

Klaus Herding

Kein Denkmal, aber ein Steinbruch – noch zu erschließen

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Norbert Schmitz, VDG – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Alfter 1993, 213 S., geb., 42,80 DM

Wölfflin war ein Kenner und Liebhaber der Moderne – selbst Paul Klee hat er noch rezipiert.¹ Wie sich dieser Weitblick auf den Beginn der klassischen Moderne, auf die Umbruchszeit im 19. Jahrhundert, ausgewirkt hat, wird durch die jetzt edierte Nachschrift einer im Sommersemester 1911 in Berlin gehaltenen Vorlesung deutlich.² Wölfflin hat darin nicht alles ausformuliert, aber genügend Stichworte angegeben, um eine Rekonstruktion des Zusammenhangs zu ermöglichen.

Zwar fallen zunächst die Schwächen auf: Ein neues Gesamtbild des vorigen Jahrhunderts kommt nicht zustande. Der Text besteht aus Aperçus, ist einseitig und selbstverständlich lückenhaft. Das Jahr 1811, in dem Cornelius in Rom eintraf, ist eher um des runden Jahrhunderts willen als Ausgangspunkt gewählt denn als revolutionärer Beginn einer neuen Epoche, denn die Fresken der Casa Bartoldi »haben nichts Frühlinghaftes, eher etwas Abgestandenes« (9). Die dann folgende Auswahl ist nicht sonderlich aufregend: In der Architektur kommen Schinkel, Semper, immerhin auch Messel vor, wobei aus didaktischen Gründen Berliner Beispiele den Vorrang haben; in der Skulptur Hildebrand, Schadow, Rauch und Rodin. Den weitest- aus größten Teil (neun Zehntel) nehmen Malerei und Graphik ein. Damit folgt Wölfflin der durch Hegel, Muther und Gurlitt geprägten Tradition, wonach die größten Leistungen der Epoche auf diesen Gebieten erbracht wurden. In der Regel werden auch hier die uns geläufigen Namen behandelt: Cornelius, Kaulbach, Rethel und Schwind (den Wölfflin ganz besonders liebt), sodann Runge, Friedrich und Blechen, Menzel, Leibl, Thoma und Liebermann, Feuerbach, Böcklin und Marées (dieser »vielleicht der Interessanteste in der Triade«); unter den Franzosen Delacroix, Géricault und Ingres, Couture, Millet, Courbet, Manet und Degas. Das ist immerhin eine Auswahl, die bis heute standhält, sieht man davon ab, daß Wölfflin zu Seurat, Cézanne und Gauguin noch nicht genügend Abstand gewonnen hatte, um sich zu ihnen zu äußern.

Die nach ursprünglichem Plan auf Deutschland allein bezogene Vorlesung beginnt und endet naturgemäß mit den Deutschen (nicht ohne einen kritischen Blick auf die Sammlungspolitik der Berliner Nationalgalerie und ihren verwinkelten Bau). Doch macht Wölfflin von vornherein klar, daß die Entwicklung der deutschen Kunst nur durch den Blick auf Frankreich, Belgien und Italien verständlich wird – im Kaiserreich keineswegs die übliche Auffassung.

Kein neues Gesamtbild (die Gründe dafür werden unten erläutert), aber doch eine Fülle schlagender Einsichten werden geboten. Die eigentliche Essenz des Textes besteht aus Stichworten zu einzelnen Werken, die ein überaus facettenreiches,

