

Bedingend und bedingt. Heinrich Wölfflins geometrischer (Post-)Formalismus und das Sehen in der Moderne

Abstract

This article assesses and contextualizes Heinrich Wölfflin's geometric formalism, a methodological facet of his scholarly work that has received little attention. Drawing on Wölfflin's most important publications as well as on hitherto unknown university and public lectures, the article sheds light on Wölfflin's life-long interest in using research on form and measurement to investigate the aesthetics of paintings, sculptures, and buildings. In addition, Wölfflin's efforts to pass on his form-analytical approach to his students will be discussed. The broader significance of geometric-formalist observation methods in art history and related fields of knowledge are addressed in order to contextualize Wölfflin's approach and illustrate the solid anchoring and widespread dissemination of this method in the sciences and arts around 1900. The article's core theses are that, on the one hand, form and measurement research represents a post-formalist phenomenon and, on the other, that the method's enduring popularity in the nineteenth and early twentieth centuries must be evaluated within the framework of a historical perceptology, in order to understand it as an integral part of the history of perception and aesthetic ideology of modernity.

Burckhardts Blick

Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel hielt Heinrich Wölfflin im Oktober 1936 eine Festrede mit dem Titel *Jacob Burckhardt und die Kunst*. Der Zeitpunkt dafür war ideal, denn sein alter Mentor war ihm zu dieser Zeit wieder sehr nahe: Ab der Mitte der 1920er Jahre war er als Mitherausgeber mit der Edition der Werkausgabe Burckhardts beschäftigt,¹ was eine intensive Auseinandersetzung mit dessen Nachlass bedeutete. Zudem hatte sich Wölfflin im Laufe seines Lebens schon häufiger biografisch zu Burckhardt geäußert.² Die späte Rede hätte also routiniert abgewickelt werden können, und tatsächlich weist sie in vielen Punkten Ähnlichkeiten zu den früheren Einlassungen auf. Ein Aspekt jedoch ist originell, denn Wölfflin versuchte sich hier an einer Psychologisierung Burckhardts, die auf die Charakterisierung seines visuellen Stils abzielte: »Große Kunsthistoriker«, heißt es in diesem Zusammenhang einleitend, »sind uns diejenigen, die neue Kontinente entdeckt haben«. Was Burckhardt in diesen Rang erhebe, sei das Verdienst, dem deutschsprachigen Raum die kultur- und kunsthistorische Bedeutung der Renaissance bewusst gemacht zu haben, durch die systematische Durchdringung des Phänomens vermittels eines Repertoires an adäquaten Begriffen. Die entscheidende Voraussetzung für diese Großtat erkannte Wölfflin in der besonderen Auffassungsgabe seines Lehrers: »Eine neue Sinnlichkeit, eine neue Formenempfindlichkeit hat Burckhardt dazu befähigt, die italienische Renaissance neu zu definieren«,³ eine ausgeprägte Sensibilität für die Schönheit der Form und die formalen Bedingungen ästhetischer Eindrücke: »schöne Flächen, schöne Kuben, schöne Räume, die keiner weiteren ästhetischen Legitimation bedürfen, als daß es uns wohl wird bei ihrem Anblick«. Proportion sei nicht von ungefähr Burckhardts »Grundbegriff der Architektur«⁴ gewesen, und auch in den Gemäldeanalysen mache sich seine Vorliebe für das Elementare geltend: Die Linie war ihm stets das zentrale Beurteilungskriterium, und gerade in diesem Punkt bezeugten seine Analysen eine »eigentümliche Feinheit« des Blicks, die auf nachfolgende Generationen fast befremdlich wirke, weil sie – nach Wölfflin – einem längst vergangenen visuellen Stil Rechnung trage. Burckhardt verkörperte für ihn in höchster Vollendung »das plastisch-lineare Sehen seiner Zeit«.⁵

Grundsätzlich fördert die Lektüre von Wölfflins Burckhardt-Texten vor allem eine Erkenntnis zu Tage, dass hier nämlich die Würdigung eines monumentalen Lebenswerks immerzu einhergeht mit ernster Reflexion über den eigenen Standpunkt als Mensch und Wissenschaftler. Als Persönlichkeit schreibt Wölfflin Burckhardt Tugenden und Ideale zu, an denen er sich Zeit seines Lebens selbst orientierte, als Forscher rühmt er ihn für Errungenschaften, für die er selbst in Erinnerung zu bleiben hoffte. Alle Nachrufe sind dadurch zugleich affirmativ wie appropriativ, biografisch wie autobiografisch lesbar, und die erwähnte Passage über das Auge seines Mentors stellt dahingehend keine Ausnahme dar. Denn dass Wölfflin Burckhardt eine Affinität zum formreduktiven, abstrahierenden, auf Linien, Flächen und Verhältnisse eingestellten Sehen attestiert, erklärt sich abermals dadurch, dass er selbst kontinuierlich eine auf diesen Prämissen basierende Beobachtungstechnik heranzog, um Kunst- und Bauwerke zu analysieren, seinen Begriffsapparat zu konstituieren und dadurch die Geschichte des abendländischen Sehens zu konturieren.

1 Vgl. Sieber 1997.

2 Vgl. Wölfflin (1940) 1941, S. 135–159.

3 Heinrich Wölfflin, »Jacob Burckhardt und die Kunst«, in Wölfflin (1940) 1941, S. 136–146, Zit. S. 138.

4 Heinrich Wölfflin, »Jacob Burckhardt und die Kunst«, in Wölfflin (1940) 1941, S. 136–146, Zit. S. 139.

5 Heinrich Wölfflin »Jacob Burckhardt und die Kunst«, in Wölfflin (1940) 1941, S. 136–146, Zit. S. 140.

Belege dafür finden sich in zahlreichen publizierten Büchern und Artikeln Wölfflins sowie in unpublizierten und von der Forschung daher bislang nicht zur Kenntnis genommenen Vorträgen und Vorlesungen. Die entsprechenden Stellen werden im vorliegenden Artikel chronologisch eingeführt und diskutiert, um einerseits die Kontinuität und Vielfalt formreduktiver Verfahren in Wölfflins Werk nachzuweisen und andererseits durch Verweise auf vergleichbare Ansätze aus der Kunstgeschichte und benachbarten Disziplinen eine Kontextualisierung zu erreichen. In beiden Fällen ist dafür die Auseinandersetzung mit einem Phänomen unabdingbar, das in der Wissenschaftsgeschichte gemeinhin als Form- und Maßforschung bekannt ist.⁶ Dieser Oberbegriff subsummiert ein umfangreiches, thematisch diverses und überwiegend (aber nicht ausschließlich) in der Kunstgeschichte angesiedeltes Konvolut von Studien, deren gemeinsamer Nenner ein elementarisierendes Beobachtungsverfahren darstellt: Im Zuge form- und maßanalytischer Untersuchungen werden in Anschauung stehende Gegenstände auf die ihnen mutmaßlich zu Grunde liegenden mathematischen Prinzipien und geometrischen Formen reduziert. Diese werden im Anschluss häufig ästhetisch, symbolisch oder entwicklungsgeschichtlich interpretiert. Da hierbei gewöhnlich die Entstehungsumstände der Werke und Monumepte ausgebendet und die Ausgangsdaten zudem willkürlich erhoben werden, geriet der Ansatz nach seiner großen Konjunktur im 19. und frühen 20. Jahrhundert jedoch in den Ruf einer Pseudowissenschaft, was sein weitgehendes Ausscheiden aus dem Kanon der kunstgeschichtlichen Methoden bedeutete.⁷

Tatsächlich kann mittlerweile kein Zweifel mehr daran bestehen, dass der Erkenntniswert von Form- und Maßanalysen im Stile des 19. und frühen 20. Jahrhunderts marginal ist. Dennoch lohnt es sich, die Geschichte dieser Methode am Beispiel eines ihrer treuesten Verfechter in den Blick zu nehmen – nicht zum Zwecke ihrer Reaktivierung, sondern um die wahrnehmungshistorische Relevanz dieses in der visuellen Kultur um 1900 integralen und 100 Jahre später fast verschwundenen Beobachtungsstils auszuloten und im Rahmen einer historischen Perzeptologie nach seinen Ursachen und Konsequenzen zu fragen.⁸ Methodengeschichtlich lässt sich das Phänomen in die postformalistische Tradition einordnen, die zuletzt vor allem von Whitney Davis erforscht wurde.⁹ Postformalismus in der Auslegung Davis' verlagert den Blick von der Formgeschichte der Kunst zur Geschichte des formbildenden Vermögens der Anschauungskraft. Versucht wird auf analytischem Wege, ein theoretisches Fundament und mithin ein begriffliches Instrumentarium einzuführen, das letztlich die Geschichte des Sehens im Sinne Wölfflins wieder zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand der Disziplin erhebt: »post-formalist art history calls for histories of the aesthetic orders and structures (as it were the ›art‹) of human vision, of imaging and envisioning, that is, of its active imaginative force«.¹⁰ Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* und die dortige Unterscheidung von Anschauungs- und Darstellungsformen werden von Davis mit Recht als kunsthistorische Inkunabel postformalistischen Denkens eingeführt. Eine Archäologie dieser Fragestellung täte jedoch gut daran, auch die formreduktiven Verfahren Wölfflins und seiner Mitstreiter unter dem Gesichtspunkt eines Postformalismus avant la lettre zu evaluieren. Denn indem die faktische Gestalt des Kunstuwerks durch formreduktives Sehen systematisch unterlaufen und im Vergleich

⁶ Zur Wissens- und Wissenschaftsgeschichte der Form- und Maßforschung siehe: Graf 1958; Borsi 1967, S. 119–155; Wittkower 1960; Naredi-Rainer 1982; Fredel 1998; Herz-Fischler 1998; Padovan 1999; Herz-Fischler 2004; Schoot 2005; Teutenberg 2019 u. Leuschner 2020.

⁷ Vgl. Anm. 122.

⁸ Dazu ausführlich: Teutenberg 2020.

⁹ Davis 2012.

¹⁰ Davis 2012, §5. Post-Formalism as Art History Proper.

zur konfigurierenden Kraft des eigenen Blicks für analytisch nachrangig erklärt wird, soll – so zumindest die Anspruchshaltung aller hier genannten Form- und Maßforscher – nicht nur das Essentielle der einst vom schöpferischen Subjekt angelegten Bildorganisation freigelegt werden, sondern auch eine der Werkstruktur vorläufige historische Sehform, ein rationalistischer Blick, in dem sich die im Folgenden diskutierten Betrachter der Moderne allesamt wiederzufinden hofften.

Die Lex Thierschia

Wölfflins Interesse für Form- und Maßforschung kommt bereits in seinen frühesten Publikationen zum Ausdruck: In der Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), die aus einer Seminarschrift über formalistische Ästhetik bei Johannes Volkelt hervorging,¹¹ sind die Kategorien Symmetrie und Proportion entscheidende Stützen seiner anthropozentrischen Symboltheorie der Architektur. Beide »Schematismen der architektonischen Gestaltung« werden dort in Anschlag gebracht,¹² um eine Vergleichbarkeit von Körper und Bauwerk herzustellen: Die Vertrautheit mit der Symmetrie als Organisationsprinzip des eigenen Leibes lege die Grundlage für das Wohlbehagen, das stabile Gleichgewichtszustände beim Betrachter auslösten. Und das von Adolf Zeising popularisierte Teilungsverhältnis des Goldenen Schnitts wirke wohlgefällig, da es dem Durchschnittsmaß des Menschen entspreche. Darüber hinaus konstatiert Wölfflin einen Zusammenhang zwischen Respiration und Proportion. Schmal geschnittene Verhältnisse etwa in der Gotik empfand er als beenend. Ihnen hafte der »Eindruck eines fast atemlos hastigen Aufwärtsstrebens« an. Sie scheinen die Weitung des Brustkorbes beim Luftholen zu behindern und wirken dadurch beklemmend. Final versteigt er sich gar zu der kulturanthropologischen Hypothese, »dass Völker, je älter sie werden, desto rascher in ihrer Architektur anfangen zu atmen, sie werden aufgereggt«, was etwa die Entwicklung vom dorischen zum ionischen Tempelbau belege: Kulturen, so Wölfflin abschließend, »die von Hause aus ein rasches Blut haben, leisten dann das Höchste. Man denke an die erstickende Hast arabischer Dekorationslinien«.¹³

Die *Prolegomena* stehen für Wölfflins architekturtheoretisches und völkerpsychologisches Interesse an Symmetrie und Proportion.¹⁴ Die zwei Jahre später erschienene Habilitation *Renaissance und Barock* (1888) dagegen verfolgt das neue Ziel, beide Kategorien für eine Entwicklungsgeschichte der Architektur fruchtbar zu machen.¹⁵ Durch die Konzentration auf Symmetrie und Proportion sollten dort elementare Einsichten »in die Tiefe des Kunstgeistes der Renaissance« wie auch Erkenntnisse zum Wesen des Stilwandels im Barock zu Tage gefördert werden.¹⁶ Symmetrien seien von der Barockarchitektur gescheut worden, da sie kinästhetische Effekte unterdrückten und damit dem favorisierten malerischen Eindruck entgegenwirkten. Aus diesem Grund habe die Epoche auch statische Schönheitsformeln wie den Goldenen Schnitt abgelehnt, zugunsten einer »Spannung in den Proportionen«,¹⁷ die ebenso in der Affinität des Barock zu dynamischen Grundformen wie Oblongum und Oval zum Ausdruck komme, wo die Renaissance noch Kreise und Quadrate bevorzugt habe.¹⁸

11 Vgl. Wölfflin (1886) 2021, S. 82, bes. komm. Ann. 19.

12 Boehm 2021, S. 20.

13 Alle Zit.: Wölfflin (1886) 2021, S. 58.

14 Dazu zuletzt: Boehm 2021. Ferner: Rieber 2014.

15 Dazu jüngst: Bätschmann 2023.

16 Wölfflin (1888) 2023, S. 125.

17 Wölfflin (1888) 2023, S. 119. Hervorhebung im Original.

Vergleichbar mit der eingangs angeführten Charakterisierung, die Wölfflin später Burckhardts Blick zuteilwerden lassen sollte, deutete sein Schüler Richard Hamann den Umstand, dass der Autor von *Renaissance und Barock* »sein Auge auf Flächen- und Linienverhältnisse richtet und in ihren abstrakten, geometrischen Verhältnissen die harmonische klassische Schönheit findet«, als verspäteten Auswuchs der »Optik des Klassizismus«.¹⁹ Hamann übersah dabei allerdings einen wichtigen Aspekt: Form und Maßanalysen waren in der Architekturgeschichtsschreibung seinerzeit längst keine Kuriosität mehr, sondern zählten im Gegenteil fest zum methodischen Repertoire vieler renommierter Fachvertreter. Auf der Datengrundlage archäologischer Vermessungen, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu den wichtigsten Monumenten des Altertums publiziert wurden,²⁰ prosperierte die Suche nach formalen Gestaltungsprinzipien in der Architekturhistoriografie bereits seit vielen Dekaden.²¹ Nicht selten ging – wie etwa im Fall der grafischen Vollendung des Kölner Doms durch Sulpiz Boisserée – die Erhebung der Ausgangsdaten auch direkt mit Spekulationen über mathematische Gesetzmäßigkeiten einher.²² Auch praktische Kunstformenlehren wie das *Architektonische Lehrbuch* (1810–1825) des Klassizisten Friedrich Weinbrenner oder die Manuale der Neugotiker Carl Alexander Heideloff (*Der kleine Altdeutsche*, 1849–1852) und Friedrich Hoffstadt (*Gothisches A.B.C.-Buch*, 1840–1863) boten den Architekten des Historismus adaptierbare Grundformen und Bildungsgesetze des jeweiligen Baustils zur Nachahmung an. Mit Christian Ludwig Stieglitz' früher, von der Zahlenmystik der Freimaurer inspirierten *Geschichte der Baukunst* lag gar ein Überblickswerk vor, das die Entwicklungs geschichte der Weltarchitektur ausgehend von der Urform des Dreiecks nachvollzog,²³ was wiederum in Frankreich Émeric (Imre) Henszlmann und Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc zu form- und maßästhetischen Untersuchungen antiker und mittelalterlicher Gebäude anregte.²⁴

Die Präsenz der Form- und Maßforschung in Wölfflins Qualifikationsarbeit hatte jedoch noch einen konkreteren Hintergrund. Zeitgleich zur Habilitation verfasste er nämlich seinen ersten wissenschaftlichen Artikel überhaupt: einen halbseitigen Beitrag in der Deutschen Bauzeitung, der 1889 unter dem Titel *Zur Lehre von den Proportionen* erschien. Der Text verstand sich als Ergänzung zu einem seinerzeit viel beachteten Proportionsgesetz, das der Münchner Ordinarius für Baugeschichte und Bauformenlehre August Thiersch einige Jahre zuvor im ersten Halbband des vierten Teils vom *Handbuch der Architektur* (1883) publiziert hatte.²⁵ Die Besonderheit von Thierschs Prinzip bestand darin, dass es nicht für die ästhetische Bedeutung spezifischer mathematischer Verhältnisse oder geometrischer Formen eintrat, sondern für eine noch abstraktere Regel, die sich unabhängig von Baustilen und Epochen überall dort bemerkbar mache, wo dem Betrachter vollkommene Eindrücke vor Augen stünden:

Wir finden durch Betrachtung der gelungensten Werke aller Zeiten, daß in jedem Bauwerk eine Grundform sich wiederholt, daß die einzelnen Theile durch ihre Anordnung und Form stets einander ähnliche Figuren bilden.

