

Hans Körner

## »Grundbegriffe der Kunstgeschichte«

Heinrich Wölfflins Münchner Vorlesung im Wintersemester 1914/15

Anfang April 1914 notierte Heinrich Wölfflin in sein Tagebuch: »Im Weitergehen Idee, das Buch erst im Winter im Zusammenhang mit Vorlesung zu vollenden.«<sup>1</sup> Mit dem angesprochenen Buch werden die »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« gemeint sein.<sup>2</sup> Im Sommer dieses Jahres 1914 äußerte sich Wölfflin deutlicher über seinen Plan, im Wintersemester 1914/15 eine die Publikation vorbereitende Vorlesung über die »Grundbegriffe der Kunst« zu halten. Die ersten beiden Teile der Vorlesung sollten die einfühlungspsychologische Methode und die immanente Entwicklung des Sehens abhandeln.<sup>3</sup> Entgegen dieser Absicht sind ins Münchner Vorlesungsverzeichnis für das WS 1914/15 die »Grundbegriffe« nicht aufgenommen. Wie Meinhold Lurz vermutet, gab das Freisemester im Sommer 1914, das Wölfflin für eine Italienreise nutzte, den Anstoß, stattdessen das Thema »Rom« zu wählen.<sup>4</sup>

Vorlesungsverzeichnisse sind allerdings nur bedingt zuverlässige Quellen, wie Studenten mit einiger Regelmäßigkeit zu Semesterbeginn feststellen müssen. Heinrich Wölfflin kehrte letztendlich zu seinem ursprünglichen Plan zurück. Über römische Kunst dürfte er trotzdem gelesen haben. Die »Grundbegriffe« waren als vierstündige Hauptvorlesung angelegt und ersetzten somit die angekündigte Vorlesung über die »Entwicklungsgeschichte der neueren Malerei (im Anschluß an die Sammlung der k. Alten Pinakothek)«. Mit der im WS 1915/16 gehaltenen Vorlesung »Erklären der alten Pinakothek (im Zusammenhang der allgemeinen Entwicklungsgeschichte der neueren Malerei)« wird Wölfflin dann die wegen der »Grundbegriffe« entfallene Hauptvorlesung des WS 1914/15 nachgeholt haben.

Von der Vorlesung über die »Grundbegriffe der Kunstgeschichte« hat Wölfflins Schülerin Hedwig Schmelzer eine Mitschrift angefertigt, die das bislang einzig bekannte Dokument für die wichtigste Vorlesung in Wölfflins Universitätslaufbahn darstellt.<sup>5</sup> Letztere Wertung darf sich auf Wölfflin selbst berufen, der in der ersten Vorlesungsstunde vom 3. November seinen Hörern »eine Vorlesung« ankündigte, »wie ich sie noch nie gehalten habe und nie mehr halten werde.«<sup>6</sup> »Ich möchte Sie einführen in meine Studierstube«, versprach er dem Auditorium. »Es handelt sich um die Grundprinzipien der Wissenschaft, zu zeigen, wie man arbeitet, den Weg aufzudecken, wie man zu Resultaten kommt und nicht nur den direkten, sondern auch die Irrwege und Fallstricke.«<sup>7</sup> Die Vorlesungsmitschrift ist leider unvollständig. Sie bricht mit der einleitenden Vorlesungsstunde zum dritten Gegensatzpaar (»Tektonisch – Atektonisch«) am 11. Januar 1915 ab.

Weshalb Wölfflin von der Absicht, über die »Entwicklungsgeschichte der neueren Malerei« zu lesen, abrückte, und auf das Thema der »Grundbegriffe« zurückkam, deutet sich in einem Brief vom 24. Oktober 1914 an Lotte Warburg an:

1 J. Gantner (Hg.), Heinrich Wölfflin. Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Basel/Stuttgart 1984, S. 282.

2 Gantner 1984, ebd.

3 M. Lurz, Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. Worms 1981, S. 170.

4 Lurz 1981, ebd.

5 Hedwig Schmelzer promovierte 1921 bei Wölfflin mit einer unpublizierten Arbeit über die »Systematische Entwicklungsgeschichte der oberbayrischen Stuckaturen, mit besonderer Berücksichtigung der Renaissancestuckaturen«. Für die Überlassung des Manuskripts der Mitschrift von Wölfflins Vorlesung über die »Grundbegriffe der Kunstgeschichte« danke ich Frau Gertraud Bausewein.

