

**Zeitschrift:** Wissen und Leben  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 25 (1922-1923)

**Artikel:** Heinrich Woelflin und die deutsche Literaturgeschichte  
**Autor:** Korrodi, Eduard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-749884>

### **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:** 21.07.2025

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

Lasurmalerei oder sonst einem handwerklichen Mittel der Alten zurückkehrt, das heißt nicht, dass sie irgendwie ihren Stil als Handschrift nachahmt — alle dahin gehenden Versuche haben sich als Spielereien erwiesen —: sie wird das handwerkliche Mittel der modernen Ölmalerei behalten, sie wird nichts von dem vergessen, was sie durch das exakte Studium des Impressionismus über die Substanz der Farben und ihre Reflexe gelernt hat; aber sie wird wieder zur freien Verwertung der Farbe übergehen, sie wird von neuem — in Wahrheit von neuem — ihre Bilder aus dem klaren Nebeneinander der farbigen Flächen malen, sie wird großes Orchester der Farben statt Kammermusik der Tonwerte sein.

Hier ist der Punkt, wo die Schweizer Malerei vor zwei Jahrzehnten kühner als sonst eine im Abendland eingesetzt, wo sie ihre Besonderheit gefunden hat. Mag die massige Größe, mit der Ferdinand Hodler in seinen letzten Bildern die Farbe ausspielte, mag die plakathafte Art, mit der Max Buri seine Lokalfarben setzte, mag die Unbekümmertheit, mit der Cuno Amiet purpurne Schatten vor grünes Licht stellt, untereinander verschieden sein: in dieser klaren Hinwendung zum großen Orchester sind die drei Meister einig, in ihr sind sie der deutschen Instrumentation wie der französischen Kammermusik die Besonderheit, von der wir sprachen. Die Franzosen haben sich mit dem letzten Renoir noch einmal der Subtilität zugewandt, die Deutschen haben sich einem wilden Expressionismus ergeben: jene zögern, den Schritt ganz zu wagen, den schon Cézanne aus dem Helldunkel gegen van Gogh ging; diese glauben, mit tollen Sprüngen über die Schranken ausbrechen zu können, die jeder Wendung der Kunst, auch der von heute, in der Natur gesetzt sind. Jene drei Schweizer haben — vielleicht dank der hellen, durchsichtigen Luft ihrer Heimat — einem klaren Instinkt folgend, den Schritt zur Farbe getan, ohne von der Natur abzuweichen. Die Jugend ist ihnen gefolgt — und wieder abgewichen, weil die Lockung aus Frankreich allzu schön war. Bleibt sie stark im Sinn ihrer Großen, lässt sie sich nicht beirren durch das, was hüben und drüben geschieht, so tritt sie in eine Berufung ein, wie sie ehemals die Gunst der Stunde den Holländern schenkte, als sie der italienischen Lockung zum Trotz ihre eigene Kunst und damit aus ihrer Provinz ein Land und aus sich selber ein Volk machten.

LUDWIGSHAFEN

WILHELM SCHAFER



## HEINRICH WOELFFLIN UND DIE DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE

Das Problem wechselseitiger Erhellung der Künste stünde bereits auf einem vergilbten Blatte, wenn Oswald Spenglers Denkweisen sich auch auf kontrollierbaren, kleinern Feldern der Kunst- und Literaturgeschichte durchsetzen könnten. Kunst erhellt Spengler überhaupt nurmehr durch Mathematik und keinesfalls in der platonischen Vergleichsart (mit der Gundolf sich hilft), wenn er Beethoven und Goethe scheidet mit dem Bilde von der Kugel, von der billigerweise nicht gefordert werde, dass sie Würfel sei. Wie erhellt Spengler den Unterschied des Poseidontempels von Pästum und des Ulmermünsters, der zwei reifen Werke der Dorik und Gotik, um ein keckes Beispiel zu wählen? Als einen Unterschied, gleichbedeutend dem der euklidischen Geometrie der körperlichen Grenzflächen und der analytischen Geometrie der Lage von Raumpunkten in bezug auf Raumachsen. — Wie erhellt er die Entstehung der Sonate? Etwa so: „Als Newton und

