

DAS PROBLEM DER KUNSTGESCHICHTE.

VON JONAS COHN.

Unter Kunstgeschichte verstehe ich im folgenden nicht ausschließlich Geschichte der bildenden Künste, sondern ich gebrauche das Wort, dem alten Begriff der „schönen Künste“ gemäß, in umfassenderem Sinne, so daß es auch die Geschichte der Poesie und Musik umschließt. Die so zusammengefaßten Disziplinen haben in unserer Zeit eine immer steigende Ausbildung gefunden. Zwar gehört die Erklärung der großen Dichtungen zu den ältesten Aufgaben der Gelehrten. Aber erst spät, im Grunde erst durch Herders Konzeption der Weltliteratur, wurden die wenigen großen Werke, die man solcher Erklärung würdigte, aus ihrer glänzenden Isolation befreit und in einen umfassenden Zusammenhang hineingestellt. Der Literaturgeschichte, die wesentlich Geschichte der redenden Künste ist, trat dann, von der Antike ausgehend und mehr und mehr alle Zeiten und Zweige umfassend, die Geschichte der bildenden Kunst zur Seite, während die Geschichte der Musik sich erst jetzt allmählich ihren Platz erobert.

Gegenüber dieser steigenden Beschäftigung der Wissenschaft mit der Kunst ist es nun merkwürdig, daß gerade neuerdings beachtenswerte Stimmen Einspruch erheben gegen die alte Rede von Kunst und Wissenschaft als von zwei eng verbündeten Mächten. Begeisterte Freunde der Kunst behaupten, daß diese vom wissenschaftlichen Geiste der Gegenwart, und zwar vom historischen nicht minder als vom naturwissenschaftlichen, geschädigt werde. Indessen, so wichtig die Frage ist, ob und wie geschichtliche Betrachtung die Kunst der Gegenwart und das Verständnis der alten Meisterwerke fördert oder hemmt, so sehr auch von ihrer Beantwortung der Kulturwert der Kunstgeschichte abhängt, ihre wissenschaftliche Berechtigung wird davon nicht berührt. Denn jede Wissenschaft hat zunächst ihr Eigenrecht, das von Nutzen oder Schaden ganz unabhängig ist. Nicht diese

Fragen bilden daher das Problem der Kunstgeschichte als solcher, das uns jetzt beschäftigen soll. Vielmehr kann, ihnen allen logisch vorangehend, die Frage gestellt werden:

Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich?

Trotz des blühenden Zustandes aller kunstgeschichtlichen Disziplinen bedarf dieses Problem der Erörterung. Denn was eigentlich Kunstgeschichte ist, darüber besteht durchaus keine Einigkeit, und die Verschiedenheit der prinzipiellen Anschauungen spiegelt sich in dem sehr verschiedenen Aussehen, das diese Wissenschaft unter den Händen verschiedener Forscher gewinnt. Wir können und müssen hier davon völlig absehen, daß die großen Gegensätze über das Wesen aller Geschichte sich auch auf unser Gebiet erstrecken. Vielmehr interessieren uns nur die Streitfragen, die der Kunstgeschichte als solcher eigentümlich sind.

Hat sie die Kunst der Gesamtkultur einzugliedern oder in strenger Isolation für sich zu erfassen? Ist ihre Hauptaufgabe die Zuweisung der Werke an bestimmte Meister, Zeiten und Orte, oder ist das Ziel vielmehr eine Entwicklungsgeschichte der formalen Eigentümlichkeiten des Stiles ohne Namen und Zahlen? Solche und ähnliche Gegensätze und mehr noch das Schwanken bedeutender Forscher zwischen ihnen beruhen auf einer eigentümlichen Schwierigkeit in der historischen Behandlung gerade der schönen Künste. Es wird unsere Aufgabe sein, diese Schwierigkeit zunächst begrifflich zu formulieren, und dann zu fragen, wie ihre Lösung möglich ist.

Unser Ausgangspunkt muß ein Begriff der Geschichte sein. Wir können uns aber dabei mit den wenigen Bestimmungen begnügen, die für unser Problem in Betracht kommen. Geschichte hat ein einmaliges und zusammenhängendes Geschehen darzustellen. Die Einheit des Zusammenhanges scheint in manchen Fällen ganz selbstverständlich gegeben, z. B. in der einheitlichen Persönlichkeit des Helden einer Biographie. Indessen selbst in diesem Fall muß aus den unendlich vielen und zerstreuten Ereignissen, die das Leben eines Menschen zusammensetzen und beeinflussen, eine Auswahl getroffen werden. Diese Auswahl ist, wie Rickert ausführlich nachgewiesen hat, geleitet durch den Wert, der dem Leben dieser Persönlichkeit überhaupt historische Bedeutung gibt. An der Jugend eines Staatsmannes interessieren uns ganz andere Dinge, als an der eines Dichters. Noch deutlicher wird die Rolle des leitenden Wertgesichtspunktes, wenn

