



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Gedanken zur Kunstgeschichte**

**Wölfflin, Heinrich**

**Basel, 1941**

Zum Thema: Nationale Kunst

---

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

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 erhabener: 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 erziehen 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 Charaktere 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 Weltbegriffung.

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 Deuschtümelei 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.