6 Manuskript der Vorlesungsmitschrift (im folgenden zitiert als MS), S. 4.

7 MS, S. 4f.

»Die Verluste hier zu Lande sind furchtbar. Ganze Familien sind ausgerottet. Lauter junge Männer, die ihren blühenden Familien entrissen wurden. – In acht Tagen soll die Universität losgehen. Können Sie sich vorstellen, daß man seine Gedanken zusammennehmen kann? Fast alle haben ihre Ankündigungen geändert. Man muß jetzt entweder populäraktuell reden oder ganz schwer für wenige Auserwählte. Ich tue das letztere.«<sup>8</sup> Wenige Tage vorher gab Wölfflin Else Lüders gegenüber seiner Hoffnung Ausdruck, daß es »kein schlechtes Semester werden (wird), wenn die Herren sich anstrengen müssen, etwas zu sagen, was in diesen Zeiten standhält«. Auch die anschließende Bemerkung dürfte Wölfflin auf sich und seine »Grundbegriffe« bezogen haben: »Natürlich ist jetzt die Stunde der Historiker. Alle haben ihre Ankündigungen geändert und auf den Moment (mehr oder weniger) eingestellt.«<sup>9</sup>

Sind Wölfflins »Grundbegriffe« »auf den Moment (mehr oder weniger) eingestellt«? Die im Dezember 1915 ausgelieferte Buchfassung der »Grundbegriffe« gibt nur an einer Stelle eine Anspielung auf die Weltkriegssituation, dort nämlich, wo Wölfflin sich beim Leser für die mangelnde Opulenz des Abbildungsmaterials rechtfertigt.<sup>10</sup> In der Vorlesung wahrte Wölfflin ebenfalls auffällige Zurückhaltung gegenüber der aktuellen politischen Situation. Immerhin konstatierte er in den ersten Sätzen der Vorlesung doch einen »inneren Zusammenhang«: »Ich will entwickeln die Grundbegriffe unserer Disziplin, die Elemente, auf denen sich die Kunstgeschichte aufbaut. Es hat das mit den Zeitläufen auch den inneren Zusammenhang. Ich meine, man muß die ernste Gegenwart ausnützen, um sich mit aller Gewissenhaftigkeit zu besinnen auf das Letzte, auf das eigentlich Wertvolle, mit dem man operiert. Sie können der Vorlesung auch den Titel geben: Warum studiert man Kunstgeschichte?«<sup>11</sup>

Der »innere Zusammenhang« ist kein inhaltlicher. Wölfflin ließ sich tatsächlich nicht verleiten, »populär-aktuell« zu reden. Man mag Wölfflins Entscheidung für die noble Geste eines Gelehrten halten, der auf die Irrationalität des Geschehens mit der Rückbesinnung auf die Grundlagen seiner Wissenschaft antwortete, eine Haltung, die Julien Benda 1927 als die der Verantwortlichkeit, auch der politischen Verantwortlichkeit des Intellektuellen gemäß postulieren wird.<sup>12</sup> Man kann Wölfflin aber auch des Ausweichens vor der politischen Stellungnahme in das kristalline Reich kunsthistorischer »Grundbegriffe« bezichtigen; keinesfalls aber hat Wölfflin sich auf die Ebene eingelassen, über die er in seinem Schreiben vom 18. Dezember 1914 an Else Lüders Klage führte, und die in ihm nur allzu berechtigte Sorge weckte: »Was man jetzt schon erlebt, wie die Mediokrität frech das Haupt erhebt und das ›deutsche Gemüt‹ anstelle des mühsam erreichten Qualitätsgefühls setzen will, läßt die Zukunft nicht im rosigen Licht erscheinen.«<sup>13</sup>

Vorlesungsfassung und Druckfassung der »Grundbegriffe« differieren in der Gewichtung des behandelten Stoffes. Aspekte, die in der Vorlesung ausgiebiger zur Sprache kommen, werden im Buch nur gestreift. Trotzdem es sich nur um quantitative Unterschiede handelt, soll im folgenden ein Vergleich durchgeführt werden, da diese Aspekte für Wölfflins Methode von Relevanz sind und überdies im Weltkrieg eine über das Fach hinausreichende Brisanz entfalteten. Um die Gewichtung der Fragestellungen in der Vorlesungsfassung durchsichtiger zu machen, soll vorab deren Aufbau in nur summarischer Form vorgestellt werden.

Nach den einführenden Worten, mit denen Wölfflin den Gesamtkomplex seiner Thematik umriß, begann er in der zweiten Vorlesungsstunde (5. Nov.) mit der

8 Gantner 1984, S. 291.

9 Gantner 1984, S. 291.

10 H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915, S. V. Wölfflin hat der Kriegsausbruch zutiefst verstört. Seine Verachtung für die »Künstler und Professoren«, die »alle zu den Fahnen (stürzen)« (Gantner 1984, S. 288), verrät sich Martin Warnke zufolge (Vortrag vom 29.6.1988 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München) in dieser etwas bizarren Passage von Wölfflins Vorwort.

