

Wölfflins Nachlass

Autor(en): **Uhde-Bernays, Hermann**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **16 (1948-1949)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759501>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

WÖLFFLINS NACHLASS

VON HERMANN UHDE-BERNAYS

Aus dem Nachlasse Heinrich Wölfflins, der am 19. Juli 1945 in Zürich gestorben ist, umfangreiche oder wichtige Arbeiten vorgelegt zu erhalten, hatte niemand erwartet. Der große, eigenwillige Kunsthistoriker, der seine Wissenschaft durch eine neue Betrachtungsweise sehr bereichert und darüber hinaus durch seine Erziehung zum richtigen Sehen viele ihm dafür dankbare Menschen zu einer lebendigen, vom äußeren auf das innere Empfinden künstlerischer Werke übertragenen Anschauung in optisch-intellektueller Reihenfolge angeleitet hat, war zwar nicht minder ein hervorragender Lehrer mit der Schrift als mit dem meisterlich geübten Wort, aber doch, wie er selbst behauptete, mehr mit diesem wirksam und bedeutend. Seine sachlich abgefaßte, zurückhaltende, infolge der persönlichen Vertiefung in das einzelne Objekt höchst eindrucksvolle Erklärung von Kunstwerken in freier, von Pathos und Sentimentalität weit entfernter, jedoch von warmem Gefühl durchdrungener Rede mit ihren einem weichen Herzen entströmenden charakteristischen Sätzen und Vergleichen hat in den wenigen weitverbreiteten Büchern seiner Hand nicht in einer so ursprünglichen Geltung ihren Ausdruck empfangen. Wenn sie auch in ihrer sprachlichen Darstellung unübertrefflich sind und vielleicht dieses Vorzuges wegen zum Allerbesten gehören, was in unseren Zeiten einer unbeschreiblichen Sprachverwilderung überhaupt geschrieben worden ist, als edle Zeugnisse einer vornehmen Geisteshaltung, reichen sie nicht an die Erinnerung der Stunden, in welchen der sonst so schweigsame Gelehrte auf dem Katheder seinen Hörern seine eigentliche Begabung zu erkennen eine unvergeßliche Gelegenheit gab.

Wölfflins Bücher nehmen nur einen kleinen Platz in den Bibliotheken ein. Ihre Wirkung ist um so mächtiger. Die von ihm zur Unabhängigkeit von der Kulturgeschichte erhobene Kunstwissenschaft dankt ihm Selbständigkeit und neue Sinnggebung, damit Freiheit und gesonderte pädagogische Verpflichtung. An dieser Stelle ist es überflüssig, zu wiederholen, was seine Methode an wirklichen, auch menschlich entscheidenden Werten geschaffen hat. Noch weniger ist es notwendig, ihre offen vor Augen liegenden Mängel ausführlich anzugeben, die mehr auf der nach seiner Veranlagung und Ausbildung sich schon aus natürlichen Gründen von anderen unterscheidenden Mei-

nung Wölfflins als auf den theoretischen, ästhetisch-philosophischen Einwendungen seiner Gegner beruhen. Denn gerade aus dem Widerspruch, den er gefunden hat, ist die fruchtbare, weitreichende Umstellung von allgemein vorhandenen Ansichten entstanden, die er beeinflussen wollte. Wölfflins Buche über Dürer steht Simmels Deutung Rembrandts gegenüber. Wir sind froh, beides zu besitzen, um hieraus das primäre Erlebnis des Kunstwerkes von der Gegenwärtigkeit der Aufnahme bis zu der Analyse der in ihm enthaltenen Bedingungen psychologischer und formaler Art lernend und zur Erfahrung hingewiesen nachzufühlen, das Individuell-Menschliche in das Allgemein-Geistige versetzen zu dürfen. Wer mag da Richter sein, ob dort oder hier des Guten, besser des kritisierenden Belehrens zuviel getan wurde? Wölfflin hat nie geleugnet, daß es noch andere Götter gebe als ihn. Nichts wäre ihm verhaßter gewesen als die Gefahr, zum Diktator ausgerufen zu werden.

