

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1960, HEFT 9

WALTHER REHM

Heinrich Wölfflin als
Literarhistoriker

Mit einem Anhang ungedruckter Briefe von
Michael Bernays, Eduard und Heinrich Wölfflin

Vorgelegt von Herrn Hans Sedlmayr
am 8. Juli 1960

MÜNCHEN 1960

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

INHALT

I. Examen rigorosum	5
II. Kunstgeschichte oder Literaturgeschichte	10
III. Salomon Geßner	27
IV. Wackenroder	47
V. Norden und Süden	55
VI. Goethe und Italien	67
VII. Deutsche Klassik	78
VIII. Augengefühl	90
Anhang: Ungedruckte Briefe von Michael Bernays, Eduard und Heinrich Wölfflin	103
Verzeichnis der Abkürzungen	135

I. EXAMEN RIGOROSUM

Man schreibt in München Oktober 1876. Der Eingeweihte oder der Betroffene weiß sofort und sieht es seufzend aus ehrwürdiger Tradition bestätigt: Monat der bayerischen Staatsexamina. Seit dem 14. Oktober, so berichtet Michael Bernays am 26. dieses Leidensmonats seinem Freund Hermann Uhde, sei er täglich von neun bis sieben Uhr an den Richtertisch gefesselt, an dem ihm gegenüber ängstliche Kandidaten erschienen, deren Wissen oder Nichtwissen er durch weise Prüfung ans Licht bringen müsse. „Nach Beendigung einer solchen täglichen Forschungsarbeit, deren Ertrag oft recht kärglich ausfällt, sind Geist und Körper zur Ruhe gezwungen. Man begibt sich auf einen bequemen Platz im Parkett des Hoftheaters, hört gute oder mittelmäßige Musik, sieht alte oder neue Dramen und denkt über die Geschichte des deutschen Theaters nach. . .“ So, mit zuerst leicht umwölkter, dann wieder heiterer Stirn, in gewählten Worten und nicht ohne professorale Feierlichkeit der großem Ruhm entgegengehende Ordinarius für neuere Sprachen und Litteraturen an der Universität München (1873–1890).¹ Zehn Jahre später, 1886, notiert sich Bernays am 23. Juli ins Tagebuch: „Mich besuchte H. Wölfflin, fein und geistvoll in leichter Examensangst.“ Und am 26. Juli: „Examen Wölfflins.“

Audiatur et altera pars! Wölfflin hatte im Frühjahr 1924 sein Münchner Lehramt aufgegeben, war nach Zürich übersiedelt und damit „an der heimatlichen Küste gelandet“. Für das Wintersemester 1926/27 kehrte er jedoch nach München zurück, um dort den durch den plötzlichen Tod seines Nachfolgers Max Hauttmann verwaisten Lehrstuhl bis zu dessen Neubesetzung zu versehen. Die Alma Mater Ludovico-Maximiliana beging in jenem Winter unter dem Rektorat Karl Vosslers die Feier ihres einhundertjährigen Bestehens. Die „Münchner Neuesten Nachrichten“ widmeten dem festlichen Anlaß eine Sonderbeilage (vom 26./27. November 1926), in der auch Wölfflin mit einem kleinen

¹ Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 7.

Beitrag, „Erinnerungen an München“, zu Wort kam. Ob er keine interessanten Erinnerungen an die Münchner Universität besitze, so hatte die in diesem Fall etwas merkwürdige Frage an den früheren Münchner Professorensohn, Gymnasiasten, Studenten, Doktoranden, Privatdozenten und nachmaligen langjährigen Ordinarius für Kunstgeschichte gelautet. Gewiß hätte er solche Erinnerungen, antwortete Wölfflin der Zeitung, und nun erzählte er von seinem Doktorexamen, das am 26. Juli 1886 stattgefunden hatte. Zu seinen Zeiten sei die Gewinnung der Doktorwürde noch mit weitläufigeren Zeremonien als später verbunden gewesen und die mündliche Prüfung in gesondertem Gemach sei unter gleichzeitiger Assistenz aller beteiligten Professoren vor sich gegangen. „Ich sehe noch vor mit die zwei Philosophen, als Examinatoren des Hauptfaches: Prantl mit seinem geistreichen Silenskopf und die still-vornehme Physiognomie Hertlings, des späteren Reichskanzlers (der einzige Professor, der nie einen Witz im Kolleg machte), dann das rosig rundliche Gesicht des Ästhetikers Moritz Carrière, der über Kunstgeschichte [das erste Nebenfach] prüfte und für den Kunst und ‚Wonne‘ in einer unlöslichen Verbindung standen, und endlich Michael Bernays, der gelehrte und feine Literarhistoriker, der so prachtvoll rezitieren konnte und nur den Versuchungen der Eitelkeit nicht immer Widerstand zu leisten wußte. . . Eine solche Professorensitzung, wo jede Frage und Antwort von allen Anwesenden miterlebt wurde, war natürlich eine seriöse Geschichte . . . und es bedeutete keine Entspannung, wenn man merkte, daß der Examinator durch immer heiklere Fragen gelegentlich auch einen Achtungserfolg vor seinen Kollegen für sich erstrebte. . . Als ich 25 Jahre später als Professor nach München berufen wurde, hatte ich bei Hertling (er war damals Ministerpräsident) einen offiziellen Besuch zu machen. Der hohe Würdenträger geruhte das einstige Examen zur Sprache zu bringen, und mit einem Gedächtnis, das mich erstaunen machte, erinnerte er an eine literarhistorische Frage, die Bernays mir damals gestellt hatte und die ich zu beantworten nicht imstande gewesen war: ‚Warum Schiller den Wallenstein in fünffüßigen Jamben geschrieben habe?‘ Wahrscheinlich hätte Hertling selber auf diese Frage keine Antwort gewußt, und darum war ihm die Sache in Erinnerung geblieben.“

Soweit Wölfflin in seinen „Erinnerungen“. Auch jetzt, 1926, hielt er mit der richtigen Antwort auf die scharfgezielte Frage aus dem „examen rigorosum“ hinter dem Berge. Hatte er die bedauerliche Wissenslücke in den seither verstrichenen vierzig Jahren zu schließen immer noch nicht für nötig befunden, da die Panne eben „nur im Nebenfach“ passiert war? Oder hatte er die Antwort schon wieder vergessen, die Bernays am „Richtertisch“ coram collegis dem beharrlich schweigenden Kandidaten, mit leisem Vorwurf vermutlich, gegeben hatte? Keineswegs. Die autoritativ behelnde Antwort hatte „gesessen“. Was man allenfalls im Examen noch hinzulernt, scheint man später nicht mehr zu vergessen. Das illustre Beispiel Wölfflins jedenfalls belegt die tröstliche Richtigkeit einer Annahme, in der sich die durch ewiges Prüfen nahezu illusionslos gewordenen Examinatoren seit je wie in einer allerletzten Illusion wiegen.

Bernays, der als „darstellender und entwickelnder Historiker“ seine Vorlesungen über die Literatur des 18. Jahrhunderts durch sechs Semester hindurchzog, im Kolleg z. B. „Hermann und Dorothea“ sieben volle Stunden widmete und sie mit ausgiebigen freien, weil auf ein phänomenales Gedächtnis gestützten Rezitationen schmückte oder sich über die Entstehungsgeschichte des „Wallenstein“ unter siegreicher Darbietung des gesamten einschlägigen Materials mehrere Stunden hindurch gründlich auszusprechen und zu verbreiten pflegte,¹ – Bernays also mußte den Examinanden an den Brief Schillers vom 14. November 1797 erinnern. In ihm bekannte der Dichter gegenüber seinem Verleger Cotta: er habe sich doch entschlossen, den ursprünglich

¹ Briefe von und an M. Bernays aaO. S. 12 f; 78. Dazu Wölfflins Nachruf von 1897: KS. 192 f; 258 und Erich Schmidts aus eigener Anschauung gewürzter Lebensabriß in ADB. 46, 404–409, mit der Schilderung (406), wie das vollgedrängte Auditorium Bernays' „genau vorbereiteten, scheinbar improvisatorisch strömenden Worten gelauscht, die nach kurzer Sammlung, als stärke der Redner sich erst durch ein stilles Gebet, anschwellen und die farbige Darstellung auch ohne Hülfe der herbeigetragenen Bücher mit reichen Proben ausgestalteten.“ Dreierlei habe Bernays, nach dessen eigenen Worten, geschadet: das Deklamieren, das Gedächtnis, der „Goetheforscher“. Zu seiner wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung s. R. Unger, Aufsätze zur Literatur- und Geistesgeschichte, Berlin 1929, I, 39 ff. Fr. Schultz, in: Philosophie der Literaturwissenschaft, ed. E. Ermatinger, Berlin 1930, S. 36 ff.

in Prosa entworfenen Wallenstein in Jamben zu schreiben, um auch die letzte Forderung zu erfüllen, die an eine vollkommene Tragödie gemacht werde. Zu ihr aber gehörte, in Hinsicht des hohen, dramatischen Stils, die Rhythmisierung, d. h. die strenge Bindung durch den klassischen Bühnensvers. Dann aber wird Bernays aus dem „schier unübersehbaren Reichtum“ seines stets paraten ordinariablen Wissens den jungen Herrn noch auf die brieflichen Erörterungen verwiesen haben, die Schiller und Goethe eine Woche später über den Casus angestellt hatten, auf Schillers Brief vom 24. November und besonders auf Goethes Antwort vom 25. November 1797, in welcher zu lesen war: alles Poetische müsse rhythmisch behandelt werden.¹

All das, vor allem diese letztere Maxime Goethes, hätte Wölfflin wohl vorbringen sollen. Vermutlich hätte er es auch tun können, wenn er nicht in der mehrstündigen Vorlesung des Professors, statt aufzupassen und mitzuschreiben, den Rand seines Kollegheftes vollgeschnörkelt hätte, weil ihm, wie er wohl nachträglich meinte, gelegentlich dieser Tätigkeit die besten Gedanken für seine Dissertation gekommen seien (KS. 247). Die besten Gedanken für die Dissertation möglicherweise oder sogar sicher, aber nicht die andern, guten, vorgedachten, deren er unter anderm bedurfte, um die „weise Prüfung“ des übrigens herzlich verehrten Lehrers zu bestehen. Er hat sie natürlich bestanden (Ge-

¹ Noch ein halbes Jahr später, als Wölfflin sich bereits in Rom aufhielt, frag Bernays in einem Brief (s. Anhang Nr. 7) den früheren Schüler völlig unvermittelt, ob er dort auf dem Kapitol in der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts den Goethe-Schiller-Briefwechsel zur Hand habe, und empfahl ihm einen der Briefe Schillers, vom 27. 3. 1801, zur Lektüre. Fast scheint es, als habe Bernays mit diesem Hinweis auf den ihm besonders wichtigen und auch in einem Aufsatz (Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte, Stuttgart 1895, I, 363–394) behandelten Briefwechsel in zarter Anspielung das Examensgespräch vom Juli des Jahres fortgesetzt. Wölfflin hat später diesen Briefwechsel wiederholt herangezogen. Das mündliche Examen hatte, laut Bernays' Tagebuch, Montag den 26. Juli 1886, abends von 5–7 stattgefunden (s. Anm. zu Anhang Nr. 2), die feierliche Promotion mit der Verteidigung der Thesen, von der Wölfflin gleichfalls in den oben zitierten „Erinnerungen an München“ berichtet, folgte am 30. Juli 1886. Die eigentlichen Promotions-Akten sind, laut Mitteilung des Münchner Universitäts-Archivs, durch Kriegseinwirkung verloren gegangen.

samtnote war, wie schon im Absolutorium: I). Nach Bernays' Notiz hatte er sich als derjenige bewährt, als den der Lehrer den Schüler seit jeher kannte. Das im Examen bereicherte Wissen aber hat Wölfflin sorgfältig bewahrt. Als er nach ein paar Jahrzehnten Vorträge über die „Schönheit des Klassischen“ entwarf, verwies er im Abschnitt „Idealität und Natur“ auf jenen Satz Goethes und zitierte ihn: alles Poetische müsse rhythmisch behandelt werden. Er fügte hinzu: „In diesem Satz Goethes (aus dem Briefwechsel mit Schiller) heißt ‚poetisch‘ das Allgemeinmenschliche, und indem Goethe hier für die klassischen Stoffe die gebundene Form verlangt, spricht er etwas aus, was auch für die italienische Klassik Geltung hat“ (GK. 44).

Mit den Erwägungen Goethes und Schillers befindet man sich in der Mitte des späteren Arbeitsfeldes von Wölfflin, des Klassischen, seiner künstlerischen Möglichkeiten und Ausdrucks- oder Darstellungsformen. Die Dichtung, genauer die Dichtungslehre und Ästhetik der deutschen Klassik, konnte ein Problem aus der Kunst der italienischen Hochrenaissance beleuchten. Aber nicht das vielschichtige Problem der sog. wechselseitigen Erhellung der Künste, das sich im Anschluß an Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ stellte und dann bis gegen 1930 sehr lebhaft erörtert wurde, steht hier zur Debatte.¹ Nur der „Literarhistoriker“ Heinrich Wölfflin soll, ohne allzu scharfe Isolierung, auf den folgenden Seiten in Erscheinung treten. Denn es gibt ihn, zumindest zeitweise. Die literarhistorische Jugendarbeit des großen Kunsthistorikers ist kaum zufällig dort angesiedelt, wo die schönen Künste sich berühren oder sich in einer Gestalt zusammenfinden, bei denen, die nach Gottfried Kellers Wort (und es gilt für ihn selbst), „die Doppelflöte blasen“: bei dem Dichter-Maler und Maler-Dichter Salomon Geßner; bei dem jungen, frühverstorbenen Wilhelm Heinrich Wackenroder, der zwischen Dichtung, Musik und bildender Kunst hin- und hergezogen wurde; schließlich bei Goethe, der auch eine Zeitlang glaubte, seine

¹ O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917. Fr. Strich, *Kunst und Leben*, Bern 1960, S. 42–58: *Der literarische Barock*. Vgl. J. Fierz, *Heinrich Wölfflin und die Literaturwissenschaft*; *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1943, 31, 264–271.

eigentliche Begabung liege im Feld der bildenden Kunst. Alle drei Gestalten, Geßner und Goethe ex positivo, Wackenroder ex negativo, wurden Wölfflin wichtig aus der Frage des Klassischen, seiner Erscheinungsweise und seines Repräsentationswertes. Zwei von diesen literarhistorischen Arbeiten, die Monographie über Geßner und die kleine Wackenroderstudie, hängen überdies mittelbar und unmittelbar mit Michael Bernays zusammen, der 1890 in seinem Abschiedskolleg den jungen Wölfflin seinen liebsten Schüler nannte.¹ Daß ein Forscher, dem auf dem Hintergrund des Klassischen, d. h. der Antike und ihrer Metamorphosen in der Kunst der italienischen Renaissance und in der Dürers, allmählich das innere Verhältnis zwischen Süden und Norden zum großen, immer wieder überdachten Forschungsgegenstand geworden war, nicht an Goethe und an dessen Begegnung mit dem Süden vorübergehen konnte, versteht sich von selbst.

II. KUNSTGESCHICHTE ODER LITERATUR- GESCHICHTE

Wölfflin war sich in seiner Jugend durchaus noch nicht darüber im Klaren, in welche Richtung einmal der Kompaß seiner wissenschaftlichen Interessen und Neigungen weisen würde. Unmittelbar nach seinem Abitur war der neunzehnjährige Student im Winter 1882/83 von München nach Basel gekommen. Er hörte dort bei Jacob Burckhardt historische und kunsthistorische Vor-

¹ H. Uhde-Bernays, *Begegnungen mit Wölfflin*; Deutsche Beiträge 1948, 522–528; bes. 524. Die öffentliche Abschiedsvorlesung hielt Bernays am 11. März 1890; Adressen werden verlesen, Ansprachen gehalten. Bernays dankte und sagte u. a.: „. . . Mit Wehmuth rufe ich mir die Erinnerung an die edlen Gestalten Bursian's und Halm's zurück, mit freundschaftlich tiefster Verehrung gedenke ich meiner herrlichen Kommilitonen Christ, Eduard Wölfflin und Schöll, und wer kennt nicht Brunn, den ich bewundere, und Grauert? aus jenen sodann, die mich würdigten, mich ihren Lehren zu nennen, nenne ich Muncker, Simonsfeld und Sittl und den geliebten Sohn seines herrlichen Vaters: Heinrich Wölfflin: sie alle bleiben, mögen Sie meiner entbehren! . . .“ *Augsburger Abendzeitung* Nr. 73 vom 14. März 1890 (Nachlaß von Bernays).

lesungen. Der erste Eindruck war tief unbefriedigend und steigerte nur noch das „Wanken und Schwanken“ des Anfängers. „Wo ist ein Mann hier, der die Wissenschaft im höheren Sinne vertritt? Zu den Studien, die so getrieben werden, kann ich mein Leben nicht hingeben. Da ist J. B.: 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. ‚Die Weltgeschichte ist ohne Weltregierung nicht verständlich.‘ W. von Humboldt. Dies ist der wissenschaftliche Standpunkt: die Gesetze der menschlichen Entwicklung“ (Br. 23). So die etwas präsumtuöse Notiz des jungen Hörers vom 15. Januar 1883. „Keine Begeisterung erweckt“: hatte es bereits am 19. Oktober 1882 nach der ersten Kollegstunde bei Burckhardt geheißt.

Der fast fünfundsechzigjährige Lehrer war also beim Studenten im Examen glänzend durchgefallen und mußte sich, ihm freilich unhörbar, von diesem sagen lassen, wie in der Geschichtsbeachtung der wissenschaftliche Standpunkt aussehe. Genau das, was der junge Hörer vermißte, wollte der Dozent nicht geben, nämlich das Spekulativ-Philosophische. Dreizehn Jahre zuvor hatte er in der Einleitungsstunde eines Kollegs über das Studium der Geschichte erklärt: „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.“¹ Hegels und Humboldts geschichtsphilosophische und geschichtstheoretische Ansichten interessierten Burckhardt nicht oder nicht mehr oder nur noch sporadisch. Er besaß seine eigene „Philosophie“ und „Geschichtsphilosophie“. Schon 1884 im Sommer sollte Wölfflin das erkennen (Br. 31).

Denn die Wertschätzung der Lehrer-Persönlichkeit Burckhardts änderte sich beim Studenten Wölfflin bald und gründlich. Allein mit dem Studium der „Kulturgeschichte“, für das er sich

¹ GA. VII, 2.

hatte entscheiden wollen, war es in diesem ersten Basler Semester noch nichts. Noch weniger schien es mit der Kunstgeschichte glücken zu wollen. „11–12 Kunstkolleg [Burckhardt las 1882/83 Kunst des Mittelalters]. Packend. Aber in Gottes Namen, ich hab noch von nichts sagen können: das möchte ich das Leben lang studieren.“ Im Rückblick des fast Achtzigjährigen lautete das unerwartet fatale Ergebnis noch unzweideutiger: „Alles andere, nur nicht Kunstgeschichte studieren!“ (Br. 20, 39.) Schon zum Sommersemester 1883 kehrte Wölfflin nach München zurück und verlegte versuchsweise das Schwergewicht seiner Studien ins Gebiet der Philosophie. Zur Erklärung des weiteren Studienganges, der von der Kunstgeschichte fortzuführen schien, muß man auch die damaligen Verhältnisse an der Münchner Universität berücksichtigen. Kunstgeschichte war mit einer eigenen Lehrkanzel dort noch nicht vertreten. Carrière war wesentlich Ästhetiker; der junge Georg Dehio, der sich 1877 in München für mittelalterliche Geschichte habilitiert hatte, aber bald auch kunstgeschichtliche Vorlesungen hielt, wurde 1883 nach Königsberg berufen. Der einzige Dozent für Kunstgeschichte scheint der Sohn des alten, berühmten Wilhelm Heinrich Riehl, Berthold Riehl gewesen zu sein, aber erst seit 1884. Für Wölfflin, der 1912 Riehls Nachfolger werden sollte, kam er kaum in Frage. Wölfflin blieb, wie er im Sommer 1885 aus Berlin an Bernays schrieb, in Kunstgeschichte tatsächlich „führerlos“. Denn Herman Grimm war damals infolge einer Krankheit am Lesen verhindert. Auch noch 1886 fühlte sich Wölfflin in der Kunstgeschichte als „Auto-didakt“ (Br. 36).

All das bedingte das innere Schwanken Wölfflins angesichts der vor ihm liegenden Vielfalt der Möglichkeiten: Geschichte, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie (Br. 32). Nach langem Abwägen glaubte er erst beim Eintritt in sein fünftes Semester allen Zweifeln entronnen zu sein, ob Philosophie seine Wissenschaft sei, ob er seiner „Neigung zur Philosophie im engeren Sinne“ (Br. 9, 21) nachgeben dürfe oder nicht. Nach dem Studienabschluß, Ende 1886, meinte er dann auch, ganz ohne Nachteil könne man nicht vier Jahre Philosophie studiert haben (Br. 36). Die „Neigung zur Philosophie im engeren Sinne“, von der Wölfflin sprach, muß freilich richtig interpretiert werden.

Das Bemühen um die Philosophie schloß für ihn Psychologie, Ästhetik, Kunst- und Literaturgeschichte ein. Sie sollte diese Einzeldisziplinen ordnen und ihm helfen, sich über deren Grundlagen und Gesetze Klarheit zu verschaffen. Die Dissertation von 1886, „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“, behandelte das Generalthema, wie es möglich sei, daß architektonische Formen, also tast- und ausschreitbare Räume, Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung (auch eines Zeitcharakters) sein könnten. Aus jenem allgemeineren philosophischen Interesse weist sie zwar in die Richtung der psychologischen Ästhetik und Kunstgeschichte; sie konnte sich sogar auf eine sehr fruchtbare, vom Körper-, Raum- und Proportionsgefühl bestimmte anthropozentrische Einsicht Goethes, aus dessen Aufsatz „Baukunst“ von 1795, stützen, die in den sich später anschließenden Forschungen Wölfflins deutlich nachwirkt und sich mit mehr aperçuhaften verwandten Bemerkungen Burckhardts begegnet.¹ Allein die Dissertation wurde, wie es dem Studiengang des Doktoranden und den erwähnten äußeren Verhältnissen entsprach, in der Fachdisziplin Philosophie vorgelegt. Im Privaten äußerte der Verfasser bei der Vorbereitung der Arbeit: sie sei nicht rein philosophisch, sondern eher ein Versuch, Kunstgeschichte philosophisch zu behandeln; was die Kunsthistoriker zum gewählten Thema zu sagen hätten, schiene ihm grundloses Gerede, und den Philosophen fehle meist die kunsthistorische Bildung.²

Also Versuch einer philosophischen Behandlung der Kunstgeschichte. Es war nicht lange her, daß der damals noch in Leipzig wirkende und sehr kathedergewaltige Anton Springer, Begründer einer neuen, historisch-positivistischen Schule der Kunstwissenschaft, seine Sendung darin gesehen hatte, die philosophische und ästhetische Betrachtung aus der Kunstgeschichte hinauszuerwerfen. Sollte sie wieder zurückgeholt werden? Ja und

¹ KS. 18; RB. 29 f; 39 ff; 57, 78 f; GK. 30 f; IF. 20. Für Burckhardt: GA. IV, 291; GK. 138. Später hat Wölfflin das Thema wieder notiert: KS. 248. Vgl. M. Brzóska, Anthropomorphe Auffassung des Gebäudes und seiner Teile, Jena 1931, bes. S. 59-67.

² Brief aus Berlin, 1885; mitgeteilt von J. Gantner, Schönheit und Grenzen der klassischen Form. Burckhardt-Croce-Wölfflin, Wien 1949, S. 103.

nein, und wenn ja, dann jedenfalls nicht in der Art spekulativer Kunstbetrachtung der Hegelschule, sondern, mit dem Blick auf die Naturwissenschaft, im Bestreben, genau zu beobachten und das Individuelle einer Erscheinung auf die maßgeblichen Kategorien und überpersönlichen Gesetze zurückzubringen. Springer und seine Schule bemühten sich um möglichste Exaktheit in motivgeschichtlichen, ikonographischen und stoffdeutenden Untersuchungen. Der junge Wölfflin beteiligte sich zwar gleichfalls an der damals anhebenden „Wallfahrt zu den Tempeln der Exaktheit“,¹ aber er suchte in diesen Tempeln die Räume, in denen die spezifisch künstlerischen und formalen Probleme verehrt wurden. So ist es zu verstehen, wenn er in seiner Dissertation erklärt: erst da könne man exakt arbeiten, wo es möglich sei, den Strom der Erscheinungen in feste Formen aufzufangen und das Einzelne auf ein Allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen (KS. 45 f.). Auf diesem Weg ging er weiter, und Burckhardt, dessen forschende Bedeutung ihm inzwischen aufgegangen war, konnte ihm dabei helfen: nämlich auf der Suche nicht nach exakten Tatsachen, sondern nach exakten Gesetzen, soweit solche überhaupt in den Geisteswissenschaften zu finden waren. Burckhardt selbst hatte 1879 in London davon gesprochen, es käme darauf an, die lebendigen Gesetze der Formen in möglichst klare Formeln zu bringen.² Auch dies und gerade dies wäre für den jungen Wölfflin „philosophische Behandlung“ der Kunstgeschichte gewesen.

Im Sommer 1888 veröffentlichte der gerade Vierundzwanzigjährige seine Münchner Habilitationsschrift „Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien.“ Nach Absicht des Verfassers sollte sie Beispiel jener philosophisch behandelten Kunstgeschichte sein. In einem Brief aus Rom an die Eltern vom 18. Dezember 1886 hatte Wölfflin erklärt: „Notwendig muß die historische Wissenschaft im Sinne einer psychologischen Entwicklungsgeschichte sich

¹ W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1924, II, 119. Vgl. H. Barth, *H. Wölfflin und die Philosophie*; NZZ. 17. 7. 1955, Nr. 1906.

² Jacob Burckhardt, *Briefe an einen Architekten*, München 1913, S. 86. Dazu die Notiz Wölfflins von 1883 bei Gantner aaO. S. 100.

ausbilden. Was man mit philologischer Methode machen kann, ist durch die Archäologie gezeigt. . . Aus der Philosophie werde ich einen Strom neuer Ideen in die Geschichte einführen können, aber erst muß ich des historischen Stoffes Herr sein und zwar ganz Herr. An der Kunst des Barock will ich das erste Exempel geben“ (Br. 36). Das tat er, und zwar in der Nachfolge Winckelmanns, der ihm stets gegenwärtig und als Begründer einer systematischen Kunstgeschichte bedeutungsvoll war, und in der Burckhardts, der sich gleichfalls als Fortsetzer Winckelmanns fühlen durfte. In sehr energischer Fragestellung ging es dem jungen Gelehrten um das, was seiner Ansicht nach bislang meist zu kurz gekommen war, um das „Spezifische“, um das „Wesen“ der Kunst und ihrer Stile. Wesen, Gründe und psychische Voraussetzungen der „bedeutungsvollen Stilwandlung“ von der „goldenen Zeit“ der italienischen Renaissancekunst zu der des Barock sollten entwickelt werden. Auf diese Weise mußte es möglich sein, „Einblicke in das innere Leben der Kunst“ zu gewinnen. Eben das war für den Autor des Buchs der eigentliche Endzweck der Kunstgeschichte (RB. p. VII).¹

Auf dem Hintergrund der Renaissancekunst tastet der Betrachter in sorgsamer Analyse das „Wesen der barocken Kunstempfindung“, Formgefühl, Formphantasie, Formbehandlung und Formgesetz der Barockkunst in Italien, namentlich in Rom, ab. Wenn auch noch nicht mit der strengen Systematik der späteren Untersuchungen, erfaßt er bereits hier die „Sprache“ dieses bewegten, malerischen, affektiven Stils, seine Darstellungsweisen, seinen Zug zum Massenhaften, Kolossalen, Gespannten, Gestiegenen, zur absoluten Einheit. Er betont sehr stark – und wird das zwanzig Jahre hernach als Einseitigkeit festhalten (KG. 250, Anm. 2) –, wie der Barock zum Träger neuer Gefühlswerte, d. h. neuen seelischen Ausdrucks wird. Gerade dadurch und dank der von Burckhardt noch später an Wölfflin gerühmten „philoso-

¹ Dazu Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1911, 1, 701–703: Antrittsrede Wölflins, mit der Berufung auf Brunn, Burckhardt und, am Schluß, auf Winckelmann (Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764, p. X: „Das Wesen der Kunst aber ist . . . der vornehmste Entzweck, in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat. . .“).

phischen Bildung“ (Br. 75) wird die stilistische Analyse der Barockkunst zur Wesensdeutung und zwar im Sinn der „Ausdrucksgeschichte“. Formbeobachtungen ermöglichen folgende Definitionen: „In seinem höchsten Ausdruck geht der Stil überhaupt auf das Unergründliche“ (25). „Der Barock gibt nur das Große“ (38). „Der barocke Geist sucht das Überwältigende, Niederschlagende“ (39). Er will, etwa in der Stilisierung der Natur bei der Gartenanlage, „die große Haltung und gemessene Würde“ (166). „Er kann sich eigentlich nur im Großen offenbaren. Der Kirchenbau ist der Ort, wo er sich allein ganz befriedigt: Aufgehen im Unendlichen, Sichauflösen im Gefühl eines Übergewaltigen und Unbegreiflichen“ (85). Oder es heißt: im Barock werde der Mensch vom Raum verschlungen, er versinke im Übergroßen (115). Wagner und Nietzsche müssen, wenigstens im Vorübergehen, als Eideshelfer für solche Bestimmungen dienen (87). Der Begriff der „*concinnitas*“, den Wölfflin bei L. B. Alberti findet und hinfort besonders wichtig nimmt, erweckt ihm z. B. den Glauben, man sehe hier in die Tiefe des Kunstgeistes der Renaissance (73).

Daß Wölfflin überhaupt Alberti anführt, daß er die kunsttheoretischen Äußerungen der Epoche verwertet, um sich Wesen und Typus ihrer Kunstempfindung klar zu machen, ist wiederum ein „philosophisches“, besser ein geistesgeschichtliches Element seiner Betrachtung. Es hilft ihm tatsächlich, „einen Strom neuer Ideen in die Geschichte“ einzuführen. Denn wie hier wird sich Wölfflin auch später zur Vertiefung der jeweiligen Epochenbilder um die „maßgeblichen“ Begriffe aus der zeitgenössischen Kunsttheorie kümmern und zum gleichen Zweck auch die Dichtung heranziehen. Ein Aufenthalt in Griechenland hatte ihn schon 1887 in der Ansicht bestärkt, daß Dichtung, Kunst, Philosophie und Geschichte untrennbar zusammenhängen.¹ Darum müssen sie auch in den Dienst einer Gesamtinterpretation gestellt werden.

Angesichts der weitausgreifenden Darstellung des Stilwandels von der Renaissance zum Barock gewinnt der Leser den Ein-

¹ Heinrich Wölfflin, Briefe von einer Reise nach Griechenland 1887, ed. J. Gantner; Deutsche Beiträge 1948, 512–521; 517.

druck: der junge Forscher, der mit diesem Buch für das Fach der Kunstgeschichte in München die *venia legendi* erlangt hatte, aber erst im Winter 1889/90 von ihr Gebrauch machte, sei nach einigem Zögern nun völlig in seinem Element und habe den Weg gefunden, auf dem er unbeirrt zu einer methodisch gesicherten Analyse und systematischen Beschreibung bildkünstlerischer Formen weiterschreiten werde: „aus der Historie zum Schauen“.¹ So heißt es denn auch im Augenblick neuer wissenschaftlicher Pläne während eines mehrmonatlichen Aufenthalts in Paris während des Winters 1888/89 am 1. Dezember 1888 im Tagebuch; „... Es ist wahrhaftig etwas Großes um die Kunstgeschichte. Verliere nur die Antike nicht aus den Augen. Welcher Ausdruck von Kultur. In Rom muß ich schon darum lange einkehren, um mich einmal fest hier einzubohren. Umgang mit Archäologen. Es gibt einen herrlichen Sommer. Dann nochmal nach Sizilien, und ich traue mir zu, über die Antike etwas zu schreiben, was Winckelmann nicht verworfen hätte!“² Das Zutrauen zu den eigenen Kräften ist gewachsen; auch das Ausrufezeichen beweist es. Da überrascht es dann doch, wenn der angehende Privatdozent für Kunstgeschichte nach einer Woche, am 9. Dezember 1888, folgenden Eintrag ins Tagebuch niederschreibt: „Meine eigentliche Aufgabe ist die philosophische Literaturgeschichte. Beide Disziplinen gewinnen. Kunst dazugenommen.“ Bereits am nächsten Tag dann wieder: „Kümmere Dich nicht ums Fach, ob Du später Philosoph oder Literaturhistoriker sein wirst, ist gleichgültig.“ Und am 23. Januar 1889: „Ich möchte jetzt nur immer Geschichte studieren, die großen Urkunden des Menschengeschlechtes lesen, in Rom leben, *taciturnus et meditativus*“ (Br. 46, Anm. 1). Was geht hier vor? Wie kommt es zu

¹ Tagebuchnotiz vom Oktober 1887; J. Gantner, Heinrich Wölfflins Basler Jahre und die Anfänge der modernen Kunstwissenschaft; in: *Gestalten und Probleme aus der Geschichte der Universität Basel*, Rektoratsprogramm Basel 1960, S. 79–97; 80.

² KS. 249; ebd. 250: „... Abends am Meer. Grau. Rauschen. Unendlicher Blick nach Süden, Griechenland. Idee ferner Länder. Was könnte ich dort machen? Eine Geschichte der antiken Kunst. Der Wind bringt frischen Salzhrauch. Menschengröße. Einsetzen der Persönlichkeit“ (Tagebuch, 16. 4. 1890, Venedig-Lido).

diesen scheinbar jähen Umschwüngen, diesem plötzlichen Wechsel der Forschungsgebiete, zumindest in Gedanken? Ist es Zögern oder Zurückschrecken vor einem Sichfestlegen und Sichbegrenzen? oder innere, stimmungsmäßig bedingte Unsicherheit über den einzuschlagenden Weg? Man meint: entweder, groß genug gewählt, eine Geschichte der antiken Kunst, ein bedeutendes Thema aus der neueren Kunstgeschichte oder ein wichtigeres Kapitel aus der Literaturgeschichte. Aber das ist falsch oder zu eng gesehen und unterschätzt das Selbstbewußtsein und die Selbstanforderung des jungen Gelehrten. Er dachte in weiteren Maßstäben und in universelleren Möglichkeiten. Philosophisch behandelte Geschichte – mehr als ein Jahrfüntf zuvor hatte er sie in Basel bei Burckhardt als Student vermißt und sie doch für sich verlangt. Philosophisch behandelte Kunstgeschichte – so hatte es 1885 während der Vorarbeit zur Dissertation geheißt. In ihr und in seiner Habilitationsschrift hatte Wölfflin gezeigt, wie er eine philosophisch (und psychologisch) behandelte Kunstgeschichte, noch wesentlich als „Ausdrucksgeschichte“, verstand. Und nun erscheint, zumindest für einen Augenblick, aber völlig entsprechend, als „eigentliche Aufgabe“ nicht etwa „die herrliche Disziplin der philologisch behandelten Litteraturgeschichte“, für die sich Wölfflins Lehrer und Examinator Bernays begeisterte,¹ weil er sie, zusammen etwa mit Wilhelm Scherer und später mit Erich Schmidt, hatte begründen und ausbauen helfen, sondern die philosophische, d. h. philosophisch behandelte Literaturgeschichte. Wohlgermerkt: als eigentliche Aufgabe; freilich mit der bedeutsamen reservatio: „Beide Disziplinen gewinnen. Kunst [zur Literatur] dazugenommen“, also beide, sub specie philosophiae, behandeln und erobern.

In jenen Pariser Monaten warteten Wölfflins Geßner-Papiere auf die endgültige Ausarbeitung. Das mag zu einem kleinen Teil das eigentümliche Schwanken binnen weniger Tage zwischen Kunst- und Literaturgeschichte erklären. Allein dieses Schwanken reicht weiter zurück. Ungefähr ein Vierteljahr vor diesen Pariser Tagebuch-Aufzeichnungen war Wölfflin bei Burckhardt in Basel zu Besuch gewesen. Dort hatte er wie stets freundliche

¹ Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 6 (20. 3. 1876).

Aufnahme gefunden und gute, in ihm von Zeit zu Zeit immer wieder anklingende Ratschläge erhalten: „Wert der Jugendeindrücke . . . In der Fremde leben und wandern. . . Große Aufgaben haben . . . Gesunder Egoismus: Arbeit an der inneren Ausrundung, an seiner eigenen Persönlichkeit. Den Dingen ihr Geheimnis ablauschen. Erkennen und schreiben. . . Contemplative Stimmung. . . Glück stiller Zurückgezogenheit. . . Bleiben Sie dilettantisch. Glauben Sie, daß das, was gut schmeckt, auch gut ist“ (Br. 44 f; 59, 77; KS. 117; GK. 139). Auch zum Studium der Kunstgeschichte war Wölfflin, der mit seinem eben erschienenen Buch über „Renaissance und Barock“ Burckhardts „volle Gunst“ erlangt hatte, damals in Basel ermuntert worden. Offenbar hatte er dem alten Herrn die ihn beunruhigenden Zweifel vorgetragen; denn er hörte: für die Philosophie sei ein ganz besonderer Impetus erforderlich (den Burckhardt anscheinend nicht in sich spürte, obschon er ihn in einem weiteren Sinn, wie Wölfflin, besaß). Auch erhielt der Jüngere, mit nur leichter Abwandlung gegenüber 1884, vom Älteren die direkte Frage vorgelegt: „Was wollen Sie eigentlich sein, Philosoph oder Kunsthistoriker?“ Als der Befragte das Letztere für sich lebhaft in Anspruch nahm (von der Neigung zur Literaturgeschichte hatte er wohl bei diesem Besuch nichts verlauten lassen), da bestärkte ihn Burckhardt in dieser Zielsetzung. Doch warnte er auch sofort vor den modernen Kunsthistorikern, die immer in den Archiven hockten, ihre ganze Zeit an einen Meister verlören und dann an der Kurzsichtigkeit der Spezialmikroskopiker litten (Br. 31 f; 46, 50 f; 76).

Allein die Zweifel schwiegen in Wölfflin nicht. Fraglich, ob er nach der Abreise aus Basel die strikte Alternative: Philosoph oder Kunsthistoriker (Philosoph oder Literaturhistoriker) überhaupt innerlich annahm. Philosophie war offenbar noch immer für Wölfflin das „obere Leitende“, das die Unterbegriffe: Kunst- oder Literaturgeschichte bestimmen und erleuchten sollte. Der Prozeß ging in der angedeuteten Richtung weiter. Denn ein paar Tage nach den oben angeführten Tagebucheinträgen vom 1., 8. und 9. Dezember 1888 entwarf Wölfflin in Paris für Burckhardt einen so nie abgeschickten Brief. Er liest sich wie ein Echo auf die Ratschläge, welche Burckhardt ihm zuvor in Basel münd-

lich gegeben hatte („Den Rayon recht groß nehmen und die Sachen recht dilettantisch behandeln, d. h. den Genuß an der Kunst als das Höchste betrachten“ [Br. 46]). Aber er liest sich auch als Antwort auf ein paar Arbeitsvorschläge Burckhardts. Denn das Briefkonzept enthält ein vorläufiges Programm der kunstgeschichtlichen Pläne, wie sie sich Wölfflin aus der erstrebten Verbindung von Kunstgeschichte mit Ästhetik, Literatur, Psychologie und Philosophie ergeben hatten: „Kunstgeschichte entweder 1. Geschichte des Sehns: Verhältnis zur Natur (Malerei). 2. Geschichte der künstlerischen Form: Stil, Composition, Farbenharmonie etc. 3. Geschichte des Geistigen. Begreifung des Grand siècle. Litteraturgeschichte. . .“ (Br. 52 f.) Das sind wichtige Themata, zum Teil solche vor allem des späteren Wölfflin: Geschichte des Sehens, Geschichte der Komposition, der künstlerischen Form, des Stiles: Winckelmann steht im Hintergrund. „Die Form (cf. Winckelmann)“, so hieß es in den Notizen über die Arbeitsvorschläge Burckhardts aus dem Basler Herbstaufenthalt (Br. 47). Und dann die Literaturgeschichte, die nun in unmittelbarem Zusammenhang mit dem „grand siècle“ erscheint, also mit der klassischen, oder wie Wölfflin zeitlebens, meist ohne wertmindernden Charakter, auch sagt, klassizistischen Epoche der Franzosen. Die Geschichte des Geistigen figuriert also damals als selbstverständliche Parallelförm zur Geschichte des Sehens und der künstlerischen Form. Sie befindet sich mit dieser in Übereinstimmung. Alle zusammen werden sie auf ein Übergreifendes, das „Philosophische“, bezogen.