11 MS, S. 1.

12 J. Benda, La Trahison des Clercs. Paris 1927.

13 Gantner 1984, S. 292.

»Erklärung der Form als Ausdruck des Wesens, des Temperamentes eines Künstlers, – des allgemeinen Temperamentes einer Rasse, – der sich folgenden Zeitströmungen, der Arten der Kultur«. <sup>14</sup> Den »individuellen Stil« erläuterte Wölfflin vor einigen Details aus Botticellis »Geburt der Venus«, der »Erscheinung Mariens vor dem hl. Bernhard« Peruginos, kürzer dann an Gemälden Filippino Lippis, Terborchs und Metsus. <sup>15</sup> Die folgende Stunde (6. Nov.) konzentriert die Frage nach dem »individuellen Stil« auf die Motivkomplexe »Gewandzeichnung«, »Körperformen« und »Baumzeichnung«. <sup>16</sup>

»Genereller Stil, wie er eigen ist ganzen Schulen, ganzen Rassen, ganzen Ländern«, ist dann Thema ab dem 9. November. Der Vergleich holländischer und flämischer Malerei wird durchgespielt, zuerst an Landschafts-, dann an Architekturdarstellungen. <sup>17</sup> In der Vorlesung des darauf folgenden Tages weitet sich die Fragestellung auf den »Germanen – Romanen«-Vergleich aus. <sup>18</sup> An die entsprechenden Architekturbeispiele schließen am 12. November kürzere allgemeine Ausführungen über den »generellen Stil« in Malerei und Graphik an <sup>19</sup>, bevor Wölfflin die »nationale Gleichartigkeit in allen Perioden« dann wieder an den Motivkomplexen »Figurenkompositionen«, »Landschaftsdarstellungen« und »Ausdrucksfiguren« abhandelte. <sup>20</sup>

Drei Vorlesungsstunden lang war Wölfflin dann mit dem Problem des Stils »als Ausdruck der Zeitstimmung« befaßt. <sup>21</sup> Architekturvergleiche, beschränkt auf den Gegensatz Deutschland – Italien gehen auch hier der Erörterung des Ausdrucksphänomens »Zeitstimmung« im Gebiet der »darstellenden Kunst« voraus. Letztere fächerte er thematisch auf nach (italienischen) Formulierungen für die Themen »David«, »Kruzifix«, »Johannesknabe«, »Verkündigung«, »Beweinung« aus dem Zeitraum vom 15. zum 17. Jh. <sup>22</sup> und nach (nordischen) Beispielen des 16. und 17. Jh. für »Porträtköpfe«, »Ganze Figuren«, »Landschaftsdarstellungen« und »Sittenbild«. <sup>23</sup>

Auf sein eigentliches Anliegen kam Wölfflin erst ab der Vorlesung des 19. Novembers (der zehnten des Semesters) zu sprechen. <sup>24</sup> Die Ausführungen zur »inneren Entwicklung der Kunst« führen mit Verweisen auf die »Entwicklung innerhalb des einzelnen Künstlers« <sup>25</sup> und die »Entwicklung der Weltkunstgeschichte« <sup>26</sup> hin zu den »Begriffen dieser inneren Entwicklung«. Die fünf Paare an Grundbegriffen werden vorab schon einmal kurz vorgestellt und durch Beispiele flüchtig illustriert. <sup>27</sup> Neun Vorlesungsstunden redete Wölfflin anschließend über den Weg, den die Kunst »vom Linear-Plastischen zum Malerischen« nimmt. <sup>28</sup> Ab dem 10. Dezember sind die Grundbegriffe »Flächenhaft – Tiefenhaft« Wölfflins Thema, für das er sieben Stunden reserviert hat. <sup>29</sup> Vom Gegensatzpaar »Tektonisch – Atektonisch« überliefert Hedwig Schmelzers Mitschrift, wie erwähnt, nur die einleitende Vorlesungsstunde vom 11. Januar 1915. <sup>30</sup> Um einen Eindruck von der straffen Organisation der Wölfflinschen Vorlesung zu geben, will ich von Wölfflins Ausführungen über die fünf Gegensatzpaare (unter Ausklammerung der Beispiele) das Gliederungsgerüst auflisten <sup>31</sup>:

- 14 MS, S. 8.  
15 MS, S. 8ff.  
16 MS, S. 11ff.  
17 MS, S. 17ff.  
18 MS, S. 25ff.  
19 MS, S. 33ff.  
20 MS, S. 37ff.  
21 MS, S. 42ff.  
22 MS, S. 51ff.  
23 MS, S. 61ff.  
24 MS, S. 69ff.  
25 MS, S. 70ff.  
26 MS, S. 73ff.  
27 MS, S. 76ff.  
28 MS, S. 84ff.  
29 MS, S. 148ff.  
30 MS, S. 198ff.  
31 Die hier aufgeführten Gliederungspunkte entsprechen den Überschriften in Hedwig Schmelzers Manuskript. Ob Hedwig Schmelzer sie selbständig formuliert hat, oder ob diese von Wölfflin in diesem Wortlaut auch artikuliert wurden, ist nicht eindeutig zu klären. Von der Diktion her gesehen, liegt letzteres näher.

