Die Form ist lockerer geworden, aber auch die alten originellen Begriffe (Zeichnung, Lichtführung, ideale Formbildung usw.) sind nicht mehr alle aufgegriffen worden, so daß die Fragestellung eigentlich immer noch ihrer Lösung harrt.

Burckhardt gilt als ausgesprochener Romanist. Gewiß: die großen Bücher sind alle italienischer Kunst gewidmet und die eine Ausnahme, Rubens, betrifft auch einen halben Romanisten. Trotzdem ist das Urteil in seiner Einseitigkeit nicht aufrecht zu erhalten. So ist es nicht gewesen, daß die südliche Architektur die Bewunderung der nordischen Gotik je ausgelöscht hätte. Die Größe der deutschen Maler des 16. Jahrhunderts hat er immer empfunden, und wie hätte der treue Freund der heimischen Natur ohne die Landschaftsbilder des Nordens auskommen können, in denen er die Äußerung einer spezifisch nordischen «Traumfähigkeit» erkannte. Man wird notwendig noch einmal aus dem schriftlichen Nachlaß Fragmente zur germanischen Kunst veröffentlichen müssen, um dem Germanisten Burckhardt gerecht zu werden.

Aber soviel ist richtig: zu Italien hat Burckhardt zeitlebens eine besondere «Affinität» zu besitzen geglaubt. Der Verkehr mit dem italienischen Menschen ergab sich ihm leichter als irgendein anderer. In Rom konnte ihn grundlos da und dort ein plötzliches Glücksgefühl überfallen und manchmal spielte er mit dem Gedanken, er müsse wohl durch eine geheimnisvolle italienische Präexistenz durchgegangen sein.

Konkreter gesprochen: Nicht nur ein leidenschaftliches Schönheitsverlangen ist für Burckhardt charakteristisch, sondern dieses Verlangen war der Art, daß er erst in jener Harmonie und in jener Reinheit der Gestalt sich befriedigen konnte, die der Antike und der Renaissance eigentümlich sind. «Reinheit» – was ist das? Man würde die Bedeutung des Begriffes unterschätzen, wenn man sie auf einen bloßen Augenblick beschränken wollte. In dem Phänomen der reinen Form kommt etwas zur Erscheinung, was die elementarsten Daseinsgefühle berührt. Ein Wesen hat hier vollendete Gestalt gewonnen und der Mitgenuß dieser Vollendung erhebt den Menschen zu einer idealen Existenz. So wollte es Burckhardt verstanden wissen, wenn er etwa von der «Wonne» eines schönen Säulenhofs sprach, und zu den reinen Proportionen der Architektur fand er die Entsprechung in der reinen Form der menschlichen Gestalt, zu der Reinheit der Säule die Entsprechung in der Reinheit eines figürlichen Bewegungsmotivs. Abstrakte Schönheitsregeln kommen hier nicht in Frage: Überall handelt es sich um individuelles Leben. Und man kann sich wohl denken, daß in solcher Reinheit auch Burckhardts früh und immer wieder sich bekundende Sehnsucht nach Freiheit zur Ruhe kam, insofern eben nicht nur die Freiheit von äußeren Beschränkungen gemeint ist, sondern jene höhere Freiheit: ganz sich selbst zu sein.

Mit der Reinheit der Einzelform, des Einzelmotivs verbindet sich die Harmonie des Ganzen. Die Begriffe können ineinander übergehen wie in der schönen Auslassung über Tizian: «Der göttliche Zug bei Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt,

welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte ... Was in der Wirklichkeit zerfallen, bedingt, zerstreut ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig, aber keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Notwendigkeit.» Eigentlich aber wird die Kraft der Harmonie erst da mächtig, wo sie große Gestaltkomplexe durchdringt, architektonische oder figurale. Die Art, wie die klassische italienische Kunst das Einzelne zum Zusammenklingen bringt, der Wohllaut einer vollkommenen Ausgeglichenheit der Teile, ist von Burckhardt als eine der größten Beglückungen genossen worden. Er war keine Kampfnatur, sondern suchte das Harmonische. Aber ein passives Versinken in harmonischer Ruhe sollte nicht damit gemeint sein. Harmonie bedeutete ihm einen Zustand gesteigerter Existenz, wo die vorhandenen Kräfte in freiem Spiel zusammenwirken und auch den Beschauer lebendig machen. Je selbständiger die Teile und je entgegengesetzter unter sich, um so stärker ist der Eindruck. Das ist das Geheimnis der großen Kompositionen Bramantes oder Raffaels.

Aber man kann weitergehen. Die klassische italienische Harmonie mündet überall im Streng-Gesetzlichen und ist so für Burckhardt das große Ordnungsprinzip geworden, das letztlich als ethische Macht verstanden werden muß. Ohne diese Wertung würde ihm Raffael nicht so hoch gestanden haben. Das Ungebändigt-Eruptive in der Kunst betrachtete er mit höchstem Mißtrauen. Nur in der Sphäre des Geordneten, Klaren, Maßvollen hat er sich wohlgefühlt. Und wo etwa ein übermächtiges Temperament die so gegebenen Schranken einzureißen drohte, da erfüllte ihn das Schauspiel geradezu mit Schaudern.

Sein musikalischer Geschmack ist nicht anders gewesen.

Die Gegenwart ist empfindlich geworden für den Unterschied nationaler Charaktere. Wir begreifen nicht mehr, daß Burckhardt italienische Renaissance-Architektur für etwas Übertragbares halten konnte. Aber diese Befangenheit ist nicht ein persönlicher Mangel, sondern ein Mangel der Epoche.

Semper hat ja genau so gedacht. Heutzutage weiß jeder Schulknabe, daß ein italienischer Palazzo in einer deutschen Stadt ein Fremdkörper ist, den ein kräftiger Organismus eigentlich ausstoßen müßte. Nordisches Formgefühl ist dauernd etwas anderes als südliches Formgefühl, und wenn die Begriffe von reiner Form, von Harmonie, Klarheit und Gesetzlichkeit bei uns nicht fehlen, so werden sie eben doch in einem wesentlich anderen Sinn verwendet.

Aber auch in Hervorbringungen der darstellenden Kunst, wie Lionardos Abendmahl oder die Schule von Athen, in denen Burckhardt ein absolut Letztes und Allgemeingültiges sah, fühlen wir mehr als er das Fremde: die Vollkommenheit zugegeben, ist es doch eine Kunst, die nicht unsere Kunst ist.

Wie würde Burckhardt auf solche Vorhaltungen geantwortet haben? Die Tatsache, daß jene Dinge in Italien entstanden sind und nur in Italien ent-

standen sein konnten, wäre für ihn kein Grund gewesen, ihnen eine nur nationale Gültigkeit zuzugestehen. Er sah mehr das Durchgehend-Gleiche als das Trennend-Verschiedenartige bei den Völkern und gerade die größten nationalen Gestalter, ein Raffael oder Rubens, sind für ihn Menschheitskünstler gewesen.

Der Cicerone nennt sich bekanntlich eine «Anleitung zum Genuß» der Kunstwerke Italiens. Man muß das Wort Genuß sehr hoch fassen, wenn man seiner Bedeutung hier nachkommen will. Mit Erholung hat Kunst im Sinne Burckhardts nichts zu tun. Was er letztlich unter Kunst verstanden wissen wollte, darüber hat er sich nur kurz und unzusammenhängend ausgesprochen, aber alle diese Äußerungen kreisen um den Begriff des Ewigen. Es gibt eine allgemeine Kunst, die ihre ewigen und unverletzbaren Gesetze hat, und was er von ihr als Inhalt verlangte, war über das Bloß-Wirkliche hinaus ein zweites höheres Leben. Das will heißen, daß die Kunst die ewigen Züge des Menschenlebens erfassen und aus dem «Schutt des Zufälligen und Bedeutungslosen» «das Wesentliche und Schöne» herausholen solle. Das ist typischer Klassizismus. Im Briefwechsel Schiller-Goethe findet man die gleichen Gedankengänge.

