

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 19 (1932)
Heft: 1

Artikel: Die Kunst der Renaissance, Italien und das deutsche Formgefühl
[Heinrich Wölfflin]
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-17612>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.05.2025

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

Als Fenster doppelt verglaste Holzklappfenster, die festverglasteten Scheiben an der Südwestfront aus Kristallglas.

Innere Ausstattung: Sämtliche Böden (auch Küche und Bad) sowie die Treppe mit Linolbelag, sämtliche Wände mit Straminbespannung und Mattölfarbanstrich, mit Ausnahme von Küche und Bad, die gespachtelten Emailfarbanstrich bis auf 2 m Höhe haben.

Balkonbrüstungen aus in Winkelrahmen gefassten matteden Drahtrohglasplatten.

Baukosten: Abrechnungssumme für jedes Haus: inkl. Architekten- und Ingenieur-Honorar sowie Bauleitung, ohne Umgebung, Kanalisation, Beleuchtungskörper 69,950 Fr. Umbauter Raum 910 m³. Kubikmeterpreis somit 77 Fr.

Wohnhaus H. an der Hegibachstrasse in Zürich

Das Grundstück liegt auf sehr stark abfallendem Gelände mit altem Baumbestand, das von einem Plateau unterbrochen wird. Durch die Querstellung des Haupttraktes war die beste Ausnützung in bezug auf Anfahrts-hof, Wohngarten und Raumorientierung gegeben; so blieb auch die Längenausdehnung der Liegenschaft sichtbar.

Im Untergeschoss liegt ein Saal für Bildersammlungen und Gesellschaftszwecke, dahinter Wirtschaftsräume.

Erdgeschoss: Wohn- und Herrenzimmer gegen Südwesten mit Austritt auf gedeckten Laufgang und Sitzplatz; Esszimmer und Halle nach Südosten mit Austritt in den oberen Garten; Diensttrakt mit Küche, Office, Speisekammer, Waschküche mit gedecktem Trockenplatz.

Im Obergeschoss fünf Schlafzimmer nach Südosten, zwei Bäder, grosse Sonnenbadterrasse, im Diensttrakt zwei Mädchenzimmer mit Bad- und Waschraum, Abstellraum, Wohn- und Arbeitsdiele.

Eine Treppenverbindung im Haupttrakt, eine Diensttreppe im Dienst- und Wirtschaftstrakt.

Garage: Da wohl die Zufahrt, aber nicht die Anlage der Garage am Eingangshof behördlicherseits bewilligt wurde, musste unter schwierigen Verhältnissen eine Zweiwagengarage in den steilen Hang an der Hegibachstrasse hineingebaut werden, wozu Sprengungen nötig waren.

Konstruktion: An den Sonnenseiten zur Gewinnung grösstmöglicher Oeffnungen Eisenständer. Dazwischen Brüstungsfüllmauerwerk und grosse seitliche Schiebefenster in Eisenkonstruktion. Uebrigere Aussenwände tragendes Backsteinhohlmauerwerk, doppelverglaste Holzfenster.

Beim Saal ist zur Gewinnung grösserer Raamtiefe die Aussenwand mit durchlaufender Fensterreihe vor das vertikal durchgehende Pfeilersystem gesetzt.

Massivdecken, Flachdachkonstruktion. Die Aussicht von den dahinter liegenden Nachbarhäusern wird in keiner Weise beeinträchtigt.

Italien und das deutsche Formgefühl¹

Zum neuen Buch von Heinrich Wölfflin

I.

Auch dieses Buch hat, wie alle früheren Bücher Wölfflins, den Vorzug der absoluten Direktheit: der Leser wird vor die Kunstwerke hingestellt und gelehrt, sich intensiv auf ihren künstlerischen Gehalt und Ausdruck zu konzentrieren, mit einem Wort: zu sehen, ohne ins anekdotische Drum und Dran, Vorher und Nachher abzuschweifen. Die kulturgeschichtlichen, politischen, wirtschaftlichen Voraussetzungen für die Entstehung eines bestimmten Kunstwerkes mögen sein, welche sie wollen: das Kunstwerk selbst ist eine ästhetische und nur ästhetische Angelegenheit, und so ist es ein Gebot sauberer Methode, dass es auch rein ästhetisch analysiert und betrachtet werde. Jede andere Art von Betrachtung kann natürlich auch interessant sein, aber sie führt vom

