

LUDWIG-MAXIMILIANS-  
UNIVERSITÄT

In memoriam

HEINRICH WÖLFFLIN



M  
IV-21

Vorträge bei der akademischen Gedenkfeier  
in der Universität München am 24. Juni 1964



M-IV-21

IN MEMORIAM · HEINRICH WÖLFFLIN

IN MEMORIAM

HEINRICH WÖLFFLIN

(24. Juni 1864 — 24. Juni 1945)

Ansprachen bei der akademischen Gedenkfeier  
in der Universität München am 24. Juni 1964

IN MEMORIAM . HEINRICH WOLFFLIN



## I n h a l t

- 1.) Ansprache Magnifizienz Prof. Dr Gerhard Weber,  
Rektor der Universität München . . . . . 5
- 2.) Ansprache Prof. Dr. phil., Dr. oec. publ., Dr. rer. nat techn. h.c.  
Josef Nikolaus Köstler über: „Heinrich Wölfflins Wirken in München,  
gesehen von einem dankbaren Hörer“ . . . . . 7
- 3.) Festvortrag Prof. Dr. phil. Hans Sedlmayr über:  
„Heinrich Wölfflin und die Kunstgeschichte“ . . . . . 12

UNI-Druck, München 13

## Magnifizenz Professor Dr. Gerhard Weber

Mit großer Freude und berechtigtem Stolz feiert die Ludwig-Maximilians-Universität München den 100. Geburtstag eines ihrer großen Gelehrten, des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin.

In der Glanzzeit der Münchener Universität zwischen 1826 und 1933 weilten in München viele bedeutende Gelehrte, deren Namen in der Welt der Wissenschaft dauernde Geltung erlangt haben. Zu ihnen gehören auch der Gründer des Thesaurus linguae latinae, Eduard Wölfflin, der im Jahre 1880 von Erlangen nach München berufen worden war und hier bis zum Jahre 1905 an der Universität erfolgreich wirkte, und sein ältester Sohn Heinrich Wölfflin.

An der großen Freitreppe des Lichthofes im I. Stock des Hauptgebäudes der Universität können wir die Büste des großen Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin betrachten, der 1864 in Winterthur geboren wurde, das Maximilian-Gymnasium in München besuchte, hier im Jahre 1882 das Abitur ablegte und sodann nach einem Studium in Basel, Berlin und München promovierte. Nach seiner Habilitation im Jahre 1888 war Heinrich Wölfflin bis 1893 an unserer Universität als Dozent tätig, um sodann die Nachfolge seines Lehrers Jacob Burckhardt in Basel zu übernehmen.

1901 folgte er einem Ruf nach Berlin, wo er bald zu den Koryphäen zählte. Im Jahre 1912 wurde er nach München berufen, nachdem sich der um die Förderung der Kunst außerordentlich verdiente Kronprinz Rupprecht von Bayern ausschlaggebend um die Annahme des Rufs durch Heinrich Wölfflin bemüht hatte. 1924 ging er nach Zürich, wo er im Jahre 1945 starb.

Diesen großen Wissenschaftler zu ehren, ist ein selbstverständlicher Akt der Dankbarkeit und zugleich der Verehrung der Universität München, an der er lange Zeit so erfolgreich gewirkt hat. Seine pädagogisch äußerst wirksamen Vorlesungen übten eine einzigartige Anziehungskraft auf Studenten aller Fakultäten aus. Die Zahl der Hörer war in München so stark, daß er für seine öffentlichen Vorlesungen des Auditorium Maximum mit fast 1000 Plätzen belegte. Aber nicht nur Studenten strömten in den Vorlesungssaal, auch viele andere kunstinteressierte Bürger waren begeisterte Zuhörer des großen Gelehrten. Er gehörte zu denjenigen hervorragenden Wissenschaftlern, die jeder kannte, wenn von der Universität München gesprochen wurde. Durch seine meisterhafte Darstellungsgabe hat er es erreicht, daß auch der kunstverständige Laie in einer außerordentlich einleuchtenden, leicht faßlichen und anschaulichen Weise in die Welt der Kunstgeschichte eingeführt wurde. Bei ihm erschöpfte sich die Kunstgeschichte nicht im bloßen Beschreiben von Werken oder der Biographien einzelner Künstler, das Entscheidende war für ihn das Kunstwerk selbst. Seine auf die Würdigung der Form und ihrer eigengesetzlichen Entwicklung hinzielende Kunstbetrachtung wirkte weit über die reine Fachwissenschaft hinaus. Insbesondere seine „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ verschafften ihm Weltruhm und ließen seinen Namen auch im Ausland zu einem Begriff werden.

Eine ganze Generation wurde von Heinrich Wölfflin stark beeinflusst, sein erfolgreiches Wirken ist als großes kulturelles Ereignis bis in unsere Tage hinein lebendig.

Wir haben uns heute hier versammelt, um in einer Feierstunde das Wirken und die großen Leistungen von Heinrich Wölfflin in gebührendem Maße zu würdigen.

Für den Rektor ist es eine ganz besondere Freude, Herrn Professor Sedlmayr, den Nachfolger Heinrich Wölfflins auf dem Münchener Lehrstuhl für Kunstgeschichte, und Herrn Professor Köstler, einen von vielen, die Wölfflin begeistert zugehört haben, ohne Kunsthistoriker geworden zu sein, als Redner zu begrüßen.

Beide Gelehrte haben in gemeinsamen Bemühungen um ein Studium generale durch ein Jahrzehnt hindurch in mehrtägigen Exkursionen mit Kunsthistorikern, Studierenden der Forstwissenschaft, Physikern und ausländischen Studenten zu Diskussionen vor Kunstdenkmälern, in Wäldern und Industriebetrieben angeregt und das Interesse für das geistige Erbe Wölfflins wachgehalten.

An der großen Freizeitsgruppe des Lichtbogens im I. Stock des Hauptgebäudes der Universität können wir die Büste des großen Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin betrachten. Im Wintersemester 1884 in Winterthur geboren, das Maximilian-Gymnasium in München besuchte hier im Jahre 1882 das Abitur ablegte und sodann nach einem Studium in Basel, Berlin und München promovierte. Nach seiner Habilitation im Jahre 1888 war Heinrich Wölfflin bis 1893 an unserer Universität als Dozent tätig, um sodann die Nachfolge seines Lehrers Jacob Burckhardt in Basel zu übernehmen.

1901 folgte er einem Ruf nach Berlin, wo er bald zu den Köpfen zählte. Im Jahre 1912 wurde er nach München berufen, nachdem sich der um die Förderung der Kunst außerordentlich verdiente Kronprinz Rupprecht von Bayern ausgedrückt hatte, dass die Annahme des Rufes durch Heinrich Wölfflin demselben Jahre 1914 ging er nach Zürich, wo er im Jahre 1916 starb.

Diesem großen Wissenschaftler zu ehren, in ein selbstverständlicher Akt der Dankbarkeit und zugleich der Verehrung der Universität München, an der er lange Zeit so erfolgreich gewirkt hat. Seine pädagogisch äußerst wirksamen Vorlesungen übten eine einzigartige Ausstrahlung auf Studenten aller Fakultäten aus. Die Zahl der Hörer war in München so stark, daß er für seine überaus beliebten Vorlesungen des Auditorium Maximum mit fast 1000 Plätzen besetzte. Aber nicht nur Studenten strömten in den Vorlesungssaal, auch viele andere kunstinteressierte Bürger waren begeisterte Zuhörer des großen Gelehrten. Er gehörte zu denjenigen hervorragenden Wissenschaftlern, die jeder kannte, wenn von der Universität München gesprochen wurde. Durch seine meisterhafte Darstellungsweise hat er es erreicht, daß auch der kunstverständliche Laie in einer außerordentlich einfachen, leicht faßlichen und anschaulichen Weise in die Welt der Kunstgeschichte eingeführt wurde. Bei ihm erschloß sich die Kunstgeschichte nicht im bloßen Besonderen von Werken oder der Biographie einzelner Künstler, das Einzelne wurde war für ihn das Kunstwerk selber. Seine auf die Würdigung der Form und ihrer eigengesetzlichen Entwicklung hinzielende Kunstgeschichte wirkte weit über die reine Fachwissenschaft hinaus. Insbesondere seine „Kunstgeschichte“ verschaffte ihm Weltruhm und ließen seinen Namen nach im Ausland zu einem Begriff werden.

