

Friedbert Ficker

Heinrich Wölfflin – Wegbereiter der Kunstgeschichte. Zum 140. Geburtstag

Im Vorwort zu der leider durch den Bombenkrieg im Jahre 1943 weitgehend vernichteten 6. Auflage von Heinrich Wölfflins „Die Kunst Albrecht Dürers“ schrieb sein Schüler Kurt Gerstenberg: „Als Heinrich Wölfflin, mein verehrter Lehrer, vor Jahr und Tag bei mir anfragte, ob ich seinen Dürer bearbeiten wolle, habe ich andere Arbeiten zurückgestellt, um hier sofort zu helfen, weil das Buch uns nottut als die noch immer beste und tiefste Einführung in das Wesen Dürerscher Kunst. Meine Auffassung allerdings, dass Wölfflins Dürerbuch nicht nur eine Gipfelleistung der Kunstwissenschaft, sondern auch ein literarisches Kunstwerk darstellt, erschwerte die Bearbeitung...“¹ Dieses grundlegende Werk hat über alle kenntniserweiternde Detailforschung hinaus als die zusammenfassende und in den Grundzügen deutende Überschau seine Bedeutung bis heute nicht verloren – wie man es während der Lebenszeit seines Autors und danach als die bekannteste Veröffentlichung Wölfflins bezeichnen darf neben den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“.

Heinrich Wölfflin wurde am 21. Juni 1864 in Winterthur geboren. Seit 1875 lebte die Familie in Deutschland, wo der Vater als Professor der Altphilologie zunächst in Erlangen, dann in München lehrte und als Herausgeber des „Thesaurus linguae latinae“ großes Ansehen in Fachkreisen genoss. In München besuchte der Sohn auch das Gymnasium, ehe er zwei Semester in Basel studierte, um das Schweizer Bürgerrecht nicht zu verlieren. Dort gehörte Jacob Burckhardt zu seinen akademischen Lehrern, der ihn prägte und dem er sich auch zeitlebens in Dankbarkeit verbunden wusste. Dennoch hat er klar festgehalten: „Ein Schüler Burckhardts bin ich nicht.“²

1 Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers. Vorwort zur 6. Auflage von Kurt Gerstenberg, München 1943, S. 8.

2 Zit. nach Nikolaus Meyer: Heinrich Wölfflin. In: Heinrich Dilly (Hrsg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, 2. Aufl., Berlin 1999, S. 63.

Das weitere Studium erfolgte in Berlin und in München, u. a. bei dem Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl, dem Literaturhistoriker Michael Bernays, den Archäologen Heinrich Brunn, Ernst Curtius und Adolf Furtwängler sowie bei dem Philosophen Johannes Volkelt. Auf dessen Anregung hin promovierte er 1896 mit der Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ und habilitierte sich zwei Jahre später mit der Arbeit „Renaissance und Barock“ zum Privatdozenten.

Die Promotion Wölfflins erfolgte noch im Trend der damaligen besonderen Wertschätzung der Psychologie, die ihn zunächst zusammen mit der Philosophie in ihren Bann zog. Es war die Zeit Wilhelm Wundts, der 1874 in Zürich lehrte und nach der 1875 erfolgten Berufung nach Leipzig mit seiner Kultur- und Völkerpsychologie wesentlich dazu beigetragen hat, der Psychologie zur Anerkennung als eigenständiges Fach zu verhelfen. Auf einer Reise nach Italien erfolgte dann 1886/87 der Sinneswandel Wölfflins mit der Hinwendung zur Kunstgeschichte, wie die Habilitationsschrift zeigt. Dort beschäftigten ihn zunächst die Fragen nach dem Wesen des Klassischen und des Stilwandels in seiner Gesetzmäßigkeit. Mehrere Italienreisen seit 1889 und die Auseinandersetzung mit Michelangelo und der Hochrenaissance führten 1899 zu der Veröffentlichung „Die klassische Kunst“, mit der er den Bogen zu seiner Gegenwart in den als Vertretern des Klassischen gesehenen Hans von Marées, Arnold Böcklin und Adolf von Hildebrand schlug. Hildebrands 1893 erschienene Schrift „Das Problem der Form“ gab Wölfflin Anregungen zu seiner Beschäftigung mit der Hochrenaissance als von ihm verstandener Ausdruck des Klassischen, wie er auch in einem Brief vom 5. April 1895 an Burckhardt schrieb: „Bei Hildebrandt die Figuren zum Monumentalbrunnen am Maximiliansplatz gesehen, es sind Sachen von einer Klarheit, Ruhe und Lebendigkeit wie die Antike.“³ Hier setzte er vor allem der damals üblichen Vorliebe für das Quattrocento die nach seiner Auffassung aus einem neuen Körpergefühl erwachsene Kunst des Cinquecento, der Hochrenaissance, entgegen. Dahinter steht als grundsätzliches Anliegen die Auseinandersetzung mit der Form, die Wölfflin als wesentliches Element der Kunst und ihrer Entwicklung ein Leben lang beschäftigt hat. So wird auch über seine Antrittsrede zu „Raffaels Sixtinische Madonna und die Kunst des klassischen Stils“ vom 20. Juni 1893 berichtet, wo er sich zu diesen Fragen geäußert hat: „Er schickte der Besprechung eines der Hauptwerke dieses Künstlers gleichsam entschul-