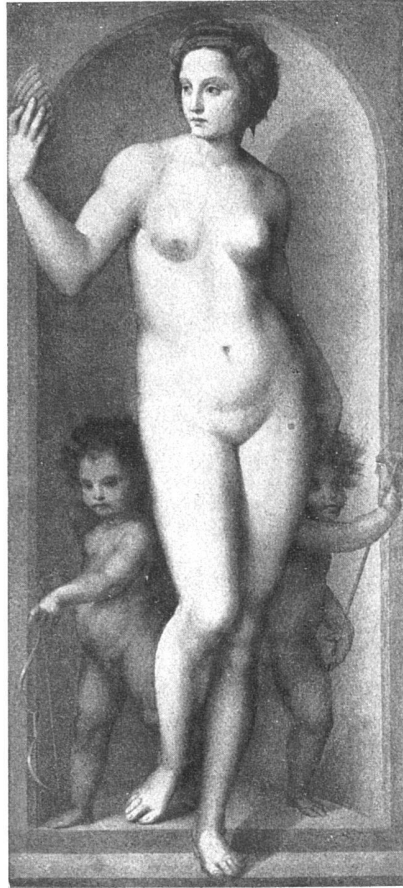
Kunstwerk ab, sie gebraucht oder missbraucht es als Material, um andere Zusammenhänge nachzuweisen. Hier steht das Kunstwerk allein im Vordergrund, auch der Verfasser tritt hinter seinen Gegenstand ganz zurück, und am Schluss hat der Leser eine sehr verfeinerte Anschauung gewonnen, nichts als dieses eine — die Hauptsache, während von der Lektüre so vieler anderer Schriften über Kunst nur ein Wust von Theorien und wichtigtuersichen «Problemen» übrig bleibt.

Wölfflin selbst schreibt in seinen Schlussbetrachtungen:

«Was haben diese Analysen eines sehr allgemein gefassten Formgefühls mit Kunstgeschichte zu tun? Kann man über Kunst reden ohne vom Geistigen auszugehen? vom Temperament der Köpfe, von der Auffassung des Menschlichen in Gestalten und Geschichten? sind nicht die Aufgaben das Primäre, die das Leben der Kunst gibt, und kann man diese Aufgaben verstehen, ohne die Stellung der Kunst innerhalb einer bestimmten Gesellschaft begriffen zu haben? Eine so stark abstrahierende Betrachtungsweise, wie wir sie hier geübt haben, scheint notwendig zu einer formalistischen Behandlung der Kunst zu verführen. —»

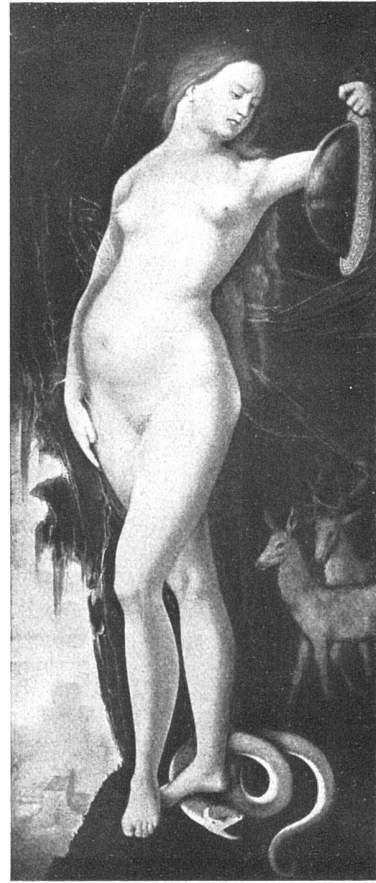
¹ Die Kunst der Renaissance, Italien und das deutsche Formgefühl von Heinrich Wölfflin. 223 Seiten Quart, 92 Abbildungen. F. Bruckmann A.-G., München 1931, geh. RM. 11.50, Leinen RM. 15.—.

Aus H. Wölfflin
«Italien und das deutsche
Formgefühl»



links: Franciabigio,
Venus (Rom)

rechts: Baldung,
Allegorie 1529 (München)



«Gewiss ist es eine dankbarere Aufgabe, das Publikum mit dem einzelnen Werk und dem individuellen Künstler bekanntzumachen, und die Teilnahme wird sich rascher erwärmen, wenn von den Gesinnungen gesprochen wird, die hinter den Aufgaben einer bestimmten Zeit stehn, und von der Gesellschaft, die Träger und Bedingung einer bestimmten Kunst gewesen ist, aber all das setzt voraus, dass man die Vorstellungsformen schon kennt, in denen zu einer gewissen Zeit und an einem gewissen Ort die Kunst Gestalt gewonnen hat. — —»

«Nicht als ob es eine Formempfindung gäbe, die unabhängig wäre von der geschichtlichen Gesamtsituation, aber alle besondern soziologischen Erklärungen behalten etwas Bloss-Peripherisches, solange man nicht zum Zentrum, zur Form- und Vorstellungsweise einer Nation nach ihrer allgemeinen Art durchgestossen ist. — —»

«Natürlich ist die Kunst nicht zu lösen von den Bedingungen, die ihr die Gesellschaft stellt, aber in der verschiedenen Bildhaltung von Ghirlandajos Florentiner Fresken und vom Schreyergrabmal des Adam Krafft stecken Unterschiede, deren Wurzeln viel tiefer hinabreichen als dass sie mit einer bloss soziologischen oder religionsgeschichtlichen Betrachtung gefasst werden könnten.»

