

1 Heinrich Wölfflin, 1902.



1

Grundbegriffliches zu Wölfflins "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen"

Andreas Hauser

I

Die Bewertung von Heinrich Wölfflins Leistung für die Kunstgeschichte folgt oft seiner eigenen Einschätzung, dass er mit der Analyse der künstlerischen Form einer Disziplin zu ihrem eigentlichen Gegenstandsbereich verholten habe, die bis dahin in der Kulturgeschichte aufgegangen wäre oder sich in anekdotischer Künstlerbiographik erschöpft hätte. Dem berühmten *Leben Michelangelos* seines Vorgängers auf dem kunstgeschichtlichen "Papststuhl" in Berlin, Herman Grimm, stellt Wölfflin programmatisch und polemisch *Die Jugendwerke des Michelangelo* und später *Die Kunst Albrecht Dürers* entgegen. Die dem Archäologen Heinrich von Brunn gewidmete Habilitationsschrift *Renaissance und Barock* verrät zwar auf Schritt und Tritt Wölfflins Schulung an Jacob Burckhardts Werkanalysen, aber Kulturgeschichtliches ist aus dem Buch so gründlich ausgefiltert, dass man an dieser Arbeit lernen kann, was der Begriff "Formanalyse" überhaupt bedeuten soll. *Kunst-Geschichte* kann für Wölfflin die Kunstgeschichte erst dann sein, wenn sie vor allem Geschichten-Erzählen die Syntax der künstlerischen Sprache rekonstruiert.

Im Gegensatz zu seinem Lehrer Brunn hat Wölfflin allerdings die Metaphern von einer "Syntax" oder "Grammatik" der "künstlerischen Sprache" nicht benutzt. Hätte er dies getan, wäre wohl schon längst die Verwandtschaft mit einem zeitlich parallelen Ansatz deutlicher geworden, wo es ebenfalls um "Grundbegriffliches" geht – dem zur Hauptsache vom russischen Formalismus ausgehenden "phänomenologischen Strukturalismus"¹. Auch aus kritischer Position ist Wölfflins Ruf als "Formgrammatiker" der "künstlerischen Sprache" bestätigt worden: ikonographisch-ikonologischen und soziologischen Fragestellungen bietet der angebliche "Formalismus" des Wölfflinschen Werks eine beliebte Negativfolie. Aber der gegen Wölfflin gerichtete Spiess kann umgedreht werden. Seit seiner Kritik an Kulturgeschichte und Biographismus muss sich jeder Ansatz der Frage stellen, ob er nicht die Kunstgeschichte zu einer Hilfswissenschaft mache und damit weder die eigene Disziplin bereichere noch die, der er sich andienen will. Eine Soziologie der Kunst kann Wölfflin nur dann überwin-

den, wenn sie sich als Soziologie der künstlerischen Form bewährt; und eine Ikono-logie verdient ihren Namen dann nicht, wenn sie sich in endlosem Entziffern allegorischer Programme verliert.

Gegenwärtig bemüht sich ein weiterer Ansatz um den Status "kunstgeschichtlicher Forschung" – derjenige einer "*Geschichte der Kunstgeschichte*". Ihr haftet der Ruf an, unterentwickelt zu sein. Vom Umfang des Schrifttums her ist das Urteil nicht zu rechtfertigen. Eher gründet es in der Unsicherheit bezüglich der Frage, was dieser Ansatz zur Kunstgeschichte beisteuern könne, wenn man mit Wölfflin die Formanalyse als deren zentrale Aufgabe betrachtet. Ausgerechnet das Kapitel "Heinrich Wölfflin" ist aber inzwischen zu einem der am besten dokumentierten in der Geschichte der Kunstgeschichte geworden. Bevor man ihm weitere folgen lässt, sollte man sich Gedanken machen über das Verhältnis von "Formanalyse" und "Geschichte der Kunstgeschichte".

Wölfflin selbst hat zwar mehrere Beiträge zur Fachgeschichte geliefert, aber es handelt sich meist um Nachrufe. Wohl benutzt er die Gelegenheit, um methodische Probleme zu erörtern, aber es sind deutlich Nebenarbeiten, deren Ansatz in den Hauptwerken nichts zu suchen hat. Wie aus den vom Wölfflin-Schüler Joseph Gantner in einer Auswahl publizierten Schriftdokumenten aus dem Nachlass hervorgeht², hat der betagte Wölfflin seit den dreissiger Jahren daran gedacht, in einem Sammelband seiner Schriften auch "sich selbst zu dokumentieren". Er mag geahnt haben, dass das biographische Material des Forschers insofern mit dem kunstgeschichtlichen zusammenhängen könnte, als von hier aus ersichtlich werden kann, inwieweit der Gegenstand von der Methode "konstruiert" wird. Aber in den schliesslich für die Öffentlichkeit bestimmten *Gedanken zur Kunstgeschichte* zeigt er dem eigenen Schrifttum gegenüber eine selektive Strenge, die Autobiographischem erst recht keinen Raum hätte gewähren können. So blieb es seinem Schüler Gantner überlassen, durch die Edition der *Kleinen Schriften* (1946), des *Briefwechsels mit Jacob Burckhardt* (1948) und zuletzt der *Tagebücher und Briefe* (1982) einen Blick hinter die Kulisse, in die Sphäre der Werkstatt und des Privaten, zu gewähren.

¹ Vgl. ELMAR HOLENSTEIN, *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1976.

² JOSEPH GANTNER (Hrsg.), *Heinrich Wölfflin 1864–1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basel/Stuttgart 1982 (2. erweiterte Auflage 1984).

Das Auffallendste an diesen privaten Dokumenten ist nun wohl gerade ihr Mangel an Privatheit. Man merkt, dass der Begriff der Form nicht nur für die kunstgeschichtliche Methodik Wölfflins, sondern auch für seine soziale Physiognomie eine Schlüsselstellung besitzt.

Die "Idee eines künstlerischen Lebens" – formbar wie ein Kunstwerk – hat schon den altklugen Studenten Wölfflin beschäftigt, und sie ist ihm nach dem endgültigen Verzicht auf eine künstlerische Laufbahn als Trost geblieben.³ Aus den Tagebüchern erfährt man von den Plänen zu einem "Künstlerroman", "eine Art Wilhelm Meister": "Die Entwicklung eines modernen Künstlers. Eintritt in die grosse Stadt (München). Eine Welt zu entdecken. Atelier. Modell. Nach Italien. Modellbriefe. Ablösung. Die südliche Welt. Die Antike. Umwandlung. 'Dass es so schwer ist, zur einfachen grossen Gesinnung zu gelangen'. 'Reif werden'. Marées. Die höhere Liebe."⁴ Ein solcher Bildungsroman enthält selbstbildnishaft Züge – weniger wegen biographischer Übereinstimmungen, sondern weil er zeigt, was für ein Bild sich Wölfflin von sich selbst macht. Die Stichworte umreissen ein spätklassizistisches Bildungsideal, das der Selbststilisierung eines Herman Grimm zum Bewahrer der Weimarer Kultur näher steht, als Wölfflin es wahrhaben möchte. Jedenfalls sind wir weit entfernt von der aggressiv-revolutionären und oft exhibitionistischen Pose zahlreicher Avantgardekünstler des frühen 20. Jahrhunderts. Es ist denn auch kein Zufall, dass Wölfflin 1938 einer persönlichen Begegnung mit Le Corbusier "lieber aus dem Weg geht": "Ich bestaune die Erscheinung Corbusiers wie ein fernes Nordlicht, grossartig, aber es wird mir nicht warm dabei. . ."⁵ Dagegen lässt er sich "die Vergleichen mit Thomas Mann [. . .] gerne gefallen. [. . .] Ich gäbe viel darum, wenn ich ein Buch wie den 'Tod in Venedig' geschrieben hätte: das ist *klassische* Form [. . .]"⁶

Die Gefährdung der Mannschen – durch und durch bürgerlichen – Künstlerhelden ist die Schwindsüchtigkeit des Ästhetentums. Wie sehr sie auch Wölfflin betrifft, zeigt eine schöne Porträtpho-

tographie von 1902⁷: Der Kunsthistoriker ist in die Betrachtung eines Halbfigurenbildes versunken; auf dem Tisch daneben ein Blumenstraus und eine gipserne Beinstudie. Es handelt sich um barock anmutende Embleme für die Mortifikation von Natur und die Fragmentierung von Leben im Kunstwerk. Den "Kunsthistoriker" Wölfflin aber umgibt die gleiche Aura melancholischer Einsamkeit wie die Figur Aschenbachs im "Tod in Venedig" (Abb. 1).

Die fruchtbarste Zeit der Wölfflin-Rezeption sind die Jahre zwischen 1915 und 1932.⁸ Die Diskussion wurde von Panofskys Aufsatz über *das Problem des Stils in der bildenden Kunst* eingeleitet und fand ihren Höhepunkt auf dem II. Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft – Thema: *der Stilbegriff* – sowie auf dem Naumburger Kongress über *das Problem des Klassischen*. Hauptforum war die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. "Entwicklung des Sehens", "Gesetzlichkeit der Stilfolge", "Kunstgeschichte ohne Namen", "Formalismus", "Klassizismus" – das sind die Stichworte, die sich in dieser Diskussion herausbildeten. Als bequeme Formeln erlaubten sie in der Folge, sich um eine ernsthafte Beschäftigung mit dem zum Klassiker gewordenen Werk des Kunsthistorikers zu drücken. Die Mehrzahl der Schlagworte verraten die Überzeugung, dass die Wölfflinsche Methode wesentlich zur Überwindung und Verabschiedung des 19. Jahrhunderts beigetragen habe.