18 Zum politischen Subtext der von Wölfflin in *Renaissance und Barock* eingeführten formalistischen Kriterien: Levy 2012 u. Levy 2015, S. 98–170.

19 Hamann 1910, S. 487.

20 Dazu einleitend: *Phönix aus der Asche* 2019, S. 85–113 u. 115–147.

21 Nicht unterschlagen werden soll damit die blühende Proportionsforschung in der Skulpturtheorie und Physiognomik nach 1800; vgl. Anm. 99.

22 Vgl. Boisserée 1823.

23 Stieglitz (1827) 1837.

24 Vgl. Henszlmann 1860, Bd. 1, u. Viollet-le-Duc 1863–1872, Bd. 1 (1863).

25 Zu Wölfflins Thiersch-Rezeption: Scholfield 1958, S. 102–105.

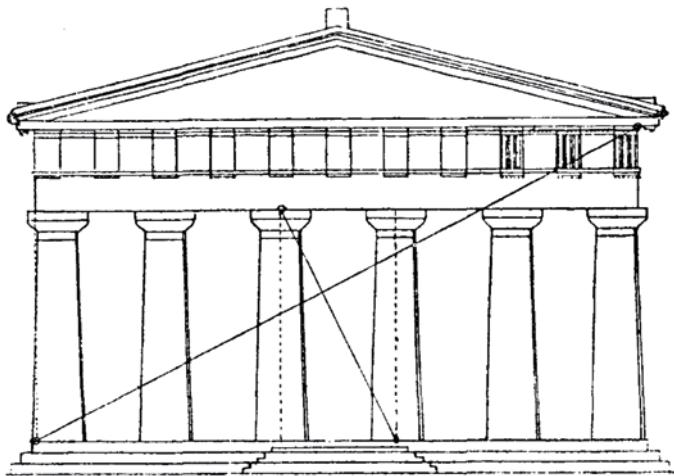
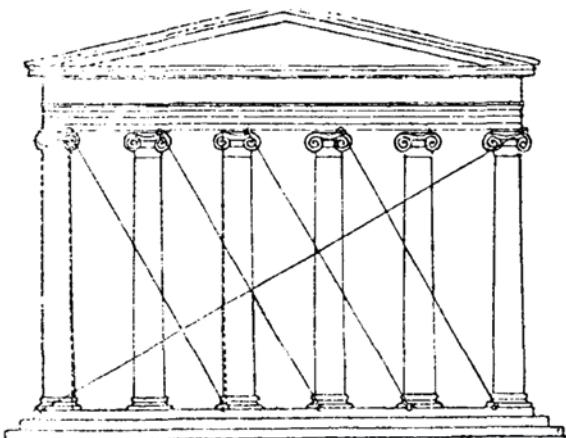


Abbildung. 1. Zeustempel in Olympia.

Abbildung. 8. Erechtheion in Athen. Ostfront.



Es gibt unendlich viele verschiedene Figuren, die an und für sich weder schön, noch häßlich genannt werden können. Das Harmonische entsteht erst durch Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in seinen Unterabtheilungen.²⁶

Der harmonische Eindruck eines dorischen Tempels etwa hat laut Thiersch mit dem einer frühchristlichen Basilika nichts gemeinsam, außer dem allgemein harmoniestiftenden Leitprinzip, dass in beiden Fällen bestimmte Formen und Verhältnisse im Großen wie im Kleinen aufscheinen. Eine Stärke der »lex Thierschia«²⁷ war es damit, sich versöhnlich zwischen die in der historistischen Debatte in Konflikt geratenen Anhänger von Gotik und Klassik stellen zu können, da sie einräumte, dass grundsätzlich jeder Baustil zu schönen Resultaten in der Lage sei. Und in ebendieser Qualität liege der Grund dafür, dass die Form- und Maßforschung insgesamt in der Auseinandersetzung auch mit außereuropäischer Kunst bedeutsam werden konnte, wie Tristan Weddigen mit Bezug auf den an Wölfflin und Thiersch geschulten formanalytischen Blick des argentinischen Kunstdenkens Guido Ángel betont.²⁸

Auch auf Wölfflin wirkte der Universalanspruch der Formel sehr überzeugend. Im Aufsatz *Zur Lehre von den Proportionen* würdigte er die Entdeckung Thierschs gleich zu Beginn als wegweisenden Beitrag zur »Erkenntnis des Wesens schöner Proportionalität«. Worauf Wölfflin im Folgenden abzielte, war also weniger eine Revision als eine Ergänzung der Regel: »es giebt durchgehende Proportionen nicht nur in dem einfachen Sinn, wie er [Thiersch] sie nachweist, sondern auch im umgekehrten Sinn, wo also $h:b = B:H$.« In der Tat ging Thiersch in seiner Herleitung nur von direkten Analogien aus: Höhe (H) und Breite (B) der Hauptform müssten im selben Verhältnis wie Höhe (h) und Breite (b) der Teilform stehen. Wölfflin brachte darüber hinaus die Idee von invertierten Proportionen ein, d.h. von einer Gesetzmäßigkeit im Verhältnis von Höhe und Breite der Teilform zu Breite und Höhe der Hauptform. Bei der Fassade des Zeustempels zu Olympia (Abb. 1) beispielsweise lasse sich im mittleren Interkolumnium – gemessen von Säulenachse zu Säulenachse – ein Rechteck mit den Maßen $h:b = 2:1$ einschreiben. Dieses weise die umgekehrten Abmessungen des

1 Wölfflin 1889, S. 227, Abb. 1
(Zeustempel, Olympia, Aufriss der Fassade, Rekonstruktion)

2 Wölfflin 1889, S. 227, Abb. 3
(Erechtheion, Athen, Akropolis, Aufriss der Fassade, Rekonstruktion)

26 Thiersch 1883, S. 39.

27 Wölfflin 1889, S. 278.

28 Vgl. Weddigen 2017.

29 Alle Zit.: Wölfflin 1889, S. 278. Thiersch selbst lehnte die Erweiterung Wölfflins im Übrigen ab, vgl. Thiersch 1889.

Frontrechtecks (1:2) auf, dessen Breite die Ausdehnung des Gebälks und dessen Höhe die Strecke zwischen Stylobat und Geison festlege.

Wölfflin war wie Thiersch der Ansicht, damit eine unbekannte architekturästhetische Konstante entdeckt zu haben, und er war entschlossen, diese wenigstens kurorisch bis in die Frühe Neuzeit nachzuverfolgen. Schon sein nächstes Beispiel – der ionische Tempelbau (Abb. 2) – offenbart jedoch die Schwäche seines Ansatzes, wie auch die der Form- und Maßforschung insgesamt: »Die entwickelte Kunst will die Regel gleichsam nur verschleiert zeigen. – Das Säulenrechteck bestimmt sich nicht mehr nach dem einfachen Abstand von Säulenaxe zu Säulenaxe, sondern begreift den Abstand von einer Säule bis zur zweitnächsten und zwar ist nicht die Axe die entscheidende Linie, sondern der (innere) Kontur.«²⁹ Willkürlich und unpräzise erhobene Ausgangsdaten waren eines der fundamentalsten methodischen Probleme, dem Form- und Maßforscher zu begegnen hatten. Präzise Messungen waren kaum zu erzielen, denn schon die Ausgangsmaterialien – Stiche, Zeichnungen, Fotografien – brachten Ungenauigkeiten ein, die selbst gewissenhaft angelegte Lineale nicht auszuschalten in der Lage waren. Viele Architekturhistoriker versuchten dieses Defizit durch absichtsvoll kompliziert anmutende mathematische Beweisführungen zu kaschieren. Andere, unter ihnen Wölfflin, orientierten ihren formanalytischen Blick neu und richteten ihn verstärkt auf die bildende Kunst.

Trianguläres Sehen

Formreduktive Analysen von Gemälden tauchen bei Wölfflin erstmals in der *Klassischen Kunst* von 1899 auf. Die konziseste Passage enthält das Kapitel »Die neue Bildform«, das die Kompositionsprinzipien frühneuzeitlicher Madonnengruppen adressiert. Leonards *Felsgrottenmadonna* (Abb. 3) bezeuge als erstes Beispiel dieses Motivkreises, dass zum Ausgang des Quattrocento ein Desiderat nach einer regelhaften Organisation des Bildaufbaus entstanden war. Die Gruppe lasse sich »einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben und dieses geometrische Verhältnis, das dem Beschauer unmittelbar zum Bewusstsein kommt, unterscheidet das Werk so merkwürdig von allen andern der Zeit«.³⁰ Denn das geometrische Schema gebe den Figuren einen festen Rahmen und zugleich ausreichend Bewegungsspielraum. Das Gemälde repräsentierte für Wölfflin den idealen Ausgleich von Zwang und Zwanglosigkeit und es war ebenjene Balance, auf die er den wohlgefälligen Eindruck des Bildes letztlich zurückführte.³¹

Dass geometrische Grundformen in der *Klassischen Kunst* visuell freigestellt und hinsichtlich ihrer kompositorischen und ästhetischen Potentiale beurteilt werden, verweist grundsätzlich zurück auf die Dissertation, in der sich Wölfflin mit Gustav Theodor Fechners experimentalpsychologischen Versuchen zur Wohlgefalligkeit des Goldenen Schnitts auseinandersetzte.³² Aus dem 14. Kapitel von Fechners *Vorschule der Ästhetik* (1876) über »Verschiedene Versuche, eine Grundform der Schönheit aufzustellen«, konnte er schließen,³³ dass nur Goldene Dreiecke – per definitionem gleichschenklig wie dasjenige Leonards – ein ideales Gleichgewicht von Streben und Ruhe zur Schau stellen. Wirklich verständ-



3 Wölfflin (1899) 1908, S. 20
(Leonardo da Vinci, *Felsgrottenmadonna*,
1483–1486, Öl auf Holz [auf Leinwand
übertragen], 199 × 122 cm. Paris,
Musée du Louvre, Département des
Peintures, Inv. 777; MR 320)

30 Wölfflin 1899, S. 268. Zum Dreieck als Kompositionsschema in der Renaissance zuletzt: Zorach 2011.

31 Vgl. auch Wölfflins spätere Beschreibung von Dürers Holzschnitt *Das Männerbad* (um 1496/1497, 39,4 × 28,4 cm): »Man bemerkt, wie die Zentralfiguren zum Dreieck sich fügen und wie die Strenge des Tektonischen im weiteren zur Freiheit gemildert ist.« Wölfflin 1905, S. 55.

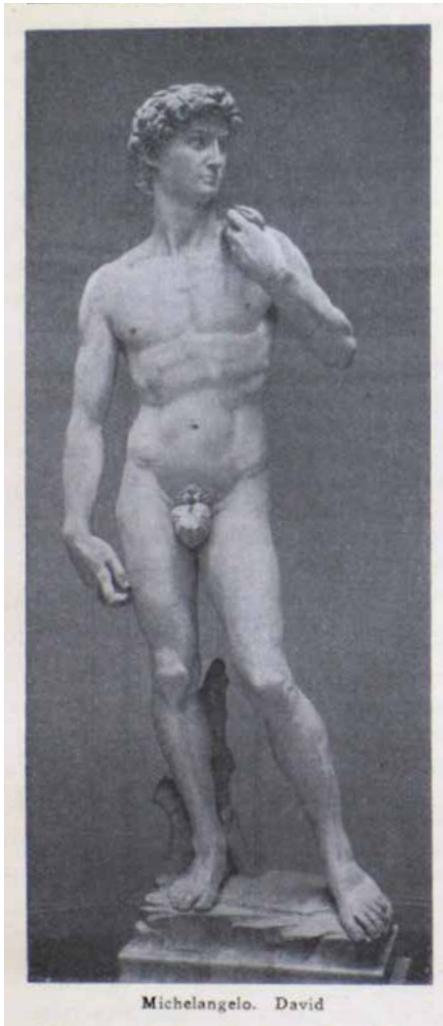
32 Vgl. Wölfflin (1886) 2021, S. 56–60. Zu Fechners psychologischer Ästhetik und seinen Experimenten mit geometrischen Grundformen: Teutenberg 2019, S. 213–216; Fredel 1998, S. 18–25, u. Allesch 1987, S. 303–314. Vgl. ferner die einschlägigen Beiträge in *Fechner und die Folgen* 2003.

33 Vgl. Fechner 1876, Bd. 1, S. 184.

lich wird Wölfflins Leonardo-Interpretation allerdings erst, wenn man sie im Kontext von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) liest.³⁴ Dieser hatte mit Blick auf die Debatte um die Platonischen Körper Stellung zur Frage nach der Möglichkeit schöner Phänomene in der Mathematik bezogen:³⁵ »Um an einer Zirkelgestalt mehr Wohlgefallen als an einem kritzlichen Umrisse, an einem gleichseitigen und gleicheckigen Viereck mehr als an einem schiefen, ungleichseitigen, gleichsam verkrüppelten zu finden«,³⁶ bedürfe es nur des gemeinen Verstandes, nicht des Geschmacks. Denn das Wohlgefallen derartiger Gestalten beruhe auf der ihnen eingeschriebenen Zweckmäßigkeit. In der Kunst, deren ästhetischer Eindruck aus dem freien Spiel der Vorstellungskräfte hervorgehe – »in Lustgärten, Stubenverzierung, allerlei geschmackvollem Geräte« –, sollte Regelmäßigkeit möglichst vermieden werden, da sie sich als Zwang andeute und die Freiheit der Einbildungskraft einschränke: »Alles Steif-Regelmäßige (was der mathematischen Regelmäßigkeit nahe kommt) hat das Geschmackswidrige an sich« und mache »lange Weile«,³⁷ so das abschließende Urteil Kants.

Wenn Wölfflin an Leonards Gemälde hervorhebt, dass sich dort im Rahmen des gleichschenkligen Dreiecks ein freies Spiel der Figuren ergebe, dann erzeugt er damit einen Kompromiss zwischen der eigenen formalistischen Erklärung ästhetischer Eindrücke und Kants Definition des Kunstschönen. Auf dieser Grundlage schreitet er in seiner Analyse zu Raffael voran, dem »allersubtilsten Baumeister« der frühneuzeitlichen Mariengruppe.³⁸ Schon Wölfflins Lehrer Heinrich Brunn hatte in seinen kunsthistorischen Publikationen geometrische Referenzfiguren heraufbeschworen, um dem Schönheitsbegriff des Urbinate auf den Grund zu gehen.³⁹ Im Artikel zur *Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan* (1867) etwa zerlegt er diese »genialsten Schöpfungen der Kunst gewissermaßen mit Zirkel und Richtscheit«,⁴⁰ um die Bildräume der Fresken auf ihre geometrische Verfasstheit hin zu prüfen. Wölfflin hingegen ist nicht an Raffael per se, sondern an der Entwicklung des Dreiecks als kompositioneller Grundfigur der Malerei interessiert. In dieser Hinsicht erkennt er in Raffaels Gemälden eine »Wandlung vom Regulären zum Scheinbar-Irrregulären. Das gleichseitige Dreieck wird zum ungleichseitigen[,] und in die symmetrischen Achsenräume kommt eine Verschiebung.«⁴¹ Die Regelmäßigkeit Leonards werde aufgegeben, das ästhetische Wohlgefallen des Betrachters steige, die geometrische Organisation des Bildgefüges gerate dabei aber nie aus der Balance.