II.

Wölfflin bezeichnet sein Buch als eine späte Frucht vom Baum des Dürer-Gedenkjahres, das allerdings wie kein anderer Anlass dazu aufrief, das Verhältnis Deutschland-Italien in der Renaissance zu überlegen, das Dürer und mit ihm Deutschland zur Schicksalsfrage wurde. Auch dieses Buch hat so etwas wie einen Januskopf wie die Kunst Dürers. Es geht hier nicht um Ent-

wicklungsfolgen und nicht um die Frage der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Nord und Süd, sondern im Gegenteil um das in allen Formwandlungen Beharrende, um die Nationalkonstanten des Nordens und des Südens. Um sie aufzuzeigen, wird die Gesamtheit der künstlerischen Erscheinungen nach Wölfflins bewährter Methode unter bestimmten Einzelaspekten betrachtet, so dass sich die gesuchten Nationaleigentümlichkeiten jeweils als Polaritäten auf gemeinsamer Achse darstellen.

Die Hintersichten, nach denen der Gegensatz Deutsch-Italienisch festgelegt wird — zugleich die Kapitel des Buches — heissen: Gestalt und Umriss. — Das Grosse und Einfache. — Die gesetzmässige Ordnung. — Das Typische und Allgemeine. — Gliederung und Ganzheit. — Die Reliefauffassung. — Die lässige Spannung. — Die Klarheit und der Gegenstand der Kunst.

«In der Anordnung der Begriffe ist jede Kombination versucht worden, bis wir bei der jetzigen als der einleuchtendsten stehen geblieben sind, doch empfiehlt es sich, die Reihenfolge gelegentlich auch umzustellen, und keinesfalls darf der Eindruck aufkommen, als sei das Phänomen auf so und so viele trennbare Merkmale zurückzuführen: alles hängt zusammen, verfliecht sich und will (bis zu einem gewissen Grade) aus einem gemeinsamen Grunde begriffen sein.»

Diesem Missverständnis, «als sei das Phänomen auf soundso viele trennbare Merkmale zurückzuführen»,



Mantegna, Tod der Maria (Madrid)

begegnet Wölfflins Buch, soweit ihm nur immer begegnet werden kann. Es wendet den Gegenstand seiner Betrachtung sozusagen in der Hand, um seine Fassetten von allen Seiten spiegeln zu lassen, und die Darstellung bekommt dadurch etwas eigentümlich Schwebendes, weil immer wieder sich eines im andern spiegelt, Späteres sich im Vorangegangenen erläutert und umgekehrt, bis sich alle Spannungen in der Durchsichtigkeit einer in sich selber ruhenden Erkenntnis aufheben.

Im folgenden geben wir einige aus dem Zusammenhang gelöste Zitate, die den Inhalt andeuten sollen (ohne Rücksicht auf ihre wirkliche Aufeinanderfolge zu lösen Gruppen zusammengestellt).

Einzelform und Gesamteindruck

«Die nordische Kunst lässt sich nicht auf den Begriff der «Nachahmung festlegen (auch wenn man ihn in weitem künstlerischen Sinn nimmt). Wir zielen unmittelbarer auf Ausdruck, und Stimmung und Zeichnung ist uns etwas anderes als Projektion einer fassbaren, messbaren Wirklichkeit. Will man der deutschen Kunst einen expressionistischen Zug zuschreiben, so ist dagegen nichts einzuwenden. Das heisst dann, dass Bild und Objekt sich nicht zu decken braucht, dass das Problem des «Richtigen» hier nicht oder wenigstens nicht in gleichem Umfang existiert, dass was im italienischen Sinn Zeichnungsfehler wären, für das deutsche Urteil etwas Positives bedeuten kann.» —

«Wenn man sie plastisch-ernst nähme, müsste man die holzgeschnittene Apostelfolge Baldungs als verwachsene Körper

kritisieren. Und es sind doch Gestalten voll Kraft und Feuer. Aber die Kraft und das Feuer steckt in der Gebärde eines Formganzen, das sich nicht in seine Komponenten — Körper und Kleid — auflösen lässt. Und eben darum ist es von nebensächlicher Bedeutung, wie weit die Naturform gewahrt ist.» —

