

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 6

Artikel: Heinrich Wölfflin
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25009>

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](#)

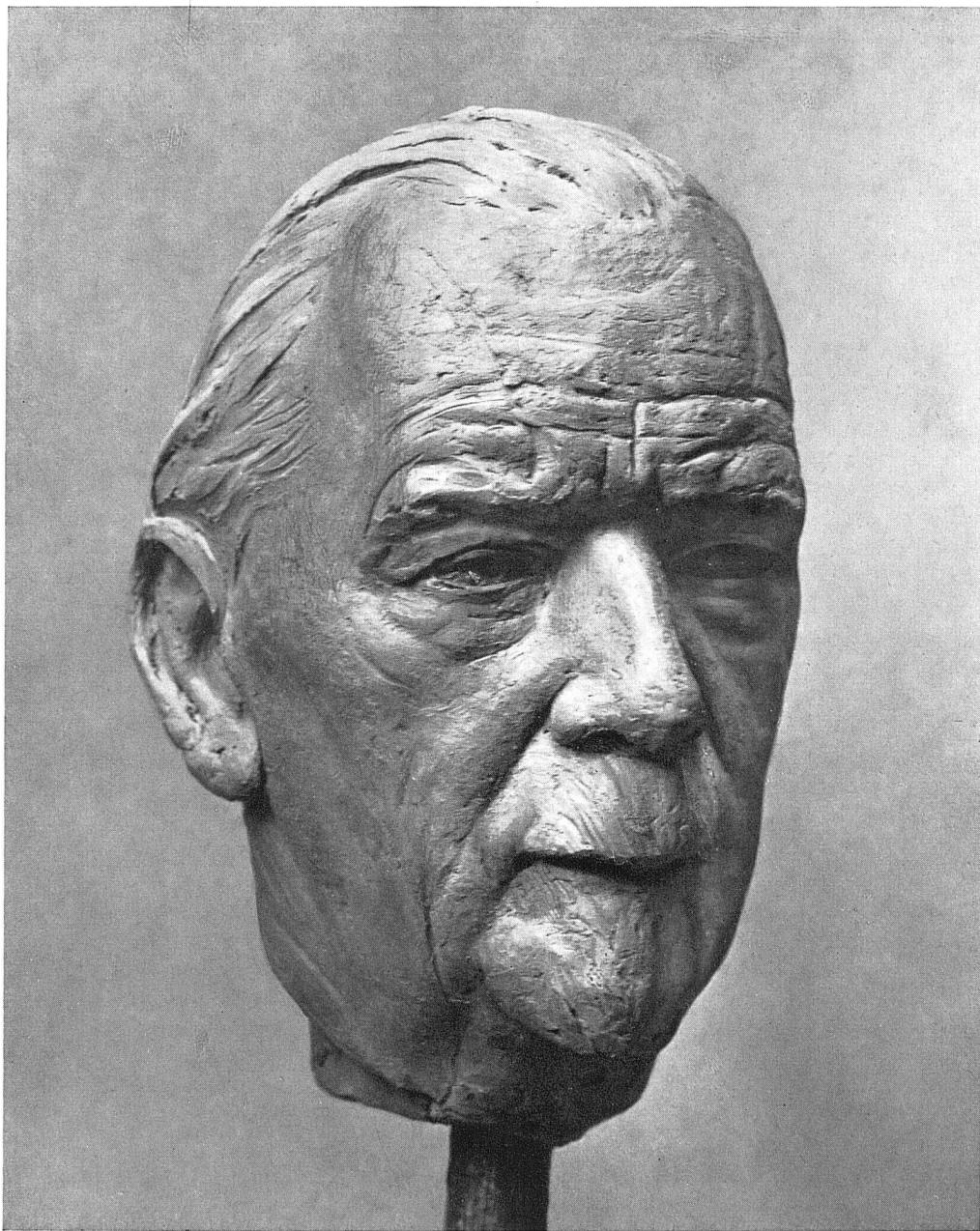
Download PDF: 20.02.2026

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

W E R K

Juni 1944

31. Jahrgang Heft 6



Hermann Hubacher Bildnisbüste Heinrich Wölfflin Tonmodell nach der elften Sitzung (unvollendet)