Das Gegenbeispiel lieferte Michelangelo. Dessen *David* (Abb. 4) wird in der *Klassischen Kunst* bekanntlich als »grundhässlich« verfemt: »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 ungeheueren Händen und Füssen nicht zusammengehören scheinen.«⁴² Was Wölfflin jedoch über alle Maßen störte, war das »abscheuliche«, im rechten Winkel steil emporschließende Dreieck, welches sich zwischen den Beinen der Kolossalstatue abzeichnete. In seiner exaltierten Zu- und Ausrichtung unterhalte es keinen Bezug mehr zur Funktion der Grundform in den Gemälden Leonards und Raffaels. Es markiere vielmehr einen Extremzustand, der bewusst mit dem klassischen Ideal harmonischer Organisation zu brechen scheine.



Michelangelo. David

4 Wölfflin 1899, S. 50 (Michelangelo, *David*, 1501–1504, Marmor, Höhe 516 cm. Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. 1076)

34 Zu Wölfflin und Kant zuletzt: Boehm 2021.

35 Dazu: Spies 2013, S. 85–108.

36 Kant (1790) 1922, S. 83–84.

37 Alle Zit.: Kant (1790) 1922, S. 85.

38 Wölfflin 1899, S. 269.

39 Vgl. die Raffael-Artikel in Heinrich von Brunn 1906, Bd. 3, S. 285–300 u. 300–317.

40 Heinrich von Brunn 1906, Bd. 3, S. 287.

41 Wölfflin 1899, S. 269.

42 Wölfflin 1899, S. 50.

Bestätigung für diese Ansicht fand Wölfflin in der Entstehungszeit der *Klassischen Kunst* bei Theodor Lipps, dessen Schrift über *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen* (1897) er kurz nach ihrem Erscheinen rezensierte. In dieser Studie fand Wölfflin laut eigenem Bekunden wichtige »Fingerzeige zur Begründung einer ästhetischen Mechanik und damit zur Begründung des ästhetischen Verständnisses der schönen Form überhaupt«.⁴³ Ähnlich wie Wölfflin in den *Prolegomena* erklärt auch Lipps die schöne oder unschöne Wirkung von Formen dort einfühlungstheoretisch, d.h. als Projektion leiblicher Erfahrungen von Kraft, Schwere, Streben und Ruhe auf das in Anschauung stehende Objekt: »Das kraftvolle sich Zusammenfassen und Aufrichten der dorischen Säule« wirke erfreulich »wie das eigene kraftvolle Zusammenfassen und Aufrichten, dessen ich mich erinnere«.⁴⁴ Das gleiche Prinzip bedinge, dass auch reine geometrische Elementarformen ästhetisch wirksam seien. Ausführlich ergründet Lipps in der Folge, inwiefern Rundungen, Rechtecke oder Trapeze körperliche Selbsterfahrungen tangieren, und kommt in diesem Zusammenhang auch auf das Beispiel des Dreiecks zu sprechen: Harmonische trianguläre Formen repräsentierten danach einen idealen Ausgleich von Bodenhaftung und vertikaler Bewegung, der Höhendrang spitzwinkliger Konstruktionen dagegen symbolisierte Mühe-, aber auch Hemmungs- und Rücksichtslosigkeit – Eigenschaften also, die Wölfflins Ansprüchen an die Renaissancekunst und deren Ästhetik kaum weniger entsprechen können.

Das Auge Dürers

Die in der *Klassischen Kunst* nachwirkenden einfühlungstheoretischen Ansätze des jungen Wölfflin treten in der nächsten großen Publikation, *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905), in den Hintergrund. Das Buch verfolgt andere Ziele: Mit ihm bemächtigte sich der Berliner Ordinarius der Gattung der Künstlermonografie, deren erzählerische Konventionen er durch einen entschieden werkbezogenen und stilkritischen Ansatz reformierte. Außerdem markiert die Schrift Wölfflins Debüt auf dem Feld der nordalpinen Kunst, für das nicht zufällig Dürer gewählt wurde, garantierte diese seit der Romantik patriotisch aufgeladene Künstlerfigur doch die volle Aufmerksamkeit des deutschen Bildungsbürgertums.⁴⁵ Aber es waren nicht nur strategische Erwägungen, die das Buch motivierten. Wölfflin wollte seine persönliche Haltung zu Dürer öffentlich machen und den Nürnberger im Zuge dessen nicht nur als Maler und Grafiker, sondern auch als Menschen konturieren.⁴⁶ Mit Nachdruck betont er in diesem Zusammenhang die spezifische Sinnlichkeit, die Dürer gegenüber seinen Zeitgenossen ausgezeichnet habe: Er zähle »zu den wenigen ganz großen Sehbegabungen, die mit einem Mal ihre Zeit in ein neues Verhältnis zur Welt bringen und einen neuen Begriff bildnerischer Klarheit aufstellen«, heißt es etwa in der Monografie.⁴⁷ Und bereits Anfang September 1903 liest man in einem Notizbucheintrag: »Dürer mit feineren Organen für die Wirklichkeit ausgestattet als irgend einer. Die Dinge sprechen stärker zu ihm. Er mußte sich aufgefordert fühlen, von dem Reich des Wirklichen in vollem Umfang Besitz zu nehmen. Und nun das Wunderbare: er geht in das Unwirkliche, er sucht das Ungeheuerlich-Formlose auf[.] Er bezwingt es mit seiner Anschauung.«⁴⁸

43 Wölfflin 1898, Sp. 293.

44 Lipps 1897, S. 7.

45 Zum Dürer-Kult im 19. Jahrhundert: Thimann 2015; Zeising 2016; Smith 2020. Vgl. ferner die einschlägigen Beiträge in *Wirklichkeit und Wunschbild* 1998.

46 Noch in der später neu entstandenen Einleitung des Buches wird konstatiert, dass sich in Dürers Briefen und Tagebüchern »ein höchst sympathischer Mensch fast restlos enthüllt. Wir hören ihn Lachen und lachen mit ihm, wir sind Zeugen tiefer seelischer Erschütterungen, und er wird uns dadurch erst recht vertraut.« Wölfflin (1905) 1943, S. 10–11.

47 Wölfflin 1905, S. 294.

48 Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 187.

Doch wo genau liegen die Stärken dieser Anschauungskraft? Der Kunsthistoriker attestiert Dürer zunächst eine besondere Veranlagung zur linearen Abstraktion. Lineares Sehen sei für ihn nicht einfach eine Option unter vielen gewesen: »Für Dürer war die Linie die Form, in der er vorzustellen gezwungen war«.⁴⁹ Diese optische Prädisposition habe ihm alle Naturphänomene gleich in Linienschau-Spiele übersetzt. Dürers Wahrnehmung sei also von Haus aus reduktiv und artifizierend gewesen, wie Wölfflin auch in der Einleitung seiner späteren Edition von Dürers Handzeichnungen herausstellt: »In der Natur gibt es keine Linien. Jeder Anfänger kann das erfahren, wenn er mit seinem Bleistift sich vors Haus stellt und nun das Sichtbare auf Linien zu bringen versucht«. Die Linie sei »nur eine Abstraktion [...], denn, was man sieht, sind eben nicht Linien, sondern Massen, helle und dunkle Massen, die von einem andersfarbigen Grund sich abheben. Es laufen doch keine schwarzen Fäden an den Rändern der Dinge hin!«⁵⁰ Außerdem erkannte Wölfflin bei Dürer eine übermäßige Empfindsamkeit für die Flächen, aus denen sich Körper zusammensetzen. Kein Künstler seiner Zeit habe bei der Gestaltung von Plastizität über ein größeres Repertoire verfügt, keiner über ein auch nur annäherndes Verständnis der mannigfaltigen Verhältnisse, die Flächen und Körper im Raum eingehen könnten. Besonders deutlich werde Dürers dahin gehende Virtuosität im Faltenwurf. Die Komplexität, die er beim Entwurf von Gewändern erreiche, stelle für moderne Betrachter eine derartig visuelle Überforderung dar, dass sie in der Regel nur »malerisches Geflimmer« vorzustellen in der Lage seien. In Wahrheit jedoch, will hier »Form für Form [...] klar gesehen und in ihrer Beziehung zur Umgebung aufgefaßt sein und das nicht nacheinander, sondern mit einem Mal«. Vielleicht, so Wölfflin abschließend, »gibt es überhaupt kein Auge heutzutage, das der Forderung ganz gewachsen ist«.⁵¹

Es waren diese visuellen Prämissen, die nach Wölfflin das Fundament dafür legten, dass Dürer sich auch kunsttheoretisch mit der Wirkung von Grundformen und Proportionen befasste. Ein »geometrischer Kopf« sei er per se gewesen, jemand, dem »erst wohl [wird], wenn er die Form zwischen die Linien eingespannt hat, die eine mathematisch präzise Bestimmung erlauben«.⁵² Problematisch war nur, dass sich Dürers formanalytischer Blick in seinen Hauptwerken nie direkt offenbarte. Für die Dürer-Experten um 1900 war es also eine reizvolle Herausforderung, gerade das Werk des Nürnbergers auf latent wirksame Konstruktionsprinzipien zu untersuchen und diese nachträglich herauszustellen. Wölfflin selbst beteiligte sich an diesen Spekulationen, indem er dafür eintrat, dass Dürers Bildpersonal bereits um 1500 nach Maßgabe konkreter, wenngleich verborgener Proportionsregeln aufgebaut sei, etwa im Falle der »sicher konstruierten Figuren« des Kupferstichs *Adam und Eva* (1504).⁵³ Tiefer ging er an diesem Punkt nur deswegen nicht ins Detail, weil kurz zuvor Ludwig Justi mit seiner Publikation *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers* (1902) genau in diese Kerbe geschlagen hatte.

Justi hatte Wölfflin das Manuscript seines Buches im Sommersemester 1901 als Habilitation vorgelegt, vom Ordinarius damals jedoch kaum mehr gehört als »der Titel sei zu lang, womit er recht hatte«.⁵⁴ Ziel des Buches war es, Dürers Kunsttheorie mit seiner künstlerischen Praxis in Beziehung zu setzen und den Nachweis zu erbringen, dass »von einer bestimmten Zeit an tatsächlich die Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert« waren.⁵⁵

49 Wölfflin 1905, S. 289.

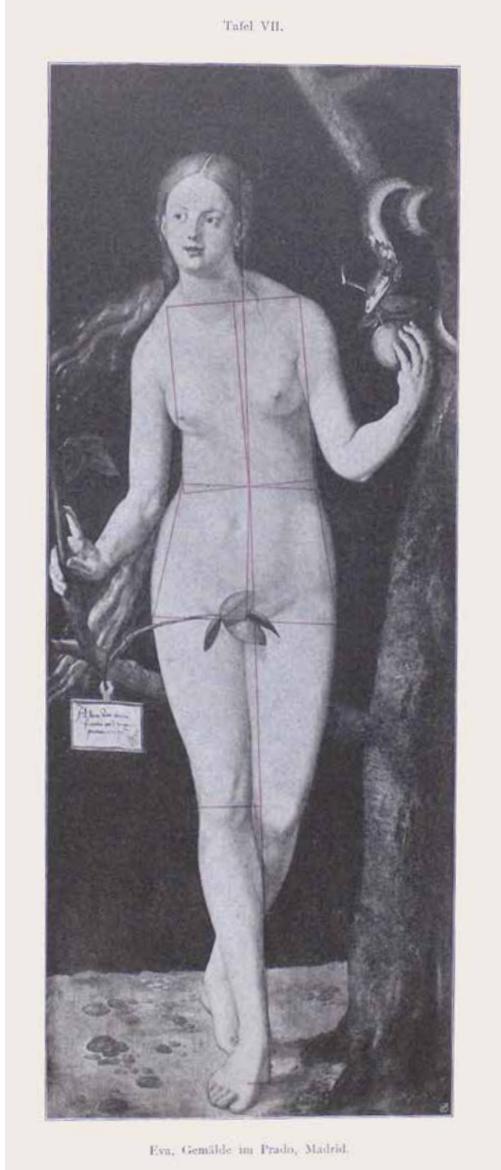
50 Beide Zit.: Wölfflin 1914, S. 2.

51 Alle Zit.: Wölfflin 1905, S. 292.

52 Wölfflin 1905, S. 300.

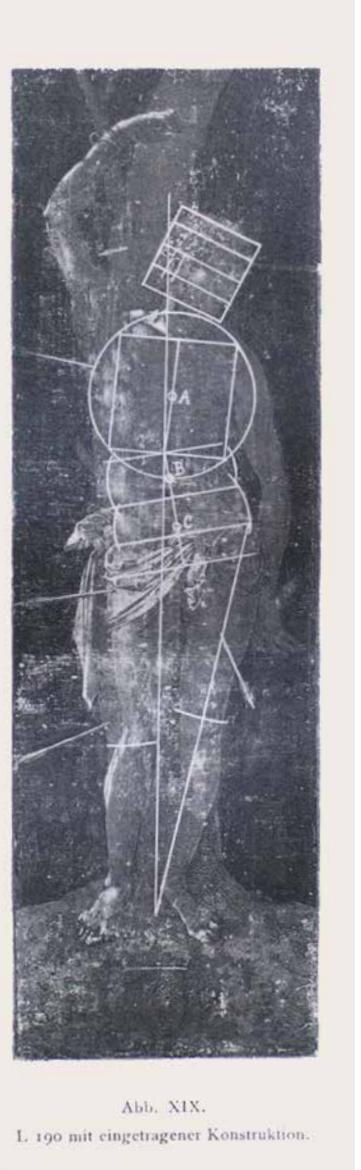
53 Wölfflin 1905, S. 100.

54 Ludwig Justi 1999, Bd. 1, S. 140.



5 Justi 1902, Taf. VII (Albrecht Dürer, *Eva* [Reproduktion mit Einzeichnung Justis], 1507, Öl auf Holz, 209 × 80 cm. Museo Nacional del Prado, Inv. P002178)

6 Panofsky 1915 Dürer, Abb. XIX (Hans Schäufelein, *Der heilige Sebastian* [Reproduktion mit Einzeichnung Panofskys], Außenflügelbild des Flügelaltars aus Ober-Sankt-Veit [Werktagsseite, links], 1505–1507, Tempera auf Holz, 255 × 100 cm. Wien, Dom Museum, Inv. L/58)

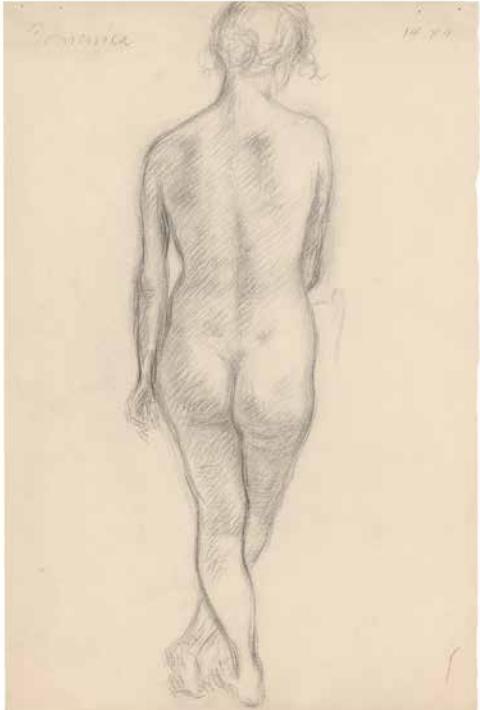
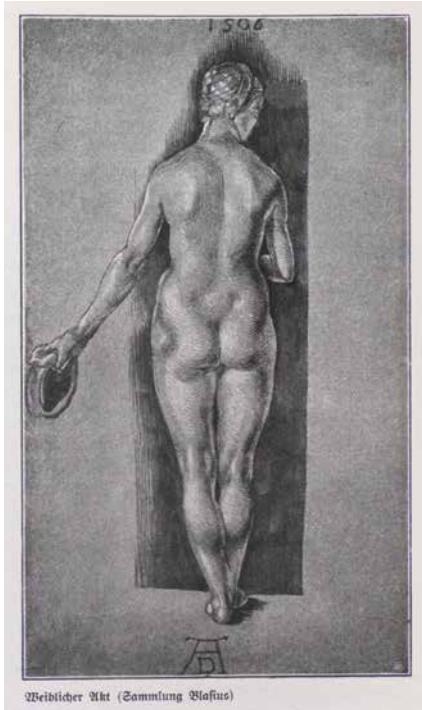


Das Ausgangsmaterial bildete eine über diverse europäische Sammlungen verstreute Gruppe von Zeichnungen idealer männlicher und weiblicher Körper, die schon immer durch ihren gemeinsamen Grundton – »frostig, abstrakt, unpersonal«⁵⁶ – irritiert und sicher in Zusammenhang mit dem Proportionswerk von 1528 entstanden seien. Denn Dürer versah diese Blätter oft mit konstruktiven Einritzungen oder rückseitig eingezeichneten Schemata, die aus erster Hand über den Stand der Arbeit informieren sollten. Justi vollzieht die Evolution von Dürers Proportionstheorie nach und ergänzt etwaige Leerstellen selbst mit Zirkel und Richtscheit. Das auf diese Weise freigestellte Gestaltungsgesetz wird im Anschluss auf Zeichnungen, Grafiken und Gemälde übertragen, die selbst keine direkten Hinweise auf die ihnen zu Grunde liegenden Proportionsgesetze aufweisen (Abb. 5). Seine Erkenntnisse visualisiert Justi durch grafische Einzeichnungen in roten Linien, die sich leuchtend vor dem Hintergrund seiner Schwarz-Weiß-Reproduktionen absetzen.⁵⁷

55 Justi 1902, S. 1. Hervorhebung im Original. Moriz Thausing hatte zuvor vehement bestritten, dass Dürers Kunsttheorie in dessen Werken durchscheine; vgl. Thausing (1876) 1884, Bd. 1, S. 304.

