

# Gantners Theorie der Präfiguration

Autor(en): **Barasch, Moshe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie =  
Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia =  
Swiss journal of philosophy**

Band (Jahr): **23 (1963)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-883348>

## **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.

# Gantners Theorie der Präfiguration

*Von Moshe Barasch*

## 1

Das Gebiet jener wissenschaftlichen Untersuchungen, das man «Kunstgeschichte» nennt, ist von einigen Traditionen, oder «Schulen», beherrscht. Jede dieser großen Schulen hat ihr eigenes Thema, das in der kontinuierlichen Arbeit von Generationen und manchmal sogar von Jahrhunderten, immer neue Aspekte zeigt. Es ist die wunderbare Kraft dieser Themen, daß ihre Kontinuität nicht in starren Wiederholungen, sondern vielmehr in einer Reihe von originellen Schöpfungen und neuen Blickpunkten besteht. So begann die sogenannte «ikonographische» Schule mit den Humanisten der Renaissance (wenn nicht schon vorher), hat aber im Laufe der Jahrhunderte wesentliche Veränderungen erfahren. Ihre neueste Form, die «Ikonologie», zeigt, wie jene Schule der Inhaltsdeutung fähig war, moderne ästhetische und psychologische Problematik in sich aufzunehmen (Gestaltungsformen und Ausdruck), ohne das alte Erbe der Inhaltsinterpretation zu verlieren. Eine ähnliche schöpferische Kontinuität finden wir in der Geschichte einer andern großen Schule, die oft eine «formale» genannt wurde. Im Werk des Schweizer Kunsthistorikers Joseph Gantner liegt vor uns das bisher letzte Glied in der Entwicklung dieser Tradition, und ihm seien die folgenden Bemerkungen gewidmet.

Die Schule, der Gantner entstammt, ist trotz ihrer universalen Bedeutung mit der Stadt Basel verbunden. Sie beginnt mit Jacob Burckhardt und wird im Werke Heinrich Woeffflins fortgesetzt, ausgebildet und verändert. Die Problematik Woeffflins bildet den Ausgangspunkt Gantners, der – selbst ein Woeffflinschüler – auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Basel wirkt, auf dem einst Burckhardt und Woeffflin gewirkt haben. Diese äußere Kontinuität entspricht einem mehr geistigen Zusammenhang der Arbeit am selben Thema. Aber diese geistige Kontinuität ist auch hier eine schöpferische Umformung und Erweiterung des Themas.

Das wissenschaftliche Werk Gantners erstreckt sich auf weite Gebiete, die von seiner «Schule» zum Teil vernachlässigt wurden. Er gab uns tiefeschürfende Untersuchungen über romanische Plastik und moderne Kunst, über Michelangelo und Rodin, über Leonardos Visionen vom Untergang der Welt und über die Schicksale des Menschenbildes in der europäischen Kunst<sup>1</sup>. Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte zeichnet sich im historischen Werk Gantners immer klarer ein ästhetisch philosophisches Motiv ab, das er «Präfiguration» nennt. Die folgenden Bemerkungen beschäftigen sich mit diesem Motiv. Um es in seinem richtigen Zusammenhang zu sehen, müssen wir kurz zu Woelfflin zurückkehren.

## 2

Es war, wie man weiß, die große Tat Woelfflins, daß er «eine unterste Schicht von Begriffen . . . auf denen das bildliche Vorstellen in seiner allgemeinsten Form beruht», annahm<sup>2</sup>. Man wußte natürlich auch vor Woelfflin, daß die formale Physiognomie und die Art der Gestaltung der Kunst des 15. Jahrhunderts verschieden war von der des 17. Jahrhunderts. Woelfflin hat diese Unterschiede in bestimmte Kategorien gegliedert (die «fünf Begriffspaare»); darüber hinaus hat er auch den Grund für diese Verschiedenheiten im umfassenden Stil der Epochen zu erklären versucht. Es ist eine Geschichte der «Vorstellungsformen», die die Geschichte der künstlerischen Stile hervorbringt. Noch ehe der Künstler an die tatsächliche Gestaltung des Werkes herangeht, ist es in seinem «Sehen» oder «Vorstellen» bereits in bestimmte allgemeine Formen geprägt. Jede Epoche hat ihre «Vor-