man von der Geschichte einer konkreten Einheit zu der einer idealen Einheit übergeht. In die Geschichte einer Wissenschaft z. B. gehört alles, was die Ausbildung dieser Wissenschaft fördert oder hemmt. Die ideale Einheit seiner Wissenschaft schwebt ja jedem Forscher auch bei seinen speziellsten Untersuchungen vor, zu ihr liefert er Bausteine, wie man zu sagen pflegt. Hier ist also die Einheit des Geschehens deutlich verbürgt. Wie ganz anders ist dies, wenn wir an Stelle einer Wissenschaft eine Kunst setzen! Was der Künstler mit seinem Schaffen und Mühen erreichen will, ist lediglich die Vollendung seines Kunstwerkes. Auch allgemeine Vorübungen, durch die er seine technischen Fähigkeiten vervollkommnet, auch Erlebnisse oder Kenntnisse, durch die er seine Persönlichkeit oder seinen Geist ausbildet, kommen für ihn als Künstler nur so weit in Betracht, als sie zur Vervollkommnung seiner einzelnen Werke beitragen. Ein einheitliches Ganzes seiner Kunst, zu dem er einen Beitrag zu liefern hätte, existiert für ihn so wenig wie für den, der sich in hingebender Betrachtung in ein Kunstwerk versenkt. — Dementsprechend fühlen sich die Forscher eines wissenschaftlichen Gebietes als Arbeiter an demselben Werke. Was dagegen die Künstler untereinander einigt, ist nicht ein gemeinsames Werk, sondern mehr ein verwandter Lebenstypus und eine gleiche Richtung der Interessen.

Augenscheinlich beruht diese Verschiedenheit von Wissenschaft und Kunst auf den letzten Unterschieden zwischen ästhetischem und logischem Wert. Gewiß wird ein wahres Urteil als wahr lediglich um seiner selbst willen gewertet, aber in ihm liegt das Fortstreben zu weiteren wahren Urteilen. Es stellt sich als ein Teil eines Zusammenhanges wahrer Urteile heraus. Ein Kunstwerk dagegen ist eine Welt für sich, „was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“. Gerade darin liegt der eigentümliche Wert des Schönen, daß hier alles weitere Wollen, alle Unruhe des Fortstrebens aufhört. Sofern also ein Kunstwerk als Kunstwerk betrachtet wird, ist es gerade nicht Glied einer Entwicklung, sondern ein für sich bestehendes, in sich ruhendes Ganzes. Das Problem der Kunstgeschichte, so können wir zusammenfassend sagen, besteht darin, daß die zusammenhängende Entwicklung eines Gebietes gegeben werden soll, dessen leitender Wert jeden Zusammenhang der einzelnen gewerteten Gegenstände durchschneidet.

Der Weg zur Lösung dieser Schwierigkeit scheint sich leicht darzubieten. Gewiß, dem hingebenden Betrachter steht das Werk „frei und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen“, vor der Seele, aber doch nur „wie“ aus dem Nichts entsprungen. In Wahrheit ist es entstanden, von einem Künstler als Resultat seiner Arbeit geschaffen. Der Historiker muß den Standpunkt des hingebenden Betrachters verlassen und fragen, wie der Gegenstand dieser Betrachtung wurde, was er ist. Dabei bleibt der künstlerische Wert des Werkes durchaus einigendes Auswahlprinzip; man fragt, wie das an dem Kunstwerk geworden ist, was seinen Wert ausmacht oder doch zu seinem Werte in enger Beziehung steht. So könnte man Geschichten der einzelnen Kunstwerke schreiben, und diese Geschichten brauchten keineswegs mit dem Augenblicke zu enden, in dem das Werk vollendet dasteht. Auch die Wirkung eines Kunstwerkes ist ein historischer Vorgang. Hermann Grimm besonders hat diesem Nachwirken geistvolle Darstellungen gewidmet. Indessen, so bedeutungsvoll die Geschichte eines einzelnen Kunstwerkes für sich genommen auch sein mag, so wichtige Beiträge sie auch der Kunstgeschichte liefert, eine Aneinanderreihung solcher Monographien ergäbe doch nie eine in sich zusammenhängende Geschichte. Um eine solche zu erhalten, müßte man zunächst fragen, ob die Kunstwerke als historische Bildungen betrachtet nicht voneinander abhängig sind und miteinander in Verbindung stehen. Nun ist das sicher der Fall, wenn man in ihnen Erzeugnisse einer erlernbaren Fertigkeit, eines „Handwerks“ im weiteren Sinne des Wortes, sieht. In diesem weiteren Sinne gehört hierher nicht etwa nur die Vervollkommnung musikalischer Instrumente oder die Erfindung besserer Methoden des Bronzegusses, sondern auch die zeichnerische Beherrschung der Perspektive, die Einführung des dritten Schauspielers in die Tragödie, die Fähigkeit, den natürlichen Sprechton im Drama nachzubilden. Die Geschichte des Handwerks bietet sehr wesentliche Anhaltspunkte zur historischen Einordnung von Kunstwerken unbekannter Herkunft, sie liefert auch unentbehrliche Grundlagen zum Verständnis des künstlerisch Geleisteten, da sie dem Beschauer ermöglicht, sich etwa in die Darstellungsweise einer unerspektivischen Zeit zu versetzen; aber ganz sicherlich ist sie keine Geschichte der Kunst.