«Die deutsche Phantasie ist nicht nur darum eine andere, weil sie der menschlichen Gestalt keine Vorherrschaft vor den unzähligen übrigen Erscheinungen der Welt einräumt, sie ist vor allem eine Phantasie des Vielen und nicht der Einzelfigur, des Formschwarms und nicht der isolierten Form. Das Interesse für die Einzelgestalt fehlt nicht, aber die Vorstellung des Formkomplexes, das Ineinander verschiedener Existenzen ist das Primäre. Das Rasenstück des jungen Dürer sagt unsrer Empfindung mehr als die noch so sorgfältigen Einzelstudien von Pflanzen, die er sonst noch gemacht hat. Wie die Gräser an sich beschaffen sind, ist nicht gleichgültig, aber das eigentlich Erregende ist der Eindruck der Koexistenz oder, um es deutsch zu sagen, das Gefühl des lebendigen Zusammenstehens und Sich-Berührens in einem solchen Stück Natur. So erschöpft sich das Leben des Baumes für den Deutschen nicht in der Zeichnung von Krone, Stamm und Wurzel, es ist immer der Busch, die niedern Gewächse des Bodens, die mit an den Stamm sich herandrängen. Man kann da nicht isolieren, die Natur gebietet nicht einzelne Geschöpfe, sondern entlädt sich in einem Schwall von Formen: ein massenhaftes Dasein, dem sich nicht ungerne der Charakter des Gedrängten und Stossenden beimischt.» —

«Und wenn unser Herz Lust hat, bis auf den heutigen Tag, am Spiel des Verschlungenen, am wilden Baumgäste, Wurzelwerk und Faltenbruch — wer wollte das eine «spätgotische» Laune nennen? Es sind uralte Bedürfnisse deutscher Phantasie, die immer wieder sich Ausdruck erzwingen.» —



Aus H. Wölfflin «Italien und das deutsche Formgefühl»

Martin Schongauer, Tod der Maria (Stich)

«Der Deutsche scheut sich vor einem isolierenden Konturstil, weil damit ein Wesentliches bedroht ist, nämlich das Ineinanderlaufen der Formen, jene geheimnisvolle Bindung des Ganzen, die auch ihrerseits lange vor Schongauer schon da ist.» —

«Das Ideale als Gegensatz zum Natürlichen ist erst eine Vorstellung des 17. Jahrhunderts. Die klassische italienische Form ist aus der italienischen Natur hervorgegangen und ist immer als Natur verstanden worden, selbst da, wo wir glauben, sie sei durch Abstraktion vom Wirklichen gewonnen worden. Eben darum bleibt diese Kunst unübertragbar, und es hat verheerend gewirkt, als man aus einem ganz national bedingten Stil etwas allgemein Gültiges hat machen wollen.» —

Architektur

«Freiheit der Einzexistenz und Strenge der Gesamtkomposition gehn (in Italien) auch hier Hand in Hand und die Selbständigkeit des Teiles gewinnt ihren Wert erst dadurch, dass er als Glied eines Organismus empfunden wird, der dann auch seinerseits ein Fertiges und In-sich-Vollendetes darstellt.» —

«Hier liegt der grosse Gegensatz zum Norden. In einem andern Stoff muss die Form bei uns sich durchsetzen und es ist von vornherein auch ein anderer Formwille. Uns wird es schwer, an das Vollendete auf dieser Welt zu glauben. Zwar hat auch der Norden im 16. Jahrhundert die Idee der Ganzheit, eines streng in sich geschlossenen Formsystems aufgefasst, aber sie ist für uns nicht das Natürliche. Die Vorstellung vom Verhältnis der Teile zum Gesamtkörper beharrt zäh auf einem andern Grundbegriff und lässt sich ebenso schwer umbilden wie die Vorstellung vom Verhältnis des einzelnen Menschen zur Welt. Es hängt damit zusammen, wenn man in der deutschen Architektur, verglichen mit der italienischen, einen Rest von Dumpfheit, Schwere, Ungelöstheit findet. Nur sind das

keine Unvollkommenheiten der Geschmacksbildung, sondern es ist eine andere physische und metaphysische Grundeinstellung.»

