GESCHICHTE UND KUNSTGESCHICHTE.

VON KARL STEINACKER.

Was Geschichte ist, läßt sich leicht aus dem Worte selbst folgern: eine Zusammenfassung von Geschehenem, oder, mit einer gefälligen Umdeutung des Wortgebildes im Sinne moderner Entwicklungslehre: Geschichte ist Geschichtetes, ähnlich wie aus den örtlich übereinandergebreiteten Gesteinsschichten die zeitliche Erdgeschichte vorgestellt wird. Geschichte ist also eine Aufeinanderfolge von Ereignissen und Zuständen der Vergangenheit, doch nicht chaotisch und zufällig ein zeitliches Nach- oder Nebeneinander, sondern durch eine Idee in inneren, organischen Zusammenhang gebracht, zu einem Kosmos geordnet. — Was Kunstgeschichte ist, wäre schwerer zu erklären. Der Ausdruck ist weniger treffend und enthält, im strengsten Sinne genommen, einen inneren Widerspruch. Er hat daher auch bereits seine ganz wörtliche Bedeutung verloren und drückt etwas aus, was er eigentlich nicht sagt.

Unter Kunstgeschichte pflegt man sich im allgemeinen eine Geschichte der Kunst vorzustellen, und zwar im Sinne einer Entwicklung des Vollkommenen aus dem weniger Vollkommenen. Aber der Kunst in ihrem weitesten Sinne als ästhetischer Ausdrucksweise des Menschen, die also bildende Kunst, Musik und Dichtung gleichmäßig in sich schließt, dieser Kunst ist gegenüber allen anderen menschlichen und kosmischen Äußerungen eigentümlich, daß sie außerhalb des Entwicklungsgesetzes steht. Es gibt keine sogenannte Entwicklungsgeschichte der Kunst. Mit dieser Behauptung stelle ich mich allerdings bewußt außerhalb der noch gegenwärtig, unter den Nachwirkungen impressionistischer Doktrinen, geltenden Meinung. Meine Behauptung gründet sich auf das Axiom, daß die Aufgabe der Kunst darin besteht, mittelst des Kunstwerkes den Menschen die Schranken ihrer Existenz, innere und äußere, subjektive und objektive, vergessen zu machen, sie also, solange die Wirkung des Kunstwerkes dauert, in einen zeitlosen, von allen irdischen Hemmungen befreiten Zustand zu versetzen — kurz, ihnen ein ideales Dasein vorübergehend zu verwirklichen. Vermag dies ein Kunstwerk, so hat es das Ziel der Kunst erreicht, und in

diesem Sinne ist also auch kein wahres Kunstwerk der Vergangenheit durch irgendein zukünftiges zu übertreffen. Verschieden dagegen, und in beständigem Wechsel begriffen, sind die Ausdrucksmittel der Kunst. Wer sich mit ihnen nicht oder nur lückenhaft vertraut macht, dem wird in entsprechendem Maße der Inhalt bestimmter, besonders zeitlich oder örtlich von ihm getrennter Kunstwerke verschlossen bleiben. Man braucht sich dabei nur der Schwierigkeit zu erinnern, die uns das Verständnis etwa für gotische Skulpturen oder ostasiatische Kunstwerke macht. Was sich innerhalb der künstlerischen Erscheinungswelt entwickelt, sind nur die Ausdrucksmittel, die teils von primitiven Anfängen her, teils aus dem Zersetzungsboden überreifer Kunstperioden, zu reifen und noch nicht dagewesenen künstlerischen Ausdrucksformen erblühen. Die mit diesen Mitteln in zahlreichen Perioden und an verschiedenen Stellen der Erde mehr oder weniger unabhängig voneinander wiederholt erreichten Blütezeiten künstlerischer Ausdrucksweisen lassen sich untereinander wohl nach der Intensität der Wirkung, aber nicht nach ihrem Wesen unterscheiden. Die künstlerische Qualität von Kunstwerken liegt jenseits der Grenzen, innerhalb deren von einer Entwicklung die Rede sein kann.