Jüngeren Forschern kommt das Verdienst zu, neben den Klassikern moderner Kunstgeschichtsschreibung auch das wenig beachtete Schrifttum des späten 19. Jahrhunderts einer unvoreingenommenen Neulektüre unterzogen zu haben. Je dichter aber diese Leser ihrem Stoff auf den Leib rücken, desto unwirklicher erscheint in ihrer ideengeschichtlichen Optik die von den Klassikern der Moderne so hochgespielte "rupture" zwischen dem vergangenen und dem jetzigen Jahrhundert. So hat eine sorgfältige Auseinandersetzung mit der bislang wenig beachteten Dissertation Wölfflins – den *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*

³ Ebd., S. 141 (Tagebucheintrag vom 18. September 1900).

⁴ Ebd., S. 145 (Tagebucheintrag vom 30. September 1900).

⁵ Ebd., S. 457 (Brief an Sigfried Giedion vom 20. Januar 1938).

⁶ Ebd., S. 382 (Brief an Clara Borenius-Snellman vom 6. Juli 1925).

⁷ Ebd., S. 175, Abb. 7.

⁸ Zur Rezeptionsgeschichte des Wölfflinschen Werkes: MEINHOLD LURZ, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981. Daraus die folgende Zusammenfassung.

⁹ Bei LURZ (wie Anm. 8). Vgl. auch JOAN GOLDHAMMER HART, *Heinrich Wölfflin: an intellectual biography*, Diss. (ungedruckt), University of California, Berkeley 1981. Wie Lurz ist Hart überzeugt: "My research has meant the excavation of a deeply buried treasure, obscured by years of misinterpretation." Vgl. auch JOAN GOLDHAMMER HART, *Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics*, in: *Art Journal*, 42. Jg., 1982, Nr. 4, S. 292–300.

¹⁰ LURZ (wie Anm. 8).

(1886) — zur These geführt, dass dem Wölfflinschen Werk eine einfühlungspsychologische Theorie “zu-grunde” liege.⁹ In den berühmten *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* von 1915 wäre sie deshalb nicht deutlich auszumachen, weil Wölfflin sie dort bereits durch fremde Elemente verunklart hätte. Diese von Meinhold Lurz¹⁰ vertretene Auffassung ist deshalb provokant, weil sie Wölfflin mit Positionen in Verbindung bringt, die von den Vertretern phänomenologisch-strukturaler und ikonologischer Ansätze als “Psychologismus” gebrandmarkt worden wären. Wäre Wölfflins Werk ein einfühlungspsychologisches¹¹, es würde ebenso ins 19. Jahrhundert zurückweisen wie der Typus des melancholischen Ästheten, den die erwähnte Photographie des Kunsthistorikers zeigt.

Den Gegenstand der *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* bildet eine Frage, die Wölfflin “immer als eine überaus merkwürdige” erschienen war: “Wie ist es möglich, dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?” Die Antwort liegt schon in der Fragestellung beschlossen: “Die Formen werden uns bedeutend dadurch allein, dass wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen. Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding.”¹² Das sind Standardformulierungen aus dem Arsenal der Einfühlungsästhetik. Zu ihnen hat Wölfflin schon in einer Seminararbeit bei Johannes Volkelt gefunden, wo er das Thema behandelte: “Gibt es reine Formen, welche schön sind?”

Mit der Dissertation promovierte Wölfflin “summa cum laude” in Philosophie. Die genaue Lektüre durch Lurz fördert vorerst einen argen Mangel an akademischer Sorgfalt zutage. Es zeigt sich, dass der Dissertand die von ihm zitierten Schriften von Hermann Lotze und Robert Vischer nicht gelesen, sondern sie über ein Kapitel in Volkelts “Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik” rezipiert hat — und zwar “unverstanden, falsch zitierend und Stellen aus dem Kontext reissend”.¹³ Ein von Wölfflin kritisierendes “Schwanken” Volkelts entpuppt sich als Diskussion gegensätzlicher Positionen von Lotze und Vischer,

zwischen denen Volkelt gerade vermitteln möchte. Die Wurstigkeit des Verfassers der *Prolegomena* führt zu Sprüngen und Widersprüchlichkeiten, die in den komplexeren Einfühlungsmodellen der Quellenschriften nicht vorhanden sind.

Im Hinblick auf die späteren *Grundbegriffe* ist vor allem der dritte Teil der *Prolegomena* — Kapitel III und die folgenden — interessant, wo Wölfflin sich den “allgemeinen Formgesetzen” zuwendet.¹⁴ Er stützt sich dabei — “um eine feste Grundlage zu haben” — auf Robert Vischers Vater, Friedrich Theodor Vischer, der in seinem Werk eine Abwendung von Hegel vollzogen und die Einfühlungsästhetik seines Sohnes vorbereitet hatte. Vischer unterscheidet “äussere” und “innere Momente der Form”: Begrenzung im Raum und Mass einerseits, andererseits Regelmässigkeit, Symmetrie, Proportion und Harmonie. Diese Momente der Form nun sind nach Wölfflin “nichts anderes als die *Bedingungen organischen Daseins* und haben als solche keine Bedeutung für den Ausdruck”.

Die Symmetrie etwa, definiert als “Prinzip der horizontalen Gliederung”, kann an sich ebensowenig etwas ausdrücken, wie “beim Menschen ein seelisches Moment in der Gleichheit der Arme zur Erscheinung kommt”. Erst wenn in einem architektonischen Gebilde der “Mittelpunkt dominierend sich heraushebt und dadurch abhängige Glieder um sich schafft”, gewinnt es die Fähigkeit, “all das auszudrücken, was in dem Verhältnis der Glieder zum Körper vom Menschen gesagt werden kann”. Wölfflin verspricht deshalb, nach der Aufzählung der hauptsächlichlichen Formgesetze die “eigentlich ausdrucksvollen Elemente der Form” zu behandeln — zum Beispiel “die horizontale Entwicklung”. Dies ist aber nur eine andere Formulierung für Symmetrie, die er doch soeben als “an sich ausdrucksloses” allgemeines Formgesetz bezeichnet hatte. Lurz empfindet es als einen “Selbstwiderspruch” des Verfassers der *Prolegomena*, dass die Momente der Form “plötzlich ausdrucksvoll werden”¹⁵; und er erklärt ihn damit, dass Wölfflin ein wesentliches Argumentationselement Vischers weggelassen habe.

¹¹ Wie Lurz zu Recht bemerkt, sind ‘Einfühlungspsychologie’ und ‘Neukantianismus’ nichts scharf Umrissenes; sie umfassen verschiedene Strömungen. Wölfflin setzt sich mit einfühlungstheoretischen Arbeiten des späten 19. und nicht des frühen 20. Jahrhunderts auseinander, die sich oft selbst nicht ausdrücklich als ‘Einfühlungspsychologie’ ausgeben. Richtungsweisend für die Einordnung Wölfflins ins Feld von Neukantianismus und Einfühlungstheorie die prägnante Skizze von GOTTFRIED BOEHM, in: G. B. (Hrsg.), *Konrad Fiedler. Schriften zur Kunst*, Bd. 1, München 1971.

¹² HEINRICH WÖLFFLIN, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), in: JOSEPH GANTNER (Hrsg.), *Heinrich Wölfflin. Kleine Schriften*, Basel 1946, S. 13–47; Zitate S. 13, 15.

¹³ LURZ (wie Anm. 8), S. 69.

¹⁴ WÖLFFLIN (wie Anm. 12), die folg. Zitate S. 25, 26, 34, 27, 34, 30.

¹⁵ LURZ (wie Anm. 8), S. 84.

Tatsächlich spielt auch bei Vischer der Gegensatz von ausdruckslos und ausdrucksvoll eine Rolle. Er spricht etwa vom "mathematisch-abstrakten" Formaspekt – zum Beispiel das physikalisch Messbare an einer (harmonischen) Farbkonstellation; aber damit ein solch Ausdrucksloses seelische Bedeutung – und damit Ausdruck – erhalten kann, braucht es eine bestimmte Aktivität des Kunstbetrachters: die "unwillkürlich symbolisierende Tätigkeit der Phantasie". Sie lässt einen abstrakten Formzusammenhang als "Ausdruck eines Lebensgefühls" erfahren.¹⁶

Man sieht, wie Lurz der brüchigen Argumentation Wölfflins dadurch zu Kohärenz verhilft, dass er auf dessen einfühlungspsychologische Vorlagen zurückgreift. Ist es aber nur Achtlosigkeit, die den jungen Wölfflin dazu führt, Vischers Formulierung von einer "symbolisierenden Tätigkeit der Phantasie" wegfällen zu lassen, obwohl er damit den Zusammenhang der Argumentation gefährdet? Im Lauf von Wölfflins Entwicklung treten nämlich einfühlungspsychologische Metaphern zunehmend zurück; an ihrer Stelle ist die Rede von einer "immanenten Entwicklung des Sehens" und von einer "optischen Schicht", die eben erst unterhalb des Stimmungshaft-Ausdrucksvollen zu entdecken wären. Allerdings ist Wölfflin selbst nie recht klar geworden, dass er sich damit einem phänomenologischen Antipsychologismus nähert, der mit einfühlungspsychologischen Positionen unvereinbar ist. Um so entschiedener ist das Urteil von Lurz. Nach ihm wäre Wölfflin eine "autonome Definition" der immanenten Entwicklung des Sehens nie gelungen: "Seine Argumentationsstruktur lässt sich unmittelbar auf die einer einfühlungspsychologischen Definition reduzieren. Er beansprucht jetzt lediglich, dass Begriffe, die früher im einfühlungspsychologischen Kontext standen, zur Definition der Entwicklung des Sehens dienen sollen."¹⁷

Diese Auffassung bedeutet nun allerdings eine radikale Revision des Wölfflin-Bildes. Unsanft wird er aus dem Umfeld von phänomenologisch-struktureller "Grundbegrifflichkeit" und "Formengrammatik" herausgerückt und neben Philosophen wie Volkelt und die beiden Vischer gestellt, die in der Philosophiegeschichte zweitrangige Plätze einnehmen.

