**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 24 (1944-1945)
**Heft:** 2-3

**Artikel:** Heinrich Wölfflin zum achtzigsten Geburtstag, 21. Juni
**Autor:** Guyer, S.
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-159183

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

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

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

**Download PDF:** 02.07.2025

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

Hof, den der Bauer als Herr besitzt. Wir mögen Schillers „Tell" aufschlagen, wo wir wollen, wir sagen immer wieder aus innerstem Herzen: „Ja! So ist es" oder „So sollte es sein!" Gottfried Keller hat im „Grünen Heinrich" die ewige Gegenwart von Schillers „Tell" zu zeigen versucht in jener denkwürdigen Aufführung, wo das Leben und die Dichtung sich aufs wunderbarste verschlingen. Es ist für ein Volk ein großes Glück, ein solches Werk zu besitzen, an dem es das Bleibende im Vergänglichen wahrnimmt und sein höheres Wesen, von allen Schwächen gereinigt, vor sich sieht.

# Heinrich Wölfflin zum achtzigsten Geburtstag, 21. Juni.

Von S. Guyer.

Am 21. Juni feiert Heinrich Wölfflin seinen achtzigsten Geburtstag und alle diejenigen, denen Renaissance- und Barockkunst irgend einmal im Leben etwas bedeutet haben, werden an diesem Tage mit besonderer Dankbarkeit des Jubilars gedenken. Meine eigenen Studiengebiete liegen nun freilich diesen neueren Kunstepochen denkbar ferne, denn ich habe mich vor allem immer wieder mit den Problemen jener wichtigen Übergangszeit beschäftigt, die dem Untergang des römischen Weltreichs folgte und der abendländisch-mittelalterlichen Kultur voranging. Wölfflins Bücher sind also, so sagte ich mir früher, nicht für mich geschrieben und das mag der Grund sein, daß ich sie eigentlich erst relativ spät kennen lernte. Als ich dann aber zum ersten Mal ein Buch Wölfflins in die Hand nahm, wurde ich von der Art der Darstellung förmlich gefesselt und mit der Zeit wurden mir Wölfflins Bücher immer wichtiger. Denn hier trat mir eine Darstellung entgegen, die sich von den Methoden, die ich bisher angewendet hatte, schon prinzipiell sehr stark unterschied. So kam ich schon bald zur Einsicht, daß ich bisher den großen Entwicklungsstrom der mittelmeerisch-abendländischen Geschichte eigentlich mehr an der Oberfläche beobachtet hatte. Ich hatte mich darauf beschränkt, nur die ohne weiteres sichtbaren Wellenbewegungen und eigenwilligen Kräuselungen dieses Stroms in Betracht zu ziehen und dieselben mit ebenfalls mehr an der Oberfläche hervortretenden verwandten kulturellen, künstlerischen und historischen Erscheinungen zu vergleichen. Nun aber wurde ich dazu geführt, auch auf die ruhig und ungehindert einherfließende Tiefe des Stroms zu achten, von der alles Einzelne, alles Besondere und Eigenwillige der Oberfläche in hohem Grade abhängt und bestimmt wird.

Wenn wir nun Wölfflins kunstwissenschaftliche Tätigkeit als Ganzes betrachten, so besteht vielleicht einer der wichtigsten Beiträge, den wir

