

# Kunstgeschichte als Stilgeschichte: Das Werk Heinrich Wölfflins.

MAZHAR ŞEVKET İPŞİROĞLU

1

Künstler lieben es nicht, wenn Laien von Kunst sprechen. "Die Kunst des Malens kann nicht wohl besser beurteilt werden, denn allein durch die, die da selbst gute Maler sind, aber fürwahr den anderen ist es verborgen, wie dir eine fremde Sprache".<sup>1</sup> So dachte Dürer über das Kunstverständnis des Nichtkünstlers, und indem er so dachte, sprach er eine Meinung aus, die unter den Künstlern weit verbreitet ist. Für den Laien birgt die Idee der Form, die sich selbst genügt, immer etwas Unverständliches. Kern der Kunst ist ihm der Inhalt des Kunstwerks, sein Ausdruck die Form. Dieses Interesse für das, was hinter der Erscheinung steht, erweckt aber im Künstler ein Gefühl des Misstrauens. Für den Künstler ist Kunst Form, Darstellung spezifisch künstlerischer Gegenstände. In dem Augenblick, wo die Grenzen dieser Aufgabe überschritten werden, entfernt man sich von der Kunst selbst.

Diese Ansicht ist einseitig und hart, aber vielleicht recht nützlich. So wirkte ein Buch eines Künstlers, wie Adolf Hildebrands "Problem der Form"<sup>2</sup>, als es gegen Ende des 19. Jahrhunderts erschien, "wie ein erfrischender Regen auf dürres Erdreich."<sup>3</sup> Die kunstgeschichtliche Forschung setzte in Deutschland nicht erst zu diesem Zeitpunkt ein. Sie besass schon eine Tradition, die zur Romantik

---

<sup>1</sup> Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, S. 66 (herausgegeben von H. Merbach). Leipzig, Hirzel, 1896

<sup>2</sup> Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, Heitz, 1918 (erste Auflage: 1893).

<sup>3</sup> H. Wölfflin, Die klassische Kunst, Vorwort zur ersten Auflage, 1898 S. VII. 7. Aufl. München, Bruckmann, 1924.

und darüber hinaus bis zu Winkelmann zurückreichte. Aber von einer vollen Würdigung der Formprobleme war man noch weit entfernt, trotzdem im Bereich der philosophischen Aesthetik die alte Frage: Form oder Inhalt des Kunstwerks zeitweise lebhaft diskutiert wurde. Im Mittelpunkt der kunstgeschichtlichen Betrachtung stand das **Ausdrucksproblem**, das ist die Frage nach den Inhalten, die das Kunstwerk zum Ausdruck bringt. Die Frage, was den Inhalt der Kunst bildet, wird schon in der kunsthistorischen Literatur zur Zeit der Romantik verschieden beantwortet. Zuweilen ist es der Zeitgeist oder der Volksgeist, zuweilen ist es das Genie einer Epoche, das Individuum, die Person, der Mensch, die im Kunstwerk, und nicht nur in ihm, in der ganzen Kultur ihren Ausdruck finden. So ist etwa der griechische Mensch der Kern der griechischen Kulturgeschichte Jakob Burckhardts. Die griechische Kultur in ihren einzelnen Leistungen ist seine Äusserung. Kern der Entwicklung aber ist der Mensch. Was vom Meister gilt, gilt auch von den Schülern. Auch bei Lamprecht ist die Entwicklung der einzelnen Kulturgebiete und mit ihnen der Kunst ausdrücklich in die Entwicklung der Kulturzeitalter, d. h. der typischen sozialpsychologischen Zustände, die sich inhaltlich als Befreiungsstufen der Individualität darstellen, eingebettet. Im Mittelpunkt stehen die Nationen; wie sie sich entwickeln, so entwickeln sich ihre Kulturzweige. So kommt es, dass sich in all diesen Kunstgeschichten die Grenzen zwischen allgemeinen Kulturgeschichte und spezieller Kunstgeschichte verwischen. Wie dem König Midas, alles, was er berührte, zu Gold wurde, so wandelte sich auch im Geiste des Kunsthistorikers alles zur Kulturgeschichte, und die Kunst selbst wurde trotz der Fülle von Historien, die sich auf sie bezogen, immer mehr problematisch. Unter all den Kunstgeschichten am Ende des 19. Jahrhunderts war keine einzige, die, von der Darstellung als solcher ausgehend und sich auf ihre Probleme beschränkend, zur Stilgeschichte wurde. Einer der ersten, der hier eine Lücke empfand, war Heinrich Wölfflin, der im letzten Jahre des zweiten Weltkrieges in der Schweiz verschied. Wir sagen, einer der ersten, denn die Lücke wurde nicht nur von ihm, sondern auch von anderen empfunden. Sogar einzelne Versuche, sie auszufüllen, fehlten nicht. Erst Wölfflin hat aber mit dieser Ausfüllung Ernst gemacht, wie wir gleich sehen werden, bevor er noch die neue Aufgabe theoretisch formuliert hatte.

