

Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart? Wölfflin und die Avantgarde

Regine Prange

Einleitung

Die akademische Disziplin Kunstgeschichte begründete ihre wissenschaftliche Autonomie durch eine methodische Privilegierung der Form gegenüber dem Stofflichen der Kunst, anders gesagt: durch ein Zurückstellen all jener ihrer Qualitäten, die *nicht visuell* erfahrbar sind.¹ An die Stelle einer antiquarischen, den historischen Wissenschaften verpflichteten Gelehrsamkeit trat eine durch psychologische Grundbegriffe angeleitete Schule der Wahrnehmung. Heinrich Wölfflin wollte keine Spezialisten ausbilden, sondern seine Schüler das Sehen lehren.

Offensichtlich entsprach diese zeitgleich mit Wölfflins Lehre besonders von der Wiener Schule etablierte wahrnehmungsbezogene Neuausrichtung der Kunsthistoriografie auf dem Feld der Kunst den Errungenschaften des modernen Naturalismus, der, im Ausgang von Gustave Courbet, den Wissenskodex akademischer Traditionen abgeworfen hatte und den Künstler nicht mehr an mythologische Ikonographien und antike Ideale band, ihn vielmehr allein seiner persönlichen Wahrnehmung überantwortete. Die Kunstgeschichte des Sehens kündigte aber zugleich die Verpflichtung dieser frei gewordenen Wahrnehmung gegenüber dem Abbild der Natur auf, hierin der postimpressionistischen, der Abstraktion den Weg bahnenen Kunstphilosophie Konrad Fiedlers nahe, welche der künstlerischen Wahrnehmung ein intellektuell-schöpferisches Vermögen zusprach und damit der Sinnentleerung einer positivistischen Kunst entgegentrat, die „unter dem Druck und in der Enge der Wirklichkeit“ entstanden sei.² Der Stilbegriff Wölfflins stützt sich in der Folge auf das Konzept einer Wahrnehmung,

die gewissermaßen selbst schon formgesättigt, in einer „dekorativen Empfindung“ verankert und an „dekorative Schemata“ gebunden ist.³ Kunsthistorisches Sehen richtet sich weder auf die bloße Erscheinung der Naturdinge noch auf bloß abstrakte Qualitäten: „die Sichtbarkeit“, so Wölfflin, „kristallisiert sich für das Auge unter gewissen Formen“, wodurch zugleich ein umfassender repräsentativer Gehalt erschließbar sein soll: „In jeder neuen Kristallisationsform aber wird auch eine neue Seite des Weltinhalts zutagetreten.“⁴ Im romantischen Bild des Kristalls⁵ vereinigen sich mithin Anschauung und Darstellung, Sehakt und Produktion zu einer Formgestalt, die von Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) bekanntlich in den antithetischen Ordnungen des Linearen und des Malerischen sowie ihrer Derivate (Fläche–Tiefe, geschlossene und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit) beschrieben wird. Nur vordergründig – hierauf verweisen die synthetisch eingesetzten Metaphern des Kristallinen und der dekorativen Empfindung – bedeutet diese Einführung eines dualen Formprinzips den Verzicht auf die Totalität der Kunst. Wölfflin erneuert vielmehr auf psychologischer Grundlage das einst von Alberti und Vasari entworfene, durch Bellori und Winkelmann jeweils aktualisierte klassizistische Programm, welches sich in der Korrektur des kontingenten Abbilds durch das göttlicher Notwendigkeit folgende Idealschöne konstituiert hatte.⁶ Wie Fiedler und Hildebrand arbeitet er an einer weiteren Modernisierung klassizistischer Ideale, wie sie die philosophische Ästhetik durch die Transformation künstlerischer Nachahmung zu einem produktiven Vermögen bereits eingeleitet hatte.⁷ Die folgenden Ausführungen versuchen die konzeptuellen Operationen genauer nachzuvollziehen, die Wölfflins moderne Klassik etablierten und ihre Anwendung auf die Interpretation und Legitimation avantgardistischer Kunst ermöglichten.⁸

Wölfflin als (Post-)Impressionist. Der Fiedler-Kreis und das *Weltbewußtsein*

Nicht nur hat Wölfflin selbst seinen Stilbegriff des Malerischen auf den Impressionismus bezogen;⁹ überdies hat sein Schüler Joseph Gantner die Wölfflinschen Kategorien der Kunstbetrachtung als „impressionistisch“ charakterisiert und hinzugesetzt, dass sie auch der zeitgenössischen Literatur des *l'art pour l'art* verwandt seien. Wie schon der zuvor herrschende Naturalismus habe sich die impressionistisch-ästhetizistische Kunstgeschichte von der früher üblichen Vergangenheitsverehrung losgesagt:

„Das Material seiner [Wölfflins] Lehre zwar bildete die Historie, aber die Herausarbeitung der formalen Begriffe war die moderne Tat, und sie löste die Fesseln, mit welchen die vorherige Generation die Kunst an die Antike geschmiedet hatte.“¹⁰

Gantner paraphrasiert hier Fiedlers folgende Grundgedanken zur unhintergehbaren Bedeutung der naturalistischen Bewegung:

„In ihr vollzieht sich die Emanzipation der Kunst aus der Bevormundung durch eine fremde Autorität [...]. In der radikalen naturalistischen Richtung tritt die künstlerische

Tätigkeit in die große geistige Bewegung ein, die eine neue Welt von einer alten auf immer trennen zu wollen scheint. [...] Der Geist der neuen Zeit selbst ist es, der sie beseelt und in dessen Namen sie streitet.“¹¹

Dass nicht nur die Kunst, sondern gleichermaßen die Wissenschaft aus dem „Geist der neuen Zeit“ hervorgehen müsse, ist Fiedlers Argument inhärent und begründet seine Kritik am Naturalismus. Dieser befinde sich nicht, was er doch beanspruche, auf der Höhe moderner Wissenschaft (der Psychologie wie der Sprache), denn er verkenne, „dass das menschliche Erkenntnisvermögen nicht so einer von ihm unabhängigen Außenwelt gegenübersteht, wie ein Spiegel dem Gegenstande, dessen Bild in ihm erscheint, sondern dass das, was man Außenwelt nennt, das ewig wechselnde und ununterbrochen von neuem sich erzeugende Resultat eines geistigen Vorgangs ist.“¹² Der Naturalismus unterdrücke die künstlerische Individualität und damit die einzig mögliche Instanz der Wahrheitssuche. Daher müsse er abgelöst werden durch eine Betrachtungsweise, die in der künstlerischen Tätigkeit prinzipiell eine auf der Basis von Erfahrung aufbauende „Produktion der Wirklichkeit“ anerkenne.¹³ Die Künstlerpersönlichkeit besitzt demnach ein exklusives Vermögen zum „Weltbewußtsein“, durch das der Durchschnittsmensch erst, gleichsam an der Hand des Künstlers, zur Wirklichkeit hingeführt werde.¹⁴ Der Wahrheitsanspruch künstlerischer Form lässt sich nach Fiedlers Lehre also weder durch die obsoleten antikischen Ideale noch durch den „naiven Realismus“ einer als gegeben vorausgesetzten Wirklichkeit, sondern allein im psychophysischen Vollzug der künstlerischen Ausdrucksbewegung begründen, die Fiedler analog zum autonomen Seinscharakter der Sprache zu bestimmen sucht.¹⁵ Diese anthropologisch-sprachwissenschaftliche Ursprungsbestimmung der Kunst bleibt dem romantischen Genie-Konzept und seinem numinosen Gehalt verbunden. Volles Verständnis eines Kunstwerks, so Fiedler, ist nur wenigen, letztlich nur dem es hervorbringenden Künstler selbst möglich.¹⁶

Für die wissenschaftliche Kunstbetrachtung kann daraus nur folgen, dass sie sich selbst das künstlerische Sehen aneignen muss, um jener elitären künstlerischen Wahrheit teilhaftig zu werden. So gesehen ergibt Gantners Rede vom impressionistischen Wölfflin ihren Sinn, wobei das damalige sehr weite Verständnis des Begriffs Impressionismus in Rechnung zu stellen ist. Das schon 1907 publizierte Buch *Der Impressionismus in Leben und Kunst* des Wölfflin-Schülers Richard Hamann¹⁷ benutzt den Terminus als umfassendes, auch den Habitus des Denkens und der Lebensweise einschließendes Synonym für den (vom Autor allerdings kritisch gesehnen) Ästhetizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Impressionistische Wissenschaft verabschiedete sich von dem wissenschaftlichen Axiom der logischen Herleitung des Gedankens zugunsten der Anschaulichkeit einer bilderreichen Sprache, eines selbst zur Kunst verlebendigten Denkens, dem die von Theodor Lipps Einfühlungsästhetik beschworene Beseelung des Seelenlosen als Muster diene. Gantners Charakterisierung seines Lehrers lässt sich vor diesem Hintergrund also folgendermaßen übersetzen: Der zweifellos von Lipps inspirierte (Post-)Impressionist Wölfflin¹⁸ rebellierte gegen den leeren Naturalismus positivistischer Forschungsmethoden, indem er, jeden Fachjargon meidend, die Leser ohne größeren Umweg über Sachinformation und wissenschaftlichen Apparat direkt auf die anschaulichen Fakten hinführt und an diese stets gebunden bleibt. „Das ‚Erzählen‘ von Geschichte wird abgelöst durch das ‚Zeigen‘ auf das

Werk“, auch mittels der im Text wie im Vortrag eingesetzten Fotografien, die das vergleichende Sehen illustrieren und seine Evidenz steigern.¹⁹

Wölfflins kunsthistorische Texte beanspruchen mithin, wenngleich sie meist nicht der zeitgenössischen Kunst gelten, grundsätzlich Geltung im Diskurs der historischen Avantgarden. Sie bekräftigen die moderne, etwa von Paul Cézanne verteidigte Instanz der produktiven künstlerischen Wahrnehmung durch eine Art Reenactment.²⁰ Wölfflin war in dieser Hinsicht der begabte Schüler seines Lehrers Jacob Burckhardt, der jeden Vortrag ganz in den Dienst einer mitvollziehbaren Anschauung stellte und die historische Existenz der Künstlerpersönlichkeit zu vergegenwärtigen suchte.²¹ Anders als Burckhardt verließ sich Wölfflin jedoch nicht auf diese strategische Performanz des künstlerischen Sehens, sondern suchte diesem kategorialen Halt zu geben durch das Raster der Grundbegriffe, die der schöpferischen Autonomie des Künstlergenies eigentlich zutiefst widersprechen.

In Rechnung zu stellen ist überdies die Verstricktheit von Diltheys Konzept der Geisteswissenschaften in die ästhetische Utopie der Moderne. Wölfflins erster akademischer Lehrer hat den Verlust der traditionellen Metaphysik zu kompensieren versucht, indem er die Texte der großen Schriftsteller von Lessing über Goethe bis zu Hölderlin als „freie Formen von Weltentwürfen [erkennt], die er dem Studium empfiehlt, sozusagen als bedenkenswerte Einübungen in Weltanschauungen, als Experimente der Vergegenwärtigung.“²² Wölfflin reklamierte dieselbe Vergegenwärtigungskompetenz in Architektur und bildender Kunst. Es stellt sich nun aber die Frage, in welchem Verhältnis die von ihm postulierten festen Strukturen weltanschaulichen Erlebens zu der „Freiheit“ künstlerischer Weltanschauungsproduktion stehen.

