Zeitschrift: Zürcher Taschenbuch
Herausgeber: Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde
Band: 83 (1963)

Nachruf: Ernst Georg Wolff : 13. Juli 1883 - 17. Januar 1962
Autor: Beringer, Leonhard

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: 17.07.2025

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

LEONHARD BERIGER

Ernst Georg Wolff

13. Juli 1883—17. Januar 1962

In Ernst Georg Wolff, dem Musiker und Privatgelehrten, der am 17. Januar 1962 in seinem Heim in Weiningen nach längerer Krankheit gestorben ist, hat uns eine Persönlichkeit verlassen von so einmaliger Prägung, so eigenständiger Haltung, so hochgesinntem Wesen, wie sie in unserer alles gleichmachenden Zeit seltener als je anzutreffen sein dürfte. In schmerzlicher Betroffenheit über die durch seinen Hinschied entstandene Leere suchen wir uns den Menschen, Künstler und Denker in seinem Werden und Schaffen rückblickend zu vergegenwärtigen, soweit es ein um nahezu zwei Jahrzehnte Jüngerer mit ergänzender Mithilfe seiner Nächsten zu verfolgen und wieder erstehen zu lassen vermag.

Dreierlei Anlagen waren in diesem Manne vereint: Das schweizerisch reformierte, strenge Anforderungen an sich und andere stellende Ethos, das wir mit seiner altzürcherischen Herkunft in Verbindung bringen können, sodann in fruchtbarer Spannung dazu das Grosszügige, Weltoffene, das in seiner umfassenden Aneignung und schöpferischen Auseinandersetzung mit dem europäischen Geisteserbe zum Ausdruck kam, und – als eindrucksvollster Wesenszug – der unbeugsame und unbeirrbare Wille zur persönlichen, allein von innen bestimmten Lebensgestaltung.

Ernst Georg Wolff entstammte einem der zwölf ältesten Zürcher Geschlechter. Der Stammvater, Wernli Wolff, seines Zeichens Fischer in Wollishofen, hat im Jahre 1351, dem Datum des Beitritts Zürichs zum Bund der Eidgenossen, das Bürgerrecht dieser Stadt erworben. Das Geschlecht teilte sich später in die beiden Stämme der Windegg-Wolff und der Bach-Wolff. Ernst Georg war Spross der Windegg-Wolff, die sich nach ihrem «In Gassen» gelegenen Haus «Zum hin-

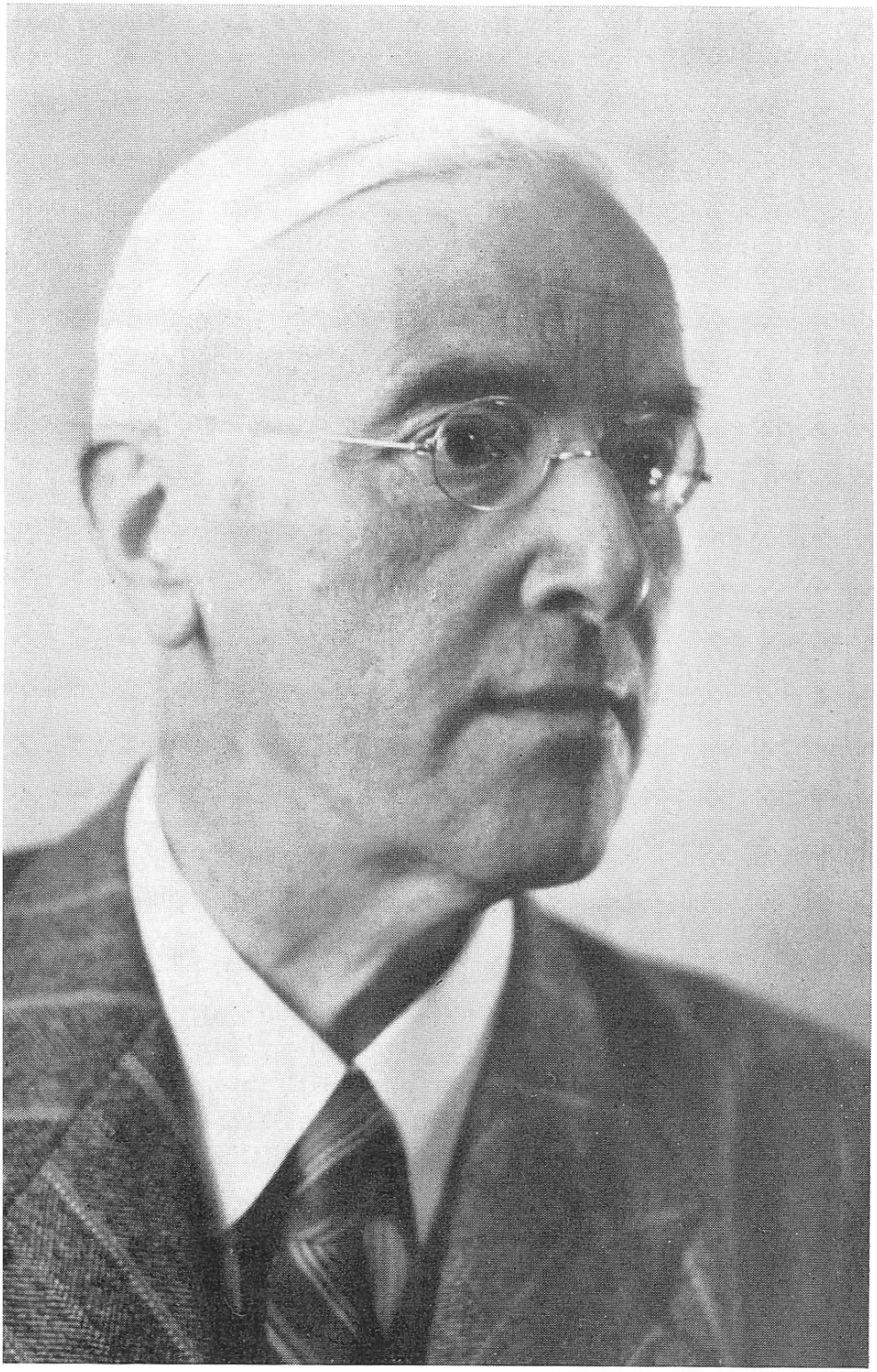
teren Windegg» nannten und der als bekannteste Persönlichkeit Goethes Freundin Barbara Schulthess-Wolff angehört hat. Sein Grossvater war Besitzer von Schloss Turbenthal, sein Vater Erhard Wolff Gründer der ersten Maschinenfabrik in Rumänien. Die Mutter, Maria David, entstammte einem alten Basler Geschlecht. Infolge Verzichts seines älteren, im Ausland lebenden Bruders Erhard wurde Ernst Inhaber des Schildes 63 der „Gesellschaft zum Schneggen", der seit dem 16. Jahrhundert im Besitze der Familie ist.