Im Vorwort zur ersten Auflage der "klassischen Kunst" erzählt Wölfflin ein hübsches Gleichnis. "Es kommt mir vor", sagt er, "wie wenn ein Gärtner Pflanzen unter verschiedenen geformten Glasglocken wachsen lässt und damit den Sträuchlein lauter verschiedene Formen zu geben weiss, und man nachher sich nur mit diesen verschiedenen Formen abgeben wollte und über all den Verschiedenheiten ganz vergässe, dass es die Pflanzen sind mit ihrem inneren Lebenstrieb und ihren eigenen Naturgesetzen, um die es sich handelt." In einer Fussnote wird noch folgendes hinzugefügt. "Die eigentliche Analogie zu dem gerügten Gebahren der Kunsthistoriker ist nicht in dieser Gärtnergeschichte gegeben, sondern läge, in einer Botanik, die nur Pflanzengeographie sein wollte".

In diesen Worten Wölffiins begegnen wir noch nicht dem Gedanken von der Kunstgeschichte als einer Stilgeschichte. Im Gegenteil, er wendet sich offensichtlich gegen diejenigen Kunsthistoriker, die von der Verschiedenheit der Stile ausgehen. Dadurch entfernt sich aber der Gegenstand der kunstgeschichtlichen Betrachtung vom Gebiet der Historie und wechselt hinüber in das der Kunstphilosophie, die sich nur mit einem allgemeinen Kunstbegriff befassen kann. Wer das Vorwort zur "klassischen Kunst" liest, mag wohl erwarten, dass auch dieses Buch nur eine Aesthetik enthält. So ist es aber nicht. "Die klassische Kunst" ist Geschichte und hat sich zum Thema die Untersuchung des Stils einer bestimmten Epoche gewählt. Der seltsame Gegensatz zwischen dem Werk selbst und dem in der Einleitung ausgesprochenen Gedanken zeigt uns, dass Wölfflin Stiluntersuchungen ausführt, bevor er noch die Idee einer Stilgeschichte theoretisch konzipiert hatte. Wölfflin war kein Theoretiker. An erster Stelle standen bei ihm immer die kunstgeschichtlichen Forschungen selbst. Seine theoretischen Ideen werden erst nachträglich formuliert und bleiben sehr häufig — wie auch in der klassischen Kunst — hinter seinen tatsächlichen Untersuchungen zurück, manchmal scheinen sie sogar — wie wir später noch sehen werden — die logische Struktur der tatsächlichen Untersuchungen eher zu trüben als zu erhellen. Wer eine klare Vorstellung von Wölffiins Werk gewinnen will, tut gut daran, seine theoretischen Erörterungen mit Vorsicht zu nehmen, und sich

ieber zunächst seinen kunstgeschichtlichen Untersuchungen zuzuwenden.

In der klassischen Kunst ist von einer Kunstwelt die Rede, die dem Formgefühl des Nordländers keineswegs vertraut ist. Werke grosser römischer Meister, wie die "Schule von Athen", die Deckenfresken der Sixtina, sind ja einer Inhaltsdeutung schwerer zugänglich als der Genter Altar oder Dürers Illustrationen zur Apokalypse. Man kann sich leicht vorstellen, dass Wölfflin sich dessen bewusst war, als er zum Gegenstand seiner Untersuchungen den Stil der Renaissance wählte und dass ihm vor allem daran gelegen war, von der Neigung, Erzählerisches im Kunstwerk zu finden, abzulenken und auf die Probleme der Form hinzulenken. Freude am Sehenlernen und Anregung zum Sehenlernen mögen der wesentliche Anlass zur Abfassung des Werkes gewesen sein. Die Untersuchungen setzen sich aus verschiedenen Einzeldarstellungen zusammen. Leonardo, Michelangelo, Raffael, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, sind ihre Hauptthemen. Dass Wölfflin sich in seinen Untersuchungen ganz auf die Meister Mittelitaliens beschränkt und von den venezianischen Malern abieht, lässt uns die Bedeutung, die er in diesem Werke dem Problem der Form beimisst, noch von einer anderen Seite her verstehen. Der malerische Stil der Venezianer war ja zum Studium von Formproblemen weniger geeignet als der Stil der mittelitalienischen Meister mit seiner architektonischen Gliederung des Bildwerkes. Die Bedeutung, die der Form beigemessen wird, ist aber nicht allein aus der Festlegung des Forschungsfeldes, sondern auch an jeder beliebigen Stelle des Buches deutlich zu spüren, so in der Einteilung des Stoffes und in der ausserordentlich sorgfältigen Analyse der einzelnen Werke. Darin mag man wohl etwas Schulmeisterliches sehen, ohne dass dadurch der Wert des Buches geschmälert wird. Die "klassische Kunst" ist ja zu einer Zeit entstanden, da die kunstgeschichtliche Forschung Formproblemen gegenüber blind war. Man hat darum die das Werk beherrschende didaktische Tendenz als eine zeitbedingte Begleiterscheinung hinzunehmen.