## I. Vom Linear-Plastischen zum Malerischen

### a) Graphik

- 1) Aktdarstellungen
- 2) Kostümfiguren
- 3) Porträtköpfe
- 4) Landschaftsdarstellungen
- 5) Köpfe

### b) Malerei

Das malerische Sehen ist gegenüber dem Linearen ein einheitliches

Der malerische Stil gibt die Bewegung

Historische Entwicklung

- a) Italien
- b) Norden
  - 1) Köpfe
  - 2) Konfigurationen

### c) Plastik

- 1) Italien
- 2) Norden
- 3) Historische Betrachtung
  - a) Ausbildung und Entwertung der Linie
  - b) Ansichten
  - c) Beleuchtung

### d) Architektur

### e) Keramik

### f) Möbel

## II. Flächenhaft – Tiefenhaft

### a) Malerei und Graphik

- 1) Gegensatz der Flächen- und der Tiefenwirkungen
- 2) Historische Entwicklung
  - a) Ausbildung der Fläche
  - b) Allmähliches Umsetzen in die Gegenbewegung
- c) Entwertung der Fläche

Hauptmöglichkeiten für Tiefenkompositionen

- I) Die reine Diagonalbewegung
- II) Einseitige Besetzung des Bildes
- III) Der Reiz des Suchenmüssens
- IV) Durchschlagen einer Gasse

### b) Plastik

### c) Architektur

## III. Tektonisch – Atektionisch

### a) Malerei und Graphik

- a) allgemeiner Gegensatz von Tektonisch und Atektionisch

Der Vergleich von Vorlesung und Buch gilt zuerst einem eher marginalen Aspekt, der aber bereits durchaus charakteristisch ist für die abweichende Gewichtung des Stoffes im gedruckten Text: Am 19. November setzte Wölfflin die »innere Entwicklung der Kunst«, zu deren Beschreibung er die Grundbegriffe formuliert hatte, mit

der Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit in Analogie. Über Tizian erfahren wir hier: »Bei ihm gibt es eine Entwicklung vom plastisch-linearen Sehen zu einem malerischen Stil der Spätzeit, womit er nicht nur vorausnimmt als großer und überlegener Künstler Möglichkeiten der späteren Zeit, sondern womit er Parallelen darstellt zur Entwicklung, die Rubens und Rembrandt wiederholen, die innerhalb ihres Gewandstiles mit einer zeichnerisch bestimmten Art anfangen und erst gegen Ende ins Freie übergehen. Das ist also ein deutlicher Hinweis, daß eben doch nicht nur der Anstoß von außen, der andere Inhalt der Darstellung die Form bedingen kann, sondern daß es eine Entwicklung im Subjekt selbst ist, die die neuen Möglichkeiten der Auffassung und Darstellung garantiert. Etwas derartiges wird in der Tat anzunehmen sein für die Gesamtentwicklung der Kunst. So wie das Kind erst die Dinge betasten muß, um sie zu begreifen und dann erst allmählich von den Dingen gerührt werden kann, auch wenn es nicht mit Händen greift, sondern nur der optische Prozess spielt, so haben wir ein ähnliches Schauspiel beim einzelnen Künstler, der zunächst das Bedürfnis hat, mit der bestimmtesten Form zu operieren und erst nachher frei wird, und so haben wir im Entwicklungsprozess der Menschheit etwas, was gleich wieder den selben Gang ergibt.«<sup>32</sup>

Gleich Tizian fängt auch Rubens, obwohl »von vornherein in anderen Prämissen geboren«, »mit einem plastischen, in linearen Grenzen sich bewegenden Stil« an. Als Vergleichsbilder wählte Wölfflin die »Geißblattlaube« und ein Bildnis der Helene Fourment.<sup>33</sup> »Rembrandts ›Anatomie des Dr. Tulp‹ (erscheint) nicht nur im Vergleich zum späten Rubens hart und scharf, sondern auch im Vergleich zum späten Tizian.«<sup>34</sup>

Sucht man in der Druckfassung der »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« nach entsprechenden Stellen, wird man nur zwei knappe Hinweise auf Rembrandt finden. Im einleitenden Abschnitt zum Kapitel über »Das Lineare und das Malerische« wird von einer »deutliche(n) Entwicklung« innerhalb von Rembrandts Œuvre gesprochen. »(Die) frühe badende Diana« sei verglichen mit den späteren Frauenakten »noch in einem (relativ) plastischen Stil mit gewölbten Linien auf die Einzelform hin durchmodelliert.«<sup>35</sup> Einige Seiten später kommt Wölfflin darauf zurück mit der eher bedauernden Feststellung, daß »man bei isolierter Betrachtung des einzelnen Malers es nicht (wird) vermeiden können, die gleichen Stilbegriffe zur Kennzeichnung von Anfang und Ende seiner Entwicklung heranzuziehen. Die Bildnisse des jungen Rembrandt sind (relativ) plastisch und linear gesehen gegenüber den Bildnissen des reifen Meisters.«<sup>36</sup>