hellsichtiges Bild der Epoche ergeben, das mehr als nur historisch brauchbar ist: Tiefsinnige Sätze zur künstlerischen Selbstbestimmung bei Marées und zum *architektonischen Zusammenhang* seiner Figuren fallen schon auf den ersten Seiten. »Marées gelangte zur höchsten Klarheit, hatte sich zur höchsten Sichtbarkeit der Dinge emporgeläutert« (17). Zu Menzel heißt es dagegen: »Der Prozeß der Entdinglichung müßte hier erst mehr Platz greifen, das Individuelle der Dinge noch mehr aufhören« (18). Das geht zusammen mit Werner Hofmanns These von der »névrose du vrai« bei diesem Künstler. Ungewöhnlich erhellend ist, was über *Alltag*, *Monumentalität* und »die ganz neue Kunst aus der Welt der Arbeit ... ohne jede novellistische Spur« bei Millet verlautet (19, 61, 63, 70-73, 77). Unter den Franzosen rangiert dieser Maler an oberster Stelle. Bei der »Geflügelfütterung« beobachtet Wölfflin »die Gravitás ... der Landleute«, bei den »Ährenleserinnen« »jene vollkommene Ökonomie, welche den Effekt garantiert. Sehr fein und weise, daß die Horizontallinie der Erde keine der Kopfsilhouetten schneidend berührt, sondern darüber geht; sonst würde etwas Belastendes, Drückendes statt des Beruhigenden resultieren« (64). Das Antike, Bleibende steht im Mittelpunkt. Ähnlich wird Daumier, der mit Millet eng befreundet war, von Wölfflin als virtueller »Historienmaler größten Stils« (64) bezeichnet, was bis heute nicht selbstverständlich ist. Zu einem Hafengebilde von Manet heißt es: »Die Schiffe und die Netze in vollkommener Hafenuhr, ein Wagen steht in Ruh am Strand, doch über allem etwas fabelhaft Bewegliches in Flecken, die so gesetzt sind, daß man schwören möchte, im nächsten Moment müsse alles anders sein und der Wagen müßte losgehen« (19). Zu Davids »Marat« sodann: »Hier ist keine Spur von Piloty, nur das Bleibende spricht, nichts Akzessorisches drängt sich vor. Die Linie ist vereinfacht bis auf das letzte Maß, Horizontale und Vertikale herrschen. Lauter stumpfe, dumpfe Farbtöne, die Leichenfarben, das Linnen, etc., das ist große Revolutionsrhetorik, ja mehr als das ...« Gleichwohl hat Wölfflin auch für die deutsche Biedermeiermalerei viel übrig, vor allem für Schwind, gegen den er Richter herabsetzt (so sehr er dessen Autobiographie als »eines der kostbarsten Bücher der deutschen Künstlerliteratur« wertet): »Diese Bäuérchen sind Puppen und Püppchen gegen einen Milletschen Landmann, lauter zierliches Kleinzeug ...« (51).

Die Publikation dieser Schrift sollte wohl möglichst rasch erfolgen. Was hier auf S. 9-127 unter der studentischen Verfasserangabe »Prof. Dr. Wölfflin« ediert wird, ist indessen alles andere als professionell. Gleich auf der ersten Seite zeigt sich dies. Wölfflin stellt die bemerkenswerte These auf: »... es ist lächerlich, wenn jemand glaubt, zum wahren Verhältnis zur Kunst ... nur durch Vergangenes zu gelangen« (9). Der bis heute verbreiteten Ansicht, Stilbegriffe gewinne man nur aus der Vergangenheit, tritt er entgegen, indem er ausdrücklich »das runde Jahrhundert 1911-1811« unter die Lupe nehmen will. Der Herausgeber korrigiert brav in »1811-1911« und begräbt damit »das Interesse an der Gegenwart«, das für Wölfflin Ausgangspunkt der ganzen Vorlesung war.

Die vorliegende Ausgabe (und ihr folgend eine der ersten Pressebesprechungen³) versucht, Wölfflins Vorlesung innerhalb der Genese der 1915 erschienenen »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« zu verankern. Dies halte ich für falsch. Wölfflin hat durchaus gesehen, daß und warum sich das 19. Jahrhundert seinem Begriffssystem entzieht. Die neue Lehre, bemerkt er schon zu Beginn, zeichnet sich dadurch aus, daß sie »Farbiges und Zeichnerisches zusammenfassend« auftritt: »Nun wird nicht mehr unterschieden: schön und nicht schön, malerisch und nicht male-

risch« (S. 12, Baudelaire verarbeitend!). Begriffe wie das Lineare und das Malerische kommen zwar vor, dominieren den Text aber durchaus nicht in systemtheoretischer Absicht. Diesen Verzicht bewerte ich hoch; damit räumt Wölfflin den eigentlichen Epochenbruch ein, die Nichtfaßbarkeit des 19. Jahrhunderts mit jenen polaren Kriterien, die früheren Epochen angemessen schienen. Die Vorlesung stellt somit alles andere als »den Versuch dar, auch die Kunst der eigenen Epoche im Sinne der ›kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‹ zu deuten« (wie im Nachwort des Herausgebers S. 131 explizit behauptet wird). Gerade in der Absenz des Systems liegt der Wert der Schrift.

Um an dieser Systemtheorie festzuhalten, muß der Herausgeber die »Gefahren« übertreiben, die Wölfflin in der Moderne angeblich sieht. Wenn dieser bei einer Seinlandschaft Monets von einer »gewissen Disharmonie« spricht (79), so meint er damit keineswegs, daß »der Verlust eines richtenden Maßstabes« drohe (so der Herausgeber, 145). Wölfflin richtet gar nicht, sondern er setzt nüchtern erklärend hinzu: »Es ist eben etwas ganz anderes, als das, was wir gewohnt sind« (79).

