

Rose und Apfel : man sucht nur, was man sehen kann : Versuch einer Neueinschätzung Heinrich Wölfflins

Autor(en): **Weiss, Philipp**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **53 (1996)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169478>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Rose oder Apfel – man sucht nur, was man sehen kann. Versuch einer Neueinschätzung Heinrich Wölfflins

von PHILIPP WEISS

Wölfflin interessiert sich nicht für das Leben der Künstler, für die Funktion der Kunst oder das Auftragswesen, auch nicht für Kunstgewerbe, selten für ikonologische, kaum für kulturhistorische, sicher nicht für sozialhistorische Fragen.

Gleichwohl geht der folgende Aufsatz davon aus, dass Wölfflin zu kostbar sei, um ihn zwar als Klassiker zu ehren, im zweiten Moment aber zugleich mit all den anderen Stilhistorikern in einen Sack zu stecken und dann – sei es als Komplement, sei es als ausschliessende Alternative – an die Seite der Ikonologen zu stellen.

Die Bildkultur

Selten nimmt sich der «Meister des Sehens» eine Arbeit einzeln vor, häufiger schon ein Gesamtwerk, oft jedoch betrachtet er das breite Nebeneinander einer Zeit oder auch das Nacheinander im Lauf der Zeiten. Wölfflin entfaltet seine Analysetätigkeit im Blick auf die Gruppe, fast möchte man sagen: auf das Ganze. Das Ganze und dessen Zusammenhang besetzen auch im Einzelwerk sein Interesse.

Nicht ein Motiv, eine Form, ein Lichtfleck darf sich selbstgerecht in den Vordergrund der Aufmerksamkeit des Analytikers schieben, sondern das Zusammenspiel, die Fügung sich gegenseitig (aller)erst definierender und individuierender Elemente soll begriffen werden. «Das Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Ganzen»¹. Gegenüber dem Mikroskop empfiehlt Wölfflin die Vogelperspektive.

Um den Zusammenhang der vielen Elemente des einzelnen Werkes zu verstehen, müssen auch die vielen benachbarten Werke konsultiert werden. So öffnet sich die Perspektive auf etwas, das man Bildkultur nennen könnte. Als das Gemeinsame dieser Bildkultur treten gewisse Regelmässigkeiten hervor. Sie betreffen die Art und Weise, wie Einschnitte gemacht werden, Objekte gruppiert werden, der Blick gelenkt wird.

Der Vergleich

Der Empirist Wölfflin versucht sich in der Erfahrung an den Gegenständen. Es ist der Vergleich oder die gegenseitige Abschätzung, in der Wölfflin zu seinen vielbewunder-

ten Charakterisierungen findet. Im Dienste eines induktiven Programmes soll der Vergleich zu den allgemeinen Merkmalen der Bildkultur führen. Viele Merkmale, die in der Einzelbetrachtung vielleicht verlorengingen, treten überhaupt erst in der vergleichenden Abschätzung mit anderen Objekten heraus. Wie auch die frühen Ikonologen bedient sich der Formanalytiker in der vortragenden Erörterung des Repräsentationsdispositivs der zwei Diaprojektoren, was auch heute noch in der Kunstgeschichte – oft fragt sich, warum – üblich ist. Die Charakterisierungen der vergleichenden Untersuchung antworten auf Fragestellungen, die sich im Laufe der Analyse ergeben. Dabei ist die vergleichende Beschreibung vor allem eine Lagebestimmung, eine Klärung des Zueinander der Objekte. Bei Wölfflin scheint ein jedes Kunstwerk in ein dichtes Netz von Nachbarn gehüllt.

Wölfflin selbst hat sich nicht ausführlich über sein Verfahren der vergleichenden Beschreibung ausgelassen, gleichwohl gibt es Anzeichen für Anregungen aus dem Bereich der Literaturwissenschaften².

In der Euphorie der Empirie äussert der Kunsthistoriker einmal: «Die Beschreibung ist die Erklärung»³. Es erweist sich jedoch schnell, dass Wölfflins schweifender Blick nicht allein Werke gegeneinander abschattet und dabei die Neutralität eines Echolots beanspruchen dürfte, sondern dieser Blick selbst wird bereits von bestimmten, der Formästhetik der Renaissance zugeschriebenen Normen⁴ gerastert. Diese markieren auch die Tiefenschärfe der Untersuchung, die bis zur Frührenaissance zurückreicht und in der anderen Richtung das Barock zu erfassen vermag. Allerdings bewahren die Normen heuristische Elastizität; ein zuweilen undeutlich geschiedenes Hin und Her vom Befund der vergleichenden Analyse zum Analyseinstrument ist zu verfolgen.

Neben der Norm der Renaissance gewinnt die Analyse einen zweiten permanenten Fixpunkt im Verständnis der Kunst als einer Disziplin abbildender Darstellung, die Gegenstände äusserer Provenienz in eine Form und Ordnung bringt, fast so, wie eine Wissenschaft das mit ihren Gegenständen tut.⁵

Selbst an der historischen Schwelle zu einer Kunst der Abstraktion interessiert sich Wölfflin für Linien, Formen, Farben, Helligkeiten vor allem, insofern diese eine Funktion der räumlichen Organisation von Objekten wahrnehmen.

Der Nachvollzug

Wölfflin betont häufig die Wichtigkeit des Nachvollzugs: In historischer Folge Winkelmanns⁶ plädiert auch er für das «Alles-immer-wieder-selbst-Sehen». Dieser autopsistische Impetus geht davon aus, dass von einer Disziplin nichts gesagt werden könne, wenn man sie nicht in gewisser Weise selbst betreibt – und sei es nachvollziehend. Dafür sprechen nicht nur Wölfflins schliesslich aufgegebenen Wünsche, bildkünstlerisch tätig zu werden, sondern auch seine Reformpläne für das kunsthistorische Studium: Zeichenunterricht und Beschreibungsübungen⁷.

