

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich
Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich
Band: 3 (1996)

Artikel: Heinrich Wölfflin : Kunst und Natur
Autor: Meier, Nikolaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720133>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Heinrich Wölfflin – Kunst und Natur

Der Kunsthistoriker als Sinnstifter: Wölfflin der Klassiker

Abb. 1: Heinrich Wölfflin, Fotografie.

Der Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der unter dem Titel »Dass ein Allgemein-Menschliches immer noch existiert«. Anlässlich des fünfzigsten Todestages von Heinrich Wölfflin« auf Einladung von Dieter Schwarz im Winterthurer Kunstverein gehalten wurde.

1 Siehe hierzu: Uhde-Bernays, Hermann, *Wölfflins Nachlass*, in: *Geistige Welt*, Jg. 2, Heft 4, 1948, S. 153–157; vgl. auch: Reifenberg, Benno, *Heinrich Wölfflin*, in: *Die Gegenwart*, Jg. 1, Nr. 2/3, 1946, S. 30–32. – Zu Heinrich Wölfflin allgemein: Lurz, Meinhold, *Biographie einer Künstlertheorie*, Worms 1982; Hart, Joan, *Heinrich Wölfflin. Anatomies of Experience in Art*, Cambridge 1995; *Relire Wölfflin*, Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le service culturel du 29 novembre au 20 décembre 1993 sous la direction de Matthias Waschek, Paris 1995. – Und schliesslich eine Wegmarke der Wölfflin-Forschung: Hüttinger, Eduard, *Wölfflins Werk – heute*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12, 1967, S. 104–116 (wiederabgedruckt in: ders., *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen 1992, S. 68–84).

2 Grisebach, August, *Heinrich Wölfflin: Ein Denkzeichen*, in: *Die Wandlung*, Jg. 1, Nr. 4, 1945, S. 893–897.

3 *Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen*, Heinrich Wölfflin zum achtzigsten Geburtstag am 21. Juni zugeeignet, Basel 1944.

Als Heinrich Wölfflin vor fünfzig Jahren, am 19. Juli 1945, in Zürich starb, da stand die Todesanzeige inmitten von Berichten über die Potsdamer Konferenz, deren Fortgang gefährdet war, und Pétains Prozess im Palais de Justice in Paris, der eben begonnen hatte. Dem Leser musste da Heinrich Wölfflins Gestalt als eine Erinnerung erscheinen an jene Zeit, die nach dem Krieg unwiederbringlich vergangen war.

Was sein Werk damals im deutschen Sprachraum bedeutet hat, das erfährt man aus den Würdigungen, die in den folgenden Jahren erschienen, nicht in kunstwissenschaftlichen Fachblättern, solche gab es nicht mehr, die offizielle Kunstgeschichtswissenschaft hatte sich allzusehr angepasst, und allzusehr hatten die Kunsthistoriker sich in Parteiinteressen verstricken lassen und ihre Glaubwürdigkeit verloren; man findet sie in Zeitschriften mit Titeln wie »Geistige Welt. Vierteljahresschrift für Kultur- und Geisteswissenschaften«.¹ Die Autoren verehrten Heinrich Wölfflin vor allem als Garanten einer geistigen Tradition, die sich mit den Begriffen Abendland und Humanismus umschreiben lässt, jenen Werten, welche der Nationalismus verhöhnt hatte und die es nun wiederzugewinnen galt. Wie er und seine Werke schon während des Krieges für manchen »eine tröstliche Vorstellung« gewesen waren,² so musste erst recht jetzt Heinrich Wölfflin der Klassiker in Geltung bleiben. Auch wenn man auf seine »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« hinwies, welche die ganze deutschsprachige Kunstwissenschaft verinnerlicht hatte, dergestalt dass man Wölfflin die Rolle eines Begründers formaler Kunstbetrachtung zuwies, so dankte man ihm vor allem seine »Klassische Kunst«.

Schon 1944, als Wölfflin zu seinem Geburtstag eine Festschrift überreicht wurde, trug sie den Titel »Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen«.³ Und tatsächlich, alles im Leben und Werk Heinrich Wölfflins scheint in so glücklicher Fügung, dass man annehmen durfte, mit dem Begriff »concinnitas«, dem Ebenmass in Leben und Kunst, auch seine persönlichen ästhetischen Überzeugungen zu treffen, wie sie formuliert sind in seiner »Klassischen Kunst«. Und seine letzte

Behausung in Zürich, den »Sihlgarten«, beschrieb er selbst so: »Kristallhart und kristallklar steht das Haus als scharf begrenzter weisser Kubus da. Alles in geraden Linien oder (seltener) im Halbkreisbogen gezeichnet. Lauter sinnfällige, messbare, bleibende Verhältnisse. Nicht auf den Eindruck der Bewegung oder der Veränderung hin angelegt.«⁴ Wer diese Beschreibung liest, stellt sich vor, wie Mensch, Werk und selbst seine Behausung in ausgeglichener, ruhiger Beziehung standen.

Der Krieg hatte Sinnverlust und Sinnverlangen gebracht; und was mochte der Sinnerwartung besser entsprechen, was konnte einer Weltbewältigung förderlicher sein als Wölfflins »Klassische Kunst«?⁵

Sinnstifter konnte ein Kunsthistoriker werden, weil die Kunstgeschichte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, seit der Blüte des Historismus unter den Geisteswissenschaften die Orientierungswissenschaft par excellence war. Denn keine war wie sie befähigt, aus dem unmittelbar Anschaulichen, das uns alle umgibt – Malerei, Plastik, Architektur und Denkmäler –, Geist, Kultur und Gesittung einer Epoche und eines Landes, einer Nation herauszulesen.⁶ Normen und Werte fanden sich in den Werken der Kunst zur Anschauung gebracht wie sonst durch kein anderes Medium. Angesichts der Kunstwerke, die der Kunsthistoriker erläuterte, vor Dürers Blatt »Ritter, Tod und Teufel«, vor dem »Bamberger Reiter«, erlebte sein Publikum eine nationale Identität. Aus dieser Überzeugung und Erfahrung konnte diese Art Kunstgeschichte, nämlich als eine kulturgeschichtlich betriebene Kunstgeschichte, zur Führerin der Geisteswissenschaften erklärt werden. Und der Kunsthistoriker gewann in einer Stadt und in einem Staat eine öffentliche Rolle.

Wölfflin wollte nun aber gerade die Kunstgeschichte aus dem umfassenden Programm der allgemeinen Kulturgeschichte herauslösen und sie von ihrer Aufgabe der Identitätsstiftung weg zur neuen, der Betrachtung der künstlerischen Form führen. Als er jedoch seinem ersten wichtigen Buch über die Kunst der italienischen Renaissance, über die Werke von Leonardo, Michelangelo, Raffael, Andrea del Sarto und Fra Bartolomeo, den Titel die »Klassische Kunst« gab, da liess er die Kulturgeschichte durch die Hintertür wieder herein, denn »klassisch« ist nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein geistes-, ideen- und kulturgeschichtlicher Begriff: Er bezeichnet einen Habitus. Wenn man betont, dass Heinrich Wölfflins eigentliche Kunst es gewesen sei, seine Zuhörer und Leser auf die Betrachtung der Form hinzuführen, dann muss man ergänzen, dass es auch seine Kunst gewesen ist, schlagende Begriffe zu setzen, die seinem Anliegen, die formale Kunstbetrachtung zu lehren und zu fördern, nicht immer dienlich waren.⁷ Ein in der schweizerischen Geistesgeschichte reputierter Leser bewunderte Wölfflins »Klassische Kunst« als »die beglückendeste Verwirklichung einer euripideischen Welt«.⁸ Aus diesem Zeugnis spricht ein freies Assoziieren von den Werken der Kunst ins beliebige Ungefähr von Begriffsspielerei, und man erkennt den Grund, weshalb Wölfflin die Kunstwissenschaft aus der allgemeinen Kulturgeschichte hatte lösen wollen: um der Betrachtung der Form zu ihrem Recht zu verhelfen.