HEINRICH WÖLFFLIN

Zu seinem achtzigsten Geburtstag: 21. Juni 1944

Von Gotthard Jedlicka

Am 21. Juni vollendet Heinrich Wölfflin sein achtzigstes Lebensjahr. Wir freuen uns darüber, ihm an dieser Stelle unsere herzlichsten Glückwünsche aussprechen zu dürfen. Es ist nun zwanzig Jahre her, daß Heinrich

Wölfflin von München nach Zürich gekommen ist, um hierauf noch zehn Jahre als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich zu wirken. Seine Vorlesungen und Übungen leben in der dankbaren

Erinnerung vieler Studenten aus der ganzen Schweiz und vieler Hörer aus der Stadt und ihrer weiten Umgebung. Heinrich Wölfflin gehört zu den wenigen großen Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichtsschreibung: nicht nur der Gegenwart, sondern überhaupt, wenn er es auch, in seiner großen Bescheidenheit, nicht wahrhaben will und in seiner Abschiedsvorlesung an der Universität Zürich es als eine seiner wichtigsten zukünftigen Aufgaben bezeichnet hat, gegen die «Überschätzung» seiner wissenschaftlichen und kunstschriftstellerischen Leistung innerhalb seiner Disziplin und in der Öffentlichkeit aufzutreten. Am siebzigsten Geburtstag Wölfflins schrieb Julius von Schlosser in der «Neuen Zürcher Zeitung»: «Aber wenn ich der Überzeugung lebe, die ich – nicht das erstemal – öffentlich ausspreche: Heinrich Wölfflin erscheine mir, und nicht erst von heute, als der größte lebende Darsteller der ‚neuen‘ Kunstgeschichte in allen Landen und Zungen unserer Zeit, so meine ich doch damit etwas ausgesagt zu haben, das jene nur persönliche Sphäre weit überfliegt, objektive Geltung hat. Denn mit seinen fünf oder sechs Hauptwerken (die ich nicht erst zu nennen brauche) steht er in der Abfolge der großen Geschichtsschreiber der Bildkunst vor allem deutscher Erde, die mit J. J. Winckelmann beginnt, Inhalt und Form gleich souverän beherrschend, in einem Schrifttum, das andern geschichtlichen Fächern gegenüber zwar an ‚regulis‘ nicht eben Mangel leidet, aber nur recht wenig ‚Imperatores‘ aufweisen kann.» Heinrich Wölfflin hat einmal in einem Aufsatz über Jacob Burckhardt gesagt: «Große Kunsthistoriker sind uns diejenigen, die neue Kontinente entdeckt haben.» Von sich selber aber hat er in jener Abschiedsvorlesung behauptet, gerade das habe er nicht getan, er habe in den beiden wichtigsten Wirkungsbereichen der Kunstwissenschaft (Sammlung und Bearbeitung von Tatsachenmaterial; erklärende Kunstbetrachtung und Einordnung des Tatsachenmaterials in einen allgemeinen menschlichen und kulturellen Zusammenhang) wenig oder nichts geleistet. Aber wenn ein Kunsthistoriker der Gegenwart der Kunstgeschichtsschreibung über die Sammlung und Bearbeitung des Tatsachenmaterials hinaus in der erklärenden Kunstbetrachtung neue Impulse und fruchtbare Anregungen gegeben hat, so ist es Heinrich Wölfflin. Seine wissenschaftliche Leistung hat eine Anerkennung erfahren, die über jene, die Jacob Burckhardt zu seinen Lebzeiten zugekommen ist, weit hinausführt. Seine wichtigsten Bücher sind heute in alle Kultursprachen übersetzt, wobei die «Klassische Kunst» die weiteste Verbreitung gefunden hat.

