

KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE

DAS PROBLEM DER STIL- ENTWICKELUNG IN DER NEUEREN KUNST

VON

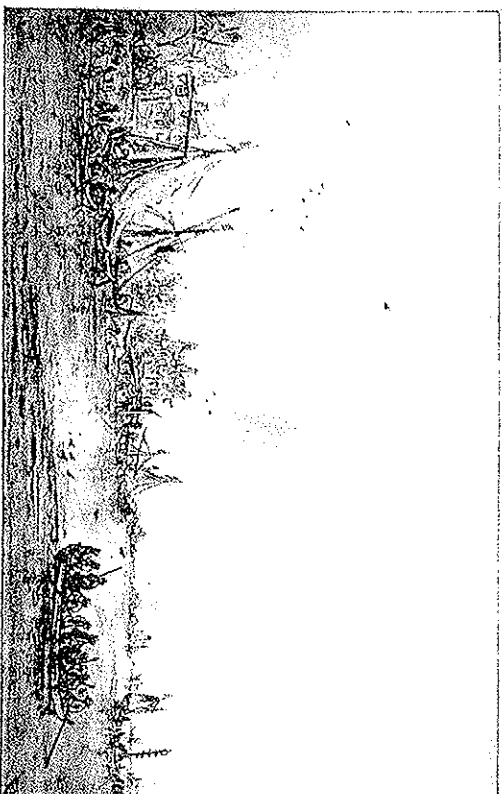
HEINRICH WÖLFFLIN



Inhalts-Verzeichnis

Vorwort	V
Einleitung	I
1. Das Lineare und das Malerische	20
Allgemeines	20
Zeichnung	37
Maleri	45
Plastik	58
Architektur	68
2. Fläche und Tiefe	80
Maleri	80
Plastik	111
Architektur	121
3. Geschlossene Form und offene Form	130
Maleri	130
Plastik	154
Architektur	155
4. Vielheit und Einheit	163
Maleri	163
Architektur	192
5. Klarheit und Unklarheit	204
Maleri	204
Architektur	231
Abschluß	237
Abbildungsverzeichnis	253

F. BRUCKMANN A.-G. ♦ MÜNCHEN 1915



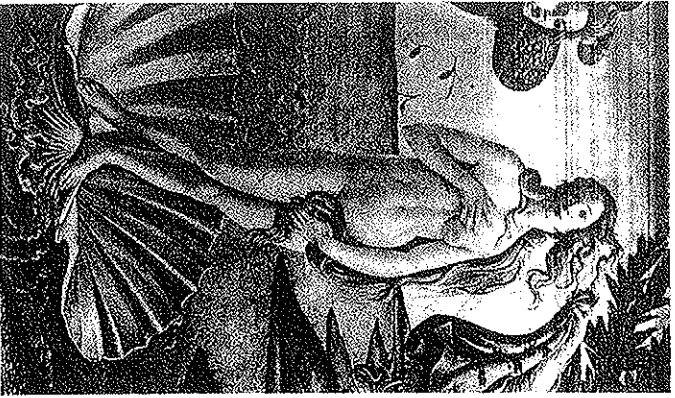
von Goyen. Fluglandschaft

EINLEITUNG

1. Die doppelte Wurzel des Stils

Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen, wie er in Tivoli einmal als junger Mensch, zusammen mit drei Kameraden, einen Ausschnitt der Landschaft zu malen unternahm, er und die andern fest entschlossen, von der Natur dabei nicht um Haarsbreite abzuweichen. Und obwohl nun das Vorbild das gleiche gewesen war und jeder mit gutem Talent an das sich gehalten hatte, was seine Augen sahen, kamen doch vier ganz verschiedene Bilder heraus, so verschieden unter sich, wie eben die Persönlichkeiten der vier Maler. Woraus dann der Berichterstatter den Schluß zog, daß es ein objektives Sehen nicht gäbe, daß Form und Farbe nach dem Temperament immer verschieden aufgefaßt werden würden.

Für den Kunsthistoriker hat diese Beobachtung nichts Überraschendes. Man rechnet längst damit, daß jeder Maler «mit seinem Blute» male. Alles Unterscheiden der einzelnen Meister und ihrer «Hand» beruht im letzten Grunde darauf, daß man solche Typen individueller Formgebung anerkennt. Bei gleicher Orientierung des Geschmacks (*uns* würden jene vier Tivoliandschaften zunächst



Botticelli: Venus (Ausschnitt)

wahrscheinlich ziemlich gleich, nämlich nazarenisch (vorkommen) wird die Linie hier mehr eckigen, dort mehr runden Charakter haben, hier mehr stockend und langsam, dort mehr strömend und drängend in der Bewegung empfunden sein. Und wie die Proportionen bald mehr ins Schlankke, bald mehr ins Breite fallen, so stellt sich die körperliche Modellierung dem einen vielleicht voll und saftig dar, während dieselben Vorsprünge und Eintiefungen von anderen zurückhaltender, mit viel mehr Knappheit gesehen werden. Und so ist es mit dem Licht und mit der Farbe. Die redlichste Absicht, genau zu beobachten, kann nicht verhindern, daß eine Farbe das eine Mal mehr nach der warmen Seite hin, das andere Mal mehr nach der kalten aufgefaßt wird, daß ein Schatten bald weicher, bald härter, ein Lichtgang bald schleiernd, bald mehr lebhaft und springend erscheint.

Läßt man die Verpflichtung auf ein gemeinsames Vorbild der Natur fallen, so treten diese *individuellen Stile* natürlich noch deutlicher auseinander. Botticelli und Lorenzo di Credi sind zeit- und stammverwandte Künstler, beides Florentiner des späteren Quattrocento, aber wenn Botticelli* einen weiblichen Körper zeichnet, so ist es nach Gewächss und Formenauffassung etwas, das nur ihm eigentümlich ist und was von jedem Frauenakt des Lorenzo* sich so grundsätzlich und unverwechselbar unterscheidet wie eine Eiche von einer Linde. In Botticellis ungestümmter Linienführung gewinnt jede Form eine eigentümliche Verwe und Akzent, für den bedächtig modellierenden Lorenzo erschöpft sich der Eindruck der ruhenden Erscheinung. Nichts lehrreicher, als den ähnlich gebogenen Arm hier und dort zu vergleichen. Die Schärfe des Ellenbogens, der zügige Strich des Unterarms und dann wie die Finger radiant über der Brust auseinandergehen, jede Linie geladen mit Energie, das ist Botticelli; Credi wirkt lahm dagegen. Sehr überzeugend modelliert, das heißt im Volumen empfunden, besitzt seine Form doch nicht die Stoßkraft des Botticellischen

Konturs. Das ist ein Temperamentsunterschied, und dieser Unterschied geht durch, gleichgültig, ob man das Ganze vergleicht oder die Teile. In der Zeichnung eines bloßen Nasenflügels müßte man schon das Wesentliche des Stilecharakters erkennen.

