

Oskar Bätschmann

## Heinrich Wölfflin: *Italien und das deutsche Formgefühl, 1931*

### Zwei Wurzeln

Im Akademie-Vortrag vom 7. Dezember 1911 über *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* brachte Heinrich Wölfflin (Abb. 1) die These von der »doppelten Wurzel« des Stils vor: es seien zu unterscheiden einerseits »der Strom des Stofflichen«, worunter auch die »Schönheitsempfindung« oder der »Grad von Naturalismus« zu zählen seien, und andererseits »die allgemeine optische Form, in der das Stoffliche sich für die Anschauung« gestalte.<sup>1</sup> Wölfflin behauptete, wenn man sich auf die Art und Weise konzentriere »wie das Gesehene in eine Form gebracht« sei, dann stoße man auf eine »untere Schicht von Formbegriffen«. Diese Formbegriffe aufzudecken deklarierte Wölfflin als »die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte«.<sup>2</sup> Mit der Ankündigung der »Grundbegriffe«, die im Vortrag kurz angezeigt wurden und vier Jahre später ausgearbeitet in Buchform publiziert wurden, war der Anspruch verknüpft, damit dem Fach Kunstgeschichte die wissenschaftlichen Grundlagen zu liefern.<sup>3</sup>

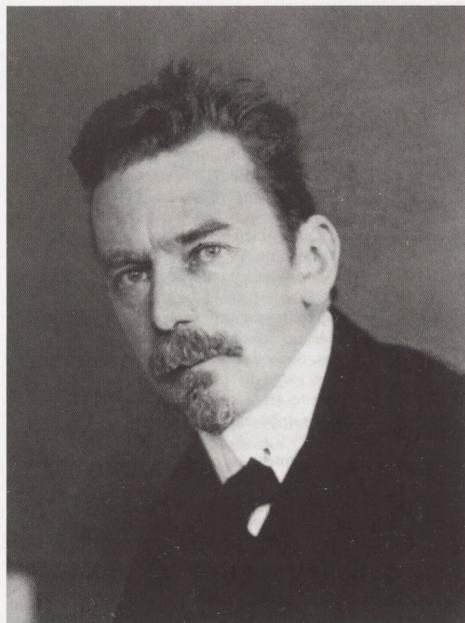
An diesem Anspruch hielt Wölfflin fest, allerdings versteckt unter Bescheidenheit. Gemäß einem Bericht über Wölfflins Abschiedsvorlesung im überfüllten Auditorium Maximum der Universität Zürich von 1934, der in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlicht wurde, ergriff der verehrte Professor, nach der stürmischen Begrüßung durch das Publikum und der feierlichen Übergabe von zwei Zeichnungen von Hans von Marées, das Wort und beteuerte, seine dringendste Aufgabe sei, »mit aller Energie die ihm in Zuschriften und Veröffentlichungen angegediehene Überschätzung zu bekämpfen«.<sup>4</sup> Es wird berichtet, Wölfflin habe entschieden geleugnet, ein »großer Kunsthistoriker« zu sein, da er nicht neues Material erschlossen und sich von der Geistesgeschichte und dem Weltanschaulichen »wissentlich ferngehalten« habe. Was er

für sich in Anspruch nehmen könne, sei einzig die Herausarbeitung der »spezifischen Gesetze der Entwicklung der bildenden Kunst«. <sup>5</sup> Von dieser Deklaration von Bescheidenheit sollte man sich nicht täuschen lassen, denn die Entdeckung von Gesetzen galt als absolut höchste Leistung in wissenschaftlichen Fächern in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts.

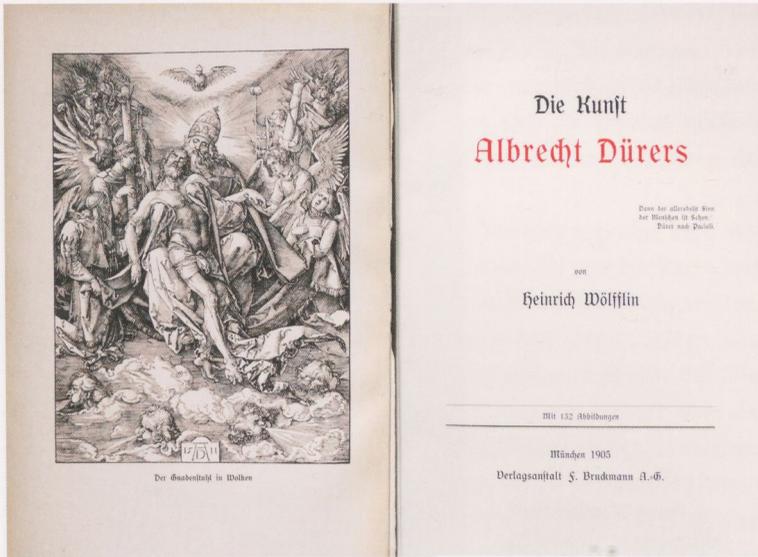
Die Antwort auf Wölfflins Akademie-Vortrag von 1911 kam 1915 als gnadenlose Kritik des jungen Erwin Panofsky, die von der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* veröffentlicht wurde. <sup>6</sup> In diesem Jahr inszenierte Panofsky (**Abb. 2**) mit seinen ersten Veröffentlichungen einen außerordentlich effektvollen Auftritt: die Dissertation über die Kunsttheorie Albrecht Dürers, ein Aufsatz über das perspektivische Verfahren von Leon Battista Alberti in der *Kunstchronik*, ein Aufsatz über Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena im *Repertorium für Kunstwissenschaft*, ein kurzer Beitrag über einige Zeichnungen von Virgilius Solis in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* und schließlich der Aufsatz »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«. In einer Fußnote legte Panofsky Wert darauf, dass sein Aufsatz schon »Anfang Juli« 1915 der Redaktion der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* vorgelegen habe, d. h. vor der Publikation von Wölfflins Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* im Dezember. Wann Panofskys Aufsatz in der Redaktion der *Zeitschrift* eingetroffen ist, war nicht zu eruieren, doch wurde seinem Beitrag keine hohe Bedeutung beigemessen, da er unter die Rubrik »Bemerkungen« geriet. Etablierte oder aufsteigende Größen wie Richard Hamann, Emil Utitz, Oskar Walzel oder Alfred Baeumler hatten die höher bewerteten Abhandlungen oder Besprechungen beigesteuert.

Man muss sich die Situation klar vor Augen halten: auf der einen Seite steht da ein junger Doktor der Kunstgeschichte, der eben seine Dissertation bei Wilhelm Vöge in Freiburg i. Br. vorgelegt hatte, und auf der anderen Seite erhebt sich das Monument eines Ordinarius – eigentlich eines Groß-Ordinarius und Geheimrats, Nachfolgers von Jacob Burckhardt in Basel und von Hermann Grimm in Berlin, und des ersten kunsthistorischen Mitglieds der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften. <sup>7</sup> Panofsky hatte 1910 mit 18 Jahren das Jura-Studium in Freiburg i. Br. begonnen, dank Kurt Badt eine Vorlesung bei Wilhelm Vöge gehört und sich darauf zum Wechsel in die Kunstgeschichte entschlossen. Vöge war, nachdem er sich in Berlin mit Wilhelm von Bode überworfen hatte, mit dessen Empfehlungen und der Unterstützung von Wölfflin und anderen 1909 nach Freiburg gegangen. <sup>8</sup> Dank ihm erlangte das Kunsthistorische Institut der Universität Freiburg in kurzer

1 Fotograf unbekannt,  
Portrait Heinrich Wölfflin,  
ca. 1911, Fotografie. Basel,  
Nachlass Heinrich Wölfflin  
(Foto Autor)



2 Fotograf unbekannt, Adolph Goldschmidt mit Studenten im Kunsthistorischen Seminar, Friedrich-Wilhelm Universität zu Berlin (Erwin Panofsky, erster von rechts), ca. 1915, Fotografie, aus Kathryn Brush, *The Shaping of Art History*, Cambridge u. a. 1996, S. 99, Abb. 23



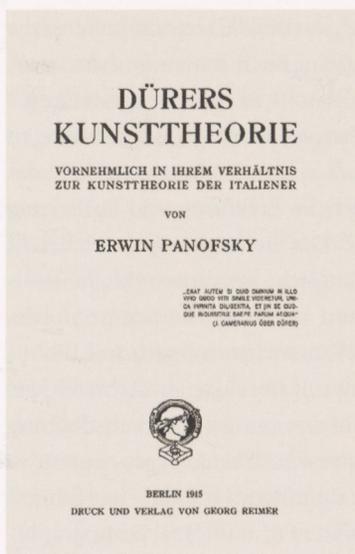
3 Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905, Frontispiz u. Titelseite

