

Briefe, die Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Heinrich Wölfflins betreffend

Autor(en): **Brotbeck, Roman / Willimann, Joseph**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden
Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de
Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **33 (1983)**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858846>

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.

Briefe, die Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Heinrich Wölfflins betreffend

Roman Brotbeck/Joseph Willmann

„1. Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, das heisst die Ausbildung der Linie als Blickbahn und Führerin des Auges und die allmähliche Entwertung der Linie. Allgemeiner gesagt: die Begreifung der Körper nach ihrem tastbaren Charakter – in Umriss und Flächen – einerseits, und andererseits eine Auffassung, die dem blossen optischen Schein sich zu überlassen imstande ist und auf die ‚greifbare‘ Zeichnung verzichten kann. Dort liegt der Akzent auf den Grenzen der Dinge, hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte hinüber. Das plastische und konturierende Sehen isoliert die Dinge, für das malerisch sehende Auge schliessen sie sich zusammen. . .

2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften. Die klassische Kunst bringt die Teile eines Formganzen zu flächiger Schichtung, die barocke betont das Hintereinander. Die Fläche ist das Element der Linie, flächenhaftes Nebeneinander die Form der grössten Schaubarkeit; mit der Entwertung des Konturs kommt die Entwertung der Fläche, und das Auge bindet die Dinge wesentlich im Sinne des Vor- und Rückwärts. . .

3. Die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form. Jedes Kunstwerk muss ein geschlossenes Ganzes sein, und es ist ein Mangel, wenn man findet, es sei nicht in sich begrenzt. Allein die Interpretation dieser Forderung ist eine so verschiedene gewesen im 16. und 17. Jahrhundert, dass man gegenüber der aufgelösten Form des Barock die klassische Fügung als die Kunst der geschlossenen Form überhaupt bezeichnen kann. . .

4. Die Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen. In dem System einer klassischen Fügung behaupten die einzelnen Teile, so fest sie dem Ganzen eingebunden sind, doch immer noch ein Selbständiges. . . Für den Betrachter setzt das ein Artikulieren voraus, ein Fortschreiten von Glied zu Glied, das eine sehr verschiedene Operation ist gegenüber der Auffassung im ganzen, wie sie das 17. Jahrhundert anwendet und fordert. In beiden Stilen handelt es sich um eine Einheit. . ., allein das eine Mal ist die Einheit erreicht durch eine Harmonie freier Teile, das andere Mal durch ein Zusammenziehen der Glieder zu *einem* Motiv oder durch Unterordnung der übrigen Elemente unter ein unbedingt führendes.

5. Die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen. Es ist ein Gegensatz, der sich zunächst berührt mit dem Gegensatz von linear und malerisch: die Darstellung der Dinge, wie sie sind, einzeln genommen und dem plastischen Tastgefühl zugänglich, und die Darstellung der Dinge, wie sie erscheinen, im ganzen gesehen und mehr nach ihren nicht-plastischen Qualitäten. Allein es ist etwas Besonderes, dass die klassische Zeit ein Ideal vollständiger Klarheit ausbildete, das das 15. Jahrhundert nur unbestimmt geahnt hatte, das 17. aber freiwillig preis-

gab. . . es braucht nicht mehr die Form in ihrer Vollständigkeit vor dem Auge ausgebreitet zu werden, es genügt, die wesentlichen Anhaltspunkte gegeben zu haben. Komposition, Licht und Farbe stehen nicht mehr unbedingt im Dienste der Formaufklärung, sondern führen ihr eigenes Leben. . .”

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel
16 1979, S. 27 ff.

Erster Brief:

Am siebenzigsten Geburtstag des Verlegers Axel Cäsar Springer

Lieber Joseph,

„Alles hängt zusammen.“¹ Dieser kurze Satz fällt in der Einleitung von Wölfflins kunstgeschichtlichen Grundbegriffen. Er widerspricht scheinbar dem Grundanliegen des Buches; darin geht es ja darum, Kategorien einzuführen, das Zusammenhängende zu trennen, und zwar nicht in einem peripheren Bereich, sondern am Fundament der Kunstgeschichte. Widersprüchlich ist dieser Satz aber deshalb nicht, weil Wölfflin die Grenzen der Wissenschaft und ihre beschränkten Möglichkeiten genau kennt:

„Natürlich gibt es im strengen Sinne kein ‚Fertiges‘, alles Geschichtliche ist einer beständigen Wandlung unterworfen, aber man muss sich entschliessen, die Verschiedenheiten an einer fruchtbaren Stelle festzuhalten und als Kontraste gegeneinander sprechen zu lassen, wenn einem nicht die ganze Entwicklung zwischen den Fingern verlaufen soll.“²

Vor solch wissenschaftlicher Bescheidenheit können wir uns heute nur verbeugen. Wölfflin weiss, dass er es im Kunstwerk mit einem undurchdringbaren und nie gänzlich durchschaubaren Objekt zu tun hat. Könnte man das Kunstwerk nämlich gänzlich erklären, würde es aufhören, Kunst zu sein. Wölfflin verfällt nicht der naiven Banalität szientifistischer Methoden, die immer wieder mit der Exaktheit der Naturwissenschaften liebäugeln. Umgekehrt erhebt er aber den Rätselcharakter des Kunstwerkes auch nicht zum Mythos, dem man nur mit Betroffenheit, mit fragmentarischer Darstellung und mit enigmatischer Sprache begegnen kann. Er macht aus der Not keine Tugend:

„Alles ist Übergang, und wer die Geschichte als ein unendliches Fliessen betrachtet, dem ist schwer zu entgegnen. Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten zu ordnen.“³

Es ist Wölfflin klar, dass das Unendliche von Kunst wissenschaftlich nur von einem rationalen und endlichen Standpunkt aus erfassbar ist. Übergibt sich der Wissenschaftler dem Unendlichen, weil er sich mit der relativen Belanglosigkeit seines Tuns – was nützen schon Wölfflins Grundbegriffe dem bildenden Künstler und was soll man mit ihnen gar im realen Leben anfangen? – nicht abfinden kann, so läuft er

Gefahr, dass seine Forschungen selbst zur Kunst oder dann zur Theologie werden; solche Produkte können dann nichts zu einer Erkenntnisfindung beitragen, die sich an die Gesetze der Vernunft hält.

Grosse Teile von *Adornos* Schriften sind ein trauriger Beleg für diese Kunst, die sich als Wissenschaft verstehen möchte. Die Faszination an *Adornos* Sprachkunst und die scheinbare Erklärbarkeit der Welträtsel durch Nichterklärbarkeit hat auf seine Zeitgenossen manchmal einen verheerenden Einfluss ausgeübt; bei vielen begabten Komponisten der sechziger und siebziger Jahre verhinderten Scharlatanerien über den kritischen und brüchig gewordenen Ton die schöpferische Arbeit am musikalischen Kunstwerk. Von Wölfflins Schriften ging meines Wissens kein derartiger Einfluss auf die praktische Kunstentwicklung aus; – das ist wahrscheinlich auch recht so. Ich darf es in der offenen Darstellungsform eines Briefwechsels absolut sagen, wiewohl man schon noch differenzieren müsste: Der Wissenschaftler hat nicht den aktuellen und vielleicht fragwürdigen Kurs der Kunst zu kommentieren, zu korrigieren oder gar zu bestimmen. Solches mag allenfalls dem Kritiker zustehen. Der Wissenschaftler sollte den **historischen** Kurs der Kunst möglichst bündig zu verstehen suchen.

Gerade in einer Zeit, in der jede Unterrichtslektion mit Aktualisierung sowohl zu beginnen wie zu enden hat, und man die Schüler darauf trainiert, sofort zu schauen, was am Kunstwerk aktuell und modern ist (man sieht dann auf den ersten Blick, dass *Beethoven* ein ähnliches politisches Engagement hatte wie die *Beatles*), – gerade in solcher Zeit ist es wichtig, dass wir uns mit Wissenschaftlern auseinandersetzen, die immer wieder zeigen, dass die Vergangenheit mit der Gegenwart vorerst nichts zu tun hat. Tatsächlich führt uns Wölfflin in die alte Bilderwelt ein, ohne ein einziges Wort über die Kunst seiner Zeit zu verlieren. Er überzeugt uns davon, dass ein gutes Bild als Kunstwerk so interessant ist, dass es der modischen Aktualisierung gar nicht bedarf.

Wölfflin verpflichtet sich einer möglichst umfänglichen Objektivität. Bereits die gerechte Parataxe von Individual-, Volks- und Zeitstil in der Einleitung beeindruckt mich in ihrer sachlichen Darstellung: nicht nur, weil wir gewohnt sind, einer der Stil Kategorien den Vorrang zu geben, sondern, weil Wölfflin bereits sein ganzes Verfahren einschränkt und uns zu verstehen gibt, dass noch anderes zu beachten wäre.

Soll dieser Briefwechsel zu einer Wölfflin-Hymne werden? Nein, keineswegs. Wölfflin macht es mir zum Beispiel schwer, sein relativ streng durchgeführtes dualistisches Prinzip zu akzeptieren. Wir können immer nur zwischen barocker und klassischer Kunst wählen, und würde man alle Charakteristika, die Wölfflin uns über die beiden Anschauungsformen liefert und die sich gegenseitig fast immer ausschliessen, addieren, so ergäbe sich wohl die Summe aller Möglichkeiten der bildenden Kunst, die für Wölfflin ernsthaft existierten. Einmal davon abgesehen, dass dieses sture dualistische Prinzip das unendliche Fliessen der Geschichte in wesentlichen Punkten verfälscht, ist es damit auch nicht möglich eine längerdauernde Entwicklung der Kunstgeschichte zu beschreiben. Wölfflin kann das periodische Prinzip der Kunstge-

schichte in seinen Veränderungen nicht schlüssig darlegen. Das Problem der verschiedenen Anschauungsformen von Kunst stellt sich in dieser pointierten Form nur am Ende des 16. Jahrhunderts. Der Paradigmenwechsel von *klassischer* und *barocker* Kunst erfolgt in späteren Epochen auf einer anderen Reflexionsstufe, so sind z. B. schon bei der Epochengrenze zur Romantik weltanschauliche Überlegungen im Spiel, und der Wechsel erfolgt nicht wegen verschiedener Anschauungsformen, sondern wegen anderer Auffassungen von der Aufgabe der Kunst.

Die Allgemeingültigkeit muss also eingegrenzt werden, vor allem kann die Übertragung seiner Stilbegriffe auf andere Epochen und andere Kunstgattungen nur mit Analogien passieren. Folglich ist die Übertragung in unsere Disziplin nur mit grosser Vorsicht möglich; und doch muss diese Übertragung stattfinden, weil solche Grundbegriffe erstens helfen, die musikwissenschaftliche Begrifflichkeit zu überprüfen und weil sie zweitens die vergleichende Kunstwissenschaft auf eine wissenschaftlichere Basis stellen. Solches möchte ich im nächsten Brief versuchen, wenn Deine Antwort den Briefwechsel nicht in eine andere Richtung verweist.

Roman

Zweiter Brief:

Am 150. Todestag des Komponisten Karl Friedrich Zelter

Lieber Roman,

Wölfflin auf dem schmalen Grat zwischen Szientifismus und Kapitulation durch Kunst vor der Kunst: dieser Wölfflin findet Deine Bewunderung. Der Szientifismus als ständige Verunglimpfung des spezifisch Künstlerischen an der Kunst durch notorisches Ignorieren des nicht Zählbaren, nicht logisch diskursiv Erfassbaren; die Kapitulation der diskursiven Logik in resigniertem Erschauern vor dem ewigen Enigma: der Kunst; diese zwei Möglichkeiten also sind die Täler, zwischen denen Wölfflin auf dem Berge Ausschau hält.

Nun gut: Nur eben sind diese Täler und der sie trennende Grat – um beim Bild zu bleiben – nicht gleichzeitig gewachsen, und ihr historischer Ort verbietet gewissermassen deren Aufzeichnung auf die gleiche Karte.

Was ich meine: Wichtig scheint mir zunächst einmal, Wölfflins Konzeption in und aus seiner Zeit zu verstehen, d. h. aus der Notwendigkeit einer Kunstgeschichte, die der Begriffsbildung und Methodenkonsolidierung in erster Linie sich annehmen wollte. Oder mit *Lurz*: „Der Interpret muss sich, will er nicht in ahistorische Argumente verfallen, an Wölfflins Möglichkeiten orientieren.“¹ (*Lurz* hat diese Möglichkeiten mit grösster Ausführlichkeit dargestellt. Deshalb werde ich in der Darstellung der Wölfflinschen Methode in den *Grundbegriffen* auch lediglich auf jene Punkte eingehen, die mir für unsere Diskussion später fruchtbar scheinen.) Mit dem Postulat der historischen Betrachtung des Wölfflinschen Buches will ich keineswegs unterstel-

len, Wölfflins Versuch könne heute nicht mehr von Interesse sein; im Gegenteil: er ist es, nicht zuletzt, weil darin nah am Objekt der Wissenschaft sich deren Schwierigkeiten entzünden und – erlaube mir die Formulierung – das Feuer des „non finito“ in den *Grundbegriffen* Wölfflins Leben als ungelöste Fragen begleitet hat.