«Gewiss, ein Palazzo Pitti ist einzigartig in der monumentalen Wirkung des Einfachen, aber hervorgegangen sind solche Höchstleistungen aus jener allgemeinen Empfänglichkeit für die Würde des Einfachen, die sich am besten mit dem Geist italienischer Inschriften charakterisieren liesse. Das kurze, weithin hallende, inhaltsschwere Wort, wie es die Antike formte, wenn sie denkmalhaft sprechen wollte, hat seine Resonanz auch im neueren Italien gefunden, und die ehernen Terzinen Dantes hätten allein genügt, diesen Geist des Einfach-Grossen dauernd wachzuhalten. Die wortreichen und schwer lesbaren nordischen Inschriften gehn auf eine ganz andere rhetorische und optische Einstellung zurück.» —

«Aber wenn nun die Architektur im allgemeinen als die Kunst der gesetzmässigen Ordnung gelten kann, so ist doch ein Unterschied zwischen Gesetz und Gesetz: die Renaissance in Italien verwirklicht das Gesetz mit einer so starken Entschiedenheit und Folgerichtigkeit, dass der deutsche Formbegriff daneben locker und mit Willkür durchsetzt erscheinen muss, und vor dieser taghellen Evidenz der Regel spürt man, dass das Gesetzliche hier nicht als Einschränkung der Freiheit empfunden worden ist, sondern gerade im Gegenteil als Offenbarung des ganz freien natürlichen Lebens. Bei uns gehört immer eine Spur von Eigenwilligkeit, eine Spur von durchbrochener Regel dazu, wenn wir an die Freiheit des Daseins glauben sollen, und eine durchgeführte Gesetzlichkeit wirkt leicht als «gemacht». In Italien ist die strengste Form zugleich die lebendigste.» —

«Die deutsche Grösse ist eine Grösse der Gesamtbewegung, und nicht die nach dem Menschen bemessene und körperlichem Nacherleben unmittelbar zugängliche Grössenproportion entscheidet, sondern ein dumpferer Massen- und Mengeneindruck,

in den grosse Formen aufgenommen sein können, der aber auch durch das Zusammenwirken vieler kleiner Teile erreicht wird. Darum bleibt die Architektur im Zeitalter der Renaissance hüben und drüben etwas Inkongruentes.» — —

«Als ob eine Angst, den Zusammenhang mit dem Urgrund des Lebens zu verlieren, die bildende Phantasie von weitergehender Verselbständigung der einzelnen Formen zurückgehalten hätte, so klammert sie sich auch im Grossen an die von aussen gegebene Situation und fühlt sich dabei glücklich.» — —

«Der Charakter der deutschen Gasse ist wesentlich bedingt durch die Menge von unselbständigen Häusern, wo keines auf eigenen Flüssen steht, sondern nur existieren kann, indem es sich an den Nachbarn anlehnt. Solche Häuser gibt es natürlich auch in der Renaissancestadt Italiens, aber man hat den Eindruck, dort seien es Notbauten, und jedenfalls, sobald eines ins Grosse geht, will es sich selbständig präsentieren. Bei uns ist das nicht der Fall. Auch noch ein monumentaler Bau erträgt die Abhängigkeit.» — —

«Das deutsche Haus wächst so, wie die Situation es möglich macht. Es trägt nur zum Teil sein Bildungsgesetz in sich selbst. Da öffnet sich ein Plätzchen, eine Strassenweitung — geschwind setzt sich ein Erker an, der in diese Weite hinausgreift. Man spürt unmittelbar die Beziehung, wo jede Gunst oder Ungunst der gegebenen Situation sofort formzeugend oder formhemmend wirkt. An dieser Verwachsenheit von Haus und Umwelt kann auch die monumentale Architektur teilnehmen. Das Rathaus von Rothenburg ist ein berühmter Fall. An ansteigendem Platze gelegen, macht es gar keinen Versuch, die Situationsverhältnisse, die einer einheitlichen Durchbildung hinderlich waren, zu verleugnen, sondern nimmt im Gegenteil diese von aussen gegebenen Verhältnisse herzhaft auf und gewinnt damit eine Art von Naturwüchsigkeit, für die in Italien kein Verständnis vorhanden gewesen wäre.» — —

Deutschland und Italien

«An der Tatsache, dass deutsche Künstler im 16. Jahrhundert sich an italienischer Kunst orientierten, ist nicht zu rütteln, und es fehlt auch nicht an einer Kritik, die dieses Vorgehen von vornherein als Abfall vom Eigenen verurteilt. Aber es gibt doch zu denken, dass das Verlangen nach dem Süden, gleich als ob dort das Land der Verheissung für uns läge, gerade mit der Stunde der stärksten eignen Schöpferkraft zusammenfällt. Es ist der apokalyptische Dürer, dem die italienische Vision aufging. 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. Man sah die Italiener auf diesem Weg schon weit vorgeschritten: wie hätte man sich ihnen nicht als Lehrmeistern unterordnen sollen?» — —

«Es ist höchst bezeichnend, dass dem ästhetisch zerklüfteten Deutschland der Künstler, eben Dürer, doch nicht gefehlt hat, der die Frage nach der einen, absoluten Schönheit gestellt hat, nicht nur gestellt, sondern als eine lebenswichtige Frage mit Leidenschaft verfolgt hat. Aber gerade, dass er die vollkommene Schönheit schliesslich als unerreichbar bezeichnen musste, hat symbolische Bedeutung.