Erweiterte Klassik.²³ Zur Strategie der Grundbegriffe

Der eigentümliche Bruch zwischen postulierter Subjektautonomie und anonymen Autoritäten des Sehens kennzeichnet, wie Marshall Brown bereits herausgearbeitet hat,²⁴ Wölfflins Betrachtungsweise im Ganzen. Unbezweifel bleibt einerseits der Auftrag des Künstlers, aus eigener Macht ein neues Weltbild zu schaffen, wie Wölfflin exemplarisch in seiner Dürer-Monographie ausführt:

„Dass er zu einer neuen Gesinnung und zu einer neuen Anschauung durchbrach, ist seine historische Tat. Kein Mensch wird sagen können, woher ihm die Kraft dazu kam. Selbst wenn das ganze Stromnetz offen läge und man sähe, was er für Einflüsse in sich aufgenommen hat, wäre keine Antwort zu geben, da das Genie aus Addition von Einflüssen doch nicht zu erklären ist.“²⁵

Wölfflin beschränkt das hier unverstellt angerufene Geniekonzept keineswegs auf die ältere Kunst. Er hält Arnold Böcklin, der zu seinem großen Stil ebenfalls in Italien fand, ausdrücklich für Dürer ebenbürtig, verfüge er doch über eine gleichermaßen originäre Art und Weise, „die Welt künstlerisch zu sehen [...]“. ²⁶ Dieser Instanz des Künstlergenies jedoch stellt er eine gesetzmäßige Abfolge der Seh- oder Vorstellungsformen an die Seite, die in eine „Kunstgeschichte

ohne Namen“ mündet.²⁷ Es gibt also zwei gleichermaßen autonome Subjekte des Stils, den Künstler und eine von diesem unabhängige Geschichte des Sehens, die in den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen des Linearen und Malerischen, Fläche und Tiefe, geschlossener und offener Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit erfasst wird.

Während das Künstlergenie Geschichte macht, ohne durch Geschichte gemacht zu sein, scheint den antithetischen Stilpolen Wölfflins (wie jenen Alois Riegls) das Konzept einer historischen Theorie eingeschrieben zu sein, denn die Polarisierung des Linearen und Malerischen knüpft wie die des Taktischen und Optischen an eine geschichtsphilosophische Konstruktion an, die Antike und Moderne, Plastik und Malerei einander gegenüberstellte, um das malerische Prinzip als das avancierte geistige und zudem ‚nordisch‘ qualifizierte zu deuten.²⁸ Wölfflin war jedoch, anders als Riegl, dem Burckhardtschen Ideal der Renaissance stark verbunden; seine Aufnahme des besagten historischen Schemas, die schon in der Münchener Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) festzustellen ist,²⁹ folgt einer anderen, immer noch Burckhardt verpflichteten Strategie, die auch in der Habilitationsschrift *Renaissance und Barock* (1888) weiter konturiert wird.³⁰ Bei näherem Hinsehen gibt es keinen Widerspruch zwischen dem historischen Modell der Grundbegriffe und der Idee der autonomen Künstlerpersönlichkeit, welcher letzteren vielmehr auch Wölfflins Kunstgeschichte ohne Namen huldigt, insofern die Grundbegriffe einem überzeitlichen Ideal zuarbeiten. Wo Riegls universalhistorisches Konzept dem in der Spätantike vorgezeichneten optischen Kunstwillen den modernen Standort fest zuordnet, ist Wölfflins Antithetik flexibler. Der Fortschrittsgedanke kann sich, wie in *Renaissance und Barock* und den späteren *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*, im barocken Zeitalter, oder aber, wie in *Die klassische Kunst*³¹, in Leonardo, Raffael und Michelangelo verkörpern. Die Stil Kategorien sind nicht so sehr als einander verdrängende Etappen eines geschichtlichen Prozesses, sondern vielmehr als notwendig aneinander gebundene Aspekte eines normativen Ganzen definiert, das sich als solches gegen noch unreife Gestaltungsmethoden, wie sie im Quattrocento gefunden werden, absetzt.³² Schon in dem Jacob Burckhardt gewidmeten Baseler Werk *Die Klassische Kunst* wird eine naive von einer bewussten Umgangsweise mit der Linie unterschieden.³³ Gegenüber Riegls Stilmodell jedenfalls imponiert die Umkehrbarkeit der historischen Dynamik, die implizite Gleichsetzung des Neuen mit dem Alten. Wo Riegls Universalgeschichte unwiderruflich im Optischen gipfelt, bewertet Wölfflin das Malerische und das Lineare, das Barocke und das Klassische als grundsätzlich gleichwertige Ausdrucksformen, trotz der impliziten historischen Dynamik: „Das Barocke ist das Klassische“.³⁴ Die Gleichwertigkeit des linearen und malerischen Stils bekundet Wölfflin im Übrigen durch die Zurückweisung der (Riegls Geschichtsmodell zugrunde liegenden) Vorstellung vom „zeichnerischen Wesen des Primitiven“, das durch Licht und Schatten ergänzt worden sei und so die Kunst in den malerischen Stil überführt habe.³⁵ Vielmehr sei, so Wölfflin, die im 16. Jahrhundert aufkommende Gestaltung von Licht und Schatten das Pendant zum bewussten Arbeiten mit der Linie, von dem, wie schon erwähnt, die primitiv unfreie Abhängigkeit von der Linie abgegrenzt wird.

Insofern Wölfflin sowohl in der heroischen Simplizität der Hochrenaissance – kontrastierend zur narrativen Verspieltheit des Quattrocento – als auch in der dynamischen Negation der Umrisslinie durch die malerische Auffassung des Barock, die er gegen die plastische Einzelform

der Renaissance-Kunst abgrenzt, die postimpressionistische Überwindung naturalistischer Formentleerung spiegelt, ist sein Bezug zu Hildebrand anders gelagert als derjenige Riegls. Wo letzterer das Konzept des Fernbilds als Modell für die Fortschrittskategorie des optischen Kunstwollens behandelt, schätzt Wölfflin an Hildebrands *Problem der Form*³⁶ die Verteidigung der „Kunst an sich“, die in einer historischen Betrachtungsweise nicht zur Geltung gelange.³⁷

Hildebrands Argumentation ist kurz zu rekapitulieren: Das einst im *disegno* verbürgte metaphysische Formideal ist von ihm jenseits der obsoleten Dimension der Naturnachahmung in einer rein wahrnehmungsbezogenen Lehre wiederaufgerichtet worden. In der Versöhnung von nahsichtiger Bewegungsvorstellung und fernsichtiger Bildanschauung, des taktilen und optischen Sinns, in der sogenannten Reliefauffassung wird eine psychologische Gesetzmäßigkeit zur Grundlage einer normativen Formästhetik. Der Dualismus zwischen empirisch-taktilem Raumerfahrung und synthetisch-flächiger Bildvision ersetzt die klassizistische Antithese der *imitatio naturae* und der *idea*-Lehre. Das Fernbild, in dem die taktile Nahsicht aufgehoben ist, fungiert als moderne Formulierung des Idealschönen, in dem Natur und Idee eins sind.

Wölfflins Grundbegriffe lassen sich trotz der ähnlichen anthropologischen Argumentation nicht einfach mit Hildebrands Antithesen gleichsetzen, die das Fernbild mit dem flächigen Sehen verknüpfen und dieses der haptischen dreidimensionalen Form überordnen. Wölfflin differenziert hingegen wie schon bemerkt eine unbewusste „primitive“ Flächigkeit gegenüber einer „klassischen“, bewusst hergestellten Flächenbindung und grenzt hiervon die Negation der Fläche durch die barocke Tiefenräumlichkeit ab. Das Malerische ist also mit der Raumtiefe und nicht primär mit Flächigkeit konnotiert. Gleichwohl bleibt, so Wölfflin, auch für einen Bernini das Flächenbild, indem es negiert wird, unhintergebar.³⁸ Hildebrands Konzeption gelte daher nicht nur eingeschränkt für sein eigenes neoklassisches Skulpturenideal, sondern auch für postklassische Epochen, sofern sie das Bewusstsein des Flächenbilds nicht gänzlich preisgeben. Wölfflin geht es wieder um den Nachweis, dass die Prämissen des Klassischen durch einen „untadeligen Barock“, dessen Stellvertreterfunktion für den modernen (Post-)Impressionismus hier immer mitzudenken ist, zwar dynamisiert und relativiert, aber keineswegs aufgehoben werden.³⁹

Vor allem aber nimmt er mit der Zweipoligkeit seines Stilbegriffs auf die „Vielfältigkeit der Sehformen“ in der zeitgenössischen Kunst Rücksicht, die er im Vorwort zur ersten Auflage der *Grundbegriffe* noch in aller Offenheit benennt und gegen die „Einheitlichkeit der Sehform“ in der alten Kunst abgrenzt:

„In einer Weise, die einzig ist in der bisherigen Kunstgeschichte, scheint das Widersprechendste sich miteinander vertragen zu können. Man schwärmt für Reliefbühne und baut gleichzeitig mit barocken Tiefenwirkungen. Die plastisch-lineare Kunst hat ebenso Geltung wie jene malerische, die auf den bloßen Augeneindruck hinarbeitet [...] Aber die Einbuße an Kraft gegenüber der einseitigen Stärke vergangener Epochen ist unermesslich. Es ist eine schöne Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, wenigstens den Begriff eines derartigen einheitlichen Sehens lebendig zu erhalten, das verwirrende Durcheinander zu überwinden und das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit zu bringen.“⁴⁰

Hier klingt deutlich der auch von Hildebrand und Fiedler formulierte Vorwurf an, die Gegenwartskunst tendiere zur Formlosigkeit und Sinnleere.⁴¹ In späteren Auflagen hat Wölfflin sein Vorwort nicht mehr abdrucken lassen und somit den kunstkritischen Impetus seiner Grundbegriffe verschleiert. Das Gesetz der ewigen Wiederkehr des Linearen und Malerischen ist ganz offensichtlich nicht als Modell eines Stilwandels für Wölfflin interessant, sondern als Muster des Stils schlechthin. Ihm genügt etwa die Kunst eines Arnold Böcklin, der mit malerischen wie klassischen Stilelementen gleichermaßen die „Einheit eines Bildes“ gegen „die Pilotyaner, die mit Nebensachen die Stimmung zerstören“, verteidigt.⁴² Wölfflins Aufgabenbeschreibung für die wissenschaftliche Kunstgeschichte macht aber deutlich, dass es, wenn man von einzelnen großen Künstlerpersönlichkeiten absieht, nicht mehr die Kunst selbst ist, die dem erweiterten Klassizismus genügen kann. Vielmehr wird, wie Schmitz resümiert, „*die Form der Kunstgeschichte selbst der eigentliche Ort des künstlerischen Tuns*. Hier wird gewissermaßen die ‚Größe‘ des Vergangenen in die Gegenwart hinübergerettet.“⁴³

Dekorative Schemata: Wölfflins Kulturkritik

Wölfflin inszenierte in seiner gleichsam „künstlerischen Analyse von Kunst“ die ungebrochene Geltungskraft des Stils, er fingierte ein Kontinuum des Stils, um damit letztlich die Instanz der großen schöpferischen Persönlichkeit im Sinne Burckhardts zu verteidigen. Wenn er die Empfindung für das Schöne in Kunst und Natur zu wecken suchte, intendierte er stets, in Stellvertretung des künstlerischen Genies, dessen originäre Größe er selbst durch seine Versuche als Zeichner nicht zu erreichen vermochte, die Reinigung, Bildung und Festigung der Persönlichkeit.⁴⁴ So ausdrucksneutral und fern von allen konkreten gesellschaftlichen Manifestationen die stilverantwortlichen Seheinstellungen von Wölfflin auch gedacht sind – postuliert wird ihre universale Geltungskraft in allen Künsten und Lebensbereichen. Der spitzen Form des gotischen Schnabelschuhs entspricht der Spitzbogen der gotischen Kathedrale als gleichgerichteter exakter „Ausdruck eines Willens“.⁴⁵ In solcher Verallgemeinerung reiner Formwerte sind die gesamt-künstlerischen Utopien des 19. Jahrhunderts wirksam, welche sich der angewandten Kunst als vermeintlicher Stellvertreterin einer ursprünglichen Praxis versicherten, um durch ihre didaktisch-reformerische Reaktivierung den Auswüchsen der kapitalistischen Produktion – offenkundig seit der ersten Weltausstellung in London 1851, die im großen Maßstab den direkten Vergleich von europäischen industriellen Erzeugnissen mit außereuropäischen handwerklichen Produkten ermöglichte – Einhalt zu gebieten. In Verruf war das Prinzip des Abbilds also durch die neue Qualität der technologischen Reproduzierbarkeit historischer Stile und Ornamente geraten, die lediglich modische Imitationen hervorbrachte, denen die ästhetische Überzeugungskraft ‚primitiver‘ Handwerkskunst fehlte.

