

Als Heinrich Wölfflin am 19. Juli 1945, 81 Jahre alt, verschied, hinterließ er ein wissenschaftlich reiches Lebenswerk, das selbst bereits Gegenstand mannigfacher wissenschaftlicher Erörterungen geworden war. Er gehört zu den Persönlichkeiten, die die deutsche Kunstgeschichtswissenschaft in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflussten und zu höchstem Ansehen führten, wobei Wölfflin zugleich weit über sein Fach hinaus wirkte. Mit München verband ihn sein Lebensgang aufs engste. Von Geburt Schweizer (geb. 21. Juni 1864 in Winterthur), besuchte er in München das Gymnasium, studierte an den Universitäten Basel, München, Berlin und promovierte in München 1886 (Hauptfach Philosophie) mit einer Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“. In München hat er sich zwei Jahre später auch als Privatdozent der Kunstgeschichte habilitiert. Sein akademischer Weg führte ihn von München zunächst nach Basel, wohin er 1893 als ao. Professor berufen wurde und wo er ein Jahr später das Ordinariat übernahm. Als dann 1901 der Lehrstuhl Hermann Grimms in Berlin frei wurde, holte die Berliner Fakultät mit glücklichem Griff den erst 37jährigen Heinrich Wölfflin zum Nachfolger Grimms, eine Berufung, die reichste Früchte trug. In Berlin errang Wölfflin den Höhepunkt seines akademischen Wirkens. Mehr als ein Jahrzehnt lauschten die Hörer im Barackenauditorium, dem größten Hörsaal der Berliner Universität, dem ungewein klar geprägten, in eigentümlich stockendem Rhythmus geführten, phrasenlos sich aufbauenden Vortrag. Wölfflin blieb indessen nicht auf die Dauer in Berlin. Als 1912 München rief, entschied er sich, diesem Ruf nach Süddeutschland zu folgen, und wirkte dort im gleichen Sinne wie in Berlin.

Die Berliner Akademie der Wissenschaften wählte ihn 1910 zu ihrem Mitglied. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaften gehörte er seit 1912 an und blieb ihr seit 1922 als korr. Mitglied verbunden. Denn Wölfflin zog es im Alter nach der Schweiz zurück, wo er 1924 den kunstgeschichtlichen Lehrstuhl an der Universität Zürich übernahm.

Die Bedeutung Wölfflins liegt nicht allein darin, daß er zahlreichen Generationen akademischer Jugend an den beiden größten deutschen Universitäten die Augen für das Formgefühl verschiedener Zeiten, Völker und Künstler öffnete. Er hat der deutschen Kunstgeschichtswissenschaft neue Möglichkeiten der Analyse des Kunstwerks gewiesen, indem er Gesetzmäßigkeiten des Stils aufsuchte. Schon sein 1888 erschienenes Buch „Renaissance und Barock“ zeigt ihn auf diesem Wege. Nicht der bis dahin vorherrschenden Kunstgeschichte als Geschichte der Künstler folgte er, sondern er wollte, wie der Untertitel des Buches lautet, „eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien“ geben, „in der Verwilderung und Willkür womöglich das Gesetz erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährt“.

Das Aufsuchen von Stil Kategorien in den rein anschaulich gegebenen Elementen des Kunstwerks, hauptsächlich im Formenbereich der Renaissance- und Barockzeit, kennzeichnet auch seine weiteren Arbeiten. Nach einer kritischen Untersuchung der „Jugendwerke Michelangelos“ (1891) und anderen, kleineren Arbeiten trug ihm dann sein Buch über die „Klassische Kunst“ (1899) einen weithin spürbaren Erfolg ein. Ging Wölfflin in seinen früheren Forschungen von gewissen psychologischen Voraussetzungen mit der Interpretation des Kunstwerks nach Analogie unseres eigenen körperlichen Daseinsgefühls aus, so bestimmen in der „Klassischen Kunst“ die im Kunstwerk immanent liegenden Formprobleme die vergleichende Analyse. Die Art der Wertungen ebenso wie die Tatsache, daß Wölfflin auch hier wiederum die Kunst Italiens als Stoffgebiet wählte, zeigt ihn der geistigen Atmosphäre Jacob Burckhardts verbunden, der seine kunstwissenschaftlichen Anschauungen nachhaltig bestimmte. Indessen griff Wölfflin bald mit seinen Forschungen auf den Norden über. 1905 erschien sein Buch über „die Kunst Albrecht