"Die klassische Kunst" ist eines der ersten Beispiele dafür, wie eine Stilgeschichte aussehen soll. In ihr tritt uns zum ersten Mal eine Kunstgeschichte entgegen, die sich auf die Art der künstlerischen Darstellung konzentriert. Der Ausdruck "Darstellungsart" wird hier noch nicht in einem bestimmten Sinne gebraucht. Wölfflin versucht einen Stil zu beschreiben, der eine ganze Epoche beherrscht, ist

aber zugleich bemüht, lokale und individuelle Stileigentümlichkeiten zu ermitteln.

Man kann die Frage aufwerfen, ob sich der Stil einer ganzen Epoche aus einer lokal, hier auf Mittelitalien beschränkten Kunstmonographie erfassen lässt. Die Frage wird noch schärfer akzentuiert, wenn man in Betracht zieht, dass sich das Werk auch noch auf eine kurze Zeitspanne, auf nur dreissig Jahre beschränkt. Und mit der lokalen und temporalen Begrenzung scheint der Titel des Werkes: Die klassische Kunst in Widerspruch zu stehen. Da Wölfflin den Begriff der klassischen Kunst in einer speziellen und engen Bedeutung gebraucht, kann er sich einer solchen Kritik ohne Schwierigkeit entziehen. Würde man aber den Zeitstil einer Periode nicht in dieses allzu engen Bedeutung verstehen und die Untersuchung auf einen weiteren Raum und die Zeit vieler Jahrhunderte ausdehnen, so wäre der Begriff "Stil" nicht mehr in diesem vieldeutigen Sinne zu gebrauchen gewesen. Dann hätte man die individuellen und nationalen Stilunterschiede ganz ausser Betracht lassen und statt dessen die grossen Stilwandlungen in den Vordergrund rücken müssen. Wir finden in der "klassischen Kunst" allerdings noch nicht ein solche Stilgeschichte, welche die wichtigsten Wandlungen, die das künstlerische Sehen im Verlauf der Jahrhunderte durchgemacht hat, den Wandel der Darstellungsart verfolgt. Aber wir müssen einsehen, dass in dem Werk die Grundvoraussetzungen zur Abfassung einer solchen Stilgeschichte geschaffen werden.

3

Das Problem einer Kunstgeschichte, die persönliche und nationale Eigentümlichkeiten beiseite lässt und sich nur mit allgemeinen Stilwandlungen auseinandersetzt, hat Wölfflin, zum ersten Mal im Jahre 1912 in einem Vortrag vor der Preussischen Akademie aufgeworfen. "Man kann wohl die Linienführung Rafiaels bis zu einem Grade aus seinem Wesen erklären und auch zeigen, wie sie bei Dürer anders ist und auch anders sein musste. Allein, damit ist die Frage noch nicht gelöst, wieso es kam, dass beide gerade die Linie als wesentliches Ausdrucksmittel benutzten, und dass hundert Jahre später die abendländischen Künstler, gleichgültig, was sie vorzubringen hat-

ten, sich einer anderen Sprache, der malerischen, bedienten. Es macht nachdenklich, wenn zwei Künstler, die nach Temperament und Rasse so weit auseinanderliegen wie Bernini und Tetsch, sich doch als verwandt erweisen, sobald man, vom "Stofflichen" des Stils absehend, nur die Faktur ins Auge fasst, die Art, wie das Gesehene auf eine Form gebracht ist. Zwei Zeichnungen der beiden, nur mit sich verglichen, mögen sehr disparat aussehen, legt man sie aber neben Zeichnungen des 16. Jahrhunderts, so wird das Verwandtschaftliche stärker sprechen als das Trennende, und auf der Folie des Jahrhundertkontrastes würden umgekehrt auch so grosse Gegensätze wie Michelangelo und Holbein als Einheit erscheinen. Man stösst hier also auf eine untere Schicht von Formbegriffen, die aufzudecken die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte sein müsste".<sup>1</sup>

Die in diesen Sätzen ausgesprochene Idee einer allgemeinen Stilgeschichte hat Wölfflin drei Jahre nach seinem Akademievortrag in den "kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" verwirklicht.<sup>2</sup> In diesem Werke greift Wölfflin das alte, schon in "Renaissance und Barock"<sup>3</sup> behandelte Problem der Entstehung des Barockstils wieder auf und versucht, es unter Verwendung seiner inzwischen ausgebildete Methode der formalen Betrachtung abermals auf einen wissenschaftlichen Begriff zu bringen. Seine Untersuchungen beschränken sich hier nicht mehr wie in der "klassischen Kunst" auf eine allzu kurze Zeitspanne und auf ein bestimmtes Land. Es wird darin der gesamte Stilwandel in der europäischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts aufgewiesen. Um die wichtigsten Entwicklungsstufen herauszuheben, mussten individuelle und nationale Stile, Unterschiede des Temperaments, des Rassen — und Volkscharakters unberücksichtigt bleiben. Nicht das Trennende, sondern das Verbindende wird in das Gesichtsfeld gerückt. Dass Giorgione und Dürer, Michelangelo und Holbein Ausdruck und Schönheit in der Linie suchten, ist keineswegs selbstverständlich, wohl aber notwendig. Kein Würfelspiel des Zufalls zog sie zum "linearen Stil." Jeder Künstler findet nach

<sup>1</sup>Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, Sitzungsberichte d. Kgt. Preussischen Akademie d. Wissenschaften, XXXI, 1912, S. 572 ff.

