



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Erklären von Kunstwerken

Wölfflin, Heinrich

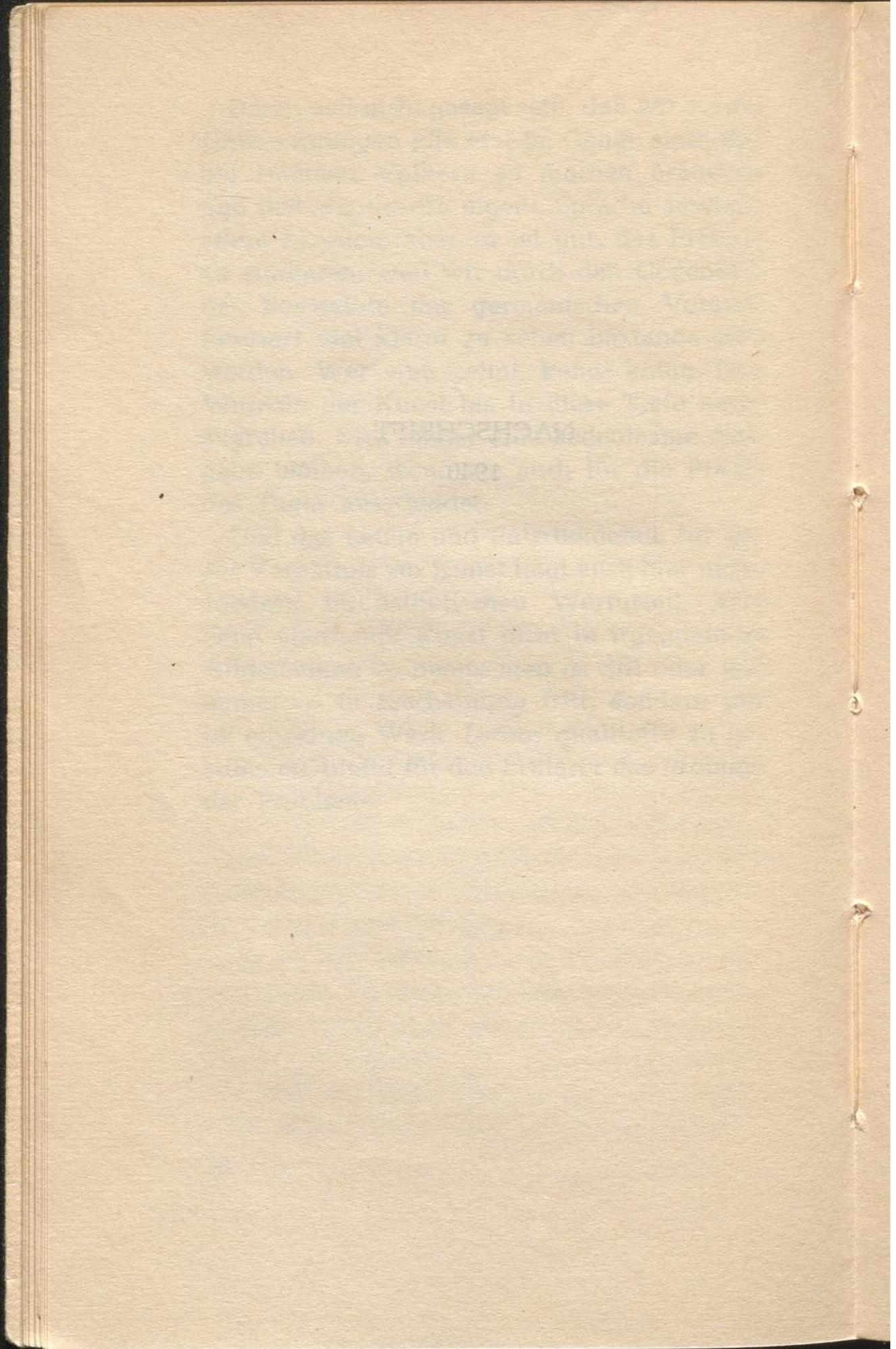
Köln, [ca. 1949]