---

<sup>1</sup> Die wichtigsten Bücher Gantners für unser Thema sind: *Romanische Plastik: Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wien 1941 (dritte Auflage, Wien 1948); *Schönheit und Grenzen der klassischen Form: Jacob Burckhardt, Benedetto Croce, Heinrich Woelfflin*, Wien 1949; *Rodin und Michelangelo*, Wien 1953; *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Bern 1958; *Schicksale des Menschenbildes, von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion*, Bern 1958. Die große literarische Produktion Gantners umfaßt außerdem noch eine vierbändige Kunstgeschichte der Schweiz (zusammen mit Adolf Reinle) sowie Studien über Konrad Witz, Grundformen der europäischen Stadt, *Gallia romanica* (in Zusammenarbeit mit Marcel Aubert, Marcel Pobé und Jean Roubier). Wichtig ist die Edition der kleinen Schriften Woelfflins, die von Gantner veranstaltet wurde, sowie *Jacob Burckhardt und Heinrich Woelfflin, Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung*, Basel 1948.

<sup>2</sup> Heinrich Woelfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (13. Auflage) Basel 1963, p. 277.

stellungsform» und diese ist die einheitliche Basis für die verschiedenartigen Schöpfungen dieser Epoche.

Woelfflin selbst empfand, daß der Begriff der Vorstellungsformen das eigentliche Arbeitsgebiet des Kunsthistorikers vielleicht überschreitet und hat daher die Zusammenarbeit mit dem Psychologen gewünscht<sup>3</sup>. Als Kunsthistoriker hat er die Vorstellungsformen als inhaltsleer angesehen, als bloße Formen, in die sozusagen jeder Inhalt gegossen werden kann. Und er hat darüber hinaus eine Geschichte, eine Abfolge dieser inhaltsleeren Formen angenommen.

Die Diskussion über diese Thesen hat bekanntlich eine ganze Generation von Kunsthistorikern beschäftigt und ist auch heute noch lange nicht abgeschlossen. Wir brauchen hier auf diese Diskussion nicht einzugehen und wollen nur kurz einen Gesprächspartner erwähnen, Benedetto Croce, weil die Auseinandersetzung mit seiner *Estetica* von entscheidender Bedeutung für die Ausbildung der Gantnerschen Begriffe wurde. Für Croce ist jedes Kunstwerk aus einer einmaligen Intuition erwachsen (die er *intuizione espressa* nennt) und ist eine Synthese *a priori* von Form und Inhalt. Jedes Kunstwerk ist für Croce im Augenblick seiner Konzeption bereits völlig erfüllt. Es ist ganz einmalig und läßt sich in seinem Wesen mit andern Kunstwerken – auch aus derselben Epoche – nicht vergleichen. «Die einzigen Realitäten in der Geschichte der Poesie oder der Kunst sind die individuellen Geister der Künstler oder ihrer Werke<sup>4</sup>.»

Diese prinzipielle Auffassung des italienischen Philosophen (in welcher «nominalistische» Gedankengänge gerade auf dem Gebiete der Ästhetik wieder auferstehen) hat ihn zu einer scharfen Kritik der Woelfflinschen Thesen geführt. Er mußte sowohl die Existenz von bloßen Seh- oder Vorstellungsformen leugnen – die eben noch nicht «ganz erfüllt» sind – als auch den innern Reifungsprozeß des Kunstwerks selbst, d. h. die Distanz zwischen diesen Formen und dem vollendeten Werk. Wer diese beiden sucht, begibt sich auf das Gebiet der Abstraktion; in der Abstraktion geht aber der lebendige dialektische Zusammenhang von Inhalt und Form verloren. Schließlich hat man nichts mehr in der Hand, sagt Croce, als ein Stück einer abstrakten Materie.

---

<sup>3</sup> Heinrich Woelfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1940, p. 3.

<sup>4</sup> So faßte Croce seine Stellung zusammen in einem Aufsatz, der in seiner Zeitschrift *Critica*, 20. Mai 1942, erschienen ist. Vgl. dazu Gantner, *Schönheit und Grenzen*, p. 43 ff., insbesondere p. 63.