Zeit einen sehr guten Ruf.<sup>9</sup> Panofsky wechselte von Freiburg nach München und darauf nach Berlin zu den Professoren Edmund Hildebrandt, Adolph Goldschmidt, Werner Weisbach und erlebte dort gerade noch Heinrich Wölfflin, der im Frühjahr 1912 an die Universität München ging.<sup>10</sup>

Dieser musste es sich gefallen lassen, dass sein Akademie-Vortrag von einem Grünschnabel einer kritischen Beurteilung unterzogen, ja eigentlich zerpfückt wurde. Panofsky war sachlich, höflich, aber unerschrocken und außerordentlich deutlich. Er fragte, ob es »gerechtfertigt sei«, die Entwicklung von einem Begriff zum anderen (z. B. vom Linearen zum Malerischen usw.) als eine bloß formale zu bezeichnen oder generell, ob die Stilmomente, die von Begriffen bestimmt werden, als ausdruckslose »Darstellungsmodalitäten« hinzunehmen seien, die erst Ausdruck gewinnen durch einen »bestimmten Ausdruckswillen«. Panofsky behauptete, Wölfflins Unterscheidung von Form und Inhalt müsse fallengelassen werden, was sein vernichtendes Fazit begründete: »Die Lehre von einer doppelten Wurzel des Stils kann also – wenn wir zum Schluss unsere Ergebnisse zusammenfassen – nicht wohl aufrecht erhalten werden.«<sup>11</sup> Stattdessen wies er auf die »unendlich fruchtbare Frage« hin, was es bedeute, »dass eine Epoche linear oder malerisch, flächenhaft oder tiefenhaft darstelle«, und zwar von »den metaphysischen Grundbedingungen des Kunstschaffens aus betrachtet.«<sup>12</sup> Das war wiederum zu schwungvoll jugendlich ausgedacht und hat sich verständlicherweise niemals einlösen lassen.

4 Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915, Titelseite

5 Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931, Titelseite



Durch Wölfflins Dürer-Buch von 1905 (Abb. 3) war Panofsky auf sein großes Thema Dürer gekommen. Wölfflins Buch hatte mit dem Kapitel »Italien und die großen Gemälde« auch die Fragestellung Dürer und Italien aufgenommen.<sup>13</sup> 1911 stellte die Berliner Philosophische Fakultät die Preisaufgabe der Grimm-Stiftung, es sei das Verhältnis Dürers zu den italienischen Kunsttheoretikern zu analysieren. Im Vorwort seiner Dissertation (Abb. 4) begründete Panofsky, warum er die Aufgabe anders habe lösen müssen als vermutlich erwartet worden wäre.<sup>14</sup> Der Preis wurde ihm im August 1913 zugesprochen.<sup>15</sup> Die Preisaufgabe hatte Wölfflin vorgeschlagen, was er in seiner Rezension von Panofskys Dissertation bestätigte, die noch im Jahr des Erscheinens publiziert wurde. Wölfflin hat Panofsky als Gewinner des Preises gewürdigt und darauf die »gut angelegte und ernsthaft durchgeführte Arbeit« gerühmt, auch wenn »einzelne Schlussfolgerungen [...] sich als unhaltbar erweisen sollten«.<sup>16</sup>

1924 gratulierte Panofsky im *Hamburger Fremdenblatt* Wölfflin zum 60. Geburtstag mit einer ausführlichen Würdigung, was ihn selbstverständlich nicht hinderte, kurz darauf sowohl die Möglichkeit von Grundbegriffen wie auch das Kunstwollen von Alois Riegl erneut einer äußert kritischen Prüfung zu unterziehen.<sup>17</sup> Wölfflin seinerseits bedankte sich 1930 brieflich für die Übersendung von Panofskys großer Studie *Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* mit einer Erinnerung an Jacob Burckhardt.<sup>18</sup>

Am Thema Dürer blieben Panofsky und Wölfflin unabhängig voneinander weiterhin interessiert. 1928 nahm Wölfflin in seiner Nürn-

berger Festrede auf Dürer die Frage auf, warum dieser »auf italienische Eindrücke so lebhaft« reagiert habe, und im Buch *Italien und das deutsche Formgefühl* von 1931 (**Abb. 5**) wiederholte er diese Fragestellung.<sup>19</sup> Zwischen 1920 und 1931 publizierte Panofsky vier große Aufsätze zu Dürer und 1943 erschien seine zweibändige Dürer-Monographie in der Princeton University Press, eine eigentliche Errettung und Exilierung des Künstlers aus der Nazi-Barbarei.<sup>20</sup> Die Behauptung ist vielleicht nicht übertrieben, dass Panofskys anfängliche wissenschaftliche Position durch Aemulatio mit Wölfflin und mit Riegl bestimmt wurde, bevor er in Hamburg zu Aby Warburgs Kunstwissenschaftlicher Bibliothek stieß und diese neue Orientierung mit überlegenen Arbeiten wie dem *Hercules* oder dem Aufsatz über Beschreibung und Inhaltsdeutung von 1932 demonstrierte.<sup>21</sup> Beim *Hercules am Scheidewege* – einem in jedem Sinn auch für den Autor höchst signifikanten Titel – hat Eduard Hüttinger die organische Verbindung von »Formanalyse, ikonographischer Deutung und Quellen-Exegese« hervorgehoben.<sup>22</sup>

### Arbeit in Zürich

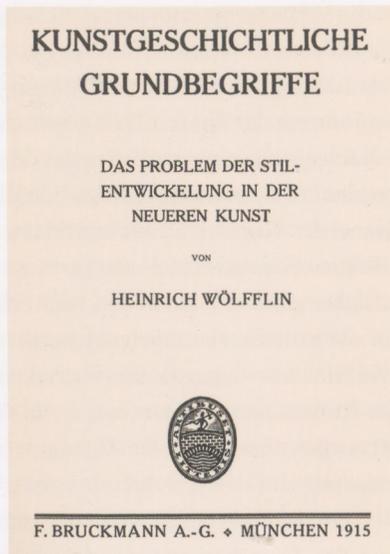
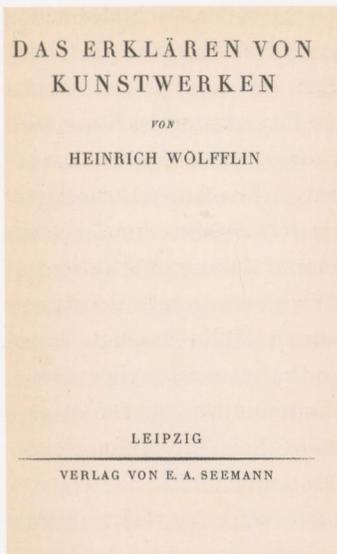
1924 ging Heinrich Wölfflin nach längeren Verhandlungen auf die Offerte der Zürcher Regierung ein und übernahm ein persönliches Ordinariat an der Universität Zürich.<sup>23</sup> Seit 1919 hatte es Bemühungen der Universitäten Basel und Bern gegeben, Wölfflin zur Rückkehr in die Schweiz zu bewegen, doch der unverbesserliche Cunctator konnte sich keine Entscheidung abringen.<sup>24</sup> 1920 hatte Wölfflin geschrieben, er werde München erst verlassen, wenn Mord und Plünderung die Straßen beherrschen würden.<sup>25</sup> Dieser Fall war schon am 21. Februar 1919 mit der Ermordung von Kurt Eisner eingetreten, setzte sich fort mit der Erschießung von zehn Geiseln durch die Rote Garde am 30. April des gleichen Jahres und in der Niederschlagung der Räteherrschaft Anfang Mai 1919, die über 600 Menschen den Tod brachte.<sup>26</sup> Im November 1923 versuchte dann die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) den Umsturz durch eine »Nationale Revolution«.<sup>27</sup>

