



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Erklären von Kunstwerken

Wölfflin, Heinrich

Köln, [ca. 1949]

Erläuterungen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78677](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78677)

ERLÄUTERUNGEN

ERLEBUNGEN

Es ist ebenso überflüssig wie unmöglich, das Vorstehende mit ein paar Bildern zu illustrieren. Statt dessen sei es erlaubt, einige Anmerkungen beizufügen, die den nur skizzierenden Text wenigstens stellenweise erhellen und besser als Bilder „illustrieren“ können.

In ganz allgemeiner Fassung und so kurz und übersichtlich wie möglich haben wir versucht, über die Aufgaben des Erklärens uns auszusprechen, wobei die *Formerklärung* in den Vordergrund geschoben wurde. Es sind nicht Operationen, die nacheinander vorgenommen werden können, sondern eine setzt die andere voraus. Zeigen, was da ist, umschließt eigentlich schon alles. Man kann die Form nicht beschreiben, ohne schon Qualitätsurteile mit einfließen zu lassen. Jedes Sehen aber ist auch schon ein Deuten, und das vollkommene Deuten kann nur aus dem geschichtlichen Gesamtzusammenhang heraus geschehen, dessen Komponenten — die Ausdruckskomponente und die spezifische, „optische“ Entwicklungskomponente — verstanden sein wollen.

Nun wäre wohl das Gegebene, die Theorie durch die Praxis zu ergänzen und an einer Reihe von Beispielen aufzuzeigen, wie die Fragestellungen zu handhaben sind. Allein ein einzelner Fall, wirklich durchgeführt, würde den Rahmen eines Heftes sprengen,

geschweige denn eine Reihe von Fällen. Wir müssen uns darauf beschränken, ein paar der genannten Probleme besser ins Licht zu stellen, und hoffen damit anschaulich zu machen, daß es sich bei diesen Sätzen, so einfach und selbstverständlich sie klingen, doch nicht durchaus um erledigte Wahrheiten handelt.

Wir halten uns nur an das Allerbekannteste und beginnen mit jenen *Naumburger Stifterfiguren* des XIII. Jahrhunderts, in denen man gern die Krone der deutschen mittelalterlichen Plastik erkennt. Die klare Einsicht, wie diese Figuren aufzufassen sind, scheint merkwürdigerweise noch nicht verbreitet zu sein, wenigstens wird in den kursierenden Abbildungen der richtige Standpunkt eher vermieden als aufgesucht. Die Arbeiten gehören einem Stile an, wo der Körper zu vollplastischer Wirkung gediehen ist und gleichzeitig der Umriß Gewicht und Nachdruck erlangt hat. Gemeint ist der Umriß in reiner Frontansicht. Erst hier eröffnet sich der Einblick in die hochbedeutenden Themen, mit denen Außen- und Innenlinie (natürlich die Linie im *plastischen* Sinn, als Grenze einer körperlichen Form!) ausgestattet ist. Man kann die Figuren auch anders als frontal ansehen, aber man wird immer wieder zu dieser Hauptansicht zurückkehren, weil nur hier die Motive voll und rein zusammenklingen und weil nur hier die gleich-

mäßige Klarheit der Formen (Hände, Falten usw.) als das selbstverständliche Korrelat der Schönheit sich einstellt. Das ist wieder eine Eigenschaft typischer Art: die Forderung der sachlich erschöpfenden Schaubarkeit. Gleichzeitig ist die Kraft der starken Gegensätze erkannt: die Urlinien der Waagerechten und Senkrechten werden in reinen Kontrasten zusammengebracht. Auch das ein Merkmal „klassischer“ Formung, dem sich weiterhin die Strenge der architektonischen Bindung zugesellt: ganz selbständig an sich erscheint jede Gestalt doch absolut notwendig im Zusammenhang des architektonischen Gefüges. Sie gibt der rahmenden Architektur ebensoviel Kraft, als sie von ihr empfängt. Usw.

In dieser Weise müssen die einzelnen Motive der Gestaltung zusammengesucht werden, um zum Eindruck des besonderen Gehaltes zu gelangen. Der Erklärer wird vor allem für die richtige Gesamteinstellung zu sorgen haben, das einzelne erschließt sich dem Betrachter nachher von selber. Aber auch zum Verstehen der geistigen Inhalte, mit denen der Laie allein fertig werden zu können glaubt, gehört eine bestimmte Einstellung. Das voraussetzungslose Fragen: „Was machen mir, dem Menschen des XX. Jahrhunderts, diese Figuren für einen Eindruck?“ führt in die Irre. Das Lächeln dieser