Mit Wölfflins Sprache geht der Herausgeber nachlässig um: die Eingriffe in den Text wirken willkürlich. Wo (42, mit Lücke) von »Cornelianischem Protz« die Rede ist, wird daraus »[Procedere]«. Auf Seite 66 wird der dichte Satz: »Überwindung der Form durch lebhaft empfundenen Stoff; nicht Absicht formalen Effekts, sondern Absicht unmittelbar schlagender Wahrheit« gleich um fünf leere Füllwörter ergänzt. Und wie kann man die Sprachfigur: »Alles höhnte Hohn über den obstinanten Revolutionär« (73), womit Wölfflin die Rezeption von Millets »Weinbauer« so kräftig einfügt, durch Auslassung von »Hohn« entstellen? Schließlich: Im eigenen Nachwort zitiert Schmitz Wölfflins »Kochlandschaft« (gemeint ist Joseph Anton K.) als »Kollallandschaft« (143 vs. 58). Auch andere Texte zu Manet, Monet oder Piloty werden auf zweierlei Art wiedergegeben; auf die Transkription ist also kein Verlaß.

Den übrigen Herausgeberpflichten wird ebenso wenig Genüge getan: Einmal werden Coutures »Römer der Verfallszeit« 1857 datiert, dann wieder (richtig) 1847 (63 vs. 7). Auf Zahlen sollte man sich ohnehin nicht verlassen: Courbets Todesjahr wird z.B. mit 1871 statt 1877 angegeben (78). Wo anmerkungsweise neuere Literatur eingefügt oder heutige Standorte von Kunstwerken wiedergegeben werden, geschieht dies so willkürlich, daß oft das Wichtigste fehlt. Die Namen der Künstler konnte der Herausgeber nur sporadisch entziffern: *Canture* (10) oder *Conture* (63) steht mitunter für *Couture*. Unter *Rouen* (85) hat man wohl schon den jungen Rouault zu verstehen? Mit *Tonaillon* (113) ist Tuailon gemeint – das alles fiel offenbar in der Eile nicht auf. Wölfflins Schreibweise von Künstlernamen wurde willkürlich geändert (*Corrot*, *Codowiecki*, *Pizarro* und *Faglière* statt *Falguière* blieben stehen, andere Namen wurden korrigiert). Die von Wölfflin zitierten Kunstwerke sind nur in wenigen Fällen identifiziert, geschweige denn ihr Standort nachgewiesen; eben das aber wäre die zentrale Aufgabe einer sorgfältigen Edition gewesen.

Schmitz' Nachwort (129-156) ist fast entbehrlich. Brauchbar ist zwar der Hinweis darauf, daß immanente Aspekte (Wölfflin begriff seine Vorlesung auch als einen »Kursus in der Optik«) und außerhalb der Form liegende Beobachtungen (z.B. zur Ästhetik der Französischen Revolution) sich ständig kreuzen. Aber von den vier immensen Fragen, die der Herausgeber S. 130f. aufwirft (Ursache der Moderne, Deutung ihrer Vielfalt, Status des Stils, Ästhetische Erziehung), wird keine auch nur annähernd beantwortet – sie überfordern Wölfflins Vorlesung auch.

Ganz unnötig (und unzutreffend) ist vollends die Rede von Wölfflins »Ahistorizität« (140). Wer Formanalyse treibt, braucht nicht ahistorisch zu denken, und an Wölfflin gerichtet, ist dieser Vorwurf nachgerade ein allzu bequemes Klischee: Vieles verlautet in dieser Vorlesung über die »Signatur der Zeit« (11); von der Auftragslage, vom bayerischen Kronprinzen, vom kunstfreundlichen König in Berlin ist die Rede, aber auch Hegel und Nietzsche, Gautier und Zola werden zitiert, und vor allem steckt viel geschichtliche Einsicht in den scheinbar immanenten Äußerungen zu einzelnen Werken, zu Davids »Horatiern«, zu Courbets »Steinklopfern«, zu Feuerbachs »Gastmahl des Plato« oder zu Böcklins »Toteninsel«. Es kann also nicht von einem ahistorischen, allenfalls von einem organisch-zyklischen Denken, von einem Bedürfnis nach Synthese, die Rede sein, das seinerseits das Bürgertum um 1910 charakterisierte.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Joseph Gantner, Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst, in: Merkur, 13. Jg., 1959, S. 937 ff. – Ders., Heinrich Wölfflin, 1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe, Basel-Stuttgart 1982. – Martin Warnke, Warburg und Wölfflin. In: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions, hg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass, Weinheim 1991, S. 79-86.
- 2 Mitschrift von Carola Bielohlawek. Die Zuverlässigkeit dieser Rezeption läßt sich dadurch erhärten, daß die gleiche Hörerin auch Vorlesungen Dvořáks mitgeschrieben hat, bei denen der Wortlaut anderweitig überprüft werden konnte. – Zum SS 1912 wechselte Wölfflin nach München.
- 3 Claus Pias, Mächtig rauscht die Linie. Kinder müssen wir alle werden: Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, in: FAZ, 14.5.1994.