Über die Bestimmung der Kunst aber läßt sich der Cicerone an hochbedeutender Stelle, in den Einleitungssätzen zur Malerei des 16. Jahrhunderts, so vernehmen: Jenes Vollkommene sei geschaffen zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten. Zum Trost? Der Ausdruck findet sich wohl auch sonst, bei Schopenhauer und bei Nietzsche, aber es gibt zu denken, daß er gerade da nicht vorkommt, wo jene großen Werke beheimatet sind, im Italien Raffaels und Tizians. Es muß sich da doch um eine grundsätzlich neue Einstellung zur Kunst handeln. Die Menschen sind trostbedürftig geworden.

Man hat Burckhardt oft, namentlich von künstlerischer Seite, den Vorwurf gemacht, daß er sich zu wenig um die lebende Kunst, um die Künstler seiner Zeit gekümmert habe. Mag sein (es trennten ihn tiefe Gegensätze der Grundanschauung), aber es gibt niemanden, der mit größerer Hingabe zeitlebens sich bemüht hätte, die Ehrfurcht vor der Kunst zu wecken und wachzuhalten. Der große Künstler ist ihm «in unendliche Höhe und Ferne gerückt», und der Ausdruck von Ergriffenheit, wenn er in seinen Vorlesungen auf das ganz Große und Wunderbare zu reden kam, war einzigartig. Er senkte dann die Stimme und sprach leise und vibrierend. Seltsam, das ist nun fünfzig Jahre her, aber der Ton klingt mir noch im Ohr. Ich habe niemals mehr über Kunst so sprechen hören seither.

JACOB BURCKHARDT UND DIE SYSTEMATISCHE KUNSTGESCHICHTE

Wenn man Burckhardt in seinen letzten Lebensjahren besuchte – mit 75 ist er vom Lehramt zurückgetreten und blieb dann mehr und mehr ans Haus gefesselt –, so fand man ihn immer schreibend an seinem Arbeitstisch. Er ließ sich nicht ungern stören, aber er sprach sich nicht aus über das, was er machte. Höchstens daß er sich in allgemeinen Klagen erging: es sei keine Kraft mehr in seiner Arbeit, es sei kein «Schaffen» mehr, sondern nur noch ein «Schäfferlen», er schreibe nur, um sich vor den Zeitungen zu retten. Nach dem Tod hat man dann den Inhalt jener Manuskripte kennengelernt. Es waren kunsthistorische Arbeiten, und nach Burckhardts ausgesprochenem Wunsch sollten davon gedruckt werden die kurze Darstellung der Kunst des Rubens («Erinnerungen aus Rubens») und dann als Hauptstück drei Abhandlungen, zusammengestellt unter dem Titel «Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte»: das Altarbild, das Porträt und die Sammler. Man hat diese posthumen Veröffentlichungen mit schuldigem Respekt entgegengenommen, allein im Grunde war es doch eine gewisse Enttäuschung. Nach allem, was vorangegangen war, hätte man Größeres, Umfassenderes erwartet und nicht solches Einzelwerk.

Mit dem «Konstantin» hatte er seinerzeit angefangen (1853): ein Gesamtbild der alternden antiken Welt. Dann war in ganz kurzem Abstand der «Cicerone» gefolgt (1855), etwas völlig anderes: angeblich ein Reiseführer, in Wirklichkeit aber die historische Darstellung der Kunst auf italischem Boden, die hier zum erstenmal in einen zwingenden Gesamtzusammenhang gebracht war, mit vollkommen neuen Akzentsetzungen. Und dann das zentrale Werk, die «Kultur der Renaissance in Italien» (1860), wo Burckhardts Sprache ihren höchsten Glanz erreicht hat, ein Buch von so vollkommener Leichtigkeit der Wirkung, daß jeder Satz in einer besondern guten Stunde geschrieben zu sein scheint. Endlich das letzte: eine systematische Fassung der Architektur der italienischen Renaissance. Nicht ein Buch zum Lesen, aber für den, der selber zu formulieren und zu kombinieren gewöhnt ist, unter allen Arbeiten Burckhardts vielleicht die anregendste. Kein zusammenhängender Text, nichts von überredender Eloquenz, sondern nur Leitsätze, Thesen und dazu jeweilen das Beweismaterial in lockerer Reihung angefügt. Diese «Kunst der Renaissance» erschien als Teil der allgemeinen Baugeschichte, die Franz Kugler angefangen hatte, im Jahre 1867. Geschrieben war sie schon etwas früher, etwa im 45. Lebensjahr Burckhardts. Nachher veröffentlichte er nichts mehr, keinen Aufsatz, keine Rezension, nichts. Das Lehramt fülle ihn ganz aus, konnte er gelegentlich sagen, und gewähre ihm

eine vollkommene Befriedigung. Aber man versteht: als nach einem Menschenalter die Stimme nun doch noch einmal ertönte und man letzte Weisheit zu vernehmen hoffte, da mußten jene genannten Abhandlungen fragmentarisch wirken, ein bloßes Gebröckel.

Heute sieht man die Dinge anders. Seitdem der Nachlaß im ganzen Umfang überblickt werden kann, haben diese Stücke das inselhaft Zerstreute verloren, und große zusammenhängende Gebirgsmassen sind unter der Oberfläche erkennbar geworden. Es ist bekannt, daß Burckhardt in seinen sechziger Jahren eine große griechische Kulturgeschichte auszuarbeiten angefangen hatte, 1000 Seiten waren rein geschrieben, dann legte er die Sache beiseite, und erst aus Kollegheften ist später das Ganze komplettiert und zum Druck gebracht worden. Weniger bekannt ist, daß aus den vierziger Jahren Burckhardts eine Gesamtgeschichte der Kunst der italienischen Renaissance in systematischer Darstellung vorhanden ist, nicht ganz, aber fast vollständig: fünf Sechstel des Manuskripts waren fertig, die Architektur, die Skulptur und die Hälfte der Malerei, dann hat er auch hier, wir wissen nicht aus welchen Gründen, die Hand von der Arbeit weggezogen.

Ursprünglich hätte von der Kunst auch im Rahmen der «Kultur» Italiens gehandelt werden sollen, und erst im Verlauf der Arbeit wurden diese Themata ausgeschieden, wodurch nun offensichtlich eine Lücke entstand. Wie konnte die Kultur Italiens beschrieben werden, ohne die Kunst mit heranzuziehen? Burckhardt selbst nennt es im Vorwort einen empfindlichen Mangel, dem er mit einem besonderen Buche abzuhelfen gedenke. Gemeint ist eben jene Systematik der italienischen Kunst, von deren Anlage und Durchführung sich jeder eine Vorstellung machen kann, denn die genannte Renaissancearchitektur der allgemeinen Kuglerschen Baugeschichte ist nichts anderes als der erste Teil des systematischen Gesamtwerks. Sie ist nicht für Kuglers Unternehmen geschrieben worden, wo sie sich ja in ihrer abweichenden Form befremdend genug ausnimmt, und es ist erst Lübke gewesen, der, als Nachfolger Kuglers, Burckhardt das Manuskript abgeschwatzt hat. Nachher hat das Buch dann seinen Weg für sich gemacht.

Von dem Skulpturteil hören wir gelegentlich durch Bode, dem Burckhardt die Papiere bei Anlaß eines Besuches in Basel auf ein paar Stunden überlassen hatte. Als es dann aber spät wurde und Bode mit dem anvertrauten Gut sich noch immer nicht wieder meldete, überfiel Burckhardt die Angst, er suchte Bode in dessen Gasthaus auf, wo aber Weisung ergangen war, dem Besucher zu sagen, der fremde Herr habe sich bereits zur Ruhe gelegt und sei nicht mehr wach zu klopfen. Bode meinte (Nachwort zur Neuausgabe des Ur-Cicerone), jenes Manuskript sei später von Burckhardt vernichtet worden, es existiert aber noch, ja, Burckhardt hat den Stoff in seinen letzten Lebensjahren neu durch-

gearbeitet und war zu einer Drucklegung fest entschlossen, bis auch hier schließlich die Bedenklichkeit überhand nahm. Erst schwächte er den Titel zu bloßen «Randglossen zur Skulptur» ab, und zuletzt schrieb er, offenbar in allerletzter Stunde erst, mit zitternder Hand auf das Faszikel: «Soll nicht gedruckt werden.»