Der von Josef Gantner liebevoll betreute, bei Benno Schwabe in Basel erschienene Band «Kleine Schriften» von Heinrich Wölfflin kann zunächst als Ergänzung der von ihm bereits im Jahre 1940 gesammelten Aufsätze mit dem Titel «Gedanken zur Kunstgeschichte» betrachtet werden. In der Einleitung des früheren Buches war eine kurze Äußerung abgegeben worden, in der Wölfflin nicht ohne Empfindlichkeit seinen Standpunkt bezeichnet und verteidigt. Die hauptsächlich zur Betonung seiner Stellung von ihm gewählten Arbeiten stehen dort schon durch die Einheitlichkeit der die besondere Absicht kennzeichnenden Reihe gefestigter nebeneinander, als die damals im Schreibtische zurückgebliebenen und nun aus dem Nachlaß geholten, inhaltlich nach verschiedenen Gruppen geordneten Abhandlungen, Nachrufe und Schilderungen des zweiten Buches. Indessen wird schon bei der ersten Durchsicht bemerkt, welche Vielseitigkeit das geistige Leben Wölfflins zur Seite des großen Wissens erregte. Dieser nachdenkliche, oberflächlichen Beobachtern steif und scheu vorkommende Mann, der den Zuständen und Ereignissen der Zeit, in der er gewirkt hat, scheinbar ferne stand und zu ihnen durch die Gunst der Verhältnisse als Schweizer und nach seinen Gewohnheiten als Junggeselle von seiner Jugend bis zu seinem Ende einen aristokratischen Abstand zu nehmen wußte, dem sich auch der Krieg und seine Folgen zum Vorteil seines letzten und schönsten Buches «Italien und das deutsche Formgefühl» nicht näherten, war den sich über Deutschland entladenden fürchterlichen Gewittern seelisch dennoch stark unterworfen. Das Schicksal des deutschen Volkes und seiner Kultur hat ihn tief erschüttert. Die friedlicheren Kämpfe um eine neue Kunst hat er zwar nicht an der Front mitgemacht, ihren Verlauf aber aufmerksamer beachtet als man glaubte. Der größte

deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, Hans von Marées, ist zuerst von ihm öffentlich gerühmt worden; Hildebrand, eng mit ihm befreundet, Liebermann, seine beiden Landsleute Böcklin und Hodler haben seine Anerkennung empfangen. Unter der Ueberschrift «Fragen der Kunsterziehung und Geschmacksbildung» finden sich manche Belehrungen, die von Umsicht und langer Erfahrung in der Praxis des Dozenten zeugen, Regeln für den Umgang mit Kunstwerken und begründete Forderungen zu eifriger Beschäftigung mit technischen Fragen wie dem Unterrichte im Zeichnen, überall Hinweise, die ohne Einschränkung als Musterbeispiele für junge Studenten anzusprechen sind. Wölfflin hat seinen Beruf ernst genommen und als deutscher Universitätsprofessor den deutschen Hochschulen reichlich vergolten, was diese durch die Aufnahme des Vaters und des Sohnes in ihre Gemeinschaft zwei Generationen der Basler Familie gewährt hatten.