Es hätte wenig Sinn, diese Abstammung zu erwähnen, wenn sie dem im übrigen in ganz anderen, *geistigen* Bereichen angesiedelten Verstorbenen nicht etwas bedeutet hätte, und wenn wir uns nicht damit das reiche, unbewusst verpflichtende Erbe vor Augen führten, das ihm von beiden Seiten zugekommen ist. Die Wolff haben sich in Jahrhunderten in praktischen und gelehrten Berufen ausgezeichnet, während er der David-Seite die musikalische Begabung verdanken mochte.

Zu diesem schweizerischen Erbgut kam, schon durch die Gegebenheiten seines äusseren Lebens, vornehmlich aber durch eigenes Wollen, die europäisch-weltoffene Gesinnung.

Ernst Georg wurde am 13. Juli 1883 in Bukarest geboren und verbrachte dort die ersten dreizehn Lebensjahre im Elternhaus, wo er von Hauslehrern unterrichtet wurde. Auch die darauf folgende Gymnasialzeit in der Schweiz, die er zum grössten Teil, 1897–1904, in dem weltoffenen Winterthur verlebte, konnte der Weitung seines Geistes nur förderlich sein. In Rudolf Hunziker und Emil Ermatinger hatte die während der letzten drei Jahre aus nur sieben Schülern bestehende Klasse des Gymnasiums humanistischer Richtung zwei ausgezeichnete, anregende Lehrer für die alten Sprachen und für Deutsch, und auch für die musikalische Weiterbildung des Knaben war gesorgt. Durch seinen Schulkameraden, den späteren Mäzen Dr. Werner Reinhart, in dem er einen Freund fürs Leben gewann, sollte er dieser Stadt für immer verbunden bleiben. Nach Bukarest zurückgekehrt, absolvierte Ernst den Militärdienst in der rumänischen Armee, um sich darauf, mehr auf Wunsch seines Vaters als aus eigenem Antrieb, dem Studium der Rechte, zunächst an der Universität Bukarest, zuzuwenden, das ihm genügend Zeit liess, sich seinen musikalischen Neigungen, vor allem dem Klavierspiel, zu widmen, in welchem er es zu einer souveränen Beherrschung des Instruments brachte.

Die letzten Semester verbrachte Ernst Georg in Paris, wo er sein Studium 1910 mit dem Doktorat der Sorbonne abschloss. Dass auch



Ernst Wolff

die Jurisprudenz, obwohl er sich ihr nicht aus Neigung gewidmet und sie beruflich nie ausgeübt hat, kein Irrweg war, sollte sich noch in späten Jahren erweisen, als er, zu ihr zurückkehrend, ein umfangreiches rechtsphilosophisches Werk schrieb, das er als druckfertiges Manuskript hinterlassen hat. In anderer Hinsicht waren die Folgen der offenbar doch recht gründlich betriebenen Studien weniger glücklich. Wir vermuten nämlich, dass es vor allem die langjährige Beschäftigung mit der lateinischen und französischen Rechtssprache mit ihrer verschlungenen, überladenen Syntax und ihren scharfsinnigen Verklausulierungen war, die neben der Sprache Kants oder Hegels und mehr als diese den Stil seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeiten beeinflusst hat, der durch seine überdifferenzierte Ausdrucksweise und den anspruchsvollen Periodenbau den Zugang mehr erschwert, als es durch die Materie bedingt wäre, leider sehr zum Nachteil der Wirkung dieser Schriften und in seltsamem Kontrast zur reichen musischen Veranlagung des Verfassers.