Eher unscheinbar sind die zitierten Stellen in die Buchfassung eingestreut, so unscheinbar, daß Franz Landsberger 1924 Wölfflins System verteidigte, mit der, wie Landsberger meinte, von Wölfflin übersehenen Analogie mit der individuellen Entwicklung: »Haben nicht auch – wird man ihm zur Stütze hinzufügen können – die Jugendwerke, die Werke der Reife, die Spätwerke jedes einzelnen Künstlers bei aller Verschiedenheit der Individualität eine gewisse Verwandtschaft, entsprechend der Verwandtschaft der Lebensalter ...?«<sup>37</sup>

Es ist sehr die Frage, ob solches dem Wölfflinschen System wirklich »zur Stütze« dient. Die »Periodizität der Formabwicklungen«<sup>38</sup>, die Wölfflin zu analysieren sich vorgenommen hatte, würde durch die jeweils neue Einfaltung des geschichtlichen Prozesses ins Individuum zumindest äußerst kompliziert. Adama van Scheltemas triadischer »Entwicklungsrhythmus«, der mittels schrittweise »Einschachtelungen« Vorzeit, Mittelalter und Neuzeit in der nämlichen Begrifflichkeit zu beschreiben erlaubt (besser: erlauben soll), wie die drei Phasen der Neuzeit, die

32 MS, S. 70.

33 MS, S. 71f.

34 MS, S. 72.

35 Wölfflin 1915, S. 26.

36 Wölfflin 1915, S. 48.

37 F. Landsberger, Heinrich

Wölfflin. Berlin 1924, S. 83.

In Wölfflins Aufsatz »Über Formentwicklung«, der erstmals 1940 in den »Gedanken zur Kunstgeschichte«

erschien, wird auf diese Analogie allerdings wieder mit

Nachdruck hingewiesen. H.

Wölfflin, Über Formentwicklung. In: Ders., Gedanken zur

Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes

(1940), 4. Aufl. Basel 1947,

S. 8f.

Bezeichnenderweise sieht in diesem späten Aufsatz Wölfflin jetzt aber auch die »inneren Formentwicklungen« mit

der »Kunstgeschichte als

Ausdrucksgeschichte

(unlösbar) verbunden«.

38 Wölfflin 1915, S. 244.

wiederum drei Phasen der Renaissance oder beispielsweise Frühwerk, reifes Werk und Spätwerk Donatellos<sup>39</sup>, gibt einen im negativen Wortsinne erschöpfenden Eindruck davon, in welche methodisch ausweglosen Systemlabirinthe die konsequente Durchführung des Analogiemodells führen muß. Wölfflin wird sich solcher Konsequenzen bewußt gewesen sein. Er klammerte im Buch das Thema der individuellen Entwicklung nicht aus, aber er reduzierte es auf Andeutungen. Einer ähnlich problemvermeidenden Reduktion ist auch die für Wölfflins Kunsttheorie zentrale These unterzogen worden:

Wölfflins grundsätzliches Anliegen war es, Stil als Ausdruck abzugrenzen von »optischen Schichten«, die dem Ausdrucks wollen vorausliegen. Die Buchfassung beschränkt sich im wesentlichen auf diese im Gerüst der »Grundbegriffe« explizierten Modalitäten der »Darstellungsart als solche(r)«. <sup>40</sup> Die zweite »Wurzel des Stils«, der Ausdruck, wird in der Einleitung nur gestreift. Etwas ausführlicher handelt Wölfflin hier zwar über das Phänomen »individueller Stile«, zumal ihm die Richter-Anekdote und die Deskription der Venusdarstellungen Botticellis und Lorenzo di Credis einen bequemen und didaktisch geschickten Einstieg in seine Methode des vergleichenden Sehens erlaubten.

Mit zunehmender Allgemeinheit dessen, was sich in Kunstwerken »ausdrückt«, nimmt der Umfang an Text ab. Der »Stil der Schule, des Landes, der Rasse«, das also, was nach Wölfflin der Forschungsgegenstand einer »nationalen Formpsychologie« zu sein hat, wird bereits entschieden kürzer behandelt<sup>41</sup>, beschränkt sich vor allem darauf, die vordem, in den Ausführungen zum »individuellen Stil«, voneinander abgehobenen Landschaften Hobbemas und Ruysdaels nun auf der Ebene eines Vergleichs mit Rubens-Landschaften wieder im Gemeinsamen der »Holländischen Schule« zusammenzuführen und die Perspektive zu eröffnen auf eine mögliche »Analyse germanischer Art im Gegensatz zu romanischer«. <sup>42</sup>

Noch knapper dann die Behandlung des Ausdrucksstils in seiner allgemeinsten Fassung: als Zeitstil. Einer möglichen Erwartungshaltung des Lesers kommt Wölfflin zuvor mit seinem Hinweis, daß man dabei auf »vielbegangene Wege« käme. »Nichts liegt der Kunstgeschichte näher als Stil- und Kulturepochen parallel zu setzen«. <sup>43</sup> Somit darf Wölfflin sich kurz fassen und die Frage, in welcher Weise »Stile Zeitausdruck sind«, bei Anmerkungen zu einem Vergleich italienischer Renaissance- und Barockarchitektur belassen.