Nachschrift 1940

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

NACHSCHRIFT

1940



Der Verlag hat die anspruchslose, vor zwanzig Jahren für einen bestimmten Zusammenhang geschriebene Abhandlung „Über das Erklären von Kunstwerken“ noch einmal herauszugeben gewünscht. Vor die Wahl gestellt, den vorhandenen Text umzuarbeiten oder in der alten Form zu belassen, habe ich mich — nicht ohne Bedenken — für das letztere entschieden und muß daher den Leser bitten, an gewissen Stellen das Entstehungsdatum mit zu berücksichtigen. Um nun aber doch auch etwas Frisches zu bieten, sind die Fragen, die man wohl als die zentralen für alle Kunstgeschichte betrachten darf, in einer Nachschrift auf die Form gebracht worden, die ich heute verantworten zu können glaube. Es sind die Fragen meiner „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“. Eine Revision dieses Buches ist vor einigen Jahren (1933) im ‚Logos‘ veröffentlicht worden.

1.

In der Kunstgeschichte kreuzen sich zwei Betrachtungsweisen. Die eine, die sich gern die geistesgeschichtliche nennt, bezieht alle bildnerische Form auf Ausdruck: sie erklärt sie als die Art, in der Volkscharakter, Zeitcharakter, der Charakter der einzelnen Persönlichkeit Gestalt gewonnen hat, und aller Wandel der Form geht eben auf geistige

Wandlungen zurück, beim einzelnen und im allgemeinen. Wenn in der Antike der hohe Stil in den schönen übergeht, so liegt ein neues Sentimento zugrunde und ebenso ist der „weiche“ Stil des Nordens im XIV. Jahrhundert bedingt durch eine Empfindsamkeit, die im monumentaleren XIII. Jahrhundert eben nicht da ist. Die Kunst der italienischen Renaissance, nach Stoffen und Schönheitsbegriffen, ist der klare Ausdruck einer bestimmten selbstherrlichen Einstellung zur Welt, wie der folgende Barock ohne den Geist der Gegenreformation unerklärlich bliebe. Für den einzelnen Künstler sind (wenigstens in neueren Zeiten) neben dem durchgehenden Charakter seine menschlichen Erlebnisse von entscheidender Bedeutung. Die Biographie wird unmittelbar zur Kunsterklärung.

Mit dieser Betrachtung, der niemand ihr primäres Recht streitig machen wird, verbindet sich die andere, die in der bildnerischen Form und ihren Wandlungen die innere Entwicklung einer bestimmten Anlage sehen will. Die geistesgeschichtliche Bedeutung zugegeben, muß man sich eben doch sagen, daß die Bildvorstellung an sich nicht immer die gleiche gewesen ist, daß das „Sehen“ sich entwickelt hat und daß die Ausdrucksmittel zu verschiedenen Zeiten verschiedene gewesen sind. Die plastische Figur einer sitzenden Maria mit dem Kinde wandelt ihre Gestalt

im Verlauf der Jahrhunderte nicht nur, weil die geistige Auffassung sich wandelt, sondern weil die Bildvorstellung sich wandelt. Von der Gebundenheit des frühen Mittelalters geht ein langer, aber ziemlich gerader Weg zur Madonna Medici des Michelangelo, und die Entwicklung ist dort noch nicht abgeschlossen. Bei architektonischen Stilen unterscheidet man eine frühe, eine Hoch- und Spätstufe, und die Meinung ist die, daß der primitive Habitus psychologisch der gleiche sei, ob es sich um französische Frühgotik oder italienische Frührenaissance handle. Unter Umständen ist auch bei einzelnen Künstlern, neben allem Wechsel im Inhaltlichen, ein solcher typischer Verlauf der Vorstellungsentwicklung erkennbar.