Schlimmer noch: selbst innerhalb der Einfühlungstheorie wäre das Wölfflinsche Werk bloss eine grobe Reduktion von differenzierteren Arbeiten.

II

"Das Tektonische der Figurenfügung bedarf keines besonderen Hinweises. Symmetrische Kulissen im Vordergrund, durch kontrastierende Bewegung interessant gemacht. Der weineinschenkende Wirt beugt aus keinem anderen Grunde sich uns entgegen, als weil Judas auf der anderen Seite sich ins Bild hineinbeugt. Er ist die beschattete Figur, der andere die belichtete. Das sind italienische Rezepte."¹⁸ Solche eng am Werk geführte Analysen – die zitierte stammt aus dem Dürer-Buch – überwiegen bei Wölfflin bei weitem einen philosophischen oder theoretischen Diskurs, in dem der Autor über das Neue seines Vorgehens Rechenschaft abzulegen versucht.

Es scheint paradox, dass ausgerechnet ein ausgebildeter Philosoph die Kunstgeschichte gelehrt hat, was eine Werkanalyse ist. Aber umgekehrt kann man auch sagen, dass die Qualität des Wölfflinschen Werks sich in dem Masse bildet, als ein (mittelmässiger) Philosoph zugunsten eines (erstklassigen) Kunsthistorikers abdankt. Das bedeutet keineswegs, dass mit dem Überhandnehmen einer sachlichen, werkgebundenen Analyse sich der philosophische Gehalt verringerte – im Gegenteil. Aber die Werkanalyse darf hier nicht einfach als Exemplifizierung einer "zugrundeliegenden Theorie" genommen werden wie in der philosophischen Ästhetik etwa von Hegel. Dieser Gattungsunterschied von philosophischem und einzelwissenschaftlichem Diskurs spielt überdies zur Zeit Wölfflins eine besondere Rolle, weil die Phänomenologie gerade im "unphilosophisch"-sachlichen Reden philosophische Gehalte gerettet sieht, die die positivistische Philosophie verloren hat.

Die Vorstellung von einer "zugrundeliegenden Theorie" ist also in bezug auf Wölfflin alles andere als harmlos. Auf der Suche nach den in Wölfflins Werkanalysen enthaltenen philosophischen Gehalten sind seine eigenen theoretischen Begriffe gewiss

¹⁶ Ebd., S. 80–81, 87–88. — FRIEDRICH THEODOR VISCHER, *Kritik meiner Ästhetik* (1866/1873), in: ROBERT VISCHER (Hrsg.), *Kritische Gänge*, Bd. IV, 2. Auflage, München 1922, S. 270–273.

¹⁷ LURZ (wie Anm. 8), S. 153.

¹⁸ HEINRICH WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905), München 1963, S. 192.

wichtig; aber wie im Fall der Künstler-Theorien sollte man von ihnen mehr Indizien für Zugrundeliegendes als dieses selbst erwarten. Besonders aufschlussreiche Indizien können nun gerade jene Reduktionen und Ungereimtheiten darstellen, die Lurz in Wölfflins Dissertation gegenüber etwa Friedrich Theodor Vischer festgestellt hat – dann nämlich, wenn man in ihnen nicht bloss philosophietechnische Ungeschicklichkeiten sieht, sondern Spuren des vergeblichen Versuchs, eine neue Auffassung in einer alten Terminologie auszudrücken.

Wölfflin scheint mit Vischer darin bruchlos übereinzustimmen, dass “ausdrucksvoll” gleichbedeutend mit “beseelt” ist. Es handelt sich bei Vischer um – wenn auch fragwürdige – erkenntnistheoretische Kategorien, die das Verhältnis Betrachter-Werk, nicht aber dasjenige zwischen verschiedenen Werken betreffen. Aber bei Wölfflin vermengt sich beides unentwegt: Gegenüber dem “Ausdrucksvollen” einer architektonischen Gliederung mit dominantem Mittelpunkt und abhängigen Gliedern empfindet er eine “horizontale Entwicklung” ohne Akzentuierung als “ausdruckslos”. Es handelt sich um verschiedene Modalitäten symmetrischer Form. Auch die Generation Vischers kennt Unterschiede zwischen “ausdrucksvollen” und “ausdruckslosen” künstlerischen Werken. Es gibt solche, die sich den Beseelungsbemühungen des Betrachters verschliessen. Unkünstlerisch und seelenlos ausdruckslos wäre ein Bild, wo Rezepte und rhetorischer Regelkram appliziert werden, wo etwa eine Figur sich nur deshalb “uns entgegenbeugt”, um mit einer entsprechenden Figur auf der andern Bildseite eine “symmetrische Kulisse” zu bilden. Es handelt sich nicht um “sich” bewegende Figuren, sondern um Marionetten des Künstlers. Für Vischer wäre eine Beschreibung wie diejenige aus Wölfflins Dürer-Buch deshalb ein Sakrileg, weil das Bild hier nicht als unerklärliche Schöpfung, sondern als kalkuliertes Mach-Werk erscheint. Ein Rezept- oder Regelgebundenes steht für Vischers Denkweise einer eigentlichen Formenharmonie so gegenüber, wie ein äusserlich-“gezwungenes” Verhalten einer innerlich-seelenvollen Umgangsform.

Wölfflin sagt im Anschluss an Vischer, dass die

Formgesetze bloss “Bedingungen organischen Lebens” seien und nur das “Schema des Lebendigen” gäben. Innerhalb der bedingenden Formmomente sind die “inneren” Momente wie Symmetrie und Proportion ihrerseits bedingt durch die “äusseren”, nämlich durch Begrenzung im Raum und durch Mass. “Dass jedes Ding, um Individuum zu sein, gegen seine Umgebung sich abgrenzen muss, ist *conditio sine qua non*”, meint Wölfflin und glaubt damit etwas Selbstverständliches auszusprechen.¹⁹ Dass es sich, verglichen mit vormoderner Formauffassung, keineswegs um eine Selbstverständlichkeit handelt, zeigt sich im Bereich der vergleichenden Anatomie, aus dem die Organismusmetapher herrührt. Bei Cuvier hat sich mit der Frage nach der “*conditio sine qua non*” organischen Lebens die Aufmerksamkeit radikal von der Oberflächengestalt der Organe weg auf die “zugrundeliegenden” Funktionen gerichtet. Die ganze breite Vielfalt der Organe und Lebewesen ordnet sich damit plötzlich in einen Funktionenstammbaum mit wenigen Wurzeln – Atmung, Verdauung, Zirkulation, Bewegung – ein. Die Grundfunktion überhaupt aber ist das nackte Leben, dessen “*conditio sine qua non*” die Aufrechterhaltung einer Grenze zwischen Innen und Aussen – also eine “Begrenzung im Raum” – ist. Alle Lebewesen sind sich in Beziehung auf diese Grundfunktion “Leben” gleich; und damit werden die angeblich gottgewollten “Klassenunterschiede” der Lebewesen zu einem Zufälligen und geschichtlich Gewordenen.²⁰

Eine solche “grundbegriffliche” Gleichheitsidee liegt auch der bürgerlichen Revolution zugrunde, die die traditionalistisch-ständische Ordnung als zufällige und veränderbare erklärt, weil die Menschen ausserhalb aller Standesunterschiede darin sich gleich seien, dass sie mit ihrer Arbeit ums Leben kämpfen müssten. In diesem Denken sind die Unterschiede zwischen Reich und Arm, “entwickelten” und “primitiven” Zivilisationen nicht mehr eingeboren und gottgewollt, sondern Resultat von Glück und vor allem unterschiedlich stark ausgebildeter Überlebenskraft. Der durch die Gleichheitsidee begründeten politischen Befreiung entspricht eine von inneren Zwängen. Der Adel musste sich in seinen repräsentativen Umgangsformen Zwang an-

¹⁹ WÖLFFLIN (wie Anm. 12), S. 25 (Hervorhebung vom Autor).

²⁰ Vgl. MICHEL FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge* (1966), Frankfurt am Main 1974, S. 322–323.

tun, weil er sich und die Untertanen vom Eingeboren-Sein seiner Edelkeit – und damit von der Berechtigung seiner Privilegien – überzeugen musste. Wenn alle “im Grunde” gleich sind, kann sich in der “guten Form” jene Dimension eines Innerlich-Seelenvollen entfalten, von der bei Vischer die Rede ist.