Frauen kann nicht unmittelbar verstanden werden, und wenn man einen dramatischen Zusammenhang in diese Gesellschaft hineingesehen hat, als ob einige darunter über dem Anblick des (hier mit dargestellten) schuldbeladenen Geschlechtsgenossen, der im Gottesgericht gefallen war, in Erregung gekommen wären, so nimmt man mit einer solchen Erklärung eine Darstellungsform voraus, die mit dieser Zeit überhaupt unvereinbar ist. Man *kann* die Figuren so zusammenbeziehen, aber es ist nicht richtig. Man begeht damit denselben Fehler, wie wenn die Propheten an Michelangelos Sixtinischer Decke auf bestimmte historische Einzelmomente ihres Lebens hin gedeutet worden sind (C. Justi), oder wenn man den Jeremias dort so aufgefaßt hat (W. Henke), als ob er von der Decke auf das reale Meßopfer in der Kapelle unten hinabschaue.

Wenn die Malerei den Vorzug hat, daß wenigstens die Ansicht festgelegt ist, so ist der Formauffassung doch auch hier noch ein weiter Spielraum gelassen: wie weit man sich malerischen Wirkungen überläßt, wie weit man die Zeichnung auf Linie hin sieht usw. Ein und dasselbe Stück kann ganz verschieden angesehen werden, und es gehört Zucht dazu, etwa bei Holbein die Linie in ihrer ganzen unerhörten Strenge zur Wirkung gelangen zu lassen. Nehmen wir aber

einen Fall, der uns näher liegt, wie etwa *Jacob Ruysdael*, wo die Einstellung nicht erst gesucht werden muß, so können wir hier ein Beispiel von Erklärung eines individuellen Stiles studieren. Aus dem Zusammensehen von Farbe, Lichtgang und zeichnerischer Form ergibt sich der Eindruck eines Bildes, und aus dem Zusammensehen vieler Bilder der feste Eindruck einer künstlerischen Persönlichkeit. Es wird sich eine bestimmte Vorstellung bilden, wie Ruysdael die Massen zusammenballt, wie er die kraftgeladenen Formen geduckt hält, wie die Sandwege bei ihm mühsam schleichen und doch der Sinn mit fast unheimlicher Gewalt in die Tiefe hineingezogen wird, wie er immer gehalten bleibt und dabei über einen Rhythmus von hinreißender Freiheit verfügt. Man wird die kräftige Art der Pinselführung in der Zeichnung des Laubwerks mit der Bildung seiner Wolken gleichgeartet empfinden, im einzelnen Teil das Ganze vorgebildet erkennen, kurzum in der Fülle verschiedener Erscheinung den einen gestaltgebenden Kern allmählich freilegen. Das wäre dann die vollkommene Formanalyse. Aber um Ruysdaels persönliche Art der Raumempfindung, die persönliche Art seiner freien Rhythmik, die persönliche Art der Fleckensetzung in seinem Baumschlag zu verstehen, muß man die

allgemeinen Gestaltungsmöglichkeiten der Zeit kennen.

(In meinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ habe ich versucht, die typischen Gestaltungsstufen in der Entwicklung der neueren Kunst aufzuzeigen. Man hat das Buch mehrfach dahin mißverstanden, daß dadurch die „Kunstgeschichte mit Personen“ ersetzt oder übertrumpft werden solle. Nichts kann falscher sein. Immer werden die Persönlichkeiten das Wertvollste bleiben und das größte Interesse auf sich sammeln müssen, aber es ist allerdings meine Meinung, daß man die Leistung einer Persönlichkeit gar nicht fassen kann, wenn man nicht die Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Zeit im allgemeinen kennt, jenen untersten Grund — darum sind es *Grundbegriffe* —, in dem die schöpferische Phantasie eines zeitlich gebundenen Menschen verankert ist. Weder ist mit diesen Begriffen schon Kunst gegeben, noch stellen sie in solch nackter Darlegung Geschichte dar, aber innerhalb der hier umrissenen Möglichkeiten hat sich Kunst gebildet, und an diesen [oder ähnlichen] Begriffen kann man die wirklichen geschichtlichen Erscheinungsarten und Entwicklungen messen und bestimmter charakterisieren.)

Man muß wissen, was einen Ruysdael grundsätzlich von einem Landschaftler des XVI. Jahrhunderts wie Patenier oder Alt-

dorfer unterscheidet. Es ist nicht die andere Stimmung allein, es sind elementare Gestaltungsverschiedenheiten, und wenn auch jeder neuen Sehform ein neuer Inhalt entspricht, so sind es eben doch Bilder des XVI. und XVII. Jahrhunderts, weil sie verschiedenen Stufen der optischen Entwicklung angehören, auch bei verwandtem Thema nie auf *einen* Nenner zu bringen: Stille und Feierlichkeit oder umgekehrt pathetische Bewegung müssen sich hier und dort verschieden aussprechen.