Zur Aktualität von Wölfflins Problemkreis: so hat *Lurz* sein letztes Kapitel betitelt.² Diese Aktualität vorauszusetzen war für mich ein Motiv der Beschäftigung mit Wölfflin. Da unser spezielles Interesse der Rezeption der Wölfflinschen *Grundbegriffe* in der Musikwissenschaft gilt, stellt sich die Frage: Wo liegt in Wölfflins *Grundbegriffen* die Aktualität seiner kunstwissenschaftlichen Methode, die sich mit welchem Recht nach dem Erscheinen der *Grundbegriffe* (1915) in die Musikwissenschaft hätte übernehmen lassen und hier heute noch ihrer Aktualität sicher sein könnte?

Vielleicht können wir einiges davon beantworten.

Im Vorwort zur sechsten Auflage (1922) schrieb Wölfflin:

„Die ‚Grundbegriffe‘ sind hervorgegangen aus dem Bedürfnis, der kunsthistorischen Charakteristik eine festere Basis zu geben; nicht dem Werturteil – davon ist hier gar nicht die Rede –, sondern der Stilcharakteristik.“³

Mit dieser „festeren Basis“ meinte Wölfflin eine in Methode und Begrifflichkeit gesicherte wissenschaftliche Kunstgeschichte: als deren Inbegriff galt ihm die Stilcharakteristik. Sie sollte objektiv, d. h. wertfrei sein. Damit hatte aber Wölfflin keineswegs die Möglichkeit von Objektivität in Kunstwissenschaft schlechtweg naiv setzen wollen; vielmehr wandte er damit eine kritische Spitze gegen die wertende Betrachtung „aus heutiger Sicht“, die vom höheren Punkt der Entwicklung auf die zurückliegenden Tiefen der Vorgeschichte blickt und Nase rümpfend diese als tieferliegend situiert. Wölfflin forderte eine historische Wissenschaft im folgenden Sinn: Zwar immer noch vom Paradigma der geschichtlichen Entwicklung in Stufen ausgehend – („Es gibt Stufen der Vorstellung. . .“⁴) – sind diese aber nicht mehr primär als Stufen zu werten, sondern als Standpunkte zu beziehen.

„Anstatt zu fragen: ‚Wie wirken diese Kunstwerke auf mich (den modernen Menschen)?‘, und danach den Ausdrucksgehalt zu bestimmen, muss der Historiker sich vergegenwärtigen, welche Auswahl von Formmöglichkeiten die Zeit überhaupt hatte.“⁵

Dass sich diese Stufen in der unterschiedlichen Auswahl von Formmöglichkeiten unterscheiden sollen, ist allerdings eine auffällige Bestimmung. Unterscheiden sie sich nur darin? Es wäre müßig und falsch, von Wölfflin behaupten zu wollen, er hätte diese Frage mit ja beantwortet. Immerhin aber macht der eben zitierte Satz deutlich, dass es dem sich vergegenwärtigenden Historiker in erster Linie um die Form gehen müsse. Dies erinnert an einen Brief Wölfflins von 1886, geschrieben nach seinem Referat *Stoff und Form* bei *Wilhelm Dilthey* in Berlin: „Der höchste Begriff, in dem sich alles aussprechen lässt, ist: Die Form.“⁶

Damit sind die Begriffe gefallen, die Wölfflin am Objekt seiner Wissenschaft vorrangig untersuchen will: **Stil** und **Form**. Diese zwei scheinen das Objekt seiner Kunst-

geschichte zu konstituieren. Wölfflin hat sie in den *Grundbegriffen* nirgends deutlich in systematischer Absicht und Konsequenz erläutert. Lässt das Vorwort von 1922 vermuten, dass der Stil einer Zeit die ganze Auswahl von Formmöglichkeiten eben dieser Zeit sei, so wird in der Einleitung geklärt, wie sich die Wölfflinsche Stilcharakterisierung von andern Stilbegriffen abheben will: Sie soll hinter die übliche Stilforschung zurückgehen, die bisher Stilgeschichte als Ausdrucksgeschichte verstanden hat und im „individuellen Stil“, „Volksstil“ und „Zeitstil“ den Ausdruck eines „persönlichen Temperaments“, einer „Zeit- und Volksstimmung“ zu erfassen suchte.⁷ Wölfflin schreibt:

„... – und damit sind wir zu dem springenden Punkt dieser Untersuchung gelangt –: die Darstellungsart als solche. Jeder Künstler findet bestimmte ‚optische‘ Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ‚optischen Schichten‘ muss als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.“⁸

Im Gegensatz zur damals herrschenden Stilgeschichte als Ausdrucksgeschichte will Wölfflin also Darstellungsgeschichte betreiben; er will die Bedingungen eines bildenden Künstlers im Moment seines Schaffens untersuchen. Nicht **was** er auszudrücken habe, sondern **wie**, mit welchen formalen Mitteln er überhaupt auf Grund seiner historischen Situation ausdrücken könne.

Es scheint, dass hier Wölfflin so etwas wie eine transzendentalphilosophische Wendung vollzieht, indem er sich auf die Bedingung der Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks an einem Punkt der Geschichte besinnt. Das Zurückgehen an einen Ort im Schaffensprozess, wo sich der Künstler einer ganz bestimmten, durch die historische Entwicklung geprägten Stufe von Formmöglichkeiten gegenüber sieht, bevor er überhaupt schafft; das Zurückgehen also auf das Inventar der historisch zur Verfügung stehenden Formmöglichkeiten vor dem eigentlichen Schaffen liesse sich als transzendentalphilosophisch orientierte Kunstgeschichte charakterisieren. Dieser Umstand ist nicht zufällig: Während seiner Studienzeit setzte sich Wölfflin ausführlich mit *Kant* auseinander und fand auch in dieser Auseinandersetzung seine Distanz zur Kantischen Position. Im fünften Semester des Studiums entwarf Wölfflin seine *Weltanschauung*, in der er sich in zwei Punkten von *Kant* wesentlich abgrenzte: durch die **Identifikation** von menschlicher Vernunft und Sprache („Vernunft und Sprache ist identisch (logos).“) und die historische **Relativierung** im Rahmen einer allgemeinen Theorie der Entwicklung („Wir dürfen nicht hoffen, es je zu fassen, nur das wissen wir, dass es ein Fortschreiten der Menschheit gibt. . .“).⁹

Die genaue theoretische Bestimmung dieser fortschreitenden Entwicklung blieb denn auch für Wölfflin das ganze Leben lang ein ungelöstes Problem; sein letztes Buchprojekt *Entwicklungen*, an dem er bis kurz vor seinem Tod arbeitete (1945), konnte er nicht fertigstellen. Aus seinen Aufzeichnungen lässt sich ein Kreisen um das Problem einer immanent oder abhängig zu denkenden Entwicklung ablesen, mit öfters wechselnden Positionen.¹⁰ In den *Grundbegriffen* aber schien es Wölfflin noch klar zu sein, dass nur ein vermittelnder Standpunkt sinnvoll wäre: „Zweifellos

sind gewisse Formen der Anschauung als Möglichkeiten vorgebildet: ob und wie sie zur Entfaltung kommen, hängt von den äusseren Umständen ab.”¹¹

Was die Grundbegriffe selbst betrifft, hat Wölfflin die Verwechslung mit den Kantischen Kategorien ausgeschlossen. Man könne die Grundbegriffe Kategorien der Anschauung nennen, ohne Gefahr der Verwechslung.¹² Obwohl er dann noch genauer auf den Unterschied zwischen den Grundbegriffen und den Kantischen Kategorien zu sprechen kommt, akzeptiert er also – zur Erläuterung – dennoch die Analogie zwischen beiden (so auch explizit in der *Revision* von 1933).¹³

Zu dieser transzendentalphilosophischen Analogie gehört auch Wölfflins Postulat einer Elementarwissenschaft: Er bezeichnete die „Aufdeckung dieser ‚optischen Schichten‘“ als die „elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte“.¹⁴ Die in der Geschichte des Sehens begründeten Formmöglichkeiten werden erforscht und dienen dann als „Massstäbe“, um die „geschichtlichen Wandlungen. . . genauer [zu] bestimmen. . .“.¹⁵ Solche Formmöglichkeiten gleichzeitig lebender Künstler wären deren Gemeinsamkeit bei grösster individueller Verschiedenheit; diese Gemeinsamkeit soll nach Wölfflin „begrifflich gefasst werden“.¹⁶ „Begrifflich fassen“ heisst aber immer „Verallgemeinern“; und gerade das – ihre Verallgemeinerungsfähigkeit – zeichnet nach Wölfflin Beobachtungen überhaupt aus und macht sie – so unterstelle ich – tauglich zur Wissenschaft: „Das sind Beobachtungen, die natürlich erst Wert gewinnen, wenn sie sich verallgemeinern lassen.“¹⁷

Obwohl es zum Bild einer bestimmten Wissenschaft inzwischen gehört, dass ordnende Begrifflichkeit, Begriffsbestimmung und Verallgemeinerungsfähigkeit als methodische Voraussetzungen gelten und deshalb dieses Postulat bei Wölfflin nicht weiter erstaunen mag, gibt es doch in seiner Konzeption ein Moment, welches erstaunlich modern anmutet. Im Vorwort von 1922 schreibt Wölfflin von der Stilcharakteristik: „Diese hat das grösste Interesse, zunächst einmal die Form der Vorstellungsbildung zu kennen, der sie im einzelnen Fall gegenübersteht.“¹⁸ Hinter dieser Aussage steht Wölfflins eigenes grosses Interesse an der Form. Dass ein solches immerhin explizit angeführt und bewusst verfolgt wird, ist ein Indiz für jene Redlichkeit, die heute allenthalben zu Recht von der Wissenschaft gefordert wird. Wölfflins wertungsfreie Wissenschaft ist nicht interesselos. Ihr leitendes Erkenntnisinteresse ist wesentlicher Bestandteil ihrer Konzeption.

Deshalb auch ist verständlich, warum Wölfflin „Stil“ als Total der zur Verfügung stehenden Formmöglichkeiten begreifen will; so wird „Stil“ – um nocheinmal die transzendentalphilosophische Analogie zu brauchen – zum Inbegriff der Form der Anschauung oder der Darstellung; unter der Bedingung der Form schafft der bildende Künstler. Das heisst „Stil“ ist die aufgedeckte Bedingung der Möglichkeit formaler Gestaltung zu einer bestimmten Zeit. Hier allerdings – in der historischen Dimension – versagt die Analogie zur Kantischen Philosophie und es kann deshalb auch nicht zu Recht von einer „Kategorie“ gesprochen werden, höchstens – in etwas salopper Art – von einer „kategorischen“ Bedingung.

So kann man schliesslich Wölfflins Wissenschaft der *Grundbegriffe* zusammenfassend beschreiben: eine historische, wertungsfreie Elementarwissenschaft, mit dem

Interesse, durch Verallgemeinerung von Beobachtungen zu Gemeinsamkeiten zu gelangen, die als Formmöglichkeiten interpretiert werden und eine bestimmte Stufe der historischen Entwicklung des Sehens charakterisieren.

Trotz seiner Grundbegriffe vergisst Wölfflin nicht, dass Kunst in Wissenschaft nie ganz aufzuheben ist und ruft nach all seinen heuristischen Thesen aus:

„Welche Worte sollten zureichen, das Erlebnis einer malerisch gesehenen Welt (im Gegensatz zu einer plastisch gesehenen) auch nur ungefähr zu analysieren!“¹⁹

Damit ist er bereit, das eigentliche Medium seiner Wissenschaft, die begriffliche Sprache, zu relativieren. Und ebenso gibt er im *Abschluss der Grundbegriffe* ohne weiteres zu, dass die Kunst „etwas viel Reicherer und Lebensvolleres“ wäre als „das Schema, die Seh- und Gestaltungsmöglichkeiten“.²⁰

Mit diesen Bemerkungen möchte ich zu *Adorno* kommen.