Die Pariser Zeit brachte Dr. Wolff auch reichen Gewinn durch seine Begegnung mit namhaften Künstlern. Zu seinem engsten Bekanntenkreis gehörten die Maler Karl Hofer und Hans Brühlmann und der durch seine Illustrationen von Kinderbüchern bekannte Edmund von Freyhold. Sein starkes Interesse an den bildenden Künsten, auf die er später seine kunsttheoretischen Untersuchungen ebenfalls erstreckte, fand durch diese Begegnung mit Vertretern zeitgenössischen Schaffens wertvolle Anregung. In Paris war es auch, wo er seine Cousine Margrit Herold näher kennenlernte, die im Jahre 1911 seine Gattin wurde.

In den Jahren 1910–1914 lebte Dr. Wolff in Berlin, nun ganz dem musiktheoretischen Studium und eigener kompositorischer Tätigkeit sich zuwendend. Er nahm Unterricht in Kompositionslehre bei Arnold Schönberg, der damals noch ein Suchender war. Dass er dem Meister später auf seinem Weg zur Atonalität und zum Zwölftonsystem aus seinem musikalischen Empfinden und aus grundsätzlichen musiktheoretischen Erwägungen heraus nicht zu folgen vermochte, hat ihn nicht gehindert, Schönberg als Menschen und Künstler zeitlebens hoch zu schätzen. Im Schönberg-Kreis wurde Dr. Wolff auch auf den jungen Musiker Hermann Scherchen aufmerksam. Als Jahre danach das Winterthurer Stadtorchester einen Dirigenten brauchte, war er es, der zusammen mit seinem Freunde Werner Reinhart, dessen Berufung veranlasste, eine dankenswerte Tat, wenn man sich vergegenwärtigt, was Scherchen allein schon durch seine zahlreichen

Uraufführungen von Werken schweizerischer Komponisten für das Musikleben unseres Landes geleistet hat.[1]

1914, kurz vor Kriegsausbruch, liess sich Dr. Wolff in der Schweiz nieder, zunächst in Genf, dann in dem damals noch in Privatbesitz befindlichen Kloster St. Georgen in Stein am Rhein, später am Zürichsee und schliesslich 1925 auf einem schlichten alten Landsitz in Weiningen, wobei er sich weiterhin schaffend und lehrend als Musiker betätigte. Wie gross das Ansehen war, das er sich inzwischen dank seiner Doppelbegabung als Komponist und Musiktheoretiker erworben hatte, geht daraus hervor, dass Tondichter von internationalem Ruf, wie Ernst Krenek und Conrad Beck bei ihm Unterricht nahmen. Zu Ernst Krenek hatte Dr. Wolff trotz Differenzen in der Kunstauffassung auch weiterhin ein sehr herzliches Verhältnis.[2] Auf die Publikation eigener musikalischer Werke hat Dr. Wolff, dem an äusserem Erfolg nichts gelegen war, verzichtet und sich mit der Möglichkeit begnügt, das eine oder andere im Konzertsaal zu hören, die sich ihm in Winterthur geboten hat, so am 4. April 1924 die 1914 entstandene Ouvertüre zu einer Oper, am 29. März 1939 eine Symphonie, beide unter der Stabführung von Hermann Scherchen.[3]

Philosophisch-wissenschaftliche, insbesondere kunsttheoretische Interessen drängten indessen das eigene Schaffen mehr und mehr in den Hintergrund. Es ging ihm darum, die Frage nach dem Wesen des Menschen und seiner kulturellen Leistungen in Philosophie, Kunst, Recht, Religion in einer Weise zu beantworten, die frei von blossen Mutmassungen, Behauptungen und Spekulationen vor dem Richterstuhl des kritischen Denkens unanfechtbar zu bestehen vermag.

[1] Vgl. Das Musikkollegium Winterthur, 2. Bd., hg. von Lothar Kempter, Winterthur 1959, S. 286, 352, 356, 426.

[2] Über seine Beziehung zu dem Verstorbenen äussert sich Krenek in dem Beileidsschreiben an Frau Dr. Wolff: «Damals hat er mich in die Kur genommen und in manche Verwirrung gesetzt. Aber daraus habe ich viel gelernt und ich habe ihm viel zu verdanken. Noch höher schätze ich die menschliche Wärme der persönlichen Freundschaft, mit der er mich bedachte. – Die philosophische Tiefe seines Denkens in Verbindung mit seinem sprühenden Humor war eine Gabe von unvergleichlicher Anziehungskraft.» Wir glaubten, dieses schöne, Zeugnis der Verbundenheit des jüngeren, schöpferisch tätigen Kollegen mit seinem älteren Freund und Berater den Lesern dieses Nachrufs nicht vorenthalten zu dürfen, da es stellvertretend ist für manche ähnliche Beziehung und besser als andere Zeugnisse die Ausstrahlung seines Wesens zu zeigen vermag.

[3] Vgl. Das Musikkollegium Winterthur, S. 352 und 356 und die Konzertberichte von W. Schuh, Neue Zürcher Zeitung, 11. April 1939, Nr. 640 und K.H. David, SMZ 79 (1939), S. 203ff.