In der Zürcher Antrittsvorlesung vom 14. Juni 1924 sprach Wölfflin unter dem Titel »Die geschichtliche Betrachtung der Kunst« über das Verhältnis der Kunstgeschichte zu anderen historischen Disziplinen und zu literarischen Texten. Er verlangte nach einer Geschichte des Auges, da dieses Organ »eine so wichtige Stellung in der Bildung der Weltanschauung als Orientierung in der Welt« einnehme.<sup>28</sup> Von der Zürcher Antrittsvorlesung ist offenbar kein Manuskript erhalten, aber Wölfflin brachte das gleiche Thema noch zwei Mal vor: in München, als

er die Vertretung seines aus dem Leben geschiedenen Nachfolgers Max Hauttmann übernahm, und 1933 in der Zeitschrift *Logos* mit dem Aufsatz *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision*.<sup>29</sup> Dieser Aufsatz beginnt mit der These: »Eine geschichtliche Betrachtung der Kunst wird zunächst immer geneigt sein, aus der Kunstgeschichte eine Ausdrucksgeschichte zu machen [...]«, wodurch die Gefahr entstehe, »das Spezifische der Kunst [...] verkümmern zu lassen.«<sup>30</sup> Mit dem Terminus »Ausdrucksgeschichte« waren in erster Linie Kultur- und Geistesgeschichte gemeint, aus denen nach Wölfflins Meinung äußere Faktoren für die Kunstwerke abgeleitet werden konnten.<sup>31</sup> Das zentrale Anliegen Wölfflins war dagegen, das Fach Kunstgeschichte auf das »Spezifische der Kunst« auszurichten, was hieß, die Kunst aus den eigenen Voraussetzungen abzuleiten, die Eigengesetzlichkeit ihrer Entwicklung zu erforschen und deren Determinierung zu bestimmen.

1924 ließ Wölfflin in der Zeitschrift *Das Werk* den Aufsatz *Italien und das deutsche Formgefühl* nachdrucken, den er zwei Jahre zuvor in der deutschen Zeitschrift *Logos* publiziert hatte, womit er seinen erneuten kunstgeschichtlichen Einstand in der Schweiz vorlegte.<sup>32</sup> Diesen Aufsatz zu einem Buch auszuarbeiten, war das Unternehmen, das ihn bis 1931 hauptsächlich in Anspruch nahm und das sein letztes eigentliches Buch werden sollte.<sup>33</sup> Als es 1931 unter dem Titel *Italien und das deutsche Formgefühl* bei Bruckmann in München erschien, fand es allerdings wenig Resonanz. Es erschienen nur zwei Rezensionen – eine im *Art Bulletin* 1932 und eine in der Zeitschrift *Das Werk*.<sup>34</sup> 1934 publizierte der Tessiner Arminio Janner, seit 1931 Ordinarius für italienische Literatur an der Universität Basel, einen kleinen kritischen Aufsatz über das Buch.<sup>35</sup> 1958 folgten eine Übersetzung ins Englische und 1964 eine zweite deutsche Auflage.<sup>36</sup> Reinhold Lurz analysierte 1981 ausführlich Entstehung und Argumentation von Wölfflins Buch über das Formgefühl.<sup>37</sup> Seither wurden drei weitere Analysen über dieses heikle letzte Buch von Wölfflin vorgelegt: 1991 eine von Nikolaus Meier, 2000 eine *Mémoire de Maîtrise* an der Sorbonne von Iris Hafner, und 2012 ein Aufsatz von Wilhelm Schlink.<sup>38</sup> Im gleichen Jahr hat sich Daniela Bohde mit Wölfflins Buch von 1931 und seinem Kontext kritisch beschäftigt.<sup>39</sup> Das Problematische an Wölfflins letztem Buch hat Wilhelm Schlink so zusammengefasst: »So wie er [Wölfflin] neben der Formbetrachtung alle kulturgeschichtlichen Erklärungsmodelle von Kunst, Kunstepochen und Kunstwandel ablehnte, so wahrte er auch Distanz gegenüber einem völkisch-nationalistischen Missbrauch des deutschen Formgefühls.«<sup>40</sup>

Das Buch *Italien und das deutsche Formgefühl* war als komplementäres Gegenstück zum Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*



6 Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, Titelseite

7 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, Titelseite

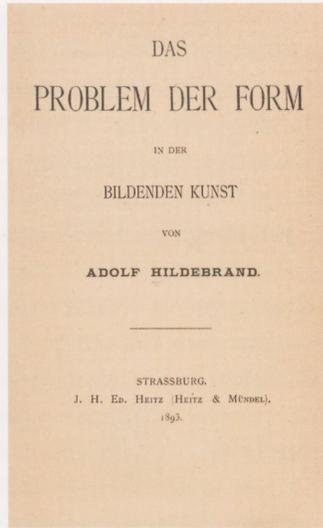
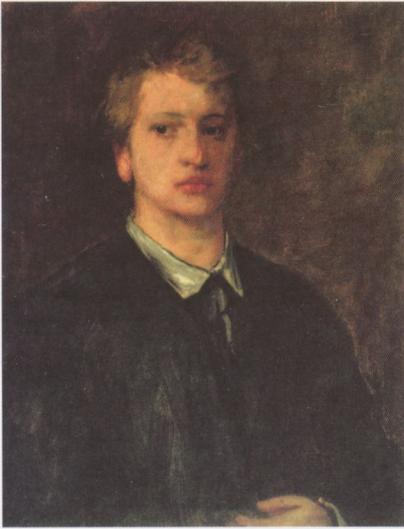
konzipiert, nicht als dessen Fortsetzung. Den Begriff »Formgefühl« hatte Wölfflin von Robert Vischer übernommen, der 1873 eine Broschüre über das »optische Formgefühl« veröffentlicht hatte.<sup>41</sup> Vischer behauptete darin, ein Künstler habe ein »eigenthümliches Talent« zu »kollektiver Stoffbewältigung«, sofern er »keine manierierte, sondern eine von dem allgemeinen Lebensschwung getragene, sofern er eine geistig gesunde und sinnlich geklärte Individualität« besitze.<sup>42</sup> Die Kunst oder die »künstlerische Idealität«, meinte Vischer in seiner hymnischen Rede, liefere »ein allgemein gültiges Produkt«, im Kunstwerk offenbare sich also »die in harmonischen Formen sich objektivierende Menschlichkeit«.<sup>43</sup>

Im Büchlein *Das Erklären von Kunstwerken* (Abb. 6) von 1921 hatte Wölfflin die Aufgabe des Historikers damit umschrieben, dem isolierten Werk »Zusammenhang und Atmosphäre zu geben«. Als den »fruchtbarsten« Kreis nannte Wölfflin das »Gesamtwerk eines Künstlers«, woraus sich die Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit ergebe, zu deren Charakterisierung der Vergleich mit Zeitgenossen notwendig sei, um erkennen zu können, wie sich die Individualität zum »Gattungstypus der Generation« verhalte.<sup>44</sup> Das Beispiel Albrecht Dürer diene zur Behauptung, dass die Künstler einer Generation in »wesentlichen Zügen« übereinstimmen und diese Züge den »Generationencharakter« ausmachen würden. Dann folgte die weitergehende Annahme, es gebe bei allem Wandel der Stile etwas Konstantes, »etwas Bleibendes, eine

nationale Weise der Formbildung, die an dem bestimmten Boden haftet, und die erlaubt, von einer deutschen, von einer italienischen Bauart schlechthin zu sprechen.«<sup>45</sup> Im Vorwort zu den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (Abb. 7) hatte Wölfflin als Ziel genannt, sich mit »der inneren Geschichte, sozusagen mit der Naturgeschichte der Kunst, nicht mit den Problemen der Künstlergeschichte« zu befassen.<sup>46</sup> Um sich von der Künstlergeschichte abzugrenzen, setzte Wölfflin die Formel »Kunstgeschichte ohne Namen« ein, die zu seiner Verwunderung als Provokation aufgefasst wurde.<sup>47</sup> Anlässlich der vierten Auflage der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* 1920 sah sich Wölfflin genötigt, seinen zahlreichen Kritikern entgegenzutreten und zu beteuern, nicht etwa den »Wert des Individuums« angezweifelt, sondern etwas zur Darstellung gebracht haben zu wollen, »das unter dem Individuellen« liege.<sup>48</sup>

Wie in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* wollte Wölfflin in seinem Buch *Italien und das deutsche Formgefühl* nicht von den Künstlern sprechen, ja hier ausdrücklich nicht einmal von der Kunst, sondern »nur von dem elementaren Formgefühl« oder »von den Voraussetzungen der Kunst«.<sup>49</sup> Die Darlegung (oder Propagierung) sowohl ihrer zeitlichen wie ihrer völkerpsychologischen Voraussetzungen war Wölfflins zentralstes Anliegen: in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* waren es die allgemeinen Vorgänge des zeitlichen Wandels von der Renaissance zum Barock, im Italienbuch waren es die Gegebenheiten der territorial definierten Ethnie oder »Rasse«, wie es zu sagen und schreiben gebräuchlich war. In beiden Fällen ging es um die »unterindividuellen« Vorgänge und Determinierungen – einmal durch das Entwicklungsgesetz, ein andermal durch die Rasse. An dieser Hypothese eines »unterindividuellen« Bereichs, der allen Individuen einer bestimmten Zeit oder einer bestimmten »Rasse« gemeinsam ist und der ihre künstlerische Tätigkeit steuert, arbeitete Wölfflin sein Leben lang.

