

Kunstgeschichte nach Reproduktionen.
Zu Wölfflins formanalytischen Anfängen

Joseph Imorde

DIE JUGENDWERKE DES MICHELANGELO



VON
HEINRICH WÖLFFLIN

MIT 13 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN
THEODOR ACKERMANN
KÖNIGLICHER HOF-BUCHHÄNDLER

1891

Abb. 1: *Die Jugendwerke des Michelangelo*, 1891, Frontispiz,
nach einem Entwurf von Heinrich Wölfflin in Nh. 23, fol. 128v, 20. April 1890.

«Analyse von Kunstwerken meine eigenste Begabung.»¹

«Ich will durch Gedanken wirken, nicht durch Bewältigung des ganzen Materials.»²

Entstehung und Rezeption des knapp hundertseitigen Buches *Die Jugendwerke des Michelangelo* werden in der Folge vor allem aus Briefen und Notizhefteinträgen Heinrich Wölfflins rekonstruiert. Die Untersuchung der Genese der an vielen Stellen polemisch gehaltenen Schrift kann deutlich machen, wie eigenständig der junge Autor glaubte, das grosse Thema «Michelangelo» behandeln zu können, bringt aber auch das Ambivalente des methodischen Vorgehens Wölfflins an den Tag.

Das Buch bietet in kondensierter Form einen Katalog der Arbeiten Michelangelos bis ins Jahr 1504, wobei Wölfflin auf der Grundlage eigener Beobachtungen nicht nur an Originalen, sondern besonders auch unter Zuhilfenahme von Reproduktionen die Werke chronologisch ordnet, sie in drei Stilgruppen gliedert und dabei die «ächten» von den «unächten» unterscheidet. Das Inhaltsverzeichnis weist im ersten Teil 14 Werke als eigenhändig aus, während dem jungen Michelangelo im hinteren Teil sieben abgeschrieben werden – darunter skulpturale wie auch male- rische Arbeiten, so etwa der heute verlorene vermeintliche *Giovannino* des Kaiser Friedrich Museums in Berlin oder auch die sogenannte *Manchester Madonna* der National Gallery in London. Neben einer Vignette begleiten den Text 13 Abbildungen; damit wird nicht jedes besprochene Werk reproduziert.³

Was die verschiedenen Einträge zu den *Jugendwerken* zusammenhält, ist die methodische Herangehensweise, Wölfflin nennt sie eine ergänzende Art der Betrachtung, «aus der das Lebensgeschichtliche völlig ausgeschieden ist».⁴ Die Gegenstände werden unter formalen Aspekten betrachtet, um durch eine vergleichende, sich auf Giovanni Morelli berufende Analyse der Details die unverwechselbaren «Ausdrucksmittel» im Schaffen des jungen Michelangelo in anschaulicher und dadurch überprüfbarer Weise herauszuarbeiten. Während man die Schrift konzeptuell als Versuch Wölfflins deuten kann, sich mit einem ambitionierten Thema wie auch mit einer neuen und umstrittenen Methode innerhalb des Faches zu profilieren, scheint das Buch inhaltlich vor allem dadurch motiviert, eine wissenschaftlich belastbare Vorgeschichte zu dem Buch *Renaissance und Barock* bieten zu wollen.

In der Habilitationsschrift von 1888 figurierte Michelangelo als «Vater des Barock»⁵ und konnte als schicksalhafte Persönlichkeit charakterisiert werden, bei der die Anfänge des neuen Stils erstmals greifbar geworden seien. Der Künstler – so Wölfflin – habe es vor allem verstanden, seine Anmutung «in plastische Form» zu

zwingen, nämlich eine Stimmung, «die man versucht sein könnte Weltschmerz zu nennen».⁶ Erst die Tatsache, dass Michelangelo «nie ein glückliches Dasein verkörperte», habe ihn mit der Tradition brechen lassen.⁷ Doch habe diese Entwicklung, so insistiert Wölfflin, zum «Pathologischen» geführt. Der «leidentliche Zustand» des Künstlers sei dafür verantwortlich zu machen, dass dieser seinen plastischen und architektonischen Werken wenig Anderes als Unruhe und Unbefriedigung habe einformen können.⁸ Nach diesem sich in der Kunst materialisierenden Zuviel an Stimmung, nach diesem «Formgefühl», fahndet der Historiker nun vor den *Jugendwerken*. Bezeichnenderweise ist in den Arbeitsnotizen häufiger die Rede davon, dass die Formen Michelangelos als «Ausdrucksmittel» begriffen werden müssen.⁹ An diesen soll untersucht werden, wie Michelangelo zu seiner ausserordentlichen Körperbehandlung hat finden, wie zum Formlosen seines Ausdrucks gelangen können.¹⁰ Der hohe Anspruch, den Wölfflin mit seinem Vorhaben verbindet, wird emphatisch in den Aufzeichnungen formuliert, wo es heisst:

Michelangelo fest in die Hand nehmen und nicht loslassen, bis er sich gezeigt hat nach Herz und Nieren. Der gewaltigste Charakter der neuern Kunst, der Mann, der am unerbittlichsten gebrochen hat mit aller Tradition und dessen Werke Aufschlüsse geben über das Wesen des Geistes, den wir modern nennen, wie ist er geworden, wie hat er angefangen?¹¹

Die Absicht des Buches besteht darin, den Charakter des jugendlichen Künstlers in der langsamen Umbildung seiner Formen zu fassen, um die Stilentwicklung dergestalt «psychologisch» fundieren zu können.¹²

Das kunsthistorische Selbstverständnis des jungen Wölfflin

Gleich nach der Auslieferung der *Jugendwerke des Michelangelo* durch den Theodor Ackermann Verlag München, das heisst am Montag, den 17. November 1890, begann der damals sechszwanzigjährige Heinrich Wölfflin damit, die ersten Belegexemplare seines schon dritten Buches an Freunde und Verwandte, aber vor allem auch an die wichtigsten Michelangelo-Forscher seiner Zeit zu versenden.¹³ Die bedachten Adressaten waren in alphabetischer Reihenfolge: Adolf Bayersdorfer, Wilhelm Bode, Heinrich Brunn, Jacob Burckhardt, Moriz Carriere, Carl Cornelius, Ferdinand Dümmler, Herman Grimm, Wilhelm Henke, Hans Heussler, Hubert Janitschek, Carl Justi, Emanuel La Roche, Giovanni Morelli, Eugène Müntz, Franz Reber, Berthold Riehl, August Schmarsow, Heinrich Alfred Schmid, Rudolf Schöll, Anton Springer, Josef Strzygowski, Henry Thode, Hans Trog, Franz Wick-

hoff.¹⁴ Die mutig zu nennende Selbstpositionierung des jungen Kunsthistorikers war offensichtlich nicht allein auf die deutsche, sondern, weiter ausgreifend, auf die «europäische» Italienforschung gerichtet und löste – wie erwartet – unterschiedliche Reaktionen aus.¹⁵ Giovanni Morelli, der schnell aus Mailand antwortete, nahm nicht nur Satz für Satz der Broschüre an, sondern lobte das Auge Wölfflins: «Sie erscheinen mir als ein ungewöhnlich feiner und scharfer Beobachter».¹⁶ Ganz anders reagierte der vom Autor verehrte Jacob Burckhardt. Zwar hatte sich Burckhardt zuvor an dem Fortgang des Projekts interessiert gezeigt, bedankte sich nun aber mit keiner Zeile für die Zusendung der *Jugendwerke*.¹⁷ Es liegt die Vermutung nahe, dass sich das Michelangelo-Buch für Burckhardt zu sehr mit der von ihm verachteten «Attributionistik»¹⁸ beschäftigte. Kunstwerke sollten für ihn im besten Falle «Schwingungen des wahren Schönen» hervorbringen und als Symbole des Allerhöchsten den inneren idealen Sinn des Betrachters ergreifen.¹⁹ Sich auf die Methode Giovanni Morellis zu berufen und die Objekte anhand von Detailbeobachtungen analytisch auseinanderzulegen, konnte also nicht mit der Zustimmung des betagten Burckhardt rechnen. Zuschreibungsfragen waren seine Sache nicht.²⁰ Erst bei einem Besuch Wölfflins in Basel im Frühjahr 1892 klärte sich das Verhältnis der beiden wieder, weil man sich – so Wölfflin in einem Brief an die Eltern – auch über den Michelangelo «aus sprach».²¹ Überaus anteilnehmend reagiert hingegen der sich als Michelangelo-Experte verstehende Herman Grimm.²² Schon am 19. November 1890 treffen gleich zwei Schreiben aus Berlin in München ein. Wölfflin notiert: «Brief von H. Grimm vor Empfang des Buches, Bezeugung von Wohlwollen {sic}. 2 Uhr: Zweiter Brief v. Grimm: Das sei nichts, größere histor. Zsammhänge, u.s.w.»²³ Die von Grimm väterlich formulierte Kritik gegenüber dem Vorgehen und auch der Methode Wölfflins²⁴ schlägt sich bei diesem umgehend in Selbstzweifeln nieder. Nachweisbar sind diese sowohl in einem Brief an Carl Justi vom 20. November wie auch in einer Tagebuch-Notiz, datiert vom 21. November, in der es entschuldigend heisst: «Ma. befriedigt mich nicht. Grimm hat Recht es sind lauter Einzelbemerkungen. Habe ihm das übrigens von Anfang an geschrieben. Große histor. Zusammenhänge! Darauf käme es an. Und Fühlung gewinnen mit dem Lauf der Tage!»²⁵ Bemerkenswert ist, dass es Herman Grimm nicht mit den persönlichen Hinweisen bewenden lässt, sondern schnell auch eine Rezension verfasst, die im ersten Heft des Jahrgangs 1891 der vielgelesenen *Deutschen Rundschau* erscheint. Darin finden sich durchaus lobende Sätze zu dem im *Repertorium für Kunstwissenschaft* veröffentlichten Sixtina-Aufsatz,²⁶ mit dem sich Wölfflin zum ersten Mal in der Michelangelo-Forschung zu Wort gemeldet habe, allerdings äussert Grimm auch

unverhohlene Enttäuschung über die *Jugendwerke*: Es handle sich um eine «Reihe von Anmerkungen», der Stoff sei zu wenig im «Zusammenhange behandelt», der Text dadurch «aphoristisch» ausgefallen.²⁷ Das Buch biete wenig mehr als «persönliche Bemerkungen», ja «Vermuthungen», gut allein für ein paar Eingeweihte, also für «ein oder zwei Dutzend Leute».²⁸ Vor allem aber habe der Autor sich der Aufgabe entzogen, die Handzeichnungen Michelangelos in ihrer Gesamtheit zu sichten, zu ordnen, zu bewerten, das heisst sich der Kärnerarbeit zu unterziehen, auf diesem unübersichtlichen Feld das Echte vom Unechten zu scheiden. Mit mehr wissenschaftlichem Fleiss – das war gemeint – wäre womöglich aus der wüsten Masse der vorhandenen Zeichnungen wirklich «die reine Gestalt des Künstlers» hervorgetreten.²⁹

Diese Kritik musste Heinrich Wölfflin treffen, denn unzweifelhaft hatte er, dem die Idee zu einer Michelangelo-Monografie am 1. Dezember 1889³⁰ gekommen war, weit Grösseres im Sinn gehabt.³¹ In einem Tagebucheintrag vom 4. des Monats heisst es hoch gestimmt:

In m.{einem} Kopf ein unaufhörliches Jubiliren. «Die Kunst M.angelos.» Ausdrucksmittel. Ein Werk, das alle meine Kräfte anspannt. Groß, vornehm, würdig des Gegenstandes. Muß durchschlagen. An Bildern nicht gespart. Alle Handzeichngn. durcharbeiten. Weglassung des Biographischen. Erster Versuch in der darstellenden Kunst systematisch zu sein. Direct psychologisch wertvoll.³²

Neben dem hier formulierten wissenschaftlichen Anspruch, der sich an dem Wunsch nach durchschlagender Wirkung ablesen lässt, aber natürlich besonders an dem hehren Vorsatz, alle Handzeichnungen durcharbeiten zu wollen, nimmt sich das später Erreichte vergleichsweise dürftig aus. Die Arbeitsnotizen können darüber Auskunft geben, wie das Michelangelo-Projekt sich in nur wenigen Wochen entwickelte und in zwei voneinander abgesonderte Teile zerbrach, die dann jeweils separat zu Ende geführt wurden.