Dem Bilde, das seine Schüler und Freunde in der Erinnerung bewahren, wird vielleicht mit Ausnahme des durch seinen herzlichen Ton überraschenden Nachrufs auf Herman Grimm, der nicht die geringste Aehnlichkeit mit seinem Nachfolger in Berlin hatte, eigentlich kein neuer Zug hinzugefügt. Und doch zeigt sich bei der genauen Prüfung der Dissertation des Jünglings, die den Nachlaßband eröffnet, daß in ihr zahlreiche Anknüpfungspunkte zu finden sind, die zu wenig bekannten und unbeachteten Tatsachen in seinem Bildungsgange führen. Sie sind für Wölfflins wissenschaftliche Laufbahn und die Aufstellung seiner Lehre nicht weniger wichtig als zur Ergänzung seiner Biographie. Wenn es noch einer weiteren Begründung bedürfen sollte, daß diese frühe Arbeit aus dem Jahre 1885 als ein nicht allein in chronologischer Beziehung an die Spitze des Nachlaßbandes gesetzter Bestandteil derselben mit besonderem Nachdruck hervorgehoben werde, liegt eine solche in der durch sie ermöglichten gerechten Scheidung zwischen dem eigenen Vermögen, das ihr Verfasser als ein förderndes geistiges Kapital investierte, und der aus dem Elternhause übernommenen Mitgift wie auch den von seinen Lehrern unmittelbar empfangenen Vorschüssen, die klug angelegt und verwendet wurden. Eine sorgfältige Klärung scheint nötig zu sein, nicht etwa, um Wölfflins Verdienst zu schmälern, wozu nicht der geringste Anlaß vorliegt, sondern, um durch die Aufmerksamkeit, die der Entstehungsgeschichte seiner grundsätzlichen, zu den Wesenheiten selbst hinführenden Methodik erwiesen wird, neben der Bestätigung der von ihm späterhin und unter mancherlei Wandlung erreichten Ziele zu zeigen, wo der verbindende Uebergang von seinen Vorgängern zu ihm zu suchen und wie groß ihr Einfluß auf ihn gewesen ist. Außer den menschlich sein Bestreben kennzeichnenden Motiven, die Wölfflin antrieben und daher zunächst auf diejenigen wirken, die ihn näher

gekannt haben, lassen sich aus der Verborgenheit die Quellen wieder bis zu ihrem Ursprunge zurück verfolgen, aus dem sie sich in die Brunnenschale der Wissenschaft eines empfänglichen Geistes ergossen hatten. Sie verlangen ihre historische Rechtfertigung.

Dem Vater Eduard Wölfflin, einem bedeutenden Latinisten und Begründer des *thesaurus linguae latinae* dankte der Sohn die scharfe kritische Beobachtungs- und Interpretationsweise, deren Genauigkeit weder ein übermäßiges Ausschweifen der Phantasie noch eine eilige Oberflächlichkeit duldete. Wie jener die Texte grammatisch und syntaktisch, nur scheinbar ohne innere Teilnahme auszulegen gewohnt war, wußte er auch dem jungen Heinrich durch seine verständige Erziehung die feste Basis einer wissenschaftlichen Arbeitsfähigkeit für seinen künftigen Beruf mitzugeben. Frühzeitig hatte dieser innerhalb der kunstgesättigten Atmosphäre von München Anregungen aufgenommen, die er dankbar noch bei seinem Abschied vom Lehramt erwähnte. Er wollte Architekt werden. Die Eltern setzten seinem Vorhaben keinen Widerspruch entgegen und warteten in Ruhe, bis die Einsicht des Abiturienten aus eigenem Willen, wohl nicht ohne innere Kämpfe, verzichtete. Eine künstlerische Ader hat mit gebändigter Leidenschaft von Jugend an in Wölfflins Innerem gepocht und seiner literarischen Darstellung von Kunstwerken die lebendige Freude an der Verkündigung ihrer Schönheit geschenkt. Das Studium der Kunstgeschichte als Sonderdisziplin war damals (1883) noch nicht anerkannt und mit Aesthetik oder Archäologie verbunden. Wölfflin ging im ersten Semester nach dem heimatlichen Basel, wo er in Jakob Burckhardt den seinem Wesen besonders zusagenden großen Lehrmeister und in Johannes Volkelt einen ihm in vielen, wenn auch nicht in den entscheidenden Problemstellungen künstlerischer Art ebenfalls vertrauenswürdigen jüngeren Dozenten antraf. Bemerkenswert ist nun, inwieweit Wölfflin von beiden abhängig gewesen ist und auf welche Weise er sich von ihnen gelöst hat. Gegen Burckhardt, dessen Nachfolger er wurde, blieb er ein verehrungsvoll ergebener Schüler, während er sich mit Volkelts psychologischer Gliederung der Kunst zunächst, in seiner Dissertation, im Anschluß an ihre allgemeinen Bestimmungen sachlich auseinandersetzte, um nachher unter dem Einfluß Hildebrands abzuschwenken und andere Wege einzuschlagen. Wölfflins Entwicklung führt von diesem Ausgangspunkte in Basel folgerichtig weiter und voran, aus der empirischen Konstatierung zu der sinnlichen Erkenntnis oder — im Sinne Burckhardts — zur unmittelbaren Anschauung und dem Formgefühl des Erlebnisses. Der zuverlässige Baugrund hielt stand. Die Architektennatur Wölfflins kommt unter dem Mantel der Philosophie deutlich zum Vorschein.