56 Justi 1902, S. 5.

57 Zum Einsatz von Farbe in kunsthistorischen Illustrationen zuletzt: Wagner 2022.



7 Wölfflin 1905, S. 125 (Albrecht Dürer: *Weiblicher Akt von rückwärts*, 1506, Pinsel in Grau auf blauem venezianischen Papier, weiß gehöht, 384 × 226 mm. SMB, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 15386 D)

8 Heinrich Wölfflin, *Akt in Dürer-Pose*, 14. Dezember 1903, Zeichenkohle auf Papier, 51 × 34 cm. Basel, Universitätsbibliothek, NL 95, Nachtrag 1973, II 2, 11 (Foto Universitätsbibliothek Basel)

Das zweite Kapitel der Schrift kennzeichnet dann der Versuch, Konstruktionsschemata speziell für die Köpfe der Idealfiguren Dürers herauszuarbeiten. Vitruvs Einteilung des menschlichen Körpers diente Justi hier als historische Referenz – eine Quelle, die in der Form- und Maßforschung immer wieder ausgeschöpft wurde und auf die Dürer selbst in seinem Proportionswerk verwiesen hatte. Danach sollte »der Kopf 1/8, das Gesicht 1/10 der Körperlänge hoch sein; im Gesicht dann wieder drei gleiche Teile, Stirn, Nase, Untergesicht«.⁵⁸ Es fällt Justi indes zunehmend schwer, diese Maße im Lichte vieler Unregelmäßigkeiten als durchgehendes Darstellungsprinzip aufrechtzuerhalten. Besonders die verschiedenen Kopfstellungen der Figuren und die fortlaufende Entwicklung der Proportionstheorie Dürers machen seiner These einer einheitlichen Logik der Kopfkonstruktion zu schaffen. Justi allerdings sah über die methodischen Probleme seines Ansatzes großzügig hinweg: »Es handelt sich nicht um Vermutungen, sondern um Feststellung und Klarlegung unbezweifbarer Tatsachen«,⁵⁹ konstatiert er noch in seinen Memoiren in Bezug auf seine Qualifikationsarbeit. Bestärkt wurde er darin durch die positive Aufnahme der Publikation: Max Friedländer legte kurz nach ihrem Erscheinen eine überschwängliche Rezension vor, die in der Einschätzung gipfelte, dass hierdurch ein »neues, von nun an unentbehrliches Mittel der Orientierung [sic]« gefunden worden sei.⁶⁰ Und auch die Dürer-Forscher der nächsten Generation hielten den Wert der Schrift hoch. Erwin Panofsky etwa erklärte sich in seiner Dissertation über *Dürers Kunsttheorie* (1915) solidarisch mit Justis These, dass Dürers »Proportionsstudien auf sein künstlerisches Schaffen in stärkstem Maße zurückwirkten«,⁶¹ und erweiterte dessen Kanon an Beispielen konstruierter männlicher Idealkörper noch um die heute Hans Schäufelein zugeschriebene Figur des Heiligen Sebastian auf dem Flügelaltar aus Ober Sankt-Veit (Abb. 6).

Auch Wölfflins anfänglich reservierte Haltung zu Justis Schrift schlug nach eingehender Lektüre in Akzeptanz um.⁶² Die von Justi eingeführten form- und

58 Justi 1902, S. 60.

59 Ludwig Justi 1999, Bd. 1, S. 514.

60 Friedländer 1902, S. 134.

61 Panofsky 1915, S. 1. Vgl. ferner S. 81–91.



- 9 Heinrich Wölfflin, *Akt-Zeichnung*, o. D. (um 1900), Zeichenkohle auf Papier, 62 × 48 cm. Basel, Universitätsbibliothek, NL 95, Nachtrag 1973, II 2, 19v (Foto Universitätsbibliothek Basel).
- 10 Heinrich Wölfflin, *Akt-Zeichnung*, o. D. (um 1900), Zeichenkohle auf Papier, 62 × 48 cm. Basel, Universitätsbibliothek, NL 95, Nachtrag 1973, II 2, 19r (Foto Universitätsbibliothek Basel)

maßanalytischen Konstruktionstheorien bestätigten ihn in seiner Bewunderung für die mathematisch exakte Auffassungsgabe des Künstlers und bekräftigten seinen Wunsch, das eigene Auge auf die gleiche Weise zu schulen. Seit der Jugend arbeitete Wölfflin hart an der Ausbildung seiner visuellen Kompetenz, wobei sich vor allem das Zeichnen als nützlich erwies: »[I]ch lerne sehen. Hier unterstützt mich der große Vorzug, daß ich zeichne«,⁶³ heißt es dazu in einem Brief aus Rom an die Eltern vom Dezember 1886, an den wenige Monate später ein Tagebucheintrag anschließt: »Kunstgeschichte zu treiben, ohne selbst zu zeichnen, scheint mir unmöglich.«⁶⁴

Der Höhepunkt von Wölfflins kreativer Phase datiert jedoch um 1900 und fällt damit genau in die Vorbereitungszeit der Dürer-Publikation.⁶⁵ Die Übergänge zwischen beiden Projekten waren damals fließend, wie ein Brief vom 5. Dezember 1903 aus Wölfflins römischem Atelier in der Via Flaminia an die Ägyptologin Luise Klebs verdeutlicht: »Es wird regulär gezeichnet, augenblicklich ein 15 ½ jähriges Mädchen aus Anticoli. Niedliches Geschöpf, singt die ganze Zeit. In der Pause sieht es Dürer-Stiche an. Ich lasse es auch eine Dürer-Pose machen: Rückenansicht mit gekreuzten Füßen (s. Dürers Zeichnung aus Venedig 1506).«⁶⁶ Wölfflins Zeichenmappe enthält ein Blatt, das zu dieser Beschreibung passt (Abb. 7–8). Die Studie ist auf Montag, den 14. Dezember, datiert und informiert auch über den Namen des Modells: Domenica. Vermutlich hatte sich Wölfflin in den neun Tagen, die zwischen seinem Brief und dieser Zeichnung liegen, mehrmals derselben »Dürer-Pose« gestellt. Der Selbstversuch diente der Konzentration auf die ahistorischen Herausforderungen des Motivs, mithin der Einführung in Dürers Prozess.⁶⁷ »Alles Betrachten ersetzt nicht das eigene Machen«,

62 Vgl. Wölfflin 1905, S. 100.

63 Nachlass Heinrich Wölfflin, Universitätsbibliothek Basel, Hauptbibliothek Handschriftenmagazin (Basel UB, UBH NL 95, III A 153).

64 Basel UB UBH NL 95, Nachtrag 1973, I.1. Nh. 15, fol. 24r (vor dem 25. November 1887).

65 Dazu: Lurz 1981, S. 96–97, u. Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 193–204.

66 Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 194–195. Zu Wölfflins Vorliebe für adoleszierende Mädchen im Atelier: Hönes 2011, S. 125–126.

67 Wölfflin Zeichenpraxis folgte also keinem kennerschaftlichen Interesse, wenngleich die Kategorien der *Klassischen Kunst* und der *Grundbegriffe* im kennerschaftlichen Diskurs produktiv werden konnten; dazu: Bojilova 2021. Ferner: Bojilova 2019.

wird Wölfflin später im Hinblick auf seine künstlerische Praxis erläutern: »Wer das Problem der Gestaltung einer künstlerischen Ganzheit nicht selbst erlebt hat, wird in der Beurteilung künstlerischer Dinge nie auf eine vollkommene Autorität Anspruch machen können.«⁶⁸ In Rom reproduzierte er aber nicht nur Dürers Bildfindungen. Er adaptierte auch den formreduktiven Blick des Nürnbergers, wie ein weiteres Blatt der Zeichenmappe nahelegt (vgl. Abb. 9–10): Verso ist dort eine flüchtige Skizze zu erkennen, in der Wölfflin in kantigen Linien die Konturen eines Modells festhielt und dessen Körper so in grundlegende Flächen unterteilt. Darüber hinaus kreuzt sich hier die Nachahmung der visuellen Technik Dürers mit der um 1900 für Wölfflins Kunstauffassung ebenfalls konstitutiven Wahrnehmungstheorie Adolf von Hildebrands. So lässt sich das Blatt verso als Versuch interpretieren, die abstrakte, von wechselhaften Umgebungsreizen isolierte »Daseinsform« seines Aktmodells freizustellen, wohingegen recto durch die Situierung des Körpers im Atelierraum und seine plastische Ausgestaltung mit Licht- und Schatteneffekten die »Wirkungsform« zur Anschauung gebracht wird.⁶⁹

Kunsthistorischer Anschauungsunterricht

Dagobert Frey stellt sich in seinem Aufsatz *Probleme einer Geschichte der Kunswissenschaft* (1958) in Bezug auf die vielen passionierten Maler und Zeichner des Fachs die Frage, »inwieweit ein solcher Kunstdilettantismus durch ein engeres Verhältnis zur künstlerischen Technik und Arbeitsweise fördernd oder durch die persönliche Beschränkung des Könnens hemmend und einengend auf die kunstgeschichtliche Betrachtung« gewirkt haben mag.⁷⁰ Wölfflin hätte sicherlich für die erste Option votiert, wenngleich ihm frustrierende Grenzerfahrungen im Hinblick auf die eigenen künstlerischen Möglichkeiten gut vertraut waren.⁷¹ Seine zeichnerische Praxis steht in direktem Zusammenhang mit der konzisen Charakterisierung, die er Dürers Linie in seiner Monografie zuteilwerden ließ – und er selbst war sich dessen bewusst. Nur so erklärt es sich, dass er in den Jahren nach dem Erscheinen des *Dürer* mit Blick auf den Erkenntniswert des Zeichnens einen geradezu missionarischen Eifer entwickelte, was vor allem in seinen Plänen zur Reform des kunsthistorischen Unterrichts Ausdruck fand, die ab 1907 Gestalt annahmen.⁷²

Bereits im Sommer gab er sich entschlossen: »Vollständige Umwandlung des kunsthist. Colleg[...] eine Stunde über ein Bild.«⁷³ Im Zentrum seiner neuen Didaktik sollten die Vermittlung von Techniken zur künstlerischen Analyse von Kunst und die Annäherung an gestalterische Probleme stehen. Begleitende Kurse im analytischen Zeichnen erachtete Wölfflin von Beginn an als essentiell. Im März 1908 zeigte er sich daher erfreut über die Eigeninitiative Peter Behrens, »aus bloßer Sympathie für meine Art von Kunstgeschichte den Studenten zwei wöchentliche Zeichnungsstunden [zu] geben, im Anschluß an den Stoff meiner Vorlesung«.⁷⁴ 1910 plädierte Wölfflin dann als Mitglied der Berliner Commission für den akademischen Zeichenunterricht für die Anstellung eines regulären Zeichenlehrers. Überdies publizierte er im selben Jahr eine Stellungnahme zur

68 Wölfflin (1930) 1946, S. 179.

69 Hildebrand 1893, S. 20.

70 Frey 1958, S. 8.

71 Vgl. die Notiz vom 17. September 1900: »Zeichnerisch gerade auf den Punkt gekommen, wo mir m[eine]. Leistungen als unerträglich erschienen & die Perspektive auf ein neues, langes gründliches Studium eröffneten.« Nachlass Heinrich Wölfflin, Basel UB UBH NL 95, Nachtrag 1973, I.1a, Nh. 36, fol. 60v.

72 Dazu: Lurz 1981, S. 159–162. Ferner: Schulze 2010 u. Schmitz 1993a, S. 129–156.

73 Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 223 (wohl Juni 1907).

74 Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 226 (27. März 1908).

Bedeutung des Zeichnens an Hochschulen und der besonderen Verantwortung der Disziplin Kunstgeschichte in Bezug auf die visuelle Erziehung der Jugend.⁷⁵ Die Übersiedlung nach München änderte an den neu gewachsenen didaktischen Überzeugungen nichts. Auch dort setzte sich Wölfflin zusammen mit Fritz Burger, der ihm einst selbst Mal- und Zeichenunterricht gegeben hatte, für den Ausbau der praktischen Komponenten des Curriculums ein.⁷⁶

Die Vorlesungen dieser Zeit untermauern Wölfflins anschauungspädagogischen Anspruch: »Was das Sehen von Form betrifft«, heißt es im Rahmen einer Berliner Einführungsvorlesung am 13. Februar 1911, »ist das sehr schlimm damit bestellt [...]. Es wird von Anfang an, bei Kindern schon, viel zu wenig [p.75] für [die] Ausbildung der Sinne gesorgt, es wird diese Ausbildung für nebensächlich betrachtet und müßte doch die Hauptsache sein.«⁷⁷ Die Disziplin Kunstgeschichte sollte bei der Bekämpfung dieses gesellschaftlichen Missstandes federführend agieren und damit einen Beitrag zur Vermittlung der »bürgerliche[n] Geschmackskultur an die Massenkultur des 20. Jahrhunderts« leisten.⁷⁸ Denn nur sie verfügte aus der Sicht Wölfflins über Zugang zu historischen visuellen Techniken, die in der Gegenwart neuen Nutzen entfalten könnten. Besonders die Kunstpädagogik Dürers erachtete der Ordinarius in diesem Zusammenhang als anschlussfähig, wie er im Rahmen derselben Vorlesung am 11. März 1911 betonte:

Das Eindringen in das Kunstwerk, das Sehen, setzt elementare Übungen voraus; Übungen wie Dürer sie anstelle, sollten wir täglich machen, Messungen, Rechenschaft über Proportion sich geben etc.[,] um die Probleme der Darstellung zu erforschen. Man unterschätze nicht den Wert der Geometrie, die uns [p.95] ermöglicht, mühelos Grundrisse, Querschnitte uns vorzustellen. Systematische Übungen sind das einzige Mittel, um aus dem Dämmerzustand herauszukommen, in dem wir uns zunächst Alle dem Sichtbaren gegenüber befinden.⁷⁹

Auszüge aus seiner Münchner Vorlesung *Grundbegriffe der Kunstgeschichte* (1914/1915) verdeutlichen, dass Wölfflin diese Vorgaben tatsächlich umsetzte. Gleich in einer der ersten Sitzungen ging es dort um die Tektonik der Renaissance. Italienische Bilder des 16. Jahrhundert seien per se auf den Kontrast der »Urrichtungen von Vertikale und Horizontale [eingestellt], auf die Wirkung von einfachen geometrischen Verhältnissen, wie etwa [...] die Pyramidenform, auf die Wirkung des rechten Winkels«.⁸⁰ Diese Faktoren würden zur Zeit der Renaissance »in reinster geometrischer Ausprägung zu Worte [kommen], wie sie es in der primitiven Kunst [im Quattrocento; TT] nicht getan haben. Der Genuß an der Geometrie kommt erst dem klassischen Gefühl.«⁸¹ Wenig überraschend wird daraufhin für das 17. Jahrhundert insbesondere im Norden das Gegenteil festgestellt: Am Beispiel der auch die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* (1915) einleitenden *Flusszeichnung* (vermeintlich) Van Goyens (Abb. 11) konstatiert Wölfflin den Einzug des malerischen Stils, der tektonische Faktoren gezielt negiert habe.⁸²

75 Vgl. Wölfflin (1910) 1946.

76 Vgl. Burger 2016.

77 Nachlass Heinrich Wölfflin, Basel UB UBH NL 95, Nachtrag 1973, IV 9d (5 Hefte), Heft 4, pp. [74–75].

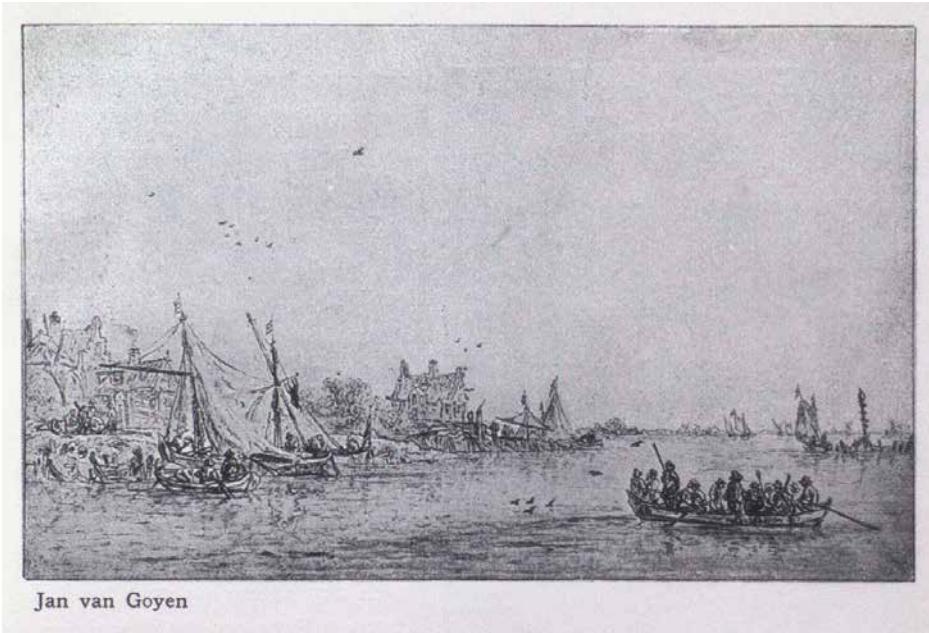
78 Prange 2016, S. 94.