Die Gesetzmäßigkeiten dieses »Unterindividuellen« sowohl in zeitlicher wie territorialer (»rassenmäßiger«) Hinsicht zu erforschen, war seine selbstgestellte Aufgabe einer Kunstgeschichte der Form. Wölfflin machte sich wohl nur teilweise die Problematik bewusst, die das Sprechen über »nationales Formgefühl« mit sich führen würde. Er versicherte zwar, dies sei ein »ebenso lockendes wie schwieriges« Unterfangen, weil eben »der sogenannte Volksgeist in steter Wandlung« sich befinde. Er sah aber nur eine methodische Schwierigkeit im Erfassen des »Volksgeistes«, und keineswegs das grundsätzliche Problem, überhaupt einen »nationalen Volksgeist« anzunehmen und durch Abgrenzung bestimmen zu wollen. Die methodische Schwierigkeit dachte er zu beseitigen,



8 Hans von Marées,  
*Portrait Adolf von Hildebrand*, 1867/1868,  
49 × 37,6 cm. München,  
Neue Pinakothek  
(Foto München,  
Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen,  
Neue Pinakothek)

9 Adolf von Hildebrand,  
*Das Problem der Form  
in der bildenden Kunst*,  
Strassburg 1893, Titelseite

indem er »Perioden betonter Nationalität als das Bezeichnendste und Unvergleichlichste« zu bestimmen vorschlug, was im Fall von Italien die Kunst der Renaissance sei. Dann folgte die Anweisung an die Architekturgeschichte, sie solle statt sich mit der Folge von Stilen mit dem nationalen Formgefühl beschäftigen, das in allen Metamorphosen sich behauptet, und eben fragen: »Was ist deutsche Zeichnung? Was ist deutsches Ornament?«<sup>50</sup> 1931 stellte er in *Italien und das deutsche Formgefühl* die beständige Verwunderung über Dürer fest, »dass dieser größte deutsche Meister in entscheidenden Lebensjahren die italienische Lehre aufgesucht hat und dass eine wesensfremde Kunst wie die italienische gerade ihn, den führenden deutschen Künstler, so stark in ihren Bann ziehen konnte. Womit doch notwendig ein gefährlicher Gegensatz zur heimatlichen Tradition entstand.«<sup>51</sup> Wölfflin beurteilte diesen »Romanismus« als »Störung der natürlichen Entwicklung.«<sup>52</sup> Diese Vorstellungen folgten den Ausführungen von Adolf von Hildebrand (Abb. 8), der künstlerischen Referenz für Wölfflin. Der Bildhauer hatte in seinem Buch *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Abb. 9), das erstmals 1893 erschienen war, geschrieben: »In Zeiten einer ungestörten Kunstentwicklung folgt der natürliche Vorstellungstrieb den gesetzmäßigen Bahnen unserer Organisation, und der Künstler wird sich dieser natürlichen Gesetzmäßigkeit nur insofern bewusst, als er es für selbstverständlich hält, logisch zu sein und dem natürlichen Trieb Ausdruck zu geben; der geistige Bann, unter dem er denkt, ist der des künstlerischen Naturgesetzes.«<sup>53</sup>

## Kollektive Charaktere

In seiner Nürnberger Festrede hatte Wölfflin ausgeführt: »Wir sehen in der Fühlungnahme Dürers mit der italienischen Kunst eher etwas Ungehöriges, was hätte vermieden werden sollen, weil es den natürlichen Gang der Entwicklung störte.«<sup>54</sup> Schon im Dürer-Buch von 1905 findet sich die außerordentlich befremdliche Beurteilung: »Wenn irgend einer sehnsüchtig über die Grenzen des Landes hinaussah nach einer fremden großen Schönheit, so ist es Dürer gewesen. Durch ihn ist die große Unsicherheit in die deutsche Kunst gekommen, der Bruch mit der Tradition, die Orientierung nach italienischen Mustern. Es war nicht Zufall oder Laune, dass Dürer nach Italien ging; er ging, weil er dort fand, was er brauchte, aber es rächt sich immer, wenn man einem andern in die Hefte sieht und abschreibt.«<sup>55</sup> In der Nürnberger Festrede folgte die Bezeugung: »Wie sich Germanisches und Romanisches anziehen und abstoßen, ist ein Problem, dessen Bedeutung weit über den Fall Dürer hinausreicht.«<sup>56</sup> Tatsächlich war der Unterschied zwischen Germanischem und Romanischem im letzten Viertel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Frage emporgehoben worden, die öffentliche, wissenschaftliche und pseudo-wissenschaftliche Diskussionen gleichermaßen durchdrang.

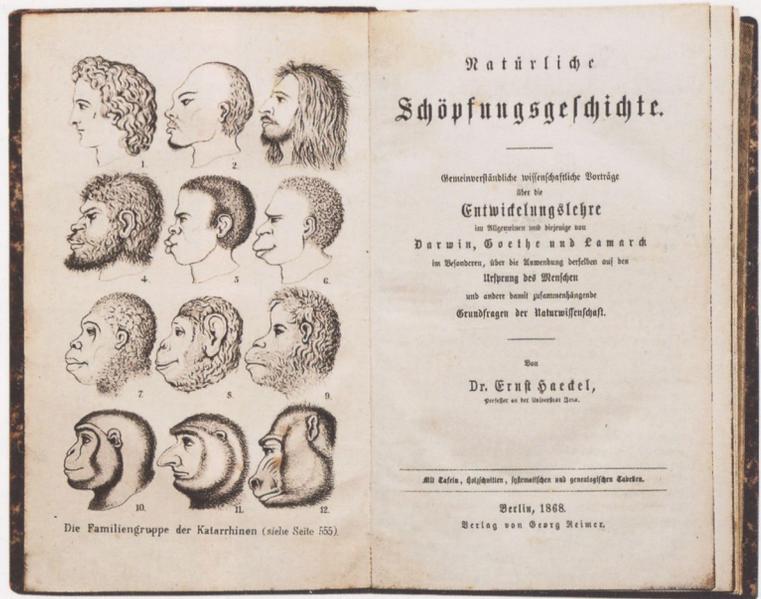
Robert Vischer beschloss seine Darlegung über das »optische Formgefühl« von 1873 mit der folgenden Gegenüberstellung: »Die deutschen Maler haben neben einer großen Neigung für gedankenhafte, stoffliche Effekte doch auch wieder stets eine etwas schwerfällige, aber gesunde Abneigung gehabt gegen das Darstellen von bewegten, aufgerührten Szenen. Die Romanen dagegen haben aber hierin Erstaunliches geleistet. Aber wir kennen auch die Excesse dieser Entäußerung der Einzelgestalten, die Wirbel des Barockstyls und die Feuerwerke der Effekthascher.«<sup>57</sup>

In seiner Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* von 1886 hatte Wölfflin über den Gegensatz der Proportionen zwischen südlichem und nördlichem Lebensgefühl festgehalten: »Die Proportionen sind das, was ein Volk als sein eigenstes gibt. Mag auch das System der Dekoration von außen hineingetragen sein, in den Massen von Höhe und Breite kommt der Volkscharakter immer wieder zum Durchbruch. Wer verkennt in der italienischen Gotik die nationale Vorliebe für weite, ruhige Verhältnisse und umgekehrt – bricht nicht im Norden immer wieder die Lust hervor am Hohen und Getürmten? Man könnte fast sagen, der Gegensatz von südlichem und nördlichem Lebensgefühl sei ausgedrückt in dem Gegensatz der liegenden und stehenden Proportionen. Dort Behagen am ruhigen Dasein, hier rastloses Fortdrängen.«<sup>58</sup>