Diese erkenntniskritische Haltung, in welcher er sich von Anfang an von der transzendentalen Anschauung Kants klar distanziert, ist jedoch für Dr. Wolff nur Ausgangsposition zur Sicherung des Fundamentes, von der er weiterschreitet zu einer phänomenologisch-existenzphilosophischen Betrachtungsweise, die völlig eigenständig und keiner der herrschenden Richtungen (Heidegger, Jaspers, Sartre) verpflichtet ist. Die Aufgabe, die er sich stellte, war nichts Geringeres, als Antworten zu finden auf die Fragen: Was ist Musik? Welches sind die unabänderlichen Gesetzmässigkeiten der bildenden Künste? Was ist ein dichterisches Kunstwerk? Was ist und wie entsteht das Recht? Welches ist die Stellung der Erkenntniskritik gegenüber dem Dogma? Gegenüber jeder Ontologie? Es war eine Aufgabe, für die er die Voraussetzungen in seltener Weise vereinigte, den umfassenden Bildungshorizont, die lebendige Beziehung zu den einzelnen Disziplinen, sei es als Schaffender oder als Aufnehmender, und die selbständige, einheitliche, philosophische Grundkonzeption. Dass freilich auch ein langes Menschenleben nicht hinreichte, diesen Plan einer umfassenden geistigen Grundlagenforschung zu verwirklichen und er sich mit immerhin imposanten Bausteinen und Bruchstücken begnügen musste, ist nicht erstaunlich. Von diesen Bausteinen eine hinreichende Vorstellung zu geben, kann in diesem Rahmen nicht in Frage kommen; wir müssen uns mit der Anführung einiger Grundgedanken begnügen.

Seine Anschauungen über das Wesen der Musik hat Ernst Wolff in den beiden Schriften: «Grundlagen einer autonomen Musikästhetik» 1934 und «Mediale Harmonielehre» 1938 niedergelegt[4]. Das musikalische Urphänomen, die Keimzelle aller Musik, ist nach Wolff nicht, wie der Laie glauben möchte, der einzelne Ton, sondern das Intervall. Oder ein Ton ist nur dann ein musikalisches Phänomen, wenn er mit einem andern in einer unlöslichen, klangsinnlichen Spannung verbunden ist. Diese Zweitonspannung steht immer in Beziehung zu einem zunächst nur vorgestellten, sodann vollzogenen, von einem dritten Ton getragenen Spannungswechsel. Diesen Spannungswechsel, auf welchem alle Musik beruht, nennt Wolff das musikalische Medium. Das Medium ist seinerseits wieder auf eine Skala bezogen; da die Töne nicht nur intervallgebunden, sondern zugleich Stufe einer solchen sind, der Dur-Skala und ihrer Abwandlung, der Moll-Skala, wodurch die Musik ihre konstruktive, tonsprachliche Grund-

[4] S. Literaturnachweis.

lage erhält. Diese musikalischen Gegebenheiten, der im Intervall gegebene, auf einen dritten Ton bezogene Spannungswechsel einerseits, die Stufenbezogenheit anderseits sind freilich nur unter *der* Voraussetzung Kunst und nicht blosse Spielerei, dass sie zugleich Ausdruck einer seelischen Regung des Künstlers sind, ohne dass diese Beziehung des musikalischen Phänomens auf ein ausser ihm vorhandenes seelisches Erleben des Schöpfers verstandesmässig fassbar, «denkmöglich» wäre. Die Seele des Künstlers ist gegenwärtig nur in unlöslicher Gebundenheit an das Werk, und dieses ist Kunstwerk nur dadurch, dass es Transsubstantiation der Seele des Künstlers ist.

Autonom ist die Musik, weil sie nicht an eine ausser ihr gegebene sinnliche oder geistige Wirklichkeit gebunden ist. Diese Behauptung gilt nicht für die religiöse Musik, die insofern eine Sonderstellung einnimmt, als sie, weil Ausdruck des Glaubens, zu einer ausserkünstlerischen geistigen Welt in Beziehung steht.[5]

Im Gegensatz zur Musik ist die *bildende Kunst* und die *Dichtkunst heteronom*, das heisst, es stellt sich die Frage nach ihrer Beziehung zur ausserkünstlerischen phänomenalen Wirklichkeit, mit andern Worten die Frage nach ihrer Wahrheit, Naturwahrheit in der bildenden Kunst, Lebenswahrheit in der Dichtkunst. «Die Malerei erweist sich als heteronome Kunst dadurch, dass das Element der Naturwahrheit im Bilde ohne Bezugnahme auf die Naturwahrheit ausser demselben nicht vorstellbar und zugleich verschieden von dieser letzteren ist.»[6] Diese «fundamentale Heteronomie» der bildenden Künste tritt im Porträt in besonders eindrücklicher Weise in Erscheinung, wo das Fehlen der Wahrheit des Ausdrucks die Qualität des Bildes eindeutig beeinträchtigt, ohne dass nachgewiesen werden kann, warum dies so ist.

Von zentraler Bedeutung ist diese Tatsache der Heteronomie im Bereich der dritten Schwesterkunst, der Poesie. Wolff hat sie, wie alle grundlegenden Fragen der Poetik untersucht in seiner gross angelegten «*Ästhetik der Dichtkunst*» 1944. Die besondere Bedeutung und

[5] Vgl. dazu besonders den schönen, konzentrierten Aufsatz Wolffs «Der musikalische Ausdruck», SMZ 76 (1936), S. 667–670. Eine ausgezeichnete Zusammenfassung der Grundgedanken seiner Musikästhetik gibt Hans Conradin, SMZ 83 (1943) S. 229—230.