Leibniz — seit 1660 — die Infinitesimalrechnung schufen, siegte die *sonata*, die reine Instrumentalmusik über die *cantata*. Es war der unendliche Raum, der Töne wie der Funktionen, der den Rest des Greifbaren und Körperhaften — hier die menschliche Stimme, dort die linienhafte Koordination überwältigte.“

Zaghaft erscheinen neben solchen kühnen Verknüpfungen die Versuche der Literaturgeschichte, wenn sie durch die bildende Kunst ihr Objekt erhellen will, zur jüngeren Schwester, der Kunstwissenschaft, geht, die eigentlich nun die kontemplative, die schauende, geworden ist, kurz, wenn sie bei ihrem bedeutendsten Vertreter, bei Heinrich Woelfflin, *hört*, wie sie *sehen* soll. Dieses Schauspiels ist nun Woelfflin seit einigen Jahren gewärtig, bass verwundert, denn die in seinen *Grundbegriffen der Kunstwissenschaft* angewandte kritische Deutung — Geschichte der Sehformen — verteidigte er ehemals mit dem Hinweis auf die Literaturgeschichte, die der Sprach- und Formgeschichte nie entraten möchte. Nach seinem eigenen Wort wirkte seine beiläufige Bemerkung von einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ wie das rote Tuch auf seine Fachgenossen. Das rote Tuch bezaubert jetzt einige Literaturhistoriker. Sie loben den Meister allerorten. Ob sie aber auch Weber geworden? Nun, sehen wir eben ihr Tuch an! Es ist O. F. Walzels Verdienst,<sup>1)</sup> dringlich überpersönliche Literaturgeschichte gefordert zu haben, dass sie das Ausleben eines fast gesetzlichen Willens im Gesamtausdruck und Stilwandel einer literarischen Epoche erfasse. Jene Kategorien der Anschauung, mit denen Woelfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* so meisterhaft und bedächtig zugleich als Scheidekünstler zwischen klassischer Kunst und Barock operiert, prüft Walzel auf ihre Übertragbarkeit auf literarhistorisches Gelände, schreibt dieser Prüfung gar „erkenntnistheoretische“ Absicht im Ernst zu, was des Ernstes doch ein Übergenügen ist, denn zu beweisen, dass z. B. Woelfflins Gegensatzpaar: Flächenhaft und Tiefenhaft in der Literaturbetrachtung auszuschneiden hätte, weil die Begriffe nur „der Raumkunst, nicht der Zeitkunst eignen“, zeitigt ein Resultat, das auch ohne erkenntnistheoretischen Fleiß voraus zu wissen war, da Woelfflins Kategorien doch aus der Anschauung bildender Kunst gezogen waren und nur dieser in prägnanter Formelkraft dienstbar sind; übertragen erweisen sie sich ja wie alles Metaphorische zwar elastisch, aber auch vager. Lässt es sich denken, dass Woelfflin, auf seine Augenerfahrung trauend und bauend, Grundbegriffe, z. B. aus dem Vergleich klassischer und romantischer Dichtung abgeleitet hätte, statt sie primär aus der Anschauung bildender Kunst zu gewinnen, sie sich von der Literaturgeschichte borgen ließe, um sie zu übertragen und anzupassen? Gewiss deuten die Woelfflinschen Kategorien der Anschauung Geschwisterliches der beiden Künste an. Wenn Woelfflin im Barock die geschlossene Form sich lösen, die Tektonik der Atektion weichen sieht und Walzel daraufhin Shakespeares Dramenbaukunst im Zeichen der Atektion begreift, so ist wohl Shakespeare als eine legitime Schicksalsfigur des Barock verständlich geworden, aber ist damit Geist und Werk anders als von der Schale her berührt worden? Ein einziges Mal lässt sich Walzel in seiner Schrift auf ein Beispiel ein, an dem sinnfällig erwiesen werden soll, wie der Literaturhistorie die „rechte Einstellung“ fehlte, bevor ihr die Kunstgeschichte eine Kerze ansteckte. Er greift auf die forsche Klopstock-Studie Erich Schmidts in den *Charakteristiken* zurück, in der Erich Schmidt von der Überzeugung ausgeht, der Opfertod Christi, der uns doch nur innere seelische Vorgänge versinnliche, die Auferstehung, die Vision des jüngsten Gerichtes seien alles eher als ein epischer Stoff. Zu den Versen

<sup>1)</sup> *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe.* Berlin 1917.