In der Frage des Unterschieds zwischen Romanischem und Germanischem ging es vordergründig um die grundsätzliche Differenz der Charaktere, und hintergründig um Rangfragen. Das Problem war, ob nationale Charakteristika in der Kunst sich feststellen lassen, die im Wandel der Stile sich als Konstante würden behaupten lassen. Mit dem Gegensatz zwischen der lateinischen Schönheit und dem germanischen Charakter beschloss etwa der Architekt Hermann Muthesius 1902 seine kleine Publikation *Stilarchitektur und Baukunst*: »An Stelle der schwungvollen, die Wesenheit überdeckenden Harmonie der klassischen und italienischen Kunstauffassung liebt die nordische das Kennzeichen der Sonderumstände zu setzen, an Stelle der anerkannten, äußeren Schönheitslinie das innerlich Ansprechende, an Stelle des Symmetrischen die den Umständen angepasste Gestaltung, an Stelle des Pathetischen das Vernünftige. Die klassische Kunst ist die Kunst des Allgemeinen, die germanische die des Besonderen.«<sup>59</sup> Wie die Versuche, den Gegensatz von romanisch und nordisch-gotisch in historische Vorgänge umzulegen, zu einer argumentativen Verkrümmung führten, kann beispielsweise an Wilhelm Worringers Buch *Formprobleme der Gotik* von 1911 gezeigt werden. In dieser Habilitationsschrift befasste sich der Berner Privatdozent mit der Schwerfälligkeit der »Völker vorwiegend germanischen Charakters« und dem »von romanischen Elementen dominierten Westen Europas«, der »das Gesetz der nordischen Trägheit« durchbreche. Das gotische System sei vom »romanischen Enthusiasmus« in Frankreich geschaffen worden, lautete die Behauptung, doch dann folgte der große Vorbehalt gegen den bedauerlicherweise nicht abzustreitenden Primat: »Trotzdem kann man Frankreich nicht das eigentliche Heimatland der Gotik nennen: nicht die Gotik entstand in Frankreich, nur das gotische System«. Immer, fand Worringer, liege über den gotischen Bauten Frankreichs ein Hauch »organisch abgeklärten Renaissanceempfindens«, wodurch die Bauten nicht »die reinsten« seien, zu denen der Gegensatz behauptet wird: »Das Land der gotischen Reinkultur ist der germanische Norden.«<sup>60</sup> Noch bedenklicher als die Äußerung solchen Unsinnns ist der Erfolg, der ihm bereitet wurde.

Die Frage nach der ethnischen Eigenart (dem kollektiven »Wesen« oder »Charakter eines Volkes«) war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer allgemeinen Obsession der gelehrten und ungelehrten Diskussion geworden, was sich etwa an den Lexika ablesen lässt. Die *Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie für die gebildeten Stände*, die Brockhaus in Leipzig in 9. Auflage und 15 Bänden von 1843 bis 1848 publizierte, enthält weder ein Lemma »Germanen« noch ein Lemma

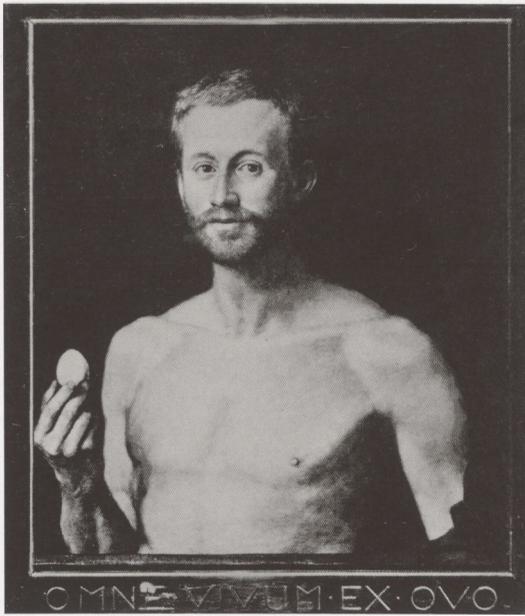
10 Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Berlin 1868, Frontispiz u. Titelseite



»Romanen«. Sechzig Jahre später verzeichnet die 14. Auflage des Brockhaus von 1908 einen langen Artikel über »Germanen« und ihre verschiedenen »Volksstämme«, und einen kurzen von nur fünf Zeilen zum Lemma »Romanen« als »Gesamtbezeichnung der Völker, deren Sprachen dem Lateinischen entstammen.«<sup>61</sup> Weiter wird ausgeführt: »Körperliche Merkmale der Germanen sind blondes Haar und blaue Augen und ein größerer und kräftigerer Körperwuchs als bei den Mittelmeervölkern«. »Blondheit« könne allerdings nicht als »Beweis der Reinheit der Rasse« gelten.<sup>62</sup>

Rudolf Virchow, einer der führenden Anthropologen im 19. Jahrhundert, zählte zu den Gründern der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte von 1869 und der gleichnamigen deutschen Gesellschaft von 1870, die Verbindungen auch zur Völkerkunde hielt.<sup>63</sup> 1905 erfolgte die Gründung der Berliner Gesellschaft für Rassenhygiene, der ersten dieser Art, die verhängnisvoll Rassismus und Eugenik propagierte.<sup>64</sup> In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konkurrierten zahlreiche unterschiedliche Einteilungen und Entstehungsgeschichten der sogenannten Menschenrassen miteinander.

Die erfolgreichste Publikation zur Anthropologie überhaupt war die des Jenaer Darwinisten Ernst Haeckel, eines Schülers von Virchow, der 1868 eine umfassende Welterklärung in populären Vorträgen als Entwicklungslehre (Abb. 10) vorlegte. Zum Frontispiz schrieb Haeckel



in der Erstausgabe von 1868, herrenmännisch: »Das Titelbild dient zur anschaulichen Erläuterung der höchst wichtigen Thatsache, daß in Bezug auf die Schädelbildung und Physiognomie des Gesichts (ebenso wie in jeder anderen Beziehung) die Unterschiede zwischen den niedersten Menschen und den höchsten Affen geringer sind, als die Unterschiede zwischen den niedersten und den höchsten Menschen, und als die Unterschiede zwischen den niedersten und den höchsten Affen.«<sup>65</sup> Man zählt elf Auflagen dieses Buches von nahezu 600 Seiten innerhalb von 50 Jahren.

Diese Art von Anthropologie hatte zwei feststellbare Auswirkungen auf die deutschsprachige Kunstliteratur: Die eine war der Einbezug der Rassentheorien in die Bestimmung der Nationalcharaktere, die andere war die Übernahme der Vorstellungen von »Entwicklung« und »Entwicklungsgeschichte«. Dazu seien kurz zwei Zeugnisse genannt: Ein Franz Hermann monierte 1891 in der Berliner Zeitschrift *Das Atelier*, es sei zu beachten »dass die verschiedenen Völkerrassen eine ganz verschiedene Wesenseigentümlichkeit« besäßen und weiter »dass zwischen Romanen und Germanen eine weite Kluft« gähne und jene »wesentlich Formbildner« seien, diese jedoch »wesentlich Ideenbringer«.<sup>66</sup> Mit »Romanen« waren hier allerdings nicht mehr wie zu Beginn des Jahrhunderts die Bewohner von Italien gemeint, sondern die von Frankreich. Den Beleg liefert das anonym publizierte Buch *Rembrandt als Erzieher*

**11** Hans Thoma, *Der Philosoph mit dem Ei*. Julius Langbehn, 1864, Öl auf Leinwand. Kiel, Gelehrtenschule, aus *Vor 100 Jahren: Dänemark und Deutschland 1864–1900. Gegner und Nachbarn*, hg. v. Jens Christian Jensen, Kiel u. a. 1981, S. 331

**12** Fotograf unbekannt, Portrait Franz Boas, ca. 1915, Fotografie. Quebec, Musée de la civilization, Negative 79-796 (Foto Quebec, Musée de la civilization, Public Domain)

des Julius Langbehn, das von 1890 bis 1944 eine überaus große Verbreitung fand. Angeblich soll im ersten Jahr des Erscheinens 1890 die hohe Zahl von 29 Auflagen erreicht worden sein, was trotz des offensichtlichen Bluffs ungeprüft kolportiert wurde.<sup>67</sup> Der in München 1880 in Archäologie promovierte Langbehn war bekannt mit den Malern Wilhelm Leibl, Karl Haider und Hans Thoma, von denen er auch porträtiert wurde (**Abb. 11**). Langbehn beschrieb den allgemeinen kulturellen Niedergang Deutschlands und seine Heilung durch Künstler, besonders durch Rembrandt, »den deutschesten aller deutschen Künstler«. Der Verfasser goss seinen Hass aus über »gallische Horden« und »gallische Einflüsse« und attackierte im Kapitel »Der Erbfeind« den französischen Schriftsteller Emile Zola, der zusätzlich mit der venezianischen Herkunft seines Vaters belastet wurde, und den angesehenen Physiologen Emil Heinrich Du Bois-Reymond, den Hugenotten aus Neuenburg.<sup>68</sup> Dieser absurde Hass wurde im Kulturbetrieb weiter verstärkt: sichtlich etwa im Vorgehen des deutschen Kaisers Wilhelm II. gegen Hugo von Tschudi in Berlin, in den Machenschaften in Mannheim gegen Édouard Manet oder im »Protest deutscher Künstler«.<sup>69</sup>