Not und Elend jeder Erkenntnis – auch und besonders der wissenschaftlichen – ist das Vorfinden von vielen mannigfaltigen Einzelheiten und dem gleichzeitig unausweichlichen Zwang, dies Einzelne zu ordnen, um überhaupt Erkenntnis zu sein. Wölfflins lakonischer Satz: „Alles hängt zusammen.“²¹ kommentiert ebenso den Zusammenhang wie auch die Notwendigkeit, alles zum Zwecke der Erkenntnis auseinanderzuhalten. Darin liegt sein Widerspruch – nicht nur scheinbar. Nichts mag in *Adornos* Philosophie so zentral sein wie seine Kritik an der Herrschaft des ordnenden Begriffs, der als übergeordnetes Allgemeines das Besondere in sich zwingt. *Adorno* prangert in der *Dialektik der Aufklärung* das aufklärerische Wissenschaftsideal an: „Die Welt als gigantisches analytisches Urteil, der einzige, der von allen Träumen der Wissenschaft übrig blieb. . .“²² und auch er lässt keinen guten Faden an einer bloss szientistisch verfahrenen Wissenschaft. Die ganze *Dialektik der Aufklärung* ist durchzogen von der Kritik an der blossen Subsumption des Tatsächlichen unter Ordnungsprinzipien, bei der alles wegfällt, was dem allgemeinen Begriff nicht einverleibt werden kann. Explizit wird als ein Beispiel auch die Subsumption unter „die abstrakte Kategorie in der Wissenschaft“ genannt.²³ Der ganze Anspruch der Erkenntnis sei preisgegeben, wenn diese „ . . . im blossen Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen. . .“ bestehe.²⁴ Ich weiss nicht, ob Dir *Adorno* mit solchen Aussagen nicht doch etwas sympathischer zu machen ist.

Wie sieht denn Wölfflin das Verhältnis zwischen Besonderem und Allgemeinem?

In der *Revision* von 1933, die den *Grundbegriffen* seit 1943 als Nachwort beigegeben ist, erscheinen zwei auf den ersten Blick widersprüchliche Aussagen. Für den Primat des Allgemeinen spricht die erste: „Es kommt nicht an auf den historischen Einzelfall, sondern auf die Theorie.“²⁵ Dann weiter unten, im Zusammenhang mit der Diskussion des Ausdrucksgehaltes der Grundbegriffe: „Das Ausschlaggebende bei *Ruysdael* muss also im Besonderen der Behandlung liegen, nicht im Allgemeinen, und man sieht sich zu äusserster Vorsicht aufgefordert, wenn man den Ausdrucksgehalt jenes Allgemeinen auf Worte bringen will.“²⁶ Im Gebiet der Form, „im Grundsätzlichen der Bildform“²⁵ lässt sich offenbar leichter und mit grösserem Recht verallgemeinern und eine Theorie von Grundbegriffen aufbauen. Nicht so aber

was den Ausdruck betrifft: Obwohl Wölfflin den Grundbegriffen einen gewissen Ausdrucksgehalt zuspricht²⁷, sieht er sich doch veranlasst, zur äussersten Vorsicht aufzufordern, wenn man den Ausdruck eines Allgemeinen in Worte fassen wolle. Ausdruck mag die spezifische Qualität des Besonderen sein. Die Ausdruckshaftigkeit jedes einzelnen künstlerischen Gebildes fällt vorerst ausser Betracht, wenn das erste Interesse der Form gilt – ausser man bestimmt die Form selbst als ausdruckschaft. Dies hat Wölfflin besonders im Anschluss an den gegen ihn erhobenen Vorwurf des Formalismus immer wieder unternommen.²⁸ Doch selbst darin noch blieb für ihn der Formbegriff so wichtig, dass er ihn spaltete in **innere** und **äussere** Form und damit „Form“ als Oberbegriff beibehielt.²⁹

Wo also Wölfflin bereit ist, das Verhältnis zwischen Besonderem und Allgemeinem differenziert zu sehen, da bin ich eher geneigt, das Gemeinsame zwischen *Wölfflin* und *Adorno* hervorzuheben – um diese zwei nun doch wieder gleichsam auf eine Karte zu setzen.

Dies Gemeinsame: dass sie den ordnenden Begriff als prekäres aber unvermeidbares Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis bewusst machen – wenn auch aus verschiedener Motivation und mit anderen Konsequenzen. Während *Wölfflin* im Bewusstsein der Problematik – also durchaus in Selbstreflexion – ein Schema von Begriffen entwirft, das als heuristische Arbeitshypothese gelten kann und aus analytischer Arbeit gewonnen ist und somit zwar wissenschaftliche Aussagen über bildende Kunst zulässt, aber diese nicht bis ins Letzte zu ergründen beansprucht, so gewinnt *Adorno* aus der Kritik des Szientismus, der extremsten Form einer blossen Subsumption des Tatsächlichen unter Ordnungsprinzipien, jene Form seiner Kritik, die schliesslich nur in bestimmter Negation zu Aussagen gelangen kann darüber, was denn sein solle, weil es so nicht sein dürfe.

Joseph

Dritter Brief:

Am 75. Geburtstag des Dirigenten und Musikwissenschaftlers Dr. Kurt Pahlen

Lieber Joseph,

Ich danke Dir für den umfassenden und inhaltsschweren Brief. Vor allem danke ich Dir auch für die stringente und in jeder Hinsicht angemessene Zusammenfassung der Wölfflinschen Anliegen. Der Hinweis auf die Ähnlichkeiten von *Wölfflin* und *Adorno* hat mir sehr gefallen; er zeigt – verzeihe mein Pathos – wie grosse Geister sich über verschiedene Zeiten hinweg verstehen. Die von Dir angestrebte Versöhnung der beiden Denker kann ich allerdings nicht vorantreiben, denn die bestimmte Negation, die ich immer noch für einen Zaubertrick halte, macht bei *Adorno* eine Versöhnung mit fast allem möglich: Jeder Denker, der einen Standpunkt einnimmt, um nicht ziellos im Strom herumschwimmen zu müssen, grenzt sich damit von andern Standpunkten

ab, meist indem er sich von ihnen distanziert und sie negiert. In dieser Negation wird er – grob vereinfachend – mit *Adorno* einig gehen. Diese crux der Adornoschen Philosophie, mit der man nichts beweisen, gegen fast alles aber angehen kann, bereitete dem Philosophen auch ein dermassen trauriges Ende: Die Studentenunruhen, deren Antriebskraft er zum Teil war, konfrontierten ihn mit Realpolitik und vereinsamt und kleinmütig sah er sich gezwungen, im Rundfunk das Staatssystem der Bundesrepublik zu verteidigen.

Auch Du hast vor allem darauf hingewiesen, **wogegen Wölfflin** und *Adorno* sind; – was sie in positiver Weise verbindet, dürfte sich der Bestimmung fast ganz entziehen, weil *Adorno* jede Art von Standpunkt vermeidet und sich immer wieder als genialer Schwimmer erweist. Ich darf in der Form dieses Briefwechsels sogar die Vermutung aussprechen, dass sich – von aussen besehen – *Adornos* Kunst, den Standpunkten auszuweichen, dem Vorgehen der Szientifisten, die von einem Standpunkt gar nichts ahnen, verdächtig annähert.

Nun möchte ich aber zu Wölfflin kommen: Du stellst in Deiner Antwort Wölfflins gespaltenes Verhältnis zur Geschichte dar; dieses hat sich offensichtlich bis ans Ende des Lebens nicht aufgelöst. Ich meine auch, dass Wölfflins Gedanken zur Geschichte und zur Entwicklung der Kunst sehr deutlich die Klarheit vermissen lassen, die sonst seine Ausführungen bestimmen. Die Zwiespältigkeit von Wölfflins Geschichtsauffassung geht hinein bis in die Formulierungen. Zwar will er keine Epoche von der andern wertend absetzen; er illustriert diesen Gedanken aber mit der Metapher des Rosenstrauchs, der sowohl in der Blüte wie im Verfall schön ist; damit impliziert er ein organisches Geschichtsbild, in dem Epochen gleichsam zu Wesenheiten werden.¹

Wir sind aber heute kaum weiter gekommen als Wölfflin. Noch immer treiben sich fremde und dämonische Mächte in der Geschichte herum, Gott und objektiver Geist haben dem Aberglauben vom soziokulturellen Umfeld, der ökonomischen Basis oder der geschichtlichen Wahrheit weichen müssen. Neben diesem modernen Götterkult weiss ich wenigstens Wölfflins Vorsicht im Umgang mit Geschichte zu schätzen. Diese Vorsicht könnte auch der letzte Grund für seine Zwiespältigkeit gewesen sein. Auf der einen Seite wusste er sich vor den Dogmen der Geschichtsphilosophen zu hüten, auf der anderen Seite aber konnte er sich auch nicht der Position seines Lehrers *Jacob Burckhardt* verschreiben:

„Wir sind. . . nicht eingeweiht in die Zwecke der ewigen Weisheit und kennen sie nicht. Dieses kecke Antizipieren eines Weltplanes führt zu Irrtümern, weil es von irrigen Prämissen ausgeht. . . Freilich ist nicht nur bei Philosophen der Irrtum gang und gäbe: unsere Zeit sei die Erfüllung aller Zeit oder doch nahe daran und alles Dagewesene sei als auf uns berechnet zu betrachten, während es, samt uns, für sich, für das Vorhergegangene, für uns und für die Zukunft vorhanden war. . . **Unser** Ausgangspunkt ist der vom einzigen bleibenden und für uns möglichen Zentrum, vom dulddenden, strebenden und handelnden Menschen, wie er ist und immer war und sein wird; daher unsere Betrachtung gewissermassen pathologisch sein wird. Die Geschichtsphilosophen betrachten das **Vergangene** als Gegensatz und Vorstufe zu uns als Entwickelten; – wir betrachten das **sich Wiederholende, Konstante, Typische** als ein in uns Anklingendes und Verständliches. Jene sind mit Spekulationen über die Anfänge behaftet und müssten deshalb eigentlich

auch von der Zukunft reden; wir können jene Lehre von den Anfängen entbehren, und die Lehre vom Ende ist nicht von uns zu verlangen. . . Da nun unsere Aufgabe insofern eine mässige ist, als unser Gedankengang keine Ansprüche macht, ein systematischer zu sein, dürfen wir uns auch (heil uns!) beschränken.”²

Wenn ich die Grundbegriffe aus dem Blickwinkel von *Burckhardts* trockenem Realismus betrachte, kann ich Wölfflins fatalistische Idee, klassische und barocke Epochen müssten sich in dualistischem Wechsel auf immer neuen Stufen folgen, nur noch als Hilfskonstruktion einschätzen. Sie wird nicht nur entschuldigt durch die Vorsicht, mit der Wölfflin sie vorträgt, sondern auch durch die Tatsache, dass gerade die Kunstgeschichte immer wieder Entwicklungen und Zuspitzungen erfährt. Wölfflin liess sich von der anscheinenden Entwicklungsfähigkeit der Kunst verführen, Grundbegriffe einzuführen, die das „sich Wiederholende“ und „das Antizipieren eines Weltplanes“ bis zu einem gewissen Grade verbinden wollen. Sein Scheitern veranlasst mich ein weiteres Mal in Zusammenhang mit Kunst den Burckhardtschen Begriff von der „Wandelbarkeit“ jenem der Entwicklungsfähigkeit vorzuziehen. Damit möchte ich, was mich betrifft, die Betrachtung von Wölfflins Geschichtsauffassung abschliessen.