Der Süden glaubt an das Vollkommene auf Erden, wir nicht.» — —

«Wenn wir zu andern Synthesen kommen als die Italiener, so heisst das doch nicht, dass wir die italienische Form nicht auch verstehen könnten, ja, es mag geschehn, dass wir gerade aus dem Bewusstsein des Gegensatzes heraus das Freigegliederte und Streng-in-sich-Geschlossene der italienischen Kunst als etwas doppelt Beglückendes empfinden.» — —

«Auch bei uns lebt ein Verlangen, aus dem Bewegt-Unbegrenzten zur reinen Gestalt zu gelangen, aber wir können den Urgrund des Plastisch-Unreinen, des Plastisch-Unfassbaren nicht preisgeben; er ist nicht ein zu Ueberwindendes für uns,

sondern bleibt der mütterliche Boden, aus dem stellenweise die reine Form sich erhebt, und eine Welt, wo alles gleichmässig auf plastische Gestalt abgeklärt wäre, ist uns auf die Länge unerträglich.» — —

«Dass das Gesetzliche im Norden nie ganz streng und oft vollkommen locker behandelt worden ist, wird man aber nicht als einen Mangel bezeichnen dürfen, vielmehr kommt eine bestimmte positive Grundanschauung darin zum Ausdruck, die für unser ganzes Verhältnis zur Natur massgebend ist. Wir glauben nicht an den alleinigen Wert der Regel, sondern fühlen in allem Lebendigen einen Schuss von Irrationalem.» — —

Italienische Schaubarkeit

«Die Italiener geniessen die anschauliche Klarheit mit einem gleichsam sinnlichen Behagen und das Fehlen dieser Klarheit in der nordischen Kunst wird immer wieder als unerträglich verurteilt.» — —

«Die sonnenklare Evidenz muss (im Norden) irgendwie verdunkelt, überschattet sein, wenn das Bild reizen und anregen soll. Auch bei uns kennt man die geläuterte Form der Kunst als Gegensatz zu dem wirren Bild des Wirklichen, aber der italienische Begriff der mühelosen und erschöpfenden Schaubarkeit bleibt uns eben doch fremd.» — —

«Der nordische Begriff von Schaubarkeit ist in der Tat ein anderer als der südliche. Wie unsere Kunst nur teilweise auf das Plastische sich eingestellt hat und wie uns das Einfach-Grosse ebenso fremdartig bleibt wie der reine Reliefstil, so kann man hier nicht vom Klaren als einem Leitbegriff sprechen. Das will nicht heissen, dass wir auf einer unentwickelteren Stufe stehn geblieben wären, vielmehr ist es eine andere Anteilnahme an der Welt: wir kennen das Klare auch, aber es ist nur ein Teilproblem der Kunst, unsere Empfindung findet Nahrung auch im Unklaren, im Grundsätzlich-Unübersehbaren; in einer Welt von gleichmässiger Klarheit geht uns der Atem aus.» — —

III.

Alle diese angeführten Sätze kreisen letzten Grundes um das eine Problem der Individuation, um Wahrnehmung und Wertung des Einzelnen, um Gliederung einer Gesamtvision in deutliche Formeinheiten, allgemeiner gesagt: um artikulierte Begriffsbildung überhaupt. Und hier kann keine Diskretion der Methode verhindern, dass das Thema die blosser Polarität zwischen Deutsch und Italienisch überschreitet, auch ohne dass das ausdrücklich gesagt und gewollt ist. Denn unter dem Eindruck der Ganzheit dieser Darstellung wird der Leser nicht immer daran denken, dass es sich bei der Polarität «Deutsch» und «Italienisch» um ein scharf umschriebenes Teilproblem handeln soll, sondern er wird den Eindruck haben, damit die Hauptpotenzen der europäischen Kultur des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts überhaupt in Händen zu halten.

Es gibt aber noch eine Potenz allerersten Ranges im kulturellen Kraftfeld, ohne deren Wirkung weder das Italien und noch viel weniger das Deutschland dieser Zeit verstanden werden kann, ein Land, in dem sich Germanentum und Romanentum so vollkommen durchdrungen haben, dass sich die Einheit auf keine Weise mehr spalten lässt: Frankreich. Wenn wir nicht irren, wird sein Name kein einziges Mal genannt.