Als Wölfflin vier Wochen später, am 15. Januar 1889, an Burckhardt nach Basel endlich einen Brief (mit neuem Text) abschickt, da spricht er in ihm auch von seinen neuen, inzwischen entworfenen Plänen, welche ältere zurückdrängen. „Paris nimmt so sehr Herz und Rock [Kopf?] gefangen, daß ich auch den ‚Salomon Geßner‘, eine Arbeit, die mir sehr lieb ist und der nur noch die letzte Hand fehlt, in den Koffer zurücklegte. Statt dessen hab ich mich hier mit dem Poussin eingelassen. Es ist doch sehr merkwürdig, wie er, fern von Paris, den Geist des französischen Klassizismus auf seine Art zum Ausdruck bringt, und wenn ihn die Franzosen immer mit Corneille zusammenstellen, so ist das keine Spielerei. Mit dem eigentlichen siècle

Louis XIV beginnt dann schon der Verfall des wahrhaft Großen. Das Thema hat den Vorteil, daß durch die paar theoretischen Anmerkungen Poussins, der Historiker die Hauptbegriffe in die Hand bekommt: la noblesse, l'admiration usw., Begriffe, die sich genau an gleicher Stelle bei Corneille und Descartes wiederfinden, während das Hauptwort der Renaissance (Ronsard etc.): l'imagination hier überall eliminiert ist. Man empfindet diesen Vorteil um so angenehmer, je mehr man sonst versucht ist, vor Kunstwerken zu sagen: man könne nur hindeuten, nicht aussprechen (wie die Heracliteer).¹

Der „Rayon“ war, Burckhardts Rat entsprechend, richtig gefaßt und begrenzt; zugleich war in ihm eine innere Querverbindung zwischen Kunst und Literatur, zwischen Poussin und Corneille geistig-philosophisch hergestellt. Am gleichen Tag, da Wölfflin diesen Brief nach Basel sandte, am 15. Januar 1889, notierte er sich ins Tagebuch: „Ich trete aus der philosophisch-verallgemeinernden Periode in das Stadium, wo für das Einzelne und Individuelle ein unerschöpfliches Interesse vorliegt. – Verzichte darauf, die Welt zu überschauen; richte mich ein da, wo ich bin. – An Köbi geschrieben“ (Br. 54, Anm. 2). Gegenüber dem Buch „Renaissance und Barock“ mit seiner betont formalen und psychologisch-ausdruckshaften Ergründung des Stilwandels empfand Wölfflin das neue Thema „Poussin“ offenbar als eine Beschränkung, als den „individuellern“ Stoff, auch dann, wenn dieser den Blick auf die gleichzeitige französische Dichtung und Philosophie hinüberlenkte. (Ein Menschenalter später, 1934/35, wird Wölfflin das Thema des 17. Jahrhunderts in größerem Zusammenhang, dem des Klassischen als europäischem Phänomen, zumindest notieren.) Burckhardt antwortete umgehend, am 17. Januar 1889. Er nannte den Poussin-Plan immerhin „ein ziemlich großes, weites Phänomen“, begleitete ihn mit einigen Ratschlägen, die sich auf das bezogen, was Wölfflin in

¹ Br. 53 f; dazu Anhang Nr. 8. Zu Poussins „theoretischen Anmerkungen“ s. W. Friedländer, Nicolas Poussin, München 1914, S. 23; A. Blunt, Poussins notes on Painting; Journal of the Warburg Institute 1937/38, 1, 344–351. Die Beziehungen Dürer-Poussin untersucht G. Kauffmann, Poussin-Studien, Berlin 1960, S. 25–35.

seinen brieflichen Andeutungen gar nicht erwähnt hatte: auf den „Übergang“ des „sporadischen Klassizismus“ des 16. Jahrhunderts in den umfassenderen des 17. Jahrhunderts in Frankreich, und dann formulierte er, ohne daß Wölfflin es ursprünglich so gemeint hatte, das Thema: „Geburt des französischen Klassizismus.“ „Es ist ein superbos Thema, aber erstaunlich umfangreich. Diejenige mehr Denk- als Empfindungsweise, welche in Poussin den neuen Stil hervortrieb, wäre eigentlich erst das Schlußkapitel“ (Br. 55 f.). Tatsächlich hatte Wölfflins Plan durch diese Hinweise eine „ganz neue Richtung“ erhalten und zwar charakteristischerweise fort vom Monographisch-Personalen, von der „Künstlergeschichte“ in die „Kunstgeschichte“, in die Geschichte des Stils, d. h. in die Vorgeschichte des französischen Klassizismus. Wiederum wäre als Aufgabe gestellt gewesen die Analyse eines Stil- und Formwandels, diesmal nicht des Wandels von der Renaissance zum Barock, sondern des Wandels vom französischen „Quattrocento“ zum französischen „Cinquecento“, von der Früh- zur Hochklassik. Es wäre, aus anderem, nordischem Material, das Thema gewesen, das Wölfflin dann innerhalb des Italienischen in der „Klassischen Kunst“ durchinstrumentierte. Die Frage der Wiederholbarkeit und des Zusammenhangs der Stilentwicklung, der Wölfflin bereits damals auf der Spur war, hatte ihm Burckhardt, sicher unbeabsichtigt, vor Augen gerückt.

In dem bereits erwähnten Brief Wölfflins vom 15. Januar 1889 hatte Burckhardt aber noch einen Satz lesen können, der am Tag zuvor mit leichter Abwandlung schon in einem Schreiben an Bernays niedergeschrieben worden war, auf den Burckhardt jedoch nicht einging, da er ihn kaum billigen konnte. Er lautete: „Ich komme immer mehr dazu, mit der Literaturgeschichte die intimste Fühlung zu suchen; sie hat wenigstens das für sich, daß man sie jederzeit beim Wort nehmen kann“ (Br. 54). Im strengen „Wort“-Verstand sollte das vermutlich heißen: man kann die Geschichte der literarischen Denkmäler jeweils am dichterischen Text selbst nachprüfen; sodann: man kann in der Literaturgeschichte angesichts der Dichtung nicht nur hindeuten, sondern, an Hand der dichterischen Aussage, im gleichen Material des Wortes die Deutung aussprechen und formulieren. Zudem bietet die eine jede klassische Bewegung begleitende

Theorie und Maß-Ästhetik, zusammen mit den dichterischen Dokumenten oder den Ausführungen der Philosophen, die leitenden Hauptbegriffe, deren sich die Interpretation bedienen kann. In den Augen Wölfflins hat demnach die Literaturgeschichte gegenüber der Kunstgeschichte exakte oder doch exaktere Grundlagen. Gleichwohl hatte den jungen Forscher das Verlangen nach festen Formen und systematischen Begriffen und Gesichtspunkten nicht in die Geschichte der Literatur, sondern zuerst in die der Architektur geführt. In ihr, so meinte er noch später, habe sich das Bedürfnis nach Exaktheit und Präzision stillen lassen.¹

Intimste Fühlung mit der Literaturgeschichte – diese Absicht entspricht der kurz zuvor im Tagebuch auftauchenden Möglichkeit, sich ganz der Literaturgeschichte zu widmen oder sie sich doch als „zweite Disziplin“ zur Kunstgeschichte hinzuzugewinnen. Aber an welche Art der Literaturgeschichtsschreibung, an welche Literarhistoriker war dabei eigentlich gedacht? Kaum an Wilhelm Scherer, den Wölfflin im Sommer 1885 in Berlin in Kolleg und Seminar offenbar nur mit mäßiger Befriedigung kennengelernt hatte (er vermißte an ihm gerade die „philosophische Methode“); und wohl auch nicht an den Münchner Lehrer, an Bernays und dessen sehr exakte philologisch-historischen Arbeiten. Wölfflin hat vermutlich in eine andere Richtung geblickt, dorthin, wo Literatur „philosophisch“ behandelt wurde, wo zugleich ästhetische und psychologische Interessen sichtbar wurden, wo es um die Erkenntnis tragender, absoluter, „ewig gültiger“ Gesetze, leitender Ideen, Probleme und Formen ging. In Frage kamen etwa Volkelts Untersuchungen (Wölfflin hatte bei ihm in Basel gehört) oder die Arbeiten Diltheys, seine Schleiermacherbiographie und die Einleitung in die Geisteswissenschaften, Hettners noble Gesamtdarstellung des literarischen 18. Jahrhunderts, Taines englische Literaturgeschichte und sein Buch über das „Ancien régime“, Viktor Hehns „Gedanken über Goethe“, die zum ersten Mal 1887 erschienen.² Das 1886 veröffent-

¹ NZZ. 21. 7. 1945, Nr. 1119: Wiedergabe einer Rede Wölfflins im Pen-Club 1941. Deutsche Beiträge 1948, S. 530.

² Dilthey: KS. 205; Br. 38. Taine: G. 80, 83; Br. 61; GK. 46.

lichte Werke Heinrich von Steins über die Entstehung der neueren Ästhetik wurde Wölfflin vor allem für das Verständnis des poetischen Klassizismus in Frankreich wichtig, auch wenn er es mit kritischen Worten bedachte: „zu blaß theoretisch (die Theorie doch nicht immer der volle Ausdruck) und für Kunst ganz unzulänglich“ (Br. 57).

Der Plan der Arbeit über Poussin und das „grand siècle“, den französischen Klassizismus läßt ungefähr erkennen, wie sich Wölfflin damals die intime Föhlung mit der Literaturgeschichte dachte und wie er bereits hier Geschichte des Sehens, der künstlerischen Form, mit der des Geistes verknüpfen zu können meinte. Etwa folgendermaßen: „1. Charakteristik der Kunst im Allgemeinen. Das Große, das Schwere und Gehaltene, das Einfach-Klare (la raison). 2. Wesen des Geistes bis zur Psychologie verfolgt. 3. Architektur, Malerei und Skulptur. . . Ideal ist sobre, précis, sage et pur. Kein Lyrismus, keine Stimmungsmalerei; der Inhalt, das Interesse des Bildes liegt darin, wie sich verschiedene Personen bei einer bestimmten Sache benehmen (mourir éloquentement).“ Das wurde am 21. und 28. Dezember 1888 formuliert, nachdem Wölfflin im Louvre die „Stilentwicklung“ Poussins deutlich glaubte unterscheiden zu können. Am 4. Januar 1889: „Die Arbeit kann etwas werden. Begrenzung: Poussin und der Klassizismus.“ Am 13. Januar folgt eine Übersicht über den Inhalt des geplanten Buchs. Erst sollte eine biographische Einleitung gegeben werden, die also das Nebensächliche, das Biographische, sofort „auf die Seite“ gebracht hätte. Dann sollte sich eine „Charakteristik“ von Poussins Kunst anschließen, etwa derart: „1. ‚Imagination‘. Seine theoretische Ader. Descartes. Das Wissen. Schriftliche Rechenschaft über Kunst. 2. ‚Noblesse‘. Hohe Gegenstände. Antike. Würdiger Ausdruck. Beispiele. (Admiration.) Freude an der Pose (. . . Reden). Ruhe. Unterschied gegenüber den Italienern. 3. Disposition Hauptsache. Französische Theorie. a) Einheit. Vermeidung des Unnötigen und Zufälligen. b) Klarer Ausdruck. Verständlichkeit.“ (Br. 61 f.)¹

¹ Die Beziehungen der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts zur Descartes waren damals dargestellt worden von Fr. Brunetière, Descartes et

Die Verwandtschaft der geplanten Anlage mit der ausgeführten von „Renaissance und Barock“ ist, bei allen sachbedingten Unterschieden, offensichtlich und war auch beabsichtigt. „Die Arbeit über das grand siècle soll einen großen Zug bekommen. Es ist viel vorgearbeitet, darum kann ich fest ins Tiefe gehen (Taine, Stein); ich selbst habe durch den Barock die beste Vorbereitung“ (Br. 61). Gemeinsam ist: Versuch der Analyse einer bedeutenden Epoche, ihres Kunststils, ihres Kunstempfindens und ihres in der Kunst ausgedrückten Lebensgefühls; Ordnung nach beherrschenden Gesichtspunkten, die das „Wesen“ und den „Stil“ einer Kunst sofort fassen lassen; gerade aus diesem Grund zwar genaue, aber nie zu vordringliche Verwertung der zeitgenössischen Theorie und Ästhetik: im Poussin-Entwurf vielleicht Boileau und die von Stein charakterisierten Autoren des 17. Jahrhunderts; im Barockbuch und auch in der „Klassischen Kunst“ Berücksichtigung nicht nur der Schriften Lionardos, Vasaris, Condivis, Baglionis, sondern auch der von Alberti, Serlio, Scamozzi, Lomazzo, Dolce, Vignola, Pomponius Gauricus. (Im Dürer-Buch wird dann entsprechend zum Schluß Dürers theoretische Arbeit herangezogen.) Gemeinsam ist beiden Arbeiten auch der Blick hinüber zur Dichtung: hier zu Corneille, dort zu Ariost und Tasso, später, in der „Klassischen Kunst“, auch noch zu Poliziano, Sannazaro und Castiglione.¹ In der Habilitationsschrift hatte Wölfflin z. B. auf knapp zwei Seiten wie im Vorübergehen Ariost und Tasso an Hand der Eingangstrophen der beiden Epen miteinander verglichen, so wie das ähnlich früher Schiller mit Homer und Ariost im Aufsatz: „Über

la littérature classique, in: *Etudes critiques*, Paris 1885, III, 1–28. G. Lanson, *Le Héros cornélien et le „Généreux“ selon Descartes*, erschien erst 1895 (in: *Hommes et livres*, Paris 1895).

¹ KK. 33, 235 f; 241 (Poliziano); KK. 208 und Br. 97 (Sannazaro); KK. 33, 129, 211 f; 233, 238, 241 (Castiglione). Br. 38 (Dante). IF. 162, 193 (Dante, Ariost). Ein Stilvergleich zwischen dem von Burckhardt in der „Kultur der Renaissance“ öfters erwähnten Humanisten Battista Mantovano und Bojardo wurde, auf Grund eines Gesprächs mit „Köbi“ (1895), zumindest als Möglichkeit notiert (Br. 97), aber nicht ausgeführt. Vgl. A. Janner, *Il Castiglione e l'Ariosto a sostegno di Enrico Wölfflin*, in: *Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen*. H. Wölfflin zum 80. Geburtstag am 24. Juni 1944 zugeignet, Basel 1944, S. 115–136.

naive und sentimentalische Dichtung“ getan hatte. Ein kurzer Blick etwa auf die Beiworte, die Wiederholungen, den Satzbau, auf Vers-Rhythmus und Vers-Ende, auf die unterschiedlichen Bilder erwies aus der Dichtung den gleichen Stilwandel, der an der bildenden Kunst entwickelt wurde: den Wandel von der Anschauung zur Stimmung, vom Offenen, Lichten zum Massigen, Dunklen, von der „concinntas“ zur „gravitas“, vom Einfach-Schönen zum Vornehm-Zeremoniösen und Majestätischen. Auch für die Literatur galt die Beobachtung: „Man verlangt nur noch nach dem Großen und Bedeutenden“ (RB. 83).¹ In einer Anmerkung zitiert der Autor noch Schillers Brief an Süvern vom 26. Juli 1800: die Schönheit sei für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches müsse man erhaben zu rühren suchen (RB. 86, Anm. 1). Vielleicht spielt bei all dem mit nicht nur die Lektüre von Rankes früher Abhandlung „Zur Geschichte der italienischen Poesie“ – sie wird auch zitiert – und von Burckhardts „Kultur der Renaissance“, sondern auch die Erinnerung an irgendein Gespräch mit Bernays oder an eine seiner Kolleg- und Rezitationsstunden. Denn dieser, der die „großen Weltpoeten“ seine „erhabenen Freunde“ hieß und sich „mit stolzem Behagen auf die hohe See der Weltliteraturgeschichte“ begab, ließ die beiden so verschiedenen italienischen Epen von Ariost und Tasso auf sich wirken und meinte wohl, in einem Brief an Heinrich von Stein aus dem Jahr 1886: der ganze ungeheure Gegensatz zwischen der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts offenbare sich an dem Gegensatz, der zwischen Ariosto und Tasso walte – „beide sind ganz eigentlich durch eine Welt getrennt.“²

Was Burckhardt 1867 einmal von seinem zeitweiligen Basler Kollegen Dilthey sagt: er besitze eine superbe literarhistorische Ader, wäre nicht nur auf Burckhardt selbst, sondern, zumindest

¹ RB. 83–85 mit Verweis auf Rankes Abhandlung von 1835: Zur Geschichte der italienischen Poesie. An Wölfflins Vergleich knüpfte dann an Th. Spoerri, Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung, Bern 1922. RB. 179: Guarini-Tasso. Wölfflin besaß Tassos ‚Aminta‘ in einer alten Pariser Ausgabe mit Handvignetten. Vorbesitzer: A. W. von Schlegel.

² Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 11, 62, 117 f.

im Ansatz, auch auf den jungen Wölfflin anzuwenden.¹ Das Ergebnis der gesuchten „intimen Fühlung“ mit der Literaturgeschichte, die dieser bei den ersten Vorarbeiten für das Poussin-Buch als unerläßlich erachtete, konnte im angedeuteten Zusammenhang, in der Analyse des „grand siècle“, nicht sichtbar werden. Schon nach einem Monat hat Wölfflin das Thema fallen gelassen (Br. 58), vielleicht auch unter dem Eindruck von Burckhardts brieflicher Stellungnahme, der in ihr enthaltenen Ausweitung und Profilierung des Problems, die freilich Poussin selbst an den Rand oder an den Schluß schob. Um so deutlicher trat die geforderte Nähe zur Literaturgeschichte in der Arbeit hervor, welche der Poussin-Plan für einige Wochen zurückgedrängt hatte, in der Monographie über Salomon Geßner. Nicht nur von „Renaissance und Barock“ führte der Weg zum Poussin-Thema, sondern auch vom „Geßner“, der damals, im Winter 1888/89, in seinen Grundzügen bereits „stand“. Alle diese Wege waren Wege zum Klassischen, und alle führten sie nach Rom. Hinter Rom aber erschien Griechenland.

III. SALOMON GESSNER

Als einer der vielbenedicten „Juvenes Capitolini“ hatte Wölfflin im Herbst 1886 im Deutschen Archäologischen Institut auf dem Kapitol, diesem „allerschönsten Hügel der Weltgeschichte“, Wohnung bezogen. Rom wirkte mächtig auf ihn und machte ihn still. Er sah und nahm auf, bemühte sich um das Sehenlernen und verspürte, bei aller wechselnden Stimmung, oft Stunden großen Glücks und den „Anfang eines neuen Daseins“. In Rom und der römischen Umgebung, in den Sabiner und Albaner Bergen fehlte die Erinnerung an Winckelmann und Goethe nicht. Ihre Briefe und Werke wurden gelesen. Porto d'Anzio, neben Castel Gandolfo Winckelmanns andere Villeggiatura, wurde besucht und wird mit seinem Strand noch später in Paris Sehnsucht erregen (Br. 59). Am 29. Oktober 1886, an dem Tag, da sich zum hundertsten Mal die Ankunft Goethes in Rom jährte, fuhr eine

¹ Neue Rundschau 1910, 4, 1530: an Otto Ribbeck, 28. 10. 1867.

Gesellschaft junger Deutscher durch die Porta S. Sebastiano auf der alten Gräberstraße, der Via Appia, hinaus in die große Campagna – „braun, leicht gewellt und vor uns die blaue Ferne der Berge. Unter Pinien wurde dann der Wein genossen und Goethe'sche Briefe vorgelesen.“¹ Die Lektüre der „Italienischen Reise“ und wohl auch des eben damals von Erich Schmidt zum ersten Mal edierten Tagebuchs der italienischen Reise schloß sich an. Aber auch Griechenland erschien am Horizont und lockte. Für das neue Jahr 1887 hatte der „Ragazzo“ edle Vorsätze gefaßt: auf der Vaticana wolle er sein Glück versuchen – „ob ich etwas finde oder nicht, Bibliotheksarbeit ist nie verloren“ (Br. 35 f.).² Dem Vater in München klang das sicher trefflich in den Ohren. Aber dann kam die Versuchung in Gestalt einer Reise nach Griechenland. Man mußte das nicht nur sich selbst, sondern auch den Eltern zu Hause plausibel machen. „Soll ich, soll ich nicht?“ – das war die Frage. Pro und contra wurden, wie hernach bei andern Gelegenheiten noch oft, sorgfältig gegeneinander abgewogen. Das Pro überwog, wie leicht vorauszusehen, bedenkt man, daß die Bücherreihen der Vaticana und die Fronten griechischer Tempel miteinander in Wettstreit lagen. „Entscheidend wurde für mich die Überlegung, daß man die großen Linien am besten zuerst zieht und nachher das Detail ausarbeitet. Blicke ich jetzt länger in Rom, so würde ich mich rasch in Spezialuntersuchungen einspinnen, die mir ein Loskommen immer schwieriger machten, und wobei man das unangenehme Gefühl nicht unterdrücken könnte, daß sich das Einzelne nicht in ein Ganzes eingliedere, weil eben das allgemeine Gerüste noch nicht geschaffen ist. Hab ich erst einmal von der Antike einen recht lebendigen Begriff, ist die gesamte Kunst und Kultur in ihren verschiedenen Erscheinungen auch nur flüchtig einmal am Auge vor-

¹ Heinrich Wölfflins Jugendbriefe aus Rom 1886/87. Mitgeteilt von J. Gantner; NZZ. 12. 1. 1957, Nr. 11; vgl. NZZ. 21. 7. 1945, Nr. 1119.

² Der Vorsatz, in der Vaticana zu arbeiten, war vielleicht auch mit veranlaßt durch die Studien, die der damals gleichfalls im Archäologischen Institut wohnenden junge Dr. Josef Strzygowski in der Vaticana anstellte; Ergebnisse Die 8 Wandzeichnungen des Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödi: im Vatikan, Berlin 1887; Cimabue und Rom, Wien 1888. Vgl. Anhang Nr. 6, 7.

übergezogen, so wird doch das historische Gefühl zunehmen und jeder Teil der neuern Geschichte einen tieferen Sinn bekommen.“¹ Und was man in solch fataler Lage, zwischen der Aussicht auf die Vaticana und die auf Griechenland, sonst noch, sich zurendend, an allgemeinen hohen Gründen anführt, um mit halbwegs gutem Gewissen die getroffene Entscheidung vor sich selbst und den Angehörigen rechtfertigen zu können. Der Vater scheint sich nachdrücklich dem Pro des Sohnes angeschlossen zu haben.

So steht denn Wölfflin Mitte März 1887 auf dem Boden des „geweihten Landes“, oben auf der Akropolis. „. . . wenn sich die ganze Herrlichkeit der Tempelruinen auftut, wenn die Marmorsäulen in der glänzenden Luft dastehen, als ob sie erst gestern errichtet worden wären, und die Landschaft von Attika mit dem tiefblauen Meer unten liegt so ganz einfach und doch so unbegreiflich edel, dann muß man sich gestehn, daß man an einem Höhepunkt seines Lebens angekommen ist. Mag nun geschehen was will, ich habe das Größte gesehn, was das Menschengeschlecht auf Erden hinterlassen, und dieser Gedanke hat eine merkwürdig beruhigende und beseligende Kraft.“ Der das schreibt, spürt, wie die „stille Größe“ der Kunstwerke innere Ruhe und Reinigung bewirkt. Er empfindet dankbar die Verwirklichung eines Jugendwunsches: „Man erwacht wie aus einem tiefen Traum. So ist es wirklich Wirklichkeit?, dieser blaue Himmel, diese Hallen, dort das Meer mit seinen Inseln –, man muß sich immer wieder von neuem wiederholen: Es ist so, denn man ist so wenig gewöhnt, die Träume der Jugend ganz und rein erfüllt zu sehn. Ich sage kein Wort mehr. Das Höchste muß unausgesprochen bleiben.“

Der Reisende taucht tief in die Anschauung griechischer Landschaft und Kunst ein. Aber gerade im „fernen, wilden Lande“, während eines anstrengenden und entbehrungsreichen Rittes über die arkadische Hochebene, der ihn und seinen Fahrtgenossen, den Jugendfreund Thomas Stettner, mit der nackten, unwirtlichen Landschaft konfrontiert und ihn moralisch durch-

¹ 29. 1. 1887; Deutsche Beiträge aaO. S. 514. Die folgenden Zitate ebd. 515 ff. Der Ausdruck „recht lebendiger Begriff“ ist gothisch, in der „Italienischen Reise“ immer wieder verwendet.

geschüttelt hat, wird ihm auch klar: philosophisches Denken werde dem Ernst des Lebens besser gerecht als das künstlerische Genießen. „Man würde in solchen Momenten gerne alle Bilder und Statuen der Welt hingeben.“ Das wird sich zwar ändern. Nach der Rückkehr nach Rom segnet er „doppelt und dreifach das gütige Schicksal, in Rom, in der ewigen Stadt zu sein“. Ihn ergreift der Anblick der Campagna (die Weltgeschichte stehe in leibhafter Gestalt vor einem); ihn erfüllt „epische Stimmung“; er liest Vergil. Aber dann ist in den römischen Aufzeichnungen vom Herbst 1887 zu lesen: „Ja, unsere Wissenschaft ist eine Kleinkrämerei, wertlos und tiefere Bedürfnisse nicht befriedigend, aber wir treiben das als Spiel, um uns nicht zu langweilen. Wie ein anderer Schach spielt, um sich die Zeit zu vertreiben, so machen wir unsere Kombinationen, und glücklich, wer sich dabei vergessen kann und nicht weiter denkt. . . Wo kein Ernst, keine wahre heilige Begeisterung für die Sache da ist, da mag ich nicht mittun. In der Philosophie hat die Größe des Gegenstandes jeden Augenblick mich emporreißen können; gelingt es mir nicht, die Kunstgeschichte in Zusammenhang zu bringen mit den letzten und höchsten Fragen, mit dem wahrhaft wertvollen Wissen, dann möchte ich lieber als Tagelöhner im Schweiß des Angesichts mein Brot für mich und die Meinen verdienen.“¹

Vernehmlich klingt hier wieder der Gedanke an die philosophisch zu behandelnde Kunstgeschichte an. Wölfflin hat in eben jenen Monaten versucht, in seiner Arbeit über „Renaissance und Barock“ unter Konzentration aufs Wesentliche seine kunstgeschichtliche Frage, den Stilwandel von der Renaissance zum Barock, mit „den letzten und höchsten Fragen“ in Verbindung zu bringen, zumindest sie anzudeuten, die „Tiefe des Kunstgeistes“ zu spüren und zur Erkenntnis ihrer Gesetze vorzustoßen. Auch für die Literaturgeschichte mußte diese Ausrichtung auf das Höhere, „Philosophische“ gelten, auch für die Geßner-Monographie. War das bei solch begrenztem Thema überhaupt möglich? Der Darstellung ist das Wohlgefühl anzumerken, das den jungen Autor in griechischen und römischen Breiten durchströmt hatte. Die Wurzeln des kleinen Buchs reichen aber noch weiter

¹ NZZ. 12. 1. 1957, Nr. 11.

zurück, ins Heimische, Schweizerische. Als Student hatte Wölfflin von seiner Großmutter die alten Ausgaben des „Daphnis“ und der „Idyllen“ von Geßner erhalten. Aus der Sammlung einer Tante waren ihm einige geßnerische Radierungen zugekommen. Dann hatte ein literarhistorisches Seminar bei Bernays erneut die Aufmerksamkeit auf den Maler-Dichter gelenkt. Die für die Seminar-Übung, im Wintersemester 1883/84 oder 1884/85, angefertigte Arbeit hatte die volle Zustimmung des Lehrers gefunden. Bernays riet zur weiteren Ausarbeitung für eine Dissertation. Offenbar wollte er den Studenten für sein Fach gewinnen. Freilich ohne Erfolg. Aus inneren und äußeren Gründen liefen die Wege anders. Dissertation und Habilitationsschrift führten scheinbar weit von Geßner fort und doch, auf Umwegen, wieder zu ihm zurück. Bernays drängte mündlich und auch schriftlich immer wieder auf die Abrundung des Manuskripts. Er hatte die Hoffnung noch nicht ganz aufgegeben, Wölfflin wenigstens zum Teil in der Literaturgeschichte festzuhalten. Wölfflins Geßner-Papiere reisten im Koffer mit nach Paris, aber sie blieben vorläufig im Koffer liegen. Andere Pläne, vor allem der Entwurf zu dem Poussin-Buch, traten dazwischen. Als sie fürs Erste versanken, konnte Wölfflin endlich im Frühjahr 1889 seinem „Geßner“ all die ihm zgedachte „Liebe und Sorgfalt“ angedeihen lassen, das Manuskript abschließen und an den Verlag schicken. Die Vorrede wurde zwischendurch, während eines neuen römischen Aufenthalts, am 13. Juli 1889 auf dem Kapitol niedergeschrieben. Für Geßner war das fast ein zu mächtiger Hintergrund. (Die Vorrede zu „Renaissance und Barock“ mußte sich mit der Heßstraße in München begnügen.) Im August 1889 konnte Wölfflin dann schließlich dem Lehrer den kleinen Band ankündigen: „Salomon Geßner. Mit ungedruckten Briefen. Mit Reproduktionen von Radierungen Salomon Geßners.“ Die einem schweizerischen Dichter gewidmete Monographie erschien stillvoller Weise auch in einem schweizerischen Verlag: bei Huber in Frauenfeld.

Noch vor Antritt der griechischen Reise, im Frühjahr 1887, hatte Wölfflin geschrieben: „Was ist das doch für ein prächtiges Gefühl, wenn sich das Weltbewußtsein so erweitert, daß man Rom, Neapel für die Heimat, Afrika und Asien als kleine Aus-

flugsorte betrachtet. Deutschland wäre dann das gemütliche Hinterstübchen, und die Schweiz etwa ein vergnüglicher Balkon.“¹ Der Schreiber dieser Zeilen hatte nun auf vaterländischem Balkon Platz genommen und betrachtete von ihm, als von einem wahrhaft vergnüglichen Ort aus, nicht nur Kunst und Literatur des 18. Jahrhunderts, sondern, in einer Art von erster Rückkehr, auch die engere Heimat, die zürcherische Stadt- und Landschaft, in die er rund ein Menschenalter später endgültigen Einzug halten sollte, nicht ohne dort nocheinmal dem Maler-Dichter seine Reverenz zu erweisen.

Rein von außen her betrachtet war das Buch wirklich eine „literar-historische Erstlingsarbeit“, wie es in der Vorrede (p. VII) heißt. Soll man den Autor beim Wort nehmen und ihm unterstellen, er habe damit sagen wollen, andere, reifere literar-historische Arbeiten würden noch folgen? Aus dem vorhandenen und bisher bekannt gewordenen Material ließe sich eine solche Annahme kaum belegen. Es blieb bei dieser einzigen buchmäßigen literarhistorischen Publikation. Aber die „Erstlingsarbeit“ durfte sich sehen lassen. Der Verfasser hatte es sich im Stillen erhofft, sie werde dem „liebenswürdigen Dichter“ keinen Abbruch tun. Mit Erfolg suchte sie ihm das literarische Ansehen zurückzugewinnen, das er einst in reichem Maß besessen, dann aber seit dem Ende des 18. Jahrhunderts mehr und mehr verloren hatte. Wölfflin führte Geßner aus dem Schatten der hohen klassischen deutschen Dichtung heraus, in den er durch die Kritik Herders, Schillers und der Romantik geraten war und in dem er fast durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch hatte verharren müssen. Der Verfasser berief sich bei seinem Tun auf einen andern, wenn er in der Vorrede von Geßner sagte: „Daß er ein echter Dichter war und daß seine Idyllen durchaus keine schwächlichen und nichtssagenden Gebilde, sondern innerhalb ihrer Zeit stilvolle kleine Kunstwerke sind, hat vor kurzem sein größerer Landsmann, Gottfried Keller [im „Landvogt von Greifensee“], mit allem Nachdruck ausgesprochen, und dem Dichter wird man das wohl glauben müssen.“ Auch dem neuen Biographen hat man es dann geglaubt.

¹ Anfang März 1887; Deutsche Beiträge aaO. S. 515.

Im vorliegenden Briefmaterial hat sich Burckhardt über das Geßner-Buch, das er sicher vom Autor als Geschenk erhalten hat, nicht geäußert. Vielleicht hätte er dem jungen Fachgenossen das Gleiche gesagt, was er zwei Jahrzehnte zuvor einem andern jungen Landsmann, Fr. S. Vögelin, nach Zürich geschrieben hatte: „Welcher Geist wird noch in Ihnen Meister werden? Die Forschung oder die Neuerung? . . . Und dann glaube ich überhaupt, daß Sie mit mächtigeren Kräften ausgerüstet sind, als daß Ihre besten Jahre mit literargeschichtlicher Küstenforschung dahinzugehen brauchten – und wäre dieselbe noch so erfreulich. – Sie können ganz wohl eine ganze Zeitepoche wieder erwecken; und sich so recht aufs hohe Meer der Forschung hinauszuwagen, das stärkt.“¹ Ähnliches bekam auch Bernhard Kugler in Tübingen zu lesen.

Nun hatte Wölfflin inzwischen schon bewiesen, daß er sich auch aufs hohe Meer der Forschung, das zugleich auch ein solches der Neuerung war, hinauszuwagen und eine ganze Epoche, wenn auch nicht eigentlich wiederzuerwecken, so doch in ihren künstlerischen Ausdrucks- und Stilformen neu sehen zu lehren vermochte: in seiner Arbeit über „Renaissance und Barock“. Gleichwohl muß es ihm Freude bereitet haben, die alte Seminararbeit für Bernays zu Ende zu führen und sich wenigstens zeitweise forschend und darstellend in den heimischen Küstengewässern zu bewegen: gleichsam auf der glänzenden Fläche des Zürcher Sees. Für diese See- und Küstenfahrt nahm er auch, nach Burckhardts Ausdruck, „die volle Urkundionenarbeit“ in Bibliotheken und Archiven auf sich, ohne dabei selbst für immer „Urkundion“ oder archivarischer „Mikroskopist“ zu werden. Für die kleine Monographie eignete er sich sämtliche wichtigeren Quellentexte aus deutschem, französischem, englischem und italienischem Bereich an, sowohl die dichterischen als auch besonders die kritisch-ästhetischen. Er las also im Bereich der Kritik Gottsched, J. A. Schlegel, Sulzer, Zimmermann, Winckelmann, J. H. Füssli, Fontenelle, Turgot, Diderot, Grimm, Rousseau, Friedrich den Großen und Shaftesbury. Eben diese Autoren gaben ihm auch hier die entscheidenden kunsttheoretischen „Begriffe“ an die

¹ Basler Jahrbuch 1914, S. 57: 14. 1. 1866.

Hand, die ihm den Blick ins 18. Jahrhundert schärfen konnten. Auch die einschlägige wissenschaftliche Literatur nahm der Verfasser genau durch und prüfte sie kritisch. Außerdem suchte er in öffentlichem und privatem Besitz, in Deutschland und der Schweiz, nach noch unbekanntem brieflichen Zeugnissen für die Lebensgeschichte Geßners und teilte aus einem umfangreichen, auch heute noch nicht vollständig veröffentlichten Material einige bezeichnende Briefe im Anhang mit. In alledem bewies der angehende Literarhistoriker, daß er das zur Durchführung seiner Arbeit unerläßliche philologische und historische Handwerkszeug besaß und auch methodisch sicher zu benutzen wußte. Aus Berlin hatte er am 26. November 1885 seinem Lehrer Bernays nach München geschrieben: er wolle seinen Geßner nicht in den Rahmen einer wissenschaftlichen Dissertation spannen – der Stoff sei zu zart, als daß er nicht allen Duft verlore, wenn er ihn mit dem imposant-wissenschaftlichen Dissertations-Stil und den notwendigen gelehrten Anmerkungen zerre und quäle.¹ Gezerrt und gequält hat Wölfflin den Dichter zwar nicht, aber an imposant gelehrten Anmerkungen und Noten war kein Mangel. Fast von Seite zu Seite zogen sie sich unten durch das ganze kleine Buch. Auch sie zeigten, daß der Autor im 18. Jahrhundert zu Hause war, und zwar nicht allein in Zürich und Berlin, sondern auch in Paris und London. Er kannte sich in dieser geistigen Landschaft gründlich aus, wußte um die dichterischen Hauptstraßen und die ästhetisch-kritischen Seitenwege, um die richtigen Proportionen und die wesentlichen literarischen Zusammenhänge. Er hatte nicht nur einen „Begriff“, sondern auch ein „Bild“ der Epoche.

„Ich werde nie über Personen schreiben, sondern nur über Sachlichkeiten. Darum ist mir die Naturwissenschaft so sympathisch“ – erklärte Wölfflin sehr viel später, 1925.² Alle vorüber-

¹ Anhang Nr. 4. Zur Entstehungsgeschichte: KS. 255; Br. 53 f; 59. J. Gantner, Schicksale des Menschenbildes, Bern 1958, S. 175.

² Br. 24; s. KS. 254 f. Wölfflin versäumt nicht, auf den verwandten Zug bei Burckhardt hinzuweisen: GA. VI, p. XIX s; 304; XIII, 172, 372; GK. 1 143; KS. 195. Wölfflin sagt zwar GK. 135: der Gedanke, eine Biographie Burckhardts zu schreiben, sei ihm nie gekommen. Aber daß mit H. Maync, dem Herausgeber der Sammlung „Die Schweiz im deutschen Geistesleben“,

gehend auftauchenden monographischen Pläne, zu einem „Poussin“, zu einem „Rembrandt“, sogar zu einem „Grünewald“ oder „Burckhardt“, sind nicht durchgeführt worden oder, wie die Pläne zu einem „Michelangelo“ und einem „Raffael“, in der sachlich-systematisierenden Beschreibung der „Klassischen Kunst“ aufgegangen, d. h. in der Bearbeitung eines „großen Themas“, bei dem alles Biographische zugunsten der Formanalyse beiseitegelassen werden konnte. Aber zweimal hat Wölfflin doch „über Personen“ geschrieben, und zwar über deutsche: das eine Mal über Geßner, das andere Mal über Dürer. Allerdings hat er in beiden Büchern, wenn auch in verschieden starkem Maß, die „Sachlichkeiten“ herausgearbeitet. Das Dürer-Buch erhielt zudem den charakteristischen Titel: Die Kunst Albrecht Dürers. Denn nicht auf die Biographie des Meisters kam es Wölfflin an, sondern auf dessen Kunst, auf deren Stil, Physiognomie und innere Geschichte. Mit Burckhardts drastischem Bild: er wollte nicht „im alten Käse der Künstlergeschichte“ steckenbleiben, sondern zu einer „reinen Geschichte der Stile und der Formen“ gelangen.¹ Bereits das Vorwort zu „Renaissance und Barock“ hatte diese Absicht in der Nachfolge Winckelmanns und Burckhardts unmißverständlich ausgesprochen. Das Vorwort zum „Geßner“ betonte, wenn vielleicht auch nicht so schroff, die gleiche Zielrichtung: die Absicht sei weniger darauf gegangen, Geßners Leben in allen Zufälligkeiten zu rekonstruieren, als vielmehr sein poetisches und künstlerisches Wesen innerhalb seiner Zeit richtig zu fassen (p. VI). Das Programm ermöglichte dem Gelehrten eine Zweiteilung: zuerst der biographische Umriß, dann, räumlich und geistig überwiegend, Betrachtung und Beschreibung des künstlerischen Werkes.

In fühlbarem Gegensatz zum biographischen Eingangskapitel des Dürerbuchs hat sich Wölfflin auf den ersten fünfzig Seiten,

vorläufige Vereinbarungen über ein in dieser Sammlung zu edierendes Bändchen über Burckhardt getroffen worden waren, geht nicht nur aus dem Verlagsprospekten hervor, in denen Wölfflin als Mitarbeiter aufgeführt wurde, sondern auch aus Briefen Mayncs an den Verfasser aus dem Jahr 1928. Zu Grünewald s. S. 65, Anm. 1.

¹ Jacob Burckhardt, Briefe, ed. F. Kaphahn, Leipzig 1935, S. 378; an R. Grüninger, 20. 4. 1875.

ungefähr einem Drittel des Ganzen, mit wirklicher Wärme der Lebensgeschichte Salomon Geßners angenommen, sie neu erzählt und auf dem Zeithintergrund ein lebendiges Bild des geßnerschen Daseins dargeboten. In ihm figurieren, jeder zu seiner Zeit und am gehörigen Ort, die wichtigeren deutschen Namen des Jahrhunderts: Gottsched, Haller, Brockes, Hagedorn, Ewald von Kleist, Klopstock und Wieland; neben ihnen Thomson, Addison, Pope und Shaftesbury.¹ Die Gestalten werden mit festen Strichen umrissen und mit sicherer Hand und sehr persönlichem Ton in die Geßner-Welt eingefügt. Zwei Beispiele für Zürich: „Klopstock, von Bodmer geladen, kam im Sommer 1750. Die religiöse Schwärmerei hatte einen guten Boden in Zürich gefunden. Die Herzen wurden wieder einmal warm und die Phantasie ausschweifend. Es gab Prediger, die über Klopstockische Texte in der Kirche sprachen.“ – „Wieland kam im Herbst 1752. Gesenkten Hauptes.“ (14 f.)