ihm zu danken haben, eben darin, daß er uns auf diese in der Tiefe sich vollziehende anonyme Kunstentwicklung aufmerksam gemacht hat, die allem künstlerischen Geschehen zu Grunde liegt. Während früher die Kunstgeschichte sich in erster Linie mit Sachforschung befaßte und die Entwicklung der Kunstformen vor allem nach kulturellen und historischen Maßstäben beurteilte, hat uns Wölfflin gezeigt, daß die Verschiedenheit der uns entgegentretenden Formen vor allem dadurch bedingt ist, daß das Auge die ihm entgegentretende Umwelt in verschiedenen Zeiten auf verschiedene Weise gesehen, bezw. auf verschiedene Weise dagegen reagiert hat. Diese Wandlungen der Sehentwicklung, die sich in großer Tiefe vollziehen, beeinflussen nun die Formphantasie und bestimmen dadurch auch die Art des Gestaltens in den verschiedenen Zeiten auf verschiedene Weise. So gelangt das Auge nach gewissen primitiven Vorstellungsstufen mit der Zeit dazu, die Erscheinungen klarer und deutlicher, sowie schärfer begrenzt zu sehen und in solchen Epochen — die Renaissance gehört in erster Linie dazu — bildet die Phantasie ihre Formenwelt in der gleichen Art, wie ihr die Dinge erscheinen. Sie fügt ihre Bauten, sie entwirft ihre Gemälde, sie meißelt ihre Plastiken in klar faßbaren, deutlich durch Linien begrenzten und flächig geschichteten Formen. Dabei verbinden sich diese Einzelformen zu einem geschlossenen und in sich begrenzten, streng tektonischen Ganzen, bei dem aber die einzelnen Teile — trotz ihrer Einbindung ins Gesamte und trotz ihrer harmonischen Verbindung zu einer Einheit — ihren selbständigen Charakter nicht aufgeben und sich als „selbständig atmende" Teile von einander abheben.

Aus dieser tektonischen Erfassung der Gegenstände, die uns überall so klar überschaubar und deutlich begrenzt entgegentreten, hat sich dann aber die nach dem malerischen Pol orientierte Einstellung des Barockzeitalters entwickelt, bei der die Formen gehäuft, zusammengedrängt, verschmolzen und neuen Ausdrucksgehalten dienstbar gemacht werden. Wölfflins eingehenden Formanalysen danken wir nun die Erkenntnis, daß auch dieser Wandlung eine neue optische Einstellung zur Welt des Sichtbaren zu Grunde liegt. Das Auge sieht nicht mehr in Umrissen und Flächen, die Linie wird entwertet; die Erscheinungen treten einem nicht mehr als einzelne, feste und faßbare Werte, sondern mehr in malerischer Weise in ihrer Gesamtheit und als optischer Schein entgegen, bei dem die frühere Klarheit gedämpft ist und nun auch das Tiefenhafte, das Hintereinander (statt des flächenhaften Nebeneinander) zu einem wesentlichen Bestandteil der Komposition wird. Die tektonische Strenge der früheren Geschlossenheit wird aber dadurch aufgelöst, gelockert und entspannt; an Stelle der Selbständigkeit der einzelnen Teile treten das Einheitliche und „die Unterordnung der übrigen Elemente unter ein unbedingt Führendes".

Dieses Herausarbeiten der dem Werden der Kunstwerke zu Grunde liegenden künstlerischen Sprache und die klare begriffliche Formulierung

der Formenphantasie ganzer Epochen ist darum so überaus wichtig, weil wir erst dadurch in die Lage versetzt werden, die Rolle, die die einzelne Persönlichkeit und das Volk, die Rasse in der Entwicklung der Kunst gespielt haben, klar abzugrenzen und so in ihrer richtigen Bedeutung zu erkennen. Nur angedeutet sei hier, daß Wölfflin selbst immer wieder, z. B. in seinem Buche über „Italien und das deutsche Formgefühl", diese trotz aller Gemeinsamkeiten des Formensinns der Epoche tatsächlich bestehenden und stets zu besonderem Ausdruck drängenden Unterschiede auf meisterhafte Weise zur Darstellung gebracht hat.