Obwohl Wölfflin den Vergleich gleichsam nur im Vorbeigehen anstellt, deutet sich bereits die ganze systemimmanente Problematik von Wölfflins »doppelter Wurzel des Stils« an. Das Bauwerk der Renaissance wird als »in sich ruhende Vollkommenheit« vom »Bewegten und Werdenden des Barock« abgesetzt. Das »Begrenzte und Faßbare« kommt der Renaissancearchitektur zu, das »Unbegrenzte und Kolossale« dem Barockzeitalter. Gehörte es zum Zeitausdruck der Renaissance »eine Gelenkkunst« zu sein, bestehend aus »lauter selbständig atemde(n) Teile(n)«, so mußte dies alles, bei veränderter Zeitstimmung im Barock »einer Zusammenballung von Teilen ohne eigentliche Selbständigkeit« weichen. <sup>44</sup>

Wölfflins Architekturvergleich hätte kaum anders ausfallen können, wenn er ihn nicht unter Hinsicht des Ausdrucks, sondern unter Hinsicht der »inneren Entwicklung der Kunst« angestellt hätte. Es ist in der Tat der Maßstab der Grundbegriffspaare III (»Geschlossene Form und offene Form«) und IV (»Vielheit und Einheit«), den er anlegte. Der Aufweis der grundsätzlichen Differenz von Zeitstil als Ausdrucksphänomen und der mittels des Instrumentariums der Grundbegriffe

39 F. Adama van Scheltema, Die Kunst der Renaissance. Stuttgart 1957.

40 Wölfflin 1915, S. 11.

41 Wölfflin 1915, S. 7f.

42 Wölfflin 1915, S. 8.

43 Wölfflin 1915, S. 9.

44 Wölfflin 1915, S. 10.

untersuchten »Darstellungsart als solcher« war auf diesem Wege nicht zu leisten. Eben diesem Anspruch hatte sich Wölfflin in seiner Vorlesung noch gestellt.

Die ausführlichere Darlegung der Ausdrucksqualität des Zeitstils erweist sich hier allerdings als schwierige und von Wölfflin auch nicht befriedigend gelöste Aufgabe. Die Ausdrucksdimension des Zeitstils wird weniger expliziert als evoziert, evoziert durch eine Häufung von Adjektiven und Metaphern, die die Betrachterstimmung als physiognomische Qualität auf die Werke und durch diese hindurch auf die unterstellte »Zeitstimmung« rückprojizieren. Ein signifikantes Beispiel ist die Gegenüberstellung der Innenhöfe der »Cancellaria« und des »Palazzo Farnese«:

»Dieses oberste Geschoß hat gar nichts von der Schwere. Es dient hier im besonderen Sinn dazu, das Geöffnete der unteren Geschosse durch den Gegensatz wirksam zu machen. Als ein wahrer Jubel wirkt nun das elegante Emporschnellen von Säulen und Bogen, gänzlich ohne Mühe, wie eine selbstverständliche Lebensfunktion. Mit Lachen geschieht der große Gang der Arkaden an den vier Seiten des Hofes entlang. Es ist unwiderstehlich; wer in den Hof eintritt, muß sich durchrieselt fühlen von Leichtigkeit.«<sup>45</sup>

Dem 16. Jh. verschlägt es dann das Lachen: »Schon in der nächsten Generation schlägt die Stimmung um ins Ernste. Dieser Hof hat den Charakter des Heiteren gelöscht und an Stelle des Leichten auch hier das Schwere gesetzt. Man sieht, was für ein gefügiges Element die Architektur ist, wie es nur eines leichten Drückens auf die Proportionen des Bogens bedarf, um ihm das Lachen zu nehmen, wie die Umsetzung der Säule in den Pfeiler mit vorgesetzter Halbsäule im selben Maße dämpfend wirkt, wie dann das Ausbilden der Gesimse zu einer immer stärkeren Sprache im Sinne des Lastenden, dem Ganzen den letzten Stempel aufdrückt.«<sup>46</sup>

Nicht das beobachtete Phänomen ist letztlich different, die Differenzen liegen in den Sprachmode des Analytikers. Wölfflin wechselte den Modus des Redens, kehrte, wenn der Ausdrucksgehalt des Zeitstils zur Behandlung anstand, zu der in seinen Frühschriften dominanten Einfühlungstheorie zurück. Daß hier eine argumentative Schwachstelle des Systems lag, muß Wölfflin eingesehen haben, auch wenn er diese Schwäche wohl nicht seiner Methode, sondern seinem (noch?) unzulänglichen terminologischen Rüstzeug zugeschrieben haben wird. In der Druckfassung schrumpfen die Ausführungen zum Zeitstil auf etwa eine Druckseite. Noch in dieser rudimentären Form aber bleiben, wie oben gesehen, die Widersprüche, die der Theorie einer »doppelten Wurzel des Stils« immanent sind, präsent, wenn auch weniger deutlich als in der Vorlesung.