Die “grundbegriffliche” Frage nach der “*conditio sine qua non*” bedeutet nicht nur in der Theorie der Lebewesen und der Gesellschaft, sondern auch in derjenigen des künstlerischen Schaffens einen Bruch. So wie im “*âge classique*” Höflichkeit gleichbedeutend ist mit “wohlgeboren”, so ist der Begriff der Form gleichbedeutend mit guter Form. Wenn aber als “*conditio sine qua non*” von Form “Begrenzung im Raum” erkannt wird, dann ist jegliches bildnerische Konkretisieren ein Formen – so wie in der vergleichenden Anatomie der Organismus einer Amöbe oder der eines königlichen Löwen gleichermaßen die Grundfunktion “Leben” erfüllen. Es steht nicht mehr Form gegen die Formlosigkeit unadeliger Produkte, nicht mehr Stil gegen Stillosigkeit, sondern entwickelte gegen primitive Form, später gegen frühen Stil. Wir befinden uns am *Übergang von normativer zu historischer Stilauffassung*, vom Kunstrichtertum zur Kunstgeschichte.

“Das Schöne ist [. . .] nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstands und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakt das Subjekt ist, so ist es ein Akt.”²¹ Diese Sätze Friedrich Theodor Vischers richten sich gegen die eigene Frühschrift *Über das Erhabene und das Komische*, wo eine hegelianische Begriffsdiagnostik die Berücksichtigung des “bewegenden Subjekts” vereitelt habe. Aber die Abwendung von Hegel ist schon in jener Schrift deutlich genug vollzogen, indem – wie beim Hegel-Kritiker Schopenhauer – die Dialektik einer Entfaltung und “Rückkehr des Schönen in sich selbst” aus der Sphäre der Werkstruktur heraus in die “wirkungs-ästhetische” Einheit von Werk und Betrachterreaktion verlegt ist. Deshalb auch schon damals die Bedeutung des “subjektiven Eindrucks” des Erhabenen und Komischen respektive ihres “aktiven” Ausdrucks im Weinen und im Lachen. Die Analyse dieses Aktes, durch den ein “Gegenstand für ein Subjekt zum schönen Gegenstand” – also ein Ausdrucksloses zu einem Ausdrucksvollen

– erst wird, gehört für den späten Vischer nicht ans Ende, sondern an den Anfang jeder Ästhetik, denn: Kunst ist ein Organon zur Erkenntnis des Seienden.

Zeitgenossen Vischers wie etwa Konrad Fiedler glauben, mit solch “erkenntnistheoretischem” Zugang zur Kunst eine Erneuerung – und Verbesserung – Kants vollzogen zu haben.²² Die “Verbesserung” besteht in der Aufgabe des Kantischen “Ding an sich”, gegen dessen Abstraktheit die konkrete Sinnlichkeit eines Beseelungsaktes oder eines “bewusstlosen, naturnotwendigen und doch freien Symbolisierens” ausgespielt wird. Der Schein eines Konkreteren ergibt sich hier vorerst dadurch, dass eine transzendente Konstruktion zugunsten einer psychologisierenden Deskription aufgegeben worden ist. Damit wird gleichzeitig undurchsehbar, dass gegenüber Kant von einer anderen “Erkenntnis”-Tätigkeit gesprochen wird. Für deren Charakterisierung gibt der Umstand einen Hinweis, dass die neukantianische Kunsttheorie sich nicht auf die “Kritik der Urteilskraft”, sondern auf die “Kritik der reinen Vernunft” bezieht. Damit gerät das Verhältnis Publikum-Kunstwerk aus dem öffentlich-“geselligen” Bereich des Urteilens und Diskutierens heraus in den Bereich “einsamer” Subjekt-Objekt-Relation, wie sie Kant exemplarisch in der sich formenden modernen Naturwissenschaft gefunden hatte. Ihre “Objektivität” rührt daher, dass sie die Natur als manipulierbare Sache und nicht – wie animistisches Denken – als lebendiges Gegenüber auffasst. Auch die Rede von einem *Akt* des Beseelens oder Symbolisierens beinhaltet eine instrumentell-verfügende Einstellung und weist auf die Erfahrung des Manipulierens mit Gegenständen. Zeugnis für solche Zusammenhänge ist, dass man Vischers “Zutun des anschauenden Subjekts”, das einen Gegenstand erst als schönen konstituiert, in der Form von Nervenaktivitäten glaubt physikalisch messen zu können.

Gerät man so aus Kants “Urteilen” hinaus in die distanzschaffende Aktivität eines instrumentellen und “willkürlichen” Manipulierens, so verweist der Begriff des *Beseelungsaktes* gleichzeitig auf das gegenteilige Extrem eines Passiv-Unwillkürlichen und auf eine identifikatorische Distanzaufhebung, wie man sie nur in der Bewusstlosigkeit des Traums oder im Ausser-Sich-Sein von Lachen und Weinen findet. Diese merkwürdige Konstellation eines bis

²¹ VISCHER (siehe Anm. 16), S. 224.

²² Vgl. BOEHM, in: *Konrad Fiedler* (siehe Anm. 11).

zu physikalischem Messen Greifbaren und einer "unbegreiflichen Selbstversetzung" hätte Kant allerdings kaum mit Erkenntnis in Verbindung gebracht, sondern eher mit einer Meta-Physik spiritistischer und hypnotischer Prozeduren, für die nicht die Philosophen, sondern die "Geisterseher" zuständig sind.

Begriffe wie Urteil und Geschmack gelten in der Ästhetik bald nach Kant als alter Zopf, weil sie ans Kunstrichtertum und an die normative Vorstellung von "guter Form" erinnern. Das Befangen-Sein in Regeln wurde in der Kunsttheorie durch die Frage zerbrochen, was Formen "im Grunde" sei. Wie brisant solche Fragerei ist, zeigt sich in der politischen Theorie, wo sie zum Ruf nach Freiheit und Selbstverantwortlichkeit führte, weil alle Menschen "im Grunde" gleich seien. Und hier erweist es sich, dass es nicht nur eine "grundbegriffliche" Theorie, sondern auch eine "grundbegriffliche" Praxis gibt.

Die Auffassung, dass sich der Mensch sein Leben durch Ausbeutung der Natur selbst erarbeiten müsse, mag sich vor allem in vergleichsweise technisch-abstrakten Tätigkeitsbereichen wie Handwerk und Handel entwickelt haben; aber die Radikalisierung dieser Auffassung in der Moderne treibt ihrerseits die Industrialisierung voran. Das maschinelle Bearbeiten ist reinster Ausdruck "grundbegrifflichen" Arbeitens; es kann erst dann voll entwickelt werden, wenn die Vorstellung von einer gebärenden und schenkenden Natur endgültig in den Bereich alchimistischen Aberglaubens oder poetischer Metaphorik verbannt ist und der Mensch sich als nacktes Produktionsinstrument zu denken und einzusetzen wagt. Die Erfindung des *Auto-Mobils* etwa setzt voraus, dass der menschliche Ortswechsel unabhängig von allen mit ihm verbundenen Bedeutungen, Hoffnungen, Ängsten als "sinnlose" räumliche Fortbewegung analysiert wird. Die Zerlegung und Rekonstruktion des als Instrumentelles aufgefassten menschlichen Fortbewegens ermöglicht eine phantastische Geschwindigkeitssteigerung. Die Erfahrung des Autofahrers aber beschreibt sich in Formeln, die den von Vischer für die Charakterisierung der Kunstbetrachtung benutzten entsprechen. Die rasende Bewegung des Automobils wird als "eigene" Bewegung und als Aktivität empfunden, obwohl der Fahrer körperlich in beinahe vollständiger Passivität verharrt. Genauer: ge-

rade weil die Maschine die engen Grenzen des eigenen Gehapparates vergessen macht, ermöglicht sie das Gefühl einer unbegrenzten Bewegungsmacht. Es handelt sich also um ein "selbstgesteuertes" Mitgerissen-Werden, wie man es auch im Sachverhalt des Tagträumens finden kann.

Vergleichbar mit dem Automobil durch die Verbindung von Technischem und Traumhaftem ist nun auch ein Phänomen aus dem bildnerisch-künstlerischen Bereich: die "*Traumfabrik*" des *Kinos*. Den Charakter eines künstlerischen Gebildes hat man allerdings dem Film mit seinen "bewegten Bildern" oft absprechen wollen, weil er durch und durch ein technisches Machwerk darstelle und jeden direkten Bezug zur bildnerischen Ausdrucksweise der "künstlerischen Hand" verloren habe. Das heisst aber keineswegs, dass der Film auf den Betrachter auch ausdruckslos wirkt – im Gegenteil: er erzeugt "Ausdruck eines Seelischen" in nie gekannter Intensität. Es handelt sich um die gleiche Intensitätssteigerung wie im Bewegungsrausch des Autofahrers, und wie dort durch die "Stilllegung" des Fahrers, ist sie hier dadurch erreicht, dass dem Filmbeobachter die Grenzen seines realen Fühlens vergessen gemacht werden. Und so wie die Erfindung des Automobils verlangte, dass man das menschliche Sich-Bewegen als "unmenschliches", maschinenhaftes Fortbewegen analysierte und rekonstruierte, so bedingt die Erfindung des Films, dass man den fühlenden Mensch psychologisch als Stimulierungsmaschine analysiert und rekonstruiert. Vischers und der Neukantianer Rede von einem "Akt des Beseelens" findet im Verhalten des Filmbetrachters ihren genauesten Gegenstand: im anästhetischen Dunkelraum des Kinos setzt er – Teil einer "einsamen Masse" – seinen "psychischen Körper" den stimulierenden Schocks der filmischen "Beseelungsmaschine" aus, die ihn seine Spannungen "abweinen" oder "ablachen" lassen.