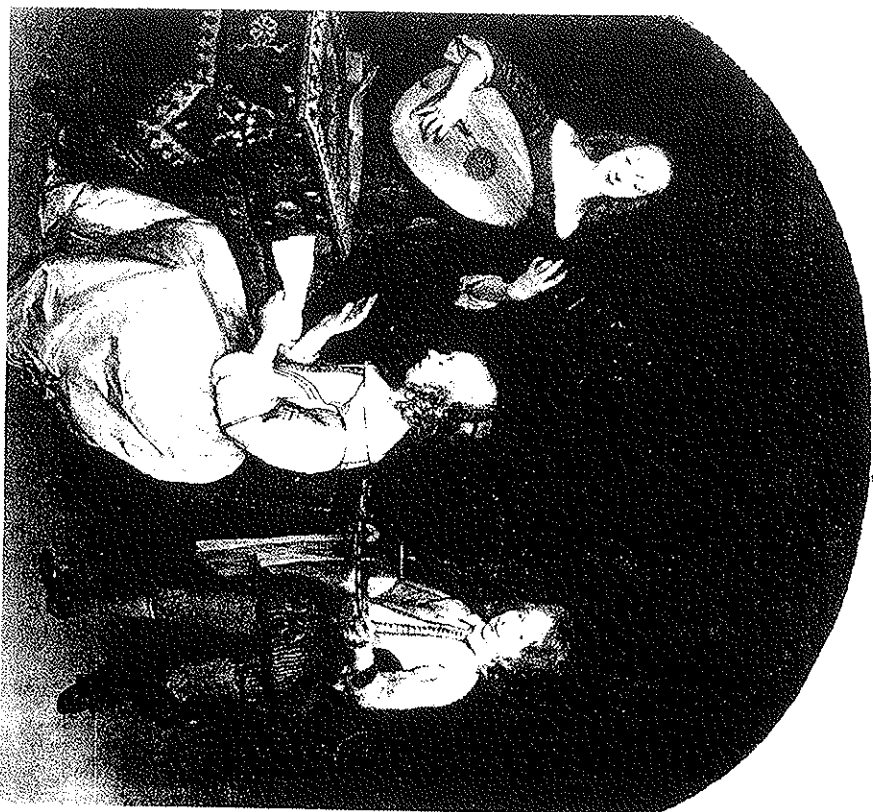
Bei Credi posiert eine bestimmte Person, was bei Botticelli nicht der Fall ist; trotzdem ist es nicht schwer zu erkennen, wie die Formauffassung beiderseits mit einer bestimmten Vorstellung von schöner Gestalt und schöner Bewegung zusammenhängt, und wenn Botticelli im schlanken Emporführen der Figur sich ganz seinem Formideal überläßt, so spürt man doch auch bei Credi, daß der besondere Fall von Wirklichkeit ihm kein Hindernis gewesen ist, in Trit und Formmaß *seine* Natur zum Ausdruck zu bringen.

Eine ganz besonders reiche Ausbeute bietet dem Formpsychologen das stilisierte Gefäß in diesem Zeitalter. Mit verhältnismäßig wenigen Elementen ist hier eine ungeheure Mannigfaltigkeit stark differenzierter individuellen Ausdrucks erzeugt worden. Hunderte von Malern haben die sitzende Maria dargestellt mit dem zwischen den Knien sich einsinkenden Gefäß, und es ist jedesmal eine Form gefunden worden, hinter der ein ganzer Mensch steckt. Allein auch in dem malerischen Stil holländischer Kabinetsbilder des 17. Jahrhunderts, nicht nur in den großen Linien italienischer Renaissancekunst, hat die Draperie noch die gleiche psychologische Bedeutung.

Terborch* hat bekanntlich den Atlas besonders gern und gut gemalt. Man meint, der vornehme Stoff könne gar nicht anders aussehen, als wie er hier erscheint, und doch ist es nur die Vornehmheit des Malers, die in seinen Formen zu uns spricht, und schon Meiss* hat das Phänomen dieser Faltenbildungen wesentlich anders gesehen: das Gewebe ist mehr nach Seite des Schweren empfunden, des Schwerfallenden und Schwerfallenden, der Grat hat weniger Feinheit, es fehlt der einzelnen Faltenkurve die Eleganz und der Faltenfolge die angenehme Lässigkeit, das Brio ist entwichen. Es ist noch immer Atlas und von einem Meister gemalt, aber neben Terborch gesehen wirkt der Stoff Meissus beinahe dumpf.



Credi: Venus

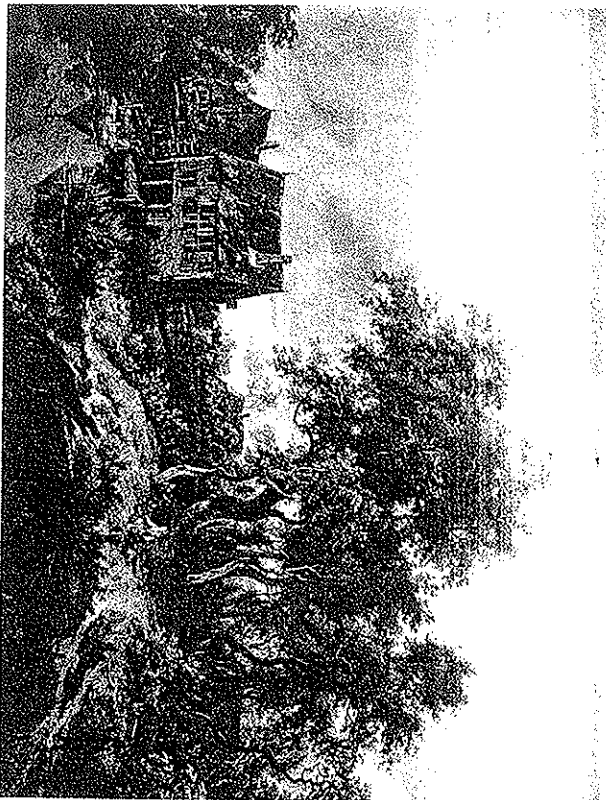


Terborch. Häusliches Konzert

Und nun ist das in unserem Bild nicht etwa bloß der Zufall einer schlechten Laune: das Schauspiel wiederholt sich, und so sehr ist es typisch, daß man mit den gleichen Begriffen fortfahren kann, wenn man zur Analyse von Figur und Figurenanordnung weitergeht. Der entblößte Arm jener musizierenden Dame bei Terborch ... wie fein ist er empfunden in Gelenk und Bewegung, und wie viel schwerer wirkt die Form bei Metsu, nicht weil sie schlechter gezeichnet wäre, sondern weil sie anders gefühlt ist. Die Gruppe dort ist leicht gebaut, und die