Heinrich Wölfflin hatte sich zwei Aufgaben gestellt, und man kann diesen entsprechend seine Bücher unterscheiden: »Renaissance und Barock« und die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« sind dem besonderen kunstwissenschaftlichen Problem der Entwicklung der bildenden Kunst gewidmet. Die »Klassische Kunst« und »Italien und das deutsche Formgefühl« sind vornehmlich Bekenntnisbücher; in ihnen trifft

4 Wölfflin, Heinrich, *Erinnerungen an Zürich*, in: ders., *Kleine Schriften*, Basel 1946, S. 226–243, hier S. 240.

5 Vgl. hierzu: Zürcher, Richard, *Klassische Kunst: Zum Tode von Heinrich Wölfflin*, in: *Das Werk*, Jg. 32, 1945, S. 385–388, und vor allem die Erinnerungen von Stettler in der Festschrift für den Nachlassverwalter Stefan Georges (Stettler, Michael, *Besuche im Sihlgarten*, in: Robert Boehringer, Eine Freundesgabe, hrsg. von Erich Boehringer und Wilhelm Hoffmann, Tübingen 1957, S. 655–664; wiederabgedruckt in: Stettler, Michael, *Rat der Alten*, Bern 1962, S. 103–120).

6 So vor allem der Wölfflin-Schüler Heidrich, Ernst, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, Basel 1917, S. 87.

7 Bedauerlicherweise konzentriert sich die Forschung heute auf die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe«, und Wölfflins Werk wird, wenigstens in den Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Kunstwissenschaft, auf jene reduziert.

8 Burckhardt, Jacob Carl, *Briefe*, Frankfurt/M. 1986, S. 281.

man bezeichnenderweise auf den Begriff »wir«. Er wollte also nicht nur die Kunstwissenschaft zu einer Formwissenschaft entwickeln, sondern, das ist offensichtlich, mit einem Teil seiner Schriften auch lebenbestimmende und lebenstützende Normen vermitteln. Die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« können noch heute wissenschaftlich diskutiert werden; die »Klassische Kunst«, vor allem »Italien und das deutsche Formgefühl« werden heute wohl nur noch als persönliche Zeugnisse gelesen. Zu Wölfflins Zeit und unmittelbar nach dem Krieg waren es normsetzende Bücher. Deshalb konnte der Autor der »Klassischen Kunst« zum herausragenden Wahrer und Garanten jener Werte von Mass und Humanität stilisiert werden.

Wölfflin - ein Klassiker?

Als Heinrich Wölfflin mit 19 Jahren im Frühling 1883 zum ersten Mal in Italien weilte, schrieb er in ein Notizheft: »Der italienische Himmel, die ewige Schönheit und das Emporstreben nach dem Unendlichen wird mich immer begeistern.«⁹ 1899 jedoch, als er seine »Klassische Kunst« publizierte, leitete er diese ein mit dem Satz: »Das Wort klassisch hat für uns etwas Erkältendes.«¹⁰ Schon früh, in Italien, war in ihm eben auch eine andere Saite zum Klingen gekommen: »Die klassische Kunst ist schon recht, aber ich muss gestehen, wenn ich da in Florenz den Alten Mann von Rembrandt oder in Rom das Papstporträt von Velasquez sehe, so vergeht mir die Stimmung für die klassische Kunst«,¹¹ schrieb er ausgerechnet an Jacob Burckhardt. Als er nach dem Erscheinen seiner »Klassischen Kunst« eine zweiwöchige Reise ins Berner Oberland, nach Interlaken und weiter nach Luzern unternahm, da notierte er schliesslich: »Bleibend: der Gegensatz von germanisch-nordisch und südlich-antik.«¹² Und er setzte sich zum Ziel, »den Zauber Italiens für den Deutschen auf Formeln bringen [als] eine Aufgabe im grossen geschichtlichen Sinn«.¹³

199

Eine grosse Aufgabe hat er sich wahrlich gestellt. Um das zu würdigen, muss man an das Thema Deutschland-Italien erinnern, das seit Goethes Reisen die deutsche Geistesgeschichte bereicherte und – belastete. Italien – das Land der Sehnsucht: es scheint, als wäre dort die Erfüllung sicher, und man konnte die Behauptung aufstellen: »In uns selbst liegt Italien.« Es ist diese eigenartige Geschichte kultureller Dynamik und geheimnisvoller Ergänzung, diese merkwürdige Folge von Auseinandersetzung, Aneignung, Vertrauen, Begeisterung und – von Empörung und Ablehnung. Man kennt die schöne deutsche Italienbegeisterung. Vergessen hat man, zu Recht, die deutsche Italienkritik und die deutschen Schmähschriften gegen die italienische, wälsche Kunst. Ein Normenstreit und ein Orientierungskonflikt waren spätestens in der Romantik ausgebrochen.

Indessen, nur wer auch diese Querelen kennt, dem kann Wölfflins schliessliche Lösung bedeutend werden. Selbst bei ihm finden sich Reste aus solchen Kampfschriften, etwa wenn er vom »Gift der ital. Verführung«¹⁴ schreibt oder sich notiert »die grosse dt. Kunst, die kommen wird«¹⁵. Die Suche nach dem grossen Stil für die deutsche Kunst ist eine Hoffnung, die durch das ganze 19. Jahrhundert lebendig ist und zur Wiederbelebung all der historischen Stile geführt hat. Doch es sind starke Worte: die italienische Kunst als ewige Sünderin, die schamlos die anderen davon abhalten will, rein zu bleiben und gross zu werden. Das sind Versatzstücke aus der

9 Wölfflin, Heinrich, Notizbücher 7, S. 31, am 31. März 1883, Universität Basel, Handschriftenabteilung; wird im weiteren folgendermassen zitiert: Wölfflin, NB, Bandnummer, Folio- oder Seitenangabe und (wenn möglich) Datum. Zum Folgenden vgl. auch: Meier, Nikolaus, *Italien und das deutsche Formgefühl*, in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Tübingen 1981, S. 306–327.

10 Wölfflin, Heinrich, *Klassische Kunst*, Basel 1948, S. II.

11 Jedlicka, Gotthard, *Heinrich Wölfflin: Erinnerungen an seine Jahre in Zürich (1924–1945)* (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft), Zürich 1965.

12 Wölfflin, Heinrich, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel/Stuttgart 1982, S. 145 (im Folgenden zitiert als: Gantner 1982 und - wo möglich - Datum).

