

als summenhaft in der Phylogenese. Aber diese geheimnisvolle Tätigkeit des lebendigen Organismus wird von Vogelstrauß-Politikern ignoriert und weggeleugnet. Warum? Weil sich dahinterstehend eine unfafßbar große Intelligenz als Urheber offenbart?

Grundstile der Kunst

Von Engelbert Kirschbaum S. J.

Die Kunstgeschichte kann sich nicht damit begnügen, nur Tatsachen festzustellen und aneinanderzureihen. Sie muß darüber hinaus die lebendigen Zusammenhänge aufdecken, der innern Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen nachgehen und so zur Struktur geschichtlichen Geschehens überhaupt vorzustößen suchen, um sich von diesem Quellgrund her auch selber zu begreifen. In ganz ähnlicher Weise wird sich die Kunstgeschichte, über die Analyse einzelner künstlerischer Formen hinauswachsend, der Kunstphilosophie und selbst der reinen Ästhetik nähern. Das tastende Suchen nach diesen großen Zusammenhängen hat manch geistvolle Deutung und Konstruktion ins Leben gerufen, die sich mit der Zeit mehr als wertvolle geistige Anregung denn als endgültige Erkenntnis erwies. Mag sein, daß man zuweilen zu einseitig vom kunsthistorischen Material aus eine Deutung versuchte, während doch von beiden Seiten der Wirklichkeit, von der allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit und von der Einzelerscheinung oder letztlich vom Metaphysischen und vom Empirischen her, eine Grundlegung erarbeitet werden müßte.

Heinrich Lützelers versucht in seinem Buche „Grundstile der Kunst“¹ in dieser Weise, als Kunsthistoriker und Philosoph zugleich, die am geschichtlichen Einzelmateriale gefundenen „Grundbegriffe“ (Wölfflin) aus der seinsmäßigen Struktur der Kunstarten zu begründen und ihren Sinn und ihre Eigenart nach allen Richtungen hin zu durchdringen. Nach einigen einleitenden Erörterungen über Stil und Stillehre folgt der erste Abschnitt über die Philosophie der Kunstarten, in dem Architektur, Plastik und Malerei auf ihre Eigenart hin untersucht werden. Der zweite Abschnitt kann nun zur Beschreibung der Kunststile übergehen, die den Kunstarten entsprechend tektonisch, plastisch und malerisch heißen. Damit sind die Grundmöglichkeiten stilistischer Formung für die bildende Kunst ausgesprochen. Der Fragenkomplex vertieft und erweitert sich in dem Abschnitt: Kategoriale Betrachtung. Gestaltungsideen, Geschichtliche Typen, Relativität der Geschichtsideen, Fundierungsordnung der Stile: so ist hier die Folge der Gedanken. Einen neuen großen Kreis von Problemen umreißt der Abschnitt: Sinnlogik der Stile. Hier werden die aufgestellten Grundstile in das Licht aufschlußreichster Fragestellungen gerückt, z. B. Sinnlichkeit und Geistigkeit, Kunst und Natur, Soziologie der Stile, Metaphysik der Stile, Stil und Religion usw. So wird denn wirklich das Thema in all seinen Beziehungen und Verzweigungen durch-

¹ Grundstile der Kunst. Von Dr. Heinrich Lützelers. gr. 8^o (VIII u. 424 S.) Berlin-Bonn 1934, Ferd. Dümmlers Verlag. Geb. M 8.80.

gedacht und ausgebreitet. Auch erkenntnistheoretische Betrachtungen sind nicht übergangen, wie auch nicht die Fragestellung vom Standpunkt heutiger Wertphilosophie.

Diese kurzen Andeutungen, die den Reichtum des Buches ahnen lassen, vermögen uns schon zu sagen, wie gründlich und allseitig es seinen Stoff behandelt. Es kann wohl als die erste und damit grundlegende Bearbeitung unseres Gegenstandes in dieser Art gelten.

Im Folgenden möchten wir den Versuch unternehmen, in kurzen Umrissen auf einen wichtigen Punkt der Aufstellungen Lützelers in besonderer Weise einzugehen. Es handelt sich um die Frage, ob nicht vielleicht von den Voraussetzungen des Buches her einiges auch anders gesehen werden könnte. Diese Gedanken sollen also weniger eine Kritik als ein kleiner Beitrag zur Klärung der nicht leichten künstlerischen Probleme sein.