Die geistige Entwicklung Heinrich Wölfflins liegt klar vor uns. Aus tastenden Anfängen heraus hat sie sich unentwegt und organisch vollzogen. Die Dissertation trug den Titel: «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur.» Zwei Jahre später erschien das Buch über «Renaissance und Barock», in das der Hauptgehalt jener ersten Schrift aufgenommen war und das auf Jacob Burckhardt einen so starken Eindruck machte, daß der Verfasser als sein Nachfolger an die Universität

berufen wurde. Im folgenden Jahre kam das Buch über Salomon Geßner heraus: eine ästhetische Studie, die Michael Bernays angeregt hatte und der eine knappe Biographie vorangestellt ist. Zehn Jahre später war die «Klassische Kunst» vollendet. Das Buch ist die Antwort auf das Erlebnis von Marées und Hildebrand: die Meisterleistung eines fünfunddreißigjährigen Kunsthistorikers. Nach der Darstellung einer ganzen künstlerischen Periode drängte es Wölfflin nun wiederum zur Darstellung einer einzelnen künstlerischen Erscheinung – so entsteht das Buch über Dürer, in dem die Auseinandersetzung eines Künstlers des Nordens mit der Kunst des Südens dargestellt wird, und das in seiner Anlage und Methode mit jenem über Salomon Geßner verwandt ist, wenn es auch in jeder Beziehung viel weiter führt. Ein Jahr nach dem Beginn des ersten Weltkriegs waren die «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» vollendet. Ihre Entstehungsgeschichte läßt sich bis in die ersten Werke zurückverfolgen. Sie stellen, wenn man sie mit diesen in Beziehung setzt, eine Revision des Buches «Renaissance und Barock» dar, das seinerseits ja auf die «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur» zurückweist. In den fünf berühmten Begriffspaaren sind die Begriffe und Definitionen der früheren Werke noch schärfer gefaßt und sublimiert. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz im Jahre 1924 vollendete er im Jahre 1931 das Buch «Italien und das deutsche Formgefühl», das aus dem Inhalt des Festvortrags aus Anlaß des vierhundertjährigen Todestages von Dürer in Nürnberg herausgewachsen ist. Auch dieses Buch erscheint als eine Weiterentwicklung der früheren Werke. Es vergleicht nun nicht mehr zwei aufeinanderfolgende Stilperioden, sondern nationale Kunstcharaktere. Wenn in den «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» Renaissance und Barock gegeneinander abgegrenzt werden, so werden in diesem letzten größeren Werk italienisches und deutsches Formgefühl miteinander verglichen und auf diese Weise auch aneinander geklärt. Und wieder zehn Jahre später sind die «Gedanken zur Kunstgeschichte» erschienen, die in fünf Gruppen zusammengefaßt (Grundbegriffe, Das Klassische, Kritische Kunstgeschichte, Nationale Charaktere, Jacob Burckhardt) Vorträge und Aufsätze aus allen Perioden seiner Entwicklung enthalten. Wer einen Überblick über die gesamte schriftstellerische Leistung von Heinrich Wölfflin hat, bedauert, daß in dieser Sammlung so vieles fehlt, von dem er möchte, daß es gerade der größeren Öffentlichkeit bekannt würde: der Aufsatz über Rembrandt aus dem «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt» (1909), die Äußerungen über das Aufnehmen von Skulpturen, über das Erhalten von Altertümern, über kunsthistorische Verbildung, über das Zeichnen, über Bücherpreise, seine vorbildlichen Einleitungen, die verschiedenen Nekrologie (Michael Bernays, Herman Grimm), verschiedene andere Bemerkungen.

Das Werk, das den Weltruhm von Wölfflin begründet hat, sind die «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe». Die Wirkung dieses Buches ist mit keiner andern auf