„Petrus sah es, den Kühnern weckte der Anblick, er riss sich  
Durch die Jünger hervor, verwundet' im mutigen Angriff  
Einen der Schar. — Der Menschenfreund heilte die Wunde des Mannes.“

bemerkt Erich Schmidt, wie es m. E. das Recht einer Epen vergleichenden und aus ihrem Dauerleben oder ihrem Hinsterben Schlüsse ziehenden Ästhetik ist: „Wir wollen den Namen Malchus wissen, und statt des vagen ‚verwundet‘ das Abhauen des Ohres erzählt haben.“ „Im *Messias* dürfe kein Hahn krähen“, auch diese feine Bemerkung holt Walzel herauf, um den Irrtum Erich Schmidts zu belegen, der am homerischen Epos Klopstock messe (doch wohl ebensogut am *Heliand*), statt zu begreifen, dass Klopstock ein musikalischer Dichter sei und als solcher nach einem musikalischen Epos trachte. „Was Schmidt von der Malchusszene sagt oder von Petri Verrat, weist den *Messias* unverkennbar der Kategorie relativer Klarheit zu, wie sie von Woelfflin an Kunstwerken des Barock beobachtet wird. Dass die Dichtung ins Unbegrenzte hinüberspielt, wie die Kategorie des Malerischen der Barockreihe es meint, bedarf keines besondern Nachweises, so wenig wie die Behauptung, dass der *Messias* ein Kunstwerk der Atekonik sei.“ So Walzel! Lebte Erich Schmidt, so würde er vielleicht Walzel die Frage vorlegen, ob denn mit den Woelfflinschen Kategorien etwa auch begründet sei, warum der Hahn im *Messias* nicht krähen dürfe. Weil es ein musikalisches Epos ist?

Und unsererseits noch eine Frage an Walzel: Was wäre da Kernhaftes und Neues zum Beispiel über Hallers Ewigkeitsgedicht aufgeheilt, wenn man es ein atektonisches Kunstwerk nennte und die *Alpen* der Kategorie relativer Klarheit zuzählte? Doch wenden wir uns Walzels eigenem Versuche zu, mit Woelfflins Kategorien zu arbeiten. Woelfflin hat in seinem Buche *Renaissance und Barock* (zweite Auflage, S. 65) beiläufig bemerkt: „Man wird nicht verkennen, wie sehr gerade unsere Zeit ... dem italienischen Barock verwandt ist. In einzelnen Erscheinungen wenigstens. Es sind die gleichen Affekte, mit denen ein Richard Wagner wirkt. „Ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust!“ — Seine Kunstweise deckt sich denn auch vollständig mit der Formgebung des Barock, und es ist kein Zufall, dass er gerade auf Palaestrina zurückgreift. Palaestrina ist der Zeitgenosse des Barock.“ Eine kombinationslustige Phantasie, der nun gar der Zufall wohl will, indem Pfitzner einen *Palaestrina* dichtet und komponiert, also symbolisch den Ring schließt, wird darin schon das Skelett einer neuen Musik- und Literaturgeschichte der Gegenwart haben. Walzel ist es denn auch, der in seiner Fortsetzung der Wilhelm Schererschen *Literaturgeschichte*, ohne dass ihm, wie später zu zeigen sein wird, diese Bemerkung Woelfflins bewusst scheint, behende eine Barockbewegung aus der zeitgenössischen Literatur herausgelesen hat. Ich will nicht von dem Bedenklichen reden, einen neuen Gestaltwillen und den Sprachleib einer neuen Zeit mit dem so dehnbaren historischen Barockbegriff auszudrücken, wohl aber sei von der Hörigkeit einer kritischen Sprache die Rede, die von „Georges Linienstrenge“ und Rilkes Barock, von „sprachgewaltigen Barockkünstlern jüngster Lyrik“ redet, statt das Ding so beim Namen zu nennen, wie man es deutscher Barockdichtung gegenüber mit Fug öfters zu tun in alter Übung hatte: Schwulst. Kann man von Schönherrs seelischen Spannungen nur sagen, „sie seien Barock,“ so sage ich beherzt: Sudermann ist der Bernini des neuen Dramas. Oder ist es Kokoschka, der den Barockroman der Handel-Mazzetti (*Jesse und Maria*) durch verinnerlichte Barockkunst überholt hat? Heute sind die „sprachgewaltigen“ Barockkünstler und ihre Krampffarien bereits etwas fragwürdig geworden. Doch nicht darum

geht es, sondern um diesen kritischen Notbehelf Walzels, der nicht einmal fruchtbar und nuancierend wird, wo er es werden könnte, z. B. vor dem Sprachgebilde des *Olympischen Frühlings*.