Lützeler schränkt seine Betrachtung auf die raumbildenden Künste ein: Baukunst, Plastik und Malerei. Gleich hier soll nun unsere Frage einsetzen, ob diese Einschränkung auch dann berechtigt ist, wenn man bis zu den letzten Gründen vordringen will. Dann ist nämlich in dieser Begrenzung zugleich die Aufstellung enthalten, daß diese Künste einen inneren Zusammenhang haben, der sie von den andern Künsten, Dichtung und Musik vor allem, gänzlich absondert. Die Bedeutung dieser Frage ist wegen der engen Verbundenheit von Kunstart und Kunststil ohne weiteres klar. Ist nämlich diese Trennung philosophisch anfechtbar, dann würde sich von selbst die Möglichkeit einer andern Zusammenstellung der Kunststile ergeben. Die Parallelität beider — der Kunstarten und der Kunststile — ist grundgelegt in sich gleichbleibenden Eigenschaften des Kosmos und seines künstlerischen Gestalters, des Menschen. Das Erleben der Welt und ihre Formung im Künstlerischen birgt nämlich in sich durchaus nicht ein chaotisches Wuchern von unendlichen Möglichkeiten. Vielmehr heben sich sowohl in der zu gestaltenden Objektivität wie in den sinnlich-geistigen Gestaltungskräften des Menschen gewisse feste Grundformen heraus, die — aufeinander abgestimmt — den Bereich des künstlerischen Schaffens abgrenzen.

Da steht zunächst die Welt als der gewaltige endlose Raum, in den alles hineingestellt ist. Immer und überall dehnt sich dieses seltsam Ungreifbare, das alle Dinge trennt und doch auch verbindet. Dieser Raum läßt sich gar nicht unmittelbar künstlerisch formen. Nur durch das Mittel einer Art Bau-Plastik, der Raumschale, vollzieht sich seine Gestaltung. Beide Elemente sind also der Baukunst wesentlich. Unter der besondern Rücksicht der Kunst gesehen, muß zu diesen beiden Elementen noch all das hinzukommen, was den künstlerisch gestalteten Raum über den Nurnutzraum hinaushebt. So scheiden sich im Kunstwerk ein stofflich geformtes und ein geistig formendes Element. Als das stofflich zu formende erkennen wir den Raum mit der ihn umgebenden oder aus dem Allraum heraustrennenden Mauerschale. Was ist nun die sich aufprägende geistige Form? Auch sie ist Wiedergabe irgend eines Stückes der Wirklichkeit,

das nun im Kunstwerk ein neues Sein empfängt, ein auf das Wesentliche konzentriertes Sein, das den ideellen Inhalt gleichsam von der Verdunkelung durch den Stoff befreit.

Kann man nun auch von der Architektur sagen, daß sie ein künstlerisch geläutertes Abbild eines Stückes der Wirklichkeit schaffe? Gerade hier verlangt der Aufbau der Kunstarten schon eine tiefgehende Zäsur. Die Baukunst ist eben nicht in dem Sinne „dar“stellend wie Plastik und Malerei. Eine Kirche gibt nicht die „Idee“ eines Gotteshauses wieder, ebensowenig wie ein Schloß die einer fürstlichen Wohnung. Es wird vielmehr ein Gotteshaus oder ein Schloß „hin“gestellt. Unter dieser Rücksicht schafft die Architektur ihren Gegenstand, indem sie den Raum gestaltet. Davon dringt auch etwas in das künstlerische Nacherlebnis der Raumkunst. Die Stimmung, die einem geformten Raum seine künstlerische Prägung gibt — man denke an die feierliche Würde romanischer Dome, den himmelstürmenden Drang gotischer Kathedralen und den lauten Jubel barocker Kirchenräume —, wird nicht bloß wie auf einem Bilde abgelesen, sondern zugleich in der Seele dessen, der den Raum durchschreitet, als Wirklichkeitserlebnis geschaffen.