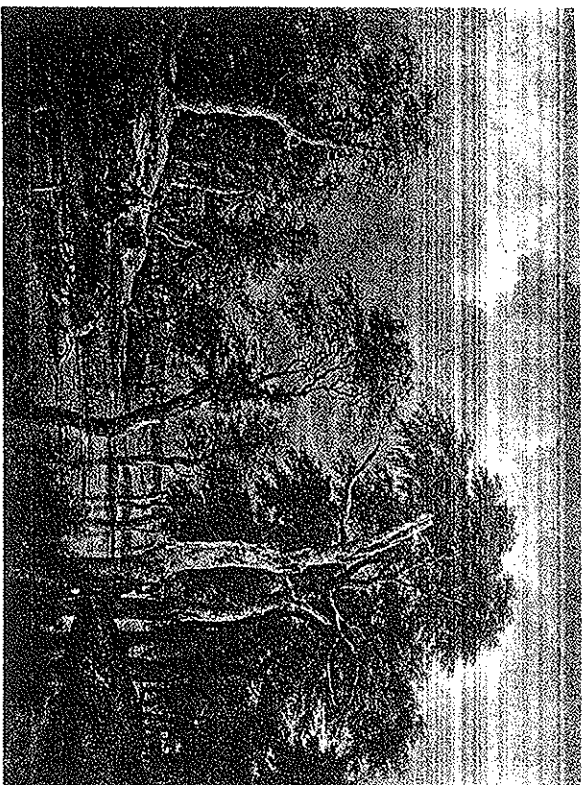
Metsu. Die Musikstunde

*Hobbema. Landschaft mit Mühle*

Figuren behalten viel Luft, Meissu gibt das massiger Zusammengeträngte. Eine Häufung wie den zusammengehobenen dicken Tischstapich mit dem Schreibzeug darauf würde man bei Terborch kaum finden.

Und so kann man weitergehen. Und wenn von der schwebenden Leichtigkeit der malerischen Tonstrüßen bei Terborch in unserem Klischee nichts mehr zu spüren ist, so spricht der Formrhythmus des Ganzen doch noch eine vernünftige Sprache, und es wird keiner besonderen Überredung bedürfen, um in der Art, wie die Teile sich gegenseitig in Spannung halten, eine Kunst anzuerkennen, die der der Faltenzeichnung innerlich verwandt ist.

Das Problem bleibt identisch bei den Bäumen der Landschaftler: ein Ast, das Fragment eines Astes – und man kann sagen, ob Hobbema oder Ruysdael der Autor ist, nicht nach einzelnen äußerlichen Merkmalen der «Manier», sondern weil alles Wesentliche der Formempfindung schon im kleinsten Bruchteil vorhanden ist. Die Bäume Hobbemas*, auch wo er dieselbe Spezies malt wie Ruysdael*, werden immer leichter erscheinen, sie sind gelockterter im Umriss und stehen leichter im Raum. Ruysdaels erstere Art belastet den Gang der Linie mit einer

*Ruysdael. Die Jagd*

eigentlich wuchtigen Schwere, er liebt das langsame Steigen und Fallen der Silhouette, er hält die Laubmassen kompakter zusammen, und es ist überaus charakteristisch, wie er die einzelnen Formen nicht voneinander loskommen läßt in seinen Bildern, sondern ein zähes Ineinander gibt. Ein Stamm silhouettiert sich selten frei gegen den Himmel. Viel schwer wirkende Horizontinterschneldung und dumpfe Berührung von Baum und Bergumriß. Wo Hobbema umgekehrt die anmutig springende Linie liebt, die aufgelichtete Masse, das geteilte Terrain, die lieblichen Ausschnitte und Durchblicke: jeder Teil wird ein Bildehen im Bild.

Feiner und feiner werdend muß man in dieser Art den Zusammenhang des Einzelnen und des Ganzen bloßzulegen versuchen, um zur Bestimmung individueller Stiltypen zu gelangen, nicht nur in der zeichnerischen Form, auch in der Lichtführung und Farbe. Man wird begreifen, wie eine bestimmte Formauffassung sich notwendig mit einer bestimmten Farbigeit verbindet und wird allmählich den ganzen Komplex persönlicher Stilmkmale als Ausdruck eines bestimmten Temperaments verstehen lernen. Für die beschreibende Kunstgeschichte ist hier noch sehr viel zu tun.

Nun zerfällt aber der Verlauf der Kunstentwicklung nicht in lauter einzelne Punkte, die Individuen ordnen sich zu größeren Gruppen: Botticelli und Lorenzo di Credi, verschieden unter sich, sind sich doch ähnlich als Florentiner gegenüber dem Venezianer, und Hobbema und Ruysdael, so sehr sie auseinandergehen, werden sofort gleichartig, sobald man ihnen, den Holländern, einen Platten wie Rubens gegenüberstellt. Das heißt: neben den persönlichen Stil tritt der *Stil der Schule, des Landes, der Rasse*.

Lassen wir holländische Art durch den Gegensatz flämischer Kunst deutlich werden. Die flache Wiesenlandschaft bei Antwerpen bietet an sich kein anderes Bild als die holländischen Weidegründe, denen die heimischen Maler den Ausdruck des ruhigsten Ausbreiteteins gegeben haben. Wenn aber Rubens* diese Motive behandelt, so scheint der Gegenstand ein ganz anderer zu sein: das Erdreich wirft sich in schwungvollen Wellen, Baumstämme winden sich leidenschaftlich empor, und ihre Laubkronen sind so sehr als geschlossene Massen behandelt, daß Ruysdael* und Hobbema* jetzt gleichmäßig als äußerst feine Silhouettierer daneben erscheinen. Holländische Subtilität neben flämischer Massigkeit. Vergleichen mit der Bewegungsenergie der Rubensschen Zeichnung wirkt alle holländische Form still, gleichgültig, ob es sich um den Anstieg eines Hügels handelt oder um die Art, wie ein Blumenblatt sich wölbt. Kein holländischer Baumsamm hat das Pathos der flämischen Bewegung, und selbst die mächtigen Eichen Ruysdaels erscheinen noch feingliedrig neben den Bäumen des Rubens. Rubens geht mit dem Horizont hoch hinauf und macht das Bild schwer, indem er es mit viel Materie belastet, bei den Holländern ist das Verhältnis von Himmel und Erde grundsätzlich anders: der Horizont liegt tief, und es kann vorkommen, daß vier Fünftel des Bildes der Luft überlassen sind.