Eine ganze Generation wurde von Heinrich Wölfflin stark beeinflusst, ein erfolgreiches Wirken ist als großes kulturelles Ereignis bis in unsere Tage hinein lebendig.

# Heinrich Wölfflins Wirken in München

Prof. Dr. J. N. Köstler

## 1.

Am 29. Februar 1924 fand im Auditorium Maximum unserer Münchner Universität eine Abschiedsfeier für Heinrich Wölfflin statt, die allen Teilnehmern unvergeßbar ist.

Der Ansprache des Studenten Peter Halm, des jetzigen Direktors der Graphischen Sammlung, folgte die Antwort des Gefeierten, die unter seinen spärlichen persönlichen Konfessionen eine hervorragende Stelle einnimmt. Es würde dieser Feierstunde am besten Genüge getan, wenn jene beiden Reden den Anwesenden erneut zu Ohr gebracht würden: den Teilnehmern von damals, ihre Herzen erneut zu erregen; den Jüngeren, um ihnen Wort und Geist jener Feier nahe-zubringen.

Jedoch die Repräsentanten einer Hohen Philosophischen Fakultät haben es für richtig gehalten, einen Zeugen jener denkwürdigen Stunde aufzurufen, der der Kunstgeschichte beruflich nicht verfallen ist. Wenn die Wahl ein Mitglied der Staatswirtschaftlichen Fakultät getroffen hat, so könnte ein echter historischer Grund entscheidend gewesen sein. In einem Brief vom 5. Juli 1884 vergleicht Wölfflin die kulturgeschichtlichen Vorlesungen Jakob Burckhardts mit denen W. H. Riehls, den er zu seinen Münchner Lehrern zählte. Riehl gehörte der Staatswirtschaftlichen Fakultät an, die sechs forstwissenschaftliche, ein national-ökonomisches und drei weitere Ordinariate umfaßte, von denen eines das des Soziologen Riehl war. Bei den Forstmännern ist Riehl, der erste Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, bis heute in hohem Ansehen geblieben ob seiner klassischen Formulierungen über Volk und Wald.

Im letzten Jahrzehnt hat das kulturgeschichtliche Erbe Riehls eine Belebung erfahren, auf die soeben hingewiesen worden ist. So erklärt sich das sonderbare Zusammenspiel zwischen einem Kunsthistoriker, der kein Wölfflin-Schüler, und einem Wölfflin-Schüler, der kein Kunsthistoriker ist.

## 2.

An jenem Schalttag des Jahres 1924 nahm Wölfflin *Abschied von München*, von der Stadt, in der er zwölf Jahre als Professor der Kunstgeschichte verbracht, in der er aber auch Abitur, Promotion und Habilitation sich erarbeitet hatte. Der in die Schweizer Heimat im 60. Lebensjahr Zurückkehrende war eine der bekanntesten Persönlichkeiten des nach dem ersten Weltkrieg in einer erstaunlichen Blüte stehenden kulturellen Lebens Münchens.

Wölfflin hat zur Kunstgeschichte so viele hingelockt, daß geschrieben werden konnte: „*Ganz München saß zu seinen Füßen*“. Es ist aber auch daran zu erinnern, daß in jenen Nachkriegsjahren ein merkwürdiger Zug zur Geschichte im Allgemeinen herrschte. Wölfflins Wohnung in der Widenmayerstraße bezog nach seinem Weggang Oswald Spengler. Künste und Wissenschaften hatten in der noch geschlossenen Stadt — mit nur etwa der Hälfte der Einwohner von heute — einen größeren Raum; ohne nennenswerten Autoverkehr, ohne Flugverbindungen, ohne Radio, ohne Television, waren alle ungleich stärker in den heimatischen Kreis einbezogen. Konzerte, Oper, Theater und Vorträge wurden durch Namen repräsentiert, die heute schon wie aus Sagen ferner Zeiten anmuten.

Dafür war in einem anderen Sinn das Leben der Stadt von heftigster *Turbulenz*: Am 9. November 1923 waren Hitler und Ludendorff zur Feldherrnhalle marschiert; am 30. November 1923 wurde eine Billion Papiermark gegen eine Rentenmark eingetauscht. Diese zwei Daten allein weisen auf die geistige und physische Notlage, vor allem auch der Studierenden; schwere Tumulte in und vor der Universität lagen nicht weit zurück. In solcher Umwelt war keineswegs der Zustrom zu Wölfflins Vorlesungen und die Anteilnahme am Weggang eines Kunsthistorikers so selbstverständlich, wie es heute vielleicht erscheinen mag.

Der Krieg und die Nachkriegszeit hatten Wölfflins Neigung zu Deutschland („Vierzig Jahre meines Lebens habe ich in Deutschland gelebt und das heißt wohl, daß man ein Deutscher geworden ist und nicht mehr aufhören kann, Deutscher zu sein“) und zu München nicht vermindert. „Er könne“, so fuhr er fort, „an dem Schatz nicht vorbeigehen, den jeder von uns hier besitzt, ohne daß er es weiß; der darin liegt, daß er die Stadt München mit ihrer von großdenkenden, kunstliebenden Fürsten geprägten Physiognomie täglich vor Augen haben kann“. Weiter: „Es heißt etwas, mit Tizian und Dürer gewissermaßen unter einem Dache zu wohnen, in jeder Stunde hinübergreifen zu können zu Meisterwerken allerersten Ranges, sie zur Zwiesprache auffordern“. Und schließlich: „Ich gestehe, daß ich bis auf den heutigen Tag die Ludwigstraße nicht betreten habe, ohne gestärkt und erhoben zu werden von der grandiosen Planung“.

Es liegt auf der Hand, daß *vor* den wohlwollenden Abschiedsworten auch die Kritik an mancher architektonischen Fehlleistung nicht schwieg; es waren auch Teilstücke der Ludwigstraße dabei. Als Festeingang zur Stadt pries er den Wittelsbacher Brunnen Adolf von Hildebrands. Die Summe vieler Einzelstellen aus seinen Vorlesungen hat die Augen kritisch für die Heimatstadt geöffnet, mehr noch die natürliche Zuneigung erwärmt. Nach der Rückkehr aus Berlin 1912, nach fast 20jähriger Abwesenheit von München schrieb er: „Hier behalte ich ein Plus an Kraft übrig, das heißt *ein Plus an Menschlichkeit, Fröhlichkeit, Selbstvertrauen*“.

Unwillige Worte fand Wölfflin gegen die Entartung des Englischen Gartens, 1923 im „Zwiebelfisch“ gedruckt. Er bedauerte die Geradlinigkeit der neuen Wege, die Bepflanzung des Monopteros „mit dem nazarenisch reinen Hügelumriß“, „die Bänke, die scharenweise die lauten Wege begleiten“, die Umpflanzung der alten Bäume mit jungen, um den Nachwuchs zu sichern, und er schließt mit dem Satz: „Die Gegenwart muß es büßen, denn für sie ist der Anblick des stolzen einsamen Baumes verloren“.

### 3.

Das offensichtlich mit Nachdruck an den Schluß gestellte Wort des *stolzen einsamen Baumes* kann als Symbol gedeutet werden für den Lehrer, so wie er in jenen Jahren vor seinen Hörern stand.