kunsthistorischem Gebiet zu vergleichen. Seit seinem Erscheinen hat sich die Methodologie der Kunstgeschichte immer wieder zuerst und vor allem mit diesen «Grundbegriffen» auseinandergesetzt. Mit den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen sind die Sehformen gemeint, die ein Künstler in seiner Zeit nicht etwa vorfindet, sondern als allgemeine Voraussetzung erlebt. Oder, wie Wölfflin es in seinem Aufsatz «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision» im Jahre 1933 als Antwort auf verschiedene Einwendungen noch einmal formuliert: «Man stößt also hier auf eine unterste Schicht von Begriffen (daher der Name *Grundbegriffe*), auf denen das bildliche Vorstellen in seiner allgemeinsten Form beruht. Was sind das für Begriffe? Für den Unterschied der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts habe ich versucht, sie in fünf Paaren zusammenzufassen: linear (plastisch) – malerisch, flächenhaft – tiefenhaft, geschlossene Form – offene Form (tektonisch – atektonisch), vielheitliche Einheit – einheitliche Einheit, absolute Klarheit – relative Klarheit. Wie weit diese Begriffe erschöpfend sind und ob sie alle auf dem gleichen Rang stehen, kann hier füglich außer Betracht bleiben. Es kommt nicht an auf den historischen Einzelfall, sondern auf die Theorie. Daß solche Begriffe jeweilen aus einem einzigen Prinzip abgeleitet sein müßten, halte ich für eine ungerechtfertigte Forderung. Eine Anschauungsform kann in verschiedenen Gründen wurzeln. Wenn ich aber von *Anschauungsform* spreche, von *Sehform* und der Entwicklung des *Sehens*, so ist das wohl ein lässiger Ausdruck, doch kann er sich auf die Analogie berufen, daß man auch vom ‚Auge‘ des Künstlers und vom ‚Sehen‘ des Künstlers spricht, wo man eben die Art meint, wie sich ihm in der Vorstellung die Dinge gestalten.» Diese kunstgeschichtlichen Grundbegriffe haben Wölfflin die Möglichkeit einer meisterhaften antithetischen Charakteristik zweier großer Stilperioden der abendländischen Kunst – der Renaissance und des Barock – gegeben. Ihre Grenzen hat er erkannt, bevor die Kritik darauf hingewiesen hat. Eine Stilperiode ist mit ihnen wesentlich typisiert; für die Charakterisierung der einzelnen künstlerischen Erscheinung aber ist damit nur die unumgängliche Grundlage geschaffen, von der sie sich in ihrer persönlichen und nur darin künstlerisch entscheidenden Prägung abhebt, worauf Wölfflin selber immer wieder hinweist. Der Einfluß der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe auf die Kunsthistorie ist auch heute noch nicht in seinem ganzen Ausmaß abzuschätzen. Erst zu jenem Zeitpunkt, da das Buch veröffentlicht wurde, erkannte man, wie dilettantisch und ungefähr man bei aller ernsthaften Forschung das Kunstwerk bisher beschrieben und gedeutet hatte. Das Buch, aus einem doppelten Bedürfnis (aus dem Willen zur Klärung des eigenen künstlerischen Weltbildes und dem ebenso starken Bedürfnis zur sauberen Übermittlung dieses Weltbildes im Hörsaal) erwachsen, nahm eine überpersönliche Bedeutung an. Es war eine unerbittliche Absage an alle bloß literarische Kunstwerkbeschreibung. Die Kunstgeschichte, die als eigene Disziplin vor den Augen der Kunsthistoriker selber so oft ein fragwürdiges Dasein geführt hatte,

schien durch diese eine Tat plötzlich zu einem Lehrgebäude und festen Maßstäben gekommen zu sein. Der sie geschaffen hatte, sah weiter. Wölfflin selber hat der Öffentlichkeit seine Grundbegriffe als ein Vorläufiges übergeben und hat in seinem Buch nicht ein abschließendes, sondern ein tastendes und eröffnendes gesehen – es ist zwar ein eröffnendes, aber kein tastendes Buch. Seine Terminologie ist für den größten Teil der heutigen Kunstgeschichtsschreibung, unbewußt oder bewußt, maßgebend geworden. Auch wenn sie nicht immer mit diesen Begriffen arbeitet, so wird sie doch immer wieder davon angeregt.