Anspruch und Wirklichkeit der *Jugendwerke*

Wie angedeutet, war es zunächst die Absicht Wölfflins, die Kunst Michelangelos ganz umfassend in den Blick zu nehmen. Die *Jugendwerke* sollten dabei nur den Ausgangspunkt bilden. Als wichtiger wurden die Sixtinische Kapelle, die «Lorenzo-gräber», der Einfluss auf Raffael und schliesslich die Architekturen Michelangelos erachtet.³³ Um aber mit einer so weit ausholenden Arbeit überhaupt beginnen zu

können, mussten zuerst einmal die notwendigen Materialien beschafft und Pläne zur Sichtung der Werke gefasst werden.³⁴ Am 10. Dezember 1889 bestellt Wölfflin ein Konvolut von Fotografien bei Alinari,³⁵ am 12. des Monats entschliesst er sich dazu, Weihnachten in Berlin zu verbringen, um «Photographien und Gipse» der Werke Michelangelos zu studieren. Schon zu diesem Zeitpunkt werden einzelne Punkte des ursprünglichen Plans gestrichen. Was Wölfflin jetzt im Auge hat, ist es, das «Kunstwesen» Michelangelos zu fassen und seine Entwicklung bis ins Jahr 1512 nachzuzeichnen: «Seine Körper, seine Gewandg, seine Affekte, seine Ausdrucksmittel. Alles einsetzen. Einschneidende Arbeit.»³⁶ Eine neue Gliederung vom 17. Dezember nennt neben einer Einleitung, in der die Stilentwicklung systematisch und allgemein dargestellt werden soll, drei Hauptkapitel: «I. Die Jugendwerke. – 1500. II. Die florentiner Zeit 1501–1505. III. Die sixtinische Kapelle 1508–1512.»³⁷

Am 25. Dezember reist Wölfflin zunächst nach Dresden und verbringt einen Winterabend «in der Stadt des Rococo. Elbebrücke. Altstadt. Weinstuben. Nachten.»³⁸ Der folgende Tag ist dem Museum gewidmet. Offenbar interessieren ihn vor allem die Handzeichnungen, denen er sich – mit einer kurzen Mittagspause – von zwölf bis drei Uhr zuwendet.³⁹ Am Abend des 26. Dezember fährt Wölfflin weiter nach Berlin, wo er in *Töpfers Hotel* in der Dorotheenstrasse absteigt. Schon am nächsten Tag studiert er in der nahegelegenen Nationalgalerie von zehn bis drei Uhr Handzeichnungen. Es geht darum, sich eine Übersicht zu verschaffen und vor den Originalen zu eruieren, was noch zu leisten ist.⁴⁰ Am 28. Dezember, einem Samstag, sieht sich Wölfflin Gipsabgüsse und Gemälde an, nach dem Mittagessen zieht es ihn erneut zu den Handzeichnungen.⁴¹ Auch am Sonntag ist er von «12–3» im Museum,⁴² ebenso am Montag für zwei Stunden.⁴³ An diesem 30. Dezember besucht Wölfflin am Nachmittag Herman Grimm in dessen Wohnung in der Matthäikirchstrasse 5 und notiert ein wenig ausführlicher seine Eindrücke:

Angenehme Konversation. Bleibe zum Essen. Man solle sich nicht um Kritik kümmern (Beispiel des alten Grimm). Moderne Kunsthist. lediglich Händler. Nur mit den Meistern ersten Ranges sich befassen. Alles andre verlorne Zeit. – Der Mann hat das Gefühl nicht als ganz vollwertig zu gelten. Daher hie und da ein unangenehmes Renommiren, sonst durchaus nobel und gebildet.⁴⁴

Es ist sein Freund Ferdinand Dümmler, der Wölfflin am Tag darauf nicht nur mit dem Direktor der Sammlung antiker Skulpturen und Gipsabgüsse, Reinhard Kekulé von Stradonitz, bekannt macht, sondern ihn auch Hugo von Tschudi vorstellt, der die *Jugendwerke* später in der *Deutschen Litteraturzeitung* eher distanziert be-

sprechen wird.⁴⁵ Es macht den Eindruck, als hätte Wölfflin an diesem Tag zum ersten Mal das Original der von ihm später kritisch beurteilten Figur des *Giovannino* in Augenschein genommen. Doch hält er sich nicht lange vor der Skulptur auf, weil noch eine zweite Mappe Handzeichnungen auf ihn wartet.⁴⁶ Der Neujahrstag 1890 geht mit allerhand Erlebnissen dahin: Morgens verfolgt Wölfflin unter den Linden die «Auffahrt der Gesandten», nachmittags wird der Zoologische Garten besucht, abends nimmt er an einer Aufführung im Deutschen Theater teil: Man gibt Hamlet, die kaiserlichen Majestäten sind zugegen, doch muss Wölfflin aufgrund starken Fiebers nach dem vierten Akt die Vorstellung vorzeitig verlassen.⁴⁷ Nach kurzer Erholungsphase begutachtet er am Freitag, den 3. Januar 1890, noch einmal Gipse, Gemälde und Skulpturen. Dabei begegnet er auch Wilhelm Bode.⁴⁸ In einem Brief an den Freund Emil Sulger heisst es:

Im Museum ist alles vornehmer geworden. Abteilungsdirectoren und Directorialassistenten fliegen in Cylindern und Schnabelschuhen durch die glänzenden Räume. Ich sah mir die Herrn um so genauer an, als ich im Begriffe stehe, nicht nur ihren Zorn, sondern auch ihre Verachtung auf mich zu ziehn, indem ich das Hauptstück der Sculpturensammlung, den Giovannino des «Michelangelo», seines schönen Namens berauben werde.⁴⁹

Am Samstag folgt spontan der Entschluss abzureisen.⁵⁰ Doch erlebt Wölfflin vor der Abfahrt noch einen Moment des persönlichen Triumphes, der Eingang ins Tagebuch findet: «Handzchn. III. Mit voller Kraft gearbeitet. Um 3 voll bewusst die große Freitreppe hinabgestiegen: Ich habe, was ich wollte.»⁵¹

Mit dieser Gewissheit werden in München die «Grenzlinien» der Michelangelo-Arbeit neu gezogen, mit grosser Befriedigung, wie Wölfflin schreibt: Die *Jugendwerke* sollen nur noch bis ins Jahr 1504 reichen, die «sixtin. Geschichten» hingegen als Aufsätze im *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* erscheinen⁵² respektive im Frühjahrsheft des *Repertorium für Kunstwissenschaft*.⁵³ Wölfflin korrespondiert dazu mit dem Redakteur der Zeitschrift, Hubert Janitschek, der schnell positiv antwortet.⁵⁴ Am 14. Januar 1890 findet sich erneut ein Zeugnis des hohen Anspruchs, den Wölfflin an sich selbst und seine Michelangelo-Arbeit stellt: «Ich muß das Buch so machen, daß es nie von einer Gesamtbiographie absorbiert werden kann.» Als Mittel dazu denkt er sich die Ausstattung des Bandes mit umfassenden Abbildungen aus, Abbildungen in einem Masse, «dß kein anderer für das Gesamtoeuvre nachkommen könnte. Im polem. Teil viell. nur Details. (cf. Justi, Velasq.) Das Buch würde verunreinigt durch Beigabe von Unächtem.»⁵⁵ Um dem Ziel der methodischen Scheidung von echt und unecht näher zu kommen, beginnt Wölfflin am 17. Januar – mit grossem Vergnügen, wie es heisst – mit der

Lektüre von Giovanni Morelli, wohl dem 1880 erschienenen Buch *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*.⁵⁶ Hilfreich ist zudem, dass am Tag darauf eine «große Photographien-sammlung von Alinari» eintrifft.⁵⁷ In der Folge entsteht eine weitere Gliederung für die *Jugendwerke*, dieses Mal jedoch deutlich systematischer. Sie lautet: «Die Darstellgn bei Grimm & Springer./ Neue Methode./ 1. Die eingehende Analyse (Weglassg des Biograph)/ 2. Kritische Ausscheidgn. Von 20 fallen 8./ 3. Verstehn der Entwicklung./ Abgrenzung: Klärung zum römischen Stil.»⁵⁸

Offenbar hat Wölfflin zu diesem Zeitpunkt die tragende These zu den noch unfer-tigen Einzelanalysen gefunden, nämlich das frühe Œuvre Michelangelos in drei Entwicklungsstufen zu unterteilen, deren letzte er als «römischen Stil» bezeich-net, eben als jene Manier der «Vereinfachung und Vergrösserung»,⁵⁹ aus der spä-ter die «bedeutenden Schöpfungen des ersten Mannesalters» herauswachsen werden, namentlich die Fresken der Sixtinischen Kapelle.⁶⁰

Es ist die Annahme eines in den Werken auffindbaren «Charakters»,⁶¹ die es Wölfflin erlaubt, sich auf die Analyse der Formen zu konzentrieren, an denen er, nach eingehender Betrachtung, glaubt, die persönliche Kunstentwicklung Michel-angelos festmachen zu können. Diese sogenannte «analytische Methode» hält sich zu Gute, das «Biographische und Culturhistorische» systematisch zu ver-nachlässigen.⁶² Doch wird nicht etwa auf das «Lebensgeschichtliche» gänzlich verzichtet, sondern es wird mit Verweis auf Herman Grimms *Leben Michelangelo's* und Anton Springers *Raffael und Michelangelo*⁶³ ausgelagert und bei den Lesern der *Jugendwerke* vorausgesetzt.⁶⁴ Dieses Vorgehen hat da eine polemische Seite, wo Wölfflin unterstellt, die angesprochenen Biografien seien mit dem Nachteil behaftet, «neben den Ereignissen die Werke nicht so zu Worte kommen» zu las-sen, wie zu wünschen wäre.⁶⁵ Mit leichter Herablassung fallen in diesem Zu-sammenhang die Begriffe «Schriftsteller» und «Erzählung»: Der Biograf – so heisst es da – könne es als Schriftsteller nicht verantworten, «den Gang der Er-zählung immer zu unterbrechen durch formale Analysen und Vergleichen». Unter diesen Umständen sei es «fast» unmöglich, «die stilistische Entwicklung des Künstlers rein und vollständig zur Darstellung» zu bringen.⁶⁶ Was Wölfflin demgegenüber mit der Konzentration auf die Formanalyse für sich reklamiert, ist eine wissenschaftlichere Haltung den Gegenständen gegenüber. «Der Kunsthisto-riker soll sein Object auseinanderlegen. Die Analyse so weit treiben als möglich. Das Wesentliche und Charakteristische herausstellen. Das bestimmte Formgefühl, das sich nicht sprungweise ändert, sondern höchstens allmählig umbildet.»⁶⁷ Die-ser Herangehensweise liegt die Annahme einer langsam sich vollziehenden Form-

genese zu Grunde. Die Werke werden «naturwissenschaftlich» betrachtet und sind Präparaten vergleichbar. Evolutionistische Vorstellungen scheinen dazu aufgerufen, dem Projekt eine epistemologische Profilierung zu geben und die Analysen mit der Behauptung der «Objektivität» abzusichern. Wölfflin glaubt, die Gegenstände dadurch besser betrachten zu können, indem er sie, so weit als möglich, von den jeweiligen sozialen, politischen und ideologischen Entstehungskontexten sondert. Dieses exkludierende Vorgehen setzt bewusst auf eine auch mediale Fernstellung der Werke und kann auf Sekundärliteratur weitestgehend verzichten. Die im Buch durchgehend greifbar werdende Heuristik der Komplexitätsreduzierung nutzt Fotografien als materielle Grundlage der Analyse. Gleichzeitig wird die Absicht formuliert, im grossen Stil Reproduktionen einzusetzen, um den Lesern der *Jugendwerke* den Nachvollzug, das heisst die Überprüfbarkeit der Beobachtungen auch im Detail zu ermöglichen.

