

Bedeutende Wiederentdeckung in Los Angeles: Wölfflins annotierte Werke

Bei dem hier vorzustellenden Neufund handelt es sich um die Entdeckung (bzw. Wiederentdeckung) von vier Werken Heinrich Wölfflins (1864 Winterthur–1945 Zürich) im Getty Research Institute (GRI) in Los Angeles aus dem Besitz des Autors, die handschriftliche Annotierungen von ihm enthalten. Weiterhin konnten mehrere Bücher anderer bedeutender kunsthistorischer Autoren wie beispielsweise Jacob Burckhardt identifiziert werden, die ebenfalls Wölfflin gehörten und die er mit autographen Notizen versehen hat (vgl. demnächst: Andrew Hopkins, Heinrich Wölfflin's books at the Getty, in: *Getty Research Journal* 7/2015).

VON ZÜRICH ÜBER BASEL ...

Wölfflins eigene annotierte Werke im Getty umfassen seine Doktorarbeit *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Wolff, München 1886; GRI NA203.W85 1886), dieses Exemplar war der Forschung bereits bekannt. Neu entdeckt wurden die vier auf die Veröffentlichung der Dissertation folgenden Publikationen: *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (Theodor Ackermann, München 1888; GRI ZZ2.W65R46 1888), *Salomon Geßner* (Huber, Frauenfeld 1889; GRI ZZ2.W65S25 1889), *Die Jugendwerke des Michelangelo* (Theodor Ackermann, München 1891; GRI ZZ2.W65J84 1891) sowie *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance* (Bruck-

mann, München 1899; GRI ZZ.2W65K53 1899). Weiterhin verwahrt das Getty Research Institute zahlreiche Bände aus Wölfflins Bibliothek; autographe Annotierungen und Zeichnungen finden sich hier vor allem in Werken, die als Grundlage für die Redaktion von *Renaissance und Barock* und *Die klassische Kunst* dienten. Als prominentes Beispiel ist hier Jacob Burckhardts *Geschichte der Renaissance in Italien* in der Ausgabe von 1878 mit den Wölfflin'schen Annotierungen (*Abb. 1*) zu nennen (Bd. 4 von Franz Kuglers *Geschichte der neueren Baukunst*, Erstausgabe: Ebner & Seubert, Stuttgart 1868; GRI ZZ2.B87G47 1878), ein zentrales Referenzwerk für *Renaissance und Barock* von 1888, während die Burckhardt-Ausgabe von 1891 (Ebner & Seubert, Stuttgart 1891; GRI ZZ2.B87G47 1891) Notizen aus dem Umfeld der Veröffentlichung von *Die klassische Kunst* (1899) enthält. Vergeblich sucht man jedoch in der Sammlung des Getty Institutes Wölfflins Exemplar der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Bruckmann, München 1915), dessen Überlieferung nicht belegt ist.

Diese Bestände gelangten erst in den 1990er Jahren nach Amerika, als sie zusammen mit weiteren Werken aus der Bibliothek von Joseph Gantner, dem Basler Ordinarius für Kunstgeschichte (Baden 1896–Basel 1988), vom Getty Research Institute angekauft wurden. Gantner war Wölfflins Schüler und Assistent an der Universität Basel gewesen (vgl. Peter Betthausen, Joseph Gantner, in: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, 2. Aufl., Stuttgart 2007, 113–116). Nach Wölfflins Tod 1945 fungierte sein Bruder Ernst als Nachlassverwalter und traf mehrere weitreichende Entscheidungen Wölfflins Hinterlassenschaften betreffend (Heinrich Wölfflin Nachlass, Universitätsbibliothek Basel, NL 288 busta 152, I-11;

mein Dank gilt Evonne Levy für die großzügig gewährte Einsichtnahme in diese Dokumente). Während das archivalische Material aus Wölfflins Nachlass überwiegend in Basel verblieb, wurden Großteile seiner Buchbestände, für die Gantner treuhänderisch zuständig war, an wissenschaftliche Bibliotheken (u.a. die UB Zürich) gegeben, aber auch im Antiquariatshandel verkauft.

Einige für ihn zentrale Exemplare behielt Gantner, andere ausgewählte Werke ließ er Freunden und ehemaligen Kollegen Wölfflins als Erinnerungsstücke zukommen. Gewiss behielt sich Gantner Wölfflins annotierte Werke für seine eigene Bibliothek vor, plante er doch eine Ausgabe der gesammelten Werke seines Lehrers und benötigte diese Exemplare in jedem Fall für spätere Auflagen der Wölfflin-Bücher, für die er ebenfalls verantwortlich war. Auch wollte Gantner selbst über Wölfflin publizieren (vgl. Der wissenschaftliche Nachlass von Henri Focillon und Heinrich Wölfflin, in: *Phoebus* 1/2, 1946, 82; *Heinrich Wölfflin 1864–1945: Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hg. von Joseph Gantner, Basel 1982; 21984). Im Rückblick mag diese Zerstreuung des Nachlasses kritische Stimmen wecken – doch im

zeithistorischen Kontext stellt sich der Vorgang etwas anders dar: 1946, inmitten des zerbombten Europa, war es eine wahrhaft rührende Geste, ein Buch aus der Bibliothek eines der angesehensten Kunsthistoriker seiner Zeit zu verschenken, dessen Geburtsdatum noch ins 19. Jahrhundert zurückreichte und der zwei Weltkriege überlebt hat-