Ich komme zur – für uns wichtigeren Frage – wie Wölfflins Grundbegriffe für die Musikwissenschaft brauchbar sind, bzw. ob diese Begriffe auch der Musikwissenschaft relevante Aussagen erlauben. Ich gehe von einem Beispiel aus: *Regers* Bearbeitung der *Bourrée* aus der zweiten *Englischen Suite* von *Bach*. (Takte 11–14)³

The image shows a musical score for measures 11-14 of a Bourrée. The score is arranged in two systems. The first system contains the Flute (Fl.) and Violin I (VI. 1) parts in the top staff, and the Violoncello (Vc.) part in the bottom staff. The second system contains the Violin II (VI. 2) and Viola (Va.) parts in the top staff, and the Violoncello (Vc.) and Double Bass (Fg. 2) parts in the bottom staff. The music is in G minor (two flats) and common time (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

In den beiden oberen Stimmen habe ich *Bachs* Originalmelodie notiert, so wie sie in *Regers* Bearbeitung übernommen werden (transponiert von a-Moll nach g-Moll). Ich möchte von *Regers* Artikulationsangaben hier bewusst absehen. Nehmen wir ganz unschuldig einmal an, *Bachs* Vorlage sei linear, flächig, geschlossen, klar und verpflichte sich der Vielheit, anstelle der Einheitlichkeit; – und betrachten wir jetzt *Regers* Bearbeitung: Er komponiert drei Schichten hinzu, die eine – sie bildet das unterste System – gibt nur Akzente, verstärkt die harmonische Stützung und betont den ersten Schlag; die zweite Schicht – auf dem vierten System – stellt eine relativ selbständige Stimme dar, die neu dazukomponiert ist und weder mit Ober- noch mit Unterstimme direkt etwas zu tun hat; die Stimme auf dem dritten System ist zwar auch neu dazukomponiert, sie hält sich aber viel deutlicher an die Oberstimme und in Takt 14 auch an die Unterstimme. Mit diesem Verfahren erreicht *Reger* die von ihm angestrebte Vierstimmigkeit, – aber auf eine „schiefe“ Art. Die Gleichwertigkeit der Stimmen wird aufgegeben: der Bass wird verstärkt, die Oberstimme verläuft zum Teil oktaviert, die eine Stimme bewegt sich parallel zu den Hauptstimmen, *Reger* versucht nicht den musikalischen Ablauf auf eine gleichwertige Ebene zu bringen, er stellt gewisse Dinge in den Vordergrund, andere lässt er deutlich zurücktreten; wir könnten also sagen, dass *Regers* Bearbeitung so etwas wie **Tiefe** erhält, – immer in Relation zum *Bachschen* Original gesehen. Die parallel zur Oberstimme verlaufende Stimme kräftigt diese, gibt ihr eine harmonische Farbe, zugleich verliert sie aber ihre **Klarheit**, weil dasselbe leicht variiert noch einmal gesagt wird; die Oberstimme ist nicht mehr eindeutig. Vor allem das fünfte System belegt *Regers* Streben nach Deutlichkeit und **Einheitlichkeit** im Grossen. Die Bearbeitung wirkt denn auch dichter und kompakter und meidet bewusst das lockere Nebeneinander des Originals. Wegen dieser Vereinheitlichung kann *Reger* nicht in ähnlicher Geschlossenheit instrumentieren, wie es *Bach* getan hätte. Weil das Detail seine Selbständigkeit verliert und die Vielheit aufgegeben wird, kann der Komponist nichts mehr abschliessen und umgekehrt: weil *Bach* das Detail in seiner Vielheit belässt, muss er auf Geschlossenheit achten. *Reger* löst die Stimmen in verschiedene Instrumente auf – das obige Beispiel kann dafür nicht allein repräsentativ sein – er **öffnet** gleichsam die *Bachsche* Vorlage. Durch eine solche Instrumentationstechnik wird die Melodie in ihrem Fortlaufen immer wieder unterbrochen, mal tritt sie zurück, mal tritt sie mittels einer scharfen Mixtur hervor. Wir können in solchem Zusammenhang von einem „**malerischen**“ Instrumentieren sprechen.

Du siehst, worauf ich hinaus will: Wenn wir das *Bachsche* Original als „klassische“ Kunst bezeichnen, dann können wir die *Regersche* Bearbeitung – zugegeben: mehr oder weniger schlüssig – als „barocke“ Kunst bezeichnen. Die *Wölfflinschen* Grundbegriffe sind also als Analogien in völlig verschiedenen Zeiten mindestens nachvollziehbar und wie ich meine, für diese *Regersche* Bearbeitung auch fruchtbar. Die Grundbegriffe geschichtlich festnageln, das geht nicht. Mit Fug und Recht könnte ich nämlich *Bachs* „*Bourrée*“ neben einem dreistimmigen Satz noch vom frühen *Monteverdi* als „barock“ bezeichnen und von *Monteverdi* könnten wir das gleiche in Bezug zu *Josquin* sagen. Eine *Mozart-Oper* wirkt neben *Bachs* Passionen „klassisch“,

neben einer *Haydn*-Oper aber wiederum „barock“. Alles hängt zusammen. Wenn wir die Grundbegriffe von ihrer Bindung an eine Epoche befreien, zeigt sich erst ihre Brauchbarkeit.

Erst wenn wir uns zu diesen extremen Positionen bekennen, können wir – damit uns die Geschichte nicht zwischen den Fingern durchläuft – geschichtliche Momente bestimmen, wo dieser oder jener Grundbegriff von Wölfflin mehr dominiert als der andere. Wir werden mit ihm wahrscheinlich einig gehen und sagen, dass in jenen Epochen, die wir einigermaßen mit Distanz überblicken können, „Renaissance“ und „Klassik“ eher der klassischen Kunst zuneigen, während „Barock“ und „Romantik“ eher der „barocken“ Kunst zuzuordnen wären. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, in diesem Briefwechsel die Brauchbarkeit in jeder Epoche nachzuweisen. Eines möchte ich im letzten Brief aber doch noch tun: Die Grundbegriffe einzeln in Bezug auf ihre Brauchbarkeit in der Musik einer Wertung unterziehen. Dabei brauche ich nicht systematisch zu sein und ich will mich auf Weniges beschränken.

Heil uns!
Roman

Vierter Brief:

Am 100. Geburtstag des Münchner Volksschauspielers Karl Valentin

Lieber Roman,

zuviel des Guten: inhaltsschwer war er vielleicht, nicht aber konnte mein Brief umfassend sein. So blieb etwa der ganze einfühlungspsychologische Kontext der Wölfflinschen Methode ausgespart: Dies ist der rote Faden, den sich *Lurz* in seiner Publikation spannt. Er zeigt, dass Wölfflins eigentliche und immer wieder durchschimmernde Methode jene der Einfühlungspsychologie gewesen war, und dass die *Grundbegriffe* lediglich die relativ weiteste Entfernung von dieser einfühlungspsychologischen Methode darstellen, aber auch deren definitorische Struktur gar noch Parallelen zur einfühlungspsychologischen Definition aufweisen würden.¹ Doch bleibt unbestritten, dass sich Wölfflins Interesse seit 1899 (*Die Klassische Kunst*)² bis zu den *Grundbegriffen* auf die immanenten Probleme der Formentwicklung verschob.³

Wo aber unser Heil in der Beschränkung liegt, da wird die Not zur Tugend – und ich will nicht heillos reden. Dir danke ich für das Konkrete, mit dem Du dem Abstrakten Sinn gibst.

Vielleicht ist es das Wesentliche an *Adorno*, dass man ihn nicht lassen kann. Also noch einmal *Adorno*: Nichts will und kann ich zu seiner Vereinsamung sagen, als dass sie zu seiner Methode gehörte und ihm bewusst war. Das fünfte Stück der *Minima Moralia* ist eindrückliches Zeugnis dieses Bewusstseins, und der Satz darin „Für den Intellektuellen ist unverbrüchliche Einsamkeit die einzige Gestalt, in der er Solidari-

tät etwa noch zu bewähren vermag”⁴ bildet jene Verdichtung des Gedankens, die soviel Abschreckendes wie Packendes an sich hat. Falls *Adorno* wirklich den Anblick eines blühenden Baumes nicht ohne den „Schatten des Entsetzens” wahrnehmen konnte – wie er in eben diesem fünften Stück suggeriert – weil „keine Schönheit und kein Trost mehr [ist] ausser in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewusstsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält”⁵, so lässt sich seine Einsamkeit nicht mit Kleinmut schwächlich machen. Wer das Bessere gegen das Schlechtere verteidigt – wie es *Adorno* offenbar am Rundfunk tat –, setzt nicht das Bessere schon als Gutes, sondern verhindert den Rückschritt. Wäre das Kleinmut?

Deine Vermutung aber, *Adorno* nähere sich dem Szientifisten, indem er kunstvoll Standpunkte vermeide, halte ich für ebenso falsch wie jene, es dürfte sich das Gemeinsame zwischen *Adorno* und *Wölfflin* der positiven Bestimmung fast ganz entziehen. Zum ersten: Was denn die Alternative wäre zur reinen Subsumption des Tatsächlichen unter Ordnungsbegriffe, ist am Ort der Kritik durchaus als positiv gefasster Standpunkt herauszulesen:

„Das Vorfindliche als solches zu begreifen, . . . [die Gegebenheiten] als die Oberfläche, als vermittelte Begriffsmomente zu denken, die sich erst in der Entfaltung ihres gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinnes erfüllen. . .”⁶

Dieses Programm auszuführen blieb *Adorno* nicht schuldig: Denk nur an sein *Mahler*-Buch. – Zum zweiten:

„Nur dort vermag Erkenntnis zu erweitern, wo sie beim Einzelnen so verharret, dass über der Insistenz seine Isoliertheit zerfällt.”

Könntest Du Dir einen Satz vorstellen, der besser das Unterfangen des Wölfflinschen Buches *Grundbegriffe* umschreiben könnte? Er stammt von *Adorno* und steht unmittelbar nach der Kritik an der Herrschaft des Allgemeinen.⁷ Ich sehe darin eine positiv bestimmte Gemeinsamkeit beider und will gleichzeitig damit sagen: Das grosse Anschauungsmaterial, welches Wölfflin auf Grund seiner immensen Kenntnis zur Verfügung stand, erlaubte ihm Verallgemeinerungen, die durch Verharren beim Einzelnen und die Insistenz des Forschers legitimiert sind.

Soviel zu den Gemeinsamkeiten, genauer: zu den gemeinsamen Problemen, welche die Kunst als Objekt der Wissenschaft aufgibt, die in jeder Reflexion darüber auftauchen und deshalb wohl erwähnenswert sind. Dies sei gesagt, um nicht den Eindruck eines Vermittlungsversuches zwischen *Adorno* und *Wölfflin* zu erwecken. Sonst träfe mich *Adornos* Verdikt in jenem *Nietzsche*-Zitat, das ich redlicherweise nicht verschweigen will:

„Wer zwischen zwei entschlossenen Denkern vermitteln will, ist gezeichnet als mittelmässig: er hat das Auge nicht dafür, das Einmalige zu sehen; die Ähnlichseherei und Gleichmacherei ist das Merkmal schwacher Augen.”⁸

Du verstehst meine Eile, jetzt Unterscheidendes zwischen beiden noch anzuführen? Nämlich: das Prekäre der begrifflichen Sprache gegenüber der Kunst wird bei *Adorno* zur Methode selbst. So ist die Kapitulation, die Du ihm im ersten Brief unterschiebst, keine Niederlage, sondern die bewusst angewandte sprachliche Ausprägung jenes Verzichts auf identische Begriffe. Als Paradigma der nichtidentischen Kunst gilt *Adorno* die Musik. So auch ist sein primärer Gegenstand nicht die bildende Kunst sondern die Musik: „Vielleicht ist der strenge und reine Begriff von Kunst überhaupt nur der Musik zu entnehmen. . .“⁹; der sprachliche Nachvollzug dieser Musik in nichtidentischen Begriffen will selbst ein kritischer Stachel gegen den Szientismus sein: vielleicht ein Pyrrhussieg, aber nicht einfach Kapitulation. Am gleichen Ort, wo *Adorno* den Begriff des Nichtidentischen zum zentralen Thema macht – *Negative Dialektik*, etwa: „Dialektik ist das konsequente Bewusstsein von Nichtidentität. Sie bezieht nicht vorweg einen Standpunkt.“¹⁰ –, findet sich auch eine ausführliche *Kant*-Kritik.¹¹ Sie steht bezeichnenderweise im Umkreis der praktischen Philosophie. Bezeichnenderweise: weil dies nicht nur *Adornos* scharfe und deutliche Distanz von *Kant* – im Gegensatz zu Wölfflin – belegt, sondern auch das praktische Interesse *Adornos*. War Wölfflins Interesse kunstimmanent (Form der Vorstellungsbildung), so gilt von *Adornos* Interesse, was über die kritische Theorie der Frankfurter Schule *Horkheimer* sagte: Sie hat ein Interesse an vernünftigen Zuständen.¹² Deshalb auch muss *Adornos* Kunstwissenschaft praktisch werden und beim aktuellen zeitgenössischen Kompositionsprozess mitreden. So können *Adornos* Aussagen nicht wertungsfrei sein. Sein Interesse bedingt seine Wertung (und wohl auch umgekehrt), während Wölfflins Interesse eine wertungsfreie Wissenschaft gerade ermöglichen wollte.