Es ist kolportiert, wie masslos Wölfflins Genauigkeitsstreben enttäuscht wurde, als im zu seiner Zeit ungewöhnlichen Experiment der Studentenbeteiligung der Aufgerufene bei der Bildbeschreibung Quer- und Hochformat verwechselte.

Der Eklektizismus

Aber Wölfflin hat sich nicht nur mimetisch-anschmiegend verhalten, war nicht allein objektverhafteter Beobachter, sondern er hat jenseits der Werkbesprechungen zu allgemeinen Formulierungen gefunden, hat die wichtigsten Prämissen, die Ordnungsstrukturen und Regeln der Bildproduktion artikulieren können. Er hat das formale Gebäude, das die Werke einer Epoche konstituiert, entfalten können.

Dabei verhilft ihm ein breiter Eklektizismus zur Artikulation. Manche Fäden seines Theoriegewebes sind zeitgenössisch, viele älter. Die zu pragmatischen Zwecken vereinfachte Einfühlungspsychologie, ein durch den Bildhauer Adolf von Hildebrand vermittelter Kant, der antipholologische, formanalytische Archäologe Heinrich Brunn, Burckhardt als Kunstkenner und Historiker weitgespannter «Aufgaben», der Goethe der Italienreise, der Idylldichter und Maler Salomon Gessner, die neue Disziplin der Literaturhistorik und viele andere Elemente sind ineinandergewebt. Oft werden von Wölfflin durchaus gegenstrebige Theoreme zu gesteigerter, gleichsam gestaffelter Überzeugungskraft für dieselben Zwecke in Dienst genommen⁸.

Das ist kein bewusst kontrollierter und methodisch reflektierter Eklektizismus, wie ihn etwa der Lebensphilosoph Georg Simmel⁹ (und später in Sachen Wissenschaftsgeschichte Gaston Bachelard¹⁰) propagiert hat. Wölfflins Eklektizismus ist skrupelbeladen und entgegen der klassisch ruhigen Disposition seiner Texte oft ungeschlachtet, denn er muss den Empfindlichkeiten des feinen Beobachters angepasst werden. Die Theorie kommt bei Wölfflin im eklektischen Rückgriff oft erst nach den «Entdeckungen» seiner Formanalysen, um sie, gleichsam in zweiter Instanz, zu rationalisieren. Die zahlreichen «nachgereichten» Erläuterungen zu seinem Hauptwerk «Kunsthistorische Grundbegriffe» (in Form von neuen Vorwörtern, einer beigefügten «Revision» und Artikeln) zeigen, wie sich

Wölfflin seines Verfahrens und der theoretischen Implikationen zunehmend bewusst wird.

Gegenstand als Prätext

Die Konzentration auf die gemeinsame Bildkultur lässt Wölfflin eine gewisse Indifferenz bezüglich der Darstellungsgegenstände üben. Der Malerdichter Gessner¹¹ eröffnet ihm, dass nicht das Naturvorbild, sondern die Bildschöpfungen anderer Künstler leitend für die Auffassungsweise des Malers sind. Die Art und Weise der malerischen Zurichtung gerät in den Brennpunkt der Untersuchung, und Wölfflin verwirft den unmittelbaren Appetit mancher Kunsthistoriker auf den Darstellungsgegenstand als vorwissenschaftlich. Die zur Darstellung gebrachten Gegenstände werden zu Objektivierungen einer bildschöpferischen Praktik. Ein und derselbe natürliche Gegenstand kann als Vorwurf der verschiedensten Objektivierungen dienen, ein und dieselbe Bildpraktik kann sich auf die unterschiedlichsten Gegenstände beziehen.

Eine Gruppierung von Menschen oder von Säulen – in der Kunst ist es die Darstellungsform, die sie als verwandt oder fremd erweist, nicht ihre Rolle im lebensweltlichen Zusammenhang. Die Dinge der Gegenstandswelt verlieren als Vorwurf ihre ehemalige Festigkeit und Bedeutsamkeit, sie sind – die Übertragung sei erlaubt – blosser Prätext, aus welchem alle möglichen Virtualitäten realisiert werden können.

Die im Bild erzeugten Objekte leiten sich also vor allem aus der Zurichtungsweise des Malers ab, sie sind als Korrelate der malerischen Praktik zu bestimmen: «*der Inhalt der Welt kristallisiert sich für die Anschauung nicht in einer gleichbleibenden Form*»¹² und: «*In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt*»¹³ oder, knapper: «*man sieht nicht nur anders, man sieht auch Anderes*»¹⁴.

Es ist auffällig, dass sich Wölfflin mit diesem Verständnis der künstlerischen Tätigkeit mit den Überlegungen zeitgenössischer Naturwissenschaftler berührt, die das Verhältnis von wissenschaftlichem Gegenstand einerseits und Hypothese oder Analyseform andererseits gewissermassen auf den Kopf stellen¹⁵. Je nach Untersuchungsinstrument und Betrachtungsweise verändert sich der Gegenstand, er verliert die quasi-natürliche Evidenz und Festigkeit, die ihm in der Alltagserfahrung zugeschrieben wird, und so richten die Naturwissenschaften ihr Interesse vermehrt auf die Organisation ihrer Untersuchungsmethoden.

