



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

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 wenig 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 «geschn» 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 anfinke, 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.