Templi Petri Instauracio, sammt ihren Repetitionen abgebildet bei Geym. T. 2) sicher vor; er möchte demnach wenigstens einige Zeit als der angenommene gegolten haben. — Dann scheint ebenfalls von Bramante derjenige umgearbeitete Plan herzuführen, welcher die vier Kreuzarme abgerundet und von mächtigen Umgängen umgeben darstellt, ohne Zweifel mit Erd- und Obergeschoss (Geym. T. 12); vielleicht eine Erinnerung an S. Lorenzo in Mailand, vielleicht auch eine als notwendig erkannte Verstärkung der vier grossen Kuppelpfeiler und ihrer Bogen. — Für einen dieser Entwürfe erfand Bramante diejenige Gestalt der Kuppel, welche

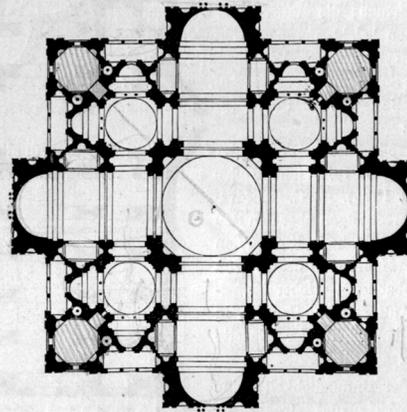


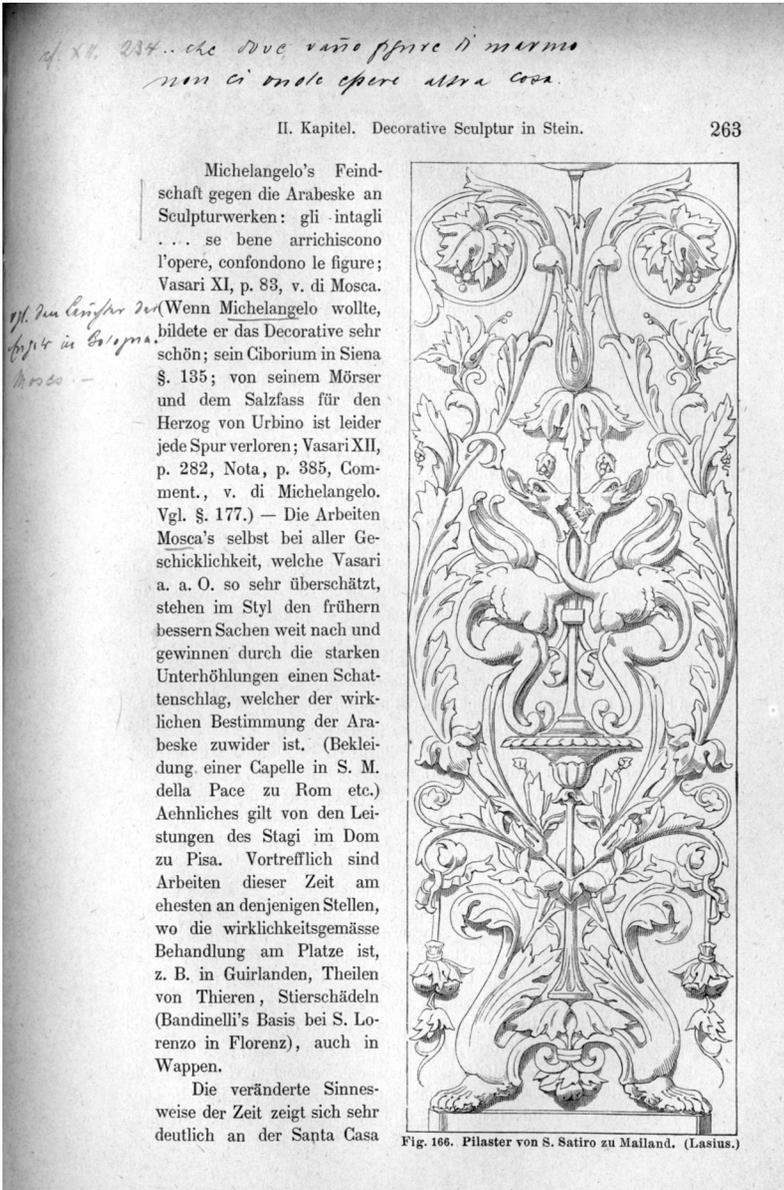
Fig. 48. S. Peter. Bramante's erster Grundriss.