Das sind Beobachtungen, die natürlich erst Wert gewinnen, wenn sie sich verallgemeinern lassen. Man muß die Feinheit holländischer Landschaften zusammenhalten mit verwandten Phänomenen und bis in das Gebiet der Tektonik hinein verfolgen. Die Schichtung einer Backsteinmauer oder das Flechtwerk eines Korbes ist in Holland ebenso eigentümlich empfunden worden wie das Laubwerk der Bäume. Es ist charakteristisch, daß nicht nur ein Feinmaler wie Dou, sondern auch ein Erzähler wie Jan Steen mitten in der ausgelassensten Szene für die reinliche Zeichnung eines Korbgeflechtes Zeit hat. Und das Liniennetz der weiß verstrichenen Fugen eines Backsteinbaues, die Konfiguration sauber gesetzter Pflastersteine, alle diese kleinteiligen Muster sind von den Architekturmalern recht eigentlich genossen worden. Von der wirklichen Architektur Hollands aber wird man sagen können, daß der Stein eine besondere spezifische Leichtigkeit gewonnen zu haben scheint. Ein typischer Bau wie das Amsterdamer Rathaus vermeidet alles, was im Sinne flämischer Phantasie die Erscheinung der großen Steinmasse ins Gewichtige drängen könnte.



Rubens, *Landschaft mit Ficht*

Man stößt hier überall auf Grundlagen nationalen Empfindens, wo der Formgeschmack sich unmittelbar berührt mit geistig-stilistischen Momenten, und die Kunstgeschichte hat noch dankbare Aufgaben vor sich, sobald sie diese Frage nationaler Formpsychologie systematisch aufnehmen will. Alles hängt zusammen. Die stillen Situationen der holländischen Figurenbilder bilden die Grundlage auch für Erscheinungen der architektonischen Welt. Zieht man aber Rembrandt heran und seine Empfindung für das Leben des Lichtes, das, jeder festen Gestalt sich leicht verleiten lassen, die Betrachtung zu einer Analyse germanischer Art im Gegensatz zu romanischer überhaupt zu erweitern.

Allein schon grabelt sich das Problem. Wenn im 17. Jahrhundert holländisches und flämisches Wesen sehr deutlich sich voneinander scheidet, so kann man doch nicht ohne weiteres eine einzelne Kunstperiode zu allgemeinen Urteilen über den nationalen Typus verwerten. Verschiedene Zeiten bringen verschiedene Kunst hervor, Zeitcharakter kreuzt sich mit Volkscharakter. Es muß erst festgestellt werden, wieviel ein Stil an durchgehenden Zügen enthält, bevor man ihn als nationalen Stil im besonderen Sinne ansprechen kann. So beherrschend Rubens innerhalb seiner Landschaft erscheint und so viele Kräfte nach seinem Pole gerichtet

sind, man kann doch nicht zugeben, daß er in gleichem Maße Ausdruck «bleibenden» Volkscharakters gewesen sei, wie man das von der zeitgenössischen holländischen Kunst sagen kann. Der Zeiteinschlag spricht bei ihm stärker mit. Eine besondere Kulturströmung, die Empfindung des romantischen Barock bedingt stark seinen Stil, und so empfangen wir von ihm mehr als von den «zeitlosen» Holländern die Aufforderung, uns von dem, was man als *Zeitstil* bezeichnen muß, eine Vorstellung zu machen.

Man gewinnt diese Vorstellung am besten in Italien, weil hier die Entwicklung unabhängig von außen sich vollzogen hat und das Durchgehende des italienischen Charakters in allem Wechsel sehr wohl erkennbar bleibt. Der Stilwandel von der Renaissance zum Barock ist ein rechtes Schulbeispiel, wie ein neuer Zeitgeist sich eine neue Form erzwingt.

Hier kommen wir auf vielbegangene Wege. Nichts liegt der Kunstgeschichte näher, als Stil- mit Kulturperioden parallel zu setzen. Die Säulen und Bogen der Hochrenaissance reden so vernehmlich von dem Geist der Zeit wie die Figuren Raffaels, und eine Barockarchitektur gibt die Vorstellung von dem Wandel der Ideale nicht minder deutlich, als wenn man die breit ausladende Gebärde Guido Renis mit der edlen Getragenheit und Größe der Sixtinischen Madonna vergleicht.

Es sei erlaubt, diesmal ausschließlich auf architektonischem Boden zu bleiben. Der Zentraltbegriff der italienischen Renaissance ist der Begriff der vollkommenen Proportion. Wie in der Figur, so hat diese Zeit im Bauwerk versucht, das Bild der in sich ruhenden Vollkommenheit zu gewinnen. Jede Form zu abgeschlossenen Dasein herausgebildet, frei in den Gelenken; lauter selbständig amende Teile. Die Säule, der Flächenausschnitt an der Wand, das Volumen eines einzelnen Raumgliedes wie das Raumganzes, die Massen des Aufbaues insgesamt – es sind lauter Gestaltungen, die den Menschen ein in sich befriedigtes Dasein finden lassen, über menschliches Maß hinausgehend, aber der Phantasie noch immer zugänglich. Mit unendlichem Wohlgefühl empfindet der Sinn diese Kunst als Bild eines erhöhten freien Daseins, an dem ihm teilzunehmen vergönt ist.

Der Barock bedient sich desselben Formensystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werden, nicht das Begrenzte und Faßbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale. Das Ideal der schönen Proportion verschwindet, das Interesse hängt sich nicht an das Sein, sondern an das Geschehen. Die Massen kommen in Bewegung, schwellen, dumpf gegliederte Massen. Die Architektur hört auf – was sie in der Renaissance im höchsten Grade gewesen ist –, eine Gelenkkunst zu sein, und die einst zum Eindruck höchster Freiheit getriebene Durchgliederung des Baukörpers weicht einer Zusammenballung von Teilen ohne eigentliche Selbständigkeit.