Sobald Wölfflin das überfüllte Auditorium Maximum betreten hatte, die Türen geschlossen und der Beifall verrauscht war, trat lautlose Stille ein. Wölfflin sprach vor projizierten Bildern; vor jedem neu erscheinenden Bild zögerte er mit seinen Ausführungen, um jedem die Chance zu geben, zunächst seine eigenen Augen zu prüfen und seine Gedanken zum Vergleich mit denen des Vortragenden zu rüsten. Das, was Wölfflin zu sagen hatte, nahm den Charakter von ge-

wichtigen Monologen oder von Zwiegesprächen mit den gezeigten Kunstwerken an. Wölfflin sprach stockend, Wörter und Worte suchend, sorgfältig wägend, erhaben über alle rhetorischen Kniffe und intellektuellen Tricks. Der letzte Satz traf immer in den Kern, ihn selbst und seine Zuhörer befreiend. Seine Ausdrucksfähigkeit war unerreicht, oft sarkastisch, ironisch, schroff und hart, doch gelegentlich voll menschlicher Wärme und herzhaften Humors. Er sprach ein klares Hochdeutsch mit Zürcher Grundakzent, gedämpft durch Schulzeit, Studium und Lehrtätigkeit in München, unbeeinflusst durch einen elf Jahre währenden Wohnsitz in Berlin. Die Art des Vortrags und der Klang der Stimme sind heute noch im Ohr; diese Wirkung wurde seitdem von keinem anderen Redner erreicht.

Jeder Redner hängt an seiner Erscheinung. Wölfflin erschien übergroß, schlank, elastisch; nach Habitus und Gestus an einen Fürsten gemahnend. Seine Bewegungen waren wie seine Worte von äußerster Sparsamkeit. In einer grandiosen Beherrschung schaltete er alles aus, was in ihm doch offensichtlich wühlte und wette. Nach außen trat nur die Sache, ohne Konzession. Was er sagte, war stets die klare, schlichte Wahrheit, *seine* Wahrheit.

Wenn Wölfflin die Worte sich abrang in äußerster Anspannung, so forderte er den gleichen Einsatz von denen, die gekommen waren, ihn zu hören. Daraus erwuchs der Vorlesung eine anhaltende Konzentration, die keine Störung duldete. Nur einmal, entsinne ich mich, versuchte eine bescheidene Studentin hinter dem Rücken des Dozierenden unbemerkt die einzige nicht verschlossene Türe zu erreichen. Barsch scheuchte er das arme Wesen von hinnen. Es erboste ihn, daß die gemeinsame Konzentration auf ein Kunstwerk um einer persönlichen Affäre willen zerstört wurde. Ein anderes Mal grollte er über Wartesaalallüren. Einmal kam es zu einer heftigeren Reaktion; aber es schickt sich nicht, in eine der vielen Wölfflin-Anekdoten abzuschweifen.

Im Wintersemester 1920/21 kam ich als Pennäler zum ersten Mal in die Münchner Universität, einen Vortrag von Wölfflin zu hören. Wie ich es fertigbrachte, mich schon vor dem Abitur wiederholt in seine Vorlesungen einzuschleichen, ist mir nicht mehr in Erinnerung. Jedenfalls konnte ich vom Sommersemester 1921 bis zum Februar 1924 Wölfflins Vorlesungen besuchen. Es waren alle großen Themata dabei: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Kunst der italienischen Renaissance, Deutsche Kunst im Zeitalter Dürers. Wölfflins Vortrag war von der ersten Stunde an so überwältigend, daß Kunstgeschichte zu studieren der rasche jugendliche Entschluß war. Dieser Einfluß des ersten akademischen Lehrers ist geblieben, wiewohl ich das Glück hatte, unter meinen Lehrern im weiteren Verlauf des Studiums sehr bedeutende Persönlichkeiten zu finden. Das erste selbsterstandene wissenschaftliche Buch waren die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“.

Im Sommersemester 1921 las Wölfflin neben dem 4stündigen Hauptkolleg über die Kunst der italienischen Renaissance eine 1stündige publice-Vorlesung über Denkmäler des Mittelalters in Deutschland. Die Skulpturen des Bamberger Domes nahmen einen wichtigen Platz ein. Nach Semesterschluß führen ein Gleichgesinnter und ich mit dem Fahrrad nach Bamberg; die Wallfahrt des 19jährigen zu den disputierenden Propheten und Aposteln war die ergreifendste des ganzen Lebens. Welche Gunst des Schicksals, daß es für uns keine Autos gab und die Eisenbahn zu teuer war!

43 Jahre später steht die Frage auf: *woher kam diese Wirkung?* Peter Halm hat es 1924 ausgesprochen: „Unsere gesunden und doch blinden Augen sind sehend geworden.“ Wölfflin selbst hat es klar formuliert: „So ist das *Sehen* doch etwas, was gelernt werden muß.“ Dann stand da im Lehrgebäude der Stilbegriff. In die Vielfalt der Kunstwerke setzte er Ordnungskategorien, die auch den Größten wie Michelangelo und Dürer noch angemessen waren. Ja Dürer! Wölfflins ganzes Wesen schien der italienischen Renaissance verschrieben; ob in unstillbarer Sehnsucht, mag dahingestellt bleiben. Ein Satz von Thomas Mann wurde in diesem Zusammenhang zitiert: „Wohin die Sehnsucht drängt, dort ist man nicht, das ist man nicht.“ Jedenfalls Klarheit und Unverrückbarkeit im Bau der Kunstwerke waren Maß für die Forderungen an sich selbst, an seine eigenen geistigen Schöpfungen. Das war nicht schwer zu verstehen. Aber dann sprach er über Dürer, erläuterte die großen Stiche der Melancholie, des Hieronymus, der apokalyptischen Reiter. Oder er zeigte Selbstbildnisse von Rembrandt. Eine andere Welt tat sich auf, deren eigene Schau nun wieder auf das Italienische, auf das Andersartige fiel. Nichts freilich erfuhren wir von seinem Plan, eine Monographie Grünewalds zu schreiben.

Rafft man das alles zusammen, so ist es merkwürdig, daß die die jungen Menschen erregenden Einsichten in einer akademischen Methode uns nahegebracht worden sind, die heute unter den verpörenden Begriff des *Massenkollegs* fällt. Man kann sich keinen Wölfflin vorstellen, der an den gegenwärtigen Diskussionen über den akademischen Unterricht teilzunehmen bereit wäre. Er konnte die tausend Hörer eines Auditoriums ohne Schwierigkeiten bezwingen und dabei jedem einzelnen mehr geben, als wohl den meisten Anhängern der modernen Amerikanisierungsversuche beschieden ist.

Im Sommersemester 1922 waren Übungen in Analyse und Beschreibung von Kunstwerken angesetzt. Als einer der dreihundert Teilnehmer an die Tafel zitiert wurde, um dort ein von Wölfflin besprochenes Bild von Jakob Ruysdael in seinen Formelementen zu skizzieren, und der Arme damit begann, das Breitformat in ein Hochformat zu verwandeln und eine Baumgruppe von der linken auf die rechte Bildseite zu versetzen, war die studentische Mitwirkung für jenes Semester beendet. Wölfflin zog seine gewohnten Monologe vor.

#### 4.

Doch wozu so viele Worte über das Kunstgeschichtliche? Es war ja gar nicht die Kunstgeschichte, die so viele Hörer zeitlebens an Wölfflin bindet. Ein flüchtiger Überschlag der Zahl der studierenden Kunsthistoriker und der Hörer im Auditorium Maximum ergibt, daß die zukünftigen Kunsthistoriker höchstens ein Fünftel, wahrscheinlich noch viel weniger ausmachen konnten. Was zog die anderen alle an? Wieder sei Peter Halm zitiert: „Zeiten und Völker, Menschen und Ideen erschienen als wunderbare lebendige Kräfte.“

Sicherlich ist die Schöpfung solchen Weltaspektes durch die Vorlesungen richtig gesehen. Aber nach vier Jahrzehnten eigener Arbeit drängt sich die Vermutung auf, daß viele von den jungen Hörern erstmals und unbewußt einen Einblick in die wissenschaftliche Arbeit gewinnen konnten. Jeder vermochte sich in der Nachfolge solcher Prägnanz und Konzentration zu versuchen und zu bewähren. Und für welche Wissenschaft galt die Forderung Wölfflins nicht, „aus dem Unexakten endlich einmal ins Bestimmte, Exaktere hineinzufinden“? Die Worte wa-

ren gesprochen mit einem bewundernden Seitenblick auf die Naturwissenschaften, aber es gibt auch dort weite Bereiche der Biologie und Ökologie, die expressis verbis das gleiche erstreben mußten.

