

VII. Wölfflin als Person / Wölfflin in München

Wölfflins Vertrautheit mit München beschränkt sich keineswegs auf die Zeit seiner Professur an der dortigen Universität. Als Sohn eines berühmten Altphilologen, der an ihr lehrte, verbrachte er einige der entscheidenden Jugendjahre in der bayerischen Hauptstadt, die noch nicht lange Teil eines geeinten Deutschlands unter preußischer Führung war. Auch promoviert wurde er an der Münchener Universität, da es noch keine eigenständige Kunstgeschichte gab übrigens bei dem Archäologen Heinrich Brunn. Kunstgeschichtlich bezeichneten die 1880er Jahre den Höhepunkt der Fama dieser Stadt: Speziell unter der Führung Karl von Pilotys war die Münchner Akademie mit Paris zur einflussreichsten Europas avanciert (Abb. 1). Tausende von Künstlern aus allen Teilen der Welt ließen sich hier ausbilden und bevölkerten ein Gemeinwesen, dessen Ruf als Kunststadt sich genau in dieser Zeit verfestigte.

Wölfflins Professur in München schloss sich 1912 an zwei vorausgehende Berufungen nach Basel und Berlin an. Schon die erste demonstriert sein frühes Renommee, erreichte sie ihn doch bereits im Jahre 1893 im Alter von 30 Jahren und dann auch noch auf die prestigeträchtige Position seines Lehrers Jacob Burckhardt. Mit der dann 1901 erfolgten

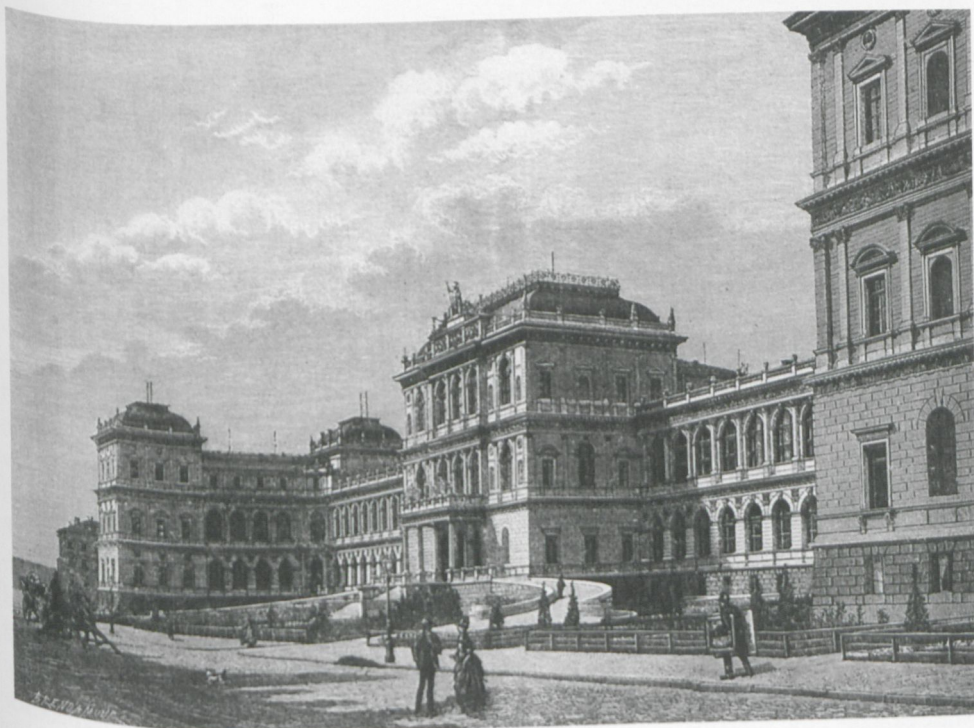


Abb. 1: Brend'Amour: Akademie der bildenden Künste München, 1886, Holzstich, 15,2 x 22,1 cm, aus: Kehr, Wolfgang: *Geschichte der Münchner Kunstakademie in Bildern*, München 2008, S. 128



Abb. 2: Wassily Kandinsky: Impression III (Konzert), 1911, Öltempera auf Leinwand, 77,5x100 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, aus: Friedel, Helmut (Hg.): Kandinsky. Absolut abstrakt, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München u.a. 2008 (Ausst. Kat.), Taf. 21

Berufung nach Berlin war ein früher Höhepunkt erreicht, übermäßig wohl aber scheint er sich in dem prosaischen, hässlichen, naturfernen, seelenlosen und lärmigen, zu großspurigem Gehabe neigenden Ambiente der Hauptstadt („Steinwüste“) nicht gefühlt zu haben. Seiner Schweizer Mentalität entsprachen doch wohl eher kleinere Städte. Wie Hugo Tschudi, und wohl auch ebenso vom offiziellen, anti-modernen Kunstklima Berlins abgestoßen, wechselte er zu Beginn des zweiten Jahrzehnts nach München, dessen Bedeutung für das zeitgenössische deutsche Kunstleben zwar im Abnehmen begriffen war, das aber natürlich auch durch seine historischen Sammlungen und – vielleicht noch bedeutsamer – eine äußerst kunstfreundliche Stimmung und das südliche Flair des ‚Isar-Athenischen‘ ausgesprochen beglückend auf Wölfflin wirkte.

