

# I. 1915: Kunstgeschichten und Grundbegriffe

1915 tobte ‚der Krieg der Geister‘<sup>1</sup> auf vielen Ebenen: nicht nur auf den tatsächlichen Schlachtfeldern eines grausamen Weltkriegs, nicht nur als Propaganda nationalistisch instrumentalisierter Künstler und Wissenschaftler, sondern in gewisser Weise auch als Konflikt zwischen Tradition und Moderne, als Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Überzeugungen, Denkweisen und Maßstäben einer rasant pluralisierten Gesellschaft, Wissenschaft und Technik. Wenige Gemälde können so exemplarisch für diese Situation – zumindest im deutschsprachigen Bereich – entstehen wie Ernst Ludwig Kirchners *Selbstbildnis als Soldat*, entstanden eben in diesem Jahr 1915 (Abb. 1). Thematisiert sind Krieg und Frieden, Schaffen und Zerstören, Allgemein-Menschliches und Nationales, (weibliche) Schönheit und (männliche) Gewalt, Erotik und Schrecken, die Spannungen und Ambivalenzen von genialischem Künstlerindividuum und Vergänglichkeit, von künstlerischen Traditionen und zukunftsweisendem Neuen, von Gehalt, Ausdruck und Form, von Farben und Linien, Fläche und Raum.<sup>2</sup> Das Bild lässt sich übertragen auch auf die Situation der Disziplin Kunstgeschichte und der kunsthistorischen Forschung beziehen – die einerseits durch die Herausforderungen eines ganz neuen Spektrums an Themen, Fragen und Methoden gekennzeichnet war; eine Situation, in der andererseits ein zuvor europäischer (ansatzweise sogar globaler) Kunst(geschichts)-Diskurs nun teilweise wieder radikal auf nationale Horizonte verengt wurde.

Im Laufe der vorausgehenden drei bis vier Jahrzehnte hatte sich die Kunstgeschichte in intensiv, ja aggressiv geführten Debatten überhaupt erst als universitäres Fach etabliert. Die junge Disziplin musste sich dabei unter anderem im Konkurrenzkampf innerhalb der Fakultäten als (strenge) Wissenschaft mit einem eigenen, ausschließlich durch ihre Fragen und Methoden zu bearbeitenden Forschungsgegenstand beweisen.<sup>3</sup> Wissenschaftlichkeit schien dabei häufig eine methodische Anlehnung an die Naturwissenschaften als den neuen Paradigmen der Forschung zu garantieren, etwa durch Einbeziehen einer empirischen Kunstpsychologie und Kunstphysiologie.<sup>4</sup> Den eigenen Gegenstandsbereich glaubten dabei viele – in Absetzung von der Kulturgeschichtsschreibung und historischen Forschung zu Künstlern und Werken – in der Frage nach den Entwicklungsbedingungen der Form festmachen zu können. Dieser Rechtfertigungs- und Selbstbestätigungsdruck scheint zu einer Art thematischen und methodischen ‚Explosion der Disziplin‘ geführt zu haben: In kürzester Zeit wurde in den Jahrzehnten um 1900 ein so breites, zuvor unbekanntes Spektrum der Herangehensweisen entfaltet, dass die Zugänge der vorausgehenden gut 300 Jahre mit ihrer Künstler-, Stil- und Kulturgeschichte sowie der Kennerschaft, Quellenforschung und den Ansätzen, ästhetische oder technisch-materielle Entwicklungsgesetze zu formulieren, einigermaßen überschaubar erscheinen. Ein vergleichbarer Innovationsschub wurde wohl erst wieder mit den 1960er Jahren erreicht – dazwischen lassen sich viele Momente im Gegenteil geradezu als disziplinäre Verlustgeschichte beschreiben, als zunehmend die ‚Grenzen des Faches‘ festgezurr und sein Fokus auf die ‚europäische Hochkunst‘ verengt wurde.<sup>5</sup>

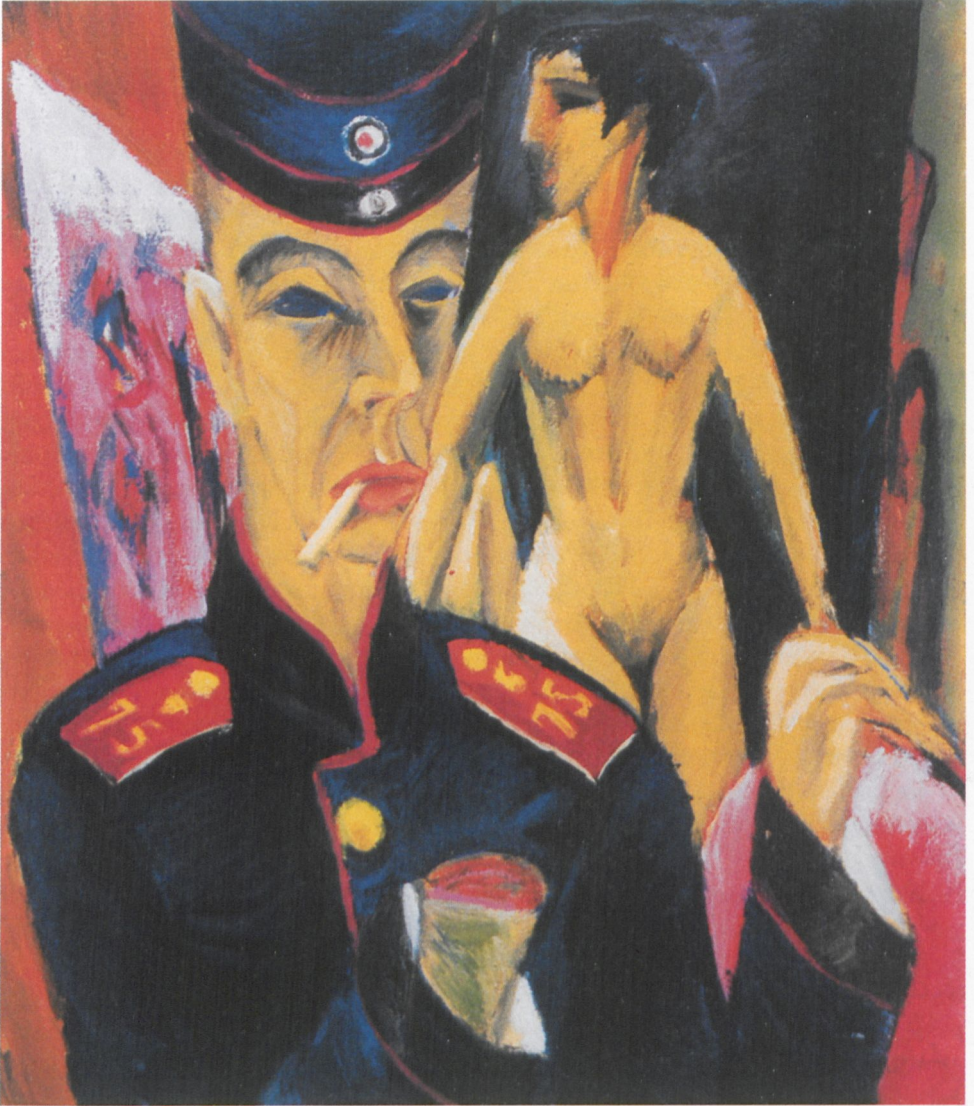


Abb. 1: Ernst Ludwig Kirchner: Selbstbildnis als Soldat, 1915, Öl auf Leinwand, 69,2 x 61 cm, Allen Memorial Museum, Oberlin College, Ohio, aus: Springer, Peter: Hand and Head. Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier, Berkeley u. a. 2002, Taf. I

Der Ausstellungskatalog: „Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*“ soll diese Dynamiken und Kontexte des Faches anhand eines chronologischen Querschnitts aufzeigen:

1.) Die Publikationen des Jahres 1915 führen das angedeutete neue Spektrum der Themen, Methoden und Interessen des Faches besonders eindrucksvoll vor Augen, obwohl natürlich nicht für jede Position genau dann die entscheidende Publikation vorgelegt wurde.