Geßners Persönlichkeit selbst und, in einer ersten chronologisch-biographisch ausgerichteten Übersicht, Inhalt, Wesen, Stimmung und Form seiner Dichtung, vor allem seiner „Idyllen“ mit ihrem „Zauber des Unmittelbaren“, werden zügig knapp und doch liebevoll gewürdigt. Dem Biographen und der Frische seines Tons kommt das „ruhige, glückliche Dasein“ (24) des Maler-Dichters zu Hilfe; mit Jean Paul zu sprechen: sein offenes „Vollglück in der Beschränkung“, die Übereinstimmung mit sich selbst, mit seinen Gaben und Talenten. Wölfflin hebt es eingangs (G. 3) hervor: Geßners Wesen sei durchaus durchsichtig und klar und entwickle sich so rein und vollständig, so notwendig gleichsam, daß man an eine Blume denken müsse,

¹ Erst auf dem Hintergrund dieser ausgedehnten Lektüre verlieren einige Zitate aus der Literatur des 18. Jahrhunderts in den späteren Werken ihren isolierten Charakter. Erinnerung und Echo aus Wölfflins „Geßner-Zeit“ sind zB: KK. 80: Hinweis auf Goldsmith; RB. 178 f: Rousseau; GK. 129 (1928): die reinen Gedanken Gottes noch einmal denken (Klopstock, Der Zürchersee, Str. 1; An Gott, Str. 4). D. 22: Zitat aus Hallers „Alpen“ (V. 280): „die Rührung macht den Vers und nicht gezählte Töne.“ KD. 275: „ernste Gesänge“ geht vermutlich auf Klopstock zurück. Die Zitate aus Diderot und Friedrich Schlegel in KG. 252 f. gehören in den gleichen Kreis; vgl. G. 87 ff. Das Schlegel-Zitat wurde aus dem Wackenroder-Aufsatz KS. 212 übernommen. Vgl. auch KD. p. V s.: Buffon.

die unter einer günstigen Sonne Blatt um Blatt entfalte, wie eben ihr Wesen sei. Genau dies verleiht Geßner den persönlichen Stil, und „Stile sind wie Sprachen, und man kann in jeder alles sagen, vorausgesetzt daß man etwas zu sagen hat“.¹

Am Schluß des biographischen Kapitels steht die Bemerkung: „Der Dichter, der antikes Maß, stille Einfalt und sanfte Empfindung als Höchstes verehrte, erkannte nicht, daß sein zartes Ideal einmal umgeworfen werden mußte, um aus dem tiefsten Schoße der Natur kräftiger und reiner wieder zu erstehn“ (54). Es war Geßners Bestimmung, über sich selbst hinauszudeuten und Vorläufer hin auf dem Weg zur deutschen Klassik zu sein. Zu Goethe verhält er sich ungefähr wie Filippino Lippi zu Raffael, wie das „sentimento“ des 15. Jahrhunderts zu dem mehr verhaltenen Stimmungsausdruck des klassischen Zeitalters mit seiner großen Gebärde, seiner maßvollen Schönheit und neuen Gesinnung, seiner Vornehmheit und erhöhten Auffassung des Menschen. Man sieht: das Thema, das später die „Klassische Kunst“ nach Burckhardts Erwartung als „lauter Zwiesprache zwischen Quattrocento und Cinquecento . . . vom höchsten und freisten Standpunkt aus“ (Br. 116) durchführt, findet in der Literaturgeschichte des deutschen 18. Jahrhunderts eine bedeutungsvolle Parallele, die den Blick auf die geschichtliche Periodizität und Kontinuität lenken konnte. Wölfflins Augen durften sich an der Abfolge der etwas anders gelagerten und doch ähnlichen literarischen Stilstufen üben, so wie sie sich bereits am Stilwandel von der Renaissance hin zum Barock geübt und geschult hatten. „Beide Disziplinen“ lagen in seiner Hand.

Die einläßliche Würdigung der geßnerschen Dichtung und Kunst ist dem zweiten Teil vorbehalten. Er umfaßt folgende Kapitel: Allgemeine Voraussetzungen; Natur und Aufklärung; Antike; Empfindsamkeit; Sprache und Form; Kunst. In solcher Disposition bekundet sich, unter Einbeziehung der kritisch-ästhetischen Theorie, das, was Wölfflin damals unter einer mehr philosophisch behandelten Literaturgeschichte versteht. Auch

¹ KS. 95. Ähnlich G. 122: „Geßner und Chodowiecki waren Autodidakten . . . Was sie zum künstlerischen Ausdruck trieb, war eine wahre Empfindung; sie malten, weil sie etwas zu sagen hatten; das innerliche Erleben und das Schauen mit leiblichen Augen, das macht ihre Größe.“

jetzt sucht der Verfasser, wie in der Habilitationsschrift und im Poussin-Plan, nach den leitenden Begriffen, die den Stoff ordnen. Bei aller Gewissenhaftigkeit im Einzelnen, etwa auch bei der genauen Erörterung der von Theokrit und der französischen Pastoralpoesie herkommenden Einflüsse, besitzt die Darstellung von jenen genannten größeren Gesichtspunkten her einen freien, überlegenen, unzünftlerischen Zug. Dadurch hebt sie sich deutlich ab von all den zahlreichen monographischen literarhistorischen „Erstlingsarbeiten“, die gerade zwischen 1870 und 1890 innerhalb der neuen Disziplin der philologisch-historisch gegründeten Literaturbetrachtung ans Licht traten.¹ Sie beschäftigten sich gleichfalls mit den „Dii minorum gentium“, den literarischen Kleinmeistern, mit den „Leuten aus den hinteren Reihen“ (RB. 110). Aber dabei vermischten sie zumeist die Biographie mit der chronologisch aufgereihten Werkanalyse. Diese Gefahr wollte der Geßner-Biograph durch seine Zweiteilung vermeiden. Soweit das möglich war, ist es ihm gelungen. Denn er war sich der grundsätzlichen Frage bei diesem Beginnen bewußt und hat sie wenige Jahre später, 1891, im Vorwort zu seiner Arbeit: „Die Jugendwerke des Michelangelo“ auch ausführlich erörtert.²

¹ Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 6, 100. Im folgenden fast durchweg einige „literarhistorische Erstlingsarbeiten“ späterer namhafter Vertreter des Faches der Neueren deutschen Literaturgeschichte: E. Schmidt, H. L. Wagner, Jena 1875, 1879². R. M. Werner, L. Ph. Hahn, Straßburg 1877; B. Seuffert, Maler Müller, Berlin 1877; A. Sauer, Brawe, Straßburg 1878; M. Koch, H. P. Sturz, München 1879; J. Minor, Chr. F. Weisse, Innsbruck 1880; B. Litzmann, Chr. L. Liscow, Leipzig 1883; G. Witkowski, Diederich von dem Werder, München 1886 usw.

² JM. p. III s.: „... nicht Lebensgeschichte des jungen Michelangelo . . . sondern lediglich . . . Versuch, seine Kunstentwicklung darzustellen. . . Vielleicht bleibt eine Biographie immer mit dem Nachtheil behaftet, daß neben den Ereignissen die Werke nicht so zu Worte kommen, wie man es wünschen muß. Der Biograph kann es als Schriftsteller nicht verantworten, den Gang der Erzählung immer zu unterbrechen durch formale Analysen und Vergleichen, und dadurch geht natürlich manches verloren; es ist z. B. fast unmöglich, daß die stilistische Entwicklung des Künstlers rein und vollständig zur Darstellung komme. Es stellt sich also das Bedürfnis ein nach einer ergänzenden Art der Betrachtung, aus der das Lebensgeschichtliche völlig ausgeschieden ist und man nichts vor Augen hat als die Folge der Werke selbst, nach einer

Einen Stil erklären, hatte Wölfflin 1888 gesagt (RB. 79), kann nichts anderes heißen, als ihn nach seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, nachweisen, daß seine Formen in ihrer Sprache nichts anderes sagen als die übrigen Organe der Zeit. In den erwähnten sechs Kapiteln bemüht er sich, Geßners Werk in diesem Sinn zu interpretieren und seinen Stil zu erklären. Der Inhalt dieser Kapitel soll hier nicht referiert werden. Wichtig nur, daß der angehende Literaturhistoriker sich in seiner Geßnerauffassung sehr bewußt von dem Urteil abhob, das der damals als Autorität angesehene Wilhelm Scherer in seiner Literaturgeschichte geäußert hatte. In etwas allzu herablassender Weise hatte er den Schweizer Dichter charakterisiert und ihm, nach Meinung des neuen Biographen (69, 74), Unrecht getan. Demgegenüber verweist Wölfflin auf die „Quellen des Lebensgenusses“ (71), die Geßner neu eröffnet habe. Er betont dessen „reines und schönes Gefühl für das Sittlich-Schöne in der Poesie“ und besonders auch die große, sittlich bildende Wirkung dieser Dichtung im 18. Jahrhundert (65 f.). Die persönliche Lebensstimmung des Autors muß hier, vielleicht auch aus einem Gegensatz heraus, sympathisch berührt worden sein: „Nie findet man die Natur so schön, nie athmet man so leicht, nie schlägt das Herz so sanft, nie ist man so glücklich, als wenn man Theocrits oder Geßners Idyllen liest“ (72). Idealisierung der Naturzustände, Naivität, Empfindsamkeit, d. h. Empfindung als „eigentliches Leben“, als Bildung des Gemüts, als Gefühl für das Schöne, als intimeres Mitleben mit der Natur, dem Daseinsgefühl der Bäume und Blumen, Anschauung eines naturgemäßen Lebens, Glaube – auf Rousseau vorweisend –, die Menschen seien, als gefühlvolle Naturmenschen, gut von Grund aus und unendlichen Glückes fähig im schlichten Besitze ihrer selbst (85) – das sind die Komponenten von Geßners Dichter- und Künstlertum. „Er schaut die Welt an mit großen staunenden Augen, und überall kommen ihm nur Wunder entgegen, für die er keine Sprache hat: er findet nur immer Unaussprechliches. Und wenn er's dann nicht fassen kann und doch im Innersten bewegt ist, so nennt er das Entzücken“ (107).

Betrachtung, wo die analytische Methode einmal ganz zu ihrem Rechte kommt. Ich habe diesen Versuch hier gewagt.“ Dazu Br. 69.

Wichtig im Gesamtzusammenhang ist natürlich die Wirkung der Antike. Wölfflin weiß aus „Renaissance und Barock“ und auch aus dem Poussin-Entwurf und wird es später in der „Klassischen Kunst“ (241 f; 244 f.) nachdrücklich wiederholen: jedes Jahrhundert habe die Antike unter andern Kategorien aufgefaßt. „Für das Italien der Renaissance war sie eine andere als für das Zeitalter des französischen Klassizismus, und wieder in neuer Gestalt erschien sie dem 18. Jahrhundert in Deutschland. Für diese Epoche hat Winckelmann das erlösende Wort gefunden. Die Worte des neuen Evangeliums lauteten: Stille Größe, edle Einfalt, sanfte Empfindung – Geßner verstand den Inhalt dieser Begriffe“ (94). Der Bezug zu Winckelmann, der Hinweis auf die gegenseitige Schätzung der beiden Männer, daß sich Geßner in Winckelmanns Griechenbild, Winckelmann in den Idyllen des „Delphischen Geßner“ bestätigt fand, zeigt auch die Richtung, in der des Dichters Wert zu suchen ist. Sein „Ideal ist die einfältige Schönheit. Das Zurückgehn auf die Natur bedingt für ihn eine Loslösung von der raffinierten Kunst des Rococo, und darin liegt ein neues Moment seiner historischen Bedeutung. Er antizipiert den Hellenismus vom Ende des Jahrhunderts“ (86).

So war Geßner innerhalb der Literaturhistorie bisher nicht gesehen worden, weder von Gervinus noch von Hettner, der ihn, ähnlich wie Scherer, in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts fast völlig negativ wertete. Bei Wölfflin erscheint Geßner dagegen neben dem „Haupthellenen der deutschen Frühliteratur“ (95), neben Wieland, und neben Winckelmann als Voroder Frühklassiker. Denn diesen „Hellenen“ erfüllt die Vorstellung des südlichen Himmels, die Empfindung für die frei entwickelte menschliche Gestalt, für die antike oder antikische Lebensform, für die Einheit des Guten und Schönen. Auch in seinen künstlerischen Arbeiten besitzt er als einer der ersten Gefühl für Zeichnung und Umriß und in dem ganz malerischen Zeitalter des Rokoko Sinn für plastisch-tektonische Motive, für ruhige plastische Schönheit. Die Schönheit des antiken Lebens, die ihn entzückt, „liegt wie ein Hauch über allen seinen Stücken, nur wie ein Hauch . . . Er gab die Antike in einer Weise, daß sie unmittelbar weiter gelebt werden konnte. Und das war etwas ganz Neues“ (92). Doch wird sofort jede Möglichkeit einer fal-

schen Interpretation unterbunden: es sei ein Irrtum gewesen, in Geßners Mädchen und Jünglingen ein neu belebtes Griechentum zu begrüßen, „aber das warmblütig-moderne Erfassen des schönen, antiken Lebens, wobei doch ein wahrer Geist der Reinheit die Seelen erfüllte, bleibt immer ein liebenswürdiges Schauspiel“ (93). Die Grenzen dieser ersten deutsch-griechischen Berührung sind also deutlich gesehen. „In Poesie und Kunst bezeichnet Geßners Klassizismus nur ein Stadium des Übergangs, und es war unbedingt nötig, einen andern Weg einzuschlagen, wenn man der Antike näher kommen wollte. Hier führte die Straße nicht weiter“ (97). Immerhin: bis hierher hatte sie geführt. Der Weg zur „Iphigenie“ hatte sich bedeutend verkürzt. Geßner hatte bereits den „antiken Ton“ sehr zart und rein angeschlagen. Seine antikische Melodie war gleichsam in die mächtigere Tonführung der „Iphigenie“ aufgenommen worden. Wer ein feines Gehör hatte, vermochte ihn noch dort zu vernehmen.

Wenn Wölfflin Sprache und Form der „poetischen Prosa“ Geßners in ihren Grundsätzen beschreibt: einfacher Stil, keine Fremdwörter, keine Abstraktion, der Satzbau schlicht, lauter kurze Sätze, Vermeidung der Subordination, Bevorzugung der Koordination, dann ist leicht zu erkennen, daß er ein Stilbild oder Stilideal charakterisiert, dem er selbst naheifert. Kurze Sätze, schlichter Satzbau, Bevorzugung der Koordination, mitunter auch Einsparen der Verben – das ist der sehr ausgeprägte straffe Stilzug vor allem des frühen Wölfflin, schon in „Renaissance und Barock“, also in einem Buch, das noch nicht vom Sprechstil der Vorlesung geprägt sein konnte. Dafür läßt es im Geschriebenen den Gesprächston durchfühlen, daneben auch die Form der konzisen, stichwortartigen Notiz, wie sie im unmittelbaren Anblick des Kunstwerks als „Wegweiser“ (KS. 155) zu Papier gebracht wurde. Auch im „Geßner“ findet sich diese Darstellungsform: „Ihn verlangte nach Form und Schönheit. Südlicher Himmel; die menschliche Gestalt frei entwickelt; antike Lebensformen; Opfer als formvolle Danksagung u. s. f. Einheit des Schönen und Guten“ (87). In den nachfolgenden Büchern hat Wölfflin diese knappe, mitunter abgerissen anmutende Schreibweise gemildert, das manchmal gesucht Wir-

kende der Abkürzung zumeist, nicht immer getilgt und die Periode innerhalb der stets bevorzugten Koordination voller auslaufen lassen. Erst in der Spätzeit wird der Stil, wie in einer „ultima maniera“, breiter und pastoser. In der Gesamtstruktur erhält er dann etwas von jener Lockerheit, die Wölfflin hernach an der Altersprosa Burckhardts beobachtete (GA. XII, p. XV; GK. 138).

Die Bildlichkeit von Geßners Sprache hat der Monograph genau analysiert: „Alles ist Anschauung bei Geßner. Er ist Maler von Haus aus. Er sieht die Sachen klarer in ihren wesentlichen Formen als andere, und geht mit Bewußtsein darauf aus, Bilder mit dem Wort zu erzeugen“ (112). Er ist der Künstler, der sich „mit allen Mitteln der Anschauung zu bemächtigen“ sucht und „alles gibt, was die Einbildungskraft braucht, aber das Unwesentliche mit großer Weisheit fortläßt“ (113 f.). Geßner hat etwas vom Wissen um das Geheimnis des großen Stils, mit Wenigem viel zu sagen (KK. 263). Das stellt ihn in die Nähe Winckelmanns, der das von der Antike ausgebildete Stilideal der Kürze übernahm und zu befolgen suchte.¹ Neben Winckelmann hat wohl auch Geßners unaufdringlich rhythmisierte und von Anschauung gesättigte Sprachform auf Wölfflins schriftstellerische und wissenschaftliche Prosa gewirkt. Ihre Prägnanz, Klarheit und Sicherheit des Ausdrucks, ihre mitunter spröde, aber sehr disziplinierte Aussageweise rückt sie in „klassische“ Zusammenhänge.

Im sechsten Abschnitt hat der Kunsthistoriker das Wort. Auf zwanzig Seiten bemüht er sich um das Stilbild von Geßners Radierungen und Gemälden. Weder Unter- noch Überbewertung greift Platz. Maßgebend ist das Streben nach gerechter Würdigung, auch angesichts der sichtlichen Schwächen des Künstlers, namentlich in den Elementarformen des Menschlichen oder in der Gestaltung des Ausdrucks, in seinem unentwickelten Gefühl für tektonisch geschlossene Form, überhaupt darin, daß sein Wert oft mehr in der bloßen Intention liegt (141). Trotz des zarten südlichen Glanzes, der über Geßners Landschaften liegt,

¹ H. Rüdiger, *Pura et illustris Brevitas. Über Kürze als Stilideal*, in: *Konkrete Vernunft* (Festschrift für E. Rothacker), Bonn 1958, S. 345–372, bes. 364 ff.

spürt der Betrachter die nordisch-germanische Grundstimmung des Naturgefühls. Er wird sie dann später großartig ausgeprägt bei Dürer finden, bei einem Künstler, der wußte, wie es der Materie zumute ist (KD. 138; IF. 213). Bei Geßner ist es „das liebevolle Darstellen eines jeden Pflänzchens unter der Sonne, die Freude an aller charakteristisch individuellen Gestaltung . . . das alles übertreffende Gefühl für das Kleine, Lauschige, Wohnliche, für Lauben und Hecken, für stillbeschlossene Gärtchen, wo auch am Törchen ein kleines Schutzdach nicht vergessen ist, kurz das Gefühl für idyllische Plätzchen“ (125). Da kommt ein deutscher Grundzug heraus. Auch bei Richter ist er faßbar (122, 125) oder bei Schwind und Spitzweg, denen Wölfflin später, 1916, in den als „Wegweiser“ gemeinten sechzehn knappen Bildbeschreibungen nichts schuldig blieb, obschon auch Spitzweg und Schwind, wie Richter, mehr oder weniger sentimentale Schilderer bürgerlichen Kleinlebens waren (KD. 222). Es sind vor allem die „Landschäftchen“, wie Wölfflin mit einem fast kellerischen Ausdruck sagt, die das Interesse erwecken, mit ihren geträumten Idyllen, ihren oft unbefriedigenden und unzureichenden Kompositionen und dem mangelnden Figürlichen auch in den mythologischen Szenen, die mit der Landschaft und ihrer Stimmung verbunden werden. „Leda empfängt den Schwan an stiller Quelle im Walde, Ganymed wird im Gewitter emporgehoben, und schön ist die Sage von Hylas erfaßt, den die Nymphen rauben: ein einsamer dunkler Waldsee ist die Stätte. Geßner kannte den sinnberückenden Zauber der unergründlichen grünen Tiefe“ (132). Oder die Gemälde: in allen ein heiter festlicher Ton, ein reizendes Spiel von Kunst und Natur (136); Nachmittagsstimmung oder Stimmung eines warmen Septembertages, „die Natur hat einen leichten Stich ins Herbstliche, die Bäume fangen an, sich zu färben, und die zarten Blättchen zeichnen sich an einem lichtblauen Himmel ab. Alle Töne sind milde gedämpft“ (139).

Das Maßvoll-Zurückhaltende, das Durchsichtig-Zarte, aber auch das Autodidaktische und Dilettantische von Geßners künstlerischer Art wird deutlich. „Geßner ist ein kleiner Mann in der Kunstgeschichte, aber er ist original, und sein geringstes Blättchen ist für ihn immer ein inneres Erlebnis gewesen“ (125).

In solcher Charakteristik hält Wölfflin das Positive, Unübertragbare an Geßners Kunst fest. Er faßt zusammen: „Jene einzigartige Verbindung eines nordisch-intimen Naturgefühls mit dem Ideale des ‚Hohen und Edeln‘, wie es ihm vorschwebte, ist nie wieder in dieser kindlich-naiven Weise verwirklicht worden“ (141 f.).

Wölfflins Darstellung ist keine „Rettung“, auch keine „Apologie“, sondern die erste angemessene, sachlich-historische Betrachtung dieser ebenso bescheidenen wie sympathisch anmutenden vorklassischen und vogoethischen Kunst und Dichtung. Die allzu herbe Kritik aus Geßners Folgezeit war damit aufgehoben oder auf ihr rechtes Maß zurückgebracht. Eine fast vergessene und verlorene Dichter- und Künstlergestalt war neu zurückgewonnen und an ihren Platz gerückt worden. Geßner stand nun, wie jeder Künstler, als Dichter und als Zeichner oder Maler im Rahmen seiner Zeit, ihrer sprachlichen und künstlerisch-optischen Möglichkeiten. Die literarhistorische Erstlingsarbeit fand gute Aufnahme. „Die geschichtlich lehrreichsten Repräsentanten einer abgegrenzten Bildungsepoche sind nicht die großen und originellen, sondern die Geister zweiten Ranges, die nicht mit eigenem Lichte leuchten, sondern brennspiegelartig die zerstreuten Strahlen um sie her sammeln. . . . Eine Aufgabe glücklich zu wählen und zu umgrenzen ist an sich ein Verdienst. Wölfflin hat diesem das andere einer vortrefflichen Durchführung hinzugefügt. Hoffentlich tue ich niemandem unrecht, wenn ich glaube, daß kein Litterarhistoriker von Fach imstande gewesen wäre, den Maler Geßner so fein und sicher zu beurteilen; wie andererseits jedem Kunsthistoriker ähnliche Vertrautheit mit der Litteraturgeschichte zu wünschen wäre.“¹ So äußerte sich ein Rezensent in der „Deutschen Literaturzeitung“. Es war Georg Dehio. Es sollte nicht das letzte Mal sein, daß diese beiden Gelehrten aus der Ferne einander salutierten. Es stand Vieles und Grundsätzliches zwischen ihnen und ihren Betrachtungsweisen, aber jeder wußte vom andern, wer er war und was er galt.

¹ Deutsche Literaturzeitung 1889, Sp. 463 ff. Den zweiten Band von Dehios Geschichte der deutschen Kunst hat Wölfflin an gleicher Stelle 1921, Sp. 641–645 besprochen. Zur Kontroverse: Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1920, I, 6 f. und GK. 16, Anm. Außerdem KG. 250; KS. 170, 175, 200.

Das Thema Geßner und das an ihm erscheinende Problem des Klassischen und seiner Metamorphosen war für Wölfflin nicht erledigt. Im Gegenteil: die klassische Kunst als solche, die Kunst der italienischen Renaissance, schob sich jetzt nach vorne und überdeckte wie den großen Poussin mit seiner strengen, spröden Kühle, so auch diesen „kleinen Mann“ aus den „hinteren Reihen der Kunstgeschichte“. Allein die sorgfältige Analyse seines über das Dixhuitième hinausweisenden Formgefühls und seiner Rezeption der Antike kam der Interpretation der Kunst der „goldenen Zeit“ und der Dürers zugute, selbst noch, ex negativo, der des jungen Michelangelo. Wenn es von diesem heißt: er habe die erlösende Schönheit wohl auch gekannt, aber er habe sie nur ganz selten gestalten wollen, seine größere Freude sei, zu zwingen, nicht zu befreien (JM. 29), so schwingt in solcher Feststellung, neben anderm, verborgen auch das zarte Gegenbild mit, das an Geßners Kunst hatte gewonnen werden können.

Vierzig Jahre später, kurz vor dem Erscheinen des Buches „Italien und das deutsche Formgefühl“, hat Wölfflin das Geßner-Thema noch einmal aufgenommen, im Jahr 1930, als Zürich den zweihundertsten Geburtstag des Maler-Dichters mit einer Gedenkschrift feierte. Inzwischen war Wölfflin in dem alten, schönen Haus Sihlgarten am Talacker selbst ein Zürcher und damit ein Mitbürger und Nachbar Geßners geworden. Für die Gedenkschrift schrieb er einen kurzen Aufsatz: „Zur allgemeinen Charakteristik von Geßners Kunst“. Nur die bildende Kunst war jetzt gemeint, nicht mehr, wie einst, auch die Dichtung. Über die Jahrzehnte hinweg war die Wertschätzung Geßners sich gleichgeblieben. In diesem Fall bedeutete das keine Erstarrung des Urteils, sondern die Bestätigung der einmal gewonnenen richtigen Einsicht. Vielleicht werden jetzt die Umrißlinien etwas schärfer gezogen. Auch weist der Betrachter nachdrücklicher denn zuvor in der Jugendarbeit auf die Tatsache hin, daß die Höhepunkte der dichterischen und der malerischen Produktion bei Geßner nicht zusammenfielen, sondern daß der Maler den Dichter zu einem Zeitpunkt abgelöst habe, als das literarische Talent längst aufgebraucht gewesen sei (KS. 144). Neben Gottfried Kellers Fürsprache konnte jetzt noch die Böcklins treten: er habe nur mit Respekt von dem alten Autodidakten gesprochen

KS. 145). Das Wort vom Dilettantismus fällt wieder, wie 1889.) Es heißt: über dem geßnerschen Dilettantismus liege ein besonderer Segen. Der alte Begriff der malerischen Landschaft werde abgelöst durch eine komponierte, erdichtete Landschaft; der Begriff fange an, sich aufzulösen: „Die neue Empfindung für das In-sich-Begrenzte, Gegenständlich-Klare ist da, aber alles liegt wie unter einem duftigen Schleier. Es ist der Schleier einer malerischen und im besonderen auch farbig-tonigen Gesamterscheinung, den Geßner als kostbares Erbe einer ruhmreichen künstlerischen Vergangenheit übernommen hat. Bei ihm ist er schon etwas durchsichtig und dünn geworden, aber man fühlt ihn doch noch deutlich als eine genossene Schönheit, und erst die Generation eines resoluten Linearismus, die nachdrängte, hat ihn zerrissen“ (KS. 147). Das „Urerlebnis“ – so drückt sich Wölfflin jetzt, nach Gundolf, aus – liegt im Eindruck der Natur. „Die freie Natur in ihrer unerschöpflichen Schönheit gab ihm die Stimmung paradiesischer Harmonie, in der seine Menschen glücklich sind, und diese Stimmung blieb, auch als er nur noch als Maler dichtete“ (KS. 144). Die „zarten Melodien der eigenen Seele“ und ihre idyllischen Empfindungen erfüllen die Natur. Sie erzeugen dann mitunter eine „feierlich entrückte“ Stimmung, wie sie sich an „geweihter Stätte“, etwa der eines „weißschimmernden Säulentempels“ einstellt. Der Vorklang des Iphigenischen dringt auch diesmal aus jener „fernen Traumwelt“ ans Ohr. „. . . Wer könnte leugnen, daß die Entwicklung in der Richtung geschah, die Geßner eingeschlagen hatte? Die einst nur geträumte Verbindung von Antike und Natur verwirklichte sich und nahm Besitz von Europa . . . sowenig Geßner als Einzelerrscheinung für das, was kam und wie es kam, als Ursache und Grund genannt werden darf, so sind die Phantasien, denen er sich als Dichter und Maler überließ, eben doch Phantasien von kommenden Dingen gewesen, und die anmutigen Täler und Höhen der Zürcher Landschaft dürfen mit zum Quellgebiet des abendländischen Klassizismus gerechnet werden.“¹ Stärker noch

¹ KS. 150. Ähnlich KS. 211 f: „Wackenroder hatte . . . die Künstler im Sinne, als er schrieb, und es waren vorzüglich die Künstler, die ihn lasen. Die Kunstentwicklung pflegt aber nicht an so dünnen Fäden zu hängen. Es vollzog sich hier etwas, was auch ohne Wackenroder sich vollzogen hätte. Er ist

als früher hebt Wölfflin das Vorweisende, Übergängliche an Geßners Gestalt und Kunst hervor. Seine Stellung innerhalb der Literatur- und Kunstgeschichte bleibt unangefochten die gleiche. Aus Bau und System, aus Form und Stilzug des Klassischen ist die sympathische Figur dieses „kleinen Mannes“ nicht mehr zu tilgen.

IV. WACKENRODER

Ein Punkt noch ist unerledigt. Wie 1889 in der Geßner-Monographie, so betont Wölfflin auch 1930 in dem Geßner-Aufsatz: letzten Endes sei es nicht eine ästhetische, sondern eine ethische Idee, in der Geßners Künstlerschaft wurzle. „Das Schöne ist dem Guten blutsverwandt, und die Entzückungen, die die Sichtbarkeit mit all ihrer Schönheit dem Menschen zu bieten vermag, diese Entzückungen sind doch nur der zarten reinen Seele vorbehalten“ (KS. 149). Die gleiche Frage nach der völligen Einheit von „Gesinnung und Stil“ (KS. 98) stellt sich, mutatis mutandis, im weiteren klassischen Zusammenhang noch einmal angesichts der Kunst der „goldenen Zeit“ und auch angesichts der Kunst Albrecht Dürers. Aber nicht die religiöse oder die ethisch-menschliche Gesinnung oder gar der religiöse Inhalt des Bildes schaffen das bedeutende, reife Kunstwerk, sondern nur das künstlerische Können, das sich vollkommen in einem Werk verwirklicht hat. Ein solches Kunstwerk vermag dann nachträglich auch ethische Werte zu vermitteln und religiöse Stimmungen zu erwecken. „Die strenge Form“, so heißt es 1928 in der Nürnberger Dürer-Rede, „wird Ausdruck einer zusammengenommenen Haltung des sittlichen Menschen“ (GK. 128). Die einfachen, durchschlagenden Elementar- und Urrichtungen der Horizontale und Vertikale wirken innerhalb eines Bildganzen als ordnende „geistige Akzente“ (KK. 257; GK. 128; KS. 174). „Die tektonischen Gesetzmäßigkeiten werden Symbole einer seelischen Haltung“ (GK. 34). Das klassische Schöne kann zugleich ein Ethisches in sich bergen und „Ausdruck einer höchsten

nur ein Organ, in dem sich eine weitverbreitete Bewegung mit zum Ausdruck gebracht hat. . .“

Sinnesart“ (JM. 25) werden. Sachliches Sehen, wie es Dürer in der absoluten Klarheit und Schaubarkeit seiner Bilder und Zeichnungen eignet, ist auch ein „sittliches Sehen“. Es bedingt die Sachlichkeit und Sittlichkeit seiner Weltinterpretation. Künstlerische „Wertbegriffe“ sind auch „Weltbegriffe“. „In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt“ (GK. 17, 20). Sachliches und sittliches Sehen kann oder muß auch die Sachlichkeit und damit die Sittlichkeit der nachzeichnenden wissenschaftlichen Darstellung begründen.

Es kommt also auf das Verhältnis von Ursache und Wirkung an, vor allem z. B. bei Dürer. Ihm gegenüber hatte eine vorwiegend von den Bildthemen und vom Gefühl her bestimmte Beschreibung besonders das „einfältige“, fromme Empfinden als Wurzel und Grund seines künstlerischen Schaffens hervorgehoben. Damit aber war das „Spezifische“ seiner Kunst übersehen oder in den Hintergrund gedrängt worden. Wölfflin wußte sich mit Burckhardt und dessen Ablehnung jeglicher „Kunstpjetisterei“¹ einig. Er berichtet von Burckhardt: „Die romantische Vorstellung, das Gefühl sei alles und der Ausdruck müsse sich, sobald man nur von einem Gefühl ganz durchdrungen sei, von selber einstellen, war ihm unleidlich“ (GK. 142). Mit der bloßen Wehmut könne man noch keine Abendlandschaften malen (GK. 142; Br. 86). Dieser gegenstandsgebundenen und gefühlshaften Wertung Dürers hat Wölfflin seine zweite literarhistorische Arbeit gewidmet. Es ist sein Beitrag zur Festschrift für Michael Bernays aus dem Jahr 1893: „Die Herzenseergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (KS. 205–212). Wie bereits angedeutet, ordnet er sich ex negativo den Bemühungen Wölfflins um das Phänomen des Klassischen und um die systematische Analyse seiner Formprinzipien ein. Zuvor, 1891, hatte Wölfflin seine kleine Arbeit „Die Jugendwerke des Michelangelo“ veröffentlicht. Sie wurde zeitlich, 1890, 1892, von zwei andern Michelangelo-Aufsätzen eingerahmt. Wölfflin befand sich damals auf dem Weg zur „Klassischen Kunst“. Marées, Böcklin

¹ GA. XIII, 15. Dazu A. von Salis, Jacob Burckhardts Vorlesungen über die Kunst des Altertums, Basel 1948, S. 23. Außerdem: Burckhardt, Über Murillo. Kunststudien aus dem Louvre; ed. H. Zeeck, Atlantis 1937, 481–487; 485, 487; vgl. Burckhardt, Briefe, ed. Kaphahn aaO. S. 140.

und Hildebrand, dieser besonders mit seiner Schrift „Das Problem der Form“, waren in seinen Gesichtskreis getreten, hatten ihn tief beeindruckt und ihn in seiner Überzeugung von der Wichtigkeit energischer formaler Interpretation bestärkt. „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten“ (Goethe).

Die reine, fast scheue Gestalt Wilhelm Heinrich Wackenroders, des früh verstorbenen Autors der enthusiastisch-lauteren „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von 1797, erscheint in dem angedeuteten Problemzusammenhang wie der Vertreter der Gegenposition. Und diese mit aller Schärfe sichtbar zu machen, hielt Wölfflin 1893 offenbar für nötig. Sie wirkte noch durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch und bestimmte, gleichsam aus dem Gegensatz, jene „Neueren Bewegungen in der Kunstgeschichte“, von denen Wölfflin später sprach, in denen er sich selbst sah (KS. 252, 259). Der Inaugurator oder doch einer der wesentlichsten Sprecher dieser Kunstdeutung war vergessen. Auch Hettners und Hayms Würdigungen von 1850 und 1870 hatten daran wenig geändert. Wölfflin war der erste, der nachdrücklich auf das romantische Programm dieses „Kunstpredigers“ – so hieß ihn Bernays – hinwies und es auf seinen Grund und seine Stichhaltigkeit überprüfte. Darin besaß er einen wichtigen Vorgänger, den Hofrat Heinrich Meyer in Weimar. Aus der Sicht der Weimarer Kunstfreunde und von Goethe inspiriert hatte dieser 1817 in dem Aufsatz „Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“ mit seiner „Abwehr der Nazarenischen Kunsttendenz“ Wackenroders geschichtliche Bedeutung gekennzeichnet. Wölfflin begegnet sich mit seinem schweizerischen Landsmann¹ aus der verwandten Position heraus, d. h. in der Feststellung, daß Kunst bei Wackenroder, als „Religion des Schönen“ und „Kunstreligion“, Religion und Religionsersatz wird. Auch Wölfflin bestreitet nicht den historischen Rang des kleinen Buchs und der ihm nachfolgenden „Phantasien über die Kunst“, die Tieck 1798 herausgegeben hatte. Die „Herzens-

¹ In der Deutschen Literaturzeitung hat Wölfflin 1920, Sp. 688 kurz die Edition seiner Zeichnungen (Schriften der Goethe-Gesellschaft Band 33, 1918) besprochen.

ergießungen“ seien so etwas wie ein „Programm“ der romantischen Malerschule geworden. Es bleibe ihnen der Ruhm, die erste Kundgebung der Art gewesen zu sein und, wenn es sich um weitgreifende Wirkung handle, in der Form auch die glücklichste. Jedoch – dies der entscheidende Einwand –: eine eigentliche Programmschrift ist das Büchlein nicht. Es bietet „nirgends – was man in erster Linie wünschen möchte – eine methodische Kritik, eine sachverständige Analyse, eine erschöpfende Auseinandersetzung“ (KS. 206). Fraglich allerdings, ob man diese Dinge gerade von „Herzenergießungen“ verlangen darf. Immerhin: der klaffende Unterschied zur gleichzeitig hervortretenden Kunstzeitschrift Goethes springt ins Auge. „Goethe führt den Leser in die Säulenhalle der Propyläen; Wackenroder in die Zelle eines Klosterbruders. Dort die Antike als Ausgangs- und Zielpunkt, hier das Mittelalter, von der Antike kein Wort“ (was, streng genommen, nicht ganz stimmt).

Auf drei, vier Seiten referiert Wölfflin den Inhalt der Schrift: die Kunstansicht, besser die „Kunstandacht“ Wackenroders. Aus dem Widerspruch zum zeitgenössischen Kunstbetrieb erwächst die Forderung nach einem neuen, nach dem alten, rechten Ernst in der Kunst, nach der Wiedererlangung der Kraft der Ahnherren und Urväter der Kunst, jener „großen und gebenedeiten Kunstheiligen“ (diese Sakralisierung ist wesentlich), die innen ganz voll von dem waren, was sie malten. „Kunst und Leben müssen eins sein. Die frommen, rührend schönen Bilder sind nur entstanden, weil ihre Meister so fühlten. Es ist keine poetische Erfindung, daß die ältesten Maler so gottesfürchtige Männer gewesen sind und die heiligen Geschichten immer mit rechter Gottesfurcht gemalt haben.“ Man muß immer mehr an den Gegenstand denken als daran, wie man ihn darstellen will. Wer sich in den Stoff recht versenke, dem komme die Ausführung dann wie von selbst. „Die Kunst ist etwas Heiliges, eine höhere Sprache, mit der Gott einige Auserwählte begnadigt hat . . . Kunstgenuß ist zu vergleichen der Erhebung im Gebet.“ Fast ist sie Teilnahme an einem Sakrament. Als eigentlichen Nerv solcher Ansichten erkennt Wölfflin die Forderung von Empfindung anstelle der schulmäßig zu erlernenden Kunst, die „Darbietung eines neuen Ideals, das Bild eines frommen, einfältigen, glück-

lichen Zeitalters“. „Der Hauptbegriff künstlerischer Wirkung ist . . . die Rührung.“ Sehr entschieden meldet sich der kritische, fast schon polemische Einwand, den solch ergriffene Kunstinterpretation provoziert. Sie macht die Nebensache zur Hauptsache, vermischt Kunst und Religion und versteht Kunst als sakramentale Mittlerin des menschlichen Gemüts zum Unsichtbaren. Wackenroders Kunstauffassung sei stark bedingt durch Momente, die mit der Kunst gar nichts zu tun hätten. „Er schätzt die Gemälde nur nach der Gesinnung, die sich darin ausspricht. Die fleißige, saubere Ausführung beurteilt er von der moralischen Seite. Für die höheren Momente der bildnerischen Form fehlt ihm das Verständnis. Der Stoff der Darstellung macht zum größeren Teil den Wert des Bildes, nicht die Form. Er sieht in der Kunst ein Mittel, auf die christliche Gesinnung zu wirken, ohne sich darüber klar zu werden, daß das mit bildnerischen Mitteln gar nicht möglich ist. Er hat kein reines Verhältnis zur Kunst . . .“¹

Ein hartes Verdikt über den „feinen kleinen Mann“ und die enthusiastischen Traumphantasien, die die Kunst in ihm hervorriefen. Die unerwartet scharfe Reaktion verrät, wie sehr Wölfflin die hingebungsvolle Kunstandacht des Romantikers als den historisch fixierbaren Gegenpol zu seiner eigenen Kunstauffassung betrachtete. Hier waren keine Berührungspunkte gegeben. Auf die Dauer konnte Wackenroder Wölfflin nicht fesseln. Es war eine Verkennung von Wölfflins Forschungsrichtung, wenn Bernays seinen früheren Schüler auf Grund von dessen Wackenroder-Studie zu einer monographischen Behandlung des Frühverstorbenen ermunterte, um ihn wenigstens am Rand der Literaturgeschichte anzusiedeln.

¹ KS, 210 mit der Fortsetzung: „- das einseitige Verlangen nach geistigem Inhalt verdeckt ihm den (künstlerischen) Wert der einfachen Naturmotive -, aber für seine kunsthistorische Bedeutung ist das ohne Belang. Sind doch seine Fehler in der Hauptsache auch die Fehler der romantischen Maler.“ Daß Wackenroder die „zergliedernde Kritik“ nicht wollte, hat Tieck später betont; s. W. H. Wackenroder, Werke und Briefe, Berlin 1938, S. 132. Andererseits glaubte O. Walzel in seiner Leipzig 1921 erschienenen Ausgabe der „Herzensergießungen“ S. 46 f. der Einleitung gewisse Formbestimmungen Wackenroders gefunden zu haben, die den späteren Wölfflin vorangehen. Vgl. auch Werke und Briefe aaO. S. 567 ff. Außerdem W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1921, I, 217-232.