Die Wirkung von Bild auf Bild

Wölfflin ist nicht nur dem künstlerischen Vorwurf gegenüber indifferenter geworden, er ist es auf gewisse Weise auch gegenüber dem Schöpfer. Die Bildschöpfungen sind einer weitgehend verbindlichen Bildkultur verpflichtet, und Wölfflin folgt nicht der expressivistischen Linie Subjekt-Welterfahrung-Ausdruck. Er ist als Historiker inso-

fern Positivist, als er sich der Spekulationen über Künstlerbegehren enthält und allein die Bildproduktionen zum Ausgangspunkt der Analyse nimmt. Diese Produktionen werden «wörtlich» genommen. Wölfflin supponiert keine zugrundeliegenden Absichten oder hintergründigen Bedeutungen. Entsprechend konstatiert er in der Stilgeschichte eine «*Wirkung von Bild auf Bild*». Das Künstlersubjekt erscheint dabei eher als eine der Bildkultur anhängige Instanz denn als ihre erste Ursache.

Das historische Apriori

Wölfflins Untersuchungen ergeben den Befund historisch allmählich veränderlicher, aber zu ihrem Zeitpunkt bindender Gesetze der Bildschöpfung, die Wölfflin zusammenfassend «Bildform» nennt. In Übernahme des Wortgebrauchs französischer Wissenschaftshistoriker könnte man von Episteme reden – wenn dieses Wort auch für den Bereich der Anschauung gelten kann: «*Die Anschauung ist ... eine lebendige Auffassungskraft, die ihre eigene Geschichte hat ...*»¹⁶

Um die historisch wechselnden Regelformationen der Bildproduktionen zu bezeichnen, bedient sich Wölfflin je nach Zusammenhang und methodischer Referenz auch anderer Begriffe als desjenigen der Bildform: *Darstellungsform, Vorstellungsform, optische Grundlage, optischer Nenner, Grammatik, Anschauungsform*.

Wölfflin hat sich – vielleicht auch wegen seiner Konzentration auf Fragen der Raumdarstellung – dabei selbst ausdrücklich auf Kant bezogen: Die Bildform hat, wie die Kantschen Formen der Anschauung Raum und Zeit, den Status eines Apriori. Das heisst, es gibt Formen der künstlerischen Darstellungsweise, die zu ihrer Zeit gewissermassen unhintergebar sind. Die Bildform unterscheidet sich allerdings von den Kantschen Apriori durch ihre historische Veränderlichkeit. Die apriorischen Bedingungen, gemäss denen die Welt des Sichtbaren organisiert wird, sind also die jeweiligen wirklichen, das heisst historischen Bedingungen, nicht wie bei Kant Bedingungen jeder möglichen Erfahrung. Wie aber soll ein historisch veränderliches Apriori denkbar und der Analyse zugänglich sein?

Die Bildformen von Renaissance und Barock umschreibt Wölfflin mit den bekannten «*Grundbegriffen*». Diese bezeichnet er als nach Kantscher Denkart bloss «*aufgegraffte*»¹⁷ Begriffe. Damit entsprechen sie nicht den Kantschen Bedingungen reiner Verstandesbegriffe, die vor jeder Erfahrung liegen und aus einem gemeinschaftlichen Prinzip ableitbar sein müssen. Das synthetisierende Vermögen des Verstandes und die Anschauungsformen, die bei Kant dem wahrnehmenden Subjekt zugeordnet sind, werden bei Wölfflin gewissermassen versetzt in eine Kultur bildkünstlerischer Zurichtung des Sichtbaren, die bestimmte Bildformen ausbildet. Das historische Apriori im Sinne Wölfflins muss also aus den Kunstwerken einer Epoche jeweils selbst herausgeschält werden, es kann nicht als beständige überhistorische Form vorausgesetzt werden. Der Einzelne

ist der Bildform der Kultur, in die er hineinwächst, verpflichtet, der Historiker muss sich mühsam vergleichend in die Bildform anderer Epochen einsehen.

Schon in seiner Dissertationsschrift¹⁸ bezieht sich Wölfflin in einem ganz anderen Kontext einmal auf den Kant der Kritik der reinen Vernunft. Er interessiert sich bei seinen Bemerkungen über das Kapitel «Architektonik der reinen Vernunft» weniger für die Erkenntnis(möglichkeiten) reiner Vernunft als für ihre «Architektonik», das heisst für die Art und Weise ihrer internen Gliederung oder Organisation. Deren Zweck und Form ist bei Kant als Einheit von Teilen durch eine Idee bestimmt. Diese Architektonik vergleicht Kant auch der Gliederung des tierischen Körpers, und genau in diesen Vergleich hakt Wölfflin ein. Er möchte auch das Kunstwerk als ein organisch gegliedertes Gebilde (und zur Dissertationszeit noch als «Ausdruckskörper») betrachtet wissen. Natürlich steht er mit diesem Verständnis in einer langen und vielfältigen Tradition.

Die Bestimmung des Kunstwerks als Organismus kann uns im Zusammenhang mit der Frage eines historisch veränderlichen Apriori noch einmal zu Kant führen, diesmal zum 2. Teil aus der Kritik der Urteilskraft, betitelt «Kritik der teleologischen Urteilskraft». Generell identifiziert Kant die Möglichkeitsbedingungen der Physik mit den transzendentalen Bedingungen der Erkenntnis – dabei gilt: Die apriorischen Formen der Anschauung sind auch die Formen des Angeschauten. Diese Identifizierung findet ihre Grenze jedoch in der Kritik der teleologischen Urteilskraft. Danach kann es keine Biologie geben, die im Kanon der Wissenschaften einen der Physik vergleichbaren Status beanspruchen dürfte, da Organismen nach Kant Ganzheiten sind, deren analytische Zerlegung und kausale Erklärung unter einer ihnen jeweils eigenen Idee der Zweckmässigkeit stehen muss. Die Möglichkeitsbedingung einer Wissenschaft von den Organismen muss also in den Organismen selbst gesucht werden – sie liegt nicht im Wissenschaftler.