Der Formalismus Hildebrands und Wölfflins muss also vor dem Hintergrund der Arts-and-Crafts-Bewegung betrachtet werden, die die Künste als Ausdrucksgestalt einer vom Utilitarismus freien ursprünglichen Produktivkraft einzusetzen versuchte. Einem solchen reformerischen Ziel arbeitete schon Gottfried Semper durch Bestimmung von Urelementen der Architektur bzw. der sog. Kunstindustrie zu, die jene verlorene Produktivkraft für die Ge-

genwart wieder erschließen und lehrbar machen sollte.⁴⁶ Dem Modellcharakter angewandter Kunst entspricht auch Hildebrands Rede von der über das bloß Imitative hinausweisenden „architektonischen Gestaltung“, die erst dem Ziel genügt „in die Welt der wahren Kunst“ vorzudringen.⁴⁷ Wölfflin hält fest, ebenfalls im Einklang mit Sempers Theorie, dass sich das Bild einst aus der Dekoration entwickelt habe und dieses Verhältnis „durch die ganze Kunstgeschichte“ nachwirke.⁴⁸ Die Idee der dekorativen Empfindung als Motor des Stils ist mithin nicht ohne das Projekt eines modernen Ornaments denkbar, das schon in den frühromantischen Entwürfen zur Autonomie der Arabeske wurzelt.⁴⁹ Um es mit Adorno zu sagen: Die gegen das Zerrbild des Stils im Zeitalter seiner industriellen Reproduzierbarkeit errichtete Vorstellung einer echten Stileinheit „als bloß ästhetischer Gesetzmäßigkeit ist eine romantische Rückphantasie“, die sich nicht bewusst macht, dass die Einheit des Stils in Mittelalter und Renaissance „die je verschiedene Struktur der sozialen Gewalt [ausdrückt], nicht die dunkle Erfahrung der Beherrschten [...]“.⁵⁰ Wölfflins von Entfremdung vermeintlich unberührte stilgebende Wahrnehmung ist tatsächlich deren Affirmation, gleichbedeutend mit der Bejahung von Herrschaft schlechthin.⁵¹ So erschließt sich auch Wölfflins Aversion gegen die Großstadt Berlin, die schon durch den Zwang zur Fortbewegung Verkehrsmittel zu benutzen seinen Wunsch nach der individuellen ästhetischen Existenz des Flaneurs torpedierte, während Münchens Stadtarchitektur dem Fußgänger als „Seelenraum“ dienen konnte, Einfühlung in das quasi sinnliche Eigenleben der Gebäude gestattete.⁵² Als ästhetisch ‚erlebender‘ Kunsthistoriker versetzte sich Wölfflin, auch nach seiner radikal einfühlungsästhetischen Frühphase, in einen imaginären Erfahrungsraum, in dessen Grenzen der Zugang zu einer unversehrten, von Technik und Kommerz unberührten Form gelebt werden konnte. In diesem Zusammenhang ist freilich nochmals zu erwähnen, dass er technologische Errungenschaften durchaus zu schätzen wusste, wenn sie, wie die Fotografie und die Diaprojektion, als Mittel zur (fiktionalen) Herstellung intimer Nähe zur künstlerischen Form dienten. Die enge Verflochtenheit kunsthistorischer Methodik mit der kulturindustriellen Produktion scheinhafter Identität liegt auf der Hand. Wölfflins Schau stilpsychologischer Ganzheiten, wurzelnd in einer extremen „Reduktion des Blickes“, vermittelte die bürgerliche Geschmackskultur an die Massenkultur des 20. Jahrhunderts.⁵³ Schmitz hat zurecht erwogen, dass damit auch der „emanzipatorische Anspruch der Avantgarden“ zur Disposition steht.⁵⁴ Allerdings ist dieser Anspruch selbst schon vielfach durchkreuzt und revidiert durch regressive (Selbst-)Deutungen. Dass sich ein spezifisch modernistischer Reinheitsdiskurs in Wölfflins abstrakter Kunstgeschichte mit Erfolg wiederfinden konnte, zeigen die folgenden Ausführungen zur deutschsprachigen Rezeption der *Grundbegriffe*, eingeleitet durch eine kurze Stellungnahme zu Wölfflins eigener expliziter Moderne-Deutung.

Wölfflins Anwendung der Grundbegriffe auf die Kunst der Moderne

Franz Roh berichtete, wie er Wölfflin im Kriegsjahr 1916 durch die Münchner Franz-Marc-Gedächtnis-Ausstellung führte:

„Beklommenen Herzens schlich ich damals mit dieser überragenden Autorität durch jene Säle, unbeholfen meine Hinweise und Deutungen stammelnd, [...] mit dem Ergebnis, dass

der Geheime Rat, der angebliche Erzklassizist, zum Schluß murmelte: sogar in ganz abstrakter Malerei lägen gewaltige Möglichkeiten.“⁵⁵

In Wölfflins durch eine studentische Mitschrift überlieferter Vorlesung zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts aus dem Jahr 1911 fehlt allerdings (noch) jeder Hinweis auf Marc oder auch Kandinsky, wenngleich die Betrachtung mit Kommentaren zu Monet, Degas, Liebermann und Hodler bis annähernd in die Gegenwart reicht. Die Antithetik des Linearen und Malerischen ist hier schon ausgebildet. Der Münchener Ordinarius deutet die Geschichte der Moderne als eine doppelte Wiederholung der historischen Bewegung zwischen Renaissance und Barock – als Wellenbewegung: „Wenn das Malerische seinen Höhepunkt, seine letzten Konsequenzen erreicht hat, dann schlägt die Sache einfach wieder um, und man fängt von vorn an.“⁵⁶ Neben David steht vor allem der romantische Klassizismus des jungen Cornelius für die Geburt des neuen Stils: „brillanteste Farbanschauung erlischt“ und man begnügt sich „mit spröder, reizloser Konturzeichnung“.⁵⁷ Wölfflin erläutert diesen Schritt vom Rokoko zum Klassizismus durch einen historischen Rück- und Fernblick, denn erst, „wenn man einen großen Abstand nimmt, um die Dinge zu überblicken, dann sieht man, dass die neue Entwicklung derjenigen der alten Kunst gleich ist“.⁵⁸

„Es wiederholen sich die Bedingungen, unter welchen ein alter Stil abstirbt und ein neuer anhebt, mit primitiven linearen Anfängen. Um 1400 hebt dieselbe Welle an, steigert sich durch Jahrhunderte, gelangt im 18. Jahrhundert zu den scheinbar letzten Konsequenzen, dann [folgt] ein rascher Ablauf über die letzten Konsequenzen hinaus, und nun [entsteht wiederum] das Neue, dessen letzte Konsequenzen zum Impressionismus führen.“⁵⁹

Und schließlich dreht sich das Rad von neuem: „Nach all’ dem Impressionismus und Pleinairismus kommt wieder die Umbildung der Kunst zur Linie, zu plastisch tastbarer Form.“⁶⁰ Die Kunst Hodlers „stellt eine Revision der einfachsten Grundbegriffe an, für ihn scheidet aus: der Begriff der Illusion. Er gibt Abstraktionen.“⁶¹

Schmitz hat die innere Widersprüchlichkeit von Wölfflins Skizze zu einer Stilgeschichte der Moderne aufgewiesen und gezeigt, dass das Modell einer immanenten Entwicklung des Sehens schlechterdings nicht aufrecht zu erhalten war, schon angesichts der Verfügbarkeit tradierter Kunst in der bürgerlichen Museumskultur, die eine naturwüchsige Geschichte der Wahrnehmung und des Stils unmöglich machte, wie Wölfflin selbst konstatierte.⁶² Vor allem über die einfühlungsästhetische Identifizierung von Form und Lebensgefühl zieht er, wie Schmitz beobachtet, kultur- und geistesgeschichtliche Faktoren zur Erklärung von Stilmodi heran.

Dies bestätigt sich im Blick auf die wenigen publizierten Texte Wölfflins zu einem engen Kreis zeitgenössischer Künstler. Seine strenge Selektion ist offenbar bedingt durch den Maßstab einer jeweils nachzuweisenden überzeitlich wirksamen künstlerischen Weltanschauungsproduktion. Eine historische Perspektive auf den Stilwandel ist hingegen in solchen Einzelkommentaren ganz obsolet zugunsten der Entscheidung zwischen zwei alternativen Ausdrucksformen des Klassischen in der Moderne. Stil wird dabei zum Ausdruck einer national oder regional kodierten Psychologie des Künstlersubjekts. So repräsentiert Max Liebermanns bewegliche

Farbe für Wölfflin den weltmännisch-hauptstädtischen „Geist der raschen Auffassung, des schlagfertigen Wortes, verbunden mit dem Sinn für das Positive, wie er der echten Berliner Bevölkerung nachgesagt wird.“⁶³ Der „Funke, der im Kontakt seiner Phantasie mit dem Wirklichen aufspringt, ist ein eigentümliches Bewegungsschauspiel, das, blitzschnell erfaßt, den Zauber seiner Kunst ausmacht“,⁶⁴ unabhängig davon, ob das Motiv selbst bewegt sei. Gegenüber dieser eleganten „Fechtergewandtheit“ wirke die „schweizerische Art manchmal schwer und manchmal verwegen und keck“, fährt Wölfflin, zu Hodler überleitend, fort.⁶⁵ Diese Geistesart hält sich an das „Bleibende und Feste der Form [...], nicht an das Flüchtig-Schwebende [...]“.⁶⁶ Ihr entspricht die Vorliebe für tektonische Reihung und Symmetrie. Die Regularität in Kompositionen wie *Die Lebensmüden* und *Die Enttäuschten* hätte etwas „Tröstliches, Versöhnendes. Es ist, als ob das persönliche Schicksal im Schoß einer höhern, ordnenden Macht ruhte, als ob (auch) hier das Erlebnis des Einzelnen mit der allgemeinen Weltordnung in Zusammenhang gebracht worden sei. Die Wirkung streift ans Religiöse.“⁶⁷

Eine gewisse Bevorzugung des Schweizer Künstlers und seines linearen Klassizismus gegenüber dem malerischen von Liebermann ist unverkennbar, auch mit Blick auf die Vorlesung von 1911, die Hodler als zeitgenössischen Erneuerer der mit Cornelius ein Jahrhundert zuvor anhebenden neuen Klassik preist und mit ihm endet. Wo Riegl vom malerischen Fernbild metaphysischen Trost empfing,⁶⁸ geht dieser für Wölfflin vom linearen Rhythmus aus.