Weitgehend ungehört im deutschen Sprachbereich blieb der in Nordamerika tätige bedeutende Anthropologe Franz Boas aus Deutschland, der schon 1894 die Rasse als ein nicht wissenschaftlich überprüfbares Kriterium bezeichnet und als Analyseinstrument für Anthropologie und Ethnologie ausgeschlossen hatte. 1931 trat Franz Boas an der Universität Kiel gegen den »Rassenbegriff« auf und versicherte in aller Klarheit, kein Ethnologe habe je die Frage nach einem Zusammenhang zwischen Rasse und Kultur aufgeworfen, weil »Kulturformen nicht rassenmäßig verteilt« seien.<sup>70</sup> Eine seiner Publikationen, *Race, Language and Culture*, von 1910 (**Abb. 12**) war schon 1914 zum ersten und 1932 zum zweiten Mal in deutscher Übersetzung erschienen, aber nicht ernsthaft wahrgenommen worden.<sup>71</sup> In der Völkerpsychologie, die in Deutschland am prominentesten von Wilhelm Wundt vertreten wurde, wurde die Frage nach nationalen Kunstcharakteren oder »künstlerischen Physiognomien« von Völkern für ebenso wichtig gehalten wie in der Kunstliteratur.<sup>72</sup> Allerdings geriet auch die Völkerpsychologie in den 1920er Jahren in die Nähe von nationalistischen Ideologien und von Rassentheorien, denen sie selber Vorschub geleistet hatte.<sup>73</sup>

### Entwicklung, Gesetze

Noch kaum kritisch reflektiert in der Geschichte der Kunstgeschichte sind die Übernahme von Vorstellungen der Entwicklung und der Ent-

wicklungsgeschichte sowie die Behauptung von Gesetzmäßigkeiten der Vorgänge und ihre Konsequenzen. Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* führen im Untertitel den Begriff »Stilentwicklung« (*sic*, in der ersten Auflage). Dazu schrieb Wölfflin, die »Grundbegriffe« würden sich mit »der inneren Geschichte, sozusagen mit der Naturgeschichte der Kunst« befassen, nicht mit »den Problemen der Künstlergeschichte«. <sup>74</sup> »Naturgeschichte« impliziert schon die Vorstellung vom Walten gesetzmäßiger Vorgänge. Die »Künstlergeschichte«, die sich mit den künstlerischen Individuen befasste, die bekanntlich weniger in Regeln einzupassen sind, wurde von Wölfflin perhorresziert zugunsten einer »Entwicklungsgeschichte« oder »Entwicklungsgeschichte«, von der gehofft werden konnte, dass die Gesetze ihres Ablaufs erkennbar sein würden.

Der Begriff »Entwicklungsgeschichte« wurde für Publikationen seit 1815 gebraucht, aber bis 1880 ausschließlich in naturwissenschaftlichen, medizinischen und anthropologischen Werken. Erst 1881 gab es *Die Entwicklungsgeschichte der Architektur* von Reinhold Klette, dann lieferte Josef Strzygowski 1885 einen Beitrag »zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst«, weitere Beiträge kamen von Ernst Berger (Maltechnik) und Eduard Vopelius (Glasindustrie) in den 1890er Jahren. 1896 publizierte Wilhelm Vöge den Quartband *Raffaël und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*, der von Wölfflin besprochen wurde. <sup>75</sup> 1904 folgte Meier-Graefe mit seinem erfolgreichen Werk *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, das mehrfach aufgelegt und begleitet wurde von Einzelpublikationen. <sup>76</sup> Bis 2016 sind im Bibliothekskatalog Kubikat 255 Titel zu Entwicklungsgeschichte und weitere 13 zu Entwicklungsgeschichte verzeichnet. »Stilentwicklung« kommt nur in wenigen Publikationen vor, etwa 1910 bei Kurt Weigelt, dann 1915 bei Wölfflin.

Nach der Vorstellung von »Entwicklung« soll sich die Kunst, oder die Technik oder der Stil erstens wie ein Samenkorn nach einem determinierten Ablauf ausgefaltet haben, ähnlich einem Lebewesen aus einem Ei oder einer Pflanze aus einem Samen, und zweitens sollen die Vorgänge der Kultur ähnlich wie die der Natur nach Gesetzen ablaufen. In Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* geht es um die Transformation eines Stils in einen anderen und um die Suggestion, dass der Wandel sich wiederholen und sich damit seine Gesetzmäßigkeit herausstellen werde. Im Buch über das Formgefühl stehen dagegen die

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE  
DER MODERNEN KUNST

VERGLEICHENDE BETRACHTUNG  
DER BILDENDEN KÜNSTE, ALS BEI-  
TRAG ZU EINER NEUEN AESTHETIK

VON  
JULIUS MEIER-GRAEFE

BAND I



VERLAG JUL. HOFFMANN · STUTTGART · MCMIV

K. 387 = 0 324  
G. 2. 7. 15.  
D. D. 1900

**13** Julius Meier-Graefe,  
*Entwicklungsgeschichte  
der modernen Kunst*, Bd. 1,  
Stuttgart 1904, Titelseite

nationalen Konstanten im Vordergrund, und gefragt wird nach »den allgemeinen formpsychologischen Voraussetzungen« im Sinne von unterschiedlichen kollektiven Determinanten von Norden und Süden.<sup>77</sup>

Der Glaube an das Walten von Gesetzmäßigkeiten oder Determinanten in allen Lebensvorgängen war um 1900 überall verbreitet, und überall wurde davon geschrieben, als könne gegenüber der Annahme von über- oder unterindividuellen Gewalten die intellektuelle Pflicht zur Überprüfung ausgesetzt werden, gleich wie bei Annahmen wie der eines »natürlichen Ganges der Entwicklung« oder der »Notwendigkeit«. Fast überall – auch in der Kunstliteratur – stehen dem überaus leichtfertigen Hantieren mit weitreichenden Annahmen nur wenige Verpflichtungen und Anstrengungen zu ihrer Prüfung gegenüber. Ein signifikantes Beispiel ist die Hypostasierung von Stilen wie gotisch oder barock zu Epochenbegriffen, der die Hybris folgt, den so konstruierten Epochen wie Gotik oder Barock geschichtliche Wirkung zuerst zuzuschreiben und sie danach als reale determinierende Kräfte der Stilbildung – das Wollen der Gotik oder des Barock z. B. – zu deklarieren. Für eine Disziplin, die auf Wissenschaftlichkeit Anspruch erhebt, ist dies ein disqualifizierender Vorgang. Mit der »Notwendigkeit« in geschichtlichen Prozessen versuchte Panofsky 1924 kurzerhand zu verfahren, indem er die Existenz von »vorherbestimmenden Gesetzen« ebenso leugnete wie die »Notwendigkeit des zeitlichen Ablaufs« und statt dessen eine »Notwendigkeit des sinnhaften Zusammenhangs« postulierte, nämlich als ein »Prinzip der inneren Einheit, aus welchem die mannigfaltigen Eigentümlichkeiten eines und desselben künstlerischen Phänomens als notwendig zueinandergehörig verständlich werden.«<sup>78</sup> Für die zeitliche Abfolge der »künstlerischen Erscheinungen« postulierte Panofsky statt der »Gesetzmäßigkeit« eine »Folgerichtigkeit«, sodass wir eine Entwicklung als »sinnvoll« einzusehen vermögen: »[...] die Abfolge der einzelnen künstlerischen Erscheinungen kann nicht im Sinn einer kausalen oder teleologischen Reihe deduziert, wohl aber im Sinne eines Zusammenwirkens von allgemeinen Entwicklungstendenzen und individuellen Abwandlungsmomenten begriffen werden.«<sup>79</sup> Dies war eine deutliche und notwendige Abkehr von der Annahme von »Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung«. Doch die Einführung neuer Begriffe löste das Problem nicht, nach welchen Kriterien allenfalls »allgemeine Entwicklungstendenzen« und »individuelle Abwandlungsmomente« erkannt werden könnten.