<sup>2</sup>Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 1. Aufl. 1915, 6 Aufl. 1923 München, Bruckmann.

<sup>3</sup>Renaissance u. Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien 1. Aufl. 1888, 4. Aufl. 1926, München.

Wölfflin bestimmte "optische" Möglichkeiten, an die er gebunden ist. "Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich." "Das Sehen an sich hat eine Geschichte." 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.

In den "kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" macht uns Wölfflin mit fünf derartigen Begriffspaaren bekannt, die uns den immanenten geschichtlichen Verlauf, Wölfflin sagt "die innere optische Entwicklung", innerhalb zweier Jahrhunderte erkennen lassen soll. 1— Das Lineare und das Malerische, 2— Fläche und Tiefe, 3— Geschlossene und offene Form, 4— Vielheit und Einheit, 5— Klarheit und Unklarheit. Diese Begriffe ergänzen sich gegenseitig. Jeder von ihnen demonstriert uns den Charakterzug eines bestimmten Stiles von fünf verschiedenen Seiten her. So fordert der malerische Stil des Barock die Anbringung von Tiefenwerten und die Vermeidung geschlossener (tektonischer) Formen in der Komposition. Der lineare Stil hingegen verlangt das Flächige und eine Komposition im Rahmen eines geometrischen Schemas. Begriffe wie Klarheit und Vielheit können nur in einem auf Begrenzung bedachten Stil Anwendung finden. Die Begriffe Unklarheit und Einheit hingegen können in ihrer besonderen Bedeutung nur dann erfasst werden, wenn man sich die für den Barockstil charakteristische Eigentümlichkeit des Atektionischen, des Fliessenden vor Augen hält. Wölfflin bezeichnet diese Begriffe als Kategorien. Da sie weiter nichts als eine leere Form oder ein Schema darstellen, bedeuten sie, für sich genommen, nichts. Sie sind, wie er sagt, ausdruckslos; man könnte sie auch als "leer" bezeichnen. Das seine Kategorien nichts mit denen Kants zu tun haben, hebt Wölfflin eigens hervor. Die Kant'schen Kategorien sind aus einem abstraktem Prinzip abgeleitet. Hingegen gewinnt Wölfflin seine Kategorien aus konkretem kunstgeschichtlichen Stoff, aus den Kunstwerken selbst. "Für eine Kantsche Denkart müssten diese Kategorien," sagt Wölfflin, "als bloss aufgerafft erscheinen". Sie sind aber auch nicht mit der allgemeinen Begriffen der Naturwissenschaften zu verwechseln. Die allgemeine Begriffe werden aus der Erfahrung auf dem Wege der Induktion gewon-

nen, die Stileigentümlichkeiten der Renaissance und des Barock jedoch nicht. An den Begriffen, die durch die Empirie gewonnen sind, haftet immer etwas Zufälliges. Dagegen die Stilwandlung von der Renaissance zum Barock soll ja hier nicht in ihrer zufälligen Bedingtheit, sondern in ihren Wesensmomenten erfasst werden. Demnach sind die Wölfflinschen Grundbegriffe weder aus einem obersten Prinzip heraus deduktiv, noch durch induktive Häufung einzelner Beispiele zu gewinnen, wohl aber könnte man sagen, durch eine Art phänomenologische Wesensschau. Liest man Wölfflins Ausführungen, und sieht man wie er manchmal an einem einzigen Beispiel das allgemeine Wesen eines Stils zu erfassen sucht, so kann man eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Verfahren der Auffindung kategorialer Eigenschaften und dem Verfahren des Mathematikers sehen: genau wie in der Geometrie, so auch hier wird das einzelne Beispiel gleichsam "transparent". Man sieht durch es hindurch, es wird zum Träger des Wesens eines Stilphänomens überhaupt.