Zur analytischen Methode Wölfflins

«Doch nur nicht zu katalogmässig», notiert Wölfflin kurz vor seiner Italienreise im März des Jahres 1890 und ruft sich noch einmal das früh formulierte Ziel seines Unternehmens ins Gedächtnis, nämlich die einschneidende und durchschlagende Wirkung:

Das Buch soll sich lesen lassen. (Justi.) Es soll auch in der Auslage an der Via Tornabuoni liegen können, oder am Corso in Rom. – Stilistisch so durcharbeiten, daß der Leser gepackt wird; daß, wenn er 2 Zeilen gelesen, er das Buch nicht mehr aus der Hand legt. – Meine Absicht, nicht: Die Lebensgeschichte zu erzählen, sondern: die Kunst Mich.A's zu begreifen. Die Entwicklung verstehn. Mittel: Analyse der Werke. Es wird zeigen, daß viele unächt, andere später. Der Rest, richtig geordnet, giebt klares Bild. – Wie soll man ein Kunstwerk anschauen?⁶⁸

Diese wichtige theoretische Frage, die auf spätere Arbeiten vorausweist, wird von Wölfflin auf der mehrwöchigen Reise durch Oberitalien auch vor einigen der als gesichert geltenden *Jugendwerke* Michelangelos ins Praktische gewendet.⁶⁹ Am 22. März 1890 reist er zunächst per Nachtfahrt über den Gotthardt nach Mailand, wo er zwei Tage verbringt. Auf dem Programm stehen vor allem Besuche von Kirchen und Museen. In schnellem Wechsel folgen die Städte Novara, Turin,⁷⁰ Genua, Pisa und Lucca. Am 1. April ist er in San Miniato al Tedesco, ab dem 2. April wahr-

scheinlich dann in Florenz. Dort besucht er die Accademia, den Bargello, die Casa Buonarroti, die Uffizien und notiert die jeweils gemachten Beobachtungen zu Michelangelos Werken in sein mitgeführtes Notizheft. Eingestreut finden sich dort auch Aussprüche Herman Grimms, der ebenfalls in der Stadt weilt. Wölfflin hört vertraut klingende Ratschläge: Sich «nur mit den Hauptleuten» abgeben – «mit Raffael anfangen und dann zurückgehen, nicht mit N. Pisano, Deutschland: Nibelungen – Göthe, Italien: Dante – Raffael, Michelangelo, Leonardo.» Keinesfalls aber Ariost, der sei «Tanzmusik (Strauß)». ⁷¹ Schon am 5. April verlässt Wölfflin Florenz in Richtung Siena und macht Zwischenhalt in dem Ort Poggibonsi. Nach einem Ausflug nach San Gimignano erreicht er am späten Abend des 6. April den südlichsten Punkt seiner Reise. Am 9. April reist er zurück und macht noch Station in Florenz, ⁷² Bologna und schliesslich Venedig. ⁷³ Am 19. April trifft er wieder in München ein. ⁷⁴

Der Aufenthalt in Italien steht – wie schon die Reise nach Berlin im Winter zuvor ⁷⁵ – im Zeichen der *Jugendwerke Michelangelos*, doch besucht Wölfflin auf dem Weg nach Florenz, Siena und Bologna auch die grösseren und kleineren am Wege liegenden Städte, durchmustert auf der Suche nach Themen fürs «Colleg» Gemäldegalerien, betrachtet Kirchen und Paläste, bewundert aber auch urlaubsgestimmt die Schönheiten des Landes; so etwa in San Miniato, wo die Lage der Stadt gerühmt und mit derjenigen Sienas verglichen wird. ⁷⁶ Erst in Florenz geht es ganz konkret um das Buchprojekt. Wölfflin wirft – wie angedeutet – Stichpunkte zu Michelangelos Werken aufs Papier, die in ihrer prägnanten Kürze als Erinnerungstützen für die spätere Ausformulierung dienen sollen. Notate zur unfertig gebliebenen Figur des Matthäus verdeutlichen das analytische Vorgehen Wölfflins beispielhaft:

Florenz. Acad. Matteo. Größe: ich reiche etwa bis zum Anfang der r. Hand. Um nach r. zu schauen, ist es höchst widrig, dß. der Apostel den Oberkörper nach l. dreht. Die r. Hand greift mit d. Daumen in den (heruntergezogenen) Gürtel. Die Hinterfläche der l. Hand ist deutlich ausgearbeitet, der Daumen reicht etwas über {den} Rand des Buches, ohne aber ein Gelenk zu beugen. Die Finger der r. Hand raffen das Gewand auf. Harte Gewandfalten nicht nur an der l. Seite, auch an der über das Knie überfallenden Partie. ⁷⁷

Im Buch werden solche Beobachtungen unter Zuhilfenahme von Fotografien (Abb. 2) ⁷⁸ verarbeitet, wobei Wölfflin einzelne Wendungen des vor Ort Notierten unverändert übernimmt, so, wenn es beispielsweise in den *Jugendwerken* zur Figur des Matthäus heisst: «Es ist eine Machtgestalt, bärtig, kurzhalzig, die gewaltigen Arme und Schenkel entblöst. Das Buch liegt im linken Arm; die Rechte



Abb.2: *Bildlegende*, konnte im Typoskript nicht gefunden werden.
Eventuell ergänzen? –NM

ist gesenkt: Der Daumen steckt im Gürtel, die anderen Finger raffen das Gewand auf.»⁷⁹ Der Orientierung an der «Experimentalmethode»⁸⁰ des Mediziners Giovanni Morelli scheint es geschuldet, dass die besonders intensiv betrachteten Details als Belege für die Stilentwicklung Michelangelos ins Feld geführt werden: Körper, Gewandung, Affekte, Ausdrucksmittel. In der Bewegung der rechten Hand – der Daumen im Gürtel, die anderen Finger das Gewand aufraffend – erkennt Wölfflin ein jungliches Motiv. «Der reifere Künstler gibt keine solche Doppelbewegung mehr, sondern lässt es bei einer Action bewenden.»⁸¹

An einem zweiten Beispiel, dem *Tondo Doni* und damit dem einzigen Gemälde aus Michelangelos Jugendzeit, das als echt besprochen wird, kann der methodische Zugriff Wölfflins möglicherweise noch deutlicher aufgezeigt werden. Die sehr abgekürzten Notizen lauten wie folgt:

Uffiz. Mad. Entwickelter landschaftl. Hintergrund, aber in großen Formen. Abstufg. bis grün und blau. (fast Monte Pellegrino) Gräser und Blumen auf dem Boden. Maria. blaues Band im hellbraunen Haar. Rock kalt-rötlich, an den hellen Stellen ins reine Weiß gelichtet. Manier der späten Manieristen. Bronzino, Pietà, cf. Sarto: Lichtg{ebung}. Far{be}. Mantel hellblau mit grünem Futter. (= Ghirlandajo) Brustverzierung ebenfalls blau. Josef. Mantel ebenfalls stark nuanzirt. Gelb, in den Schatten orange. Rock grau.⁸²

Diese Stichpunkte tauchen an mehreren Stellen des ausformulierten Textes wortwörtlich wieder auf. Etwa da, wo der Bildhintergrund der *Heiligen Familie* beschrieben wird,⁸³ oder auch an der Stelle, wo Wölfflin sich zur Farbigkeit des Gemäldes äussert:

Es kommt dazu eine helle, kühle, fast ans Bunte streifende Färbung. Das Fleisch bräunlich; der Mantel hellblau, innen grün; der Rock kaltröthlich, an den hellen Stellen beinahe in's Weisse gelichtet; die Brustverzierung wieder blau; blau auch das Band im hellbraunen Haar; Joseph's Mantel gelb, in den Schatten orange; sein Rock grau.⁸⁴

Für den Argumentationsgang des Buches sind die schon in den Notizen gezogenen stilistischen Verbindungen wichtig, einerseits zu Ghirlandajo, andererseits zu den späten Manieristen, namentlich zu Angelo Bronzino und Andrea del Sarto:

Die hl. Familie fällt in der Farbe ebenso aus allem Gewohnten heraus, wie etwa in der Auffassung. Wenn man für Einzelnes vielleicht das Muster Ghirlandajo's namhaft machen kann, so will das wenig besagen; die Farbenbehandlung im Ganzen lässt sich nur vergleichen mit derjenigen der späteren florentiner Cinquecentisten. Bei Bronzino etwa kann man die gleichen kalten hellen Töne finden, die gleiche Lichtung der Farben in's Weissliche, eine ähnliche Modellirung und ähnliche Farbenfolgen, wie hier beim jungen Michelangelo, und ein historischer Zusammenhang wird sich wohl nicht läugnen lassen.⁸⁵

Die hier exemplarisch angeführten Stellen sind deshalb aufschlussreich, weil den beiden überaus verschiedenen Werken – einerseits dem Gemälde, andererseits der unfertig gebliebenen Skulptur – die Aufgabe zugewiesen wird, den römischen Stil zu verkörpern und damit sowohl das Ende von Michelangelos Jugend zu markieren als auch gleichzeitig auf Kommendes vorauszuweisen. «Die Maria der hl. Familie bietet» – so Wölfflin – «das erste Muster jener Steigerung der Körperformen ins Gewaltige, wie sie das übermenschliche Geschlecht der sixtinischen Deckengestalten kennzeichnet.»⁸⁶ Eine ähnliche «Steigerung der Körperformen in's Gewaltige» wird dann auch der Figur des Matthäus zuerkannt, die im gefesselten Louvre-Sklaven aufgenommen sei und darin fortlebe.⁸⁷

Wölfflin forciert die Idee eines am Schaffen Michelangelos ablesbaren Entwicklungsgangs mit seiner strikt chronologischen Ordnung der Jugendwerke, die nicht

selten im Widerspruch zu tradierten Ansichten steht. So wird etwa der *Bacchus* allein aus stilistischen Gründen als eine Überwindung der *Pietà* begriffen und die Vollendung der Figur folgerichtig später angesetzt.⁸⁸ Zu dieser kontroversen Ansicht – die erstaunlicherweise von der Möglichkeit einer parallelen und absichtsvoll kontrastiven Werkentstehung absieht – gelangt Wölfflin durch die vergleichende Analyse von Details beider Skulpturen: Er betrachtet unter anderem Brustwarzen, Nabel, Augenbrauen: «Wie energisch sind die Ränder von Lippen und Augenlidern verschärft! Und in den Haaren, welche Durcharbeitung bis in die einzelne Locke! Und das sind nicht äusserliche Fortschritte blos, auch im Anatomischen ist der Bacchus dem Christus stark überlegen.»⁸⁹ Um für den unkonventionellen Datierungsversuch beim Leser um Zustimmung zu werben, rekurriert Wölfflin auf die eigene Seherfahrung in der Berliner Abguss-Sammlung und umschreibt sein vergleichendes Sehen vor den Gipsrepliken in rhetorisch geschickter Weise: «Wer etwa im Berliner Museum die Körper des Christus und des Bacchus im Abguss zu vergleichen Gelegenheit hat, wird dieser zeitlichen Umordnung seinen Beifall nicht versagen.»⁹⁰