Walzel behauptet in seiner Schrift (S. 29), Woelfflin spreche überhaupt nur von bildender Kunst. „Er denkt nicht daran, Dichtung zur Stütze seiner Kunstbetrachtung zu erheben oder dem Erforscher von Dichtungen neue Gesichtspunkte zu spenden.“ Vor mir liegt eine Schrift Theodor Spoerris über Ariost und Tasso, die mich eines andern belehrt. Gerne und willig gibt der Verfasser zu, dass er Woelfflins *Renaissance und Barock* die ganze Problemstellung dankt. Woelfflin vergleicht den neuen Stil in der Poesie mit dem Ernst der Nachrenaissance. Er setzt die Anfänge des *Orlando furioso* (1516) und der *Gerusalemme liberata* (1584) nebeneinander, den munter beweglichen Anfang bei Ariost neben das schwerere, ernste Versgefüge Tassos. Aber als solider Veranschaulicher potenziert er die Beweiskraft durch eine zweite literarische Parallele, die er von Ranke hergeholt hat: Ein Vergleich der Umarbeitung, die Berni mit dem *Orlando innamorato* des Bojardo vornimmt, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, etwa fünfzig Jahre nach dem Erscheinen. So wie Woelfflin zwei Bilder kontrastiert, macht er, was die Besonnenern doch wohl auch schon zum Vorteil in der literarhistorischen Kritik übten. Er setzt zwei Proben her: „Wo Bojardo etwa schrieb: ‚Angelica scheint der Morgenstern, die Lilie des Gartens, die Rose vom Beet,‘ da ändert Berni: ‚Angelica scheint der leuchtende Stern im Osten, ja, um die Wahrheit zu sagen, die Sonne.‘ Das Bild ist größer, einheitlicher, rauschender geworden. Bojardo geht viel zu sehr ins Einzelne und Besondere, er liebt noch die bunte Mannigfaltigkeit der Frührenaissance, das Kleine und Viele. Die spätere Zeit sehnte sich nach dem Großen.“ So scheint es, dass Woelfflin eigentlich am schönsten die Literaturgeschichte bereichere, wenn er selber den Baum schüttelt, wenn er zum Literaturgeschichtsschreiber wird, so wie sich ihm ja programmhaft der Weg schon früh gabelte in seinem Erstling, dem *Salomon Gessner*-Buch.

So scheint es, sagte ich eben. So ist es nicht. In eilfter Stunde widerlegt mich ein aufsehenerregendes kritisches Buch *Deutsche Klassik und Romantik* von Fritz Strich.<sup>1)</sup> Walzel weist schon in seiner Broschüre auf eine frühere Arbeit Strichs hin, die indes den Namen Woelfflins geflissentlich meidet, aber ohne den imponierenden Einfluss des Kunsthistorikers undenkbar ist. In diesem Buche ist nun der Treudank feierlich am Ende ausgesprochen: „Niemand wird verkannt haben, wie tief dieses Buch der kunstgeschichtlichen Betrachtung Heinrich Woelfflins und besonders seinen Grundbegriffen verpflichtet ist.“ Dennoch gründet die Stärke dieses ersten großen synthetischen Versuches in der schöpferischen Freiheit, mit der Fr. Strich zu Werke geht. In seiner kritischen Sprache ist seinem geistesgeschichtlichen Objekt angemessen nie die Rede von einer äußerlichen Übertragung der Woelfflinschen Grundbegriffe. Wohl aber deutet der Untertitel schon an, dass hier das innerste Streben der Klassik nach Vollendung dem Unendlichkeitsdrange der Romantik so gegenübergestellt wird, dass in Strichs Darstellung der Romantik die Funktion zukommt, die der Barock in Woelfflins *Renaissance und Barock* besitzt. Doch hier stellt Stilgeschichte, in die Geistesgeschichte eingebettet, den *einen* Geist im Gestaltwandel seines Lebens in der Zeit dar. Das Leben des Geistes ist der Wille zur Ewigkeit: die Ewigkeit der Vollendung und der Unendlichkeit, die die Grundidee aller Kunst ist. Solche

<sup>1)</sup> *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Ein Vergleich von Fritz Strich. München 1922 (Meyer und Jessen).