Serlio (L. III) mittheilt: der Cylinder aussen mit einer prachtvollen freien Säulenhalle umgeben. — Wirklich ausgeführt wurden noch von Bramante selbst die vier Kuppelpfeiler und die sie verbindenden Bogen, welche noch jetzt modificirt vorhanden sind.

Dass sich Michelangelo später »executore« von Bramante's Plan nannte (Vasari VII, p. 137, v. di Bramante), bezieht sich am ungezwungensten auf die Centralanlage, die ihm mit Bramante gemeinsam war.

Allein Bramante hat zunächst den unter Nicolaus V. von Bernardo Rossellino begonnenen Chor, der zu keinem dieser Entwürfe stimmt, ausgebaut — ob als einen provisorischen? — oder (Ansicht von Jovanovits) indem er sich definitiv darein fügte?

Abb. 1 Annotationen und Einzeichnungen von Heinrich Wölfflin in: Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878, S. 108 (GRI Z22.B87G47 1878, © Getty Research Institute)



II. Kapitel. Decorative Sculptur in Stein.

Michelangelo's Feindschaft gegen die Arabeske an Sculpturwerken: gli intagli ... se bene arricchiscono l'opere, confondono le figure; Vasari XI, p. 83, v. di Mosca. (Wenn Michelangelo wollte, bildete er das Decorative sehr schön; sein Ciborium in Siena §. 135; von seinem Mörser und dem Salzfass für den Herzog von Urbino ist leider jede Spur verloren; Vasari XII, p. 282, Nota, p. 385, Comment., v. di Michelangelo. Vgl. §. 177.) — Die Arbeiten Mosca's selbst bei aller Geschicklichkeit, welche Vasari a. a. O. so sehr überschätzt, stehen im Styl den frühern bessern Sachen weit nach und gewinnen durch die starken Unterhöhungen einen Schattenschlag, welcher der wirklichen Bestimmung der Arabeske zuwider ist. (Bekleidung einer Capelle in S. M. della Pace zu Rom etc.) Aehnliches gilt von den Leistungen des Stagi im Dom zu Pisa. Vortrefflich sind Arbeiten dieser Zeit am ehesten an denjenigen Stellen, wo die wirklichkeitsgemässe Behandlung am Platze ist, z. B. in Guirlanden, Theilen von Thieren, Stierschädeln (Bandinelli's Basis bei S. Lorenzo in Florenz), auch in Wappen.

Die veränderte Sinnesweise der Zeit zeigt sich sehr deutlich an der *Sapta Casa*



Fig. 166. Pilaster von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

Abb. 2 Von Wölfflin ergänztes Vasari-Zitat zu Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1878, S. 263 (© Getty Research Institute)

te. Die tiefempfundenen Dankesbriefe der Wissenschaftler, denen eine solche Gabe zuteil geworden war, dokumentieren dies (vgl. z.B. den Brief des Kupferstichkabinetts Basel vom 28.9.1946 oder den der Bibliothèque Cantonale et Universitaire Fribourg vom 10.1. 1950, in: Heinrich Wölff-

lin Nachlass, Universitätsbibliothek, Basel, NL 288 busta 152, I-11).

... BIS NACH
LOS ANGELES

Gantners wichtigster Beitrag zur Wölfflin-Forschung erschien 1982 mit dem Untertitel *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Zu diesem Zeitpunkt schien der editorische Aufwand einer kritischen Gesamtausgabe von Wölfflins Schriften wenig sinnvoll, waren doch zahlreiche Ausgaben und Reprints seiner monographischen Werke greifbar (*Renaissance und Barock* in vier Auflagen 1888, 1907, 1908, 1926 sowie dem Nachdruck von 1982; *Die klassische Kunst* in acht Auflagen zwischen 1899 und 1924 und dem Reprint von 1968; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* in neun Ausgaben zwischen 1915 und 1948 sowie einem Nachdruck 1983). Die sukzessive Ausbildung einer verstärkt angloamerikanisch und von deutschen Emigranten getragenen Kunstgeschichte in der Nachkriegszeit führte zudem zur Übersetzung zweier Hauptwerke Wölfflins ins Englische, die damit für die anglophone Forschung erschlossen wurden: Aus *Renaissance und Barock* wurde in der Übersetzung von Kathrin Simon *Renaissance and Baroque* (mit einer Einl. v. Peter Murray, Collins, Glasgow 1964), *Ita-*

Die Cap. Colleoni zu Bergamo (§. 5) aussen reich incrustirt, innen stark verändert.