Dürers“, ein zentrales Thema der deutschen Kunstgeschichte. Es war zwar kein „großer Dürer“, sondern nur „auch ein Dürer“, wie der Verfasser sich im Vorwort ausdrückte, aber einer, der das künstlerische Gesetz der Spätgotik des Nordens gerade in seiner Besonderheit im Vergleich mit Italien an einem bedeutenden Beispiel zu klären vermochte – ein Thema, das Wölfflin 1931 noch einmal allgemeiner in seinem Buch über „Italien und das deutsche Formgefühl“ behandelte.

Andersartigkeit und Übereinstimmung der Kunst nördlich und südlich der Alpen führten in die Richtung der in der Folgezeit weiter ausgreifenden Forschungen Wölfflins. Er sah, daß in der gesamten abendländischen Kunst der neueren Zeit im Süden wie im Norden trotz aller Unterschiede sich kunstgeschichtlich gleichartige Wandlungen vollzogen haben, und suchte diese Wandlungen auf allgemeinste Begriffe zu bringen.

Die gedankliche Arbeit, die er auf diese so schwer zu behandelnde Fragestellung verwandte, gehört zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen Kunstwissenschaft und hat über die Kunstgeschichte weit hinaus gewirkt. In einem Vortrag vor der Berliner Akademie entwickelte er zunächst seine Grundgedanken über das „Problem des Stils in der bildenden Kunst“ (Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akademie d. Wissensch. 1912) und betonte am Schluß, daß die von ihm auf dem Boden der neueren Kunstgeschichte gewonnenen Begriffe nicht nur für die bildende Kunst, sondern auch für die Musik und die „literarische Auffassung der Welt“ in Betracht kämen. Die ausführliche Darlegung seiner Gedanken erfolgte in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ (1915) mit dem Untertitel: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, wobei es in der Hauptsache auf einen Vergleich der Klassik des 16. Jahrhunderts mit der „Klassik“ des 17. Jahrhunderts auf Grund von fünf Begriffspaaren ankommt. Wölfflin war nun freilich der Ansicht, daß die von ihm aufgezeigte Gesetzmäßigkeit sich auch auf das Mittelalter anwenden ließe. Doch berühren wir hier die Grenzen der Übertragbarkeit Wölfflinscher Begriffe auf andere Epochen der abendländischen Kunst.

Zum Mittelalter hat Wölfflin sich nur sparsam geäußert. Aber man spürt deutlich, wie er in der Herausgabe der „Bamberger

Apokalypse“ (1918 als Veröffentlichung der Bayer. Akademie der Wissenschaften) dem grundsätzlichen Wandel des Werturteils über die Kunst des frühen Mittelalters folgte.

Das Lebenswerk Wölfflins spiegelt sich schließlich noch einmal in den „Gedanken zur Kunstgeschichte“, die 1941 erschienen und sehr verschiedenartige, zum Teil bereits gedruckte Aufsätze vereinigten. In den Darlegungen und Erläuterungen, wie er seine Arbeit aufgefaßt wissen will, steckt hier etwas von autobiographischem Charakter, verstärkt zumal im Schlußkapitel über Jacob Burckhardt. Wölfflin bringt hier nicht nur ganz persönliche Erinnerungen an Burckhardt, mit köstlichen Einzelzügen, sondern auch eine sehr wertvolle Kennzeichnung der künstlerischen und kunstgeschichtlichen Anschauungen Jacob Burckhardts, aus denen ebenso sehr hervorgeht, wie Wölfflin den zwischen ihm und Burckhardt bestehenden Generationsunterschied empfindet, wie doch auch wiederum die innere Verwandtschaft und das Gleichgerichtete in beiden Naturen im Verhältnis zur Kunst hervorleuchtet.

Wenn heute die Kunstforschung sich vielfach ganz anderen Gegebenheiten im Kunstwerk zuwendet als denen, die Wölfflin erschloß, so bleibt doch unvergessen, daß ohne die unablässigen und eindringlichen Bemühungen Wölfflins, den Geheimnissen der Formphantasie nahe zu kommen, der deutschen Kunstwissenschaft ein bedeutendes Stück des Wissens um das Künstlerische der Kunst verlorengegangen wäre.

Hans Jantzen