In Kenntnis der Entwicklung des Buchprojekts macht dieser Satz unter anderem verständlich, warum Wölfflin es während seiner Italienreise nicht mehr für nötig erachtete, die *Pietà* in Sankt Peter noch einmal in Augenschein zu nehmen. Der erneuerte Eindruck vor den Abgüssen war ihm offenbar genug und die zu sehenden Details reichten für seine Analyse aus. Zur Ergänzung der Eindrücke greift der Autor auf Fotografien zurück⁹¹ – und zwar auch dann, als er das Manuskript im August und September 1890 in der Zurückgezogenheit des Waldhofs in Winterthur fertigstellt und ins Reine schreibt.⁹² Fotografien standen auch für jene Arbeiten Michelangelos zur Verfügung, die Wölfflin nicht im Original hatte sehen können, beispielsweise für den *Cupido* des South Kensington Museum, für die *Madonna von Brügge*, die *Madonna mit dem Vogel* im Burlington House, wie auch für die *Madonna von Manchester* und die *Grablegung* in der National Gallery. Die sich methodisch rechtfertigende Distanzierung von den Gegenständen, gemeint ist die bei Wölfflin greifbare Mediatisierung des kunsthistorischen Blicks vor 1900,⁹³ musste da zu Problemen führen, wo die Qualität der Fotografien oder Reproduktionen nicht dazu ausreichte, die spezifischen Fragen des Interpretens dem jeweiligen Werk gegenüber im Detail zu beantworten. Indizien für solche Schwierigkeiten finden sich häufiger, besonders aber in den Passagen der *Jugendwerke*, die sich mit den beiden Londoner Gemälden auseinandersetzen. Das gänzliche Fehlen von Farbangaben steht in einem signifikanten Kontrast zu der Beschreibung des in Florenz betrachteten *Tondo Doni* und legt unmittelbar nahe, dass

Wölfflin mit Abbildungen gearbeitet haben muss, die nicht gut genug waren, um erkennen zu lassen, wie stark etwa in der *Manchester Madonna* die roten Kleidungsstücke der Maria und der singende Engel an einigen Stellen ins Weissliche gelichtet wurden. Über die fehlenden Bildinformationen wird in der Buchversion des Textes mit kräftigen Ausrufen hinweggeschrieben: «Welcher gänzliche Mangel an Haltung in diesen Kleidungsstücken! Und welche Hülfslosigkeit im Faltenwurf!»⁹⁴ Die Unechtheit des Gemäldes markiert der Autor in äusserst derber Weise, wenn er meint: Die *Madonna Manchester* sei in ihrer ganz unsäglichen Lahmheit der Bewegung «eine rechte Stümperarbeit».⁹⁵ An solchen Stellen kann dem heutigen Leser deutlich werden, wie sehr die «Photographienarbeit»⁹⁶ Wölfflins zu Ungenauigkeiten in der Analyse und zu Forcierungen in der Interpretation haben führen müssen. Schwer wiegt zudem die Tatsache, dass sich der Autor bei einigen seiner Beschreibungen von Skulpturen und Reliefs auf Reproduktionen verliess, teilweise auf Reproduktionen nach Gipsabgüssen, obwohl Wölfflin über Aufnahmen des Originals verfügte (Abb.3).⁹⁷ Das lässt sich etwa anhand der *Madonna von Brügge* zeigen, die im Buch nach der Fotografie eines Florentiner «calco» reproduziert wurde,⁹⁸ nach einem Abguss, der sich in signifikanter Weise von der Originalskulptur unterscheidet, so etwa bei der Tiefe der Gewandfalten oder auch bei den Details der Gesichtsgestaltung der Gottesmutter.⁹⁹

Die kontroverse Rezeption der *Jugendwerke*

Es mögen solche Ungenauigkeiten gewesen sein, möglicherweise auch die im Buch häufiger zu findenden polemischen Formulierungen, die Herman Grimm nach der Lektüre der *Jugendwerke* auf Abstand zum noch jungen Autor gehen liessen. Dabei hatte sich der Kontakt seit dem Besuch Wölfflins am 30. Dezember 1889 zunächst sehr harmonisch entwickelt. Nach der Begegnung in Florenz reagierte Grimm Anfang Juli 1890 auf die Zusendung des Sixtina-Aufsatzes mit herzlichen Worten und stellte selbst eine Umhabilitation und damit einen möglichen Wechsel des Privatdozenten nach Berlin in Aussicht: «Wenn Sie Sich hieher wenden wollen, so schreiben Sie Ihren <jungen Michelangelo> vorher, damit Sie ein gutes Piedestal haben. Sie sollen mir willkommen sein.»¹⁰⁰ Am 10. Juli erhielt Wölfflin ein weiteres, den Aufsatz betreffendes Schreiben und notierte dazu ins Tagebuch: Grimm «scheint jetzt mehr einverstanden und ist überaus freundl. Einladg. bei ihm zu wohnen.»¹⁰¹ Mit solchen Anerbietungen hatte es nach den *Jugendwerken* erst einmal sein Bewenden.¹⁰²



Abb.3: *Bildlegende*, konnte im Typoskript nicht gefunden werden.
Eventuell ergänzen? –NM

Die ausgesprochene Absicht Wölfflins, die Formen der frühen Werke Michelangelos als Ausdrucksmittel zu analysieren und stil- und entwicklungsgeschichtlich zu ordnen, stand im kalkulierten Widerspruch zu den biografisch argumentierenden Arbeiten eines Aurelio Gotti, Heath Wilson, Anton Springer und eben Herman Grimm.¹⁰³ Zudem musste der methodische Rückgriff auf Giovanni Morelli deshalb provozieren, weil sich der junge Autor selbstbewusst auf dem Felde einer musealen, das heißt einer sich auf Kennerschaft stützenden Kunstgeschichte zu profilieren versuchte, ohne allerdings die besprochenen Werke selbst alle im Original studiert oder auch nur die Quellen und Sekundärliteratur in umfassender Weise konsultiert zu haben. Dieser überaus freie Umgang mit dem Material war einer der

Gründe, dass die *Jugendwerke* nach ihrem Erscheinen äusserst gemischte Reaktionen hervorriefen und Anlass zu einer länger andauernden fachlichen Auseinandersetzung boten, in der es besonders um kennerschaftliche Probleme, also um Zu- und Abschreibungsfragen ging.

Die erste anonyme «Rezension» erschien schon am 20. Dezember 1890 im Abendblatt der *Münchner Neuesten Nachrichten* in der Rubrik «Bei der Redaktion eingegangene Bücher und Zeitschriften».¹⁰⁴ Der Wortlaut der Ankündigung ist ebenso kurz wie positiv:

Durch andere werthvolle Arbeiten bereits vortheilhaft als Kunstschriftsteller bekannt, liefert uns der Verfasser hier eine hochinteressante und werthvolle Untersuchung, bei deren Lesen die Sorgfalt der Forschung ebenso zur rückhaltlosen Anerkennung nöthigt, wie die Klarheit und Gewandtheit der Darstellung anmuthet.¹⁰⁵

Ausführlicher äussert sich ein halbes Jahr später Hugo von Tschudi in der *Deutschen Litteraturzeitung*. Er spricht dort auch Verdienste der «kleinen Schrift» an, bleibt aber verhalten und wahr, was das Urteil betrifft, Distanz. Zwar werde hier zum ersten Mal «in systematischer Weise die eigentümliche Formensprache des Meisters in ihre Elemente auseinandergelegt», doch dürfe man nicht erwarten, «dass bei Michelangelo, der schon bei Lebzeiten zwei Biographen gefunden, die analytische Methode ganz überraschende Resultate zu Tage fördere».¹⁰⁶ Der Rezensent bemängelt, dass der Autor bei der Beschreibung der *Pietà* nicht die künstlerischen Vorbilder, wie die «Papstgräber» Pollaiuolos, ins Spiel gebracht habe, und nimmt an, dass Wölfflin solchen Fragen absichtsvoll aus dem Wege gegangen sei, «um nicht als Opfer der neuerdings so verrufenen ‹Beeinflussungstheorie› dazustehen».¹⁰⁷ Zum eigentlichen Skandalon des Buches, der Diskussion um den Berliner *Giovannino*, heisst es nur, dass die Gründe für Wölfflins Abschreibung wohl «schwerlich als stichhaltig angesehen werden dürften».¹⁰⁸ Diese zurückhaltende Formulierung nimmt die in der Folge anhebenden Auseinandersetzungen um die Echtheit des *Giovannino* vorweg,¹⁰⁹ in denen unter anderem der Michelangelo-Enthusiast und Professor für Anatomie in Tübingen, Wilhelm Henke, für die Befürworter in die Schranken tritt.¹¹⁰ Wölfflin hatte Henke schon am 17. November 1890 ein Freixemplar der *Jugendwerke* zukommen lassen, woraufhin dieser postwendend mit einem längeren Schreiben antwortete. Der Inhalt des am 19. November in München eingehenden, aber verlorenen Briefes lässt sich notdürftig aus Tagebuchnotizen Wölfflins erschliessen, die überschrieben sind: «An Henke zu antworten!» In diesem Entwurf wird die methodologische Wichtigkeit von Detailbeobachtungen verteidigt, wie auch die eigene negative Einschätzung der

Figur mit ihrer ganz und gar nicht zu Michelangelo passenden Zierlichkeit gerechtfertigt.¹¹¹ Bemerkenswert ist, dass Wilhelm Henke sich in seinem 1891 in den *Preussischen Jahrbüchern* veröffentlichten Text *Der Giovannino von Michelangelo im Museum zu Berlin* häufiger auf Wölfflins Brief bezieht.¹¹² Der Artikel wiederholt und verstärkt die offenbar schon im privaten Schriftverkehr vorgebrachten Argumente. Kritisiert wird einerseits die Ausrichtung des Kunsturteils an den «größten Kleinigkeiten und Nebensachen» nach dem Beispiel Morellis, andererseits die Verwendung nichtssagender Gemeinplätze. Wo Beweise fehlten, so Henke, greife Wölfflin immer wieder zu einer Floskel, nämlich der von Michelangelos Formgefühl:

Was heißt aber das Formgefühl Michelangelo's? [...] Es ist eben das Formgefühl von Wölfflin, das hier entscheiden soll. [...] Aber um wissenschaftlich verwerthbar zu sein, müssen doch die Ergebnisse dieses unwillkürlichen Gefühles in bestimmte definirbare Begriffe umgesetzt werden. Ein allgemein gehaltenes Formgefühlergebniß einfach als solches zu proklamieren mit der achselzuckenden Andeutung, daß mit dem, der dasselbe nicht auch hat oder acceptirt, nicht zu reden sei, das macht den Eindruck der Ueberhebung, aber nicht den Effekt der Ueberzeugung und verstimmt also nur.¹¹³

Auch das musste Wölfflin treffen, da der Mediziner Henke bei ihm wissenschaftliche Standards unterlaufen sah. Entwürfe Wölfflins zu einer Replik auf Henkes Aufsatz sind in den Arbeitsnotizen nachweisbar,¹¹⁴ doch zu einer Publikation scheint es nicht gekommen zu sein.