Die Grundbegriffe sind nicht aus der Erfahrung gewonnen, aber sie bedürfen, wie jeder durch Wesensschau erlangte Begriff, der Kontrolle durch die Erfahrung. Ob die an einem einzigen oder einigen wenigen Kunstwerken vollzogene Wesensschau gelungen ist oder nicht, ob wirklich dadurch etwas Grundsätzliches über das Wesen jedes einzelnen Werkes einer Epoche erfasst oder nur etwas Zufälliges für ein Wesenhaftes gehalten ist, dies alles kann nur die Prüfung anderer Kunstwerke derselben Epoche ergeben. Zeigen sie das gleiche Merkmal, so ist die Schau gelungen, ist der Begriff richtig. Im anderen Falle könnte man mit vollem Recht den Wert dieser Begriffe in Abrede stellen. Die Wölfflinschen Grundbegriffe sind demnach nicht als feste, dogmatische Begriffe zu betrachten. Sie sind Hypothesen, Ausgangspunkte, sowie auch Endziele, deren Wert erst durch das Ergebnis der ganzen Untersuchung zum Vorschein kommen kann, und darin liegt ihre wissenschaftliche Bedeutung. So müssen die Grundbegriffe auf die Probe gestellt werden. An zahlreichen Beispielen bemüht sich Wölfflin, diese Probe durchzuführen. Rembrandt und Dürer, Velasquez und Tiziano, Rubens und Raffael stellen die Gegenpole dar, um die seine Untersuchungen kreisen. Die meisten seiner Beispiele sind den Werken dieser Meister entnommen. Mit der Besprechung der einzelner Werke aber will Wölfflin uns nicht den besonde-

ren Wert des aufgegriffenen Stückes dartun, sondern die allgemeine Richtung der Stilentwicklung aufweisen. So stehen wir hier einer Kunstgeschichte gegenüber, die nicht von einzelnen Künstlern erzählt, sondern einer, wie Wölfflin es nennt, "Kunstgeschichte ohne Namen", einer Kunstgeschichte, in der gezeigt wird, wie das moderne Sehen Schritt für Schritt entstanden, aus einem linearem ein malerisches geworden ist, aus dem tektonischen ein atektonisches. Wir lernen so die wichtigsten Phasen kennen, die das menschliche Sehen im Verlauf von zwei Jahrhunderten durchgemessen hat.

4

Die Urteile über das Gesamtwerk Wölfflins gehen weit auseinander. In dem festen begrifflichen Gefüge der kunsthistorischen Grundbegriffe wurde eine ästhetische Gesetzmäßigkeit von normativem Charakter erkannt.<sup>1</sup> Wäre diese Auffassung richtig, so würde man den "Grundbegriffen" nicht innerhalb der Geschichte, sondern vielmehr in der Kunsttheorie oder in der systematischen Aesthetik einen Platz einzuräumen haben. Zuvor aber müsste man die Frage aufwerfen, wie weit überhaupt den "Grundbegriffen" der Charakter ästhetischer Gesetzmäßigkeiten zukommt. Sind diese Begriffe wirklich Ergebnisse einer unhistorischen Auffassungsweise? Wenn man sich Wölfflins Arbeitsweise vor Augen hält, so ist nicht zu bezweifeln, dass sie in allen seinen Werken vorwiegend die des Historikers ist. "Wer die Welt als Historiker zu betrachten gewohnt ist, der kennt das tiefe Glücksgefühl, wenn sich für den Blick, auch nur streckenweise, die Dinge klar nach Ursprung und Verlauf darstellen, wenn das Daseiende den Schein des Zufälligen verloren hat und als ein Gewordenes, ein notwendig Gewordenes verstanden werden kann".<sup>2</sup> Die historische Einstellung zu deren Pathos sich Wölfflin hier ausdrücklich bekennt, bildet nun auch die Voraussetzung der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe und bezeichnet zugleich seine Haltung dem künstlerischen Geschehen gegenüber. Den Philosophen interessiert der einmalige Verlauf des kunsthistorischen Geschehens nicht. Er versucht, Gesetzmäßig-

---

<sup>1</sup> E. Rothacker, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd 41, 1919, S. 168 ff

<sup>2</sup> Das Erklären von Kunstwerken, S. 12. Leipzig, Seemann, 1921.

