Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1945-1946)

Artikel: Heinrich Wölfflin und Benedetto Croce
Autor: Gantner, Joseph
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759167

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HEINRICH WÖLFFLIN UND BENEDETTO CROCE

VON JOSEPH GANTNER

I.

Am späten Nachmittag des 19. Juli ist Heinrich Wölfflin in Zürich gestorben, und am 23. Juli haben seine Freunde und Schüler in der Peterskirche in Zürich und im Krematorium in Basel von seiner sterblichen Hülle Abschied genommen. Wir sind gewiß, daß überall dort, wo nun die Nachricht dieses Todes hindringt, die Freunde der Kunst und Wissenschaften in tiefster Bewegung und Dankbarkeit des Mannes gedenken werden, der fast ein halbes Jahrhundert lang an den Universitäten von Basel, Berlin, München und Zürich mit höchster Meisterschaft gelehrt hat, und durch dessen wenige, an Umfang schmale, aber an Inhalt überreiche Bücher so viele Menschen zur Erkenntnis und zum Genusse alter Kunst hingeführt worden sind.

Das geistige Bild des Gelehrten Wölfflin, die Kenntnis seines Werkes und seiner Lehre sind in den weitesten Kreisen des Abendlandes zum Gemeingut, ja zu einem festen Bestandteil der Bildung geworden. Darum glauben wir, den Wunsch der «Neuen Schweizer Rundschau» nach einem Nachruf nicht besser erfüllen zu können als dadurch, daß wir auf eine Seite dieses Werkes und seiner Wirkung hinweisen, welche Wölfflin selbst in seinen letzten Jahren mehrfach beschäftigt hat. Die nachstehenden Ausführungen über sein Verhältnis zu Benedetto Croce sind ein unmittelbarer Reflex von Gesprächen mit ihm selbst. Ihre äußere Ursache sei darum kurz mitgeteilt, und der Anlaß, aus welchem diese Zeilen geschrieben werden, mag die persönliche Note dieser Mitteilung rechtfertigen.

In den Augusttagen 1943, als in Italien der große politische Umschwung eintrat, befand sich Heinrich Wölfflin zur Erholung in Arosa. Auf den gemeinsamen Spaziergängen, die wir auf den schmalen Wegen der Plessur entlang machten, war viel von diesen italienischen Ereignissen die Rede und besonders auch von Benedetto Croce, der gerade damals von neuem berufen schien, in seiner Heimat eine hohe politische Rolle zu spielen. Sehr angeregt erzählte Wölfflin von den ganz wenigen persönlichen Begegnungen, die er mit dem Philosophen von Neapel gehabt hatte, ohne daß jemals eine wirkliche

Beziehung oder Aussprache zustande gekommen wäre. Der Vermittler zwischen ihnen beiden war Julius von Schlosser gewesen, der 1938 verstorbene, hervorragende Kunsthistoriker der Wiener Universität, der treue Freund und Uebersetzer Croces, der mehrfach versucht hatte, Croces Ideen im deutschen Sprachgebiet zu verbreiten und von den ästhetischen Anschauungen des Italieners zu denjenigen Wölfflins eine Brücke zu schlagen.

Diese Aroser Gespräche vom August 1943 wurden sodann in den Briefen der folgenden Monate weitergesponnen, und schließlich fand die ganze Unterhaltung ihren Niederschlag in einem längeren Aufsatz über Croces Stellung zur bildenden Kunst, der, nach Wölfflins Wunsch, den Ausgangspunkt für weitere Besprechungen hätten bilden sollen. Es mochte Wölfflin, der in jenen Monaten an einer Fortsetzung seiner «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» arbeitete, daran gelegen sein, die Einwände des Altersgenossen Croce gerade gegen dieses sein wichtigstes Buch in aller Ausführlichkeit zu prüfen. Leider hat dann seine schwere Erkrankung auch diesen Plan zunichte gemacht.