In den 2 Eingangscapellen in S. Sisto zu Piacenza (§. 74) ist eine

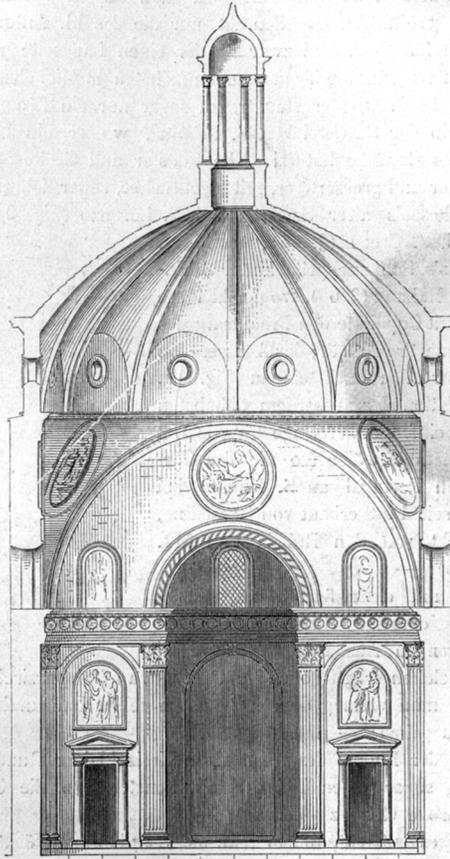


Fig. 93. Alte Sacristei von S. Lorenzo zu Florenz. (Becker.)

grosse Centralcomposition auf einem Raum zusammengepresst, der mindestens dreimal so gross sein müsste.

Achtecke: die Sacristei Cronaca's (§. 64, Fig. 101), — und die des Bramante bei S. Satiro zu Mailand (Fig. 95), auf engem, rings eingeschlossenem

Abb. 3 Wölfflin, Skizze des Querschnitts der Pazzi-Kapelle, in: Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 1878, S. 146 (© Getty Research Institute)

lien und das deutsche Formgefühl (Erstausgabe Bruckmann, München 1931) wurde bereits 1958 zu *The sense of form in art: a comparative psychological study* (englische Übersetzung von Alice Muehsam/Norma A. Shatan, Chelsea, New York 1958).

Nach Gantners Tod verbliebenen die von Wölfflin annotierten Werke in dessen Bibliothek, die vom Getty Research Institute wohl eher aus Interesse am Lehrer als am Schüler erworben wurde. Folgerichtig wurden sie in Los Angeles als „Wölfflin collection“ katalogisiert, obwohl über die Hälfte

der Bücher nach dessen Tod im Jahr 1945 erschienen waren. Erneut war es ein Schweizer, der Architekturhistoriker Kurt Forster (geboren 1936 in Zürich), unter dessen Ägide als Gründungsdirektor des Getty Research Institute von 1985 bis 1992 der Ankauf von Gantners Bibliothek erfolgte. Der erste Band der von ihm und Julia Bloomfield initiierten Publikationsreihe *Texts in Translation* war dann 1994 der Band *Empathy, Form, Space*, der unter anderem die erste englische Übersetzung der *Prolegomena* mit Wölfflins Annotationen aus seinem Handexemplar im Getty enthielt (Wölfflin, *Prolegomena to a Psychology of Architecture* [1886], in: Harry Francis Mallgrave/Eleftherios Ikononou [trans. and ed.], in: *Empathy, Form, Space: Problems in German Aesthetics 1873–1893*,

Eine ähnliche *sfortuna critica* bestimmter, unübersetzt gebliebener deutscher Schlüsseltexte der Kunstgeschichtsschreibung lässt sich am Beispiel von Erwin Panofsky aufzeigen: Seine stärker theoretisch ausgerichteten Arbeiten wurden früher ins Englische übersetzt als die eher positivistisch orientierten – während hingegen sein Buch über deutsche mittelalterliche Plastik unter Mussolinis faschistischem Regime ins Italienische übertragen wurde: Panofskys italienische Kollegen konnten *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (2 Bde., Wolff, München 1924) seit 1937 in der „riduzione in italiano di Giuseppe Delogu dal testo originale tedesco“ unter dem Titel *La scultura tedesca dall'11. al 13. secolo* (Pantheon, Milano 1937) rezipieren.

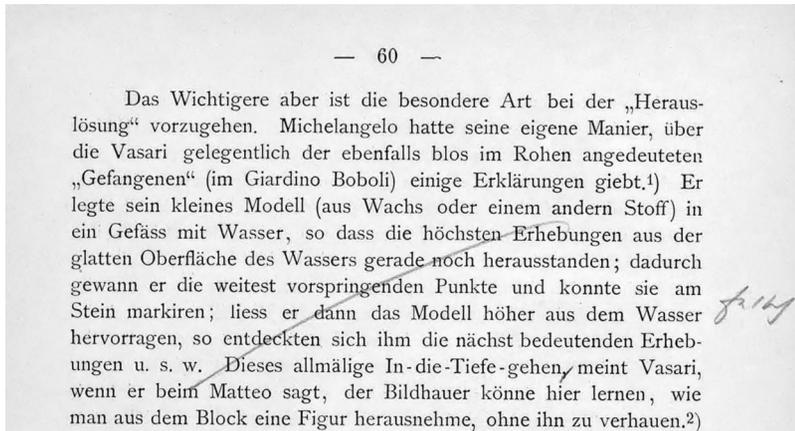
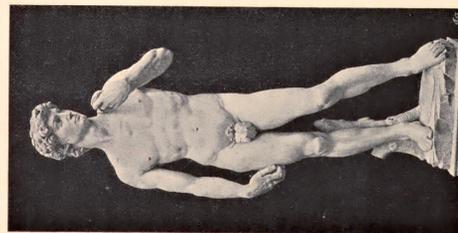


