

# Psychologische Bemerkungen zu zwei Werken der neueren Kunstgeschichte.

Von

G. J. von Allesch.

Immer war es für die Kunstgeschichte trotz mancher anderen Probleme eine unumgängliche Aufgabe, die einzelnen Kunstwerke ihrem Wesen nach zu erfassen. In früheren Zeiten, zumal als sie noch ganz den wohlgepflegten Händen vornehmer Liebhaber anvertraut war, suchte man dieses Wesen durch den subjektiven Eindruck zu umschreiben. Die Prädikate, deren sich die damaligen Kenner und Freunde bedienten, stammten in überwiegender Zahl aus der Sphäre des Gemüts, und wollten, literarisch wie sie waren, auch literarisch genommen sein. Sie wurden nicht begründet, sondern hatten ihre Kraft aus der Autorität des Kunstverständigen, der sie gebrauchte. Sie waren eine Brücke von seiner Persönlichkeit zu der des Künstlers, gangbar für eine erlesene Gruppe von Gleichgesinnten, und ohne den nachdrücklichen Willen, andere zu überzeugen und in die eigene Bahn zu zwingen.

Als dann der Betrieb der Kunstgeschichte immer mehr verwissenschaftlicht wurde, trat das Bedürfnis nach Allgemeingültigkeit der aufgestellten Thesen hervor, und damit kamen Begründungen, Abwehr, Beweise in Übung, die Intuition dagegen, auf die man sich bis dahin verlassen hatte, verlor das Vertrauen. Unzählige Male hatte sie sich ja als trügerisch erwiesen, hatte zu unüberbrückbaren Widersprüchen geführt und keine Gewähr bestand dafür, daß man irgendwo schon am Ende alles Wandels der Eindrücke stand. Immer wieder hatte sich die Betrachtung umgestellt, immer wieder waren die Augen einzelner und ganzer Generationen zu neuem Anschauen aufgegangen, unzählige Male hatten sich die Kunstwerke in sich umlagern, ihre Struktur verändern müssen. Man forderte also eine strenge Methode, und wie konnte es anders sein, als daß man im Zeitalter der Atomistik und der Infinitesimalbetrachtung auch in der Kunst nach letzten unveränderlichen Elementen der Kunstwerke strebte, und daß man das einzig exakte Vorgehen darin sah, gewissermaßen Quadratmillimeter für Quadratmillimeter zu untersuchen und die Ergebnisse statistisch oder ähnlich zu verwerten. Es gab nicht wenige, die kunsthistorische Arbeit nur soweit als wissenschaftlich gelten ließen, als sie wenigstens in Annäherung dieses Verfahren zur Grundlage hatte.

Ganz von selbst ergab sich aber, daß man auf diese Weise wohl manche Datierungs- oder Echtheitsfragen und ähnliches klären, daß man aber nirgends einen Einblick in den Wandel dessen bekommen konnte, was Wurzel und Ziel des Kunstwerkes zugleich ist, seines Daseins als ästhetisches Objekt. Da ist die Kirche St. Maclou. Was helfen uns die Begriffe hochgotisch, Vierungsturm, fünfteilige Vorhalle. Nichts vom Zauber dieses Dinges, nichts von seinen inneren Notwendigkeiten können wir damit fassen. Da ist der Doryphoros, dessen Proportionen zahlenmäßig ausgedrückt, zum Kanon geworden sind und uns doch nicht dem Wesen dieses Gewächses, seiner Straffheit, seinem Hinausblicken in die Welt nahebringen. Und was nützt es, wenn wir die Palette *Tiepolos* photometrisch festlegen. Nie wird aus solchen Angaben, so genau sie auch sein mögen, die Melodie seines schimmernden Kolorites aufklingen.

Es handelt sich also darum, das Wesen eines Ganzen zu erfassen, dessen innerer Zusammenhang so zähe, eng und zunächst auch so undurchsichtig ist, wie beim Charakter eines Menschen. Man steht einem Individuum gegenüber, das sich im gegenwärtigen Augenblick in ganz bestimmter Weise gibt, das an den Partner ganz bestimmte Forderungen stellt, wie ein Mensch, mit dem man plötzlich ins Gespräch kommt. Dem gerecht zu werden, war natürliches Streben und nie ruhende Sorge der wirklich Schauenden unter den Kunstbesseren, wenn auch viele die Beschränkung auf das Unwesentliche begrüßt hatten. Aber ebenso wie es im Leben schwer ist, die Stimmung einer Stunde, eines Zusammenseins durch bestimmte Schlagworte festzulegen, wie es überhaupt unmöglich ist, durch Zerstückelung ein Ganzes zu begreifen, so hat auch die Analyse zunächst vor den Kunstwerken versagt.

Es mußte ein Weg gefunden werden, der weder vom Sinn des Werkes entfernte, noch sich in Willkür verlor. Es galt Wesenseindrücke zu gewinnen, aber auch Mittel, sie zu prüfen, es galt die Vergleichbarkeit dieser Eindrücke von Kunstwerk zu Kunstwerk, von Epoche zu Epoche herzustellen.