3 Joseph Gantner: Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel, Leipzig 1988, S. 129.

digend die Bemerkung voraus, dass es in den Kreisen der Kunsthistoriker fast als dilettantenhaft gelte, sich mit den großen Schöpfungen Raffaels zu befassen, anstatt in den beliebten Streit um die Echtheit und die Reihenfolge der kleinen Jugendwerke des Künstlers eine Lanze zu tragen. Nichtsdestoweniger wolle er versuchen, an der ‚Madonna di San Sisto‘ zu zeigen, wie in Raffael die italienische Kunst sich zu ihrer Sonnenhöhe emporgeschwungen habe...“⁴

Als Wölfflin 1893 nach Basel berufen wurde und ein Jahr später die Nachfolge Jacob Burckhardts antrat, bedeutete dies zugleich eine Vertiefung der Beziehungen zwischen den beiden Gelehrten, zumal der scheidende Burckhardt nicht wenig Einfluss auf die Wahl seines Nachfolgers genommen hatte, der deshalb auch unter dem 26. April 1893 an den väterlichen Freund und Förderer u. a. schrieb: „Ich weiß, dass Sie bei dieser Berufung nicht unbeteiligt sind, und ich danke Ihnen von Herzen für Ihre wohlwollende Empfehlung. Was ich bin und vermag, das habe ich zum besten Teil von Ihnen, und dafür werde ich lebenslang Ihr Schuldner bleiben.“⁵ Wölfflin hatte mit der „Klassischen Kunst“ ein Thema aufgegriffen, das ganz dem Arbeitsbereich Burckhardts entsprach. Doch sind beide in ihren wissenschaftlichen Auffassungen getrennte Wege gegangen. Während Wölfflin die Formanalyse als ausschlaggebend ansah, waren für Burckhardt die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge Ausgangspunkt und Grundlage seiner Sichtweise.

Mit der Berufung des damals 29jährigen Wölfflin an die Stelle des als Kulturhistoriker international geschätzten Jacob Burckhardt eröffnete sich für den jungen Wissenschaftler eine glanzvolle Karriere. Er hat die in ihn gesetzten Hoffnungen mit seinen Vorlesungen und Veröffentlichungen in einem solchen Maße erfüllt, dass an ihn bereits im Jahre 1901 die Nachfrage gerichtet wurde, ob er an der Berliner Universität die Nachfolge des u. a. durch sein Werk „Das Leben Michelangelos“ bekannten und hoch angesehenen Hermann Grimm antreten wolle. Die Zusage bedeutete im Vergleich zur kleinen Baseler Universität einen weiteren Aufstieg. Heinrich Wölfflin hat in der Hauptstadt Preußens und des deutschen Kaiserreiches seine wissenschaftlichen Erkenntnisse weiter ausgebaut und insbesondere seinen Vorlesungen zu einem geradezu legendären Ruf verholfen.

Theodor Hetzer, selbst einer der deutschen Kunsthistoriker von Rang und Namen, hat seinen Kollegen Heinrich Wölfflin zu dessen 80. Geburtstag kurz

4 Ebd., S. 110.

5 Ebd., S. 100.

charakterisiert: „Auch wer Wölfflin nur wenige Male gehört und gesehen hat, dem ist der Eindruck seiner markanten Persönlichkeit unvergesslich: die hohe Gestalt, das sparsame, abgewogene, abgemessene Wort, inspiriert vom Kunstwerk, das es zu verdeutlichen gilt. Jede über ein Semester sich hinziehende Vorlesung war ein genau überlegtes und eingeteiltes Ganzes, jede einzelne Stunde wiederum in sich selbst geschlossen; nie wieder ist mir bei einem Dozenten ein solches Meistern des Stoffes begegnet. Form ist diesem Manne ein Bedürfnis, bewusst hat er sie gepflegt und sich darum bemüht.“⁶ Und Wölfflin selbst hat von sich bekannt: „Es war für mich das unter allen Umständen zu Vermeidende, die Dinge mit Worten zuzuschütten, und es schien mir das kleinere Übel, Letztes ungesagt zu lassen, als mit allzu großer Zudringlichkeit sich diesen ewigen Geheimnissen und Wundern zu nähern. ... Ich bin nie ein Schriftsteller gewesen, und was ich schriftstellerisch von mir habe geben können, ist immer stark bedingt gewesen durch Formulierungen, die ich als Sprecher im Auditorium gefunden hatte.“⁷