Vischers Zeit hat nicht den Film, wohl aber Vorformen von ihm wie die Photographie oder das *Panorama* gekannt. Vischers Ästhetik ist zwar keine Apologie des Panoramas, aber ihre Begriffe bilden eine panoramahaft-filmische Tendenz ab, die der historistischen Kunst insgesamt eigen ist. Deren krisenhafte Beziehung zum Bilderrahmen etwa findet im Panorama ihre schärfste Ausprägung: mit der Einkreisung des Betrachters durch das zum Rund-

raum erweiterte Bild fällt der Rahmen ganz weg. Mit dieser Entgrenzung realisiert sich die Vorstellung einer alten Parabel vom Bild: der Betrachter kann in es hineintreten und in ihm verschwinden wie der spiritistische Seelenwanderer in fremden Persönlichkeiten; und umgekehrt scheinen die gemalten Menschen sich dem Betrachter so "entgegenzudrängen", dass er "unwillkürlich zur Seite tritt, um Platz zu machen"²³. Die im Rahmenlosen vollzogene Entgrenzung hat ihre genaue Entsprechung in der "Befreiung" der "guten Umgangsform" vom Regelgebunden-Formellen der höfischen zum Seelenvoll-Formlosen der bürgerlichen Höflichkeit. Dies *Formlose* verdankt sich einer Distanzaufhebung; aber diese setzt eine Distanzsteigerung voraus, die auf andere Weise ebenfalls Formlosigkeit bedeutet: um die Identifikation mit dem Dargestellten zu garantieren, muss der Panoramamalerei die Spuren einer bildnerischen Formanstrengung auslöschen. Wären sie vorhanden, hätte das Panorama die Wirksamkeit eines Auto-Mobils, das mit den Füßen bewegt werden muss.

Die Vischersche Frage nach der "conditio sine qua non" von Form führte von einer normativen zu einer geschichtlichen Form- und Stilauffassung: es stehen sich nicht mehr Stil und Stillosigkeit gegenüber, sondern es gibt verschiedene, sich ablösende "Stilsprachen". Aber es blieb der Generation Wölfflins vorbehalten, den Barock als eigenwertige Stilsprache zu "entdecken", statt ihn als stil- und formloses Verfallprodukt abzuwerten. Wäre hier also die endgültige Abwendung von normativer Stilkonzeption geleistet? Dazu will es allerdings schlecht passen, dass Wölfflin die Kunst der Michelangelo-Nachfolger unter dem Titel *Verfall* abhandelt²⁴. Spricht Wölfflin bei dieser manieristischen Kunst von "Formlosigkeit", so kritisiert er andernorts die Architektur des 19. Jahrhunderts, weil sie "keinen Stil" habe: "Daran fehlt es eben den modernen, ganz stilreinen Bauwerken. Eine Art von Vortrag, von Darstellung, von Sehn"²⁵. Die Kritik gilt auch für die übrigen Künste dieses Jahrhunderts, wie sich in einer Wölfflinschen Würdigung des Werks von Adolf Hildebrand zeigt. Bei dem von Canova geprägten Grabmaltypus zum Beispiel gehören die Fi-

guren mehr zum Publikum als zum Grabmal: "Das einzige Band zwischen Architektur und Figuren ist die Handlung des Hineinschreitens. Dieser reale Vorgang ist also nicht *als ein Gesehener gestaltet*, sondern er wird *direkt vorgeführt*; die Figuren sind versteinerte Menschen. [. . .] Das Neue an solchen Erfindungen ist nur eine künstlerische Roheit, die in die Gattung der Wachfiguren und Panoramas" und damit in eine Kategorie von Werken gehört, "die vom Beschauer einen Eindruck erzwingen, indem sie ihm einen Schlag ins Gesicht geben"²⁶.

Wölfflin ist ganz Partei Hildebrands, wenn dieser gegenüber solchen Machwerken für die Skulptur den Anschluss an die Architektur, eine distanzierende Reliefauffassung und das Heraushauen aus dem Steinblock anstelle des Modellierens in widerstandslosem Ton verlangt.

Die "etwas starre" Formulierung Hildebrands mag zwar – wie Wölfflin einräumt – den Verdacht erwecken, dass hier ein Klassizist den Leser gegen barocke Formsprache einnehmen will; indessen: "Man kann ein Gesetz lockern, wie der Barock es getan hat, deswegen bleibt das Gesetz doch bestehen, und der freieste Bernini, eben weil er *bewusst von einer Regel sich löste*, bedeutet immer noch etwas anderes als jene Kunst des 19. Jahrhunderts, für die es ein *Bewusstsein dieser Regel überhaupt nicht gab* [. . .]"²⁷.

Einen 1920 gehaltenen Vortrag über *Neuere Bewegungen in der Kunstgeschichte* resümierend, notiert Wölfflin: "Hildebrand, Problem der Form 1893. – Unter dem Eindruck Hildebrands: Wölfflin, Klassische Kunst 1898. [. . .] – Idee der Bildform, der Anschauungsform erst rein entwickelt in meinen 'Grundbegriffen' 1915"²⁸. In der Tat versucht Wölfflin seit dem Kapitel "Bildform" in der *Klassischen Kunst*, neben und unter dem Stil als "Ausdruck einer Zeit- oder Volksstimmung" oder als "Ausdruck eines persönlichen Temperaments" eine andere "Wurzel des Stils" zu finden. In seinem Werk von 1915 glaubt er eine Fassung des Problems gefunden zu haben, die den Titel "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe verdiente": "[. . .] mit einer Analyse auf Qualität und Ausdruck hin ist der Tatbestand (der Stilwurzeln) [. . .] nicht erschöpft. Es kommt ein drittes hinzu – und damit sind wir zu dem springen-

²³ HEINRICH WÖLFFLIN, *Ein Künstler über Kunst*, in: *Kleine Schriften* (siehe Anm. 12), S. 86.

²⁴ HEINRICH WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst* (1898), 9. Auflage, Basel 1968, S. 221.

²⁵ WÖLFFLIN (wie Anm. 2), S. 166 (Tagebucheintrag März 1902).

²⁶ WÖLFFLIN (wie Anm. 23), S. 88, 86.

²⁷ HEINRICH WÖLFFLIN, *Adolf Hildebrands 'Problem der Form'*, in: *Kleine Schriften* (siehe Anm. 12), S. 106 (Hervorhebung vom Autor).

den Punkt dieser Untersuchung gelangt —: die Darstellungsart als solche. Jeder Künstler findet bestimmte 'optische' Möglichkeiten vor, an die er *gebunden* ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das *Sehen an sich* hat seine Geschichte und die *Aufdeckung dieser 'optischen Sicht'* muss als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden²⁹.

Während in den *Prolegomena* die Vorstellung von einem Zugrundeliegenden sich mit der Rede von "eigentlich ausdrucksvollen Momenten der Form" verband, werden hier die "eigentlich künstlerischen Prinzipien" gerade unterhalb des Ausdrucksvollen gesucht. Von Wölfflins Kritik am Panorama her wird einsichtig, dass er mit einem solchen Wechsel der Begriffsstrategie nicht — wie Lurz meint — auf fremdes Terrain gerät, sondern damit im Gegenteil zu sich selbst findet.

"Eigentlich künstlerisch" ist für Vischer das Gefühl- und Seelenvolle; und dieses verträgt sich schlecht mit allem Schematisch-Formellen und Regelhaft-Gebundenen. Die Seele kann man dann am besten wandern lassen, wenn man phantasiert und so die Grenzen einer Realität wegschafft, wo alles zweideutig ist: für die, die man lieben möchte oder sollte, empfindet man oft auch Hass; und im "Hassenswerten" entdeckt man nicht selten Züge seiner selbst. Die Realitätsgrenzen werden von hypnotischen "Beseelungsmaschinen" wie Panorama und Film vergessen gemacht, und sie ermöglichen durch diese Entgrenzung ein versöhnliches Lachen und Weinen, die auf ähnlich intensive Weise als "Sich-Ausdrücken" empfunden werden wie das Autofahren als "Sich-Bewegen". Sich in die Maschine zu setzen und sich bewegen lassen, bedeutet einen "Akt"; dagegen ist der sitzende Fahrer gerade nicht von der Aktivität des Gehens absorbiert und kann so — "ganz Auge" — intensiv erleben, dass er "sich" bewegt. Im gleichen Sinn kann man vom Betrachten eines Panoramas oder eines Filmes sagen, dass es ein "eigentliches" und "*reines Sehen*", dass es ein durch und durch "Optisches" bedeute, weil alle Spuren des Bild-Konstruierens ausgelöscht sind.