In diesem Bestreben hat man nun versucht, aus den Einzelfeststellungen zur Synthese und damit zur Lebendigkeit zu kommen. Aber diese Synthese ist meist nur Schein geblieben. Nicht aus den durch die Einzeluntersuchung hervorgeholten Merkmalen erwuchs die Charakterisierung des Ganzen, sondern sie stand als etwas von ihnen unabhängig Erfasstes beziehungslos daneben, oder sie baute sich zwar auf Grundlagen auf, die mit festgelegten Merkmalen Zusammenhang hatten, die aber doch etwas wesentlich anderes waren, als diese Merkmale selbst. Wenn z. B. von *Voll*, einem gewiß sehr verdienstlichen Forscher, zur Charakterisierung der Kunst des *Jan van Eyck* zunächst der Umriß eines Porträtkopfes genauest analysiert wird, und dann

von der ungeheuren Lebendigkeit der *Eyckschen* Darstellung die Rede ist, so ist klar, daß sich diese individuelle Lebendigkeit nicht etwa mit der Differenziertheit des Umrisses deckt, sondern daß sie dem Ganzen des Werkes, und nicht nur in Hinsicht seiner Formen als Fläche und Raum, sondern auch in Hinsicht seines Ausdruckes als Gegenstand und seiner inneren Struktur als pulsierendes Gewächs zu eigen ist. Aber die Art, wie diese Lebendigkeit alle diese Eigenschaften umschließt und zugleich von ihnen umschlossen wird, hat *Voll* nicht weiter untersucht. Er gab gewissermaßen nur das Sprungbrett seines Eindrucks. Der ist freilich durchaus zutreffend, aber nicht aus einer Synthese der einzelnen Faktoren hervorgegangen, sondern intuitiv gewonnen, nicht anders als es bei den Kunstkennern der alten Zeit gewesen ist.

Aus derselben Absicht, das Wesen des Kunstwerkes nicht zu erraten, sondern zu verstehen und dieses Verständnis zu kontrollieren, aber mit wirklichem Erfolg sind *Wölfflins* „Grundbegriffe“<sup>1)</sup> und *Frankls* „Entwicklungsphasen der neueren Baukunst“<sup>2)</sup> hervorgegangen. Beide Werke sind von gleichem Drang nach Einsicht in den inneren Bau der Kunstgebilde erfüllt, beide sind getragen von einer höchst lebendigen Anschauung, für die das einzelne Werk ein Organismus mit allem Reichtum des natürlichen Lebens, mit aller Sicherheit des Einklangs der waltenden Kräfte ist. Beide suchen mit größter Zähigkeit nach Begriffen, die der Betrachtung Rückgrat und Zuverlässigkeit gegen alle Schwankungen geben könnten. Allerdings besteht insofern in den Zielen ein gewisser Unterschied, als es *Wölfflin* darauf ankommt, die wichtigsten Kategorien der Kunstgeschichte überhaupt festzustellen, während *Frankl* sich auf ein Teilgebiet, die europäische Baukunst von 1420—1900 beschränkt; doch ist das für uns ohne Belang, um so mehr als sich auch für *Frankl* allgemeinste Gesichtspunkte genug ergeben.

Für die Psychologie ist es nun wichtig und lehrreich, zunächst für sich selbst und ohne Rücksicht auf die beiden Bücher, den Tatbestand bloßzulegen, der jener Gedankenentwicklung zugrunde liegt, wenn auch die beiden Forscher selbst von der systematischen Seite her nicht daran gedacht haben; denn die beiden Schriften bedeuten einen unwissenschaftlichen und daher um so wertvolleren Fall für die Bearbeitung von Aufgaben, die gegenwärtig in der Psychologie und auch anderswo zu den dringendsten gehören. Wir benützen zur Klarlegung dieses Tatbestandes vorerst unsere eigenen, nicht in den Werken vorkommenden

<sup>1)</sup> *Heinrich Wölfflin*, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. H. Bruckmann Verlag, München. 4. Aufl. 1920.

<sup>2)</sup> *Paul Frankl*, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. G. B. Teubner, Leipzig 1914.

Beispiele, die wir für unser systematisches Ziel reiner auswählen können. Die Anwendung auf die bei *Wölfflin* und *Frankl* dargelegten Fälle wird dann ein Leichtes sein.

Für unsere Betrachtung ist die zentrale Bestimmung des Kunstwerkes der Stil. Aber gerade die Erkenntnis seines Wesens ist im einzelnen Fall den größten Schwierigkeiten unterworfen. Um historisch wie systematisch feste Punkte zu gewinnen, hat die Kunstwissenschaft extreme Fälle herausgegriffen, die gewissermaßen die Eckpunkte der Entwicklung bilden: Hochrenaissance, Hochgotik usw. An den Werken dieser „reifen“ Epochen ließ sich etwas finden, was über die Einzelkonstatierung von Merkmalen wesentlich hinaus ging. Man konnte in ihnen ein einheitliches, gereinigtes Wollen des Künstlers erfassen, das alle Seiten des Kunstwerkes, die eine emsige Analyse zu unterscheiden fähig war, gleichmäßig betraf. Aber nicht nur in der Gesamtentwicklung gab es solche ausgezeichnete Zonen, sondern auch innerhalb des Schaffens des einzelnen Künstlers konnte man charakteristischere und weniger charakteristische, reinere und unreinere Werke unterscheiden. Auch da trat einem etwas Allgemeines in verschiedenen Graden der Ausprägung entgegen, das Persönliche eines Meisters, das ebenso wie der Zeitstil die Betrachtung der Werke in bestimmte Bahnen leiten mußte. — In allen Fällen handelte es sich also für die kunsthistorische Forschung, die von der Intuition weg zur wissenschaftlichen Fundierung der Anschauungen gelangen wollte, darum, eine bestimmte Gesamtauffassung zu gewinnen und sie dann gewissermaßen zu prüfen, sie nötigenfalls nach den Bestimmungen der Werke zu variieren, zu bereichern und, als Idealfall, eine Kongruenz zwischen dieser Gesamtauffassung und dem Werk in allen seinen Erscheinungen herzustellen. Mit anderen Worten, es gab auch in der Kunstgeschichte etwas Ähnliches wie heuristische Hypothesen und ihre Verifizierung.

