Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 12

Artikel: Klassische Kunst : zum Tode von Heinrich Wölfflin
Autor: Zürcher, Richard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-25723

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

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

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

Download PDF: 08.07.2025

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

dann in Vättis im Taminatal. An dem Erfolg der Ausstellung bei Brakl und den Vorbereitungen für weitere Ausstellungen nimmt er lebhaft teil. «Es geht gut mit meinen bescheidenen Arbeiten», schreibt er mir im August; «wenn ich nur bald den Nachweis leisten kann, daß ich wieder auf die Höhe komme.» Den Sommer über mit dem württembergischen Kunstinventar im Bodenseegebiet beschäftigt, kann ich endlich an einem heißen Sonntag im späten August über den See fahren, um nach dem Freunde zu sehen. Über dem Taminatal, zwischen Valens und Vättis, kommen wir einander entgegen. Von der Krankheit ist nicht viel zu merken. Im Haus in Vättis liegen Zeichnungen aufgehäuft, teils figürliche Darstellungen, immer wieder die so geliebte Schwebende, teils markige Landschaftsbilder, in den guten Stunden des Sommers entstanden. Nach der Rückkehr nach Stuttgart hält die Besserung an, und man faßt wieder Hoffnung, Brühlmann könne den Kunsthausauftrag doch noch durchführen. Noch am 14. Februar 1911 berichtet der ihn behandelnde Sanitätsrat Dr. Fauser: «In rein körperlicher Beziehung geht es Herrn Brühlmann gut, wenn er auch vielleicht noch zum Teil unter der schwächenden Wirkung der ihm verabreichten starkwirkenden Mittel steht. Und was die Hauptsache ist, auch in geistiger Beziehung bestehen, soweit sich dies ärztlich beurteilen läßt, ganz normale Verhältnisse. Ich habe mit Herrn Brühlmann wiederholt über alle möglichen Fragen, nicht bloß künstlerischer Natur, mich unterhalten und überall den Eindruck eines gesunden Urteilens und völlig normaler geistiger Regsamkeit erhalten. Herr Professor Hölzel hat mir vor einigen Tagen versichert, daß die künstlerische Leistungsfähigkeit vollständig intakt sei, daß Herr Brühlmann auf ihn eher den Eindruck größerer Kraft und größerer Reife mache.» Den Sommer verbringt der Künstler wieder in Vättis. Die rechte Hand ist gelähmt. Aber mit der Linken schafft er Bilder kleinen Formates, in der Formgebung vereinfacht, von gesteigerter Intensität des Ausdruckes. Immer wieder beschäftigt ihn das Bild des Entschwebens, Entwachsens aus dieser schmerzhaften und gleichwohl schönen irdischen Welt.

Inzwischen wächst der äußere Erfolg. Die Düsseldorfer und die Kölner Kunsthochschule berufen ihn als Professor. Neue Monumentalaufträge stehen in Aussicht. Alle hoffen, die Besserung halte an. Aber Brühlmann selbst fühlt, daß er seinem Schicksal nicht entrinnen kann. Mannhaft geht er in den Tod, am 29. September 1911. «Wenn er als ein Vollendeter vor uns steht», sagt Pellegrini in einem Nachruf auf den Mitschüler, «so danken wir das letzten Endes seiner großen Arbeitslust, der eisernen Energie, der Tapferkeit. Er siegte und blieb aufrecht.»

KLASSISCHE KUNST

Zum Tode von Heinrich Wölfflin

Von Richard Zürcher

Sucht man innerhalb der neueren Kunstgeschichte das Klassische in einem bestimmten Werk sichtbar zu begreifen, so wird man immer wieder in die Stanzen des Vatikans geführt vor Raffaels Fresko der «Schule von Athen». Ebenbürtig der Repräsentation des christlichen Glaubens, wie sie an der gegenüberliegenden Wand des gleichen Raumes in der «Disputa» erscheint, entfaltet sich hier die Weisheit des Altertums, dargestellt in ihren höchsten Vertretern und umschlossen von einer gemalten Architektur, die den gleichzeitigen Plänen Bramantes für den Petersdom kongenial ist. Das erhabene Thema ist in einer entsprechend hohen Gesinnung dargestellt worden. Inhalt und Form haben sich in restloser Weise gefunden, und wenn wir die völlige Entsprechung zwischen der objektiv gestellten Aufgabe, der persönlichen Auffassung des Meisters und der von ihm gehandhabten Formen als klassisch ansehen, so waltet die nämliche Harmonie auch im Zusammenklang von Architektur und Figur, sowie zwischen den Körpern und dem sie umschließenden Raum. Zudem herrscht jene maßvoll abgestufte Ordnung zwischen Nähe und Ferne, Bewegung und Ruhe, leidenschaftlichem Aus-sich-heraustreten und stillem In-sich-sein, wie sie ebenfalls als das Merkmal des Klassischen erscheint.