Die zweite Möglichkeit des künstlerischen Welterlebnisses ist die Körperlichkeit, an der alle sichtbaren Dinge dieser Erde teilhaben. Die Plastik, die von dieser Körpererfahrung ausgeht, ist im eigentlichen Sinne „darstellende“ Kunst; sie setzt ihren inhaltlichen Gegenstand voraus und gestaltet ihn gemäß der Auffassung des Künstlers. Da sie ihn aber so gestaltet, wie er in eigener Körperlichkeit im Raume steht, also ausgedehnt in dreifacher Dimension, so ist sie unter dieser Rücksicht von den „abbildenden“ Künsten die objektivste, die deshalb der Baukunst am nächsten steht und innerlich auf sie folgt.

An dritter Stelle reiht sich ihr die Malerei an, die künstlerische Erfahrung des Kosmos als Licht. Sie entfernt sich in ihrer Darstellung insofern weiter von der Wirklichkeit, als sie eine Dimension fortläßt und das Licht- und Farbengewand der Dinge nur in der Fläche festhält.

So haben wir in Architektur, Plastik und Malerei drei Grundweisen menschlicher Welterfahrung und Weltgestaltung, die Urformen und nicht auf andere rückführbar sind. Aber es bleibt noch eine vierte Möglichkeit, die Dinge dieser Erde zu empfinden und künstlerisch zu bilden: der Klang.

Daß der Klang und damit die Kunst der Musik keine Ableitung, sondern etwas Urtümliches ist, bedarf wohl keiner besondern Erklärungen. Es drängt sich allerdings die Frage ihres Verhältnisses zur Dichtkunst auf. Die enge Verbindung durch den gemeinsamen klanglichen Grundstoff ist ohne weiteres gegeben. Doch klappt hier auch sofort der wesentliche Unterschied, daß die Dichtkunst hauptsächlich auf den Begriff Wert legt, der sich im Klang kundgibt.

Es wäre gewiß reizvoll, die verschiedenen Künste auch einmal von der Rücksicht aus zu ordnen, ob sie den Menschen in den Bereich der stofflichen Gegebenheiten nur eben als einen Gegenstand neben andern einbeziehen, oder ob der Mensch als solcher, also insofern er sich von den andern Körperdingen unterscheidet, als wesentliche, materielle Komponente

einer Kunst dient. So scheint es uns etwa beim Tanz und besonders bei der Dichtkunst und den von ihr abgeleiteten Kunstzweigen. Für unsere Untersuchung möge aber die Feststellung genügen, daß die Dichtung nicht einfachhin etwas Letztes in ihrer Art ist, während die Musik als Klangform ebenso eine Urform künstlerischer Betätigung ist wie Architektur, Plastik und Malerei.

Wichtiger ist aber, daß sie den Aufbau der künstlerischen Urformen auch insofern ergänzt und abschließt, als sie den letzten Grad der Abkehr vom Objektiven bedeutet. Die Malerei kann noch eine Auseinanderfaltung ihres Gegenstandes in der Fläche geben, die, wenn sie auch die Wirklichkeit wesentlich abkürzt und deren Ergänzung in das erkennende Subjekt verlegt, dennoch unabhängig vom Betrachter eine objektive und dauernde Existenz für sich in Anspruch nehmen darf. Die Musik gibt die dauernde Existenz ganz auf. Ihre Kunst entsteht und vergeht im zeitlichen Nacheinander. Und wie die Baukunst ist auch die Tonkunst nicht einfachhin „dar“stellende, sondern zugleich „hin“stellende Kunst. Vielleicht ist das insofern nicht erstaunlich, als beide auf so analogen Erscheinungen wie Raum und Zeit aufbauen. Und in der Musik entspricht das Doppelement von Rhythmus und Klang dem andern Doppelement von Raum und Mauerschale, das wir bei der Baukunst fanden. So treten denn gerade die beiden Künste, die am weitesten auseinander liegen, auch wieder am nächsten zueinander. Man wäre fast versucht, den Aufbau der Urkünste einem Hufeisen zu vergleichen, wo auch die beiden Extreme am weitesten entfernt und am nächsten beieinander liegen. Raumkunst umhüllt den Menschen ganz, zieht ihn in sich hinein; Musik geht ganz ein in den Menschen und ist eigentlich nur in ihm.

