



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

In eigener Sache (1920)

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

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