Führt man die Analyse der Formen weiter, so offenbaren sich hier auf das reinste jene fünf Begriffe, mit denen Wölfflin in seinen 1941 erschienenen «Gedanken zur Kunstgeschichte» sein jahrzehntelanges Forschen und Denken über das Klassische in der Kunst zusammenfaßt. «Plastischer Geist» bestimmt jede einzelne Figur und ebenfalls alles Architektonische, begonnen mit den Quadern und Stufen des Vordergrundes bis zu den Ordnungen und Gewölben des gewaltigen Kuppelbaues. Dieser letztere ist es denn auch vor allem, der

die «geschlossene Form» gewährleistet und den vielfach abgestuften Posen der Gestalten ihr «klassisches Maß» spendet. «Groß und einfach» ist daher der Aufbau der Szene im ganzen, wie die Haltung der einzelnen. Es liegt selbst über den bewegtesten Gruppen des Vordergrundes eine «Klarheit», der gegenüber das nämliche Streben in der etwas früher entstandenen «Disputa» noch als primitive Einfachheit wirkt, während dasselbe Prinzip der Klarheit in den späteren Werken schon durch ein Übermaß von Fülle und Spannung getrübt wird. Schließlich ruht in dem ganzen Werk jene «Idealität», die noch keine Abstraktion gegenüber der Natur, sondern erst eine Steigerung derselben bedeutet. So erscheinen die dargestellten Menschen als Repräsentanten eines zeitlos ewigen Typus und sind doch im gleichen erfüllt «vom Atem eines bestimmten persönlichen Lebens».

Heinrich Wölfflin sah das Klassische in einem verhältnismäßig großen Umkreis von Werken. Er erkannte es fast im gesamten Schaffen Raffaels, doch auch bei Lionardo, Fra Bartolomeo und weitgehend bei Andrea del Sarto. Selbst Michelangelos frühe und reife Werke nahmen für ihn teil an der klassischen Kunst. Unter den Architekten gehört für ihn selbstverständlich Bramante in den gleichen Kreis. – Außerhalb von Florenz und Rom brauchte Wölfflin den Begriff des Klassischen nur mit Vorbehalten, so in Vorlesungen über Tizian. Das Schaffen Dürers betrachtete er in hohem Maße als eine Auseinandersetzung des deutschen Formgefühls mit dem Klassischen, und auch die Deutsch-Römer des 19. Jahrhunderts, Böcklin, Marées und Feuerbach, sah er – in seinen in Zürich gehaltenen Vorlesungen – unter dem gleichen Gesichtspunkt.

Wie zentral die Bedeutung des Klassischen für Wölfflin ist, geht auch aus seinen «Grundbegriffen» hervor. Hier nämlich gewinnen die für das 16. Jahrhundert geprägten Begriffe des Linearen (Plastischen), des Flächenhaften, der geschlossenen (tektonischen) Form, der vielheitlichen Einheit und der absoluten Klarheit in der klassischen Kunst der italienischen Hochrenaissance ihre reinste Verkörperung. Selbst in seiner Beschäftigung mit nationalen Charakteren neigt Wölfflin bei allem Bemühen um den Eigenwert der deutschen Kunst dazu, die klassische Kunst zum Ausgangspunkt und Maßstab für alles übrige zu machen.