Zu Deinem ersten Brief brennt mich in diesem Zusammenhang eine bis jetzt unausgesprochene Erwiderung. Ich bin nicht damit einverstanden, die Kunstgeschichte als Theorie auf ihren Platz zu verweisen und dort von der Praxis fernzuhalten. Gerade weil sie sich als Wissenschaft einem Objekt gegenüber sieht, welches sich in theoretischen und praktischen Zusammenhängen im weitesten – und hier nicht auszuführenden Sinn – realisiert, soll sie ihren Kontext in der Praxis erkennen und dort ihren Anspruch geltend machen (selbst wenn daraus „Scharlatanerien über den kritischen und brüchig gewordenen Ton“ entstünden. Abzuklären bliebe immer noch, wie es genau zu diesen kam). Eine überzeugende Stellungnahme zu dieser Frage finde ich in *Boehms* Aufsatz *Urteilkraft. Über das Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart*¹³, in dem er als Reflexionsmodell sowohl für die Kunstkritik wie auch für die Kunstgeschichte eben jene Urteilkraft postuliert, die sich nicht von Stellungnahmen zur zeitgenössischen Kunst dispensieren lassen kann.

„Wölfflin, der Zeit- und Ortsgenosse *Kandinskys* und des *Blauen Reiters*, hat sich diesem verschlossen. *Panofsky*, der Zeit- und Ortsgenosse *Pollocks*, *Newmans*, *Reinhardts*, übte Agnosie dagegen – und so liesse sich die Negativliste verlängern. *Sedlmayr* trat gar unter kulturkritischen Vorzeichen gegen die Moderne an, auch *Badt* sah in *Cézanne* eine Art Schwanengesang der Kunst.“¹⁴

Boehms Postulate gegen eine solche Haltung müssen hier nicht wiederholt werden. Sie sind gültig für mich und lassen sich knapp zusammenfassen mit seinen Worten:

„Die Heraushebung des Sinngehaltes ist ein historisches **und systematisches** (das heisst künstlerisches) Problem; es erfordert die Berücksichtigung der verschiedensten Gesichtspunkte: ein Reflexionsmodell, also Urteilskraft.“ und: „Die Aufgabe der Interpretation umfasst ‚historisieren‘ und ‚aktual‘ machen. Die Kunstgeschichte würde so Erkenntnisse einbringen, über die nur die Kunst verfügt. Sie wäre also Dolmetscherin dieser genuinen Erkenntnismöglichkeit der Kunst selbst genuin, das heisst unverwechselbar.“¹⁴

Wölfflins gespaltenes Verhältnis zur Gegenwartskunst – wenn man seine Abstinenz als Spaltung interpretieren will – halte ich tatsächlich für einen Teil seines gespaltenen Verhältnisses zur Geschichte überhaupt. Zu Deinen Ausführungen in diesem Punkt möchte ich nur Weniges noch anmerken: *Jacob Burckhardt* schien in seiner rigorosen *Anti-Hegel*-Haltung mit Wölfflins Ansätzen geschichtsphilosophischer Prägung nicht einverstanden. So schreibt *Burckhardt* in einem Brief an Wölfflin vom 22. Juni 1897:

„Die grosse ästhetische und zugleich kunsthistorische Forschung, in welcher Sie sich bewegen, geht weit über meinen Horizont. . .“¹⁵

Lurz' Interpretation dieser Briefstelle als skeptische und ironische Distanzierung *Burckhardts* von Wölfflin¹⁶ leuchtet umso mehr ein, als ein frühes Pendant solcher Distanzierung von seiten Wölfflins belegt, wie dieser eher zur idealistischen Geschichtsphilosophie als zum – wie Du es nennst – trockenen Realismus *Burckhardts* neigt. In einer Notiz vom 15. Januar 1883 schreibt nämlich Wölfflin:

„Da ist J. B. [= *Jacob Burckhardt*]: eine Weltgeschichte, hübsch erzählt, aber ohne metaphysischen Hintergrund. Das Prinzip: alles sagen, wie es wirklich war. Kulturgeschichtliche Elemente zurückgedrängt.

Diese Geschichte hat überhaupt keinen Zweck. Sie ist ein Schauspiel, ein Theater, wo alles bunt durcheinander geht. Das Ganze gewinnt erst Seele, wenn man nach einem Prinzip beobachtet.“¹⁷

Und dennoch hast Du recht, wenn Du auf Wölfflins Vorsicht im Umgang mit Geschichte hinweist; nicht aber, dass Wölfflin einfach – wie *Burckhardt* – jegliche geschichtsphilosophische Konzeption ablehnen würde, sondern Wölfflin will sein Postulat einer „Geschichte nach Prinzipien“ nicht mit dem Werturteil – weder dem historischen noch dem aktuellen – verbinden. Dies äussert er auch im Satz, der vom Rosenstrauch ebenso gilt wie von der Folge Frührenaissance – Hochrenaissance – Barock:

„. . . Namen, die wenig besagen und in ihrer Anwendung auf Süden und Norden notwendig zu Missverständnissen führen müssen, die aber kaum mehr zu verdrängen sind. Unglücklicherweise spielt noch die Bildanalogie: Knospe – Blüte – Verfall eine irreführende Nebenrolle.“¹⁸

Die irreführende Analogie zwischen dem biologischen Kreislauf und der Kunstentwicklung lehnt Wölfflin deutlich ab: damit aber auch die Bewertung – d. h. Abwertung – einzelner Epochen, insbesondere des Barock.

Joseph

Fünfter Brief:

Am 50. Jahrestag des Weltmeisterschaftsverlustes
von Max Schmeling im Kampf gegen Jack Sharkey

„Die Frage nach dem Zweck des menschlichen Lebens ist unzählige Male gestellt worden; sie hat noch nie eine befriedigende Antwort gefunden, lässt eine solche vielleicht überhaupt nicht zu. Manche Fragesteller haben hinzugefügt: Wenn sich ergeben sollte, dass das Leben keinen Zweck hat, dann würde es jeden Wert für sie verlieren. Aber diese Drohung ändert nichts. Es scheint vielmehr, dass man ein Recht dazu hat, die Frage abzulehnen. . . Es ist wiederum nur die Religion, die die Frage nach einem Zweck des Lebens zu beantworten weiss. Man wird kaum irren, zu entscheiden, dass die Idee eines Lebenszweckes mit dem religiösen System steht und fällt.

Wir wenden uns darum der anspruchsloseren Frage zu, was die Menschen selbst durch ihr Verhalten als Zweck und Absicht ihres Lebens erkennen lassen, was sie vom Leben fordern, in ihm erreichen wollen. Die Antwort darauf ist kaum zu verfehlen; sie streben nach Glück, sie wollen glücklich werden und so bleiben. . .

Es ist, wie man merkt, einfach das Programm des Lustprinzips, das den Lebenszweck setzt. . . ; an seiner Zweckdienlichkeit kann kein Zweifel sein, und doch ist sein Programm im Hader mit der ganzen Welt, mit dem Makrokosmos ebensowohl wie mit dem Mikrokosmos. Es ist überhaupt nicht durchführbar, alle Einrichtungen des Alls widerstreben ihm; man möchte sagen: die Absicht, dass der Mensch ‚glücklich‘ sei, ist im Plan der ‚Schöpfung‘ nicht enthalten.“¹

Lieber Joseph,

„Die grosse ästhetische und zugleich kunsthistorische Forschung, in welcher Sie sich bewegen, geht weit über meinen Horizont. . .“ – ich danke Dir für diese grossartige *Trouvaille*, – und ob sie ironisch gemeint ist! Ich werde mir erlauben diesen Satz auch in anderem Zusammenhange zu zitieren. Es ist nicht untypisch, dass der trockene Realist zu solch feiner Ironie fähig ist: er weiss, wo Gott sitzt und macht deshalb sich und der Welt gar nichts mehr vor. Was hätte *Burckhardt* wohl zu einem Satz von *Adorno* gesagt; „nur dort vermag Erkenntnis zu erweitern, wo sie beim Einzelnen so verharret, dass über der Insistenz seine Isoliertheit zerfällt“ – vielleicht hätte er das für eine Anleitung zu einer indischen Meditationsübung gehalten.

Ich glaube, dass uns letztlich ein weltanschauliches Problem trennt: Ich glaube nicht an die Finalität der menschlichen Natur und auch nicht an die Finalität der menschlichen Geschichte. Ich glaube nicht, dass sich die menschliche Gesellschaft vervollkommen wird, allenfalls könnte sie lernen von ihrem zuverlässigsten Instru-

ment – der Vernunft – mehr Gebrauch zu machen, aber auch dafür sind heute keine Anzeichen zu finden.

Die Technik, „den Wert des Lebens herabzudrücken und das Bild der realen Welt wahnhaft zu entstellen, was die Einschüchterung der Intelligenz zur Voraussetzung hat“², diese Technik ist heute über die ganze Bandbreite menschlicher Äusserungen zu beobachten. Auch wenn in besseren Zeiten – wahrscheinlich wird es nur ein Zeitabschnitt sein – die Vernunft die wichtigsten Geschäfte der Menschen leiten mag, so wird doch der Mensch immer noch an die Grenzen der Vernunft stossen, und das werden für die Bescheidenen und Redlichen auch die Grenzen der Erkenntnis sein.

Wie ich es schon in den früheren Briefen angedeutet habe, kann ich deshalb ziemlich offenherzig an die Vergangenheit herantreten; ich brauche weder die Vergangenheit in die Gegenwart herüberzuziehen, noch beurteile ich sie nach ethischen Massstäben, die heute üblich geworden sind. Deshalb kann ich von einem Wissenschaftler nicht fordern, er müsse sich mit der Gegenwart auseinandersetzen; wenn meine pointierte Formulierung im ersten Brief so ausgelegt worden ist, dass sich der Wissenschaftler mit der Gegenwart gar nicht auseinandersetzen sollte, so wäre das natürlich falsch. Wenn aber *Boehm* eine Negativliste verfertigt mit Namen wie *Wölfflin* und *Panofsky*, so finde ich das ein ziemlich dummes und problematisches Unterfangen; – halte ich mir dann noch einige Erzeugnisse vor Augen, die historisieren und aktual machen wollen, so kann ich auf genuine Erkenntnismöglichkeiten verzichten, auch wenn sie selber genuin und in der Tat unverwechselbar werden.

Solches Aktualmachen läuft ja meistens darauf hinaus, jene Elemente als zukünftige herauszuschälen, die uns entsprechen und jene als reaktionär abzuurteilen, mit denen wir heute wenig anfangen können, – diese historisieren wir dann. In solchem Fahrwasser stellen wir dann fest, dass zum Beispiel *Busoni* eine avancierte Theorie begründete, in seiner kompositorischen Praxis aber reaktionär in der Tradition verhaftet blieb, – wir begrüßen das erste und bedauern das letztere. Ein solches Vorgehen, wo unsere Leitbilder auf vergangene Zeiten übertragen werden, mag schon bei politischer Geschichte problematisch sein, – wie aber erst bei der Kunstgeschichte! Es ändert sich auch nur wenig, wenn man solches bewusst tut. Denn ich möchte nicht etwas über den Autor, sondern etwas über die Sache hören. Dass jede Forschung wie alles Menschliche den Stempel der Zeit trägt, ist für mich eine Selbstverständlichkeit, die nicht unbedingt am Eingang jedes Kapitels wiederholt werden muss. Ich habe schon im ersten Brief darauf hingewiesen, dass eine solche Wissenschaft Methoden der Kunst übernimmt. Wie die Kunst sagt sie mehr über sich als über etwas anderes. Die Wissenschaft wird zu einem weiteren Zweig künstlerischer Betätigung, die sich immer in erster Linie in der Gegenwart ausleben muss; – ähnlich wie es *Alfred Kerr* für die Kritik vorschlug, diese sollte seiner Meinung nach als vierte literarische Gattung neben Lyrik, Epik und Dramatik aufgefasst werden. Auch der nicht-identische Begriff, wo die Sprache immer im Flusse bleibt, ist wesentlich ein künstlerisches Mittel.

Es ist mir schon klar, weshalb es bei *Adorno* zu einer Vermischung von Kunst und Wissenschaft kommen muss. Er sieht eine Wahrheit nur noch in der Kunst – was ich für falsch halte –; um die Wissenschaft an dieser Wahrheit teilhaben zu lassen, muss er die Methoden der Kunst in die Wissenschaft herüberziehen. Rekursinstanz dieses Vorgehens ist aber der Autor selber, – wie bei einem ästhetischen Gegenstand. Nun lehrte uns die Aufklärung, dass nicht der Autor, sondern die Vernunft Rekursinstanz des wissenschaftlichen Denkens sein sollte. Nur mit der Vernunft als letzte Rekursinstanz kann die Wissenschaft irgendeinen positiven Zweck in der Gesellschaft erfüllen. Man könnte natürlich sagen, die Wissenschaft dürfe oder könne keinen positiven Zweck in der Gesellschaft erfüllen – auch diese Auffassung hielte ich für falsch. Weil ich also der Überzeugung bin, dass sich aber der Wissenschaftler an die Gesetze der Vernunft ebenso halten muss, wie sich der Jurist an die Gesetze des Rechtsstaates halten sollte, damit Urteile überprüfbar und korrigierbar bleiben, – weil ich dieser Überzeugung bin, muss ich genuine Erkenntnismöglichkeiten im angedeuteten Sinn als geistesgeschichtlichen Rückschritt zurückweisen. Natürlich gibt es Probleme, denen kaum mit einer strengen Begrifflichkeit beizukommen ist, – z. B. der Sinn des Lebens oder der Zweck der Kunst. Nur beginne ich parallel zu *Freud* am Sinn solcher Fragen zu zweifeln. Sie hindern uns nicht nur daran, jene Blumen zu pflücken, die wir erreichen können (sie können uns sogar beim Anblick eines blühenden Baumes ein schlechtes Gewissen einjagen), solche Fragen unterbinden auch den Blick für die Kunst als Quelle der Lust und der Lebenströstung.

