

## DREI NEUE BEITRÄGE ZUR FORSCHUNG ÜBER HEINRICH WÖLFFLIN

*Heinrich Wölfflin 1864—1945, Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hrsg. von JOSEPH GANTNER, Basel u. Stuttgart, Schwabe 1982. 205 Seiten m. 11 Abb. — MEINHOLD LURZ, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg, N. F. 14). Worms, Werner 1981. 388 Seiten. — JOAN GOLDHAMMER HART, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*. Ungedr. Diss., University of California, Berkeley 1981.

Heinrich Wölfflins Werk ist ebenso gewichtig wie schmal. Dieser Eindruck verdankt sich dem Umstand, daß Wölfflin selbst scharf und streng zwischen einer aufs Bleiben gerichteten und einer Alltagsproduktion unterschieden zu haben scheint. Zwar entschied er sich als Siebzigjähriger, in einer Auswahl seiner „kleinen Schriften“ seinen Entwicklungsgang zu dokumentieren, aber bei der Lektüre der schließlich 1941 erschienenen „Gedanken zur Kunstgeschichte“ wurde es „fast schmerzlich klar, wie sehr Wölfflin ein großes, umfassendes Material, in welchem ein wesentlicher Teil seiner Lebensarbeit ausgebreitet war, schließlich auf einige wenige leitende Gedanken konzentriert, reduziert hat“ (Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 5). Angesichts von Wölfflins Allergie gegen das Biographische, das ihm stets als Geniekult oder Exhibitionismus verdächtig war, überrascht es kaum, wenn aus den Plänen zu einer autobiographischen Dokumentation nichts wurde.

So blieb es Wölfflins Schüler und späterem Inhaber des Baseler kunstgeschichtlichen Lehrstuhls, Joseph Gantner, überlassen, durch die Herausgabe der „Kleinen Schriften“ und des Briefwechsels mit Jakob Burckhardt ein Material vorzustellen, das eine historische Würdigung dieses „klassischen“ Werkes ermöglichte. Zu diesem Zweck baute Gantner in Basel auch ein Wölfflin-Archiv auf, dessen Kern der Nachlaß des Kunsthistorikers bildet. Eine Auswahl aus dem umfangreichen Material ist nun bei Schwabe in der gleichen sorgfältigen Gestaltung wie die übrigen von diesem Verlag betreuten Wölfflin-Bücher publiziert. Intime Details sind nicht zu erwarten; nicht nur wegen der Pietät des Herausgebers, sondern auch deshalb, weil die Nachlaßpapiere bereits vor ihrer wissenschaftlichen Archivierung einer Sichtung durch Wölfflins Bruder, den Augenarzt Ernst Wölfflin, unterzogen worden sind. Wenn man kritisieren will, daß und wie für die Publikation ausgewählt worden ist, sollte man nicht vergessen, daß das Buch eine Hilfe, aber nicht einen Ersatz für die Forschung im Archiv darstellen kann. Und gegenüber einer allzu faktengiebrigen Forschung darf man an den Wölfflin erinnern, der während eines ganzen Semesters mit seinen Schülern ein und dasselbe Werk analysiert hat.

Den Anfang des Dokumentenbandes bildet eine kurze Autobiographie, die Wölfflin 1942 verfaßt hat; anschließend wird mit Briefen und Notizen aus den zeitlich geführten Tagebüchern Wölfflins „Lebensweg“, in drei Hauptetappen gegliedert, nachvollzogen: „Studienzeit, Dozentenjahre in München und erste Professur in Basel bis 1901“; dann: „Die Jahre der großen Tätigkeit an den Universitä-

ten Berlin und München. 1901—1924“; schließlich: „Die Professur in Zürich und die letzten Jahre. 1924—1945“. Einige schöne Porträtphotographien und biographische Angaben zu den Persönlichkeiten, die in den Dokumenten erwähnt sind, runden den Band ab.

Aus dem reichen Material des Wölfflin-Archives haben zwei Dissertationen schöpfen können, die kurz vor der Gantnerschen Nachlaßpublikation abgeschlossen worden sind. Die „Biographie einer Kunsttheorie“ will der Deutsche Meinhold Lurz mit seinem Buch über Wölfflin geben, „An Intellectual Biography“ die Amerikanerin Joan Hart in ihrer noch ungedruckten Arbeit (vgl. auch: Joan G. Hart, *Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics*. Ungedr. Aufsatz). Gantner begnügt sich als Schriften-Herausgeber mit der Rolle hilfswissenschaftlicher Material-Präsentation; die beiden Autoren aber wollen einen systematischen Beitrag zur Kunsttheorie sowohl als auch einen Beitrag zur „Geschichte der Kunstgeschichte“ liefern. Beide gehen — mit Recht — davon aus, daß das Thema automatisch zu methodischen Grundfragen der Kunstgeschichte führe; und beide halten sich — zu Unrecht — nicht weiter bei der Frage nach dem kunstgeschichtlichen Status einer „Geschichte der Kunstgeschichte“ auf. Bei dem gewählten Gegenstand wäre das deshalb angebracht gewesen, weil Wölfflins Formanalyse nicht nur die Biographik und die Soziologie, sondern auch die historische Reflexion über die fachdisziplinäre Methodik und über ihre Gegenstands-Konstruktion aus dem Zentrum kunstgeschichtlicher Forschung gewiesen hat.