Der Unterschied bestand nun freilich in der Art dieser Hypothesen und in den besonderen Schwierigkeiten ihrer Anwendung auf einem vorliegenden Fall. Der physikalische Satz, dessen Gültigkeit gezeigt werden soll, läßt sich mathematisch formulieren. Die verwendeten Begriffe sind ihren sämtlichen Merkmalen nach bekannt oder sollten es wenigstens sein, sie sind vollkommen definiert. Beim Kunstwerk dagegen handelt es sich um eine nicht definierbare Art der Schau, die auf das Wesen des Werkes gerichtet ist, und deren „Merkmale“, wenn sie überhaupt erkennbar sind, erst gesucht werden müssen. Aber noch viel schwieriger liegt es in Hinsicht der Prüfung selbst. Denn während in der Physik der zugrunde gelegte Satz die untersuchten Tatsachen gar nicht, es sei denn in der Form von Versuchsfehlern oder Versucheinschränkungen beeinflußt, macht sich in der Kunstbetrachtung ein Phänomen geltend, das auf dem ganzen Gebiet des Psychischen eine

Rolle spielt und hier besonders wirksam und wohl die wesentlichste Ursache für den Widerstand ist, den die allgemeine Kunstwissenschaft einer exakten Behandlung so lange entgegensetzte. Mit der Änderung der Auffassung, von der aus man ein Kunstwerk betrachtet, ändert sich dieses selbst, und zwar so, daß es oft in seinem ganzen Bestand von dieser Wandlung betroffen wird. Nichts behält sein altes Aussehen, nichts seinen alten Sinn. Die Einzelheiten, an denen man die Brauchbarkeit der Auffassung prüfen möchte, werden durch sie selbst umgeformt und man kann, grob gesagt, zunächst gar nicht entscheiden, ob die Auffassung ein Produkt der neu gesehenen Einzelheiten oder diese ein Produkt der neuen Auffassung sind. Freilich wirkt auch das Äußerliche, d. h. das physikalisch Gegebene des Kunstwerkes, das von unserer Auffassung unabhängig existiert, als unveränderlicher Faktor mit, und schränkt die Möglichkeit der Wandlung ein. Aus einem Kirchturm wird kein Sonett. Aber trotz dieser Gebundenheit besteht innerhalb der gegebenen Grenzen jene tausendfach zutage tretende Variabilität, und die ganze Entwicklung der Kunst, die ganze Entwicklung des Geschmacks, das Auftreten und Sichdurchsetzen von immer neuen Richtungen, der fortwährende Umschwung in der Beurteilung vergangener Epochen ist eine ununterbrochene Reihe von Zeugnissen für die ureigentümliche Plastizität der künstlerischen Materie.

Wir wollen diesen Tatbestand an einem Beispiel klar machen, das dem allgemeinen Bewußtsein noch nahe genug liegt. Vom *Manetschen* Impressionismus aus gesehen, sind *Cézannesche* Bilder, je später desto mehr, unvollkommen, ja roh. Weder Stofflichkeit der Gegenstände noch Transparenz der Luft sind in einem dem Niveau entsprechenden Grad gegeben, und durch geeignet gewählte Ausschnitte kann man sich überzeugen, daß es nicht möglich ist, an der Malweise zu erkennen, ob ein Stück der blauen Fläche einem blauen Kleid oder dem Himmel angehört, oder ob die Serviette auf dem Stilleben Leinwand oder Blech ist. Die Schatten sind undurchsichtig und auch eine Raumdiefe im Sinne der impressionistischen Lichtmalerei ist nicht vorhanden. Aber dieselben Farbenflecke, die so gesehen, den Anforderungen nicht genügen, kaum die Gegenstände erkennen lassen, ungeschickt und zugleich ungefähr wirken, bekommen strengste Struktur, höchste Präzision, vollendete Wechselwirkung, wenn *Cézannesche* Bilder in ihrer Weise gesehen werden. Ein Blaugrau, das als Wiedergabe einer aus dem Gegenstand quellenden Lichterscheinung schwach, eintönig, trocken erscheint, wird im Zusammenhang der farbigen Komposition sichtlich farbiger, innerlich glänzend, voll steigender Kraft. Das zufällige, ungestufte Nebeneinander von Flächen unbestimmter Begrenzung wird, wenn die Raumorganisation des Ganzen sichtbar ist, zu festen Schritten, die mit unentrinnbarem Nachdruck in die Tiefe führen. Jeder Fleck auf dem

Bild bekommt seinen Schwerpunkt, seine Lagerung zu den Nachbarn, seine Rolle im Fluß der Bewegung. Alles bringt sich gegenseitig in ein sehr stabiles Gleichgewicht, indem eine Farbe die andere, ein Ausdruck den anderen unter der Spannung des Gesamtwollens und im Sinn des Ganzen mit unwiderstehlicher Kraft in seinem Wesen bildet und in seiner Erscheinung formt.

Diesen einheitlichen Vorgang, der die sogenannten Einzelheiten und den Gesamteindruck zugleich in sich birgt, zu verstehen, ist nun die nächste Aufgabe der Kunstforschung. Es muß klar werden, wenn man der oben genannten Verifizierung nahe kommen will, wie in dieser dichten Wechselwirkung die verschiedenen Faktoren gestaltet sind. Man muß die Umformungen prüfen, die die Einzelheiten jeweils erleiden, man muß das Gesetz dieser Umformung erfassen und dadurch von allen Seiten die Richtung auf den einen Kernpunkt, aus dem das Wesen des Ganzen strahlt, gewinnen.