Es scheint hier eine Leitidee auf, die schon vor dem Ersten Weltkrieg über Wilhelm Worringer, der bei Wölfflin in Berlin studiert hat, den Weg in moderne Künstlertheorien gefunden hat – die Vorstellung, dass dem kristallinisch-geometrischen Formprinzip (und nicht dem organischen) eine transzendierende Kraft innewohne, die, an Hildebrands Theorie des Flächenbilds anknüpfend, in „aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit“, das erlösende Prinzip ausmacht.⁶⁹ Wenn Wölfflin Hildebrands „in deutscher Erde“⁷⁰ wurzelnde Tektonik beschreibt und Marées' Bilder lobt, welche niemals Geschichten erzählen wollten noch Lichteffekte setzten, sondern ganz aus der Zeichnung heraus „die Ordnung der Körper im Raum bis zum Eindruck der Notwendigkeit [...] klären“, berühren sich diese Kommentare mit Worringers Konzept eines ursprünglichen, in Gotik und Moderne wieder zum Tragen kommenden Abstraktionsdranges.⁷¹ Wölfflins Schrift *Renaissance und Barock* lieferte Worringer, der über den Stellenwert der Renaissance und ihre formästhetische Autorität gegenüber dem „oft aufdringlichen Realismus“ der beliebten Quattrocento-Malerei mit seinem Berliner Lehrer völlig übereinstimmt,⁷² wesentliche konzeptuelle Anregungen, Riegls Stilmodell umzukehren und dem ‚taktischen‘ Kunstwollen Priorität zu verleihen. In einem komplizierten, von ihm selbst nicht transparent gemachten Aneignungsprozess, der hier nur angedeutet werden kann, hat sich Worringer des Wölfflinschen Konzepts einer erweiterten Klassik und seiner Differenzierung ausdrucksstarker und neutraler Stilmomente bedient, um der Abkehr vom Nachahmungsprinzip konsequenter Geltung zu verschaffen, als dies Wölfflin schon möglich gewesen wäre, auch wenn dieser die Auffassung des Jüngeren teilte, dass das „Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur [...] steht.“⁷³ Über den Umweg Worringers dürfte Wölfflins Kunstgeschichte, ihrerseits ein Widerhall der überragend wirksamen Kunsttheorie Fiedlers, ihre größte, hier nicht nachzuzeichnende Wirkung auf die Interpretation moderner Kunst gehabt haben.⁷⁴

Von Max Raphael zu Sigfried Giedion. Wölfflins Schüler

Hier ist abschließend vielmehr nach direkten Wirkungen zu fragen. Wie haben Schüler Wölfflins seine Theorie für die Interpretation moderner Kunst eingesetzt? Wie haben sie sich unter dem Eindruck seiner Lehre zu dem Phänomen der Abstraktion verhalten, das Wölfflin in der Abstraktheit seiner Grundbegriffe spiegelte, ohne je, abgesehen von einzelnen durchaus wohlwollenden Bemerkungen,⁷⁵ abstrakte Kunst zu thematisieren?

Bei Max Raphael findet sich eine Übertragung des grundbegrifflichen Rasters der *Klassischen Kunst* auf die Geschichte der Moderne. In seinem 1913 zum ersten Mal erschienenen Buch *Von Monet zu Picasso. Grundzüge zu einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* heißt es über den Expressionismus:

„Es ist offenbar, dass wir im Verhältnis zum Impressionismus einen völlig anders gear- teten Persönlichkeitstypus vor uns haben. Die Spanne einer Generation, die die beiden Geschlechter trennt, hat eine scheinbar typische Veränderung hervorgerufen. Denn wenn nicht alles täuscht, ist die Differenz dieselbe wie die zwischen den Künstlern der letzten Generation des Quattrocento, die uns Wölfflin in so unnachahmlicher Klarheit geschildert hat. Mit denselben formalen Ausdrücken könnte die Entwicklung der Moderne bezeichnet werden: die stärkere und erschöpfende Inanspruchnahme des Mittels, die größere Klärung der Flächen-Raumbeziehungen, die stärkere Schließung der Bildform, die andere, stärkere Integrierung des Teils ins Ganze, die Klärung und Vereinfachung der optischen Vorstellungen überhaupt.“⁷⁶

Raphael vergleicht also den Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus mit der von Wölfflin beschriebenen Ablösung der archaischen Reizvielfalt des späten Quattrocento-Stils durch die auf Vereinfachung und Klärung dringende Bildform der Hochrenaissance. Diese Anwendung seiner historischen Antithetik auf die Moderne hat Wölfflin gleichwohl nicht goutiert. Bekanntlich hat er die Annahme von Raphaels Arbeit als Dissertation abgelehnt und damit dessen akademische Karriere unterbunden. Abgesehen davon, dass Wölfflin den Kubismus wohl nicht schätzte und somit seiner Integration in die Kunstgeschichte skeptisch gegenüber gestanden haben mag, hat der Affront, der von Raphaels Buch ausging, wohl vor allem darin seine Ursache, dass sein Autor entschiedene Zweifel an dem Kontinuum der Kunstgeschichte äußert, das Wölfflins Betrachtungsweise moderner Kunst anleitet.⁷⁷ Raphael sieht Picasso auf seinem Weg zu dem angeblich vom neuen impressionistischen „Lebensgefühl“ ausgehenden Ziel einer „absoluten Gestaltung“ scheitern und beschließt sein Buch mit einem wehmütigen historischen Vergleich der Modernen mit den Alten Meistern, welcher den unwiederbringlichen Verlust klassischer Einheit beklagt. Die Totalität des Empfindens, wie sie Poussins Malerei zeige, könne von Cézanne, der Poussin „vor der Natur wiederholen“ wollte, nicht mehr erreicht werden, denn ihr „Manko“ sei, „dass sie sich vom Individualismus nicht zu befreien und – in den Kreis des egozentrischen Subjekts gesperrt – die Totalität der Welt nicht in ihre Konzeption aufzunehmen vermag.“⁷⁸

Nichts könnte Wölfflins Konzeption entschiedener widersprechen, denn bei allem Zweifel an der Würde moderner Kunst weist er, aus der Autorität des ganzheitlich empfindenden Kunsthistorikers, dem zeitgenössischen Künstler wie seinen mittelalterlichen und neuzeitlichen Ahnen die Macht zur Modellierung einer im Werk präsenten Ich-Essenz zu, die gerade nicht durch die Abspaltung von der Welt, sondern als Angebot zu deren Erfahrung verstanden wird. Wo Max Raphael sich in den 20er Jahren konsequent von der Vorstellung einer immanenten Kunstentwicklung abwandte und eine marxistisch orientierte soziologische Methode zu entwickeln begann, die den künstlerischen Gestaltungsakt grundsätzlich politisch deutet, bleibt Wölfflin seinem humanistischen Ideal treu. Die Verehrung deutsch-römischer Künstler wie Cornelius, Marées und Hildebrand sicherte auf modernem Terrain gewissermaßen die Wirksamkeit der genialen Persönlichkeit in der Tradition des von Burckhardt beschworenen *uomo universale*, aber auch im Sinne der romantischen Tradition des Germania-Italia-Motivs, das in der metaphorischen Freundschaft von Dürer und Raffael Wölfflins erweiterte bzw. synthetische Klassik bereits vorwegnahm.⁷⁹ Es wird hier nochmals deutlich, dass Wölfflins Formphysiognomik vor allem aus dem Kontrast lebt. Der direkte Weg zur absoluten Gestaltung, wie ihn Raphael postulierte, musste sich als Sackgasse erweisen. Wohl deshalb mied Wölfflin theoretisch grundsätzliche Ausführungen, um sich vor allem in der Rolle des schöpferisch Wahrnehmenden zwischen den Polen des Klassischen und Barocken, des Romanischen und Germanischen zu präsentieren. So musste ihm eher Richard Hamans schon erwähntes Impressionismus-Buch entgegenkommen, das zwar die Dekadenz dieses Stils geißelte, ihn aber ganz im Sinne von Wölfflins zyklischem Schema überhistorisch deutete als wiederkehrende Verfallsphase diverser Kulturen.⁸⁰

Wölfflins Modell wurde vor allem für die Etablierung der Avantgarden als moderner Klassik in Dienst genommen. Der schon erwähnte Franz Roh, der Wölfflin 1916 mit dem Werk von Franz Marc bekannt machte, hat das vergleichende Sehen später im Rahmen einer Debatte zur Anwendung gebracht, die der Neujustierung der aktuellen Kunst galt, nachdem der Expressionismus die in ihn gesetzte Erwartung eines modernen klassischen Stils nicht eingelöst hatte. Als in den frühen 20er Jahren neue naturalistische Tendenzen, aber auch der Bauhaus-Konstruktivismus als Alternativen bzw. als Formen des Widerstands „gegen das Chaos des Gefühls“ auftraten, wie es in einer zeitgenössischen Schrift heißt,⁸¹ präsentierte er in seinem Buch *Nach-Expressionismus* 1925 den Begriff des Magischen Realismus.⁸² Rohs Beschreibung legt nahe, dass er den Expressionismus nunmehr als Höhepunkt des Malerischen begreift, der die Erneuerung des künstlerischen Sehens in der kulturellen Reinheit des Plastischen herausfordert. Die Rezeption der frühen Italiener durch De Chiricos *Pittura Metafisica* verleiht diesem Schema eine gewisse Plausibilität. Wölfflin äußerte prompte Zustimmung, als ihm 1926 das Buch übersandt wurde.⁸³

Das Modell der Grundbegriffe prägt vor allem die Mitte der 20er Jahre erscheinenden Bauhausbücher. Es wird hier einerseits benutzt, um die abstrakte Kunst als einen analog zum natürlichen und kulturellen Kosmos verstehbaren Organismus elementarer Gestaltungsgesetze zu legitimieren und didaktisch zu vermitteln, andererseits dient das Modell des vergleichenden Sehens der idealistischen Selbstdeutung abstrakter Kunst. Dass Theo van Doesburgs *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1925 erschienen, mit Wölfflins Publikation zu tun haben,

ist nicht belegbar, aber doch wahrscheinlich.⁸⁴ Der in van Doesburgs Bauhaus-Buch eingesetzte rhetorische Apparat des vergleichenden Sehens fungiert ähnlich wie in Wölfflins *Grundbegriffen*. Das Konzept des Klassischen in seiner Opposition gegen die bloße Naturschilderung ist offenkundig Modell für van Doesburgs Forderung einer künstlerisch-ästhetischen Einstellung, die sich von der alltäglichen sinnlich-assoziativen, allein dem Stofflichen geltenden Wahrnehmung abheben soll. Wie Wölfflin bestimmt van Doesburg die zu gestaltende „*Einheit des Ganzen*“, welche auch den Charakter „religiöser Gestimmtheit oder Erhebung“ annehmen kann,⁸⁵ aus einem Wahrnehmungsprozess heraus, der sich nicht auf Einzelheiten der dargestellten Wirklichkeit, sondern auf kontrastierende, sich zur Harmonie vereinende Formelemente richtet, durch deren visuelle aktive Erfahrung Wirklichkeit erst geschaffen werde.⁸⁶ Nur diese schöpferische Anschauungsweise, die van Doesburg auch als eine „ästhetisch nachschaffende Tätigkeit“ oder „Wieder-Neugestaltung“ bezeichnet,⁸⁷ hat Berechtigung. Rembrandts malerische, mit Licht und Dunkel arbeitende Raumgestaltung kann so verblüffender Weise dem „exakt gestalteten“ Kunstwerk der Stijl-Bewegung als Vorbild dienen.⁸⁸ Die moderne Kunst, so van Doesburg, unterscheidet von der älteren nur der Verzicht auf ablenkende Anekdoten und Naturanlehnungen, so dass den Betrachtern die ästhetische Einstellung kompromisslos abverlangt werde. Das vergleichende Sehen dient der historischen Beweisführung, dass die abstrakte Form dem ‚universellen Zeitbewusstsein‘, das die De-Stijl-Kunst gemäß ihrer Programmatik repräsentiert, näher sei als die das sinnlich Materielle abbildende Form der griechischen Klassik, vertreten durch die Figur des Diadumenos. Ihrem Gegenüber, der Horus-Statue als Vertreterin der Idee,⁸⁹ könnte man Hodlers *Jenenser Studenten* (1908) an die Seite stellen, in dem Wölfflin gleichfalls die Verkörperung einer Idee ausmacht: „Das ist insofern unwirklich, als die Szene sich so nicht abgespielt haben kann; die Wirklichkeit besteht für ihn in dem eisernen Rhythmus, den man beim Schritt einer jungen Menschenkolonne spürt; was er erreicht, ist höher als ein Wirklichkeitsbild [...]“⁹⁰