Die unnachgiebige Haltung Wilhelm Henkes gegenüber Heinrich Wölfflin erklärt sich unter anderem durch die Tatsache, dass Henke mit Wilhelm Bode verwandt war. Die Cousins tauschten sich brieflich über die *Jugendwerke Michelangelos* und ihren Autor aus.¹¹⁵ Ähnlich wie Henke sprach auch Bode, der die Figur des *Giovannino* in Pisa aufgefunden und 1879 für das Berliner Museum angekauft hatte,¹¹⁶ deutliche Zweifel an der Verlässlichkeit der analytischen Vorgehensweise aus, so in einem persönlichen Brief an Wölfflin vom 30. Dezember 1890: «Ich fürchte, Sie construiren sich die Werke M.'s etwas zu sehr nach einer gewonnenen Abstraktion u. vermuthen bei uns Andersdenkenden gar zu oberflächliches Sehen u. Schließen!»¹¹⁷

An dieser Bemerkung lässt sich der Abstand bemessen, den Bode gegenüber den Methoden der (akademischen) Kunstgeschichte seiner Zeit einnahm. Er pflegte ja nicht nur Differenzen zu Giovanni Morelli und seiner Schule,¹¹⁸ sondern opponierte besonders vehement auch gegen Herman Grimm, der in einem polemischen Artikel von 1891 Ideen zum *Universitätsstudium der neueren Kunstgeschichte* hatte

ausbreiten können. In dem Text wurde die Arbeit des Berliner Museums und besonders die des frisch ernannten Direktors der Gemäldegalerie scharf angegriffen und in Anbetracht des – in Grimms Augen – unzureichenden Bestandes an hochrangigen Kunstwerken vorgeschlagen, eine umfassende Sammlung von Abgüssen und Gemäldekopien nach den Werken der grössten Meister anzulegen, um damit nachhaltig zur Belehrung des Volkes beizutragen und das Studium der neueren Kunstgeschichte in Berlin zu befördern. In einem der Säle dieses neuen «Museums für vaterländische Kunstgeschichte» plante Grimm, einen Projektionsapparat zu installieren und die dort abgehaltenen Vorträge mit «naturentsprechenden Lichtbildern» zu begleiten.¹¹⁹ Eine Replik auf diesen realitätsfernen Vorschlag liess nicht lange auf sich warten. Unter dem Pseudonym W. Koopmann trat Bode in der Zeitschrift *Die Gegenwart* vehement für die Wichtigkeit des Studiums der Originale in die Schranken und sprach sich für den «kennerschaftlichen» Umgang des Kunsthistorikers mit seinen Gegenständen aus.¹²⁰ Für Bode war «ein bloßes Fragment von einem schönen Original» wichtiger «als der Abguß des herrlichsten Denkmals oder die Kopie eines berühmten Gemäldes».¹²¹ Als Museumsdirektor verachtete er die um sich greifende Kunstgeschichte nach Reproduktionen, die er bei Grimm am Werke sah und – nicht ohne Grund – auch bei Wölfflin zu kritisieren wusste. So etwa in dem 1902 erschienenen Buch *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, in dem Bode betonte, dass die Proteste gegen die Urheberschaft Michelangelos an dem *Giovannino* wie auch an der *Grablegung* und der *Manchester-Madonna* «so gut wie vereinzelt geblieben» seien.¹²² Auch wenn sich später erweisen sollte, dass Wölfflin mit seiner Beurteilung des *Giovannino* richtig lag,¹²³ offenbarten die Bemerkungen zu den frühen malerischen Arbeiten Michelangelos doch den Umstand, dass er nicht vor den Originalen in London gestanden, sondern sich bei seinem Urteil auf unzureichende Fotografien verlassen hatte.¹²⁴ Womöglich noch leichtfertiger war der Umgang mit den Werken Michelangelos an jenen Stellen, an denen sich die Analysen allein auf Reproduktionen nach Gipsabgüssen stützten. Dass Wölfflin glaubte, auf Autopsie verzichten zu können, gibt seiner analytischen Methode – aus heutiger Sicht – etwas Fragwürdiges und bestätigt die Annahme, dass es ihm nicht vordringlich um wissenschaftliche Genauigkeit und Unangreifbarkeit ging, sondern vielmehr darum, mit seiner polemischen Haltung und «kennerschaftlichen» Attitüde innerhalb des Feldes breitere Aufmerksamkeit zu erringen – ein Ziel, das er allerdings nur in beschränktem Masse erreichte.

Zwar wurden die *Jugendwerke* von der Michelangelo-Forschung der Zeit wahrgenommen und Wölfflins Buch nicht selten zitiert, so etwa von Karl Frey, Carl Justi,

Ernst Steinmann oder Josef Strzygowski,¹²⁵ aber die erhoffte Wirkung, das Einschneidende oder Durchschlagende, das Packende und Fesselnde, kam dem Werk nicht zu und wollte sich auch über die Jahre hinweg nicht einstellen. Kritisch wurde nicht nur auf die unorthodoxen Datierungen reagiert, sondern häufig wurden auch in scharfem Ton die polemischen Beurteilungen der einzelnen Werke Michelangelos zurückgewiesen. So verwehrte sich Henry Thode gegen die Behauptung, die *Madonna von Manchester* sei «unsäglich lahm und stümperhaft». Er sah in dem Bild eine Schöpfung, «die bereits alle Kraft und Grösse der Sixtinischen Deckenbilder in sich» trug.¹²⁶ Alles, was Wölfflin an dem Werk zu tadeln wusste, fand Thode «künstlerisch bedeutsam und fesselnd».¹²⁷ Auch dem Datierungsversuch zur *Madonna von Brügge* mochte Thode nicht folgen. Die Figur sei stilistisch nicht etwa dem David vergleichbar, wie Wölfflin wolle, sondern gehöre mit der *Pietà* zusammen, müsse also kurz nach 1501 entstanden sein.¹²⁸ Im ersten Band seiner *Kritischen Untersuchungen* aus dem Jahr 1908 ergriff Thode auch Partei für die Echtheit des *Giovannino*. Nach einer kurzen Zusammenfassung der Auseinandersetzung um die Skulptur sprach er sich «in Übereinstimmung mit Springer, Heath Wilson, Symonds, Strzygowski, Henke, Justi und Frey» für Bode aus und wies die Ansicht Wölfflins zurück, die dieser in der *Klassischen Kunst* bekräftigt und mit der Zuweisung der Figur an den neapolitanischen Bildhauer Girolamo Santacroce hatte konkretisieren können.¹²⁹ Ähnliche Reaktionen fanden sich auch in Einzeluntersuchungen zu den Jugendwerken, so zum Beispiel in der Studie von Ernst Benkard *Michelangelos Madonna an der Treppe* von 1933. Darin wurde die analytische Methode als ein erster Versuch dargestellt, mit dem es Wölfflin nicht gelungen sei, die Macht der literarischen Tradition durch sein «selbstherrliches Beobachten» zu entthronen.¹³⁰

Die in den *Jugendwerken* ausgebreitete analytische Methode konnte auch den neuen Ansätzen der deutschen Kunstgeschichte, besonders aber der Ikonologie, keinerlei Impulse geben. Erwin Panofsky zog in seiner Habilitationsschrift *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels* von 1920 allein die *Klassische Kunst* heran,¹³¹ um sich überaus kritisch vom Autor abzusetzen; Charles de Tolnay erachtete es in seinen *Michelangelostudien* von 1933 dann für überflüssig, die Arbeiten Wölfflins noch zu konsultieren.¹³² Mit den methodischen Neuausrichtungen des Faches nach 1945 etwa hin zu Sozial- oder Kulturgeschichte wie auch mit der Verlagerung der Michelangelo-Forschung nach England und in die Vereinigten Staaten geriet Wölfflins Buch mehr und mehr in Vergessenheit und wurde schliesslich nicht mehr wahrgenommen. Neuere Überblickswerke, wie etwa Howard Hibbards *Michelangelo* von 1975¹³³ oder Arbeiten

zur Kunsttheorie der Renaissance wie David Summers *Michelangelo and the Language of Art* aus dem Jahr 1981,¹³⁴ hielten es nicht mehr für nötig, die Schriften Wölfflins bibliografisch zu erfassen.

«Führung gewinnen mit dem Lauf der Tage»

In der Rückschau entsteht der Eindruck, als hätte Wölfflin das Problematische seiner kunsthistorischen und auch kunstschriftstellerischen Selbstpositionierung stark empfunden und sei darum bemüht gewesen, die Unzulänglichkeiten der Michelangelo-Broschüre mit der viel weiter ausgreifenden Arbeit an der *Klassischen Kunst* vergessen zu machen. In dem erstmals 1899 erschienenen Buch werden bezeichnenderweise keine Jugend-, sondern nur noch Frühwerke besprochen.¹³⁵ Der Blick richtet sich nicht mehr auf das Psychologische oder den «Charakter» Michelangelos, sondern versucht dessen Werk im Verhältnis zu dem Gesamtstil der Epoche zu beschreiben. Der Begriff «Ausdrucksmittel» wird im Zusammenhang mit dem Künstler absichtsvoll vermieden. Auch fehlt die Einteilung der frühen Arbeiten in drei Perioden. Vom römischen Stil ist nicht mehr die Rede. Michelangelo figuriert so auch nicht mehr als «der gewaltigste Charakter der neuern Kunst»¹³⁶ oder als «Vater des Barock».¹³⁷ Die neue Formulierung lautet, dass durch ihn «das Disharmonische in die Renaissance hineingekommen» sei und er mit dieser bewussten Dissonanz im Grossen dem Barock den Boden bereitet habe.¹³⁸

Waren die *Jugendwerke* als polemische Abrechnung mit der Michelangelo-Forschung der Zeit konzipiert, besonders mit den biografisch vorgehenden Arbeiten von Herman Grimm und Anton Springer, gestaltete Wölfflin den Text seines nächsten Buches sehr viel sachlicher. Die Michelangelo-Passagen in der *Klassischen Kunst* lassen sich als Distanzierung des Autors von dem eigenen Jugendwerk lesen. Legt man zudem den hohen Anspruch Wölfflins an sich selbst und an seine analytische Methode zu Grunde, wird man das Michelangelo-Buch sowohl wissenschaftlich als auch stilistisch als Misserfolg zu bewerten haben. In diesem Zusammenhang hat es einige Aussagekraft, dass die *Jugendwerke* – neben dem literaturhistorischen *Salomon Geßner* – als einziges kunstgeschichtliches Buch Wölfflins nicht zu seinen Lebzeiten noch einmal aufgelegt wurden. Ohne Zweifel war der zwiespältige Charakter der Arbeit dafür mitverantwortlich.

Heute erscheint der polemisch formulierte Versuch des jungen Wölfflin, Michelangelo anhand der Ausdrucksmittel «charakterisieren» zu wollen, vor allem aus

historiografischer Perspektive interessant. Wölfflin steht mit seinen Forschungen am Beginn einer neuen epistemologischen Ausrichtung des Faches, einer akademischen Kunstgeschichte nach Reproduktionen, und legt mit seiner analytischen Methode die Grundlage für seine späteren Arbeiten zur Stilgeschichte. Die *Jugendwerke* geben Auskunft über die medialen Bedingungen und heuristischen Annahmen einer sich Ende des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich profilierenden Kunstwissenschaft, öffnen aber auch den Blick auf die Probleme der formal argumentierenden Kunstschriftstellerei Heinrich Wölfflins.