Erst um die Wende zum 20. Jahrhundert aber wird die Kehrseite solcher — vermeintlicher — "Eigentlichkeit" des Fühlens, Sehens, Bewegens ent-

deckt. Die sehr reale Fortbewegung im Fahrzeug ist doch insofern bloss eine ein-gebildete und uneigentliche, als man nicht im wörtlichen Sinn sich selbst bewegt. Und zudem hat die Entgrenzung der Bewegungsmöglichkeit in der Maschine zur Folge, dass dafür die Grenzen des eigenen Gehzeugs erst recht bewusst werden. Mehr noch: der sezierende Blick des Fahrzeugerfinders, der erforscht, was Bewegung "im Grunde" sei, richtet sich auch auf das eigene, das menschliche Bewegen. Wer aber blind Eingebühtes ergründen will, dem geht es wie dem durch die Reflexion lahmgelegten Tausendfüßler: das eigene Bewegen wird ein Fremdes und Unkontrollierbares, dessen Schemata schon vor der Ausbildung einer Ich-Willkür gebildet scheinen.

Die künstlich-mechanische Bewegung ersetzt das Gehen. Dieser ökonomisierende Ersatz hat nun auch einen psycho-ökonomischen Aspekt: im Bewegungsrausch kann man sich dem unangenehmen Bewusstsein von der Begrenztheit der eigenen Bewegungsfähigkeit entziehen. Und jetzt sieht man, wie die Frage nach der "conditio sine qua non" sich mit dem Sachverhalt des Ausdruckslosen verbinden kann. Je mehr man sich in die Ersatzbewegung flüchtet, desto schwächer und "unzugänglicher" wird der eigene Gehapparat; und aus diesem Zirkel kann man nur ausbrechen, wenn man sich "auf die eigenen Beine stellt". Die Bemühung um die Wieder-Aneignung der fremd und *ausdruckslos* gewordenen motorischen Bewegungsschemata ist *Bedingung* für ein eigentliches Sich-Bewegen. Gegenüber dem Gefühl einer "lebendigen Welt", das die Ersatzbewegung vermittelt, wirkt die Konfrontation mit dem Fremden und Schematischen des eigenen Gehens freilich "*erkältend*".

Aber das anstrengende Abenteuer einer Selbstverfremdung und -rekonstruktion kann zu einer Eigentlichkeit in ausgezeichnetem Sinne führen, indem die Grenzen des eigenen Körpers bewusst erfahren und gelebt werden können. An die Stelle der Ersatzerfahrung tritt das Grenzerlebnis. Wir befinden uns am Ursprung des modernen (Spitzen-) Sportes, am Ursprung aber auch der Psychoanalyse und der avantgardistischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Die Psychoanalyse zeigt, dass man nur dann wirklich "sich" ausdrücken kann,

²⁸ WÖLFFLIN (wie Anm. 2), S. 334.

²⁹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), 13. Auflage, Basel 1963, S. 24.

wenn man sich nicht in sentimentaler Ausdruckstheatrik versteckt, sondern mit der eigenen, "seelenlosen" Triebmechanik umzugehen lernt. Der Psychoanalytiker leistet Hilfestellung, um dem Analysanden durch die Aufdeckung der Es-Schicht zu ermöglichen, "sich" auszudrücken: von "Charakter", "Stil", "Persönlichkeit" kann man nur dann sprechen, wenn eine "formende" Auseinandersetzung mit den "harten" Triebkräften spürbar ist. Im gleichen Sinn möchte ein Künstler wie Hildebrand den Kunstbetrachter "eigentliches Sehen" lehren dadurch, dass er einen Vorgang nicht – wie das Panorama – "direkt vorführt", sondern "als gesehenen gestaltet". Deshalb stellt er sich der ausdruckslosen Härte des Steins; deshalb sehen seine Werke im Vergleich zum wachsfingrigen Naturalismus des 19. Jahrhunderts "stilisiert" – und eben "geformt" – aus. Diese Werke wollen die Anstrengung des Werkens selbst zur Darstellung bringen, statt ein geniehaftes Erzaubern vorzutäuschen.

"Unter dem Eindruck Hildebrands", bekennt Wölfflin, habe er zur "Idee der Bildform" gefunden. Aber Hildebrand trägt nur zur Entfaltung von etwas bei, das schon vorher, schon in der Dissertation, angelegt war. Die *Prolegomena* sind gleichsam ein Kuckucksei, das Wölfflin ins Begriffsnest der Vischerschen Einfühlungsästhetik gelegt hat. Mit Vischerschen Begriffen zielt er auf etwas, das deren Intention gerade entgegengesetzt ist.

In den *Prolegomena* unterscheidet Wölfflin das "Ausdruckslose" einer Formbedingung von einem "eigentlichen Ausdrucksvollen" der Form im gleichen Sinn, wie Cuvier in der vergleichenden Anatomie das Abstrakte der Funktion – etwa des Atmens – von deren Konkretisierungen – in Organen wie Lunge oder Kiemen – unterscheidet. Dann ist es aber missverständlich, wenn Wölfflin in der Erläuterung eine betonte, barocke Symmetrie als "ausdrucksvoll", eine unbetonte Renaissance-Symmetrie als "ausdruckslos" bezeichnet. Hier werden zwei Dimensionen des Begriffspaares ausdruckslos-ausdrucksvoll vermischt. Dennoch hängen sie zusammen, und zwar im Sinn einer Begründung. So wie der Gegensatz von "kurz" und "lang" die Dimension von Länge – also räumlicher Ausdehnung – zur Voraussetzung hat, so hat der Gegensatz von "ausdruckslos" und "ausdrucksvoll" eine Dimension des

Ausdrucksvollen zur Voraussetzung. Sie kann erst dann deutlicher bestimmt werden, wenn untersucht wird, inwiefern die relativ ausdruckslose "klassische Form" ein Ausdrucksvolles enthält, das sie mit ihrem Gegensatz – dem Barocken – verbindet. Deshalb ist Wölfflins *Klassische Kunst* eine entscheidende Stufe auf dem Weg von den *Prolegomena* zu den *Grundbegriffen*.

"Das Wort 'klassisch' hat für uns etwas *Erkältendes*", meint Wölfflin in der Einleitung. "Man fühlt sich von der *lebendigen, bunten Welt* hinweggehoben in luftleere Räume, wo nur Schemen wohnen [...] Nicht das Cinquecento, das Quattrocento ist der Liebling unserer Generation [...] Mit unversieglichem Behagen ergeht sich der Reisende in Florenz in den Bildern der alten Meister, die treuherzig und schlicht erzählen, dass wir uns mitten *hinein versetzt fühlen* in die guten Stuben der Florentiner [...]"³⁰. Dieser Erzählkunst stellt die Renaissanceklassik eine "neue Bildform" entgegen, die sich auszeichnet durch "Beruhigung, Räumigkeit, Masse und Grösse", durch "Vereinfachung und Klärung" und doch auch durch "Bereicherung", durch "Einheit und Notwendigkeit". Man wird mehrere dieser Begriffe später in den *Grundbegriffen* wieder antreffen; aber dass sie dort eine andere Funktion haben, zeigt sich schon darin, dass sie zum Teil zur Charakterisierung des Barocks gegenüber der Renaissanceklassik gebraucht werden.

"Der Begriff der Komposition ist alt und schon im 15. Jahrhundert erörtert worden" – meint Wölfflin zu den Begriffen "Einheit und Notwendigkeit" –, "allein in seinem strengen Sinn als Zusammenordnung von Teilen, die auch zusammengesehen werden sollen, gehört er erst dem 16. Jahrhundert an, und was einst als komponiert galt, erscheint jetzt als blosses Aggregat, dem *die eigentliche Form fehle*."³¹ Hier wird deutlich, dass Wölfflin mit den Begriffen der *Klassischen Kunst* nicht so sehr eine neue Bildform, sondern gegenüber einem Formlosen etwas auszeichnen will, das "Bildform" im eigentlichen Sinn erst heissen darf. Diese Unterscheidung haben wir schon dort angetroffen, wo Wölfflin die Kunst Adolf Hildebrands gegen die Erfindungen des 19. Jahrhunderts abhebt, die zwar – wie das Quattrocento – ein "Hineinversetzen" in die Bilderwelt gestatten, die aber eine "künstlerische Rohheit" bedeuten.

30 WÖLFFLIN (wie Anm. 24), S. 13.

31 Ebd., S. 305.

Von der "malerischen" Bildform des Barock kann man sagen, dass sie gegenüber der "linearen" der Renaissance vergleichsweise ausdrucksvoll sei. Nun gibt es in den panoramahaften Bildern des 19. Jahrhunderts durchaus auch Unterschiede zwischen ausdrucksvollem Helldunkel oder mehr Linearem; oder es können geschwungene Linien dominieren, die – wie Vischer sagt – "lebhafter bewegen als das Gerade". Aber diese Formen sind Teil der "photographierten" Szene und haben deshalb nichts mit der Bildform zu tun, weil das Panorama eben ein "Bild ohne Eigenschaften" ist – ein "formloses" Abbilden und nicht ein Form-Gebilde. Oder: Velasquez nimmt als Bildvorwand unmalerische Gegenstände, aber seine Bildform ist ein Musterbeispiel für das Malerische; die naiven und treuerzigen Quattrocentisten dagegen häufen auf "formlose" Weise pittoreske Gegenstände an.