keiten aufzufinden, die für die geschichtliche Entwicklung massgebend sind. Der Stilwandel in einer bestimmten Epoche ist für ihn nur der besondere Fall eines allgemeinen Gesetzes, das unter bestimmten Voraussetzungen immer wieder von neuem in Erscheinung treten wird. Nichts liegt Wölfflin ferner als eine solch unhistorische Auffassung. Es war ihm in den "Grundbegriffen" nicht etwa darum zu tun, eine für die ganze Kunstgeschichte massgebliche allgemeine Gesetzlichkeit aufzudecken, sondern vielmehr darum, in dem Zeitraum von Jahrhunderten die allmähliche Entwicklung von ihrem Kernpunkt aus zu begreifen und in ihrem einmaligen Verlauf festzuhalten. Wenn trotzdem diese Begriffe als der Ausdruck einer ästhetischen Gesetzlichkeit verstanden wurden, so muss allerdings zugegeben werden, dass Wölfflin selbst zu einer solchen Deutung die Veranlassung gegeben hat. Schon der Titel des Buches könnte dazu verführen, eben diese Begriffe in ihrer Geltung nicht nur auf das Verständnis einer bestimmten Epoche zu beschränken, sondern sie als ein allgemeines Begriffsschema aufzufassen, mit dem sich Stilwandlungen auch in anderen Zeiträumen erklären lassen konnten. Indem aber Wölfflin an verschiedenen Stellen seines Buches von einer Gesetzmässigkeit des "Sehens" und einer möglichen Wiederkehr von Stilwandlungen nach dem Gesetze der Periodizität spricht, fordert er direkt zu einer solchen Deutung heraus. Es kann also nicht gesagt werden, dass Wölfflin selbst solche Gedankengänge durchaus fremd waren. Derartige theoretische Aeusserungen Wölfflins entsprechen jedoch, wie schon oben angedeutet wurde, in keiner Weise dem Ergebnis seiner so fruchtbaren Forschungen. So steht er zwar dem Gedanken der historischen Gesetzmässigkeit nicht fremd, noch ablehnend gegenüber, doch ist er vorsichtig genug, im Gegensatz zu seinen Schülern<sup>1</sup>, ihn von der kunstgeschichtlichen Empirie fernzuhalten. Man kann es wohl bedauern, dass Wölfflin durch derartige Gedanken, die wirklich nur einen Rückstand seiner positivistischen Auffassungsweise darstellen, falschen Deutungen den Weg bahnte, aber das gibt uns nicht das Recht, an dem historischen Charakter der "Grundbegriffe" zu zweifeln.

---

<sup>1</sup>Besonders Frankl, ein Schüler Wölfflins sah es als die Aufgabe der Kunstgeschichte an, derartige Gesetzmässigkeiten aufzufinden. P. Frankl: Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Wölfflin - Festschrift, S. 107, München 1924.

Diametral entgegengesetzt zu der Auffassung, die den historischen Charakter der Grundbegriffe verkennt, steht die andere, die in ihnen die einzig mögliche Art der Kunstgeschichtsschreibung überhaupt erblickt. Wenn man sich erst einmal solch eine Auffassung, wie sie im allgemeinen von den Bewunderern Wölfflins vorgebracht wurde, zu eigen macht, so muss man eine Kette von Einwänden der verschiedensten Art gewärtigen. Wölfflin hat uns in seinen Grundbegriffen eine Stilgeschichte gegeben, die die Bedeutung des Inhalts des Kunstwerkes nicht in Betracht zieht. Wenn man eine solche Stilgeschichte als die einzig mögliche Art kunstgeschichtlicher Betrachtung wertet, so schrumpft das Feld der Kunstgeschichte zusammen. Es ist dann nicht verwunderlich, dass Vorwürfe erhoben werden wie etwa dieser: In einer solchen Kunstgeschichte wird die Persönlichkeit entwertet, das Wertvolle aber ist die Persönlichkeit in der Kunstgeschichte; die Ausschaltung des Subjekts bedeutet eine trostlose Verarmung, an die Stelle der lebendigen Geschichte tritt ein blutloses Schema, oder ähnliches. Derartige Vorwürfe treffen aber mehr Wölfflins Bewunderer als ihn selbst. Denn Wölfflin wollte mit seinem Werke nicht an die Stelle der alten Kunstgeschichte eine neue setzen, sondern dem Problem der Stilentwicklung seinen Platz innerhalb der kunsthistorischen Forschung sichern und Richtlinien für die Bearbeitung dieses Problems aufweisen. Es liegt also keinerlei Veranlassung zu der Klage vor, Wölfflin habe in der kunstgeschichtlichen Forschung der Inhaltsdeutung ein Ende setzen wollen. Im Gegenteil, hat die stilgeschichtliche Auffassung in der Kunstgeschichte erst einmal Wurzel gefasst, so ist anzunehmen, dass die Inhaltsdeutung nicht mehr, wie früher, auf kulturgeschichtlichem Boden im Dunkel herumtappt, sondern darüber hinaus im Rahmen der eigentlichen Kunstgeschichte eine wichtige Aufgabe erfüllen wird. Die Weltanschauung einer Zeit, die Persönlichkeit eines Künstlers, die nationale Eigenart stehen zwar nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der künstlerischen Gestaltung, aber sie sind an der Entstehung von Formproblemen und ihrer Entwicklung in hohem Masse beteiligt. Wenn ein Kunsthistoriker sich nicht darauf beschränkt, den Stilwandel einer Epoche rein deskriptiv darzustellen, sondern untersucht, aus welchen letzten Ursachen, unter welchen Umständen dieser Wandel vor sich ging, so wendet er sich den jenseits der Form liegenden Motiven zu. Damit trübt er auch keineswegs das klare Bild einer Stilgeschichte, solange er sich von den Ergebnissen