79 Nachlass Heinrich Wölfflin, Basel UB UBH NL 95, Nachtrag 1973, IV 9d (5 Hefte), Heft 5, pp. [94–95].

80 *Drei Münchner Vorlesungen* 2015, S. 332.

81 *Drei Münchner Vorlesungen* 2015, S. 402.

82 Die Zeichnung wird aktuell als eine Fälschung Karel la Fargues erachtet; vgl. Dumas/Plomp 1998, bes. S. 40, Nr. 56.



Jan van Goyen

11 Wölfflin 1915, S. 2 (Karel la Fargue:
Fälschung einer Flusslandschaft Jan van
Goyens, o. D., schwarze Kreide, grau laviert,
226 x 363 mm. SMB, Kupferstichkabinett,
Inv. KdZ 2750)

»überall [...] jene Brechung der Linien und jene Vernichtung der geometrischen Fläche, auf der der Erscheinungscharakter beruht.«⁸³

Direkt vorbildlich für Wölfflins kunst- und anschauungspädagogische Konzepte wird abermals Heinrich Brunn gewesen sein. Dieser hatte bereits in seiner Rektoratsrede *Archäologie und Anschauung* von 1885 für die zeichenpädagogische Schulung des Auges geworben und dabei einen Schwerpunkt auf die Analyse mathematischer Relationen und geometrischer Formen gelegt.⁸⁴ Brunn allerdings war nicht der Vater dieses Gedankens. Die Tradition der mathematisch-geometrischen Konditionierung des Auges durch das Zeichnen reicht bis in die Zeit um 1800 zurück, in der Anschauungspädagogen wie Johann Heinrich Pestalozzi, Friedrich Herbart und Friedrich Fröbel ihre einflussreichen Leitfäden zur visuellen Erziehung publizierten. Sie alle plädierten in der Nachfolge Rousseaus für den hohen Wert,⁸⁵ den ein mathematisch geschulter, auf Proportionen und Elementarformen eingestellter Gesichtssinn für den rationalen Verlauf von Erkenntnisprozessen habe. Und sie alle sahen im Zeichenunterricht den entscheidenden Erfüllungsgehilfen ihrer auf das Auge bezogenen Regulationsutopien – eine Rolle, die das Schulfach bis zum Beginn des 20. Jahrhundert und der zu dieser Zeit einsetzenden Kunsterziehungsreform auch ergeben spielte.⁸⁶

Zur Rechtfertigung ihrer Methoden führten viele Anschauungspädagogen und Zeichenlehrer des 19. Jahrhunderts die Bedeutung an, die der systematischen Erziehung der Sinne für die Persönlichkeitsentwicklung zukomme. Schon Herbart behauptet in seiner Schrift *Ueber die ästhetische Darstellung der Welt als Hauptgeschäft der Erziehung* (1804) von seinem auf das Dreieck spezialisierten Anschauungs- und Zeichenunterricht, dass dieser den Erhalt der Menschlichkeit, Moralität und Sittlichkeit in der Gesellschaft garantiere, da er die ausschweifende Phantasie der Jugend zügeln und das Streben nach Rationalität und Perfection sozial verankern würde.⁸⁷ In ähnlicher Weise argumentierte auch Wölfflin für mehr ästhetischen Humanismus. Sein Lehramt betrachtete er bekanntlich

83 Drei Münchner Vorlesungen 2015, S. 344.

84 Vgl. Brunn, »Archäologie und Anschauung» (1885), in Heinrich von Brunn 1906, Bd. 3, S. 243–257.

85 Vgl. Rousseau (1762) 1993, S. 158.

86 Dazu: Teutenberg 2019.

87 Dazu: Prange 2010.

nicht nur als »eine Gelegenheit[,] eine Summe kunstgeschichtlicher Kenntnisse mitzuteilen, sondern als eine Verpflichtung[,] durch die Kunst zu einer höhern Lebensführung hinzuleiten«.⁸⁸ Dass sein angestrebtes Persönlichkeitsideal tief in der protestantischen Ethik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verankert war und mit dem Streben nach maximaler Selbstentäußerung einherging, hat bereits Hans Sedlmayr klar erkannt: »Die Welt des anschaulich Geordneten ist auch die Welt des Sittlichen. Sachlichkeit des Sehens ist Sittlichkeit des Sehens.«⁸⁹ Die eigene Wahrnehmung wie auch die seiner Schülerschaft durch geometrische Referenzfiguren zu rationalisieren, harmonierte vollständig mit Wölfflins grundsätzlicher Agenda der Selbstkultivierung durch Bändigung der Affekte, des Maßhaltens in allen Lebenslagen. Und wie die Pioniere der Anschauungspädagogik um 1800 mutmaßte auch er, dass seine junge Disziplin sich nur nachhaltig würde etablieren können, wenn sie Verantwortung für die moralisch-sittliche Ausbildung der Jugend übernahm. Keine Stelle macht diese Position deutlicher als Wölfflins einführende Worte in die Berliner Vorlesung *Geschichte der deutschen Kunst im 15. und 16. Jahrhundert* vom 27. Oktober 1911:

Nicht Œuvre auf Œuvre wollen wir in unserer Betrachtung häufen, nicht bloße Bereicherung des Wissens bieten, sondern nach einem Besitz fürs Leben streben, nach dem wertvollen Erlebnis der Sehentwicklung dieser Zeiten an uns selber, den ganzen Fortschritt vom 15. zum 16. Jahrhunderts [sic], die ganze damit verbundene Reinigung des Auges wollen wir aufs Intensivste nacherleben, wie sie unsere Großen in der [p. 19] Kunst erlebten[,] die so ihre Größe bildeten, denn reines Sehen bedingt klares großes Denken und großes Sehen bedingt den großen Menschen und diesen wollen wir suchen.⁹⁰

Grundbegriffe zweiter Klasse

Wölfflins anschauungspädagogischer Impetus blieb seinen Zeitgenossen ebenso wenig verborgen wie seine ideologische Prämissen. Karl Vossler etwa bemerkte in einem Brief an Benedetto Croce vom 11. August 1919 »eine Art gewollter Pedanterie und Disziplin, die er sich und seinen Schülern zur Kontrolle des ästhetischen Eindrucks auferlegt« und die ihn davor bewahrt habe, seinem »wirklich vorhandenen starken Liebesdrang zur Kunst« zu erliegen.⁹¹ Auch die erzieherische Note der *Grundbegriffe*, die in der Zwischenzeit erschienen waren, wurde von der Kritik häufig konstatiert. Und tatsächlich gipfelten hier Wölfflins an der Wende zum 20. Jahrhundert entstandenen volkspädagogischen Ambitionen in einer auf Allgemeingültigkeit angelegten Didaktik der Kunstabetrachtung. Es ist demnach nur konsequent, dass seine an Dürer geschulten Methoden des formalistischen Sehens in dieser Monografie ebenfalls zum Tragen kommen.

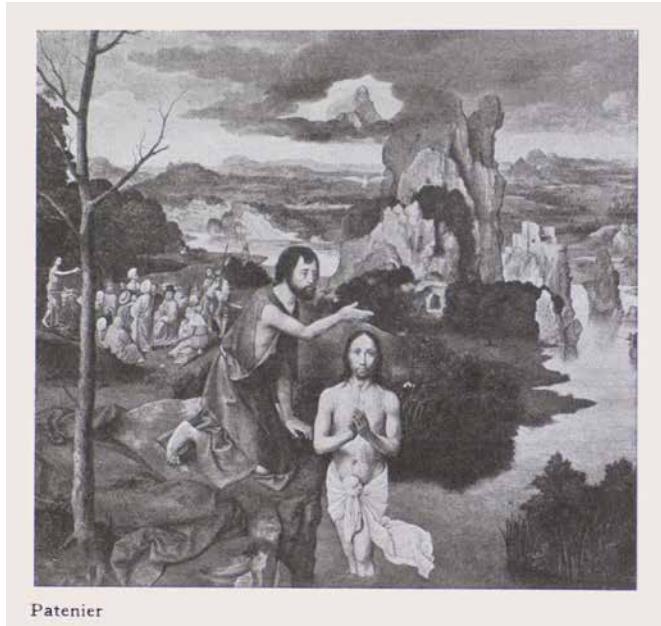
Kunstwerke des 16. Jahrhunderts, so konstatiert Wölfflin gleich zu Beginn des dritten Kapitels »Geschlossene Form und offene Form«, setzten allgemein auf die stabilisierende Wirkung einer Mittelachse, organisierten ihre Elemente symmetrisch und inszenierten einen deutlichen Kontrast von Horizontalen und Vertikalen. Anders die Kunst des 17. Jahrhunderts, in der das von der Renaissance etablierte tektonische Aggregat durch den Einzug dynamisierender Diagonalen aus der Balance geraten sei. Besonders die Landschaftsmalerei galt Wölfflin

88 Nachlass Heinrich Wölfflin, Basel UB UBH NL 95, Nachtrag 1973, I.1. Nh. 50, fol. 46r (8. Juli 1911). Vgl. ferner die Notiz vom 29. September 1913, in *Heinrich Wölfflin* (1982) 1984, S. 277.

89 Sedlmayr 1964, S. 16. Dazu ausführlich: Hönes 2011, S. 88–91 u. 127–135.

90 Nachlass Heinrich Wölfflin, Basel UB UBH NL 95, Nachtrag 1973, IV 9g (4 Hefte), Heft 1, pp. [18–19].

91 Gantner 1958, S. 196.



Patinier



Ruysdael

in dieser Beziehung als aussagekräftig: Wie tektonisch Landschaften ausfielen, sei maßgeblich eine Frage der Bedeutsamkeit, die den »geometrischen Werten im Bilde zugewiesen« werde.⁹² Joachim Patinir etwa habe sein Motiv in der *Landschaft mit der Taufe Christi* (Abb. 12) konsequent einem architektonischen Darstellungsmodus unterworfen. Spätere Vertreter der Gattung seien dagegen weniger streng organisiert. Hier dominiere vielmehr ein zufällig anmutender Bildausschnitt, der ohne ein Achsenystem waagerechter und senkrechter Linien auskomme. Jacob van Ruisdaels *Blick auf Haarlem* (Abb. 13) etwa zeige nur noch flaches Gelände mit einem tief liegenden Horizont. Ohne den vertikalen Kontrast spürt man »die grenzenlose Weite des Raumes, für die kein Rahmen Bedeutung hat, und das Bild ist das typische Muster für jene Schönheit des Unendlichen, die erst der Barock zu fassen imstande gewesen ist«.⁹³

Auch hier lohnt die Feststellung, dass die Genese der Landschaftsmalerei bereits kurz vor dem Erscheinen der *Grundbegriffe* Thema einer formalistischen Studie war. Josef Gramm argumentiert in seiner zweibändigen, auf die Freiburger Habilitation von 1909 zurückgehenden Publikation *Die ideale Landschaft* (1912) dafür, dass sich deren Entstehung und Entwicklung von der Antike bis ins 16. Jahrhundert vor allem anhand des Kriteriums der Komposition nachvollziehen lasse: »Wie nun allmählich das Landschaftliche dem kompositionellen Organismus eingegliedert« wurde,⁹⁴ geriet ihm dabei zur Leitfrage. Erläuternd sollte eine Reihe von Schemata wirken, die der Autor zu einzelnen Bildbeispielen vorlegte. Die jeweils in Rede stehenden Gemälde habe er in Kulissen, Versatzstücke und Hintergrund aufgelöst, um den Gesetzmäßigkeiten der jeweiligen Komposition auf die Spur zu kommen. Hubert Locher spricht in solchen Fällen von diagrammatischer Abstraktion, die das Ziel verfolge, »das ästhetische Phänomen zu rationalisieren, eigentlich aber zu unterlaufen«,⁹⁵ da im Zuge des Verfahrens die sinnliche Oberfläche des Kunstwerks nahezu vollständig ausgeblendet werde. Ebenenes Prinzip kommt bei Gramm zum Tragen, etwa im Fall von Giorgiones *Pala di Castelfranco* (Abb. 14–15). Der Autor konstatiert, dass dem Künstler hier der Zusammenschluss von Figuren und Landschaft auf besonders überzeugende

12 Wölfflin 1915, S. 152 (Joachim Patinir, *Landschaft mit der Taufe Christi*, ca. 1521–1524, Öl auf Leinwand, 60,1 × 76,8 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 981)

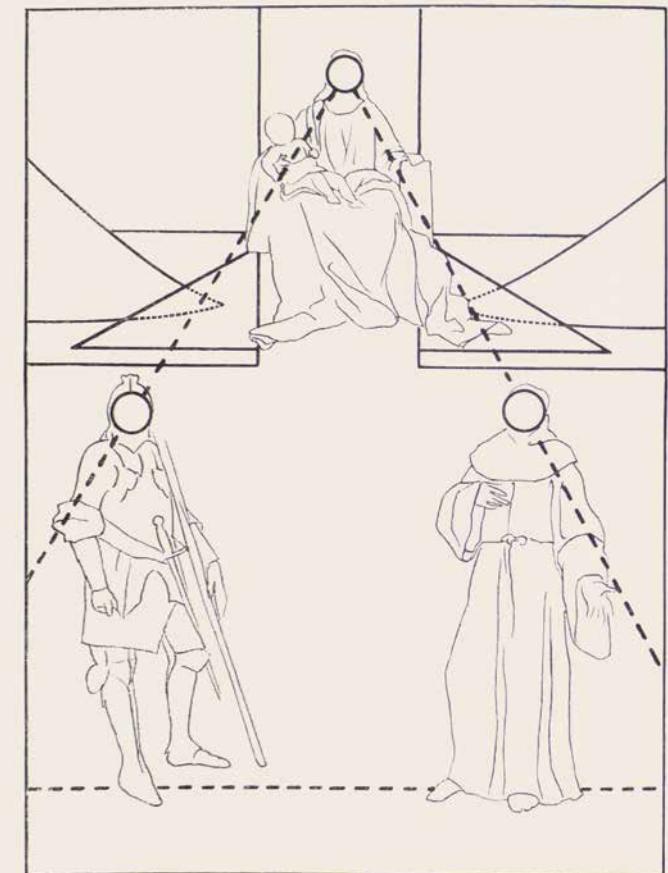
13 Wölfflin 1915, S. 153 (Jacob van Ruisdael: *Blick auf Haarlem*, um 1670–1675, Öl auf Leinwand, 55,5 × 62 cm. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Inv. 155)

92 Wölfflin 1915, S. 150.

93 Wölfflin 1915, S. 151.

94 Gramm 1912, Bd. 1, S. X.

95 Locher 2014, S. 225.



14 Gramm 1912, Bd. 2, Abb. 86 (Giorgione, *Pala di Castelfranco*, 1503–1504, Öl auf Pappelholz, 200,5 × 144,5 cm. Castelfranco, Santa Maria Assunta e San Liberale)

15 Gramm 1912, Bd. 2, Schema zu Abb. 86

Weise gelungen sei: Die Anordnung folge einem imaginären Dreiecksschema, das die zu Kreisen abstrahierten Köpfe der Figuren schneidet und seinen unteren Abschluss jenseits des Bildfeldes findet. Der Thron Mariens werde zudem von zwei triangulären Fensterlandschaften umfangen, die sich auf sie zuzuschieben scheinen, wodurch das Auge »in leisen Kurven«⁹⁶ von den Rändern zum Bildmittelpunkt geführt werde. Das Ganze zeichne sich durch vollkommene Symmetrie und Ordnung aus.