In gleichem Sinn wird man sagen müssen: So sehr die Farbe geeignet ist, Ausdrucksmittel für Seelisches zu sein, so gibt es doch auch eine innere Geschichte der Farbe. Der Farbsinn an sich hat seine Geschichte (Differenzierung, Harmonisierung, Tongefühl). Und ebenso hat die Zeichnung und das Verhältnis zu Licht und Schatten eine Entwicklung, die sich in bestimmten Stufen vollzieht, wobei man nicht nur an Verkürzung, Überschneidung u. dgl. zu denken hat, sondern an die Ausbildung des Gefühls für Linie überhaupt und ihre spätere Ersetzung durch den Fleck. Daß ein so kompliziertes Gebilde wie ein

Interieur des E. de Witte oder des Piranesi entstehen konnte, setzt eine lange Vorgeschichte interner Art voraus. Aber auch ein einfaches Motiv wie das, daß ein Schatten überhaupt als Reiz empfunden wird, will als psychologisches Entwicklungsprodukt verstanden sein.

Bei all dem handelt es sich weniger um Fortschritte im Imitativen als um Wandlungen des dekorativen Gefühls. Der „malerische“ Stil, um einen allen geläufigen, allerdings auch sehr vielsinnigen Begriff zu nennen, erschließt wohl mit einer neuen Auffassungsform neue Seiten der Sichtbarkeit, zugleich aber züngelt er nach ganz anderen Schönheiten als ein plastisch-linearer Stil. Jede Stufe der inneren Formgeschichte ist neu als Auffassungsform und neu als dekorative Form, als Reizform. Und das letztere, das dekorative Gefühl, möchte sogar das Wesentlichere sein. Alle neuen Entdeckungen in der Welt des Sichtbaren werden gemacht auf Grund von vorempfundenen neuen Farb- und Forms Schönheiten. Auch Verkürzungen z. B. haben ihren dekorativen Wert.

Was sich an solchen Entwicklungen feststellen läßt, empfinden wir, wenigstens in Europa, als etwas Psychologisch-Rationelles, also Gesetzmäßiges und keinesfalls Umkehrbares. Und wir werden in dieser Empfindung

bekräftigt durch die Tatsache, daß analoge Prozesse verschiedentlich sich wiederholt haben, nicht gleich, aber ähnlich: im Altertum und in den neueren Jahrhunderten, unter südlichem und unter nördlichem Himmel, im Großen und im Kleinen.

Man ist also wohl berechtigt, in aller Kunstgeschichte von einer inneren Entwicklung und somit von einer *inneren Form* zu sprechen. Für die andere Seite der künstlerischen Gestaltung, die spezielle Ausdrucksseite, ergäbe sich dann die Benennung *äußere Form*, was man gelten lassen wird, solange keine Gefahr besteht, das Wort im Sinn von äußerlich mißzuverstehen. Äußere und innere Form aber sind immer verbunden. Jede ist auf die andere angewiesen. Nur darf man sich das Verhältnis nicht unter dem Bilde von Schale und Füllung verdeutlichen wollen, als ob die innere Form etwas Selbständiges, Fertiges wäre, in das man einen beliebigen Inhalt hineingießen könnte. Nein, sie ist vielmehr das Medium, in dem ein künstlerisches Motiv erst Gestalt gewinnt. Es gibt kein „Malerisches“ an sich, sondern nur den malerischen Stil eines bestimmten Kunstwerks oder einer bestimmten Persönlichkeit. Aber es gibt auch keine Ausdruckskunst an sich, sie realisiert sich erst in der Verbindung mit bestimmten „optischen“ Möglichkeiten, die entwicklungsgeschichtlich gebunden sind.