Die Geltung des Klassischen reicht indessen bei Wölfflin noch weiter; sie steht für ihn im Zusammenhang mit dem Ethischen, zu dessen sichtbarem Ausdruck sie wird. Eine solche Anschauung, die zugleich eine Wertung ist, erscheint wiederholt im systematischen Teil seines Buches «Klassische Kunst», nämlich dort, wo der ideale und aristokratische Charakter betont wird. Noch ausgesprochener ist diese Einstellung in dem Werk über Dürer, wo in der Einleitung gesagt wird, daß die Welt des Geordneten auch die des Sittlichen sei, und von einem «sittlichen Sehen» gesprochen wird. Schließlich leuchtet der ethische Gehalt auch aus den knappen Definitionen der «Gedanken zur Kunstgeschichte», wenn dort vom Klassischen als dem Sein gegenüber dem Schein und als Ausdruck eines größeren und reineren Daseins gesprochen wird. Die Begriffe der Größe und des Maßes sind für Wölfflin letzten Endes im Menschlichen verankert.

Wölfflin, der in dieser Verbindung von ästhetischen und ethischen Werten durchaus auf Jakob Burckhardt und auch auf Konrad Fiedler fußt, hat in der gleichen Haltung in seinen Vorlesungen auch andere Epochen behandelt, so das Mittelalter, wo er das Ethos des seinem Wesen nach klassischen 13. Jahrhunderts über das Pathos des 14. Jahrhunderts stellt. Im privaten Gespräche pflegte er unter den Menschen die festen, klaren und bestimmten Naturen über die beweglich weichen und schmiegsamen zu stellen.

Gleich Jakob Burckhardt hat auch Wölfflin zeit seines Lebens nach dem typisch Allgemeinen, nach dem Gültigen und Unverrückbar-festen in der Kunst gesucht und diese Werte am reinsten im Klassischen verkörpert gefunden. Dennoch wäre es falsch, in ihm nur den Klassizisten zu sehen, der die Mannigfalt kunstgeschichtlicher Erscheinungen in ein blutleeres Begriffssystem preßt. Dem steht nicht nur seine meisterhaft differenzierende Art der Formanalysen entgegen, wie er sie gegenüber den einzelnen klassischen Werken anwandte, sondern vor allem die Leistung seiner «Grundbegriffe». Hier nämlich gelingt es ihm, in völlig sachlicher Weise die gemeinsame Sehform einer Epoche so darzulegen, daß sie in jedem einzelnen Werke in individueller Ausprägung erscheint. Zugleich schafft Wölfflin in den «Grundbegriffen» jene verbindlichen Grundlagen, die für die wissenschaftliche Bearbeitung der neueren Kunstgeschichte eine der wichtigsten Voraussetzungen darstellen.

Umstrittener ist dagegen heute die von Wölfflin formulierte Bedeutung der klassischen Kunst. Wölfflin selbst erweist sich dieser gegenüber zwar nicht, wie schon betont wurde als Klassizist, indessen als der Idealist, der das Ideal auch noch in seinem Abglanz und in seiner Verbindung mit anderen Kräften als das Wesentlichste anerkennt. Nicht nur im reifen Werk der großen Meister, sondern schon in den Vorstufen und Auswirkungen und ebenso in der Begleitung durch die Zeitgenossen greift Wölfflin die klassischen Züge als die bestimmende Hauptsache heraus. Bezeichnend für diese Haltung eines im Grunde platonischen Idealismus ist sein Interesse für Dürer, in dessen Schaffen das Klassische nicht rein und unmittelbar, sondern als mühsam zu erringendes Ziel aufgezeigt wird. Noch fast charakteristischer ist auch für Wölfflin, die in den «Gedanken zur Kunstgeschichte» abgedruckte Briefstelle, in welcher Jakob Burckhardt an Wölfflin schreibt: «Könnte ich nur das und das Altarbild dritten Ranges aus der Pinacoteca municipale in Nest so und so einen Augenblick wiedersehen! oder das Marmorgrab eines vermutlichen Schülers eines solchen, welcher einst

Donatello gekannt haben könnte, denn auch das Geringe und Mittelbare in Italien kommt doch aus einem großen Model . . . »