Die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe haben weit über das Fach der Kunstgeschichte hinaus gewirkt. Auf dem Gebiete der Archäologie haben Arnold von Salis und Franz Winter die selben künstlerischen Problemstellungen aufgegriffen, die mit den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen formuliert sind. Auf dem Gebiete der deutschen Literatur haben sich Fritz Strich und Oskar Walzel mit ähnlichen Untersuchungen beschäftigt; auf dem Gebiete der romanischen Literatur haben sich Theophil Spoerri und Karl Voßler damit auseinandergesetzt. An der Sorbonne in Paris wirkten die «Grundbegriffe» in Victor Basch und Henri Focillon weiter. Und eine Zeitlang schien es, als ob sich die Kunstgeschichte, die seit einem Jahrhundert die Stilbezeichnungen für die europäische Geistesgeschichte geprägt hatte, mit dieser einen großen Leistung von Heinrich Wölfflin die führende Stellung innerhalb der geistesgeschichtlichen Disziplinen überhaupt erobern würde. Es ist dann aber doch anders gekommen. Die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe sind ebensoviel mißverstanden wie richtig begriffen worden. Dieses Mißverständnis bei den Kunsthistorikern und in einer weiteren Öffentlichkeit, die Verwandlung in Schlagworte, hat Wölfflin veranlaßt, sich später noch dreimal über den selben Fragenkreis zu äußern: «In eigener Sache» (1920), in einem Aufsatz «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision» (1933), in einem solchen «Über Formentwicklung», der in den «Gedanken zur Kunstgeschichte» jenen beiden andern vorangestellt ist. Der Ton der Aufsätze läßt bisweilen erraten, wie sehr Wölfflin unter diesen Mißverständnissen gelitten haben muß: zum Beispiel dann, wenn er ihnen bei Dehio begegnet. Die drei Aufsätze geben die beste Einführung zu den «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen», und sie sollten späteren Auflagen beigegeben werden.

Der Achtzigjährige denkt heute über seine eigene Leistung hinaus. Im Vorwort zu den «Gedanken zur Kunstgeschichte» gibt er einen Hinweis, welche neuen Aufgaben sich für ihn aus den «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» ergeben haben – oder ergeben würden. Dieser Hinweis scheint nicht weiter aufgefallen zu sein. Die wenigen Zeilen wirken aber wie eine diskrete Mahnung, eine stille Forderung an die Kunsthistoriker, denen die Aufgabe gestellt ist, die Kunstgeschichte an den Hochschulen oder an andern Bildungsstätten zu lehren: «Dem ungeübten Auge den anschaulichen Tat-

bestand faßbar zu machen und seine zeitliche Bedingtheit zu kennzeichnen, war mir immer die Hauptangelegenheit. Ich bedaure das nicht, obwohl darin natürlich nur ein Teil der kunstgeschichtlichen Aufgabe liegt. Wenn ich aber noch einmal anzufangen hätte, würde ich gerade im Unterricht viel weiter gehn auf dieser Linie, bis zur selbständigen Darstellung der verschiedenen Formfaktoren: Geschichte des Farbgefühls, des Lichtgefühls, der räumlichen Phantasie, der Gestaltbegreifung, der Ordnungsmotive usw. (wobei ein bescheidenes Maß von begleitender Praxis sich wohl als unentbehrlich erweisen würde). Über das wichtige Kapitel der Werturteile in der bildenden Kunst habe ich auch erst in meinem allerletzten Semester Übungen anzukündigen gewagt.» Die geistige Entwicklung von Wölfflin hat sich also ganz ähnlich wie die von Jacob Burckhardt vollzogen – eine Entwicklung zu einer immer größeren und einfacheren Problemstellung und eine immer entschiedenere Forderung nach einer Kunstgeschichte in Kategorien – nicht an der Stelle der Künstlergeschichte, sondern neben ihr, über sie hinaus –, die sicherlich eines Tages geschrieben werden muß, die aber wiederum doch nur im Zusammenhang mit der allgemeinen Geistesgeschichte geschrieben werden kann – und wenn es auch nur wäre, um genau zu erkennen, wo die Kunstgeschichte in die allgemeine Geistesgeschichte, auf der sie eben doch beruht, einfließt, und wo sie sich von dieser aus ihren eigensten Gesetzmäßigkeiten trennt oder trennen läßt.