In der Berliner Zeit, die einen Höhepunkt der Lehrtätigkeit Wölfflins und sicher darüber hinaus der kunstgeschichtlichen Lehre an deutschen Hochschulen überhaupt darstellt, finden seine Studien zum Klassischen ihre Fortsetzung in dem 1905 in erster Auflage erschienenen Werk „Die Kunst Albrecht Dürers“. Es ist nicht die übliche monographische Wiedergabe des Lebenslaufes mit der Aufzählung der bekannten Werke Dürers, die er darbietet. Nach seinen Worten hat er „mehr das Künstlerische verfolgt“⁸, das sich in dieser „Zeit des Übergangs“⁹ in Dürer wesentlich im Unbefriedigtsein in der heimischen Tradition und der Suche nach dem Neuen jenseits der Alpen manifestiert. In der nüchternen Gegenüberstellung des Gewinns mit dem Verlust kommt Wölfflin zu dem Ergebnis: „Es ist Großes, was er getan hat, aber vielleicht liegt das Größere in dem, was er dabei überwunden hat. Die Resultate seines Lebens sind kaum so interessant wie der Weg, auf dem er sie gewann.“¹⁰

Geradezu eine Schlüsselveröffentlichung Wölfflins wurden die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“, die 1911 aus einem Vortrag an der Berliner Akademie hervorgingen. Allein die durch das Werk ausgelöste breite Diskus-

6 Theodor Hetzer: Heinrich Wölfflin zum 80. Geburtstag. In: Forschungen und Fortschritte, 20. Jg., Nr. 16–18, Juni 1944, S. 142 f.

7 August Grisebach: Heinrich Wölfflin. Ein Gedenkzeichen. In: Die Wandlung, Jg. 1, H. 10, Okt. 1946, S. 894 f.

8 Wie Anm. 1, S. 5.

9 Ebd., S. 6.

10 Ebd., S. 7.

sion, an der sich namhafte Kunsthistoriker beteiligten, zeigt, dass er mit der Einteilung in Gegensatzpaaren wie Linear – Malerisch Grundfragen kunsthistorischen Vorgehens angeschnitten hatte – wenn er sie auch als variabel anwendbare „Schemata“¹¹ bezeichnete und keineswegs die Kunst losgelöst von den „geistigen Bewegungen“ sah, die „in ihrer Gesamtheit die Weltanschauung, das Weltgefühl einer Zeit ausmachen“.¹²

Es bedarf keiner Frage, dass Heinrich Wölfflin die Kunstgeschichte in Forschung und Lehre nachhaltig beeinflusst hat. Ludwig Baldass zufolge liegt die Wirkung einmal in seiner Formgeschichte und zum anderen in der unmittelbar unter dem Eindruck des Kunstwerkes geprägten und der Erziehung zum Sehen sowie der Wiedergabe des Gesehenen dienenden präzisen Kunstbetrachtung.¹³ Diese lebendige, zwingende Form des Ausdrucks hat den Schriften Wölfflins auch ihre Lesbarkeit und Bedeutung erhalten. Anerkennung und Ehrungen wurden ihm dazu über den eigenen Fachbereich hinaus zuteil, wie die 1910 erfolgte Wahl zum Ordentlichen Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften in Berlin zeigt. Der von Reinhard Kekulé von Stradonitz und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf eingereichte Vorschlag wurde von einer Reihe namhafter Wissenschaftler mit unterschrieben, darunter von dem Kirchenhistoriker Adolf von Harnack, dem Archäologen Alexander Conze, dem Ägyptologen Adolf Erman oder dem Historiker Dietrich Schäfer.¹⁴

Zu einem zweiten Höhepunkt gestaltete sich die Lehrtätigkeit nach der im Jahre 1912 erfolgten Berufung an die Münchner Universität, mit der im gleichen Jahr die Wahl in die Bayerische Akademie der Wissenschaften verbunden war. Bald wurde jedoch Wölfflins Wirken vom Ersten Weltkrieg überschattet. Die schrecklichen Ereignisse gingen an ihm nicht spurlos vorüber. Unter ihrem Eindruck nahm er sowohl Änderungen an seinen Vorlesungsplänen vor¹⁵, wie er auch die eigene Betroffenheit in einem am 24. Oktober 1914 geschriebenen Brief an Lotte Warburg eindringlich zum Ausdruck brachte: „Die Verluste hier zu lande sind furchtbar. Ganze Familien

11 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 12. Aufl., Basel/Stuttgart 1960, S. 277.

12 Ebd., S. 274.

13 Ludwig Baldass: *Zur Bedeutung Heinrich Wölfflins für die Kunstgeschichtsschreibung*. In: *Wiener Jahrbuch f. Kunstgesch.* 1949, S. 291.