13 Ebd., S. 186f. (1903).

14 Ebd., S. 192 (1904).

15 Ebd., S. 200 (1904).



Abb. 2: Albrecht Dürer, »Der hl. Hieronymus in der Studierstube«, 1514, Kupferstich, 24,4 x 18,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

Ideen- und Bildungsgeschichte, die bei Heinrich Wölfflin zu lesen erstaunlich sind; es sind Versatzstücke moralisierender Kritik. Freilich: einzigartig sind sie eben gerade nicht. Denn Wölfflins Polarität im persönlichen Erleben von nördlicher und südlicher Kunst entsprach einer Wertepolarität, wie sie die deutsche Geistesgeschichte im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beherrschte.

Von solch nationalistischem Denken war vor allem die Literatur über Albrecht Dürer infiziert. In der deutschen Kunsthistoriographie gibt es nur allzu viele Stellen, die Dürer Verrat vorwarfen, weil er nicht »treudeutsch« geblieben sei, sondern die italienische Kunst studiert und sich von ihr habe inspirieren lassen. Wölfflin wollte in seiner 1905 erschienenen Monographie »Die Kunst Albrecht Dürers«, wie er 1943 retrospektiv im Vorwort zur sechsten Auflage kurz und bündig herausstrich, die Dürersche Form, vor allem auch sein Verhältnis zu Italien erhellen.¹⁶ Dürers Werke lehrten ihn, dass die Begegnung mit Italien eine zu lösende und lösbare Aufgabe sei. Das Dürer-Buch ist ein Teil jenes grossen Projektes, ein Buch über Italien zu schreiben.

Aus Wölfflins Notizbüchern erfährt man, dass auch seine »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« über den nächsten Zweck hinaus, die immanente Entwicklung der Kunst darzustellen, ein Beitrag zum Italienproblem sein sollten. Auch wenn das Thema der nationalen Charaktere der Stile nur auf wenigen Seiten, am Schluss, abgehandelt wird, zeigt sich dabei doch ein grosser Gewinn: Das Buch stellte nämlich die charakterisierenden Begriffe für die südliche Kunst: linear, Fläche, geschlossene Form, Vielheit und Klarheit, den Begriffen, die hauptsächlich für die nordische Kunst gelten sollten: malerisch, Tiefe, offene Form, Einheit, Unklarheit, als Relationsbegriffe einander polar gegenüber. Freilich nur auf dem Titelblatt; der Text teilte die Gegensatzpaare den beiden Zeitaltern Renaissance und Barock zu, was etwa mit sich bringt, dass auch ein deutscher Künstler, entwicklungsbedingt, teil hat an jenen Stileigentümlichkeiten, die hauptsächlich die italienische Kunst charakterisieren. Es kann also nicht nur das eine Gute und das andere Böse geben. Ein kunstwissenschaftlicher Friedensdienst im Jahre 1915?¹⁷

Es mussten aber noch fünfzehn Jahre vergehen, ehe Heinrich Wölfflin das Buch schreiben konnte, das er sich einst vorgenommen hatte: »Italien und das deutsche Formgefühl«. Man kann Wölfflins ganzes Werk von diesem Buch aus betrachten und verstehen.¹⁸

Das Buch ist auf die Periode zwischen 1480 und 1530 fokussiert. Die Stilbegriffe sind nun nicht mehr gegeneinander ausgespielt, als unvereinbar verschiedene Formbekenntnisse und Kunstgesinnungen. Jetzt sind sie notwendig komplementär, formal und normativ. Wölfflins Überzeugung war, dass »die italienische Kunst im 16. Jh. auf einen Punkt gekommen [sei], wo sie sich mit der deutschen verstehen konnte«, und analog sei die deutsche Kunst »im 16. Jh. auf einen Punkt gekommen, wo sie sich mit der italienischen verstehen konnte«.¹⁹ In dieser Periode nur, weil die italienische und die deutsche Kunst wie sonst nie zu ihrem Eigensten gefunden haben. Deshalb musste ein Buch über Italien folgerichtig zugleich ein Buch über die deutsche Kunst werden.

Aufmerksamkeit verdient der Untertitel des Werkes: Er heisst »Italien und wir«. Ursprünglich hätte er der Haupttitel sein sollen. Das Thema ist nationale Identität, aus der allein man das Fremde würdig und respektvoll erkennen kann. Stilprüfung und Stilvergleich waren Wölfflin nun nicht mehr nur ein kunstwissenschaftliches Geschäft, sondern sollten auch helfen, »über unsere Art ins Reine zu kommen«.²⁰

Nikolaus Meier

16 Wölfflin, Heinrich, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 6. Aufl. München 1943, S. 7f.

17 Das als eine ergänzende Frage zu Warnke, Martin, *Sehgeschichte als Zeitgeschichte: Heinrich Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, in: *Merkur* 46, Mai 1992, S. 442–449.

18 Siehe hierzu: Meier, Nikolaus, *Heinrich Wölfflin*, in: *Altmeister der Kunstgeschichte*, hrsg. von Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 63–79, hier bes. S. 74–79.

19 In einem Brief an Theodor Hetzer vom 26. 12. 1928. Ich danke Frau Dr. Gertrude Berthold, Überlingen, für den Hinweis auf diesen Brief.

20 Wölfflin, Heinrich, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 1. Aufl., Basel 1941, S. 119.

21 Heusler an Wölfflin am 23. April 1931. – Zu Andreas Heusler III vgl. His, Eduard, *Basler Gelehrte*



Abb. 3: Tilman Riemenschneider, »Der hl. Jakobus d. Ä.«, um 1510, Lindenholz-Relief, Höhe 126 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Inv. P 95.

des 19. Jahrhunderts, Basel 1941, S. 397–403; Von See, Klaus, *Andreas Heusler in seinen Briefen*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 119, 1990, S. 379–396.

22 Das ergibt sich aus Heuslers Brief an Wölfflin vom 26. Hornung 1934 (Wölfflin, *Nachlass* IV, S. 561).

23 An dieser Stelle darf nicht verschwiegen werden, dass Heinrich Wölfflin wie auch Andreas Heusler zu den Förderern des 1929 von Alfred Rosenberg gegründeten Kampfbundes für deutsche Kultur gehörten, obwohl sie beide bereits seit längerem in der Schweiz wohnten. Siehe dazu: Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 10. Diesen Hinweis verdanke ich Nicolaj van der Meulen.

24 Meier 1981 (wie Anm. 9), S. 309.

25 Heute im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Vgl. dazu: Meier, Nikolaus, *Die zwei Schauseiten des Kunsthistorikers*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 130, 8./9. 6. 1991, S. 65f. – Zu diesem Thema vgl. auch Zaunschirm, Thomas, *Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker oder Von der Tragik, Bilder zu beschreiben*, Klagenfurt 1993.

26 Von Schlosser, Julius, *Heinrich Wölfflins Sendung*, in: *Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde* 12, 1934/37, S. 1–3.