Denn — um einen Schritt weiter zu tun — Entwicklung ist ein rein formaler Begriff. In seiner ganzen Dichte und Deutlichkeit hat ihn daher erst die exakte Naturwissenschaft angewandt, und von ihr haben ihn die anderen positiven Wissenschaften übernommen. Es entwickelt sich für die wissenschaftliche Forschung die Form, nur die Form. Begreiflicher Weise ist daher auch der neuerdings in Mode gekommene Begriff einer Entwicklungsgeschichte der Kunst entstanden aus der die formale Qualität einseitig pflegenden impressionistischen Kunstrichtung, wonach diese eine Höherzüchtung der Kunst aus einer tieferen Daseinsstufe bedeutet, während er meines Erachtens nur ein neues, freilich auch sehr wertvolles Ausdrucksmittel ist. Als ein Ausdrucksmittel, als formale Technik, hat der Impressionismus allerdings seine Entwicklung gehabt. Aber die mit jeder Art von Ausdrucksmittel erreichbare künstlerische Qualität eines Werkes kann wohl gemäß dem Grade persönlicher Begabung, nicht aber der Art nach höher stehen als irgendeine andere künstlerische Leistung, gleichviel

welcher Vergangenheit. Jede Zeit künstlerischer Reife hat mit ihren Mitteln das Höchste erreicht. Die gegenwärtig von uns erlebte tut es auf ihre Weise; die Gründe, warum zeitgenössische Kunstwerke uns näher stehen als solche der Vergangenheit, sind sehr berechtigte der Konvention und des Dranges nach Originalität; aber mit einer absoluten Verbesserung der Kunst haben sie nichts zu tun.

Der Begriff der Entwicklung, den wir also in neuerer Zeit gelernt haben mit der Vorstellung des geschichtlichen Nacheinander und Durcheinander zu verbinden, kann, auf den Stoff der Kunstgeschichte übertragen, nur in bezug auf die Form der Kunstwerke einen wissenschaftlichen Sinn haben. Statt Kunstgeschichte — wir kehren hiermit zu unserem Ausgangspunkt zurück — wäre daher richtiger Formgeschichte zu sagen. Kunstgeschichte im gegenwärtigen, ganz allgemeinen Sinn ist die Lehre von dem Werden der durch Menschenhand gebildeten, sinnlich wahrnehmbaren Form letzten Endes der, die das Kunstwerk bildet. Denn die künstlerische Qualität ist erst ein verhältnismäßig spätes Ergebnis, zu dem alle von Menschenhand geschaffenen und menschlichen Zwecken dienenden Gegenstände beigetragen haben. In der primitiven Steinwaffe liegt die formale Anlage zu Ausdrucksformen, die Michelangelos Werke möglich machten, im Kriegeruf menschlicher Urzeit die Anlage zu Wagners Musikdramen. Trotzdem bedarf natürlich die Kunstgeschichte da auch ästhetischer Qualitätsbestimmungen, wo es sich um hochentwickelte Ausdrucksformen innerlich erlebter Seelenzustände handelt, also beim eigentlichen Kunstwerk. Denn hier ist der formale Vergleich verschiedener Dinge zugleich ein ideeller. Er führt mittelst der wissenschaftlichen Methode der Verknüpfung zur Erkenntnis von Persönlichkeiten, und weiter zur Aufdeckung von nationalen und allgemein menschlichen Gemeinsamkeiten höchsten Ranges. Aber auch da ist die eigentlich ästhetische Qualitätsbestimmung nur ein äußerstes Hilfsmittel der Kunstgeschichte. Auch ohne ihre Anwendung kommt die Kunstgeschichte zu reichen Ergebnissen allgemeiner seelischer und kultureller Zusammenhänge, für deren Ergründung es keinerlei eigenen rein ästhetischen Urteils bedarf.

Dies klingt vielleicht einer populären Vorstellung von Kunst-

geschichte zu nüchtern und manchem ihrer Vertreter zu entsagungsvoll. Indessen: ästhetische Qualitätsbestimmungen sind Gefühlsäußerungen und Folgerungen der spekulativen Wissenschaft, als solche wertvoll, jedoch für die exakte Wissenschaft nur von sekundärem Wert. Auch ein höchstes Kunstwerk ist für die exakte wissenschaftliche Methode verwertbar nur nach der Seite der sinnlichen Form; daß es ein Kunstwerk ist, hat der Gelehrte bei seinen kunstgeschichtlichen Untersuchungen dem spekulativen Ästhetiker einfach zu glauben, diese besondere Qualität ist für ihn nur als Wertbestimmung, aber nicht als Untersuchungsobjekt weiter brauchbar. Allerdings, was hier unter Kunstgeschichte verstanden wird, hat wenig gemein mit dem, was das Publikum darunter meist versteht: ästhetischer Belehrung unter geschichtlichen Gesichtspunkten.