Wölfflins mathematischer Blick auf die Landschaft im 16. und 17. Jahrhundert lässt sich indes nicht nur fachgeschichtlich kontextualisieren. Er verweist ebenso auf zeitgenössische Entwicklungen in der Naturwissenschaft: »Der Stil der geschlossenen Form«, so Wölfflin in den *Grundbegriffen*, »ist ein baumeisterlicher Stil. Er baut, wie die Natur baut, und sucht in der Natur, was ihm verwandt ist [...]. Die Natur ist ein Kosmos[,] und die Schönheit ist das geoffenbare Gesetz.«⁹⁷ In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass die Frage nach den mathematischen Bildungsgesetzen der Natur im frühen 20. Jahrhundert durchaus Konjunktur hatte. Im Bereich der anorganischen Naturwissenschaften kam zwar beispielsweise mit René Just Haüys mathematischer Kristallografie schon um 1800 die Gewohnheit auf, Untersuchungsgegenstände auf ihre geometrische Grundstruktur zu reduzieren.⁹⁸ In der Biologie allerdings hatte es die Form- und Maßforschung – abgesehen von der prosperierenden Sparte auf den menschlichen Körper bezogener Proportionsstudien⁹⁹ – deutlich schwerer. Hier erhob

96 Gramm 1912, Bd. 1, S. 331.

97 Wölfflin 1915, S. 142–143.

98 Dazu: Günther 1901, S. 131–143.

99 Vgl. Thiersch 1883, S. 88. Ferner: Leuschner 2020, S. 35–67.

die Evolutionstheorie Deutungsanspruch auf die Entstehungsgeschichte der Lebewesen und ihrer formalen Charakteristika. Kurz nach den *Grundbegriffen* jedoch erschien mit der umfangreichen, vielfach neu herausgegebenen und übersetzten Studie *On Growth and Form* (1917) des schottischen Mathematikers D'Arcy Wentworth Thompson ein Buch, das der analytischen Biologie im 20. Jahrhunderts Auftrieb verschaffte.¹⁰⁰ Thompson negiert dort die Bedeutung der natürlichen Selektion für das Erscheinungsbild von Organismen und argumentiert im Zuge einer Kaskade von Vergleichen für die Auswirkung physikalischer und mechanischer Naturgesetze auf die Gestaltungsbildung der Lebewesen. Auch im deutschsprachigen Raum kamen vergleichbare Ansätze auf. Im Unterschied zu Thompsons facettenreicher Studie aber tendierten diese Publikationen häufig zu Weltformeln, die alle Bereiche der Wirklichkeit gleichermaßen betreffen sollten. Emerich Zederbauers ebenfalls 1917 erschienene Monografie *Die Harmonie im Weltall, in der Natur und Kunst* etwa erkennt im rechtwinkligen, gleichschenkligen »harmonischen Dreieck« den Ursprung eines jeden wohlgefälligen Eindrucks – unabhängig davon, ob dieser von der Kontur eines Flussbarsches oder Meisterwerken der Kunstgeschichte wie Rembrandts *Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp* oder Leonards *Mona Lisa* herrührte (Abb. 16–18).¹⁰¹

Tektonische Abstraktion

Auch Wölfflin glaubte fraglos an die kosmologische Tragweite des geometrischen Formalismus.¹⁰² Deutlich wird dies etwa in seinem Aufsatz *Über Hodlers Tektonik* (1928), der auf einen Vortrag anlässlich einer Gedenkfeier zum 10. Todestag des Künstlers zurückgeht. Der Titel legt bereits nahe, was dem Autor hier wichtig war: die Bildarchitektur Hodlers zu charakterisieren und im Zuge dessen den »Wirkungen tektonischer Abstraktion« auf den Grund zu gehen, die sich in den Gemälden seines Landsmannes auf vielfältige Weise kund täten. Darunter fallen Stilmittel wie die Anordnung von Elementen genau in der Bildmitte, Landschaften, deren Ausschnitte auf die rektanguläre Form der Leinwand bezogen sind, und die symmetrische oder parataktische Organisation vielfiguriger Szenen (Abb. 19). Die kompositorischen Erscheinungsformen der tektonischen Abstraktion sind demnach divers, haben aber laut Wölfflin immer den gleichen Effekt. Porträts, Landschaften oder Figurengruppen würden der chaotischen Wirklichkeit enthoben und in den Zusammenhang der »allgemeinen Weltordnung« überführt.¹⁰³ Jeder Anflug von Zufall, Willkür und Disharmonie gehe verloren. Die Bilder Hodlers hätten dadurch etwas »Tröstliches, Versöhnendes. Es ist, als ob das persönliche Schicksal im Schoß einer höhern, ordnenden Macht ruhte [...]. Die Wirkung streift ans Religiöse.«¹⁰⁴

100 Zu D'Arcy Wentworth Thompson jüngst: D'Arcy Wentworth Thompson 2021.

101 Zederbauer 1917, S. 2.

102 Dass Wölfflin Interesse an mystischen und übersinnlichen Phänomenen hatte, belegt ein Brief an Anna Bühler-Koller vom 24. Juni 1925. Darin berichtet der Verfasser, dass der Parapsychologe und Spiritist Albert Freiherr von Schrenck-Notzing anlässlich einer privaten Zusammenkunft im Haus Talacker ein Medium – vermutlich Rudi oder Willi Schneider – von München nach Zürich überführt habe, um über dieses im Rahmen einer Séance Kontakt zum Jenseits aufzunehmen. »[A]llein bei der Montagsitzung [...] wollte der Geist sich nicht in Wundern offenbaren [...], und selbst als [Paul] Clairmont und ich hinausgingen (als die vermuteten Hindernisse) ereignete sich nichts, so daß man nach Mitternacht die Sitzung abbrach.« Stettler 1970, S. 47.

103 Beide Zit.: Wölfflin (1928) 1946, S. 142.

104 Wölfflin (1928) 1946, S. 143.

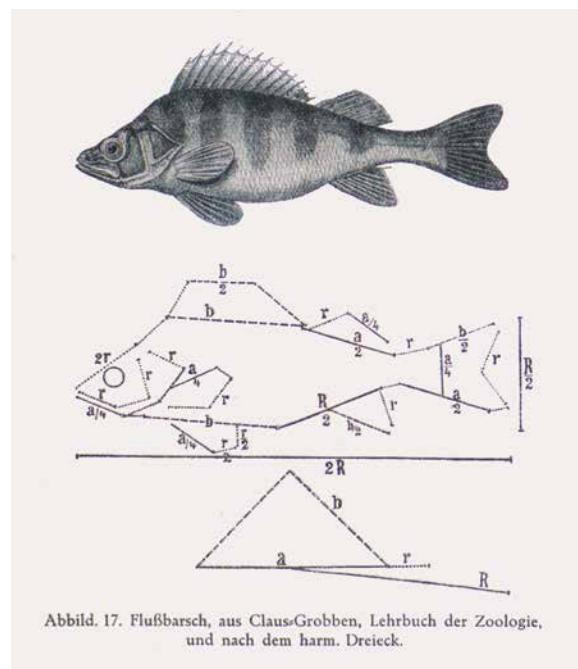


Abbildung 17. Flussbarsch, aus Claus-Grobben, Lehrbuch der Zoologie, und nach dem harm. Dreieck.

16 Zederbauer 1917, Abb. 17 (Flussbarsch, Reproduktion aus dem Lehrbuch der Zoologie von Claus/Grobben [Schema nach Zederbauer])

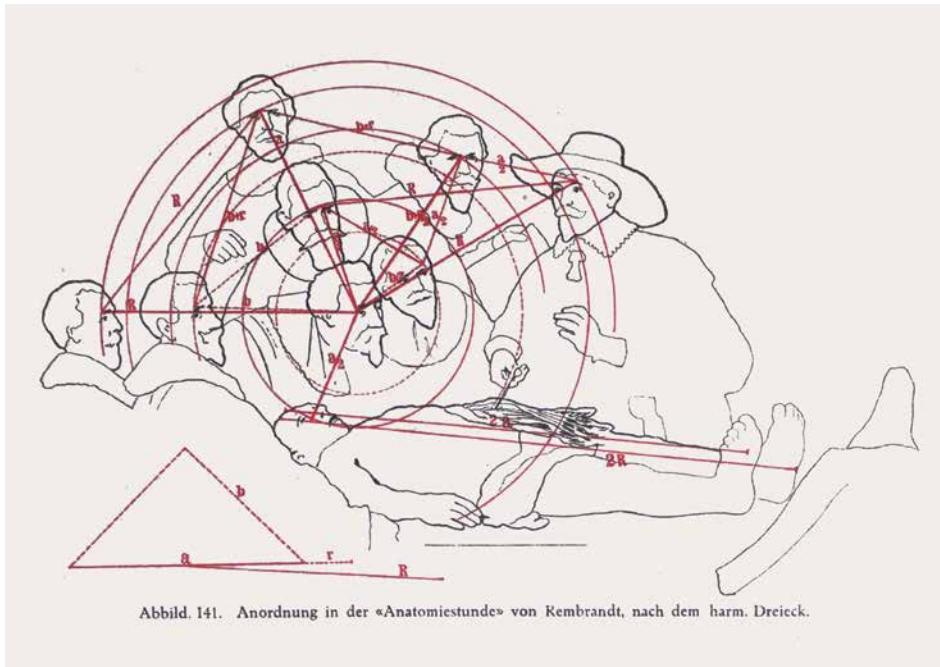


Abbildung 141. Anordnung in der «Anatomiestunde» von Rembrandt, nach dem harm. Dreieck.

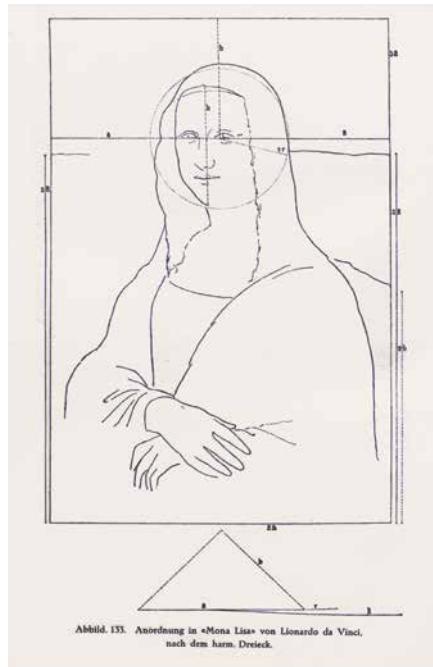


Abbildung 133. Anordnung in «Mona Lisa» von Leonardo da Vinci, nach dem harm. Dreieck.

17 Zederbauer 1917, S. 84, S. 270, Abb. 141 (Rembrandt, *Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp* [Schema nach Zederbauer], 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 × 216,5 cm. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Inv. 146)

18 Zederbauer 1917, S. 264, Abb. 133 (Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* sog. *La Gioconda* [Schema nach Zederbauer], 1503–1506, Öl auf Pappelholz, 77 × 53 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv. 779; MNR 265)

In Bezug auf Wölfflins Hodler-Aufsatz hat Regine Prange zu Recht bemerkt, dass hier eine kunsttheoretische Leitidee der Moderne aufscheint, die seinerzeit prominent von Wölfflins Schüler Wilhelm Worringer vertreten wurde, nämlich die an Adolf von Hildebrands Theorie des Flächenbilds geschulte »Vorstellung, dass dem kristallinisch-geometrischen Formprinzip (und nicht dem organischen) eine transzendierende Kraft innewohne«,¹⁰⁵ durch die »die Darstellung erst ihre Weihe, und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen«, erhalte.¹⁰⁶ Darüber hinaus weist Wölfflins Hodler-Text angesichts der mystischen Verklärung der Ästhetik geometrischer und mathematischer Prinzipien der Bildorganisation sowie in Anbetracht der Annahme einer eigengesetzlichen Wirkung künstlerischer Mittel auf die Seele des Menschen Parallelen zu kanonischen Manifesten der Moderne etwa aus der Feder Wassily Kandinskys auf. Ist also ausgehend von Wölfflins Affinität zu geometrischem Formalismus eine Revision seiner Position hinsichtlich der gegenstandslosen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts angebracht?

Auf die »implizite Zeitgenossenschaft« Wölfflins zur Avantgarde ist in der Nachfolge Martin Warnkes bereits häufiger verwiesen worden.¹⁰⁷ Norbert Schmitz betont mit Blick auf die Berliner Vorlesung *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Sommersemester 1911), »daß die ›Methode Wölfflin‹ vollkommener Ausdruck jenes Prozesses der Durchsetzung einer ›autonomen Kunst der Form‹ ist, dessen endgültige Durchsetzung wir heute als klassische Avantgarde bezeichnen«.¹⁰⁸ Und auch Beat Wyss konstatiert, dass »Kunstgeschichte als strenge Formwissenschaft [...] parallel zu einer Kunst, die sich von der motivischen Darstellung zur Abstraktion entwickelt«, verlaufe. Künstler und Kunsthistoriker verbinde ein besonderer »Blick für die reine Linie, die reine Komposition, die reine Farbbeziehung«.¹⁰⁹ Noch einen Schritt weiter ging in der Vergangenheit Joseph Gantner, indem er Wölfflin als Vor- und Mitdenker der gegenstandslosen Kunst in Anschlag zu bringen.

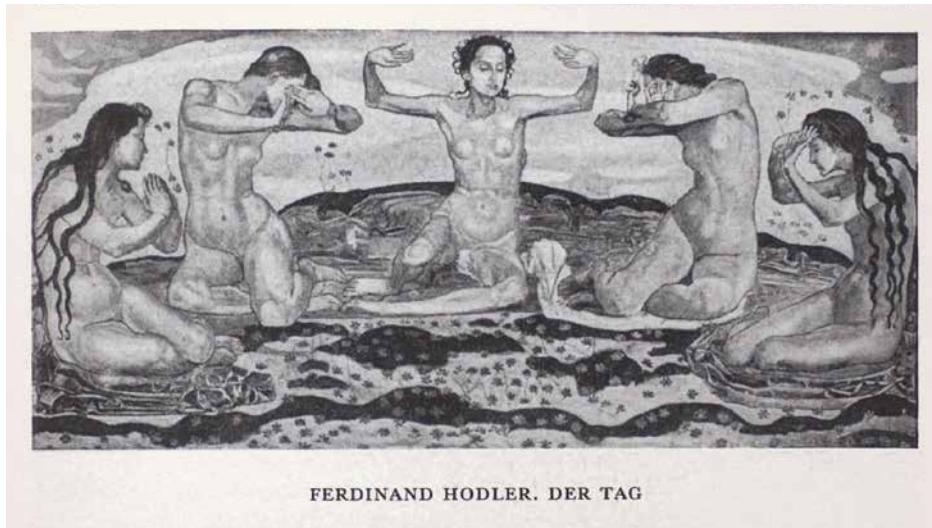
105 Prange 2016, S. 96.

106 Worringer (1907) 1911, S. 97. Zit. nach Hildebrand 1893, S. 67–68.

107 Warnke 1992, S. 446. Vgl. dazu ferner die einschlägigen Beiträge in *Kunstgeschichten 1915–2015*, S. 183–224; Prange 2016 u. Wood 2019, S. 307–309.