Wir sagen: optische Möglichkeiten und verstehen darunter eben die allgemeinen Formmöglichkeiten, die nicht als unmittelbarer Ausdruck verstanden werden können. Wenn die Kunst vom archaisch-isolierenden, buchstabierenden Sehen zum zusammenfassenden Sehen gelangt, so ist das solch ein interner Prozeß, der mit Ausdruck direkt nichts zu tun hat, so wichtig er für die bildnerische Phantasie werden kann. Und ebenso: wenn es in der Malerei eine neue Epoche bedeutet, daß Farbe und Licht nicht mehr ausschließlich an den Gegenständen haften, sondern über die Gegenstände hinweg ein Leben für sich bekommen, wo Farbe der Farbe die Hand reicht und Licht dem Licht, wo sich Konfigurationen ergeben, die ganz unsachlich, aber eben deswegen höchst „malerisch“ sind, so ist auch dies das Resultat einer inneren Entwicklung, mit dem stofflich nichts Bestimmtes vorausgenommen ist. Ja, auch der in allen Entwicklungen zu beobachtende Vorgang, daß ein Stil des Begrenzten, des tektonisch Geordneten und des stabilen Gleichgewichts in einen Stil der freien Ordnung sich auflöst mit relativer Unbegrenztheit und mit labilem Gleichgewicht, — auch dieser Vorgang braucht nicht prinzipiell als ausdrucksbedingt im stofflichen Sinn erklärt zu werden, wesentlich ist nur die neue Fähigkeit, auch im

scheinbar Ungeregelten die (ästhetische) Notwendigkeit zu spüren.

Das aber macht die Eigentümlichkeit aus: Diese Formstufen (Sehstufen) sind an sich ausdruckslos, wenn man den Begriff im engeren Sinne nimmt, in einem weiteren Sinne indessen besitzen sie allerdings eine gewisse geistige Physiognomie. Man sieht nicht nur anders, sondern man sieht anderes, und mit der Form wandelt sich die Vorstellung von dem, was — ganz allgemein gesprochen — als lebendig empfunden wird.

Also wäre die innere Entwicklung doch auch „Geistesgeschichte“? Ja und nein. Ja, in der naheliegenden Bedeutung, daß eben auch die innere Formphantasie eine geistige Funktion ist und mit der geistigen Gesamtentwicklung des Menschen zusammenhängt. Nein, insofern die Entwicklung der bildlichen Vorstellung etwas Spezifisches ist, ein ausgesprochen bildnerischer Prozeß, der nicht als bloßes Echo auf einen Anruf aus der außerbildlichen Welt erklärt werden kann. Der Sinn für die Welt der Formen ist etwas für sich, auch wenn er eingebettet bleibt in die allgemeine geistige Kultur. Um eine eigenwillige und separate Entwicklung handelt es sich nicht bei der Entwicklung des „Augen-geistes“, wohl aber um eine spezifische und unersetzbare. Und wenn die gesetzliche Folge der großen Formmöglichkeiten aufs engste

mit den Geistes- und Empfindungsinhalten der Zeiten verbunden ist und von diesen Inhalten beständig beeinflußt wird, so ist das Verhältnis doch nicht das einer einseitigen Bedingtheit: Die künstlerischen Formen der Anschauung können auch 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, noch weniger ist sie eine bloße Umsetzung des Lebens in die Bildsprache, sondern sie liefert einen selbständigen Beitrag zur Orientierung in der Welt.

2.

Wie aber? Wie ist es möglich, daß eine gesetzmäßige Entwicklung, wie wir sie für das „Sehen“ (die innere Form) annehmen müssen, sich mit der geschichtlichen Wirklichkeit in Einklang bringen läßt? Hier die größte Mannigfaltigkeit, dort die Monotonie eines Schemas! Hier die Irrationalität eines tausendfach bedingten Lebens, dort Rationalität und gesetzliche Bindung!

Darauf ist zu antworten: Ein Zusammengehören ist möglich, eben weil es sich bei der inneren Form nur um Schemata handelt, die, zwar an sich nicht ganz ausdruckslos, einer besonderen Ausbildung den weitesten Spiel-

raum lassen. Und daß der Formentwicklung eine gewisse Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt, ist kein Widerspruch gegen geschichtliches Leben, wo dieses doch auf allen Gebieten, auch auf den geistigen, von analogen Entwicklungsreihen durchzogen ist. Man darf nur nicht glauben, daß Geschichte aufgehe in „reinen“ Entwicklungen. Sie ist immer das Produkt von vielen sich kreuzenden Faktoren. Wenn die Bildphantasie einen „natürlichen“ Ablauf gewinnen soll, so setzt das ein relatives Gleichbleiben in der stofflichen Basis voraus. Eine starke Verschiebung im Sachinteresse kann die Formentwicklung ganz oder fast ganz zum Stillstand bringen, wie das mehrfach geschehen ist.