Aus dem Rückblick, angesichts der immer drängender werdenden Forderung, den beträchtlichen Anteil durchsichtiger zu machen, den Vertreter des Faches Kunstgeschichte zur ideologischen Fundierung des Nationalsozialismus beige-steuert haben, ist die Darstellung einer nationalen Stilkomponente in Wölfflins Vorlesung von besonderem Interesse. Schließlich hatte Wölfflin im Feuilleton der »Neuen Züricher Zeitung« vom 4. Februar 1914 die italienische Kunst als »die Kunst einer ganz anderen Rasse« charakterisiert, deren »Sprache« sich dem Deutschen nur mit Mühe erschließe. Weitere Artikel und Vorträge des Jahres 1915 akzentuieren das Problem des Nationalcharakters in der Kunst.<sup>47</sup> Und es kann auch nicht unberücksichtigt bleiben, daß mit Kurt Gerstenberg und August Grisebach zwei maßgebliche Verfechter nationaler Formkonstanten aus Wölfflins Schule hervorgegangen sind. Angesichts dessen und angesichts des historischen Ortes von

45 MS, S. 46f.

46 MS, S. 47.

47 Vgl. J.G. Hart, Heinrich Wölfflin; An intellectual Biography, University of California, Berkeley 1981, S. 458ff.

Wölfflins Publikation der »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« ist sein weitgehender Verzicht auf die Erörterung dieser Fragestellung auffällig.<sup>48</sup> Dies gilt nicht im gleichen Maße für Wölfflins Vorlesung im WS 1914/15. Hier spielt die Frage nach der »nationale(n) Gleichartigkeit in allen Epochen«<sup>49</sup> eine durchaus prominentere Rolle.

Was er in der Einleitung des Buches nur andeutet – eine formpsychologische Unterscheidung der »germanischen« von der »romanischen Art« – wird in der Vorlesungsstunde des 12. November 1914 durchgeführt und zwar mit dem terminologischen Mittel der Grundbegriffe: Das »Grenzenlose der Bewegung«, das er in Zimmermanns Klosterkirche von Steinhausen erfährt<sup>50</sup>, begegnet ihm schon bei Dürer. »Die begrenzte Form ist übergeführt in das Unbegrenzte, in die Gesamtbewegung«.<sup>51</sup> Auch bei Baldung findet Wölfflin im »Ausfransen der Figur«, im »Weben der Formen über das Ganze hin« »die Grundlagen der malerischen Kunst des 17. Jh.« wieder.<sup>52</sup> Von Altdorfers Landschaften »braucht es« schließlich »nur noch einen Schritt und wir sind mitten in der Kunst Rembrandts drin«<sup>53</sup>:

»Das A und O der nordischen Landschaft ist, daß nicht der Baum als solcher dargestellt wird, als etwas für sich Bestehendes und Isolierbares, sondern gewissermaßen nur wie ein Laut in den vielen Lauten der Natur, als etwas, was mit dem Erdreich und mit den Wolken in einem so engen Bewegungskonnex steht, daß man den Ausdruck rechtfertigen kann: die deutsche Landschaft gibt jenes Atmen der Natur, während die romanische Landschaft (Poussin) den einzelnen Baum als ein Gewächs hinstellt und verbindet mit einer prächtigen Architektur, dazu die schimmernde Fläche des Meeres. Diese Landschaft hat im 17. Jh. ihre Vollendung erhalten, allein es ist doch möglich aus dem 16. Jh. Dinge herauszuziehen, die die Brücke bilden und die schon an dieser Stelle sagen, daß die germanische Rasse zu einer anderen Zukunft bestimmt war als die italienische«.<sup>54</sup>

In der Druckfassung liest sich die Charakterisierung des in der Vorlesung als »besonders malerisch orientiert« vorgestellten Albrecht Altdorfer doch etwas anders: »Sicher, diese zierlichen Linienmuster (in der »Landschaft mit dem hl. Georg«, d. V.) decken sich nicht mit einem körperlichen Tatbestand, aber es sind eben doch Linien, klare ornamentale Muster, die für sich gesehen werden wollen und sich nicht nur im Eindruck des Ganzen behaupten, sondern auch dem nächsten Nahblick standhalten. Darin liegt der grundsätzliche Unterschied zum malerischen Baumschlag des 17. Jahrhunderts«.<sup>55</sup>

»Vorahnungen des malerischen Stils« glaubt Wölfflin jetzt – im Buch – »eher im 15. als im 16. Jahrhundert« ausmachen zu können<sup>56</sup>, verständlich insofern, als Wölfflin ohnehin der »primitiven Kunst« Unentschiedenheit im Stilwollen attestiert und damit zumindest partiell vom Gesetz der immanenten Notwendigkeit der Stilbewegung vom Linearen zum Malerischen entpflichtet hatte.