Wenn Hart und Lurz statt einer systematischen eine geschichtlich-biographische Darstellungsweise gewählt haben, dann aus der Überzeugung heraus, daß es mit dem noch unbekanntem oder zu wenig bekannten Quellenmaterial ein falsches Wölfflin-Bild zu korrigieren gebe: „My research has meant the excavation of a deeply buried treasure, obscured by years of misinterpretation“ (Hart). Eine nützliche Übersicht über die angeblichen „misinterpretations“ gibt Lurz. Die fruchtbarste Zeit der Wölfflin-Rezeption sind die Jahre zwischen 1915 und 1932. Die Diskussion wurde von Panofskys Aufsatz über „das Problem des Stils in der bildenden Kunst“ eingeleitet und fand ihren Höhepunkt auf dem II. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft — Thema: der Stilbegriff — und auf dem Naumburger Kongreß über „das Problem des Klassischen“. Hauptforum war die „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“. „Entwicklung des Sehens“, „Gesetzlichkeit der Stilfolge“, „Kunstgeschichte ohne Namen“, „Formalismus“, „Klassizismus“ — das sind die Formeln, die sich in dieser Diskussion herausbilden und in denen sie sich nach Lurz auch erschöpft.

Hart will Wölfflin gegen die falsche Deutung als Hegelianer — zum Beispiel bei Arnold Hauser — oder als Positivist — zum Beispiel bei Herbert Read — in der neukantianischen Schule situieren. Wenigstens im deutschen Sprachbereich sind damit vereinzelt und untypische Positionen angegriffen. Neu ist dagegen das Interesse für den Neukantianismus, der meist bloß als Negativfolie für die Phänomenologie und den Strukturalismus Aufmerksamkeit gefunden hat. Richtungsweisend für die Frage nach Wölfflins Stellung zum Neukantianismus ist bis heute die präg-

nante und philosophisch versierte Skizze, die Gottfried Boehm 1971 in der Einleitung zur Edition der Fiedlerschen Schriften entworfen hat (Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von G. B., München 1971). Deren Unkenntnis fällt bei Hart deshalb nicht so sehr ins Gewicht, weil die Qualitäten der Arbeit weniger in den „Conclusions“, als in der Ausbreitung des Materials liegen. Wie schon der an Gombrichs Warburg-Buch anlehrende Titel verspricht, wird eine pragmatische, im Gegensatz zum Vorbild (noch) etwas langatmige Darstellung von Leben und Werk Wölfflins gegeben. Sie verbindet sich mit einem umfangreichen Apparat zu einer wertvollen Einführung in Wölfflins Werk. Eine Bibliographie der Wölfflinschen Schriften hatte schon Gantner in den „Kleinen Schriften“ publiziert. Eine wichtige Ergänzung dazu bilden Verzeichnisse von Buchrezensionen und Zeitungsartikeln Wölfflins und von Besprechungen Wölfflinscher Bücher. Es fehlt eine Liste seiner Lehrveranstaltungen. Sie findet man im Buch von Lurz. Eine Koordination der Apparate oder sonstige Anzeichen für eine Zusammenarbeit fehlen. Offenbar hat man sich Mühe gegeben, voneinander nicht Kenntnis zu nehmen.

Mängel des akademischen Handwerks erschweren die Lektüre des Buches von Lurz. Siebenstellige Unterkapitelziffern führen höchstens bei einem Denker wie Wittgenstein nicht zu Unübersichtlichkeit. Ausführliche Quellenzitate sind in einen beinahe zweieinhalbtausend Nummern zählenden Anmerkungsapparat verpackt, ohne daß ein entsprechend ausgebautes Register für dessen Aufschlüsselung sorgen würde. Mangelnde Beschränkung in der Thematik führt dazu, daß ein Bienenschwarm von Problemstellungen aufgescheucht wird, dem man unmöglich in einem einzigen Buch Herr werden kann.