1915 ist aber doch das Jahr des Erscheinens von so unterschiedlichen Büchern wie Erwin Panofskys Dissertation über Dürers Kunsttheorie, Carl Einsteins *Negerplastik* oder aber Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*.

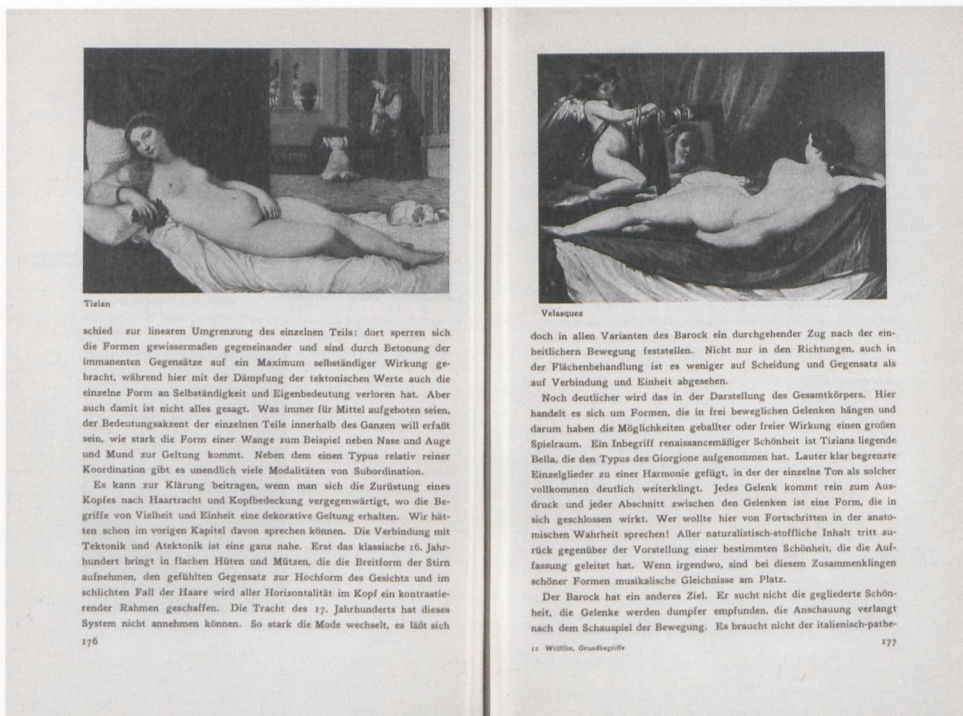
2.) In das Jahr 1915 fallen zugleich praktisch alle Veröffentlichungen, die im Gefolge des seit Juli 1914 tobenden Ersten Weltkriegs die herausragenden künstlerischen Leistungen, aber auch die barbarische Zerstörung von Kulturgütern zu Argumenten von nationalem Stolz und Polemik machten. In der bis dato erreichten methodischen und thematischen Breite des Faches mit seinem europaweiten Austausch erlangten durch den Krieg schlagartig nationalistische Stimmen Relevanz, die zuvor schon präsent, gleichwohl nicht im Vordergrund oder anders akzentuiert waren. Diese zumeist kurzfristig auf den Weg gebrachten Publikationen überlagerten sich im Jahr 1915 in singulärer Konstellation mit langfristig und unter anderer Perspektive konzipierten und erarbeiteten Werken.

3.) Am 16. Dezember 1915 wurden die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* des an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität als Ordinarius lehrenden Heinrich Wölfflin vom Münchner Bruckmann-Verlag an die Bibliotheken und Buchhandlungen ausgeliefert.<sup>6</sup> Das Buch stieg in der Wahrnehmung schnell zum Hauptwerk des kunsthistorischen Formalismus und des ‚vergleichenden Sehens‘ auf. Das Werk wurde in zahllosen Auflagen und Übersetzungen weltweit rezipiert und scheint in mancher Hinsicht gerade heute wieder besonders aktuell (vgl. Sektion X). Zum 100jährigen Erscheinungsjubiläum ist soeben auch eine neue kommentierte englische Übersetzung vorgelegt worden.<sup>7</sup>

Allerdings scheint Wölfflin auch Opfer des eigenen Erfolgs geworden zu sein. Sein methodisches Vorhaben und die Intention, die er mit den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* verfolgte, wurden durch die wirkmächtigen Schlagworte, die die Fachgeschichte mit dem Namen Wölfflins in der Folge verbinden sollte, so überlagert und geradezu verkrustet, dass sein spektakulärer Neuansatz häufig nur unzureichend erkannt wurde. Zudem nahm die Kunstgeschichte die Analyse von Wölfflins *Grundbegriffen* durch andere Disziplinen – voran die Philosophie – nur selektiv zur Kenntnis.<sup>8</sup> Schließlich stellt die vielgestaltige Situation der Kunstgeschichte um 1900 eine besondere Herausforderung dar, wenn es darum geht, die Kontexte, in denen ein Werk konzipiert wurde und entstand, zu rekonstruieren.

Vor diesem Hintergrund versucht das Ausstellungs-Projekt durch das Zusammensehen von breitem, nicht nur fachhistorischem, sondern wissen(schaft)s geschichtlichem Horizont einerseits, andererseits einer ‚Nahsicht‘ auf Wölfflin und die konkreten (Münchner)<sup>9</sup> Entstehungsumstände seiner *Grundbegriffe* einen ‚Klassiker der Kunstgeschichte‘ im Kontext der disziplinären Diskussionen, der (kultur-)geschichtlichen Situation wie der aktuellen Kunstproduktion der Jahre um 1915 besser zu verstehen.

Der Erfolg von Wölfflins *Grundbegriffen* begründete sich zunächst auf Verkaufszahlen und Auflagen (später zudem in Übersetzungen), in einem zweiten Schritt in der Übernahme seiner ‚Methode‘ auch in anderen Disziplinen (vgl. Sektion IX).<sup>10</sup> Zumindest seit den 1980er Jahren wird allerdings betont, dass der Erfolg im Fach selbst im Unterschied dazu nur sehr zögerlich erfolgte.<sup>11</sup> Erwin Panofsky hatte 1915 – noch vor Erscheinen des Buches in der zweiten Dezemberhälfte – eine Kritik von Wölfflins Stil-Thesen aufgrund eines bereits 1912 publizierten (freilich nur sieben Seiten umfassenden) Vortrags veröffentlicht.<sup>12</sup> Die frühen kunsthistorischen Rezensionen von Wilhelm Waetzold (1916), Max J. Friedländer (1916), Oskar Wulff (1917) und anderen äußerten sich mehr oder weniger durchgängig



Titian

schied zur linearen Umgrenzung des einzelnen Teils; dort sperren sich die Formen gewissermaßen gegeneinander und sind durch Betonung der immanenten Gegensätze auf ein Maximum selbständiger Wirkung gebracht, während hier mit der Dämpfung der tektonischen Werte auch die einzelne Form an Selbständigkeit und Eigenbedeutung verloren hat. Aber auch damit ist nicht alles gesagt. Was immer für Mittel aufgeboten seien, der Bedeutungsakzent der einzelnen Teile innerhalb des Ganzen will erfährt sein, wie stark die Form einer Wange zum Beispiel neben Nase und Auge und Mund zur Geltung kommt. Neben dem einen Typus relativ reiner Koordination gibt es unendlich viele Modalitäten von Subordination.