Es ist selbstverständlich, daß die von Wölfflin für Renaissance und Barock geschaffenen Stilbegriffe nicht ohne weiteres auf andere Zeiten übertragen werden dürfen; trotzdem aber sind seine Formanalysen von Renaissance und Barock als methodisches Vorbild auch für andere Zeiten von größter Bedeutung. Denn es ist klar, daß jedem Zeitalter eine ganz bestimmte optische Einstellung zu Grunde liegt, ohne deren Klarlegung wir die künstlerische Entwicklung der betreffenden Epoche kaum richtig verstehen können. Dies wurde mir nun gerade beim Studium von Bauten der frühchristlichen Zeit klar. Denn oft wurden da byzantinische Kirchenbauten, wie der Innenraum der Hagia Sophia von Konstantinopel und die gleichzeitigen antikisierenden Steinkirchen Syriens und Mesopotamiens auf Grund gewisser Äußerlichkeiten der Planbildung ꝛc. ganz unterschiedslos in eine und dieselbe Entwicklungsreihe hineingestellt, ohne daß man darauf geachtet hätte, daß sie in Wirklichkeit ganz verschiedenen Welten entstammen und ihre Baugedanken mit einem in diesem und jenem Falle ebenso verschiedenen künstlerischen Wortschatz zum Ausdruck bringen. Der byzantinischen Hofkunst z. B., deren Hauptrepräsentant die Hagia Sophia ist, lag es nicht daran, durch Säulen und Gebälke klar gegliederte Bauwerke aufzurichten, sondern feierlich ausgeweitete, ohne bestimmte Grenzen durch- und ineinanderwogende Raumphantasien zu verwirklichen, deren Wirkung durch die farbenglühenden Mosaiken noch gesteigert wurde; sie vertritt also eine Stilstufe, bei der die der künstlerischen Entwicklung zu Grunde liegende Einstellung die antiken Elemente ihres tektonischen Charakters mehr oder weniger entkleidet und nach einer Richtung fortgebildet hat, die mehr mit malerischen Mitteln arbeitet. Die vielen Kirchenruinen Kleinasiens, Syriens und Mesopotamiens dagegen haben den ganzen Formenapparat der hellenistischen Antike mit seinen plastisch vortretenden, die Baublöcke und Räume klar gliedernden Einzelformen zu besonders starkem Ausdruck gebracht, weil hier die tektonische Einstellung der Antike, wenn sie auch nach ganz bestimmten Richtungen hin weiter entwickelt wurde, immer noch lebendig war. In welcher Tiefe diese antikisierenden Anschauungsformen in Vorderasien verwurzelt waren, konnte uns klar werden, als wir von der ganz unerwarteten Entdeckung frühislamischer Mosaiken im Moscheehof von Damaskus hörten; denn hier tritt uns in ummayadischer Zeit (!) eine Darstellungsart entgegen, die von den die

visionäre Feierlichkeit der Innenräume steigernden byzantinischen Mosaiken nichts weiß und die sich dafür am zerstreuten Nebeneinander von Einzelheiten in einer Weise erfreut, die uns ohne weiteres an die antiken Malereien von Boscoreale u. a. O. erinnert.

Diese beiden Beispiele — von Byzanz einerseits, dem christlichen Vorderasien andrerseits — zeigen uns zugleich auch, daß die geschichtliche Entwicklung der Sehformen oft recht verschlungene Wege geht, daß zu gleicher Zeit an einem Orte eine Auflockerung der Tektonik stattfindet, während man anderwärts auf älteren Stilstufen verharrt. Hier sehen wir nun, wie richtig es ist, wenn Wölfflin immer wieder betont, daß die Entwicklung der optischen Einstellung nicht gleichsam ein mechanischer Prozeß ist, der wie ein Apparat ganz automatisch „abschnurrt", denn die Sehentwicklung stehe nicht nur „bedingend", sondern auch „bedingt" in der Kunstentwicklung mitten drin. Sie ist kein eigenwilliger Separatprozeß, der für sich allein vor sich geht und nach dem sich alles andere zu richten hat; überkommene Formen, stoffliche Bedingtheiten, Zeitströmungen und Rasseneigenschaften, verstandes- und gefühlsmäßige Einstellungen, neue Ausdrucksgehalte haben die Entwicklungen der Formenphantasie mit beeinflußt, haben sie abgebogen, mitunter beschleunigt oder verlangsamt, in andere Bahnen gelenkt und ihnen neue Nuancen verliehen.