Wölfflin zwischen nationaler Kunstgeschichte und Drittem Humanismus

Selbst seine besten Freunde wurden aus dem Buch »Italien und das deutsche Formgefühl« nicht klug. Etwa Andreas Heusler, berühmter Germanist und Wölfflins Kollege an der Berliner Universität und einer seiner nächsten Freunde: »Als ich den Winter mal mit Fleiners über Dein bevorstehendes Werk und sein Thema sprach, meinte Frau Fleiner ›Da wird seine innere Vorliebe für die deutsche Kunst zutage treten‹. Ich war verwundert und erinnerte, dass Du früher diese Frage ohne spöttliche Spitzen gegen Norden behandelt hattest. – Nach den wenigen Seiten, die ich bisher gelesen hab, möchte ich sagen: Du findest hier einen dritten Ton: weder Vorliebe noch Spott – sondern Rechtfertigung, Verteidigung. Die südliche Überlegenheit ist schweigende Voraussetzung; darüber rechnet man nicht. Aber man soll verstehen, dass auch der feuchtkalte Nord sein Daseinsrecht hat.«²¹ Wölfflin war mit dieser Deutung nicht zufrieden. Auch nach Gesprächen mit seinem Freund glaubte er ihm den Sinn seines Buches immer noch so erklären zu müssen: »Der Leitgedanke des Buches ist: ›gewiss, die Südländer waren ein ganz anders begnadetes Kunstvolk als wir Kimmerier. Aber versuchen wirs, werden wir den Kimmeriern gerecht, sie hatten doch auch ihre Meriten‹.«²²

Auch seinen besten Freunden also blieb Heinrich Wölfflin ein Klassiker, der Kunst des Süden zugewandt.²³ Festhalten kann man dazu allerdings, dass Albrecht Dürers »Hieronymus im Gehäuse« (Abb. 2) eines seiner liebsten Werke, wenn nicht sein liebstes überhaupt gewesen war, so dass man vielleicht von einem Identifikationsbild sprechen darf;²⁴ und das wertvollste Stück seiner bescheidenen Kunstsammlung war wohl Tilmann Riemenschneiders »Heiliger Jakobus« (Abb. 3).²⁵

Nur einer, so viel ich sehe, erkannte die spezifische Leistung des Buches »Italien und das deutsche Formgefühl«, Julius von Schlosser, dessen Vater Österreicher und dessen Mutter Italienerin war: »Es ist eines der seltenen Bekenntisbücher, das unser Schrifttum aufzuweisen mag. [...] Der diese Zeilen schreibt, muss bekennen, dass er dieses Buch, nur chronologisch ein Spätwerk, mit innerer Erschütterung gelesen hat. [...] Zu diesem deutschen Volkstum spricht nun ein Deutschschweizer aus eigenster Entwicklung heraus in besonders eindrücklicher Weise. [...] Er ist damit vielleicht in einem noch höheren Sinne als sein grosser Lehrer [...] uns ein Mittler zwischen deutscher und italienischer Kultur geworden und hat damit wohl seine eigenste ›Sendung‹ erfüllt.«²⁶

Dem Buch war kein grosser Erfolg beschieden. Es erfüllte zwei Erwartungen nicht: Weder bot es handliche Rezepte des Stilvergleichs, wie man sie aus den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« gewinnen konnte, noch predigte es eindeutige, leuchtende Werte wie seine »Klassische Kunst«. Und so wollte man Heinrich Wölfflin nun einmal lesen.

1930, ein Jahr zuvor, hatte in Naumburg ein Kongress zum Thema »Das Problem des Klassischen und die Antike« stattgefunden, organisiert von der Gesellschaft Antike und Abendland. Sie war 1924 von dem führenden Altphilologen der Berliner Universität, Werner Jaeger, unter anderen mit Aby Warburg, Hugo von Hofmannsthal und auch Heinrich Wölfflin begründet worden. Ziel dieser Gesellschaft war die Förderung der Alten Sprachen, um die Antike der modernen Bildung zurückzugewinnen.

Wölfflin, Kunst und Natur

Nach den Erschütterungen des Ersten Weltkrieges war man wenigstens davon noch überzeugt, dass die abendländische Geschichte sich durch eine Konstante auszeichne, nämlich durch die von den Griechen geschaffenen Grundformen des Lebens.²⁷ Diese geistige Bewegung nannte man den dritten Humanismus.

Wölfflin konnte an diesem Kongress einen Redner ihn loben hören: »Seitdem Wölfflin das Wesen des Klassischen aus dem Bilde der Renaissance mit wunderbar taktvoller Zurückhaltung vor jeder begrifflichen Gewaltsamkeit beschrieben und gedeutet hat, ist man weiter dabei, die Klassik, in der man eine Grundhaltung bildnerischen Wollens sieht, in geprägte Formeln einzufangen.«²⁸ Wolfgang Schadowaldt, der Redner, wollte sich indessen gerade von solchen ästhetischen Zwängen lösen und dem Klassischen wieder den alten Geltungsbereich zurückgeben, die »Tiefen gesamt-menschlichen Seins«.²⁹ Wohin das führen sollte, verriet schon sein Vokabular, als er etwa vom Künstler forderte, »in öffentlicher Mission seine Gegenwart durch die Gewalt des Schönen zur Erkenntnis der lebenserhaltenden Norm zu führen«³⁰. Dieser Humanismus verband sich mit gefährlichen Allmachtsansprüchen, die sich in Albert Speers Architektur zeigen sollten. Da war nichts von Wölfflins »taktvoller Zurückhaltung«. Dieser Klassizismus wollte Macht, Herrschaft über die Kunst. Und zugleich wurde er selbst von der Macht genutzt. Zum Schaden seiner Idee trat er in den öffentlichen Dienst.

Als der noble Werner Jaeger 1934 den ersten Band seiner »Paideia« publiziert hatte,³¹ ein Werk, das die Formung des griechischen Menschen darstellte und damit einen »kommenden dritten Humanismus« vorbereiten sollte, und Wölfflin den Band nun in Händen hielt, da vermerkte er einmal mehr, dass klassische Kunst klassische Menschen voraussetze.³² Schon in seiner »Klassischen Kunst« hatte er festgestellt, dass das Klassische »ein durch und durch national Bedingtes« sei, das man allerdings als »ein Allgemeines genommen hat«.³³ Es kann nicht alle zur echten Identität führen.

Gottfried Keller und der humane Patriotismus

Die Fixierung auf die Frage nach nationaler Bedingtheit von Kunst mögen wir heute zum Teufel wünschen, vor allem, weil wir sie im Kontext jener Katastrophe sehen müssen, die der Nationalismus verursacht hat. Weil das Thema damals aber so virulent war, nahm Heinrich Wölfflin es auch noch auf in seinem letzten, 1941 erschienenen Buch »Gedanken zur Kunstgeschichte«, worin er am Ende seines Lebens, mit gut 75 Jahren, sich selbst und seinen Lesern Rechenschaft ablegen wollte über jene wissenschaftlichen Probleme, die seine Arbeit bestimmt und geprägt hatten.³⁴ Darin findet sich der Satz: »Wenn es nun sicher als ein Fortschritt gewertet werden muss, dass die Kunstgeschichte die nationalen Charaktere heutzutage bestimmter herauszustellen weiss, so soll man daneben doch nicht vergessen, dass die Welt nicht in lauter Sonderexistenzen zerklüftet ist, sondern dass ein Allgemein-Menschliches immer noch existiert.«³⁵ Die politische Situation Europas gab diesem Satz einen besonderen Hoffnungs Ausdruck.