Polarität vorausgesetzt, steht es dem Erkennenden nicht zu, diese zwei immer wiederkehrenden Streben zu messen, zu beurteilen, sondern nur zu vergleichen. So entsteht Strichs Vergleichung des klassischen Menschen, der das Ewige in der Zeit erlebt, beruhigt und befriedigt, während der romantische Mensch die Formen des Raumes und der Zeit zerbricht, aus der Erkenntnis der Endlichkeit der Zeit die Sehnsucht gebiert nach dem Außerzeitlichen. Strich vergleicht, um nie der Veräußerlichung und Stilspielereien zu verfallen, zuerst den schöpferischen Menschen der Klassik und Romantik: Eine Entwicklungsgeschichte der beiden Typen, des maßvollen, der den Musen dankt für das Unvergängliche: „Den Gehalt in deinem Busen und die Form in deinem Geist“, und des eine maßlose Entwicklung lebenden romantischen Menschen (*Penthesilea* ist ohne Maß, Kleists *Kohlhaas* sogar im Gefühle des Rechtes maßlos). Ein Vergleich ruft den andern. Wie meisterlich wird z. B. im Woelfflinschen Sinne klassische Geschlossenheit mit dem Begriff der klassischen Entsagung verbunden und der romantischen Dissonanz, der romantischen Chaotik gegenübergestellt. („Es ist ganz deutlich, dass der romantische Mann jetzt einen weiblichen Zug besitzt und das romantische Weib sich mehr dem männlichen Geiste nähert. Kein Zufall ist es, dass die größte Menschenschöpfung dieser Zeit eine Amazone, *Penthesilea*, ist.“) Ein anderes Kapitel gilt dem „Gegenstand“, wenn man will, der Vergleichung der Inhalte und Formen der Dichtungen, die die Charakteristik der beiden Menschentypen erstaunlich bestätigt. Wie Woelfflin etwa an einem Fragment eines Astes bei Hobbema oder Ruysdael schon die ganze Formempfindung im kleinsten Bruchteil vorhanden sieht, so vergleicht, gleich erkennend, Strich z. B. die Landschaft in klassischer und romantischer Dichtung, den Garten bei Goethe und bei Eichendorff: „Es ist bedeutsam, dass, wo Goethes Dichtung sie (die Landschaft) in seiner klassischen Epoche aufnimmt, sie immer sich dem Garten nähert und fruchtbar, stetig, angebaut, der Raum des Menschen ist und von ihm Form und Bestimmung erhielt oder sich aus Freiheit ihm bestimmt. Aber die Gärten in Eichendorffs Gedichten verwildern umgekehrt und werden wieder zu Landschaft, und die Romantik wurde von Landschaften bezaubert, die gesetzlos, formlos und unendlich sind, und nicht Bestimmung, sondern Stimmung haben. Landschaften der romantischen Seele.“ In Strichs Darstellung ist sogar die Verslehre der Klassik und Romantik so glänzend auf ihre innersten Bezüge verglichen worden, dass man nicht nur behaupten dürfte: An ihren Versen werdet ihr sie erkennen (das, was sie [Klassik und Romantik] im Innersten auseinanderhält), sondern auch: Hier sei sogar in der Durchföhlung des Rhythmus und des Reimes eine sinnliche Weltanschauungslehre der beiden Machtgruppen gegeben. Ich denke z. B. an die Begründung, warum „der gotische Gang“ der romantischen Dialektik so gerne sich des Sonettes bediente oder der Terzine, der Kreisform der Rondeaux, Ritor-nells und Trioletts, deren Eigentümlichkeit es ist, dass ihr Ende in den Anfang mündet: „die symbolische Form romantischer Unendlichkeit“ („Dein Lied ist drehend, wie das Sterngewölbe, Anfang und Ende, immerfort dasselbe“). So deutet Strich, wieder von Woelfflin bewogen, die Begriffe: Geschlossenheit und Offenheit des Kunstwerkes, um zu verdeutlichen, warum die Romantik den Roman nicht endigen will, offen lässt oder ihm Zirkelschluss gibt. „Warum muss denn alles einen Schluss haben — fangen wir nur an, um wieder aufzuhören?“ fragt Tieck. Dorothea Schlegel findet, „dass ein Gedicht keinen schließlicheren Schluss zu haben braucht als einen schönen Tag.“