Abb. 4 Heinrich Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo, München 1891, handschriftliche Bemerkung des Autors auf S. 60 (GRI Z22.W65J84 1891, © Getty Research Institute)

Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1994, 149–187). Da Kurt Forsters Forschungsschwerpunkt auf der Architekturgeschichte lag, war er nach der Publikation der *Prolegomena* in englischer Übersetzung kaum daran interessiert, den schmalen Text über *Salomon Gebner* oder auch den eher unterbewerteten *Michelangelo*-Band ebenfalls in einer aufwendigen englischen Edition zu publizieren. Zudem standen die Zeichen der Zeit in Nordamerika in den späten 1990er Jahren eher auf einer theorieorientierten und innovative Methoden entwickelnden Kunstwissenschaft, Realienkunde und Quellenerschließung hatten geringere Konjunktur.

WÖLFFLINS ANNOTATIONEN

Die Notizen Wölfflins in seinen Handexemplaren bedeutender Werke wie Jacob Burckhardts *Geschichte der Renaissance in Italien* von 1878 dokumentieren eine mehrfache intensive Lektüre, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckte, wie die unterschiedlichen Schreibinstrumente (verschiedene Tinten und Bleistift) vermuten lassen: So findet man beispielsweise in dem Burckhardt-Band auf S. 263 neben einer dunkleren und einer helleren Tinte auch Bleistiftnotizen (Abb. 2), wenn Wölfflin dort ein weiteres Vasari-Zitat zu dem von Burckhardt angeführten notiert und bibliographische wie auch inhaltliche Ergänzungen als



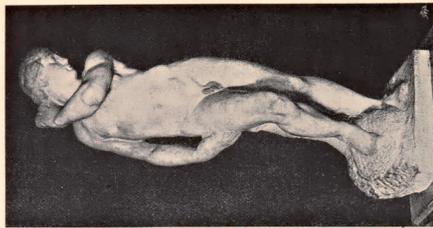
Michelangelo, David.

und dem weiblich weichen Gewichts den Körper durch. Diese Freude hat er später nie mehr gehabt. Motiv und Behandlung sind hier ausgesprochen quattrocentistisch. Es ist keine lustige Figur, dieser Bacchus, niemand wird lachen dabei, aber es steckt doch ein Stück Jugendliebe darin, — so weit Michelangelo jemals jung sein konnte.

Noch frapperender durch die Herbitheit der Erscheinung ist der David. Ein David sollte nichts anderes sein als das Bild eines schönen, jungen Siegers. So hat ihn Donatello gebildet, als starken Knaben, so — mit verändertem Geschmack — Verrocchio als schlankes, zierlich-eckiges Bürschen. Was giebt Michelangelo als sein Ideal jugendlicher Schönheit? Ein riesenmässiger Kerl in den Flegeljahren, kein Knabe mehr und doch noch kein Mann, das Alter, wo der Körper sich streckt, wo die Gliedmassen mit den ungeheureren Händen und Füssen nicht zusammenzugehören scheinen. Michelangelos Wirklichkeitssinn musste sich einmal gründlich erkräftigt haben. Er schreckt vor keinen Konsequenzen zurück, er wagte es sogar, dieses ungeschlichtete Modell ins Kolossal zu vergrössern. Dazu die unangenehme Bewegung, hart und eckig, und das abscheuliche Dreieck zwischen den Beinen. An die schöne Linie ist nirgends eine Konzession gemacht. Die Figur zeigt eine Wiedergabe der Natur, die bei diesem Massstab ans Wunderbare grenzt, sie ist erstaunlich in jedem Detail und immer wieder überraschend durch die Schnellkraft des Leibes im ganzen, allem — offen gestanden — sie ist grundhässlich.¹⁾

¹⁾ Zur Erklärung des Motivs vgl. niederlings Symonds, life of Michelangelo Buonarroti I. 99 f. Darnach hält David in der rechten Hand den hölzernen Griff einer Schleuder, deren Stück (Symonds sagt: centre) mit dem Stein in der linken liegt.

Die Figur ist nicht so schön wie die von Donatello. Sie ist ein wenig eckig und hat eine gewisse Härte. Die Bewegung ist unangenehm, besonders das Dreieck zwischen den Beinen. Die Natur ist hier wieder wunderbar wiedergegeben, aber bei diesem Massstab ist sie fast unheimlich hässlich.



Michelangelo, Apollo.