Der letzte Teil der Systematik, die Malerei, ist, wie gesagt, unvollendet geblieben. Entsprechend der Einteilung bei der Skulptur war auch hier ein erster Abschnitt für die «Mittel und Kräfte» vorgesehen, und dieser ist ausgeführt, beim zweiten Abschnitt aber, der die Malerei nach «Gegenständen und Aufgaben» behandeln sollte, hat Burckhardt damals (1864) die Arbeit abgebrochen. Gerade diese Fragestellungen aber ließen ihn bis zuletzt nicht zur Ruhe kommen. «Wenn ich noch einmal anzufangen hätte, ich würde lauter solche Querschnitte machen», sagte er mit Nachdruck, als man (an seinem 75. Geburtstag) von kunsthistorischen Arbeiten sprach. Und eben aus dem Zusammenhang dieses frühen Entwurfs zu einer systematischen Darstellung wollen die späten Aufsätze über Altarbild, Porträt und Sammler verstanden sein. Nur daß er die strenge Fassung in Paragraphen mit Leitsätzen fallen ließ und das Ganze zu fortlaufender Erzählung erweichte, eine Wandlung, die auch das Manuskript über Skulptur damals erfuhr. Zu einer gleichmäßigen Behandlung des Stoffes fühlte Burckhardt nicht mehr die Kraft in sich. Er griff nur noch einzelne Kapitel auf und begnügte sich mit bloßen «Beiträgen».

Was den Begriff einer systematischen Kunstgeschichte anbelangt, so wäre Burckhardt natürlich sofort zu dem Zugeständnis bereit gewesen, daß Systematik und Geschichte nie ineinander aufgehen können. Systematische Geschichte – das klingt wie hölzernes Eisen. Allein Burckhardt dachte eben gar nicht daran, die übliche Geschichte durch eine Systematik *ersetzen* zu wollen, er wollte nur eine *Ergänzung* dazu geben, allerdings nach seiner Meinung eine notwendige Ergänzung. «Die Kunstgeschichte der Renaissance im Großen», heißt es im Entwurf zu einer Vorrede des Werks (1863), «wird immer der Künstlergeschichte chronologisch erzählend nachgehn müssen, und es fällt mir nicht ein, sie auf eine andere Basis stellen zu wollen. Indem ich einmal versuche, sie nach Sachen und Gattungen darzustellen, möchte ich zu den bisherigen erzählenden Kunstgeschichten nur einen zweiten (systematischen) Teil hinzufügen.» Im Grunde war Burckhardt gar kein ausgesprochener systematischer Kopf. Er hatte wohl das Bedürfnis nach geschlossenen Ganzheiten und wies auch andere immer von der Einzelerscheinung auf das Ganze einer Epoche oder eines Stils, aber andererseits haftete sein Interesse doch zu sehr am Individuum und am einzelnen Fall, als daß er zu Allgemeinheiten aufzusteigen versucht gewesen wäre, wo er das Einzelne aus den Augen verlor. Und wenn jede Systematik eine rationelle Anordnung verlangt, eine Entwicklung der Begriffe aus einem einheitlichen Grund, so widerstrebte ihm auch hier das absolut Konsequente und

Logische. Er fühlte sich nicht wohl ohne die Freiheit einer gewissen Willkür und bittet dafür offen um Entschuldigung. «Mit dem Fachwerk des Buches möge man Nachsicht üben und erwägen, daß dasselbe nicht rein auf theoretischem Wege angelegt werden konnte, sondern sich größtenteils nach der zufällig vorhandenen Masse der wirklich vorhandenen Kunstwerke und Kunstaussagen richten mußte. Außerdem ist es nicht meine Schuld, daß sich alles mit allem berührt und daher jede Einteilung streitig bleibt» (Entwurf zu einer Vorrede). Damit ist aber der auffallende Mangel an Rationalität in den Kapiteleinteilungen doch nicht ganz erklärt. Burckhardt wußte das auch und antwortete auf derartige Vorstellungen gelegentlich nur: er bringe seine Sachen so vor, «wie's der Hirt zum Tor hineintreibt».

Unter drei Gesichtspunkten kann man Burckhardts Begriff einer systematischen Kunstgeschichte zu fassen versuchen.

1. «Kunst nach Aufgaben.» Es bleibt eine Einseitigkeit, wenn der historische Betrachter immer nur für die Künstlerpersönlichkeiten sich interessiert und in der Zusammenstellung und Charakterisierung des Künstlerœuvres sein Hauptziel sucht, ohne zu fragen, woher denn die Aufgaben kamen, die der Künstler behandelte. Und diese Einseitigkeit hängt sich eben leicht der Künstlergeschichte an. «Sie läßt uns zu sehr glauben, die Künstler hätten ihre Aufgaben frei selber gewählt, während sie unter der Herrschaft allmählich erwachsender Präzedenzien arbeiten» (Entwurf zu einer Vorrede). Die Fülle des Persönlichen wird der Künstlergeschichte eine unvergleichliche Anziehungskraft auf alle Zeiten sichern, aber daneben sollte eine systematische Kunstgeschichte dafür sorgen, die Wurzeln der Aufträge freizulegen, nicht nur im einzelnen Fall, sondern gattungsmäßig, allgemein. Was verlangte man für die häusliche Andacht und was für das öffentliche Kultbild? Erst wenn man nach Aufgaben sondert, wird man sagen können, wie die eine Gattung auf die andere hinübergewirkt hat. Oder: wann und wo hat sich zuerst ein bestimmter Liebhaber- und Sammlergeschmack gebildet, und was ist die Folge davon für die Kunst gewesen? Und so in der Architektur: man studiere nicht die Psychologie der Stile allein, sondern auch die Psychologie der Bauherrn, der Auftraggeber, gleichgültig ob es Einzelpersonen oder städtische Gemeinden gewesen sind. Wie kommt es, daß die Urkunden über Bauunternehmungen im Norden so ganz anders lauten als in Italien? Hier stößt man von allem Anfang an auf eine geistige Tatsache von höchstem Rang, den Ruhmsinn. Burckhardt ist der erste gewesen, der die Schriftquellen auf solche Fragestellungen hin gleichmäßig exzerpiert hat, und so gewann er das prachtvoll erleuchtende Eingangskapitel seiner «Renaissance-Architektur», wo dann nicht nur die Zeugnisse für den italienischen Monumentalsinn im allgemeinen gesammelt sind, sondern wo auch von den Nuancen der Baugesinnung bei den Florentinern, den Sienesen, den Venezianern gehandelt wird.

Mit einer monographischen Zusammenstellung des Verwandten, derart, daß das Gnadenbild, die Historie, das Porträt usw. für sich besprochen wird, wäre natürlich immer nur ein Teil der Arbeit geleistet, für Burckhardt war das Wichtige, eine Vollständigkeit der Themen zu erreichen, damit es deutlich werde, für welche Zwecke das Leben die Kunst in Anspruch genommen hat. So dachte er in dem Abschnitt der Malerei nach Gegenständen neben dem üblichen auch an Kapitel wie: die Allegorien, die Zyklen, Malereien in Klöstern, Konfraternitäten, Malereien in Spitälern, Zeremonienbilder, orbis terrarum, Schmachfresken usw.

Aber sollte denn eine solche kulturgeschichtliche Verankerung der Kunst wirklich etwas Neues gewesen sein? War denn nicht das größte kunstgeschichtliche Werk der Zeit, Schnaases Geschichte der bildenden Künste, gerade daraufhin angelegt, die Verschiedenheiten der Kunst aus der verschiedenen Natur von Land und Leuten zu erklären, oder (wie man heutzutage sagt) die Kunstgeschichte als Geistesgeschichte zu geben? Der Unterschied liegt darin, daß Schnaase wohl farbig-reiche Kulturbilder entwirft, die Beziehung zwischen Kunst und Kultur dann aber doch recht unbestimmt läßt. Nicht ohne Grund hat man den bösen Witz machen können: es fehle der Transmissionsriemen. In der systematischen Darstellung Burckhardts findet man zwar nichts von «höchsten Ideen» (diese wollte er der Künstlergeschichte überlassen wissen), dafür treten die unmittelbar wichtigen Tatsachen sehr klar hervor. Er operiert nur mit den Dingen, die sich unmittelbar an das einzelne Kunstwerk anschrauben ließen, wobei der Begriff aber weit genug genommen ist, um «die Triebkräfte und Bedingungen, die das Ganze beherrschen», anschaulich werden zu lassen. «Vielleicht scheine ich die Kunstgeschichte etwas zu entgöttern» «... ich muß der Prosa in der Kunst zum Recht verhelfen» (handschriftlich).