Natürlich ist aber auch die Idee der Landschaft im XVI. und XVII. Jahrhundert eine andere, und so nah uns Ruysdael in seiner Empfindung verwandt erscheint, so läuft man doch immer Gefahr, falsche Werte in seine Kunst hineinzutragen, wenn man nicht der Tatsache Rechnung trägt, daß seine Empfindung eingebettet ist in die Empfindung seiner Zeit und seiner Rasse. Was Goethe über „Ruysdael als Dichter“ schrieb, ist merkwürdig naiv und ohne genügende historische Rücksichtnahme geschrieben worden (über die vielen Wurzeln der Geistigkeit des Landschafters Ruysdael vgl. etwa den betreffenden Aufsatz bei W. Valentiner, *Zeiten der Kunst und der Religion*).

Ruysdael ist Holländer, und man könnte gewiß genauer bezeichnen, was er vom Stamm her andern deutschen Stämmen gegen-

über für Eigenschaften hat, indessen ist das eine geringe Verschiedenheit, sobald man die großen Unterschiede des *Rassencharakters* ins Auge faßt, wie er etwa im Vergleich der italienischen und der deutschen Kunst zutage tritt und auf Seite des Beschauers eine gänzlich andere Einstellung notwendig macht.

Wenn man glaubt, man brauche Raffaels Schule von Athen, zweifellos ein Hauptwerk der ganzen abendländischen Malerei, aber von rein italienischem Charakter, wenn man glaubt, man brauche ein solches Bild nur im Klassenzimmer aufzuhängen und es würde auch der Mittelschüler schon in ein Verhältnis dazu kommen, so ist das vielleicht in dem Sinne wahr, daß von einem Werk höchster Durchformung immer eine gewisse bildende Wirkung ausgehen wird, aber gerade der sinnlich-kräftige Instinkt wird das Fremde der Darbietung spüren und ablehnen. Es wird einer späteren Unterweisung überlassen bleiben müssen, das Andersartige aus seinen besonderen Voraussetzungen zu rechtfertigen und zu erklären.

In der Tat: Was wir oben von der Unvereinbarkeit deutscher und italienischer Architektur sagten, gilt von der darstellenden Kunst in gleichem Maße, nur daß das Publikum sich dessen weniger klar bewußt sein wird. Man denkt, Mensch sei Mensch, und

was in Gestalt, Gebärde und Miene sich ausdrückt, müsse ja überall gleich verständlich sein. Allein nicht nur die Gebärde ist eine andere, Wert und Schätzung der Gestalt ist grundverschieden hüben und drüben. Wir haben von Haus aus keine Ahnung von der Ausschließlichkeit, mit welcher die Gestalt im Süden die Darstellung beherrscht. Und nicht nur das Sachliche, das Bild im ganzen, seiner Wesenheit nach, hat eine andere Grundlage. Große tektonische Konfigurationen, wie die Schule von Athen, haben für uns keinen Sinn. Wir müssen uns immer wieder sagen, daß wir hier kein Recht haben, abzuurteilen, und daß das, was uns „gemacht“ und starr, als Pose und Schaustellung erscheint, diese Wirkung eben nur für uns hat.

Je mehr man dann in die Tiefe geht, um so deutlicher tritt das Andersartige in der Struktur des bildlichen Vorstellens überhaupt hervor bei dem fremden Volke, und man stößt auf die Aufgabe, von dieser Vorstellungsart sich zusammenhängend Rechenschaft zu geben, etwa so wie die Philologie vom Bau und Geist einer Sprache sich Rechenschaft gibt, überzeugt, daß erst aus der Kenntnis der Sprache und der darin beschlossenen Denkweise heraus ein literarisches Werk ganz verstanden werden könne.

Damit soll nicht gesagt sein, daß wir solche Untersuchungen (die erst im Gange sind) nur bei fremden Völkern zu machen brauchen und daß wir unsere eigene Sprache sowieso schon künnten, aber es ist gut, das Fremde zu studieren, weil wir durch den Gegensatz das Besondere der germanischen Vorstellungsart viel klarer zu sehen imstande sein werden. Wer eine kennt, kennt keine. Den Wurzeln der Kunst bis in diese Tiefe nachzugraben, wird immer eine bedeutsame Aufgabe bleiben, wenn sie auch für die Praxis des Tages ausscheidet.

Und das Letzte und Entscheidende für unser Verhältnis zur Kunst liegt auch hier nicht, sondern im ästhetischen Werturteil. Wie denn überhaupt Kunst nicht in irgendeinem Allgemeinen — nenne man es Stil oder wie immer — in Erscheinung tritt, sondern nur im einzelnen Werk. Dieses qualitativ zu bestimmen, bleibt für den Erklärer das Problem der Probleme.