Es kann zur Klärung beitragen, wenn man sich die Zerstörung eines Kopfes nach Haartracht und Kopfbedeckung vergegenwärtigt, wo die Begriffe von Vielheit und Einheit eine dekorative Geltung erhalten. Wir hätten schon im vorigen Kapitel davon sprechen können. Die Verbindung mit Tektonik und Atektion ist eine ganz nahe. Erst das klassische 16. Jahrhundert bringt in flachen Hüften und Mützen, die die Breitform der Stirn aufnehmen, den gefüllten Gegensatz zur Hochform des Gesichts und im schlichten Fall der Haare wird aller Horizontalität im Kopf ein kontrastierender Rahmen geschaffen. Die Tracht des 17. Jahrhunderts hat dieses System nicht annehmen können. So stark die Mode wechselt, es läßt sich



Velasquez

doch in allen Varianten des Barock ein durchgehender Zug nach der einheitlicheren Bewegung feststellen. Nicht nur in den Richtungen, auch in der Flächenbehandlung ist es weniger auf Scheidung und Gegensatz als auf Verbindung und Einheit abgesehen.

Noch deutlicher wird das in der Darstellung des Gesamtkörpers. Hier handelt es sich um Formen, die in frei beweglichen Gelenken hängen und darum haben die Möglichkeiten gebalter oder freier Wirkung einen großen Spielraum. Ein Inbegriff renaissancemäßiger Schönheit ist Tizians liegende Bella, die den Typus des Giorgione aufgenommen hat. Lauter klar begrenzte Einzelglieder zu einer Harmonie gefügt, in der der einzelne Ton als solcher vollkommen deutlich weiterklingt. Jedes Gelenk kommt rein zum Ausdruck und jeder Abschnitt zwischen den Gelenken ist eine Form, die in sich geschlossen wirkt. Wer wollte hier von Fortschritten in der anatomischen Wahrheit sprechen! Aller naturalistisch-stoffliche Inhalt tritt zurück gegenüber der Vorstellung einer bestimmten Schönheit, die die Auffassung geleitet hat. Wenn irgendwo, sind bei diesem Zusammenklängen schöner Formen musikalische Gleichnisse am Platz.

Der Barock hat ein anderes Ziel. Er sucht nicht die gegliederte Schönheit, die Gelenke werden dumpfer empfunden, die Anschauung verlangt nach dem Schauspiel der Bewegung. Es braucht nicht der italienisch-pathetischen

Abb. 2: Wölfflin; Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, S. 176 u. 177

negativ.<sup>13</sup> Und das wohl interessanteste Weiterdenken erfuhr Wölfflins Grundidee dann gar nicht im deutschsprachigen Bereich, sondern durch Henri Focillons *La vie des formes* (1934), eine Verbindung, die bislang freilich nicht eingehender untersucht wurde.<sup>14</sup>

An den unmittelbaren Reaktionen Wölfflins auf die Kritiken wird ersichtlich, dass dieser sich in vieler Hinsicht grundlegend missverstanden fühlte und vor allem die Klassifizierung als „Formalist“ zunächst vehement zurückzuweisen versuchte.<sup>15</sup> Dieses Missverstehen der *Grundbegriffe* hat mit dem innovativen Ansatz Wölfflins zu tun, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Es resultierte aber auch daraus, dass Wölfflin kein wirklicher Theoretiker war und seine Überlegungen weder argumentativ noch begrifflich optimal entwickelte (womit natürlich nicht seine brillante Stilistik diskreditiert werden soll), so dass einige seiner Schlagworte und Kategorien später eine Art Eigenleben zu entwickeln begannen. Dazu kam der ebenfalls noch ungewohnte Bildeinsatz und die ‚visuelle Argumentation‘ des Buches (Abb. 2; vgl. Sektion VI), die sich freilich für das Hauptargument eher als kontraproduktiv erwiesen, legten sie doch nahe, Wölfflin ginge es um die Untersuchung konkreter einzelner Kunstwerke.<sup>16</sup> Schließlich zieht die Forschung häufig alle Äußerungen Wölfflins synthetisierend heran, um seine Idee einer Geschichte des Sehens zu rekonstruieren – von *Renaissance und Barock* (1888) bzw. *Die Klassische Kunst* (1899) bis hin zu den Aufsätzen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision* (1933) und *Über Formentwicklung* (1940), ohne dabei Wölfflins kontinuierliches Weiterarbeiten und Verändern seiner Ideen

genügend zu betonen. So liest man etwa in der ersten großen deutschsprachigen Monografie von Meinhold Lurz (1981): „Wölfflins Methode [wurde] ursprünglich an der Architektur begründet und dann auf die übrigen Kunstgattungen übertragen. [...] Die Geschichte von Wölfflins Entwicklung zeigt, daß sein theoretisches Niveau zunehmend verflachte.“<sup>17</sup> Vor allem aber muss man sich bewusst machen, dass es Wölfflin in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* gar nicht primär um die Analyse konkreter Kunstwerke ging und auch nicht darum, eine Handreichung für die korrekte Epochen-Einordnung zu liefern. Nichts lag Wölfflin ferner als Michael Podros Einschätzung: „it would be hard to find a replacement for *The Principles of Art History* as a model for the analysis of painting“.<sup>18</sup>

Wölfflins Fragestellung beschreibt ein zentrales Problem der Kunstgeschichte um 1900 insgesamt: Wie lassen sich die formalen Qualitäten oder visuellen Strukturen, der Stil eines Kunstwerks (und letztlich alle von den Menschen einer Zeit geformten Werke) wirklich wissenschaftlich analysieren und die Entwicklungen des Stils begründen? Allein eine solche methodisch begründete Untersuchung des Formalen erschien vielen als die eigentliche, genuine Aufgabe und Rechtfertigung der Disziplin Kunstgeschichte (denn die Untersuchung etwa von Archivquellen oder Darstellungsinhalten leistete genauso gut – so der Einwand – die Geschichtsschreibung). Dieses Interesse und die Suche nach Grundformen und -prinzipien wurden dabei auch von den nicht-spekulativen, häufig empirisch fundierten Ästhetiken, voran der Einfühlungsästhetik, begünstigt, die ausgehend von Grundformen und Grunderfahrungen menschlicher Wahrnehmung einen definitiven, (quasi natur-)wissenschaftlich-analytischen Zugang zum Bereich des Sichtbaren und darauf aufbauend des Ästhetischen und Künstlerischen zu eröffnen versprochen.