Dabei ist nun merkwürdig: der David ist in Florenz das populärste Bildwerk geworden. Es lebt in dieser Bevölkerung neben der spezifisch-toscanischen *Graziö* — die etwas anderes ist als die römische *Gravität* — ein Sinn für die ausdrucksvolle Hässlichkeit, der mit dem Quattrocento nicht untergegangen ist. Als man den David vor einiger Zeit von seinem öffentlichen Standort am Palazzo Vecchio weg in den Schutz eines geschlossenen Museums verbrachte, da musste man dem Volk seinen »Gigantens« wenigstens im Bronzeabguss sichtbar lassen. Dabei ist man denn freilich auf eine unglückliche Art der Aufstellung gekommen, die für die moderne Stillosigkeit bezeichnend ist. Man hat die Bronze in der Mitte einer grossen freien Terrasse aufgestellt, wo die ungeheuerlichsten Ansichten zu schlicken sind, bevor man den Mann nur zu Gesicht bekommt. Die Frage der Aufstellung ist seiner Zeit, gleich nach Vollendung der Figur, in einer Versammlung von Künstlern erörtert worden, wir haben noch das Protokoll der Sitzung; jedermann war damals der Ansicht, dass das Werk in irgend einer Wandflucht untergebracht werden müsse, sei es in einem Bogen der Loggia dei Lanzi oder vor der Mauer des Signoriapalastes. Die Figur verlangt darnach, denn sie ist durchaus flächenmässig gearbeitet und nicht für den Anblick von allen Seiten. Bei der jetzigen zentralen Aufstellung ist nur das eine erreicht, dass sich die Hässlichkeit noch vervielfacht hat.

Was wohl Michelangelo selbst über seinen David später gedacht hat? Abgesehen davon, dass ihm ein ähnlich detailliertes Studium nach dem Modell ganz und gar nicht mehr zu Sinne stand, würde er auch das Motiv als zu leer empfunden haben. Seine gereifte Meinung über die Vorzüglichkeit einer Statue kann man vernehmen, wenn man etwa

Die Figur ist nicht so schön wie die von Donatello. Sie ist ein wenig eckig und hat eine gewisse Härte. Die Bewegung ist unangenehm, besonders das Dreieck zwischen den Beinen. Die Natur ist hier wieder wunderbar wiedergegeben, aber bei diesem Massstab ist sie fast unheimlich hässlich.

Abb. 5 Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899, S. 50/51 mit verschiedenen Annotationen und Ergänzungen des Autors (GRI ZZ.2W65K53 1899, © Getty Research Institute)

Gedächtnisstützen hinzufügt. Auf S. 146 findet sich ein Beispiel für seine Praxis, vergleichende Skizzen en marge anzubringen (Abb. 3), in diesem Fall bietet seine Zeichnung einen architektonischen Vergleich des Aufrisses von Brunelleschis Alter Sakristei in San Lorenzo in Florenz mit dem der Pazzi-Kapelle in Santa Croce. Die Skizze stellt zudem einen frühen Beleg für Wölfflins zunehmend perfektionierte Arbeitsmethode des vergleichenden Sehens und Kontrastierens dar, indem er in seiner Skizze die abweichende Anordnung von Nischen und Tondi in der Pazzi-Kapelle im Vergleich zur Alten Sakristei zeichnerisch betont. In ähnlicher Weise annotierte Wölfflin auch sein Exemplar von August Schmarsows *Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung* (Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, 1), Hirzel, Leipzig 1896 (GRI ZZ2.S36 B45 1896).

Auch in der Untersuchung der Annotationen zu seinen eigenen Büchern zeigt sich die Bedeutung der Notizen vor allem in ihrer Funktion für die Entwicklung von Wölfflins spezifischer Methodik: Das gilt für die *Prolegomena* von 1886 ebenso wie für *Renaissance und Barock* (1888), für *Salomon Geßner* (1891) wie auch für *Die Jugendwerke des Michelangelo* von 1891: Dort belegt ein lakonischer Bleistiftstrich auf S. 60 (Abb. 4) den Meinungswandel des Autors, der den folgenden Abschnitt durchstreicht und den Kommentar „falsch“ neben dem derart eliminierten anbringt: „Das Wichtigere aber ist die besondere Art bei der ‚Herauslösung‘ vorzugehen. Michelangelo hatte seine eigene Manier, über die Vasari gelegentlich der ebenfalls blos im Rohen angedeuteten ‚Gefangenen‘ (im Giardino Boboli) einige Erklärungen giebt. Er legte sein kleines Modell (aus Wachs oder einem andern Stoff) in ein Gefäß mit Wasser, so dass die höchsten Erhebungen aus der glatten Oberfläche des Wassers gerade noch herausstanden; dadurch gewann er die weitest vorspringenden Punkte und konnte sie am Stein markieren; liess er dann das Modell höher aus dem Wasser hervorragen, so entdeckten sich ihm die nächst bedeutenden Erhebungen u.s.w. Dieses allmähliche In-

die-Tiefe-gehen meint Vasari, wenn er beim Matteo sagt, der Bildhauer könne hier lernen, wie man aus dem Block eine Figur herausnehme, ohne ihn zu verhaun.“