Jene abwehrende Feststellung über Wackenroders „unreines“ Verhältnis zur Kunst wiederholte sich in freilich sehr viel milderer Form noch einmal später, als Wölfflin kurz Stendhals „Geschichte der italienischen Malerei“ betrachtete: Stendhals Kunstanalyse gehe im wesentlichen nur auf die Empfindung ein, auf das Allgemein-Menschliche, nicht auf das Eigentlich-Künstlerische, auf Form und Darstellung (KS. 225). Die früh eingenommene und festgehaltene Position bestimmt Wölfflins ganzes wissenschaftliches Werk, die Art seiner Kunstinterpretation sowohl in der „Klassischen Kunst“ als auch in dem der Kunst Dürers gewidmeten Buch. Sie will gerade das herausholen, was Wert und Wesen des Kunstwerks ausmacht. Sie besinnt sich auf die „formalen Probleme“ und behandelt ausschließlich „das große Thema der ‚Kunst‘“, das die historische Wissenschaft fast ganz aus den Händen gegeben und einer von ihr gesonderten Kunstphilosophie überlassen hat (KK. p. VIII). Frühere Anregungen Burckhardts aufnehmend, arbeitet sie schon damals einer Geschichte des künstlerischen Sehens vor (KK. p. IX). Dürer ist gerade nicht, wie es Wackenroder gesagt hatte, der ‚liebe Albrecht Dürer‘, um dessentwillen es jenem lieb gewesen war, ein Deutscher zu sein. Er ist nicht oder jedenfalls nicht allein der „ächte Ausdruck des guten treuherzigen altdeutschen Wesens“, als welchen ihn mitunter selbst Goethe verstanden hatte. Das Dürerbuch Wölfflins wurde nicht zufällig im Winter 1903/04 in Rom, am Fuß des Kapitols mit dem Blick aufs Forum und die Albanerberge, niedergeschrieben. In der Einleitung fühlte sich der Verfasser nach über hundert Jahren noch einmal veranlaßt, gegen das von Wackenroder und Tieck sich herleitende deutsch-romantische Dürerbild und Dürerbewußtsein Stellung zu nehmen (vom Dürerbild des Sturms und Drangs und des jungen Goethe spricht er nie).¹ Da heißt es: „Man nennt Dürer gern den deutschen Künstler und gefällt sich in der Vorstellung, wie er zu Nürnberg gesessen habe in seinem Hause am Thier-

¹ Dazu H. von Einem, Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, Hamburg 1956, S. 7-45: Goethe und Dürer. Zum romantischen Dürerbild: St. Eucker, Das Dürerbewußtsein in der deutschen Romantik, Diss. Marburg 1936, bes. 41-65. Dürer und die Nachwelt, ed. H. Lüdecke und S. Heiland, Berlin 1955, S. 151 ff; 234 ff; 354 ff; 411 f.

gärtnerator, geruhsam vor sich hinarbeitend nach der Väter Weise, mit recht innigem Behagen an der heimatlichen Erde und überzeugt, daß die Kunst nur herzlich und wahr sein müsse, die äußere Schönheit aber gleichgültig sei. Die Romantiker haben die Vorstellung aufgebracht. Sie ist falsch.“¹ Wackenroder lebte also noch. Sein „unreines“ Verhältnis zur Kunst mußte beseitigt, sein und der Romantik pietistisch-nazarenisch-treudeutsches Dürerbild mußte richtig gestellt oder doch ersetzt werden: durch das Bild eines klassischen Dürer.

Wölfflins eigenes Dürer-Buch war keine „Herzenergießung“ (oder, nach einem Brief, härter formuliert: kein Altweibergewächs eines neueren Kunstbiographen).² Unter bewußtem Verzicht auf ausführliche Erzählung von Lebensgang und Lebensumständen ist es der Versuch einer strengen, genauen Analyse der künstlerischen Form und der innerhalb bestimmter Möglichkeiten sich bewegenden künstlerischen Phantasie Dürers. Die Arbeit sei daraufhin angelegt gewesen, wird Wölfflin später bei besonderer Gelegenheit sagen, das Phänomen der dürerschen Kunst auf möglichst bestimmte Begriffe zu bringen.³ Nicht nur im Hinblick auf die Proportionsstudien, sondern auf den Gesamthabitus Dürers konnte Wölfflin zeigen, „wie wenig die populäre Vorstellung von dem bloß gemütvollen und sinnigen Maler heimatlicher Dinge mit seiner wirklichen künstlerischen Physiognomie sich deckt“, obschon er an gleicher Stelle, im Nachwort zu seines Schülers Ernst Heidrich Ausgabe von Dürers „Schriftlichem Nachlaß“ (1908, 1920), sagte und sich, zumindest angesichts der persönlichen Lebensdokumente Dürers, einbezog: „Wir Deutsche können das Kunstwerk vom Künstler

¹ KD. p. VII; ebd. 106 vermerkt Wölfflin gelegentlich einer Bildanalyse (Der knieende Jäger im „Eustachius“) in einer Note die „gerührte Bewunderung“ Wackenroders für eine angebliche Simplizität Dürers. Schon 1893 hatte er das Irrige dieser Interpretation (Franz Sternbalds Wanderungen, 1. Teil, 2. Buch, Kap. 1) festgehalten und bemerkt, er glaube es verantworten zu können, diese Stelle auch für Wackenroder in Anspruch zu nehmen; KS. 210, Anm. 1.

² Br. 101; ebd.: „Es ist auch Dilettantismus, die ganze moderne Schwärmerie für die Quattrocentisten; die meisten Leute wissen gar nicht zu beurteilen, was das Cinquecento noch darüber hinaus bringt.“ Wölfflin hat es dann in KK. aufgewiesen.

³ Sitzungsberichte aaO. 1911, 1, 703.

nicht trennen. Wir wollen immer auch die Person sehn, die dahinter steht.“¹ Auch Wölfflin sah die Person, er sah „unsern Dürer“, sah ihn sogar als einen „höchst sympathischen Menschen“ (D. 10). Aber er fand ihn vor allem und in anderer höherer Form in seinem Werk, als den „Verwalter der gesamten Sichtbarkeit“ (KD. 303), der in seiner Sehform und Anschauung das Sachlich-Objektive walten ließ und nicht aus dem bloßen Gefühl heraus wirken wollte.

Wölfflin erblickte Dürers Gestalt und Kunst noch in einer andern großen Tradition, und zwar paradigmatisch. In dem oben zitierten Vorwort fährt er nach jener sehr harten, schroffen Wendung: „Sie ist falsch“ fort: „Wenn irgendeiner sehnsüchtig über die Grenzen des Landes hinaussah nach einer fremden großen Schönheit, so ist es Dürer gewesen. Durch ihn ist die große Unsicherheit in die deutsche Kunst gekommen, der Bruch mit der Tradition, die Orientierung nach italienischen Mustern. Es war nicht Zufall oder Laune, daß Dürer nach Italien ging: er ging, weil er dort fand, was er brauchte, aber es rächt sich immer, wenn man einem andern in die Hefte sieht und abschreibt. Er hat schließlich die Ausgleichung zwischen Eigenem und Fremdem gefunden, aber wieviel Kraft ist dabei verlorengegangen!“ (KD. p. VII.) Wölfflin sah also von vornherein auch das „Zwiespältige in Dürers Kunst“, sein „deutsches“ und sein „italienisches Element“. „Das letztere als einen Fremdkörper abzutun, geht freilich nicht an: irgendwie ist es auch in seiner Natur verwurzelt, aber wie die zwei Mächte zu einem Ausgleich zu bringen seien, ist offenbar ein Problem gewesen, das ihn leidenschaftlich bewegte. Es handelt sich nicht um Fragen der Technik, sondern um zwei verschiedene künstlerische Wertbegriffe, die zugleich zwei verschiedene Weltbegriffe sind.“ So 1943 im Vorwort zur sechsten Auflage des „Dürer“ (p. 7). Dürer stand an entscheidender Stelle in der Geschichte der Auseinandersetzung des Nordens mit den südlichen Anschauungs-, Bild- und Schönheitsformen: als Repräsentant eines neuen, im Nordischen möglichen Klassischen. Bereits an Poussin, an Geßner, an Marées und Hilde-

¹ Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von Ernst Heidrich. Geleitwort von Heinrich Wölfflin, Berlin 1920, S. 359 f. Zu Heidrich: KS. 197–201; 258 f.

brand war Wölfflin diese eminente und folgenreiche Tatsache bewußt geworden, zusammen mit der andern, entsprechenden: daß auch deutsch sei, was Deutsche in Italien empfänden und schafften (KS. 101, 113); ja daß Deutsche oder, allgemein, Nordländer sich erst im Süden in ihrer eigenen Art bewähren und finden. Angesichts Dürers und angesichts einer Gestalt, die hinter Dürer auftauchte, der des deutsch-römischen Goethe, erforderte der ganze Problem-Zusammenhang ein neues Überdenken und Rechenschaftablegen: gerade auch auf der Folie der wackenroderschen romantischen Kunstandacht und ihrer „unreinen“ Kunstdeutung. Goethesind die letzten „literarhistorischen“ Arbeiten Wölfflins gewidmet. Zwar sind sie nur literarhistorische „Parerga“, aber solche von besonderer Wichtigkeit. Sie spiegeln Wölfflins eigenen Lebens- und Forschungsgang wieder und tragen, wie schon das Dürer-Buch und wie später das andere über „Italien und das deutsche Formgefühl“, autobiographische, bekenntnishafte Züge, freilich in sehr zurückhaltender, verhüllter Form. „Ich möchte den sehen, der sein Lebenskonto den Zeitgenossen zu allgemeiner Einsicht auf den Tisch legt und nicht ein Letztes für sich behält: Eintritt verboten.“¹

V. NORDEN UND SÜDEN

Hier muß nocheinmal der Blick auf Wölfflins frühere Rom-Aufenthalte zurückgelenkt werden. Als der Zweiundzwanzigjährige – eben hatte er promoviert – im Herbst 1886 nach Rom kam, war er überwältigt vom künstlerischen und geistig-sinnlichen Eindruck der Stadt und erlebte innere „Festtage“. Sehr bald traten ihm, schon aus dem „Genius instituti“, das ihn aufgenommen hatte, die beiden großen Romdeutschen des 18. Jahrhunderts, Winckelmann und Goethe, zur Seite. Sie begleiteten ihn mit ihren Einsichten, ihren Werken und Briefen auf seinen Gängen über die Plätze Roms, durch die Kirchen, Paläste und Museen der Stadt und lehrten ihn, sich von Rom und seiner

¹ Aus unveröffentlichten Briefen von Heinrich Wölfflin, in: Die Neue Rundschau 1948, 45, 78–90; 89: 11. 4. 1937.

Kunst „solide Begriffe“ zu machen. Später strebte Wölfflin immer wieder nach Rom zurück, auch im Pariser Winter 1888/89, als ihm Zweifel über die von ihm künftig einzuschlagende Forschungsrichtung – Kunst- oder Literaturgeschichte – aufstiegen. Wie um die endgültige Entscheidung noch hinauszuschieben, notierte er sich damals im Tagebuch: „Ich möchte jetzt nur immer Geschichte studieren, die großen Urkunden des Menschengeschlechtes lesen, in Rom leben, taciturnus et meditativus“ (Br. 46, Anm. 1). Schon ein Jahr zuvor, wohl im Herbst 1887, hatte Wölfflin geschrieben: „Wie beneidenswert ist Goethe, der nach den ersten vier Monaten römischen Aufenthaltes ruhig sich sagen kann: ich habe keine Stunde verloren. Freilich kam er als fertiger Mann, klar, sicher, zielbewußt.“¹ Ihm wurde das „zweite Sehen“ zuteil, bei dem sich die Augen überhaupt erst zu öffnen schienen.

Nun ist dieses „zweite Sehen“ als ein ruhiges, gesammeltes „Gewahrwerden“ der Kunst gewiß auch Wölfflin später in jedem Sinn des Wortes zuteil geworden, während des zweiten längeren römischen Aufenthaltes nach der Griechenlandreise, als er sein Buch „Renaissance und Barock“ entwarf, und dann ein Jahrzehnt danach, als er an seiner „Klassischen Kunst“ saß und aus Rom am 6. Mai 1897 an Burckhardt nach Basel schrieb: er flehe die Geister allerer an, die je hier gewandelt seien, ihm mit einigen entbehrlichen, abgelegten Gedanken zu Hülfe zu kommen: „Poussin möchte ich ganz gern über klassischen Stil predigen [hören?] können“ (Br. 121 f.). Nicht von ungefähr fällt der Name des großen Franzosen. Knapp zehn Jahre zuvor hatte Wölfflin sich um ihn und um seine Theorie bemüht. Zumindest Winckelmann und Goethe kamen ihm in Rom zu Hülfe, Goethe nicht nur mit seinem Lionardo-Aufsatz (KK. 30), sondern mit seiner römischen Gesamtexistenz und deren Niederschlag in der „Italienischen Reise“, also mit dem klassischen „Kunstgeist“ (KS. 89) und der Erfahrung, der Süden mache überhaupt erst das Große in uns, den Nordländern, frei (KS. 253). Dann folgte, in Rom konzipiert, das Dürer-Buch, in dem sich die Erkenntnis der inneren Verwandtschaft zwischen Dürer und Goethe schon leise andeutet, nicht nur in mehr oder weniger freien Zitaten aus

¹ NZZ. 12. 1. 1957, Nr. 11.

der „Italienischen Reise“ (23. August und 6. September 1787: „ich möchte mich nur noch mit den bleibenden Verhältnissen beschäftigen. . . Hier ist Notwendigkeit, hier ist Gott“ [KD. 153; RB. 69]), sondern in der Gesamtauffassung klassischer Kunst. Im „Dürer“ steht der Satz (170): „Italien hatte den Anstoß gegeben, von den Dingen weiter zurückzutreten und die Form größer zu fassen.“ Das galt auch für Wölfflin selbst. Aber: war er zu weit zurückgetreten? war die Distanz zwischen dieser Kunst und dem Betrachter, zwischen Süden und Norden zu groß geworden? hatte sich der Kontakt mit dem Süden und Rom gelockert?

Im Sommer 1913 durfte Wölfflin, der ein Jahr zuvor von Berlin nach München berufen worden war, einige freie Wochen in Frascati, in der Villa Falconieri, verbringen. Das war eine Umgebung, die mit ihrem Park, ihrem berühmten, von alten hohen Cypressen umstandenen Wasserbassin in die „italienische Stimmung“ jenen „elegischen Ton“ hineinbringen konnte, „der dem deutschen Publikum durch Feuerbach und den jungen Böcklin fast unentbehrlich geworden“ war (KD. 143). Als ob die feierliche Elegie dieser „stark sprechenden Stimmungslandschaft“, dieser „Villa“, zwar nicht „am Meer“, sondern oben, auf den sanft ansteigenden Hügeln mit Garten und Teich, auch ihn in ihren Bann geschlagen habe, mußte sich Wölfflin damals nicht ohne Resignation gestehen: als ein stiller Mann werde er nach München zurückkehren. „Mit dieser Italienreise begrabe ich eine der letzten Lebensillusionen. Jahrelang habe ich gemeint: So ein Sommer da unten – da müßten einem neue Flügel wachsen, aber es ist nichts. Fini!“¹

Also Desillusionierung und keine meditative Stimmung, wie sie der greise Burckhardt, in Erinnerung an eigene frühere römische Aufenthalte, einst angeraten hatte (Br. 44 f; 59): den Dingen ihr Geheimnis ablauschen, erkennen und schreiben. Und doch hatte es Wölfflin getan. Angestrengt hatte er gelauscht, aufmerksam erkannt und geschrieben und sich dabei, wie Goethe, aus der zarten Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, die eigentliche Theorie erworben: in der „Klas-

¹ Aus unveröffentlichten Briefen aaO. S. 82. Dazu Gantner, Schönheit und Grenzen der klassischen Form aaO. S. 131.

sischen Kunst“ und im „Dürer“. Seither war er noch anderen Fragen auf der Spur. Ein, zwei Jahre zuvor hatte er, unter Berufung auf Winckelmann und Burckhardt, in seiner Antrittsrede bei der Aufnahme in die Preußische Akademie der Wissenschaften (als der erste Kunsthistoriker in diesem Gremium) und in einem Akademie-Vortrag über das Problem des Stils in der bildenden Kunst gesprochen. Die Fragen, die ihm aus einer philosophisch verstandenen und nach Gesetzen suchenden Kunstgeschichte wie mit einem „Strom neuer Ideen“ drängend erwachsen waren, sollten aus einer bei Wölfflin ständig wirksamen „Forderung intellektueller Selbsterhaltung die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten“ ordnen (KG. 244). Ihm schwebte eine Stilgeschichte vor, die die inneren Gesetze der künstlerischen Phantasie und der bildnerischen Darstellungsmodi klären und bestimmte, sich jeweils wandelnde optische Möglichkeiten oder Schichten herausarbeiten sollte. Die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ bereiteten sich im Denken Wölfflins vor. Dem Untertitel des Buches zufolge behandelten sie „das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst“, und zwar in antithetischen Begriffspaaren oder Formeln. Das bedeutete eine bewußte Wendung gegen eine einseitig als „Ausdrucksgeschichte“ geübte Kunstanalyse, die Wölfflin selbst auf weite Strecken hin in seiner Jugendarbeit „Renaissance und Barock“ hatte walten lassen und auch noch in den Schlußpartien der „Klassischen Kunst“ teilweise beibehalten hatte. Neben diese „Ausdrucksgeschichte“ sollte ergänzend und korrigierend die Betrachtung der Kunst als interner Formgeschichte treten (GK. 3). Kunst war wesentlich eine solche des Auges. Ihre Geschichte war demnach zu verstehen als „Naturgeschichte“ oder als innere Geschichte des künstlerischen Sehens (KG. p. X, 257) – bereits in den Pariser Aufzeichnungen vom Winter 1888/89 war von ihr die Rede. Nach Wölfflins Überzeugung trug sie eigengesetzlichen, unabhängigen, „abstrakten“ Charakter. Die logische Abfolge der Sehformen und der Sehstufen war ihr eigentlicher Gegenstand: als reine, fast lehrhafte Geschichte der Stile und Formen, wie sie bereits Burckhardt gefordert hatte.

Und trotzdem, angesichts dieser neuen, gross gesichteten und in Angriff genommenen Aufgaben, das „fini“? obschon es noch

1906 im Tagebuch, mit wohl unbewußtem Anklang an Goethe, geheißen hatte: „Der beste Besitz ist die wache Sehnsucht. Ich habe sie für Italien und für die Berge“ (KS. 252). Vielleicht gerade im Zusammenhang mit jenen andringenden Fragen nach einer universalen Stil-, Form- und Sehgeschichte besaß Wölfflin diese wache Sehnsucht nach dem Süden jetzt nicht mehr, jedenfalls nicht mehr in der alten, selbstverständlichen Weise, wie sie sich – Wölfflin hat das später ausdrücklich betont (GK. 145) – Burckhardt zeitlebens bewahrt und Wölfflin selbst sie ursprünglich besessen hatte: aus dem vollen Behagen des Nordländers in Rom und seinem „Meer von Schönheit“, an südlichen Breiten und südlichem Himmel, wo alles sich in sichtbarer Form ausdrückt und das Sehen wie das Sprechen an sich als Genuß erschien (KS. 100); wo man dann sagen und goethisch-klassisch schreiben durfte: „Die Renaissance ist die Kunst des schönen, ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmäßige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden“ (RB. 29, 55, 87).

Der Dreißiger, heißt es bei Wölfflin gelegentlich Rembrandts (KS. 132), hat eine andere Psychologie als der Fünfziger. Auch an Wölfflin bestätigt sich diese Einsicht; d. h. am „Mann von fünfzig Jahren“. Auch er fing an, „die Pflugschar tiefer zu führen“ (KD. 196). Dann mußte er spüren, daß die Anziehungskraft, die der Süden und seine Kunst, die „Gegenwart des klassischen Bodens“ bislang auf ihn ausgeübt hatten, nachließ oder doch ändern, übergreifenden Erwägungen und Ordnungsprinzipien unterworfen wurde. In der erwähnten Berliner Antrittsrede hatte Wölfflin von seinem ihm aus der Beschäftigung mit germanischer und romanischer Kunst erwachsenen Anliegen gesprochen, „die typischen Gegensätze dieser zwei Welten allgemein zu fassen und jenen oft sich wiederholenden, merkwürdigen Prozeß, der sich bei Dürer in besonderer Reinheit beobachten läßt, im Großen darzulegen. . . wie die nordische Phantasie von der italienischen Gestaltungsart in Bann geschlagen wird.“¹ Allein dieser Prozeß war des Gelehrten eigener und sehr persönlicher. Da er den An-

¹ Sitzungsberichte aaO. 1911, 1, 703. Vgl. auch ebd. 1912, 1, 572–578: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst.

ruf spürte, mußte er ihm auf der Stufe objektiver und objektivierender Forschung antworten. Indem er den Prozeß sachlich beschrieb, löste er sich aus ihm. Wie bei jedem bedeutenden Gelehrten greifen auch bei Wölfflin Persönliches und Wissenschaftliches ineinander ein. In diesen Jahren vor 1914 erfuhr er, daß er den Süden wesentlich als Nordländer sah, daß „die Schemata des Sehens national gebrochen“ waren (KG. 254). Die nationale Verschiedenheit des Auges war mehr als eine Angelegenheit des Geschmacks. Der Verzicht aber auf einen langgenährten Glauben mußte ins Positive gebracht werden. Es war also zu erwägen, „warum trotz allem Italien und das Klassische (was streckenweise identisch ist) soviel für die deutsche Phantasie hat bedeuten können und noch bedeutet“ (GK. 2), auch für die eigene Phantasie und für die eigene Forschung. Nicht nur Dürer, auch Goethe halfen Wölfflin beim Erwerb dieser neuen Einsichten und bei der Lösung vom Süden. Diese war zugleich eine spürbare Distanzierung und Auseinandersetzung. Denn dem Betrachter, dem, eigenen Worten nach, der Kunstmagnet anfänglich nach dem Süden gewiesen hatte, kam das Italienische immer italienischer, d. h. fremder vor. Der nationale Gegensatz, der Formgegensatz zwischen Süden und Norden, zeichnete sich immer deutlicher ab (GK. 2). Die „italienische Gefahr“ hatte sich vermindert, das „italienische Problem“ aber war geblieben (IF. 5).

Wölfflin hat das, was er in zwei Büchern, in „Renaissance und Barock“ und in der „Klassischen Kunst“, als Nordländer geboten hatte, die zwar sachlich ausgearbeitete, aber aus persönlich beglücktem Gefühl genährte Beschreibung des südlichen, klassischen „Kunstkörpers“ und seiner Formwerte, bereits um 1900 innerhalb des Schriftstellerischen wiederholen wollen: in einem „Künstlerroman“, der „eine Art Wilhelm Meister“ werden sollte. Der Träger der Handlung, ein moderner Künstler, erfährt, wie Marées, Böcklin, Hildebrand und wie Wölfflin in seiner Art selbst, aus der Berührung mit der Antike eine innere Umwandlung. Sie befähigt ihn, zur einfachen großen Gesinnung zu gelangen (KS. 250). Es blieb beim Plan, und zwar notwendigerweise. Denn die Möglichkeit des goethezeitlichen, vorwiegend romantisch gestimmten Künstlerromans konnte, von allem andern abgesehen, kaum dem wirklich zur Verfügung stehen, der auch

sonst und in der Forschung die Berücksichtigung des biographischen Elements beiseiteschob, es jetzt aber, wenn auch in verhüllter Weise, erstrebte. Doch war das persönliche Problem, das der Begegnung mit dem Süden, und das andere, das der allmählichen inneren Entfremdung von ihm, damit zumindest in der Schicht des Subjektiv-Literarischen noch nicht gelöst. (Es wurde auch nie in ihr, sondern nur in der der sachlichen Forschung und Beschreibung zu Ende gebracht.) Andere Pläne setzen die frühere Idee eines Künstlerromans in neuer Form fort. Nach dem Dürer-Buch taucht 1907 in Berlin der Gedanke an ein italienisches Reise-Tagebuch und damit die Erinnerung an Goethes „Italienische Reise“ auf. „Größte Freiheit der Mitteilung. Systematisches und Augenblickliches verbunden wie bei Goethe. Das Ganze komponiert mit Schlußsteigerung. Die typischen Erlebnisse, aber gewonnen aus vielen Reisen; was so an Reiz des Momentan-Wirklichen verlorengelassen, zu ersetzen durch Reichtum und Tiefe. Nicht ‚Corinne‘ und nicht ‚Franz Sternbalds Wanderungen‘, sondern immer mein Tagebuch. . . Mangel an derartigen Büchern. Daß Stendhal, Taine immer wieder gelesen werden. . . An Geschichtlichem nur so viel als jetzt noch lebendig ist. Winckelmann und ‚Villa am Meer‘. Ein Buch für alle, die mit der ‚Anregung‘ Italiens nichts machen können“ (KS. 260). Die Niederschrift ist aufschlußreich: zunächst wegen der Wendung gegen den romantischen Künstlerroman und damit auch gegen wackenrodersche „Herzensergießungen“, sodann wegen der Betonung des Sachlich-Typischen auf dem Grund des Persönlichen, und zwar unter Bezug auf Goethe. Wie sind die drei letzten Sätze zu verstehen? Vielleicht so: Wölfflin wird demjenigen, der sich nicht nur oberflächlich-ungeschichtlich von Italien „anregen“ lassen will, sondern nach einem tieferen, noch lebendigen historischen Zusammenhang fragt, Geist, Funktion und Legitimität der nach Dürer mit Winckelmann und Goethe anhebenden deutsch-nordischen Italiensuche erschließen, an der er selbst persönlichen und forschnerischen Anteil hat. Winckelmann, der „römisch gewordene Preuße“, hatte Italien das „Land der Menschlichkeit“ oder der „Menschenliebe“ geheißen und, neben Geßner, als erster am Schluß seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) den iphigenischen, den „sehnsüchtigen

Ton“ angeschlagen.¹ Nach einem Jahrhundert hatte Böcklin diesen Ton voll aufgenommen, etwa in der iphigenisch-südlichen, „stark sprechenden Stimmungslandschaft“ mit dem Titel „Villa am Meer“. Das Gemälde (in der Schackgalerie) wird von Wölfflin öfters erwähnt (KS. 109, 113, 120, 124 f; GK. 59). All das wäre vermutlich in einem solchen Reise-Tagebuch mit zur Sprache gekommen. Aber das Stimmungshaft-Persönliche wäre ins Geschichtlich-Objektive und ins Typisch-Systematische erhoben oder verwandelt worden: aus dem resignativen, männlich-skeptischen Sinn jenes „fini“, das Wölfflin einige Jahre später, 1913, dem zitierten Brief anvertrauen wird.

Wölfflin gibt den Gedanken an eine freiere schriftstellerische Formung des Italien-Erlebnisses und seines Wandels nicht auf. Nach dem Erscheinen der „Grundbegriffe“, 1915, zu einer Zeit, da der erste Weltkrieg die Wege in den Süden versperrt hatte, dachte er wieder an ein Italien-Buch, wie zum Trost oder als Möglichkeit, die auferlegte, äußere, räumliche Distanz auch im Gebiet der inneren Distanz zu verarbeiten, die inzwischen durch die „Grundbegriffe“ und den persönlichen Lebenszug vertieft worden war. „Buch über Italien, während man nicht reisen kann. Mittelmeer. Sinn des Buches: non ultra montes, sed supra montes. Das Wesen des südlichen Erlebnisses. Form des Buches: Tagebuch = Stendhal? Systematische Konzeption = Hehn?“ (KS. 260.) Der Name Taines, d. h. der Hinweis auf dessen „Voyage en Italie“ von 1865/66 fehlt jetzt. Zu dem Stendhals, mit dem sich Wölfflin öfters beschäftigt hat, dessen „Promenades dans Rome“ er wegen der persönlichen Dokumentation des Autors schätzte, tritt jetzt der Viktor Hehns. Sein Italien-Buch

¹ Land der Menschlichkeit etc.: Winckelmann, Briefe, ed. H. Diepolder-W. Rehm, Berlin 1952 ff; II, 305 f; 491; III, 14, 281, 540. Vgl. E. Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 28-49; 80. Dazu die merkwürdig zurückhaltende Besprechung von W. Waetzoldt, Das klassische Land. Wandlungen der Italienssehnsucht, Leipzig 1927, die Wölfflin in der Deutschen Literaturzeitung 1928, Sp. 178 f. veröffentlichte: „Ob der Begriff ‚Sehnsucht‘ für alle Generationen paßt, mag dahingestellt bleiben. . . und wenn das Eingehen auf die Eigennatur der italienischen Welt dem Grad nach wechselt, so bleibt doch überall das Entscheidende das, was der Fremde mitbringt, was er in das Objekt hineinträgt.“

war zuerst 1867 erschienen und hatte sich in verschiedenen Auflagen große Beachtung erworben. Auch Hehn war ein Nordländer, der sich aus nordischer Sicht um die Physiognomie des Südens, eines „Südens ohne Schmerz“, bemüht hatte: aus dem Geist Goethes und mit dessen „landschaftlichem Blick“. (Soweit zu sehen, fällt Hehns Name sonst nicht in den bisher veröffentlichten Aufzeichnungen und Büchern Wölfflins.)¹ Doch verwirklichten sich diese Pläne zu einem italienischen Reise- oder Tagebuch sowenig wie der seit 1917 greifbare Gedanke an ein Buch über Italien und die Antike (KS. 250). Die innere Richtung verläuft charakteristischerweise in der Bahn gegenständlicher Forschung: über einige kleinere Aufsätze, unter der Assistenz Dürers und Goethes, hin zum Alterswerk von 1931: Italien und das deutsche Formgefühl. (Erst nach dessen Abschluß greift Wölfflin den alten Plan eines Tagebuchs mit dem Thema: Italien und die Antike wieder auf [KS. 250]; auch diesmal bleibt es beim Vorsatz.)

Die Gedankenbewegung, die in dem Buch von 1931 zum Abschluß gelangt war, hatte ihren Ausgang von einer Erkenntnis schon der Einleitung zur „Klassischen Kunst“ (3) genommen: die Kunst der Hochrenaissance in Italien bleibe eine italienische Kunst und die „ideale“ Steigerung der Wirklichkeit, die hier vor sich gegangen sei, sei eben nur eine Steigerung der italienischen Wirklichkeit gewesen. Freilich war aus dieser Einsicht damals, 1899, noch nicht die Folgerung gezogen worden: daß diese Kunst, als das Italienische, auch das Unübertragbare und daher auch für den Nordländer das Andere, Fremde sei, so sehr er sich vielleicht auch zunächst von ihr beglückt und angezogen fühlte. Dann aber hatte Dürers Kunst, gerade dort, wo sie sich mit den südlichen, klassischen Formbildern auseinandersetzen mußte, auch gelehrt: es gebe im Norden ein Klassisches, das nicht am Boden Italiens hafte (GK. 2). Einem Transalpinen war es also gestattet – diese Erkenntnis half wesentlich weiter –, ohne Substanzverlust das Italienische immer mehr als Italienisches, d. h.

¹ Vielleicht ist der Titel des Plans, „Gedanken über italienische Kunst“ auszuarbeiten, durch Hehns Buch „Gedanken über Goethe“ (zuerst 1887) angeregt worden; Br. 71, Anm. 2: 1892.

als Fremdes zu empfinden, ohne auf das klassische Phänomen an sich verzichten zu müssen. Überraschenderweise fand er es Zuhause. Zwar gibt es im strengen Sinn nur ein südliches Klassisches; denn nur Italien besitzt die „anima naturaliter classica“. Aber es gibt auch ein „Klassisches“ im Norden (GK. 2, 28).

Als sich die Wege nach dem Süden wieder öffneten, muß sie Wölfflin mit großer innerer Gelassenheit gegangen sein. Resignation verlangt nicht nur Stärke, sagt Goethe, sie bringt auch Stärke. Sie bedeutet inneren Zuwachs. Ganz sachlich – so scheint es – und doch sehr persönlich kann sich Wölfflin 1923 beim erneuten „Eintritt in Italien“ etwa notieren: „Chiavenna. Café am Platz. Die Frau mit Trauben und Feigen geht vorüber. Der Brunnen auf dem Platz. ‚Acqua‘ (Vieh wird getränkt). Die alten Bergstraßen über Splügen und Septimer gehn auseinander. Der Hallenhof vor der Kirche. Erinnerung an die Küsten jenseits des mittelländischen Meeres. Die Berge schauen herein. Ein Priester geht in den Säulengängen auf und ab mit dem Brevier: Rom“ (KS. 260). In diesen wenigen Zeilen ist alles gegenwärtig: objektives Gewährwerden und ruhiges Festhalten, leis verhaltenes, geklärtes „sentimento“; zwar der genaue Eindruck des Südens gleich beim ersten Betreten seines Bodens, aber mit dem Wissen um die uralten, nach Norden führenden Berg- und Paßstraßen; zwar spürende Erinnerung ans ferne Mittelmeer, aber die Berge schauen von oben herein: supra montes. Rom grüßt von weitem, gleichsam spirituell, im Gehn und Tun des Priesters: vielleicht auch dies ein Sinnbild jetzt des „supra montes“.

So 1923 die „Stimmung“ – ohne Feuerbach und Böcklin, ohne „Villa am Meer“, ohne das Verlangen Winckelmanns ins „Land der Menschlichkeit“. Die Dinge verdichten und verbinden sich. 1922 erscheint der Text der großartigen Dürer-Rede vom Sommer 1921. Ein neues Auge und ein neues Herz habe Dürer der deutschen Kunst gegeben: so hatte es 1905 am Ende des Dürer-Buchs geheißt. Aber es folgte der Satz: wenn man ihn um sein eigentliches Vermächtnis befragt hätte, würde er es wohl darin gesehen haben, daß ihm die Idee einer schöpferischen Kunst aufgegangen sei, die der Natur ihre verborgenen Harmonien „entreiße“ und ohne den Grund des Wirklichen zu verlieren, aber doch über das

Wirkliche hinaus, das Bild der Schönheit an den Tag bringe. Die Dürer-Rede von 1921 knüpft an diese Erkenntnis an. Meisterlich verteidigt der nun siebenundfünfzigjährige Gelehrte Dürers Kunst, diesmal nicht gegen Wackenroder und sein altdeutsch-romantisches Dürerbild, sondern als „Darstellungskunst“ gegen Grünewald und seine „Ausdruckskunst“. Schon 1905 hatte Wölfflin diesen Namen für das Werk Grünewalds geprägt und gemeint, Grünewald hätte Dürer ein innerliches Grauen verursacht, „gerade weil ihm die Macht dieses ‚gewaltsamen‘ Künstlers wohl zum Bewußtsein gekommen wäre“.¹ Die neue „expressionistische Kunstrichtung“ und das aufwühlende Erlebnis der Jahre 1914–1918 hatten die Kunst des Isenheimer Altars, der während des Kriegs von Kolmar nach München in die Alte Pinakothek gebracht worden war, dann tatsächlich ins allgemeine Bewußtsein der Deutschen gerückt und den Ruhm Dürers verblassen lassen.

„Wir alle“, so hatte Wölfflin im Vorwort zur dritten, 1918 erschienenen Auflage seines „Dürer“ bemerkt (KD. p. VIII), „haben in letzter Zeit von deutscher Art grundsätzlich neue Anschauungen gewonnen, und damit hängt es zusammen, daß wir in Dürer immer mehr. . . den anderen Fall, den anderen Pol in der deutschen Kunst empfinden“. Die Gewichte drohten sich zu ungunsten Dürers zu verschieben. Die gegen ihn erhobenen Vorwürfe lauteten: Kultus der italienischen Form, Abwesenheit der lebendigen Farbe, des Irrationellen, des freien Rhythmischen, des wie zufällig Gewordenen. Dagegen stellt Wölfflin nun 1921 sehr eindringlich, um die Dinge wieder ins Lot zu bringen, das Spezifisch-Anschauliche des Künstlers Dürer; die besondere Kraft, Schärfe und Helligkeit seines Sehens; die gleichmäßige,

¹ KD. 300 (so wörtlich schon 1905 in der ersten Auflage S. 295); s. ebd. p. VIII s; D. 9, 31; KG. 112; IF. 80, 99 ff; 128 ff; 203. Daß sich Wölfflin zeitweise nach dem ersten Weltkrieg mit dem Gedanken getragen hat, für die damals im Inselverlag erscheinende Reihe „Deutsche Meister“ einen „Grünewald“ zu schreiben, geht aus der Ankündigung des Herausgebers der Reihe, Karl Schefflers, hervor; abgedruckt in: Das Inselfschiff, Jg. II, Heft 1, Oktober 1920, S. 1–9, bes. 8 und Umschlagseite 3. Scheffler kann das unmöglich erfunden haben. Wölfflins Edition der Bamberger Apokalypse (München 1918) gehört in den gleichen zeitlichen und geistigen Zusammenhang.

fast unerbittliche Klarheit, Wachheit und Sachlichkeit, mit der er jedem einzelnen Gebilde gerecht zu werden trachtet; die Fähigkeit – im Sinn der Physiognomie des Klassischen, für das Schönheit und absolute Sichtbarkeit identisch sind –, die Dinge vollständig in Schwerte aufzulösen, das Sichtbare restlos in Darstellung überzuführen: also die vollkommene Schaubarkeit seiner Kunst, als der inneren Entsprechung seines Bedürfnisses nach erschöpfender Anschauung (KD. p. IX). Dürer trete ganz hinter der Sache zurück; aller Subjektivismus sei ihm im Grund seiner Seele verhaßt gewesen. Er besitzt einen ausgeprägten Sinn für meßbaren und gemessenen Rhythmus, für tektonische Komposition, für strenge Formgebundenheit. Er sieht in der Welt die Ordnung und gewahrt das Gesetzliche als die eigentliche Weise des Lebendigen. Die Welt des Geordneten ist auch die Welt des Sittlichen. Sachlichkeit des Sehens ist Sittlichkeit des Sehens. Oder mit späteren Worten Wölfflins: „Formwerte sind . . . immer nur denkbar als Lebenswerte. In der großen Form offenbart sich der große Mensch“ (GA. III, p. XV). Der Drang Dürers nach dem Süden, nach der reinen Proportion und dem Begriff des Vollkommenen ist für Wölfflin ein zutiefst legitimer und daher „immer wiederkehrender Zug der deutschen Geistesgeschichte“ (D. 26). In Dürer ist, gegenüber Grünewald, die Möglichkeit eines deutschen Klassizismus erschienen, und zwar in beispielhafter Verwirklichung. Das „italienische Problem“ ist hier gelöst, die „italienische Gefahr“ (IF. 5) bestanden.

Ein Zitat aus Schillers Gedicht „Die Künstler“ beschließt den Vortrag: „– Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben.“ Von selbst und ganz natürlich erweist das die innere Nähe Dürers zur Welt der deutschen Klassik und zum Ethos ihrer Kunstauffassung. Auch sie ist überzeugt: im Gesetzlich-Notwendigen ruhe die Freiheit, in der Ordnung die Bewegung, in der Gestalt das Leben. Bewegliche Ordnung – so Goethe; lebende Gestalt – so Schiller (gezügelter Reichtum – so Wölfflin [IF. 183]). Mit anderen Worten: Künstlerisches muß oder soll in gemessener, gebundener Form erscheinen – „alles Poetische muß rhythmisch behandelt werden.“ Der „Ausgangspunkt“ scheint erreicht, der Bogen zurück in die Jugend, ins „Examen rigorosum“ ist geschlagen.

VI. GOETHE UND ITALIEN

Im Hintergrund steht tatsächlich neben Dürer die Gestalt Goethes. Sie wartet schon lange. Unsichtbar gegenwärtig ist sie, natürlicherweise, auch in der im gleichen Jahr 1922 gedruckten Abhandlung: „Italien und das deutsche Formgefühl.“ Das Thema des 1931 nachfolgenden gleichnamigen Buches ist hier in straffem Zug vorweg erörtert. Südliches und nordisches Formgefühl werden, als jeweils national gebunden, miteinander verglichen. Wie schon gegen Ende der Dürer-Rede wird das Ringen nordischer, deutscher Kunst mit Italien als „gewaltiges Problem“ gewürdigt. Darum fordert dieses Problem als „Wollen“ eine positive Deutung. Das führt zu der bisher so entschieden und grundsätzlich nie gestellten Frage: ob wir Nordländer und Transalpinen vielleicht Italien gar nicht „italienisch“ sähen und aus der italienischen Kunst etwas herauszögen, was eben nur wir in sie hineingelegt haben. Schon an Dürer hat Wölfflin das gespürt. „Es ist offenbar, daß die südliche Schönheit auf der Folie des nordischen Formgefühls eine ganz neue Wirkung bekommen muß . . . Die Stille südlicher Architektur wirkt im Norden mit einer Idealität, als ein Eingehen in den Frieden nach ewiger Unrast, wie im Lande selber nicht. Und tritt nun jene Schönheit des wohlproportionierten Raumes und der völlig durchgebildeten und gelenkigen Form dazu – in einer edlen Säulenhalle etwa –, so empfinden wir das wie ein Wunder und als eine Erlösung aus dumpfen gebundenen Zuständen. Der ganze Mensch fühlt sich verwandelt und in einen Zustand ungekannter Freiheit emporgehoben“ (GK. 125). Das „Verlangen aus dem Vielfältigen zum Einen zu kommen, aus dem Verschlungenen zum Klaren, Offenen, Schaubaren, aus dem Unendlich-Bedingten zum Unbedingten, aus dem Zufälligen zum Notwendigen – es sind lauter Äußerungen desselben Triebes, der im Norden immer und immer wieder wach geworden ist und im Süden Erfüllung findet“ (GK. 126). Die Sehnsucht nach diesen Werten sei echt und legitim. Doch Wölfflin warnt vor der Täuschung – *sua res agitur* –, Italien könne uns in der Kunst die Form fertig geben, die unsere Sehnsucht stille. „Mit unmittelbarer Nachahmung aber kommen wir

auf ein totes Geleise. Man muß unterscheiden, welche Elemente uns assimilierbar sind und welche nicht. . . Auch wir haben das Bedürfnis, im Schoß des Notwendigen auszuruhen, aber das Gestaltete muß seine Wurzeln haben im Grund des Irrationellen und Unendlichen. Die Antike, Italien wird nicht aufhören, Beglückung zu sein, aber unsere letzte Schönheit suchen wir nicht jenseits der Berge, sondern in der Höhe über uns: *Non ultra montes, sed supra montes*“ (GK. 126).¹ Was zuvor, 1916, nur der privaten Tagebuch-Notiz anvertraut worden war, wird hier zum ersten Mal vor aller Öffentlichkeit ausgesprochen. Es war ein Bekenntnis, ungeachtet der Kargheit der Aussage, und vermutlich kam es den Meisten, trotz allem, von dieser Seite her unerwartet. Die ausgesprochene Einsicht war ein Verzicht, doch nicht nur das: sie war auch ein Mehr an erkennender Kraft. Sie hatte den Eintritt in weitere Räume ermöglicht und wie in der Spiralform-Wölfflin verwendet einmal dieses Bild (KG. 253) – einen neuen Beginn erreicht und einen neuen Weg eröffnet. Baugerüst, Begriff, Physiognomie des Klassischen, sozusagen seine Norm, konnten nun sehr viel systematischer gefaßt werden: sowohl aus südlichem als auch aus nördlichem Gelände.