Die Woelfflinsche Schule mußte sich mit diesem Angriff auseinandersetzen. Woelfflin selbst hat es 1933 in einem Aufsatz – der zum Schönsten und Tiefsten gehört, das er je geschrieben hat – zu tun angefangen<sup>5</sup>. Gantners Theorie der Präfiguration ist aus dieser Diskussion zwischen der «intuitiven» Auffassung (auch wenn sie nicht an Croces Namen gebunden ist) und der «Abstraktion» Woelfflins erwachsen. Diese Theorie ist somit in die Woelfflintradition eingliedert, stellt aber die Lehre dieser Schule auf einem höheren Stadium dar, wie sie aus dieser entscheidenden Diskussion hervorgegangen ist.

### 3

Gantners Theorie der Präfiguration ist auf ein Phänomen konzentriert, dem Woelfflin selbst nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet hat, obgleich es gerade für seine Auffassung von zentraler Bedeutung gewesen wäre: die Genesis des Kunstwerks. In der Romantik wurde oft und viel über die Entstehung des Kunstwerks gesprochen, sie wurde aber meist als eine (oft irrationale) Exaltation des schöpferischen Triebes dargestellt. Gantner will nun zeigen, daß die Genesis des Kunstwerks als ein Objektives zu fassen und aus den Dokumenten, die sie hinterläßt – Meilensteine eines großen Weges – zu analysieren ist. Die Analyse dieses Weges zeigt, daß die Schöpfung eines Werkes keine so «unmittelbare» ist, wie die intuitionistische Lehre glaubt, daß das Werk im Augenblick seiner Konzeption nicht völlig «erfüllt» und einzigartig ist. Die Gestaltung des Werkes ist ein vielfach vermittelter Prozeß, der durch eine vielstufige Präfiguration zu einer letzten «Figuration» hindurchschreitet.

Wo erstreckt sich nun dieses Land der Präfigurationen? Was sind die genaue Bedeutung und Begrenzung dieses Begriffs? Wir müssen hier Gantners Auffassung von mehreren, ihr nahestehenden Konzeptionen unterscheiden, um sie in ihren richtigen Umrissen zu sehen. Gantner geht von der Einsicht aus, daß es innerhalb des Prozesses, der zur Entstehung eines Kunstwerks führt, «eine schöpferische Vorstufe und ein sie überwindendes Resultat» gibt. In der Spanne zwischen diesen beiden Polen liegt das Reich der Präfigurationen. Schon in dieser allgemeinen Umreißung des Gebiets, auf dem sich die Präfigu-

---

<sup>5</sup> Zuerst erschienen in der Zeitschrift *Logos*, 1933, und wieder gedruckt in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 276 ff.

rationen erstrecken, scheint uns eine wichtige Leistung Gantners zu liegen.

Es ist eine wohlbekannte Tatsache auf allen Gebieten der Kulturgeschichte, daß jede neue Schöpfung kein unmittelbarer Beginn, kein «Uranfang» ist. Jede neue Gestaltung operiert vielmehr mit vorgeprägten Formen und verwirklicht sich im Raum der Tradition. Wir kennen die entscheidende Bedeutung der Tradition nicht nur für den traditionellen, sondern auch für den revolutionären Künstler und wissen, daß jeder Künstler sozusagen ein Vokabular vorfindet, in welchem er auch seine neuen Gedanken und originellen Motive ausdrückt. Am deutlichsten ist hier vielleicht das Beispiel des Dichters, dessen «Rohmaterial», das Wort, im unmittelbarsten Sinne vorgeprägte Bedeutungen hat. Beim bildenden Künstler ist das vielleicht auf den ersten Blick weniger deutlich, aber im Grunde gewiß nicht weniger wahr. In dieser notwendigen Bindung an die Tradition liegt eine bestimmte Vorprägung jedes Werkes. Darf man sie als eine «Präfiguration» im Sinne Gantners ansehen?