108 Schmitz 1993a, S. 131.

109 Wyss 1996, S. 114–115. Dazu ferner: Kultermann (1987) 1998, S. 212–216.



19 Wölfflin (1928) 1946, S. 141
 (Ferdinand Hodler, *Der Tag*, 1904–1906,
 Öl auf Leinwand, 163 × 356 cm. Zürich,
 Kunsthaus, Inv. 1165)

gen versuchte. Den Fluchtpunkt seiner Argumentation bildet eine späte und in dieser Form einzigartige Tagebuchnotiz vom 18. Juni 1939: »Da nun doch einmal Kunst und Natur etwas unvereinbar Anderes, warum nicht Wirkung suchen mit den reinen Mitteln der ›Kunst‹: Farben, Formen, Linien, unabhängig von Imitation.«¹¹⁰ Gantner findet in dieser Sentenz Bestätigung für seine These, dass »im Denken Wölfflins die Verbindung hergestellt [wird] zwischen seiner Lehre von den ›reinen Mitteln‹ der Kunst und der gleichzeitigen Kunst, die mit diesen ›reinen Mitteln‹ arbeitet«.¹¹¹ Und die 23 Jahre zuvor am Rande eines von Franz Roh initiierten Besuchs der Franz-Marc-Gedächtnis-Ausstellung in München getätigten Äußerungen Wölfflins, dass »sogar in ganz abstrakter Malerei [...] gewaltige Möglichkeiten« lägen, scheint dieser Annahme Vorschub zu leisten.¹¹²

Streng genommen war dies jedoch ein Kommentar auf einen Expressionisten, der in seinem Werk in der Regel Bezüge zur sichtbaren Wirklichkeit aufrecht-erhielt. Direkte Äußerungen Wölfflins zu genuin abstrakter Kunst sind dagegen nicht überliefert. So ging er in seiner Vorlesung zur Kunst des 19. Jahrhunderts (1911) zwar auf zeitgenössische Positionen wie etwa die Max Liebermanns ein, nicht aber auf die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts.¹¹³ Überdies ist die langjährige Freundschaft Wölfflins zu Adolf Hözel bekannt, die allerdings an keiner Stelle seines Werks produktiv wurde.¹¹⁴ Zur bahnbrechenden Picasso-Ausstellung im Spätsommer 1932 im Zürcher Kunsthause ist von Wölfflin nicht mehr als die Aussage bekannt, dass diese vor Carl Gustav Jungs Schizophrenie-Diagnose wochenlang »wie ein Alp« auf den Gemütern gelegen habe.¹¹⁵ Und als sein Schüler Sigfried Giedion im Januar 1938 ein Treffen mit Le Corbusier anzusetzen versuchte, wiegelte der Kunsthistoriker rasch ab: »Ich bestaune die Erscheinung Corbusiers wie ein fernes Nordlicht, großartig, aber es wird mir nicht warm dabei.«¹¹⁶

110 Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 464.

111 Vgl. Gantner 1959, S. 945.

112 Roh 1946, S. 89. Zu Wölfflin und Roh in der Marc-Ausstellung: Jutta Radomski, »Kat. V.8: Heinrich Wölfflin. Postkarte an Franz Roh«, in *Kunstgeschichten 1915–2015*, S. 208–210.

113 Vgl. *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts* 1993 u. *Drei Münchner Vorlesungen* 2015, S. 407–509.

114 Eine der wenigen konkreten Spuren konnte Norbert Schmitz im Gespräch mit der Hözel-Schülerin Hildegard Kress freilegen. Diese berichtet von einer Visite Wölfflins in der Malerschule zu Dachau; vgl. Schmitz 1993b, S. 142. Es ist möglich, dass sich der Besuch zwischen 1889 und 1893 ereignete, als Wölfflin Privatdozent in München war. Den Kontakt zu Hözel hielt er im Anschluss aufrecht. Hans Hildebrandt erwähnt, dass beide vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erneut in Dachau zusammenkamen; vgl. Hildebrandt 1952.

115 Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 425.

Dass Wölfflin ein ausgeprägtes Interesse an gegenstandsloser Kunst hatte, ist somit nicht belegbar. Diesen Eindruck unterstreicht ein bislang nicht in die Diskussion einbezogener Vortrag über das *Das Inhaltliche im Bildwerk*, den Wölfflin am 11. Januar 1934 an der Universität Zürich hielt. Darin attestierte er der zeitgenössischen Kunst allgemein großes Misstrauen gegenüber dem Stofflichen. Dies gelte allererst für »die abstrakte Kunst, ›die sich der Verpflichtung ent-schlägt, sich mit dem Inhaltlichen einzulassen«. Doch auch in der Landschafts- und Genremalerei herrsche »ein auffallendes Distanzhalten von allem, was einen stofflichen Anreiz bieten könnte. Schon die bloße Spannung des Gegenständlichen wird beiseitegeschoben; was geeignet wäre, ernstere Gemütsbewegungen auszulösen, wird weggelassen.« Der Niedergang des Historienbildes und der Aufstieg der abstrakten Malerei galten Wölfflin nur als die sichtbarsten Symptome dieser umfassenden, bereits im Impressionismus einsetzenden Entwicklung: »Man glaubt, dasjenige, was Gemüt und Geist interessieren kann, lenke ab vom eigentlichen, im Formalen begründeten Inhalt des Kunstwerks. Der ›Inhalt‹ erscheint als entbehrlich, ja sogar als schädlich [...]. Die Reinheit des Künstlerischen leide unter dem Hineinspielen außerkünstlerischer Werte.« Die fatalste Folge dieser Tendenz sei die fortschreitende Entfremdung von Kunst und Öffentlichkeit: »Die Beziehungen zwischen Kunst und Leben sind bedenklich dünn und fadenscheinig geworden, trotz allen Bemühungen, die Kunst dem Volke nahezubringen. Der Kontakt ist heute schwächer als je.«¹¹⁷

Dieses Plädoyer Wölfflins für die Stärkung inhaltlicher Aspekte in der zeitgenössischen Kunst mag zunächst überraschen, lässt sich aber grundsätzlich mit seiner von Hans Christian Hönes konstatierten Bestrebung erklären, im Spätwerk dem über die *Grundbegriffe* in der öffentlichen Wahrnehmung verankerten Stereotyp des reinen Formalisten zu entkommen.¹¹⁸ Dennoch irritiert dieser späte Vortrag, nicht nur weil – wie Evonne Levy nachweisen konnte – die lebenslange Leidenschaft des Kunsthistorikers etwa für das Werk Hans von Marées' (wie auch für Hodlers) *gerade* auf der mutmaßlichen Stofflosigkeit seiner Gemälde beruhte.¹¹⁹ Und auch vor dem Hintergrund der im vorliegenden Aufsatz gewonnenen Erkenntnisse ist es bemerkenswert, dass Wölfflin sich als Wissenschaftler mit dem geometrischen Formalismus der sicher radikalsten Form der visuellen Abstraktion bediente, weil er darin ein Instrument erkannte, die Grundlagen des ästhetischen Eindrucks rational zu bestimmen und massentauglich zu vermitteln. Griffen jedoch Künstlerinnen und Künstler zu abstrahierenden Verfahren, um sich von der Inhaltsseite der Kunst zu lösen und die ästhetische Erfahrung damit zu demokratisieren, legte er es ihnen als Verrat am Publikum aus. Natürlich ist diese widersprüchliche Haltung vor allem Ausweis von Wölfflins unumstößlich traditionellem Kunstbegriff. In der Kritik am Phänomen der künstlerischen Abstraktion macht sich indes auch seine zentrale Wahrnehmungsgewohnheit geltend. Denn abstrakte Kunst lässt sich nicht mehr formanalytisch betrachten. Die Aufgaben des Auges werden vom Bild selbst übernommen. Reduktives Sehen erübrigts sich unter diesen Voraussetzungen, so dass es letztlich nur konsequent erscheint, wenn Wölfflin sich aktuellen formalistischen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst gegenüber skeptisch zeigte und gegenstandslose Werke erst gar nicht in den Blick nahm.

116 Heinrich Wölfflin (1982) 1984, S. 457.

117 Alle Zit. entstammen einem Resümee des Vortrags aus der Feder eines namentlich nicht genannten Kritikers: nr. 1934.

118 Vgl. Hönes 2011, S. 151–161.

119 Levy spekuliert, dass die homoerotischen Inhalte von Marées' Werk Wölfflin wegen seiner angeblich verkappten Homosexualität unaussprechbar waren; vgl. Levy 2016. Vgl. ferner: Wölfflin (1892) 1946.

Fazit

Mit dem Terminus »Bivisibility« definiert Whitney Davis ein Phänomen, das vor ihm bereits Michal Baxandall im Rahmen des Period-Eye-Konzepts beschrieben hat: »Pictorial space is routinely visible *outside* the visuality in which it was produced, that is, in which it was made to be used visually [...]. For these very reasons, pictorial spaces can become one of the primary sites of interaction *between* visualities – different visual cultures.¹²⁰ Die Form- und Maßforschung Wölfflins und seiner Zeitgenossen kann vor diesem Hintergrund als postformalistischer Versuch interpretiert werden, einen historischen Betrachterstandpunkt einzunehmen, um dadurch die Kluft zwischen der gegenwärtigen und vergangenen visuellen Kultur zu überbrücken. Visuell freigestellt wird immerzu das formale Grundgerüst der ursprünglichen Bildidee. Da hierbei jedoch ein Großteil der für die historischen Kunstwerke und Monamente charakteristischen Eigenschaften unterschlagen wird, führt dies letztlich zu einer hochgradig zeitgenössischen Form der Rezeption, die also keine historischen Sehformen aktualisiert, sondern im Gegenteil leitenden ästhetischen Idealen der Moderne verpflichtet ist.

Legt man jene drei Kriterien an, die Cornelia Klinger als charakteristisch für die ästhetische Ideologie dieser Epoche herausgestellt hat,¹²¹ wird die Modernität des abstrahierenden Blicks offensichtlich: Formanalytisches Sehen zielt allererst auf die *Autonomisierung* der ästhetischen Erfahrung. Die Kunstabetrachtung wird im Zuge dieser Wahrnehmungsoperation von externen Faktoren strukturell abgeschirmt, mit dem Ziel, das Sehen aus seinen gesellschaftlichen Verstrickungen zu lösen. Etabliert wird ein alternatives System der Betrachtung, das einer eigenen, in sich geschlossenen, rein formalen Logik folgt und dabei die Entstehungszusammenhänge des Anschauungsobjekts vollständig ignoriert. Formanalytisches Sehen ist ein per se selbstreferenzieller Vorgang, die Einbettung der auf diese Weise erzielten Erkenntnisse in historische Kontexte ist optional. Der abstrahierende Blick erhebt ferner Anspruch auf *Authentizität*. Programmatisch wird allein die subjektive Sinneserfahrung ausgestellt, die sich religiösen, moralischen oder historischen Interpretationsangeboten verschließt und dadurch von etablierten Wahrnehmungskonventionen absetzt. Der Betrachter mutiert zum Seher, dem sich die mathematischen Prinzipien der Schönheit direkt offenbaren. Damit verbunden ist in der Regel ein starkes Sendungsbedürfnis, der Impuls also, die visuell inkompetente Masse auf die Wahrnehmung ästhetischer Formen und Verhältnisse zu konditionieren. Und nicht zuletzt folgt der formanalytische Blick dem Ideal der *Alterität*. Ziel der Kunstabetrachtung ist es, eine maximale Distanz zur empirischen Erscheinung des Werks aufzubauen, indem seine Individualität vollständig unterlaufen wird. Die Projektion von Linien, Flächen und Körpern führt zur Entstehung alternativer Bildräume, zu virtuellen und zugleich totalitären Gegenwelten, in denen die Rationalität absolutistische Macht ausübt.

Die besondere Popularität formanalytischen Sehens gerade in der Kunstgeschichte war ohne Frage auch dem oft thematisierten Umstand geschuldet, dass sich die Disziplin im Zuge der medientechnischen Durchbrüche des 19. Jahrhunderts mit einer Flut von Bildern konfrontiert sah, die sie zu neuen taxonomischen Verfahren herausforderte. Wie die ästhetische Produktion war auch die ästhetische Rezeption vom Eintritt des Kunstwerkes in das Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit betroffen. Für Wölfflin allerdings war diese Beobachtungstechnik mehr als nur ein Instrument der Klassifikation, und darin liegt wohl auch der Grund dafür, dass er sich gegenüber allem, was schon Zeitgenossen wie Erwin Panofsky an der Form- und Maßforschung kritisiert hatten, verschloss.¹²² Wie ge-

¹²⁰ Davis 2017, S. 23. Hervorhebung im Original. Vgl. ferner: Baxandall (1972) 1988. Dazu: Langdale 1998.

¹²¹ Vgl. Klinger 2002.

20 Wölfflin (1928) 1946, S. 241
(Hans Conrad Stadler, Haus Sihlgarten
am Thalacker 39 in Zürich, 1826–1829,
abgerissen 1947)



zeigt werden konnte, war der abstrahierende Blick Teil seiner Agenda zur Kultivierung der eigenen Persönlichkeit, wie auch der seiner Schülerschaft. Noch im Spätwerk *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931) heißt es daher nicht zufällig: »Dem Kulturmenschen ist es Bedürfnis, sich geordnet auf der Welt einzurichten: ohne gerade Linien und rechte Winkel könnte man nicht leben.«¹²³ Dass der biografische Tiefgang dieser Äußerung jenem der eingangs erwähnten Charakterisierung Burckhardts in nichts nachsteht, lässt sich ermessen, wenn man sich abschließend diejenigen Zeilen vor Augen führt, die Wölfflin seinem Altersitz, dem klassizistischen Haus Sihlgarten am Thalacker 39 in Zürich (Abb. 20), gewidmet hat: »Kristallhart und kristallklar steht das Haus als scharfbegrenzter weißer Kubus da. Alles ist in geraden Linien oder (seltener) im Halbkreisbogen gezeichnet. Lauter sinnfällige, meßbare, bleibende Verhältnisse.«¹²⁴

122 Die Proportionsforschung unterliege allzu häufig der Versuchung, »aus den Dingen etwas herauszulesen, was sie selbst in sie hineingelegt hat«. Panofsky (1921) 1998, S. 31. Panofsky plädierte aus diesem Grund dafür, die proportionstheoretischen Quellen stärker zu gewichten. Damit fand er Anklang etwa bei Walter Überwasser; vgl. Überwasser 1935. International wahrnehmbar war vor allem Rudolf Wittkowers Kritik an der Form- und Maßforschung; vgl. Wittkower 1949, S. 139–140.

123 Wölfflin 1931, S. 77.

124 Wölfflin (1933) 1946, S. 240. Vgl. dazu die Briefe an Anna Bühler-Koller vom 24. April u. 10. Juli 1923, in Stettler 1970, S. 37–41. Ferner: Hönes 2011, S. 96–97 u. 147–148.

Abkürzungsverzeichnis

UB
Universitätsbibliothek

NL
Nachlass

SMB
Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz

Bibliografie

Allesch 1987

Christian Gerd Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen et al. 1987.

Bätschmann 2023

Oskar Bätschmann, »Stilwandel«, in *Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), hg. v. Tristan Weddigen, Oskar Bätschmann u. Joris van Gastel, Basel 2023 (Heinrich Wölfflin – Gesammelte Werke, Schriften 2), S. 11–61.

Baxandall (1972) 1988

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 1. Aufl. 1972, Oxford 1988.

Boehm 2021

Gottfried Boehm, »Verkörperung. Einführung in Heinrich Wölfflins »Prolegomena««, in *Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), hg. v. Tristan Weddigen u. Oskar Bätschmann, Basel 2021 (Heinrich Wölfflin – Gesammelte Werke, Schriften 1), S. 9–31.

Boisserée 1823

Sulpiz Boisserée, *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln*, Stuttgart 1823.

Bojilova 2019

Elvira Bojilova, »In dem Gesang der Linie offenbart sich die Wahrheit der Form« – Die Faktur der Graphik als Metapher«, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 64, 2 (2019), S. 209–234.

Bojilova 2021

Elvira Bojilova, »The value of drawing and the method of vision. How formalism and connoisseurship shaped the aesthetic of the sketch«, *Journal of Art Historiography*, 24 (2021), URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/bojilova.pdf> (Stand 15.01.2022).

Borsi 1967

Franco Borsi, *Per una storia della teoria delle proporzioni*, Florenz 1967 (Quaderni della Cattedra di Disegno della Facoltà di Architettura 2).

