

„KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE.“ EINE REVISION

VON

HEINRICH WÖLFFLIN (ZÜRICH).

Im ersten Kapitel seiner »Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart« (Philosophische Forschungsberichte I) hat W. Passarge meinem Buch von den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen ¹⁾ eine verständnisvolle Besprechung gewidmet, und da er damit unmittelbar zusammennimmt, was an kritischen, teilweise stark negierenden Einwänden gegen meine Thesen vorgebracht worden ist, so läge die Versuchung nahe, den Anlaß zu einer zusammenfassenden Antwort zu benutzen. Allein es wäre ein Mißbrauch, dieses Jubiläumshft des Logos mit Auseinandersetzungen in einer persönlichen Angelegenheit zu belasten. So viel Förderliches einzelne Kritiken enthalten, es sollen hier keine Privatgespräche geführt werden. Möge es mir aber erlaubt sein, über das Grundsätzliche meiner Auffassung mich noch einmal auszusprechen. Bei einer Arbeit, die so viele Jahre zurückliegt und die in allen spätern Auflagen ohne Veränderung abgedruckt worden ist, versteht es sich von selbst, daß die Rekapitulation zur Revision werden muß. Mancher Einwand der Kritik, die von Mißverständnissen nicht frei geblieben ist, wird dabei sich ohne weiteres erledigen. Einiges mag auch durch ein neueres Buch »Italien und das deutsche Formgefühl« bereits ins Reine gebracht worden sein.

* * *

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 unmittellbare Reaktion auf jene geistigen Bewegungen erkennt, die, vielfältig

¹⁾ Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Erste Auflage 1915. Siebente Auflage 1925.

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 sog. 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 Ausdruckswillen 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 Völkereindividuen 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 z. B., 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 jeweils 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 Seheform 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 z. B. als Stil des Vertikalismus, der Spitzbogen, Rippengewölbe usw.) hier natürlich nicht in Frage stehen, sowenig wie das Stoffliche, zu dem auch die wechselnden Schönheitsideale gehören, in Malerei und Plastik.

Gleichnißmäßig habe ich die Vorstellungsformen als das Gefäß bezeichnet, in dem ein bestimmter Inhalt gesammelt wird, oder wohl auch als das Fadennetz, 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 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?

Darum: weil es sich hier um Entwicklungen handelt, die nur im Machen, im Prozeß des bildnerischen Arbeitens sich realisieren konnten; um Entwicklungen, die zwar auch zur »Geistesgeschichte« gehören, die aber ohne den treibenden internen Faktor, die fortzeugende Wirkung von Bild auf Bild, von Form auf Form unerklärbar bleiben; um Entwicklungen, die nicht isoliert und außer Zusammenhang mit dem *g a n z e n* Menschen sich vollzogen haben, die aber nicht als bloßes Echo auf einen Anruf aus der außerbildlichen Welt verstanden werden können.

Man wird unterscheiden müssen zwischen Entwicklungen in gewiesener Richtung und Entwicklungen, die als Wandlungen in eine generell andere Art zu gelten haben. Zu den ersteren gehört z. B. der Aufstieg zur »klassischen« Form im Bildwerk, bis das Maximum an Sachdeutlichkeit und Schaulbarkeit 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 Nüance 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 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 Sittenbild malt wie den »Geldwechsler und seine Frau«, verfährt er nach denselben Maximen einer »geschlossenen« Form, 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 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 Einzelbegriffung 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 sinnlichgeistigen 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 *M e n s c h* Tizian und der neue malerische Stil seines Alters ist zwar nicht denkbar, ohne daß so und so viel Vorstationen voraus erledigt 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 sehr 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, d. h. 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 der umfassenderen Allgemeinentwicklung jeder Zeit eingeordnet. 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 zu Grunde 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, d. h. 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 Jakob Burkhardts 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 Burkhardt 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.

* * *

Heinrich Rickert hat die Berechtigung einer »relativ historischen Begriffsbildung« dargetan und F. Kreis hat in seiner Abhandlung »Der kunstgeschichtliche Gegenstand« die Gunst dieses Titels gerade für eine Betrachtung wie die meinige in Anspruch genommen. Historikern, die sich nur für den geschichtlichen Tatbestand interessieren, macht es gewöhnlich viel Mühe, solchen Abstraktionen eine gute Seite abzugewinnen. Zweifellos ist Kunstgeschichte mehr als Problemgeschichte und die Kunst steckt überhaupt nicht im Allgemeinen eines Stils, sondern im einzelnen Werk. Gerade für die Auffassung des Einzelnen aber ist es immer wieder nötig, den Versuch zu machen, das Allgemeine zu bestimmen, aus dem es hervorgegangen ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich und das

Gleiche hat zu verschiedenen Zeiten einen verschiedenen Sinn. So wenig die tektonischen Elemente des Vertikalismus und Horizontalismus, Parallelität und Koordination in einer archaischen Kunstperiode ausdrucks­mäßig gedeutet werden dürfen, so wenig ist die aufgehobene Symmetrie im Bild des 17. Jahrhunderts als betonte Lockerheit zu verstehen. Die Figur des ‚Moses‘ von Michelangelo ist nicht als Darstellung eines bestimmten historischen Moments (»Moses das goldene Kalb erblickend«) zu interpretieren, einfach deswegen, weil diese Form der punktuell zugespitzten Situation für ihn noch gar nicht existierte, und wenn man gewissen frühmittelalterlichen Statuen einen starr ins Unendliche gerichteten Blick nachsagt, so sollte man das nicht tun, bevor man sich nicht vergewissert hat, daß das Blicken überhaupt schon zum Problemkreis einer solchen Kunst gehörte.