Gantner faßt den Begriff der Präfiguration enger und gibt ihm dadurch bestimmtere Bedeutung. Eine Präfiguration ist nicht nur in den vorgeprägten Bedeutungen der Tradition enthalten, sie ist auch im Hinblick auf eine spätere Vervollständigung» entstanden; sie ist also – bewußt oder unbewußt – die Vorbereitung für ein *fertiges* Werk. In kunsthistorischem Zusammenhange genügt es also nicht, die «präexistente Form» als Offenbarung der subjektiven Phantasie zu deuten (wie es in der Romantik so oft geschah) oder als Vorformung durch die Tradition, wie es die Kulturhistoriker tun. Als spezifisch künstlerisches Problem wird die Präfiguration ganz deutlich erst, wenn wir auch das Ziel sehen, dem sie zustrebt: das fertige Werk. Hier wird die Wegscheide der Betrachtungsweisen ganz deutlich. Die Präfiguration – sei sie Vorstellung oder Skizze – kann vom Psychologen auch ohne jenes letzte Ziel untersucht und gewertet werden. Für den Kulturhistoriker kann es oft genügen, die Signatur einer bestimmten Tradition in jedem einzelnen Stadium der Gestaltung zu finden, und auch er kann oft vom schließlichen Ziel absehen. Für den Kunsthistoriker, dessen Problem die Geschichte der Gestaltung eines ausgereiften Werkes ist, ist es entscheidend zu fragen: wie nahe kommt die Präfiguration dem vollendeten Werk? Wie baut sie es auf und wie verändert sie sich selbst dabei?

Gantner behält also das Kriterium des fertigen Werkes bei. Die

Vollendung war, wie bekannt, ein Kriterium der klassizistischen Kunstauffassung. Dort aber war sie ein Kriterium der Wertung; das Unvollendete galt als das Mißlungene, es bezeichnete einen Mangel an Wert. Bei Gantner ist die Vollendung kein Kriterium der Wertung, sondern ein Mittel der Deskription und Analyse. Indem die Vollendung als das objektive letzte Ziel der Gestaltung angesehen wird, werden auch die verschiedenen Phasen der Gestaltung sichtbar und erhalten eine bestimmte Physiognomie. Für den intuitionistischen Standpunkt Croces kann es dieses ganze Gebiet nicht geben. Weil das Kunstwerk im Augenblick seiner Konzeption bereits ganz erfüllt ist, kann es keine Geschichte haben. Wenn Gantner in der Theorie der Präfiguration die Genesis des Kunstwerks beschreibt, so entwickelt er dadurch die Woelfflinsche Theorie auf der neuen Stufe der Diskussion mit dem Intuitionismus. Gantner will nun zeigen, daß die Geschichte des Kunstwerks in einige Phasen gegliedert ist, die sich unterscheiden lassen.

4

Die Genesis des Kunstwerks besteht, nach Gantner, aus zwei Phasen oder es gibt zwei Arten von Präfiguration. Die erste ist die *unsichtbare* Präfiguration. Es sind damit die Woelfflinschen Vorstellungsformen gemeint, Gantner nennt sie auch die «immateriellen Präfigurationen»<sup>6</sup>. Diese unsichtbaren Präfigurationen sind nicht unmittelbar zu erkennen, sie treten uns nicht direkt vor Augen; sie sind vielmehr nur aus der Analyse der vollendeten Werke zu gewinnen. Diese immateriellen Präfigurationen werden also nur in der Interpretation des Kunsthistorikers als solche erkennbar und sind also auf seine abstrahierende und vergleichende Tätigkeit gegründet. Es war die große Tat Woelfflins, daß er (in kühner Verallgemeinerung) annahm, dieses Resultat der Analyse zeige uns eine primäre Struktur der Phantasie selbst, der «Vorstellung» oder des «Sehens». Er hat die Kunstgeschichte in das weite, vielleicht nicht ganz ergründbare Erdreich einer kollektiven Psychologie verankert, als er von einer Geschichte des Sehens sprach.

Es ist nicht notwendig, hier auf den lebhaften Methodenstreit einzugehen, der mit diesem Begriff verbunden war. Sind die Vorstellungsformen schon zu Beginn mit gewissen Inhalten erfüllt? Was ist der

---

<sup>6</sup> Vgl. *Leonardos Visionen*, p. 22 ff. und *Schicksale des Menschenbildes*, p. 105 ff.