[6] Wolffs Schrift über die Grundlagen der bildenden Kunst wurde in seinem Nachlass nicht mehr vorgefunden. Ich entnehme daher dieses Zitat einem Seitenblick auf die bildenden Künste in seiner Ästhetik der Dichtkunst, S. 435.

Schwierigkeit einer Ästhetik der Dichtkunst im Unterschied zu einer Ästhetik der bildenden Künste ist darin begründet, dass diese nur die Erscheinungswelt, die Dichtung aber das gesamte menschliche und aussermenschliche Sein zur Darstellung bringt. Dichtung umfasst als ausserkünstlerische Voraussetzung ihrer selbst die gesamte Realwelt, die gesamte Gedankenwelt (Weltanschauung, Religion), das gesamte menschliche Leben (Geschichte, Gesellschaft, Recht, Staat), die Willensäusserungen, den Bereich des Sittlichen und natürlich wie die andern Künste die Gefühlswelt. Der Ästhetiker der Dichtkunst hat daher alle diese Aspekte der ausserkünstlerischen Wirklichkeit in seine Untersuchung einzubeziehen, also eine philosophische Anthropologie zu geben. Eine solche Anthropologie existenzphilosophischer Orientierung bildet denn auch hier den Unterbau des Werkes. Wolff kennzeichnet die Bindung des dichterischen Werkes an die phänomenale Wirklichkeit mit dem glücklichen Begriff der ausserkünstlerischen *Seinsnotwendigkeit* der Dichtung und deren Korrelat, ihre Bindung an den Schöpfer, als ihre *Lebensnotwendigkeit*. Also Bindung des Kunstwerks sowohl an die phänomenale Wirklichkeit, wie an die Seele des Dichters, bei fundamentaler Verschiedenheit von beiden bedingt die besondere Problematik einer Ästhetik der Dichtkunst. Wolff löst die in dieser Heteronomie liegende Schwierigkeit durch die Einführung von zwei weiteren grundlegenden Kategorien, die der *Transfiguration* und die der *Transsubstantiation*, Begriffe, die sich, wenn auch in etwas anderer Bedeutung, schon in seiner Musikästhetik finden, aber ihre volle Tragweite erst hier erhalten. Die ausserkünstlerische Wirklichkeit erscheint in der Dichtung in Transfiguration. Oder Transfiguration ist eine Kategorie, welche das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, sowohl unerklärliche Bindung aneinander, wie unerklärliche Verschiedenheit voneinander, kennzeichnet. Daneben ist das Dichtwerk Transsubstantiation der schöpferisch tätigen Individualseele, oder der Dichter lebt in seinen Gestalten in Transsubstantiation. Beide Begriffspaare: Seinsnotwendigkeit und Lebensnotwendigkeit, Transfiguration und Transsubstantiation, sind ein so bedeutsamer Beitrag zum Verständnis des Dichtwerks, dass wir uns keine künftige Poetik denken können, die an ihnen vorbeigeht. Der populärwissenschaftliche Begriff der Lebenswahrheit erfährt damit seine erkenntniskritisch-phänomenologische Differenzierung und Begründung, und auch der Symbolbegriff im Sinne Goethes, wonach alle Dichtung in einem Besonderen ein Allgemeines repräsentiert, dürfte damit überholt sein. Zu den gewich-

tigsten und auch zugänglichsten Kapiteln des Werkes gehören die Ausführungen über die tragische Gesinnung und über das Wesen der Tragödie. Wie Wolff die tragische Gesinnung ableitet aus der allgemein-menschlichen Spannung zwischen Ich und Gattung, wie er sie charakterisiert als die höchste Steigerung dieses Grundkonfliktes, als die Präokkupation hoher Geister um das Schicksal der Menschheit, wie er im weitern die tragische Haltung, welche um die Transzendenz zu wissen scheint, ohne doch zu ihr Zuflucht zu nehmen, mit der christlichen, eindeutig jenseits bezogenen vergleicht und beide aneinander wertet, erscheint uns so zwingend, selbständig und grossartig, dass es allem, was je über diesen höchsten und schwierigsten Gegenstand der Poetik geschrieben worden ist, an die Seite gestellt werden darf. Welchen Rang das Werk Wolffs in der heutigen Forschung beanspruchen darf, mag das zusammenfassende Urteil von Prof. Bruno Markwardt, Greifswald, des besten heutigen Kenners des Sachgebietes, bezeugen, der seine eingehende Besprechung des Buches in der Deutschen Literaturzeitung mit den Worten beschliesst: «Die Treue zu den leitenden Grundbegriffen seiner Systematik gibt dem ganzen Werke trotz mancher Unzulänglichkeit im Einzelnen und mancher Zuspitzung und Überspitzung im Unterscheiden das Imposante des grossen Wurfes, der Scharfgeistigkeit mit Schöngeistigkeit und Tiefgeistigkeit glücklich vereint.»[7]

Die in der «Ästhetik der Dichtkunst» erarbeiteten existenzphilosophischen Begriffe erwiesen sich als tragfähig und fruchtbar auch für die Frage nach dem Wesen des Glaubens, soweit er Dogma ist, des Rechts und der Ontologie, mit denen sich Dr. Wolff in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens vornehmlich beschäftigt hat, und die ihren Niederschlag fanden in den Aufsätzen «Dogma, Geschichte und Mythus im neuzeitlichen Drama», 1956, und «Erkenntniskritik und Ontologie», 1961, sowie in dem erwähnten unveröffentlichten Werk «Gesellschaft, Recht, Staat».