Die *Klassische Kunst* zeigt, was Wölfflin in der Dissertation noch nicht klar ist und was er in den *Grundbegriffen* nicht mehr für erwähnenswert hält: die Rede von "ausdrucksloser" und "ausdrucksvoller", von "linearer" und "malerischer", "flächen-" und "tiefenhafter", "geschlossener" und "offener", "viel-" und "einheitlicher", "klarer" und "unklarer" *Form* setzt vorerst einmal voraus, dass ein Werk den Begriff der "*Bildform*" überhaupt verdient. Wenn Wölfflin in der Dissertation von "eigentlich ausdrucksvollen" Formmomenten spricht, bezieht er sich auf ein regelbewusstes Schaffen und nicht auf das Ausdrucksleere eines rührseligen Arrangements, wie man es in einem Wachsfignenkabinett finden kann. Im Gegensatz zu Vischer ist ihm "ausdrucksvoll" eine Kunst, die "organisches Dasein" nicht als Gegebenes vortäuscht, sondern auf die Bedingungen seiner Verwirklichung hin reflektiert. Das Bedingte, Regelgebundene wird thematisiert – und da ist es Nebensache, ob die Regel orthodox eingehalten oder gelockert wird wie im Barock.

Bedingung aber fürs Stil- und Formvolle ist, dass der Künstler die "an sich ausdruckslosen" bildnerischen Grundschemas exploriert: eine Gestalt kann sich durch das Ziehen einer Linie oder durchs Kontrastieren von Hell und Dunkel ergeben. Das sind zwei "Sprachmöglichkeiten" bildnerischen Gestaltens, die mit Stimmungsausdruck vorerst ebenso wenig zu tun haben, wie wenn die deutsche Sprache – selbst im Mund einer sanften Dame – einem la-

teinischen Ohr rau und drohend vorkommt oder wenn das Französische hierzulande als klar und klassisch empfunden wird.

Man sieht: die scheinbaren Reduktionen und Unstimmigkeiten von Wölfflins *Prolegomena* brauchen nicht Resultat einer Ungeschicklichkeit zu sein; sie können auf eine ganz neue Position hinweisen, die sich allerdings erst später deutlicher ausprägt. Wölfflins Formauffassung entspricht einer künstlerischen "Tiefenanalyse", die ans Licht bringen will, was die Vischersche Generation gerade zu verdrängen suchte: dass mit der technischen Verfügbarmachung der Natur ein "organisches Dasein" keineswegs ebenfalls verfügbar, sondern im Gegenteil erst zu einem Problem wird. Den Werken "formalistischer" Künstler wäre Vischer wohl mit Abscheu begegnet, und er hätte sie möglicherweise – wie das so viele andere getan haben – als schematisch, erkältend und primitiv bezeichnet.

Dennoch ist es kein Zufall, wenn Wölfflin an die Seite eines Einfühlungstheoretikers wie Vischer gestellt werden konnte. Er nimmt nämlich gegenüber dem Historismus nicht die – um argumentativer Pointierung willen – behauptete radikale Gegenstellung ein. Diese gälte eher für die russischen "Formalisten". Wie die von ihm bewunderten Künstler Adolf Hildebrand und Thomas Mann gehört Wölfflin – weniger chronologisch als strukturell gesehen – zu einer Zwischenposition. Andeutungsweise könnte man diese dadurch charakterisieren, dass ihre Vertreter die im Historismus angeblich verlorene Formsubstanz durch Stilisierung wiedergewinnen möchten, während die "Avantgardisten" sie nur dadurch glauben erreichen zu können, dass sie die organischen Harmoniekonventionen endgültig zertrümmern.

III

Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* gewinnen zum Parteiengezänk zwischen klassischen und anticlassischen Positionen dadurch Distanz, dass sie diesen Gegensatz auf Grundmöglichkeiten von "künstlerischen Sprachen" zurückführen. Die Objektivität des Historikers hat sich darin zu bewähren, dass er einer persönlichen Neigung zu der einen

oder anderen Position nicht Folge leistet, sondern die Syntax der jeweiligen Sprache zu analysieren sucht.

Der Anspruch auf "Grundbegrifflichkeit" schliesst überdies ein, dass die Wölfflinschen Dichotomien einen Grundriss zur Erfassung sämtlicher kunstsprachlicher Erscheinungen in der Geschichte liefern. Die Wirkungsgeschichte des Buches zeigt, dass man sich die Begriffe als allgemeingültige und keineswegs auf das "âge classique" beschränkte dachte. Wölfflin selbst dachte schon die psychologischen Begriffe der *Prolegomena* als Entwurf zu einem "Organon", das der Kunstgeschichte auf die gleiche Weise eine Grundlage böte, wie es die Mechanik für die Physik tue. Den Traum von einer allgemeingültigen "Grundbegrifflichkeit" nährt er auch in seinem Hauptwerk durch wiederholte Hinweise auf "klassische" und "barocke" Strömungen in verschiedenen Kunstepochen. Behaften lassen will er sich indessen nicht: im Untertitel der *Grundbegriffe* schränkt er sein Thema auf "das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst" ein. In diesem beschränkten Rahmen fällt dann allerdings um so mehr auf, dass auch die neueste Kunst – die des 19. Jahrhunderts – ausgeschlossen ist. Inzwischen wissen wir weshalb: von einer "Stilentwicklung" oder einer "Formensprache" kann man bei dieser Produktion deshalb nicht sprechen, weil es sich um ein Stil- und Formloses handelt.

Damit kompliziert sich ein Sachverhalt, der Wölfflin ohnehin schon zum Problem geworden war – der einer Stil-*Entwicklung*. Wölfflin behauptet zwar, dass "das Sehen unmerkbar und fast wie von selber vom Plastischen zum Malerischen sich wandelt" – aber weshalb kommt es dann zu einem "Zurückspringen" der Entwicklung? Wölfflin muss hier doch wieder jene "äusseren Verhältnisse" zu Hilfe rufen, die aus einer "immanenten" Kunst-Geschichte gerade verbannt sein sollten. Erst recht ist Wölfflin die Antwort auf die Frage schuldig geblieben, was im 16. Jahrhundert zu einem formbewussten Formen und was im 19. Jahrhundert zu einem Rückfall ins Formlose führt – zu jener "Entartung" des Auges "zu völliger Instinklosigkeit", die erst Hildebrand wieder zu "heilen" vermocht hätte. Ohne dass Wölfflin es ausspräche, ahnt man, welcher Art die "äusseren Verhältnisse" sind, die zum Ent-

stehen "stilvoller" Kunstphasen führen. Es ist das Auftreten grosser Persönlichkeiten, die die nötige Kraft aufbringen, aus dem populären Bereich des unterhaltsamen Erzählens in die kühle Strenge eines regelgebundenen Formens aufzusteigen. Es handelt sich um aristokratische Naturen, die so einsam über der Masse stehen wie Thomas Manns Künstlerhelden. Die Kunst-Geschichte bestünde dann in einem wahlverwandtschaftlichen Dialog zwischen dem jeweiligen Geistesadel, der den geschichtlichen Abstand überwinden würde.

Adel des Geistes einerseits, Gefahr der Vermasung andererseits – diese Konfiguration gibt wenig Anlass zu überzeitlichem Brückenschlag; unverwechselbar trägt sie die Marke der Moderne. Ihre Erkenntnis ist nicht der Kunst-Geschichte, wohl aber der Geschichte der Kunstgeschichte möglich. Und damit zeigt sich, was die Geschichte der Kunstgeschichte zur letzteren beitragen kann, wenn mit Wölfflin als deren "elementarste Aufgabe" die Analyse der "künstlerischen Form" betrachtet werden soll. Sie führt zu einem der schwierigsten Probleme der Kunstgeschichte, das mit Wölfflin keineswegs gelöst, aber doch wenigstens thematisierbar wurde. Es ist das Problem der *Geschichtlichkeit von Kunst*, respektive der Geschichtlichkeit von "Form" und "Formen". "Kunst" und "Form" sind Begriffe, deren Gebrauch auf die gleiche Weise ein Überzeitliches nahelegt, wie das Wort "Grammatik". Aber die Geschichte der Kunstgeschichte hat uns im Verlauf dieses Versuchs auf den Unterschied von regelblindem und regelbewusstem Handeln geführt. Es besteht ein Unterschied, ob eine Sprache mit grammatischer Regelkenntnis gesprochen wird oder nicht – obwohl ein Linguist äusserlich allenfalls keine Unterschiede registrieren könnte. Für solche Unterschiede sind nicht nur die Linguisten, sondern auch die Soziologen und die Historiker zuständig. Und es ist dieser Bereich sozialen, regelgesteuerten Handelns und seiner Institutionen, der für die Frage nach der Geschichtlichkeit von Kunst interessiert.

Wölfflins Vorstellung von einem immer wieder neu anhebenden Ablauf von klassischer zu barocker Form liegt ein zyklisches Geschichtsmodell zugrunde. Dies Modell wirkt ungeschichtlich, ja mythisch, weil die moderne Geschichtswissen-

32 WÖLFFLIN (wie Anm. 29), S. 266.

33 Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1978–1981), Zürich/München 1982, v. a. S. 9–22.

schaft gerade am Konkurrenzmodell einer einlini- gen, unumkehrbaren Entwicklungslogik ihre Selbstbestimmung gefunden hat. Eine Entwicklungslogik behauptet Wölfflin immerhin für die "Binnenfolge" von klassischer und barocker – also zum Beispiel linearer und malerischer – Formauffassung. Er liebäugelt hier mit einem etwa von Alois Riegl benutzten Evolutionsmodell: das Malerisch-Optische verlangt einen Verzicht auf "das Handgreifliche [...] einer tastmässigen Begreifung der Dinge im Raum"³² und bedeutet somit ein Abstrakteres – also evolutionär Späteres – als das Lineare. Aber eine solche "alles umfassende" Entwicklungstheorie gefährdet den Kern von Wölfflins Entdeckung, dass das Lineare und das Malerische zwei grundlegende "Sprachmöglichkeiten" künstlerischen Gestaltens seien und deshalb prinzipiell jederzeit auftreten könnten. Man darf sich durch die scheinbare Evidenz der Beispiele nicht täuschen lassen: von Wölfflins "grundbegrifflicher" Formauffassung her ist es durchaus unverständlich, weshalb klassische und barocke Formauffassung nicht nebeneinander bestehen können. Hat nicht zur gleichen Zeit, da die *Grundbegriffe* erschienen, ein Maler wie Paul Klee nebeneinander die Möglichkeiten linearen und malerischen Gestaltens erforscht? Dass eine ganze Epoche plötzlich nur die eine Formmöglichkeit ausschöpfen sollte, ist ebenso mysteriös wie der Wechsel von formbewussten und formlosen Kunstphasen.