Dem verheißungsvollen Anfange folgt in den nächsten Semestern in München wiederum eine nahe menschliche Beziehung zu zwei ihm freundlich zugeneigten Gelehrten, dem Literarhistoriker Michael Bernays und dem Archäologen Heinrich von Brunn. Beide haben sich seiner in ihren Seminaren mit kundiger Aufmerksamkeit angenommen. Bei Bernays entstand eine empfindungsvolle kleine Schrift über Salomon Geßner. Die stärkere Einwirkung Brunns wurde durch die Widmung der zur Habilitation an der Universität eingereichten Untersuchung «Renaissance und Barock» von Wölfflin öffentlich anerkannt. Er lernte, daß der Forscher mit der Sprache als solcher anzufangen habe, daß sie in künstlerischem Sinne den Stoff darreiche, durch den sich die Wissenschaft der Literaturgeschichte von anderen unterscheidet. In dieser grundsätzlichen Ueberzeugung berührte sich die philologische Methode des die neueren Werke der Literatur kritisch wie die antiken Texte behandelnden und zugleich priesterlich ihren vollen Reichtum ausschöpfenden Polyhistor Bernays mit Gedankengängen, wie sie vor Conrad Fiedler bei Hermann Hettner gefunden werden, wenn er behauptete, daß die Kunst im Gegensatz zur gewöhnlichen Sprache, die nur abstrakte Begriffe ausdrücke, eine Sprache der sinnlichen Erkenntnis sei, was Fiedler nach eingehender Beschäftigung mit der Philosophie Kants in seinen Arbeiten weiter ausführte und kunstpädagogisch orientierend bewertete. Fiedler verlangte, der Anschauung bei der geistigen Erziehung des Menschen eine größere Berücksichtigung zuteil werden zu lassen, wie auch Burckhardt fortdauernd zu betonen pflegte. Er hatte in Dresden Hettners Vorlesungen gehört, der einstens in Rom, gemeinsam mit Brunn, sich aufgehalten hatte und ihm freundschaftlich verbunden war. So laufen die einzelnen Linien einer auf ein übereinstimmendes Ziel gerichteten, in ihren Folgerungen neuen und ein unbefangenes Verhältnis zu künstlerischen Angelegenheiten fördernden *Kunstwissenschaft* im wörtlichen Sinne dieser Bezeichnung sämtlich teils nebeneinander her, teils kreuzen und verschlingen sie sich, und von ihnen allen wird Wölfflin nach und nach ergriffen. Daß er nicht eklektisch entartete, sondern die verschiedenen Fäden zusammenfassend das reiche Gewebe seines eigenen Systems nicht aus ihnen, aber mit ihnen zu schaffen begabt war, darin beruht sein außerordentliches Verdienst.

Den Berichten ihrer Hörer nach waren Burckhardt und Brunn verwandte Charaktere, menschlich infolge eines liebevollen Verständnisses für die großen und kleinen Sorgen der von ihnen bevorzugten Schüler, geistig durch die ihnen gemeinsame Formenempfindlichkeit und die Einfachheit, dieser «augensinnlichen Eigenschaft» — wie Wölfflin mit einem Lieblingswort sagen würde — mit sprachlicher Prägnanz eine subjektive Kraft zu verleihen. Sie verfügten über eine