Diese Analyse ist gewiß nicht erschöpfend, aber sie kann genügen, um zu zeigen, in welcher Weise Stile Zeitausdruck sind. Es ist deutlich ein neues Lebensideal, das aus der Kunst des italienischen Barock spricht, und wenn wir die Architektur vorangestellt haben, weil sie die eindrucklichste Verkörperung dieses Ideals gibt, so sagen die zeitgenössischen Maler und Bildhauer in ihrer Sprache doch dasselbe, und wer die psychischen Grundlagen des Stilwandels auf Begriffe bringen will, wird hier wahrscheinlich rascher das entscheidende Wort erfahren als bei den Architekten. Das Verhältnis des Individuums zur Welt hat sich verändert, ein neues Gefühlreich hat sich aufgetan, die Seele drängt nach Auflösung in der Erhabenheit des Ubergroßen und Unendlichen. «Affekt und Bewegung um jeden Preis», so gibt der Ciccone in kürzester Formel die Charakteristik dieser Kunst. –

Wir haben mit der Skizzierung der drei Beispiele von individuellem Stil, von Volksstil und von Zeitsstil die Ziele einer Kunstgeschichte illustriert, die den Stil in erster Linie als Ausdruck faßt, als Ausdruck einer Zeit- und Volksstimmung wie als Ausdruck eines persönlichen Temperaments. Es ist offenbar, daß damit die künstlerische Qualität der Hervorbringung nicht angerührt ist: das Temperament macht wohl kein Kunstwerk, aber es ist das, was man den stofflichen Teil der Stile nennen kann, in dem weiten Sinne, daß auch das besondere Schönheitsideal (des Einzelnen wie einer Gesamtheit) darunter befaßt wird. Die kunsthistorischen Arbeiten dieser Art sind noch weit entfernt von dem Grad der Vollendung, den sie haben könnten, aber die Aufgabe ist lockend und dankbar.

Künstler freilich sind für historische Stilfragen nicht leicht zu interessieren. Sie nehmen das Werk ausschließlich von seinen der Qualität: ist es gut? ist es in sich geschlossen? ist die Natur zu einer starken und klaren Darstellung gekommen? Alles andere ist mehr oder weniger gleichgültig. Man lese, wie Hans von Marées von sich berichtet, daß er immer mehr lerne, von Schulen und Persönlichkeiten abzusehen, um nur die Lösung der künstlerischen Aufgabe im Auge zu behalten, die im letzten Grunde dieselbe sei für Michelangelo wie für Bartholomäus van der Helst. Kunsthistoriker, die umgekehrt von der Verschiedenheit der Erscheinungen ausgehen, haben sich den Spott der Künstler immer wieder gefallen lassen müssen: sie machten die Nebensache zur Hauptsache, sie hielten sich, indem sie die Kunst eben nur als Ausdruck verstehen wollten, gerade an die nicht-künstlerischen Seiten im Menschen. Man könne das Temperament eines Künstlers analysieren und habe damit doch nicht erklärt, wieso ein Kunstwerk zustande gekommen sei, und der Nachweis aller Verschiedenheiten von Raffael und Rembrandt sei doch nur eine Umgehung des Hauptproblems, dann es käme nicht darauf an, zu zeigen, worin sich die beiden unterscheiden, sondern wie beide auf verschiedenen Wegen das gleiche hervorbrachten, nämlich große Kunst.

Es wird hier kaum nötig sein, für die Kunsthistoriker einzustehen und ihre Arbeit vor einem zweifelnden Publikum zu verteidigen. So natürlich für den Künstler der Standpunkt ist, das allgemeine Gesetzmäßige in den Vordergrund zu rücken, so wenig wird man dem historischen Betrachter das Interesse an der Verschiedenartigkeit der Form verargen dürfen, unter der die Kunst auftritt, und es bleibt ein unverwundliches Problem, die Bedingungen aufzudecken, die als stofflicher Einschlag – man nenne es Temperament oder Zeitgeist oder Rassencharakter – den Stil von Individuen, Epochen und Völkern formen.

Allen mit einer Analyse auf Qualität und auf Ausdruck hin ist der Tatsbestand überhaupt noch nicht erschöpft. Es kommt ein drittes hinzu – und damit sind wir zu dem springenden 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 Schichten» muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.

Versuchen wir durch Beispiele uns deutlich zu machen. – Es gibt kaum zwei Künstler, die, obwohl Zeigerosen, ihrem Temperament nach weiter auseinanderstehen als der italienische Barockmeister Bernini und der holländische Maler Terborch. Unvergleichbar wie die Menschen sind denn auch ihre Werke. Vor den stämmischen Figuren Berninis wird niemand an die stillen, feinen Bildchen Terborchs denken. Und doch: wer etwa Zeichnungen der beiden Meister zusammenhielt und das Generelle der Mache vergliche, müßte zugeben, daß darin eine vollkommene Verwandtschaft vorliegt. Es ist beidemal jene Manier eines Sehens in Flecken statt in Linien, etwas, was wir malerisch nennen und was ein unterscheidendes Merkmal des 17. Jahrhunderts gegenüber dem 16. Jahrhundert ist. Wir stoßen also hier auf eine Art von Sehen, an der die heterogensten Künstler teilnehmen können, weil sie zu einem bestimmten Ausdruck offenbar nicht verpflichtet. Gewiß, ein Künstler wie Bernini hat des malerischen Stils bedurft, um das zu sagen, was er zu sagen hatte, und es ist absurd, zu fragen, wie er sich im Liniensstil des 16. Jahrhunderts ausgedrückt haben würde. Aber offenbar handelt es sich hier um wesentlich andere Begriffe, als wenn man etwa von dem Schwung barocker Massenbehandlung im Gegensatz zu der Ruhe und Gehaltenheit der Hochrenaissance spricht. Größere oder geringere Bewegtheit sind Ausdrucksmomente, die mit einheitlichem Maßstab gemessen werden können: malerisch und linear aber sind wie zwei verschiedene Sprachen, in denen man alles mögliche sagen kann, wenn auch jede nach einer gewissen Seite hin ihre Stärke haben und aus einer besonderen Orientierung zur Sichtbarkeit hervorgegangen sein mag.

Ein anderes Beispiel. Man kann die Linie Raffaels auf Ausdruck hin analysieren, ihnen großen edlen Gang beschreiben gegenüber der kleineren Geschäftig-

keit des quattrocentistischen Konturs; man kann in dem Linienszug der Venus des Giorgione die Nachbarschaft der Sixtinischen Madonna empfinden und, auf die Plastik übergreifend, etwa in Sansovinos jugendlichem Bacchus mit der hochgehobenen Schale die neue, langhinlaufende Linie aufweisen, und niemand wird widersprechen, wenn man in dieser großen Formgebung den Hauch der neuen Empfindung des 16. Jahrhunderts verspürt: es ist kein äußerliches Historisieren, Form und Geist in dieser Art zusammenzubinden. Allein das Phänomen hat noch eine andere Seite. Wer die große Linie erklärt, hat noch nicht die Linie an sich erklärt. Es ist keineswegs selbstverständlich, daß Raffael und Giorgione und Sansovino Ausdruck und Schönheit der Form in der Linie suchten. Wieder aber handelt es sich um internationale Zusammenhänge. Die gleiche Epoche ist auch für den Norden die Epoche der Linie, und zwei Künstler, die gewiß als Persönlichkeiten wenig Verwandtschaft haben, Michelangelo und der jüngere Hans Holbein, sind sich darin gleich, daß sie den Typus der ganz strengen Linearzeichnung vertreten. Mit anderen Worten: es läßt sich in der Stilgeschichte eine untere Schicht von Begriffen aufdecken, die sich auf die Darstellung als solche beziehen, und es läßt sich eine Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens geben, für die die Verschiedenheit des individuellen und nationalen Charakters von keiner großen Bedeutung mehr ist. Diese innere optische Entwicklung herauszuheben, ist freilich nicht ganz leicht, deswegen nicht, weil die darstellerischen Möglichkeiten eines Zeitalters nie in abstrakter Reinheit sich zeigen, sondern, wie natürlich, immer an einen gewissen Ausdrucksgehalt gebunden sind, und der Betrachter ist dann meistens geneigt, im Ausdruck die Erklärung für die ganze Erscheinung zu suchen.