Dass die Gestaltung der Relationen von Farben, Linien und Flächen einen höheren, ideellen Gehalt besitzt als die vorgefundene oder reproduzierte Wirklichkeit, ist nicht nur die Grundaussage der konkreten Kunst van Doesburgs oder von Mondrians Lehre des *Abstrakt-Realen*.⁹¹ Selbst ein Carl Einstein, vermutlich der scharfsinnigste und prominenteste Kritiker unter den Wölfflin-Schülern, dessen 1929 (!) publizierte *Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*⁹² auch heute noch anregend wirkt, fokussiert eine – im Surrealismus erreichte – künstlerische Hervorbringung der Wirklichkeit, vermittelt und sich abstoßend von der kubistischen Stufe der Objektzerstörung. Im Gegenüber von kubistischer Destruktion und der an Paul Klees Werk exemplifizierten quasi magischen „Verwandlung und Neubildung der Welt durch den Menschen“ variiert Einstein die Fiedlersche Antithetik zwischen Naturalismus und künstlerischer Wahrheit.⁹³ Der Bezug auf Freud, die durchweg kritische, z. B. Kandinskys Größe oder den Stilbegriff in Frage stellende und politisch bewusste Argumentation trennen Einstein, dessen Buch im akademischen Kreis wenig Aufmerksamkeit fand, scharf vom Habitus der stilgeschichtlichen Methode. Gleichwohl lässt sich Einsteins Art der sprachlichen Nachgestaltung des Seherlebens, die je nach Gegenstand pathosgeladen, ornamentalisierend oder mit rhythmischer Härte auftritt, als eine radikale Weiterentwicklung von Wölfflins Kunstgeschichte des Sehens begreifen.⁹⁴

Am deutlichsten konnte sich freilich eine optimistisch gestimmte Apologetik der Abstraktion in Wölfflins erweitertem Klassizismus spiegeln. Carola Giedion-Welcker, die gemeinsam mit ihrem Mann Sigfried Giedion, den sie im Seminar Heinrich Wölfflins in München kennengelernt hatte, Ausstellungen zur modernen Kunst organisierte und Autorin zahlreicher Schriften zur abstrakten Malerei und Plastik ist, würdigt in einem Aufsatz von 1950 „Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus“,⁹⁵ womit das sakral konnotierte humanistische Ideal Wölfflins wieder aufgerufen und – im Einklang mit dem Tenor modernistischer Künstlertheorien – mit der ungegenständlichen Kunst als einer „ars spiritualis“ verbunden wird.⁹⁶

Ehemalige Schüler Wölfflins haben vornehmlich in der modernen Architekturtheorie den höheren Wirklichkeitscharakter des ästhetischen Raums und damit die klassizistische Formel der geläuterten Natur bemüht, nicht selten unter Einsatz dualistischer Grundbegriffe. Adolf Behne etwa, der in Berlin bei Wölfflin studiert hatte, machte sich, wie Magdalena Bushart herausgestellt hat, den antisoziologischen Standpunkt seines Lehrers zu Eigen.⁹⁷ Die Kapitelüberschriften des Essays *Der moderne Zweckbau* von 1923 beschreiben den anvisierten Entwicklungsweg moderner Architektur in polaren Gegensatzpaaren: „Nicht mehr Fassade, sondern Haus“ – „Nicht mehr Haus, sondern gebauter Raum“ – „Nicht mehr geformter Raum, sondern gestaltete Wirklichkeit“.⁹⁸

Explizit hat Sigfried Giedion sich im Rahmen seines Engagements für moderne Architektur und modernes Wohnen auf Wölfflins synthetische Stilbetrachtung bezogen.⁹⁹ Schließlich ließ er seinen ehemaligen Doktorvater sogar als indirekten Anwalt eines protomodernen Wohninterieurs auftreten. Zielend auf die ästhetischen Ideale des *Pavillon de l'Esprit* (1925) preist er in *Die Herrschaft der Mechanisierung* (1948) die Würde des spätmittelalterlichen Innenraums, dessen Komfort allein durch die „Freude und das Entzücken“ an seinen Proportionen, seinem Material und seiner Form hervorgebracht werde.¹⁰⁰ Dabei beschränkt er sich nicht auf ein architektonisches Exempel. Das abgebildete Zimmer einer Äbtissin des Domnonnenklosters in Graubünden aus dem Jahr 1512 wird von Dürers *Hieronymus im Gehäus* (1514) begleitet und Wölfflins Kommentar dazu zitiert. In diesem ist die Rede davon, dass der nachdenkliche Gelehrte „den geschlossenen Raum braucht und Stille um sich haben muß.“¹⁰¹ Giedion unterstreicht die Merkmale des Klassischen: „Seine Gestalt verkörpert die Abgeschlossenheit dieser Atmosphäre: Ruhe und Selbstbesinnung.“¹⁰² Das spätgotische Zimmer, das vor allem mit Hilfe der Wandtäfelung, welche Möbel und Türöffnungen zu integrieren erlaubte und die zuvor nicht erreichte Einheitlichkeit des Raums herstellt, leitete Giedion zufolge eine Entwicklung ein, die – analog zu Wölfflins Geschichtsschreibung vom Linearen zum Malerischen – bis Ende des 18. Jahrhunderts Geltung behält. Erst in der Ära des Empire setzt sich erneut eine Tendenz zur isolierten Gestaltung des Mobiliars durch, kommt es zu einer „Desintegration des Raums“, unterstützt durch die „Herrschaft des Tapezierers“.¹⁰³ Schon mit der Londoner Weltausstellung von 1851 habe sich jedoch Widerstand geregt. Giedion weist einerseits Henry Coles Schule des Geschmacks, die sich, Wölfflins Methode vorwegnehmend, als „Sehen durch Vergleichen“ definierte, andererseits der Entwicklung industrieller Technologien entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der um 1920 konstituierten Architekturavantgarde und ihrer Idee von der Einheit des Raums zu. Die funktionelle Vereinfachung von Gegenständen und Möbeln habe

erneut das Bewusstsein für den Raum als das zu gestaltende Ganze geschaffen. Erst in dem Maße aber wie der Architekt – etwa im Rahmen des Deutschen Werkbunds – die Rolle des Kunstgewerblers mit übernahm, sei das Neue möglich geworden: „Zum ersten Mal seit dem achtzehnten Jahrhundert wurden (in den 1920er Jahren) Raum und Einrichtung als Teil eines Ganzen empfunden.“¹⁰⁴

Giedions Buch kann mit Stanislaus von Moos als eine „Suchaktion der Avantgarde selbst nach dem sicheren Boden im ‚Kulturganzen‘“ aufgefasst werden.¹⁰⁵ Wölfflins Kategorie des Klassischen diene darin implizit als Anker in jenem Kulturganzen, das sich, exemplifiziert an Dürers *Hieronymus im Gehäus*, in der noch von der asketischen Haltung des Mönchtums durchdrungenen frühbürgerlichen Kultur darstellt. Wölfflins Charakterisierung des Klassischen als eine vornehme neue Gesinnung, die nicht mehr bei der farbigen Lebhaftigkeit der nah gesehenen Einzelfigur verharret, sondern nach Totalität strebt, liefert Giedion das Muster für seine zur Legitimierung der Architekturavantgarde eingesetzte historische Betrachtung des Verhältnisses von Mobiliar und Raum.

Kritik an der kunsthistorischen Fortschreibung der romantischen, Hegels Vergangenheitslehre umgehenden Idee des künstlerisch Absoluten hatte in der restaurativen Nachkriegszeit (und auch darüber hinaus) keine Konjunktur. Dass Worringer in seinem kurzen Text *Problematik der Gegenwartskunst* 1948 den falschen, „von der Romantik ererbten Einheitsbegriff“ der Kunst geißelte, hatte keine Folgen, denn Worringer blieb mit seinen Vorschlägen der erlebnisorientierten romantischen Konzeption verhaftet, auch wenn er die Emphase und den religiösen Tonfall des Kunstkommentars herab stimmte zu einer Pluralität der Stilhöhen, die sich dem jeweils vorhandenen Bildungsgrad und persönlichen Geschmack anpassen. Eine historische Deutung der modernen Kunst und ihres Wegs in die Abstraktion war aus einer psychologischen Formtheorie nicht zu gewinnen, deren Rolle vielmehr darin zu liegen schien, jene narzisstische Subjektautorität zu bestärken, die durch die Gestaltkritik des Kubismus, die dem Netzhautbild entsagende Kunst als ahistorische Größe eines Marcel Duchamp ebenso wie durch die Psychoanalyse nachdrücklich in Frage gestellt worden sind. In den Grundbegriffen Wölfflins, besser gesagt, im Prozess ihrer diskursiven, bis ins frei Literarische dehnbaren Anwendung wurde der Autonomie-Status der Kunst als ahistorische Größe erneut beglaubigt und mit ihm der von einem weiteren der Moderne zugewandten Wölfflin-Schüler – Theodor Hetzer – bekräftigte „Sinn für das Einzigartige und Lebendige der künstlerischen Persönlichkeit“.¹⁰⁶

Anmerkungen

Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den ich im Rahmen der von Michael Gnehm, Evonne Levy, Daniela Mondini und Tristan Weddigen organisierten Internationalen Tagung „Grundlagen der Kunstgeschichte in der Schweiz. Von Rahn bis Wölfflin“ am 18.2.2012 am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich gehalten habe.