Anteil der Tradition, des «kollektiven Gedächtnisses» in diesen Vorstellungsformen und inwiefern haben wir die Geschichte einer reinen Phantasie vor uns? Wie ist eine solche Geschichte der reinen Phantasie zu ermitteln? Unter dem Eindruck der Kritik Croces hat Woelfflin selbst zu diesen Fragen Stellung genommen. In dem oben genannten Aufsatz aus dem Jahre 1933 schreibt er: «Jede Anschauungsform hat aber schon ein Angeschautes zur Voraussetzung . . . In jedem neuen Anschauungsstil kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt . . . Man sieht nicht nur anders, man sieht auch Anderes.» Trotz dieser Formulierungen hat Woelfflin doch wesentlich die Anschauungsform vom Angeschauten getrennt und sie als ein relativ Autonomes gefaßt. Auch Gantner scheint mir dieser letzten Anschauung nahe zu stehen, wie dies insbesondere in seinem Buch *Romanische Plastik* zum Ausdruck kommt.

Gerade vom Standpunkt Gantners wäre vielleicht eine Erweiterung der Untersuchung in eine andere Richtung wünschenswert. Wir meinen die Frage: wie weit ist die «unsichtbare Präfiguration» eine Präfiguration im genauen und begrenzten Sinne dieses Begriffs? Mit andern Worten: ist in der «Vorstellungsform» bereits die Beziehung auf das fertige Werk enthalten? Oder besteht ein qualitativer Unterschied in der Struktur der beiden Präfigurationen, ganz abgesehen von der Tatsache, daß die eine «unsichtbar» und nur aus der Analyse zu gewinnen ist, die andere aber in Skizzen ihren Niederschlag findet? Obwohl Gantner sich mit diesen Fragen auseinandersetzen muß, sind sie doch für seine Theorie der Präfiguration nicht entscheidend. Wichtig ist für diese Theorie nur, daß jedes Werk von gewissen allgemeinen Formen der Phantasie geprägt wird, noch ehe der Künstler an die Gestaltung geht.

Viel wichtiger für die Problematik Gantners – und für die Wertung seiner Leistung – ist die andere Art der Präfiguration, die er «unmittelbare Präfigurationen» nennt. Es sind damit die Dokumente jenes Prozesses gemeint, in welchem, Stufe um Stufe, das Kunstwerk gestaltet wird. Ihr Umfang ist nicht so weit wie derjenige der «unsichtbaren» Präfigurationen, die ja gleichsam ein leeres Gefäß sind, das jeden Inhalt aufnehmen kann. Der Umfang der sichtbaren Präfigurationen ist enger und sie sind daher auch genauer und prägnanter. Der sich kontinuierlich verengende Umfang der sichtbaren Präfigurationen zeigt, daß sie sich allmählich zu einem *bestimmten* Werk konkretisieren.



Die sichtbaren Präfigurationen umfassen alle Stadien der Skizzen, Versuche, Verbesserungen, Übermalungen. Aber die sichtbare Präfiguration kann schon beginnen, noch ehe eine noch so flüchtige Linie auf dem Skizzenblatt gezeichnet ist. Bei der nicht-abstrakten Kunst beginnt sie schon mit der Wahl des Naturausschnitts, der dargestellt werden soll. Diese Wahl ist bereits eine Begrenzung der unendlich weiten Möglichkeiten der unsichtbaren Präfiguration. Gantner hat glänzend gezeigt, daß die Wahl eines bestimmten Naturausschnitts durch Leonardo (eine Felsschlucht) bereits auf ein *concetto* (um einen Terminus der Renaissance zu gebrauchen) des fertigen Werkes hinweist<sup>7</sup>. Aber Gantner ist kein «Naturalist» in dem Sinne, daß er glauben würde, der Naturausschnitt selbst führe zu einer bestimmten Gestaltung des Werkes. Auf dieser ersten Stufe der sichtbaren Präfiguration ist der Umfang der Möglichkeiten noch weit. Die Natur als Natur ist «stil-los», die Wahl des Naturausschnitts kann daher sowohl zur geologischen Aufnahme als auch zur künstlerischen Darstellung führen. Beides finden wir, wie bekannt, bei Leonardo. Im weiteren Fortschritt der Gestaltung bekommt sie immer bestimmtere Form, bis sie sich im vollendeten Kunstwerk realisiert, d. h. bis in der Figuration die Präfiguration sich aufhebt. Mit Recht betont Gantner, daß auch im vollendeten Kunstwerk der Prozeß des Figurierens nicht immer aufhört, daß also auch die «fertige» Form noch Präfiguration sein kann. Gerade die moderne Kunst bietet viele Beispiele eines solchen Ringens um die letzte Form, das vielleicht nie zu einem abschließenden Resultat kommt. Aber auch die Bilder Rembrandts zeigen, wie jeder weiß, diese unaufhörliche Bemühung um die letzte Form, die oft auch nach der Vollendung des fertigen Werks fortgesetzt wird. Giorgiones *Tempesta* mit ihren Übermalungen könnte ein weiteres Beispiel sein. Die Übermalungen, die wir bei der Untersuchung von Bildern mit Röntgenstrahlen entdecken, verlangen eine psychologische und künstlerische Interpretation. Gantners Theorie der Präfiguration kann sie geben.