Der nachstehende Text bildet einen kleinen Ausschnitt aus der genannten Arbeit, welche demnächst in einem anderen Zusammenhang publiziert werden soll. Es geht ihm eine eingehende Schilderung von Croces Verhältnis zur bildenden Kunst voraus: wie Croce die Lehre von der Intuition in den Mittelpunkt stellt, wie für ihn das Kunstwerk nichts anderes ist als «intuizione espressa», d. h. eine Verschmelzung von Intuition und Ausdruck, wie er auf dieser Grundlage alle Unterscheidungen einzelner Gattungen sowohl wie auch alle inneren Zusammenhänge von Werk zu Werk in Frage stellt, und wie seine Lehre damit zu einer extremen Ausdeutung einer bestimmten Strömung innerhalb des Klassischen, er selbst aber zu einem Neo-Klassizisten reinsten Wassers wird. An diesem Punkte setzt unsere Kritik ein, welche in dem genannten Aufsatz sich u. a. damit beschäftigt, daß Croce offensichtlich zwei wichtige Realitäten der Kunst übersieht oder doch vernachlässigt: den inneren Zusammenhang, der die Werke verwandter Struktur miteinander verbindet, und die präexistenten Sehformen oder Grundformen, welche der künstlerischen Konzeption vorausgehen und sie bestimmen.

Auf dieser Grundlage wird nun ein Vergleich mit der Lehre Wölfflins durchgeführt, und es ergibt sich aus dem Charakter der Untersuchung, daß dabei Croces Kritik an Wölfflin zunächst im Vordergrunde steht. Unnötig zu sagen, daß auf dem Felde, auf dem wir stehen, eine solche Kritik keinerlei Schatten werfen kann. Sie ist gewissermaßen, wie so oft bei Croce, der Beginn einer Wechselrede, in welcher allerdings die Gegenstimme schwieg und nun für immer stumm geworden ist.

II.

Im gleichen Jahre 1898, in welchem Croce seine Arbeit an der «Estetica» begann, erschien Heinrich Wölfflins «Klassische Kunst», und auf den prinzipiellen Seiten dieses Buches werden Gedanken entwickelt, die auf einer guten Strecke mit Croces (später publizierten) Auffassungen parallel gehen. Auch hier die Forderung nach einer resoluten Abkehr von aller bloß geschichtlichen oder inhaltlichen Erklärung der Kunst, von einer bloßen Interpretation der Kunst auf Ausdruck hin, ja sogar die Forderung — die Croce später als «ottima cosa» bezeichnen wird —, daß die Kunstgeschichte sich wieder mehr der Kunstphilosophie und Aesthetik nähern sollte. In dem Augenblick aber, wo die beiden Lehren sich berühren, stoßen sie sich auch wieder ab, bis zu dem Grade, daß Croce später, besonders nach dem Erscheinen der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» 1915, keine Gelegenheit versäumen wird, seine andere Auffassung zu betonen. Das geschieht, um nur die wichtigsten Stellen zu nennen, schon in einem Anhang zu dem Aufsatz «La teoria della pura visibilità» von 1911 sodann in dem Aufsatz «La critica e la storia delle Arti figurative» von 1919 sowie in einer Postille zu dem Buch «Storia dell'Età barocca in Italia» von 1929.

Jeder, der Wölfflins Bücher kennt, wird sogleich ahnen, an welchem Punkte der Widerspruch Croces laut werden mußte. Wölfflins Lehre von der «doppelten Wurzel» der künstlerischen Konzeption, von einer inneren und einer äußeren Form, von der Notwendigkeit, das künstlerische Sehen als solches, gleichsam losgelöst von der einzelnen Verwirklichung, zu verfolgen, demgemäß seine Vorstellung von einer Geschichte des künstlerischen Sehens oder, pointiert ausgedrückt, von einer «Kunstgeschichte ohne Namen» — das alles ist schlechterdings unvereinbar mit Croces «intuizione espressa». Dieser tadelt denn auch den dualistischen Charakter von Wölfflins Lehre, dem er seine eigene Lehre von der Einheit und Unteilbarkeit der Konzeption entgegenhält. «La forma è sempre espressiva, e l'espressione è sempre pura forma e pura bellezza... Forme inespressive, forme belle per se stesso, forme meramente plastiche o pittoriche... non esistono se non come'fiati di voce'.» Und diejenigen, welche Abstraktionen solcher Art am Kunstwerk vornehmen, sind für Croce «indagatori degli stili e narratori della fabula de lineis et coloribus».