So ist es kein Zufall, sondern in dem weiteren grundsätzlichen Zusammenhang begründet, wenn Wölfflin 1923 ein kleines, sehr prägnantes „literarhistorisches“ Parergon publiziert mit dem Titel: *Goethes italienische Reise und der Begriff der klassischen Kunst*.² Der zweite Teil des Titels ist ausschlaggebend. Er bezieht das Individuelle des ersten Titelteils auf das Typische und Generelle, so wie es zuvor auch der Plan eines italienischen Reise-Tagebuchs angedeutet hatte: „Systematisches und Augenblickliches verbunden wie bei Goethe. . . Die typischen Erlebnisse, aber gewonnen aus vielen [individuellen] Reisen.“ In solcher Perspektive erfüllt sich der Satz aus dem Vorwort bereits zur „Klassischen Kunst“: das Natürliche wäre es, daß jede kunsthistorische Monographie zugleich ein Stück Ästhetik enthielte (KK. p. VIII). Die Linien aus der Kunstgeschichte und die aus

¹ Die Herkunft dieser Formel war nicht festzustellen. Wölfflin hat sie vielleicht selbst geprägt oder abgewandelt.

² Kunstchronik, Oktober 1923, S. 817–820 (nicht in KS.).

der Literaturgeschichte, von Geßner her, kommen zusammen und münden, sub specie philosophiae, im großen Thema des Klassischen und seiner normativen Festlegung, in dem also, was Winckelmann mit der Errichtung seines „Lehrgebäudes“ gewollt und Goethe in einem aus Rom datierten Brief an den Herzog Karl August vom 23. Mai 1788 das Gewölbe der Kunstbegriffe genannt hatte. Historisches und Systematisches, Individuelles und Abstrakt-Gesetzliches, Geschichte und Lehrgebäude, Geschichte und Pädagogik treten, wie immer im Klassischen, so auch hier zusammen.

Beide Aufsätze, der über Italien und das deutsche Formgefühl und der andere über Goethes italienische Reise und den Begriff der klassischen Kunst, haben wohl auch zusammen mit der 1922 gedruckten Darmstädter Dürer-Rede den Anstoß dazu gegeben, daß Wölfflin wenige Jahre danach, 1926, gebeten wurde, bei der an Pfingsten stattfindenden Jahrestagung der Goethe-Gesellschaft in Weimar den Festvortrag zu halten. Thema war – wie sollte es anders sein? –: Goethes Italienische Reise. Der Redner hatte hier Gelegenheit, sich über den Fragenkomplex: Klassische Kunst – Dürer – Goethe zu äußern und den Beitrag der deutschen dichterischen Klassik zur europäischen Klassik und zur Erkenntnis des Wesens des Klassischen an sich unter neuen Gesichtspunkten zu erwägen. Es war noch einmal – fast scheint es, das letzte Mal – ein Kapitel aus einer philosophisch behandelten Literaturgeschichte, die enge Fühlung mit der Kunstgeschichte hielt. Die innere Linie führt von Dürer über Winckelmann zu Goethe. Diese Konfiguration, um eine bevorzugte Wendung Wölfflins zu gebrauchen, ist klar und überdies in der Sache begründet. Dürers, Winckelmanns und Goethes Italien-Erfahrung gewinnen musterhaft-zusammenstimmenden Charakter. Mit ihren Überlegungen zum Klassischen und seiner Repräsentanz einfacher, ewiger Gesetze klären sie dessen Gefüge und helfen Wölfflin wesentlich bei seiner Auseinandersetzung mit dem „fremdartig Beglückenden“ südlicher klassischer Schönheit (IF. 117, 122), bei seiner Lösung von Italien und dessen Vorherrschaft im eigenen Denken, Forschen und Empfinden.

So eng die Goethe-Aufsätze zusammengehören, so müssen sie doch einzeln gekennzeichnet werden. 1923 geht Wölfflin von

Burckhardt aus: bisweilen habe er auf die Frage, was er als bestes Buch über Italien empfehle, kurzweg Goethes „Italienische Reise“ genannt. „Wir Heutigen verstehen dieses Urteil kaum mehr. . . Und doch – wenn Burckhardt sich in Goethe bestätigt fand, so beweist das zum mindesten, daß das Interesse von Goethes Kunstkritik über seine Generation hinausreicht. Sie vertritt einen viel allgemeineren Typus: in einer besonderen Modifikation ist es der klassische Geist überhaupt, und darin liegt für uns das Bleibend-Lebendige des Buches.“ Damit bestätigt es aber im Grund auch noch Wölfflin und beleuchtet, trotz aller Einschränkungen, seine Herkunft von Burckhardt und in ihr seine Herkunft aus der Folgezeit der deutschen Klassik. Ohne diesen Hintergrund ist Wölfflins eigenes Nachdenken über die Frage des Klassischen nicht zu verstehen. Als einem „historisch orientierten Gemüt“¹ war ihm das Klassische zwar zeitlebens ein „historisches Problem“ (GK. 47), in einem weiteren Sinn aber auch eine überhistorische Angelegenheit, die ans „Ewige“ reicht.

Fünf Gesichtspunkte werden aufgestellt, von denen aus die sich gleichbleibende Struktur des Klassischen erläutert werden soll. (Sie entsprechen in etwa der Fünferzahl des wohl in dieser Zeit entworfenen Aufsatzes über die „Schönheit des Klassischen“, und teilweise auch der Einteilung der Dürer-Rede von 1921/22: die Parallelität Dürer – Goethe schlägt durch; fast wären die Namen auswechselbar.) 1. Stimmung unbedingter Sachlichkeit. Wille, die Dinge und Gegenstände rein und präentionslos anzuschauen, sie klar und vollkommen schaubar darzustellen, so wie sie ihrer Natur nach sind. 2. Studium der Menschengestalt als Non plus ultra alles menschlichen Wissens und Tuns; ihr organisches Gefüge wird intensiv wahrgenommen und als ein Notwendiges begriffen. 3. Die Kunstwelt ist eine zweite Naturwelt. Sie formt ihre Gestalten mit der Gesetzlichkeit der Natur und mit der Gesetzlichkeit, die in der Kunst als Kunst liegt. Die Notwendigkeit, neben der Einfachheit schon früh als Signum des vollkommenen Kunstwerks erfaßt (RB. 69; KS. 163), ist gegenwärtig. Das Willkürliche (als „Manier“) ist abwesend, der „Stil“ ist erreicht. 4. Das Lehrbare und Überlieferbare der Kunst. „Es ist ein Kenn-

¹ Aus unveröffentlichten Briefen aaO. S. 80: ohne Datum.

zeichen aller klassischen Kunst, daß sie von einer wissenschaftlichen Theorie begleitet wird.“ Ebenso ist es ein Kennzeichen Wölfflins, daß er diese Theorie ständig verfolgt, verwertet und sie mit ihrer südlichen Herkunft auch von innen her versteht und bewußt weiterträgt. 5. Gedanke der Metamorphose der Pflanze, also das Wissen, daß der unübersehbaren Gestaltenwelt, den unendlichen Spezifikationen, ein einheitliches Bildungsgesetz zugrundeliegt. Es geht durch alles Lebendige hindurch, also auch durch die Gebilde der Kunst. Es befähigt zum „Gewahrwerden der wesentlichen Formen.“¹

Das Fazit: „Man sieht, wie eng in dieser Psychologie alles zusammenhängt: die Richtung auf das Gegenständliche, die Verchrung der Notwendigkeit in aller Naturform, das Sich-Bescheiden innerhalb von fest gegebenen Stilgrenzen der Kunst, die Lehrbarkeit der Kunst – und dementsprechend das Zurückdrängen aller unklaren Empfindung, die Seligkeit der stillen reinen Betrachtung, die ganz im Gegenwärtigen aufgeht. . . und eine stets wache, gleichmäßig tätige Lebensführung. . . Es ist die klassische Kunst, der wir hier ins Gesicht sehen.“ Zu dieser Psychologie gehört, daß sich innerhalb des Klassischen auch Dürer und Goethe ins Gesicht sehen. Zudem wie bei Dürer: Goethe ist mit ganz veränderter Physiognomie von Italien zurückgekommen. Seine Natur ist für Italien vorbereitet gewesen: „Man findet nur, was man sucht.“ Es gibt keine „Unvereinbarkeit des klassischen Geistes mit dem nordischen Geist. Nur wird die deutsche klassische Form immer eine andere sein als die italienische, und Italien wird nur dem zum Segen gereichen, der ein starkes nordisches Erbe mitbringt und festzuhalten weiß.“

So ungefähr der Tenor des in „erleuchteter Kürze“ gehaltenen Aufsatzes. Er bietet das frei verwertete Gerüst für den drei Jahre danach in Weimar gehaltenen Vortrag. Dieser greift jene Thesen auf, führt sie variierend aus und trachtet nach einer Verbindung des Individuellen der goethischen Reise mit dem Allgemeinen ihres Ertrags. Nichts lehrreicher als mit Wölfflins Vortrag die demselben Thema gewidmeten Vorträge von Friedrich Rintelen, Ludwig Curtius und Theodor Hetzer zu verglei-

¹ Goethe an Charlotte von Stein, 9. 7. 1786.

chen.¹ Der Unterschied reicht in Grund und Substanz. Wölfflin deutet Goethes Reise aus dem Persönlichen ins Überpersönlich-Gesetzliche und Generell-Normative. Er betrachtet den goethischen Einzelfall als hohes, sehr geprägtes Paradigma für die Frage: Italien und das deutsche Formgefühl, für das Wesen des Klassischen und für die in ihm eingeschlossene Frage nach der Aneignung oder Abwandlung klassischer südlicher Vorstellungen in nordischen Breiten des Sehens, Denkens und Gestaltens. Als Literar- und als Kunsthistoriker hatte er vierzig Jahre zuvor in Salomon Geßner Möglichkeit und Art einer deutsch-griechischen Synthese wahrgenommen. Nun stellt ihn sein Thema in den Zenith der deutsch-klassischen Bewegung. „Das große edle Dasein, das er [Goethe] ahnte, verlangte nach der reifen vollendeten Form . . . Der römische Goethe ist . . . für uns der klassische Goethe“ (GK. 50).

Soll man es Zufall nennen oder entspricht es nicht vielmehr der inneren Linie des „Literarhistorikers“ Wölfflin, wenn er zu Beginn seines Festvortrags nocheinmal die Gegenposition zu Goethe aufzeigt und gleichsam die Stimme des jungverstorbenen Wackenroder zu Gehör bringt, indem er von der Befremdung und Enttäuschung berichtet, mit der die deutsch-römischen Nazarener den ersten, 1817 erschienenen Band der „Italienischen Reise“ aufnahmen? Dann wird sofort das zentrale Problem, das Problem schon Winckelmanns, Burckhardts und das von Wölfflin selbst, angepackt: Goethe habe die Aufmerksamkeit auf das „Spezifische“ der Kunst gerichtet wissen wollen und sei mißtrauisch gewesen gegen eine Kunst, die den Nachdruck auf Naturell und Gesinnung legte, wo doch erst die bildende Gestaltungskraft, die Fähigkeit, in sinnlich bedeutsamen Formen sich auszusprechen, den Künstler ausmache. Auch der Hinweis auf Heinrich Meyers polemischen Aufsatz fehlt nicht. Nun ist der Weg und der Durchblick frei. Wölfflin zeigt, wie immer, da er sie auch immer sucht, die „Begriffe“ auf, welche die klassische

¹ F. Rintelen: *Der Kunstwart* 1930, 43, 281–298; L. Curtius, *Torso*, Stuttgart 1957, S. 145–161; Th. Hetzer, *Aufsätze und Vorträge*, Darmstadt 1957, II, 223–247. Dazu H. von Einem, *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*, Hamburg 1956, S. 47–82.

Einstellung und ihr in sich geschlossenes ästhetisch-dogmatisches System kennzeichnen. Es sind folgende Begriffe: zunächst der Begriff (und die Lust) des reinen Schauens, mit dem Bedürfnis, die Welt vollständig von der sichtbaren Seite her zu fassen, die Dinge zu sehen, wie sie sind, nicht über die Dinge zu sprechen, sondern sie selbst sprechen zu lassen – „das Ich schweigt“. Wie bei Dürer: Sachlichkeit. „Vollendete Kunst ist vollendete Sachlichkeit.“ Zweitens: Begriff der Form, d. h. stärkeres, strengeres Formverlangen, wobei sich Form stets auf den Zusammenhang der Teile in einem Ganzen bezieht. Wieder steht die Doktorfrage von anno 1886 im Hintergrund und wirkt herein. Aber diesmal führt Wölfflin nicht jene Stelle aus dem Schiller-Goethe-Briefwechsel an, sondern eine ähnliche aus der „Italienischen Reise“ vom 30. März 1787. Er führt aus: „Der freie Rhythmus einer poetischen Prosa wird ersetzt durch den bestimmteren Rhythmus des Verses. In diesem Sinn wird die ‚Iphigenie‘ umgearbeitet und dann der ‚Tasso‘. Indem er die Form habe vorwalten und den (bestimmteren) Rhythmus habe eintreten lassen, sei das Nebelhafte und Weichliche von selber verschwunden.“ Form ist sichtbar gewordenes, in Ordnung bewegtes Leben: „je strenger gebunden die Teile sind, um so mehr ‚Sein‘ ist in dem Geschöpf.“

Ein Drittes: das Große im Natürlichen und zwar, wie bei Palladio, als Wegweiser zur Kunst und zum Leben. Kunst ist eine zweite Natur, von Menschen hervorgebracht nach allgemeinen, ewigen Gesetzen. Ein Zitat aus der „Italienischen Reise“ (vom 6. September 1787 und schon in der „Kunst Dürers“ verwendet) schließt sich an: „Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.“ Viertens: Wendung zum Typischen, Allgemeinen, das im Einzelnen, Spezifischen durchleuchten soll; Verlangen nach den „bleibenden Verhältnissen.“ „Alle Einstellung auf das Typische in der Welt wird auch eine Einstellung auf durchgehende Einheit sein, auf ein bindendes Gesetz.“ Die gesetzliche Organisation der Pflanzen wiederholt sich, als Intuition der einen gleichen Bildungsform, auch innerhalb der Kunst, insofern sie in ihrer Entwicklung ein Lebendiges ist, wie sie es bereits – Goethe hat es hervorgehoben – für Winckelmann war. Der Hinweis fehlt nicht: gewisse Sätze

der „Metamorphose der Pflanzen“ besäßen ihre genauen Parallelen in Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums.¹

In diesen fünf Begriffen erblickt Wölfflin „die Grundlagen der römischen Bildung Goethes“. Sie bedingen und erklären das „tiefe Glücksgefühl“, die „stille wache Seligkeit“, die den Dichter damals in Rom durchströmte (25. Dezember 1787). Sie tragen den „klassischen Kunstgeist“. Sie bestimmen eine „Geistes- und Seelenhaltung“, „die etwas Einheitliches darstellt und in allen Punkten auf eine geschlossene Kunst- und Weltanschauung hindeutet“ (GK. 54). Die Autarkeia oder, wie Winckelmann und Karl Philipp Moritz sagen, die Selbstgenügsamkeit dieser klassischen Kunst- und Weltanschauung erstarrt gleichwohl nicht in sich. Da sie typischen, repräsentativen Charakter besitzt, drängt sie zum Vergleich und ruft den Analogie-, den deutschen Parallelfall: Dürer. Klarheit des Sehens war auch für ihn oberster Begriff. Auch er will die erschöpfende Sachaufklärung, die reine Schaubarkeit in der Zeichnung. Auch er gewinnt in Italien „die Vorstellung von der Würde der strengeren Form“. Auch bei ihm bringt der Süden die Wendung zum Typischen und die Suche nach dem einen, durchgehenden Bildungsgesetz, das noch die scheinbar entferntesten Gestalten zusammenhält. Kunst als gesetzmäßige Schönheit: eben dies wollen Dürer und Goethe, in der Überzeugung, es lasse sich nur aus dem Natürlichen Schönheit und Größe entwickeln; alles Willkürliche und bloß Eingebildete müsse tot bleiben.

Der Zug der inneren Gedankenfolge kommt zum Letzten. Wenn es diese Übereinstimmung zwischen Dürer und Goethe

¹ Schwer zu sagen, an welche Stellen bei Winckelmann Wölfflin hier denkt. Im übrigen ist Winckelmann im Werk Wölfflins seit früh dauernd gegenwärtig: Br. 47; RB. 59, 88, 171; G. 32, 66, 90 f; 95 f; JM. 26; KK. 246; KG. 58; KS. 129, 224, 229; Kunstchronik 1923, S. 819; GK. 15, 18, 36, 53, 154; IF. 141; Sitzungsberichte aaO. 1911, 1, 703; Deutsche Literaturzeitung 1926, Sp. 904 f. Als der Verfasser im Frühsommer 1941 in einem Dankbrief für die Zusendung der „Gedanken zur Kunstgeschichte“ auch von der etwas mühevollen Arbeit an der Edition der Briefe Winckelmanns berichtete, antwortete Wölfflin am 12. 6. 1941: „Daß Sie mit Winckelmann in so nahe Beziehung eingetreten sind, höre ich nicht ungern. Es mag viel unfruchtbare Arbeit damit verbunden sein und doch giebt es nichts Dankbareres, Befriedigenderes als bei einer großen Persönlichkeit sich dauernd einzunisten.“

gibt – und es gibt sie –, dann gibt es auch, angesichts der beiden in ihnen vorhandenen Elemente, des „deutschen“ und des „italienischen“, die gleiche Frage nach der Legitimität des Klassischen und seiner Gesetzessuche innerhalb des Deutschen, genauer: die Frage nach der Legitimität der in und an Italien gewonnenen Klassizität dieser zwei Männer. Von einigen wird diese Legitimität bestritten und zwar unter Hinweis auf die unbezweifelbare „Italienität der Begriffe“ (GK. 55), die die klassische Struktur ausmachen. Wölfflin führt dagegen ins Feld: ohne innere Affinität hätte Italien seine innere Anziehungskraft auf Dürer und Goethe nicht ausüben können. „Sollte es nicht auch hier gelten: ‚Wär‘ nicht das Auge sonnenhaft –? Bei Goethe so gut wie bei Dürer läßt sich nachweisen, daß die Organe für das ‚Italienische‘ sich schon im Norden ausgebildet hatten.“ Wölfflin berührt hier die gleiche grundsätzliche Frage, die er in seinen früheren Arbeiten, auch in seinem „Geßner“, angeschnitten hatte: daß sich das Klassische, Antike in stets neuer Gestalt darstelle, daß es mit immer andern Augen betrachtet werde, und zwar in Italien genau so wie im Norden, wenn sich dieser dem Südlichen zuwende und in ihm das Antike fassen zu können meine. Das Antike, Südliche ist kein konstanter Wert: „Dem rechten Meister hat sich das italienische Gut unter den Händen von selber in etwas anderes verwandelt.“ Und dann: „Der deutsche Klassizismus geht aus einem Gegensatz hervor, den der Süden gar nicht so kennt, und er behält diesen Gegensatz dauernd als Wirkungsfolie neben sich. Nenne man es romantisch oder wie immer, genug, es ist das Andere, dem gegenüber Italien uns, aber eben nur uns, als die Erlösung ins Klare, Gestaltete, Ewige, als die Welt der reinen Formen erscheint. Auch uns ist klassische Vollendung als eine Verheißung gegeben. . . Immer wieder werden wir zurücktauchen in unser Element des Werdenden und Unendlich-Vielfältigen und als das Eigentliche das verehren, was gar nicht in Gestalt und geschlossene Form eingehen kann. Auch im klassischen Werk wird die deutsche Kunst nicht verleugnen, daß ihre Wurzeln aus solchen Tiefen Nahrung ziehen.“ Der nordische, hier etwa der deutsche Nationalcharakter schlägt durch. Von Hildebrand hatte es der junge Wölfflin gelernt: auch das sei deutsch, was Deutsche in Italien empfänden (KS.

113). Dürer bestätigt diese Einsicht aus der Geschichte der bildenden Kunst, Goethe aus der der Dichtung.

Der Redner bricht hier ab – „ich darf das nicht weiter ausführen“. Hätte er es für Goethe getan, er wäre nocheinmal als Literaturhistoriker zu Wort gekommen, der Goethe nicht ohne Dürer, Dürer nicht ohne Goethe erklären konnte, weil die Analogie sich förmlich aufdrängte. Nur eine Andeutung wird gegeben: „Aber es ist wesentlich sich zu vergegenwärtigen, was es heißt, daß der Dichter der ‚Iphigenie‘ und des ‚Tasso‘ eben auch der Dichter des ‚Götz‘ und des ‚Werther‘ gewesen ist und in Rom auch unklassischer Stimmung zugänglich blieb und daß der ‚italienisierende‘ Dürer vorher die Apokalypse und das Rasenstück gezeichnet hat und dann neben der intensivsten Bemühung um italienische Form doch gleichzeitig einer ganz unitalienischen Vision wie dem ‚Hieronymus im Gehäus‘ Gestalt geben konnte.“ Das Ergebnis aber ist: „Erst aus dem Gegensatz des Andern zieht unsere klassische Kunst ihre Kraft.“

Damit spricht Wölfflin eine Grunderkenntnis seiner Klassik-Interpretation aus, die auch auf Goethes Dichtertum ein neues klares Licht wirft. Inzwischen ist sie Allgemeinbesitz geworden und in ihrer Herkunft fast anonym: Erfolg und Geschick aller wesentlichen Erkenntnisse. In der Maxime ist mitenthalten die Überzeugung vom Vorhandensein nationaler Sehformen und Darstellungsmodi und die andere von der „Vereinbarkeit des klassischen Geistes mit dem nordischen Geist“.¹ Diese Überzeugung von der Existenz und vom durchlaufenden Charakter nationaler Formpsychologien bestimmt auch die Art, in der Wölfflin das Problem: Italien und das deutsche Formgefühl behandelt. Die neue Besinnung auf Dürer und Goethe und auf das in beiden sichtbar werdende Problem des Klassischen und seiner Schönheit treibt die schon lange im Denken Wölfflins arbeitende Frage weiter und führt sie der abschließenden Fixierung zu. An der Sonderbedeutung Italiens für den Nordländer und Deutschen wird der Betrachter daher festhalten. Schon in der Dürer-Rede hatte er gesagt: es sei trotz allem kein Irrlicht, wenn die vollendete Schönheit für uns wie ein ferner, lockender Stern am

¹ Kunstchronik 1923, S. 820.

Himmel stehe (D. 27). In der Goethë-Rede heißt es: Italien habe auch für uns noch nicht aufgehört, das „Land der Menschlichkeit“ zu sein – der Ausdruck Winckelmanns stellt sich wie von selbst ein. Es bleibe immer noch etwas anderes, nach Italien zu reisen, als eine Reise nach Spanien, Frankreich oder England zu machen. „Auch dort gibt es Kunst, große Kunst, aber jene Erneuerung des ganzen, nicht nur des ästhetischen Menschen, jene Ahnung einer vollendeten Humanität, wie sie Goethe erschöpfend mit den Worten kennzeichnete (die nicht in die Schlußredaktion übergegangen sind): ‚Die Seele quillt auf, der Mensch fühlt eine Art von Verklärung seiner selbst, ein Gefühl von freierm Leben, höherer Existenz, Leichtigkeit und Grazie‘, sie wird immer an den italischen Boden gebunden bleiben“ (GK. 56 f.).

Wölfflin wird dieses Zitat aus dem Tagebuch Goethes später nocheinmal bringen (IF. 114). War es doch die alte, vertraute Nähe zu Italien? obschon der Redner es weiß und wiederholt noch später sagt: der Glaube an ein Vollkommenes, an eine ‚reine‘ Form gehöre primär zur Physiognomie jeder Klassik (GK. 46); der Süden glaube an das Vollkommene auf Erden, wir nicht (IF. 180). Der letzte Satz des Vortrags bringt auch hier die Entscheidung, aus jener Ent-Täuschung, die Wölfflin in seiner persönlichen und forschnerlichen Begegnung mit dem Süden und seiner „Schönheit“ hatte erfahren müssen. Was er zuvor für sich ins Tagebuch verzeichnet und dann 1922 am Ende des Aufsatzes über Italien und das deutsche Formgefühl ausgesprochen hatte, das wiederholt er jetzt: „Heimat freilich kann uns Italien nicht sein. Wir können immer nur eine Reise nach Italien machen, und der Weg wird dann enden in jenem Land des Klassischen, das nicht jenseits der Berge liegt, sondern in unserer Seele. . . Das Himmelreich ist in euch!“ Die leise, fast unmerkliche Änderung: statt „supra montes“ das andere: „das Himmelreich ist in euch“, kann nicht überhört, soll aber auch nicht über Gebühr betont werden.¹ Noch eine weitere Resignation?

¹ Andeutungen bei A. von Salis, in: Zur Erinnerung an Heinrich Wölfflin, oOuj. [1945,] S. 16.

VII. DEUTSCHE KLASSIK

Der Literaturhistoriker hatte einst in intimer Fühlung mit der Kunstgeschichte, der Kunsthistoriker später in enger Fühlung mit der Literaturgeschichte gesprochen, jedesmal auf der Suche nach einer ins Allgemeine und Überpersönliche reichenden Gesetzmäßigkeit der historischen Entwicklung oder, goethisch gesagt, nach der „wiederholten Spiegelung“ im Wandel der Stil- und Sehformen. Das muß noch berücksichtigt werden. 1928 hatte Wölfflin in einer zweiten Dürer-Rede, die er anlässlich des 400. Todestages des Künstlers in Nürnberg hielt, abermals nachdrücklich die persönlich nordische und großartig ethisch begründete Klassizität des Meisters betont und seine Fühlungnahme mit dem südlichen Form- und Anschauungssystem vor dem Vorwurf des Ungehörigen, Störenden, Undeutschen in Schutz genommen. Er durfte es tun, denn bei Dürer waren die immer wieder festgehaltenen Voraussetzungen erfüllt: einmal die der Affinität zwischen Germanischem und Romanischem (weil das Italienische in Dürer gleichsam vorgebildet war), sodann die andere, wesentliche, stets akzentuierte: daß er über dem Fremden und seiner „Gefahr“ das Eigene nicht verlor. Im Gegenteil: durch die Begegnung mit dem Süden wurde bei Dürer eine innere Steigerung spürbar, aus dem Verlangen nach dem Notwendigen und einer letzten, vollkommenen Form – aber aus ihr ist dann doch „nicht der schöne Mensch, sondern die große sittliche Charakterfigur die eigentliche Schöpfung Dürers geworden. . . . Um für den großen Menschen die Form finden zu können, mußte Dürer selbst sich zum großen Menschen erzogen haben. Nicht als ästhetische Natur, sondern durch das Ganze seines menschlichen Wesens ist Dürer unser volkstümlichster Maler geworden, das Urbild des deutschen Künstlers“ (GK. 128 f.). Ist das eine Rückkehr zu Wackenroders zuvor so bekämpftem „Ehrendenkmal unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers“? Ja und nein; oder genauer: es ist dessen Wiederholung, aber im Sinn der Spiralbewegung, auf höherer Ebene, mit umfassenderem Ausblick und objektiveren Argumenten als 130 Jahre zuvor in der Romantik. Diese hat zwar das Nordische, Deutsche an

Dürer erblickt, aber ohne den wesentlichen Zusammenhang mit dem Süden. Sie hatte die Gestalt isoliert. Wölfflin sah, wie es die Romantik im Ansatz und aus dem Gefühl heraus getan hatte, den nationalen Formcharakter der Kunst Dürers, aber er konnte ihn sachlicher und bestimmter fassen. Vor allem analysierte er ihn in seiner fruchtbaren Spannung zum Prinzip des Klassischen. Das Deutsch-Klassische in Dürer wäre ohne das Südlich-Klassische nicht denkbar gewesen. Es hat sich an ihm entzündet, es leuchtet erst auf der Folie des Anderen auf.

Das Buch von 1931: „Italien und das deutsche Formgefühl“, führt die Frage weiter, die der kleine Vorläufer-Aufsatz von 1922, die beiden Dürer-Vorträge und die beiden Goethe-Studien schon bedacht hatten. Die thesenartige Komposition der Goethe-Aufsätze schlägt in der erweiternden und abwandelnden Einteilung des Buches durch: Gestalt und Umriß; Die gesetzmäßige Ordnung; Gliederung und Ganzheit; Die lässige Spannung; Das Große und Einfache; Das Typische und Allgemeine; Die Reliefauffassung; Die Klarheit und die Gegenstände der Kunst. Der Schluß bringt wiederum das Goethe-Zitat: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft . . .“, mit der Einschränkung: auf der ganzen Linie konnte man sich nicht begegnen, aber mit der wiederholten, auch durch Dürer und Goethe bekräftigten Einsicht: es sei gerade der fortdauernd weiterwirkende Gegensatz des „Unklassischen“, der für uns „Klassik“ als etwas Lebendiges erst möglich mache (IF. 221).

Wichtig zu wissen: Wölfflin hat wenigstens vorübergehend in seiner späteren Zeit daran gedacht, in durchlaufender Darstellung die europäischen Klassizismen als „organische Kunst-kulturen“ mit ihrem „ruhigen, gesetzmäßigem Wachstum“ (KK. 269) darzustellen und die Parallelität ihrer jeweiligen nationalen Stilentwicklung als historisches Problem zu veranschaulichen. Dieser Gedanke hat eine Vorgeschichte.

Laut Vorwort (p. VIII) hatte Wölfflin bereits 1888 in seiner Arbeit über „Renaissance und Barock“ geplant, dem Ganzen eine parallele Darstellung des antiken Barock mitzugeben, dann aber von diesem Vorhaben Abstand genommen. Wohl auch unter dem Eindruck Winckelmanns war es ihm aufgegangen, daß in der Entwicklung der Stilabläufe gewisse innere Übereinstimmungen

und unumkehrbare Abfolgen zu beobachten seien. In dem 1893 veröffentlichten Aufsatz über die antiken Triumphbogen in Italien, mit dem aufschlußreichen Untertitel „Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance“, wurde das Thema gleich zu Beginn hörbar mit der grundsätzlich gemeinten Frage, die das Verhältnis von Renaissance zur Antike „beschlägt“: gelten die Begriffe Früh- und Hochrenaissance und malerischer Spätstil (Barock) [dh. Frühstufe, Hochstufe, Spätstufe (KS. 169)] „auch für die antike Entwicklung? Hat die Renaissance den Gang der antiken Entwicklung wiederholt? Hat sich das gleiche Phänomen zweimal in der Kunstgeschichte abgespielt?“ (KS. 52.) Hat es sich vielleicht nicht nur zweimal, sondern mehrmals, nämlich bei jedem europäischen Klassizismus, auch beim französischen und beim deutschen, abgespielt? „Eine spielerische Frühzeit; eine Periode der Klassizität, in der man das locker Gefügte fester zusammenschließt, das Mannigfaltige vereinfacht, zur Größe und Gesetzmäßigkeit durchdringt; endlich eine Periode der Auflösung, wo das Geformte sich dehnt und verschiebt bis zur offenen Dissonanz, wo die Formen Sinn und Bedeutung verlieren und nur noch als Elemente in einer Rechnung nach Massen fortexistieren – ich sage, ein Auf- und Niedergang in solchem Sinn ungefähr wird bei jedem Stil der Kunstgeschichte zu beobachten sein“ (KS. 70). Und dann erwähnt Wölfflin den schon von Winckelmann festgehaltenen, aber nicht systematisch dargestellten Parallelismus von römischer Antike und italienischer Renaissance.¹

Die periodische Wiederkehr der jeweiligen klassischen Stilentwicklung innerhalb der verschiedenen europäischen Nationen, später noch anvisiert im Plan eines Buches über Italien und die Antike (KS. 250), ist als Ausdruck einer innergesetzlichen Kontinuität dort am deutlichsten, wo der Rückbezug zur Antike nicht nur fühlbar ist, sondern auch bewußt erstrebt wird, wo man also, wie z. B. in der florentinischen Frührenaissance oder im Klassizismus des 18. Jahrhunderts, römisch oder antikisch zu sein glaubte (KS. 51). Auch im Entwurf zum Poussin-Buch aus dem

¹ Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, S. 111 f; 222, 247 f; 331. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767, S. 63.

Winter 1888/89 sah sich der Forscher sofort auf die Antike zurückverwiesen. Die Periodizität der Stilentwicklung von 1 (dem Spielerischen) über 2 (das Strenge) hin zu 3 (Auflösung oder Umbildung) war, grob gesagt, für 1 und 2 in der „Klassischen Kunst“, für 2 und 3 in „Renaissance und Barock“ und in weiten Teilen der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ gezeigt worden. In den Jahren 1934 und 1935 beschäftigte sich Wölfflin mehrfach mit dem großen Thema, das ihm zeitlebens entgegengetreten war und seine besten Erkenntniskräfte beansprucht hatte: mit dem des Klassischen als einem europäischen Phänomen. Die durchgehenden Züge dieses Klassischen, d. h. also sein „Lehrgebäude“, seine „Theoria“, waren wohl bereits früher erfaßt und sehr genau beschrieben worden. Dabei waren die „Italiänität“ der maßgebenden Normen und Begriffe und die in ihnen gegründeten Darstellungs- und Anschauungsweisen von allem Anfang an gesehen worden (GK. 55). Sie lauten, in dem abschließenden Aufsatz „Die Schönheit des Klassischen“ (GK. 28–48): Der plastische Geist; Geschlossene Form und Maß; Das Große und Einfache; Klarheit; Idealität und Natur. Die Geschlossenheit und Selbstgenügsamkeit des Begriffssystems entspricht dem Wesen des Klassischen und beschreibt es.

Das erwähnte Thema jedoch: „Das Klassische als europäisches Phänomen“ sollte in vier Kapiteln erörtert werden: 1. Antike. 2. Renaissance. 3. Französische Klassik des 17. Jahrhunderts. 4. Deutsche Klassik des 18. Jahrhunderts.¹ Unbeschadet der

¹ Br. 62; KS. 250. Auf die Zusendung des Buches „Griechentum und Goethezeit“ antwortete Wölfflin am 14. 4. 1936: „Das Thema steht mir persönlich nahe. Vielleicht daß ich selbst noch einmal auf die Klassik in der bildenden Kunst zu sprechen komme. Wenn man hier, auf dem Boden des Anschaulichen, eine größere Bestimmtheit der Begriffe erreichen kann, so haben Sie es in der Literaturgeschichte mit Begriffen von größerer geistiger Resonanz zu tun. Die Einschaltung von Bildtafeln empfinde ich fast als störend. Diese Bilder [von Koch, Goethe, Claude Lorrain, Schinkel, Rottmann] sind das Einzige, was in dem . . . Ganzen wie etwas Zufälliges wirkt.“ Die Einschränkung ist bezeichnend. Bei der Erwägung eines von Wölfflin zu schreibenden Kapitels über die deutsche Klassik des 18. Jahrhunderts wäre sie, von der Gegenseite her, zu berücksichtigen. Die Äußerung über Kunst- und Literaturgeschichte nimmt den Gedankengang von 1889 (Br. 54 und Anhang Nr. 8) mit starker Variation wieder auf.

Frage der nationalen Charaktere, ihrer Formpsychologie und ihrer jeweils verschiedenen optischen Grundlagen ist der innere Zusammenhang des Themas ohne weiteres klar. Für 1: Antike darf an Wölfflins früheres, einen Augenblick festgehaltenes Vorhaben einer Geschichte der antiken Kunst erinnert werden. Der Plan schrumpfte zur Studie über die Triumphbögen der römischen Antike zusammen. Immerhin hatte diese in nuce den klassischen Stil der römischen Antike interpretiert, und zwar in fortwährendem Bezug zu dem der italienischen Renaissance. 2: Renaissance, als italienische Klassik, hatten die beiden Bücher „Renaissance und Barock“ und „Klassische Kunst“ dargestellt. 3: Französische Klassik des 17. Jahrhunderts. Teilweise steckt sie bereits im Poussin-Entwurf aus dem Winter 1888/89. Später ist Wölfflin, zumindest literarisch, nur noch selten auf diese Epoche zurückgekommen; hin und wieder in den „Grundbegriffen“, in denen das „grand siècle“ und seine „feierlichen Ambitionen“ (KG. 13) zusammen mit der Kunst des 18. Jahrhunderts erscheinen; etwas stärker notwendigerweise in den Vorträgen über die „Schönheit des Klassischen“, die mit ihrer Herausarbeitung des geschlossenen Systems der konstanten klassischen Norm überhaupt erst die Voraussetzung für solch weitgespannte Parallelbetrachtung schaffen. Wölfflin nennt wohl im Vorübergehen auch Poussin, berührt wie einst in Paris im Anschluß an Taine das Gebot des „mourir éloquemment“, verweist auf das dem „esprit classique“ eigene Ideal des „honnête homme“ und bemerkt mit Bezug auf Stendhal: Frankreich besitze l'air grand Seigneur, Italien dagegen l'air grand (KS. 225; GK. 35, 38, 46; Br. 61). Sollten in diesem Kapitel neben den wesentlichen Leitbegriffen der „klassischen Ideologie“,¹ neben clarté, vérité, unité, raison, perfection, noblesse als den Merkmalen des „grand goût“, auch die zeitgenössischen Dichter, etwa Corneille und Racine, oder Philosophen, etwa Descartes, zu Worte kommen, so wie das einst in Paris für das Poussin-Buch aus „intimster Fühlung mit der Literaturgeschichte“ beabsichtigt worden war?

¹ W. Weisbach, Stilbegriffe und Stilphänomene, Wien 1957, S. 87–116: Die klassische Ideologie (zuerst 1933 erschienen).

Und wie vor allem hat man sich das vierte Kapitel: Deutsche Klassik des 18. Jahrhunderts vorzustellen? Aus welchen Inhalten und mit welchen Gestalten wäre es belebt worden? Aus dem Reich der bildenden Kunst, also mit den Namen Geßner, Mengs, Tischbein, Carstens, Reinhart, Koch; Weinbrenner, Gilly, Haller von Hallerstein und Schinkel, der gelegentlich erwähnt wird; Schadow und Rauch? Aber durfte sich die damalige bildende Kunst in Deutschland mit der der Antike und der Renaissance überhaupt vergleichen? Auch wenn sie „klassisch“ ausgerichtet war und am „durchgreifenden Regenerationsprozeß“, an der „Stilerneuerung um 1800“, an der „Rückkehr zur Linie“ teilnahm, also an Tendenzen, von denen Wölfflin nicht zufällig am Ende der „Grundbegriffe“ und auch sonst noch bei Gelegenheit hin und wieder sprach, indem er das „Problem des Neuanfangs“ auf die Kunst der Antike und der italienischen Renaissance zurückbezog (KG. 237 f.; 252 f.; KS. 149, 169)? Oder sollte, wenn auch nicht an die Stelle der bildenden Kunst, so doch neben sie, aus „beiden Disziplinen“, die deutsche klassische Ästhetik und Dichtung treten, neben Geßner und Wieland, als den Vorläufern, also Winckelmann und nach ihm der Dichter der „Iphigenie“ und des „Tasso“, der „römische Goethe“ als der eigentlich „klassische Goethe“ und schließlich der Autor der großartigen ästhetischen Schriften und der mächtigen, in der Versform „gebundenen“ Dramen vom „Wallenstein“ bis hin zum „Tell“? Denn in Schillers Dramen verbanden sich untrennbar großes Sehen und große Gestaltung (GK. 38). In ihnen wal-tete große Gesinnung und ebenso große und doch natürliche Gebärde. Gerade an Schiller wäre das Gesetz zu erhärten und glorreich zu beweisen gewesen: alle Klassik sei Kunst der Aktivität (GK. 54), ihre Größe sei aktive Größe, sei Ethos (GK. 36). Auch die Einsicht der „Grundbegriffe“: im klassischen Zeitalter finde man den Grundsatz befolgt, die gegebenen Bedingungen zum Gesetz des eigenen Willens zu machen (KG. 141), hätte aus Schillers ästhetischen Traktaten und aus seiner Dramatik ein gewaltiges Echo erhalten.

Der Weg vom „Griechentum“ Geßners und dem des „Haupt-hellenen“ Wieland war der von der Früh- zur Hochstufe, vom vergleichsweise „Spielerischen“ zum „Strengen“. Er war, in der

Periodizität der Stilentfaltung, der Übergang vom deutschen „Quattrocento“ zum deutschen „Cinquecento“ und seinem Ideal der „concinntas“, dem Ideal des Vollkommenen als des genauen Mittels zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig (RB. 70 f.; 87); Übergang zu einer „neuen Gesinnung“, einer neuen, weiträumigen, starken Schönheit, zu gesteigerter Bildform, zu einer höher gegriffenen Vorstellung von der Würde und Sicherheit des großen Menschen (weil alle klassische Kunst für Wölfflin Kunst des großen Menschen war [GK. 36 f.]), zur „Würde der beruhigten Erscheinung“ und zur „großen einfachen Form“ (GK. 38, 127). Freie Konzentration und Vereinheitlichung der Motive, strenger tektonischer Aufbau, vollendete, durchschaubare Klarheit des Ganzen, Notwendigkeit und Entschiedenheit des Ausdrucks, und zwar jetzt eines „hörbaren“ Ausdrucks in der „bleibenden Form“ rhythmischer Bindung (GK. 60) – all das war auch in der „buona maniera“ der deutschen klassischen Dichtung gegenwärtig und aus ihrem Stilbild abzulesen. Auch an ihr war, wie einst „bis zur Psychologie verfolgt“ (Br. 61), das Wesen des „klassischen Kunstgeistes“ zu beobachten. Denn er waltete in allen „organischen Kunstkulturen“ und Epochen (KK. 89).