Der erste dieser Aufsätze, den allein wir hier noch berühren möchten, da er uns Aufschluss gibt über die sittlich-religiöse Haltung des Verfassers, geht aus von einer kritischen Würdigung des Dramas «L'ôtage» von Paul Claudel. Es ging ihm darum, zu zeigen, wie und warum hier der blinde Glaube an die Gültigkeit des Dogmas der katholischen Kirche die Werkqualität beeinträchtigt, während Glaubenstiefe an sich, auch im Rahmen einer bestimmten Konfession dies

[7] S. Literaturnachweis.

nicht tut, sondern im Gegenteil «die Kunst des Abendlandes zu den höchsten Gipfeln der Werkerfüllung geführt hat». Diese Kritik führt Wolff weit hinaus über den Anlass zu tiefgründigen Bemerkungen über die Antinomie von Kunst und Religion, dass es im Wesen der Kunst liegt, diesseitige offenbarte Wahrheit zu geben, während sie als religiöses Bekenntnis Verkündigung reiner Transzendenz sein will, und weiter zur grundsätzlichen Frage, wie es möglich ist, als Denker, nicht als Gläubiger, also von einem ausserhalb des Glaubens liegenden Standort aus zu Fragen des Glaubens Stellung zu beziehen. Diese Möglichkeit findet Wolff in den schon in der Ästhetik der Dichtkunst entwickelten existenz-philosophischen Grundgedanken, in denen wir das tiefste Fundament seines Denkens und seiner persönlichen religiösen Haltung zu erkennen glauben. Erste Gegebenheit des Menschseins ist ihm die Ich-Genus-Relation, die Tatsache, dass der Mensch immer Einzelwesen und Gattung zugleich ist, also den Forderungen beider nachkommen muss und so in einer nicht zu tilgenden Spannung zwischen Zielsetzung kreatürlicher und sittlicher Art lebt. Womit auch gesagt ist, dass der Mensch, «damit, dass er überhaupt lebt, nur immer sittlich unsittlich leben kann, dass er unabhängig vom bewussten Willensentscheid, Gutes oder Böses zu *tun*, um Gut und Böse und damit um ein Wollen, Nicht-Wollen, weiss». Von dieser ethischen Grundgegebenheit, der *Sollenseinstellung* des Menschen, schreitet Wolff – wie Kant, wenn auch mit andern Begründungen und Folgerungen – weiter zur religiösen Deutung des Menschseins in dem Sinne, dass er das blosse dem Menschen gewährte Wissen um Sittlichkeit und Gerechtigkeit als «Gnade Gottes» begreift. Oder in philosophischer Sprache: Die Sollenseinstellung des Menschen ist der Beweis für die *Vorläufigkeit der Daseinsform Mensch*. «Der Mensch ist nur insoweit überhaupt *Mensch*, als er sich zur Bedingtheit dieser Daseinsform bekennt». Die Vorläufigkeit der Daseinsform Mensch aber hat ihr positives Korrelat in der *Jenseitsbezogenheit* des menschlichen Daseins. Von diesem Grundgedanken der Jenseitsbezogenheit des Daseins aus bekommt selbst der Begriff der *Erlösung* Sinn und Raum in Wolffs Denksystem. So schrieb er mir einst im Hinblick auf Tolstois Erzählung «Der Tod des Iwan Iljitsch»: «Erlösung heisst ja doch wohl Erlösung vom Menschsein überhaupt. Die Jenseitsahnung des Sterbenden (die er bei Iwan Iljitsch vermisst) ist die höchste menschenmögliche Seinsweise, vielleicht und paradoxerweise gerade darum, weil sie die Bereitschaft zum Nichtmehr-Mensch-sein-Wollen involviert». Diese drei Grund-

gedanken: die Sollenseinstellung des Menschen, die Vorläufigkeit der Daseinsform Mensch und die Jenseitsbezogenheit des Daseins, sind die Grundlagen der religiös-weltanschaulichen Haltung Wolffs, die mächtigen Quadern, auf denen sein grossartiges Denkgebäude ruht.

Es bleibt mir nach diesem Hinweis auf sein denkerisches Werk noch die leichtere und besonders dankbare Aufgabe, über den Menschen Ernst Wolff ein Wort zu sagen.