Kunstgeschichte und die an ihr geübte Methode waren nicht das Letzte. „Das Leben in seiner *ganzen* Breite muß zur Erklärung der bildlichen Denkmäler und ihres Stiles herangezogen werden.“ Damit deutete Wölfflin sein Fach als *einen* Weg zu den inneren und einsamen Bezirken der menschlichen Bildung. „Es sei besser“, umriß er seine Einstellung zur Kunstbetrachtung, „Letztes ungesagt zu lassen, als mit allzugroßer Zudringlichkeit sich diesen ewigen Geheimnissen und Wünschen zu nähern.“

Es blieb dem Einzelnen überlassen, den Weg zu den Geheimnissen und Wundern zu suchen, so wie ihn Wölfflin selbst im Streben nach einer harmonischen Ausbildung der Mahnung Burckhardts folgend vom Beginn des Studiums 1882 bis zur Übernahme der Basler Professur 1893 gesucht hatte. Die gegebene Schilderung des Studienbetriebs, die das Faktum der Distanz zwischen dem Lehrer und seinen Hörern erkennen ließ, bedarf dieses Hinweises. Wölfflin vertraute bei allem Abstand seines Wesens, seines Alters und seines Wissens den jungen Hörern. Mit diesem Vertrauen stärkte und erhob er sie auf eine gemeinsame Ebene, die nur eine menschliche sein konnte. Es gibt eine unsichtbare und unorganisierte Gilde von Wölfflin-Schülern, die dieses Geschenk erfaßt haben, die es schweigend hüten und zu mehren suchen.

Bei seiner Autorität und seiner Verhaltenheit konnte für ihn jugendliche Schwärmerei nicht aufkommen. Im alten Griechenland wäre es denkbar gewesen, daß er eines Tages den Zeigestab beiseite gestellt hätte, um als einer der Unsterblichen in den Olymp zurückzukehren.

Jedoch das Archaische ist zeitlich weit entfernt! Es ist angemessener, Wölfflin selbst nochmals zu hören, wie er sich die Befreiung vom Fachlichen und die Rückkehr in seine Heimat vorgestellt hat: „Ich sage, den Kreis der individuellen Bildung möchte ich wohl schließen, aber auch nach Möglichkeit vertiefen. Und das ist nun das Allerhinterste, von dem ich den Vorhang wegziehe: auszutreten aus der eigentlichen Fachwissenschaft. Ja, das habe ich mir vorgenommen; man braucht ja nicht gerade als Kunsthistoriker zu sterben. Ich habe das Bedürfnis, in einem *allgemeineren, humaneren* Sinn mich auszubilden.“

## 5.

Wölfflin schloß seine Rede nach dem Anerbieten, gelegentlich zu Vorträgen nach München zurückzukehren — tatsächlich hat er nach dem Tode Hautmanns noch ein Semester in München gelesen, er schrieb: „Es ist nicht Idealismus, der mich treibt, sondern nur die ewige Unrast dessen, der nirgends seine Heimat hat“ — mit einem „zuversichtlichen und herzhaften auf Wiedersehen“. In unserer Feierstunde hat dieses „Auf Wiedersehen!“ einen anderen Klang, der aus dem Geistigen kommt.

Wölfflins Geschenk an seine Hörer läßt sich nur bedingt weitertragen und weitergeben. Dazu wäre Voraussetzung gleiche Genialität und Größe. Aber eines läßt sich aufnehmen. Der alte Burckhardt hat dem jungen Wölfflin, als er ihm eine seiner ersten Arbeiten überreichte, ein Wort gesagt, das den Jüngeren so mit Stolz erfüllte, daß er ihm stets nachlebte. Ein Wort, das auch für uns und für die nächsten Generationen seine Kraft behalten kann: „Bleiben Sie einfach.“

## Heinrich Wölfflin und die Kunstgeschichte

Prof. Dr. Hans Sedlmayr

Es ist ein faszinierendes Schauspiel, eine Wissenschaft aus ihrer Vorstufe — wo der reich nach allen Seiten sich entfaltende Stoff, organisiert von den verschiedensten, nach vielen Richtungen austreibenden Methoden, in üppigem Wachstum steht — in die reife Stufe übergehen zu sehen, auf der sie sich als selbständige Wissenschaft begründet. Die Konzentration auf das Wesentliche erscheint zunächst als Verlust: zahllose reich „belaubte“ Zweige werden abgeschnitten, aber dafür sieht man jetzt einfach und fest den Stamm. Dieses Zurückschneiden ist die Bedingung weiteren fruchtbaren Wachstums.

In der Kunstgeschichte als Wissenschaft ist dieser Vorgang ihrer Konstituierung als „reine Kunstgeschichte“ für immer mit dem Namen Wölfflins verbunden. Nicht mit dem seinen allein: Alois Riegl und August Schmarsow haben zur gleichen Zeit Ähnliches versucht. Doch nimmt ihnen gegenüber Wölfflin eine Sonderstellung ein: er und nur er hat die Kunstgeschichte populär gemacht. Noch heute ist für das breite Publikum Wölfflin *der* Kunsthistoriker schlechthin. Sein Name hat Weltruf erlangt.

Wölfflins erste Absicht war — er sagt uns das selbst — „ein Buch zu schreiben, in dem Kunstwerke systematisch analysiert würden“. Systematisch: hier fällt ein Wort, das immer wiederkehren wird. Wölfflin war überzeugt, daß der historischen Kunstwissenschaft eine systematische an die Seite treten müsse. Der Plan jenes Buches aber ist Plan geblieben. Warum? Wölfflin selbst gibt uns darauf die Antwort: „Vor jene Frage stellte sich mir eine im voraus zu erledigende Vorfrage. Ich sah ein, daß man zuerst das Allgemeine beherrschen müsse, bevor man über das Einzelne handeln könne. Nur aus der Kenntnis des allgemeinen Zeitstils heraus, im geistigen und formalen Sinn, läßt sich mit einiger Sicherheit die individuelle Arbeit beurteilen.“ „Unter dem Druck solcher allgemeiner Fragen“, fährt er fort, „ist jenes Buch ungeschrieben geblieben, und der erste Plan steht gewissermaßen noch als letzter mir vor Augen.“ Das ist 1941 von dem Sieben- undsechzigjährigen geschrieben worden, 25 Jahre nach dem Erscheinen der Grundbegriffe. Gewiß hat das Allgemeine in Wölfflins Arbeiten den Vorrang gehabt. Man sollte aber nicht vergessen, daß er letzten Endes auf Verstehen des einzelnen Kunstwerks zielte. Nach seinen Worten war es immer seine Überzeugung, „daß die Kunst nur im Einzelwerk sichtbar werden könne und nicht in einem Begrifflich-Allgemeinen wie Stil oder dergleichen“.

Eine Wissenschaft begründet sich durch das Absehen von allem Unwesentlichen. Was ist das Wesentliche der Kunst? Ohne sich einen Augenblick zu besinnen, antwortet Wölfflin darauf: die Form. Und das Wesentliche der *Kunstgeschichte*? Daß es eine immanente Selbstbewegung, Selbstverwandlung der Formen gibt, die nicht von außen induziert ist: eine innere Entwicklung der Form. Beide Antworten sind so große wie einfache Gedanken und beide waren und sind einer Unmenge von Mißverständnissen ausgesetzt.