Eine scheinbare Schwierigkeit ist dabei leicht zu überwinden. Man wird glauben, daß ja die Einzelheiten immer im Verband eines Ganzen stehen, und daher ein absolutes Erkennen der Wandlungen nicht zu erreichen sei, da ein fester Vergleichspunkt fehlt. Aber es ist ja auch möglich, sie zu isolieren, und das ist nur zu oft geschehen, wie wir oben erwähnt haben. Sie können jede für sich genommen, nicht mehr in ihrer künstlerischen Wirksamkeit, sondern laboratoriumsmäßig konstatierend betrachtet werden. Von daher ist dann die Umformung, die sich aus verschiedenen Auffassungszusammenhängen ergibt, zu übersehen. Dabei machen sich aber Umstände geltend, die für den tatsächlichen Vorgang der Betrachtung von größter Wichtigkeit sind.

Erstens gibt es Formen, die für bestimmte Auffassungen geeigneter sind als für andere, sie nahelegen, manchmal erzwingen. So ist das Gestreckte, Steigende, Gesteigerte, Enthusiastische in der gotischen Einzelform auch im isolierten Zustande da, und es ist fast unmöglich, sie in einem anderen Zusammenhang, etwa in den des Gleichgewichts oder der Entspannung einzuordnen. Diese besondere Wirkung der isolierten Form ist häufig der Schlüssel für die Gesamtanschauung, die, durch solche Anlässe in die richtige Bahn gewiesen, dann auch dort, wo sie nicht von vornherein so nahe liegt, die Möglichkeit der Durchführung findet.

Als zweiter Typus kommen solche Fälle in Frage, wo eine Einzelform zwar für sich genommen eine bestimmte Anschauung noch nicht aufdrängt, aber durch ihr bloßes Vorhandensein so viele nach den sonstigen Daten vielleicht mögliche Anschauungen ausschließt, daß sie doch die Entscheidung wesentlich beeinflußt. Es gehörte zu den aufsehenerregendsten Erscheinungen der neueren Kunstepoche, als plötzlich Bilder auf den Ausstellungen erschienen, die nur zum Teil gemalt waren, und auch das in ungewöhnlicher Weise, teils aber aus einge-

setzten Stücken verschiedener Gegenstände bestanden, die so gewissermaßen in natura im Bild auftraten. Man sah Zeitungsausschnitte, kleine Räder, Holzteile von Musikinstrumenten, sogar aufgeklebte Schnurrbärte aus wirklichen Haaren in sonderbaren Porträts. Doch wäre es falsch gewesen, das alles nur für unartige Spielerei zu halten. Zumal in der Entwicklungslinie der malerischen Probleme gesehen, zeigt sich, daß auch diese Arbeiten, besonders die *Picassos*, ein ernsthaftes Streben zur Quelle haben, das auf die Veranschaulichung eines bestimmten Erlebnisses und zwar eines bestimmten Raumerlebnisses gerichtet ist. Von *Cézanne* herkommend, versteht man, daß die Organisation des Räumlichen, von ihm im Angesicht der weiten Natur begonnen, mit der immer stärker werdenden Versenkung ins Elementare auch immer mehr ins gegenständlich Einzelne, ins Nahe, dicht vor den Augen Gesehene gedrängt werden mußte. Die Lebendigkeit jedes einzelnen Raumpunktes wurde der Grundvorgang. Aber die Tiefenschicht, die man in dieser Form bildlich noch bewältigen konnte, wurde ganz schmal. Bilder dieser Art müssen jede Ferne, jedes große Volumen vermeiden. Sie sind zwischen zwei nahe Ebenen eingespannt, innerhalb deren aber die größte Raumintensität herrscht, die nur irgendwie erreichbar ist. Wo aber könnte einem die Räumlichkeit fühlbarer werden als dort, wo eine Raumdarstellung durch malerische Mittel, die immer noch eine Anweisung ist, plötzlich in dreidimensionale Wirklichkeit übergeht. Dieses Herausreißen aus der Fläche, dieses Hinsetzen eines greifbaren Dinges mit seiner Atmosphäre von Realität, gibt erst einen Maßstab für die Lebendigkeit der kleinen Distanzen, auf die es im Bild ankommt, sie gibt dem Auge die Vergrößerungseinstellung, die die Voraussetzung zum Verstehen des ganzen Bildes ist.

Ein bequemerer, wenn auch nicht so scharfes Beispiel ist *Botticelli*. Manches, was sich an seinen Bildern durch Analyse feststellen läßt, kann eine romantisch melancholische, süßlich verweinte Grundstimmung begründen. Bemerkt man aber plötzlich das Rissige, Scharfe in den Linien, die Vehemenz mancher Knickungen, so läßt sich eine solche Anschauung nicht mehr aufrecht erhalten. Dazu finden sich dann noch gegenständliche Hinweise genug, so daß ein völlig anderer Gesamtaspekt der Werke notwendig wird, indem sich auch solche Einzelheiten anders formen, die selbst nicht zu dieser neuen Einstellung geführt haben. Was auf diese Weise entsteht, ist als Ganzes freilich nicht nur Vehemenz, Zerrissenheit und Erregung, sondern etwas, das diese Faktoren in sich faßt, aber noch viel reicher und lebendiger ist. Schließlich ist auch das Lied an die Freude in der neunten Symphonie nicht in dem Sinne der Kern des Werkes, daß alles andere überflüssig wäre. Sondern auch da formt sich alles zu diesem Höhepunkt hin und von ihm weg und er ist nur in seinem Zusammenhang wirklich er selbst.