Ist also der Begriff Kunstgeschichte zu erläutern als der einer Formgeschichte mit Bezug auf alle von Menschenhand gestalteten Dinge, so greift er damit zugleich über auf das, was wir Vorgeschichte und was wir Kulturgeschichte nennen. Für jene bildet die Formgeschichte das Fundament; der Begriff der Kulturgeschichte ist bereits ähnlich wie der der Kunstgeschichte wissenschaftlich in Liquidation; er ist als eine wörtlich zu verstehende Einheit überhaupt nicht mehr zu halten, insbesondere gehen die gegenständlichen Daseinsformen aus dem Stoffgebiete der Kulturgeschichte an die Kunstgeschichte über, soweit es sich um bloße Formprobleme ohne erhebliche Rücksicht auf Technik und Nützlichkeitswert handelt.

Mit dem hier angedeuteten Stoffumfang scheint die Kunstgeschichte dem nimmersatten Popanz zu gleichen, der Geschwister und schließlich wohl Eltern frißt. Aber ich wiederhole noch einmal: Kunstgeschichte ist nur als Formgeschichte wissenschaftlich denkbar, als solche umfaßt sie aber notwendigerweise alle durch Menschenhand hervorgebrachte formale Gestaltung — jedoch, wohlgemerkt, nur eben nach ihrer formalen Seite, nicht nach ihrer technischen und Zweckbedeutung.

Wegen ihres durchaus gegenständlichen, oder besser gesagt sinnlich anschaulichen Forschungsmaterials ist die Kunstgeschichte ein Milchgeschwister der Naturwissenschaft. Ihre Verselbständigung seit Winckelmann geht mit der raschen Heranreifung jener

parallel. Sie führt einen ganz sachlichen Stoff, ein durchaus konkretes Beobachtungsobjekt der Geschichte zu, das dieser früher fremd gewesen war. Denn die Textkritik der reinen, literarischen Geschichte ist eine Anleihe bei der Philologie, daher denn auch die Philologie ein wesentliches Studienfach der Geschichte ist. Das engere historische Tatsachenmaterial aber bleibt stets ein ideelles, nur in der Vorstellung vorhandenes, und bleibt daher auch in seinem Gehalt, trotzdem so mancher Vorgang ein Monument ære perennius zu sein scheint, von zeitlich vorübergehender Auffassung abhängig.

Darin besteht der merklichste Unterschied zwischen Kunstgeschichte und Geschichte im engeren, älteren Sinn. Bei jener handelt es sich nur um die wirklich vorhandene Form als methodischer Unterlage, bei dieser dagegen um Vorgänge, die erst mittels der Phantasie nachträglich wieder zu veranschaulichen sind. Die Kunstgeschichte geht aus vom Wandel und Unterschied von Äußerlichkeiten, um parallel der naturwissenschaftlichen Forschungsweise aus einem sichtbaren Nebeneinander auf ein zeitliches Nacheinander und auf kausale Abhängigkeiten schließen zu können. Dieser Schluß aus der äußeren Form auf ein inneres Verhältnis von Ursache und Wirkung, auf eine genetische Entwicklung der Form bedeutet dann freilich ein Hinausschreiten aus der Welt der sichtbaren Erscheinung in die der Ideen, ähnlich dem Schritt von den Tatsachen zu den ursächlichen Zusammenhängen der politischen Geschichte. Denn die Vorstellung der Entwicklung des Vollkommeneren aus dem Unvollkommenen ist eine Idee, ist insbesondere für die Kunstgeschichte, ebenso wie für die Naturgeschichte, der Sinn ihrer formalen Forschung. Da, wo es der Kunstgeschichte gelingt, ihr sichtbares Material derart zu verknüpfen, daß es die Idee des Werdens zu veranschaulichen vermag, wird also die Formenbetrachtung zu einer historischen Wissenschaft.