Wäre es zutreffend, zu sagen, dass Wölfflin Kunstwerke analysiert, wie die Biologen nach Kant die Organismen studieren könnten? Ist er der Meinung, dass die Strukturen und Gesetze der Form, die er entziffern möchte, ganz allein im Kunstwerk realisiert worden sind? Bemüht er sich deswegen darum, die Kunstwerke als Ganzheiten, als Zusammenhang zu verstehen, deren Einheit unter einer ihnen innewohnenden «Idee» gedacht werden müsste? All dies vorausgesetzt, wäre es verständlich, warum er allein im abschattenden Vergleich verwandter Objekte das Verfahren zur Erkenntnis und Rekonstruktion der Regeln ihrer Gliederung, also ihrer Bildform, sieht. Offen bleibt jedoch noch, wieso Wölfflin diese Bildform als ein Apriori betrachten kann.

Fülle und Einschränkung

«*Man hat wohl immer so gesehen, wie man sehen wollte*»¹⁹, gibt Wölfflin auf Einwände, einem der Willens- und Wahlfreiheit des Individuums feindlichen Mechanismus der

Geschichte zu huldigen, zu. Aber zugleich beharrt er: «*Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich*»²⁰. Unerschöpfliche Fülle also auf der einen Seite und deutliche Einschränkung auf der anderen – wie ist das möglich? Es ist sicher viel von Wölfflin verstanden, wenn es gelingt, diese beiden Äusserungen zusammenzudenken.

Wölfflin konstatiert einerseits eine Beschränkung: «*Als Raffael die Komposition für die Villa Farnesina entwarf, gab es für ihn gar keine andere Denkmöglichkeit, als dass die Figuren in «geschlossener» Form die Flächen zu füllen hätten.*»²¹. Statt also freie Wahl zu haben, befindet sich der Künstler in einem Raum der Knappheit. Aber eigentümlicherweise ist er sich der engen Grenzen nicht bewusst: «*Ein Ruysdael aber hat bei seinen Kompositionen um diesen Begriff (hier der «offenen» Form, Anm. des Verfassers) gewiss am wenigsten sich bekümmert: es war für ihn das Selbstverständliche.*»²²

Anders als der Künstler kämpft der Historiker Wölfflin gegen diese unbekümmerte Selbstverständlichkeit, die auch ein Nichtwissen, eine Ignoranz ist – Ignoranz etwa des zeitgenössischen Publikums, das dazu tendiert, die «Seheinstellung» der eigenen Epoche auf andere Epochen zu übertragen. Dieses Publikum ist auch der Gegenstand der folgenden Vermittlungsanstrengung in Wölfflins kleinem Bändchen «Das Erklären von Kunstwerken»: «*Der Erklärer wird vor allem für die richtige Gesamteinstellung zu sorgen haben. Aber auch zum Verstehen der geistigen Inhalte, mit denen der Laie allein fertig werden zu können glaubt, gehört eine bestimmte Einstellung. Das voraussetzungslose Fragen: 'Was machen mir, dem Menschen des 20. Jhs., diese Figuren für einen Eindruck?' führt in die Irre.*»²³

Gerade wegen der engen Grenzen historischer «Einstellungen» sind Wölfflin als Formanalytiker die zeitgenössischen historistischen Versuche, die Versatzstücke verschiedenster Epochen in einem Akkord zu symphonischer Wirkung zu vereinen, ein Greuel. Ihm scheinen die Stile einander fundamental fremd, und sie erweisen sich im gegenseitigen Kontakt als äusserst spröde.

Wenn die optische Einstellung einer Epoche also auf gewisse Weise eingeschränkt ist, so scheint sie den Zeitgenossen doch als derart selbstverständlich, dass diese sich ohne Zögern in der Vollkommenheit und Unbegrenztheit des sichtbaren Daseins wähnen. Vielleicht hilft eine Formulierung des Aphoristikers Nietzsche hier zur Synthese der Ausgangssätze: «*Man hört nur die Fragen, auf welche man im Stande ist, eine Antwort zu finden.*»²⁴ Und tatsächlich können wir auch bei Wölfflin – nicht ganz so gedrängt, nicht ganz so sicher – lesen: «*Es ist wahr, man sieht nur, was man sucht, aber man sucht auch nur, was man sehen kann.*»²⁵

Dass es also so etwas wie ein historisch veränderliches Apriori geben kann, hängt auch mit dieser Eigenheit der Menschen zusammen, die engen, historisch wechselnden Grenzen zu ignorieren, innerhalb derer sich ihre Wahrnehmungen und Produktionen bewegen²⁶. Im Bereich der künstlerisch organisierten Sichtbarkeiten können mit Wölfflin also historisch wechselnde Selbstverständlichkeiten oder Evidenzen konstatiert werden.

Abstrakte Rekonstruktion

Die unmittelbare Wahrnehmung und Deutung von Kunstwerken der Vergangenheit tendiert dazu, die eigene, eng beschränkte Einstellung einfach zu übertragen – und so die ganze Geschichte gleich zu machen. Aber es geht darum, zu verstehen, dass die Kunstwerke Objektivierungen von historisch wechselnden «Seheinstellungen» oder Darstellungskonventionen sind, die unsere heutige Wahrnehmung nicht unmittelbar fassen kann und die daher erst zu rekonstruieren sind. Diese Rekonstruktion erstellt weder Anekdoten von Künstlerleben²⁷ noch Stimmungsbilder von Epochen²⁸, sie ist von grosser Abstraktheit. Dem ersten Eindruck eines Kunstwerkes muss der Kunsthistoriker widersprechen, er sucht sich diesem – auch mit einer gewissen Selbstironie – zu entfremden, Distanz zu schaffen. Im ausgedehnten Vergleich mit gleichzeitigen und benachbarten Werken bemüht er sich um die Erstellung der Regeln, nach denen die Künstler einer Epoche ihre Arbeiten organisieren.