Was versteht Wölfflin unter Form? Statt einer Definition ein einziger Satz: „In jeder Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt“. Der eine Satz genügt schon, um einzusehen, daß Wölfflins Begriff der Form nicht formalistisch gemeint ist. Wie ist nun dieses Verhältnis von Form und Inhalt zu verstehen?

Nach Wölfflin sind jeder Epoche gewisse Anschauungsformen vorgegeben, die sich aus älteren entwickelt haben und in deren Rahmen sich das individuelle Schaffen abspielt. Sie sind es, die im geschichtlichen Prozeß sich „intern“ wandeln: sie sind sozusagen die unabhängige Variable. Der sogenannte Inhalt dagegen (vom geistigen Gehalt wohl zu unterscheiden) ist schon eine abhängige Variable. „Primär wandeln sich“, sagt Wölfflin, „die vorempfundene Formen, Farben, Harmonien. *Erst in ihrem Medium realisieren sich gegebene Inhalte.*“ Die Form wirkt zugleich als Magnet, der bestimmte wahlverwandte Inhalte anzieht, und als Sieb, das nur gewisse Inhalte durchläßt. Doch der maßvolle Wölfflin berichtigt sich: „Jede Anschauungsform hat aber schon ein Angeschautes zur Voraussetzung, und es fragt sich, wie weit eines das andere bedingt.“ Man muß nur einen Blick auf jene Künstler-Zeitgenossen werfen, die ihm als die großen galten, auf Marées, auf Hildebrand, um zu wissen, welches Verhältnis von Form und Inhalt ihm dabei vorschwebte.

Wölfflins Lehre, daß der Wandel der Anschauungsformen einer „internen“ Eigengesetzlichkeit folge, richtet sich gegen drei andere Auffassungen, die zu seiner Zeit im Schwunge waren und die es unternommen hatten, den Stoff der Kunstgeschichte unter anderen Gesichtspunkten zu organisieren. Erstens gegen die Auffassung Sempers, wonach die unabhängige Variable durch die Trias der Faktoren: Zweck, Material und Technik gebildet wird; der 22jährige Wölfflin hat sie als Unfug bezeichnet. Zweitens gegen den in seiner Art grandiosen, aus der Romantik hervorgewachsenen Versuch Schnaases, als unabhängige Variable den Volks- und Zeitgeist anzusehen, die Kunst als dessen Ausdruck. Wölfflin war überzeugt, daß bei dieser Auffassung das Spezifische der Kunst zu kurz kommt. An den Entwicklungsstufen der sogenannten „Klassischen Kunst“ der Hochrenaissance demonstrierend, bemerkt er mit vollem Recht: „Es wäre unsinnig, daß jeder Stufe der Entwicklung dieser klassischen Formen eine bestimmte Nuance des klassischen Menschen, der die Kunst folgte, entsprochen haben sollte.“ Ein durchschlagendes Argument!

Nicht minder energisch als gegen diese beiden Auffassungen des kunstgeschichtlichen Prozesses wendet sich Wölfflin gegen eine dritte: „Eine Geschichte, die nur *konstatieren* will, was nacheinander gekommen ist, kann nicht bestehen, sie würde sich täuschen, wenn sie glaubte, dadurch exakter geworden zu sein.“ „Das Ideal, exakt zu arbeiten“ — in ihrer Art exakt, füge ich hinzu —, schwebt nach Wölfflin gewiß auch den historischen Disziplinen vor. Doch „man kann erst dort exakt arbeiten, wo es möglich ist, den Strom der Erscheinungen in feste Gesetze aufzufangen . . .“, das einzelne auf ein Allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen, fordert der Zweiundzwanzigjährige. Man darf nur dem terminus „Gesetz“ keinen falschen Sinn unterlegen: er meint hier nichts anderes, als daß es in sich sinnhafte geschichtliche Bewegungen der Kunst gibt, daß auch der kunstgeschichtliche Prozeß seine Folgerichtigkeit und seine Struktur hat. Das ist das erste große Vermächtnis an die Kunstgeschichte.

Wölfflin hat sich energisch dagegen verwahrt, er wolle die Kunstgeschichte in eine Geschichte der Sehformen aufgehen lassen. Er hat auch der Geistesgeschichte ihr Recht zugestanden, nur glaubt er eben, daß der Zeit- und Volksgeist des Mediums eigengesetzlicher Formen bedarf, um sich in der Kunst auszudrücken. Dies ist ein Vorbehalt, den eine modern aufgefaßte Geistesgeschichte durchaus anerkennen

würde. So kann sich zum Beispiel die Lichtmystik der werdenden Gotik im Medium der Baukunst erst „ausdrücken“, wenn diese in interner „Entwicklung“ lichthaltige Formen bereitgestellt hat.

Die Selbstbewegung der Kunstgeschichte hatte Wölfflin, zweifellos fälschlich, als psychologischen Prozeß aufgefaßt. Er wollte die Kunstgeschichte mit einer Psychologie der Kunst unterbauen. Seine Formulierungen sind vielfach psychologisch gefärbt und schwankend — Sehformen, Anschauungsformen, Formvorstellungen, Formgefühl —, obwohl er gelegentlich sehr gut erkennt, daß das eine „lässige“ Redensart sei. Darin ist er Kind seiner Zeit; bei Riegl, bei Schmarsow treten ähnliche Psychologismen auf, nicht nur in den Formulierungen. Tatsächlich sind die von Wölfflin erschauten „Bildformen“ nicht psychologische, sondern geistige Sachverhalte.

Die Wandlungen der Kunst haben nach Wölfflin stufenartigen Charakter: er selbst hat den Ausdruck Stufengeschichte geprägt. In der Charakteristik solcher Stilstufen hat er das Meisterhafteste geleistet, und darin ist er, meine ich, bis heute nicht übertroffen. Das Hochziel alles Verstehens: aus wenigem Zentralen möglichst viel Peripheres einsehbar, begreifbar zu machen, ist schon in der Habilitationsschrift des Vierundzwanzigjährigen „Renaissance und Barock“ (1888) in einer Weise erreicht, die nicht genug staunen läßt. Wie es ihm hier gelingt, aus einem einzigen „Charakterisierungsbegriff“ (das Wort stammt von Panofsky) dem Begriff des „Malerischen“, der durch zwei hinzutretende Attribute, Masse und Bewegung, näher bestimmt wird, eine erstaunliche Anzahl charakteristischer Einzelformen und Einzelzüge des Barock in einer Art anschaulicher Logik zu entwickeln, hinab bis zu den kleinsten Formen von Balustern und Profilen, sie sozusagen aus wenigen anschaulichen Axiomen abzuleiten, das hat völlig neue Möglichkeiten der anschaulichen Durchdringung des historischen Stoffes der Kunstgeschichte eröffnet. Und darin sehe ich die zweite dauernde Leistung, *das zweite Vermächtnis Wölfflins*: ein methodisches. Ich glaube für meinen Teil, daß auch die viel grundsätzlichere und großzügigere Geschichtskonstruktion Riegls aus diesem „novum organum“ der Anschauung großen Gewinn gezogen hat; Riegls berühmtes Hauptwerk „Die spätromische Kunstindustrie“ ist ja erst zehn Jahre nach „Renaissance und Barock“ erschienen. Ludwig Curtius hat dieses Frühwerk Wölfflins als sein schönstes empfunden, und ich schließe mich ihm an; in der lapidaren Diktion, in den treffenden Kennzeichnungen dieses Buchs ist eine Frische, welche das klassische Hauptwerk der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ nicht wieder erreicht hat. Dabei werden die charakterisierenden Begriffe nie gepreßt. Wölfflin hat zu viel historischen Sinn, um nicht zu wissen, daß zur selben Zeit nicht alle Künste den gleichen Stil haben müssen, daß es virtuelle Verschiebungen geben kann. Er weiß vor allem, daß seine Stufenbegriffe nur Schemata sind und daß sie nie „*talia qualia* auf irgendeine andere Periode zu übertragen sind“.