Für diese Quelle der Kunst hatte Wölfflin noch den Blick. Die Begeisterung tritt oft – ohne Anspruch auf Erkenntnis – unverstellt durch. Sicher, „Einführung“ steht am Anfang der Forschungen von Wölfflin, seine Begriffspaare sind aber rational ohne weiteres nachvollziehbar. Einzig die Ausführungen zu den Skulpturen verstand ich anfänglich nicht; das liegt aber daran, dass wir heute realistische Skulpturen gar nicht mehr zu betrachten wissen; – ein langes Gespräch im Atelier eines Bildhauers liess mir da manches Licht aufgehen. Die Wölfflinschen Begriffspaare treffen nicht nur wesentliche Teilbereiche der Kunst – manches kommt uns heute schon als völlig selbstverständlich vor –, oft trifft er den Kern der Sache.

Ich habe schon in vorhergehenden Briefen geschrieben, dass ich die Begriffspaare auch für die Musik brauchbar finde. Dabei erwarte ich mir keine revolutionären Erneuerungen in unserer Disziplin, höchstens ein Überdenken, es könnten aber wichtige Verbindungsschnüre zwischen Kunst und Musik gezogen werden, die die beiden Bereiche näher aneinanderketten. Ich möchte nun – meiner Devise von den bescheidenen Horizonten folgend – abschliessend die fünf Begriffspaare wertend auf ihren Nutzen für die Musikwissenschaft befragen.

1. *Das Lineare und das Malerische*: Gerade dieses Begriffspaar ist das heimtückischste, es verführt dazu, Melodie mit Linie gleichzusetzen. Die Linie hat in der Malerei eine ganz andere Funktion als die Melodie in der Musik, nur schon, weil die Linie hier nie eine dermassen wichtige Funktion erhielt; zudem müsste von einer Herrschaft der Melodie gerade in jenem Zeitraum gesprochen werden, in dem Wölfflin

vom Malerischen spricht. *Sachs* ist in seinem sturen Analogisieren auf dieses Problem auch gestossen, er hat es aber mehr vom Tisch gewischt als gedanklich bewältigt. Es ist nicht uninteressant, dass sich jenes Begriffspaar, das noch am stärksten im Technischen, gleichsam in der Führung des Pinselstriches verhaftet ist, am wenigsten zur Übertragung eignet. Obwohl ich wenig von Kunst verstehe, wage ich zu vermuten, dass es auch für die Kunstwissenschaft das unprägnanteste Begriffspaar darstellt. Wenn dem so wäre, hätte die Sache insofern etwas Paradoxes, als Wölfflin im „Volksmund“ immer mit diesem ersten Begriffspaar assoziiert wird.

Wollte man eine Übertragung – um des Systems willen – trotzdem versuchen, so müsste man wahrscheinlich vom Körperhaften, das Wölfflin dem Malerischen attestiert, ausgehen.

Wir beobachten in der Musik Ähnliches beim Aufkommen der funktionalen und nur noch vertikal bestimmten Harmonik. Sie ermöglicht es, Spannung aus einem tonalen Zentrum heraus zu erzeugen und alle Abläufe auf dieses tonale Zentrum zu beziehen; zugleich schafft sie sich die Möglichkeit auch im Kleinen beweglich zu sein; sie kann jeden Moment vom anderen deutlich abschattieren. Tatsächlich könnten wir sagen, dass der Klang etwas Körperliches erhält. Es mag in diesem Zusammenhange interessant sein, dass erst in dieser Zeit die Darstellung von Sinnlichkeit möglich wird. *Monteverdis* musikdramatisches Oeuvre belegt das nachdrücklich. Dies sind aber alles nur entfernte Analogien, die sich nur mit Vorsicht zur Übertragung eignen.

2. *Fläche und Tiefe*: Um Fläche oder Tiefe zu erwirken, brauche ich simultan ablaufende Bewegungen. Je nach der Art, wie ich diese Bewegungen zueinanderstelle, entsteht Tiefe oder Flächigkeit. Halte ich an der strengen Gleichwertigkeit der Bewegungen fest, so wird ein flächiger Eindruck entstehen. Hebe ich die Bewegungen in der Funktion und in der Gewichtung voneinander ab, entsteht Tiefe.

In der Musik haben wir ein viel kleineres Mass an Simultanität als in der bildenden Kunst. Bei *Zimmermanns* „*Soldaten*“ können das vielleicht bis zu hundert Bewegungen sein, aber das sind extreme Punkte der Musikgeschichte. Trotzdem zeigen gerade die *Soldaten*, dass der überwältigende Eindruck, den das Werk hinterlässt, letztlich auf die Flächigkeit dieser Informationsflut zurückzuführen ist. Wir können das, was wir hören und sehen nicht in eine bestimmte Dimension legen und dort als weniger wichtig, als Hintergrund belassen. Man könnte die *Soldaten* mit einer riesigen Wand vergleichen, der der Zuschauer gegenübersteht. Die andere wichtige Oper unseres Jahrhunderts, *Bergs* „*Wozzeck*“ beruht gerade auf gegenteiligen Prinzipien: Jedes Detail wird von anderen abgesetzt und der Eindruck ist der einer grossen Tiefe; etwa in der zweiten Szene des ersten Aktes oder am Schluss, wo sich ein extremerer Vordergrund als die tonalen Floskeln des spielenden Kindes kaum denken lässt; jede andere musikalische Bewegung muss hier Tiefe konnotieren.

Das Fläche-Tiefe Modell von Wölfflin wird allerdings in der Musik meistens nicht eine dermassen wichtige Rolle spielen wie in der Malerei, weil es eine Raumkategorie ist, wir es in der Musik aber meistens mit Zeitkategorien zu tun haben. Vielleicht

wäre es möglich, in der Zeitstruktur eines Werkes ähnliche Wechsel festzustellen, wie es Wölfflin in der Kunst getan hat; aber dieses Unterfangen wäre mit Wölfflin direkt nicht mehr vergleichbar.

3. *Geschlossene Form-offene Form*: Erst eine offene Form muss deutlich und einheitlich abgeschlossen werden. Diese Paradoxie erklärt die wichtige Funktion, die der Schluss in der barocken Epoche erhält. Vorher war der Schluss etwas Natürliches, es wurde nicht eigentlich auf diesen hinkomponiert, weil jede musikalische Geste sich zu einem Schlusse eignen würde oder weil der Text den Schluss des Werkes diktierte. Mit der Einführung des modernen harmonischen Systems ändert sich das: auf der einen Seite entsteht eine extreme Konnotation des Schlusses, die zum Klischee werden kann, auf der anderen wird eine grosse Offenheit mittels der Modulation erreicht. Es ist nicht so – wie man es in Analogie zu Wölfflins Ausführungen meinen könnte – dass eine Phrase im altklassischen Stil von sich aus nach Geschlossenheit strebte; es ist umgekehrt: die barocken Elemente tragen die Momente der Öffnung in sich. Erst im Barock beachtet der Komponist die formale und inhaltliche Funktion jeder einzelnen Phrase.

4. *Vielheit-Einheit*: Dieses Begriffspaar scheint für die Musikwissenschaft das brauchbarste zu sein. Es gibt Momente in der Musikgeschichte, wo das musikalische Detail in seiner Selbständigkeit belassen wird und die Grossform nur eine ordnende Funktion einnimmt; umgekehrt gibt es Momente, wo das Einzelne seine Selbständigkeit zugunsten übergeordneter Zusammenhänge aufgibt. Mit diesem Begriffspaar kann man nicht nur ganz allgemein einen *Mozartschen* Stil von einem *Wagnerschen* unterscheiden, es lassen sich damit auch kompositorische Schwierigkeiten im einzelnen beschreiben und erklären, z. B. das Problem der motivisch-thematischen Arbeit: Diese entsteht, weil der Komponist dem Detail zu grösserer Bedeutung verhelfen möchte; das Detail wird aus der Vereinzelung herausgelöst und in den verschiedensten Schichten der Komposition reflektiert. Dadurch wird der musikalische Ablauf abgesichert und die Komposition erhält ein hohes Mass an innerer Logik, indem jedes Detail sich aufs andere beziehen lässt. Zugleich reduziert aber die zunehmende Entwicklung der motivisch-thematischen Arbeit auch den Eigenwert des Details, sowohl quantitativ wie qualitativ; – quantitativ, weil – z. B. bei *Brahms* und *Reger* – immer nur Variationen des gleichen Grundmaterials zu hören sind, inhaltlich hören wir immer ungefähr das gleiche; – qualitativ, weil die Relationen, in denen das Motiv steht, wichtiger werden als das Motiv selbst. Es wird für die Qualität der Komposition relativ irrelevant, welches Grundmaterial der Tonsetzer wählt; die Qualität erweist sich in der konstruktiven und technischen Beherrschung des Materials, nicht mehr in dem, was man in der klassischen Zeit einen genialen thematischen Einfall nannte.

Dadurch, dass sich das Detail über eine ganze Komposition ausbreiten kann und diese vereinheitlicht, verliert die Grossform ihre Kraft, sie kann nicht mehr verschie-

dene und selbständige Einzelteile sinnvoll subordinieren, allenfalls kann sie helfen, das in etwa immer gleiche Material vernünftig zu koordinieren, sonst aber wird sie von unten her aufgelöst. Die Inhaltslosigkeit und restlose Offenheit der Grossform in der neueren Musik ist letztlich in der motivisch-thematischen Arbeit angelegt. Es ist für mich eine der grössten Leistungen und zugleich eines der wichtigsten Resultate des Wölfflinschen Denkens, dass es eine direkte Verbindung von Einheitlichkeit und Offenheit einerseits und von Vielheit und Geschlossenheit andererseits erkennt, und wenn ich den Wölfflinschen Begriffspaaren ihren direkten Einfluss auf die aktuelle Kunst auch abgesprochen habe, so bin ich doch der Meinung, dass das Wissen um solche Zusammenhänge den zeitgenössischen Künstlern grosse Irrtümer ersparen könnte.

5. *Klarheit – Unklarheit*: Auch dieses Begriffspaar halte ich in der Musik für sehr brauchbar. Es erweist sich wiederum nicht nur im Grossen als fruchtbar, sondern auch im Detail. Dazu nur ein Beispiel: Vergleichen wir einen Triller einer *Mozart-schen* Klaviersonate mit den Trillern des zweiten Satzes von *Beethovens* op. 111, so zeigt es sich, dass bei *Mozart* der Triller die Funktion hat, den verzierten Ton im graziösen Zurücknehmen klar hervorzuheben. *Mozart* differenziert und klärt die plumpe Eindeutigkeit des unverzierten Tones. Bei *Beethoven* wird der Triller eingesetzt, um den Einzelton zu verwischen, er wirkt wie ein Klecks in der Komposition. Dass es sich dabei um einen kritischen Umgang mit der Konvention handelt, können wir hier ausser Acht lassen, wichtig ist für uns, dass das nämliche tonsetzerische Mittel im einen Falle zur Klarheit im anderen Falle zur Unklarheit führen kann. Damit wäre auch Wölfflins Versicherung, seine Grundbegriffe seien keine technisch-handwerklichen Begriffe, für die Musik bestätigt: Ob eine Komposition klar oder unklar wirkt, liegt nicht an der Materialauswahl.