Es liegt in der Art der Kunstgeschichte als Formengeschichte, daß sie einesteils eines umfangreichen und mannigfaltigen Anschauungs- und Unterrichtsapparates bedarf, andernteils selbst einen großen ideellen Umfang besitzt. Es ist bekannt, daß daher der kunstgeschichtliche Stoff zeitlich bereits in mindestens vier ge-

sonderte Stoffkreise zerfällt, deren jeder für sich die normale Arbeitskraft eines Gelehrten zu beanspruchen pflegt: Vorgeschichte, Archäologie als Kunstgeschichte des Altertums, Kunstgeschichte des Mittelalters, neuere Kunstgeschichte. Die beiden letzten Unterabteilungen pflegt man wohl auch im engeren Sinne, insbesondere an Universitäten, im Gegensatz zur Archäologie, summarisch als Kunstgeschichte zu bezeichnen, während die Vorgeschichte äußerlich am wenigsten mit dem Begriff einer Geschichte der Kunst sich zu decken scheint. Erweitern wir erläuternd in unserem Sinn den Begriff der Kunstgeschichte zur Formgeschichte, so tritt das typisch Gemeinsame dieser vier Spezialwissenschaften sogleich zutage. Die Art des Untersuchungsmaterials, dementsprechend auch die sachliche Forschungsmethode, ist daher auch für diese zeitlichen Sondergebiete wesentlich dieselbe. Alle verlangen namentlich eingehende Kenntnisse von Techniken des Handwerks und der Künste. Sie in ausreichendem Maße zu gewinnen, gehört mit zu den schwierigsten, weifernliegenden Aufgaben des Kunstgelehrten, zumal sie, als praktisch exakte Voraussetzungen seines Wissens und seiner Methode, auf Universitäten nicht systematisch gelehrt werden können. Hier zeigt sich recht ungünstig das eigentümliche Doppelgesicht der Kunstgeschichte: einmal ihre innige Beziehung zur Technik und rein formalem Können, die sie den technischen Hochschulen und Kunstakademien nahe rückt, andererseits die Voraussetzung spezifisch historischer Einsicht, die Fähigkeit letzthin der Unterordnung der Formprobleme unter die Idee des Werdens und der Entwicklung. Erst diese ideelle Verwertung läßt ihre formalen Forschungsergebnisse übergehen auf das rein geisteswissenschaftliche Gebiet, wie es alle Fakultäten der Universitäten letzten Endes kultivieren, im Gegensatz zu der bevorzugten Lehrabsicht praktisch angewandten Wissens auf den technischen Hochschulen.

Dieses Doppelgesicht der Kunstgeschichte hindert sie aber gelegentlich auch an der vollen Anerkennung ihrer ernsten wissenschaftlichen Absichten. Man unterschätzt sie zuweilen als eine in alle möglichen Wissensgebiete hineindilettierende Halbwissenschaft, in der dafür aber auch die verschiedensten Berufsgenossen nach Zeit und Muße noch Lorbeeren ernten könnten. Nun, wie jede Wissenschaft, haben auch die Kunstgeschichte als Wissenschaft

erst wirkliche Dilettanten möglich gemacht, gleichwie ihr dauernd, nicht anders als anderen Wissenschaften, dilettantische Mitarbeiter von Nutzen bleiben werden. Auch ist es unvermeidlich, daß ihre Berufsforscher genötigt sind, gelegentlich auf anderen Gebieten dilettierende Umschau zu halten, solange ihnen nicht bereits in ihren eigentlichen Lehrjahren die nötige technische Sachkunde in einem Umfange zugeführt wird, der ihren mannigfaltigen Aufgaben Genüge tut. Diese technische Abhängigkeit vom Wissen ganz anderer Berufe läßt den Kunsthistoriker nur dann die spezifischen Nachteile des Dilettantismus stets vermeiden, wenn er sich ihrer bewußt bleibt und sich in der Verwertung solchen Wissensstoffes auf das für seine Berufsaufgabe durchaus Notwendige beschränkt.