2. Was Burckhardt im Cicerone sagt, daß er die etwas alt gewordene ästhetische Sprache aufzufrischen bemüht gewesen sei, ist ein bescheidener Ausdruck dafür, daß er auf ein reicheres künstlerisches Erlebnis sich stützen konnte, und zwar gerade im rein Bildhaften, in dem, was die bildende Kunst für sich allein besitzt und mit keiner anderen gemein hat. Daß eine solche formale Betrachtung bei einer Anordnung nach Stoffen besser durchgeführt werden kann als bei einer Anordnung nach Künstlern, wo der Gegenstand beständig wechselt, leuchtet ein. Es dränge ihn, schreibt Burckhardt gelegentlich, aus dem «Käs der Künstlergeschichte» herauszukommen, um die Möglichkeit einer reineren Behandlung nach Form und Stil zu gewinnen, und er schuf sich diese Möglichkeit in einer Kunstgeschichte, die nach Formkategorien gliedert, in der Malerei also nach Zeichnung, Lichtführung, Kolorit, Komposition usw.

Die Unmittelbarkeit des Bildeindrucks bei Burckhardt ist immer als das anerkannt worden, was ihn vornehmlich vor seinen kunsthistorischen Zeitgenossen

auszeichnete. Es hängt damit zusammen, daß er sein Bestes gibt in der Charakteristik des Einzelnen oder bestimmter Stilgruppen, dagegen fast scheu vor Definitionen sich zurückhält, die einen größeren Umfang besitzen, aber entsprechend ein weiteres Zurücktreten vom konkreten Kunstwerk verlangen. Er würde es nie über sich gebracht haben, wie ein Schnaase es tat, die Betrachtung mit der Frage zu eröffnen: «Was ist Kunst?», nicht einmal auf die Frage: «Was ist Renaissance?» gibt er eine kompakte Antwort (alles wird, wie zufällig, in bloßen Nebensätzen vorgebracht), aber dafür fühlen wir uns dem künstlerischen Tatbestand im einzelnen Kunstwerk oder in der einzelnen Stilvariante unendlich viel näher gerückt. Und wenn nun trotzdem seine Kapitel: Das Nackte im 15. Jahrhundert, Das Nackte im 16. Jahrhundert, Die Gewandung im 15. Jahrhundert, Die Gewandung im 16. Jahrhundert usw. uns noch etwas leer vorkommen, so bleibt eben die Fragestellung an sich wertvoll. Burckhardt hat das Ungenügende selbst empfunden und meint, ein Künstler als Fachmann würde hier mit ganz anderem Erfolg arbeiten können. («Möchten namentlich Leute vom Fach», heißt es im Entwurf zur allgemeinen Vorrede und fast gleichlautend in der gedruckten Vorrede zur Architektur, «der einzelnen Paragraphen sich annehmen. Wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, kann *diese Art* von Forschung doch immer nur bis zu einem gewissen Punkt führen.») Hier liegt denn auch wohl der Grund, warum solche intern-künstlerischen Analysen bis auf den heutigen Tag nur spärlich durchgeführt worden sind. Aber soll der Kunsthistoriker wirklich warten, bis ein freundlicher «Fachmann» zu Hilfe kommt? Ist der Vergleich mit der Musikgeschichte nicht beschämend, wo ein ganz anderes Maß von technischem Wissen (und Können) verlangt wird? Wo liegt beim Kunsthistoriker der Ausgleich zu dem, was der Musikhistoriker von Harmonielehre und Kontrapunkt weiß? Zweifellos soll in akademischen Hörsälen von Kunst anders gesprochen werden als in den Werkstätten, aber die Begriffe der Werkstatt müßten dem Historiker doch auch geläufig sein.

Burckhardt selber legte viel Gewicht auf den Umgang mit Künstlern, wichtiger war seine natürliche Empfindlichkeit für Wirkungen der anschaulichen Form, und aus dieser Anlage heraus bildete sich ihm die Überzeugung, daß das *Spezifische* der Kunst nach der systematischen Darstellung verlange und bei der bloßen Künstlergeschichte schlecht aufgehoben sei.

3. Je mehr die Formgeschichte ein Phänomen für sich wird, je mehr eine reine Kunstgeschichte aus der Künstlergeschichte herauswächst, um so mehr wird der Historiker geneigt sein, ein Gesetzliches im Entwicklungsverlauf zu sehen. Es war in London, angesichts des gewaltigen Denkmälervorrates des Kensington-Museums, daß Burckhardt, der damals (1879) auf der Höhe seines Lebens stand, dem Gedanken nachsann, wie es möglich sein könnte, die Lebensgesetze der bildenden Kunst bestimmt zu fassen. In sehr guter Laune schrieb er an einen

jungen Freund: «Hätte ich ein Jahr hier zu vertun, ich würde in die Hände spucken und mich mit anderer guter Leute Hilfe bemühen, die lebendigen Gesetze der Formen auf möglichst klare Formeln zu bringen.» Die Vorstellung eines Lebensprozesses, der sich gleichmäßig immer wieder in den verschiedenen Zeitaltern der Kunst vollzieht, war ihm von früh an vertraut. Die Schwierigkeit liegt darin, wie mit einem solchen gesetzmäßigen Vorstellungsablauf der wechselnde Inhalt der wirklichen Geschichte zusammengebracht werden soll. Burckhardt erkennt deutlich, daß der Barock einerseits nur die «letzten Konsequenzen» der Renaissance zieht, andrerseits zögert er keinen Augenblick, den neuen Geist dieser Architektur mit neuen Worten zu kennzeichnen. Er kannte also das Problem, aber er hat es nie ernsthaft aufgenommen. Gern begnügt er sich mit allgemeinen, gleichnishaften Wendungen: «die Zeit war erfüllet» (bei der Hochrenaissance) oder – ein Lieblingswort – «und scheint die Sonne noch so schön, einmal muß sie untergehn» bei den Endphasen eines Stils (wo er sich übrigens immer mehr der Anschauung zuwandte, daß von einem «Verfall» nicht gesprochen werden dürfe).

Unter diesen Umständen lohnt es sich, daran zu erinnern, daß über diese Dinge zwischen Burckhardts Lehrer, Franz Kugler, und Schnaase eine Auseinandersetzung stattgefunden hatte, gerade als Burckhardt aufs engste mit Kugler zusammen arbeitete. Es geschah, als dieser das Hauptstück der Schnaaseschen Kunstgeschichte, das hohe Mittelalter, zu rezensieren hatte (1850), und die Kritik wendet sich ganz allgemein gegen die hier geübte Art der Interpretation von Kunstwerken. Schnaase interpretierte alle Gestalt restlos auf Ausdruck hin, Kugler wollte unterschieden wissen, was unmittelbar als Ausdruck gewollt war und was an der Form auf eine bestimmte Stufe in der Vorstellungsentwicklung zurückzuführen sei, über die keiner hinauskomme. Das Befangene einer altertümlichen Kunst darf nicht so gedeutet werden, als ob diese Befangenheit mit zur Absicht des Künstlers gehört habe, man muß wissen, was innerhalb bestimmter begrenzter Möglichkeiten an Ausdruck überhaupt zu geben war. «Schnaase glaubt», das sind Kuglers Worte, «nicht etwa nur diese oder jene Modifikation in den altertümlich gemessenen und beschränkten Stilformen durch das geistige Grundelement erklären, sondern letzteres unmittelbar als den eigentlichen Erzeuger dieser ganzen Erscheinung auffassen, jene Stilistik also als eine deshalb auch notwendige, ja die damit verbundene Schwäche der Darstellung nur als eine scheinbare, den positiven Mangel an künstlerischer Vollendung als tieferen Ideen dienend, darlegen zu müssen.» Die Idealität aber gewisser mittelalterlicher Bildwerke sei «nicht wegen, sondern trotz ihrer mangelnden Durchbildung» erreicht worden.