Heinrich Wölfflins Interesse an nationaler Kunstforschung, die uns heute irritieren mag, kann man vielleicht verstehen und Wölfflin gerecht werden, wenn man eine Spur verfolgt, die früh in seinem Leben angelegt ist und am Schluss noch

27 Siehe dazu: Jaeger, Werner (Hrsg.), *Das Problem des Klassischen und die Antike*, Leipzig/Berlin 1931. – Zu Werner Jaeger und zur Gesellschaft für antike Kultur vgl. Mensching, Eckart, *Nugae zur Philologie-Geschichte IV*, Berlin 1991.

28 Ebd., S. 16.

29 Ebd., S. 15.

30 Ebd., S. 24.

31 Jaeger, Werner, *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen*, Bd. I, Berlin 1934, S. 16.

32 Wölfflin, NB 1932/36, fol. 3r.

33 Wölfflin 1948 (wie Anm. 10), S. 12.

34 Wölfflin, NB 84, fol. 50r: »20 VII. 40 (Samstag) Gestern wieder Waldhof bezogen. Samstag. Heuet. Letzte Station vor Abschluss des Ms.«

35 Wölfflin 1941 (wie Anm. 20), S. 109f. Vgl. auch: Belting, Hans, *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*, München 1992, zu Wölfflin: S. 23–26. Das nationale Thema treibt sich auch noch neuestens um bei: Gohr, Siegfried, *Das Museum zwischen Traum und Bedrängnis in der deutschen Kulturgeschichte*, Köln 1995.

einmal stark zu leuchten beginnt: seine Verehrung Gottfried Kellers. Mehrere Male hat er sich mit Figuren aus Kellers Novellen identifiziert. Ihm fühlte er sich näher als Jacob Burckhardt. Als er seinen Sammelband »Gedanken zur Kunstgeschichte« vorbereitete, da tauchte auf einmal die Gestalt Gottfried Kellers auf: Jetzt will Wölfflin ihn »von nahem kennen lernen«, er will ihn »sich aneignen« und zwar, so steht es im Notizbuch, »wie J. Burckhardt«. ³⁶ Kellers Leben aus der Anschaulichkeit und die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, nämlich »die Freude und den Genuss am Bestehenden zu vermitteln«, waren Wölfflin bedeutend, wie er 1919 in seiner Münchner Rede auf Gottfried Keller betonte. ³⁷ Zum Thema Nation aber führt eine Notiz Wölfflins von Ende August 1890: »Herausarbeiten, was in mir angelegt ist: die einzige Aufgabe, ja heilige Pflicht. Vgl. Gottfried Keller, Aufgabe der Völker (im: »Fähnlein«).« ³⁸ Im Zentrum der Novelle »Das Fähnlein der sieben Aufrechten« steht Karls Erfolg als Schütze am Schützenfest, vor allem seine patriotische Rede. Darin propagierte und feierte er die »Mannigfaltigkeit in der Einheit« entsprechend dem Motto auf dem Fähnlein »Freundschaft in Freiheit«. Karl rief seinen Zuhörern zu: »Achte jedes Mannes Vaterland; das Deinige aber liebe.« Wölfflins Forschungen zu den nationalen Charakteren leben aus der Tradition dieses humanen Patriotismus mit all seiner Patina des 19. Jahrhunderts und unterscheiden sich von all jenen Elaboraten, worin vom Schicksal, etwa der deutschen Kunst, gesprochen wird.

Auch wenn das Thema national geprägter Stileigentümlichkeiten, und jeder Blick in seine Notizbücher bestätigt das, ein wichtiges, ja bisweilen beherrschendes werden konnte, so bildet es in seinem letzten Werk »Gedanken zur Kunstgeschichte« neben der Bestimmung des klassischen Stils, der erneuten Definition kunstgeschichtlicher Grundbegriffe, der Grundlegung einer kritischen Kunstgeschichte und den Erinnerungen und dem Dank an Jacob Burckhardt nur einen Teil.

203

Wölfflin in der Landschaft: das Vorbild Victor Hehn

Im Titel seines letzten Buches »Gedanken zur Kunstgeschichte« ist noch ein weiterer Dank ausgedrückt, denn der Titel ist inspiriert von Victor Hehns »Gedanken über Goethe«. ³⁹ In Wölfflins Tagebüchern stösst man immer wieder auf den Namen Hehn. Wichtig wurde ihm vor allem Hehns »Italien: Ansichten und Streiflichter«; mehrere Male notierte er: »Ein Buch schreiben wie Hehn »Italien««. ⁴⁰

Hehns Buch prägte im letzten Jahrhundert den Reisenden das Erlebnis der italienischen Landschaft wie Burckhardts »Cicerone« den Genuss der Kunstwerke. Hehn vertrat die alte Überzeugung, dass wir von der uns umgebenden Landschaft bestimmt werden. So dachte schon Montesquieu in seinem »esprit des lois«, auch Winckelmann, Herder, Karl Ritter und Hippolyte Taine. Der Name Kulturgeschichte leitet sich denn auch ab vom Wort »cultura«, was Pflege der Landschaft heisst. Und seit Herder liebte die Kulturgeschichtsschreibung Metaphern aus der Natur: Kulturen wachsen auf, blühen und vergehen. Kirchliche Organisationen und Heiligenkulte breiten sich aus, verzweigen sich, schlagen Wurzeln und sterben wieder aus. Hehn war überzeugt, dass eine Landschaft eine bestimmte Kultivierung fordere und die Arbeit, den Landbau mit Schaufel, Pflug und Sense, präge wie die geistigen Tätigkeiten der dort wohnenden Menschen, ihre Art und Weise zu sehen und

36 Wölfflin, NB 84, fol. 58v, auf Ende Februar 1941 zu datieren.

37 Gantner 1982 (wie Anm. 12), S. 327f.

38 Ebd., S. 75.

39 Wölfflin, NB 84, fol. 3r. Schon 1892, in Paris, hatte Wölfflin ein Buch mit dem Titel »Gedanken über italienische Kunst« erwogen (Gantner, Joseph [Hrsg.], *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897*, Basel 1948, S. 71, Anm. 2).

40 Hehn, Victor, *Italien: Ansichten und Streiflichter*, Berlin 1879. Vgl. auch ders., *Olive, Wein und Feige. Kulturhistorische Skizzen*, hrsg. von Klaus von See (Insel-Taschenbuch 1427), Frankfurt/Leipzig 1992, S. 23, mit einem instruktiven Nachwort, und Meier 1981 (wie Anm. 9).

bestimmten Formen den Vorzug zu geben. Diese kollektiven Verhaltens-, Gefühls- und Denk- und Geselligkeitsformen, welche zusammen eine bestimmte Völkerphysiognomie ausmachen, nennt Victor Hehn deshalb Naturformen. So ist jede Kulturgeschichte letztlich auch Naturgeschichte.