der Stilforschung nicht entfernt, noch ihnen Gewalt antut. So sehen wir zum Beispiel dass Dvorák, in seinen Arbeiten die Stilgeschichte durch eine geistesgeschichtliche Deutung des Kunstwerks erweitert. Er lässt sich zwar von stilgeschichtlichen Erwägungen leiten, doch wo diese nicht weiter führen, gewinnt er einen neuen Ansatzpunkt. Während etwa Wölfflin sich damit begnügt in Brueghels Landschaftsbildern von 1564 ein Nachlassen der Symmetrie und einen Übergang von der geschlossenen zur offenen Form festzustellen, geht Dvorák einen Schritt weiter. Mit Argumenten aus der Geistesgeschichte sucht er zu erklären, unter welchen Voraussetzungen dieser Stilwandel vor sich ging. Er legt dar, dass dieser Stilwandel bei dem grossen niederländischen Manieristen das Ergebnis des grossen Wandels der Weltanschauung im europäischen Geistesleben nach der Renaissance ist, eines Wandels in den Anschauungen über Religion und Moral, in Wissenschaft und Politik, in Philosophie und Dichtung.<sup>1</sup> Dieses Beispiel zeigt uns, wie die Geschichte des Stils durch eine Deutung des Inhalts der Kunstwerke ergänzt werden kann. Das Wölfflin selbst dies nicht tat, berechtigt uns nicht, ihn anzugreifen. Er leugnet die Bedeutung der Einzelpersönlichkeit durchaus nicht. Man glaube doch nicht, dass man Wölfflin ernstlich mit Einwänden wie diesen begegnen könne: Das Sehen sei nicht ein mechanischer Akt, sondern seelisch bedingt, und vom Sehen allein könne in der Kunstgeschichte nicht die Rede sein. Dass in jeder neuen Sehform sich ein neuer Inhalt der Welt kristallisiere, und das Sehen den ganzen Menschen umfasse, darüber ist doch kein Wort zu verlieren. Wie gross aber auch in der Kunstgeschichte die Bedeutung solcher, ausserhalb der Kunstform liegenden Motive sein mag, so bleiben diese dennoch jenseits der Grenzen einer deskriptiven Kunstwissenschaft. Für Wölfflin aber bestand keine Nötigung, sich mit ihnen besonders zu befassen. Wölfflin vergleicht gerne seine eigenen Arbeiten mit den sprachgeschichtlichen. Die Dinge liegen nicht völlig gleich. Dennoch aber wird durch diesen Vergleich auf einen richtigen Punkt hingewiesen. Niemand wird behaupten, dass durch sprachgeschichtliche Untersuchungen der literarische Wert einer Dichterpersönlichkeit irgendwie beeinträchtigt wird. Warum sollte also durch Wölfflins Untersuchungen die Würdigung der Künstlerpersönlichkeit zu kurz kom-

---

<sup>1</sup> Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 220 ff. München 1928.

men? Hat man sich aber eine übertriebene Vorstellung von der Rolle der Stilgeschichte innerhalb der Kunstgeschichte zurecht gemacht, so mag man aus ihr zu derartigen kritischen Einwänden gelangen. Wölfflin jedoch hat immer mit unmissverständlicher Deutlichkeit ausgesprochen, was er mit seinen stilgeschichtlichen Arbeiten bezweckte. Er wollte mit den "kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" keineswegs eine neue Kunstgeschichte begründen. Er war lediglich überzeugt davon, die Grundlagen zu einer neuen kunsthistorischen Disziplin, nämlich zu einer Art Formgeschichte, gelegt zu haben, und hoffte, dass mit der Zeit diese Disziplin in der Kunstgeschichte einen ähnlichen Platz erobern würde, wie es schon viel früher der Sprachgeschichte innerhalb der Literaturgeschichte gelungen war.<sup>1</sup>

5

Nachdem versucht wurde, der Stilgeschichte ihren Platz innerhalb der Kunstgeschichte zuzuweisen, sei noch von der Bedeutung gesprochen, die ihr allgemein vom Standpunkt der Geisteswissenschaften aus zukommt. Was die Stilgeschichte der bildenden Kunst für die Kunstgeschichte leistet, könnte in anderen historischen Disziplinen von anderen Form- oder Stilgeschichten in ähnlicher Weise geleistet werden. Kann nicht auch innerhalb der Musikgeschichte und der Literaturgeschichte von einer Stilgeschichte die Rede sein? Diese Fragen sind auf die verschiedenste Weise beantwortet worden. So hat F. Strich in seinem Buche "Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit" nach seinen eigenen Angaben den Versuch gemacht, die Methode Wölfflins auf das Gebiet der Literaturgeschichte zu übertragen.<sup>2</sup> Ähnlich ist C. Sachs der Ansicht, dass man die kunsthistorischen Kategorien auf die Musikgeschichte anwenden könne.<sup>3</sup> Solche Absichten und Ansichten sind aber mit Vorsicht aufzunehmen. Wölfflin hatte seine Kategorien den bildenden Künsten, der Malerei, der Skulptur und der Architektur, entnommen. Die Polaritäten "Linear" und "Malerisch", "Fläche" und "Tiefe" sind nur in der räumlichen Formgebung denkbar und

<sup>1</sup> Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. XI.