Noch eine Möglichkeit, wie sich die Einzelheiten zu dem Ganzen verhalten können, steht offen, und sie ist ästhetisch und psychologisch nicht minder bedeutungsvoll als die beiden anderen. Dieser dritte Typus besteht darin, daß die Einzelheiten eine Umformung im Sinn des Ganzen nicht erleiden, vielleicht auch gar nicht erleiden können, daß aber die Art ihres Zusammenseins, die Korrespondenz oder Abhängigkeit oder irgendwelche anderen Zusammenhänge, die zwischen ihnen bestehen, dem Ganzen das Gepräge geben und so das Kunstwerk und die ihm zugehörige Anschauung bestimmen. Die Einzelform bei *Giotto* ist nicht deutlich artikuliert, sondern plump. Aber das Bildganze ist wundervoll gegliedert und auf das feinste ausgewogen. Die Einzelgeste ist schwerfällig und befangen, aber es gibt kein Historienbild, in dem seine Geschichte klarer erzählt wäre als bei ihm. Der Gang, die Entwicklung eines Geschehnisses wird nirgends so deutlich, das Wesentliche sondert sich nirgends so rein vom Zufälligen, die Entscheidung ist nirgends so wundervoll auf einen stärksten Ausdruck gebracht. Diese völlige Gliederung ist ein Merkmal, die schlechthin nur dem einheitlich erfaßten Werk als Ganzem zukommt, die weder in der isolierbaren Einzelheit noch in der Beziehung einer Einzelheit zur anderen besteht, sondern die die Gesamtheit der vorhandenen Einzelheiten mit allen ihren Wechselbeziehungen in sich zur Einheit eingeschmolzen trägt. Man kann nichts weglassen, ohne das Ganze zu erschüttern, und es ist nichts da, was in den Organismus nicht einbezogen wäre. Freilich ist eine solche Idealität des Aufbaus nur selten in der Kunst erreicht worden, und in gleichem Verhältnis selten ist wohl auch das Begreifen und Miterleben dieser alles erfassenden Durchgärung, das ein außerordentliches Gegenwärtigsein des Ganzen zur Voraussetzung hat. Wichtig für unsere Unterscheidung bleibt dabei, daß die der Analyse zugänglichen Glieder für sich betrachtet von der besprochenen Eigenschaft des Ganzen noch nichts erkennen lassen.

Freilich sind im tatsächlichen Bestand der Künste nur wenige Fälle zu finden, wo die von uns unterschiedenen Typen rein verwirklicht sind. Zumeist sind alle drei durcheinanderspielend vorhanden, und nur das Hauptgewicht der Wirkung liegt bei einem von ihnen. Jemand trete unvorbereitet und unvorbereitet vor den ausgezeichneten archaischen Feldherrnkopf des Berliner Museums. Er erkenne in ihm zunächst nur eine primitive Skulptur, und alles, was daran faßbar ist, erscheine als eine teils ungeschickte, teils konventionelle Wiedergabe des Naturgegenstandes. Auch das schwach angedeutete Lächeln wird in diesem Sinn aufgefaßt. Aber nun mag irgendein Beleuchtungszufall diese Welle in der Oberfläche des Gesichtes mit ihrem Bogen vom Nasenflügel zum Mundwinkel plötzlich deutlicher hervortreten lassen. Ihr Schwung wird lebendig, der entsprechende Zug auf der



anderen Seite antwortet, die hochgezogenen Bogen der Augenbrauen nehmen die Bewegung auf, die Wölbung der Stirn, des Schädels, der Wangen leiten sie weiter. Es entsteht eine rhythmische Einheit voll Spannung und Kraft. Sie wird zum Ausdruck der dargestellten Persönlichkeit, und Flächen und Linien erscheinen als gewollte Träger einer inneren Notwendigkeit, sie formen sich für dieses Ziel, und während sie früher darstellungsmäßig gesehen unzulänglich schienen, werden sie nun als Darstellung eines so Gearteten oder so sein Sollenden vollkommen. Aber das Auge, das sich bemüht, diese innere Bindung immer tiefer und bis in die letzten Konsequenzen zu erfassen, fühlt immer mehr, daß noch eine andere Gesetzlichkeit mitwirkt. Diese Wölbungen und Kurven sind eng eingeschlossen in die parallel-epipedische Form des Marmorblocks, dessen rechteckige Seiten jeweils als Beziehungsflächen für die zugehörigen Formen des Kopfes auch noch im fertigen Werk, also nach der Zerstörung der ursprünglichen Krystallform deutlich zu spüren sind. Der Stein in seiner geometrischen Einfachheit ist als idealer Körper erhalten und das Bildwerk, das er umschließt, lebt sein Leben zwischen ihm und der vielgestaltigen wandelbaren Wirklichkeit des Mannes, zu dessen Ehre es errichtet wurde. Urgebundenheit der Materie, Gegenspannung des Willens wird anschaulich, und erst in dieser neuen Transposition hat das Kunstwerk seine volle Blüte.

Wir sehen also: eine Einzelheit wird zur Wurzel einer bestimmten Auffassung, die dann die übrigen bis dahin gewissermaßen unlebendigen Züge des Werkes in vielfachem Wechselspiel gegenseitiger Formung zu einer geschlossenen Einheit erweckt. Aber darüber hinaus wirkt auch die an sich vielleicht gleichgültige Form des Blockes bestimmend ein, indem sie dem Ganzen einen neuen Sinn verleiht und so es selbst und damit auch alle Einzelheiten nochmals umbildet. Und wie sich in idealer Weise der geometrische, der rhythmische und der gegenständliche Komplex völlig durchdringen und als Komponenten einen neuen Körper schaffen, so sind schließlich im Wesen des Werkes alle Zuströme auf den verschiedenen Zonen der Anschauung zu einem neuen vielfach bedeutungsvollen, aber in sich ganz einigem Sein verschmolzen.