Die Kritik verschärft sich noch nach dem Erscheinen der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe», in denen die in der «Klassischen Kunst» erst postulierte und skizzierte Geschichte des künstlerischen Sehens nun in bestimmten kategorialen Gegenüberstellungen ausgeführt wurde. Croce sieht in ihnen nur das rote Tuch der Abstraktion

von dem, was ihm das einzig Reale ist: eben das Kunstwerk als «intuizione espressa» und der Künstler als ihr Träger. «Nell'astrazione», sagt er, «va perduto il nesso dialettico di contenuto e forma, e si finisce coll'aver sempre nelle mani, invece dell'arte, questa o quella parte della sua astratta materia.» Er wendet sich weiterhin gegen eine Auffassung der Kunst, welche gewissermaßen dem Auge, als dem Organ des Sehens, eine besondere Funktion zubilligt. Das wäre, meint er, ein «grossolano fisiologismo e sensismo». Zwar gibt er zu, daß seine Kritik hier zu weit geht, daß auch die anderen, wenn sie vom «Auge» sprechen, «intendono di un occhio non materiale e fisiologico, ma spirituale», aber er macht auch diese Unterscheidung seiner Lehre dienstbar. «In verità, una pittura non si vede con l'occhio, ma si apprende con tutte le forze dello spirito, atteggiate in quella loro forma particolare che si chiama l'intuizione lirica o l'immagine estetica.»

Hier wird nun der Kreuzweg deutlich sichtbar, an welchem sich die Geister scheiden. Wer so wie Croce die Realität eines Zusammenhanges von Werk zu Werk, die Realität eines Stiles und einer Entwicklung in Frage stellt, wird nie ein Element anerkennen können, das außerhalb des Einzelwerkes steht. Wer aber so wie Wölfflin und die überwiegende Mehrzahl der Kunsthistoriker Stil und Entwicklung als Realitäten, und zwar als eminent ästhetische Realitäten betrachtet, der anerkennt eo ipso auch Elemente, die gleichsam ohne Bindung an das Einzelwerk, oder richtiger abstrahiert oder abstrahierbar von ihm, sozusagen als «reine» Elemente des Stiles, als Sehformen einer Generation, vorhanden sind, ja infolge dieser ihrer Abstrahierbarkeit die künstlerische Form unter Umständen reiner zum Ausdruck bringen können.

In dieser Weise also hat sich aus der ursprünglichen gemeinsamen Front der Abwehr gegen die materialistische Erklärung der Kunst eine sehr betonte Verschiedenheit der Standpunkte entwickelt. Versuchen wir, diese beiden Standpunkte auch historisch gegeneinander abzuwägen.

III.

Es steht außer Frage, daß Croces Anschauungen, gemessen an denjenigen Wölfflins, die archaischeren und starreren sind. Wir haben ausgeführt, wie seine Definition des Kunstwerkes als einer «intuizione espressa» im Grunde auf eine extreme Ausdeutung des Klassischen hinausläuft und an jeder anderen Kunst vorbeisieht. Die reine Ausformung des Klassischen aber, das ist innerhalb der uns bekannten Geschichte der Kunst die griechische Klassik, wie Jacob Burckhardt sie noch verstanden hat, mit ihrem deutlichen Primat der Skulptur,

als diejenige, welche «der Kunst an sich, der absoluten Kunst, am nächsten gekommen» sei. Wir sagten schon, wie sehr sich an einem bestimmten Punkte Burckhardt und Croce berühren, wie sehr aber auch, trotz dieser seiner Grundanschauung, Burckhardt den Weg zu einer immer wärmeren Einstellung gegenüber dem Barock gefunden hat, den Croce so resolut ablehnt. Anderseits ist Wölfflins eigentliche Klassik die ganz anders geartete Klassik der italienischen Renaissance, nach Burckhardt ein abgeleiteter Stil, in welchem die Malerei das Primat hält und in welchem durch eine «Fülle der Beziehungen» eine ganz andere «Gesamtrechnung» maßgebend ist. Diese Verlagerung des Schwergewichtes von Burckhardts griechischer Klassik zu Wölfflins Klassik der Renaissance ist in unserer Wissenschaft der Auftakt gewesen zu einer formalen Systematik von Renaissance und Barock, in welcher von der Croceschen Degradierung des Barocks, wie sie schon Burckhardt mit Ausnahme Rembrandts mehr und mehr aufgegeben hatte, nun keine Rede mehr sein konnte. Es wird an anderer Stelle darzulegen sein, daß Wölfflin, indem er die formale Systematik von Renaissance und Barock aufbaute, im Grunde nur die beiden Phasen in der Konzeption des klassischen Kunstwerks beschrieb, was nicht nur seine eigene ausgesprochen klassische Haltung, sondern auch die untrügliche Sicherheit seiner Analyse unterstreicht.