Kein Strukturalist

Einige Eigenheiten der Wölfflinschen Vorgehensweise legen den Vergleich mit dem Strukturalismus nahe²⁹; eine gewisse Konzentration auf die synchronische Ebene, der Blick auf das Ganze des Regelsystems ... Aber genau betrachtet bedient sich Wölfflin nicht eines einzigen Instruments der strukturalistischen Analyse. Das fängt damit an, dass Wölfflin nicht etwa die möglichen Elemente eines Artikulationssystems isoliert, die nach Oppositions- oder Substitutionsverhältnissen untersucht werden könnten, um daher auf das Ganze der Struktur zu schliessen. Wölfflin kennt keine diskreten Elemente. Grundlegender als das Element ist bei Wölfflin der Kontext. Sein Verfahren ist holistisch orientiert. Es gibt keine Elemente ausser den im Kontext erscheinenden, und sie werden auch in diesem Kontext erst identifiziert und individuiert: «*... das System der sich gegenseitig stützenden und steigernden Töne ..., wie diese Elemente ... sich gegenseitig bedingen ...*»³⁰. Die Rekonstruktion eines Kontextes schliesslich ist – anders als im Strukturalismus – auf den Vergleich mit angrenzenden Kontexten angewiesen.

Wölfflins Arbeit besteht darin, zu formulieren, nach welchen Regeln die künstlerische Darstellung verfährt. Welche Grenzen zieht sie, welche Gruppierungen oder Konzentrationen organisiert sie, welche Streuungen oder Reihen stellt sie her und welche Optionen sind legitim. Werden die Bildgegenstände deutlich umrissen ohne Überschneidungen in Flächenschichten eingetragen, die die Tiefenschritte skandieren (Renaissance) oder werden sie zu schwer differenzierbaren Massen mit «atmender» Bewegungstendenz zusammengefasst (Barock)?

Wölfflin rekonstruiert die Bildformen unterschiedlicher Epochen – vor allem von Renaissance und Barock –, aber er macht sich auch Gedanken über die historische Entwicklung dieser Formen. An vielen Textstellen vernehmen wir dabei das monotone und altbekannte Lied, dessen Sänger schon Winckelmann und viele andere waren: Die Kunst entwickle sich wie ein pflanzlicher Organismus. Ausgehend von wenigen und zunächst grob verbundenen Formen entfalte sie sich im teleologischen Fortschritt zu komplexerer Organisation, oder – metaphorisch gesprochen – zur Blüte, deren Verwelken zu den bizarren Formen von Manierismus und Barock führt. Dieses Gesetz, so wird angenommen, gelte im Grunde für jeden Stil.

Aber es gibt bei Wölfflin auch eine Reihe andersgerichteter Äusserungen: Danach sind Renaissance und Barock – wengleich im unumkehrbaren Entwicklungsgang verbunden – zwei fundamental unterschiedliche Stile.

Versuchen wir zunächst eine metaphorische Umschreibung der Entwicklungsweise. Orientiert an den Arbeiten seiner Künstlerkollegen organisiert ein Künstler seine Werke. In der *«Wirkung von Bild auf Bild»* verfestigen sich verbindliche Bildformen. Die vielen einzelnen künstlerischen Artikulationen sinken zu einer Art Sediment mit einem definierbaren Profil herab. Eine Neuerung, eine Veränderung der Darstellungsform wird dann traditionsbildend, wenn sie im Profil dieses Sediments Halt findet. So ändert sich ganz allmählich die Bildform. Offenbar geben bei diesem Vorgang nicht nur die Spitzen des Profils Halt für neue Artikulationen, sondern auch die Lücken und Eintiefungen. Die Merkmale und Tendenzen einer Darstellungsform können also im Laufe der Geschichte bestehen bleiben oder auch Steigerungen erfahren, aber sie mögen durch ihre Leerstellen auch völlig neuen Merkmalen Raum und Stütze geben. Es ist also von einer langsamen Entwicklung bis zu Veränderungen, deren Abruptheit einen historischen Zusammenhang auszuschliessen scheint, alles möglich.

Eine Konkretisierung des Bildes ist hier angebracht. Betrachten wir die bekannten Wölfflinschen Grundbegriffe. Anhand von fünf Begriffspaaren charakterisiert Wölfflin die Bildformen von Renaissance und Barock in vergleichender Abschattung. Die Formen werden vor allem in Hinsicht auf die Raumverhältnisse, die sie produzieren, erläutert. Der deutlichen Klärung der räumlichen Verhältnisse differenzierbarer Objekte, die die Darstellungsform der Renaissance leistet, folgt die *«reizvolle Verunklärung»* der räumlichen Verhältnisse im Barock (Bewegungsten-

denzen, Überdeckungen, Randauflösungen). Nun ist die barocke Form nicht denkbar ohne ihren historischen Vorläufer Renaissance, denn zur *«reizvollen Verunklärung»* der Raumverhältnisse bedarf es der historisch vorangehenden Klärung. Aber Renaissance und Barock nach Wölfflinscher Analyse lassen sich gleichwohl nicht in Termini der Steigerung, des Fortschritts, ja nicht einmal der Antithese denken: *«Der Barock ist weder ein Niedergang, noch eine Höherführung der klassischen, er ist eine generell andere Kunst.»*³¹

Der um Vermittlung bemühte Kunsthistoriker Wölfflin hat ihr Verhältnis auch einmal erläutern wollen, indem er gerade auf das Muster floralen Wachstums rekurriert, das doch traditionell der Erklärung des teleologischen Entwicklungsmodells dient: es gehe darum, sich bewusst zu machen, so sagt er, *«...wie willkürlich es (ist), zu sagen, der Rosenstrauch erlebe seine Höhe in der Bildung der Blüte und der Apfelbaum in der Bildung der Frucht.»*³²

Sicher hat die Wölfflinsche Konzeption der historischen Entwicklungsmodalitäten der Stile nicht die prophetische und fortschrittoptimistische Potenz des bekannten Entfaltungsmusters, aber vielleicht ist sie der Arbeit eines Historikers und der Vielfalt der Historie angemessener.