Was ihm nicht klar geworden war, ist, daß er mit seinem Begriffspaar linearmalerisch nicht zwei Stile, sondern nur zwei Phasen *eines* Stils erfaßt hatte — jenes letzten großen europäischen Stils, der von 1470 bis 1770 dominiert und bis heute keinen Gesamtnamen hat. Ob Renaissance und Barock zwei Stile oder zwei Stilphasen sind, das ist kein bloßer Streit um Worte. Denn mit Wölfflins Grundbegriffen läßt sich zwar die Entstehung bestimmter Stilphasen, nicht aber die des neuen Stils charakterisieren.

Hier setzten nun die Mißverständnisse ein, durch die Wölfflins Anhänger seine Methode ebenso entwertet haben, wie Sempers und Schmarsows Methode von deren Anhängern diskreditiert worden war. Man hält Wölfflins Grundbegriffe für eine Art Fragebogen, nach dem man konkrete Einzelwerke abfragen und zur Reaktion bringen kann wie an rotem und blauem Lackmuspapier. Man hat seine Grundbegriffe, entgegen seiner ausgesprochenen Warnung, tel quel auf Stilverläufe anderer Epochen übertragen; ein Beispiel, die höchst unglückliche Übertragung des Begriffs „malerisch“ auf die Spätphase der Gotik. Man faßt den Begriff der Form zu formalistisch, ja geradezu als theoretisches Analogon der zwischen 1910 und 1925 aufblühenden abstrakten Kunst und kommt zu einer abstrakten Stilgeschichte, die von Inhalt und Gegenstand der Kunstwerke radikal absieht.

Davon kann aber bei Wölfflin gar keine Rede sein. Nicht die frühen Abstrakten sind seiner Kunstgeschichte und der ihr zugrunde liegenden Auffassung der Form stufengleich, sondern — wie schon gesagt — die Kunst eines Marées und eines Hildebrand. Für Marées ist Wölfflin anlässlich der posthumen Münchener Ausstellung von 1891 als erster in der Öffentlichkeit eingetreten. In einer Tagebuchnotiz von 1906, auf der Höhe seines Schaffens, hatte er sich vorgenommen, „in der Vorlesung das gleiche zu leisten, was Marées für die bildende Kunst“. Hildebrand, den siebzehn Jahre älteren, hatte er schon 1889 in dessen Florenzer Bildhauerwerkstatt besucht. Mit dessen 1893 erschienenen „Problem der Form“ hatte er sich intensiv auseinandergesetzt, und er selbst bezeichnet sein Buch „Die klassische Kunst“ als unter dem Einfluß Hildebrands entstanden. Zu Marées aber hatte ihn Konrad Fiedler, der dritte in diesem Triumvirat, gebracht. Es kann gar kein Zweifel sein, daß Wölfflins Auffassung dessen, was Form ist, sich an den Anschauungen dieses Kreises gebildet hatte.

Diese Form aber ist ohne einen Gegenstand und Inhalt durchaus nicht zu denken. Nur verlegt sich das Schwergewicht in eigentümlicher Weise auf die gegenständliche *Form* — nackte Menschen in ruhigen Verrichtungen, ruhige Landschaft aus einfachen Elementen, physisches Dasein ohne den Ausdruck stärkerer geistiger Beziehungen und Gemütsbewegungen — : das sogenannte Inhaltliche, das stofflich Interessante wird ganz gedämpft. Darüber müßte man ausführlicher sprechen.

Von Hildebrand aber heißt es bei Wölfflin: „Das Problem der Form ist für den bildenden Künstler zunächst kein anderes, als den Dingen diejenige Gestaltung zu geben, die unserer Seh- und Vorstellungsorganisation am besten entspricht. Die Natur muß augengerecht gemacht werden. Der Begriff eines festen, ruhigen, klaren, sicheren Eindrucks stellt sich bei Hildebrand immer wieder ein und beruht auf der Reliefauffassung“. „In einer Zeit einseitig malerischen Interesses ertönt das gewaltige Veto eines Meisters der plastischen Form, und diese Stimme ist die Stimme des Kunstgeistes, der in allen klassischen Zeitaltern gewaltet hat“.

Nur in klassischen Epochen steht die Theorie neben der Praxis, ohne diese zu stören, sagt Wölfflin. So auch hier. Nicht nur hat Hildebrand selbst eine Theorie der Form entworfen, sondern neben dem Maler Marées und neben dem Bildhauer Hildebrand steht der Theoretiker der Kunst Fiedler, aber nun auch der Kunsthistoriker: Wölfflin. Diese kurze Phase einer „Klassik“, die durch diese vier großen Namen sehr klar umschrieben ist und die ihr Schwergewicht hier in München

hatte, verdient einmal eine eingehende Darstellung. Zwischen Impressionismus und Jugendstil steht sie als selbständige dritte Macht. „Es ist nicht wahr“, sagt Wölfflin dezidiert, „daß der Impressionismus je der erschöpfende Ausdruck einer Zeit gewesen sei, sonst wäre eine Erscheinung wie Hildebrand ja überhaupt nicht möglich“.

Diese Künstler sind es, die Wölfflin den Begriff des „Klassischen“ gegeben haben. Wölfflins Buch „Die klassische Kunst“, 1898 im gleichen Jahr wie Riegls Hauptwerk, erschienen, sieht die Hochrenaissance durch den Kristall eines Formbegriffs, den Wölfflin bei Marées und mehr noch bei Hildebrand vorgefunden hatte. So wie hinter der Kunstgeschichte Belloris ein idealer Künstler steht: Poussin, wie hinter der Winkelmanns ein Raphael Mengs, so stehen hinter der Kunstgeschichte Wölfflins Marées und Hildebrand. Dagegen hinter der Dvořáks Kokoschka und hinter der Pinders die Expressionisten.

Da wir nun schon dazu gekommen sind, den geistigen Stammbaum Wölfflins aufzustellen, versuche ich, ganz skizzenhaft seine übrigen Aszendenten zu nennen. Da ist natürlich Jakob Burckhardt. Von Burckhardt stammt Wölfflins Überzeugung, daß die Kunst eine der großen Mächte der Menschheitsgeschichte sei, von ihm das Postulat: „die lebendigen Gesetze der Form auf möglichst klare Formeln zu bringen“ (während Burckhardt selbst allgemeinen Bestimmungen auswich und sich als Historiker ohne die Freiheit einer gewissen Willkür nicht wohl fühlte). Von Burckhardt stammt zum guten Teil die Fähigkeit zu knappen, schlagenden Charakteristiken, zu lapidaren Formulierungen; man denke an den „Cicerone“.

Da ist, allgemeiner, das Milieu des Basler Humanismus und dahinter die Schweiz überhaupt. Was Wölfflin von Hodler gesagt hat, kann von ihm selbst gelten: „Die bedächtig schwere Geistesart dieses Landes hat allerdings immer vorwiegend an das Bleibende und Feste der Form sich gehalten, nicht an das Flüchtig-Schwebende, und die Kunst hier löst sich auch nur ungerne und zögernd von der Basis des Stofflich-Bedeutsamen“. Da ist, noch allgemeiner, das merkwürdige Phänomen der Ethisierung der Kunst im protestantischen Milieu — auch sie ein Phänomen, das genauerer Betrachtung wert wäre. „Die Welt des anschaulich Geordneten ist auch die Welt des Sittlichen. Sachlichkeit des Sehens ist Sittlichkeit des Sehens“ (Walter Rehm).

Eine andere Wurzel von Wölfflins geistigem Stammbaum bilden seine Münchner Lehrer Heinrich von Brunn, Michael Bernays und — sein eigener Vater. Brunn hatte 1885 in seiner Rektoratsrede eine Kunstwissenschaft — aufgebaut auf dem Verständnis der Form — gefordert.

Es ist auch nicht zu vergessen, daß Wölfflin lange geschwankt hatte, ob er sich der Philosophie, der Psychologie, der Literaturgeschichte oder zuletzt der Kunstgeschichte zuwenden sollte. Seine Münchener Dissertation von 1886: „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“, war als philosophische Dissertation angenommen worden.