Doch ich muss innehalten, da ein paar Bemerkungen wenigstens den Reichtum dieses Buches fraglos beglaubigen, während ein Lustwandeln und Pflücken

in diesem Bereiche zu keinem Ende käme und vermuten ließe, man könne ein so gesättigtes Werk auszugsweise charakterisieren, ein Werk, das von Woelfflin das Gütige gelernt hat: eine sieghafte Sachlichkeit oder Sachergebenheit, eine Ruhe, Vornehmheit und Logik der Darstellung, die das Merkmal eines denkenden Gestalters ist, der so viel von seinem Meister nicht hätte lernen können und wollen, wenn seine eigenen Fähigkeiten ihn nicht zu diesem außerordentlich scharf sehenden und längst notwendigen Werke berufen hätten. Mit diesem Werk hat Woelfflin die Genugtuung erlebt, dass die Kunstgeschichte „nicht nur ein allenfalls entbehrlicher Begleiter in der Gesellschaft historischer Disziplinen zu sein beansprucht, sondern dass sie notwendig ist wie das Gesicht.“

ZÜRICH

EDUARD KORRODI



## DAS GEDENKBUCH DER FAMILIE BERNOULLI

Schon manche Familie, auch der Schweiz, besitzt eine Darstellung ihrer Geschichte. Und je kräftiger ein Geschlecht in einzelnen seiner Glieder in die Geschicke seines Landes eingegriffen hat, und je besser dem Sammler und Herausgeber der Familiendokumente gelingt, an Hand der Leistungen und Schicksale der einen Sippe ein lebendiges Bild vergangener Tage vor uns erstehen zu lassen, auf einen um so größern Kreis dankbarer Leser darf er zählen. Die Bernoulli sind aber ein Geschlecht ganz besonderer, ja man darf sagen, einziger Art. Auch waltet ein nicht gewöhnlicher Geist über dem Buche, mit dem die noch zahlreichen lebenden Sprossen die vor drei Jahrhunderten erfolgte Aufnahme ihres Stammvaters unter die Basler Bürger feiern.<sup>1)</sup> Vor allem findet das Problem, das diese Familie bedeutet, durch Carl Albrecht Bernoulli, den mit der Herausgabe des Gedenkwertes Betrauten, eine vom breiten Wege abweichende, fesselnde Behandlung.

An der Spitze der Niederländer, die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Frankfurt am Main zu einer blühenden belgischen Kolonialstadt machen und in die vorderste Reihe der großen Handelsmittelpunkte rücken, steht der Großkaufmann Jakob Bernoulli, der sich spätestens 1576 dort niederlässt und unter den eingewanderten Flämen der reichste ist. Sein Großsohn, der ebenfalls Jakob heißt, wandert noch weiter nach Süden und wird 1622 Bürger zu Basel und zugleich Schwiegersohn und Geschäftsnachfolger des dortigen Spezierers Hans Jakob Frey. Ihm folgt in seinem Berufe sein Sohn Nikolaus nach, und dessen Sohn Hieronymus ist Inhaber einer Drogerie und Apothekerfirma, die sich in verschiedenen Zweigen zum Teil fast bis in die Gegenwart erhalten hat. Aber — und nun beginnt das Außerordentliche — schon der zweite Basler Bernoulli zählt unter seinen Söhnen zugleich auch zwei Mathematiker, Jakob I. (1654—1705) und Johannes I. (1667—1748), deren Leistungen sie unter die größten Vertreter ihres Faches stellen, und nun reiht sich ein hervorragender Mathematiker an den andern, indem nicht nur dem ersten Johannes seine drei Söhne Nikolaus II., Daniel I. und Johannes II. folgen, sondern auch sein Bruder Nikolaus, selber Maler, den Mathematiker Nikolaus I. zeugt, und dieser den dritten Johannes, und Johannes II. den zweiten Jakob, so dass nicht bloß mehr als ein Jahrhundert lang der Lehrstuhl der Mathematik an der Basler Universität

<sup>1)</sup> Verlag von Helbing & Lichtenhahn, Basel, 1922. 287 S. Preis 12 Fr.