Den Vorwurf, das künstlerische Individuum zu missachten, hat Wölfflin bekanntlich immer als »Missverständnis« abzuwehren versucht. Doch ist nicht zu übersehen, dass er in den *Grundbegriffen* ein

untergründiges, inhaltsloses und ausdrucksloses fünffaches Doppelphänomen zu postulieren suchte, das die jeweilige individuelle künstlerische Produktion in zwei aufeinanderfolgenden Epochen bestimmen soll, ohne dass die Künstler der Determinierung entgehen könnten. Damit wird eine im Untergrund wirkende »unterindividuelle« Macht angenommen, die während einer gewissen Zeit eine stilistische Einheit sicherstellt und den Wechsel zur nächsten Einheit determiniert. Etwas Ähnliches geschah im Buch *Formgefühl* aus der Annahme von kollektiven, durch Territorium und Rasse gegebenen Determinanten der künstlerischen Tätigkeit.

Zu Wölfflins Abstraktion von allen angeblich äußeren Faktoren der Kunst bis zur Präparierung der Form wurde eine Parallele gesehen in der Bewegung der zeitgenössischen Malerei, die nachahmende Darstellung zugunsten einer »abstrahierenden« aufzugeben, für die München eines der Zentren war.<sup>80</sup> Wölfflin hat übrigens 1915 gerügt, dass »die Kunstgeschichtsschreibung so unbedenklich mit dem stumpfen Begriff der Naturnachahmung« operiere.<sup>81</sup> Auch die Vorstellung, eine Wissenschaft müsse auf einem sicheren Fundament aufbauen – eben »Grundbegriffen« – hat ihre Parallele in künstlerischen Bestrebungen, Grundbegriffe zu bestimmen und die Kunst auf Elementen aufzubauen.<sup>82</sup>

Das grundsätzliche Problem sehe ich darin, dass Wölfflin diesen Untergrund, der sich auf die Geschichte der Kunst auswirken soll, vermengt mit den Begriffen, mit der das Fach seinen wissenschaftlichen Status zu klären unternahm. »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« wären Begriffe, die dem Fach die begrifflichen Grundlagen bereitstellen würden, was in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als vordringlich erschien. Hingegen können die Faktoren, die aus dem »Untergründigen« den Stil bestimmen und einen Stilwandel herbeiführen, sollte man ein solches Wirken von Kräften annehmen wollen, niemals Begriffe sein, außer wohl für diejenigen, die als Gläubige des Logos dessen Walten postulieren wollen. Das Problem entstand aus dem Durcheinanderwerfen von Fach (Kunstgeschichte) und Gegenstand (Geschichte der Kunst), und es besteht noch immer, unabhängig davon, ob man die Geschichte der Kunst als Erkenntnis- oder als Konstruktionsgegenstand begreifen will. Bei Wölfflin müsste wohl unterschieden werden zwischen der begrifflichen Förderung des Faches und seiner Betreiber einerseits, und den ungesicherten Annahmen von Entwicklungen und kollektiven Determinanten andererseits, die aus Vorurteilen in das Territorium, den »Volkscharakter« oder in die »Epoche« hineinprojiziert wurden. Panofsky hat das Problem erkannt, aber nur eine Scheinlösung vorgeschlagen, etwa 1920 im Aufsatz über das Kunst-

wollen: »[...] das Kunstwollen kann, wenn anders dieser Ausdruck weder eine psychologische Wirklichkeit, noch einen abstrahierten Gattungsbegriff soll bezeichnen dürfen – nichts anderes sein, als das, was (nicht für uns, sondern objektiv) als endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene ›liegt‹.«<sup>83</sup> Auch dieses hochfliegende Postulat eines Kunstwollens als »letzten Sinn« hat sich als Phantom herausgestellt, dessen Beseitigung zusammen mit vielen anderen Bereinigungen erst den Aufbau einer kritischen Kunstgeschichte möglich machte.<sup>84</sup>

1 Heinrich Wölfflin, »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 31 (1912), S. 572–578, Zitat S. 573.

2 Wölfflin 1912 (Anm. 1), S. 572f.

3 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915; Heinrich Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hg. v. Joseph Gantner, Basel u. a. 1982, S. 294; vgl. die neueste Ausgabe Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, hg. v. Evonne Levy u. Tristan Weddigen, Los Angeles 2015; *Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Ausstellungskatalog München), hg. v. Matteo Burioni, Burcu Dogramaci u. Ulrich Pfisterer, Passau 2015.

4 G. Heider-Hartog, »Festvorlesung Heinrich Wölfflins«, *Neue Zürcher Zeitung*, Abendausgabe Nr. 1153, Dienstag, 26. Juni 1934, Blatt 6, S. 1.

5 Heider-Hartog 1934 (Anm. 4), S. 1.

6 Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 11.

7 Wölfflin 1982 (Anm. 3), S. 247, 249.

8 *Wilhelm Vöge und Frankreich* (Tagungsband Freiburg i. Br. 2003), hg. v. Wilhelm Schlink, Freiburg i. Br. 2004, S. 11–13 (Wolfgang Jäger).

9 Erwin Panofsky, »Wilhelm Vöge, 16. Februar 1868–30. Dezember 1952« [1958], in Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, 2 Bde., Berlin 1998, Bd. 2, S. 1120–1144; Willibald Sauerländer, »Wilhelm Vöge und die

Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), S. 153–167.

10 Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 2, S. 1120–1144.

11 Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 2, S. 1017. Die Behauptung von der ›inhaltslosen Form‹ dürfte auf Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, zurückgehen, die von seinem Sohn aufgenommen wurde, vgl. Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig 1873, S. iii.

12 Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 2, S. 1017.

13 Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905, S. 122–160.

14 Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915, S. VII–VIII.

15 Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 1, S. IX–XII.

16 Heinrich Wölfflin, Rezension zu »Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zu der Kunsttheorie der Italiener, Berlin 1915«, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 8 (1915), S. 254.

17 Erwin Panofsky, »Heinrich Wölfflin. Zu seinem 60. Geburtstage am 21. Juni 1924«, *Hamburger Fremdenblatt*, 21.6.1924, neu in Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 2, S. 1105–1108; Erwin Panofsky, »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit ›kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe‹« [1925], in Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 2, S. 1034–1063.

18 Wölfflin 1982 (Anm. 3), S. 408.

19 Heinrich Wölfflin, »Albrecht Dürer. Auszug aus der Nürnberger Festrede 1928«, in *Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*,

Basel 1940, S. 127–129; Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931, S. 1.

**20** Vgl. Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 1, S. 247–474; Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 Bde., Princeton N. J. 1943.

**21** Erwin Panofsky, »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« [1932], in Panofsky 1998 (Anm. 9), Bd. 2, S. 1064–1077.

**22** Eduard Hüttinger, »Erwin Panofsky« [1968], in Eduard Hüttinger, *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen 1992, S. 127–134, S. 131.

**23** Adolf Reinle, »Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939«, in *Jahrbuch / Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft* (1972/76 [1976?]), S. 71–88, 84–86. Zu Wölfflins Berufung und Lehrtätigkeit in Zürich vgl. die sorgfältig dokumentierte Arbeit von Nanni Baltzer u. a., »... dass die Luft hier mit Kunst nicht so geschwängert ist wie in Berlin oder München, ist mir sympathisch.« Heinrich Wölfflin an der Universität Zürich, 1924–1934«, *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 5 (1998), S. 170–199.

**24** Wölfflin 1982 (Anm. 3), S. 324–332; Joseph Gantner, »Der Unterricht in Kunstgeschichte an der Universität Basel 1944–1938«, in *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen*, Bd. 1 (1976), S. 22f.

**25** Wölfflin 1982 (Anm. 3), S. 344, Brief vom 21. November 1920 an Anna Bühler-Koller.

**26** *Der Geiselmord in München. Ausführliche Darstellung der Schreckenstage im Luitpold-Gymnasium nach amtlichen Quellen*, hg. v. Hochschul-Verlag, München 1919 [Digitalisat MDZ München]; vgl. dagegen den Augenzeugen Victor Klemperer, *Man möchte immer weinen und lachen in einem. Revolutionstagebuch 1919*, Berlin 2015, besonders S. 170–190; vgl. Wolfram Wette, »Die deutsche Revolution von 1918/19. Ein historischer Essay«, in *Klemperer* 2015 (Anm. 26), S. 197–216.