Wölfflin hat Hildebrands kühl-aristokratische Klassik als "heilbringend" gegenüber einer Zeit gefeiert, die sich in formlosen, panoramahaften Machwerken erschöpfte. Wir aber haben gesehen, dass das Prinzip der "Beseelungsmaschine" in Phänomenen wie dem Film und dem Auto-Mobil erst seine reinste Ausprägung findet – also zeitlich gesehen nach Hildebrand.

Es ist also nicht so, dass eine aristokratische, "eigentliche" Kunst eine formlose Massenkunst ablösen würde. Es scheint vielmehr, dass einer Radikalisierung des Mechanisch-Formlosen in den sogenannten Massenmedien eine Radikalisierung des Analytisch-Reflektiven in der "hohen" Kunst entspricht. Die Geschichte der "Kunst" würde dann nicht in einem Wechsel von Formlosem und Form-

vollem, sondern in einer zunehmenden Ausdifferenzierung und Radikalisierung der beiden Pole bestehen. Tatsächlich fällt ja in die von Wölfflin gefeierte Renaissance die Erfindung der zentralperspektivischen Konstruktion, die ein Phänomen wie das Panorama erst ermöglicht; und im Barock wird dieses Verfahren erstmals zu beinahe filmisch anmutenden Illusionsveranstaltungen genutzt. Je objektiver, technischer, formloser die Verfahren der Illusionsberechnung werden, desto mehr können im Gegenzug auch die Spuren der schaffenden Hand als künstlerischer Zugriff und als Geformtes erkannt und thematisiert werden. Der Barock bedeutet gegenüber der Renaissance nicht, wie Wölfflin gemeint hat, den Wechsel von einer linearen zu einer malerischen Formensprache, sondern eine *Steigerung der Formreflexion* – ähnlich, wie Wölfflin es für den Übergang vom Quattrocento zur Renaissanceklassik beschrieben hatte. Gewiss sieht alles "malerischer" aus – aber nur deshalb, weil die Künstler nicht mehr auf die Linie als Halteseil für die konkrete Organisation und Erschliessung der Bildfläche angewiesen sind. Poussins "Zeichnungen" etwa sind oft konsequent "malerisch" aus Hell-Dunkel-Kontrastierung gebildet – er kann "abstrakte" Flecken setzen, die erst im Hinblick auf eine imaginierte Fernsicht ihren "Sinn" bekommen. Erst im Gemälde, wo die Zeichnung als Hilfsmittel nicht mehr nötig wäre, wird er seinem Ruf gerecht, im Gegensatz zu den Rubénistes die Zeichnung und nicht die Farbe als das Primäre der Malerei zu behaupten.³³ Aber eben weil die Linie hier gleichsam ein Künstliches ist, ist sie auf eine Weise Form, wie es in keinem noch so linear aussehenden Renaissancewerk möglich wäre.

Auf dem Weg zur "reinen Form" aber ist jener Moment von entscheidender Bedeutung, als man in Theorie und künstlerischer Praxis nach der "conditio sine qua non" des Formens zu suchen beginnt. Das Ereignis markiert nicht nur das Ende des "âge classique", sondern das Ende traditionalistischer Gesellschaftsordnung überhaupt. Die "Grundbegrifflichkeit" dieses Ansatzes ermöglicht – nach einer vorbereitenden Phase – gleicherweise die radikale Formreflexion der Avantgarde wie die Traumfabrik des Kinos. Von einem "eigentlich" Formhaften kann man erst von der modernen Kunst spre-

chen – im gleichen Sinn, wie man erst dann von einem “aristokratischen Charakter” sprechen kann, wenn die Formkraft von der Persönlichkeit und nicht vom Stand abhängig gemacht wird. Andererseits macht die “Subjektivität” solch reflexiver Formanstrengung, dass sie unverbindlich wird. Deshalb die Sehnsucht Wölfflins und so mancher Kunsthistoriker nach der Verbindlichkeit der vor-modernen “Kunst”, die doch gerade wegen dieser Gebundenheit auch nicht “grundbegriffliche” Kunst im modernen Sinn ist. Die Avantgarde wird zwar dieser Subjektivität in der Form der Kritik gerecht, aber ihr Befreiungspathos verdeckt nachhaltiger als Wölfflins *Grundbegriffe*, dass in den Industriegesellschaften der Nachkriegszeit Massenmedien und “hermetische” Avantgarde strukturell und

funktionell sich ergänzen. Das “Befreiungspotential” der vermarkteten Avantgarde ist so gross wie das des Spitzensportes.

Deshalb ist Wölfflins Werk vielleicht der beste Ausgangspunkt zur Rekonstruktion kunstgeschichtlicher Grundbegrifflichkeit. Die Grenzen der Wölfflinschen Begriffe zeigen sich dann am deutlichsten, wenn sie sich als “normative” Theorie für eine “grundbegriffliche”, formbewusste Kunst im Sinn Hildebrands entpuppen. *Rekonstruierte Grundbegriffe* hätten nicht nur die Geschichtlichkeit solchen Formens aufzuzeigen, sondern auch die Bedingungen zu bestimmen, die – strukturell und historisch – die Entstehung der *reflektiven Form der Avantgarde* und der “*formlosen Form*” der *Massenmedien* ermöglichen.



Titian

scheid zur linearen Umgrenzung des einzelnen Teils, dort sperren sich die Formen gewissermaßen gegeneinander und sind durch Betonung der immanenten Gegensätze auf ein Maximum selbständiger Wirkung gebracht, während hier mit der Dämpfung der tektonischen Werte auch die einzelne Form an Selbständigkeit und Eigenbedeutung verloren hat. Aber auch damit ist nicht alles gesagt. Was immer für Mittel aufgeboten seien, der Bedeutungsakzent der einzelnen Teile innerhalb des Ganzen will erfüllt sein, wie stark die Form einer Wange zum Beispiel neben Nase und Auge und Mund zur Geltung kommt. Neben dem einen Typus relativ reiner Koordination gibt es unendlich viele Modalitäten von Subordination.

Es kann zur Klärung beitragen, wenn man sich die Zurüstung eines Kopfes nach Haartracht und Kopfbedeckung vergegenwärtigt, wo die Begriffe von Vielheit und Einheit eine dekorative Geltung erhalten. Wir hätten schon im vorigen Kapitel davon sprechen können. Die Verbindung mit Tektonik und Axtaktik ist eine ganz nahe. Erst das klassische 16. Jahrhundert bringt in Büdnen Hüften und Mützen, die die Breitform des Stirn aufnehmen, des gefüllten Gegenparts zur Hochform des Gesichts und im schlichten Fall der Haare wird aller Horizontalität im Kopf ein kontrastierender Rahmen geschaffen. Die Tracht des 17. Jahrhunderts hat dieses System nicht anzunehmen können. So stark die Mode wechselt, es läßt sich

176



Velasquez

doch in allen Varianten des Barock ein durchgehender Zug nach der einheitlichen Bewegung feststellen. Nicht nur in den Richtungen, auch in der Flächenbehandlung ist es weniger auf Scheidung und Gegensatz als auf Verbindung und Einheit abgesehen.

Noch deutlicher wird das in der Darstellung des Gesamtkörpers. Hier handelt es sich um Formen, die in frei beweglichen Gelenken hängen und Spielraum. Ein Inbegriff renaissancemäßiger Schönheit ist Titians große Bella, die den Typus des Giorgione aufgenommen hat. Laetzer klar begrenzte Einzelglieder zu einer Harmonie aufgenommen hat. Laetzer klar begrenzte vollkommen deutlich weiterklingt. Jedes Gelenk kommt rein zum Ausdruck und jeder Abschnitt zwischen den Gelenken ist eine Form, die in sich geschlossen wirkt. Wer wollte hier von Fortschritten in der anatomischen Wahrheit sprechen! Aller naturalistisch-stoffliche Inhalt tritt zurück gegenüber der Vorstellung einer bestimmten Schönheit, die die Auflösung geleitet hat. Wenn irgendwo, sind bei diesem Zusammenklängen der Barock hat ein anderes Ziel. Er sucht nicht die gegliederte Schönheit, die Gelenke werden dumpfer empfunden, die Anschauung verlangt nach dem Schauspiel der Bewegung. Es braucht nicht der italienisch-pathetische

177

177

2 Abbildungsregie in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*: die "Vergleichung" der Kunstwerke ist mit der filmischen Montage verwandt. (Bildvorlage: Doppelseite mit den Venusdarstellungen von Titian und Velasquez).