Schluss

Leider ist der Kunsthistoriker Wölfflin zum Scholastiker gemacht worden: Generationen von Kunstgeschichtsstudenten sollten seine Grundbegriffe auswendig und anzuwenden lernen. Unausgesprochener Hintergrund dieser Praktik war immer die Ansicht, sowohl die Analysebefunde als auch die Methode seien untrennbar mit der Stilanalyse verbunden.

Wie wäre es aber, wenn man anfinge zu überlegen, ob es so etwas wie ein historisch veränderliches Apriori, sagen wir knapper: eine Form der Ikonographie geben, eine Form der Verknüpfung von Text und Bild, ob es eine Form der Funktion, eine Form des Auftragswesens geben könne...

Nun bleibt die Frage offen, wie es um das Miteinander dieser Bereiche bestellt ist – wäre es beispielsweise möglich, dass der Art und Weise, wie Objekte im Anschaulichen definiert, ausgewählt und gruppiert, kurz: produziert werden (Bildform), auch eine Weise der sprachlichen Bezeichnung, ihrer Auswahl und Gruppierung entspricht? Selbstverständlich bleibt dabei die weitergehende Frage, wie eine solche mutmassliche Entsprechung ausgebildet sein könnte und wie ihre Pole interagieren.

ANMERKUNGEN

- ¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken* (= *Bibliothek der Kunstgeschichte*, Hrsg. HANS TIETZE, Bd. 1), Leipzig 1921, S. 5.
- ² HEINRICH WÖLFFLIN, Nachlass im Basler Archiv der Universitätsbibliothek, IV 1366 (Brief des Philologen Eduard Wölfflin an seinen Sohn Heinrich mit der Empfehlung der Methode des ausgedehnten Vergleichs zum Herausarbeiten allgemeiner Merkmale). Vgl. ebendort den Entwurf HEINRICH WÖLFFLINS, *Grundsätze einer vergleichenden Kunstgeschichte*, Nachlass, Notizbuch 9, S. 46. Wölfflin orientiert sich dabei an A. H. SAYCE, *The Principles of Comparative Philology*, London 1874.
- ³ HEINRICH WÖLFFLIN (vgl. Anmerkung 2), Notizheft 38, S. 115.
- ⁴ Vor allem in Auseinandersetzung mit dem Goethe der Italienreise entwickelt Wölfflin seine auf die Renaissance projizierte Ästhetik des Klassischen, die, im Ganzen recht typisch für seine Zeit, eine sehr technische, auf die Form bezogene Bedeutung erhält. Siehe etwa HEINRICH WÖLFFLIN, *Goethes italienische Reise*, Festvortrag in: Jahrbuch der Goethegesellschaft 12, Weimar 1926, S. 324–337. – HEINRICH WÖLFFLIN, *Die Schönheit des Klassischen, Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, S. 28–30. – HEINRICH WÖLFFLIN, *Goethes italienische Reise und der Begriff der klassischen Kunst*, in: *Kunstchronik*, Oktober 1923, S. 817–820. Auch auf den von Alberti gebrauchten Begriff «concinntas», den er als Bestimmung der Schönheit als eines harmonischen Zusammenschlusses der Einzelteile zu einem Ganzen übersetzt, rekurriert Wölfflin verschiedentlich, zuerst in: *Renaissance und Barock*, Leipzig 1986, S. 74–76 (Originalausgabe München 1888).
- ⁵ Dabei ist vor allem Wölfflins Freund, der klassizistische Bildhauer und Theoretiker Adolf von Hildebrand (ADOLF VON HILDEBRAND, *Das Problem der Form*, Strassburg 1893) leitend. Dieser versteht die Kunst in Anlehnung an seinen theoretischen Mentor Conrad Fiedler als diejenige Disziplin, die die Dinge für den Augensinn zurechtet, und das heisst hier vor allem: auf rein anschauliche Weise deren Raumzusammenhang klärt. Fiedler propagierte, es sei an der Zeit, das vernachlässigte Vermögen der Anschauung ähnlich auszuarbeiten, wie das Vermögen begrifflichen Denkens durch die Philosophie bereits entwickelt wurde. Dabei spielt die Kunst als produktive Instanz der Anschauung eine wichtige Rolle.
- ⁶ Vgl. Johann Joachim Winckelmanns Brief an Dieterich vom 1.6.1756, in: JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Briefe*, Hrsg. WALTER REHM, Berlin 1952, S. 226. – Brief an Brünau vom 7.7.1756, in: *Briefe*, Berlin 1952, S. 232. – JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1972, S. 288.
- ⁷ Vgl. HEINRICH WÖLFFLIN, *Über Galeriekataloge*, in: *Kunst und Künstler* 6, Berlin 1907, S. 51–54. – *Über kunsthistorische Verbiidung*, in: *Die neue Rundschau* 20, Berlin 1909, S. 572–576. – *Über das Zeichnen*, in: *Der Zeitgeist* Nr. 41, Beilage zum Berliner Tageblatt vom 10.10. 1910.
- ⁸ MEINHOLD LURZ, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*, München 1986. Diese Arbeit enthält viele interessante Details, wenngleich die Rückführung der ganzen Theorie Wölfflins auf die Prämissen der Einfühlungspsychologie eine grobe Vereinfachung bedeutet. Lurz bemüht sich in Einzelanalysen oft, die mangelhafte Konsistenz der eklektischen Theoriegebilde Wölfflins zu kritisieren. Ich denke, dass ein solches Verfahren nicht die Leistungen Wölfflins erfassen kann.
- ⁹ GEORG SIMMEL, *Philosophische Kultur*, Berlin 1983, S. 19–23 (Originalausgabe Potsdam 1923).
- ¹⁰ GASTON BACHELARD, *La philosophie du Non*, Paris 1940, S. 10–13. Bachelard spricht hier von einem zulässigen Eklektizismus der Mittel in einer Philosophie der Naturwissenschaften.
- ¹¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Salomon Gessner*, Frauenfeld 1889.
- ¹² HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel 1960, S. 261 (Originalausgabe 1915).
- ¹³ HEINRICH WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken* (vgl. Anm. 1), S. 15.
- ¹⁴ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 276.
- ¹⁵ Vgl. GASTON BACHELARD, *Epistemologie, Ausgewählte Texte*, Frankfurt 1974, S. 16–19.
- ¹⁶ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 261. Vgl. WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Werkausgabe, Frankfurt/M 1980, Bd. 2, S. 478 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit): «Innerhalb grosser geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.»
- ¹⁷ Anders als mit dem Gebrauch des Begriffs der Anschauungsform, der auf Kants Erörterung der «reinen Form sinnlicher Anschauung» im ersten Teil der *Kritik der reinen Vernunft*, betitelt «Die transzendente Ästhetik», verweist, zielt Wölfflin mit dem Ausdruck «Grundbegriffe» offensichtlich auf die «reinen Verstandesbegriffe» oder «Kategorien», die in der «Transzendentalen Analytik», einem folgenden Kapitel, verhandelt werden: HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 262: «Nach seiner Breite ist der ganze Prozess des Vorstellungswandels (von Renaissance bis Barock, Anm. des Verfassers) fünf Begriffspaaren unterstellt worden. Man kann sie Kategorien der Anschauung nennen, ohne Gefahren der Verwechslung mit den Kantschen Kategorien. Obgleich sie offenbar eine gleichlaufende Tendenz haben, sind sie doch nicht aus einem Prinzip abgeleitet. (Für eine Kantsche Denkart müssten sie als bloss 'aufgerafft' erscheinen.) Es ist möglich, dass noch andere Kategorien sich aufstellen lassen – sie sind mir nicht erkennbar geworden –, und die hier gegebenen sind nicht so unter sich verwandt, dass sie in teilweise anderer Kombination undenkbar wären.»
- Vgl. IMMANUEL KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 3 der Werkausgabe, Hrsg. WILHELM WEISSCHÄDEL, Frankfurt 1974, S. 119 (Transzendente Analytik, Von den Verstandesbegriffen): «Dies ist nun die Verzeichnung aller ursprünglich reinen Begriffe der Synthesis, die der Verstand a priori in sich enthält, und um deren Willen er auch nur ein reiner Verstand ist; indem er durch sie allein etwas bei dem Mannigfaltigen der Anschauung verstehen, d.i. ein Objekt derselben denken kann. Diese Einteilung ist systematisch aus einem gemeinschaftlichen Prinzip, nämlich dem Vermögen zu urteilen (welches eben so viel ist, als das Vermögen zu denken) erzeugt und nicht rhapsodisch, aus einer auf gut Glück unternommenen Aufsuchung reiner Begriffe, von deren Vollzähligkeit man niemals gewiss sein kann, da sie nur durch Induktion geschlossen wird, ohne zu gedenken, dass man noch auf die letztere Art niemals einsieht, warum denn gerade diese und nicht andere Begriffe dem reinen Verstande beiwohnen. Es war eines scharfsinnigen Mannes würdiger Anschlag des Aristoteles, diese Grundbegriffe aufzusuchen. Da er aber kein Principium hatte, so raffte er sie auf, wie sie ihm aufstiessen, und trieb deren zuerst zehn auf, die er Kategorien (Prädikamente) nannte.»
- Wir haben hier einmal ein Musterbeispiel für einen abschattenden Vergleich Wölfflins, der ausnahmsweise nicht Kunstwerken, sondern der Theorie gilt. Einerseits nähert Wölfflin seine Grundbegriffe den reinen Verstandesbegriffen oder