umfassende, weit über den Rahmen ihrer akademischen Tätigkeit reichende Bildung und wie Burckhardt als ein feiner Kenner der Musik galt, wurde Brunn als ein auf weiten Gebieten der deutschen und romanischen Dichtung heimischer, sogar gelegentlich selbst Verse schreibender Poet gerühmt. In ihren Vorlesungen begnügten sie sich das Material vorzulegen und mit Bemerkungen «von wunderbarer Schlagkraft» dem Auditorium nahezubringen. Kein Wunder, daß Wölfflin gleich vielen anderen von einer derart künstlerischen Beredsamkeit gefesselt wurde. Beide besaßen außerdem zeit lebens eine besondere Vorliebe für Italien, für die Freiheit und Schönheit, die ihnen ein Dasein im Süden, harmonisch abgestimmt an ihren Eindrücken aus der Welt der Antike und der Renaissance bei jeder Reise vermittelte. In der Einleitung zu seinem «Cicerone» hatte Burckhardt geschrieben von seinem «Versuch, der schon etwas alt gewordenen ästhetischen Sprache ein neues Leben abzugewinnen»; an anderen Stellen dieser «Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens», wobei er das Wort Genuß in einem veredelten, beinahe religiösen Sinne auffaßte, wiederholte er mahnend den Hinweis auf Anschauung als die bewußte Voraussetzung der Erkenntnis. So hat auch Brunn in einer weithin bekannt gewordenen Rektoratsrede im Jahre 1885, deren Inhalt Wölfflin nicht vergessen hat, für den Unterricht auf den höheren Schulen verlangt, daß die Bildung des Auges und die Kunst des Beschreibens gleichzeitig geübt werden solle. Auch hat er in drei Vorträgen, die im dritten Bande seiner «Kleinen Schriften» nach seinem Tode veröffentlicht worden sind, über Raffael, namentlich über seine Wandgemälde in den Stanzen des Vatikans gesprochen und ihre künstlerische Ausführung durch Betrachtung der Einwirkung der gegebenen räumlichen Verhältnisse («mit Zirkel und Richtscheit zerlegend, um das Wesen der Einheit zu erkennen») gesetzmäßig zu erläutern sich bemüht.

Der Vergleich dieser formal und technisch sehr eindringlichen Analysen Brunns mit der in seiner «klassischen Kunst» (1898) von der nämlichen «mathematisch-architektonischen Präparierung» (Brunn) ausgehenden, die «Disposition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinanders» (Wölfflin) untersuchenden Einfühlung ästhetisch-künstlerischer Art seines Schülers ist ungewöhnlich aufschlußreich. Der Gegensatz nicht der Auffassung, aber der inneren Beziehung ist auffallend, die Terminologie ähnlich, die Haltung des Stils beiderseitig individuell bewahrt. Man erkennt sogleich, wie Wölfflin aus dem starren Regelzwange zu einer bei weitem freieren und farbigeren, Burckhardts plastisch-lineares Sehen durch ein gleichsam malerisches Nachempfinden der Komposition ergänzenden Deutung gelangt ist. Er wendet sich, hier im Gefolge

Brunns, einer Ebene zu, die, wie der Titel besagt, von Winckelmann und Goethe aufgesucht worden war («die Werke der großen Meister wie jene zu betrachten, denen man den Namen Klassiker gegeben hat»). Der Zögling eines Meisters, unterdessen Freund Adolf Hildebrands geworden, der kurz vorher das Buch über «das Problem der Form» veröffentlicht hatte, ist im Verlaufe von zwölf Jahren selbst Meister geworden und hat sich großartig entwickelt. Der einstige Verfasser der «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur», wie die Ueberschrift der Dissertation lautet, hat zwischen dieser Arbeit und der zwei Jahre später entstandenen Habilitationsschrift «Renaissance und Barock» längere Zeit in Italien verbracht und dort Hildebrand und die Werke von Marées kennengelernt. Die zweite Schrift beabsichtigt, an einem besonderen Beispiel genauer zu belegen, was in der vorhergehenden ganz allgemein, programmatisch dargetan worden war.