Wenn Raffael seine Bildarchitekturen auführt und mit strenger Gesetzmäßigkeit den Eindruck von Gehaltenheit und Würde in unerhörtem Maße gewinnt, so kann man auch dafür in seinen besonderen Aufgaben den Anstoß und das Ziel finden; und doch ist die «Tektonik» Raffaels nicht ganz auf Rechnung einer Sinnungsabsicht zu setzen, es handelt sich vielmehr um eine Darstellungsform seiner Zeit, die er nur in besonderer Weise ausgebildet und seinen Zwecken dienstbar gemacht hat. An ähnlich feierlichen Ambitionen hat es auch später nicht gefehlt, ohne daß man auf seine Schreie hätte zurückgreifen können. Der französische Klassizismus des 17. Jahrhunderts ruht auf einer anderen «optischen» Grundlage und ist deshalb bei ähnlicher Absicht notwendig zu anderen Ergebnissen gelangt. Wer alles nur auf Ausdruck bezieht, macht die falsche Voraussetzung, daß jeder Stimmung immer dieselben Ausdrucksmittel zur Verfügung gestanden hätten.

Und wenn man von den Fortschritten im Initiativen spricht, von dem, was ein Zeitalter an neuen Naturscheinungen gebracht hat, so ist auch das ein Stoffliches, das an primär gegebene Darstellungsformen gebunden ist. Die Beobach-

tungen des 17. Jahrhunderts werden nicht einfach in das Gewebe der cinquecentistischen Kunst eingewoben, die Gesamtunterlage ist eine andere geworden. Es ist ein Fehler, daß die Kunstgeschichtsschreibung so unbedenklich mit dem stummen Begriff der Naturanbahnung operiert; als ob es sich dabei um einen gleichartigen Prozeß zunehmender Vervollkommenung handelte. Alle Steigerung in der «Hingabe an die Natur» erklärt nicht die Art, wie sich eine Landschaft des Ruysdael von einer Landschaft des Patenier unterscheidet, und die «fortgeschrittene Bewältigung des Wirklichen» macht den Gegensatz zwischen einem Kopf des Frans Hals und einem Kopf Albrecht Dürers noch nicht verständlich. Der stofflich-imitative Gehalt mag an sich noch so verschieden sein, das Entscheidende bleibt, daß der Auffassung da und dort ein anderes «optisches» Schema zugrunde liegt, ein Schema, das aber viel tiefer verankert ist als in den bloß imitativen Entwicklungsproblemen: es bedingt die Erscheinung der Architektur ebenso gut wie die der darstellenden Kunst, und eine römische Barockfassade hat denselben optischen Nenner wie eine Landschaft des van Goyen.

2. Die allgemeinsten Darstellungsformen

Mit der Erörterung dieser allgemeinsten Darstellungsformen beschäftigt sich unsere Schrift. Sie analysiert nicht die Schönheit Lionardos oder Dürers, wohl aber das Element, in dem diese Schönheit Gestalt gewonnen hat. Sie analysiert nicht die Naturdarstellung nach ihrem imitativen Gehalt und wie sich etwa der Naturalismus des 16. Jahrhunderts unterscheidet von dem des 17., wohl aber die Art der Auffassung, die den darstellenden Künsten in den verschiedenen Jahrhunderten zugrunde liegt.

Auf dem Gebiet der neueren Kunst wollen wir versuchen, diese Grundformen herauszusondern. Man bezeichnet die Folge der Perioden mit den Namen Frührenaissance – Hochrenaissance – Barock, Namen, die wenig besagen und in ihrer Anwendung auf Süden und Norden notwendig zu Mißverständnissen führen müssen, die aber kaum mehr zu verdrängen sind. Unglücklicherweise spielt noch die Bildanlage: Knospe – Blüte – Verfall eine irreführende Nebenrolle. Wenn zwischen 15. und 16. Jahrhundert in der Tat ein qualitativer Unterschied besteht, indem das 15. Jahrhundert sich ganz allmählich erst die Wirkungsweisen hat erarbeiten müssen, über die das 16. frei verfügt, so steht doch die (klassische) Kunst des Cinquecento und die (barocke) Kunst des Seicento dem Werte nach auf einer Linie. Das Wort klassisch bezeichnet hier kein Werturteil, denn es gibt auch eine Klassizität des Barock. Der Barock ist weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist eine generell andere Kunst. Die abendländische Entwicklung

der neueren Zeit läßt sich nicht auf das Schema einer einfachen Kurve mit Anstieg, Höhe und Absink bringen, sie hat zwei Höhepunkte. Man mag seine Sympathien dem einen oder dem anderen zuwenden; jedenfalls muß man sich bewußt sein, daß bei willkürlich zu urteilen, wie es willkürlich ist, zu sagen, der Rosenstrauß erlebe seine Höhe in der Bildung der Blüte und der Apfelpbaum in der Bildung der Frucht.

Im Interesse der Einfachheit müssen wir die Freiheit in Anspruch nehmen, vom 16. und 17. Jahrhundert als Stileinheiten sprechen zu dürfen, trotzdem diese Zeitschnitte keine homogene Produktion bedeuten und namentlich die Züge der seicentesischen Physiognomie schon lang vor dem Jahre 1600 sich zu bilden begonnen hatten, wie sie andererseits noch weithin das Aussehen des 18. Jahrhunderts bedingen. Unsere Absicht geht darauf, Typus mit Typus zu vergleichen, das Fertige mit dem Fertigen. Natürlich gibt es im strengen Sinne kein «Fertiges», alles Geschichtliche ist einer beständigen Wandlung unterworfen, aber man muß sich entschließen, die Verschiedenheiten an einer fruchtbaren Stelle festzuhalten und als Kontraste gegeneinander sprechen zu lassen, wenn einem nicht die ganze Entwicklung zwischen den Fingern verlaufen soll. Die Vorstufen der Hochrenaissance dürfen nicht ignoriert werden, aber sie stellen eine altertümliche Kunst dar, eine Kunst der Primitiven, für die eine sichere Bildform noch nicht existiert. Die einzelnen Übergänge aber darzulegen, die vom Stil des 16. Jahrhunderts zum Stil des 17. führen, muß der speziellen historischen Schilderung vorbehalten bleiben, die freilich ihrer Aufgabe auch erst gerecht werden kann, wenn sie die einschließenden Begriffe in der Hand hat.