Aus H. Wölfflin
«Italien und das
deutsche Formgefühl»



Meister H. L.
Marienkrönung 1526
Breisach, Münster

Wölfflin schreibt von «nordischer Gotik» und von «Rasse» mit der seren Selbstverständlichkeit der Vorkriegsjahre, und er meint damit auch nichts anderes, als die handgreifliche Verschiedenheit zwischen deutschem und italienischem Wesen. Uns Jüngeren aber sind diese Begriffe zu entzündeten Stellen geworden, an die wir nicht mehr mit solcher Unbefangenheit zu rühren wagen, sie sind in die Polemik des Tages gezerrt und haben dabei ihre nie sehr scharfen Umrisse vollends verloren, so dass nach allen Seiten Missverständnisse möglich sind. Was heisst Rasse? Warum ist gerade die «nordische» Gotik in Nordfrankreich aufgeblüht und nicht in dem der Blutmischung nach gewiss reiner «nordischen» Niedersachsen oder Schweden? Und was ist «Romanentum» in Italien und Frankreich? — eine Blutmischung oder eine Erziehung? Gewiss gehörten diese Fragen nicht zum Thema, aber wenn sie schon einmal mit dem gefährlichen Wort «Rasse» heraufbeschworen werden, so hätte die Andeutung ihrer Problematik mögliche Missverständnisse von vornherein

verhindern können. Solche Missverständnisse sind denn auch nicht ausgeblieben, denn zweifellos waren es solche Stellen, die den nationalsozialistischen «Kampfbund für deutsche Kultur» auf die abstruse Idee brachten, den Namen Wölfflins für seine Propaganda zu missbrauchen — worauf ein deutliches Dementi allerdings nicht auf sich warten liess. (Das spielte vor Erscheinen des Buches, aber nach der Nürnberger Dürer-Rede Wölfflins und nach den Vorlesungen, auf denen das Buch fusst.)

IV.

Insofern die Vorliebe für klar begrenzte Körper oder für scharf definierte Begriffe irgendeiner Art uns nur als spezifisch italienische Besonderheit entgegentritt, hängt es natürlich vom persönlichen Geschmack ab, ob man sie als Vorzug oder Nachteil gegenüber der deutschen Art empfindet, die alles mehr verfilzt in undurchschaubare gegenseitige Abhängigkeiten und verwachsen mit ungeklärten Hintergründen sieht. Und Wölfflin lässt denn auch die Wage seiner Wertschätzung durchaus in

der Schweben, wenn auch ein gewisser Ueberdruss an der italienischen Klarheit unverkennbar aus vielen Sätzen spricht.

«Aber wir haben kein Recht, von unserer Empfindung aus zu urteilen, wo es sich um eine italienische Angelegenheit handelt.»

Damit ist nicht zu rechten; hinter diesem Italienschen aber scheint uns etwas anderes, Umfassenderes zu stehen, das von Vorliebe und Abneigung für italienische Nationaleigentümlichkeiten nicht berührt wird. Denn ganz unabhängig und abgesehen davon, dass sie sich eine Zeitlang vorzugsweise in italienischer Gestalt zeigte, ist diese italienische Rationalität immer von neuem in ganz Europa zur Quelle für sehr verschiedene, ganz unitalienische Formenreihen geworden, nicht zuletzt in Deutschland bis auf die Romantiker, ja bis zur Malerei der «neuen Sachlichkeit» unserer Tage. Die deutsche Kunst der Renaissance dagegen ist aufgeblüht wie eine üppige hybride Blume, die keine Frucht ansetzte, nicht einmal in Deutschland selbst. Die italienische Renaissance ist ein Stammbaumglied der europäischen Kultur geworden, gerade weil sie mehr war als nur-italienisch, weil in ihr jene Ratio wirkte, jener wache Verstand, der nun einmal seit den Griechen die treibende Kraft, die besondere Auszeichnung und zugleich das Verhängnis Europas ist, und dem es als Pflicht erscheint, zu ordnen, zu klären, zu festigen, deutliche Begriffe voneinander abzugrenzen und durch andere deutliche Begriffe wieder zu verknüpfen. Wölfflin sagt selbst:

«Alle Kunst als Menschenwerk unterscheidet sich von der Natur durch eine Gesetzlichkeit, die wir zwar im einzelnen Naturgewächs auch wirksam fühlen (trotzdem sie nie rein zutage tritt), die aber der Natur im ganzen jedenfalls fehlt. Ihrer Willkür setzen wir die Ordnung der Kunst gegenüber. Wo die Bäume in einer geraden Reihe stehen, da hat Menschenhand gewaltet, der frei gewachsene Wald kennt nicht die Regel. Dem Kulturmenschen ist es Bedürfnis, sich geordnet auf der Welt einzurichten: ohne gerade Linien und rechte Winkel könnte man nicht leben.»