Wie aus den bisherigen Ausführungen und Angaben der vorliegenden Besprechung sichtbar wurde, bezwecken sie weniger auf den sachlichen Inhalt der Dissertation einzugehen, dafür aber Wölfflins Stellung zu seinen Lehrern schärfer zu beleuchten als es sonst geschehen ist. Immerhin wird es sich lohnen, diesen von der Fakultät in München «feinsinnig, geistreich, gut disponiert» beurteilten Inhalt kurz anzugeben. Jedoch muß vorher nachdrücklich angezeigt werden, daß die Promotion des Doktoranden in Philosophie vorgenommen wurde, bei Georg von Hertling und Karl von Prantl, in den Nebenfächern bei Bernays und dem Aesthetiker Moriz Carrière, nicht bei Brunn. Wölfflin hatte bei den beiden Ordinarien der Philosophie durch mehrere Semester ihre Collegien über Logik und Geschichte der Philosophie gehört. Die Einwirkungen derselben waren offenbar nicht stark, da sie sich kaum bemerkbar machen. Daß Prantls einförmiger, altmodischer Vortrag und seine Buchgelehrsamkeit Wölfflin nicht sonderlich behagten, ist wahrscheinlich anzunehmen. Hertlings etwas nüchterne, aber recht instruktive Einführung in die Regeln der Erkenntnistheorie und die Gesetze der Logik mag einen größeren Einfluß ausgeübt haben. Jedenfalls darf nicht vergessen werden, daß feste Pfeiler des systematischen Aufbaues der Lehre Wölfflins, in methodischer Beziehung sogar das Fundament derselben der Philosophie angehören, eine Tatsache, aus der möglicherweise zu erklären ist, weshalb er geistesgeschichtlich, innerhalb der Bedingungen der Zeit, nicht als ein spezieller Kunsthistoriker, wie man bei seiner Ablehnung der Kulturgeschichte und Künstlergeschichte als Grundlagen der Kunstgeschichte glauben möchte, sondern als Vertreter einer neuen, von der Aesthetik abstammenden kunst-wissenschaftlichen, veränderte Begriffsbestimmungen künstlerisch-formalen und mensch-

lich-bedeutungsvollen Inhalts praktisch bewährenden Ausbildung und Erziehung angesehen und eingeordnet werden muß.

Diese von ihm eingenommene Position auf ihrer stolzen Höhe wird schon von der Dissertation mit einer erstaunlichen Reife und Sicherheit angegriffen. Sie zerfällt in acht Abschnitte. Die Symbolisierung räumlicher Gebilde Volkelts zu «ästhetischem Genießen durch Beteiligung unserer ganzen Persönlichkeit», demnach durch ein rein körperliches Gefühl der Freude oder des Schmerzes bei dem Anblick eines Kunstwerkes führt zu der Frage, wie es möglich sei, daß architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können. Sie wird von Wölfflin dahin beantwortet, daß «unsere leibliche Organisation die Form ist, unter der wir alles Körperliche auffassen, so die Grundelemente des Architekten». Ihr Grundthema ist «der Gegensatz von Stoff und Formkraft» (eine glückliche Bezeichnung). Im Anschluß an Vischer werden Symmetrie und Asymmetrie, Proportion, Organismus und Harmonie begrifflich entwickelt, und nach Kant «die Einheit der mannigfaltigen Teile unter einer Idee» als System verstanden. Damit ist der Boden für die Charakteristik der Proportionen geschaffen. Als Beispiel dient der gotische Baustil, der in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Körperkonstitution des gotischen Menschen, seinem Auftreten, Ansehen, Benehmen gebracht wird. Hierauf folgt die Charakteristik der horizontalen und vertikalen Gliederung, des Regelmäßigen und Unregelmäßigen, immer in Gegenüberstellung des Körperlichen und Architektonischen mit geistvollen Erinnerungen an musikalische Vorgänge. Typisch Wölfflinsche Ausdrücke (das Fest-Gedrungene, das Elegant-Kräftige, das Haltlos-Schlanke) wechseln mit solchen, die nach Burckhardts Vorbild im Cicerone geprägt sind («der Rundbogen ist fröhlicher als der Spitzbogen, jener lebt sich aus, dieser ist in jeder Linie Wille und Anstrengung»). Zuletzt wird das Ornament nicht auf Grund seiner historischen Entstehung, sondern seiner Wirkung, als «Ausdruck überschüssiger Formkraft» von der Antike her auf den Drang der romanischen und gotischen Architektur übertragen und in einen historisch abschließenden Ausblick, mit einer überzeugten Abkehr vom Materialismus und der Milieutheorie Taines in den kleinen dekorativen Künsten, ihren Linien und Schriftzeichen im Wechsel der Zeiten, bei gleichbleibender Beachtung des menschlichen Körpers und daher des Formgefühls als der «Pulsschlag der Zeit» und die «Geburtsstätte eines neuen Stils» psychologisch wahrgenommen. Der Einwurf liegt nun nahe, daß bei der Bevorzugung der Antike und der italienischen Renaissance, deren Architekturen unzweifelhaft mit der körperlichen und geistigen Verfassung der damals lebenden Menschen in Verbindung stehen und hiervon abhängen, andere Archi-