Wölfflin geht von einer „doppelten Wurzel des Stils“ aus, wie er in seinem Vortrag von 1911/12 erstmals zusammenhängend darzustellen versuchte: Individual-, Epochen- und (in Wölfflins Diktion) „der Stil der Schule, des Landes, der Rasse“ stellen die eine Wurzel dar. Sie sind ‚Ausdrucksträger‘ eines Werkes, bestimmten also im weitesten Sinne, in welcher konkreten Form ein bestimmter Gehalt visualisiert wird. Diese drei Aspekte hat Wölfflin je in einem Buch (nicht ausschließlich, aber doch schwerpunktmäßig) untersucht: die Umsetzung der Stilbedingtheiten durch ein Künstlerindividuum in *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905), das ‚Epochale‘ zuvor schon in *Die klassische Kunst* (1899) und die Relevanz des ‚Nationalen‘ dann in *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931) (Abb. 3).<sup>19</sup> Die *Grundbegriffe* zielen dagegen primär auf die zweite Wurzel des Stils, die „allgemeine optische Form“, die „Seh- und Darstellungsweise“ oder auch „Darstellungsform“. Damit bezeichnet Wölfflin die zu einer bestimmten Zeit vorherrschenden Parameter des Sehens, die seiner Meinung nach jeder konkreten Gestaltung und jedem „stofflichen“ Ausdruck, jedem Gehalt unabhängig vorausgehen und in den jeweiligen Kunstwerken eine konkrete Realisierung annehmen (unklar bleibt, wie Wölfflin das Verhältnis des ‚europäischen Sehens‘ zum Globalen sieht).<sup>20</sup> Diese Unterscheidung von zwei Ebenen will Wölfflin auch dadurch besser verständlich machen, dass er „imitative“ (bedeutungshaltige) Aspekte von den „dekorativen“ (rein formalen) der Kunst unterscheidet – beides freilich höchst unglückliche, mit fehlleitenden Assoziationen belastete Begriffe.<sup>21</sup> Der Versuch jedenfalls, die visuellen Elemente und formalen Strukturen rein syntaktisch vor jeder Ausdrucks- und Bedeutungsladung fassen zu wollen, lässt Wölfflins entscheidende Anregung durch die formale Ästhetik erkennen, die von Robert Zimmermann um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Anlehnung

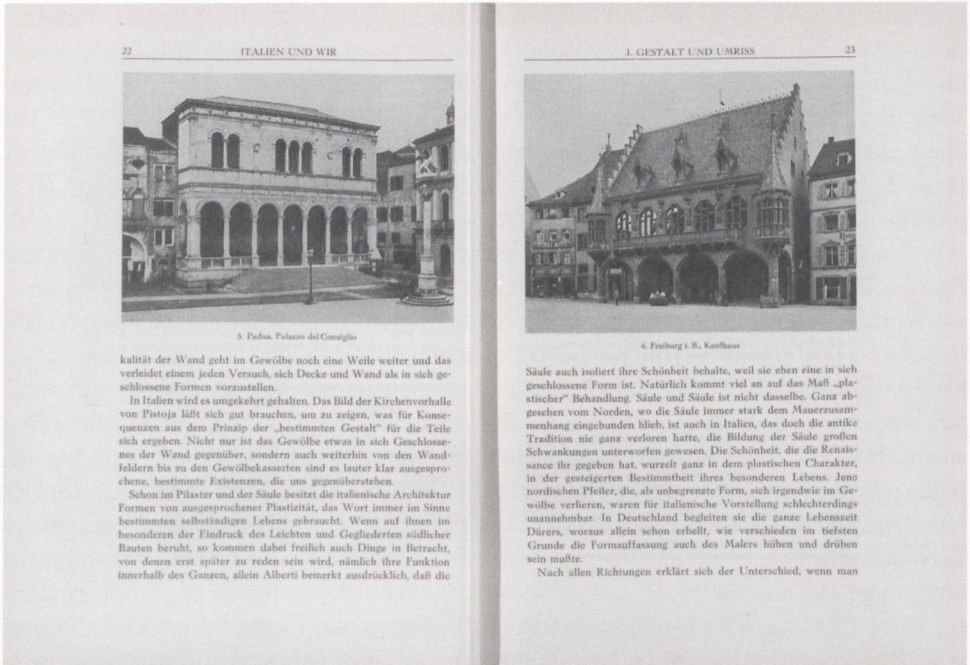


Abb. 3: Wölfflin: Italien und das deutsche Formgefühl, 1931, S. 22 u. 23

an die formale Logik und im Weiterdenken von Kants Begriff der „Anschauungsform“ entwickelt wurde. Für Zimmermann ist Ästhetik „keine empirische, sondern eine apriorische Wissenschaft. Empirisch ist nur der Stoff, der in die Formen fällt.“<sup>22</sup> Das ist auch das Denkmodell von Wölfflin, allerdings mit der Unschärfe, dass der Kunsthistoriker mit den gleichen Begriffspaaren nicht nur diese apriorischen „allgemeinen optischen Formen“ zu fassen versucht, sondern dann auch die empirische Erscheinungsweise der einzelnen Werke – wodurch der Eindruck entstand, bei den *Grundbegriffen* ginge es vor allem um das kategoriale Handwerkszeug für das vergleichende Einordnen von konkreten Kunstwerken.

Wölfflin will also aus der vergleichenden Zusammenstellung von Einzelwerken die vorausgehenden formalen Rahmenbedingungen des ‚Sehhorizonts‘ einer Zeitstufe jenseits von „persönlichem Stil“, „Stil der Schule, des Landes, der Rasse“ und des „Zeitstils“ rekonstruieren.<sup>23</sup> Seine fünf Grundbegriffs-Paare verunklären diese Unterscheidung der zwei Ebenen dann gleich wieder, indem sie offenbar auf beiden in unterschiedlicher Anwendung vorkommen. So lässt sich zwar für die erste Wurzel des Stils konstatieren, dass Tizian „malerischer“ als sein Zeitgenosse Michelangelo gewesen sei und Rubens seinerseits nochmals Tizian in dieser Hinsicht übertraf.<sup>24</sup> Für die zweite Wurzel des Stils und auf der Ebene der Sehweisen herrscht im Denksystem der *Grundbegriffe* aber ein kategorialer Wahrnehmungs-Unterschied zwischen Rubens und Tizian, jener sieht zunächst immer „malerisch“, dieser immer „linear“, darin nicht von Michelangelo unterschieden. Erst innerhalb der linearen Seh- und Darstellungsweise lässt sich dann festhalten, dass die ‚empirische Füllung‘ durch Michelangelo dem *Disegno* verpflichtet ist, wogegen Tizian mit Farbe und breitem,

sichtbarem Pinselduktus ‚malerisch‘ innerhalb der Möglichkeiten seiner linearen Sehweise operiert. Entsprechendes gilt etwa auch für die Architektur einer Fassade: Berninis und Borrominis Entwürfe sind auf der überpersönlichen Stil-Ebene nicht ‚plastischer‘ als diejenigen eines Sangallo oder Vignola. Sondern jene sind in ihrer Sehform ‚plastisch‘ gedacht, diese ‚flächig‘ – die Grundbedingungen sind inkommensurabel, es kann eigentlich keinen graduellen Übergang geben. Erst die konkreten Umsetzungen innerhalb dieser Rahmenbedingungen können dann zu Überblendungen führen.<sup>25</sup>