Allerdings darf sich die Rekonstruktion der Textgenese und der Überarbeitungsstufen nicht allein auf solche Annotationen Wölfflins in seinen Handexemplaren stützen. Im Nachlass finden sich darüber hinaus nicht in den Büchern dokumentierte Veränderungen, die belegen, dass er über Jahrzehnte hinweg seine Texte immer wieder überarbeitete (mein Dank gilt Joan Hart für diesen Hinweis), um sie seiner sich kontinuierlich weiterentwickelnden und ausdifferenzierenden Theoriebildung anzupassen. Dieses Quellenmaterial ist weit umfangreicher als die wenigen, aber entscheidenden handschriftlichen Ergänzungen und Korrekturen in den Handexemplaren der früheren Bücher. Erst in *Die Klassische Kunst* von 1899 finden sich vielzählige und umfangreiche Annotationen und Korrekturen, die dann nur zwei Jahre später in die zweite Auflage von 1901 integriert wurden (Abb. 5).

Doch auch kleinere Änderungen in den anderen Werken wie etwa *Renaissance und Barock* sollten in ihrer Tragweite nicht unterschätzt werden: So findet man in der ersten Auflage von 1888 auf den Seiten 20–21 in einem längeren Absatz „5. Das dritte Moment im malerischen Stil möchte ich die *Unfassbarkeit* nennen. (Das Unbegrenzte.)“ noch die folgende Definition: „Auch der strengere Stil konnte eine teilweise Deckung nicht immer vermeiden, er gab dann aber stets wenigstens alles Wesentliche, so dass die Unruhe gemildert ist; jetzt dagegen werden Verschiebungen gesucht, die recht eigentlich auf den Eindruck des Vorübergehenden angelegt sind. Das Motiv, dass der Rahmen die Figuren zum Teil bedeckt, dass halbe Figuren in das Bild hineinschauen, gehört eben hierher“. Wölfflins Ergänzung mit Bleistift auf der nächsten Seite wurde in der 2. Auflage auf S. 19 eingefügt, wo es jetzt im Anschluss an das obige Zitat heißt: „Es erscheint naiv schon sehr frühe, verschwindet dann vor der klassischen Kunst und wird zuletzt mit Bewusstsein wieder aufgenommen“.

Eine weitere, auf den ersten Blick nur unbedeutende Änderung nahm Wölfflin auf S. 40 vor, wo es in der Erstausgabe hieß: „Den höchsten Ausdruck von stofflicher Gebundenheit erreichte Michelangelo: die Form ringt mit der Masse. Es ist derselbe Fortgang zum Pathologischen, den wir schon einmal bei Gelegenheit des kapitolinischen Palastes beobachteten, wo die Säulen unter der Last an die grossen Pfeiler herangedrängt werden“. Wölfflin streicht hier „Pathologischen“ und ergänzt drei entscheidende Worte, so dass der Passus in der 2. Auflage von 1907 (Theodor Ackermann, München, S. 36) lautet: „Es ist derselbe Fortgang zum Dissonierenden, gewissermassen zum Pathologischen [...]“. Die englische Übersetzung des Textes, die auf der Erstausgabe basiert, geht hier völlig an der Aussageabsicht des Autors vorbei: „The most advanced expression of imprisoned matter was achieved by Michelangelo: here form struggles with mass. We saw the same development in the columns of the Capitoline palace, which appeared to be pushed by sheer weight against the giant piers“ (*Renaissance and Baroque*, trans. Kathrin Simon, Glasgow 1964, 51f.).

ERTRÄGE DER FORSCHUNG

Diese Diskrepanz zwischen den wenigen, wenn auch nicht unbedeutenden Annotationen in *Renaissance und Barock* und den wesentlich umfangreicheren Ergänzungen zu *Die klassische Kunst* lässt darauf schließen, dass Wölfflin seine kunsthistorische Pionierleistung von 1888 für einen derart geschlossenen Entwurf hielt, dass es ihm fast unmöglich schien, diesen aktualisierend zu überarbeiten und in veränderter Form wiederzuveröffentlichen, woraus sich auch die Verzögerung einer zweiten Auflage bis 1907 erklärt, während bereits 1901 die nächste Auflage von *Die klassische Kunst* erschienen war. In der Tat stellte *Renaissance und Barock* eine so herausragende und bahnbrechende Publikation dar, dass ein Nachbessern hier nur Schaden anrichten konnte – wenn überhaupt, so hätte Wölfflin ein völlig neues und anderes Buch zum Thema schreiben müssen. Und genau das tat er, auch angeregt und herausgefordert

von Alois Riegls 1908 erschienener *Entstehung der Barockkunst in Rom* (Schroll, Wien), die wichtige Anregungen aus Wölfflins *Renaissance und Barock* erhalten hatte und die nun selbst auch dessen Argument eine entscheidende neue Richtung gab (hierzu die drei Essays in: Alois Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, trans. and ed. by Andrew Hopkins/Arnold Witte, with essays by Andrew Hopkins, Alina Payne and Arnold Witte, Getty Research Center, Los Angeles 2010). Als Ergebnis dieser argumentativen Neujustierung erschienen dann 1915 seine berühmten *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* (1932 auf Englisch unter dem Titel *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*, trans. Mary Hottinger, Dover, New York).