Indessen auch die eigentlich künstlerischen Prinzipien der Gestaltung werden nicht auf einmal bewußt, sondern man kann

beobachten, wie sie in einer gewissen Periode in den aufeinanderfolgenden Werken desselben Künstlers oder verschiedener Meister, die voneinander lernen, immer klarer hervortreten. So hat Heinrich Wölfflin nachgewiesen, wie die großen Grundsätze einheitlicher Bildwirkung in der florentinischen Malerei der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts immer reifer und freier durchgeführt werden. Es liegt sehr nahe, in solchen Untersuchungen den eigentlichen Kern der Kunstgeschichte zu erblicken. Denn hier haben wir einerseits einen deutlichen Zusammenhang, und andererseits bezieht sich dieser Zusammenhang sicherlich auf eine ästhetisch wesentliche Seite des Werkes. Damit jedoch eine wirklich umfassende historische Einheit gewonnen würde, müßte ein einmal entdecktes Gestaltungsprinzip nun, einer wissenschaftlichen Wahrheit gleich, feststehen und Grundlage weiterer Entfaltungen werden. Das ist aber deutlich nicht der Fall. Vielmehr wendet sich, wenn eine bestimmte Art der Gestaltung vollendet durchgeführt ist, die Kunst ganz anderen Möglichkeiten zu. Diese empirisch leicht nachweisbaren Verhältnisse haben im Wesen des Kunstwerkes als solchen ihren tieferen Grund. Die Gestaltungsformen, etwa die Linien- und Lichtkomposition eines Bildes, der Aufbau eines Dramas oder Romans ist ja nicht ein abstraktes Schema, das sich den verschiedensten Inhalten aufpressen läßt — oder besser, sobald es als solches dient, haben wir es sicher nicht mehr mit einem Kunstwerk zu tun. Wir müssen, um eine begriffliche Betrachtung zu ermöglichen, die Gestalt vom Gehalt trennen; in Wahrheit sind sie um so mehr eins, je höher das Kunstwerk als solches steht. Wo ein neuer Gehalt ausgedrückt werden soll, da müssen auch die Formungsprinzipien neu entdeckt werden. „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach Eurer Regeln Lauf — der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!“ So gewinnen durch die formale Betrachtung nur kleine Partien der Kunstgeschichte einheitlichen Zusammenhang. Und auch innerhalb dieser erfaßt man nur eine Seite der wesentlichen Entwicklung. Niemand weiß das besser als Wölfflin selbst, der in seinem erwähnten Werke neben der neuen Bildform die neue Gesinnung betrachtet. Gerade dem Ästhetiker, der aus der formalen Richtung der Kunstgeschichte so Vieles und Wertvolles gelernt hat, wird es nicht ganz leicht zu sagen, daß sie für sich allein genommen zu einer einheitlichen Geschichte der Kunst doch nicht führen kann.

Wir wissen jetzt genauer, welcher Art eine Wissenschaft sein muß, die diesen Namen verdienen soll. Sie muß die einzelnen Werke einem einheitlichen Zusammenhang einordnen. Ein solcher Zusammenhang kann aber nicht durch den ästhetischen Wert der Werke gebildet sein, da dieser die Werke isoliert. Vielmehr müssen die Gemälde oder Dichtungen, Bauwerke oder Musikstücke als historisch gewordene und historisch wirksame Erzeugnisse zunächst einer Persönlichkeit, weiterhin einer Gesamtkultur, angesehen werden.