Wir lassen die Frage beiseite, ob nicht auch Kugler mit dieser Kritik über das Ziel hinausgeschossen habe (er hat es getan), wichtig ist die Einstellung an sich:

daß man mit Entwicklungsstufen zu rechnen habe und nicht alles gleichmäßig auf Ausdruck hin deuten dürfe. Die bildende Kunst hat ihre eigene Sprache, und diese Sprache, die zugleich ihr Denken ist, bleibt an bestimmte Wachstumsgesetze gebunden, wie jedes Lebendige. Für dieses Spezifische in der bildenden Kunst ein Organ zu besitzen, macht erst den Kunsthistoriker.

Trotzdem sich Burckhardt grundsätzlich hierzu nicht ausführlicher geäußert hat, ist es klar, auf welcher Seite er stand, und an mehr als einer Stelle kann man Belege für seine Meinung finden, daß die Kunstgeschichte mit der Kulturgeschichte nicht einfach sich decke, sondern ihren eigenen Gesetzen folge, die auf bestimmte Formeln zu bringen wären.

Als sein Vorbild für die systematische Behandlung der Kunstgeschichte nennt Burckhardt Winckelmanns «Kunst des Altertums», ein Buch also, das gerade vor einem Jahrhundert (1764) erschienen war. Auch Winckelmann stand unter dem Eindruck, daß in aller bisherigen Kunstliteratur vom Eigentlichen der Kunst zu wenig die Rede gewesen sei. Was ihm als Aufgabe vorschwebte, bezeichnete er mit den gleichen Worten: über die Künstlergeschichte hinaus zu einer Kunstgeschichte zu gelangen. Er faßte die Entwicklung der alten Kunst als ein Ganzes und unterschied Stufen im Auf- und Niedergang, die er in der neueren ebenso glaubte nachweisen zu können. Die Einteilung nach Formthemen endlich (das Nackte, die Gewandung usw.) ergab sich ihm als etwas ganz Natürliches, wo er letzten Endes überhaupt das «Wesen der Kunst» klarzumachen sich vorgenommen hatte.

Man kann sagen, die Beschaffenheit des antiken Denkmälermaterials, wo so wenige Stücke auf einen Namen zurückgeführt werden konnten, habe Winckelmann von selber zu einer systematischen und überpersönlichen Behandlung der Kunst hinleiten müssen. Aber im Grunde ist bei ihm der Typus des systematischen Historikers von Anfang an ausgeprägt, und dieser Typus wird unter den verschiedensten äußeren Bedingungen immer wieder erscheinen, so gut wie sein Widerspiel, der Historiker, für den alle diese systematischen Einteilungen und Fragestellungen eitel Blendwerk sind. Die einen sind die gliedernden Köpfe, die andern sehen das Geschehen in lauter unendlichen Übergängen, die einen beruhigen sich erst, wenn sie das Einzelne unter allgemeine typische Formen haben bringen können, die anderen sehen die Wahrheit im Schlechthin-Einmaligen, und wenn es Burckhardt unmöglich gewesen wäre, eine von den Biographien zu schreiben, wie sie damals als Ruhm des Zeitalters ans Licht traten, von Grimms Michelangelo bis zu Justis Velasquez, so liegt der psychologische Grund darin, daß sein Bedürfnis, das Spezifische rein zu fassen, in all diesen Darstellungen unbefriedigt geblieben wäre.

Er hat immer sehr bescheiden von sich gedacht, aber er legte Wert auf die Feststellung, daß er als der erste die systematische Betrachtung in die neuere

Kunstgeschichte mit ihren vielen bestechenden Individualitäten einzuführen gewagt habe, und wenn auch der Versuch nur unvollkommen ausgefallen sei, so glaube er doch durch seine Zusammenstellung wesentlich neue Gesichtspunkte aufgefunden zu haben. Ja, er lebte des Glaubens, daß die nächste Zukunft der Disziplin auf dieser Seite liegen müsse. Im Gespräch darüber konnte er den Kalauer kaum unterdrücken, daß auch an den Universitäten die bloße «fortlaufende Kunstgeschichte» bald mit einem fortlaufenden Publikum endigen möchte.

Seine Erwartungen haben sich nicht erfüllt. Im Bild der kunsthistorischen Produktion der letzten Jahrzehnte spielen die systematischen Arbeiten eine geringe Rolle. Und trotzdem möchte ich das Odium oder die Lächerlichkeit eines Propheten, der noch einmal der systematischen Betrachtung eine Zukunft verheißt, auf mich nehmen. Nicht daß die Systematik die reine Historie ablösen sollte, nicht daß neben der historischen Professur an den Hochschulen eine zweite systematische errichtet werden sollte, sondern nur so, daß sie als ergänzende und kontrollierende Methode in ihrer Notwendigkeit allgemein anerkannt wird. Der Prozentsatz der Mischung kann sehr verschieden sein, der Akzent wird immer mehr auf der einen oder andern Seite liegen, aber alle Exklusivität bleibt im Nachteil. Burckhardt selbst ist ein fruchtbarer Systematiker nur geworden, weil er ein guter Historiker war, mit dem Sinn für das Einmalige, Individuelle, Zufällige, für das, was sich aller systematischen Faßbarkeit entzieht.

JACOB BURCKHARDT
ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG 25. MAI 1918

Als ich Burckhardt kennen lernte – es war in meinem ersten Studenten-Semester – stand er bereits in der Mitte der sechziger Jahre. Er las Geschichte und Kunstgeschichte nebeneinander, acht- bis zehnstündig. Kunstgeschichtliche Fachhörer gab es nicht und die Art, wie Burckhardt Kunstgeschichte vortrug, war auch nicht dazu angetan, zum Fachstudium zu erziehen. Er zeigte vieles (in ungleichwertigen Abbildungen aus eigenem, mühsam zusammengebrachten Besitz) und begleitete Blatt um Blatt mit den trefflich charakterisierenden Bemerkungen, wie sie ihm sein reicher Sprachschatz möglich machte, aber der Anfänger bekam keine Anweisung, wie er mit diesen Dingen umzugehen hätte. Worauf es Burckhardt ankam, war wesentlich dies: «den Glauben zu erwecken, daß die Kunst eine von den großen Mächten in der Menschheitsgeschichte sei und daß es sich der Mühe lohne, sich dauernd mit ihr zu beschäftigen», nicht als Fachgelehrter, sondern als Mensch, und seine Ergriffenheit vor Werken

ersten Ranges war so groß, daß auch gröbere Naturen, ohne daß viel Worte gemacht wurden, der Wirkung sich nicht entziehen konnten. Durch einen gemeinsamen Bekannten war Burckhardt brieflich gebeten worden, mich gelegentlich in meinem Studium etwas zu beraten. Er entledigte sich dieses ihm gewiß unangenehmen Auftrages, indem er nach einem Abendkolleg mich aufforderte, ihn zu begleiten, und unter den Bäumen des Münsterplatzes auf- und abgehend, setzte er mir seine Meinung auseinander, wovon mir folgende Sätze noch deutlich in Erinnerung sind: «Was immer Sie studieren werden, sorgen Sie vor allem für Ihre harmonische Ausbildung. Verwenden Sie die Hälfte Ihrer Zeit auf die Lektüre der antiken Schriftsteller. Lesen Sie kein Buch, ohne ein Exzerpt zu machen. Halten Sie sich aber immer in erster Linie an die Quellen, es liegt ein besonderer Segen darauf. Die Hauptsache im Leben ist die Befriedigung des getanen Tagewerks. Man muß sein tägliches Pensum haben, um zufrieden zu sein.»