Irrten wir uns nicht, so läßt sich die Entwicklung in provisorischer Formulierung auf folgende fünf Begriffspaare bringen.

1. Die Entwicklung vom Linearen zum Materischen, das heißt die Ausbildung der Linie als Blickbahn und Fühlerin des Auges und die allmähliche Entwertung der Linie. Allgemeiner gesagt: die Begreifung der Körper nach ihrem tastbaren Charakter – in Umriß und Flächen – einerseits, und andererseits eine Auffassung, die dem bloßen optischen Schein sich zu überlassen imstande ist und auf die «greifbare» Zeichnung verzichten kann. Dort liegt der Akzent auf den Grenzen der Dinge, hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte hinüber. Das plastische und konturierende Sehen isoliert die Dinge, für das materisch sehende Auge schließen sie sich zusammen. In einem Falle liegt das Interesse mehr in der Begreifung der einzelnen körperlichen Objekte als fester, faßbarer Werte, im anderen Fall mehr darin, die Sichtbarkeit in ihrer Gesamtheit als einen schwebenden Schein aufzufassen.

2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften. Die klassische Kunst bringt die Teile eines Formganzen zu flächiger Schichtung; die barocke betont das Hintereinander. Die Fläche ist das Element der Linie, flächenhaftes Neben-

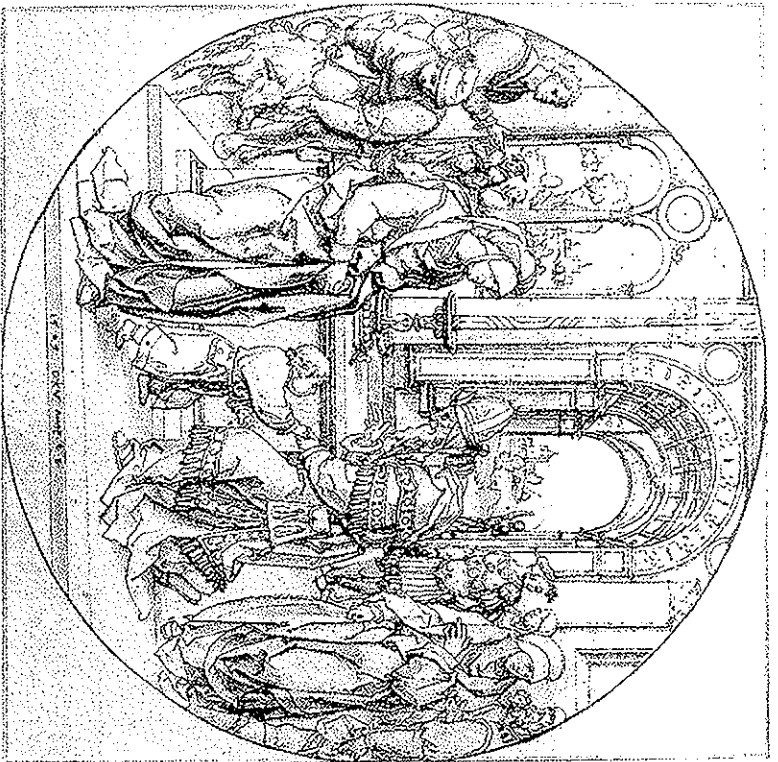
einander die Form der großen Schaubarkeit mit der Entwertung des Konturs kommt die Entwertung der Fläche, und das Auge bindet die Dinge wesentlich im Sinne des Vor- und Rückwärts. Das ist kein qualitativer Unterschied mit einer höheren Fähigkeit, räumliche Tiefe darzustellen, hat diese Neuerung direkt nichts zu tun, sie bedeutet vielmehr eine grundsätzlich andere Art der Darstellung, wie denn auch der «Flächensiti» in unserem Sinne nicht der Stil der primitiven Kunst ist, sondern erst im Moment einer völligen Beherrschung der Verkürzung und des Raumeindrucks erscheint.

3. Die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form. Jedes Kunstwerk muß ein geschlossenes Ganzes sein, und es ist ein Mangel, wenn man findet, es sei nicht in sich begrenzt. Allein die Interpretation dieser Forderung ist eine so verschiedene gewesen im 16. und 17. Jahrhundert, daß man gegenüber der aufgelösten Form des Barock die klassische Fügung als die Kunst der geschlossenen Form überhaupt bezeichnen kann. Die Lockerung der Regel, die Entspannung der tectonischen Strenge oder wie immer man den Vorgang bezeichnen mag, bedeutet nicht eine bloße Reizsteigerung, sondern ist ein konsequent durchgeführter, neuer Darstellungsmodus, und darum ist auch dieses Motiv unter die Grundformen der Darstellung aufzunehmen.

4. Die Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen. In dem System einer klassischen Fügung behaupten die einzelnen Teile, so fest sie dem Ganzen eingebunden sind, doch immer noch ein Selbständiges. Es ist nicht die herrenlose Selbständigkeit der primitiven Kunst: das Einzelne ist bedingt vom Ganzen, und doch hat es nicht aufgehört, ein Eigenes zu sein. Für den Betrachter setzt das ein Arrikulieren voraus, ein Fortschreiten von Glied zu Glied, das eine sehr verschiedene Operation ist gegenüber der Auffassung im ganzen, wie sie das 17. Jahrhundert anwendet und fordert. In beiden Stilen handelt es sich um eine Einheit (im Gegensatz zu der vorclassischen Zeit, die den Begriff in seinem eigentlichen Sinn noch nicht verstand), allein das eine Mal ist die Einheit erreicht durch eine Harmonie freier Teile, das andere Mal durch ein Zusammenziehen der Glieder zu einem Motiv oder durch Unterordnung der übrigen Elemente unter ein unbedingt führendes.