Das sieht nun alles so aus, als ob Wölfflins Werk selbst historisch und psychologisch erklärt und damit relativiert werden sollte. Doch so ist es nicht gemeint. Zwei Vermächtnisse, welche sich jeder Psychologisierung entziehen, habe ich genannt; nennen wir sofort die dritte unvergängliche Leistung Wölfflins, seine Entdeckung der „Klassischen Kunst“ Italiens, um 1500—1520. Es ist uns heute nicht mehr deutlich, daß diese Epoche einmal *wiederentdeckt* werden mußte, sowohl in ihren eigenen Werten, wie nach ihrer historischen Bedeutung. Sie war im späten

19. Jahrhundert durch die viel höhere Schätzung der Frührenaissance (bei uns in Deutschland aber der deutschen Renaissance) verdunkelt. Als Wölfflins Werk 1903 ins Englische übersetzt wurde, mußte der Rezensent betonen, daß man bis dahin unter dem Eindruck der „aesthetic superiority of quattrocento Art“ gelebt habe, und Roger Fry sah in Wölfflins Buch eine mögliche Revolution des Geschmacks, die uns beinahe zu den Anschauungen Reynolds zurückbringen würde. Noch in Nicolais Berdjajews Buch „Vom Sinn des Schaffens“ wird die Frührenaissance als menschlicher Wert der Hochrenaissance vorgezogen. Wenn Wölfflin selbst *die* Kunsthistoriker groß nennt, die einen neuen Kontinent der Kunst entdeckt haben, so fällt er selbst unter diese Bestimmung.

Die „klassische Kunst“ hat aber für Wölfflin weit mehr als nur geschichtliche Bedeutung. Das hat niemand besser gesehen und formuliert als ein anderer Großer unseres Fachs, der heute dreiundachtzigjährige und unter uns in München lebende Wilhelm Worringer. Zum sechzigsten Geburtstag Wölfflins 1924 schrieb er:

„Die klassische Kunst ist für Wölfflin nicht nur die Basis seiner Forschung, nein, sie ist die Basis seines ganzen Lebensgefühls. Und so kommt es zu dem heute so seltenen und meisterlichen Schauspiel, daß der Lebensgehalt und die Lebensgestalt eines Gelehrten wieder einmal ganz aus dem Geist seines Forschungsgegenstandes heraus geformt ist. Wissenschaftliche Erkenntnisarbeit als Selbstmodellierung, Einheit zwischen dem wissenschaftlichen Stoff und seinem Bildner: wo sind die heutigen Gelehrten, die dieser Forderung genug tun? Daß Wölfflin ihr genügt, das ist die letzte und tiefste Erklärung für seine einzigartige Stellung im akademischen Leben Deutschlands... Diese vom Stoff seiner Forschung geformte klassische Bildhaftigkeit seiner geistigen und sinnlichen Persönlichkeit hat ihm jene unbedingte pädagogische Überzeugungskraft gegeben, die seine akademische Wirkung so einzig macht. Ihn sehen und hören, hieß für den jungen Menschen im Hörsaal das Erlebnis jener Einheit erfahren, die er vom idealen Lehrer erträumt und zu seiner Enttäuschung sonst kaum verwirklicht gefunden hatte“.

Die klassische Kunst war die Basis von Wölfflins ganzer Forschung, aber nicht deren Grenze. Von ihr aus erschlossen sich ihm Gebiete, die für ihn gewissermaßen das Korrelat zur klassischen Kunst bildeten. Von hier aus verstand er den Barock, der in sich ja viel von dem Klassischen der Hochrenaissance aufbewahrt hat, freilich in einer Synthese mit einem ganz anderen. Von hier aus erschloß sich in Dürer jener deutsche Meister und jene Zeit der deutschen Kunst, die zwar durch eine Auseinandersetzung mit dem Klassischen bestimmt war, die aber etwas Neues, ein Drittes jenseits von Spätgotik und italienischer Renaissance, hervorgebracht hatte: etwas „Einheitliches und in ähnlichem Sinne Klassisches wie das italienische Cinquecento“. In seinem späten Buch „Italien und das deutsche Formgefühl“ (1931) steht dann der Satz, der das Phänomen des Klassischen in eine ganz neue Perspektive rückt: „Es ist gerade der fortdauernd weiterwirkende Gegensatz des ‚Unklassischen‘, der für uns das Klassische *als Lebendiges erst möglich macht.*“ (1)

Das Klassische ist bei Wölfflin mehr als ein Stilbegriff. Es bezeichnet eine geistige Haltung, die zu verschiedenen historischen Zeiten auftreten kann. Wölfflin hatte einstens vor, alle „klassischen“ Epochen der europäischen Kunst zu behandeln:

neben der italienischen Klassik der Hochrenaissance die französische Klassik des 17. Jahrhunderts und die deutsche der Goethezeit, ja auch die altrömische. Die Spuren dieses letzteren Vorhabens sind in seinem Aufsatz über „Die antiken Triumphbogen in Italien“ (1893) zu finden. Es ist kein Zufall, daß er sich mit Poussin beschäftigt hat. Denn erinnern Sie sich bitte: Poussin war ja *der* ideale Künstler für Bellori gewesen, für jenen gelehrten Theoretiker des XVII. Jahrhunderts, der die wichtigste Vorstufe zu Winckelmann darstellt, wie dieser zu Wölfflin. Die letzte dieser „klassischen“ Epochen — „Apolls letzte Epiphanie“, wie Leopold Ziegler die Kunst Marées genannt hat — hatte Wölfflin selbst miterlebt und sich zu ihr bekannt.

Das Klassische ist für Wölfflin immer auch ein Wertbegriff gewesen, und Wertbegriffe sind nach ihm aus der Kunstgeschichte nicht auszuschließen. Überhaupt weiß er: „Die Analyse der Kunst kann an der Analyse des Wertes unmöglich vorübergehen“. Wiederum fühlt man bis in die Formulierung hinein die Wirkung Hildebrands, wenn Wölfflin stärker als jeder andere Kunsthistoriker seiner Zeit betont: „Nicht in dem stilistisch Verschiedenen, sondern in dem was gleich ist, besteht die Kunst. Ob ein Werk stark ist, ob es klar ist, reich, sprechend, das ist so sehr das allein Interessante, das ist das Durchgehende, was Kunst zur Kunst macht“.

An wen wendet sich jene Kunstgeschichte, die Wölfflin vorgeschwebt ist und die er geschaffen hat? Wölfflin wollte mehr sein als nur Kunsthistoriker für Kunsthistoriker. Er weiß, daß den Künstler etwas ganz anderes interessiert als das Historische der Kunst. „Für den Künstler gibt es eigentlich nur *eine* Frage dem Kunstwerk gegenüber: Ist es gut?“ Aber auch das kunstliebende Publikum will eigentlich, obwohl ihm das nicht klar ist, etwas anderes als Kunstgeschichte. „Nicht daß ich den kunsthistorischen Eifer des Publikums tadeln wollte — es fällt mir nicht ein, das Wasser von der eigenen Mühle abzuleiten —, aber ich meine, es bestehe zugunsten der einseitig historischen Kunstbildung ein verderbliches Vorurteil. Die Ziele einer kunstgeschichtlichen Fachbildung sind die Ziele der allgemeinen Kunsterziehung geworden. Kunstgeschichte kennen gilt als gleichbedeutend mit Kunst verstehen. Und das eben ist falsch, und das Laienpublikum kommt in ein ganz falsches Verhältnis zur Kunst, indem es die Vorurteile seines natürlich-unhistorischen Standpunktes preisgibt, ohne doch den anderen Standpunkt, den fachmännisch-historischen gewinnen zu können“. „Man kauft sich lieber eine schundige Publikation von allen Gemälden des Rubens als *einen* echten alten kräftigen Rubensstich. Das zusammenhanglose Einzelstück hat keinen Wert mehr für den einseitig historisch interessierten Sinn...“ Doch was dieses Publikum eigentlich verlangt, ist „Schauen“ statt „Historie“. Deshalb hat es die Vorlesungen und die Schriften Wölfflins mit wahrer Begeisterung aufgenommen. Seine erzieherische Rolle, sagt Ludwig Curtius, ist nur mit der Winckelmanns und Friedrich Schlegels zu vergleichen.