Anmerkungen

- 1 Nh.25, fol.54r.
- 2 Nh.26, fol.37v.
- 3 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.VIII.
- 4 Ebd., S.IV.
- 5 Wölfflin 1888 Renaissance u. Barock, S.5.
- 6 Ebd., S.68–69.
- 7 Ebd., S.69.
- 8 Ebd., S.40.
- 9 Nh.23, fol.71r: «Das bezeichnende Wort finden für seine Kunst./ Ringen mit dem Ausdruck»; weiter unten: «Die Formen als Ausdrucksmittel begreifen.»
- 10 Wölfflin 1888 Renaissance u. Barock, S.67.
- 11 Nh.23, fol.94r.
- 12 Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S.71. Mit Hinweis auf Nh.23, fol.60r.
- 13 Dok.33: «Druck begann Anfang Oct. (8.), nach langer Verzögerung des Abzugs wegen Papiermangel kommen Montag. 17. Nov. Nachm. ? 4 Uhr die ersten Exemplare (21 Freixemplare), von denen 10 sofort versandt wurden.»; Nh.26, fol.20r: «17. Nov. Montag Nachm. ? 4 Uhr kommen/ die ersten 25 Exemplare des «Michelangelo»./ Regenwetter. Die Briefe für 9 Personen waren/ schon Tage vorher geschrieben worden & so konnte/ man unmittelbar an die Verpackung & Versendung gehn. Ernst besorgt 9 Packete zur Eisenbahn. Ein/ zehntes trage ich zu Schöll. Abds. Zusammenkunft mit/ dem vom Scharlach genesenen Cornelius & Brunn.»
- 14 Vgl. die Listen in Nh.24, p.153 u. Nh.26, fol.157r. Hier wird auf die Liste im Nh.26 Bezug genommen. Eugène Müntz ist dort zuerst durchgestrichen, am Ende der Seite aber mit der Nummer 26 nachgetragen. Der Eintrag «H.W.» bezieht sich wohl auf das eigene Belegexemplar, wahrscheinlich dasjenige, welches heute in der Bibliothek des Getty Research Institute aufbewahrt wird. Zur Abschrift des Briefs von Wölfflin an Wickhoff vom 17. Nov. 1890 siehe Dok.12.
- 15 Eine Liste der Antworten auf die Zusendung des Buches in Nh.26, fol.36v: «Versendg./ 17. XI. 90./ Briefe auf Ma. folgten so:/ 19.XI. Grimm, Grimm 2./ Henke./ 24.XI. Morelli,/ Strzygowski,/ H. Heußler./ 1.XII. Springer, Lützw. Dümmler./ Jan. 91. Bode, Bode 2./ Thode/ Justi./ Febr. 91 Reber gesprochen./ März. –/ April. –/ Mai. Wickhoff gesprochen./ Nov. Janitschek.»
- 16 Brief Wölfflins an Emil Sulger, 2. Dezember 1890, hier 1v. Siehe Dok.17. Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S.77 u. Nh.26, fol.26r: «Mo. 28. {November 1890} Brief von Morelli (via Acker-/ mann): «Sie erscheinen mir als ein un-/ gewöhnlich feiner & scharfer Beobachter» etc.»
- 17 Nh.23, fol.103r: «Sonntg. 9.II.{1890} [...] Brief v. HH {Hans Heussler},/ Köbi interessirt sich für m. Michelangelo Arbeit und meint,/ «ich könne das». Plan einer ital. Frühlingreise {sic} mit HH.» Burckhardt/Wölfflin 1989 [1948] Briefwechsel, S.79. Siehe S.84–85 auch den Brief Wölfflins an Burckhardt vom 17. November 1890, Dok.10. Brief Wölfflins an Emil

- Sulger, 2. Dezember 1890, hier fol.1v: «Köbi hat mir noch nicht darauf geschrieben, ich glaube er hat Angst sich zu äussern, weil soviel persönliches darin vorkommt.» Siehe auch Dok.17. In den Tagebüchern ist eine Reaktion Jacob Burckhardts nicht nachweisbar. Siehe auch Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S.77.
- 18 Wölfflin 1897 Burckhardt, S.344. Siehe Joël 1910 Burckhardt, S.429.
- 19 Jacob Burckhardt, «Über die Echtheit alter Bilder» [1882], in: Burckhardt 1984 Betrachtung, S.281–291, hier S.291.
- 20 Siehe Schlink 1993 Morelli u. Burckhardt, S.73.
- 21 Burckhardt/Wölfflin 1989 [1948] Briefwechsel, S.88 {Brief Wölfflins an seine Eltern, Basel, 3. März 1892}: «Um 4 Uhr zu Köbi. [...] Jedenfalls sitze ich wieder warm bei ihm. Auch über Michelangelo haben wir uns ausgesprochen.»
- 22 Wölfflin hatte Grimm am 17. November 1890 das Buch geschickt. Siehe Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S.76 u. Dok.11.
- 23 Nh.26, fol.20r.
- 24 Herman Grimm an Heinrich Wölfflin, 18. November 1890. Siehe Dok.13 u.14 sowie Dok.5.
- 25 Brief Wölfflins an Carl Justi vom 20. November 1890. Siehe Dok.15 u. Nh.26, fol.23r.
- 26 Wölfflin 1890 Sixtinische Decke. Vgl. die Spuren der positiven Reaktionen in Wölfflins Notizheften: Nh.25, fol.64r: «(Samst. 5. VII.{1890}) Sommer-Bummeltag. Herrl. Morgen. Abends Brief von H. Grimm, als Antwort auf den Sixtina-Aufsatz: «Wenn Sie s. hierher wenden wollen, so schreiben Sie Ihren «jungen Michelangelo» vorher, damit Sie ein gutes Piedestal haben. Sie sollen mir willkommen sein.» Nh.25, fol.69r: «Freitag. 11. VII.{1890} – [...] Gestern zweiten Brief v. H. Grimm erhalten, er scheint jetzt mehr einverstanden & ist überaus freundlich. Einladg. bei ihm zu wohnen.»
- 27 Grimm 1891 Wölfflin, S.147 u. Dok.22.
- 28 Ebd., S.148.
- 29 Ebd., S.148: «W. schließt seine Bemerkungen mit dem Ausspruche, bei keinem andern Künstler seien die Handzeichnungen noch so wenig erlesen, als bei Michelangelo. Wer diese Arbeit einmal übernehme, werde reichen Lohn finden! Warum zögert er, sie zu thun? Warum unterzieht er sich nicht der Aufgabe, «aus der wüsten Masse die reine Gestalt des Künstlers hervortreten zu lassen?» Siehe Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.87: «Bei keinem anderen Künstler, nach meinem Urtheil, sind die Handzeichnungen noch so wenig erlesen, wie bei Michelangelo. Ganze Serien, wie z.B. die versüssten sixtinischen Figuren in Weimar, gehören fort. Wer hier einmal die Aufgabe übernimmt, die zahllosen dem Michelangelo zugeschriebenen Blätter zu sondern, wird volle Arbeit, aber ebenso reichen Lohn finden, denn es ist auch eine Schöpferfreude, das Aechte aus der entstellenden Vermengung mit dem Falschen herauszulösen und aus der wüsten Masse die reine Gestalt des Künstlers hervortreten zu lassen.»
- 30 Dok.33: «Plan, die Kunst Ma's analytisch zu behandeln, entstand an einem Sonntagnachm., 1. XII. 89. Ich dachte an Capitel wie: die Typen (Köpfe), die Stilisirung des Auges, des Haares u.s.w.»
- 31 Vgl. Burckhardt/Wölfflin 1989 [1948] Briefwechsel, S.78–79.
- 32 Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S.71. Mit Hinweis auf Nh.23, fol.60r, 4. Dezember 1889.

- 33 Nh. 23, fol. 59r: «Michelangelo-Studien./1. XII. 89.// 1. Die Entwicklung zum «römischen» Stil./ Pieta. 1497–1505./ Mad. von Brügge./ Mad. mit dem Vogel / — — — {d.h. Mad. mit dem} Buch. Rlfs. {Reliefs, bezieht sich auf die letzten beiden Werke} // 2. Der David & die Sklaven (Apollo)/ Die Entwicklung nach Seite {des} massiv=geschlossenen/ Das Gebundene (feßeln). // 3. Die Motive der Sixtina = Lorenzogräber. // 4. Der Einfluß M.A.'s auf Raffael./ Form für Form nachgewiesen. // 5. Die Architektur.» Siehe Burckhardt/Wölfflin 1989 [1948] Briefwechsel, S. 86. Gantner gibt hier die «Gliederung» verkürzt wieder.
- 34 Siehe den Exkurs zur Entwicklung des Michelangelo-Projekts von Joseph Gantner in: Burckhardt/Wölfflin 1989 [1948] Briefwechsel, S. 86–87.
- 35 Nh. 23, fol. 64r: «Photographienbestellg an Alinari gemacht.»
- 36 Nh. 23, fol. 64r.
- 37 Nh. 23, fol. 67r.
- 38 Nh. 23, fol. 72r.
- 39 Nh. 23, fol. 72r: «Freitag 10–3 Museum & Handzeichn. Vorher/ Spaziergang. Tüchtiges Frühstück./ 12 Uhr zu den Handzeichn. ½1 Uhr Pause./ 1–3 nochmal.» Siehe Nh. 23, fol. 74r: «10 Uhr im Museum./ Raff., Sistina.»
- 40 Nh. 23, fol. 72r: «Samstg. 10–3 Museum. Gleich zu den Handzeichn./ Übersicht über das was gemacht w{erden} muß./ Rundgang. Allein./ Abends Theater.»
- 41 Nh. 23, fol. 77r, 28. Dezember 1889: «Samstg. Wieder hell & kalt. Beim Friseur. Ins Cafe Museum./ Gipse. Gemälde. Nach dem Essen zu den Handzeichn./ Ins Cafe. Zu Dümmler, der liebenswürdig in alter Weise. Im Dunkel heim. Moores Music Academy.»
- 42 Nh. 23, fol. 77r, 29. Dezember 1889: «Sonntg. Cafe Bauer (oben). Festtägl. Stimmg. Museum/ 12–3. Essen. Abds «Sohn der Wildniß» (Halm) im/ Deutschen Theater. Frl. Geßner. Beim Weißbier.»
- 43 Siehe Nh. 23, fol. 72r: «½12–½2 Uhr Museum./ Nachmittags Besuche.» Aber Nh. 23, fol. 77r, 30. Dezember 1889: «Montg. 1–3 in der Nationalgalerie.»
- 44 Nh. 23, fol. 77r, 30. Dezember 1889. Siehe Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S. 71–73.
- 45 Siehe weiter unten.
- 46 Nh. 23, fol. 77r, 31. Dezember 1889: «Dienst. Dümmler kam aufs Museum & stellt mich/ Kekulé vor. Dann Dr. v. Tschudi. Ich sehe den/ Giovannino. Mit Dümmler gefrühstückt. Nachher/ die 2. Mappe Handzeichn. Es ist Silvester.»
- 47 Nh. 23, fol. 78r, 1. Januar 1890.
- 48 Nh. 23, fol. 78r, 3. Januar 1890: «Freitag. Schon ganz gut wieder auf. Chocolate im/ Bauer. Gipse. Gemälde. Sculpturen. Bode gesehn.»
- 49 Brief Wölfflins an Emil Sulger, 3. Januar 1890, hier fol. 2r. Siehe Dok. 3.
- 50 In dem Brief an Sulger nennt Wölfflin das Erscheinen von Andreas Heusler als Grund. Ebd., fol. 1r: «Der umsonst-gesuchte Dr. A. Heußler {sic} in Berlin hat sich nachträglich noch brieflich gegen mich ausgesprochen; danach leider bei der Sache wieder der Teufel in der bekannten Weise, daß ich am selben Tag abreiste an dem er ankam.»
- 51 Nh. 23, fol. 78r, 4. Januar 1890. Vgl. Dok. 33: «In den Weihnachtsferien machte ich Reise nach Berlin & hatte das Vergnügen, die wesentlichen Fragen in der Jugendgeschichte gelöst mit nach Hause zu bringen.»