5

Bisher haben wir die Genesis des einzelnen Kunstwerks in ihren klar unterscheidbaren Phasen betrachtet. Gantner erweitert nun seine Fragestellung: bleibt der Prozeß von Präfiguration und Gestaltung

---

<sup>7</sup> Vgl. *Leonardos Visionen*, p. 19.

sich in allen Epochen gleich? Hat nicht dieser Weg selbst seine eigene Geschichte?

Das überraschende Resultat der Untersuchungen Gantners zeigt, daß die Distanz zwischen unsichtbarer Präfiguration und letzter Figuration, zwischen «Vorstellungsform» und fertigem Werk ganz extremen Veränderungen unterworfen ist. Wir kennen Epochen, in welchen die unmittelbare, sichtbare Präfiguration ganz zu fehlen scheint. Daß wir vom Mittelalter keine Skizzen haben, kann nicht nur dadurch erklärt werden, daß sie alle verloren gegangen sind, sondern vor allem aus der Eigenart des schöpferischen Prozesses in dieser Epoche. In dieser traditionsgebundenen Kunst kommt die kollektive Vorstellungsform der endgültigen Form des fertigen Werkes so nahe, daß für die subjektive Phantasie des Künstlers, für seine Versuche und Veränderungen kein Raum mehr übrig bleibt.

In der Renaissance zeichnet sich ein anderer Typus des schöpferischen Prozesses ab, in welchem die Distanz zwischen der unsichtbaren Präfiguration und der definitiven Form immer größer wird. Gantner weist darauf hin, daß bereits Dante von einer *intenzion dell' arte* spricht, die mit dem gestalteten Werk nicht identisch ist<sup>8</sup>. Bei Leonardo ist die Trennung der beiden Stufen vollendet und formuliert. Die Malerei war ihm, wie jeder weiß, eine Wissenschaft, eine *scientia*, ja vielleicht die Wissenschaft schlechthin; aber er spricht auch von einer «Vor-Wissenschaft», einer *pre-scientia*. Die erste definiert er als die Kenntnis der möglichen, gegenwärtigen und gewesenen Dinge, die Vorwissenschaft aber als die Kenntnis der vorläufigen, der auftauchenden Dinge. Diese Unterscheidung macht klar, warum Leonardo in der *trasmutazione di forme*, in der Fähigkeit, die Formen ständig zu verwandeln, einen großen Wert der Malerei sieht<sup>9</sup>. Diese Fähigkeit zur Metamorphose soll auch vor der vollendeten Form nicht Halt machen. Es gibt vielleicht nichts Symptomatischeres in dieser Hinsicht als die Berufung Leonardos auf die Tätigkeit des Dichters, der scheinbar Fertiges austreicht, um Neues und im ganzen Vollendeteres zu schreiben<sup>10</sup>. Die lebendige Tätigkeit des Geistes – und nicht die

---

<sup>8</sup> Sehr interessant ist der kurze, aber inhaltsreiche Abriß der Geschichte des Problems der Präfiguration in *Schicksale des Menschenbildes*, p. 108 ff.