Mit den hier dargelegten Tatbeständen haben sich *Wölfflin* und *Frankl* in den genannten Büchern praktisch auseinandergesetzt, indem sie in erfolgreicher Arbeit immer neue Einzelfälle so hell erleuchtet haben, daß das verborgene Kräftespiel klar zutage tritt. Beide Autoren gehen von Polaritäten aus, von den größten faßbaren Gegensätzen innerhalb jeder Entwicklungsreihe. *Wölfflin* stellt fünf solche Gegensatzpaare als grundlegend auf: das Lineare und Malerische, die Fläche und die Tiefe, die geschlossene und die offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit. Es wird gezeigt, wie die ersten Glieder dieser Paare das Wesen eines bestimmten Stils, des klassischen, ein-

grenzen, die zweiten das Wesen des Barock mit Anwendungsmöglichkeiten auf die Gotik. Im gemeinsamen Gebiet ihrer Bestimmungen haben die Stile ihr Leben. Über allen nationalen Verschiedenheiten des Nord und Süd, über alle persönlichen Verschiedenheiten der Temperamente hinweg wird die Invariante gesucht.

Wir sehen wie die extrem angewandten Mittel der Hauptepoche den Beschauer zur bestimmten Stellungnahme, zu einer bestimmten Auffassung drängen. Die klassische Linie faßt die Form von seiten ihrer Tastbarkeit, sie führt den Blick über die Wölbungen hin, sie ist eng verbunden mit dem Erleben des Plastischen und läßt das Auf und Ab der Silhouette und das Vor und Zurück der Innenform von der Körperlichkeit des Gegenstandes her deutlich werden. Diese Körperlichkeit wird ein Grundbegriff der klassischen Kunst. An Stelle der Linie tritt im Barock der Fleck. Das Auffassen eines Dinges durch das Medium des rein optischen Lichtgeflimmers zwingt den Beschauer vom Gegenstand zurück. Dadurch wird es erst möglich die Bewegung zu fassen, die über die Einzelform hinwegspielt und das Ganze in ein unbegrenztes Vibrieren taucht, das wieder der barocken Einstellung auf das Unendliche den Weg bereitet.

Weiter zeigt uns *Wölfflin* immer wieder, wie eine im Zusammenhang mit einer bestimmten Auffassung klar geformte Einzelheit bildend auf ihre Nachbarschaft einwirkt und oft die Ordnung des ganzen Werkes erneuert. Ein Beispiel: Bei einer großen Zahl holländischer Genrebilder, aber auch bei *Tiepolo* oder *Rembrandt* finden wir den sichtbaren Raum durch Flächen abgeschlossen, die parallel oder im rechten Winkel zur Bildebene liegen. Es sind gewöhnlich die Wände des Zimmers, in dem sich die Szene abspielt, und für den oberflächlichen, noch mehr für den an klassische Bilder gewöhnten Beschauer liegt es nahe, in dieser Anordnung die räumliche Grundform solcher Bilder zu sehen. Bei tiefer gehender Betrachtung wird man aber gewahr, daß querbild-einwärtsführende Akzente vorhanden und daß gerade sie die Träger der räumlichen Bildgestalt sind. Denn von ihnen aus gelten die rhythmischen Abfolgen der Formen, in ihrer Richtung fließt das gegenständliche Interesse und die gegenständliche Entwicklung, sie bilden die Grundlinie, von der aus auch alle die formalen Maße des Bildes ihren Sinn haben. Wenn man erst einmal diese Akzente begriffen hat, dann passen sich ihnen alle übrigen Bilddaten an und selbst die raumabschließenden orthogonalen Ebenen gewinnen in diesem neuen Zusammenhang einen ganz anderen Charakter. Aus der versperrenden unbeweglichen festen Wand wird eine mit der Hauptbewegung in spitzem Winkel zusammenlaufende breit hinströmende Fläche. Diese gegenseitige Umformung ist freilich nicht etwa auf einzelne Fälle beschränkt, sondern findet überall statt, auch dort, wo die Verschieden-

heit der beiden Zustände nicht so greifbar ist wie im beschriebenen Fall, und *Wölfflins* Schrift liefert uns Beispiele in den verschiedensten Abstufungen.

Wie ferner einzelne charakteristische Züge eines Werkes die ganze Auffassung in eine bestimmte Richtung nötigen können, das wird ebenfalls an zahlreichen Fällen dargetan. Wer einmal in *Barendt van Orly's* Ruhe auf der Flucht die Vertikalachse, die vor allem durch den großen Baumstamm gegeben ist, bemerkt hat, wird das Bild niemals mehr als unbestimmte, zufällige oder freie Komposition ansehen können, obwohl manches in diese Richtung deutet. Die Bildeinheit kann sich nur um diese Achse aufbauen. Durch sie wird alles, was sich ihr fügt, zum wesentlichen, und alles andere sinkt zum Begleitmotiv herab. Umgekehrt ist das Vorhandensein einer solchen Achse ein zuverlässiges Kriterium dafür, daß eine bestimmte Gesamtanschauung dem Werk zugrunde liegt. Und ebenso ist es bei *Patiniers* „Taufe Christi“. Ist einmal die frontalparallele Ebene, in die Johannes und Christus eingedreht sind, deutlich geworden, dann ist es unmöglich, die Landschaft anders zu verstehen, als daß sie Schicht für Schicht in die Tiefe gebaut sei.