Insgesamt geht von dem Versuch, eine »nationale Formpsychologie« mittels der Grundbegriffe zu konstituieren, nur wenig in die Buchfassung ein, auch hier vermutlich mit der Absicht, sicher aber mit dem Ergebnis, argumentative Widersprüche nicht allzu auffällig werden zu lassen, Widersprüche, die impliziert sind in der Zusammenführung von Beschreibungskategorien der »inneren Entwicklung der Kunst« mit einem dem Ausdruck zugeschlagenen Nationalstil. Am ausführlichsten handelt Wölfflin von »nationalen Formkonstanten« noch im Kapitel »Fläche und Tiefe« der Buchversion:

»Es ist unverkennbar, daß die Nationen von Anfang an sich scheiden. Es gibt Eigentümlichkeiten nationaler Phantasie, die in allem Wechsel sich konstant erhal-

48 Martin Warnke hat auf diesen Umstand nachdrücklich hingewiesen.

49 MS, S. 37.

50 MS, S. 32.

51 MS, S. 39.

52 MS, S. 40.

53 MS, S. 40.

54 MS, S. 40f.

55 Wölfflin 1915, S. 52.

56 Wölfflin 1915, S. 52.



ten. Italien hat den Instinkt für Fläche immer stärker besessen als der germanische Norden, dem das Aufwühlen der Tiefe im Blute steckt. So wenig zu leugnen ist, daß die italienische Flächenklassik eine Stilparallele diesseits der Alpen besitzt, so sehr macht sich andererseits der Unterschied bemerkbar: daß die reine Fläche hier bald als Beschränkung empfunden und nicht länger ertragen worden ist. Den Konsequenzen aber, die der nordische Barock aus dem Tiefenprinzip gezogen hat, hat der Süden nur von ferne folgen können«. <sup>57</sup>

Trotz der kräftigen Sentenz vom »Aufwühlen der Tiefe«, das dem germanischen Norden »im Blute« stecke, hält sich Wölfflin im vorsichtigen Abwägen von »einerseits« und »andererseits« im argumentativen Lot. Keinesfalls hätte er, wenn er seine Konzeption nicht hätte konterkarieren wollen, in der Buchfassung die Grundsatzerklärung wiederholen dürfen, zu der er sich in dieser Vorlesung vom 12. November 1914 hinreißen ließ: »Die Bedeutung der Kunstgeschichte ist also nicht zu suchen in dem, was in den verschiedenen Jahrhunderten verschieden ist, sondern in dem, was durch die Jahrhunderte als gleichartig durchgeht«. <sup>58</sup>

Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei notiert, daß diese Aussage auch für die Intention der Vorlesung nicht repräsentativ ist, sondern doch wohl eher als situationsbezogene Affirmation des gerade vorgetragenen Stoffgebiets aufzufassen ist. Und um ein noch gravierenderes Mißverständnis zu vermeiden, muß zusätzlich betont werden, daß auch in der Vorlesungsfassung die Ausführungen über »nationale Phantasie« nicht von nationalistischen oder auch nur gemäßigt patriotischen Untertönen begleitet werden. Es klingt sogar wie ein Bekenntnis zur europäischen Kulturgemeinschaft, wenn Wölfflin am 21. November »die erste Aufgabe der Kunstgeschichte« darin sieht, zu erkennen, »daß es internationale Zusammenhänge gibt, Stufen europäischen Sehens und europäischer Darstellungsweise«. <sup>59</sup> Man muß dieses Bekenntnis allerdings im Kontext verstehen. Die »internationalen Zusammenhänge« anerkannte Wölfflin nur auf der Stufe der »Grundbegriffe«, daß heißt auf der Stufe »jener sehr viel weiter unten befindlichen Begriffe von jener unteren Art, von der der Stil abhängig ist«. <sup>60</sup> Ein auf dieser Ebene der »inneren Entwicklung der Kunst« geknüpft geistiges Band zwischen den Nationen gibt es nach Wölfflin nicht: »Die Frage, die man hier schon stellen kann, ist die, ob nicht eben doch eine letzte geistige Gemeinsamkeit anerkannt werden müsse, und ich glaube, man kann diese Frage negativ beantworten«. <sup>61</sup> Eine »letzte geistige Gemeinsamkeit« müßte in Übereinstimmungen eben nicht nur der »optischen Schicht«, sondern der Ausdrucksebene gründen.

Die Zurückhaltung, die sich Wölfflin bezüglich der Methode einer »nationalen Formpsychologie« in der Buchfassung seiner »Grundbegriffe« auferlegte, ist in jedem Fall wohlthuend. Martin Warnke hat in seinem Vortrag vom 29. Juni 1988 am Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte Wölfflins nachweislich kritische Einstellung zur Kriegseuphorie dafür verantwortlich gemacht. Ein gleicher Anteil dürfte der Absicht der Umgehung methodeninhärenter Probleme zuzuschreiben sein. Das eine muß das andere nicht ausschließen.

57 Wölfflin 1915, S. 111.

58 MS, S. 41.

59 MS, S. 76.

60 MS, S. 77.

61 MS, S. 76f.