In seiner Stellung zum Klassischen steht Wölfflin in einer der wichtigsten Entwicklungen der Kunstgeschichtsschreibung. Die klassische Kunst, verkörpert durch die Antike, war im 18. Jahrhundert der einzige Gegenstand jener ersten im modernen Sinne wissenschaftlichen Kunstgeschichte gewesen, wie sie J. J. Winkelmann inaugurierte. Die Romantik hatte dazu in der Kunst der germanischen Länder, vor allem in deren hinreißendstem Ausdruck, der Gotik, ein Gegengewicht geschaffen, und es war eine Polarität zwischen Norden und Süden entstanden, die schon bei Goethe, doch auch bei Burckhardt und Wölfflin ihre Rolle spielte. Zugleich aber sollte von der Romantik aus auch jene geistesgeschichtliche Aufzehrung ausgehen, die bis in die jüngste Gegenwart unser Verhältnis zum Klassischen kennzeichnet. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts zwar erweiterte sich in Kugler, Burckhardt und F. v. Geymüller der Blick auf das Klassische, um nicht nur die Antike, sondern auch deren scheinbare Wiedergeburt in der Renaissance zu umfassen. Die Idee der in der Antike verwirklichten Klassik, wie sie sich am deutlichsten im Formenschatz der Architektur, den Säulen, Giebeln und Gebälken, aussprach, sah man nun allenthalben sich wiederspiegeln. Schließlich begann für Geymüller die Renaissance bereits im stauffischen 13. Jahrhundert, um wenigstens in der französischen Baukunst bis ins Dix-huitième zu dauern und in der Architektur des 19. Jahrhunderts ihre äußerliche Auferstehung zu erleben. Auch für Burckhardt bedeutete die italienische Renaissance als reinste Offenbarung künstlerischer und menschlicher Ewigkeitswerte das für ihn zentrale Gebiet der Kunstgeschichte, demgegenüber das Frühere im Grunde nur als Vorbereitung und das Spätere als Verfall sich darstellte.

Verglichen mit Jakob Burckhardt erscheint Wölfflins Bemühung um die klassische Kunst bereits als eine verhältnismäßig späte Rehabilitierung gegenüber dem Geschmack des großen Publikums, das sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts mehr den sogenannten Primitiven sowohl im Mittelalter als auch im Quattrocento zugewandt hatte. Gleichzeitig hatte sich in Deutschland das Interesse auch schon auf den Barock gerichtet, wofür die bahnbrechenden Bücher von C. Gurlitt, doch auch die damalige Baukunst (Thiersch, Hasenauer) Beispiele sind.

Wölfflin beschränkt den Geltungsbereich der Klassik auf die Hochrenaissance. So sehr er im Grunde einer idealistischen Betrachtung verpflichtet bleibt, die auch noch im Abglanz das Wesentliche würdigt, so bemüht er sich dennoch einer stärkeren historischen Festlegung. So spricht er schon in seinem 1888 erschienenen Buch über die Entstehung des Barockstiles in Rom von dem «schmalen Grat», den die goldene Zeit darstelle, und viel später, in seinen «Gedanken zur Kunstgeschichte», gibt er zu, daß im Grunde nur ganz wenige Werke alle Forderungen des Klassischen erfüllten.

Seit dem Erscheinen von Wölfflins «Klassischer Kunst» hat sich das Interesse für das Klassische noch mehr verengert, entsprechend einem allgemeinen Auflösungsprozeß des klassizistisch humanistischen Bildungsideals überhaupt. Man beschränkte im allgemeinen den Begriff der Klassik auf die Antike, auf welchem Gebiete sich sowohl der Naumburger Kongreß von 1930 als auch das 1931 erschienene Buch von Hans Rose bemühten. Innerhalb der neueren Kunstgeschichte aber schwand mit dem Interesse für das Klassische auch jenes für die italienische Renaissance. Diese wurde als Epoche immer mehr eingeengt durch das Herausarbeiten von Stilphasen, die gerade durch ihren antiklassischen Gehalt die Forschung nunmehr anzogen. Das Interesse für den Manierismus, vor allem seitens der Pinder-Schule, doch auch durch Friedländer, Panofsky und Sedlmayer, ist in diesem Zusammenhange zu verstehen. Endlich hat Richard Hamann in seiner 1933 erschienenen Kunstgeschichte den Begriff der Renaissance als Stilepoche überhaupt fallen gelassen.