Worin für Wölfflin der Unterschied zwischen solchen allgemeinen Seh- und Darstellungsformen und historisch konkreten Epochenstilen besteht, kann man sich behelfsweise auch daran vor Augen führen, dass die epochale Stilabfolge von 1300 bis 1800 mit Gotik – Renaissance – Barock – Rokoko – Klassizismus beschrieben werden könnte. Dass es für Wölfflin aber nur zwei<sup>26</sup> grundlegende Sehformen gab, die er mit seinen Begriffspaaren erfassen wollte, die gleichwohl diesen fünf Epochen doch wieder als apriorische Sehformen zugrunde lagen: eben eine ‚klassische‘ (‚lineare‘) und eine ‚barocke‘ (‚malerische‘). Fraglich wird in diesem Zusammenhang schließlich auch, ob Wölfflins Forderung nach einer ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘ wirklich (wie dies immer gedeutet wird) eine Stilgeschichte jenseits der Künstlerpersönlichkeiten meint. Individual-, Schul-, Epochen-, Lokal- und ‚Rassen‘-Stile sieht Wölfflin eigentlich im formgebenden Produzieren von konkreten Künstlerindividuen und im ‚Ausdruck‘ der Werke zusammenwirken als die eine Wurzel des Stils. Verzichtet man auf diese ‚Namen‘ von Künstlern, Werken, Schulen, Orten usw. (und damit auch auf alle Ausdruckselemente zugunsten den vorausgehenden ‚reinen Formmöglichkeiten‘), dann ließe sich die Forderung nach einer ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘ viel konsequenter im Sinne der *Grundbegriffe* auf die zweite Wurzel des Stils, auf die ‚überpersönlichen‘ Sehweisen einer Zeit, beziehen.<sup>27</sup>

Die Schwierigkeiten von Wölfflins These und Argumentation sind offensichtlich: Nicht nur besteht beim Lesen angesichts ungenügender Klärung des eigenen Standpunktes die dauernde Tendenz, seine Idee einer epochalen ‚Sehweise‘ mit dem konkreten Epochenstil in eins zu setzen und vor allem auch angesichts der didaktischen Bebilderung der *Grundbegriffe* die Ausführungen doch so zu verstehen, dass sie nicht apriorisch-logisch, sondern empirisch vorgehen – also konkrete Werke vergleichen und historisch einordnen wollen. Wölfflin betont zudem widersprüchlich den kategorialen Unterschied zwischen seinen antagonistischen fünf Begriffspaaren (zumindest auf der Ebene der Sehformen) und will doch zugleich den ‚fließenden Übergang‘ der Stile verfolgen. Wie dies geschehen kann und welche Faktoren dann den historischen Wandel des Sehens und der künstlerischen Stile bedingen, wird nicht systematisch als Problem angegangen, sondern quasi in dynamische Sprachmetaphern verlagert, wenn er von ‚Sehgeschichte‘, ‚Entwicklungskurven‘ oder ‚Umgewöhnung des Sehens‘ spricht.<sup>28</sup> Schließlich bleibt Wölfflin die Begründung dafür schuldig, dass es solche rein syntaktischen Parameter des Sehens und Darstellens, selbst wenn sie als logische Formrelationen theoretisch denkbar sind, in der Praxis vor oder getrennt von jeder Ausdrucks- und Bedeutungsaufladung überhaupt geben kann und welche Relevanz sie für die konkrete historische Formgestaltung, die so vielen weiteren, wirkmächtigen Faktoren unterliegt, tatsächlich gehabt hätten.

Deutlich wird gleichwohl, dass Wölfflins Konzeption von ‚optischen‘ Grundbegriffen der ‚Anschauungs- und Darstellungsformen‘ entscheidend über all die anderen Studien dieser

Jahre von August Schmarsow, Hans Cornelius, Paul Frankl usw., die um fundamentale Prinzipien der Kunst ringen, hinausgeht (vgl. Sektion III). Bei keinem anderen Ansatz wird die Ebene des Sehens (in ihren logischen Formal-Optionen) so konsequent von den historischen Stilebenen der Formgebung unterschieden und vorangestellt. Die Trennung von optischen und haptisch/taktischen Gestaltungselementen und die Forderung, das Bildwerk nicht in Relation zur Wirklichkeit zu sehen und normativ zu werten, sondern als autonomes Form- und Gestaltungsproblem zu behandeln, war bereits von Adolf von Hildebrand und Alois Riegl formuliert worden – Wölfflin vermerkt deren Bedeutung für das eigene Denken mehrfach in den *Grundbegriffen*. Dass die für den frühen Wölfflin so grundlegende Einfühlungsästhetik ebenfalls entscheidend mit der Kategorie des ‚Optischen‘ operierte, signalisiert schon das Schlüsselwerk von Robert Vischer *Über das optische Formgefühl* (1873).<sup>29</sup> Auch für andere empirische Studien zu Physiologie und Psychologie der Kunstwahrnehmung sind Auge und Sehen selbstverständlich die zentralen Größen, so etwa in Hermann von Helmholtz‘ Vorträgen von 1871–1873 (publiziert 1876) zu ‚Optisches über Malerei‘ oder in Georg Hirths populären *Aufgaben der Kunstphysiologie* (1891). Allein es kann nicht genug betont werden, dass Wölfflin in den *Grundbegriffen* den so dezidiert einfühlungsästhetischen Zugriff von Dissertation und Habilitation, aber auch die methodischen Herausforderungen seiner anderen, vor und nach 1915 entstandenen Bücher, bei denen die konkreten Werke und die körperlichen, topografischen, kulturellen und völkischen Bedingtheiten des Sehens sowie die ‚(Selbst-)Bildung‘ im Zentrum stehen, um eine neue Dimension erweitert.<sup>30</sup> In den *Grundbegriffen* geht es um die Strukturoptionen des Sehens, um die denkmöglichen Kategorien und Rahmenbedingungen von Seh- und Darstellungsweisen.

Die Rede von ‚Sehweisen‘, unabhängig von ihrer methodischen Fundierung, kann dabei (im Gefolge des Impressionismus und Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in den bildenden Künsten* von 1893) geradezu als ein Modebegriff des beginnenden 20. Jahrhunderts gelten. Dafür soll hier nur Wilhelm Waetzolds *Einführung in die bildenden Künste* stehen (Leipzig 1912, Bd. 1, S. 203f.), die für die Malerei „drei grundverschiedene Sehweisen auseinanderhalten“ will, eine „praktische“, eine „impressionistische“ und eine „emotionelle Sehweise“. Bleibt Waetzold weitgehend beim Formalen, so verbinden viele andere Autoren der Zeit die Wahrnehmungsweisen mit dem Postulat eines fundamentalen Weltverhältnisses und Weltverständnisses, die das Sehen bedingen und von diesem bedingt werden, man denke nur an Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908) oder Herman Nohls *Die Weltanschauungen der Malerei* (1908). Nohl insbesondere verwies nicht nur darauf, dass „[d]as Kunstwerk [...] die Welt nicht wie ein Spiegel“ zeige, weshalb die „Struktur der Sichtbarkeit“ zu untersuchen sei, sondern er unterschied ebenfalls drei Sehweisen: die monistische (oder objektiv idealistische), die (subjektiv) idealistische und die naturalistische, und übersetzte damit Wilhelm Diltheys drei Weltanschauungstypen in Stilphänomene: „der einen sichtbaren Welt gegenüber sehen wir die Maler drei verschiedene Standpunkte einnehmen, die ihre Wurzel letztlich in einem metaphysischen Realitätsgefühl dreifacher Art haben und zu drei ganz verschiedenen Bildgestaltungen führen, von denen jede, bis ins Einzelne anders organisiert, eine eigene Ästhetik hat.“<sup>31</sup> Die Relevanz dieser Publikation für Wölfflin dürfte noch deutlicher werden, wenn man Nohls Unterkapitel „Die Bildorganisation und die Bildmittel“ bedenkt, in dem der Autor die Kategorien für die unterschiedenen Bildgestaltungen auflistet, darunter „das Ganze und seine



Teile“, „Abgeschlossenheit der Form“ und „Öffnung in die Ferne“, „das Allgemeine aus dem Besonderen“, schließlich „Nähe oder Ferne“. Dies erhebt natürlich längst nicht den relational-logischen Anspruch von Wölfflins fünf Begriffspaaren. Und einschränkend gilt es natürlich auch zu betonen, dass sich in Wölfflins eigenem Denken eine, wenn auch nicht lückenlose Genese der Grundbegriffspaare nachzeichnen lässt, von *Renaissance und Barock* (1888) über *Die klassische Kunst* (1899).