5. Die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen. Es ist ein Gegensatz, der sich zunächst berührt mit dem Gegensatz von linear und makrisch: die Darstellung der Dinge, wie sie sind, einzeln genommen und dem plastischen Tastgefühl zugänglich, und die Darstellung der Dinge, wie sie erscheinen, im ganzen gesehen und mehr nach ihren nicht-plastischen Qualitäten. Allein es ist etwas Besonderes, daß die klassische Zeit ein Ideal vollständiger Klarheit ausbildete, das das 15.-Jahrhundert nur unbestimmt geahnt hatte, das 17. aber freiwillig preisgab. Nicht daß man unklar geworden wäre, was immer ein wideriger Eindruck ist, allein die Klarheit des Motivs ist nicht mehr Selbstzweck der Darstellung; es

braucht nicht mehr die Form in ihrer Vollständigkeit vor dem Auge ausgebreitet zu werden, es genügt, die wesentlichen Anhaltspunkte gegeben zu haben. Komposition, Licht und Farbe stehen nicht mehr unbedingt im Dienste der Formaufklärung, sondern führen ihr eigenes Leben. Es gibt Fälle, wo eine solche teilweise Verdunkelung der absoluten Klarheit im Sinn bloßer Reizsteigerung verwendet worden ist, allein als große, alles umfassende Darstellungsform tritt die «relative» Klarheit in dem Moment in die Kunstgeschichte ein, wo man die Wirklichkeit auf eine generell andere Erscheinung hin ansetzt. Auch hier ist es nicht ein Qualitätsunterschied, wenn der Barock von den Idealen Dürers und Raffaels abfiel, sondern eben eine andere Orientierung zur Welt.



Valbert. Hanna bringt Samuel zu Eli

IV. VIELHEIT UND EINHEIT

heit gefunden habe und die Renaissance nur eine Vorform bedeute, aber der Historiker wird anders urteilen. Die Natur läßt sich auf mehr als eine Art interpretieren. Und darum hat es geschehen können, daß gerade im Namen der Natur die barocke Formel am Ende des 18. Jahrhunderts verdrängt und wieder durch die klassische ersetzt wurde.

2.

Von dem Verhältnis der Teile zum Ganzen ist also in diesem Kapitel die Rede. Daß der klassische Stil seine Einheit gewinnt, indem er die Teile zu freien Gliedern verselbständigt, und daß der barocke Stil die gleichmäßige Selbständigkeit der Teile zugunsten eines mehr einheitlichen Gesamtmotivs aufhebt. Dort Koordination der Akzente, hier Subordination.

Alle bisherigen Kategorien haben diese Einheit vorbereitet. Das Materische ist die Erlösung der Formen aus ihrer Isoliertheit, das Prinzip des Tiefenhaften ist kein anderes als die Folge getrennter Schichten durch einen einheitlichen Tiefenzug zu ersetzen, und der atektronische Geschmack löst das starre Gefüge geometrischer Verhältnisse ins Fließende auf. Es läßt sich nicht vermeiden, stellenweise schon Bekanntes wieder zu sagen, der wesentliche Gesichtspunkt der Betrachtung bleibt doch ein neuer.

Es geschieht nicht von selber und von Anfang an, daß die Teile als freie Glieder eines Organismus funktionieren. Bei den Primitiven ist der Eindruck dadurch unterbunden, daß die Teilform entweder zu zerstreut bleibt oder wirr und ungeklärt erscheint. Erst wo das Einzelne als notwendiger Teil des Ganzen wirkt, spricht man von organischer Fügung und erst da, wo das Einzelne, eingebunden in das Ganze, doch als unabhängig funktionierendes Glied empfunden wird, hat der Begriff von Freiheit und Selbständigkeit einen Sinn. Das ist das klassische Formsystem des 16. Jahrhunderts und es bedingt, wie gesagt, keinen Unterschied, ob wir unter dem Ganzen einen einzelnen Kopf verstehen oder eine vielgestaltige Historie. Der Dürersche Holzschnitt des Todes der Maria (1510) läßt dadurch alles ältere hinter sich, daß die Teile ein System bilden, wo jeder an seiner Stelle vom Ganzen bedingt erscheint und dabei doch vollkommen selbständig wirkt. Das Bild ist ein vorzügliches Beispiel tektonischer Komposition — alles ist auf klarsprechende, geometrische Kontraste gebracht —, aber daneben will dieses Verhältnis der (relativen) Koordination selbständiger Werke immer auch als etwas Neues begriffen sein. Wir nennen es das Prinzip der vielheitlichen Einheit.

KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE



Dürer

nicht auf, aber es hält sich mehr versteckt. Das offene Nebeneinander und das klare Gegenüber sind ersetzt durch ein Hineinander. Die reinen Kontraste werden gebrochen. Das Begrenzte und Isoherbare verschwindet. Von Form zu Form schlagen sich Stege und Brücken, auf denen die Bewegung ununterbrochen fortteilt. Aus solchen barock-einheitlichen Strom hebt sich dann aber da und dort ein Motiv heraus mit so starkem Akzent, daß es die Blicke auf sich sammelt wie die Linse die Lichtstrahlen. Es sind in der Zeichnung jene Stellen sprechendster Form, die analog der Zuspitzung in Licht und Farbe, von der wir gleich sprechen werden, barocke Kunst von klassischer Kunst grundsätzlich trennen. Dort die gleichmäßige Betonung, hier der eine Haupteffekt. Es sind nicht einzelne Stücke, die man herausbrechen könnte, diese höchst-akzentuierten Motive, sondern nur letzte Hebung einer allgemeinen Bewegung.

Für die einheitliche Bewegung von mehr figuralem Charakter liefert Rubens

IV. VIELHEIT UND EINHEIT

die typischen Beispiele. Überall die Umsetzung des vielheitlichen und sondernden Stils in das Zusammengefaßte und Fließende mit Unterdrückung selbständiger Einzelwerte. Die Himmelfahrt der Maria ist nicht nur darum ein barockes Stück, weil das klassische System Tizians — die Hauptfigur als Vertikale der Horizontalform der Apostelversammlung entgegengesetzt — im Sinn einer durchgehenden Diagonalbewegung umgedreht worden ist, sondern weil man die Teile nicht mehr isolieren kann. Der Licht- und Engelkreis, der die Tiziansche Assunta zentral füllt, klingt bei Rubens noch nach, allein erst im Zusammenhang des Ganzen bekommt er einen ästhetischen Sinn. So wenig es zu loben ist, wenn die Kopisten die Mittelfigur Tizians für sich allein auf den Markt bringen, eine gewisse Möglichkeit dazu ist immerhin vorhanden; bei Rubens verfielen kein Mensch auf einen derartigen Gedanken. Im Bilde Tizians halten die Apostelmotive rechts und links sich gegenseitig im Gleichgewicht; der Emporschauende und der mit dem Armen Emporschauende, bei Rubens spricht nur noch eine Seite, die andere ist inhaltlich bis zur Gleichgültigkeit entwertet, eine Dämpfung, die den einseitig rechts sitzenden Akzent natürlich um so intensiver wirken macht.



Rubens