Bei aller fast schon meditativen Gemächlichkeit, die das Leben in München bestimmte, war die in ihr und im Umland praktizierte Kunst doch von revolutionärer, international ausstrahlender Bedeutung. Auch wenn einige Protagonisten zum Zeitpunkt von Wölfflins Ankunft schon abgewandert waren, blieb der Münchener Jugendstil doch einer der bedeutendsten in Europa. Der „Blaue Reiter“ mit seinen Hauptvertretern Kandinsky (Abb. 2) und Marc brachte eine spezifisch vergeistigte Variante des modernen Expressionismus hervor, der Wölfflins Naturell zu entsprechen schien, mehr sicherlich als der Brücke-Expressionismus mit seinem Gestus des *épater le bourgeois*. In jedem Fall wissen wir, dass Wölf-



Abb. 3: Jean-François Millet: Die Ährenleserinnen, 1857, Öl auf Leinwand, 83,5 x 110 cm, Musée d'Orsay, Paris (ehemals Louvre), aus: Kunstwart: Millet-Mappe, München 1906, Taf. 4

flin sich neben seinem professionellen Schwerpunkt in der Kunst der damals noch nicht so genannten Frühen Neuzeit auch für diejenige des 19. Jahrhunderts und die zeitgenössische Kunst in München interessierte.

Persönlich scheint Wölfflin ein ziemlich distanzierter Mensch gewesen zu sein – wobei er in München durchaus wichtige Kontakte etwa zu Ricarda Huch oder Thomas Mann unterhielt –, der mit seinen Vorlesungen, in denen er die Kunstwerke beschreibend-analytisch zum Leben erweckte, bei den Studierenden, vor allem aber auch bei einer breiteren Stadtöffentlichkeit trotzdem auf großen Erfolg stieß. Wie immer, wenn man nur tief genug bohrt, hatte sein Kunstbegriff jenseits aller Dichotomie von klassisch und barock etwas mit seinem eigenen Verständnis des Lebens zu tun. Unter dem Einfluss des auch von ihm bewunderten Friedrich Nietzsche (vgl. Kat. IV.2) war es ihm darum zu tun „[d]as große Dasein zu leben, ruhig, einfach, in gesättigter Fülle Gedanken [zu] haben“.¹

Unter den jüngst verstorbenen zeitgenössischen Künstlern gefielen ihm besonders Maler wie Millet (Abb. 3), Böcklin und Marées (vgl. Kat. V.1), die eine spezifisch monumentale Bildsprache pflegten. Und in der klassisch-italienischen Kunst fand Wölfflin eine Form, mittels deren einführender Anverwandlung er die ersehnte Größe zu erlangen suchte. Immer wieder, und nicht erst in seiner Münchener Zeit, gibt er seinem Bedürfnis nach der „plastischen klaren Form“ Ausdruck, nach der „großen Auffassung“ und nach den „großen Themen einer heroischen Landschaft“.² Seine eigene Kühle, die er zuweilen selber bedauerte, suchte

er in der *Vollkommenheit* der italienischen Form zu spiegeln, der er den *Ausdruck* der nordischen Kunst entgegenstellt.³ Die Distanzierung gegenüber profanen Alltagsinteressen und pseudoheroischer Emphase brachte ihn auch zu einer kritischen Haltung gegenüber dem Kriegsgeschrei seiner Professorenkollegen an der Münchener Universität nach Beginn des Ersten Weltkriegs.

Es ist viel darüber gerätselt worden, warum Wölfflin das kunsthistorische Eden München verließ, um 1924 in seine Heimat, genauer genommen nach Zürich, zurückzukehren, wo er die letzten Berufs- und Lebensjahre verbrachte, immer natürlich unterbrochen von ausgedehnten Italien-Reisen. Ein wesentlicher Grund scheint recht profaner Natur gewesen zu sein: der extreme Mangelzustand in den Jahren der Hyperinflation, ein Zustand, der abgeklärter Selbstvervollkommnung ganz bestimmt nicht zuträglich war. Einen Erfolg wie die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*, schon in Berlin vorbereitet und dann in München vollendet, war Wölfflin in der Schweiz aber nicht mehr vergönnt.

Hubertus Kohle

- 1 GANTNER 1982, S. 221.
- 2 Ebd., S. 196, 199 u. 237.
- 3 Ebd., S. 308.