Daß auch das Kunstwerk unter bestimmten Bedingungen geschichtlich entstanden ist, ist ja selbstverständlich. Aber wenn man auf diese Bedingtheit reflektiert, sieht man da nicht gerade von dem ab, was das Kunstwerk zum Kunstwerk macht? Soll das Werk nicht nur historisches Dokument sein wie eine Inschrift, ein Hausgerät, eine Urkunde dies ist, sondern soll es als solches Glied einer historischen Entwicklung sein, so muß sein eigentümlicher Wert sich eng mit seiner historischen Verknüpfung verbinden. Tatsächlich bietet sich eine Ansicht des Kunstwerkes dar, die diese Vermittlung übernimmt. Obwohl vom Leben losgelöst, ist doch das Kunstwerk der reinste und höchste Ausdruck des Lebens. Da das Kunstwerk Ausdruck der persönlichen wie des Gemeinschaftslebens ist, kann es auch Symbol der gemeinsamen Inhalte eines Kulturkreises werden. Dadurch ist die Bewegung der künstlerischen Darstellungsweisen und Stoffgebiete in den einen historischen Fluß hineingesetzt. Der so gewonnenen großen Gesamtaufgabe der Kunstgeschichte ordnen sich nun als Teilaufgaben und Hilfsmittel die früher betrachteten Zusammenhänge ein. Unter diesem Gesichtspunkte erst wird uns die Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes wirklich wichtig, da wir in ihr die Fäden wieder anknüpfen können, durch die das Werk mit dem Leben verbunden war, und die bei seiner Vollendung absichtlich durchschnitten wurden. Die Geschichte der Nachwirkung eines Werkes wird uns jetzt zur Geschichte seiner Kulturbedeutung. Sogar die Entwicklung der künstlerischen Technik gewinnt neues Interesse. Es ist auch hier der Geist, der sich den Körper baut. Die großen technischen Fortschritte der Renaissance ordnen sich jener Gesamt-Bewegung ein, die Jakob Burckhardt als Entdeckung der Welt und des Menschen bezeichnet hat. Und die fortschreitende Klärung der Darstellungsprinzipien, die ja immer nur solange sich einheitlich verfolgen läßt, wie das

gleiche Lebensgefühl sich im Kunstwerk ausdrückt, sie wird zur wachsenden Fähigkeit, einen bestimmten Kunstinhalt darzustellen.

Ist nun die Paradoxie, die in der Aufgabe der Kunstgeschichte lag, völlig geschwunden, hat sich der Gegensatz zwischen dem Wesen der Kunst und dem der Geschichte zu reiner Harmonie versöhnt? Keineswegs! Vielmehr bleibt er wie jeder Gegensatz, der nicht ein müßiges Spiel des Verstandes ist, in dem Resultat seiner Ausgleichung enthalten. Er zeigt sich uns hier darin, daß künstlerischer und historischer Wert eines Werkes keineswegs zusammenfallen. Auch wenn wir den historischen Wert nicht mit der Wirksamkeit, sondern mit der Bedeutung als Kulturausdruck gleichsetzen, kommt diese Bedeutung unter Umständen künstlerisch anfechtbaren Werken in hohem Grade zu. Man wird sie z. B. Gutzkows Rittern vom Geist nicht absprechen dürfen. Umgekehrt gibt es vollendete Kunstwerke, die gleichsam abseits stehen. Gewiß wird der Historiker auch sie mit dem Leben ihrer Zeit verknüpfen können, aber ihre historische Bedeutung wird hinter ihrer künstlerischen weit zurückstehen. Ich erinnere an gewisse lyrische Gedichte, etwa die Günthers. Sie sind uns teuer als künstlerisch wertvolle Erzeugnisse einer armen Zeit unserer Literaturgeschichte. Historisch haben sie geringere Bedeutung.

Kunstgeschichte, so können wir zusammenfassend sagen, ist nur möglich, wenn die Kunstwerke als Glieder einer Entwicklung betrachtet werden. Der ästhetische Wert aber isoliert das einzelne Werk, und nur als Ausdruck einer stets historisch bedingten Gefühlslage tritt das Kunstwerk in eine Entwicklung ein. So innig diese Ausdrucksfunktion mit dem ästhetischen Werte verbunden ist, so wenig fallen doch beide zusammen — und in dieser dauernden Kluft bleibt die Paradoxie erhalten, die der Begriff der Kunstgeschichte einschließt.

DISKUSSION.

Prof. Petsch bespricht die Bedeutung der von dem Vorredner aufgestellten Prinzipien für den Betrieb der Literaturgeschichte.