Schon ab 1899 ersetzte Wölfflin den Renaissance-Begriff durch den der „Klassik“, im Untertitel der *Grundbegriffe* gibt er dann die Stilbegriffe wie „Renaissance“, „Barock“ oder „Klassische Kunst“ zugunsten des weiter gefassten Terminus der „neueren Kunst“ auf, der jedoch weiterhin den Zeitraum vom späten 14. bis ins 17. Jh. abdeckt. Trotz der gewandelten Begrifflichkeit bleiben das Epochenkonzept und die damit als kanonisch betrachteten Kunstwerke dieselben, wie das Vorwort zur Erstausgabe der *Kunsthistorischen Grundbegriffe* belegt: „Der ganze Verlauf der neueren Kunst ist den zwei Begriffen Klassik und Barock untergeordnet.“ (S. VII)

Die forschungsgeschichtliche Bedeutung von *Renaissance und Barock* ist in den letzten Jahren zunehmend zugunsten der *Grundbegriffe* relativiert worden, doch vor gut einem halben Jahrhundert hat bereits Peter Murray in seiner Einleitung zur ersten und einzigen englischen Übersetzung von *Renaissance und Barock* zu Recht betont: „it is possible to maintain that Wölfflin’s best work was done in Ruskin’s lifetime“, denn „Wölfflin’s first two major books were published in 1888 and 1899. [...] although many people would regard the *Principles of Art History*, published in 1915, as the fullest statement of Wölfflin’s ideas, [...] it is at least arguable that the earlier books are both more

sensitive and more sensible“ (in: Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, Glasgow 1964, 1).

Murrays Argument erscheint mir zutreffend, denn die Tatsache, dass ein Forscher vier von sechs Beschreibungskriterien auch noch 27 Jahre nach ihrer Erstformulierung für gültig erklärt, indem er an ihrer Verwendung festhält, ist weniger Indiz dafür, dass seine Methodik überholt ist, als vielmehr für ihre andauernde Tragfähigkeit und Nachhaltigkeit. Ruft man unter dieser Prämisse die sechs berühmten, einander kontrastierenden Kategorien der Bildanalyse aus den *Grundbegriffen* noch einmal auf, so stellt man fest, dass „das Lineare und das Malerische“, „Geschlossene Form und offene Form“ sowie die „Einheit“ (im Gegensatz zur „Vielheit“) bereits 1888 in *Renaissance und Barock* präsent und methodologisch fixiert waren. *Die klassische Kunst* fügte als weitere dichotomisch angelegte Beschreibungskriterien „Klarheit und Unklarheit“ hinzu, so dass für die *Grundbegriffe* nur noch der sechste Doppelterminus, „Fläche“/„Tiefe“, neu zu formulieren blieb. (Zu Wölfflins spezifischer Begrifflichkeit vgl. Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley 2004, 53–55. Wichtige Untersuchungen zu Wölfflins Bedeutung für die Geschichte und Methodik der Kunstgeschichte sind: Joan Hart, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*. Unpubl. Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley, 1981; dies., Some Reflections on Wölfflin and the Vienna School, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Sektion 1* [Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte], Wien 1984, 53–64; dies., Heuristic constructs and ideal types. The Wölfflin/Weber connection, in: *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, ed. by Mitchell B. Frank/Daniel Adler, Farnham 2012, 57–72; Martin Warnke, On Heinrich Wölfflin, in: *Representations* 27, 1989, 172–187; und jüngst: Hans Christian Hönes, *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Zürich 2011; Evonne Levy, The Political Project of Wölfflin’s Early Formalism, in: *October* 139, 2012, 39–58).

Es wäre demnach an der Zeit anzuerkennen, dass *Renaissance und Barock* von 1888 und *Die klassische Kunst* von 1899 als Heinrich Wölfflins methodisch innovativste Bücher gelten dürfen – obgleich seine *Kunsthistorischen Grundbegriffe* viel mehr zu seiner fortuna critica und zu seiner breiten Rezeption beigetragen haben. Diese Einsicht wird durch den Fund seiner annotierten Handexemplare dieser beiden Werke in der Bibliothek des Getty Research Institute sowie der von ihm konsultierten und mit seinen handschriftlichen Notizen versehenen kunsthistorischen Werke anderer Autoren erhärtet. Der noch im Detail zu erschließende Quellenbestand verspricht nähere Einblicke in Wölfflins Arbeitsweise und in die historische Genese seiner das Fach bis heute prägenden Methodik.

PROF. DR. ANDREW HOPKINS

Übersetzung: CHRISTINE TAUBER