Um Hehns Kulturgeschichte als Naturgeschichte näher zu charakterisieren, ein Hinweis auf seinen vielgelesenen Zeitgenossen, den Reiseschriftsteller und Historiker Ferdinand Gregorovius: Ihm war die italienische Landschaft voller geschichtlicher Erinnerungen. Angesichts der Natur erlebte er alle historischen Figuren, die ihm durch seine Forschungen vertraut waren. Landschaft war ihm Kulisse eines historischen Schauspiels. Hehn hingegen, und das war das Neue seiner Naturbetrachtung, sah die italienische Landschaft nicht erinnerungsmässig, sondern formal. Er sah etwa die Form der Pinie und der Zypresse tektonisch und verglich sie – aus seiner Überzeugung, dass der Landschaftsform die Kultur- und Kunstform gleichgestimmt seien – mit der architektonischen Form einer Kuppel und eines Obeliskens. Kuppel und Obelisk sind, so gesehen, mit ihrer Landschaft eins. Wenn aber Naturformen, Lebensformen und Kunstformen einander entsprechen, dann kann ein Nordländer Natur und Kunst des Südens nur eingeschränkt wahrnehmen, denn auch er ist in bestimmten Bedingungen gross geworden und hat in ganz bestimmter landschaftlicher Umgebung seine Sehgewohnheiten gebildet. Beide, Victor Hehn und Heinrich Wölfflin, waren davon überzeugt, dass ein Nordländer im Süden in der Fremde bleibe und man das Fremde nur wahrnehmen könne als das je Andere des Eigenen.

Hehn wollte lehren, sich der eigenen bedingten Wahrnehmung auch im Süden bewusst zu bleiben. Er polemisierte gegen die romantische Italiauffassung, die unter dem Motto »Italien liegt in uns« unbedacht und ungeprüft das Land des Südens mit nordischen Augen anschaut, mit Gefühl das eigene Erlebnis in die Landschaft hineinträgt, das Plastische und Tektonische nicht sieht und so einer Selbsttäuschung sich hingibt. Ein Reisender aus dem Norden sollte sich gewiss sein, dass auch seine Lebensformen durch das Gebot der Natur geprägt sind und er daher seine Gefühle nicht kritiklos, schwärmerisch, romantisch in Natur und Leben des Südens hineinprojizieren darf.

Hehns Buch, die Art seiner Landschaftsbetrachtung, war Heinrich Wölfflin vorbildlich. Natürlich finden wir in Briefen und Tagebüchern des jungen Wölfflin romantische Naturschwärmereien, wie sie dem Alter entsprechen. Und selbstverständlich verstand er Landschaft auch in kulturhistorischer Manier, etwa als kirchengeschichtliche Einheit, wenn er sich notierte: »Eine Landschaft ganz verstehen (Arbogast Bischof von Strassburg, Patron von Muttentz und Oberwinterthur)«. ⁴¹ Vor allem aber sah er Landschaft wie Hehn, wenn er die Wachstumsformen beobachtete, die Unterschiede nordischer und südlicher Vegetation; und er registriert sie analog seinen kunstgeschichtlichen Grundbegriffen, etwa 1922: »Das [deutsche] Weidengezweige, die freie Ordnung im Gegensatz zur italienischen Form«, ⁴² oder: »In den Alpen kommt man so recht in das Stilgefühl Dürers hinein. Der knorrige Ast – das blossgelegte Wurzelwerk – die zähe Kraft der Wettertanne.« ⁴³ Wie sehr Hehn seine Wahrnehmung von Landschaft geprägt hat, Wölfflin fand in dessen Buch eine Erläuterung und Systematisierung seiner eigenen Naturerlebnisse. Und wie dieser erlebte er eine Einheit von Landschaftsform und Kunstgebilde: Beide

41 Gantner 1982 (wie Anm. 12), S. 123.

42 Wölfflin, NB 64 (Feb./März 1922), fol. 1r.

43 Gantner 1982 (wie Anm. 12), S. 179.

waren sie keine Historiker, sondern Kunst-Natur-Forscher, die in der Naturbetrachtung eine sicherere wissenschaftliche Basis suchten, Italien zu verstehen, als die einführende Historie, etwa eines Gregorovius, sie zu geben vermochte.

In »Italien und das deutsche Formgefühl« stehen denn auch an entscheidenden Stellen Reminiszenzen an Hehn: So beginnt Wölfflin, das erste Kapitel »Gestalt und Umriss« mit einem Vergleich von Architektur- und Baumform: »Die Villa auf dem Zypressenhügel – was für ein einfacher Kubus, so bestimmt im Umriss, wie die Zypressen daneben bestimmt sind in Form und Richtung!«⁴⁴ Dennoch möchte ich keine allzu enge Abhängigkeit Wölfflins von Victor Hehn postulieren und konstruieren. Eine Eigentümlichkeit Wölfflins war es, dass er sich von wissenschaftlicher und Bildungsliteratur inspirieren liess, dabei aber seine ganze Freiheit behielt. Der Hinweis auf Hehn soll nur auf ein in der Wölfflin-Forschung bis anhin vernachlässigtes Feld hinführen: Wölfflins Naturbeobachtung, sein Naturerlebnis und deren Zusammengehörigkeit mit seiner kunstwissenschaftlichen Arbeit. Es ist bezeichnend, dass dieser Aspekt, der freilich nicht im Zentrum seines publizierten Werkes steht, ausser acht gelassen wurde: Allzu mächtig trug er jene wissenschaftlichen Probleme der Entwicklung der Kunst und seine Begrifflichkeit vor.

Goethes Naturlehre

An Hehns Buch »Gedanken über Goethe« interessierte Wölfflin am meisten das Kapitel »Naturformen des Menschenlebens«, weil dort, im Nachgang zu Goethe, der Begriff der Naturform auf die ganze Kultur, auf all die »von der Natur selbst gebotenen, stillen ewig sich gleich bleibenden Formen menschlichen Daseins«, zu denen sogar »die Flamme des Herdes« gehört, ausgedehnt ist.⁴⁵ Goethe habe, so meinte Hehn, für all diese Naturformen, »die typischen Formen, die mitten im Flusse der Dinge unvergänglich sich erhalten«,⁴⁶ eine besondere Beobachtungsgabe besessen. Wölfflin bedauerte, das Buch erst 1890/91 in Rom kennengelernt zu haben, erst nach dem Buch über Italien,⁴⁷ denn er fand darin die These vertreten, die er schon in seiner Dissertation ausgearbeitet hatte, dass nämlich Kunstformen einer bestimmten Region, eines bestimmten Landes mit den Naturformen, eben auch mit dem körperlichen Habitus der Bewohner jener Gegenden übereinstimmen.

Mit Goethe beschäftigte sich Heinrich Wölfflin sein Leben lang; ihm wandte er sich immer dann zu, wenn er das Verhältnis von Natur und Kunst klären wollte, vor allem in seinen Reden über Goethes »Italienische Reise«.⁴⁸ Die Definition des Klassischen stand im Vordergrund, im Zentrum aber Goethes Naturauffassung, wie sie sich in Italien gebildet hat.⁴⁹ Ein Vergleich mit Friedrich Rintelens etwa gleichzeitigem Vortrag über Goethes »Italienische Reise« stellt heraus, was Heinrich Wölfflin wichtig war: Rintelen schilderte Goethes Reiseweg und beklagte und begründete Goethes Kunsturteile; Rintelen betrieb Geschmacksgeschichte. Wölfflin dagegen legte Goethes Erlebnisweise und Erkenntnisinteressen frei: seine Beobachtung der Form und seinen Sinn für Gestalt. Er schildert und resümiert nicht seine Kunsturteile, sondern sein Erlebnis der Natur und die für seine Kunstbetrachtung sich ergebenden Konsequenzen. Die Vegetation, die Gesetzlichkeit der Pflanzenformen haben Goethe zur Formbetrachtung geführt, und ein Seekrebs am Lido habe

205

44 Wölfflin, Heinrich, *Italien und das deutsche Formgefühl*, 1. Aufl. München 1931, S. 9.

45 Hehn, Victor, *Gedanken über Goethe*, Darmstadt 1921, S. 247–295.

46 Ebd., S. 251.

47 Gantner 1982 (wie Anm. 12), S. 306, und Wölfflin, NB 23, fol. 117r, 1899.

48 Gantner 1982 (wie Anm. 12), S. 356, 357. Siehe auch: Wölfflin, Heinrich, *Goethes italienische Reise und der Begriff der klassischen Kunst*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1923, S. 817–820.