Schließlich ist noch ein Wort darüber zu sagen, wie das letzte von uns beschriebene Verhältnis von Einzelheiten zum Ganzen bei *Wölfflin* klargelegt wird. Doch ist es schwer, sich da auf ein Beispiel zu beschränken, da ja das ganze Buch voll davon ist, gerade diesen Tatbestand aufzuzeigen. Freilich der Extremfall, daß das Einzelne für sich selbst überhaupt keinen Teil an der Struktur des Ganzen hat, ist selten verwirklicht. Die auf Symmetrie beruhende Systematik eines Hochrenaissancebaus ergreift auch die einzelnen Bauglieder: Pfeiler, Fensterrahmungen, jeder besondere Teil der Fensterrahmung, jede überhaupt noch als Einheit faßbare Form ist ebenfalls symmetrisch gebildet; aber auch der aus all diesen Teilen bestehende ganze Bau ist symmetrisch. Und Symmetrie kommt ihm als Ganzem zu, eine Symmetrie höherer Ordnung, in der die einzelnen in sich symmetrischen Glieder für sich genommen noch keine Symmetrie besitzen. Und ebenso ist das Malerische eine Gesamteigenschaft des barocken Werkes, die doch nicht minder jede Einzelform ergreift und umbildet. Jede Fläche ist bewegt, schwer faßbar, voll scheinbarer Zufälle und Willkür. Aber die lebendige Beweglichkeit des Ganzen ist wiederum eine Lebendigkeit höherer Ordnung, in der das Einzelne nur als Faktor mitwirkt.

Entscheidend ist endlich, daß alle die Merkmale, durch die der klassische Stil auf der einen, der barocke auf der anderen Seite in ihrer Gegensätzlichkeit gekennzeichnet werden, zum einheitlichen klassischen oder barocken Wesen der Werke dasselbe Verhältnis haben. Linear allein, flächenhaft, geschlossen allein ist noch nicht klassisch und ebensowenig ist malerisch schon barock. Aber im Zusammensein,

genauer im Zusammenwirken aller dieser Eigenschaften entsteht eben als neues und einheitliches das Klassische oder Barocke.

Neben den Verdiensten des *Wölfflins*chen Buches bedeutet es nicht viel, daß die Begriffe im einzelnen manchmal nicht scharf sind, daß besonders das Imitative und Dekorative, wie *Wölfflin* es nennt, das ist das Gegenständliche, Darstellende und das Formale, Absolute, häufig durcheinanderspielen, und so oft nicht ganz feste Gegensätze zustande kommen. Auch in Hinsicht auf Räumlichkeit, Plastik, Tiefe sind vielfach Ungenauigkeiten bemerkbar. Aber man muß in Betracht ziehen, daß, wie erwähnt, *Wölfflins* Ziel keineswegs unsere systematischen Erwägungen waren, an die er gar nicht dachte, sondern allein das Streben, das Kunstwerk in seinem Wesen zu erfassen.

Nicht nur in dieser Grundabsicht, sondern auch in der ganzen Art des Denkens zeigt *Frankls* Arbeit engste Verwandtschaft, wenn schon die Begriffe, zumal im ersten Teil des Buches, reiner gebildet und konsequenter behandelt sind. Es ergeben sich dabei für uns am Material der Baukunst seit der Renaissance ebenfalls ausgezeichnete Beispiele für die oben dargelegten Tatbestände, freilich wiederum ohne daß dabei der Autor unsere psychologischen oder philosophischen Fragen gestellt hätte. Die vier ihm für die Architektur am wesentlichsten erscheinenden Probleme, sind die des Raumes, Körpers, Lichtes und Zweckes, wobei unter Raum der vom Bauwerk umschlossene Hohlraum, und unter Körper die diesen Raum umschließende Schale gemeint ist. Wir wollen uns darauf beschränken, zwei ganz besonders schöne Beispiele anzuführen.

Der letzte Unterschied in Hinsicht des Raumes, der zwischen Renaissance- und Barockarchitektur besteht, ist der, daß in der Renaissance die Gliederungen durch Raumaddition, im Barock durch Raumdivision erfolgt. Im ersten Fall treten Räume oder Raumgruppen zusammen, bei denen jedes Glied eine allseitig unverkümmerte Einheit ist. Es ist ein für das Bewußtsein „loslösbares, deutlich abgegrenztes Individuum, ein Summand“. Jedes Glied erscheint von außen herangerückt. Im zweiten Fall sind die Glieder des Gesamtraumes „nicht mehr Summanden, sondern Bruchteile eines vor ihnen gegebenen Ganzen“. Der Raum besteht nicht aus diesen Einheiten, sondern ist eine Einheit, die in Stücke geteilt ist, in Brüche, die keine Existenzfähigkeit haben, sondern Bruchstücke bleiben, „Binnenformen, Ausschnitte, herausgeholt aus dem Ganzen und in ihm schwebend oder schwimmend“. Der ganze Raum aber erscheint nur als ein Bruchteil des Weltraumes. Die Mittel, durch die dieser Eindruck erzeugt wird, sind die Anwendung von Stichkappen, Emporen, Umgängen, Coretti, Balkonen, Brücken, Grundrißanordnungen, die die Orientierung erschweren, saalartiger Bildung des Gesamtraumes, der erst durch die Binnengliederung unterteilt wird, durch seine sozusagen leeren Grenzflächen nur als ein Stück

der Unendlichkeit erscheint usw. Dasselbe Raumlid ist im Zusammenhang der Raumaddition etwas ganz anderes als im Zusammenhang der Raumdivision, und der innere Zustand ist beim Betreten eines solchen Raumes in beiden Fällen ganz verschieden. Während wir im Renaissancebau an jeder Stelle zur Ruhe kommen können, Selbständigkeit und Sicherheit erleben, werden wir im Barockbau ununterbrochen in Bewegung erhalten, das Gefühl der Unvollkommenheit und Unsicherheit bedrängt uns. Seine höchste Steigerung gewinnt der barocke Geist dort, wo konvexe Räume sich durchdringen, was durch entsprechende Bildung der Gesamtform, aber auch einzelner Binnenformen, wie der Balkone oder Emporen, und am eindringlichsten durch komplizierte Gewölbekonstruktion erreicht wird. Am selben Raumpunkt, der ja ideell zu verschiedenen Raumlidern gehört, wirken demgemäß verschiedene Kräfte ein, und es entsteht ein Höchstmaß jenes innerlichen Getriebenseins, daß die Grundstimmung dieser Zeit ist.