Dabei lässt sich freilich das Irrationale, Traumhafte, Triebhaft-Dumpfe nicht wegdenken, es ist vielmehr als Gegenpol, als Hintergrund und Rohstoff unentbehrlich, aber es trägt den Charakter des Negativen, es gehört zur sozusagen un-europäischen, zur prähistorischen Substanz, zum Holzstoss, auf dem die Flamme der europäischen Bewusstheit brennt. Die deutsche Kunst des Mittelalters (denn von der prähistorischen altnordischen ist hier nicht die Rede) ist von Italien und Frankreich aus geweckt worden — von sich aus hatten die alten Germanen kein Bedürfnis, ihr Germanentum in Gemälden und Statuen zu manifestieren — wie vorher Italien von den Griechen kulturell geweckt worden war. Das Bewusstsein dieser direkten Filiation macht aber recht eigentlich das Rückgrat allen Europäertums aus, und wenn dieses Einigende, Uebernationalen nirgends auch nur mit einem Wort an-

gedeutet wird, so bricht für den Leser das Kulturganze unweigerlich in zusammenhanglose Nationalismen auseinander, und die Episode mit dem «Kampfbund für deutsche Kultur» beweist, dass Wölfflins Gedanken von Nationalisten auch effektiv in diesem Sinn verstanden werden. Das alles gehört freilich zu jenem kulturgeschichtlichen Ambiente, dessen Ausschluss als besonderer Vorzug angeführt wurde. Aber in der grauenhaften Verwirrung der Geister, in der heute der Begriff «Europa» fast zum Hohn geworden und jeder Verwechslung mit einem lahmen Pazifismus ausgesetzt ist, wäre man dem berühmten Verfasser, der so vielen weit über sein Lehrgebiet hinaus zum Führer geworden ist, dankbar gewesen, wenn er wenigstens mit einem einzigen Satz eine solche Akzentsetzung angedeutet hätte. Seine überlegene Haltung, die Teil und Gegenteil, Form und Unform, Klarheit und Unklarheit gleichmässig gelten lässt, ist eine Haltung für Götter, eine unmenschliche, und jedenfalls eine anti-humanistische Haltung.

Auch Jacob Burckhardt wird wohl gewusst haben, dass Teil und Gegenteil — rein als Erscheinung genommen und gar erst ethisch — gleichberechtigt sind. Aber als Mensch hat er resolut Partei ergriffen — obwohl dies dem serenem Allverstehen gegenüber immer das Subalterne ist — schweren Herzens, wenn wir Arminio Janner glauben dürfen, der den Grund für die Entfremdung zwischen Burckhardt und De Sanctis während ihres gemeinsamen Zürcher Jahres darin sucht, dass Burckhardt unter der Absage an die schwärmerische Romantik seiner Jugendjahre heimlich litt, und dass ihm sein darin begründeter Bruch mit Kinkel menschlich vielleicht wie ein Verrat erschien, an den er durch den ähnlich gearteten De Sanctis nicht gemahnt sein wollte. Ob diese geistreiche Konjektur recht hat oder nicht: Burckhardt hat unter Preisgabe starker Gegenströmungen für die klassische, also die rationale (vergleiche Weise rationale!) Kunst ausdrücklich Partei ergriffen, weil er in ihr zu ihrer Zeit den Schwerpunkt jener Kultur Alteuropas ruhen sah, von der er fand, «es lohne sich dafür zu sterben».

Noch einmal: wir sind uns bewusst, dass eine solche Stellungnahme nicht zum Thema dieses auch ohne sie höchst wertvollen Buches gehört, und dass sie eine Trübung seiner methodischen Reinheit bedeutet hätte. Gerade weil es sich nicht an Aktualitäten bindet, sondern allein an seinen jenseits aller Parteimeinung liegenden Gegenstand, ist es ein Vorbild geistiger Disziplin und wird es erzieherisch wirken auf lange hinaus. Trotz allem aber wäre eine solche Entscheidung in der Verwirrung unserer Zeit eine grosse Hilfe gewesen: dem biblischen Samariter wird gerade das zum Verdienst angerechnet, dass er seinen geregelten Reiseplan unterbrach, um zu helfen, wo es gerade nötig war. *Peter Meyer.*