Ich wußte damals mit diesen Ermahnungen nicht allzu viel anzufangen, als ich aber zehn Jahre später die Nachfolge auf dem Basler Lehrstuhl für Kunstgeschichte antreten durfte und noch mehrere Jahre vertraulichen Umganges mit Burckhardt zu genießen das Glück hatte, habe ich erkennen gelernt, in welcher Lebensanschauung jene ad usum delphini formulierten Sätze wurzelten.

Unter harmonischer Ausbildung verstand Burckhardt einen Universalismus, den er gelegentlich so definierte: «Universal sein heißt nicht möglichst vieles wissen, sondern möglichst vieles lieben.»[1] Auf den Ruhm des spezifischen Gelehrten machte er keinen Anspruch. Den Nur-Fachmann konnte er – im antiken Sinne – als den Banausen bezeichnen, während der eigentliche Mensch der «Dilettant» sei, dem die Arbeit ein Vergnügen (diletto) bliebe. Alle korporative Arbeit, wo das Individuum in einer Gesamtleistung untergeht, war ihm ebenso unsympathisch wie die Knechtschaft unter einer Aufgabe, wo der Autor sich zu einer unbedingten Vollständigkeit im Stofflichen verpflichtet hat. Er hat sich von solchen Themen immer fern gehalten und riet auch gelegentlich anderen davon ab: «Sie würden sich damit dem Zwang zu einer mikroskopischen Arbeit ausliefern, deren Ende Sie gar nicht absehen können.» Gegen das «Mikroskopische» hatte er dieselbe Abneigung wie Goethe, als ob es überhaupt etwas Ungehöriges sei.

Dabei darf man aber ja nicht glauben, er habe sichs leicht machen wollen und im dolce far niente ein Ideal gesehen. Im Gegenteil, Burckhardt war einer der fleißigsten Menschen. Er hetzte nicht, aber er war immer tätig. Er sprach selber von seinem «zwar bequemen, aber gleichmäßigen Fleiß». Ein mehrstündiger Spaziergang am Sonntag Nachmittag war die einzige größere Unterbrechung der Arbeit, und es erfüllte ihn mit Genugtuung, am Ende des Seme-

[1] Vergleiche A. v. Salis: Erinnerungen eines alten Schülers. Basler Jahrbuch 1918, S. 292.

sters die Universität als Letzter zu verlassen. Freilich sah er seine Aufgabe nun nicht gerade darin, sich auf dem «Laufenden» der Forschung zu halten. Er las – wenigstens später – neue wissenschaftliche Werke nur mit großer Auswahl und Zeitschriften fast gar nicht. Es schien ihm wertvoll genug, mit den Monumenten und den Quellenschriftstellern sich in lebendiger Fühlung zu halten und davon in den Vorlesungen zu sprechen. Nach dem 50. Jahr hat er nichts mehr drucken lassen. «Einstweilen geht meine Erfahrung dahin, daß gelehrte Autorschaft eins der ungesundesten und bloßes Dozieren (so beschwerlich es sei und so umständlich die dazu gehörigen Studien und Vorbereitungen) eines der gesundesten Metiers auf der Welt ist», schrieb er einmal an den jungen Kugler[1], und wenn diese Anschauung auch nicht dauernd festgehalten wurde, so ist doch tatsächlich nach 1868 (Architektur der Renaissance in Italien) nichts Neues mehr bei Lebzeiten Burckhardts ausgegeben worden.

Die Belesenheit Burckhardts war außerordentlich, weniger dem Umfang als der Zusammenstellung nach. Er ist wohl einer der letzten gebildeten Europäer gewesen, denen Herodot und Thukydides ebenso vertraut waren wie Comines und Macchiavelli, und der homerische Epen und homerische Hymnen ebenso genoß wie Ariost oder Calderon (der «standhafte Prinz» war eines seiner Lieblingsstücke). Für die Lyrik nehme der Sinn zuerst ab, wenn man alt werde, meinte er, das Dramatische halte sich länger. Nach eigenem Geständnis hat er Schillers «Wallenstein» später noch jedes Jahr einmal gelesen. Den breitesten Raum natürlich nahm die reine Tatsachenliteratur ein. Wie alle reichen Naturen besaß er die unermüdliche Freude an der Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten und Geschehnisse. Auch Zeitungen las er gerne – wie er denn allen Tagesereignissen immer lebhaft, wenn auch mehr und mehr mit bedenklichem Kopfschütteln folgte –, doch widersprach hier eine innere Stimme, die ihn von den «Zeitungen» zu den «Ewigungen» hinrief. Und wenn er ganz zuletzt seine Arbeit am Schreibtisch als nicht mehr frisch und kräftig empfand, so konnte er wohl sagen, er halte daran fest, nur um sich «vor den Zeitungen zu retten».

Seine Denkmälerkenntnis stand hinter der Belesenheit nicht viel zurück. Von vornherein gehörte er zu denen, für die «Archäologie» und «Kunstgeschichte» noch keine getrennten Gebiete waren, dann aber unterstützte ihn ein sehr gutes Gedächtnis. Es war ein Vergnügen, Museen und Städte, die er seit vielen Jahren nicht mehr gesehen hatte, im Gespräch mit ihm zu durchwandern. Er vergaß kaum etwas, was er sich einmal angesehen hatte, obwohl er gelegentlich klagte, eigentlich besitze man nur das, was man vor dem 28. Jahre gesehen habe. Später nehme die Eindruckskraft schon ab.

Daß er seine besonderen Lieblinge in der Kunst gehabt hat und welche es

[1] Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, XIV, S. 374. Brief vom 5. Oktober 1874.

gewesen sind, weiß man. Rembrandt sagte ihm nichts; er ist da über den Standpunkt seines Lehrers F. Kugler nicht hinausgekommen. Dagegen konnte ihn die große italienische Schönheit auch noch im hohen Alter erwärmen, und wenn etwa eine neue Sendung von Photographien eintraf – Ausschußphotographien von Anderson, die ihm ein Freund besorgte –, so war es rührend, zu sehen, wie auch mittlere Leistungen ihn belebten, ja verjüngten. «Was für ein holder Sinus», sagte er etwa bei einem Mantelbausch; oder bei einer heiligen Anna: «Was für ein Adel in diesem Matronenantlitz», und ganz geläufig war ihm, von der Süßigkeit eines Treppenlaufes oder der Wonne eines Säulenhofes zu sprechen.

Den großen Maßstab des Menschlichen in der italienischen Kunst fühlen zu lernen, war die Mahnung, die er jedem Italienreisenden mitgab, weswegen er auch immer riet, gleich bis Rom durchzufahren, dort möglichst lange Aufenthalt zu nehmen und dann erst Florenz und Oberitalien zu besuchen.

Bei einem so ausgesprochenen Geschmack waren Konflikte mit Vertretern einer anderen Generation unvermeidlich. Als ich einmal von Florenz aus über Rembrandts alten Mann im Pitti und dann von Rom aus über das Papstporträt des Velasquez an ihn geschrieben hatte, daß solche Bilder einem die «klassische Kunst» verleiden könnten, antwortete er mit wahrer Bekümmernis (24. September 1896):

«– daß Sie jetzt schon für Mithelfen an der Verherrlichung des Velasquez und Rembrandt und für Einreihung in die große Prozession der Verehrenden reif sein sollten, will mir noch gar nicht in den Kopf; ich glaube auch gar nicht, daß es an dem sei und schreibe dies nur im ersten Schrecken so hin. Ihr Thema vom ‚Klassischen Stil' ist und bleibt ein großes und mächtiges und von vielen ersehntes und auch die ‚verrußten' und übelverschmierten Denkmäler können (dereinst vielleicht nur in bloßen Abbildungen) noch mehr als einmal als Offenbarungen wirken. Es kann ja wieder einmal eine verarmte, einfach gewordene, nicht mehr nervöse, übergelehrte, großstädtische Menschheit aufwachsen, welche wieder von solchen Werken begeistert wird. Seit der Photographie glaube ich nicht mehr an ein mögliches Verschwinden und Machtloswerden des Großen.»