Noch einmal Worringer: „Typisch ist die Stellung Wölfflins in der akademischen Welt, soweit sie Fachwissenschaft ist. Er stand dort in einem seltsamen Zwiellicht der Beleuchtung: halb galt er dort als ein Fremdling der Wissenschaft, halb als ihr König. Oder ist es so, daß ein König im heutigen Betriebe der Wissenschaft wirklich ein Stück Fremdling ist? Wie dem auch sei, das Zwiellicht ging nicht von Wölfflin, sondern von unserer gespaltenen Auffassung von Wissenschaftlichkeit

aus. Wölfflin hat . . . selbst einmal in scherzendem Ernst gesagt, warum er als Wissenschaftler für nicht ganz voll genommen würde: weil er sich nur mit Bedeutendem beschäftigt habe. Ein königliches Wort, das uns nachdenken läßt, wie fremd der Begriff einer königlichen Wissenschaft geworden ist.“ Und Worringer schließt: „Andere mögen Wölfflin an seinem Festtage als Gegenstand eines kunstwissenschaftlichen Methodenstreites behandeln und vielleicht mit Recht dartun, daß die Methode einer idealen Persönlichkeit nicht ohne weiteres eine ideale Methode ist. Aber nicht die Wölfflinsche Methode“ — so variiere ich jetzt Worringers letzten Satz — „wird an diesem 21. Juni hundert Jahre alt, sondern der Mensch Wölfflin, dieser große persönliche Glücksfall unserer Wissenschaft.“

Vielleicht noch eines: Wölfflin war kein Pedant und kein Doktrinär. Seine Betonung des Primats der Form und der Anschauung hat ihn nicht gehindert, von Böcklin zu rühmen: „Er hat der Kunst die Seele zurückgegeben. Wo alle anderen glaubten, es käme auf die Anschauung an“ — übrigens ein Ausspruch, den man kaum einem anderen als ihm verziehen hätte. Die Schätzung der klassischen Kunst hat ihn nicht gehindert, als schon Vierundfünfzigjähriger sich über den zeitgenössischen Expressionismus einen Weg zur Bamberger Apokalypse (und zu Grünewald) zu bahnen. Und die Konzentration der Kunstgeschichte auf die immanente Formentwicklung hat ihn nicht gehindert zu erkennen: „Nachdem die Kunstgeschichte in der letzten Zeit sich selbständig gemacht und für die formale Entwicklung ihre eigenen Begriffe ausgebildet hat, ist wohl der Moment gekommen, wo die abgezweigte Disziplin wieder mehr in den Zusammenhang des allgemeinen historischen Lebens gebracht werden darf.“ Wir warten noch heute auf die Erfüllung dieses Postulates.

Mir aber sei es am Schluß erlaubt, ein paar Sätze über mein persönliches Verhältnis zu Wölfflin zu sagen. Ich bin weder im empirisch-biographischen, noch im inneren Sinne sein Schüler. Gesehen habe ich ihn ein einziges Mal in meinem Leben, als er an der Seite Julius von Schlossers — beide auch im physischen Sinne große Erscheinungen — durch die kleinen Räume des alten Wiener kunsthistorischen Seminars an mir vorüberwandelte. Daß er sich in dem Glückwunsch zu seinem 80. Geburtstag, den ich im Auftrag der Wiener Akademie der Wissenschaften anonym zu verfassen hatte, besonders verstanden fand, ist mir noch heute eine Genugtuung. Nie konnte ich ahnen, daß ich einmal seinen Lehrstuhl erben würde. In der Polemik Croces gegen Wölfflin, welcher durch die Vermittelung des mit beiden befreundeten Schlosser die Schärfe genommen war, haben wir damals „Jungen“ uns entschieden auf die Seite der Kritik Croces gestellt, übrigens nur mit halbem Recht. Und doch bin ich — das habe ich erst jetzt bemerkt, als ich diesen Vortrag vorbereitete — in mehr als einer Hinsicht Wölfflins Schüler gewesen, auf seinen Spuren gegangen. Ich sage das nur, um zu zeigen, wie seine Fernwirkung durch alle eisernen Vorhänge wissenschaftlicher Schulen hindurchgeschlagen hat.

Wie er habe ich mit dem Wunsche begonnen, die Kunstgeschichte „exakter“ zu machen, und stofflich mit der Architektur, weil ihre Betrachtung Präzision erfordert und zuläßt. Wie er wollte ich die Kunstgeschichte systematisch unterbauen und hatte mir dabei, wie er, die Psychologie zur Stütze genommen. Wie er habe ich nach einer Physiognomik der Kunst gesucht. Wie für ihn ist auch für mich das erste Ziel der Kunstgeschichte die Erkenntnis des einzelnen Kunstwerks

durch Sehen gewesen; es ist kein Zufall, daß eine meiner allerersten Veröffentlichungen den Titel „Gestaltetes Sehen“ trug. Was mir damals vorschwebte, war — doch ohne direkten Hinblick auf Wölfflin —, das einzelne Kunstwerk aus wenigen anschaulichen Prämissen so verständlich zu machen, wie es Wölfflin meisterhaft für eine ganze Epoche gelungen war. So wie er in Opposition zur Geistesgeschichte Schnaases stand, so stand ich in strikter Opposition zur Geistesgeschichte meines unvergeßlichen Lehrers Max Dvořák. Daß ich nach diesen verwandten Anfängen eine andere Richtung nahm, gehört nicht mehr hierher, denn von mir ist hier die Rede nur um Wölfflins willen. Aber die Maxime dieser Wendung kam selbst noch aus jenem theoretischen Kreis, der Wölfflin befruchtet hatte. Sie ist zusammengefaßt in dem Satz Konrad Fiedlers von 1876: „Erst in dem Augenblick, in dem wir die Fragen, was das Kunstwerk für *uns* sein könne, vergessen, über *einen* Frage, wie es aus dem künstlerischen Bewußtsein habe hervorgehen können, beginnt es wahrhaftes Leben für uns zu gewinnen“.

Mit der Realisierung dieses Gedankens in der kunsthistorischen Methode zieht eine neue Phase der Kunstgeschichte herauf, und der Archäologe Guido von Kaschnitz wird ihr Protagonist. In seiner berühmten Kritik Riegls, 1929 im Gnomon erschienen, ist mit Riegls Kunstgeschichte auch die Wölfflins aufgehoben, aufgehoben im doppelten hegelschen Sinn. Was aber dabei nicht aufgegeben worden ist, das ist jener Wunsch nach Klarheit, Festigkeit und Einfachheit, der das ethische Vermächtnis Wölfflins als Forscher und Lehrer darstellt. „Nach den Ästhetikern werden die Ethiker kommen“, hatte er der Kunstgeschichte prophezeit.

Ich betrachte es als eine eigentümliche Fügung, daß sein hundertster Geburtstag meine Tätigkeit an der Universität, an der Wölfflin von 1912 bis 1924 gewirkt hatte, beschließt. Ich bin dankbar dafür, daß gerade mir bei diesem Anlaß die Gelegenheit geboten war, Wölfflin die Ehre zu erweisen, die ihm gebührt. Und ich bin glücklich, daß ich mich zu dieser Feier mit dem Kollegen verbinden konnte, mit dem ich mich in diesen Münchner Jahren oft verbündet und verbunden gefühlt habe. Sein Beitrag, ja schon die Tatsache seiner Mitwirkung bringt sinnfällig zum Ausdruck, daß Heinrich Wölfflin nicht nur der Kunstgeschichte gehört und nicht nur der philosophischen Fakultät, sondern *allen* Fakultäten.