Also „wechselseitige Erhellung der Künste“, wie sie gerade im Anschluß an die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ diskutiert worden war? Wölfflin war zwar überzeugt, daß die auf dem Boden der neueren Kunstgeschichte gewonnenen Stilbegriffe ihre ganze Bedeutung erst erhielten, wenn die von ihm in den „Grundbegriffen“ aufgewiesene Stilentwicklung als eine periodisch sich wiederholende aufgefaßt werde, und als ein Prozeß, der, mutatis mutandis, nicht nur für die Musik, sondern auch für die literarische Auffassung der Welt ebenso in Betracht komme wie für die bildende Kunst.¹ Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß Wölfflin noch in den dreißiger Jahren, also beträchtlich post festum, sein Kapitel „Deutsche Klassik des 18. Jahrhunderts“ unter das Motto solch wechselseitiger Erhellung gestellt haben würde. Auch wird man sich nicht durch die Aussicht verlocken lassen dürfen, er wäre hier in Fortsetzung seiner literarhistorischen Anfänge nocheinmal als „phi-

¹ Sitzungsberichte aaO. 1912, 1, 578.

losophischer Literaturhistoriker“ hervorgetreten. Aber daß bei einer Darstellung des deutschen „grand siècle“ die repräsentativen Namen der deutschen Dichtungsgeschichte in irgendeiner Form genannt worden wären, ist wohl sicher. Auch wäre die innerdeutsche klassische Linie in ihrer Legitimität quer durch die Künste hindurch aus der mächtigen Erscheinung Dürers hervorgetreten: als einer Prä- oder Konfiguration zu Goethe. Schiller hatte in seinem berühmten Geburtstagsbrief vom 23. August 1794 die „Summe“ der goethischen Existenz gezogen und von Goethes Griechenland gesprochen, das gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege geboren worden war. Im Grund war damit auch die „Summe“ der Existenz Dürers und seines Mühens um die klassische Norm gezogen worden. In der Kunst des Cinquecento und in der Dürers hatten sich jeweils die Antike und die spezifischen Formen späterer klassischer Kunstmöglichkeiten in die Augen gesehen und waren sich auf schmalem Grat begegnet (KK. 243, 245).

Das galt auch für den deutschen Klassizismus des 18. Jahrhunderts und seine innere Form. Auch er sah, auf schmalem Grat, der Antike in die Augen, aber, weil er in der Periodizität der Stilentwicklung der vorläufig letzte der europäischen Klassizismen war, auch den beiden andern klassischen Kulturen, der italienischen und der französischen. Auch an ihnen maß er sich, mit ihnen wetteiferte er bewußt. Zudem setzte er ihre kritisch-ästhetischen Bemühungen fort. Denn das Kennzeichen aller klassischen Kunst, das Wölfflin beobachten zu können glaubte, daß sie von einer wissenschaftlichen Theorie begleitet werde, bestätigte sich, wie zuvor an Dürer, so jetzt an Winckelmanns, Goethes, Schillers, Herders und Humboldts Abhandlungen und Anweisungen. Neben den italienischen und französischen Dokumenten nutzte Wölfflin seit je auch die deutschen. Daß die offenbarte Gesetzmäßigkeit die höchste Form des Lebens sei; daß das offenbarte Gesetz die in sich begrenzte und geschlossene Schönheit hervorrufe; daß die Kunst wie eine zweite Natur wirke (KG. 146, 162, 166): all das waren Leiteinsichten der deutschen klassischen Ästhetik. Wölfflin fand sie bei Burckhardt wieder und sprach dann, etwa angesichts des burckhardtschen Gedankengangs: die Kunst müsse die ewigen Züge des Men-

schenlebens erfassen, von typischem Klassizismus und verwies auf den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, in dem die gleichen Erwägungen zu finden seien (GK. 146).

Dieses unerschöpfliche Dokument, auf das schon sein Lehrer Bernays besonderen Wert gelegt hatte, wird auch für Wölfflin und seine Konzeption des Klassischen wichtig. Er gewahrt in dem Briefwechsel dort, wo er von den Grundsätzen der Kunst spricht, neuerdings die klassische abendländische Überlieferung und die „Italianität“ ihrer Kunstbegriffe. Im Abschnitt „Idealität und Natur“ argumentiert Wölfflin: mit dem Begriff des Klassischen verbinde sich die Vorstellung einer Kunst, die in der Darstellung mehr gebe als das Bild des Wirklichen und die in der schöpferischen Gestaltung vom Bloß-Gefälligen und Einmaligen zum Gesetzlichen und Bleibend-Gültigen vorgedrungen sei. „Das Einmalige wird durchleuchtet von dem, was ihm gattungsmäßig zugrunde liegt. Aus der Masse des Zufälligen und Bedeutungsarmen wird das Typische und Bedeutungsreiche herausgeholt“ (GK. 43). Hier ruft der Autor den Briefwechsel herbei; denn dieser gehe immer wieder auf die Unterscheidung des Wirklichen und des Wahren zurück, und mit der Höchstschätzung des Wahren gehe die Entwertung des Individuellen Hand in Hand. Ein Zitat, nicht aus dem Briefwechsel, sondern aus Schillers Aufsatz „Über Matthissons Gedichte“ von 1794, reiht sich an: „Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist um so viel weniger notwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekt eigentümlich ist“ (GK. 44). Der bei Schiller sich anschließende Satz, den Wölfflin aber nicht mehr bringt, gibt für den Typus der „generalisierten Individualität“ den entscheidenden Hinweis: „Nur in der Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil.“

In dem gleichen fünften Abschnitt „Idealität und Natur“ figuriert dann auch das zu Eingang dieser Untersuchung angeführte Goethe-Wort (aus dem Briefwechsel mit Schiller): alles Poetische müsse rhythmisch behandelt werden, mit dem Zusatz: poetisch heiße hier das Allgemeinmenschliche, und indem Goethe hier für die klassischen Stoffe die gebundene Form verlange, spreche er etwas aus, was auch für die italienische Klassik Gel-

tung habe (GK. 44). Der Kreis, auch der der klassischen Theoria, schließt sich.

Andrerseits treten die beiden nordischen klassischen „Kultkulturen“, die französische und die deutsche, zusammen gegenüber den beiden südlichen, denen der Antike und der italienischen Renaissance mit ihrer „besonnenen und klärenden Macht“ (K.D. 256). Für die beiden nordischen „Kulturen“ waren die beiden südlichen Modifikationen des Klassischen das zwar Ersehnte, aber auch das Fremdartig-Andere, Fremdartig-Beglückende. Dann kann sich folgendes ereignen: Verse, in denen ein deutscher Klassiker, nämlich Schiller („Das Ideal und das Leben“), das „mühele Dasein“ der seligen Olympier verherrlicht, dienen dazu, um den Eindruck zu umschreiben, den südliche Kunst und Architektur auf ein nordisches Gemüt machen. Von der italienischen Architektur heißt es in „Italien und das deutsche Formgefühl“ (IF. 156): sie „gibt nicht nur die ruhige Form, sondern läßt uns auch fühlen, daß dies Form leicht im Stoff sich habe verwirklichen können.

‘Ewigklar und spiegelrein und eben
fließt das zephirleichte Leben . . .’

ganz paßt der Vers nicht auf die Renaissance, aber er deutet eine Vorstellungsweise an, die eben nicht die unsrige ist“.¹ Nicht die unsrige, weil wir aus unserm „nationalen Charakter“ im Norden eine andere Vorstellung von Schönheit und Glück besitzen. Wir glauben nicht, daß unser Formgefühl völlig rein in Gestalt eingehen kann. Wir glauben nicht an den alleinigen Wert der Regel, nicht an eine absolute Harmonie, nicht an ein Vollkommenes, gleichsam in Göttern Sichtbares auf Erden. „In einer Welt von gleichmäßiger Klarheit geht uns der Atem aus“ – eine überraschend scharfe Formulierung, aus dem andern nordischen

¹ IF. 156. Dazu RB. 86, Anm. 1: Brief Schillers an Süvern, 26. 7. 1800; KK. 63: Sonne und Mond in Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle: „Die Dynamik steigert sich. Man denkt an Goethes Vorstellung: ‚ein ungeheures Getöse verkündet das Kommen der Sonne.‘“ Faust II, nach V. 4665: „(Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne.)“ Wölfflin zitiert die Prosa-Anweisung frei und „bindet“ sie rhythmisch-poetisch in einen Hexameter.

„Daseinsgefühl“.¹ Sie betont die nationalen Unterschiede innerhalb der klassischen Möglichkeiten und die grundsätzlich verschiedene Bewertung oder Funktion der Form, der bleibenden Maße, im Norden und im Süden.

Gerade diese Entgegensetzungen und Modifikationen erklären auch die Tatsache, daß sich das nationale Formgefühl des Nordens immer wieder, auch im Dichterischen, am Südlichen und seiner Kunstgestalt entzündet oder mißt. Es bedarf dieses Andern, um zu sich selbst und zu seinen eigenen klassischen Möglichkeiten zu gelangen. Die Spannung als solche ist da. „Das Vollkommene für uns muß aus dem Grunde des Unvollkommenen sich erhoben haben, und wir werden diese Schönheit immer nur als eine werdende, nicht als eine fertige zu genießen imstande sein“ (IF. 114). Wie als Zusammenfassung eines lebenslangen Nachdenkens und fast wie ein Glaubensbekenntnis lautet es: „So oft der deutsche Geist nach der ‚reinen‘ Gestalt verlangt, nach der begrenzten Form, nach dem Klaren und Notwendigen, so oft er im Faßbaren der Natur einen letzten Wert und eine letzte Schönheit sucht, wird eine klassische Richtung entstehen, und sie wird das Auge von der Kunst des Südens nicht abwenden können. Aber keine Nachahmung kann uns helfen. Obwohl uns weitgehende Möglichkeiten zu klassischer Empfindung gegeben sind, ohne daß man schon von Entartung sprechen dürfte: der deutsche Klassizismus, wenn er lebendig wirken soll, muß immer auch ‚das Andere‘ in sich aufgenommen haben, das Vollendete muß immer noch den Grund ‚des Anderen‘ als des ewig Widersprechenden durchfühlen lassen“ (IF. 222).

Im „übertragenen“ Sinn gilt das alles auch vom deutschen dichterischen Klassizismus. Unausgesprochen denkt Wölfflin wohl auch an ihn. Die Umrißlinien jenes ungeschriebenen vierten Kapitels „Die deutsche Klassik des 18. Jahrhunderts“ sind zwar nicht mit Schärfe zu ziehen, allein sie können doch auf einige Strecken hin geahnt werden. Auch dieser Abschnitt hätte zumindest die Grundeinsicht bestätigt: klassische Kunst sei eine

¹ IF. 194; vgl. ebd. 16, 79, 83, 107, 109, 113 f; 118, 124, 150, 180; GK. 10, 28, 46, 145. Dazu Neue Rundschau aaO. S. 79: „Das reine Zuschauen ist für die Götter.“ (oD.)

sehr helle, wache Kunst (GK. 31). Von Dürer hieß es früher: „Seine Menschen leben fast alle in der Tageshelle eines wachen Bewußtseins“ (D. 20). Hell und wach – es ist die Haltung und Stimmung auch des klassischen, des römischen Goethe. Kein Zufall daher, daß in dem Italien-Buch Wölfflins der Name Goethes wiederholt genannt wird. Wölfflin verweist etwa auf die symptomatische Tatsache, daß der römische Goethe eine italienische Treppe in seinem Haus haben wollte, und er arbeitet teilweise mit den gleichen Zitaten aus der „Italienischen Reise“, die auch sonst, vorab in den beiden Goethe-Parerga, im Aufsatz über „Die Schönheit des Klassischen“ verwertet worden waren. Er führt an Goethes Ausruf am Lido bei Venedig angesichts der „Wirtschaft der Seeschnecken, Patellen und Taschenkrebse“: „wie wahr, wie seiend!“ und den andern in Assisi angesichts des kleinen antiken Tempels: „so ganz!“ (als Beleg für die Überzeugung, daß die Kunst eine zweite Natur sei, eine Auffassung, die den Italienern zusammen mit andern schon seit langem geläufig war); die Aussage angesichts des Palladio: nur aus dem Natürlichen könne Größe entwickelt werden; das Wort aus dem Tagebuch vom 30. September 1786: „Die Seele quillt auf . . .“¹ Der römisch-klassische Goethe ist ganz gegenwärtig. Goethes Hinwendung zum Süden war bereits in den vorangegangenen Aufsätzen erwogen und auf ihre grundsätzliche Bedeutung hin mit neuen wesentlichen Einsichten analysiert worden. Von Dürer her erhält sie noch einmal Licht. Es heißt von ihm jetzt: es sei der apokalyptische Dürer gewesen, dem die italienische Vision aufgegangen sei. „Das ist kein Suchen nach fremden Mustern aus dem Gefühl eigener Schwäche, sondern mitten im Drang erhöhten schöpferischen Schauens erwächst die Begierde, die Welt noch in einer anderen Art zu fassen, in bestimmteren Gestalten, in strengeren Gesetzmäßigkeiten, in schaubarerer Form“ (IF. 5, 217). Auch bei Goethe war trotz aller augenblicklichen inneren Wirrnis in der Zeit unmittelbar vor dem Reiseantritt der Drang

¹ IF. 112 (= Kunstchronik 1923, S. 818; GK. 31, 52); 114 (= GK. 56 f.); 158 (= Kunstchronik 1923, S. 818); 171 (= KK. 30; GK. 44); 204 (= Kunstchronik 1923, S. 818; GK. 43, 51); 221 (= GK. 55). Außerdem: Kunstchronik 1923, S. 818 (= GK. 53); KD. 153 (= GK. 53); KD. 153 (= Kunstchronik 1923, S. 818; GK. 53). Treppe in Goethes Haus: IF. 161. Kritik: KS. 176.

nach Italien aus einer vollkommen gesunden Stimmung hervorgegangen (D. 25). Ein durchgehender, konstituierender Zug, ein Lebenszug der deutschen Geistesgeschichte wird in diesem „Verlangen nach einem Letzten, Sicherem, Vollendetem“ gefaßt. Als undeutsch darf er nicht abgelehnt werden (D. 26). An dieser schon in der Dürer-Rede zur Maxime erhobenen Einsicht wird Wölfflin festhalten. Denn erst sie erklärt den Sinn der Begegnung von Norden und Süden. In dieser fast schon gesetzlichen Begegnung wird aber noch ein anderer wesentlicher Umstand deutlich: „Die ‚großen Augen‘ . . . sind in Italien die natürliche Begleitung eines großen Lebensgefühls gewesen“ (IF. 163). Dürer, Winckelmann, Goethe beweisen das.¹ In seiner Art und in seinem Gebiet auch Wölfflin.

VIII. AUGENGEFÜHL

Die großen Augen – sie sind es wohl eigentlich gewesen, die es verhindert haben, daß Wölfflin Literarhistoriker geworden ist. Auch für ihn gilt das Wort Lionardos: „Quanta bellezza al cor per gli occhi!“ Wölfflin spricht von der „ungeheuren Sehlust“ Dürers, er erwähnt den Ruhm seiner Augen (KD. 257, 299) und wählt als Motto zu seinem Dürer-Werk das Wort Dürers: das

¹ In Wölfflins Geleitwort zu einer von E. Schilling besorgten Ausgabe von Dürers Niederländischem Reiseskizzenbuch (Frankfurt 1928) heißt es im Hinblick auf Goethes Beschreibung seiner Schweizerreise von 1797: „Mit dieser Gemütsruhe und Methode hat er [Goethe] damals die große und die kleine Welt beschrieben, und am auffälligsten ist uns das gleichmäßig wache Interesse, das er als Reisender an allen Personen nimmt und wo selbst die unbedeutenden Figuren ganz aufgenommen und typologisch eingeordnet werden. Wer wollte in dieser Geisteshaltung eine grundsätzliche Verwandtschaft mit Dürer, mit dem Dürer der niederländischen Reise verkennen? Auch er könnte damals die Worte gebraucht haben, die Goethe gebrauchte: daß er ‚überhaupt noch niemals mit solcher Bequemlichkeit die fremden Gegenstände aufgefaßt und zugleich wieder etwas produziert habe‘ (an Schiller, 25. Sept. 1797).“ Zur Frage Dürer-Goethe s. H. von Einem, Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, Hamburg 1956, S. 7-45; H. Tietze, Zeitwende 1928, 4, 1, 308-323; E. Wolf, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1928, 6, 257-269; D. Seckel, Die Pforte 1949/50, 2, 137-156.

Gesicht (also das Sehen) sei der alleredelste Sinn des Menschen. Er besitzt diesen Sinn selbst, also Kraft, Schärfe, Helligkeit und Sachlichkeit dieses Sehens. Wie Winckelmann und Goethe war auch er ein Augenmensch. Er hatte „Augengefühl“ (KS. 136). Leute ohne Augensinnlichkeit – der Ausdruck fällt einmal in der „Klassischen Kunst“ (261). Wölfflin jedenfalls war sie zu eigen. Sie befähigte ihn zur „Klärung des Sinnlichen“.¹ Sie ermöglichte es ihm, ungeübten Augen das Sehen in „belehrender Rede“ (KS. 159) zu lehren, sie innerhalb einer betonten „pädagogischen Provinz“ zum richtigen, begrifflich klaren Sehen zu bringen: in einer Art von „ästhetischer Erziehung des Menschen“. Daß man das könne und es auch müsse, war Wölfflins wiederholt ausgesprochene Überzeugung (KS. 160, 180; GK. p. VI). Diese Kraft des „Gesichts“ bestimmte ihn auch ganz organisch, sich der Erforschung der bildenden Kunst als einer „Kunst des Auges“ und der „reinen Sichtbarkeit“ zu widmen. Sie führte ihn dazu, die dieser Kunst eigentümlichen Gesetze in einer internen Geschichte des Sehens zu entwickeln und sie vorab aus ihrer optischen Struktur zu begreifen. Sie befestigte den Gelehrten in der Überzeugung: es gäbe eine solche immanente, autonome Entfaltung der Seh- und Anschauungsformen. Die ruhige Sicherheit des Blicks ermöglichte auch die sehr sensible und sichere Analyse der anschaulichen Form, die ihm daher auch die erste Aufgabe des Kunsthistorikers zu sein schien (GK. 3). Sie schenkte ihm die „Intimität des Nacherlebens jeder Form“ (RB. 85), also all jener Dinge der Sichtbarkeit, die sich in Formen kristallisiert haben (KS. 161). „Dinge, die auf Anschauung berechnet sind, wollen von dieser ihrer sichtbaren Seite her gefaßt werden.“²

Die hochentwickelte Augensinnlichkeit und Formbegabung, die zugleich erklärt und versteht, war Wölfflins Plus; daher war sie auch, wie jede ausgeprägte forschende „Einseitigkeit“, sein Minus, von dem hier nicht gesprochen zu werden braucht.³ Für

¹ W. Worringer, *Fragen und Gegenfragen*, München 1956, S. 17.

² *Sitzungsberichte aaO.* 1911, 1, 702.

³ Zur Kritik: E. Rothacker, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1919, 41, 168–176; W. Passarge, *Philosophie der Kunstgeschichte*, Berlin 1930, bes. Kap. I; A. Feulner, *Kunst und Geschichte*, Leipzig 1942, S. 65–75; A. Hauser,

seine Person, meint Andreas Heusler, war Wölfflin wie „der Kaufmann, der alles, was er hatte, an die eine kostbare Perle setzte. Er hatte es nicht zu bereuen“.¹ Man sieht nur, was man sucht, aber man sucht auch nur, was man sehen kann: diese Einsicht aus den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ (247) erklärt manches an der Forschungsrichtung und Interpretationsweise Wölfflins. Wo alles auf die Anschauung und die reine, ablesbare Schaubarkeit gerichtet war, da trat, fast notwendig, auf die Dauer das geschriebene oder gedruckte Wort, das sich im strengen Verstand nicht an die Anschauung wendet, als Gegenstand der Forschung in den Hintergrund. Gegenüber den andern schönen Künsten, den eigentlichen „Technai“, trägt die Dichtung nur vorstellenden, nicht darstellenden Charakter.² Ihre Formen und Gesetze sind nur mittelbar, nicht unmittelbar einzusehen und anzuschauen. Das Entscheidende hat bereits Goethe in der „Italienischen Reise“ (22. Januar 1787) gesagt: die Poesie sei nicht fürs Auge gemacht. Eben dies war es. Wo zudem die rhythmisch gebundene Form und ihre Gesetzmäßigkeit erspürt und die „Formphantasie“ als spezifisches Organ erforscht wurde, da mußte wiederum die Literatur mit ihrer viel breiteren Teilhabe an der „ungebundenen“ Form, an der Prosa, zurückstehen. Als Literarhistoriker hätte sich Wölfflin nur unter Gefahr der Verengung auf das Gebiet des rhythmisch behandelten Poetischen beschränken können.

War also das zeitweilig sehr starke Begehren des jungen Wölfflin nach intimer Tuchfühlung mit der philosophisch behandelten Literaturgeschichte eine „falsche Tendenz“, ein „falscher Bildungstrieb“ im Sinn Goethes? Ein Irrtum, aus dem zurückzukehren nach des Dichters Meinung mächtig bildete?³ „Falsche Tendenzen“, ist in den „Maximen und Reflexionen“

Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958, bes. Kap. IV; H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, S. 10, 196f.: abstrakte Stilgeschichte.

¹ A. Heusler, Kleine Schriften, Berlin 1943, S. 654.

² W. Pinder, Von den Künsten und der Kunst, Berlin 1948, S. 119 ff: Die Dichtung und die Technai.

³ E. A. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache, Berlin 1901, S. 57-63.

zu lesen, „sind eine Art realer Sehnsucht, immer noch vorteilhafter als die falsche Tendenz, die sich als ideelle Sehnsucht ausdrückt.“ Goethe hatte für sich persönlich gerade während des sog. zweiten römischen Aufenthalts eine „falsche Tendenz“, die reale Sehnsucht zum Zeichnerischen und Bildkünstlerischen, erkannt und daher auf diese „falsche Richtung“ verzichtet. „Zur bildenden Kunst bin ich zu alt, ob ich also ein bißchen mehr oder weniger pfusche, ist eins. Mein Durst ist gestillt, auf dem rechten Wege bin ich der Betrachtung und des Studiums, mein Genuß ist friedlich und genügsam“ (6. Februar 1788). Goethes Verzicht aufs Bildkünstlerische kann natürlich nicht mit dem „Verzicht“ Wölfflins auf die Literarhistorie verglichen werden (von Wölfflins Verzicht auf die eigenen künstlerischen Versuche nicht zu reden).

Die allmähliche Einsicht in das ihm allein Gemäße wird gewirkt haben und vielleicht auch, im Sinn der Konzentration, die sich durchsetzende Erkenntnis, daß, selbst wenn für die Literaturgeschichte eine Möglichkeit und innere Neigung bestand, der kühne Doppelgriff der ersten Forschungsstrecke, das Mit- und das Ineinander von Kunst- und Literaturgeschichte, auf die Dauer nicht aufrechtzuerhalten war. Von allem andern abgesehen: die Spezialisierung der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen schritt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbarmungslos weiter. Die Zeiten waren vorbei, da ein Forscher mehrere Disziplinen, und seien sie noch so benachbart, gleichzeitig „beherrschen“ konnte, selbst wenn er es glaubte. Hettner war, sozusagen noch „ungestraft“, zugleich Archäologe, Kunst- und Literarhistoriker, Gervinus verband politische Historie mit der Literaturgeschichte, Haym war zugleich Philosophie- und Literarhistoriker, Burckhardt vereinigte zeitlebens Archäologie und Kunstgeschichte mit Kultur- und Literaturgeschichte. Herman Grimm brillierte als heroisierender Biograph und Panegyriker nicht nur Raffaels und Michelangelos, sondern auch Goethes und „Homers“. Mit seiner oft stimmungshaft-schöngeistigen, kultur-optimistischen und idealistisch-rhetorischen Deutungsweise war er ein letzter Nachklang romantisch-wackerotherscher „Andacht vor den gebenedeiten Kunstheiligen“ und darin der absolute Gegensatz zu Burckhardt und Wölfflin. Dieser

wurde, wenn schon gegen den Willen des Abtretenden, in Berlin Grimms Nachfolger.¹ In seinem Nachruf auf Grimm äußerte er bezeichnenderweise die Meinung: es seien wohl überhaupt literarische Kunstwerke seiner Natur homogener gewesen als Dinge der bildenden Kunst (KS. 195). Darf man sagen, genau das Umgekehrte hätte von Wölfflin zu gelten? Die Entscheidung ist, jedenfalls angesichts seines Lebenswerks, klar. Er gehörte einer Gelehrten generation an, die sich, gegenüber mehreren offenen Möglichkeiten, auf die Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft konzentrierte. Dehio kam von der mittelalterlichen Geschichte zur Kunstgeschichte (über die Architekturgeschichte), Justi kam von der Philosophie zu ihr; so auch Wölfflin. Allein er kehrte zu ihr in einer sich höher ziehenden Spirale zurück.

In der „auf streng philologischem Fundament begründeten wirklich geschichtlichen Literaturgeschichte“, die von Bernays gefordert wurde und die „die eigentlich ästhetische Betrachtungsweise standhaft“ ablehnte,² wollte der junge Wölfflin nicht oder doch nur sehr begrenzt arbeiten. Sein „Geßner“ wies über die Forschungsrichtung von Bernays und Erich Schmidt hinaus. Der Vater, Eduard Wölfflin, selbst ein großer Philologe, hatte, vielleicht nicht ohne ein gewisses Bedauern, in einem Einführungsbrief für den Sohn „Longinus“ an Burckhardt im Dezember 1882 berichtet: bei der Philologie als Sprachkunde, klassischer wie moderner, klinge im Filius keine innere Saite mit (Br. 21). (Was Burckhardt dann zu dem unter den Bäumen des Basler Münsterplatzes erteilten Studienratschlag veranlaßte: „Verwenden Sie die Hälfte Ihrer Zeit auf alte Sprachen . . . die andere Hälfte auf neuere Literatur: Französisch, Englisch und Italienisch“ [Br. 22].) Aufs Ganze hin gesehen entbehrt es in

¹ KS. 258: Grimm warf Wölfflin wie auch Burckhardt vor, sie hätten beide in ihren kunstgeschichtlichen Büchern über die Renaissance die mit der Kunst parallel laufenden Strömungen der „Poesie, Philologie und Religion“ vernachlässigt. Vgl. auch J. Gantner, Heinrich Wölfflins Basler Jahre etc. aaO. S. 96. W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1924, II, 217, 232 f.

² Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 12, 100. Vgl. die ähnlichen Aussagen von Gervinus bei M. Rychner, G. G. Gervinus, Bern 1922, S. 14, 81.

diesem Zusammenhang nicht einer gewissen Ironie, daß sich Wölfflin auf seine älteren Tage doch noch der „Philologie“, nämlich der editorischen, d. h. der „Burckhardt-Philologie“ zuwandte, als es sich darum handelte, Burckhardts Werke in einer Gesamtausgabe vorzulegen. Aus Paris hatte er einst am 4. Februar 1889 seinem Lehrer nach Basel geschrieben: das deutsche Publikum betrachte es mehr und mehr als Ehrensache, nur nach den ersten Auflagen von Burckhardts Werken (gemeint waren besonders der „Cicerone“ und „Die Kultur der Renaissance“) zu zitieren. Er fügte hinzu: „Sie könnten es wohl erleben, daß man Sie bei lebendigem Leibe philologisch behandelt und überall den ursprünglich reinen Text wiederherstellt“ (Br. 58). Burckhardt erlebte das zwar nicht mehr, aber Wölfflin, und er half kräftig dabei mit. Von den insgesamt vierzehn Bänden der Gesamtausgabe hat er allein fünf betreut und ediert: zwei mit dem „Cicerone“, je einen mit der „Kunst der Renaissance“, mit den „Beiträgen zur Kunstgeschichte Italiens“, mit den „Erinnerungen aus Rubens“ und der erstmalig in Druck gegebenen „Skulptur der Renaissance“. In den Einführungen berichtete er über Entstehungsgeschichte, Sinn und Aufnahme der jeweiligen Werke und verwies in den Anhängen, soweit es nötig war, auch auf die Textgeschichte und etwaige Textverderbnisse hin. Das war Wölfflins einziger, wenn auch nicht unbeträchtlicher Beitrag zur Editionsphilologie und zur philologischen Literaturgeschichte. Denn Burckhardt war inzwischen selbst in die Reihe der großen wissenschaftlichen Prosaisten deutscher Sprache eingetreten. Wölfflin sollte ihm darin folgen.

Doch schlägt die wissenschaftliche Forschungsrichtung des Vaters, des bedeutenden Latinisten, Lexikologen und Organisations des „Thesaurus Linguae Latinae“, auch in der des Sohnes durch. Die genaue systematische Analyse der künstlerischen Ausdrucksmittel, der Seh- und Vorstellungs-Modi und ihrer Geschichte war gleichsam eine gründliche Beschäftigung mit Grammatik, Syntax, Vokabular und Geschichte der künstlerischen Sprache und ihrer in ein System gebundenen Möglichkeiten. Als Schüler von Bernays und wohl auch als Sohn seines Vaters hat Wölfflin mehrfach betont: etwa so wie die Philologie vom Bau und Geist einer Sprache sich Rechenschaft gebe, über-

zeugt, daß erst aus der Kenntnis der Sprache und der darin beschlossenen Denkweise heraus ein literarisches Werk ganz verstanden werden könne, so müsse auch in der Kunstgeschichte die Aufgabe gelöst werden, von der verschiedenen nationalen Struktur des bildlichen Vorstellens sich zusammenhängende Rechen-schaft zu geben. In seiner Akademie-Antrittsrede erklärte Wölfflin: es gelte die Mittel in die Hand zu bekommen, mit denen der Künstler gearbeitet habe, genau so wie der Literaturhistoriker mit der Sprache als solcher anfangen. Später hieß es dann noch: die Geschichte der bildenden Kunst müsse sich mit der Zeit eine ähnliche Disziplin angliedern, wie sie die Literaturgeschichte in der Sprachwissenschaft schon lange besitze. In übertragenem Sinn ist also die Forschungsrichtung und Kunstbetrachtung Wölfflins eine Art philologisch-philosophischer Sprachgeschichte und Sprachforschung.¹

Der Weg in die so verstandene und später weiter ausgebildete, als philosophische Disziplin behandelte Kunstgeschichte war ungefähr seit 1890 ohne wesentliches Zögern und Schwanken aus der Ausrichtung auf das allein Wesentliche im Reich der „reinen Schaubarkeit“ (KS. 90, 92) beschritten worden. Der Lehrer Michael Bernays hat das wohl gespürt, aber er machte vorher doch noch einen letzten, milden Versuch, den sehr geliebten Schüler wenigstens teilweise im Gebiet der Literaturhistorie festzuhalten. „Bei Wölfflins Habilitation 17. 7. 1888“ richtete er an den jungen Dozenten in feierlicher Ansprache folgende, offenbar wohl vorbereitete Worte: „Den Glückwünschen der Kollegen möchte ich auch die meinigen anreihen. Es erfüllt mich mit aufrichtiger Freude, daß unsere große Hochschule, an der so verschiedenartige wissenschaftliche Bedürfnisse Befriedigung heischen, nicht nur um eine jugendlich frische, sondern auch um

¹ KS. 176 f; Sitzungsberichte aaO. 1911, 1, 702; GK. 17 mit der Fortsetzung: „Die Dinge liegen nicht völlig gleich, aber doch ähnlich. Und in der Philologie hat noch niemand gefunden, daß die Bewertung der Dichterpersönlichkeit durch sprachwissenschaftliche oder allgemein-formgeschichtliche Untersuchungen Schaden gelitten hätte.“ Zum Thema s. auch J. von Schlosser, „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst; SB. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abt. 1935, Heft 1. Hauser aaO. S. 161 ff.

eine von zielbewußtem Streben getragene Kraft bereichert wird. Hoffentlich werden Sie Ihren in der Schule der Philosophie und der Kunst genährten und, wie ich überzeugt bin, immer mehr erstarkenden Geist, den litterarhistorischen Studien, für welche Sie Neigung und Geschick bewährt haben, nicht gänzlich entfremden. Ich denke hiemit, wie Sie wissen, auf eine nicht unwichtige und zugleich lockende Aufgabe, deren Lösung Sie schon vorbereitet haben. Die Litteraturgeschichte ruht freilich auf dem Grunde der Philologie, sie wird aber das naturgemäße Bündniß mit der Philosophie festhalten, um über der Mannigfaltigkeit der wechselnden Erscheinungen, die sie zu erforschen und darzustellen hat, die gesetzliche Einheit einer alles verknüpfenden Anschauung nicht zu verlieren, um in der Erscheinungen Flucht den ruhenden Pol zu suchen und zu finden, und wiederum wird es der Philosophie nur zum Heil reichen, wenn sie ihre abgezogenen Begriffe an der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und geistigen Vorgänge, wie die Litteraturgeschichte sie bietet, belebt, prüft und erfrischt. Ich hoffe, daß sich an Allem, was Sie als Schriftsteller und Lehrer leisten, der Segen eines solchen Bundes offenbaren wird.“¹

So Bernays in seiner kleinen Rede. Was die Literaturgeschichte anbelangt, so schien er zunächst recht zu behalten. Denn ein halbes Jahr später begann das Schwanken, erschien die „philosophische Literaturgeschichte“ als die „eigentliche Aufgabe“ des jungen Gelehrten. Es kam der „Geßner“ als schöne Erfüllung eines früher gegebenen Versprechens. Aber dann mußte Bernays Wölfflin ziehen lassen, wohin es ihn drängte. Und doch behielt er aufs Ganze der späteren Leistung hin gesehen auch wieder recht, denn über der „Mannigfaltigkeit der wechselnden Erscheinungen“ hat Wölfflin die „gesetzliche Einheit einer alles verknüpfenden Anschauung“ nicht nur nicht verloren, sondern immer wieder erstrebt und sich dabei auch der Literaturgeschichte, ihrer Fakten und Erscheinungen bedient, deren Mannigfaltigkeit es gerade Bernays so schwer machte, zu jenem Allgemeinen vorzustoßen oder sich zu ihm zu erheben.²

¹ Nachlaß Bernays VII, 126–127.

² Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 78: 6. 11. 1879.

Die Reihenfolge der Werke, von der „Klassischen Kunst“ über den „Dürer“ hin zu den „Grundbegriffen“ und zum Alterswerk „Italien und das deutsche Formgefühl“, zeigt die Richtigkeit und Fruchtbarkeit der einmal getroffenen Entscheidung. Sie erweist, daß Wölfflin, mit dem alten Justus Möser (Über das Kunstgefühl) zu reden, die „richtigen Tangenten“ besaß. Schwer denkbar, Wölfflin hätte in der literarhistorischen Arbeit das erfahren, was ihm bei der Vorbereitung einer Michelangelo-Darstellung begegnete und im Tagebuch am 4. Dezember 1889 festgehalten wurde: „In meinem Kopf ein unaufhörliches Jubilieren. ‚Die Kunst Michelangelos‘. Ausdrucksmittel. Ein Werk, das alle Kräfte anspannt. Groß, vornehm, würdig des Gegenstandes. Muß durchschlagen . . . Weglassung des Biographischen. Erster Versuch, in der darstellenden Kunst systematisch zu sein. Direkt psychologisch wertvoll“ (Br. 69). Die Augensinnlichkeit, der Blick für optische Möglichkeiten und Gestalten waren es, die, nach dem Jubilieren des Sehens, das gezügelte Jubilieren im Denken und Beschreiben hervorriefen. Das Licht gehöre freilich dazu, den Diamanten blitzen zu machen – mit diesem Satz schließt die „Klassische Kunst“. Wölfflin besaß dieses Licht.

Soviel darf gesagt werden: die Arbeiten des „Literarhistorikers“ Wölfflin sind von allem Anfang an immer auch solche eines Kunsthistorikers gewesen. Sein Weg führte ihn von der italienischen Klassik in die deutsche, von Raffael hinüber zu Dürer und dann weiter ins deutsche 18. Jahrhundert; hin zu Geßner, den er neu sah und in seiner vorklassischen Stellung umriß; hin zu Wackenroder, dessen gegenklassische Kunstinterpretation er scharf herausarbeitete; hin zu Goethe, dem klassischen Goethe, den er in grundsätzliche Bezüge rückte. Insofern hat Wölfflin ein Recht, auch in der Geschichte der deutschen Literaturhistorie den ihm gebührenden Platz zu erhalten. Er hat mehr als ein Kapitel aus der Geschichte des umfassenden Themas: Italien und der deutsche Geist, Antike und die deutsche Form, geschrieben. Nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, unterwarf er sich, wie Dürer und Goethe und, wie Winckelmann, als Forscher in seiner Art diesem Thema und behandelte es systematisch und darum „philosophisch“: im Angesicht des „Ur-

phänomens“ der Kunst, indem er ihre „Grundbegriffe“ und ihre Formgesetze mit anschauendem Denken suchte und nachzeichnete.¹

Im Rückblick auf sein Lebenswerk sprach der Fünfundsiebzigjährige auch von den persönlichen Schranken, innerhalb derer der Einzelne, wenn er nicht zu den reichen Naturen gehöre, zeit lebens befangen bleibe, „und es ist kein Trost, wenn man, weiter zurückgreifend, dieses sein Persönliches als von allem Anfang an vorhanden feststellen kann“ (GK. p. V). Wölfflin dachte dabei an seinen Jugendaufsatz über die antiken Triumphbögen in Italien. Tatsächlich enthält er in scharfer Prägung bereits Wesentliches von Wölfflins späterer Betrachtungsweise, auch im Hinblick auf das damals schon gefaßte Gesetz der Periodizität und Kontinuität der geschichtlichen Entwicklung. Die allzubecheidene, fast negativ anmutende Form der Selbsteinsicht (daß man im letzten Grund, hart ausgedrückt, immer dasselbe Buch und immer denselben Aufsatz schreibt) läßt sich freilich auch ins Positive wenden: Behauptung der „Fortifikationslinien“ des eigenen forschenden Daseins, oder: geprägte Form, die lebend sich entwickelt. Der Sache nach hat Wölfflin Ähnliches von Burckhardt gesagt (GA. XII, p. XII s). Den goethischen Vers hat er einmal zitiert (GK. 15), um den Sinn des Begriffs „organisches Leben“ aufzuschließen, im Blick auf Winckelmann und seine von Goethe hervorgehobene Auffassung der griechischen Kunst als eines Lebewesens.

„Kümmere Dich nicht ums Fach, ob Du später Philosoph oder Literaturhistoriker sein wirst, ist gleichgültig.“ So lautet der Eintrag ins Tagebuch am 10. Dezember 1888 in Paris (Br. 46, Anm. 1). 36 Jahre später, am 29. Februar 1924, wird Wölfflin in seiner Abschiedsrede im Münchner Auditorium maximum von den Gründen sprechen, die ihn zur Niederlegung seiner Professur und zur Rückkehr in die Schweiz veranlaßten. Sich auf die heimatliche Scholle zurückzuziehen in den späten Jahren des Lebens, sei etwas allgemein Menschliches. Man sage aber den Schweizern

¹ Dazu F. Strich, Zu Heinrich Wölfflins Gedächtnis, Bern 1956, S. 10 ff. Der Aufsatz ist, ohne Anmerkungen, wiederabgedruckt in Strichs Aufsatzband: Kunst und Leben, Bern 1960, S. 222–241.

im Besonderen nach, daß sie es gar nicht aushalten könnten, in der Fremde zu sterben. (Auch der Vater war von München nach Basel zurückgekehrt und dort wenig später gestorben.) Und es solle ja auch nicht eine bloße Verengung, eine Einkreisung und Einkapselung sein, was er vorhabe. „Ich sage, den Kreis der individuellen Bildung möchte ich wohl schließen, aber auch nach Möglichkeit vertiefen, und das ist nun das Allerhinterste, von dem ich den Vorhang wegziehe: austreten aus der eigentlichen Fachwissenschaft. Ja, das habe ich mir vorgenommen: man braucht ja nicht gerade als Kunsthistoriker zu sterben.“¹ Den Kreis der individuellen Bildung schließen (auch um der andern willen) – es war das Anliegen der deutschen Klassik, das Anliegen Goethes, ausgesprochen durch den Mund Wilhelm Meisters in seinem Brief an Werner (V, 3); das Anliegen Wilhelm von Humboldts und auch noch das eines Nachfahren dieser Epoche, eines „humanen Spätlings“, Jacob Burckhardts. Er hatte es einst dem jungen Wölfflin überliefert und nahegebracht: „Gesunder Egoismus: Arbeit an der inneren Ausrundung, an seiner eigenen Persönlichkeit“ – „An sich denken, an seine eigene harmonische Ausbildung“ (Br. 44, 59).