Für Burckhardt war die Schönheit, *seine* Schönheit, eine Lebensangelegenheit, nicht eine bloße Geschmacksfrage. Wenn es ihn bis zu Tränen erschütterte, als 1871 der Louvre in Gefahr war, der Kommune zum Opfer zu fallen, so liegt darin das Bekenntnis, wie sehr eben die edlen Dinge ein Teil seiner selbst waren. Er hatte das Bedürfnis, immer wieder sich damit vollzusaugen wie mit vollkommenem Gesang, und sah darin einen Schutz gegen alle Miseren des täglichen Lebens. Und er glänzte gewissermaßen noch als alter Mann auf seiner Stube von den Eindrücken einst gesehener Schönheit.

Übrigens darf man Burckhardt nicht festlegen auf das italienische Cinquecento. Seine Begeisterung für Rubens war bekanntlich ebenso stark und für die Erhabenheit gotischer Dome hatte er unvergeßliche Worte. Aber eine gewisse Einseitigkeit gehörte wohl dazu, um das Erleben der Kunst so bedeutungsvoll für ihn zu machen. Es ist natürlich, daß auch sein musikalischer Geschmack einseitig war. Wagner war ihm ganz ungenießbar. Er haßte ihn allein schon darum, weil er den bel canto verdorben habe.

Für diejenigen, die Burckhardt im Leben nicht gekannt haben, werden die Briefe am ehesten imstande sein, einen Eindruck von seiner persönlichen Art zu übermitteln, vor allem die saftreichen frühen Stücke in den «Briefen an einen Architekten». Es sei hier erlaubt, im Anschluß an die obige Probe aus meiner Korrespondenz noch einiges mitzuteilen, das sich um das Thema der klassischen Kunst dreht.

Basel, Mittwoch 18. IX. 95.

Verehrter Herr und Freund!

Heute früh langte Ihr wertes Schreiben von vorgestern (aus Rom) hier ein, aus welchem ich mit Erbauung einige Sinnesänderung erfahre in Betreff der Bergeslast alter Kunstsachen, welche man immer wieder anzusehen aufgefordert wird. Daß das Thema «Die klassische Kunst in Italien» kein leichtes ist, kann ich mir denken, allein das sind eben Fragen, deren Lösung man am ehesten von Leuten gerade wie Ew. Wohlgeboren erwartet. Und jetzt, da das Wetter kühler geworden ist, sind Sie exakt in der rechten Stimmung dazu.

Zunächst aber: Wer sind *wir* eigentlich, daß *wir* vom Italien des Cinquecento einen konstanten und selbst in saecula saeculorum bastanten Idealismus verlangen? Unser jetziger Koloritkultus macht uns ohnehin a priori zu ziemlich befangenen Toren.

... Im übrigen wird Ihr Büchlein oder Buch, Sie mögen wollen oder nicht, einen kunst*historischen* Zug annehmen; Sie werden eine Anzahl von Übergängen konstatieren müssen und sehr im Großen (wobei einiger echte Fatalismus zu empfehlen). In der Renaissance vor allem das an sich notwendig zarte Leben des Schönen, welches im Grunde nur Ein höherer Sonnenblick war, der sich auf Erden kombinierte mit der Vereinfachung oder höheren Ökonomie, durch welche man zunächst dem realistischen Individualisieren des Quattrocento auswich. In dieser Lage der Dinge aber mußte bei allen großen Meistern zweiten Ranges und in Augenblicken der Ermüdung auch bei solchen des ersten Ranges dasjenige Element vortreten, welches Sie das formelhafte nennen, das Schematische. Das zweite Stadium war dann, daß das Formelhafte zu renommieren anfing und daß das vermeintlich Klassische sogar oft völlig in Renommage überschlug.

Correggio in der Kuppel von S. Giovanni ist für mich noch ganz mächtig herrlich und für seinen Moment der Größte von Italien; in der Domkuppel ist er ein Renommist.

A. del Sarto ist vielleicht der früheste von denjenigen, bei welchen die Kunstmittel die Oberhand über die Kunst haben? Übrigens ist die Farbenformel uns jetzt noch genießbarer als die Linienformel und für Venedig ist sie ja beinahe das Gefäß des Idealismus.

... Durch das ganze Cinquecento hindurch werden Sie indes auch der daneben stehenden Nation gedenken müssen, welche die Künstler hetzte und ihnen renommieren half.

Jetzt ist's aber genug an zudringlichem Dreinreden! Nehmen Sie es als einen Beweis meiner Teilnahme in Güte und Geduld auf.»

Die «Sinnesänderung in betreff der Bergeslast alter Kunstsachen», wovon der Anfang des Briefes spricht, bezieht sich auf das Widerrufen einiger mißmutiger Äußerungen, die mir der damals sehr heiße September in Italien ausgepreßt hatte. Burckhardt hatte darauf – acht Tage vorher – geantwortet (Brief vom 10. IX. 95):

«... für Ihre gottlosen Ansichten, daß das Reisen verflache und daß das Wiedersehen des Bekannten keinen wesentlich neuen Eindruck erzeuge, weissage ich Ihnen eine recht schwere Strafe: Wenn Sie wieder hier sind (in Basel) und die Messe einläutet und Regen und die ersten Schneeflocken fallen, dann wird bittere Sehnsucht nach den verschmähten Eindrücken von Italien über sie kommen. Dann wird es heißen: könnte ich nur das und das Altarbild dritten Ranges und entlehnter Kunst aus der Pinacoteca municipale in Nest so und so einen Augenblick wiedersehen! oder das Marmorgrab eines vermutlichen Schülers eines solchen, welcher einst Donatello gekannt haben könnte! Denn auch das Geringe und Mittelbare in Italien kommt doch aus einem großen Model.»

In keinem Briefe fehlt eine Nachricht über Befinden und Wetter. «Mein Befinden ist leidlich und der Doktor und die Hausfreunde nehmen mit mir weiter vorlieb.» Die sonst durchgehend gleiche Namensunterschrift ist an einer Stelle ersetzt durch «Linceo» – Burckhardt war Mitglied der römischen Gelehrten-Akademie geworden – mit dem bezeichnenden Nachsatz:

«P. S. Könnten Sie nicht irgend erkunden, was es eigentlich mit dieser Accademia de' Lincei für eine Beschaffenheit hat? Mir gehen dabei alle Gedanken aus.»

Noch ein Detail, das diejenigen amüsieren wird, die nur den alten, etwas ängstlich gewordenen und allen Kollisionen aus dem Wege gehenden Burckhardt gekannt haben (Brief vom 16. X. 96): «– Im Museo von Neapel ist wohl

noch die gleiche Sauordnung wie Anno 46 und Anno 53. Als einst in der Galerie vier Kerle mit großen Kehrbesen ganze Staubwolken aufwirbelten, nahm ich einem den Besen aus der Hand, zeigte ihm, wie man relativ staubfrei kehren könne und hielt eine Anrede. Wie viele Anreden aber sind seither an die Neapolitaner ergangen!»

Anno 53 – das war die Zeit, als Burckhardt am Cicerone arbeitete. Er erzählte gern, wie er sich die Arbeit damals eingeteilt habe. Früh sechs Uhr fing er an mit seinen Gängen, machte ein paar Stationen mit Caffè nero und Caffè latte, hielt aber durch bis elf Uhr, wo ein Gläschen süßer Wein genommen wurde, um dann vor der Colazione noch zu einem Bad ins Meer zu gehen. Nachmittags machte er sich's auf seinem Zimmer bequem und schrieb gleich alle Notizen ins Reine. Gegen Abend folgte ein Ritt auf dem Maulesel (immer derselbe) auf die Höhe. So ging es Tag für Tag, sechs Wochen lang.

«Die besten Gedanken kommen einem abends nach der Arbeit», sagte er gelegentlich, mit besonderer Beziehung auf einen längeren Sommeraufenthalt in Konstanz, wo er jeden Abend eine Stunde weit nach einem Wirtshaus wanderte und angesichts des Säntis seinen Schoppen trank. Es muß im Jahr 1868 gewesen sein, damals, als er die sogenannten «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» vorbereitete (der Titel ist nicht Original) und jener Aufenthalt am Bodensee stand ihm offenbar in sehr angenehmer Erinnerung.