1 Nur vermittelt über die stilhistorische Grundlegung der kunsthistorischen Methodik etablierten sich in einem zweiten Schritt der Anknüpfung und Abgrenzung dann die sozialhistorischen, kulturgeschichtlichen und

- ikonologischen Schulen. Zu letzteren vgl. Regine Prange, Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus, in: *Idea. Jb. der Hamburger Kunsthalle*, 10 (1991), S. 221–251.
- 2 Konrad Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* [1881], in: *Schriften zur Kunst*, hg. v. Gottfried Boehm, S. 81–110, hier S. 101. Zur physiologisch-psychologischen Transformation von Kants transzendentelem Subjekt im Neukantianismus siehe Lambert Wiesing, *Die Zustände des Auges*. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin, in: *Auge und Hand*. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, hg. von Stefan Majetschak, München 1997, S. 189–208.
- 3 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915, S. 243.
- 4 Ebd.
- 5 Vgl. Regine Prange, Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil 1), in: *Imago. Interdisziplinäres Jb. für Psychoanalyse und Ästhetik*, 2 (2013), S. 73–113, bes. S. 75–80.
- 6 Die von Wölfflin aufgerufene dekorative Empfindung ersetzt also die Vorstellungsinhalte der *idea*, die Natur entweder übertrifft oder sogar unabhängig von ihr gedacht wurde. Siehe Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 7. Aufl. Berlin 1993, S. 37.
- 7 Zwei Thesen, die Dieter Henrich zum „Problem einer Interpretation der idealistischen Ästhetik (Schelling und Hegel)“ formuliert hat, beleuchten auch noch den abstrakten Gestus von Wölfflins Stilgeschichte: „1. Diese Philosophie lehrt, daß Kunst der einzige Gegenstand der Ästhetik und daß das Kunstwerk von aller Naturschönheit der Art nach verschieden sei. Sie beendet auf die radikalst mögliche Weise die Lehre, derzufolge Kunst Abbildung ist, sei es des Natürlichen, sei es des Ideellen. / 2. Dennoch lehrt diese Philosophie, Kunst sei eine Weise der Darstellung der Wahrheit, und verteidigt das Kunstideal des Klassizismus.“ Dieter Henrich, *Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik*, in: *Poetik und Hermeneutik Bd. 1. Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen, hg. von Hans Robert Jauf, 2. durchges. Aufl. München 1969, S. 128–134, hier S. 128. Grundlegend für die frühromantische Ablehnung der Nachahmung ist die besonders von Fichte entwickelte Theorie des autonomen Subjekts, auf die etwa Schellings Ästhetik mit der Idee eines genialen, teilweise unbewussten künstlerischen ‚Wettschaffens‘ mit der Natur reagiert. Zu seiner Umdeutung Winckelmanns siehe Prange 2013 (Anm. 5), bes. S. 75–80.
- 8 Zu Wölfflins Modernität vgl. Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 99–119. Einschlägig insbesondere Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland*. Hoelzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvořák (Diss.), Wuppertal 1993, bes. Kap. IV („Der ‚visuelle Rationalismus‘“), S. 83–256 und ders., *Heinrich Wölfflin – Ein Kunsthistoriker der Moderne*, in: *Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, hg., eingeleitet und kommentiert von Norbert Schmitz, Alfter 1994, S. 145–174. Schmitz konstatiert bereits die klassizistisch-normative Einstellung Wölfflins, der ich hier weiter nachgehe.
- 9 Wölfflin, *Grundbegriffe* (wie Anm. 3), S. 24.
- 10 Joseph Gantner, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart*, Wien 1932, S. 26. Dazu ausführlich Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, S. 60–63. Hier wird Gantners Begriffsverwendung auf Passarge zurückgeführt, der Wölfflins in der sinnlichen Anschauung begründete Betrachtungsweise als „Eindruckskunst“ im Gegensatz zu Dvořáks „Ausdruckskunst“ (zit. ebd., S.62) beschreibt. Walter Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. Nachdruck der Ausgabe von 1930. Mit einem Nachwort von Ernst Wolfgang Huber, Mittenwald 1981, S. 97. Zusammenhänge zwischen Wölfflins Kunstgeschichte und dem Impressionismus sah auch Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe*, Berlin 1917. (Zu Walzel vgl. den Beitrag von Jan Behrs in diesem Band.) Allerdings steht diese Zuordnung Wölfflins zum Impressionismus nur stellvertretend für eine Vergleichbarkeit mit sämtlichen wichtigen Avantgardestilen. Beziehungen zum Expressionismus stellten Adolf Feulner, Heinrich Wölfflin, in: *Kunst und Geschichte. Eine Anleitung zum Kunstgeschichtlichen Denken*, Leipzig 1942, S. 65–74, hier S. 69, und Ulrich Christoffel, *Heinrich Wölfflin 1864–1945*, in: *Phöbus I*, 1946, S. 36–39, hier S. 38, her. Gantner selbst strengte später auch den Vergleich der formalistischen Grundbegriffe mit abstrakter Kunst und Kubismus an: *Joseph Gantner: Schönheit und Grenzen der klassischen Form*, Wien 1949, S. 125 f. und ders., *Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst*, in: *Merkur* 13 (1959), S. 937–945, hier S. 941.

- 11 Fiedler, *Moderner Naturalismus* (wie Anm. 2), S. 96.
- 12 Ebd., S. 103.
- 13 Ebd., S. 109. Siehe dazu Udo Kultermann, Konrad Fiedler und die Kunsttheorie der Gegenwart, in: *Majet-schak 1997* (wie Anm. 2), S. 55–70. Es ist außerdem grundsätzlich festzuhalten, dass Fiedler im Grunde an die Marx'sche Erkenntnis der Produktion von Wirklichkeit anknüpft, diese jedoch nicht als gesellschaftliche, sondern als individuelle konzipiert.
- 14 Ebd., S. 108.
- 15 Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* [1987], in: *Schriften I* (wie Anm. 2), bes. S. 111–220, Zitat S. 117. „Nicht ein Ausdruck für ein Sein liegt in der Sprache vor, sondern eine Form des Seins.“ Ebd., S. 120.
- 16 Ebd., S. 200.
- 17 Richard Hamann, *Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907. Hamann studierte in Berlin u. a. bei Wölfflin und habilitierte sich 1911 bei ihm. 1947 übernahm der Marburger Emeritus dessen Lehrstuhl in der damals noch sowjetischen Besatzungszone und späteren Hauptstadt der DDR.
- 18 Zu Wölfflins Rezeption der Einfühlungstheorie im Rahmen seiner Dissertation und darüber hinaus siehe Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, bes. S. 68–89, zur weiteren Wirksamkeit auch in der Konzeption der Sehformen ebd., S. 153. Zum Thema auch Stephan Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, Berlin 1984 (= *Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung*, Leitung: Stephan Waetzoldt, Bd. 7), S. 118–124 und Frank Büttner, *Das Paradigma ‚Einfühlung‘ bei R. Vischer, H. Wölfflin und W. Worringer*, in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik 1780–1980*, hg. von Christian Drude und Hubertus Kohle München/Berlin 2003, S. 82–93, bes. S. 84–87.
- 19 Hubert Locher, *Heinrich Wölfflin – Kunstgeschichte ohne Namen*, in: Ders. (Hg.), *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007, S. 33–36, hier S. 35. Wyss 1997 (wie Anm. 8), S. 117 f. verweist darauf, dass erst durch die fotolithografische Gegenüberstellung von Meisterwerken unterschiedlicher Provenienz und durch die nivellierende Wirkung der Schwarz-Weiß-Fotografien der Blick für die „rationalen Strukturen in der Bildkomposition“ geschärft werden konnte. Hierauf rekurren die am Bauhaus gelehrteten Verfahren zur Analyse Alter Meister, die „das abstrakte Kunstwollen, den Generalbaß des Sichtbaren, aus einem gegenständlichen Bild“ herausfilterten. Ebd., S. 118.
- 20 Die Verwandtschaft mit Cézanne und darüber hinaus die generelle Affinität zu den wieder an der Gestalt interessierten postimpressionistischen Malern (wie Seurat, Van Gogh, Munch, Gauguin und Hodler) unterstreicht schon Werner Hofmann, *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18/1955, S. 136–156, hier S. 143–145.
- 21 Vgl. Egon Flaig, *Ästhetischer Historismus? Zur Ästhetisierung der Historie bei Humboldt und Burckhardt*, in: *Philosophisches Jb.*, 94 (1987), S. 79–95.
- 22 Ernst Wolfgang Orth, *Der Geist und die Geisteswissenschaften. Wilhelm Diltheys philosophisches Projekt im Spiegel seines Briefwechsels*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.2.2012, S. 24.
- 23 Den Begriff der „erweiterten Klassik“ verwendet bereits Schmitz 1994 (wie Anm. 8), S. 166.
- 24 Marshall Brown, *The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History*, in: *Critical Inquiry*. 9, 2 (Dec., 1982), S. 379–404.
- 25 Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* [1905]. Mit einem Nachwort von Peter Strieder, 9. durchgesehene Aufl. München 1984, S. 42.
- 26 Er würdigt ihn als einen der „größten Wunder- und Wohltäter der Menschheit [...]“ – „Tausende sind in diesem Sinne Böcklins Schüler geworden, und die wiedergewonnene Freude am Starken und Gesunden, die Genesung zu festlicher Sinnlichkeit ist eine frohe Gewähr für das kommende Jahrhundert.“ Heinrich Wölfflin, *Arnold Böcklin. Festrede*, gehalten am 23. Oktober 1897, in: Ders., *Kleine Schriften 1886–1933*, hg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 109–118, hier S. 117.
- 27 Heinrich Wölfflin, *Vorwort zur Erstausgabe der Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* (wie Anm. 3). Der Widerspruch ist nicht deckungsgleich mit dem Axiom der doppelten Wurzel des Stils, das zwischen dem Stil als Ausdruck eines Individuums oder Landes und dem ausdrucksneutralen Stil, der durch bestimmte ‚optische‘ Möglichkeiten oder Seheinstellungen einer Zeit gegeben ist. Um die Aufdeckung jener letzteren Gesetzmäßigkeit soll es der Kunstgeschichte nach Wölfflin gehen.