49 Rehm, Walther, *Heinrich Wölfflin als Literaturhistoriker*, in: ders., *Späte Studien*, Bern/München 1964, S. 356–458 musste, obwohl er als einziger das Thema Goethe und Wölfflin darstellte, seinem rein literaturwissenschaftlichen Interesse entsprechend, die Bedeutung der Goetheschen Naturbetrachtung und deren Einfluss auf Wölfflin vernachlässigen.

ihm die Bedeutung des Gestalteten offenbart; deshalb sei ihm die Kunstwelt zu einer zweiten Naturwelt geworden. Dieses Thema, Goethe als Bewunderer und Lernender der Natur, entfaltete Wölfflin in seiner grossen, 1924 vor der Jahresversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar gehaltenen Rede über »Goethes italienische Reise«. Vornan verurteilte er nun die historische Phantasie, für welche Werke der Kunst nur Mittel zu geschichtlichen Assoziationen seien; er pries Goethes »Selbstdisziplin, die ihn an historischen Stätten veranlasst, den geologischen und landschaftlichen Blick zu benutzen, um ›Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken‹«. Und Goethes Erkenntnis der Gestalt angesichts des besagten Seetieres am Lido kommentierte er: »Entscheidender aber ist die Einsicht, dass in der strengen (organischen) Form eben die Garantie des Lebens liegt, dass Form nicht etwas von aussen Übergestülptes bedeutet, sondern das sichtbar gewordene Leben selbst.« Und zum Verhältnis Kunst und Naturwelt: »Goethe wollte die Entwicklung der Kunstformen in den grossen Formbildungsprozess der Natur eingebettet wissen. Gewisse Sätze der ›Metamorphose der Pflanzen‹ haben ihre genaue Parallele in der Kunstgeschichte.«⁵⁰ Diese Gedanken seiner Goethe-Rede sind auch in das Buch »Italien und das deutsche Formgefühl« eingegangen und durchwirken es.⁵¹

Schon 1903 hatte er sich vorgenommen: »Der Natur ins Auge schauen!«⁵² Aber erst in den späten dreissiger Jahren, bei den Vorbereitungen seines letzten Buches, notierte er sich kleine Entwürfe über die »Kunstformen der Natur«: »Der Blattkranz der Blume / die Eiskristallbildungen. - Wie weit unabhängig von physiologischen Lebensbedingungen. (Die Lebensfunktion auch schon an Ordnung gebunden) - Wie weit übereinstimmen mit unserem Formgefühl.«⁵³ Er hörte »aus der Entwicklungsgeschichte in der Natur eine Konsonanz mit der Entwicklung des menschlichen Formgefühls« heraus.⁵⁴ Freilich erst 1940 dachte Wölfflin dann auch an eine »Naturgeschichte der Kunst«.⁵⁵ Sie sollte die traditionelle Kunstgeschichte, die »Kunstgeschichte als Geschichte der Ideale, kulturhistorische Betrachtung«,⁵⁶ wie er mit 24 Jahren noch formuliert hatte, ablösen.

Adolf Portmann liest Heinrich Wölfflin

Solche Zusammenhänge mögen vorerst irritieren. Ja, sie führen uns sogar zu einem Autor, dem man im Zusammenhang mit Heinrich Wölfflin nicht zu begegnen erwartet: zum Basler Biologen Adolf Portmann. Unbeirrt von der geltenden Naturwissenschaft betrieb er Morphologie. Er sah in den Naturformen eine geistig bestimmte Gestaltungsfreude, denn er hatte entdeckt, dass nicht alle Formen des Lebendigen funktional bedingt sind, dass etwa das Federkleid eines Vogels Formen und Farben zeige, die sich nicht naturwissenschaftlich und mit Verhaltensforschung erklären liessen. Formen dienten also keineswegs nur biologischen Zwecken, sondern seien sich selbst genug, um der Gestalt willen.⁵⁷

Adolf Portmann hatte unter anderem in München studiert. »Die Münchner Zeit trug besonders reife Früchte. Ich hatte Glück, in Heinrich Wölfflin einem grossen Deuter des Gestaltens zu begegnen. Ich glaube nicht, dass ich in jenem allzu kurzen Jahr eine Vorlesung dieses begnadeten Lehrers versäumt habe. Es stand mir immer vor Augen, dass Wölfflins Auffassung nur e i n e n, freilich einen

50 Wölfflin 1941 (wie Anm. 20), S. 51–53.

51 Wölfflin 1931 (wie Anm. 44), S. 11f., 204.

52 Gantner 1982 (wie Anm. 12), S. 92, Anfang 1903.

53 Wölfflin, NB 79, fol. 15r, um Dez. 1937/Juli 1938.

54 Wölfflin 1941 (wie Anm. 20), S. 15.

55 Wölfflin, NB 83, Bl. 70.

56 Wölfflin, NB 15, fol. 18, etwa Juni 1888.

57 Portmann, Adolf, *An den Grenzen des Wissens: Vom Beitrag der Biologie zu einem neuen Weltbild*, Wien/Düsseldorf 1974, S. 52–58.

bedeutenden Ausschnitt der Kunstgeschichte darbot. Diese grosse Einseitigkeit aber galt der Gestalt – das war für den suchenden Zoologen mit seinen morphologischen Neigungen entscheidend. Wölfflins kunstgeschichtliches Werk ist mir daher bis heute immer wieder eine Quelle der Anregung und Ermutigung, gerade auch in den biologischen Kämpfen um die Geltung einer vernachlässigten, ja vielfach missachteten Morphologie. So ist die Gestaltforschung, der ich als Biologe dienen wollte, immer wieder angeregt worden durch weite Exkursionen in den Bereich der Kunst. In mein Sinn um die lebendigen Formen hat das Werk über ›Italien und das deutsche Formgefühl‹ heimlich sehr oft mit hineingespielt.⁵⁸

Diese Passage ist zitiert, um Wölfflins Bedeutung für Adolf Portmann herauszustellen. Denn wiewohl Portmann in seinem Buch und in seinen anderen Schriften auf verschiedene Kunsthistoriker, vor allen auch auf Henri Focillon, hinweist, keinem anderen stattet er einen so eindrücklichen Dank ab. Er hörte bei Wölfflin im Wintersemester 1921/22. Es waren aber nicht die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« oder die normenverkündende »Klassische Kunst«, welche seine Lebensarbeit begleitet haben, sondern eben jenes Werk Wölfflins, das die Kunstbetrachtung der Naturbetrachtung verwandt erklärt. In jenem Semester las Wölfflin einstündig »Über den Charakter der deutschen Kunst« und vierstündig über die »Geschichte der Zeichnung (Handzeichnung, Holzschnitt, Kupferstich)«.⁵⁹ Gerade diese grosse Vorlesung muss Portmann interessiert haben, da er dem Zeichnen der Naturformen als Mittel der Naturerkenntnis grosse Bedeutung beimass.⁶⁰ Morphologie, das Betrachten der Form, war Adolf Portmann wichtig, weil sie allein das durch materiegestaltenden Geist Dargestellte, sei es in Natur- oder Kunstform, zu schauen vermag, und er suchte nach den Grundgesetzen der Gestaltbildung, nach den verborgenen Gründen des Gestaltens, auch wenn sie nie zu entdecken seien.