Das andere Beispiel, das wir aus *Frankls* Arbeit anführen wollen, betrifft die Entwicklung des Baukörpers im Übergang von der ersten zur zweiten Periode. Während früher eine bis ins einzelne gehende klare Gliederung, eine vollständig wache Durchbildung jedes Bauteiles selbstverständlich war, tritt nun eine völlige Entwertung dieses Systems in all seinen Teilen ein. Die Stützen, also die Säulen oder Pilaster, werden von der Rustika der Quadern überwachsen, so daß entweder nur Fuß und Kapitel heraus schauen und das Ganze wie „in einen unförmigen Pelzmantel gehüllt“ erscheint, oder daß rhythmisch sichtbare Schaftstücke mit Rustika oder Quadern abwechseln. Auch durch die Häufungen, teilweisen Überdeckungen wird die Stütze ihres ursprünglichen Charakters als selbständigen, in sich geschlossenen freien Bauteiles entkleidet. Das Gebälk wird dadurch entwertet, daß Architrav und Fries zwischen den Gebälkkröpfen nicht durchgeführt werden. Nur das Gesims geht durch, und auch das hört in der letzten Phase dieser Entwicklung auf, und die zwischen den Kröpfen liegenden Gebälkteile schweben frei in der Luft. Dementsprechend wird auch der Giebel in der Mitte entzweigerissen und die Teile erleben alle nur möglichen Verdrehungen. Das scharf Gliedernde der alten Geschoßordnungen verschwindet. An ihre Stelle tritt eine große Ordnung, die das Gebäude von oben bis unten umfaßt. Die Wand tritt wieder hervor, sie hat aufgehört, nur die Außenseite des artikulierten Baukörpers zu sein, sie wird selbständig, bekommt ihr eigenes Leben, ihre eigenen willkürlichen Akzente. Die Mitte oder ein bevorzugtes Geschoß werden reicher ausgestaltet, ein Reichtum, der nicht etwa von irgendwelchen Knotenpunkten des Skeletts herkommt, das ja nun gänzlich entwertet ist, sondern der rein malerischer, rein oberflächlicher Natur ist. Im gleichen Sinn wird auch der Rahmen, früher eine Architektur im kleinen, zum

bloßen Ornament, auch er wird verdoppelt und vervielfacht, die einzelnen Formen kollidieren, gleichen sich aus, und der Unterschied zwischen Rahmen und Füllung geht gänzlich verloren. Die Dekoration spielt über alles hinweg.

Dieser Vorgang, an zahlreichen Varianten außerordentlich lebendig gemacht, zeigt uns wieder alle Zusammenhänge von greifbaren Einzelheiten im Ganzen, die wir oben erörtert haben, und jede Seite des *Franklschen* Buches fördert da neue Belege zutage. Manches wird vielleicht willkürlich erscheinen, manchmal macht es sich für den Psychologen fühlbar, daß der leitende Gesichtspunkt der Arbeit ein völlig außerpsychologischer gewesen ist.

Aber trotzdem ist die Anregung, die von diesem und dem *Wölfflinschen* Buch ausgeht, sehr stark. Nirgends ist wohl die Möglichkeit, komplexe Gestaltvorgänge als natürliche Prozesse mitzuerleben so groß wie gerade vor dem Kunstwerk, und nirgends liegt auch die Struktur der Gestalt so klar zutage wie da. Kunst ist ja, man mag ästhetisch stehen wo man will, im wesentlichen Gestaltung, und ein Kunstwerk verstehen ist nichts anderes, als diese besondere Gestaltung begriffen haben. Die beiden Bücher, von denen wir sprechen, bringen uns in so unmittelbaren Kontakt mit dem künstlerischen Prozeß, sowohl mit den in ihm waltenden Kräften, wie mit den Wirkungen dieser Kräfte im Werk, die gegenseitige Abhängigkeit, die Einheitlichkeit dieses Vorganges wird so deutlich gemacht, daß dadurch ein Anschauungsmaterial für die Lehre von der Gestalt gegeben wird, wie es sonst auf komplexen Gebieten noch nirgends vorliegt.

Umgekehrt ist zu hoffen, daß auch die Kunstwissenschaft von der Psychologie gerade auf dieser Linie noch mancherlei Förderung erfahren kann. Die immer weiter gehende Klärung des Gestaltvorganges muß für die Kunstbetrachtung fruchtbar sein, besonders wenn es gelingt, die Bedingungen immer mehr aufzudecken, die die Auffassung einer gegebenen Gestalt so oder so herbeiführen, und damit gewissermaßen den absoluten Wert einer Form gegenüber dem relativen, im Komplex auftretenden, zu bestimmen. Es ist klar, daß auch die Frage der adäquaten Anschauung, die weder von *Wölfflin* noch von *Frankl* berührt wird, von da aus neues Licht gewinnen muß. Haben wir erst eine befriedigende Einsicht in den Gestaltungsprozeß überhaupt, dann werden wir auch im einzelnen leichter in die Struktur eines Kunstwerkes eindringen und sein individuelles Gesetz besser erkennen. Die Notwendigkeit, die das Kunstwerk beherrscht, und von der bisher mehr im allegorischen Sinn die Rede war, wird Substanz bekommen, wenn wir erst gleichartige Notwendigkeiten der Gestaltung durch solche Fälle der verschiedensten Art studiert haben, die dem Experiment zugänglich sind.

(Eingegangen am 28. Juli 1922.)