Austritt aus der eigentlichen Fachwissenschaft – wenig später übernahm Wölfflin, wenn auch unter freiesten Bedingungen, einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, was nicht wenige der in Deutschland Zurückbleibenden überrascht hat. Von außen her gesehen schien und scheint es so, als ob Wölfflin sein Leben zwar in der Heimat, in der Schweiz, aber doch als Kunsthistoriker zu Ende gelebt habe. Aber nur von außen her gesehen. In einem inneren und geistigen Sinn hatte er wohl schon lange zuvor die Grenzen seiner Fachwissenschaft überschritten und sich für sich selbst über die Disziplinen er-

¹ Deutsche Beiträge 1948, S. 532. Was den auch von Burckhardt (Br. 71) genährten Wunsch betrifft, in die Heimat zurückzukehren, so hatte sich Wölfflin schon in seiner Berliner Zeit etwa vernehmen lassen: „Man müsse, wenn man seinen Ruhm gewonnen habe, gleich den Schweizer Landsknechten der Renaissance in die Heimat zurückkehren können und seinen Weinberg bauen.“ Nach A. E. Brinckmann, Erinnerungen an H. Wölfflin. Zu seinem 80. Geburtstag. Zeitungsausschnitt 1944.

hoben, auch und erst recht über die der Literaturgeschichte: als ein grand old man der Geisteswissenschaften, der Wissenschaft überhaupt.

In seiner ihm eigenen kunsthistorischen Forschungsrichtung war Wölfflin, zumindest als Interpret, wie Dürer ein „Verwalter der gesamten Sichtbarkeit“ (KD. 303). Er wollte sie klären, oder, wie es Dürer im Hinblick auf seine kunsttheoretischen Überlegungen im Anschluß an Lukas 12, 49 gesagt hatte: „ich mein ich wöll hie ein klein Feuerle anzünden.“¹ In seinen Erinnerungen an Adolf von Hildebrand schrieb Wölfflin von dem verstorbenen Künstler, dem er Entscheidendes verdankte: „Was so anspruchslos lautet: die Wahrnehmung ordnen und beruhigen, die Form groß und im Ganzen sehen, die Menschen als Schauende in ein sicheres Verhältnis zur Natur bringen usw., es sind geistige Werte höchster Potenz. . . vor dem Abbild einer vollkommen gesehene Welt wird es einem doch auch weit um die Brust. . . Es sind Dinge, deren Wirkung als unvergänglich betrachtet werden muß, weil die Gesetze, nach denen sie geschaffen sind, ewige Gesetze sind.“² Besonders der erste Satz dieser Aussage hat in übertragenem Sinn auch für Wölfflin volle Geltung. Man darf Wölfflin gewiß nicht nur im Raum des Klassischen festhalten wollen. Sein Blick ging weiter und erfaßte auch andere, entgegengesetzte Formmöglichkeiten innerhalb der bildenden Kunst.³ Jedoch: ewige Gesetze – so kann nur schreiben, wer sich noch von ihrer Macht berührt wußte und sich mit wesentlichen Teilen seines Forschens, Sehens und persönlichen Empfindens dem europäischen Klassizismus verpflichtet fühlte: dem südlichen und dann, mit immer stärkerem Nachdruck, auch dem nordischen: Dürer und Goethe. Wölfflin hat die Hauptkraft seines Schauens und Denkens der Suche nach dem Gesetz und seiner Notwendigkeit gewidmet. In seiner Jugend bewunderte er an den Naturwissenschaften die „ewig gültigen Gesetze, im Gegensatz zu dem ewig schwankenden, resultatlosen Gebiete der

¹ A. Dürers Schriftlicher Nachlaß, ed. E. Heidrich, Berlin 1920, S. 301.

² KS. 99. Vgl. IF. 83, 111, 214: Harmonie.

³ J. Gantner, Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst, in: Merkur 1959, 13, 937-945.

menschlichen Geschichte“.¹ Später fand er aus seinem Forschungsgebiet, wie Goethe, daß die Kunst, als eine „zweite Natur“, die Gesetze der Natur auf andere Weise in sich trage und sie zur Erscheinung bringe – Kunst wird die „würdigste Auslegerin“ der Natur. Wo immer Wölfflin Form und Wirkkraft gesetzlicher Bildungen in der Kunst fassen zu können glaubte, hat er es getan und von ihnen gesprochen. Aus dem Vermögen des „einheitlichen Sehens“ hat er ihr notwendiges Dasein sichtbar gemacht. Dürer, Winckelmann und Goethe waren ihm darin vorangegangen.

¹ J. Gantner, Schönheit und Grenzen der klassischen Form, Wien 1949, S. 100: Tagebucheintrag vom 17. 1. 1883; dazu Br. 24: 1883.

ANHANG

Ungedruckte Briefe von
Michael Bernays, Eduard und Heinrich Wölfflin

VORBEMERKUNG

Die im Nachfolgenden zum ersten Mal veröffentlichten Briefe von Michael Bernays, Eduard und Heinrich Wölfflin befinden sich im Nachlaß von Michael Bernays, den das Institut für Literaturwissenschaft an der Universität Kiel besitzt und verwahrt. Eine dorthin gerichtete Anfrage ergab, daß sich der kleine Briefwechsel zwischen Bernays und Wölfflin, dem Lehrer und dem Schüler, so weit zu sehen, wohl vollständig erhalten hat. Zwei Briefe und eine Karte des Vaters Eduard Wölfflin an seinen Münchner Kollegen Bernays, die im gleichen Konvolut liegen, werden gleichfalls abgedruckt. Wölfflin hat die an ihn gerichteten Briefe seines Lehrers später an dessen Witwe auf deren Bitten hin zurückgegeben. Ein entsprechendes Briefkärtchen Wölfflins, das undatiert ist und vermutlich aus der Berliner Zeit stammt, liegt bei den übrigen Briefen; es bleibt ungedruckt. Die Erlaubnis zur Benutzung der Handschriften in Freiburg und zu ihrer Veröffentlichung verdankt der Herausgeber seinem Kollegen, Herrn Professor Dr. Erich Trunz-Kiel, dem Direktor des erwähnten Instituts.

Das Original von Nr. 18 (Schreiben Heinrich Wölfflins an die Erziehungsdirektion des Kantons Bern) befindet sich im Besitz des Staatsarchivs des Kantons Bern, das eine Photokopie zur Verfügung stellte und den Abdruck gestattete.

Der Abdruck der Briefe folgt in Orthographie und Zeichensetzung den Originalen. Die sehr zahlreichen Abkürzungen, besonders in den Briefen Heinrich Wölfflins, wurden sinngemäß aufgelöst. Zusätze des Herausgebers sind in eckige Klammern gesetzt [...], Streichungen in spitze Klammern <....>. Unterstreichungen werden durch Sperrung, lateinische Buch-

staben in den mit Ausnahme von Nr. 3, 4, 17 mit deutschen Buchstaben geschriebenen Briefen durch Kursivschrift wiedergegeben.

Ganz besonders hat der Herausgeber zu danken Herrn Dr. Eberhard Schulz (vom Institut für Literaturwissenschaft an der Universität Kiel). Er hat den Verfasser durch Beantwortung verschiedener auf Bernays und Wölfflin sich beziehender Fragen unterstützt und ihm Auszüge aus den Tagebüchern und sonstigen Niederschriften von Bernays, soweit sie sich mit Wölfflin befassen, mitgeteilt. Diese Auszüge konnten teils in der Arbeit selbst, teils im Kommentar zu den Briefen verwertet werden. Sie haben das Material wesentlich bereichert. –

Während der Niederschrift der Arbeit und bei der Lektüre und Kommentierung der nachfolgenden Briefe gingen die Gedanken des Verfassers vierzig Jahre zurück, in die Münchner Studienzeit von 1919–1923. Durch sieben Semester hindurch hat er damals, als „Nebenfächler“, viermal in der Woche, von 11–12 im Auditorium maximum als einer der zahllosen Hörer Wölfflins gesessen und im verdunkelten Raum gehört und gesehen, d. h. sehen gelernt. Mochte der Student auch aus andern Vorlesungen Bleibendes mitgenommen haben: Wölfflin war doch die einzige, große, geprägte Gelehrten- und Lehrerpersönlichkeit, der er während des Studiums begegnen durfte. Das ist ein seltenes Geschenk. Es macht dankbar und bindet.

Wölfflin hat später, 1940, im Vorwort zu seinen „Gedanken zur Kunstgeschichte“ geschrieben: „Da und dort habe ich zu hören bekommen: Die Bücher – schon gut! aber den eigentlichen Wölfflin habe man doch nur im Hörsaal kennen lernen können. Ich weiß nicht, wieviele es sind, die diese Meinung teilen – meinerseits hätte ich nichts dagegen einzuwenden.“ Wer die Stimme im Kolleg je gehört hat, wird sie in den Büchern immer wieder zu vernehmen glauben.

Freiburg, im Sommer 1960.

W. R.

1. Wölfflin an Bernays

Gartenstr. 172 III.

Berlin. 3. May 1885.

Hochverehrter Herr Professor,

Es war mir nicht vergönnt, persönlich noch von Ihnen Abschied zu nehmen; gestatten Sie, daß ich von hier aus wenigstens mit einigen Worten Ihnen zu erkennen gebe, wie stolz ich mich in München als Bürger Ihres kleinen Staates gefühlt habe, wie sehr ich den Verlust empfinde es nicht mehr zu sein. Doch hoffe, ich, mein Bürgerrecht bleibe mir unverloren, da es wirklich nichts als das Notwendige gewesen ist, was mich wieder fortgetrieben hat. Vor allem suche ich in Berlin meine philosophischen Studien zu einem gewissen Abschluß zu bringen. *Dilthey* und *Paulsen* sind ungemein anregend und repräsentiren die modernste Entwicklung der Wissenschaft. *Hermann Grimm*, den ich sehr gerne über deutsche Kunst gehört hätte, ist leider wegen Krankheit nicht im Stande zu lesen und so gehe ich denn führerlos in der Kunstgeschichte weiter. Was mir für *Geßner* wertvoll ist, finde ich im hiesigen Kupferstich-Cabinet in ungeahnter Vollzähligkeit; im übrigen kann ich mich keineswegs auf Vorarbeiten stützen, da die Kunst des 18. Jahrhunderts beinahe eine *terra incognita* ist. Die *Correspondenz Geßners* mit *Graff*, die ich in Dresden zu sehn hoffte, und die jedenfalls für die künstlerischen Anschauungen des Dichters von Wert gewesen wäre, ist nicht mehr zugänglich. Gegenwärtig steigert sich mein Interesse für die Arbeit wieder, das zuweilen unter 0.° herabsinkt, seitdem ich die begeisternden Vorträge *Treitschkes* über die französische Revolution höre. *Treitschke* ist wohl der populärste Mann der Fakultät; trotzdem die Natur ihm die Stimme genommen und er seine brillanten Perioden mit beklemmendem Tonfall ausstoßen muß, zünden seine Worte wie Blitze –

Diese Woche hat auch *Scherer* sich entschlossen, die Vorlesungen zu beginnen. Er hat *Poetik* angekündigt, liest das Colleg zum ersten Mal und giebt zu, daß es noch sehr unvollkommen und unreif sei. Ich weiß noch nicht, ob ich es hören soll. Er hat auch gar keine philosophische Methode. Jedenfalls macht es sich eigentümlich, wenn er von vornherein erklärt: ich verachte alle

Definitionen. Daraus resultiert dann eine breite Behandlung des Gegenstandes ohne präzise Faßung.

Der Geist der Präzision weht sonst fast in allen Hörsälen. Er ist eigentlich schon gegeben in der scharfen norddeutschen Sprache. Um so befremdender wirkt es, plötzlich wieder den Süddeutschen zu hören.

Allen aber, die ich hier kennen gelernt habe, ist ein Zug zum Großen gemein. Man möchte fast meinen, er sei offiziell befohlen, denn es ist oft lächerlich, wenn jede kleinste Vorlesung eingeleitet wird mit langen philosophischen Theorien und universalhistorischen Überblicken.

Auch dürfte eine Neigung zum Pathetischen zu den allgemeiner verbreiteten Eigenschaften gehören.

Die Übungen *Scherers* haben Göthes Sonette zum Gegenstand und soll speziell das Buch von *Wolti* berücksichtigt werden. Man sitzt höchst ungemütlich in einem großen grauen Hörsaal zusammen und drängt sich auf harten Bänken. Ich habe heute der ersten Stunde zugehört und konnte dabei nicht vermeiden, daß meine Gedanken abseits giengen. Ein andres Bild stieg vor mir auf. Sie wissen welches. Sie sind die Hauptfigur darin.

Leben Sie recht wohl und empfehlen Sie mich Ihrer Frau Gemahlin.

Ihr dankbarer Schüler

H. Wölfflin.

Dilthey: Wilhelm Dilthey (1833–1911), seit 1882 in Berlin. – Paulsen: Friedrich Paulsen (1846–1908), seit 1878 ao., seit 1896 o. Professor für Philosophie und Pädagogik in Berlin. – Hermann Grimm: Herman Grimm (1828 bis 1901), seit 1872 o. Professor für Kunstgeschichte in Berlin. Wölfflin wurde 1901 sein Nachfolger im Amt. Vgl. seinen Nachruf auf Grimm in KS. 194 bis 197; 258. – Correspondenz Geßners mit [dem Maler Anton] Graff (1736 bis 1813): Wölfflin hatte von ihr und ihrem damaligen Besitzer, W. Kraukling in Leipzig, wohl erfahren aus R. Muther, Anton Graff, Leipzig 1881, S. 2. Er konnte sie offenbar nur fragmentarisch und aus anderm Besitz erreichen und verwerten; s. G. 37, 51, Anm. 2. Zwei weitere Briefe Geßners an Graff, von 1781 und 1787, publizierte O. Waser, Anton Graff, Frauenfeld 1926, S. 40 f; 48 f. P. Leemann-van Elck, Salomon Geßner, Zürich 1930, bringt S. 85–89 sieben Briefe Graffs an Geßner zum Abdruck. – Treitschke: Heinrich von Treitschke (1834–1896), seit 1874 in Berlin. – Scherer: Wil-

helm Scherer (1841–1886), seit 1877 in Berlin als o. Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte. Er starb am 6. August 1886. – Poetik: die Vorlesung wurde aus dem Nachlaß von Scherers Schüler R. M. Meyer unter diesem Titel Berlin 1888 veröffentlicht. Scherer spricht im Vorwort p. XI f. tatsächlich von der Unvollkommenheit dieses Kollegentwurfs und von seiner Scheu vor Definitionen: „Ich strebe wenig danach, das Wesen der Sache durch Definitionen aufzufassen und in eine Definition zu pressen. . . Ich hoffe ohne Definitionen oder auch mit Definitionen, die im Sinne der strengen Logik recht unvollkommen sind, Ihnen doch überall deutlich zu werden. . .“ – den Süddeutschen: Scherer stammte aus Schönborn in Niederösterreich. – Welti: Heinrich Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform, Leipzig 1884. Das Buch war Michael Bernays gewidmet. – in einem großen grauen Hörsaal: wohingegen Bernays die Seminarübungen in seiner mächtigen Privatbibliothek abhielt – „und es war der Triumph des Lehrers, in dem schier unübersehbaren Reichtum als Herr und Meister sich zu zeigen“ (KS. 193).

2. Bernays an Wölfflin

[München 11 Juni 1885.]

Warum, lieber Freund, müssen wir in diesem Semester getrennt sein? Ich vermisse Sie recht gründlich. Gar oft, wenn ich im Seminar eine ernstere und tiefer gehende Frage vorbringe, richtet sich mein Blick nach der Seite, wo Sie Ihren Sitz einzunehmen pflegten. Und auch Sie, bin ich überzeugt, entbehren manches. Im Seminar regt sich überaus lebhaft. Der Kreis ist freilich fast zu ausgedehnt. Aber die große Zahl der Theilnehmenden lähmt diesmal keineswegs die Regsamkeit der wissenschaftlichen Verhandlungen. Bisher stand Goethes „Zueignung“ im Mittelpunkte der philologischen und literarhistorischen Erörterungen. Aus Anlaß der *ottave rime* nahmen wir manches Kapitel aus der Geschichte der dichterischen Formen durch und thaten manchen Blick in die romanischen Literaturen. Jetzt wird ein neu eingetretenes Mitglied, ein Wiener Doctor, der bei Erich Schmidt das Examen gemacht, sich an der Erklärung von „Ilmenau“ versuchen. Lauchert, der mir jüngst eine überaus fleißige Arbeit über Herders Behandlung der Anthologie vorlegte, wird nächstens über dessen Terpsichore sprechen. Woerner

hat durch seine Dissertation über Novalis ein ungewöhnliches Beispiel geistiger Selbständigkeit gegeben.

Shakespeare hält uns diesmal im Bereich seiner Historien fest. Ich beklage stets, daß es mir bisher verwehrt geblieben, Sie tiefer in dies Studiengebiet einzuführen. Das große Colleg hat uns von der Höhe des dreizehnten Jahrhunderts bis hart vor die Schwelle der Reformationszeit geleitet. Ehe wir aber hinüberschreiten, werden wir noch bei den frühesten und wichtigsten Erscheinungen des Humanismus verweilen. Petrarca und Polizian sollen da besonders hervortreten. Meine Bewunderung der Renaissance ist, wie Sie wissen, eine sehr bedingte; oder vielmehr sie richtet sich ganz bestimmt auf einzelne Lebens- und Kunstkreise innerhalb dieser neu erstandenen Welt; – aber dennoch weht es mich jedesmal wie mit geistigen Frühlingslüften an, wenn ich das Bild jener Werdezeit mir und andern wieder zu zeichnen versuche.

Ihren Geßner dürfen Sie unter keinen Umständen aus den Augen verlieren. Hegen Sie ihn vielmehr recht liebevoll! Suchen Sie Ihre Theilnahme an dieser Arbeit stets von neuem anzufachen, und seien Sie überzeugt, daß Ihnen etwas Tüchtiges gelingen wird. Sollten sich Ihnen selbst keine neuen Quellen aufthun, so können Sie immerhin mit dem, was Sie schon besitzen und noch erwerben mögen, ein wohlgegliedertes Ganzes schaffen, das uns den eigenartigen Menschen und Künstler innerhalb seiner Zeit, und die Zeit durch ihn, erkennen läßt.

Sie werden nun Ihre Ansichten über das, was Ihnen Berlin gewährt und vorenthält, einigermaßen befestigt haben. Je weiter man im Leben vorschreitet, um so entschiedener fühlt man sich auf sich selbst zurückgewiesen. Ich darf hoffen, daß, indem Sie Ihre Natur selbständig entwickeln, Sie mir in Treuen verbunden bleiben. Ich bin allezeit Ihr getreuer

Bernays.

München

11 Juni 1885.

[Am linken Rand der vierten Seite:] Es freut mich, daß Treitschke mit so mächtigem Eindruck auf Sie wirkt. Auch mir ist er einer der teuersten Menschen.

[Adresse:] Herrn / stud. phil. H. Wölfflin / Berlin / Gartenstraße 172. III.

Ein Wiener Doctor: nicht zu bestimmen. – Erich Schmidt: der Literarhistoriker (1853–1913); er war vor seiner Berufung nach Berlin als Nachfolger W. Scherers von 1880–1886 o. Professor in Wien und von 1885 bis 1886 Direktor des neugegründeten Goethe-Schiller-Archivs in Weimar. Bernays widmete später dem „theuren Freund“ mit einem von würdevoller Bescheidenheit getragenen Brief den ersten Band seiner Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte, Stuttgart 1895, p. V–VIII. E. Schmidt ist Verfasser des sehr anschaulichen Bernays-Artikels in ADB. 46, 404–409. – Lauchert: Friedrich Lauchert (1863–1944), promovierte Ende Juli 1886, zur gleichen Zeit wie Wölfflin, bei Bernays mit einer Dissertation: Herder's griechische und morgenländische Anthologie und seine Übersetzungen aus Jakob Balde, München 1886. Über seinen späteren, sehr bewegten Lebenslauf s. W. Kosch, Deutsches Literaturlexikon II², 1473. Gleichfalls Ende Juli 1886 promovierte bei Bernays Georg Witkowski (1863–1939), mit der Arbeit: Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte des 17. Jahrhunderts, München 1886. Vgl. dazu den Bericht von Bernays (Nachlaß Bernays VII, LXV), vom 27. 7. 1886: „Lauchert und Witkowski erschienen im Besuchsort. Der Letztere nahm sich gut aus, er bat mich auf das Dringendste, bei dem Doktorschmause, den er morgen veranstaltet, nicht gänzlich zu fehlen; ich weiß kaum, wie ich dem Getreuen die Bitte abschlagen soll. Der Tag und Abend würde sich dann folgendermaßen gestalten: 11–1 Promotionen [Lauchert, Witkowski]. 4–5 Vorlesung. 5–7 Examen Wölfflins. 8 Doktorschmaus. Der arme Lauchert mußte bei der Promotion von seinen Opponenten viel dulden. Witkowski und [Julius] Elias [1861–1927; promovierte 1888 bei Bernays mit der Arbeit: Chr. Wernicke, München 1888] hielten sich sehr würdig. Wölfflin bewährte sich im Examen als derjenige, als den ich ihn kenne. Der Eindruck war der denkbar günstigste. Dann begab ich mich noch in Witkowskis Kreis. . .“ – Woerner: Roman Woerner (1863–1945), promovierte in München 1885 bei Bernays mit der Arbeit: Novalis' Hymnen an die Nacht und die geistlichen Lieder, München 1885; Habilitation 1895 in München; 1901 o. Professor in Freiburg (bis 1909); nach längerem Zwischenaufenthalt in München als Honorarprofessor 1925 o. Professor in Würzburg. – Polizian: s. KK. 35, 235 ff; 241. Dazu Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 20 (5. 8. 1877) mit einem Urteil über Burckhardts „Kultur der Renaissance“, in der Polizian wiederholt angezogen wird (GA. V, 109, 163, 180, 252, 254 f; 276). – Treitschke: Bernays stand mit ihm zeitweilig (1866, 1880) in Briefwechsel; s. Briefe aaO. S. 118–121; 201–203.

3. Wölfflin an Bernays

[Herbst 1885 ?]

Hochverehrter Herr Professor,

Von meinem Vater erfuhr ich eben, daß Sie morgen verreisen. Da ich nur die Absicht hatte, Sie zu begrüßen und weiter keine dringenden Fragen zu stellen hätte, so kann ich mich nicht entschließen, Sie noch mit einem Besuche zu belästigen. Ihre Zeit ist gewiß durch wichtigere Dinge in Anspruch genommen. In der Hoffnung Ende October nochmal aufwarten zu dürfen, grüßt ergebenst Ihr getreuer Schüler

Wölfflin.

[Herbst 1885 ?]: der Datierungsansatz ist ungewiß; da Nr. 3 und 4 die einzigen Briefe sind, die durchweg lateinische Schriftzüge aufweisen, wurde das Datum Herbst 1885 eingesetzt. Vielleicht wollte sich Wölfflin vor seiner Abreise nach Berlin von Bernays verabschieden.

4. Wölfflin an Bernays

Berlin. 26. XI. 85.

Lieber und verehrter Herr Professor,

Morgen Abend, denk ich mir, werden sich Ihre Säale füllen, man kommt und kommt in hellen Haufen und alles drückt Ihnen die Hände und beglückwünscht Sie zum schönen Tage. Ja, laßen Sie sich recht herzlich gratuliren; ein jeder wünscht Ihnen, was er selbst für das Höchste hält; möge die stille Heiterkeit der Seele Sie nie verlassen, das ist das Beste, was ich sagen kann. Man fühlt sich hier von einem endlosen Jagen und Streiten wahrhaft geängstigt, sodaß ich oft an den lieblichen Frieden Münchens zurückdenken muß. Ich freue mich sehr, den Sommer wieder in Ihrer Nähe zuzubringen.

Gegenwärtig arbeite ich an einer Dissertation (psychologischen Inhalts), womit ich nächstes Semester zu promoviren hoffe.

Geßner ist nicht aufgegeben. Im Gegenteil; er ist mir jetzt so lieb, daß ich ihn nicht in den Rahmen einer wissenschaftlichen Dissertation spannen möchte. Der Stoff ist zu zart, als daß er nicht allen Duft verlöre, wenn ich mit dem imposant-wissenschaftlichen Dissertationenstil, den notwendigen gelehrten Anmerkungen ihn zerrte und quälte. Habe ich einmal doctorirt, so soll er dann gleich alle Liebe und Sorgfalt erfahren, die er verdient. Entscheidend wirkte für mich dann die Überlegung, daß ein philosophisches Thema denn doch besser am Platze sei, wenn ich Philosophie als Hauptfach nehme.

Doch genug davon. In einem solennen Festbrief sollte man eigentlich keine Privatangelegenheiten besprechen. Ich hätt es auch nicht getan, wenn ich mich nicht so fest Ihrer väterlichen Freundlichkeit versichert hielte.

Leben Sie recht wohl und seien Sie nebst Ihrer Frau Gemahlin nochmals herzlich begrüßt. Ihr ergebener

H. Wölfflin.

Morgen Abend: Bernays hatte am 27. November Geburtstag (geb. 1834).
– Dissertation: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886. KS. 13–47; 247 f.

5. Wölfflin an Bernays

[Sommer 1886]

Verehrter Herr Professor.

Wenn ich recht berichtet bin, ließen Sie durch den Pedell meine Dissertation verlangen. Ich bedaure sehr Ihrem Wunsch im gegenwärtigen Augenblick nicht entsprechen zu können. Es soll in den nächsten Tagen der Druck beginnen und da ich noch nicht ganz im Klaren bin, was ausgeschieden, was verändert, was zugesetzt werden soll, so kann ich das Manuskript nicht entbehren.

Mit ergebenstem Gruß

Ihr

H. Wölfflin.

6. Wölfflin an Bernays

[Rom, November 1886]

Lieber und verehrter Herr Professor,

Der Wunsch an Ihrem Geburtstagsfeste nicht zu fehlen, ist die einzige Rücksicht, die mich zu diesem Briefe drängt. Sonst hätte ich wohl noch lange mein Schweigen bewahrt.

Man verstummt so leicht in Rom. Alles ist hier so groß und übergewaltig, daß man am liebsten stille ist. Der Raum scheint sich auszuweiten zum Weltraum und die Zeit stillezustehn wie die Ewigkeit: was hat man da noch zu sagen?

Nun freilich wohne ich im archäologischen Institut auf dem Kapitol oben, wo viel gesprochen und geschnattert wird und so ist dafür gesorgt, daß die Schwärmerei nicht überhand nehme.

Man kann sich übrigens recht wohl in dem Hause befinden: man fühlt eben doch, daß es für die Wissenschaft gebaut worden ist und wer sollte nicht erwarmen im Schoße deutscher Gelehrsamkeit! Die persönliche Freiheit ist in keiner Weise beeinträchtigt, *Helbig* und *Henzen* außerordentlich gefällig, stellen einem Abends zur Befriedigung aller Gemütsbedürfnisse ihre Familienräume zur Verfügung. Endlich eine hübsche Bibliothek, wo man die Bücher wie seine eignen benützen kann – kurzum, es fehlt nichts, um jene glückliche Gemütsstille zu erlangen, die für allen Kunstgenuß Voraussetzung ist.

Jeder neue Morgen eröffnet für mich einen neuen Festtag. Ich denke mit Freuden vorwärts und denke mit Freuden zurück. Und soll ich läugnen, daß die Erinnerung an Sie, verehrtester Lehrer, sich mir immer wieder aufdrängt (& wenn ich). Letzthin lernte ich einen griechischen Chorgesang auswendig und bei jedem Worte mußte ich an Sie denken. Ich schließe. In Rom kann ich keine Briefe schreiben, am wenigsten einen ordentlichen Festbrief.

Seien Sie recht herzlich begrüßt.

Ihr dankbarer
H. Wölfflin.

Wissen Sie, daß Geßner von Winkelmann aufs Höchste geschätzt worden ist? Es ist das außerordentlich interessant und zeigt, wie rein Geßner den antiken Ton angeschlagen, so daß er in Winkelmanns Seele einen Widerhall finden konnte. Brief vom 17. Januar 1761: Ihre Idyllen „sind so schön, daß ich mich nicht enthalten kann Ihnen Gedanken zu rauben, welche Sie über kurz oder lang erkennen werden.“

Ihr ehemaliger Zuhörer *Strigowsky* läßt sich ebenfalls bestens empfehlen. Er wohnt mit im Institut.

Geburtstagsfeste: s. Nr. 4. – Rom: dazu J. Gantner, Heinrich Wölfflins Jugendbriefe aus Rom 1886/1887; NZZ. 12. 1. 1957, Nr. 11, mit dem Abdruck des Materials. Vgl. Deutsche Beiträge 1948, S. 512f. – Helbig: Wolfgang Helbig (1839–1915), Archäolog, 1865–1888 zweiter Sekretär des Archäologischen Instituts in Rom. – Henzen: Wilhelm Henzen (1816–1887), klassischer Philologe, seit 1844 zweiter, seit 1856 erster Sekretär (Direktor) des Archäologischen Instituts. Er starb am 27. 1. 1887 während Wölfflins erstem römischem Winter; s. Gantner aaO: 23. und 29. 1. 1887; Br. 36. – Geßner von Winkelmann: dazu G. S. 91, Anm. 2; 95f.; dort mit falschem Datum: 21. 1. 1761, statt: 17. 1. 1761. Wölfflin hatte vielleicht erst in Rom die wichtige Edition von H. Blümner, Winkelmanns Briefe an seine Zürcher Freunde, Freiburg und Tübingen 1882, in die Hand bekommen; er erwähnt sie in G. S. 95, Anm. 2. – Strigowsky: gemeint ist Josef Strzygowski (1862–1941); er hatte ein Jahr vor Wölfflin, 1885, in München promoviert mit der H. von Brunn und A. Springer gewidmeten Arbeit: *Iconographie der Taufe Christi*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst, München 1885. In der dem Teildruck der Dissertation mitgegebenen „Vita scriptoris“ (p. 47–48) nennt Strzygowski gegen Ende „Brunnium . . . et Bernaysium, qui seminariorum suorum sodalem me esse siverunt.“ 1887 Privatdozent in Wien, 1892 ao. Professor in Graz, 1894 o. Professor ebd., 1909 in Wien. Die meisten seiner kunsthistorischen Kollegen hat er später angegriffen, besonders scharf auch Wölfflin, z. B. in: *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, Wien 1923, S. 21, 55f.; 64, 109, 125, 161f.; 182, 187, 195, 232, 241, 278, 322. Die Arbeit: *Cimabue und Rom*, Wien 1888, war „Den römischen Freunden“ gewidmet. Im Vorwort p. V bedankt sich Strzygowski für die Gastfreundschaft, die er in den „stillen Räumen des römischen Instituts“ „unter Prof. Henzen und Helbig’s persönlicher, liebenswürdigster Teilnahme genießen durfte“.

7. Bernays an Wölfflin

[München 22 Decbr 1886.]

Mein theurer *Wölfflin*,

Ihr Gruß vom Kapitol klang hell hinein in die Geburtstagsfreude, die meinen häuslichen Kreis belebte. Es ist schön, daß Sie meiner gedachten, daß Sie die Erinnerung an mich durch das Große und Übermächtige, das Ihnen in unmittelbarer Nähe vor Augen steht, nicht gänzlich zurückdrängen ließen. Ich darf glauben, daß ich auch in aller Zukunft Ihnen gegenwärtig bleibe, daß mein Bild, das Bild unseres gemeinsamen Arbeitens, sich bescheiden, aber ungezwungen, an alles Gute und Würdige fügt, das Ihnen begegnet und das Sie erschauen. Um so eher darf ich es glauben, da ich fühlte und fühle, daß unter den Jüngeren, die mir als Genossen gelten, Sie mir der theuersten und liebsten einer waren und sind. Ich entsage nicht gern der Hoffnung, daß die künftigen Jahre uns auf die Dauer wieder zusammenführen. Wer aber weiß, wie lange mich die hiesigen Verhältnisse fesseln können?

Ihre Stimmung, die Sie mit wenigen Worten deutlich schildern, kann ich mir sehr lebhaft vergegenwärtigen. Sie sagen, daß man in Rom so leicht verstumme; – und ich will diese gerechtfertigte Stille durch Betrachtungen, zu denen mir Ihre Worte Anlaß bieten könnten, nicht unterbrechen. Je williger und unbefangener Sie sich den Eindrücken hingeben, welche jetzt Ihren Geist übermeistern, um so fruchtbarer müssen sie sich erweisen; und Ihre Selbstthätigkeit wird auch schon von selbst wieder erwachen.

Ihren Geßner haben Sie also in Rom nicht ganz in den Winkel gestellt. Sie dürfen ihn auch fernerhin keineswegs aus den Augen verlieren; – oder vielmehr Sie dürfen sich die Arbeit nicht entgehen, sie sich von keinem andern vorwegnehmen lassen. Ist es Ihnen ein Ansporn zur Weiterführung des gut Begonnenen, wenn ich Ihnen sage, daß Sie durch die Vollendung mir persönlich eine Herzens- und Geistesfreude bereiten werden? –

Sie erinnern mich an Winckelmanns Urtheil über Ihren Landsmann. Wissen Sie aber, daß Geßner auch auf das Haupt der

englischen *Lake-school*, auf Wordsworth, einen ganz bestimmten Einfluß geübt hat? – Aus seinen Einwirkungen auf das Ausland wird sich seine Bedeutung für das Jahrhundert und seine Stellung innerhalb desselben vielleicht am sichersten ermessen und am deutlichsten erkennen lassen. Doch hierüber will ich Sie nicht belehren; ich erwarte vielmehr Belehrung von Ihnen. Ist ihnen auf dem Kapitol Schillers und Goethes Briefwechsel erreichbar? Dann lesen und erwägen Sie Schillers Brief vom 27 März 1801! Mit der Vorlesung dieses Briefes hat Uhland 1830 sein *Stilisticum*, – was wir Seminar nennen würden – eingeleitet.

In meinem Seminar wie in meinen Vorlesungen regt sich lebhafter als je. Beim Shakespeare gedenke ich Ihrer oft.

Sagen Sie doch *Strigowsky* ein herzliches Wort von mir! Ich habe stets beklagt, daß ich ihm so wenig sein und bieten konnte. Mit wahrer Theilnahme erinnere ich mich seiner und erwarte Tüchtiges von ihm.

Mein Brief ist länger geworden als der Ihrige; und doch habe ich nur wenig von dem berührt, was ich Ihnen sagen, andeuten und mittheilen möchte.

Möge Sie alles Gute aus Alterthum und Gegenwart anwehen!
Ich umarme Sie als Ihr herzlich und treu gesinnter

Bernays.

München

22 Decbr 1886.

[Adresse:] Herrn | *Dr. H. Wölfflin* | *Monte Caprino 28.* | *Campidoglio.* | *Roma.*

Ihr Gruß: der erste Absatz des Briefs erscheint fast wörtlich unter dem gleichen Datum 22. 12. 1886 in Bernays' Tagebuch. – Wordsworth: William Wordsworth (1770–1850). Daß Geßner auf ihn „einen ganz bestimmten Einfluß“ ausgeübt hat, wie Bernays sagt, ist problematisch. In den Briefen von Wordsworth wird der Name Geßner nie erwähnt, in den Gedichten findet sich lediglich eine kleine Anspielung auf den „Tod Abels“ (1758 und bald ins Englische übertragen). Vgl. *Preludes*, ed. E. de Selincourt, Oxford 1926, S. 248, 547. Die neueste Biographie des jungen Wordsworth, von M. Boorman (*W. Wordsworth. The early Years*, Oxford 1957), erwähnt Geßner auch nicht in Chap. XIII. Vgl. O. Funke, *Die Schweiz und die englische Literatur*, Bern 1937, S. 41 ff. Bernays hat den englischen Dichter außerordentlich geschätzt

und für ihn, eigenem Wort nach, „Propaganda“ von „einem schrecken-
erregenden Charakter“ gemacht; s. Briefe von und an Michael Bernays,
Berlin 1907, S. 213, Anm. 29 und S. 176–182: Brief von Paul Heyse mit seinem
Urteil über Wordsworth vom 9. 9. 1889. – Umland: über sein sog. Stilisticum
s. H. Schneider, Umland, Berlin 1920, S. 317f. – Strigowsky: s. Nr. 6.

8. Wölfflin an Bernays

Paris. 14. I. 89.

Quai Voltaire 19.

Sehr verehrter Herr Professor. Ich verdiente nicht, jemals wieder als alter Schüler in Ihrer Behausung eingelassen zu werden, wenn ich Ihnen nicht wenigstens einmal von Paris aus Kunde von mir gegeben hätte. Einst hatte ich gehofft, einem solchen Briefe den „Salomon Geßner“, schöngebunden, mitgeben zu können, allein es war ein großer Irrtum zu glauben, daß ich in Paris mit leichter Hand dem Werk die endgültige Form geben könne. Theoretisch machte sich ganz gut. Ich sagte mir: der Vormittag gehört dem Geßner, ein Stück geregelter, fester Arbeit ist ein Segen für den ganzen Tag u. s. f. *In praxi* macht sich die Sache anders. Man kann Paris nicht <in> so in hübsche Nachmittagsportionen abteilen, die am nächsten Morgen verdaut wären. Entweder – oder. So legte ich denn die großen Papierbogen in den Koffer zurück und behielt nur die kleinen Notizblättchen draußen, die zu füllen man allerorts Gelegenheit hat. Geßner ist in der Tat noch an allen Straßenecken zu kaufen. Er muß außerordentlich viel gelesen worden sein. (Die hübsche Erzählung eines Besuchs in Zürich in den *Souvenirs de Félicie* von *Mad. Genlis*.)

Die litterarhistorischen Vorlesungen, die zu haben sind, hab ich mir angesehen. Die bessern bekennen sich alle zur Schule *Taines*. Er ist unbedingt der herrschende Gelehrte. Die Übrigen sind noch nicht weit über *La Harpe* hinausgekommen: rein formale Kritik, man liest ein Stück vor, sehr fein, dann sagt man: *Voilà ce qui est très bien dit!* und um dem Publicum Gelegenheit zu geben, den Vorleser zu beklatschen, wendet sich der Professor zu seinem Wasserglas, rührt den Zucker um und trinkt solange, bis das letzte Klatschen verhallt ist.

Die Bibliothek (*Bibliothèque nationale*) ist vortrefflich eingerichtet. Man bekommt alles sofort. Mit dem französischen Klassizismus hab [ich] ziemlich intime Fühlung gewonnen. Ich schreibe etwas über *Poussin*, den Zeitgenossen und Landsmann *Corneilles*. *H. v. Steins* Arbeit kommt mir entgegen, sie ist aber schlecht disponirt. Überhaupt, wie blaß ist das Bild, das er mit seinen Theoremen geben kann. Die Litteraturgeschichte hat da einen unendlichen Vorsprung. Ich komme immer wieder darauf zurück. Auch von der Kunstgeschichte aus; wo man nur zu oft versucht ist, wie die Heracliteer zu sprechen: Man könne nur hindeuten. Die Litteraturdenkmale kann man doch immer beim Wort nehmen. –

Mit den herzlichsten Grüßen

Ihr ergebenster

D: Wölfflin.

als alter Schüler: Bernays vermerkt im Tagebuch am 6. 11. 1888: „H. Wölfflin nimmt Abschied vor seiner Reise nach Paris.“ Am 26. 1. 1888: „H. Wölfflin. Guter Eindruck und gutes Gespräch.“ – Geßner: Br. 53f. (15. 1. 1889). – Souvenirs de Félicie von Mad. Genlis: Paris 1804; die Stelle ist zitiert G. 49f.; ebd. 34. Verfasserin ist Felicité Ducrest de Saint-Aubin, Gräfin de Genlis (1746–1830). G. 38f.; 43 über Geßners Einfluß in Frankreich. – La Harpe: Jean François La Harpe (Delaharpe; 1739–1803), französischer Schriftsteller und Kritiker, Verfasser des berühmt gewordenen und mehrfach aufgelegten Werks: *Lycée, ou Cours de littérature*, Paris 1799 bis 1805. Vgl. Nr. 9. – Poussin: Br. 53f.; 60ff. – H. v. Steins Arbeit: Heinrich von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart 1886; wesentlich für Wölfflin waren besonders I, Kap. 2 (Zusammenhang mit Descartes), Kap. 3 (Der klassische Geist) und II, Kap. 1 (Die ästhetischen Formeln der Periode). Vgl. Br. 57 und Nr. 9. – Litteraturgeschichte: Br. 54 und oben S. 81, Anm. 1. – Heracliteer: so auch Br. 53, wohl im Anschluß an Heraklit, fr. 93, wo das von dem Gott des delphischen Orakels gesagt wird (Hinweis von H. Fränkel). Vgl. dazu die Äußerungen: *Deutsche Beiträge* 1948, S. 517 („Das Höchste muß unausgesprochen bleiben“); 529 („es schien mir das kleinere Übel, Letztes ungesagt zu lassen“); JM. 25; KS. 166, 173; GK. 22, 35.

9. Bernays an Wölfflin [Diktat]

[München 21 Januar 1889.]

Der arme Geßner! – gerade in der ehemaligen Hauptstadt der Welt, die einst ihm Schaaren empfindungsvoller Leser geliefert,

hätte sein Schatten mahnend an Sie heran treten sollen. Indeß begreife ich wohl, daß er vor dem jetzigen hellen Pariser Tageslichte zurückweicht.

Ich halte an der Hoffnung fest, daß Ihr zart-kräftiger Landsmann sein Recht über Sie wieder geltend machen wird, und daß Sie alsdann ihm das gebührende Maaß künstlerischer und wissenschaftlicher Sorgfalt endgültig widmen. Wer darf es schelten, wenn Sie jetzt den Forderungen des in jedem Sinne für Sie gehaltvollen Augenblicks nachgeben? Lassen Sie die mannigfachen Eindrücke frei in sich walten! Zu gehöriger Zeit werden sie schon sich fruchtbar erweisen.