Auch Lurz will mit seiner Arbeit ein überliefertes Wölfflin-Bild korrigieren, und zwar mit der provokanten These, daß Wölfflins Werk eine einfühlungspsychologische Theorie zugrunde liege, und daß diese nicht in den berühmten „Grundbegriffen“, sondern in der wenig beachteten Dissertation von 1886, den *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, am reinsten ausgeprägt sei — später habe Wölfflin sie durch Übernahme fremder Elemente verunklärt. Daß in den Hauptwerken Wölfflins gewisse Widersprüche vorhanden sind, schmälert ihren Rang nicht. Aber Lurz' Rede von „Unklarheit“ bezieht sich wohl eher darauf, daß Wölfflin kein großer Philosoph ist. Der philosophische Gehalt seiner Analysen und Interpretationsverfahren braucht sich nicht mit den von ihm verwendeten philosophischen Konzepten zu decken — es ist Aufgabe der Kritik, diese Gehalte ans Licht zu bringen. Dann wird sich zeigen, daß Wölfflin als Kunsthistoriker den Vergleich mit den besten Philosophen seiner Zeit keineswegs zu scheuen braucht.

Eine solche Kritik bleibt auch nach der Studie von Lurz ein Desideratum. Aber ihm kommt das große Verdienst zu, dazu die nötigen Grundlagen geliefert zu haben dadurch, daß er vor allem die frühen Schriften Wölfflins einer unerbittlichen immanenten Textkritik unterzogen hat. Die Dissertation, mit der Wölfflin „summa cum laude“ promoviert wurde, entpuppt sich als unreifes Klitterwerk. Es zeigt sich etwa, daß der Dissertand die von ihm zitierten Schriften von Hermann Lotze und Robert Vischer nicht gelesen, sondern sie über ein Kapitel in Volkelt's *Symbolbe-*

griff in der neuesten Ästhetik rezipiert hat — und zwar „unverstanden, falsch zitierend und Stellen aus dem Kontext reißend“ (Lurz, S. 69).

Hätte Lurz die Lektion von Foucault gelernt, daß unter der Ähnlichkeit ideengeschichtlicher Motive sich Paradigmenwechsel vollziehen können, hätte er aber gerade diese Ungereimtheiten als Symptome dafür erkennen können, daß der junge Wölfflin in einer unadäquaten Sprache etwas anzudeuten versucht, das erst in den „Grundbegriffen“ voll entwickelt ist: daß die Form einen spezifischen Inhalt hat, der allenfalls dem „offiziellen“ Inhalt widersprechen kann — so wie dem Psychoanalytiker die zitterige Form des Sprechens eine Unsicherheit verraten kann, die der mit dem Wortinhalt behaupteten Sicherheit in Widerspruch steht. Mit seiner Wendung weg vom Dargestellten zum „Darstellungsmodus“ erweist sich aber Wölfflin als ein Verwandter jenes phänomenologischen Strukturalismus, der sich gerade in polemischer Abgrenzung gegen die Einfühlungspsychologie profiliert — auch wenn seine Kritik am „Psychologismus“ nicht so deutlich ist wie etwa bei Erwin Panofsky (Der Begriff des Kunstwillens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, S. 321—339. Zu den hier angesprochenen Fragen ausführlicher: A. Hauser, Grundbegriffliches zu Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“, *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2, 1984, in Druckvorbereitung).

Andreas Hauser

GÖTZ POCHAT, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln, DuMont 1983. 242 S., zahlr. Abb. und Fig., DM 18,80.

Wer sich einen Überblick über die Definition, Anwendung, Funktion und vor allem über die Genese des vielfältigen, in unterschiedlichen Fachgebieten angewandten Symbolbegriffs verschaffen will, wird sich der Problematik schnell bewußt: Ein einschlägiges Werk liegt nicht vor. Gewiß, Lurkers *Wörterbuch der Symbolik* (1979) gibt fundiert und rasch, aber — weil lexikalisch vereinzelt — ebenso begrenzt Auskunft. Und die Beschäftigung mit der nahezu unüberschaubar angewachsenen Literatur zum Begriff ist langwierig und vom Rezipienten nicht so ohne weiteres auf einen Nenner zu bringen, um unbedenklich über einen eindeutigen Begriff verfügen zu können. Kurzum, ein Handbuch zum Symbolbegriff, das dessen komplizierte Geschichte, seine in verschiedenen Fachgebieten entwickelten Theorien zusammenfaßt, wertet und gegebenenfalls abgrenzt, fehlt. Für den Kunsthistoriker ist dies besonders bedauerlich, gibt es doch auch für seinen Bereich keine analoge, historisch angelegte Darstellung des Symbols und des — wie bekannt — eng mit diesem verbundenen Begriffs der Allegorie. L. D. Couprie (*De allegorie in de negentiende-eeuwse realistische kunst*, 1970) und W. Busch (gedr. Antrittsvorlesung, 1981) haben schon darauf aufmerksam gemacht.