**27** Vgl. Martin H. Geyer, *Verkehrte Welt: Revolution, Inflation und Moderne, München 1914–1924*, Bd. 128, Göttingen 1998. – Wölfflin erwähnte nie den Namen des Anführers, obwohl er ihn wahrscheinlich im Haus seines Verlegers Hugo Bruckmann – gemeinsam mit seiner Frau Mitglied der NSDAP (Nrn. 91 und 92) – getroffen hat;

vgl. Wilhelm Schlink, »Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst«. Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl«, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, hg. v. Sabine Frommel u. Antonio Bruculeri, Rom 2012, S. 165–176, bes. S. 175, Anm. 24; Wolfgang Martynkewicz, *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945*, Berlin 2009, S. 134–144; Anne Bechstedt u. a., »Der Verlag F. Bruckmann im Nationalsozialismus«, in *Kunstgeschichte im Dritten Reich*, hg. v. Ruth Hefrig u. a., Berlin 2008, S. 280–311; Sybille Dürr, »Wölfflin, Hauttmann, Pinder. Das kunsthistorische Institut der Universität München«, in *Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, hg. v. Felix Billeter u. a., München u. a. 2002, S. 268–277.

**28** Vgl. die Berichte in *Neue Zürcher Zeitung*, Dienstag, 17. Juni, 1924, S. 1f.; Samstag, 21. Juni 1924, S. 1; Reinle 1976 (Anm. 23), S. 86.

**29** Heinrich Wölfflin, »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision«, *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, 22 (1933), S. 210–218.

**30** Wölfflin 1933 (Anm. 29), S. 210.

**31** Vgl. Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921.

**32** Heinrich Wölfflin, »Italien und das deutsche Formgefühl«, *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, 10 (1922), S. 251–260; Wiederabdruck in *Das Werk*, 11,6 (1924), S. 145–153; Wiederabdruck in Wölfflin 1940 (Anm. 19), S. 119–126.

**33** Es folgten noch die Herausgabe von kleineren Essays und zugleich der Wechsel vom Verlag Bruckmann zum Verlag Schwabe in Basel, vgl. Wölfflin 1940 (Anm. 19).

**34** Samuel Lane Faison, Rezension zu »Heinrich Wölfflin, Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931«, *The Art Bulletin*, 14 (1932), S. 71–73; Peter Meyer, Rezension zu »Italien und das deutsche Formgefühl. Zum neuen Buch von Heinrich Wölfflin«, *Das Werk*, 19 (1932), S. 26–32.

**35** Arminio Janner, »Wölfflin e l'arte italiana (a proposito del vol.: Italien und das deutsche Formgefühl)«, *Civiltà Moderna*, 6 (1934), S. 425–434.

**36** Heinrich Wölfflin, *The Sense of Form in Art. A Comparative Psychological Study*,

- übers. v. Alice Muehsam u. Norma A. Shatan, New York [1958]. Die zweite deutsche Auflage erschien 1964 wieder bei Bruckmann.
- 37** Vgl. Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F., Bd. 14).
- 38** Nikolaus Meier, »Italien und das deutsche Formgefühl«, in *Kunsliteratur als Italienerfahrung*, hg. v. Helmut Pfotenhauer, Tübingen 1991, S. 306–327; Iris Hafner, »Italien und das deutsche Formgefühl« par *Heinrich Wölfflin, sa fortune critique en Allemagne et en Italie à l'époque de sa parution*, 2 Bde., Mémoire de maîtrise, Université de Paris IV – Sorbonne, 2000 (unveröffentlicht); Wilhelm Schlink, »Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst«, Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl«, in *L'idée du style dans l'histoire de l'art*, hg. v. Sabine Frommel u. Antonio Brucculeri, Roma 2013, S. 165–176.
- 39** Vgl. Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012.
- 40** Schlink 2012, S. 169, 175, Anm. 24; vgl. Martin Warnke, »Warburg und Wölfflin«, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums*, Hamburg 1990, hg. v. Horst Bredekamp u. a., Weinheim 1991, S. 79–86.
- 41** Vischer 1873 (Anm. 11); vgl. Lurz 1981 (Anm. 37), S. 13–24.
- 42** Vischer 1873 (Anm. 11), S. 38f.
- 43** Vischer 1873 (Anm. 11), S. 38–41.
- 44** Wölfflin 1921 (Anm. 31), S. 7f.
- 45** Wölfflin 1921 (Anm. 31), S. 8f.
- 46** Wölfflin 1915 (Anm. 3), S. viii.
- 47** Wölfflin 1915 (Anm. 3), S. v.
- 48** Heinrich Wölfflin, »In eigener Sache«, *Kunstchronik und Kunstmarkt*, N. F. 31 (1920), S. 397–399; vgl. die Diskussion der »Wölfflin-Topoi« bei Lurz 1981 (Anm. 38), S. 13–24.
- 49** Wölfflin 1931 (Anm. 19), S. 8.
- 50** Wölfflin 1924 (Anm. 32), S. 123.
- 51** Wölfflin 1931 (Anm. 19), S. 1.
- 52** Wölfflin 1931 (Anm. 19), S. 1.
- 53** Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893, S. 94f.
- 54** Wölfflin 1940 (Anm. 19), S. 127.
- 55** Wölfflin 1905 (Anm. 12), S. iii.
- 56** Wölfflin 1940 (Anm. 19), S. 127–129.
- 57** Vischer 1873 (Anm. 11), S. 48.
- 58** Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886 [1946], S. 33.
- 59** Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim an der Ruhr 1902, S. 65.
- 60** Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 95–97.
- 61** Brockhaus' *Konversations-Lexikon*, 14. Aufl., Leipzig 1908, Bd. 13, S. 973.
- 62** Brockhaus' *Konversations-Lexikon*, 14. Aufl., Leipzig 1908, Bd. 7, S. 774.
- 63** Vgl. Homepage der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, URL: <http://www.bgaeu.de/> (Stand 18.04.2016).
- 64** Vgl. Gretchen E. Schafft, *From Racism to Genocide. Anthropology in the Third Reich*, Urbana 2004.
- 65** Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über die Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen und andere damit zusammenhängende Grundfragen der Naturwissenschaft*, Berlin 1868, S. 555.
- 66** Philip Ursprung, *Kritik und Secession. »Das Atelier«. Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Basel 1996, S. 157f.
- 67** [Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, 25. Aufl., Leipzig 1890; Johannes Stückelberg, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996, S. 47–53; vgl. Liselotte Voss, *Rembrandt als Erzieher und seine Bedeutung: Studie über die kulturelle Struktur der neunziger Jahre* (Diss. Göttingen), Danzig 1926.
- 68** Langbehn 1890 (Anm. 67), S. 322–327.
- 69** Vgl. Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993.
- 70** Franz Boas, *Rasse und Kultur*, Jena 1932, S. 5, 15.
- 71** Franz Boas, *Race, Language and Culture*, New York 1910; Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, New York 1911, dt.: *Kultur und Rasse*, Leipzig 1914; 2. Aufl.: siehe Anm. 70.
- 72** Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie, eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, 5 Bde., Leipzig 1900–1909; vgl. August Schmarowsow, »Kunst-

wissenschaft und Völkerpsychologie. Ein Versuch zur Verständigung«, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2 (1907), S. 305–339.

**73** Vgl. etwa Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, München 1928; Paul Schultze-Naumburg, *Kunst aus Blut und Boden*, Leipzig 1934.

**74** Wölfflin 1915 (Anm. 3), S. viii.

**75** Heinrich Wölfflin, Rezension zu »Wilhelm Vöge, Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst, Straßburg 1896«, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 19 (1896), S. 134f.

**76** Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, 3 Bde., Stuttgart 1904.

**77** Wölfflin 1931 (Anm. 19), S. vi.

**78** Erwin Panofsky, »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein

Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«, in Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, 2 Bde., Bd. 2, S. 1035–1063, Zitat S. 1061.

**79** Panofsky 1998 (Anm. 78), S. 1062f.

**80** Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, 2. Aufl., München 2010, S. 378–418.

**81** Wölfflin 1915 (Anm. 3), S. 13.

**82** Oskar Bätschmann, »Logos in der Geschichte. Erwin Panofsky Ikonologie«, in *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, hg. v. Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985, S. 89–112.

**83** Panofsky 1998 (Anm. 9), S. 1018–1034; Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, in Panofsky 1998 (Anm. 78), S. 1035–1063.

**84** Vgl. Kurt W. Forster, »Critical History of Art or Transfiguration of Values?«, *New Literary History*, 3 (1972), S. 459–470.