Man hat immer wieder darauf hingewiesen, daß nur der die Bedeutung von Wölfflin ermessen könne, der ihn reden gehört habe, und Wölfflin selber führt einmal diese Äußerung an: «Die Bücher – schon gut! aber den eigentlichen Wölfflin habe man doch nur im Hörsaal kennenlernen können. Ich weiß nicht, wieviele es sind, die diese Meinung teilen – meinerseits hätte ich nichts dagegen einzuwenden.» Seine rednerische ist von seiner schriftstellerischen Leistung nicht zu trennen. Viele Eigenschaften, die in seiner schriftlichen Äußerung nur latent mitzusprechen vermögen, treten in seinem mündlichen Vortrag sichtbar in Erscheinung, aber es sind nicht wesentlich andere als jene, die seine Prosa auszeichnen. Eine große Gestalt steht im Dunkel oder im hellen Licht des Vortragssaals vor dem Zuhörer: Kraft, Konzentration, Beherrschung, der Mann spricht langsam, als ob er jeden Satz, bevor er ihn ausspricht, noch einmal überdenken müsse. Jeder Satz ist von letzter Einfachheit, von einer unüberbietbaren Treffsicherheit, ein Schuß ins Schwarze. Nie verliert der Redner die be-

stimmte Aufgabe, die er sich gestellt hat, aus dem Auge. Aber während er ganz dem Kunstwerk, von dem er spricht, dient, tut er es immer auf eine so überlegene Weise, daß aus dem, was er sagt, aus den Erkenntnissen, die er formuliert, seine eigene Anschauung als eine zwingende Vision heraustritt, die denn auch alles mit einem gleichmäßig klaren Licht übergießt, sogar dem Dunkel und den Schatten bestimmte Formen und scharfe Umrisse anweist. Einen Vortrag von Wölfflin verläßt man wie ein stärkendes Bad. Seit zehn Jahren hat der Gelehrte fast ganz geschwiegen. Vor kurzem hat er vor einem engen Kreis wieder einmal gesprochen: es war, als ob der Redner die Worte vor dem Hörer langsam in Marmor gemeißelt hätte.

Alois Riegl hat über Wölfflins «Renaissance und Barock» geschrieben, das Buch sei in der klaren Harmonie der Teile dem Stil der Renaissance gemäß. Die Klarheit seiner gesamten geschriebenen und gesprochenen Äußerungen ist der Klarheit dieses Stils verwandt. Was er in einem Aufsatz über Jacob Burckhardt sagt, gilt auch für ihn: «... alles durchsichtig und klar und jeder Satz voll Anschaulichkeit und Schlagkraft.» Seine Sprache ist voll Würde und Maß, und wenn die Würde aus angeborener Sicherheit kommen mag, so ist das Maß doch oft mit dem Einsatz des ganzen Willens erkämpft. Die Bücher von Wölfflin haben viel von der namenlosen Richtigkeit eines guten Lehrbuchs, die Sache selber (das heißt: das Kunstwerk) scheint sich darin die Form der Erklärung oder Darstellung erzwungen zu haben, die sprachliche Darstellung aber hat eine solche Prägnanz, eine solche begriffliche Eindeutigkeit oder seeleiche Strahlungskraft, an den schönsten Stellen eine solche zauberhafte Einfachheit, daß sie nur mit der besten deutschen Prosa verglichen werden kann. «Lessing – heißt heute Wölfflin», hat Hugo von Hofmannsthal einmal zu einem schweizerischen Freund gesagt. In seiner Abschiedsrede vor den Münchener Studenten, die nun zwanzig Jahre zurückliegt, äußerte sich Wölfflin über seine akademische und schriftstellerische Tätigkeit so: «Es war für mich das unter allen Umständen zu Vermeidende, die Dinge mit Worten zuzuschütten, und es schien mir das kleinere Übel, Letztes ungesagt zu lassen, als mit allzu großer Zudringlichkeit sich diesen ewigen Geheimnissen und Wundern zu nähern.» Und einmal berichtet er auch einen Ausspruch von Jacob Burckhardt, den er selber getan haben könnte: «Ich habe immer versucht, so einfach wie möglich zu sein.» Und darum ist, was er geschrieben hat, heute noch so lebendig geblieben wie am Tag seines Entstehens.



H. T. Branson

10 minutes to do

W E R K

31. JAHRGANG HEFT 6 JUNI 1944

BEILAGE 4

Hermann Hubacher Bildnisstudie Heinrich Wölfflin Kohlezeichnung 1944