



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Grundbegriffe

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

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 jeweiligen 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 Vorstufungsstufe von einer «klassisch»-entfalteten unterscheidet und diese wieder von einer «malerischen» Spätstufe 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 male-
risch und das sind zwei völlig andersartige Welten.

Insofern kann man die Vorstufungsstufen 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 vorempfundnen Farben und Harmonien. Und ebenso ist es bei Licht und Schatten: was Lionardo oder Correggio an neuer Modellierung geben, sind vorempfundne 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 eignet¹. 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, Zusammenführens der Teile zu einem einheitlichen Ganzen, unter gleichzeitiger Ersetzung der mehr oder weniger gleichartigen Glieder durch entschiedene Kontraste. Michelangelos Medici-Gräber 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 entwicklungs-geschichtlich 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 Ölbergzene, 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 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 lassen¹, 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: «Kunstlergeschichte 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 *Völkerindividuen* erstreckt, wo, bei wurzelhaft verschiedener Artung, zeitgenössische Gemeinsamkeiten des Vorstellens im allgemeinen gefunden werden.

Holländische Landschaftler 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 *Grundbegriffe*), 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 *Anschauungsform* spreche, von *Sehform* 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 Faden-netz, 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 Wandlungen, 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 ausdrucks haltig, 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 Partiiell-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 vorausgerleitet 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 Auswicklung 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.