Es ist vielleicht nicht ohne Interesse, auf die Verknüpfung hinzuweisen, durch die jeweils Architektur mit Plastik und Musik mit Malerei verbunden erscheint. Die Mauerschale, die den Raum erst eigentlich formt, ist letztlich vom Körperlich-Plastischen hergenommen. Die Säule, dieses architektonische Glied, ist doch nichts anderes als ein plastischer Körper. Die Grenzen kennen also ein Herüber und Hinüber. Ähnlich, wenn auch nicht so unmittelbar einleuchtend, liegt der Fall bei Musik und Malerei. Der vermittelnde Teil ist hier der Klang. Nicht umsonst kennt die Sprache eine Klangfarbe und einen Farbenklang. Der Parallelismus zwischen bestimmten Farben und Tönen ist ja bekannt, und man hat schon versucht, Musik durch begleitende Farbwirkungen zu verdeutlichen und zu vertiefen. Nur der Tatsache, daß Musik in ihrer künstlerischen Bedeutung überhaupt bloß einer engeren Auslese zugänglich ist, müssen wir es wohl zuschreiben, daß auch die Einfühlungsmöglichkeit in den Ausstrahlungsbereich des Klanglichen so gering ist.

Wenn die bis jetzt ausgeführten Gedanken auch nur im Wesentlichsten der Wirklichkeit entsprechen, so ergibt sich doch das eine, daß wir nicht ausschließlich die herkömmliche Scheidung zwischen bildender und redender Kunst zum Ausgang unserer Betrachtungen zu nehmen brauchen. Es scheint vielmehr so, daß man von vier Urformen ausgehen kann, in denen sich diese unsere Welt als geistig-sinnliches Wesen erleben und dieses

Erlebnis gestalten läßt: Raum-Körper-Licht-Klang werden zu Architektur-Plastik-Malerei-Musik.

Damit ist der entscheidende Schritt getan, den Kunstarten gemäß auch die Kunststile zu ordnen und aufzubauen. Beide stehen ja in engstem Zusammenhang. Dieser beruht letztlich, wie schon festgestellt wurde, auf der Durchdringung der vier wesentlichen Erlebnismöglichkeiten des Kosmos in denselben körperhaften Dingen und in der Einheit und finalen Beziehung der sinnlich-geistigen Fähigkeiten des Menschen untereinander und zur Außenwelt.

Im einzelnen ergeben sich dann mancherlei Analogien. Wie bei den Kunstarten, so haben auch bei den davon abgeleiteten Grundstilen der erste und der letzte ihre entsprechenden Besonderheiten. So wird, wenn wir eine Plastik oder Malerei tektonisch nennen, nicht das gemeint, was eigentlich der Raumkunst wesentlich ist, nämlich die Beziehung zum Raum, sondern nur das Mittel seiner Verwirklichung, die gebaute Raumschale. Das Starre und Strenge der Tektonik, die alles Weichfließende des Lebendigen verneint, geht doch nicht vom Raum als solchem aus, der das Verfließendste ist, das wir uns vorstellen können, sondern von der Sprödigkeit seiner steinernen Hülle. Andererseits zieht sich das rein räumliche Element dennoch durch alle Kunstarten hindurch, wenn auch nicht als Stil. Es kann sich ja nichts Materielles der Umklammerung des Räumlichen ganz entziehen. In ganz ähnlicher Weise zieht sich der Begleitfaktor des Klanglichen, das Rhythmische, ohne eine Stilform zu werden, durch alle Kunst hindurch; denn die Zeit, das Nacheinander, ist ebenso unentrinnbar für alles Stoffliche wie das ausgedehnte Nebeneinander des Raumes.

So erscheinen die Kunststile nicht nur von ihrer Voraussetzung, den Kunstarten, her als unlöslich untereinander verklammert, sondern auch in sich selber. Es ist demnach auch klar, daß mit der Beschränkung der Betrachtung auf die raumbildenden Künste allein von vornherein ein Faktor ausgeschaltet wird, der für den Zusammenhang der raumbildenden Künste selbst wesentlich ist. Es darf uns dabei nicht sonderlich hemmen, daß der Sprachgebrauch sich den vierten Grundstil, den wir vorschlagen, noch nicht recht zu eigen gemacht hat. Man muß zugeben, daß auch unsere Erkenntnisse hier noch in die Tiefe und in die Breite wachsen müssen. Aber — so sehr die Sprache als Wegweiser ins Philosophische zu schätzen ist — hier darf uns ihr relatives Versagen nicht irre machen. Es gab eine Zeit, und sie liegt noch nicht so weit zurück, in der auch die uns heute so berechtigt erscheinenden Übertragungen von Ausdrücken wie „malerisch“, „plastisch“ usw. auf andere Kunstarten als journalistische Übertreibungen und Phrasen erschienen. Heute wissen wir, daß wir diese Dinge ernst zu nehmen haben. Mit der wachsenden Erkenntnis wird auch die Sprache wachsen.