Nohls Ziel, „Weltanschauungen“ aus der Malerei zu erschließen und mit deren Stilen zu verbinden, verdeutlicht im Kontrast zudem, wie sehr sich Wölfflin mit Deutungen seiner Seh- und Darstellungsformen zurückhielt. Die vermeintlichen ‚Weltsichten‘ des Klassischen und des Barocken in ihren historischen Manifestationsformen von der Antike an werden kaum thematisiert; die *Grundbegriffe* vermeiden im Haupttext auch jede aktuelle, tagespolitische Anspielung.<sup>32</sup> Zum Erscheinungsdatum 1915 – im Umfeld der hochgradig polemischen kunsthistorischen Propagandaschriften des zweiten Kriegsjahres einerseits (vgl. Sektion II), der methodisch und thematisch reichen sonstigen kunsthistorischen Publikationen des Jahres andererseits (vgl. Sektion I) – musste der ‚Formalismus‘ des Buchs besonders ins Auge fallen.<sup>33</sup> Man hat dies als Ausweichstrategie eines ‚unpolitischen‘ Kunsthistorikers, als „Entzugshandlung“ und „Abwehrpathos“ zu verstehen versucht.<sup>34</sup> Zu bedenken ist freilich, dass Wölfflin selbst unmittelbar nach Erscheinen behauptete, „dem ersten Ruf ins Feldlager zu folgen, nicht als Soldat, sondern als Redner. Südwestlich von Lille ist ein Erholungsheim, wo man Appetit auf Kunstgeschichte zu haben scheint“ (vgl. auch Kat. V.6).<sup>35</sup> Ein halbes Jahr später notierte er in sein Tagebuch: „Je tiefer die Wurzeln dieses Geistes in die Gründe der allgemeinen Weltanschauung hinabgehen, umso dauerhafter ist das Leben der Kunst.“<sup>36</sup> Erneut bestätigt sich, dass Wölfflin mit den *Grundbegriffen* nicht die eine von der anderen Wurzel des Stils trennen, keine unabhängige Ebene einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ etablieren wollte; die „innere“ Stilentwicklung ließ sich in seinem Denken gar nicht von den „äußeren“ Stil-Elementen abkoppeln, konnte überhaupt nur mit diesen zusammen im konkreten Einzelwerk in Erscheinung treten. Die Wirkung und Komplexität des Kunstwerks ergab sich für Wölfflin zu jedem Zeitpunkt allein aus dem Zusammenwirken aller dieser Faktoren, „erst in ihrer Vereinigung entsteht Kunst“<sup>37</sup> – ein Umstand, auf den konsequenterweise auch seine enge Freundin Ricarda Huch in ihrer Rezension der *Grundbegriffe* unter dem Titel *Kunst und Weltanschauung* abzielte.<sup>38</sup>

Wölfflins Zurückhaltung in der Ausdeutung der mit den Grundbegriffen einhergehenden ‚Weltsichten‘ dürfte daher eher so zu erklären sein, dass er einerseits um der Klarheit seiner Argumentation willen die beiden Wurzeln heuristisch auseinanderlegte („eine bloße Hilfskonstruktion“ nennt er es selbst 1920). Dass er andererseits aber auch erkannt hatte, dass sich seine logischen Optionen des Sehens in ihren geschichtlichen ‚Wiederholungen‘ für unterschiedliche Kontexte, Aussageabsichten und Funktionen nutzbar machen ließen und daher von vorschnellen historischen Verallgemeinerungen auf ‚Weltsichten‘ unbedingt Abstand zu nehmen sei. Wenn Fiedler das Künstlerische in der reinen Form verortete, wenn Riegl die Loslösung der Stilbetrachtung von normativen Bewertungen gefordert hatte, dann wäre Wölfflin implizit so zu lesen, dass für ihn eine immanente Geschichte und Entwicklung der Sehformen zu rekonstruieren ist, gleichwohl in der jeweiligen historischen Konkretisierung der Werke dann ein ‚weltanschaulicher Überbau‘ ins Spiel kommt, der die Vorgaben des Sehens in die eine oder andere inhaltliche Richtung festlegt.

Bei aller Bewusstheit der anstehenden Aufgabe sah Wölfflin deren Einlösung aber offenbar für andere vor: „Nachdem die Kunstgeschichte in der letzten Zeit sich selbständig gemacht hat und für die formale Entwicklung ihrer Begriffe ausgebildet hat, ist jetzt wohl der Moment gekommen, wo die abgezweigte Disziplin wieder mehr in den Zusammenhang des allgemeinen historischen Lebens gebracht werden darf.“<sup>39</sup>

Der vorliegende Katalog versucht diese Fragen und den Diskurshorizont von Wölfflins *Grundbegriffen* wieder als kunsthistorische Herausforderung zu begreifen (etwa auch im Vergleich zu den Arbeiten des Zeitgenossen Aby Warburg<sup>40</sup>) – und nicht nur als wissenschaftsgeschichtlich relevanten Moment des Faches. Dazu soll zumindest exemplarisch auch das Spektrum des Diskussionskontextes und der relevanten Publikationen der Jahre vor und um 1915 breiter angegangen werden als bislang häufig geschehen. Die Wirkungsgeschichte von Wölfflins *Grundbegriffen* nach 1915 bietet dann ebenfalls ein Unikum: Unmittelbarer außergewöhnlicher Erfolg beim breiteren Publikum, eine exzeptionelle interdisziplinäre Adaption und dann eine weltweite Rezeption offenbar als das kunsthistorische Analyseinstrumentarium einer *global art history* (die Gründe dafür sind im Einzelnen noch nicht eingehender analysiert worden) stehen im Kontrast zu dem teils vollkommenen Missverstehen und der Ablehnung bei wichtigen deutschen Fachkollegen zu Wölfflins Lebzeiten.

Inwiefern Wölfflins formal-logische Kategorien des Sehens nun nach einhundert Jahren unter den Bedingungen des Globalen, Digitalen und einer neuen Selbstreflexion des Faches auf seine Grundbedingungen hin auf neuer Ebene produktiv werden, oder aber seine Ideen auch heute auf Schlagworte eines simplifizierenden Formalismus reduziert bleiben, hängt zwar nicht allein von dieser Ausstellung ab, verdeutlicht aber nochmals deren Zielrichtung: Bei allem wissen(schaft)sgeschichtlichen Interesse für Wölfflin 1915 geht es immer auch um Kunstgeschichte 2015.

Ulrich Pfisterer

Für Diskussion und Hilfe danke ich Matteo Burioni, Burcu Dogramaci, Franz Hefele und Tobias Teutenberg herzlich.