Unsere französischen Collegen wollen wir deutsche Professoren uns also nicht zu Mustern erwählen. Mangelt uns doch schon das Zuckerwasser, an dem wir uns von dem erhaltenen oder erlittenen Beifall erholen könnten! Ihre Schilderung bestätigt, was mir von dem Behaben dieser professoralen Beifallshascher im allgemeinen bekannt war. Gern hätte ich aber Einzelnes über jene Besseren erfahren, die sich mit gutem Grunde *Taine* zu ihrem Meister erkoren.

Welchen Eindruck empfangen Sie von *Gaston Paris*? Ist Ihnen *Deschanel* begegnet, der eine Anzahl von Bänden über den *romantisme des Classiques* geliefert? Und wer ist denn hervorgetreten, um den philosophischen *Caro* zu ersetzen?

Daß einige akademische Vorleser noch in *La Harpe's* Geleise wandeln, möchte ich kaum tadeln. Wenn sie nur auch mit seinem, allerdings mehr ausgebreiteten als vertieften, Wissen sich gerüstet hätten! – Wer in das Zeitalter Ludwigs' XIV eindringen will, sollte sich zuerst immer einem Führer anvertrauen, der selbst noch dem dogmatischen Geiste dieses Zeitalters unterworfen ist. War man beharrlich genug einem solchen Führer alles abzumerken, was er uns zeigen konnte, dann mag man ihn bei Seite lassen und sich selbst die Pfade wählen, die zu unbefangener Erkenntniß hinleiten. *La Harpe* spricht gleichsam das letzte Wort der älteren Literaturgeschichte, kurz ehe durch *Chateaubriand* die werdende Romantik ihre Anschauungen geltend zu machen beginnt. Wie sehr ist *La Harpe* dem späteren *Nisard* vorzuziehen! Dieser ist so geisteseng und nüchtern wie jener, aber bei Weitem nicht so belehrend.

Könnten Sie nicht mit *Thureau-Dangin* in persönliche Berührung kommen? Seine *histoire de la monarchie de Juillet* zeigt mit überraschender Deutlichkeit, wie ernst und zugleich wie unbefangen die besten der jetzigen Franzosen auf die neueste Geschichte Frankreichs hinzublicken vermögen.

Was Sie uns über *Poussin* sagen werden, erwarte ich mit Verlangen. Er erscheint nicht nur als der Zeitverwandte, sondern auch als der Geistesgenoß des großen *Corneille*. Sie kennen doch Schellings Wort über ihn? –

Das Gebrechen des Stein'schen Buchs haben Sie treffend bezeichnet. Ich beklage den frühen Heimgang dieses wahrhaft strebenden Geistes. Wer weiß aber, ob auch bei längerem Leben er sich aus seinen Abstractionen losgewunden hätte! Daß Sie mit so verständnisvoller Sehnsucht auf die Literaturgeschichte zurückblicken, verdiente eigentlich einen besonderen Dankes-Hymnus. Wären Sie nur bei mir! Sie wissen, theurer Freund, daß meine Gefühle für Sie keinen Wandel kennen und durch allen Wechsel der äußeren Verhältnisse unverändert, ja verstärkt fort-dauern.

Ihr getreuer
Bernays.

München

21 Januar 1889.

(Fürstenstraße 13)

[Adresse:] *Frankreich | Monsieur | Monsieur H. Wölfflin | Dr. phil. | Paris. | Quai Voltaire 19.*

Gaston Paris: (1839–1903), französischer Romanist, seit 1872 am Collège de France. – Deschanel: Martin Deschanel (1819–1904), Professor für moderne französische Literatur am Collège de France. Sein Buch: *Romanisme des classiques*, Paris 1882. – Caro: Elme-Marie Caro (1826–1887), Philosoph. – in *La Harpe's Geleise*: s. Nr. 8. Bernays befaßt sich mit *La Harpe* ua. in: *Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte*, Stuttgart 1895, I, 157–174; 199–211. – Nisard: J. M. Napoléon Desiré Nisard (1806–1888), veröffentlichte von 1855–1861 seine vierbändige *Histoire de la littérature française*. – *Thureau-Dangin*: Paul Thureau-Dangin (1837–1913); französischer Historiker, veröffentlichte von 1884–1892 seine siebenbändige *Histoire de la Monarchie de Juillet*. – Schellings Wort: Bernays denkt wohl an

die Rede von 1807: „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“, und zwar an den Passus aus einer Anmerkung: „Erst mit den Zeiten der Carraccis wurde Nachahmung der Antike, welche ganz etwas anderes sagen will als Bildung des eignen Sinnes nach dem Geiste derselben, förmliches Princip, und ging besonders durch Poussin in die Kunsttheorie der Franzosen über, welche fast von allen höhern Dingen einen bloß buchstäblichen Verstand haben . . .“. Sämtliche Werke, Berlin 1856f.; I. Abt., 7, 325; eine andere Aussage über Poussin, nämlich über das Gemälde: Die Aussetzung Moses in Ägypten in der „Philosophie der Kunst“ (ebd. I. Abt., 5, 551), dürfte nicht in Frage kommen. – Gebrechen des Stein'schen Buchs: s. Nr. 8. Heinrich von Stein (1857–1887), Privatdozent 1880 in Halle, 1884 in Berlin. Vgl. Briefe von und an Michael Bernays, Berlin 1907, S. 113–118; 194–200. – Ihr getreuer Bernays: zusammen mit Ort- und Datumsangabe von der Hand Bernays'.

10. Wölfflin an Bernays

Churwalden. 10. VIII. 89.

Sehr verehrter Herr Professor. Sie empfangen in diesen Tagen von meinem Verleger den endlich vollendeten Geßner. Nehmen Sie ihn mit all seinen Mängeln in Gnaden auf. Was sich etwa zur Entschuldigung sagen ließe, will ich Ihnen nicht vortragen. Sie kennen die Geschichte des Büchleins. Mit den angelegentlichsten Empfehlungen bin ich Ihr

dankbar ergebener *Wölfflin.*

den endlich vollendeten Geßner: in Bernays' Tagebuch am 12. 8. 1889 nur vermerkt: „Wölfflins Buch über Geßner“. Bernays wird seinen Dank dann wohl mündlich abgestattet haben. Eine gedruckte oder private Äußerung über das so lange erwartete Buch ist bei Bernays nicht zu finden; auch in seinem späteren Aufsatz: Die deutsche Litteratur in der Schweiz (Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte, Leipzig 1898, II, 1–136) erwähnt er die Monographie nicht, was aber aus inhaltlichen Gründen zu erklären ist. Bernays wird das Buch mit dem größten Beifall aufgenommen haben; vielleicht hätte der Philologe diese oder jene Uneinheitlichkeit im Zitieren milde getadelt und den Verfasser auf den zweimaligen lapsus calami: Logauischer Schwulst, statt: Lohensteinischer Schwulst (G. 117) – so richtig G. 60 – aufmerksam gemacht.

11. Wölfflin an Bernays

München. 22. XI. 89.

Sehr verehrter Herr Professor, ich fühle mich gedrungen, Ihnen mit 2 Worten mitzuteilen, was in der Berner Angelegenheit seither geschehen ist.

Ich schrieb an jenem Samstag noch an Hirzel, und fragte (natürlich ohne Ihrer Erwähnung zu tun), ob der Termin zur Anmeldung schon abgelaufen *resp.* ob die Stelle schon besetzt sei. Heute empfang ich Antwort. Der Termin sei zwar allerdings verpaßt, doch sei Meldung darum noch nicht ausgeschlossen. Er rate mir sehr dazu, er sei immer für mich gewesen und wie ich dem Brief glaube entnehmen zu können, sieht er die Schwierigkeit einzig beim Erziehungsdirector, nicht im Willen der Fakultät. Jener sei bei seiner Vorliebe für das Welsche ganz unberechenbar, Hirzel selbst gegenwärtig *persona ingrattissima*.

Heute habe ich mich denn nun gemeldet und sehe mit völliger Ruhe der Entscheidung entgegen, die immerhin nicht vor Weihnachten fallen wird. Nebenbei bemerkt, es handelt sich nur um eine a.o. Professur.

Herzlich grüßend Ihr ergebener

D^r. Wölfflin.

Berner Angelegenheit: Besetzung des damals vakanten Extraordinariats für Kunstgeschichte an der Universität Bern. Wölfflin, der eben zu Beginn des Monats November seine Münchener Dozententätigkeit aufgenommen hatte, bewarb sich um die Stelle in einem Schreiben vom gleichen Datum: 22. 11. 1889 (Nr. 18). Die Professur erhielt aber Hans Wilhelm Auer (1847–1906); er war nicht in erster Linie Kunsthistoriker, sondern Architekt (Eidg. Parlamentsgebäude in Bern und andere öffentliche Bauten) und versah die Professur bis 1904 (Mitteilung des Staatsarchivs des Kantons Bern). – Hirzel: Ludwig Hirzel (1838–1897), zuerst Gymnasiallehrer, seit 1874 o. Professor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Bern. – Erziehungsdirector: Albert Gobat (1843–1914), von 1882–1906 in Bern als Erziehungsdirektor tätig (Mitteilung des Staatsarchivs des Kantons Bern).

12. Bernays an Wölfflin

[München 10 März 1890.]

Mein theurer *Woelfflin*, es war mir schmerzlich, Sie gestern in meinem häuslichen Kreise zu vermissen. Es hätte sich für einen Geist wie den Ihrigen schon der Mühe gelohnt, sich durch meine bescheidene Vermittlung noch einmal mit dem Geiste in Berührung zu setzen, welcher die Wundergestalt der Helena belebt und umwebt.

Habe ich Ihnen schon so gründlich, wie es meiner Empfindung entspricht, gedankt für die feinsinnige künstlerische Sorgfalt, welche gerade Sie der mir gewidmeten Freundesgabe zugewandt? Dieser Dank wird in meinem Herzen sich stets erneuern, so oft mein Blick auf der schmuckreichen Form, die einen so werthen Gehalt einschließt, hell und freudig verweilt.

Aber auch ohnedies – wissen Sie – bleiben Sie meinem Geiste und Herzen unverrückbar nahe. Sie wissen auch, was ich von der immer kraftvolleren Entfaltung Ihres Geistes erhoffe.

Ihr stets getreuer
Bernays.

München

10 März 1890.

[Adresse:] Herrn | *Dr. Heinrich Woelfflin* | Dozenten an der
Universität | Hier | Heßstraße 16/2 | *f^r*.

in meinem häuslichen Kreise: laut Tagebuch vom 9. 3. 1890 hatte Bernays an diesem Sonntag zwischen 5 und 10 Uhr „Helena“ und die Schlußscenen des zweiten Faust vor großem Kreis vorgetragen. Wölfflin hatte sich also von dieser Strapaze dispensiert, vermutlich weil er bereits am 23. 2. 1890 in einer sonntäglichen Abendgesellschaft bei Bernays dem Prolog zum zweiten Faust und am 4. 3. 1890 wieder auf einer Abendgesellschaft der „Trilogie der Leidenschaft“ gelauscht hatte oder hatte lauschen müssen, falls er der Träger des Namens Wölfflin ist, den das Tagebuch unter den beiden erwähnten Daten nennt, und nicht der Vater. Wahrscheinlich war es aber der Sohn, der am 4. 3. 1890 abends neben dem Philologen W. Christ den Gastgeber in einer Rede feierte. Denn es waren das die Tage und Wochen, da sich Bernays,

nach gewährter Entlassung, in der Universität mit „erhebenden Feiern“ verabschiedete, zuerst am 4. 3. 1890 in der 57. Vorlesung von seinen Hörern und Schülern (s. unten) und am 11. 3. 1890 in der eigentlichen Abschiedsvorlesung von der Öffentlichkeit, mit Reden und Verlesung von Adressen; über die Rede Bernays' s. oben S. 10, Anm. 1. – Freundesgabe: am 4. 3. 1890 (s. oben) hatte Dr. Julius Elias (s. zu Nr. 2) im Namen der Schüler von Bernays eine Rede gehalten und dem scheidenden Lehrer dabei ein Album überreicht, das Photographien „aller derjenigen enthält, welche an seinem Seminare theilgenommen und seine Kollegien gehört haben oder überhaupt ihm wissenschaftlich nahegetreten“ waren; nach einem gedruckten Rundbrief vom Januar 1890, in dem Elias die Bernays-Freunde aufforderte, eine Photographie einzusenden. Wölfflin hatte den Brief mitunterzeichnet. Damit hatte er also bereits 1890 für Bernays mit in die Wege geleitet, was er dann am 29. 2. 1924 gelegentlich der eigenen Abschiedsfeier im Münchner Auditorium maximum in seiner Ansprache angesichts seiner ihm gestifteten Büste (von der Hand E. Scharffs) dem dichtgedrängten Auditorium für sich selbst anriet: „Es ist ja freilich nicht das Übliche, daß man eine Büste stiftet dem Dargestellten. . . Sie, meine Damen und Herren, hätten mir Ihre Büste stiften sollen.“ Deutsche Beiträge 1948, S. 529.

13. Bernays an Wölfflin

[Karlsruhe 18. März 1893.]

Du hast, mein Theurer – denn warum soll das Du, das zwischen Deinem verehrten Vater und mir gegolten, nicht auch fortan zwischen uns beiden gelten? – Du hast von Deiner freundschaftlichen Gesinnung für mich schon ehemals mir so manches werthe Zeugniß abgelegt. Nun rührt es mich von neuem, zu erfahren, daß Du leitend und ordnend die Entstehung des mir gewidmeten Sammelwerkes gefördert. Es gewinnt dadurch für mich einen erhöhten Werth. Warst Du doch unter den Freunden, die in den spätern Jahren meiner Münchener Thätigkeit sich theilnehmend und strebend mir anschlossen und dabei ihre geistige Selbständigkeit unversehr behaupteten – warst Du doch unter diesen mir einer der liebsten und theuersten! Du warst es und so wirst Du mir es bleiben. Das Leben mit seinem Wechsel und Wandel kann uns auseinanderhalten: nie kann es mich Dir entfremden.

Als ich Deinen schönen Beitrag las, mit dem Du die „Studien zur Litteraturgeschichte“ so freigebig ausgestattet, belebte sich

mir die Erinnerung an unser Beisammensein, an unsere Gespräche. Ich nahm mein altes Exemplar der „Herzensergießungen“, das ich für die Vorlesungen zu benutzen pflegte, wieder zur Hand und blickte auf das wunderbarlich mißrathene Abbild des „Göttlichen Raphael“.

Das Wesen dieses, in gewissem Sinne so geringhaltigen und dennoch zukunftssträchtigen Büchleins hast Du klar und scharf gezeichnet. Solltest Du Dich nicht angeregt fühlen, Dich noch einmal umständlicher mit Wackenroder selbst einzulassen? Ein Charakterbild dieses jünglingshaften Kunstpredigers, von Deiner Hand gezeichnet, müßte sich höchst anziehend darstellen. Ich habe seiner reinen Erscheinung immer eine liebevolle Aufmerksamkeit geschenkt und bin gern seinen Spuren nachgegangen. Außer den längst gedruckten Briefen lernte ich einen an seine Eltern gerichteten kennen: Erlangen 4 October 93; er enthält Mittheilungen über eine Reise nach Anspach und Nürnberg und befand sich in Halms großer Autographensammlung. Ein anderer, im Besitz von Rudolf Brockhaus, erzählt von Tiecks literarischen Plänen; er zeigt das Datum des 20 Februar 94; vielleicht ist er an E. J. Koch gerichtet. In der Vorrede zum zweiten Bande seines literarhistorischen „Grundrisses“ (1798) gedenkt Koch rühmend der werthvollen Beihülfe, die ihm von dem eben verstorbenen Wackenroder zu Theil geworden.

Dein Aufsatz führt mich in ein Gebiet, das ich in der Einleitung zu den Briefen Goethes an Wolf nur flüchtig streifen konnte. Ich erwähnte dort, daß Goethe einmal mit überkecker Wortbildung von dem klosterbrudrisirenden und sternbaldisirenden Unwesen spricht, „von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen“. – Was sagst Du zu dieser, neunzig Jahre alten, Bezeichnung jüngster Realisten? –

Deine Worte haben mich auch wieder zum Sternbald hingelockt. Man glaubt von weich zerrinnenden, unsicher schwebenden Tönen umgaukelt zu werden. Eine Vergleichung zwischen der ersten Ausgabe und dem späten Druck von 1843, die ich schon früher unternommen, bleibt noch immer anziehend. In wie fern kann Wackenroder als Miturheber gelten? Trotz den bestimmten Erklärungen Tiecks bleibt die Sachlage im Dunkeln.

Friedrich Schlegel schreibt an Wilhelm geradezu (18 Decbr 97), „daß jetzt an einem Künstlerroman von ihm (Wackenroder) bey Unger gedruckt wird.“

Wann wirst Du nun endlich die längst Dir gebührende Stellung an der Münchener Universität erhalten? Oder bietet sich sonst irgendwo eine günstige Aussicht?

Dein Vater bewahrt mir hoffentlich, wie ich ihm, freundliche Erinnerungen und Gesinnungen. Wie gerne, mein Theurer, möchte ich Dich einmal wieder bei mir haben! Wir würden uns wechselseitig an einander erfreuen; und Dir würde der Einblick in meine hiesigen, durchaus rühmenswerthen Zustände gewiß wohlthuend sein.

Dich herzlich umarmend

Dein dankbar getreuer
Bernays.

Karlsruhe i/B.
Schirmerstraße 1,
18. März 1893.

[Adresse:] Herrn |*Dr. Heinrich Wölfflin* | Dozenten an der
Universität | *München* | *f^r*.

des mir gewidmeten Sammelwerkes: Studien zur Litteraturgeschichte. Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden, Hamburg und Leipzig 1893. Ein bestimmter datenmäßiger Anlaß war nicht gegeben, Bernays feierte seinen 60. Geburtstag erst am 27. 11. 1894. Die Studien, mit Beiträgen ua. von H. Bodmer, K. Borinski, J. Elias, W. Golther, M. Koch, E. Kühnemann, G. Witkowski, enthielten S. 61–73 Wölfflins Beitrag: Die Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders; KS. 205–212; 259. – mißbrathene Abbild: die anonym in Berlin bei J. Fr. Unger 1797 erschienene Erstausgabe der Herzenergießungen hatte vor dem Titel eine Gravüre (seitenverkehrt); Bildnis mit der Unterschrift: „Der Göttliche Raphael.“ – Außer den längst gedruckten Briefen: die Briefe Wackenroders an Tieck in: K. von Holtei, Briefe an Ludwig Tieck, Breslau 1864, 4, 169–264; die Briefe Tiecks an Wackenroder in: K. von Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten, Hannover 1872, 4, 27–90. – an seine Eltern: Collectio Halmiana, München 1883, II, 32, Nr. 576; zuerst veröffentlicht von E. Gülzow, Süddeutsche Monatshefte 1929, S. 385–390; dann in: W. H. Wackenroder, Werke und Briefe, Berlin (L. Schneider) 1938, S. 572–581, und in: W. H. Wackenroder, Reisebriefe, ed. H. Höhn, Berlin 1938, S. 203–218. – Ein anderer:

Verzeichnis der Autographen-Sammlung Rudolf Brockhaus 1853–1889. Als Manuskript gedruckt [wohl Leipzig 1889], S. 22. Zuerst gedruckt in: W. H. Wackenroder, Werke und Briefe, Berlin (L. Schneider) 1938, S. 448–456; ebd. 438 Abdruck der Danknotiz von E. J. Koch. – Einleitung zu den Briefen Goethes an Wolf: Goethes Briefe an Friedrich August Wolf. Herausgegeben von Michael Bernays, Berlin 1868, S. 61, Anm. 5. Es handelt sich um einen Einschub Goethes in H. Meyers Aufsatz: Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, von 1805; WA. I, 48, 122. Vgl. R. Benz, Goethe und die romantische Kunst, München 1941, S. 118 ff. – Sternbald: Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. Herausgegeben von Ludwig Tieck, Berlin 1798. Zweite Auflage in Ludwig Tiecks Schriften, Berlin 1843, Bd. 16; ebd. S. 416 erklärt Tieck in der „Nachrede“: das Buch „rührt ganz, wie es da ist, von mir her, obgleich der Klosterbruder hie und da anklingt.“ Die Abweichungen der ersten von der zweiten Auflage sind kurz verzeichnet in: Frühromantische Erzählungen I, ed. P. Kluckhohn, Leipzig 1933 (Deutsche Literatur, Reihe Romantik, Bd. 6), S. 303 bis 306. – Friedrich Schlegel: Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, ed. O. F. Walzel, Berlin 1890, S. 335. – in meine hiesigen . . . Zustände: Bernays war unmittelbar nach seiner Entlassung nach Karlsruhe gezogen; dort starb er am 25. 2. 1897 im Alter von 63 Jahren. Wölfflin, damals noch in Basel, widmete dem Lehrer einen in einer Schweizer Zeitung veröffentlichten Nachruf; s. KS. 192–193; 258.

14. Wölfflin an Bernays

München. 31. III. 93.

Vielen, vielen Dank für die herzlichen Worte Deines Briefes. Das „Du“ nehme ich an als eine unverdiente Erhebung, aber als erwünschte Gewähr einer fortdauernden Verbindung. So war denn der gute kleine Wackenroder bestimmt, auch lange nach seinem Tode noch Liebe und Freundschaft zu stiften. Nach Karlsruhe werde ich in nächster Zeit leider nicht kommen können; gegenwärtig bin ich auf dem Sprung, nach Berlin und Dresden zu reisen, für 3 Wochen etwa; an Pfingsten muß ich nach Wien und im Herbst, sobald die Sommerhitze [Sonnenhitze?] es einigermaßen tunlich erscheinen läßt, will ich nach Italien. Ich schreibe einen großen „*Raffael*“ (Verlag: F. Bruckmann). Über das andere Thema – Beförderung zum Professor – wären allerlei Geschichten zu erzählen; ich trage das einmal

mündlich vor; einstweilen nur soviel, daß ich vom preußischen Ministerium mit einer gewissen Consequenz abgelehnt werde. Ich bin mehrfach von den betreffenden Anstalten gewünscht worden, aber es wird allgemein beobachtet, daß seit 3-4 Jahren das preußische Ministerium wenn irgend möglich die Landesangehörigen oder wenigstens die an preußischen Universitäten Habilitirten befördert. Das hat mir nun bisher nicht viel Schmerzen gemacht, allmählich fängt die systematische Ignorirung aber doch an mich zu ärgern. Glücklicherweise geht mein Streben nicht weiter als an einer kleinen Universität mir mein Häuschen zu bauen und die Dinge zu treiben, die mir Freude machen.

Die Nachweise Wackenroder'scher Briefe sind notirt worden; ich habe einen Freund, der, litterar- und kunsthistorische Ziele verfolgend, von Basel hierher gezogen ist und daran denkt, den feinen kleinen Mann monographisch zu behandeln.

Mit besten Grüßen treulich

Dein *Wölfflin*.

[Am oberen Rand der vierten Seite:] Mein Vater ist verreist, sonst würde er jedenfalls auch seine Grüße schicken.

Raffael: zu diesem Plan s. Br. 71, Anm. 2; 76, Anm. 2; 84f. Er war ein Vorläufer der „Klassischen Kunst“ von 1899. Vgl. KS. 266f.: Nr. 23, 24, 27. – Beförderung zum Professor: dazu Nr. 15-17; Br. 76. NZZ. 27. 7. 1945, Nr. 1119: „Vier Jahre stand ich als Privatdozent feil, bis der Ruf von Basel kam, die kunsthistorische Nachfolge von Jacob Burckhardt zu übernehmen.“ – Die Nachweise: s. Nr. 13. – Freund . . . von Basel: der aus Basel gebürtige Literarhistoriker Emil Sulger-Gebing (1863-1923); Dr. phil. München 1894, Privatdozent ebd. 1897, ao. Professor ebd. (Technische Hochschule) 1902, o. Professor ebd. 1906. Er hat nicht eine Wackenroder-Monographie, sondern 1896 nur den Wackenroder-Artikel für ADB. 40, 444-448 geschrieben und in seiner Arbeit: Die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, München 1897, S. 23f. Wackenroder kurz behandelt. Wölfflin hat am Grab des am 29. 12. 1923 verstorbenen „Altersgenossen, Landsmanns und Jugendfreundes“ gesprochen (s. J. Petersen, Euphorion 1925, 26, 151-153). Ob die Ansprache gedruckt wurde, war nicht festzustellen; die in KS. 265-271 veröffentlichte, für die kleineren Arbeiten nicht vollständige Bibliographie verzeichnet nichts Entsprechendes. Vgl. auch R. Woerner, Deutsches Biographisches Jahrbuch 1923, 5, 339-343.

15. Eduard Wölfflin an Bernays

München, den 4 Mai 1893.

Werthester Freund und College,

Da Du in Deinem letzten Brief an Heinrich (Wackenroder) auch meiner freundlich gedacht hast, so nehme ich gern Veranlassung Dir auf Deine Gratulation zu melden, daß Heinrich gestern nach Basel verreist ist wo er nächste Woche seine Vorlesungen beginnen soll. Er bekommt Ordinariatsgehalt (4000 Frk.), den Titel *Ordinarius* etwa in einem Jahre, da ein Ordinariat für Kunstgeschichte noch nicht vorhanden ist. Dümmler hatte ihm gerathen in den Unterhandlungen auf das Ordinariat zu drücken, doch hat es Heinrich nicht einmal versucht. Von überall her kommen Glückwünsche, von Friedr. Thiersch, von dem ersten Bildhauer Hildebrand, auch von *Carrière*.

Die Ansätze zu Heinrichs Carriere waren: 1) als *ordinarius* in Hannover verlangt von den dortigen Architecten auf Grund seiner Doctordissertation und der *Renaissance*. Berufen wurde der ältere, aber unter ihm vorgeschlagene Prof. Holzinger, Vetter von Goßler. 2) Straßburg schlug vor: a) als *ordinarii*: Dehio oder Schmarsow, oder b) als *extraordinarius: unico loco H. W.* – 3) Königsberg schlug *primo loco H. W.* vor. Berufen Lange von Göttingen. – 4) Göttingen schlug im November 1892 vor als *ordinarii* Rob. Vischer und Thode; als die Regierung auf dem Extraordinariate bestand, wurde Februar 1893 *primo loco H. W.* vorgeschlagen, von der Regierung ein *Superarbitrium* von Grimm verlangt, welches natürlich günstig lautete. Jetzt wird sicher Rob. Vischer als *ordinarius* berufen. –

5) Basel sandte die Anfrage 4 Tage nach Burckhardts Entlassungsgesuch am 12 April. Man brauchte die Fakultät nicht, da Burckhardt auf Befragen sich bestimmt genug erklärte.

In Leipzig waren Rob. Vischer und Janitschek als *ordinarii* vorgeschlagen, und von der Fakultät constatiert, daß unter den Jüngeren *H. W.* der bedeutendste sei. – Carriere dagegen urtheilte, nur Riehl sei würdig, als *extraordinarius* vorgeschlagen zu werden, Heinrich nicht einmal *tertio loco*; Muther verdiene

wenigstens den Titel *Professor* (was Senat und Ministerium verwarf). Gestern konnte ich ihm, auf Befragen, versichern, weder Riehl noch Muther sei bei irgend einer Vakanz auch nur in Frage gekommen. Ich will nicht von der persönlichen Ungerechtigkeit reden, aber so zieht man doch die Universität in den Koth. Riehl hatte im Absolutorium, Deutsch-Note IV – im Doctorexamen Note III – er schrieb neulich über Chariatiden (!) – In der Gymnasialcarriere, im Militär wird nicht nach Anciennetät nachgeschoben, sondern nach Verdienst befördert; Carriere würde aus der Hochschule eine Fabrik machen, und schwache Collegen, wie Brunn, der das Einseitige hätte corrigieren können, stimmen ihm bei.

Von mir dürfte man nach der Wiener Philologen-Versammlung mehr zu hören bekommen, als in den letzten Jahren. Die preußische und österreichische Regierung hat die Unterstützung des *Thesaurus* offiziell zugesichert. Seitdem der Einfluß unseres Hauptgegners gebrochen ist, geht die Angelegenheit vorwärts.

Was \langle Ihre \rangle Deine Anfrage betr. Professur Lübke betrifft, so haben Heinrich und ich in den letzten Wochen davon gesprochen; doch hatten wir keine Vorstellung von den Pflichten und Gehaltsverhältnissen; auch meinte Heinrich ein Dozent sei schon *in loco* vorhanden. \langle Wollen Sie \rangle Willst Du von ihm eine prompte und offene Antwort, so melde \langle n Sie \rangle ihm Annäherndes über Stundenzahl und Gehalt; in 3 Tagen \langle werden Sie \rangle wirst Du bedient sein. Wohnung noch unsicher; also *Prof. Heinr. Wfl.* abzugeben bei dem Pedelle der Universität. – Ernst ist als *stud. rer. nat.* auch in Basel. Mit freundlichem Gruß von Haus zu Haus

in alter collegialischer Treue

Dein

Lupulus.

Gratulation: zum Ruf nach Basel als Nachfolger Burckhardts; s. Br. 78f.; zur Vorgeschichte ebd. 70–78. – Dümmler: Ferdinand Dümmler (1859–1896), 1887–1890 Privatdozent in Giessen, 1890 Ordinarius für klassische Philologie und Archäologie in Basel. Er war damals Dekan und empfing Wölfflin mit den Worten: „Ihre Berufung verdanken Sie wesentlich der energischen Aktion [Jacob] Wackernagels, dessen Motiv lediglich Basler Patriotismus war“. Nach J. Gantner, Heinrich Wölfflins Basler Jahre und die

Anfänge der modernen Kunstwissenschaft, in: *Gestalten und Probleme aus der Geschichte der Universität Basel*, Basel 1960, S. 79–97; 81. Vgl. KS. 185–186 (Nachruf Wölfflins auf Dümmler); 257. – Thiersch: Friedrich Thiersch (1852–1921), Architekt, 1879 o. Professor für Architektur an der Technischen Hochschule München. – Hildebrand: Adolf von Hildebrand (1848–1922); s. KS. 84–106; 252f. – Carrière: Moritz Carrière (1817–1895), Philosoph, Aesthetiker und Kunsthistoriker, 1849 ao. Professor in Giessen, 1853 in München (Akademie der bildenden Künste), 1887 o. Professor für Aesthetik ebd. Er prüfte Wölfflin 1886 im Dokorexamen in Kunstgeschichte. – Holzinger: Heinrich Holzinger (1856–1940), 1883 ao. Professor in Tübingen, 1891 o. Professor in Hannover (Technische Hochschule). Vgl. Br. 51f. und GA. VI, 305f. – Goßler: gemeint wohl Peter von Goßler (1838–1902), 1881–1891 Preussischer Kultusminister. – Dehio: Georg Dehio (1850–1932), 1877, Privatdozent in München, 1883 ao. Professor in Königsberg, 1884 o. Professor ebd., 1892 in Straßburg. – Schmarsow: August Schmarsow (1853–1936), 1885 ao. Professor in Breslau, 1893 o. Professor in Leipzig. – Lange: Konrad (von) Lange (1855–1921), 1885 ao. Professor in Göttingen, 1892 o. Professor in Königsberg, 1894 in Tübingen; 1901 Inspektor der Stuttgarter Gemäldegalerie. – Vischer: Robert Vischer (1847–1933), 1882 ao. Professor in Breslau, 1885 in Aachen (Technische Hochschule), 1893 o. Professor in Göttingen. – Thode: Henry Thode (1857–1920), 1894 ao. Professor in Heidelberg, 1896 o. Professor ebd. – Grimm: s. Nr. 1. – Janitschek: Hubert Janitschek (1846–1893), 1879 ao. Professor in Prag, 1881 o. Professor in Strassburg, 1891 in Leipzig. – Riehl: Berthold Riehl (1858–1911), 1884 Privatdozent in München, 1890 ao. Professor ebd., 1906 o. Professor ebd. Wölfflin wurde in München 1912 sein Nachfolger. – Muther: Richard Muther (1860–1909), 1886 Privatdozent in München, 1894 ao. Professor in Breslau, 1895 o. Professor ebd. – Chariatiden: eine derartige Arbeit weist das Schriftenverzeichnis von B. Riehl (Almanach der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1909, S. 370–373) nicht auf. Hat sich E. Wölfflin verhört, als man berichtete, Riehl veröffentliche ein Buch (Frankfurt 1893), mit dem Titel: *Deutsche und italienische Kunstcharaktere?* – Brunn: Heinrich von Brunn (1822–1894), 1856 1. Sekretär (Direktor) des Arch. Instituts in Rom, 1865 o. Professor in München. – Thesaurus: *Thesaurus Linguae Latinae* in München; s. G. Dittmann, Wölfflin und der *Thesaurus Linguae Latinae*, in: Eduard Wölfflin, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1933, S. 336–344; dort auch Angaben über die Vorverhandlungen, die 1893 zur Gründung des Thesaurus führten. – Lübke: Wilhelm Lübke (1826–1893), 1861 o. Professor am Polytechnikum in Zürich, 1866 in Stuttgart, 1885 in Karlsruhe; vgl. Br. 78. – Ernst: Ernst Wölfflin (1873–1960), der jüngere Bruder von Heinrich Wölfflin, später Augenarzt und Professor für Ophthalmologie in Basel.

16. Eduard Wölfflin an Bernays

München, 8 Mai 1893.

Verehrter Freund und College,

Du hast gewiß Recht mit Deiner Auffassung von Heinrichs Berufung. Die meisten Gratulationen, die eintreffen – gestern von Erich Schmidt, der auch den Aufsatz über Wackenroder als sehr fein anerkennt – betonen die Ehre der Nachfolger von Jakob Burckhardt zu sein. Wer nichts von Cultur und Litteratur versteht, ist überhaupt kein Kunsthistoriker. Aber die Leute *à la* Hermann Grimm sind heute Seltenheiten; um so mehr freut es mich, daß Heinrich eine philosophische und litterarische Bildung genossen hat, an der Du hervorragenden Antheil hast. Ein Absolutorium mit Note I, ein Doctor mit Note I, ist doch etwas werth; dann die über 4 Semester ausgedehnten Reisen in Italien, Griechenland, Frankreich, England (Spanien fehlt noch), während Prof. Riehl mit einem 40tägigen Rundreisebillet von Mailand bis Messina gekommen ist. Jetzt lernt Heinrich im täglichen Umgange mit J. Burckhardt, was geradezu unschätzbar ist. Das nächste Semester oder das nächste Jahr ist vielleicht für seine Entwicklung das bedeutsamste.

Wie es später gehen wird, weiß ich nicht. Für den Sommer ist Heinrich nur mit 5 Stunden wöchentlich belastet; für den Winter fochten die Basler die Zahl 6–8 an, und verlangten 8–10. Man bezahlt ja die Arbeiter auch nach der Stunde. Das ist eine verkehrte Auffassung, gegen die man mindestens ankämpfen muß. Einen angehenden Docenten sollte man nicht so behandeln; es ist als ob man von einer jungen Frau alle 10 Monate ein Kind verlangte.

Es wird uns lieb sein, wenn Du betreffs Heinrichs keine Initiative ergreift. Wirst Du gefragt oder kommt das Gespräch von selbst auf den Punct, so kann jeder sagen, was er verantworten kann. Aber in der Regel ist jede Einmischung schädlich und erregt den Verdacht, als ob der Candidat dieselbe bestellt hätte. Bisher haben wir diese Mittel nicht nöthig gehabt; die Anerkennung ist von selbst gekommen.

Heinrichs Adresse ist jetzt: *Prof. W.* bei Frau Trüb-Preiswerk, Theodorsgraben 8. Basel.

Ich muß nach Wien, da mich Hartel als Staffage für seine Rede braucht, die auf den *Thesaurus* kommen wird.

Schöll hat 5 Vorlesungen glücklich hinter sich; Christ scheint ganz hergestellt. Brunn in Gang und Sprache gehindert. Mit freundlichen Grüßen von Haus zu Haus Dein in Hochachtung ergebenster

EW.

Erich Schmidt: s. Nr. 2. – Prof. Riehl: s. Nr. 15. – keine Initiative: wegen der Nachfolge Lübkes in Karlsruhe. – Hartel: Wilhelm (von) Hartel (1839–1907), 1869 ao. Professor für klassische Philologie in Wien, 1872 o. Professor ebd., später, 1899–1905, österreichischer Unterrichtsminister. – Schöll: Rudolf Schöll (1844–1893), 1872 o. Professor für klassische Philologie in Greifswald, 1874 in Jena, 1876 in Straßburg, 1885 in München. – Christ: Wilhelm Christ (1831–1906), 1860 ao. Professor für klassische Philologie in München, 1863 o. Professor ebd. – Brunn: s. Nr. 15, 18.

17. Eduard Wölfflin an Bernays [Postkarte]

10 Mai 93.

Werthester Freund und College,

Allerdings wünschte der Erziehungs Rath Heinrich mit 10 Stunden wöchentlich zu belasten; der kleine Rath war aber so klug in der Anstellungsurkunde nichts von der Stundenzahl zu sagen. Also ist der einzige Anstoß weggeräumt. (am 6. Mai) –

Mit freundlichem Gruß

Dein

E. W.

[Adresse:] Herrn Prof. Dr. Mich. Bernays / Karlsruhe / Schirmer Str. 1.

18. Wölfflin an die Erziehungsdirektion
des Kantons Bern

München. 22. Nov. 1889.

Tit. Erziehungsdirection
des Kantons Bern.

Obwohl der Termin zur Bewerbung um die a.o. Professur für Kunstgeschichte an der Universität Bern bereits abgelaufen ist, erlaube ich mir gleichwohl eine verspätete Anmeldung einzureichen mit der Entschuldigung, daß ich, durch Reisen ferngehalten, das betreffende Ausschreiben nicht zu Gesicht bekam.

Als Legitimation lege ich zunächst bei, was von meinen Arbeiten in Buchform erschienen ist:

- 1.) Prolegomena zu einer Psychologie der Architectur. München 1886. (Dissertation).
- 2.) Renaissance und Barock. München 1888. (Habilitationsschrift.)
- 3.) Salomon Geßner. Frauenfeld 1889.

Die Kritik hat sich ohne Ausnahme günstig geäußert; ich darf verweisen auf die ausführlichen Rezensionen in der Vierteljahrschrift für Philosophie und philosophische Kritik Bd. 94, S. 143 ff., in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 15. August 1888, in der Deutschen Litteraturzeitung 24. November 1888, im Repertorium für Kunstwissenschaft März 1889, u. a.

Die weitere Beurteilung möge der folgende kurze Lebensabriß erleichtern.

Geboren am 21. Juni 1864 in Winterthur, als der Sohn des *D^r* Ed. Wölfflin, Professor der Klassischen Philologie (früher in Zürich und Erlangen, zur Zeit an der Universität München), besuchte ich die Gymnasien in Winterthur, Erlangen und München, an welch letzterem Ort ich 1882 mit der ersten Note absolvierte. Nach vierjährigem Universitätsstudium in München, Basel, Berlin promovierte ich in München mit der obengenannten philosophischen Dissertation, gleichfalls mit Note I, bereiste dann lange Italien und Griechenland und habilitierte mich 1888

an der Universität München, wobei ich jedoch gleich für 2 Semester Urlaub nahm, um noch einen Winter in Paris und einen Sommer in Italien meinen Studien nachgehen zu können.

Als Lehrer, die ich am höchsten verehere, nenne ich Jakob Burckhardt in Basel und H. von Brunn in München.

Bei Erreichung des 18. Lebensjahres, als mir die Frage vorgelegt wurde, ob ich mich für das schweizerische oder für das deutsche Bürgerrecht entscheide, wählte ich das erstere und trat aus dem deutschen Staatsverbande aus. Es würde mir eine hohe Freude sein, meine Dienste meinem wirklichen Vaterlande widmen zu dürfen.

Mit dem Ausdruck größter Hochachtung und Ergebenheit legt einer hohen Erziehungsdirection diese Anmeldung vor:

D^r. Heinrich Wölfflin

Privatdocent an der Universität München.

(Heßstr. 16 II)

Ed. Wölfflin: Eduard Wölfflin (1831–1908), klassischer Philologe; 1856 Privatdozent in Basel, 1861 Gymnasialprofessor in Winterthur, 1869 ao. Professor in Zürich, 1870 o. Professor ebd., 1875 in Erlangen, 1880 in München. Vgl. R. Pfeiffer, *Klassische Philologen*, in: *Geist und Gestalt. Biographische Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München 1959, I, 113–139, bes. 123–127. – Burckhardt... Brunn: s. Nr. 15 und Br. 35, 63, 84. Dazu E. Buschor, Heinrich Brunn, in: *Geist und Gestalt aaO. I*, 274–276. Wölfflin hat seine Habilitationsschrift „Renaissance und Barock“ (München 1888) Brunn gewidmet.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

- Br.: Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897. Herausgegeben von Joseph Gantner, Basel 1948.
- D.: Heinrich Wölfflin, Albrecht Dürer, Darmstadt 1922.
- G.: Heinrich Wölfflin, Salomon Geßner. Mit ungedruckten Briefen, Frauenfeld 1889.
- GA.: Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, I–XIV, Stuttgart 1929–1934.
- GK.: Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941².
- IF.: Heinrich Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931.
- JM.: Heinrich Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo, München 1891.
- KD.: Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1920⁴.
- KG.: Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1918³.
- KK.: Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1924⁷.
- KS.: Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften (1886–1933). Herausgegeben von Joseph Gantner, Basel 1946.
- NZZ.: Neue Zürcher Zeitung.
- RB.: Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1926⁴.