Wölfflin hat in einer umspannenden Betrachtungsweise sowohl in seinen «Grundbegriffen» die Grundlagen des künstlerischen Sehens erfaßt, als auch in seiner Beschäftigung mit dem Klassischen höchste menschliche Werte wenigstens als ideelle Forderung in die Kunst eingeführt und begrifflich unterbaut. Demgegenüber hat die jüngere Forschung sich vor allem an die Tendenz der «Grundbegriffe» angeschlossen und versucht, möglichst verbindliche und in sich geschlossene Phänomene innerhalb der Kunstgeschichte herauszuarbeiten. Die «Kunstgeschichte ohne Namen», gegen die schon Wölfflin seine Grundbegriffe verteidigt, wurde zum mehr oder weniger offen anerkannten Programm der Stilforschung. Vor allem wieder die Schule Pinders, doch auch A. E. Brinkmann und R. Hamann sahen in den Künstlern nicht mehr die menschlich hervorragenden Geisteshelden, wie die Generation von Hermann Grimm und Carl Justi, denen sich in gewissem Sinne Wölfflins Dürer-Buch anschließt, sondern immer mehr nur noch die Träger einer nach eigenen Gesetzen ablaufenden Entwicklung. So wie die Romantik den Geist von Zeiten und Völkern als eigene Macht angesprochen hatte, so mußten sich nun Einzelwerke und Meister den kollektiven Kräften der Stile beugen, die gleichsam als Lebewesen besonderer Art empfunden und oft mit der künstlerischen Faszination eines Dramas oder einer Symphonie geschildert wurden. Für den Wert der einzelnen Schöpfung entscheidend wurde dabei immer weniger die menschliche Haltung, die im Werk zum Ausdruck kommt, sondern die vitale Kraft des Schöpferischen an sich oder der Grad, mit dem ein Werk an der allgemeinen Entwicklung beteiligt ist. Die Erscheinung des Klassischen galt dabei letzten Endes nur noch dort, wo sie entwicklungsgeschichtlich als Reife, als Hochstufe oder Kulmination eines beliebigen Gesamtablaufes begriffen werden konnte.

So glänzend sich dabei auch die Leistung der deutschen Kunstwissenschaft zwischen den beiden Weltkriegen erwies, so verlor sie doch mehr und mehr den humanistischen Ausgangspunkt, um sich immer stärker den unpersönlichen und damit auch ethisch indifferenten Kollektiverscheinungen von Volks- und Zeitstil zuzuwenden, Phänomenen, die beispielsweise bei A. E. Brinkmann den bezeichnenden Namen von «dynamischen Komplexen» annahmen. – Demgegenüber bewahrte fast nur noch die von Julius v. Schlosser geführte Wiener Schule das Interesse für das einzelne Werk als eine in ihrer Individualität unvertauschbare Schöpfung oder, wie Schlosser selbst es in seiner für sein Denken programmatischen Rede vor der bayrischen Akademie der Wissenschaften im Jahre 1935 ausgedrückt hat, in seiner «inselhaften» Einsamkeit. Diese in enger geistiger Beziehung mit der Ästhetik Benedetto Croces stehende kunstwissenschaftliche Richtung fand in jüngeren Österreichern wie Sedlmayer und Swoboda ihre methodische Weiterbildung, während sie sich durch ihre Herkunft aus der geistesgeschichtlichen Auffassung Max Dvořaks den Zusammenhang mit dem Menschen bewahrte. Heute, wo die internationalen Zusammenhänge auch in der Forschung durch den Krieg weitgehend zerrissen sind und insbesondere über dem für uns trotz allem so wichtigen Deutschland noch Dunkelheit liegt, bietet die in Wien gepflegte Konzentration auf das einzelne Werk den sicheren Ausgangspunkt für einen Wiederaufbau der Kunstwissenschaft.

Im Hinblick auf die neue Bedeutung des einzelnen Kunstwerks wird nun auch eine neue Würdigung von Wölfflins Idee des Klassischen möglich. Allerdings handelt es sich heute darum, dieses Klassische nicht mehr als ein mehr oder weniger vages Ideal zu sehen, das an vielen Orten wirksam ist, sondern es als erschöpfendes Gestaltungsprinzip in einzelnen Werken zu umschreiben, mit andern Worten den Geltungsbereich des Klassischen in jener restlosen Verbindlichkeit aufzuzeigen, wie wir diese heute als Merkmal des Künstlerischen überhaupt auffassen.