3.

Es ist selbstverständlich, daß die Architektur der deutschen Spätgotik oder die Architektur des italienischen Barock jede ihre besondere Stimmung und ihre besondere geistige Wurzel hat und nicht bloß als Entwicklungsprodukt verstanden werden kann. Trotzdem haben beide eben als Spätkunst etwas Vergleichbares, und die Aufgabe der Formerklärung liegt darin, neben dem Besonderen das Gemeinsame solcher Spätstile als Spätstile aufzuzeigen. Man wird dann aufs neue finden, daß Kunst als Ausdruck

und Kunst als innere Formentwicklung nicht nur immer untrennbar verbunden sind, sondern auch in beständiger Wechselwirkung stehn.

Dabei ist aber die Frage nicht zu umgehen, was denn bei der internen Phantasieentwicklung die eigentlich treibenden Kräfte seien. Mit dem Hinweis auf Formabnützung und auf die dadurch bedingte Notwendigkeit, Wirkungen zu schärfen und zu steigern, gegebene Motive auszubauen und das Einfachere durch das Reichere und Interessantere zu ersetzen, ist noch nicht viel getan. Es handelt sich um mehr: um die Leistungen einer schöpferischen Entwicklung. Nun läßt sich freilich nicht definieren, was Leben ist und worin das Geheimnis organischen Wachstums besteht, aber soviel wenigstens ist deutlich, daß die Formphantasie sich nur im Machen weiterbildet. Sie muß gestaltend sich betätigen, wenn sie sich weiter entwickeln soll. „Form erzeugt Form“, sagt man, und das ist gewiß richtig, aber nur demjenigen kommen die ferneren Möglichkeiten in Sicht, der die näher liegenden schon einmal hinter sich gebracht hat. Ob man dabei an die Reihe der sitzenden Sklaven an der Sixtinischen Decke denken will oder an die Folge der Ölbergkompositionen Dürers oder an die Entwicklung der Interieurbilder im holländischen XVII. Jahrhundert, ist gleichgültig.

Aber es werden nicht beliebige „machende“ Hände sein können, die die Entwicklung vorwärtstreiben, sondern die Hände der großen bildkräftigen Meister. Michelangelo, der in den Medicäischen Gräbern dem Motiv einer Kombination von gelagerten und ragenden Figuren in unerhört großartiger Weise Gestalt gegeben hat, ist bei dieser Konzeption getragen worden von einer neuen Fähigkeit des Zusammensehens, Zusammenfühlens heterogener Elemente, wie sie Donatello z. B. noch nicht gekannt hat, nicht weil er kleiner gewesen wäre, sondern weil er an einer andern Stelle der Entwicklung stand. Aber so ist es nun freilich nicht gewesen, daß Michelangelo nur eine inzwischen reif gewordene Form hätte greifen und mit seinem Geiste hätte füllen können: er hat diese Form sich selbst geschaffen. Was vorhanden war, war nur eine gewisse entwicklungsgeschichtliche Situation, aus der heraus die neue Vision hervorgehen konnte. Bernini hat später in noch größeren Zusammenhängen gesehen.

Da äußere und innere Form, wie gesagt, unlöslich miteinander verbunden sind und sogar in Wechselwirkung stehn, so braucht man sich nicht zu wundern, daß auch in der inneren Entwicklung die großen Meister es gewesen sind, die für neue Möglichkeiten die Bahn freigemacht haben. Es muß das

ausdrücklich gesagt werden, um bei einem scheinbar rein natürlichen (biologischen) Ablauf auch der Bedeutung der Persönlichkeit ihr Recht zu wahren. Merkwürdig aber, daß gerade die stärksten Persönlichkeiten am deutlichsten zeigen, wie die Geschichte der Kunst an überpersönliche Gesetze gebunden ist.