14 BBAW, Archiv PAW (1812–1945), II–III–35, Bl. 36. Für die freundliche Überlassung wird gedankt.

15 Hans Körner: *Grundbegriffe der Kunstgeschichte. Heinrich Wölfflins Münchner Vorlesung im Wintersemester 1914/15*. In: *Kritische Berichte* 4/1988, S. 65.

sind ausgerottet. Lauter junge Männer, die ihren blühenden Familien entrisen wurden.“¹⁶ Wie er sich so von hurrapatriotischer Begeisterung distanzierete, enthielt sich Wölfflin auch in dem Bemühen, eine „nationale Formpsychologie“ zu erkennen und zu definieren, nationalistischer oder patriotischer Formulierungen.¹⁷ Worum es Wölfflin vielmehr ging, das war nach der Meinung seines Schülers Wilhelm Waetzoldt das Sehen und Beschreiben des einzelnen Kunstwerks vor dem Hintergrund des Schaffensprozesses des Künstlers. Man versteht dazu seine Auffassung, „der größte Mangel sei der, dass der Kunsthistoriker nicht wisse, was in der Werkstatt des Künstlers gesprochen werde, und dass er keine eigene künstlerische Erfahrung habe und den Prozess des Machens nicht kenne“.¹⁸

Wölfflin hat damit einen wesentlichen Punkt angesprochen, der für die Kunstgeschichte bis heute vielfach eine begrenzende Rolle in der eigenen Arbeit spielt. Es ist die oft fehlende Kenntnis der technischen Abläufe und Vorgänge bei den verschiedenen künstlerischen Disziplinen und mehr noch das mangelnde Vorstellungs- und Einfühlungsvermögen für das, was in einem Künstler vorgeht von der ersten Idee bis zu deren Verwirklichung im Ablauf der Entstehung von Skizzen und Studien bis zur fertigen Arbeit. Wölfflin war sich dieses Mangels in der allgemein üblichen kunsthistorischen Praxis offensichtlich bewusst, wenn er selbst zeichnete und malte – nicht, weil er Kunst schaffen wollte, sondern um sich über die psychologischen Abläufe klar zu werden und damit wesentliche Voraussetzungen zur Beurteilung von bildnerischen Werken, etwa im Blick auf das beabsichtigte Wollen des Künstlers oder auf das erreichte Ziel samt der qualitativen Verwirklichung zu gewinnen.

Nach der Rückkehr in die Schweiz lehrte er von 1924 bis 1934 an der Universität in Zürich als Ausklang seiner öffentlichen Tätigkeit. In dieser Zeit griff er noch einmal sein altes Thema der Gegenüberstellung der Kunst und Kultur in Deutschland mit der in Italien in der letzten größeren Veröffentlichung „Italien und das deutsche Formgefühl“ aus dem Jahre 1931 auf. In Zürich verstarb er am 19. Juli 1945 geradezu als Inbegriff der deutschen Kunstgeschichte.

Eine erinnernde Würdigung Heinrich Wölfflins verlangt fast zwingend die gleiche nüchterne Distanz der Bewertung seines wissenschaftlichen Werkes und das vorsichtig tastende Suchen der Formulierung, die den bedeu-

16 Joseph Gantner (Hrsg.): Heinrich Wölfflin 1964–1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe, 2. Aufl., Basel/Stuttgart 1984, S. 291.

17 Wie Anm. 15, S. 73.

18 Wie Anm. 2, S. 77.

tenden Gelehrten ausgezeichneten. So wird man ihn auch als Kind seiner Zeit sehen müssen, in der nicht zuletzt dank dem herausragenden Wirken Wölfflins Grundlagen für die Kunstgeschichte in Forschung und Lehre geschaffen wurden. Über die Zeitbedingtheit hinaus ist sein Werk bis in unsere Tage Gegenstand lebhafter Auseinandersetzung geblieben, wie etwa die Arbeiten von Hubert Faensen und Gerhard Strauss zeigen.¹⁹ Unabhängig von den unterschiedlichen Positionen, die gegenüber dem Werk Heinrich Wölfflins eingenommen werden, sind diese ein Zeichen dafür, dass er bei allem möglichen Wandel der Auffassungen seine Bedeutung nicht verloren hat.

19 Hubert Faensen: Quellen und Tendenzen der kunstgeschichtlichen Konzeption Wölfflins. In: *Bildende Kunst*, 1966, H. 11, S. 602–604; Gerhard Strauss: Heinrich Wölfflin. Über seine Bedingtheit und seine Bedeutung. In: *Forschen und Wirken*, FS zur 150-Jahr-Feier der Humboldt-Universität, Bd. 1, S. 417–451, Berlin 1960.