- Kategorien Kants an – so als ob auch jene erst dem Mannigfaltigen der Anschauung synthetisierend Objektcharakter geben könnten (eine unerhörte Aufwertung der künstlerischen Produktivität) –, andererseits stellt er seine Anstrengungen im Gebiet der Kunstwissenschaft bescheiden auf einen Rang mit den bloss propädeutischen und noch irrenden Versuchen Aristoteles, auf die Kant hinweist.
- ¹⁸ HEINRICH WÖLFFLIN, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.
- ¹⁹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 279.
- ²⁰ HEINRICH WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken* (vgl. Anm. 1), S. 15.
- ²¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 263.
- ²² HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 277.
- ²³ HEINRICH WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken* (vgl. Anm. 1), S. 24.
- ²⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig 1906, S. 217 (Nr. 196, Die Grenze unseres Gehörsinnes), vgl. auch: GILLES DELEUZE, *Différence et Répétition*, Paris 1968, S. 205.
- ²⁵ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 265.
- ²⁶ Vgl. PIERRE BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1977, S. 159–201 (Kapitel 5, Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung). Bourdieu nimmt an, dass die Wahrnehmungsgrenzen eng sind, ferner dass die Wahrnehmungen als evident erscheinen und ihre Voraussetzungen ignorieren lassen, so wie eine Brille sehen macht, aber gleichwohl, auf der Nase sitzend, zumeist nicht wahrgenommen wird, ja sogar zuweilen gesucht werden muss. Bourdieu zeigt, dass zur Entschlüsselung und Wahrnehmung von Kunstwerken Kenntnisse und Einübungen notwendig sind, die nicht nur historisch veränderlich sind, sondern auch klassenspezifische Unterschiede aufweisen.
- ²⁷ Die heftigsten Vorwürfe musste sich Wölfflin von den Künstlerbiographen gefallen lassen: er übersehe mit seinen «Grundbegriffen» den Einfluss (und die Souveränität) der grossen Künstler. Ausgerechnet für Hermann Grimm jedoch, dessen Nachfolger auf dem Kunsthistorischen Lehrstuhl Wölfflin in Berlin wurde, hielt er eine gleichermassen ehrende wie ehrliche Grabrede.
- ²⁸ Vielleicht das Moment grösster Entfernung zu Burckhardt, dessen «Kunstgeschichte nach Aufgaben» Wölfflin rühmt, von dem er jedoch auch weiss, dass selbst der Kulturhistoriker Burckhardt der Kunst(-geschichte) eine gewisse Sonderrolle im Zusammenhang historischer Realitäten zuschreibt. Vgl. HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 280.
- ²⁹ «Der Strukturalist Wölfflin muss erst noch entdeckt werden!» schreibt HEINRICH DILLY, *Heinrich Wölfflin und Fritz Strich*, in: *Literatur und Geistesgeschichte 1910–1925*, Hrsg. EBERHARD LÄMMERT/ CHRISTOPH KÖNIG, Frankfurt 1993, S. 284, Fussnote 41.
- Wenn ich auch anderer Meinung bin, so scheint mir doch die im selben Artikel hergestellte Verbindung zu Gaston Bachelard und Paul Veyne fruchtbar zu sein.
- ³⁰ HEINRICH WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken* (vgl. Anm. 1), S. 5.
- ³¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 24.
- Vgl. zum Konzept des historischen Vorläufers: ALEXANDRE KOYRÉ, *La révolution astronomique*, 1961, S. 79.
- ³² HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (vgl. Anm. 12), S. 25.