207

Gestalt als Zeugnis der Innerlichkeit

Adolf Portmann sah in der Gestalt Geistiges. So auch Heinrich Wölfflin, obschon er bekannte, das Höchste müsse unausgesprochen bleiben. Als er im Kapitel »Gliederung und Ganzheit« seines Buches »Italien und das deutsche Formgefühl« auf Gegensätze von Nord und Süd zu sprechen kam, stand er nicht an, darin eine »andere physische und metaphysische Grundeinstellung« zu sehen.⁶¹ Wenn ihm vorgeworfen wurde, blosser Formalist zu sein, so konnte er das deshalb gelassen als einen Ehrentitel auffassen; und Dürers Satz »Dann der alleredelst Sinn der Menschen ist Sehen«, den er seinem Dürer-Buch als Motto voranstellte, gewinnt eine über alles bloss äusserlich Formale hinausgehende, tiefe Bedeutung. Adolf Portmann fand in Heinrich Wölfflins Werk Lehren und Anschauungen, die heute in der Kunstwissenschaft fast vergessen sind. Dem Bildungsbürgertum mochte der Klassiker Wölfflin willkommen und notwendig sein, der Entwicklungstheoretiker die Kunsthistoriker mehr interessieren und die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« ihnen erst noch als wohlfeiles Modell für Beschreibungskunst dienlich sein.

Sicher ist richtig, dass Heinrich Wölfflin die Kunstgeschichte aus dem Primat der Geschichte gelöst und sie zu einer Formengeschichte ausgebildet hat. Im Vorwort zu seiner »Klassischen Kunst« stattete er Adolf von Hildebrand seinen Dank

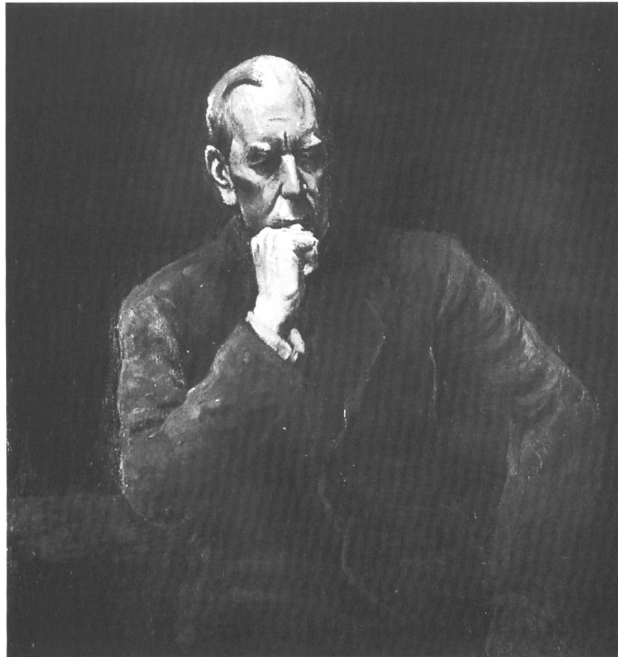
58 Ebd., S. 151.

59 Die Liste von Wölfflins Lehrveranstaltungen bei Lurz 1982 (wie Anm. 1), S. 379–385.

60 Illies, Joachim, *Adolf Portmann. Ein Biologe vor dem Geheimnis des Lebendigen*, München 1976.

61 Wölfflin 1941 (wie Anm. 20), S. 113.

Abb. 4: Heinrich Altherr, »Bildnis von Heinrich Wölfflin«, 1939, Öl auf Leinwand, 115,5 x 109,5 cm, Staatl. Kunstkredit Basel, Inv.-Nr. 35.



ab dafür, dass dessen Buch »Problem der Form« wie »ein erfrischender Regen« gewirkt habe.⁶² Darauf wird ja auch immer wieder hingewiesen. Deutlich ist indessen auch geworden, dass Wölfflin trotz seines Bemühens, die Kunstgeschichte zu einer strengen Formengeschichte weiter zu entwickeln, selbst noch arg verstrickt blieb in die nationale Kunstgeschichtsschreibung wie manch anderer Kunsthistoriker seiner Zeit auch.

Anlässlich seines fünfzigsten Todestages sollte aber gerade an jene Tradition erinnert werden, auf die Wölfflin im Titel seines letzten Buches selbst hingewiesen hat. Dort hat er einen stillen Dank, aber an gewichtiger Stelle, Victor Hehn ausgesprochen, ihm, der ihn zu Goethe und der umfassenden Lehre der Naturformen geführt hatte. Hans Fischer, Ordinarius der Medizin an der Universität Zürich, der ein Buch über »Goethes Naturlehre« geschrieben und die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Medizin an Heinrich Wölfflin begründet hat, wusste in seinem Nekrolog »Erinnerungen an Heinrich Wölfflin« noch von dieser Tradition im Werk des Gelehrten.⁶³ Adolf Portmann führte sie weiter und rückte sie noch näher einer umfassenden Morphologie, einer umfassenden Formenlehre, zur Überzeugung, dass Formen nur als Angesehenes, als Zuordnung zu einem sehenden Organ sinnvoll sind, dass Formwille und das Wahrnehmen von Form alles Lebendige verbinden. An dieser Tradition, die keine historischen Sinnbilder stiften, sondern anleiten will zur Anschauung als Lebensführung, wollte auch Heinrich Wölfflin über sein eigenes Fach hinaus teilhaben. Portmanns Rezeption der Werke Wölfflins brachte eine Seite in des Kunsthistorikers Lehren zum Vorschein, die einst noch bewusst gewesen, heute indessen überlesen wird, nämlich Kunst nicht nur im Geschehen der menschlichen Geschichte zu sehen, sondern in der umfassenden der gestaltenden und gestalteten Natur. Seine Vorlesungstätigkeit an der Universität Zürich beschloss Heinrich Wölfflin mit einer Rede über Kunst und Natur.⁶⁴

62 Im Vorwort zu seiner »Klassischen Kunst«.

63 Fischer, Hans, *Erinnerungen an Heinrich Wölfflin*, in: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur, Jg. 25, April 1945/März 1946, S. 445–450. – Auch Fels, A., *Im Gedenken an das Wirken Heinrich Wölfflins*, in: Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie, Jg. 24, Nr. 36, 26. 8. 1945, S. 268–269. – Zur Nachwirkung von Wölfflins Goethe-Rede von 1926 auf das naturwissenschaftliche Denken vgl. auch Fischer, Hans, *Goethes Naturwissenschaft*, Zürich 1950, S. 28.

64 Stettler 1957 (wie Anm. 5), S. 661.

Fotonachweis

I–4: Öffentliche Kunstsammlung Basel.