Diesen wichtigen Schritt aber hat Croce, der jüngste von den drei hier genannten Gelehrten, nicht mitgemacht. Er bleibt wirklich der «spätgeborene Hellene», als den ihn Schlosser bezeichnet hatte.

Wir kommen zu demselben Resultat, wenn wir nach dem inneren Zusammenhang der Lehre Wölfflins mit der gleichzeitigen europäischen Kunst fragen — ein Kriterium, über dessen Berechtigung und allgemeine Anerkanntheit ich mich an anderer Stelle ausgesprochen habe. So wie seine Anschauungen im Anfang organisch herauswachsen aus den Ideen des Kreises Marées-Fiedler-Hildebrand, so kann gar kein Zweifel sein, daß auch im weiteren Fortschreiten seine scharfe Abkehr von der naturalistischen und materialistischen Erklärung der Kunst sich eingliedert in den großen Prozeß der Abkehr der Kunst selbst von allem Naturalismus, ja mehr noch: daß seine «Sehformen», die sowohl in Burckhardts «Aequivalentien» wie vor allem in Fiedlers «Anschauungsformen» ihre Vorstufe haben, das genaue Korrelat sind zu den reinen Formen der Anschauung, welche die Kunst in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, sogar bis zur Aufgabe jeder gegenständlichen Bindung, entwickelt hat. Nicht umsonst hat Croce diese Wölfflinschen Sehformen als abstrakte Konstruktionen bezeichnet. Wort für Wort könnte man seine Kritik an diesen Sehformen zur Charakteristik der gegenstandslosen Kunst anwenden: «...nell'astrazione va perduto il nesso dialettico di contenuto e forma...» usw.

Wie immer auch der Einzelne zu dieser gegenstandslosen Kunst stehen mag, ihr Auftreten und ihre Wirkung rechtfertigen in einer eminent künstlerischen Weise jene Wölfflinsche Annahme von Elementen des Stiles über den einzelnen Werken, der Croce sich so leidenschaftlich widersetzt.

Unsere Kriterien zur Erklärung der Kunst aber können nicht besser legitimiert werden als durch die Kunst selbst. Je mehr die kunstgeschichtliche Analyse den eigentlichen künstlerischen Vorgang ins Zentrum stellt, je mehr sie bei der Erklärung des Kunstwerks absieht von den außerkünstlerischen Faktoren, um so näher steht sie der bildenden Kunst, mit der sie durch ihren eigenen Standort zeitlich verbunden ist. Nachgerade weiß jeder Kunsthistoriker, der seine Augen nicht mit Absicht verschließt, daß das Ungegenständliche, das in unserem Jahrhundert so drängend an die Oberfläche kam, zu allen Zeiten, und nicht zuletzt auch im Mittelalter, in der künstlerischen Konzeption seine Rolle gespielt hat.

So wenig die Kunstgeschichte sich rühmen darf, Croce zu den ihrigen zu zählen, so nimmt er doch auch in ihren Reihen einen bestimmten Platz ein, dank dem Umstande, daß er sich jahrzehntelang über ihre wichtigsten Anliegen kritisch ausgesprochen hat. Dieser Platz liegt ganz auf dem äußersten Flügel der reinen Formalisten und Klassizisten, in der bildenden Kunst etwa cum grano salis vergleichbar dem Standort Adolf Hildebrands, dessen Leben und Arbeit sich nicht umsonst fern von seiner Heimat, in Italien, abspielte und von einer starken theoretischen Bemühung um die Gestaltungsgesetze der Kunst begleitet war. Zwischen diesem einen Pol und dem anderen der eigentlich nationalistischen und materialistischen Historiker aber steht Heinrich Wölfflin als derjenige, welcher einer Kunstgeschichte der weiten Horizonte das Tor geöffnet hat.