- 52 Nh.23, fol.79r, 7. Januar 1890.
- 53 Nh.23, fol.81r, 11. Januar 1890: «Michelangelo, Repert. (Frühjahrsheft.)/ & Jugendwerke. 1492–1504. (Mai).»
- 54 Nh.23, fol.80r. Am Freitag, 10. Januar heisst es: «An Janitschek geschrieben.» Nh.23, fol.84r, Mittwoch, 15. Januar: «Von Janitschek Nachricht bekommen,/ dß für Sixtina im Aprilheft 12–15 Seiten zur Ver-/ fügung.» Nh.23, fol.123r: «Freitag. 14. III. Manuscript der Sixtina an Janitschek abgesandt.»
- 55 Nh.23, fol.83r.
- 56 Nh.23, fol.85r: «Freitag. 17. I. – Vorm. Vorber. für Kolleg: Technisches./ Auf der Bibl. Lermolieff geholt. Mit großem Ver-/ gnügen die Lektüre begonnen. Nachm. im engl./ Garten spaziert. Flächenlandschaft./ Abds. im Theater: Faust v. Gounod.»
- 57 Nh.23, fol.85r: «Samstg. 18. I. – Große Photographiensammlg. v. Alinari gekommen.»
- 58 Nh.23, fol.92r.
- 59 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.4.
- 60 Tschudi 1891 Wölfflin, Sp.886: «Die bedeutenden Schöpfungen des ersten Mannesalters, die badenden Soldaten und die sixtinische Decke wachsen unmittelbar aus dieser Manier heraus.» Siehe Dok.28.
- 61 Wölfflin 1888 Renaissance u. Barock, S.69.
- 62 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.III–IV.
- 63 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.IV, Anm.: «Herman Grimm, das Leben Michelangelo's. 5. Aufl. 1879. Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Aufl.1883.» Grimm wird in seiner Rezension monieren, dass Wölfflin nicht die 1890 erschienene sechste, verbesserte Auflage seines Michelangelo verwendet habe. Siehe Dok.22.
- 64 Brief Wölfflins an Emil Sulger, 2. Dezember 1890, fol.1v: «Meinen «Michelangelo» hab ich Dir nicht geschickt, weil Du an der Abhandlung wenig Freude haben würdest. Sie hat eigentlich nur fachmännisches Interesse & man muß die bisherige MA-Litteratur kennen, um zu beurteilen, was sie will.» Siehe Dok.17.
- 65 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.IV.
- 66 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.IV.
- 67 Nh.23, fol.94r. Den Begriff des «Formgefühls» entlehnt Wölfflin dem Titel *Über das optische Formgefühl* von Robert Vischer. Mit der Schrift hatte dieser versucht, den ästhetischen Begriff der Einfühlung zu konturieren, nämlich als «ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiemit auch der Seele in die Objektform». Vischer 1873 Formgefühl, S.vii. Anders als Vischer verwendet Wölfflin den Begriff in den *Jugendwerken* nicht zuerst für einen Rezeptionsvorgang, sondern dazu, die künstlerische Praxis Michelangelos, das heisst das (un)bewusste Übertragen des Seelischen hinein in die Form des Kunstwerkes zu bezeichnen. Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.7, 16, 23, 28, 52, 54 sowie 72 und 76. Zu Inkonsistenzen bei der Verwendung der Begrifflichkeiten der Einfühlungspsychologie neuerdings Bohde 2012 Kunstgeschichte, S.66–71.
- 68 Nh.23, fol.129r. Siehe auch Nh.25, fol.50r: «Den MA. so schreiben, dß. ich an keinem Worte den Schweiß klebe.»

- 69 Siehe den Eintrag vom 14. Februar 1890. Nh. 23, fol. 104r: «Ich darf nicht nur für M.A. nach/ Italien gehn. Beschränkung meinet-/ wegen auf toscan. Kunst.»
- 70 Nh. 24, p. 29: «25.III./ Turin. Regen, nichts als Regen./ Um 10 Uhr gleich in die Galerie [...]/ 4 Stunden bei den Gemälden/ gesessen; [...]./ Beim Abendessen H. Heußler un-/ vermutet getroffen./ ½ 9–12 nach Genua.»
- 71 Nh. 24, p. 73: «Herm.{an} Grimm. 3. IV. 90./ Dß man nur mit den Haupt-/ leuten {sich} abgeben solle,/ mit Raffael anfangen & dann/ zurückgehen,/ nicht mit N. Pisano,/ Deutschland: Nibelgn. – Göthe/ Italien: Dante – R.{affael}, MA {Michelangelo}, Leon.{ardo}/ Ariost, Tanzmusik. (Strauß), es/ gab eine Unmasse genußsüchtiger Leute./ Wir sind in unserer Entwickl. jetzt auf einen freien Punkt/ gekommen, wo wir großartig auf-/ fassen müssen.»
- 72 Dort schreibt er am 12. April an seine Eltern: «Grimm möchte ich nicht gerne für einen ganzen Tag zum Begleiter. Ich achte ihn im *höchsten* Grade, seine Intentionen sind durchaus nobel und großartig, aber diese Mischung von Selbstüberschätzung und Verfolgungswahnsinn! Als ich bei ihm war, nahm er mich nach dem Souper aufs Zimmer, ließ mir Kaffee und Cognac servieren, seinerseits an einem Fläschchen Eau de Cologne sich erlabend, er ging im Zimmer auf und ab, sah immer vor sich hin und suchte nun mir das Bewußtsein eines bedeutenden Augenblicks abzunötigen, seine Worte waren lauter Orakelsprüche.» Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S. 73.
- 73 Siehe Wölfflin 1984 [1982] Autobiographie, S. 73. Gantner verwechselt die Pagina, es muss heißen: Nh. 24, p. 133, 16. April 1890: «Lido. 16. IV. Abends am Meer./ Grau. Rauschen. Unendliches. Blick/ nach Süden, Griechenland./ Idee ferner Länder./ Was könnte ich dort machen? Eine/ Geschichte der antiken Kunst./ Der Wind bringt frischen Salzhauch./ Menschengröße. Einsetzen {der} Persönlichkt.»
- 74 Nh. 24, p. 135: «am 19.IV. von d./ ital. Reise heimgekehrt».
- 75 Siehe den Eintrag im Nh. 25, fol. 64r, Anfang Juli 1890: «Michelangelo./ Berlin. (Winter). Florz. (Frühjahr). Warum?/ Die Entwicklung zum großen Stil.»
- 76 Nh. 24, p. 51.
- 77 Nh. 24, p. 55.
- 78 Eine Fotografie des Originals aus dem Nachlass Wölfflins birgt neben einer Druckanweisung (recto) eigenhändige Notizen zum Werk (verso): «cf. Michelozzo/Quercia Sibylle die hochgezogenen Achseln/die harte Wendg. des Kopfes/ Pisano». KHIST UZH Mediathek.
- 79 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S. 56.
- 80 Siehe Bode 1997 [1930] Leben, Bd. 1, S. 225 u. insbes. S. 226: «In der Hand der studierenden Jugend, an welche sich Lermolieff in erster Linie wendet, scheint mir deshalb das Buch nicht ohne große Gefahr zu sein; denn durch diese «Experimentalmethode» des Mediziners, durch die ganz einseitige Anwendung eines der verschiedenen äußerlichen Hilfsmittel der Kunstkritik, zieht dasselbe gerade den gefährlichsten Dilettantismus groß, gegen den es sich energisch wendet.»
- 81 Wölfflin 1891 Jugendwerke, S. 58. Siehe dazu die vorbereitenden Formulierungen in Nh. 25, fol. 41r: «Matteo. Am fortgeschrittensten. [...] Warum hieher./ Fortsetzung Louvresclaven 1513./ Früh: Die doppelte Bewegung der r. Hand: Der Daumen/ greift in den Gürtel & zieht

- ihn so hinunter, die/ andren Finger (nehmen) rafften Gewand auf. / Früh: Harte Gewandfalte. Brust. Knie. / (Freude am Knie (nackt)) / Früh: Träger über Schulter = hl. Familie.»
- 82 Nh. 24, p. 59.
- 83 Wölfflin 1891 *Jugendwerke*, S. 54: «Darüber hinaus geht der Blick in die Landschaft, über die eine Bemerkung um so eher am Platze ist, als die veröffentlichten Abbildungen uns hier alle im Stich lassen. Michelangelo ist auf diesem Jugendbilde noch nicht so gänzlich ablehnend gegen das Landschaftliche wie später. Hat er es schon nicht verschmäht, den vordern Grund mit Gras und Kraut zu bedecken, so giebt er hinten gar eine ausgeführte Landschaft: links eine Flussgegend, rechts eine Folge von drei Gebirgszügen, abgestuft von grün bis zu blau. Die Florentiner pflegten sich sonst wohl in einer Häufung steiler und oft phantastischer Formen zu gefallen, hier sind es einfache, breitgelagerte Massen, der hinterste Berg ungefähr an die Form des Monte Pellegrino bei Palermo gemahnend.»
- 84 Wölfflin 1891 *Jugendwerke*, S. 55.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd., S. 54.
- 87 Ebd., S. 58.
- 88 Bemerkenswert ist, dass Wölfflin ein paralleles motivisches Schaffen, in dem die Parallelen, da hoch kontrastiv, sich gegenseitig steigern, für unmöglich hält.
- 89 Wölfflin 1891 *Jugendwerke*, S. 27–28.
- 90 Ebd., S. 27.
- 91 Dok. 33: «Fast täglich die Photographieen durchgesehn.»
- 92 Nh. 25, fol. 64r: «Aug. [...] Michelangelo schreiben. / Sept. Deutsche Kunst vorbereiten. Waldhof.»; Siehe Nh. 25, fol. 80r: «Was weiter? / Ferienaufgaben: 1. Michelangelos Jugendwerke. / 2. Colleg: «Deutsche Kunst». / 3. Reisevorbereitung. / Reise. Soll ich nach Belgien & Holland? / oder nur eine deutsche Tour?» Siehe auch Dok. 33: «Manuscript teilweise während des Sommersemesters gefertigt, die gleichmäßige Durcharbeitung aber verdanke ich den ruhigen Ferienwochen auf dem Waldhof. Am 14. Sept. als ich abreiste waren 2/3 reingeschrieben, das übrige im Concept ganz fertig.»
- 93 Greifbar in den Aufsätzen *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*. Siehe Wölfflin 1896 *Skulpturen*; Wölfflin 1897 *Skulpturen*.
- 94 Wölfflin 1891 *Jugendwerke*, S. 81.
- 95 Ebd., S. 80. Eine Antwort darauf gibt Thode 1908–1912 *Michelangelo*, Bd. 1, S. 71–75 [Die Madonna von Manchester in der Londoner Nationalgalerie], hier S. 72: «Verglichen mit einer Raphael'schen Skizze (Springer Abb. 30), sagt Wölfflin, sei die Madonna von Manchester «unsäglich lahm und stümperhaft». Wie ist es möglich, dergleichen zu behaupten angesichts einer Schöpfung wie dieser, die bereits alle Kraft und Grösse der Sixtinischen Deckenbilder in sich trägt!»
- 96 Um hier einen Begriff von Hermann Hesse zu verwenden. Hesse 1983 *Italien*, S. 60–156, S. 98 [Samstag, 13. April 1901].
- 97 Eine Fotografie des Originals aus dem Nachlass Wölfflins birgt verso eigenhändige Notizen für die Drucklegung der *Jugendwerke*: ««Dito – Abzub.» (mit Erklärg. der Aufn.) / Vertikale – Mad. <pesce [?]> / Kopftuch». KHIST UZH Mediathek.