- 28 Zu Riegls Geschichtsbild und seiner Tradition vgl. Regine Prange, Konjunkturen des Optischen – Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne, in: Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption. Contribution to the Opus and its Reception. Tagungsband zum Symposium, Alois Riegl 1905–2005, veranstaltet von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Kooperation mit dem MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien, und dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Wien, 20.–22. Oktober 2005, hg. von Peter Noever, Artur Rosenauer und Georg Vasold, Wien 2010, S. 109–128.
- 29 Diese Antithetik erscheint im Rahmen der Charakteristik der Proportionen, die durch den Gegensatz von Ruhe und Streben, Schwere und Kraft, Schwäche und Willen gekennzeichnet werden. Vgl. Lurz 1981 (wie Anm. 18), S. 82 f.
- 30 Wölfflin ist hier bemüht, den „Übergang vom Strengen zum ‚Freien und Malerischen‘“ des Barock als eine Selbstbewegung der Renaissance aus ihrer Blüte heraus zu deuten, sodass die Grundprinzipien des Klassischen erhalten bleiben. Er zitiert in diesem Kontext Burckhardt über den venezianischen Barock: „Die kleinsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Wulst gehüllt fort“ (Cicerone). Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, 5. Aufl. Darmstadt 1961, S. 2.
- 31 Heinrich Wölfflin, Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance [1899], 7. Aufl. München 1924.
- 32 Zu widersprechen ist Beat Wyss' Verteidigung von Wölfflins angeblich antinormativer Grundbegrifflichkeit, die gegenüber triadischen biologischen Entwicklungsschemata, zu denen Hegels Ästhetik gerechnet wird, auf die Phase des Verfalls verzichte (Wyss 1996, wie Anm. 8). Dass Wölfflin zwei Spitzen des historischen Prozesses kennt, bedeutet nicht Absage an die klassizistische Norm, sondern meint ihre strategische Erweiterung, analog zu Burckhardts Eingemeindung von Rubens in das Ideal des Renaissance-Menschen. Wölfflins Modell impliziert, wie im nächsten Abschnitt ausgeführt wird, durchaus die Klage über den Verfall der Kunst in der Gegenwart. Er hält einen romantischen absoluten Begriff der Kunst Hegels Historisierung der Kunst entgegen, der kunsthistoriographischen Tradition seit Rumohr folgend. Vgl. hierzu Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004. Zu Burckhardt als „Romantiker der Renaissance“ ebd., S. 152–161.
- 33 Siehe Wölfflin 1924 (wie Anm. 31), S. 16: Botticellis „Linie ist immer anregend und temperamentvoll. Sie hat etwas Hastiges.“ Ebd., S. 24: Leonardo ist „der erste, der die Linie gefühlvoll behandelte.“
- 34 Vgl. oben Anm. 22. Den verdeckten Kern dieser Gleichberechtigung linearer und malerischer Sprachmöglichkeiten in der pluralen Gestalt zeitgenössischer künstlerischer Methoden benennt Arnold Hauser, Grundbegriffliches zu Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“, in: Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jb. 1984–1986, Zürich 1986, S. 39–53, hier S. 51: „Hat nicht zur gleichen Zeit, da die *Grundbegriffe* erschienen, ein Maler wie Paul Klee nebeneinander die Möglichkeiten linearen und malerischen Gestaltens erforscht.“
- 35 Wölfflin, Grundbegriffe (wie Anm. 3), S. 33.
- 36 Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg 1893.
- 37 Wölfflins Vorwort zur ersten Auflage von *Die Klassische Kunst* (wie Anm. 31).
- 38 Wölfflin, Grundbegriffe (wie Anm. 3), S. 113.
- 39 Ebd., S. 114. Wölfflin verknüpft explizit den malerischen Stil mit dem Impressionismus und sieht diesen in der Malerei des 17. Jahrhunderts angelegt. Ebd., S. 24.
- 40 Ebd., S. VII f. Den Gegenwartsbezug hält Wölfflin selbst für unabdingbar, wie aus einer Notiz vom Frühjahr 1904 hervorgeht: „Es würde sich nicht lohnen, das Alte immer wieder zu repetieren, nur weil es einmal Tatsache war, ohne den persönlichen Gewinn für unsre Kultur.“ Zit. nach Lurz 1981 (wie Anm. 18), S. 158.
- 41 Deren Kritik richtet sich allerdings noch nicht auf den Stilpluralismus, sondern nur gegen den Impressionismus und seine vermeintlich willkürliche Anhäufung von Farb- und Lichtsensationen. Die Festlegung auf das „tatsächlich Wirkliche“ bedeute doch, so Fiedler, „eine arge Ernüchterung nach allen den erhabenen Zwecken, die eine frühere Zeit der Kunst beilegte.“ Fiedler, Moderner Naturalismus, S. 101. Vgl. Hildebrand 1893 (wie Anm. 36), S. 5 f.: „Es gibt Beleuchtungen in der Natur, z. B. eine Fülle von Lichtreflexen, welche jeden Formeindruck auflösen und somit jeder Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegen arbeiten. Es kann sich für den Künstler nicht darum handeln, die Erscheinung als solche schlechtweg festzuhalten, sondern er kann

von ihr nur indirekt lernen, wie sie es macht, den Forminhalt zum Ausdruck zu bringen [...]“ Ganz in diesem Sinne urteilt im Übrigen auch Wölfflin, wenn er bei Monet, dem er „die vollständige Reformation der Malerei, das allgemeine Prinzip der Valeur-Richtigkeit, der Exaktheit des Tones“ zugesteht, doch missbilligend „eine gewisse Disharmonie“ ausmacht, „wo auf greifbare Form verzichtet wird [...]“ Wölfflin, *Kunstgeschichte* (wie Anm. 8), S. 85. „Auch der vordergründig ‚unklassische‘ malerische Stil braucht also sein ‚klassisches Richtmaß‘,“ folgert Schmitz 1994 (wie Anm. 8), S. 161. Wölfflin fand es im ‚untadeligen‘ Impressionismus eines Liebermann, denn dieser hatte „Formeln, mit denen er ein ganzes Menschenleben, ganze Klassen und Rassen zeichnete.“ (Wölfflin, ebd., S. 132.)

42 Heinrich Wölfflin, Arnold Böcklin. Aus Anlaß von Schicks Tagebuch, in: *Kleine Schriften* (wie Anm. 26), S. 118–122, hier S. 120. Böcklin wird deshalb favorisiert, weil er sich ganz „bestimmt von der modernen Lichtmalerei [unterscheidet], indem er auf eine direkte Nachahmung der Wirklichkeit von vornherein verzichtet.“ Ebd., S. 121.

43 Schmitz 1994 (wie Anm. 8), S. 166.

44 Wölfflin begründet die Trivialität von Makarts Farben darin, dass sie „nicht aus der Tiefe der Persönlichkeit herausgeboren“ sind. Ders., Arnold Böcklin. *Festrede*, gehalten am 23. Oktober 1897. In: *Basler Jb.*, Basel 1898, S. 218–229, wieder abgedruckt in: *Kleine Schriften* (wie Anm. 26), S. 109–118, hier S. 114. Zu Wölfflins humanistischem Ideal und seinem Reformplan für den kunsthistorischen Unterricht im Sinne einer „künstlerischen Analyse von Kunst“ siehe Lurz 1981 (wie Anm. 18), S. 158–162, Zitat ebd., S. 158 und Schmitz 1994 (wie Anm. 8), S. 167–171. Auch Nikolaus Meier sieht Wölfflins Werk „nicht nur im Kontext der Wissenschaftsgeschichte und Kunsttheorie, sondern auch im Kontext der Bildungsgeschichte und vor allem seiner Selbstbildung [...]“ Ders., Heinrich Wölfflin in München: *Kunstwissenschaft und Wissenstopographie*, In: *Drude/Kohle 2000* (wie Anm. 18), S. 108.

45 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1886], in: Ders., *Kleine Schriften* (wie Anm. 26), S. 11–47, hier S. 45. Frederic J. Schwartz stellt dieses berühmte Beispiel für Wölfflins Stilkonzept in den Kontext von Adornos Kulturindustrie-These. Ders., *Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth Century Germany*, New Haven 2005, S. 1–36, bes. S. 2 f.

46 Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*; im Anhang: *Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst*. Wiederabdruck der 1. Auflage von 1851, Braunschweig 1981.

47 Adolf Hildebrand, Vorwort zur dritten Auflage von *Das Problem der Form*, Strassburg 1913, VII–XIV, hier VIII f.

48 Wölfflin, *Grundbegriffe* (wie Anm. 3), S. 242. Damit folgt er, wie auch Riegl, Sempers primitivistischer Ursprungsbestimmung der Künste in der Teppichwand. Vgl. Regine Prange, *Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse*, in: *Sabeth Buchmann, Rike Frank (Hg.), Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*, Berlin 2015, S. 107–143.

49 Für Friedrich Schlegel war „die Arabeske die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie“. Ders., *Charakteristiken und Kritiken (1790–1801)*, hg. und eingel. von Hans Eichner, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, München/Paderborn/Wien 1967, S. 318 f. Zum Thema umfassend zuletzt: *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, hg. von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit, Ausst.-Kat. (Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 1. Dezember 2013–28. Februar 2014 u. a.), Petersberg 2013.

50 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* [1944], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1984, S. 151. Zitiert und kommentiert im Zusammenhang einer kritischen Würdigung von Wölfflins und Adornos Stilkonzepten bei Schwartz 2005 (wie Anm. 44), S. 28.

51 Vgl. Schwartz (ebd.) zum Kulturbegriff nach Horkheimer/Adorno: „The totality of *Kultur* is not that of unalienated existence, but in fact alienation itself. It is quite simply the totality of domination.“ Zur „Entfremdungserfahrung als Motivation der Kunstwissenschaft“ vgl. Locher 2001 (wie Anm. 10), S. 81–97.

52 Wölfflin konnte sich z. B. „des Eindrucks nicht erwehren“, dass das (heute nicht mehr existierende) Finanzministerium „die Stirn runzelt.“ Ders., *Prolegomena* (wie Anm. 45), S. 39. Hierzu Meier 2003 (wie Anm. 44), S. 95.

53 Vgl. Schmitz 1994 (wie Anm. 8), S. 171. Die reduktive Qualität der Stil kategorien geht einher mit ihrer totalisierenden Ausdehnbarkeit auf alle Kulturbereiche. Insofern ist Wölfflins abstrakter Blick auf das Kunstwerk nicht mehr gleichzusetzen mit dem bürgerlichen Modus der sozialen Distinktion durch Kunst, wie Schmitz mit Referenz auf Norbert Elias und Pierre Bourdieu vorschlägt. Die enorme bis heute andauernde Popularität von Wölfflins Grundbegriffen spricht eher für ihre integrative kulturindustrielle Funktion. Insofern ist auch Martin