Aber trotz dieser Verschiedenartigkeit und Kompliziertheit aller historischen Entwicklungen müssen wir immer wieder daran festhalten, daß die allgemeine künstlerische Entwicklung, trotz all dieser Ablenkungen, sich nicht willkürlich und von ungefähr vollzieht, sondern von — allerdings nicht immer leicht erkennbaren — strengen Gesetzen, Normen und Ordnungen abhängig ist. Dies muß gerade heute sehr betont werden, denn wir leben in einer Zeit, in der man immer wieder die Meinung vertreten hört, daß jede Persönlichkeit, jede Rasse, jedes geschichtliche Ereignis etwas absolut Einmaliges, mit nichts anderem Vergleichbares und niemals in der gleichen Form Wiederkehrendes sei. Eine solche Geschichtsauffassung, die nur Überraschendes und Unerwartetes, Unberechenbares und Unvorausgesehenes kennt und nur irrationale Kräfte am Werke sieht, entzieht sich aber jeder rationalen Beurteilung und schließt jede historische Methodik aus. Dem gegenüber aber zeigt uns ein unvoreingenommenes Studium der Tatsachen, daß es doch überall im Bereich des Geschehens Normen und Gesetze gibt, die in der unwandelbaren Natur des Menschen begründet und verwurzelt sind und die daher durch alle Zeiten hindurch gleich bleiben. Und da wirkt es immer wieder befreiend auf einen, daß unter den Kunstwissenschaftlern besonders Wölfflin immer wieder auf solche allgemeine, selbst in den Tiefen anonymen Geschehens wirksame menschliche Normen und Gesetze hinwies, nach denen sich die Einstellung des Menschen zur sichtbaren Welt in klar deutbaren und erkennbaren Stufen entwickelt hat und denen selbst die großen Persönlichkeiten und die Völker in all ihrer Verschiedenartigkeit unterworfen sind.

Als ich noch jung war und viele Kunstwissenschaftler ihr einziges und höchstes Ziel in der reinen „Sachforschung" sahen, konnte man etwa das Urteil hören, daß Wölfflin sich viel zu wenig mit der Sache selbst, dem einzelnen Kunstwerk, beschäftige, daß seine Arbeit vor allem Probleme ganz allgemeiner Art umfasse und daß sie immer wieder darauf hinauslaufe, allgemeine ästhetische Gesetze aufzustellen. Ein Urteil, das in seiner vagen und oberflächlichen Verallgemeinerung wirklich grundsätzlich falsch ist! Denn es gibt wohl kaum einen Kunsthistoriker, der mit der gleichen systematischen Strenge stets das einzelne Kunstwerk in den Mittelpunkt all seiner Untersuchungen gestellt hätte und der immer wieder von der tatsächlichen Wirklichkeit, d. h. von der sinnlich-konkreten Erscheinungsform des vom Künstler Geschaffenen ausgegangen wäre. Und diese Methode ist auch tatsächlich die richtige: nicht nur weil sie am anschaulichsten wirkt und daher pädagogisch am meisten Erfolg verspricht, sondern vor allem, weil Kunst eben keine im luftleeren Raum existierende Größe ist. Daher sind denn auch alle Kunstnormen und Kunstgesetze nur im lebendigen und konkreten Kunstwerk zu suchen und zu finden. Und bei diesen Untersuchungen des einzelnen konkreten Kunstwerks ist nun Wölfflin — darin ist er mir besonders wichtig geworden — immer vom Ganzen ausgegangen. Damit soll aber nicht etwa gesagt sein, daß er die Einzelheiten eines Kunstwerks vernachlässigen würde; er beschäftigt sich vielmehr immer in ganz ausführlicher Weise mit dem Detail. In der Einleitung zu seinen „Gedanken zur Kunstgeschichte" erzählt er, daß er in zweistündigen Übungen ein ganzes Semester lang über ein einziges Bild der Pinakothek, Peruginos „Erscheinung Mariae vor dem heiligen Bernhard", habe arbeiten lassen. Das entspricht durchaus Wölfflin'scher Art und man kann sich denken, daß dabei auch viel von Einzelheiten die Rede war. Aber diese Einzelheiten sind für ihn niemals etwas gesondert für sich Bestehendes; er lehrt uns vielmehr, in jeder Einzelform das Ganze und das Allgemeine zu sehen und betont immer wieder, daß schon in der unscheinbarsten Einzelheit alles Wesentliche der Formempfindung des Ganzen enthalten sei. Solche Beobachtungen mögen ja bei Kunstwerken der neueren Zeiten, wie der Renaissance und des Barock, die in den meisten Fällen mehr oder weniger vollständig erhalten sind, etwas Naheliegendes, ja Selbstverständliches sein. Anders aber steht es, wenn wir es mit nur fragmentarisch erhaltenen Werken zu tun haben, wenn Ruinen, bei denen nur noch wenige Einzelheiten zu uns sprechen, unsern Forschungsgegenstand bilden. Da wird man gerne dazu verleitet, sich vor allem als Spezialist zu fühlen, nur an Einzelheiten zu denken und seine Aufgabe als erledigt anzusehen, wenn man — ohne sich weitere Zusammenhänge auch nur überlegt zu haben — diese Einzelformen mit denen anderer Denkmäler verglichen hat. In solchen Fällen aber empfindet man es mit besonderer Dankbarkeit, wenn man immer wieder darauf hingewiesen und dazu erzogen wird, die oft spärlichen Fragmente nicht nur mit der Lupe zu bearbeiten und nicht nur als allein für sich bestehend anzu-