Viel wichtiger ist für unsere Frage die Antwort der Künste selber. Wenn unsere Auffassung richtig ist, dann muß sie, als Voraussetzung an das geschichtlich Gewordene herangetragen, neues Licht bringen. Ist nicht ein Innenraum des Spätbarocks, etwa Vierzehnheiligen, vom „Klang-

lichen“ her verständlicher als vom „Malerischen“? Oder etwa die Landschaften eines Corot? Überhaupt dürften viele Phasen des vergangenen Jahrhunderts erst von hier aus ihre eigentliche Deutung erfahren können. Denn die Kunststile haben auch ihre eigenen Zeiten, deren künstlerischem Schaffen sie ihr Gepräge geben. Diese zeitliche Abfolge, die naturgemäß der inneren Aufeinanderfolge der Künste, die wir sahen, entspricht, ließe sich geradezu als neuer Beweis für die Zusammengehörigkeit der aufgezählten Kunstarten und Kunststile noch hinzufügen.

Man muß nur einmal die Kunstgeschichte unter dieser Rücksicht durchgehen, wie es etwa W. Pinder in seinem Buch über das Problem der Generation getan hat. Die bloße Tatsache, daß die führenden und überragenden Künstler des letzten Jahrhunderts vor allem Musiker waren, zeichnet schon die künstlerische Gesamtsituation. Das Musikalische ist als große Zeitform aller schöpferischen Kräfte auch in den übrigen Kunstarten wirksam. Wie überhaupt eine starke Abkehr vom Objektiven die ganze Epoche auch auf andern Gebieten charakterisiert. In den letzten Jahrzehnten konnten wir es erleben, wie die letzte Übersteigerung des Subjektiven gerade in der Kunst zum deutlichen Zeichen einer Endphase wurde.

Heute fühlen wir aber diese Spätzeit auch schon innerlich gebrochen, fast möchte man sagen überwunden. Das ganz Objektive, das Wesentliche in allen Dingen, beginnt wieder mehr und mehr unser Denken und geistiges Gestalten zu bestimmen. Es ist wieder „architektonische“ Zeit geworden. Kein Wunder, daß gerade dieser Zweig der Kunst am eindeutigsten und klarsten das neue Wollen verkörpert. Erst hinstellen und dann darstellen. Zeit des Anfangs, des schaffenden, bauenden Lebens. Und so begrüßen wir gerade das Aufblühen einer neuen Baukunst als das verheißungsvolle Zeichen junger Kraft.

Umschau

Geographie und Statistik

Zwischen einem Teilgebiet der Geographie, der politischen Geographie, und einem Teilgebiet der Statistik, der Bevölkerungsstatistik, besteht ein innerer Zusammenhang. Ihr Gegenstand ist der gleiche, wenn sie ihn auch von einem verschiedenen Standpunkt aus betrachten und in verschiedener Form zur Darstellung bringen. Zu einer Zeit, als es eigene Professuren für Statistik — im heutigen Sinne — auf den Universitäten noch nicht gab, wurden darum auch statistische Vorlesungen in der Regel von Professoren der Geographie gehalten. So war J. E. Wappäus, der auf dem Gebiete der Statistik in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts bahnbrechend gewirkt hat, Professor der Geographie in Göttingen. Eine nicht ge-

ringe Anzahl geographischer Lehrbücher führte den Titel „Handbuch der Geographie und Statistik“, so das 1808 in Leipzig in erster Auflage erschienene und später wiederholt neu aufgelegte „Handbuch der Geographie und Statistik“ von C. G. D. Stein, aus dem sich später das neunbändige Handbuch von Stein und Hörschelmann entwickelte.

Allerdings gab es auch schon im 18. Jahrhundert eigene Professuren für Statistik an deutschen und österreichischen Universitäten und statistische Handbücher, die ausdrücklich und ausschließlich als solche bezeichnet waren. G. Achenwall, den man als den Vater der Statistik in Deutschland bezeichnet hat, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Professor der Statistik in Göttingen. Aber man verstand damals unter Statistik etwas ganz anderes als heut-