- 1 So der Titel des Büchleins von KELLERMANN, Hermann: *Der Krieg der Geister. Eine Auslese deutscher und ausländischer Stimmen zum Weltkriege*, Weimar 1915; vgl. HOLLER, Wolfgang (Hg.): *Krieg der Geister. Weimar als Symbolort deutscher Kultur vor und nach 1914*, Dresden u. a. 2014.
- 2 Vgl. SPRINGER, Peter: *Hand and Head. Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier*, Berkeley u. a. 2002.
- 3 DILLY, Heinrich: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979; KÖNIG, Christoph/LÄMMERT, Eberhard (Hg.): *Konkurrenten in der Fakultät: Kultur, Wissen und Universität um 1900*, Frankfurt a. M. 1999; LOCHER, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950*, München 2010.
- 4 Vgl. etwa die Einleitung zu VISCHER, Robert: *Empathy, Form and Space. Problems in German aesthetics, 1873–1893*, hg. von Harry F. Mallgrave, Chicago 1994; FRANK, Mitchell B./ADLER, Daniel (Hg.): *German Art History and Scientific Thought. Beyond formalism*, Farnham u. a. 2012; LICHTENSTEIN, Jacqueline (Hg.): *Vers la science de l'art en France. 1857–1937*, Paris 2013; aber auch ALLESCH, Christian G.: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Göttingen u. a. 1987.
- 5 Dazu etwa PFISTERER, Ulrich: *Origins and Principles of World Art History. 1900 (and 2000)*, in:

- Zijlmans, Kitty/Damme, Wilfried van (Hg.): *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, S. 69–89; FELFE, Robert (Hg.): *Aufbruch und Reform in der Kunstgeschichte seit 1960*, Marburg 2014 (*Kritische Berichte* 42,4 [2014]); zum Spektrum europäischer Kunstgeschichten s. RAMPLEY, Matthew u. a. (Hg.): *Art Histories and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, Leiden u. a. 2012.
- 6 Brief an die Schwester vom 15. Dez. 1915: „Morgen wird mein Buch in den Läden erscheinen. Bruckmann sagte, daß bereits 1000 Exemplare fest bestellt seien. Es ist kleiner geworden als ursprünglich beabsichtigt: Kriegsration.“ GANTNER <sup>2</sup>1984, S. 294.
  - 7 WÖLFFLIN, Heinrich: *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, übers. von Jonathan Blower, Essays von Evonne Levy und Tristan Weddigen, Los Angeles 2015.
  - 8 Vor allem WIESING, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997; vgl. auch BURDORF, Dieter: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2001.
  - 9 Zur Bedeutung des Ortes München s. MEIER, Nikolaus: Heinrich Wölfflin in München. Kunstwissenschaft und Wissenschaftstopographie, in: Drude/Kohle 2003, S. 94–111.
  - 10 Dass auch bei diesem interdisziplinären Austausch Schwierigkeiten bestanden, betont etwa DILLY, Heinrich: Heinrich Wölfflin und Fritz Strich, in: König, Christoph/Lämmert, Eberhard (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925*, Frankfurt am Main 1993, S. 265–285.
  - 11 WARNKE 1989.
  - 12 WÖLFFLIN, Heinrich: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften* 31 (1912), S. 572–578; PANOFKY, Erwin: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 10 (1915), S. 460–467.
  - 13 FRIEDLÄNDER, Walter: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (1916), S. 189; WULFF, Oskar: *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, Stuttgart 1917 (Wiederabdruck von Aufsätzen aus der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 [1917]).
  - 14 BAZIN, Germain: *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris 1986, S. 173–200; THUILLIER, Jacques: Wölfflin et la France, in: Hart, Joan u. a.: *Relire Wölfflin*, Paris 1995, S. 11–29, bes. S. 21–23; PASSINI, Michela: *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*, Paris 2012, S. 131–141, 229, die allerdings die ‚nationalen Aspekte‘ der *Grundbegriffe* überbetont. – Focillon zitiert Wölfflin nie direkt, erwähnt aber offenbar die Lektüre der *Grundbegriffe* in seinen Briefen. Möglicherweise bezieht sich Focillon auch auf Wölfflins Büchlein *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, wo auf S. 14 explizit vom „Leben der Formen“ die Rede ist. Eine französische Übersetzung der *Grundbegriffe* erschien erst 1952 (vgl. Kat. VIII.11).
  - 15 Vgl. die Zusammenstellung bei LURZ 1981, S. 13–24.
  - 16 Dies wurde Wölfflin auch selbst offenbar schnell klar und er verzichtete in seinen anschließenden Publikationen zunehmend auf eine solche ‚Bildargumentation‘; „Bei der Illustrierung wird jede Auswahl zufällig wirken“ (Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931, S. V); vgl. WIMBÖCK, Gabriele: *Im Bilde. Heinrich Wölfflin (1864–1945)*, in: Probst, Jörg/Klenner, Jost Ph. (Hg.): *Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, Frankfurt am Main 2009, S. 97–116; THÜRLEMANN, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013, S. 79–95.
  - 17 LURZ 1981, S. 9f.; vgl. dagegen etwa PODRO, Michael: *The Critical Historians of Art*, New Haven/London 1982, S. 98: „Each new book and each major paper can be read as a revision of the one before.“
  - 18 PODRO 1982, S. 98.
  - 19 Wölfflin betont freilich die Kohärenz seiner Grundthese, vgl. *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931, S. VII: „Wenn Deutschland und Italien hier sehr bestimmt auseinandergelassen sind, so erscheint das vielleicht wie eine Kampfansage gegen die These von einer gleich-