sehen, sondern in ihnen den Ausdruck eines früher bestehenden Ganzen zu sehen. Diese Bemühungen, bei der Beurteilung des Details das Ganze nie aus den Augen zu verlieren, scheinen mir gerade in unserer Zeit besonders beherzigenswert zu sein, denn hin und wieder wird in allzu starker Berücksichtigung der stofflich-materiellen Seite künstlerischen Schaffens die Ansicht vertreten, daß man bei kunstwissenschaftlichen Untersuchungen und Formanalysen, entsprechend dem allmählichen Entstehen und Werden des Kunstwerks, vom Einzelnen ausgehen und von hier aus die langsame Entwicklung zum Ganzen verfolgen müsse. Demgegenüber aber muß doch gesagt werden, daß das fertige Ganze im Geiste des Künstlers bereits existiert, bevor er die Farben gemischt, den Meißel zur Hand genommen und die Mauern hat aufschichten lassen. Daher scheint mir auch die Wölfflin'sche Methode, vom Eindruck des fertigen Werks auszugehen, nicht nur unangreifbar und methodisch richtig, sondern auch der beste Weg, den Intentionen des Künstlers so nahe wie nur irgend möglich zu kommen. Dabei leugne ich nicht, daß der Beurteiler des fertigen Kunstwerks stets in der Lage sein muß, die verschiedenen Phasen der Ausführung eines Kunstwerks von den Teilen zum Ganzen aufs genaueste zu kennen, da ja im Schaffensprozeß des Künstlers das Verhältnis des Ganzen zu den Teilen nicht nur ein „Bedingendes", sondern in Nebensächlichem mitunter doch auch ein „Bedingtes" sein kann.

Vielleicht darf ich in diesem Zusammenhange erwähnen, wie sehr Wölfflin seinen Fachgenossen stets auch persönlich entgegengekommen ist. Immer hatte er Zeit für einen und durfte man diese und jene Frage mit ihm besprechen; selbst Problemen, die seinen eigenen Studiengebieten ferner lagen, brachte er Interesse entgegen, und nie verließ man ihn, ohne irgend einen wertvollen Hinweis, eine fruchtbare Anregung mit sich nach Hause zu nehmen. Mit wärmster Anteilnahme verfolgte er auch stets unsre persönlichen Anliegen und daher ist es einem ein wirkliches Bedürfnis, ihm an einem solchen Tage für alles uns so freundschaftlich dargebrachte Interesse den allerherzlichsten Dank auszusprechen.

Wenn ich hier in zwangloser Weise den einen und andern Gedanken hervorgehoben habe, der mir persönlich bei der Lektüre der Werke Heinrich Wölfflins wichtig geworden ist, so bin ich mir vollständig bewußt, daß mit diesen paar Bemerkungen niemals der „ganze" Wölfflin erschöpft ist. Diese Zeilen sollen eben nur an einigen herausgegriffenen Gedanken klar machen, welch fruchtbare und reiche Anregungen wir Heinrich Wölfflin verdanken; sie sollen dem verehrten Jubilar zeigen, wie sehr sich auch Fernerstehende an diesem Tage mit ihm freuen und wie dankbar sie alle seiner gedenken.