Die Zeit liegt eben erst hinter uns, wo es noch gar nicht möglich war, Kunstgeschichte als selbständige Fachwissenschaft von der Pike auf zu studieren. Diejenigen jener älteren Generationen, denen dies noch versagt war, die aber alle den anfänglichen Beruf mit dem der Kunstgeschichte vertauschten, waren daher dann günstig daran, wenn sie, wie das ja meistens der Fall war, vom Studium einer künstlerischen Technik herkamen. Auf dem engeren Gebiete der Kunstgeschichte nenne ich den Goethe-Meyer in Weimar und Fiorillo in Göttingen, beide tätig um das Jahr 1800 und ursprünglich Maler, in der Gegenwart Cornelius Gurlitt, ursprünglich Architekt. Solche Leute brachten einen vortrefflichen Schatz technischer Einsicht wenigstens in wesentliche Teilgebiete der Kunstgeschichte mit. Sie durften den Sprung aus der dilettantischen Beschäftigung zur Berufsarbeit, von der Kunst zur Kunstgeschichte aber nur machen, weil ihnen die eigentlich künstlerische Begabung gefehlt hat. Denn diese und der historische Sinn, den man als spezifische Begabung für jede historische Wissenschaft mitbringen muß, schließen sich schlechterdings aus. Ein Maler z. B., der auch nur als Dilettant Tüchtiges auf kunstgeschichtlichem Gebiete leistet, kann kein sehr großer Künstler sein, dagegen wohl noch ein tüchtiger Maltechniker.

Wir berühren damit die unumgängliche Voraussetzung für eine fruchtbare Tätigkeit auf kunstgeschichtlichem Gebiet: jenes eigentümliche Orientierungsvermögen, das als die gemeinsame Voraussetzung jeder geschichtlichen Spezialansicht am einfachsten, aber

auch farblosesten geschichtlicher Sinn genannt. wird; wie der Lehrer pädagogischen Talents bedarf, um Erhebliches zu leisten, der Ästhetiker des sicheren Gefühls für Qualität. Alle diese Anlagen können durch Übung geschärft werden, auch kann man sagen, daß sie in einem gewissen Mindestumfange jedem Menschen angeboren sind, daher auch bis zu einem gewissen Grade methodisch herausgebildet werden können. Aber der Berufsgelehrte muß diese Anlage des historischen Sinnes über das Durchschnittsmaß besitzen, wenn er Anerkennenswertes leisten soll; der Künstler dagegen darf sie nicht besitzen, wenn er nicht als Künstler zurückbleiben will. Etwas Besonderes ist es mit dem Gefühle für Qualität. Es ist dies die spezifische Berufsbegabung der Ästhetiker. Ein Historiker, auch der der Kunstgeschichte, braucht sie nicht über das Durchschnittsmaß zu besitzen, indessen fördert ihn eine bessere Veranlagung auch in dieser Beziehung erheblich. Der Künstler besitzt die Anlage zur Qualitätsbestimmung gegenüber jeglichem Kunstwerk und wird sie auch ausbilden, wo ihn nicht subjektive künstlerische Überzeugungen hindern. Natürlich kann dieselbe Gabe vielen eigen sein. Darin hat es wohl seinen Grund, daß häufig insbesondere Kunsttechniker glauben, kunstgeschichtliche Probleme lösen zu können, weil sie der Qualitätsbestimmung fähig sind. Aber ihre Leistung kommt trotzdem dann nicht über dilettantische Versuche hinaus, wenn ihnen zur Lösung kunstgeschichtlicher Aufgaben zwar zwei wichtige sekundäre Voraussetzungen zu Gebote stehen: technisches Wissen und Qualitätsgefühl, die Haupteigenschaft, der geschichtliche Sinn, jedoch fehlt.

Der Sinn für Qualitätsbestimmung, für den Kunsthistoriker demnach nur eine, allerdings sehr wertvolle Hilfsbegabung, ist dagegen für den wissenschaftlichen Ästhetiker, wie wir sahen, das eigentliche Berufsfundament, während umgekehrt für diesen der historische Sinn — anders als für den Künstler, dem er schadet — zwar wichtig, aber nur von sekundärem Wert ist. Es muß daher unter allen Umständen aufs schärfste unterschieden werden zwischen Geschichte der Kunst und Ästhetik der Kunst. Beide behandeln dieselben Objekte, aber unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten. Der gemeinsame Oberbegriff für beide heißt Kunstwissenschaft.