Burger 2016

Bert Burger, »Fritz Burger. Wege zum »Kunstwissenschaftlichen Praktikum««, in *Fritz Burger (1877–1916): eine neue Kunstgeschichte*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Passau 2016, S. 77–94 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 43).

D'Arcy Wentworth Thompson 2021

D'Arcy Wentworth Thompson's *Generative Influences in Art, Design, and Architecture. From Forces to Forms*, hg. v. Ellen K. Levy u. Charissa Terranova, London et al. 2021.

Davis 2012

Whitney Davis, »What is Post-Formalism? (Or, Das Sehen an sich hat seine Kunstgeschichte)«, *Nonsite.org*, 7 (2012), URL: <https://nonsite.org/what-is-post-formalism-or-das-sehen-an-sich-hat-seine-kunstgeschichte/> (Stand 23.11.2021).

Davis 2017

Whitney Davis, *Visuality and Virtuality. Images and Pictures from Prehistory to Perspective*, Princeton et al. 2017.

Drei Münchner Vorlesungen 2015

Drei Münchner Vorlesungen Heinrich Wölfflins. Die architektonischen Stilbildungen vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Grundbegriffe der Kunstgeschichte, Geschichte der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert (Ausstellungs-katalog München), hg. v. Hans Körner u. Manja Wilkens, Passau 2015 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 36).

Dumas/Plomp 1998

Charles Dumas u. Michiel C. Plomp, »Karel la Fargue (1730–1793) as a forger of seventeenth-century Dutch drawings«, *Oud Holland*, 112, 1 (1998), S. 1–76.

Fechner 1876

Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 2 Bde., Leipzig 1876.

Fechner und die Folgen 2003

Fechner und die Folgen außerhalb der Naturwissenschaften (Tagungsband, Leipzig 2001), hg. v. Ulla Fix, Tübingen 2003.

Frederl 1998

Jürgen Frederl, *Maßästhetik. Studien zu Proportionsfragen und zum Goldenen Schnitt*, Hamburg 1998.

Frey 1958

Dagobert Frey, »Probleme einer Geschichte der Kunswissenschaft«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 32, 1 (1958), S. 1–37.

Friedländer 1902

Max Friedländer, Rezension zu »Ludwig Justi, Construirte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürer's«, *Leipzig 1902«, Repertorium für Kunsthissenschaft*, 25 (1902), S. 133–136.

Gantner 1958

Joseph Gantner, *Schicksale des Menschenbildes. Von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion*, Bern 1958.

Gantner 1959

Joseph Gantner, »Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst«, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 13, 140 (1959), S. 937–945.

- Graf 1958**
Hermann Graf, *Bibliographie zum Problem der Proportionen. Literatur über Proportionen, Mass und Zahl in Architectur, bildender Kunst und Natur*, Speyer 1958 (Pfälzische Arbeiten zum Buch- und Bibliothekswesen und zur Bibliographie 3).
- Gramm 1912**
Josef Gramm, *Die ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 Bde., Freiburg 1912.
- Günther 1901**
Siegmund Günther, *Geschichte der anorganischen Naturwissenschaften im Neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1901.
- Hamann 1910**
Richard Hamann, Rezension zu »Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, 1. Auf. 1888, München 1908«, *Archiv für Kulturgeschichte*, 8 (1910), S. 486–488.
- Heinrich von Brunn 1906**
Heinrich von Brunn, Kleine Schriften, hg. v. Hermann Brunn u. Heinrich Bulle, 3 Bde., Leipzig et al. 1906.
- Heinrich Wölfflin (1982) 1984**
Heinrich Wölfflin: 1864–1945. Autobiographie. Tagebücher und Briefe, hg. v. Joseph Gantner, 1. Aufl. 1982, Basel et al. 1984.
- Henszlmann 1860**
Émeric Henszlmann, *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XIIe dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVIe siècle*, 2 Bde., Paris 1860.
- Herz-Fischler 1998**
Roger Herz-Fischler, *A Mathematical History of the Golden Number*, 1. Aufl. 1987, New York 1998.
- Herz-Fischler 2004**
Roger Herz-Fischler, *Adolph Zeising (1810–1876). The Life and Work of a German Intellectual*, Ottawa 2004.
- Hildebrand 1893**
Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893.
- Hildebrandt 1952**
Hans Hildebrandt, »Adolf Hözel«, *Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst*, 6, 2 (1952), S. 23–26.
- Hönes 2011**
Hans Christian Hönes, *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Zürich 2011.
- Justi 1902**
Ludwig Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Untersuchungen und Rekonstruktionen*, Leipzig 1902.
- Kant (1790) 1922**
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. v. Karl Vorländer, Leipzig 1922.
- Klinger 2002**
Cornelia Klinger, »Modern, Moderne, Modernismus«, in *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 Bde., hg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart et al. 2002, Bd. 4, S. 121–167.
- Kultermann (1987) 1998**
Udo Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart*, 1. Aufl. 1987, Darmstadt 1998.
- Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts 1993**
Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung*, hg. v. Norbert Schmitz, Alfter 1993.
- Kunstgeschichten 1915 2015**
Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Ausstellungskatalog München), hg. v. Matteo Burioni, Burcu Dogramaci u. Ulrich Pfisterer, Passau 2015, S. 183–224 (V. Die Künste und Wölfflin).
- Langdale 1998**
Allan Langdale, »Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye«, *Art History*, 21, 4 (1998), S. 479–497.
- Leuschner 2020**
Eckhard Leuschner, *Maßfiguren. Körpernormen und Menschenbild in Kunst- und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, Petersberg 2020 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 172).
- Levy 2012**
Evonne Levy, »The Political Project of Wölfflin's Early Formalism«, *October*, 139 (2012), S. 39–58.
- Levy 2015**
Evonne Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945)*. Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr, Basel 2015.
- Levy 2016**
Evonne Levy, »Early Formalism's Suppression of Content: Wölfflin on Hans von Marées and the Modern Homoerotic Classical Picture«, in *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunswissenschaft*, hg. v. Hans Aurenhammer u. Regine Prange, Berlin 2016, S. 71–85.
- Lipps 1897**
Theodor Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1897 (Schriften der Gesellschaft für Psychologische Forschung 9/10).
- Locher 2014**
Hubert Locher, »Diagrammatische Abstraktion als Grundlage der Stilbestimmung. Erwin Panofsky und Rudolf Wittkower«, in *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte* (Tagungsband, Berlin 2011), hg. v. Wolfgang Cortjaens u. Carsten Heck, Berlin et al. 2014, S. 212–231 (Transformationen des Visuellen 2).
- Ludwig Justi 1999**
Ludwig Justi, Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten, hg. v. Thomas W. Gaehtgens u. Kurt Winkler, 2 Bde., Berlin 1999 (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart 5).

- Lurz 1981**
Meinholt Lurz, Heinrich Wölfflin. *Biographie einer Kunstdtheorie*, Worms 1981 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen Neue Folge 14).
- Naredi-Rainer 1982**
Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982.
- nr. 1934**
nr., »Das Inhaltliche im Bildwerk. Aula-Vortrag Heinrich Wölfflins«, *Neue Zürcher Zeitung*, 155, 64 (13. Januar 1934), S. 9.
- Padovan 1999**
Richard Padovan, *Proportion. Science, Philosophy, Architecture*, London et al. 1999.
- Panofsky 1915**
Erwin Panofsky, *Dürers Kunstdtheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunstdtheorie der Italiener*, Berlin 1915.
- Panofsky (1921) 1998**
Erwin Panofsky, »Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung« (1921), in *Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde., hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, Berlin 1998, Bd. 1, S. 31–72.
- Phönix aus der Asche 2019**
Phönix aus der Asche: Bildwerdung der Antike – Druckgrafiken bis 1869, hg. v. Ulrich Pfisterer u. Christina Ruggero, Petersberg 2019.
- Prange 2010**
Klaus Prange, »Das Ethos der Form. Anmerkungen zu Herbarts >Ästhetischer Darstellung der Welt, als das Hauptgeschäft der Erziehung<>, in *Ästhetik und Bildung*, hg. v. Britta Fuchs u. Lutz Koch, Würzburg 2010, S. 127–136.
- Prange 2016**
Regine Prange, »Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart? Wölfflin und die Avantgarde«, in *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunsthissenschaft*, hg. v. Hans Aurenhammer u. Regine Prange, Berlin 2016, S. 87–108.
- Rieber 2014**
Audrey Rieber, »Formalismus: Bilder als Sichtbarkeit«, in *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Stephan Günzel u. Dieter Mersch, Stuttgart et al. 2014, S. 53–60.
- Roh 1946**
Franz Roh, »Die Erziehung zur neuen Kunst«, in *Almanach zu den Kunstwochen Tübingen-Reutlingen 1946*, Tübingen et al. 1946, S. 81–90.
- Rousseau (1762) 1993**
Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung* (franz. 1762), hg. u. übers. v. Ludwig Schmidts, Paderborn et al. 1993.
- Schmitz 1993a**
Norbert M. Schmitz, »Heinrich Wölfflin – Ein Kunsthistoriker der Moderne«, in *Heinrich Wölfflin: Kunstdgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*, hg. u. komm. v. Norbert M. Schmitz, Alfter 1993.
- Schmitz 1993b**
Norbert M. Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstdgeschichte in Deutschland: Hözel, Wölfflin, Kandinsky, Dvořák*, Alfter 1993.
- Scholfield 1958**
Peter Hugh Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge 1958.
- Schoot 2005**
Albert van der Schoot, *Die Geschichte des goldenen Schnitts. Aufstieg und Fall der göttlichen Proportion*, Stuttgart 2005.
- Schulze 2010**
Elke Schulze, »»Ich werde Mode!« Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität«, in *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstdgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp, Berlin 2010, S. 91–101.
- Sedlmayr 1964**
Hans Sedlmayr, »Heinrich Wölfflin und die Kunstdgeschichte«, in *In memoriam Heinrich Wölfflin (24. Juni 1864–24. Juni 1964). Ansprachen bei der akademischen Gedenkfeier in der Universität München am 24. Juni 1964*, München 1964, S. 12–20.
- Sieber 1997**
Marc Sieber, »Le opere di Jacob Burckhardt: La storia singolare della loro edizione«, *Studi storici*, 38, 1 (1997), S. 91–105.
- Smith 2020**
Jeffrey Chipps Smith, *Albrecht Dürer and the Embodiment of Genius. Decorating Museums in the Nineteenth Century*, University Park, Pennsylvania 2020.
- Spies 2013**
Susanne Spies, *Ästhetische Erfahrung Mathematik. Über das Phänomen schöner Beweise und den Mathematiker als Künstler*, Siegen 2013.
- Stettler 1970**
Michael Stettler, *Über Heinrich Wölfflin*, Bern et al. 1970.
- Stieglitz (1827) 1837**
Christian Ludwig Stieglitz, *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neueren Zeiten. In drei Abtheilungen*, 1. Aufl. 1827, Nürnberg 1837.
- Teutenberg 2019**
Tobias Teutenberg, *Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur um langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2019.
- Teutenberg 2020**
Tobias Teutenberg, »Die Rosse der Psyche, oder: Prolegomena zu einer Historischen Perzeptologie / Psyche's Horses, or: Prolegomena of a Historical Perceptionology«, *Schloss Wiepersdorf. Mediathek*, 2020, URL: <https://bit.ly/33cifN> (Stand 15.01.2022).
- Thausing (1876) 1884**
Moriz Thausing, *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 1. Auf. 1876, 2 Bde., Leipzig 1884.

- Thiersch 1883**
August Thiersch, »Die Proportionen in der Architektur«, in *Handbuch der Architektur*, hg. v. Josef Durm, Teil 4, Halbbd. 1, Darmstadt 1883, S. 38–87.
- Thiersch 1889**
August Thiersch, »Zur Theorie der Proportionen«, in *Deutsche Bauzeitung*, 23 (1889), S. 328.
- Thimann 2015**
Michael Thimann, »Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik«, in *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik* (Ausstellungskatalog Göttingen/Rom), hg. v. Michael Thimann u. Christine Hübner, Petersberg 2015, S. 8–41.
- Überwasser 1935**
Walter Überwasser, »Nach rechtem Masz. Aussagen über den Begriff des Maszes in der Kunst des XIII.–XVI. Jahrhunderts«, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 56 (1935), S. 250–272.
- Viollet-le-Duc 1863–1872**
Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'architecture*, 3 Bde., Paris 1863–1872.
- Wagner 2022**
Monika Wagner, »Farbe in kunstgeschichtlicher Theorie und Publikationspraxis. Semper, Riegl, Wölfflin«, in *In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktionen* (Tagungsband, Siegen 2020), hg. v. Joseph Imorde u. Andreas Zeising, Weimar 2022, S. 27–44.
- Warnke 1992**
Martin Warnke, »Sehgeschichte als Zeitgeschichte. Heinrich Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 46, 518 (1992), S. 442–449.
- Weddigen 2017**
Tristan Weddigen, »Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin«, *Art in Translation*, 9 (2017), S. 92–120.
- Wirklichkeit und Wunschkbild 1998**
Wirklichkeit und Wunschkbild. Aus Anlaß des 525. Geburtstags von Albrecht Dürer (1471–1528) (Tagungsband, Nürnberg 1996), hg. v. Gerd-Helge Vogel, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 8–176.
- Wittkower 1949**
Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949 (Studies of the Warburg Institute 19).
- Wittkower 1960**
Rudolf Wittkower, »The Changing Concept of Proportion« in: *The Visual Arts Today*, hg. v. Gyorgy Kepes, Middletown 1960, S. 203–219.
- Wölfflin (1886) 2021**
Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), hg. v. Tristan Weddigen u. Oskar Bätschmann, Basel 2021 (Heinrich Wölfflin – Gesammelte Werke, Schriften 1).
- Wölfflin (1888) 2023**
Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), hg. v. Tristan Weddigen, Oskar Bätschmann u. Joris van Gastel, Basel 2023 (Heinrich Wölfflin – Gesammelte Werke, Schriften 2).
- Wölfflin 1889**
Heinrich Wölfflin, »Zur Lehre von den Proportionen«, *Deutsche Bauzeitung*, 23 (1889), S. 277–278.
- Wölfflin (1892) 1946**
Heinrich Wölfflin, »Hans von Marées« (1892), in *Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften* (1886–1933), hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 75–83.
- Wölfflin 1898**
Heinrich Wölfflin, Rezension zu »Theodor Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen, Leipzig 1897«, *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 9, 18 (1898), Sp. 292–293.
- Wölfflin 1899**
Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899.
- Wölfflin (1899) 1908**
Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, 1. Aufl. 1899, München 1908.
- Wölfflin 1905**
Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905.
- Wölfflin (1905) 1943**
Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905), bearb. v. Kurt Gerstenberg, München 1943.
- Wölfflin (1910) 1946**
Heinrich Wölfflin, »Über das Zeichnen« (1910), in *Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften* (1886–1933), hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 164–165.
- Wölfflin 1914**
Heinrich Wölfflin, *Albrecht Dürer. Handzeichnungen*, München 1914.
- Wölfflin 1915**
Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- Wölfflin (1928) 1946**
Heinrich Wölfflin, »Über Hodlers Tektonik« (1928), in *Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften* (1886–1933), hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 140–144.
- Wölfflin (1930) 1946**
Heinrich Wölfflin, »Künstler und Publikum« (1930), in *Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften* (1886–1933), hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 177–180.
- Wölfflin 1931**
Heinrich Wölfflin, *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl* München 1931.
- Wölfflin (1933) 1946**
Heinrich Wölfflin, »Zürich. Die Alte Stadt« (1933), in *Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften* (1886–1933), hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 226–243.

- Wölfflin (1940) 1941**
Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, 1. Aufl. 1940, Basel 1941.
- Wood 2019**
Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton 2019.
- Worringer (1907) 1911**
Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, 1. Aufl. 1907, München 1911.
- Wyss 1996**
Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996.
- Zederbauer 1917**
Emerich Zederbauer, *Die Harmonie im Weltall, in der Natur und Kunst*, Wien et al. 1917.
- Zeising 2016**
Andreas Zeising, »Deutscher Meister? Populäre Dürer-Rezeption zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik«, in *Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer* (Ausstellungskatalog Siegen), hg. v. Josef Imorde u. Andreas Zeising, Siegen 2016, S. 45–53.
- Zorach 2011**
Rebecca Zorach, *The Passionate Triangle*, Chicago et al. 2011.