Wie alle, die ihm nahestanden, wissen, war die unmittelbare Ausstrahlung seiner Persönlichkeit und seines Geistes unvergleichlich viel stärker als die Wirkung seiner Schriften. Die ihm gemässeste Art geistiger Äusserung war das Gespräch im Freundeskreis oder von Mensch zu Mensch. Einen Künstler des Gesprächs hat man ihn mit Recht genannt, da er die Gabe besass, die individuelle Eigenart seines Gegenüber zu erfassen, auf sie einzugehen und so das Beste aus ihm herauszuholen. Sein Wort hatte etwas Eindringliches, Verpflichtendes. Man spürte dahinter den Ernst und die Gründlichkeit der in seinen Werken geleisteten Denkarbeit, durch die überhaupt seine Persönlichkeit geprägt war. Sein Urteil über Menschen und Sachen war streng, aber von hoher Warte. Jeder leichtfertigen oder unbegründeten Behauptung des Gesprächspartners rückte er unerbittlich zuleibe, ohne doch den gesellschaftlichen Takt zu verletzen. So wurde er in hohem Masse Anreger aller, die bereit waren, auf seine geistige Landschaft einzugehen, besonders der geistig bemühten Jugend. Dabei war er nie autoritär oder starr in seinen Ansichten, sondern stets bereit, einen gegensätzlichen Standpunkt ernst zu nehmen und vom Gegner zu lernen.

Die Spannweite seines Geistes hatte ihre Entsprechung in der Mannigfaltigkeit der Gesprächsthemen und der Verschiedenheit der Gesprächspartner. Für jedes seiner Forschungsgebiete hatte er seine befreundeten Anreger: auf dem Gebiet der Musik seinen Vetter Karl Heinrich David und die Musikwissenschafter Prof. Karl Nef, Basel, und Prof. Franz Brenn, Zürich und Fribourg, in der bildenden Kunst Dr. W. Wartmann, den langjährigen Direktor des Zürcher Kunsthauses, in der Literaturwissenschaft die Professoren Fritz und Max Wehrli, in Rechtsfragen Prof. Hans Naef, Zürich, um nur einige der bekanntesten Persönlichkeiten zu nennen. Von zeitgenössischen Dichtern standen ihm Emil Strauss und Hermann Burte besonders nahe.

Dem Schreibenden gegenwärtig ist vor allem seine umfassende Kenntnis dichterischer Werke, die sein erstaunliches Gedächtnis bis

auf Einzelheiten der Formulierung präsent hatte. Seine Neigungen waren sehr ausgeprägt und seine Wertungen völlig unabhängig von den Fachautoritäten, dem Zeitgeist und der Mode. So konnte er, wie Nietzsche, Byrons «Manfred» über Goethes «Faust» stellen, oder den Romanen Scotts eine Ranghöhe zubilligen, die ihnen die zunftmässige Literaturkritik nicht einräumt. Dass kühne idealistische und revolutionäre Geister ihm mehr sagten als Realisten, Psychologisten und idyllische Kleinmaler, ist bei der Kompromissfeindschaft und Kühnheit seines Geistes nicht verwunderlich und erklärt seine hohe Wertschätzung eines Friedrich Hebbel, Ibsen, Strindberg, Spitteler oder Dostojewskij, erklärt auch, dass er Victor Hugo hoch über Flaubert stellte, Gide über Proust, C.F. Meyer über Gottfried Keller, Emil Strauss über Thomas Mann, obwohl er auch für die Schwächen der Bewunderten nicht blind war und umgekehrt auch ihm weniger liegenden Dichtern Gerechtigkeit widerfahren liess. Die Einzelinterpretationen in seiner Ästhetik der Dichtkunst geben einen Begriff von seiner selbständigen, immer auf der persönlichen Begegnung und Auseinandersetzung beruhenden Deutung dichterischer Schöpfungen. Der Schreibende gesteht in diesem Zusammenhang gern, dass es die Originalität und Eigenständigkeit der Urteile Ernst Wolffs war, die ihn veranlasst hat, die Frage der literarischen Wertumg zum Gegenstand einer eigenen Untersuchung zu machen. Dass für Ernst Wolff seinerseits diese Schrift wieder eine Anregung zu seiner Ästhetik wurde, bezeugt, in welch enger Wechselwirkung menschliche Begegnung und denkerische Leistung bei ihm standen.

Dieser Eindruck von Unabhängigkeit und Selbständigkeit des Denkens, von Sicherheit im Urteil und im Umgang mit Menschen, der noch verstärkt wurde durch seine äussere Erscheinung, die hochgewachsene Gestalt und die gesunde, kräftige Konstitution, liess kaum ahnen, dass Dr. Wolff im Grunde eine sehr sensible Natur war, die den Bedingungen des Daseinskampfes, äusserem Zwang und Druck durch eine berufliche Stellung oder auch Alltagssorgen materieller Art kaum gewachsen gewesen oder sehr darunter gelitten hätte. Es war daher ein gütiges Geschick, dass er, der Sorgen um seine Existenz enthoben, fern vom literarischen Betrieb allein seinen geistigen Neigungen leben konnte. Seine liebevoll auf seine Eigenart eingehende Gattin, unterstützt von seinen drei Kindern, ermöglichte es ihm, sein Leben ganz nach seinen innern Bedürfnissen und geistigen Zielen zu gestalten. Weit entfernt davon, es sich dabei bequem zu machen, legte er sich vielmehr ein grosses tägliches Arbeitspen-