tekturstile nicht oder nicht in einer so ausschließlichen Weise nach ähnlichen Prinzipien zu erfassen seien. Der alte Wölfflin hat sich nach annähernd vier Jahrzehnten in seinem Aufsatz über Italien und das deutsche Formgefühl zu einer Revision seines jugendlichen Urteils freimütig bekannt, indem er aussprach, daß «die größte Beschränkung des Südens darin liegt, daß die Kunst an menschlichen Verhältnissen haften bleibt: sie ist ausgesprochen anthropozentrisch, und es fehlt ihr die Kraft der Allbeseelung und jene Möglichkeit, in allen Gestalten mitzuleben, die der Norden besitzt». Ebenso hat er seine in der Untersuchung über «Renaissance und Barock» gezeigte Abneigung gegen den Barock zu dessen Gunsten später geändert.

Damit dürfte gesagt sein, was Wölfflins «Prolegomena» bedeuten. Auf einem anderen Felde liegt die Ueberlegung, welche Schlüsse sich aus ihnen für die nachfolgende Entwicklung seines geistigen und bei seiner durchaus im Geistigen wurzelnden Veranlagung auch seines physischen Lebensprozesses ziehen lassen. Dies Unternehmen würde einer umfangreichen Arbeit bedürfen, zu der hier nur ein erstes Kapitel vorliegt. Noch auf einem entfernteren Gebiete bleibt offen, ob eine psychologische Auffassung, wie sie Wölfflin in Vorschlag bringt, eine geschichtliche Betrachtungsweise zuläßt oder mit einer solchen auch nur eine Verbindung eingehen kann. Dehio hat in der Einleitung zu seiner «Geschichte der deutschen Kunst» die Berechtigung sowohl einer rein ästhetischen wie einer rein psychologischen Kunstgeschichte jedenfalls für die Kunst einer einzelnen Nation geleugnet. Auf diese Gegensätze einzugehen, würde abermals die Beschäftigung mit dem gesamten Werke Wölfflins erfordern, in dem der Nachlaßband nur einen Schlußstein bildet. Die «Prolegomena» zum Anlaß eingehender Beschäftigung mit diesem Erstling zu nehmen, wie hier geschehen, ist gewiß berechtigt. Die übrigen Aufsätze, von ihnen zwei weiterhin über Architektur, dann über Marées und Hildebrand und über Fragen der Kunsterziehung und Geschmacksbildung, wurden oben erwähnt. Der Wendepunkt in der Stellung Wölfflins zu der Welt der Kunst ist auf das Zusammentreffen mit Hildebrand nach dem Doktorexamen anzusetzen. Er ist nicht Beginn einer Wandlung und darf nicht überschätzt werden. Denn eine für sich stehende Persönlichkeit war schon vorher der junge Wölfflin. Die humanistische Gesinnung hat stets in seinem Leben und in seinen Schriften einen Platz in der Mitte eingenommen, und auch bei ihm erscheint, freilich weniger hervorgehoben als bei Burckhardt, an der Seite des ästhetischen Gefühls ein ethischer Glaube. Ihn in den «Prolegomena» leise durch alle theoretischen Wendungen aufklingen zu hören, gibt der dankbaren Anhänglichkeit der Schüler Wölfflins eine weihevollere Stimmung.