- Warnkes Deutung ‚ausdrucksloser‘ Grundbegriffe als oppositionelle Geste zweifelhaft: „Die Weigerung, ästhetische Formen an außerkünstlerische Faktoren zu verrechnen, bedeutet im Jahr 1914 eine Widerständigkeit gegen die Parolen des Tages.“ Martin Warnke, Heinrich Wölfflin, Sehendes Denken, in: Neue Züricher Zeitung, N. 3. 164, 16./17. Juli 1994. Den Zeitkern von Wölfflins Stilgeschichte trifft eher Arnold Hausers Deutung, mit der Ausweitung des Klassischen auf den formlosen Barock reagiere Wölfflin insgeheim auf die „Radikalisierung des Mechanisch-Formlosen in den sogenannten Massenmedien“ und zugleich auf die avantgardistische Steigerung der Formreflexion. Hauser 1986 (wie Anm. 34), S. 51.
- 54 Schmitz 1994, S. 170. Ich habe an anderer Stelle den Versuch unternommen, die eskapistische Ideologie der Reinheit gegenüber der ideologiekritischen Arbeit der Form abzugrenzen. Siehe Regine Prange, Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006.
- 55 Franz Roh, Die Erziehung zur neuen Kunst, in: Almanach zu den Kunstwochen Tübingen/Reutlingen 1946, Tübingen/Stuttgart 1946, S. 81–90, hier S. 88 f. Zit. nach Thomas Lersch, „...in begrenztem Umfange geeignet“. Franz Roh an der Münchner Universität, in: Drude/Kohle 2003, S. 223–238, hier S. 224.
- 56 Wölfflin, Kunstgeschichte (wie Anm. 8), S. 28 (Typoskript S. 30). Vgl. ders., Grundbegriffe (wie Anm. 3), S. 35 f. zur Geschichte des malerischen Stils, der, von einzelnen rückläufigen Bewegungen abgesehen, als ein bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts andauernder einheitlicher Prozess gesehen wird, abgelöst von einer neuen Epoche, die die „Linie als Herrscherin“ anerkennt.
- 57 Wölfflin, Kunstgeschichte (wie Anm. 8), S. 16 (Typoskript S. 9 f.).
- 58 Ebd., S. 15 (Typoskript S. 7 f.). Hier erweist sich Wölfflins Anwendung der ästhetischen Norm von Hildebrands Fernbild auf die kunstgeschichtliche Methode!
- 59 Ebd., S. 15 (Typoskript S. 8).
- 60 Ebd., S. 133 (Typoskript S. 218).
- 61 Ebd.
- 62 Schmitz 1994 (wie Anm. 8), S. 155–164. Wölfflin, Kunstgeschichte (wie Anm. 8), S. 15 (Typoskript S. 8).
- 63 Wölfflin, Max Liebermann. In: Kunst und Künstler (Berlin) XXV, 1927, S. 382–383, wieder abgedruckt in: Kleine Schriften (wie Anm. 26), S. 139 f., hier S. 139.
- 64 Ebd.
- 65 Ebd., S. 138.
- 66 Ebd., S. 139.
- 67 Heinrich Wölfflin, Über Hodlers Tektonik, in: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatsschrift (Genf) 1928, S. 97 f., wiederabgedruckt in: Kleine Schriften (wie Anm. 26), S. 140–144, hier S. 143.
- 68 Riegl verbindet mit dem Blick vom Alpengipfel ins Tal „ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie.“ Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst [1901], in: Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1928, S. 28–39, hier S. 28.
- 69 Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie [1908], München/Zürich, 14. Aufl. 1987, S. 36. Zum Bezug auf Hildebrand siehe ebd., S. 57 f.
- 70 Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand zu seinem 70. Geburtstag am 6. Oktober (1918), in: Kunst und Künstler (Berlin), XVI (1918), S. 6–20, wieder abgedruckt in: Kleine Schriften (wie Anm. 26), S. 89–99, hier S. 95.
- 71 Heinrich Wölfflin, Hans von Marées, in: Kleine Schriften (wie Anm. 26), S. 75–83, hier S. 81. Siegfried K. Lang, Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hg. von Hannes Böhringer und Beate Soentgen, München 2002, S. 81–117, hier S. 89 verweist auf die Anregung, die von Wölfflins Barock-Konzeption ausgegangen ist und überdies auf das Desiderat einer Untersuchung des Verhältnisses von Worringer zu Wölfflin.
- 72 Worringer, Abstraktion (wie Anm. 69), S. 64.
- 73 Ebd., S. 35. Worringer bezieht sich im Übrigen auf die „Hilflosigkeit“ des Publikums angesichts der Werke Hodlers, um die Notwendigkeit für die Annahme eines abstrakten Kunstwillens zu begründen, für das nicht das Naturschöne maßgeblich sei. Ebd., S. 184, Anm. 6. Zu Wölfflins Sicht auf Natur und Kunst vgl. unten, Anm. 75.
- 74 Vgl. Claudia Öhlschlager, Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne, München 2005.
- 75 In einer Tagebucheintragung vom 18. Juni 1939 heißt es: „Da nun doch einmal Kunst und Natur etwas unvereinbar anderes sind, warum nicht Wirkung suchen mit den reinen Mitteln der ‚Kunst‘: Farben, Form, Linien, unabhängig von Imitation.“ Zit. nach Schmitz 1994 (wie Anm. 8), S. 165.

- 76 Max Raphael, Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, 2. Aufl. München 1919, S. 99.
- 77 Umgekehrt sieht dies Johann Konrad Eberlein, der Raphaels Mißerfolg in der akademischen Kunstgeschichte untersucht und diesen teilweise rechtfertigt durch den Aufweis von dessen unzeitgemäßer normativer Ästhetik. Tatsächlich hat Wölfflin, wie in diesem Beitrag gezeigt wird, den normativen Kunstbegriff des Klassizismus nicht etwa abgelegt, sondern – und darin liegt der Unterschied zu Raphael – modernisiert und ausgeweitet, so dass die Wahrnehmung des Bruchs verschwand. Ders., „Wölfflin ist absolut nichtssagend“. Max Raphael und die Kunstgeschichte, in: Hans-Jürgen Heinrichs, „Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen“. Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt a. M. 1989, S. 173–191, hier S. 180.
- 78 Ebd., S. 121. Zwar hat Raphael auf den ersten 50 Seiten seines Buchs eine Konzeption des reinen schöpferischen Triebes entwickelt, die an Fiedlers Theorie erinnert und somit auch Wölflins Auffassungen nahesteht. Ähnlich wie Wilhelm Hausenstein musste aber auch Raphael, der in Paris die avantgardistische Kunstproduktion genau studierte, die Nicht-Realisierbarkeit jener normativen Forderungen wahrnehmen.
- 79 Vgl. Heinrich Wölfflin, Die Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: Kleine Schriften (wie Anm. 26), S. 205–212. Das Italia-Germania-Motiv wird z. B. aktualisiert in der Hymne auf den „apokalyptische[n] Dürer, dem die italienische Vision aufging. Das ist kein Suchen nach fremden Mustern aus dem Gefühl der eigenen Schwäche, sondern mitten im Drang erhöhten schöpferischen Schauens erwächst die Begierde, die Welt noch in anderer Art zu fassen, in bestimmteren Gestalten, in strengeren Gesetzmäßigkeiten, in schaubarer Form.“ Heinrich Wölfflin, Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931. Die Nähe zu Worringers Ideal der Organisation des Anorganischen, d. h. der Animation des Abstraktionsstils durch den Naturalismus der Einfühlung, ist evident.
- 80 Nach Hamann 1908 (wie Anm. 17) ist der Impressionismus der Lebensstil von Handelsnationen wie dem antiken Ionien, Venedig, Holland, England und der jüdischen Kultur. Der Impressionismus ist für ihn auch der Stil der absterbenden französischen Aristokratie und insofern ein neues Rokoko, überdies eine neue Romantik.
- 81 Naturalismus und Formalismus werden als mögliche Formen des Widerstands „gegen das Chaos des Gefühls“ diskutiert. Otto Flake, Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblattes, in: Kunstblatt, hg. von Paul Westheim, Jg. 6, H. 9, S. 381.
- 82 Franz Roh, Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925, S. 94–96. Andrew Hemingway, Franz Roh's Nach-Expressionismus and the Pictorial Style in the Weimar Republic (im Erscheinen).
- 83 Lersch 2003 (wie Anm. 55), S. 233, Anm. 21.
- 84 Vgl. Locher 2001 (wie Anm. 10), S. 397–418 zum Verhältnis von formalistischer Kunstwissenschaft und modernen Künstlertheorien, bes. S. 412.
- 85 Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst [1925]. Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten ‚Bauhausbücher‘, hg. von Hans M. Wingler, mit einem Beitr. des Hg. und einem Nachwort v. H.L.C. Jaffé, Mainz 1966, S. 40.
- 86 Vom Beschauer wird gefordert, dass er die malerische Raumgestaltung, die vom realen Raum abzugrenzen sei, „gleichsam wirklich ‚werden‘ sieht [...]“.
- 87 Ebd.
- 88 Ebd., S. 39.
- 89 Die ägyptische Horus-Statue wird mit dem Kommentar „Idee ausdrückend“ versehen und dem griechischen Diadumenos gegenübergestellt, dem die Kommentarzeile „Materie ausdrückend“ zugewiesen ist. Van Doesburg, Grundbegriffe (wie Anm. 85), S. 56 f.
- 90 Wölfflin, Kunstgeschichte (wie Anm. 8), S. 133 (Typoskript S. 218 f.).
- 91 Piet Mondrian, Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform, 1919/1920, in: Michel Seuphor (Hg.), Piet Mondrian. Leben und Werk, Köln 1957, S. 302–351.
- 92 Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. und komm. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996.
- 93 Zitat ebd., S. 261 f. Einstein hat Wölflins Berliner Vorlesungen wie auch die Georg Simmels unregelmäßig besucht und konnte, da er kein Abitur besaß, nicht promovieren. Zu einer umfassenden Würdigung Einsteins siehe Sebastian Zeidlers Beitrag in diesem Band und seine Buchpublikation Form as Revolt. Carl Einstein and the Ground of Modern Art, Cornell University Press 2015.

- 94 Vgl. Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, „Schauend ändert man Menschen und Welt“. Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Einstein 1996, S. 7–32, hier S. 16.
- 95 Carola Giedion-Welcker, Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus (1951), in: Reinhold Hohl (Hg.), Dies., Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild. Mit Briefen von Arp, Chillida, Ernst, Giacometti, Joyce, Le Corbusier, Mondrian, Schwitters, Köln 1973, S. 305–310. Carola Giedion-Welcker konstatiert hier im Übrigen die Nähe von Kandinskys „primär-psychische[r] Interpretation“ zu Worringers „rein auf das Geistige gerichtete[r] Kunstanalyse“ (ebd., S. 307).
- 96 Carola Giedion-Welcker, Kandinsky als Theoretiker, ebd., S. 310–318, hier S. 310. Vgl. Kornelia Imesch, Neues Denken – Neues Sehen? Das Ewig-Ideale im Werk der Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker, in: Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion-Welcker (1893–1979), hg. von Regula Krähenbühl, Zürich 2011, S. 75–84. Bezüge zu Wölfflin sind näher ausgeführt bei Regine Prange, „Die Seele im technischen Zeitalter“. Zur Kunstkonzeption Carola Giedion-Welckers im Verhältnis zu Arnold Gehlens soziologischer Ästhetik, ebd., S. 35–54, bes. S. 36–43 und Christian Bracht, Die Logik des Kommentars. Carola Giedion-Welckers *Moderne Plastik*, ebd., S. 55–74, bes. S. 66 f. (zum vergleichenden Sehen).
- 97 Magdalena Bushart (Hg.), Adolph Behne, ‚Kunst-Theoreticus‘, in: Dies. (Hg.), Adolph Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik, Berlin 2000, S. 11–88, hier S. 15. Vgl. auch ihren Beitrag in diesem Band, bes. S. 249.
- 98 Siehe Jochen Meyer, Adolph Behne und das Problem der Form. *Der moderne Zweckbau* als Beitrag zur Architekturtheorie, ebd., S. 197–228, hier S. 197 f. Zum möglichen Einfluss Wölfflins ebd., S. 198.
- 99 In der Einleitung zu *Space, Time, and Architecture*, Cambridge, Mass., 1941, Ausg. 1974, S. 2, heißt es: „Als Kunsthistoriker bin ich ein Schüler Heinrich Wölfflins. In unseren persönlichen Kontakten mit ihm wie auch in seinen Vorlesungen lernten wir, seine Schüler, den Geist einer Epoche in den Griff zu bekommen.“ Vgl. Hubert Locher in diesem Band S. 328–330.
- 100 Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte [engl. 1948]. Mit einem Nachwort von Stanislaus von Moos, hg. von Henning Ritter, Frankfurt a. M. 1987, S. 337 f.
- 101 Ebd., S. 339. Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers [1905], mit einem Nachwort von Peter Strieder, 9. durchges. Aufl., München 1984, S. 209. Bezeichnend ist, dass Wölfflin Dürers Kupferstich für singular hält in der Annäherung an das ‚malerische‘ niederländische Interieurbild des 17. Jahrhunderts.
- 102 Giedion, Herrschaft (wie Anm. 100), S. 339.
- 103 Ebd., S. 379.
- 104 Ebd., S. 527.
- 105 Ebd., S. 781.
- 106 Theodor Hetzer, Mantegna, in: Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne. Schriften Theodor Hetzers, hg. von Gertrude Berthold, Bd. 9, Stuttgart 1998, S. 381–418, hier S. 384. Auch wenn Hetzer diese Bemerkung als eine leise Kritik an Wölfflin und Riegl verstanden wissen will, insofern er gegen „gewaltsame Theorien“ Einspruch erhebt, bleibt er doch ganz in der Spur von Wölfflins Deutschrömertum, das den Kern der Grundbegriffe ausmacht: „Nichts aber ist der deutschen Sucht zum Begriffsschematismus heilsamer als ein Aufenthalt in Italien.“ Ebd.