Für die ganze Arbeit Burckhardts aber ist äußerst charakteristisch das Wort: «Meine Bücher sind alle bei Sonnenlicht entstanden.» Das ist wohl nicht ganz buchstäblich wahr, aber er hielt allerdings nicht viel von der Arbeit bei der Lampe. Entscheidend war für ihn, daß der Autor nie unter dem Stoff erliegen dürfe, sondern in jedem Augenblick sich dem Stoff gegenüber vollkommen frei fühlen müsse. Er wollte grundsätzlich nur geben, was *ihm* an den Dingen interessant erschien und nicht was andern vielleicht interessant war, dazu aber brauchte er das Bewußtsein, daß seine Persönlichkeit frei atme und in nichts gehemmt oder bedrückt sei[1]. Er meinte auch, man solle nicht zu lange über einer Arbeit sitzen, nicht mehr als etwa drei Jahre, um dann wieder für anderes frei zu sein. Und «lange bevor die Schuttschlepper nur von ihrem Karren aufgestanden sind, um uns Unangenehmes nachzurufen, sind wir schon über alle Berge» schrieb er einmal in bezug auf übelwollende Kritiker an B. Kugler[2].

Daher denn die unmittelbar belebende Heiterkeit der Burckhardtschen Bücher: alles durchsichtig und klar und jeder Satz voll Anschaulichkeit und

[1] Zur Unterstützung dieses Satzes zitiere ich die deutliche Aussage in einem Brief an den jungen Kugler (a. a. O. S. 367): «Ich spreche in Büchern absolut nur von dem, was mich interessiert, und behandle die Sachen nur darnach, ob sie mir und nicht ob sie dem Gelehrten Kunz oder dem Professor Benz wichtig scheinen.» Brief vom 16. Juni 1874.

[2] A. a. O. S. 357. Brief vom 30. März 1870.

Schlagkraft. Burckhardt lobte sich nie und dachte äußerst bescheiden von seinen Leistungen, aber gelegentlich konnte er doch im Hinblick auf andere ausrufen: «Weiß Gott, Phrasen habe ich nie gemacht! Ich habe immer versucht, so einfach wie möglich zu sein.» Man wird sagen müssen, daß er eine von den stärksten und ursprünglichsten schriftstellerischen Begabungen des 19. Jahrhunderts gewesen sei.

Vor dem Ganzgroßen und Einzigartigen in der Geschichte hatte er eine fast religiöse Scheu. Man müsse die Fähigkeit des «Erstaunenkönnens» in sich lebendig erhalten, sagte er oft, und das großstädtische nil admirari war für ihn gleichbedeutend mit Starrheit und Tod.

Daß er dem Ruf nach größeren Wirkungsstätten (Berlin) nicht Folge geleistet hatte, bedauerte er nie. Für ihn war die «bürgerliche Existenz» in seiner Heimatstadt Basel die notwendige Grundlage einer natürlichen Lebensführung. Nicht daß er meinte, man solle nie von zu Hause fortgehen, aber – «mit 40 Jahren muß man wissen, wo man stirbt». Das lebenslängliche Nomadentum der Professoren hielt er für einen Krebsschaden und für den «Etagenbewohner» der modernen Großstädte hatte er nur ein mitleidiges Lächeln.

Er selbst wohnte – als Junggeselle – in ein paar höchst anspruchslosen Zimmern und hatte sich überhaupt erst in den letzten Jahren seines Lebens zu eigener Wirtschaft entschlossen. So mißtrauisch er gegen fremden Besuch war, so sehr behagte ihm, die Bekannten zu regelmäßigen und langen Besuchssitzungen bei sich zu sehen. Man sprach durchaus nicht nur über hohe Dinge: die sinnliche Seite des Lebens hat immer ihr Recht bekommen, und von Zeit zu Zeit ergötzte es ihn auch, im intimen Kreis das heimatliche Talent der feingeschliffenen Kritik an Mitbürgern und Zeitgenossen zu üben. «Kommen Sie bald wieder, wir wollen dem lieben Gott ein böses Maul anhängen», rief er dann wohl beim Abschied dem Besucher noch über das Treppengeländer nach.

Trotzdem Burckhardt von der natürlichen Güte des Menschen nicht allzu günstig dachte und überzeugt war, daß die Zeiten immer schlechter würden, sah er mit Gelassenheit dem Lauf der Welt zu. Er hatte sich gewöhnt, die Dinge nicht mehr alle ernst zu nehmen. «Wenn man alt geworden ist, so hat man über das Meinen der Menschen gewisse Meinungen gewonnen.» Er konnte wohl klagen, das Leben sei ein schlechtes Geschäft, und wie oft unterbrach er das Gespräch mit dem Ausruf: «O vanitas, o vanitatum vanitas!», aber im Grunde herrschte doch immer jene wunderbar klare und heitere, weltüberschauende Stimmung bei ihm, die sich jedem, der in seine Nähe kam, unmittelbar mitteilte und die auch noch in der Erinnerung als etwas Seltenes und überaus Köstliches empfunden wird.

Es ist offenbar, daß Burckhardts Persönlichkeit ohne einen starken künstlerischen Einschlag nicht verstanden werden kann; nicht alle aber werden wissen,

daß er sich selbst einst zum Künstler – zum Dichter – bestimmt glaubte. Zwei kleine Gedichtsammlungen sind gedruckt worden, aber längst verschwunden. [Seither mehrfach neu aufgelegt]. Aus der einen, «Ferien», möchte ich zum Schluß ein Stück hier zum Abdruck bringen, das im Revolutionsjahre 48 entstanden ist und den edlen Schwung in der Seele des dreißigjährigen Mannes vortrefflich widerspiegelt.

«Was soll dein Lied? Voll Sorgen und Schmerzen stöhnt
Die Zeit und sieht nur kommender Tage Not.
Im Vaterland kann dein Gesang nie
Dienen dem Wunsch der erregten Menge.

Nie wird dein Volk dich kennen, vielleicht mit Hohn
Wird, wer dich hört, antworten; vergrabe nur
Dein Liebstes im verschwiegnen Busen,
Ferne dem Lob und dem kalten Spotte.»

Ich darf nicht. Weit bei andrem vergangnem Glück
Der Jugendzeit liegt einstiger Durst nach Ruhm,
Deß ich nicht wert bin; doch vertraut ist
Mir als heiliges Gut die Dichtung,

Daß im Gewühl selbstsüchtig empörter Welt
Ein Priester mehr sei – ob er auch nicht empfing
Die höchsten Weihn – an dem Altar, drauf
Lodert die Flamme des Ewig-Schönen.

O du mein Schutz, wenn Zagen den Geist umschwebt,
Gestirnte Nacht auf Schwüle des Tages mir,
Verlaß mich nicht, du Hauch des Lebens,
Bis das befangene Dasein auslischt!

Mag rings sich abmühn irdische Gier und Not,
Ich bleibe dein! ob du der Vergessenheit,
Ob du zum Trost einsamen Herzen,
Göttlich Erhabene, mich bestimmtest,

Daß einst in späten Jahren ein liebend Aug'
In meinem Lied sein eignes Leid und Glück
Und daß ein Geist, der nach der Schönheit
Pilgert, den treuen Gefährten finde.»

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die Schrägansichten der Breslauer und der Berliner (Dangolsheimer) Maria auf S. 68 und S. 70 sind der großen «Deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts» entnommen, die 1924 im Verlag von Kurt Wolff in München erschienen ist. Zu den Abbildungen auf S. 45 und S. 92 ff. (G. B. Fontana und N. Dorigny) hat die Graphische Sammlung in Zürich, zu Dürer und Rembrandt (S. 97 und S. 86) das Basler Kupferstichkabinett die Vorlagen geliefert. Die Zeichnung der zwei Deckeneinteilungen S. 47 verdanke ich Ed. Vodoz.

[1] Stich des G. B. Fontana. [2] Stich des N. Dorigny.

HEINRICH WÖLFFLIN · GEDANKEN ZUR KUNSTGESCHICHTE