- 98 Auch die im Buch noch einmal wiederholte Titelvignette der *Jugendwerke*, die das Relief *Madonna mit Vogel* aus dem Burlington House in London zeigt, ist nach einem Abguss reproduziert worden.
- 99 Die Beurteilung der Werke Michelangelos nach Gipsabgüssen scheint die im Buch verhandelten Datierungsfragen beeinflusst zu haben. So, wenn Thode den Ansichten Wölfflins zur Madonna von Brügge aus rein formalen Gründen nicht zustimmen kann. Siehe Thode 1908–1912 Michelangelo, Bd. 1, S. 61.
- 100 Siehe Dok. 5 sowie Burckhardt/Wölfflin 1989 [1948] Briefwechsel [Brief Wölfflins an Burckhardt, München, 17. November 1890], S. 84–85: «Den Plan nach Berlin mich umzuhabilitieren, den Herr Prof. Herman Grimm befürwortet, hab ich fast ganz fallen lassen, ich glaube es war das eine Anfechtung des Teufels.»
- 101 Nh. 25, fol. 69r.
- 102 Der nächste im Hessischen Staatsarchiv erhaltene Brief Wölfflins stammt bezeichnenderweise vom 7. Januar 1898. Eine Geburtstagsadresse an den siebzehnjährigen Grimm.
- 103 Gotti 1875 Vita; Wilson 1876 Life; Springer 1883 [1878] Raffael u. Michelangelo; Grimm 1879 [1860–1863] Michelangelo.
- 104 Siehe Nh. 26, fol. 51r: «Freitag. 19. XII. [...] Rezension meines Ma. in den ‹Neusten Nachr.›»
- 105 [Anon.] 1891 Wölfflin, S. 9. Vielen Dank an Giovanna Targia für die Auffindung und Transkription der Stelle.
- 106 Tschudi 1891 Wölfflin, Sp. 885. Siehe Dok. 28.
- 107 Ebd., Sp. 886. Tschudi nimmt damit Bezug auf die schon von Morelli 1880 Meister, S. 283 und S. 434 kritisierte «Beeinflussungstheorie» in den Arbeiten von Crowe und Cavalcaselle: «Von Vasari bis auf unsere Zeit wird jedoch mit der s. g. Beeinflussungstheorie der tollste Unfug getrieben, sodaß einem bei diesem beständigen chasseur-croisez, den die Historiographen ihre Künstler machen lassen, förmlich schwindelt. Es wäre daher doch hohe Zeit, daß man von dieser so ganz und gar unhistorischen und dabei auch so einfältigen Sucht abließe.»
- 108 Ebd.
- 109 Siehe die unterstützende Meinung in der Rezension von Lützow 1892 Wölfflin, S. 268: «Wir waren die Ersten, welche den 1874 in Pisa aufgetauchten Giovannino seinerzeit in einer Abbildungen dem deutschen Publikum vorführten (Zeitschrift, Bd. X, S. 161) und haben lange an dem Glauben festgehalten, die schlanke, zierlich bewegte Marmorfigur sei der nach Condivi's Zeugnis von dem jungen Michelangelo für Lorenzo, Sohn des Pierfrancesco Medici gearbeitete kleine Johannes. Aber diese Meinung wird sich nach der scharf eindringenden Analyse Wölfflins nicht mehr aufrecht erhalten lassen [...]» Siehe Dok. 31.
- 110 Siehe Henke 1871 Menschen; Henke 1875 Michelangelo; Henke 1886 Betrachtungen; Henke 1890 Aurora.
- 111 Nh. 26, fol. 24r–25r: «An Henke zu antworten!// 1. Daß ‹Nebensächlichktn› notwendig neben/ den ‹Hauptmotiven›. Diese kann man/ nachahmen, jene bleiben individuell.// 2. Daß kleiner niedlicher abgespreizter Finger/ nirgends mehr vorkommt. Hier wohl berechtigt,/ aber was hieß den Künstler dies Schnapshörnchen/ bilden, diesen Stoff aufgreifen, so ganz abliegend/ von allem Einfachen, so ganz deutlich geneigt,/ um etwas Zierliches zu

- machen./ (Analogie Bacchus kann ich nicht zugeben. s. Finger.)/ (Fuß, wie Sie selbst sagen, in ganz anderer Motivierung; plump, das Aufstehn auf den/ Zehen nicht das entscheidende, sondern das spielend-leichte.)// 3. Cupido unmöglich. Wenn dem Bewegungsmotiv/ nach möglich, so doch den Formen nach nicht./ Aber schon die Bewegung widerspricht gründlich. Sie/ geht weit über alles was die ersten Slaven bieten./ Die Madonnen der 2 tondi dagegen recht im/ vorbereitenden Stil. // Nicht langweilige Rechthaberei. Aber Ihre Meinung/ viel zu wertvoll, als daß ich Sie so leichten Kaufes/ ziehen liebe. {25r} ~~Wenn etwas versöhnen kann für das Unglück/~~ Wenn ein Standpunkt möglich ist, der höher ist/ als der des Künstlers, so kann es nur der des/ philosophischen Historikers sein, der die Dinge in ihren Gründen erkennt./ Wer diesen nicht anstrebt, bleibt ein Antiquar.// Anbetung, nicht der ‹Vernunft›, aber der ‹Natur›. Wer Du auch seiest, ich nenne Dich Vater.»
- 112 Henke 1891 Giovannino, S.46: «Ich will mich um dies zu belegen nur auf die freundliche Meinung meines Gegners Wölfflin selbst beziehen, der, obgleich er in seiner Schrift meint, wer durch seine dort beigebrachten Gründe von der Unächtheit des Giovannino nicht überzeugt sei, dem sei nicht zu helfen, dennoch den Versuch nicht für zu gering gehalten hat, den Verfasser dieser Zeilen auch brieflich noch zu seiner Ansicht zu bekehren.»
- 113 Henke 1891 Giovannino, S.51.
- 114 Zum Beispiel UBB NL 95 Nachtrag 1973 V 11 a [fol.2v]: «Im Juliheft ist von d. Anatomen H. die Frage/ nach dem Urheber des Giov. im Berl. Museum zu/ ~~Gunsten Michelangelos~~ behandelt & meine Aus- / ~~führung-Beweis~~ Ausführung gegen den michelangelesken/ Ursprung abgelehnt w. Da H. für stilistische Argumente/ unzugänglich ist & ~~auf den Nachweis, daß gewisse Formen/ bei MA nie vorkommen & [...]~~, so läßt s. mit/ ihm natürlich schwer diskutieren.» Oder [fol.3v]: «Der Giovannino des ‹Michelangelo› & die/ kunstkritische Methode// Im Juliheft der ‹Preuß. Jahrbücher› hat ein/ Anatom, Prof. Henke, die Frage nach dem Ur- / heber des Giovannino im Berliner Museum/ behandelt & meine Ansicht, daß Michelangelo der/ nicht sei, zu widerlegen versucht. Dabei sind/ ~~war eine~~ verschiedene Unterschiede in der Methode/ zu Tage getreten, die mich zu einer kurzen Entgegnung/ nötigen.»
- 115 So etwa Henke in einem Brief vom 29. Dezember 1890 an Bode: «Was sagst Du nun zu Herrn Wölfflin? Er hat kurz vor dem Erscheinen seiner Schrift noch einen Briefwechsel über David mit mir eröffnet u. ich habe mich gründlich darüber ausgelassen (bedauere mir nicht gleich eine Abschrift zurückbehalten zu haben), wovon er dann mich <?> in einer Anmerkung aufgenommen hat [...].» Siehe Dok.24, Anm. 49, u. Wölfflin 1891 Jugendwerke, S.35–36, Anm.
- 116 Voci 2010 Bode, S.270–271.
- 117 Wilhelm Bode an Heinrich Wölfflin, 30. Dezember 1890. Siehe Dok.20 u. Voci 2010 Bode. Als Wölfflin im Mai 1891 in Wien weilt, warnt ihn Franz Wickhoff, dass Bode gegen ihn schreiben lasse. Nh.26, fol.122v. Das bezieht sich wohl auf den Artikel von Wilhelm Henke.
- 118 Bode 1997 [1930] Leben, Bd.1, S.221–227. Siehe Anderson 1996 Connoisseurship, S.118 mit Hinweis auf Bode 1891 Berlin Renaissance Museum, S.509, wo Bode Morelli zum Beispiel als Scharlatan («quack doctor») verunglimpft.
- 119 Grimm 1891 Das Universitätsstudium, S.411.
- 120 Koopmann 1891 Grimm, S.200.

- 121 Bode 1997 [1930] *Leben*, Bd.1, S.128.
- 122 Bode 1902 *Bildhauer*, S.312–314. So auch noch in der vierten Auflage Bode 1921 [1902] *Bildhauer*, S.312. Eine andere Meinung vertritt Karl von Lützwow, der in seiner sehr wohlwollenden Besprechung der *Jugendwerke* glaubt, die Kritik am Giovannino sei schwerlich zu erschüttern. Er selbst habe lange an dem Glauben der Echtheit festgehalten, doch «nach der scharf eindringenden Analyse Wölfflins», könne man diese Meinung nicht mehr aufrecht erhalten. Lützwow 1892 *Wölfflin*, S.268. Siehe Dok.31.
- 123 Die man heute Domenico Pieratti zuschreibt, siehe Caglioti 2013 *San Giovannino*. Diese Zuschreibung findet sich schon bei Grünwald 1910 *Werke*, S.30–31.
- 124 In London ist Wölfflin erstmals im März 1892. Siehe die entsprechenden Briefe an die Familie, UBB NL 95, A III 275–278.
- 125 Frey 1907 *Michelagnolo*, S. XXII: «Wölfflin erklärt alle diese <persönlichen und historischen> Beziehungen für nebensächlich. Hauptsache allein sei der <künstlerische Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folge>; und im Anschlusse an den verstorbenen italiänischen Kunstschriftsteller Lermolieff-Morelli und bei entschiedener Verfeinerung von dessen Methode der Betrachtung von Kunstwerken, vermeint er diese innere Ordnung, diese <gemeinsamen Züge und Stilgesetze> vermittelt einer mehr oder minder eindringlichen, oft scharfsinnigen Deskription **äußerlicher** Merkmale und zufälliger Eigentümlichkeiten eruieren zu können (usw).» Justi 1909 *Michelangelo*, S.77; Steinmann 1896 *Madonnenideal*, S.178 Anm.1: «Wölfflin, Die *Jugendwerke* Michelangelo's; an diese ausgezeichnete Studie habe ich mich auch in der *Chronologie der Bildwerke* angelehnt.» Siehe auch Strzygowski 1891 *Jugendentwicklung*, S.216, Anm.1, wo vom «Freund H. Wölfflin» die Rede ist. Strzygowski wählt ganz ähnliche Formulierungen, wenn es um die Rolle des *Tondo Doni* im Entwicklungsgang Michelangelos geht. S.219: «in der *Madonna des Angelo Doni* ist es, wo seine individuelle Eigenart voll zum Durchbruch gelangt und er, mit aller Tradition rücksichtslos brechend, jenen imposanten Charakter annimmt, der ihn zum Schöpfer des Barock gemacht hat.»
- 126 Thode 1908–1912 *Michelangelo*, Bd.1, S.72–73.
- 127 Thode 1908–1912 *Michelangelo*, Bd.1, S.73: «1. Der grossartige plastische Charakter der Gruppe der Maria mit dem Kinde. 2. Die Originalität der Komposition, denn aus älteren Elementen ist hier etwas überraschend Neues entstanden. 3. Die Lebenskraft und -fülle der Erscheinungen. 4. Die Verwandlung der Engel in Jünglinge. 5. Die phantasievollen, originellen Trachten. 6. Die glanzvolle, scharfe Beleuchtung, welche die Farben in hell schimmern-des Weiss gebrochen zeigt. 7. Die Verbindung des Erhabenen und Natürlichen zu beseelter Feierlichkeit.»
- 128 Thode 1908–1912 *Michelangelo*, Bd.1, S.61.
- 129 Thode 1908–1912 *Michelangelo*, Bd.1, S.34–36 [*Giovannino*], hier S.36.
- 130 Benkard 1933 *Madonna*, S.13.
- 131 Panofsky 2014 [1920] *Michelangelo*.
- 132 Tolnai 1933 *Michelangelostudien*.
- 133 Hibbard 1975 *Michelangelo*.
- 134 Summers 1981 *Michelangelo*.

Kunstgeschichte nach Reproduktionen

- 135 Wölfflin 1899 *Klassische Kunst*, S. 43–53.
- 136 Nh. 23, fol. 94r.
- 137 Wölfflin 1888 *Renaissance u. Barock*, S. 68–69.
- 138 Wölfflin 1899 *Klassische Kunst*, S. 43.