Daß ein so umfangreiches Forschungsgebiet, wie die Kunstgeschichte als Formgeschichte ist, auf die gesamte Geschichtswissenschaft von erheblichem Einfluß sein muß, leuchtet ohne weiteres ein. Sie führt der allgemeinen Geschichte eine einstweilen noch ganz unübersehbare Fülle von Stoff zu, sowohl aus der Tiefe der fernsten Vergangenheit wie aus dem Nebeneinander gleichzeitiger, aber örtlich getrennter Erscheinungen. Die Ergebnisse dessen, was man Weltgeschichte zu nennen pflegt, werden mit diesem Material bereits einer erheblichen Umgestaltung unterworfen. Aber freilich ist es nicht nur die Kunstgeschichte, die dem alten ehrwürdigen Strom der allgemeinen Geschichte eine solche überreiche Menge neuen Stoffes zuführt. Gleichwertig beteiligen sich z. B. in einer ganz anderen Arbeitssphäre an der Erweiterung des historischen Gesichtskreises die Psychologie und die Biologie. Beide historischen Stoffgebiete helfen sich aber auch selbst gegenseitig aus. Denn indem die Formenanalyse formale, stilistische, schließlich rein geistesgeschichtliche Zusammenhänge aufdeckt, ergänzt sie das Gerüst von Tatsachen und Ereignissen, das die pragmatische Geschichte ihrer Methode zugrunde legt. An einem typischen Gegenstand kunsthistorischer Forschung läßt sich dies Zusammenarbeiten ganz schlicht und einfach nahebringen: dem Grabstein.

Der Grabstein pflegt in seiner entwickelten Form unseres späteren Mittelalters das Bild des Verstorbenen und eine Umschrift mit seinem Namen und seinem Todesdatum zu enthalten. Hier wird daher für die rein geschichtliche Unterbringung des Denkmals die Kunstgeschichte zu Gaste gehen. Mit dem Datum gibt die Geschichte ihr das Milieu der Entstehungszeit des Steines und erleichtert ihr daher seine Einordnung in den Fluß der Formgeschichte. Häufig aber fehlt das Datum. Dann hilft umgekehrt die Formalkritik der Figur und des Inschriftcharakters zur Datierung des Steines, so daß oft dadurch auch der Tote erst sicher festgestellt werden kann. Die sekundäre Bedeutung der Formgeschichte für die allgemeine — also auch die pragmatische — Geschichte wird in die Vergangenheit in dem Maße wichtiger, als die schriftlichen Urkunden und Nachrichten spärlicher werden. Sie überragt z. B. bei der Münzgeschichte des frühen Mittelalters

die stilgeschichtliche und bietet bei der Vorgeschichte überhaupt die eigentliche Quelle der Bestimmung von zeitlich-örtlichen Tatsachen. Nur mit Hilfe der Formenanalyse beginnt die Nacht unserer sogenannten Vorgeschichte sich zu lichten. Erstaunlichen völkergeschichtlichen Zusammenhängen kommt man so auf die Spur, die bereits jetzt erdumspannende, elementare Kultureinheiten erkennen lassen, aus denen sich erst allmählich die kulturellen Sondergebilde herausindividualisiert haben, Sondergebilde, die der Beginn der Pragmatischen Geschichte bereits als völlig konsolidierte Einheiten verschiedener Volkskulturen vorfindet, und die bei fortgesetzter Trennung ihren schärfsten Gegensatz im äußersten Westen — Europa — und äußersten Osten — China — kristallisierten. Aber die Vorgeschichte Japans fördert noch dieselben Geräte und Waffen zutage wie die europäische, selbst noch so eigensinnige keramische Formen, wie sie in Cypern für die erste Hälfte des ersten Jahrtausends lokalisiert worden sind: Ritualgefäße mit hohem Fußschaft, darauf ein kugeliger Behälter mit einer Mehrzahl von meist ihrerseits wieder gefäßartigen Ausgüssen.

Aber die erstaunlichste Vorstellung welthistorischer Zusammenhänge auch auf dem Gebiete der Formgeschichte gibt uns die Ausstrahlung griechischer Kunstformen, vergleichbar nur der Verbreitung buddhistischer Welterkenntnis: diese mit ihrer mystisch intellektuellen Wendung die rein ideelle Gegengabe des Orients gegen die Formensprache der mehr praktisch rationalistisch gesinnten Kultur Europas. Auf diese Wechselwirkung einzugehen verbietet unsere heutige Aufgabe. Nur was Europa leistete als formalbildnerische Vormacht des Erdballs, sei kurz angedeutet. Die erste, sozusagen internationale Erweiterung des Herrschaftsbereichs der schier grenzenloser Anpassungsfähigkeit teilhaften griechischen Kunstformen über das Wohngebiet ihres ersten Schöpfervolkes hinaus war die hellenistische Kunst. Die Alexanderzüge brachten deren Formen östlich bis an den Indus. Westwärts wurden sie allmählich übernommen von Rom, und durch dieses dem ganzen Umkreis des Mittelmeeres mitgeteilt, nordwärts bis über den Rhein hinaus. König Asoka verbindet am Indus zuerst um die Mitte des dritten Jahrhunderts vor Christus die hellenistische Formensprache mit buddhistischen Vorstellungen und Ideen, aber