Unter diesem Gesichtspunkt freilich vermindert sich die Zahl der Werke, in denen das Klassische vollkommen, und nicht nur als Abglanz neben anderen Kräften, wirksam ist. Selbst im persönlichen Schaffen Raffaels gibt es ganz wenige Werke, die das Klassische in vollkommener Reinheit sichtbar werden lassen. Unter den Fresken sind es nur die Schule von Athen und allenfalls der Parnaß, während alles spätere, die Vertreibung des Heliodor, doch auch die Messe von Bolsena und die Befreiung Petri, wenigstens im Räumlichen über die klassische Ruhe und Klarheit zu einem Übermaß von kontrastvoller Häufung und spannungsvoller Bewegung in Form und Lichtführung strebt. Innerhalb der Tafelbilder Raffaels kann ebenfalls nur sehr weniges den Anspruch auf restlos erfüllte Klassik erheben, so die Sixtinische Madonna oder das Bildnis des unbekannten Kardinals im Prado. In den Zeitgenossen Raffaels lebt wohl immer wieder die hohe Vorstellung des Klassischen, so in Lionardos Abendmahl, doch keinesfalls in allen seinen Zeichnungen, dann in Fra Bartolomeo und in den früheren Werken Andrea del Sartos; aber diese Vorstellung wird durchkreuzt durch andere Züge, durch Ansätze sowohl zum Barock wie zum Manierismus. Michelangelo schließlich ist in seinen frühen Lebensphasen ebenfalls wiederholt ergriffen worden durch das Ideal des Klassischen, doch wirken diesem in seinem Schaffen immer mehr Kräfte entgegen, die in ihrer übermenschlichen Dämonie von uns schon lange als durchaus antiklassisch empfunden worden sind. In Venedig dagegen strebt der Alterstil Giovanni Bellinis in höchstem Maße zu jener Klassik, die darauf für Giorgione und den jungen Tizian fast von Anfang an natürlicher Besitz zu sein scheint.

So bahnt sich heute die Erkenntnis an, daß die Klassik, wie wir sie in den genannten Beispielen fassen, zwar aus der italienischen Kunst der Renaissance herauswächst, daß sie aber nicht mehr mit einer bestimmten Phase derselben vollkommen identifiziert werden kann. Hochrenaissance bedeutet daher noch nicht Klassik, wie dies eine entwicklungsgeschichtlich eingestellte Betrachtung schließen möchte, sondern erst die stilgeschichtliche Möglichkeit dazu. Die Verwirklichung jedoch liegt in der Gnade des einzelnen Schöpfungsaktes, der sich in gleicher Weise nicht wiederholen läßt. Die Erforschung von Stilen, wie in unserem Falle der Renaissance, weist uns die Substanz an Formen und Gestaltungsprinzipien auf, aus denen dann das klassische Werk entstehen kann, jedoch nicht zwangsläufig entstehen muß. Wohl gelten auch heute noch, und für unsere geistige Not mehr denn je, die Begriffe, mit denen Wölfflin das Klassische zu fassen sucht; aber sie gelten nicht als verbindliche Grundlage für das gesamte Schaffen einer ganzen Epoche, sondern nur für einzelne begnadete Werke. Wird aber versucht, das Klassische zu verallgemeinern, so bildet sich höchstens das dem Schaffen von außen auferlegte Gesetz des Klassizismus, das gleichzeitig vom Manierismus in Frage gestellt und aufgehoben wird.

Heute erscheinen uns die vollkommenen Verwirklichungen des Klassischen gleich Inseln, die sich aus der Flut des übrigen Schaffens erheben. Wir wissen um die Geltung des Klassischen, auch wenn wir die entgegengesetzten Kräfte der gleichen Epoche erfahren haben. Ähnlich verhält es sich in unserer Gegenwart mit den Werken Heinrich Wölfflins, die zwar nicht mehr unseren geistigen Horizont in seiner ganzen Ausdehnung zu beherrschen vermögen, aber an diesem Horizont gleich Inseln unserem Bemühen um die Kunst Halt und Erhebung zu geben vermögen.