<sup>9</sup> Mit Leonardos Kunsttheorie hat sich Gantner (vom Standpunkt der Präfiguration) sehr eingehend beschäftigt. Vgl. *Leonardos Visionen*, insbesondere p. 41 ff.

<sup>10</sup> Leonardo da Vinci, «Das Buch von der Malerei», ed. H. Ludwig, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XVI, Wien 1882, 189.

festgefrorene Form – wird hier zum Hauptzweck. Gantner sieht in diesem Prozeß das Übergreifen der Subjektivität. Man darf vielleicht sagen: je größer der Wert der Subjektivität in einer Epoche ist, um so weiter ist der Umfang der sichtbaren Präfiguration in ihrem künstlerischen Gestaltungsprozeß.

Ihre philosophische Grundlegung erhält diese Auffassung in jener Gedankenrichtung, die in der europäischen Geistesgeschichte als die «platonische» bekannt ist und im Italien der Renaissance den Begriff der künstlerischen *Idea* schuf. In der geistigen Welt Michelangelos wird diese Lehre bekanntlich zum vorherrschenden Motiv; hier entsteht ein unüberwindbarer Gegensatz zwischen dem Phantasiebild und dem fertigen Werk. Das Werk ist unvollendbar, weil die Materie das *immagine del cuor* nicht wiederspiegeln kann. Damit hängt auch die Ausformung einer neuen künstlerischen Form zusammen: des *non finito*. Dieses ist hier nicht das unvollendet Gebliebene, sondern das Unvollendbare. Die hohe Wertung des *non finito* ist dann immer mehr gestiegen bis zur Passion Turners für «unfinished paintings» und der Auffassung Delacroix's, daß die großen Meister ihre «effets les plus sublimes» dem Unvollendeten verdanken, während die Mittelmäßigen beim Fertigen bleiben<sup>11</sup>. In der modernen Kunst sieht Gantner ein weiteres Aufsteigen der subjektiven Werte. Die Verwischung eines klaren Unterschiedes zwischen Bild und Skizze, die wir so oft bei Klee finden, zeigt das Übergreifen des Präfiguralen auf das Figurale.

Gantners Theorie der Präfiguration, die von der Woelfflinschen Problematik der «objektiven» Vorstellungsformen ausging, nähert sich einer Theorie des Formenden, des Künstlers<sup>12</sup>. So scheint sich also Woelfflins Wunsch, daß der Kunsthistoriker und der Psychologe nicht dauernd geschieden bleiben, zu verwirklichen. Gantner begründet die Synthese dieser beiden Wissensgebiete auf einer soliden historischen Basis. Diese originelle Leistung Gantners – die Deskription und Analyse des Weges, der von der *Idea* zum vollendeten Werk führt – zeigt uns so wieder die Lebenskraft einer großen Schule und die Fähigkeit, in «ihrem» Thema neue Aspekte zu entdecken und zu analysieren.

Gantners Theorie der Präfiguration ist noch nicht abgeschlossen.

---

<sup>11</sup> Vgl. zu diesem Problem die Ergebnisse eines von Gantner geleiteten Symposions der Universität Saarbrücken 1956, an dem Vertreter mehrerer Geisteswissenschaften teilnahmen: «*Das Unvollendete als künstlerische Form*», ed. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Bern 1959. Darin Gantners eigener Beitrag «*Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst*», pp. 47–68.

<sup>12</sup> Vgl. *Schicksale des Menschenbildes*, p. 137 ff.

Es gibt noch viele Probleme, zu denen eine so umfassende und prinzipielle Auffassung Stellung nehmen muß (wie, z. B., die Stellung der Inhalte im Schema der Präfiguration)<sup>13</sup>. Heute aber schon darf man sagen, daß diese Auffassung neue und fruchtbare Perspektiven eröffnet für unsere Bemühungen um die alten und großen Probleme der Kunstgeschichte.

---

<sup>13</sup> Zum Problem der Inhalte hat Gantner bisher erst in Vorträgen Stellung genommen. Eine Zusammenfassung seiner Überlegungen erscheint 1964 in dem Buche «Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen» (Francke, Bern).