<sup>2</sup> 1. Aufl. 1922, 2. Aufl. München 1924.

<sup>3</sup> C. Sachs, Barockmusik, im Jahrb. d. Musikbibl. Peters, 1919, S. 7.

lassen sich nicht einfach auf den zeitlichen Ablauf des Musikwerkes anwenden. Tut man dies, so führt das notgedrungen dazu, dass synaesthetische Analogien und symbolische Andeutungen den schwankenden Grund derartiger Untersuchungen bilden. Wenn C. Sachs zum Beispiel auf dem Gebiete der Musik die Farbigkeit der venetianischen Malerei im Gegensatz zum zeichnerischen Stil der Florentiner mit der polyphonen Instrumentalmusik der Venetianer gegenüber die Monodie der Florentiner Schule gleichstellt, so verkoppelt er Begriffe miteinander, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben und nur durch Analogie oder Symbol zu einander in Beziehung gesetzt werden können. Anders liegt es allerdings mit Wölfflins Begriffspaaren der geschlossenen und offenen Form, der Einheit und Vielheit, der Klarheit und Unklarheit. Hier handelt es sich tatsächlich um Vorstellungsformen, die nicht an die räumliche Bestimmung gebunden sind, und die daher ebenso im Bereiche des Zeitlichen anwendbar sind. Doch auch hier bliebe noch zu untersuchen, ob Begriffe wie Geschlossenheit, Einheit, Klarheit u. s. w. auf das Räumlich-Optische angewandt, dieselbe oder bloss eine analoge Bedeutung haben wie diese Begriffe in Anwendung auf das Zeitlich-Akustische. Für das Sprachlich-Literarische stellt sich das Problem kaum wesentlich anders dar. Es lassen sich verschiedene Einwendungen dagegen erheben, dass F. Strich den Stilgegensatz von Klassik und Romantik durch ein einziges Begriffspaar erfassen zu können glaubt, und zwar durch das der offenen und geschlossenen Form, dessen Vieldeutigkeit geradezu zu einer konstruktiven Stildeutung herausfordert. Tatsächlich haben auch seine Untersuchungen die Konstruktion nirgends vermieden. Aus all dem geht hervor, dass man die Grundbegriffe nicht ohne weiteres auf andere Geschichts-Disciplinen übertragen darf. Deshalb sagt Walzel mit vollem Recht: "Die Kategorien Wölfflins dürfen natürlich nur dann auf das Gebiet der Dichtung übertragen werden, wenn sie Formeigentümlichkeiten bezeichnen, die ebenso der Dichtung wie der Bildkunst zukommen."<sup>1</sup>

Angesichts solcher misslungener Versuche der Übertragung der Wölfflinschen Kategorien auf Literatur- und Musikgeschichte ergibt

---

<sup>1</sup> O. Walzel, Wechselartige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgesch. Begriffe, in den Philos. Vorträgen d. Kant-Gesellsch. N. 15, 1917, S. 57.

sich eine, wie uns scheint, bedeutungsvolle Frage. Wir haben oben gesehen, dass Wölfflins Kategorien Werkzeuge waren, mit denen er einen ganz bestimmten Stilwandel, den von Renaissance zum Barock, begrifflich erfassen konnte. Zur Untersuchung eines anderen Stilwandels hätte es möglicherweise anderer oder zumindest ergänzender Kategorien bedurft. Es fragt sich nun, ob stilgeschichtliche Untersuchungen in Literatur und Musik nicht aus ihrer eigenen Substanz stammende, nennen wir sie arteigene Kategorien aufdecken sollten, anstatt Kategorien aus einem anderen Gebiete, artfremde Kategorien, anwenden zu wollen. Wölfflins Methode und Wölfflins Kategorien sind zwei verschiedene Dinge. Die Methode ist die Aufsuchung der Grundbegriffe oder Kategorien. Die Kategorien sind die Ergebnisse einer solchen Aufsuchung in einem bestimmten Gebiete. Die Übertragung artfremder Kategorien auf Literatur und Musikgeschichte ist ein zweifelhaftes Unternehmen, die Anwendung der Wölfflinschen Methode auf Literatur- und Musikgeschichte ein, wie uns scheint, aussichtsvolles Unternehmen.

Mit dieser Feststellung sind wir aber schon bei der letzten, allgemeinsten Frage angelangt. Gilt nicht das von Literatur- und Musikgeschichte Gesagte von allen historischen Disziplinen, vielleicht sogar von den Geisteswissenschaften im allgemeinen. Sollte nicht in ihnen allen die Anwendung der Wölfflinschen Methode zur Aufdeckung spezifischer, arteigener Kategorien führen, die zu der gedanklichen Erfassung von Kultur und Entwicklung Wesentliches beitragen könnten?