sum auf, und er befolgte eine streng geregelte, fast puritanisch zu nennende Lebensführung, mit der das modische Reisen und Ferienmachen unvereinbar war. «Tages Arbeit, abends Gäste, saure Wochen, frohe Feste» war «cum grano salis» gesprochen, auch *sein* Zauberwort, wie man sich überhaupt bei ihm in seinem gastlichen Heim ins 18. Jahrhundert und in einen geistigen Zirkel des klassischen Weimar zurückversetzt glauben konnte. Die «Feste» waren freilich nicht allzu zahlreich, es sei denn, man verstehe darunter die Zusammenkünfte der «Gesellschaft zum Schneggen» oder der «Zürcher gelehrten Gesellschaft», deren Mitglied er gleichfalls war. In solcher gehobenen Geselligkeit erwies er sich als heiterer, oft geistsprühender Teilnehmer. Eine andere Form der Entspannung bot ihm der Besuch des Kinos, wo seine Lust am Schauen Befriedigung fand und seine lebhafte Phantasie Anregung empfing.

Zu seinen festen Lebensgewohnheiten gehörten auch seine abendlichen Spaziergänge immer denselben Weg, die für die Dorfbewohner wie ein Uhrzeiger waren. Auch als er in den letzten Lebensjahren mehr und mehr ans Bett gefesselt war, blieb er geistig rege und konnte er seine Besucher durch ungeschmälerte Aufmerksamkeit und Denkschärfe und herzliche Anteilnahme erfreuen. Im Mai des vergangenen Jahres hatte er noch die Freude, bei vorübergehend gebessertem Befinden das Fest der goldenen Hochzeit zu feiern. Nicht leicht fiel ihm der durch das Nachlassen der Sehkraft bedingte Verzicht auf Lektüre, der dadurch einigermassen wettgemacht wurde, dass seine Gattin ihm bis in seine letzten Tage jeweils bis spät in die Nacht vorzulesen pflegte. Sein langes, aber nicht schmerzhaftes Krankenlager ertrug er in grosser Gelassenheit. Wie er über das Sterben dachte, hat uns jene zitierte Briefstelle gezeigt. Ein von der Leidenschaft des Gedankens erfülltes und durch sie bis ins Letzte durchgestaltetes, reiche Kräfte ausstrahlendes Leben ist mit ihm erloschen.

Literatur

Schriften von Ernst Georg Wolff

a) Zur Musik

Grundlagen einer autonomen Musikästhetik. 2 Bände (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bde. 15 und 27). Strassburg 1934–1938. (Bd. 2 = Mediale Harmonielehre).

Prinzipielles zur Musiktheorie. Schweizerische Musikzeitung (SMZ) 76 (1936), 173–178, 204–208.

Offener Brief an Ernst Krenek. Zur Beantwortung seiner Kritik der Musikästhetik. SMZ 76 (1936), 466–470.

Der musikalische Ausdruck. SMZ 76 (1936), 667–670.

Musikästhetik – Musiktheorie – Musikwissenschaft. SMZ 80 (1940), 224–233, 248–257.

Zum «musikalischen Gegenstand». SMZ 86 (1946), 83–85, 122–124.

Tonpsychologie und Musik. Unter besonderer Berücksichtigung der «Einführung in die Tonpsychologie» von Jacques Handschin. SMZ 89 (1949), 371–378, 416–424.

b) Zur Philosophie

Ästhetik der Dichtkunst. Systematik auf erkenntniskritischer Grundlage. Zürich 1944.

Grundbegriffe der Poetik. (Besprechung der «Grundbegriffe der Poetik» von Emil Staiger.) Schweizer Monatshefte 27 (1947), 410–412.

Dogma, Geschichte und Mythus im neuzeitlichen Drama. «L'ôtage» von Paul Claudel. 119. Neujahrsblatt der Gelehrten Gesellschaft Zürich auf das Jahr 1956.

Erkenntniskritik und Ontologie. In: Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag. Berlin 1961, S. 457–476.

Wahrheit, Wirklichkeit (unveröffentlicht).

Gesellschaft, Recht, Staat. Eine Systematik auf erkenntniskritischer Grundlage. (unveröffentlicht)

Besprechungen von Arbeiten Ernst Georg Wolffs

K.H. David: Ernst Wolffs «Mediale Harmonielehre». SMZ 79 (1939), 77–82.

Leonhard Beriger: Eine neue Ästhetik der Dichtkunst. «Die Tat», 9. Jg., Nr. 101 (22. April 1944).

Helmut Schilling: Eine Ästhetik der Dichtkunst. «Der Bund», Lit. Beilage Nr. 49 (3. Dez. 1944). Ferner zum gleichen Werk:

Franz Brenn: in: Journal des Arts 6 (Zürich, Okt. 1945) 29.

Bruno Markwardt: in: Deutsche Literaturzeitung 69 (1948), S. 258–266.

Würdigungen und Nachrufe

Willi Schuh und Hans Conradin: Ernst Georg Wolff zum 60. Geburtstag. SMZ 83 (1943), 228–230.

Ernst Georg Wolff, Stimmen zum Tode eines Privatgelehrten, von Fritz Wehrli und Franz Brenn. NZZ 22. Januar 1962, Abendausgabe.

Franz Brenn: Ernst Georg Wolff zum Gedächtnis. SMZ 102 (1962), S. 147–150.