ZUSAMMENFASSUNG

Heinrich Wölfflin, dessen vergleichende, den künstlerischen Darstellungsprozess gleichsam nachvollziehende Formanalysen den kunsthistorischen Blick auf das Ganze einer Bildkultur lenken, fasst die allgemeinen Merkmale einer Kunst-Epoche im Begriff der «Bildform» zusammen. In der Formel von der «Wirkung von Bild auf Bild» artikuliert sich eine gewisse Indifferenz, die Wölfflin sowohl gegenüber den konkreten Darstellungsgegenständen als auch gegenüber dem Einfluss der einzelnen Schöpfer pflegt. Die Bildform wird in der Perspektive Wölfflins zu einem historisch allmählich wechselnden a priori der künstlerischen Darstellung. Obgleich historisch aufeinanderfolgende Bildformen im Entwicklungszusammenhang stehen, sind ihre Artikulationen von irreduzibler Einzigartigkeit. Wölfflins Verfahren ist holistisch orientiert und nicht mit strukturalistischen Ansätzen zu verwechseln. In diesem Zusammenhang möchte ich die Übertragung einiger Konzepte Wölfflins aus dem beschränkten Bereich der Stil- und Formanalyse empfehlen.

RÉSUMÉ

Heinrich Wölfflin dont les analyses de la forme comparent ou même imitent le processus de la représentation artistique et dirigent le regard de l'historien de l'art vers l'ensemble d'une culture picturale, résume les caractéristiques générales d'une époque de l'art en une seule notion, la «forme picturale». Dans la formule «l'effet d'une image sur une autre» s'articule une certaine indifférence de Wölfflin qu'il manifeste non seulement vis-à-vis des objets concrets représentés mais aussi envers l'influence de l'artiste individuel. Dans la perspective de Wölfflin, la forme picturale devient un a priori de la représentation artistique qui change graduellement au cours de l'histoire. Bien que des formes picturales qui se succèdent historiquement soient en rapport les unes avec les autres, leurs propres articulations sont d'une singularité irréductible. La méthode de Wölfflin s'oriente vers la totalité et ne doit pas être confondue avec des démarches structuralistes. L'auteur aimerait plaider dans ce contexte pour l'appropriation de quelques concepts de Wölfflin faisant du champ restreint de son analyse de la forme et du style.

RIASSUNTO

Heinrich Wölfflin, le cui analisi comparative della forma riproducono, per così dire, il processo raffigurativo artistico indirizzando l'attenzione dello storico dell'arte sull'insieme di una cultura di immagini (Bildkultur), riassume le caratteristiche generali di un'epoca dell'arte in un unico termine: «Bildform», forma dell'immagine. La formula «l'effetto dell'immagine sull'immagine» articola una certa indifferenza che Wölfflin coltiva tanto verso gli oggetti raffigurati quanto verso l'influenza esercitata dal singolo artista. Per Wölfflin la forma dell'immagine diventa un a priori storico della raffigurazione artistica che si trasforma gradualmente nel corso della storia. Nonostante le forme dell'immagine si succedano in una sequenza storica conservando il loro rapporto evolutivo reciproco, la loro articolazione rimane di un'irriducibile unicità. Il metodo di Wölfflin è olistico e non va confuso con l'approccio strutturalista. Il saggio vorrebbe a questo punto raccomandare la ripresa di alcuni concetti espressi da Wölfflin nel campo ristretto dell'analisi della forma e dello stile.

SUMMARY

Heinrich Wölfflin's comparative formal analyses, which might be said to reenact the process of artistic representation, direct the art historian's gaze toward a particular culture of images (Bildkultur) in its entirety. Wölfflin integrates the common traits of an artistic epoch within his notion of image-form (Bildform). In speaking of the "influence from image to image", he reveals a certain indifference both toward the objects represented and the influence of the single artist. In consequence, "image-form" becomes the a-priori of the process of artistic representation, which slowly changes throughout history. Even though the image-forms are situated within a developmental relationship in historical sequence, their articulations are irreducibly unique. Wölfflin's method is holistic and should not be confused with structuralist approaches. The author would like to recommend the application of some of Wölfflin's concepts from the restricted domain of formal analysis.