Damit bin ich am Ende dieses Briefwechsels angelangt. Er hat eine andere Richtung genommen als ich ursprünglich erwartet hatte. Ich habe in der Hitze des Gefechtes – ganz gegen meine Art – mehr von mir als von Wölfflin gesprochen. Trotzdem hat mir die Beschäftigung mit diesem Buch zu vielen neuen Erkenntnissen verholfen. In viele grobe Denkschemen haben sich feinere Rastrierungen gelegt. Wenn nur ein Teil davon in diesem Briefwechsel zum Ausdruck kommt, hat er eigentlich seine Aufgabe erfüllt. Wenn in den Briefen sich wenig reale Resultate finden, so zeigen sie doch, dass die Beschäftigung mit den grossen Werken der Geisteswissenschaften sehr nützlich und klärend ist. Wir hören davon zu oft nur auf den verschiedenen Stufen der Tertiärliteratur, – meist verfälschend. Und so möchte ich denn ganz zum Schluss ausrufen:

ad fontes!
Roman

Sechster Brief:

Am 100. Todestag von Joachim Raff

Lieber Roman,

zuerst das Erstaunlichste: Du hast offenbar aus meinen Briefen so etwas wie meine Weltanschauung herauslesen können, oder wenigstens Anklänge daran. Nun war ich durchaus der Meinung, einen Teil der Kunstanschauung *Wölfflins* und *Adornos* darzustellen und aus ihrem Kontext heraus Deiner Darstellung einiges von dem entgegensetzen, was – wie ich es sehe – dem immanenten Verständnis dieser zwei gerechter würde. Es gehört zu „ihrem Kontext“ auch ihre Weltanschauung, von der dann andeutungsweise die Rede war. Aber diese Andeutungen waren keine Glaubensbekenntnisse meinerseits, ausser wo ich sie als solche ausgab: wie etwa die Aktualisierung. So überraschte mich also *Freud*: Obwohl auch mir die Geschichtsphilosophie ein Thema unseres Gesprächs schien, sah ich nicht in erster Linie die Frage der menschlichen Glückserfüllung im Plan der Schöpfung, nicht die Finalität oder Zufälligkeit menschlicher Natur und Geschichte, noch die Kunst als Quelle der Lust und der Lebenströstung hier thematisiert.

Dennoch habe ich jetzt allen Grund, Dir für Deinen Ausblick in die ganz unbescheiden weiten Horizonte der Weltanschauung zu danken. Ich halte nämlich Deinen Eindruck, es würde uns „letztlich“ ein weltanschauliches Problem trennen, für eine Form methodischer Aktualisierung (und zur Aktualisierung muss ich ja nun noch etwas sagen). „Aktualisieren“ bedeutet methodisch: Reflexion meines eigenen Standpunktes, den ich immer habe (auch dann, wenn er nicht reflektiert wird); oder: „Aktualisieren“ heisst meine Gegenwart in Beziehung setzen zu einem ihr Anderen, im Wissen darum, dass meine Erkenntnis dieses Anderen ohne meine Gegenwart undenkbar wäre und dass im Moment des Erkennens dies Andere Teil meiner Gegenwart ist. Im Fall, den Du ansprichst, heisst doch der einfache Sachverhalt: das **historische** Kunstwerk rezipiere **ich**, ein aktueller, gegenwärtiger Betrachter/Hörer. Dies gilt für jede Form der Rezeption: die wissenschaftliche, ästhetische, kritische u. a.. Aber gerade die wissenschaftliche (= reflektierende) Rezeption muss dieses Subjekt-Objekt Verhältnis immer im Blick behalten, indem sie sich weder bloss auf die eine noch auf die andere Seite schlägt. Ich halte dies für ein Postulat jener Vernunft, von der Du in vorsichtigem Optimismus hoffen möchtest, sie werde von der Menschheit noch mehr gebraucht werden als bisher. (Nur: wenn sie bloss als „zuverlässigstes Instrument“ gebraucht würde, dazu noch ohne Ethik ihrer Zwecke, dann bliebe sie zerstörerisch.)

Ich meinte mit „Aktualisieren“ inhaltlich also nicht, ein historisches Kunstwerk durch wissenschaftliche Rezeption auf eine neue Höhe bringen, die es „damals“ nicht hätte erreichen können und erst jetzt, quasi durch meine geschichtsphilosophische Entwicklungshilfe, ihre Erfüllung fände.

Dies meinte auch *Boehm* nicht: Sein Unterfangen ist bestimmt nicht „dumm“; allenfalls problematisch; eine Aussage, die es aber nicht disqualifizieren kann, da was sich unproblematisch gäbe, uns erst recht verdächtig schiene. So will ich nocheinmal *Boehm* zitieren, um wenigstens zu verdeutlichen, dass er „Aktualität“ und „Historizität“ mehr zu differenzieren weiss, als dass darin *Beethoven* und die *Beatles* zusammenfallen würden:

„Die Aktualität (im Gegensatz zur ‚Historizität‘) dieser Erfahrungen, die Kunst zu machen erlaubt, bewegt sich nicht **neben** den geschichtlichen Bedingungen, denen sie sich verdankt, eher **in** ihnen.“

In Deiner Kritik des Urteils über *Busoni* reflektierst Du ein Rezeptionsurteil auf seine aktuelle Bedingung. Ob es Dir jedoch damit auch gelingt, Deine eigene Freiheit vom Fortschrittsglauben zu dokumentieren, bleibt fraglich. Denn wenn ich Dein Glaubensbekenntnis ernst nehmen will, muss ich Dich nach dem Verhältnis fragen zwischen dem Fehlen von Finalität, an welche Du nicht glaubst, und dem „geistesgeschichtlichen Rückschritt“, den Du an „genuinen Erkenntnismöglichkeiten im ange deuteten Sinn“ diagnostizierst? Ich habe den Eindruck, von Rückschritt überhaupt zu sprechen setze sehr wohl eine Ansicht darüber voraus, wohin es denn gehen solle. Dann aber müsstest Du zumindest Deinen Negativ-Glaubenssatz ausführen.

Ich kann der Herausforderung schliesslich nicht widerstehen, nun meinerseits den Glauben zu bekennen, der mir paradoxerweise Deinen Ausführungen näher scheint als Dein Unglaube. Und mit Dir will ich – in gleicher Kürze – das Risiko eines gewaltigen Missverständnisses eingehen: Ich glaube, dass in der Menschlichen Natur und Geschichte eine Finalität in dem Masse existent und wirklich ist, als sich der Mensch selbst eine gibt.

Was waren denn für *Curt Sachs* die „aktuellen Bedingungen“ seiner Übernahme der Wölfflinschen Grundbegriffe in die Musikwissenschaft? *Sachs* hatte in Berlin – wo Wölfflin von 1901 bis 1912 selbst gelesen hatte – 1904 in Kunstgeschichte promoviert und widmete sich dann ausschliesslich dem Studium der Musikwissenschaft bei *H. Kretzschmar* und *J. Wolf*. Diese Konstellation erklärt bereits einiges: Die Verbindung von Kunstgeschichte und Musikwissenschaft ist in der Person *Sachs* schon vollzogen; von *Kretzschmars* Hang zur Synthese, nämlich Musikgeschichte als Kulturgeschichte zu betreiben, darin Verflechtungen zwischen dem Musikleben und dem Geist der Zeit aufzuzeigen, mag das wiederholt von *Sachs* angeführte Motiv, die Musikwissenschaft aus der Vereinzelnung herauszuführen¹, mitbestimmt haben; die Entdeckungen der italienischen Trecento-Musik, von der *J. Wolf* die erste umfassende Darstellung schrieb, sind für *Sachs* entscheidender Beweis, dass die Musik nicht hinter andern Künsten nachhinke und also auch in ihrer historischen Wandlung sich mit den Künsten parallelisieren lasse.²

In vier³ Aufsätzen hat *Sachs* diese Parallelisierung der Künste durchgeführt. Die vier Aufsätze bilden eine Einheit, auf die *Sachs* mehrmals hinweist, und führen ein Programm aus, welches *Sachs* zunächst unabhängig von Wölfflins Grundbegriffen

anzugehen scheint, zu dessen Fortführung sie ihm aber wichtige Dienste leisten. Dies möchte ich kurz darstellen, um zu zeigen, dass einerseits die theoretischen Voraussetzungen, die *Sachs* macht und beibehält, mit jenen Wölfflins – streng genommen – nicht zu vereinbaren wären; dass aber andererseits die Übertragung sich durchaus auf ein gemeinsames Motiv beider berufen kann – nämlich die Etablierung einer vorurteilsfreien, historischen Wissenschaft – und darin sich auch bewährte.

Im ersten Aufsatz *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft* (der 1919 veröffentlichten Niederschrift eines Vortrages von 1918) führt *Sachs* mittels der „Linearumschrift“ (Linie = Melodie), der Raumanalogie (Raum = Harmonie) und der Farbanalogie (Farbe = Klangfarbe) den Vergleich zwischen Musik und bildender Kunst aus. (Nur der Ausdruck „Linearumschrift“ stammt von *Sachs*.⁴) Er tut dies über die Abschnitte *Morgenland*, *Mittelalter* und *Renaissance*, ohne Wölfflin explizit zu erwähnen.

Ich will hier *Sachs*' eigene Zusammenfassung geben, die er dann 1924 im dritten Aufsatz rückblickend schreiben wird:

„Ich sprach u. a. von der Ausdrucksgleichheit in der Parallelbewegung gotischer Bildlinien und spätmittelalterlicher Kontrapunkte einerseits und im bildnerischen Kontrapost und der grundsätzlichen Gegenbewegung der Stimmen seit dem 16. Jahrhundert andererseits; ich deutete die Beziehungen zwischen der wachsenden Raumillusion in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und der Herausbildung der Harmonik an, ferner die künstlerische Gegensätzlichkeit zwischen Florenz und Venedig, die bildnerisch als Gegensatz zwischen Linie und Farbe, musikalisch zwischen Monodie und harmonisch-instrumentalem Satz erscheint, und die Arbeit schloss mit dem Nachweis, dass sich die Geschichte der Instrumentation völlig mit der Geschichte der malerischen Koloristik deckt.“⁵

Im zweiten Aufsatz von 1919, der den programmatischen Titel *Barockmusik* trägt, zeigt *Sachs* entlang den fünf Wölfflinschen Grundbegriffspaaren, dass der Stilwandel zum Barock in der Musik parallel zu den bildenden Künsten sich vollzogen habe. In der Einleitung weist er auf den Vortrag von 1918 hin und betrachtet den Aufsatz *Barockmusik* als Fortsetzung des damals ausgeführten Gedankens. Dieser Aufsatz ist die gedruckte Form von *Sachs*' Antrittsvorlesung in Berlin.⁶

Der dritte Aufsatz *Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte* von 1924 reagiert auf die neuerdings erfolgte „abgedroschene Redensart von dem ‚Nachhinken‘ der Musik im Zug der Künste“, wie *Sachs* schreibt.⁷ *Mersmann* hatte 1921 in einem Aufsatz *Zur Stilgeschichte der Musik* zu bedenken gegeben, „... dass der inneren Parallelität der Entwicklungsphasen keineswegs immer eine zeitliche...“⁸ entspreche. Nocheinmal stellt *Sachs* die zwei bisherigen Veröffentlichungen als eine Einheit dar und unternimmt jetzt den Versuch, in vier Gesetzen die Beziehung der Musik zu den bildenden Künsten zu erfassen, und zwar so, dass sich auch zeitliche Verschiebungen mit eben diesen Gesetzen erklären liessen. Es sind dies: 1. das Gesetz der Ausdrucksgleichheit⁹ 2. das Gesetz der Stellvertretung¹⁰ 3. das Gesetz der Umschmelzung¹¹ und 4. das Gesetz der Grenzverschiebung.¹²

Im vierten Aufsatz *Musik und bildende Kunst im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte* von 1927 hat Sachs schliesslich seine Thesen der ersten drei Aufsätze wiederholt und mit neuen Beispielen illustriert. Er schliesst mit den Sätzen:

„Die Musik hinkt nicht nach. In strenger Gesetzlichkeit teilt sie sich mit den Schwesterkünsten in das grosse Werk, das aller Kunst zugewiesen ist. Nicht selbständig stehen sie da, sondern in engster Verknüpfung. Denn ihr ständiger Neuschöpfer ist der Mensch, der nach seinem Gesetz ihnen Blut und Seele einflösst.“¹³

Sachs hat sein zentrales Motiv im ersten Aufsatz von 1919 klar exponiert: Es ist die Absicht der Emanzipation von geschichtsphilosophischen Vorurteilen, die Absicht einer vorurteilsfreien, historischen Erforschung der Musik fremder (Morgenland) und früherer (Mittelalter) Kulturen. Er hält es für eine „alte, schiefe Vorstellung“, „dass Wesen und Wandel vergangener Musikepochen nichts anderes sei, als die ständige Vervollkommnung, das Vorwärtsschreiten vom Unreifen zum Reifen, von den Niederungen zur Höhe.“¹⁴ Mit dieser deutlichen Absage an eine wertende Entwicklungstheorie deckt sich *Sachs* mit Wölfflins historischer, wertungsfreier Wissenschaft der *Grundbegriffe*.