- mäßigen Entwicklung der europäischen Kunst, die, öfters ausgesprochen, auch in meinem Buche der ‚Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‘ vertreten wird. Allein es liegt da doch nur ein scheinbarer Widerspruch vor. Eine solche allgemeine Entwicklung verträgt sich sehr wohl mit einer verschiedenen Artung des nationalen Formgefühls.“
- 20 Im Vorwort zur sechsten Auflage 1922 vermerkt Wölfflin allerdings, dass seine *Grundbegriffe* gewinnbringend auch für japanische und nordische Kunst angewandt wurden, scheint also an deren universelle Anwendbarkeit zu glauben.
  - 21 Vgl. zu Wölfflins Begriff der „Kristallisation“ in diesem Kontext SUMMERS 2013.
  - 22 ZIMMERMANN, Robert: Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft (Ästhetik 2), Wien 1865, § 76; vgl. dazu Kat. III.3 und WIESING 1997, S. 97, es handele sich bei den Grundbegriffen zunächst um „apriorische Formeigenschaften, [...] die eine Darstellung aus [relations-]logischen Gründen erfüllen muß, um etwas darstellen zu können.“
  - 23 WÖLFFLIN: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, S. 6, 9.
  - 24 Besonders deutlich wird hier nochmals, wie wichtig es ist, die verschiedenen Zeitstufen von Wölfflins Denken genau auseinanderzuhalten. In seinem Aufsatz *Ueber den Begriff des Malerischen*, in: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 4 (1913), S. 1–7 wird noch nicht präzise zwischen der Analyse des konkreten Malstils einzelner Künstler und Werke und der überpersönlichen Geschichte des Sehens (Andeutungen dazu S. 7) unterschieden, es geht vielmehr um eine Bestimmung des Wesens von „malerischer Malerei“.
  - 25 Vgl. dazu auch WÖLFFLIN 1913 (wie Anm. 24).
  - 26 Eine dritte Sehform des ‚Archaischen‘ ist zwar aus Bemerkungen Wölfflins zu erschießen, scheint ihn aber zeitlebens weniger interessiert zu haben; vgl. *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, S. 14f.: „Mit tausend Wurzeln ist die Kunst im Boden der geschichtlichen Begebenheiten verankert; [...]. Und doch bleibt es eine halbe Sache, die Kunstgeschichte in dieser Weise rein als Ausdruck verstehen zu wollen. Wo man hinsieht, findet man Entwicklungen, ein heimliches inneres Leben und Wachsen der Form. [...] Die einzelnen Stile haben ihre Entwicklung und man unterscheidet verschiedene Stufen, und die Kunstgeschichte ganzer Völker wird in Perioden aufgeteilt, die man archaisch, klassisch, barock nennt. [...] Im allgemeinen ist es der Fortschritt von den psychologisch einfacheren Vorstellungsarten zu den psychologisch schwierigeren.“; BENKEN, Hermann: Konsequenzen und Aufgaben der Stilanalyse, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 18 (1925), S. 417–437, hier S. 420 schreibt Wölfflin quasi aus, wenn er einen „primitiven“, „klassischen“ und „barocken“ Stil unterscheidet (vgl. auch Kat. IX.5).
  - 27 Die Formulierung von der „Kunstgeschichte ohne Namen“ erscheint im Vorwort der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*. Das ambivalente Verständnis Wölfflins demonstriert wenig später auch sein kleines Büchlein: *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921. Dort fügt Wölfflin S. 26, um die „verschiedenen Stufen der optischen Entwicklung“ im 16. und 17. Jahrhundert nochmals zu erläutern, eine Fußnote bei: „In meinen ‚Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen‘ habe ich versucht, die typischen Gestaltungsstufen in der Entwicklung der neueren Kunst aufzuzeigen. Man hat das Buch mehrfach dahin mißverstanden, daß dadurch die ‚Kunstgeschichte mit Personen‘ ersetzt oder übertrumpft werden sollte. Nichts kann falscher sein. Immer werden die Persönlichkeiten das Wertvollste bleiben und das größte Interesse auf sich sammeln müssen, aber es ist allerdings meine Meinung, daß man die Leistung einer Persönlichkeit gar nicht fassen kann, wenn man nicht die Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Zeit im allgemeinen kennt, jenen untersten Grund (darum sind es Grundbegriffe), in dem die schöpferische Phantasie eines zeitlich gebundenen Menschen verankert ist. Weder ist mit diesen Begriffen schon Kunst gegeben noch stellen sie in solch nackter Darlegung Geschichte dar, aber innerhalb der umrissenen Möglichkeiten hat sich Kunst gebildet und an diesen (oder ähnlichen) Begriffen kann man die wirklichen geschichtlichen Erscheinungsarten und Entwicklungen messen und bestimmter charakterisieren.“
  - 28 Dazu DAVIS, Whitney: Succession and Recursion in Heinrich Wölfflin’s *Principles of Art History*, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 73 (2015), S. 157–164.
  - 29 Dazu BÜTTNER, Frank: Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und

- Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude/Kohle 2003, S. 82–93, der auch S. 86 auf Vischers „zwei Verhaltensarten“ des Schauens hinweist, die Wölfflins Kategorien von linear und malerisch vorwegzunehmen scheinen.
- 30 Zu diesen anderen Werken HÖNES 2011.
- 31 NOHL, Herman: Die Weltanschauungen der Malerei, Jena 1908, S. 16 und 33; Wölfflins ‚Lieblingsschüler‘ Ernst Heidrich verfasste eine positive Rezension des Buches im Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie 1 (1909), S. 287–289; Nohl setzt sich seinerseits weiter mit Wölfflins Aufsätzen zum Stil von 1912 und 1913 auseinander, vgl. NOHL, Herman: Typische Kunststile in Dichtung und Musik, Jena 1915, Anm. 1. – So wenig präzise die Analysen bei MOOS, Paul: Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, 2 Bde., Berlin 1920–1931 sind, verweist er doch Bd. 2, S. 232 f. vor Wölfflin auf Nohl.
- 32 Sieht man einmal von den Bemerkungen im Vorwort zur Limitierung der Abbildungszahl ab.
- 33 Vgl. etwa BOHDE, Daniela: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012, v. a. S. 59–72. Bei anderen Analysen wäre freilich nach den methodischen Parametern zu fragen, die eine weitreichende Ausdeutung der angeblichen ‚politischen Ideen‘ erlauben, die ‚sich Wölfflin als Kunsthistoriker näher zu erläutern versagte‘, vgl. PROBST, Jörg: Linienführung. Die ‚Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‘ von Heinrich Wölfflin als politische Ideen (2010), in: portal ideengeschichte [online; 09.09.2015].
- 34 WARNKE, Martin: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt am Main 1976, S. 148.
- 35 Brief an August Grisebach (im Feld) vom 19. Dez. 1915; GANTNER <sup>2</sup>1984, S. 294; schon 1887 hatte er gefordert (ebd., S. 47): ‚Historische Bildung hat erst dann Sinn, wenn man mit der Gegenwart sich auseinandergesetzt hat.‘
- 36 GANTNER <sup>2</sup>1984, S. 294 (16. Juli 1916).
- 37 So noch Wölfflins letzte Zusammenfassung 1940 zu seinen *Grundbegriffen* in den *Gedanken zur Kunstgeschichte*, <sup>2</sup>1941, S. 7.
- 38 HUCH, Ricarda: Kunst und Weltanschauung. Bemerkungen zu Wölfflins ‚Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen‘, in: Neue Rundschau, Juni 1916, S. 846–854; anders etwa HÖNES 2011, S. 185–194.
- 39 WÖLFFLIN, Heinrich: Rede bei der Gedenkfeier für Ernst Heidrich in der Protestantischen Kirche zu Arlesheim am 7. Dezember 1914. Gehalten von Heinrich Wölfflin, Professor an der Universität München, in: Zur Erinnerung an Ernst Heidrich, Basel 1915, S. 7–13, hier S. 13.
- 40 Warburgs Verhältnis zu Wölfflins Ideen wird vor allem an zwei Stellen explizit: in den Randbemerkungen, mit denen Warburg sein Handexemplar von Wölfflins Habilitationsschrift *Renaissance und Barock* (1888) um 1889/1891 versah (ediert in Aby Warburg: *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hg. von Ulrich Pfisterer u. Hans Ch. Hönes, Berlin/Boston 2015, S. 273–283) und in Warburgs Entwurf einer ‚kunsthistorischen Topographie‘ in einem Brief des Jahres 1903, wo Wölfflin unter den Vertretern zweier Richtungen genannt wird, bei der Frage nach den ‚Bedingtheiten durch die Natur des raumempfindenden gebildeten Menschen‘ und bei den ‚Bedingtheiten durch die ikonographische Tradition‘ (publiziert in Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Hamburg <sup>2</sup>1992 [engl. Orig.ausg. 1970], S. 181–183). Diese Aussagen über frühe Schriften Wölfflins sollten (ganz abgesehen davon, wie zutreffend sie wirklich sind) weder für das Gesamtwerk Wölfflins generalisiert werden, noch scheint ein ‚Ranking‘ der Forschungsleistungen und Bedeutung beider auf dieser Grundlage besonders sinnvoll; vgl. ZUMBUSCH, Cornelia: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* und Walter Benjamins *Passagen-Werk*, Berlin 2004, S. 147 f.; HÖNES 2011, S. 100–105.