Zudem aber führt *Sachs* in diesem Aufsatz einen Grundgedanken damaliger Kunstwissenschaft aus: das Programm der *Wechselseitigen Erhellung der Künste*¹⁵ oder die „Frage des unzerreissbaren Zusammenhangs der Künste“.¹⁶ Diese Frage lag damals „in der Luft“, wie *Sachs* anmerkt.¹⁷ Sie lag tatsächlich in der Luft; nicht nur innerhalb der Kunstwissenschaften, sondern auch – weit weg von Berlin – recht nahe bei der künstlerischen Produktion selbst; *Cocteau* schrieb 1918 in Paris: „En musique la ligne c'est la mélodie. Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie.“¹⁸ Deutlich stellt *Cocteau* die Forderung nach einem „linearen“ Stil der Musik in Analogie zur bildenden Kunst: „*Satie* parle d'*Ingres*; *Debussy* transpose *Claude Monet* à la russe.“¹⁹

Im theoretischen Kontext stellt sich die Frage, was denn einem solchen Programm wie der wechselseitigen Erhellung der Künste zu Grunde liegen soll. Dabei stösst man auf eine weitere paradigmatische Konstante damaliger Kunstgeschichte, wie sie auch *Sachs* in seinen Aufsätzen anerkennt und explizit ausspricht: das „Kunstwollen“. *Riegl* hatte den Begriff 1893 in den *Stilfragen* zum erstenmal ausgeführt.²⁰ Dort war der Begriff auf einer inhaltlichen Ebene angesiedelt und hatte den Gegensatz zur technischen Stilerklärung zu bilden. Später dann, 1898 in dem Aufsatz *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* sollte er eben jenen „Willen“ zur Synthese rechtfertigen und theoretisch untermauern.²¹ Die wechselseitige Erhellung der Künste ist dann gerechtfertigt, wenn die einzelnen Künste als Ausdruck ein und desselben Kunstwollens, als verschiedene Sprachen, Gleiches zu sagen, betrachtet werden. Damit ist bereits die unmittelbare Nähe zwischen dem Begriff des „Kunstwollens“ und einer Stilgeschichte als Ausdrucksgeschichte offenbar. Und für *Sachs* ist – im Unterschied zu Wölfflin – Stilgeschichte Ausdrucksgeschichte:

„... musikalische Stilmerkmale. ... als lebendigen Ausdruck eines bestimmt abgegrenzten Seelenzustandes, eines bestimmt gerichteten Kunstwollens zu begreifen.“²²

Während bei Wölfflin die Summe der kategorial gedachten Formmöglichkeiten den „Stil“ bilden, ist also für *Sachs* der „Stil“ die durch Ausdruck eines Kunstwillens und Seelenzustandes geprägte Eigenart des Kunstwerks. *Sachs* Bestimmung des „gleichen Nährbodens“²³ aller Künste ist durchgehend in doppelter Weise charakterisiert, in der sich psychologische und philosophische Vorstellungen treffen: Psychologisch ist vom „geformten Seelenleben“²⁴ oder „Seelenzustand“²⁵ die Rede, philosophisch von „Kunstwillen“²⁶ oder – was wie ein *Schopenhauer*-Zitat anmutet – von den Künsten als der „Objektivierung‘ des gleichen Willens“²⁷; vom „Wollen und Müssen“²⁸ oder aber von der „Volksseele“²⁹ wird im zweiten Aufsatz gesprochen, im dritten dann vom Ausdruck des „gleichen Geistes“³⁰ oder aber vom „Kunstbedürfnis“.³¹ Diese Auflistung von Benennungen des gleichen Nährbodens der Künste soll zeigen, dass *Sachs* offenbar kein Interesse hatte, jene Wendung zur formimmanenten Stilgeschichte, wie sie Wölfflin in den *Grundbegriffen* unternommen hatte, nachzuvollziehen. Die gleiche Wurzel aller Künste hat zudem nicht so sehr die Funktion, eine Geschichte des Stilwandels theoretisch zu begründen, als vielmehr die behauptete Gleichzeitigkeit aller Künste zu untermauern. Für *Sachs* bleibt festzuhalten, dass der gemeinsame – psychologisch und philosophisch verstandene – Nährboden aller Künste Grund und Veranlassung eines Ausdrucksbedürfnisses sein soll, und die Kunst demnach Folge dieses Grundes, gewordener Ausdruck. In diesem Sinn ist Stilgeschichte für *Sachs* in erster Linie Ausdrucksgeschichte. Solchermassen aber wird der Widerspruch zum Wölfflinschen Interesse in den *Grundbegriffen* manifest.

Damit muss es jetzt auch sein Bewenden haben. Denn schon aufgrund der knappen Andeutungen liesse sich zeigen, dass es bei der Übertragung der Wölfflinschen Grundbegriffe auf die Musikwissenschaft für *Curt Sachs* nicht um ein möglichst genaues theoretisches Verständnis dieser Grundbegriffe gehen konnte. Sie bewährten sich ihm vielmehr in seinem Anliegen, der Musik des Barock in einem neuen Sinn – als „Barockmusik“ – historisch gerecht zu werden.

Dass heute die Stilfeorschung nach Wölfflinschem Muster „von der Tagesordnung abgesetzt“ sei, schrieb schon 1964 *Vetter*³², und *Braun* bestätigt dies:

„Im Unterschied zur damaligen Stileuphorie stehen heute nüchterner der sozial-, der kompositions- und der gattungsgeschichtliche Aspekt im Vordergrund. . . Damit wird der epochengeschichtliche Ansatz nicht aufgegeben, sondern anders definiert und anders realisiert: Die rätselhafte ‚Gestalt‘ der Epoche zeichnet sich eher in ihren ‚Handlungen‘ als in ihrem ‚Wesen‘ ab.“³³

Mit dieser Bemerkung ist selbstverständlich kein Beitrag zu einer grundsätzlichen Diskussion geleistet. Aber sie gibt die Richtung an, in welche es auch mich jetzt drängt: zum Besonderen und Konkreten, zum einzelnen Kunstwerk hin; weg vom Versuch einer abstrakten, theoretischen Synthese: ein solcher muss aporetisch bleiben, wenn nicht jene „indische Meditationsübung“ vorausging. Und damit gestehe ich, dass die im zweiten Brief vorausgesetzte Aktualität der Wölfflinschen *Grundbegriffe* vorerst aus meinem spezifischen Interesse verschwunden ist.

So stelle ich am Ende fest, dass wir nicht am Ende sind. Immerhin hast Du Deiner Urteilskraft in den Briefen wiederholt Ausdruck gegeben und mit Deiner Darstellung

einer möglichen Übertragung der Grundbegriffe auf die Musik einen viel eher einleuchtenden – weil konkreten – Weg gefunden, von Aktualisierung nicht zu sprechen, sondern sie zu tun. Dafür danke ich Dir.

Joseph

P. S. Ich freu mich übrigens ungemein über blühende Apfelbäume.

Erster Brief

1 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. [= *Grundbegriffe*] Basel¹⁶ 1979, S. 21.

2 Ebd., S. 27.

3 Ebd., S. 264.

Zweiter Brief

1 Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunstgeschichte*, Worms 1981 = Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F. XIV, S. 226.

2 Ebd., S. 241

3 Wölfflin, a. a. O., S. 5.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Brief Wölfflins aus Rom an die Eltern; zit. nach Lurz, a. a. O., S. 61.

7 Wölfflin, *Grundbegriffe*, S. 23.

8 Ebd., S. 24.

9 Zit. nach Lurz, a. a. O., S. 270 Anm. 518.

10 Vgl. dazu Lurz, a. a. O., S. 213 ff.

11 Wölfflin, a. a. O., S. 267.

12 Ebd., S. 264.

13 Ebd., S. 277.

14 Ebd., S. 24.

15 Ebd., S. 5.

16 Ebd., S. 7.

17 Ebd., S. 20.

18 Ebd., S. 5.

19 Ebd., S. 280.

20 Ebd., S. 263.

21 Ebd., S. 21.

22 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, [= DA] Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969 (1947), S. 28.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 27.

25 Wölfflin, a. a. O., S. 277.

26 Ebd., S. 279.

27 Ebd., S. 278 f.

28 Vgl. dazu Lurz, a. a. O., S. 21 ff.

29 Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1947, S. 7; zit. nach Lurz, a. a. O., S. 22.

Dritter Brief

- 1 Wölfflin, *Grundbegriffe*, S. 27.
- 2 Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Über geschichtliches Studium, München 1978, S. 2 f.
- 3 Max Reger, *Suite in g-moll nach Sätzen von J. S. Bach bearbeitet*.

Vierter Brief

- 1 Vgl. Lurz, a. a. O., S. 187 ff.
- 2 Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*, Eine Einführung in die italienische Renaissance, München⁴ 1908.
- 3 Vgl. Lurz, a. a. O., S. 158 ff.
- 4 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Reflexionen aus dem beschädigten Leben, [= MM] Frankfurt/M. 1978 (1951), S. 22.
- 5 Ebd., S. 21.
- 6 Adorno, DA, S. 27.
- 7 Adorno, MM, S. 90.
- 8 Zit. nach Adorno, MM, S. 91.
- 9 Adorno, MM, S. 298.
- 10 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1966, S. 17.
- 11 Ebd., S. 211 ff.: Modell I, Freiheit.
- 12 Max Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie*, 4 Aufsätze, Frankfurt/M. 1973, S. 21.
- 13 Gottfried Boehm, *Urteilkraft*, Über das Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart, in: NZZ 13./14. März 1982, Nr. 60, S. 65.
- 14 Ebd.
- 15 Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin, *Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung*, 1882–1897, hrsg. v. Joseph Gantner, Basel 1948, S. 126.
- 16 Lurz, a. a. O., S. 118.
- 17 Burckhardt und Wölfflin, a. a. O., S. 23.
- 18 Wölfflin, *Grundbegriffe*, S. 26.

Fünfter Brief

- 1 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt/M. 1980, S. 74 f.
- 2 Ebd., S. 82.

Sechster Brief

- 1 Curt Sachs, *Barockmusik*, in: JbP XXVI, 1919, S. 7–15;
ders., *Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*, in: AfMw VI, 1924, S. 255–261.
- 2 Ders., *Musik und bildende Kunst im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*, in: Fs. Julius Schlosser, Zürich-Leipzig-Wien 1927, S. 31–34, S. 32.
- 3 Ders., [= I.] *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*, in: AfMw I, 1919, S. 451–464.
[= II.] *Barockmusik*, in: JbP XXVI, 1919, S. 7–15.
[= III.] *Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*, in: AfMw VI, 1924, S. 255–261.
[= IV.] *Musik und bildende Kunst im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*, in: Fs. Julius Schlosser, Zürich-Leipzig-Wien 1927, S. 31–34.
- 4 Ders., I., S. 457.

- 5 Ders., III., S. 256.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 255.
- 8 Hans Mersmann, *Zur Stilgeschichte der Musik*, in: JbP XXVIII, 1921, S. 67–78, S. 69.
- 9 Sachs, III., S. 256.
- 10 Ebd., S. 257.
- 11 Ebd., S. 260.
- 12 Ebd.
- 13 Ders., IV., S. 34.
- 14 Ders., I., S. 452.
- 15 Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917 = Philosophische Vorträge XV, veröffentlicht von der Kantgesellschaft (vgl. Lurz, a. a. O., Anm. 193, S. 252).
- 16 Sachs, I., S. 451, Anm. 1.
- 17 Ebd.
- 18 Jean Cocteau, *Le Coq et L'Arlequin*, Notes autour de la musique. Paris (1918): Stock 1979, S. 59.
- 19 Ebd., S. 58.
- 20 Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893 (vgl. dazu Lurz, a. a. O., S. 34 ff).
- 21 Ders., *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, Innsbruck 1898, in: Festgaben zu Ehren Max Büdingers (vgl. dazu Lurz, a. a. O., Anm. 271, S. 256).
- 22 Sachs, I., S. 452.
- 23 Ebd., S. 451.
- 24 Ebd., S. 452.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Ders., II., S. 7.
- 29 Ebd.
- 30 Ders., III., S. 256.
- 31 Ebd., S. 257.
- 32 Walther Vetter, *Heinrich Wölfflin und die musikalische Stilforschung*, in: Fs. Hans Engel, hrsg. v. H. Heussner, Kassel usw. 1964, S. 433.
- 33 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden-Laaber 1981 = Neues Hdb. der Mw. IV, hrsg. v. Carl Dahlhaus, S. 2.