er bleibt noch im wesentlichen bei der Verwertung dekorativer Formen stehen. Nach Christi Geburt zeigt sich in Indien eine vertiefte Einwirkung der hellenistischen Kunstformen, insbesondere im Königreich Gandhara im Nordwesten Indiens. Es ist wahrscheinlich gemacht, daß diese Entwicklung im vierten Jahrhundert zum Abschluß kam. Man hat sich gewöhnt, diese eigentümliche Formenerscheinung die gräko-buddhistische Kunst zu nennen. Denn in der Tat erobert sie nach und nach den ganzen buddhistisch gerichteten Orient. Aber die Bewegung verbreitet sich ostwärts nicht stetig, sondern mehr wellenartig, und mit der Entfernung von ihrem Ausgangspunkt verliert sie entsprechend an Schärfe der charakteristischen hellenistischen Formeinzelheiten, gleichwie die Bewegung des vom Orkan aufgewühlten Ozeans, je entfernter von der Stätte ihrer Entstehung, zwar an Mannigfaltigkeit der Wellenbewegung verliert, dafür aber in den breiten, auf der Oberfläche ausgeglichenen Wellenzügen der Dünung an unwiderstehlicher Stoßkraft gewinnt. Diese der Dünung vergleichbare östliche Fortbewegung gräko-buddhistischer Kunstformen erreichte unter der Dynastie der Tang im 7. Jahrhundert nach Christus China, und von dort aus wenig später Japan. Zahlreiche Altardarstellungen buddhistischer Dreieinigkeiten aus dieser Zeit zeigen eine Formenstrenge griechischer Herkunft, die Ostasien nie wieder erreicht hat.

Ganz analoge Erscheinungen brachte die Weiterwirkung griechischer Kunstformen westwärts hervor. Mit dem Gräko-Buddhismus Gandharas auch zeitlich zu vergleichen ist die römische Provinzialkunst am Rhein in ihrer Verquickung von hellenistischen Formen mit keltisch-germanischen Religionsvorstellungen, wie sie am auffallendsten an den großen Gigantensäulen unserer römisch-germanischen Provinzialmuseen zutage treten. Die nun folgenden politischen Zustände Europas verursachen eine zeitliche Verschiebung der Bewegung um Jahrhunderte gegenüber den griechisch klassizistischen Einflüssen in Ostasien. Aber die Art der Weitergabe scheint sich nochmals zu wiederholen. Es ist wenigstens sehr wahrscheinlich, daß Tibet als Vermittler zwischen Gandhara in Indien und China eine ähnliche Rolle gespielt hat, wie Byzanz zwischen der hellenistischen Kunst und dem Kulturkreise

des mittelalterlichen, römisch-deutschen Kaisertums. Daher ist zwar nicht zeitlich, aber doch der Wirkung wie den äußeren Umständen nach die Blütezeit der romanischen Skulptur in Frankreich und Deutschland während etwa zweier Menschenalter gegen das Jahr 1200 und nach ihm sehr wohl der etwa 500 Jahre älteren Kunstblüte Chinas unter den Tang vergleichbar. Nicht vergleichbar ist dagegen, um eine etwa auffallende Unterlassung zu rechtfertigen, die sogenannte karolingische Renaissance mit den erwähnten Kunstepochen, obgleich sie der Zeit der Tangs ja erheblich näher steht. Die karolingische Renaissance war eine gelehrte Auffrischung im Erlöschen begriffener antiker Traditionen, die zunächst nur in äußerlichem Zusammenhange mit dem Volksempfinden außerrömischer Kultur stand. Diese Wiederbelebung ging, soweit es sich um den rein kunstformalen antiken Einschlag handelt, auf in späteren, anpassungsfähigeren byzantinischen Anregungen.

Geben solche Beziehungen eine Vorstellung von der Bedeutung auch der kunstgeschichtlichen Formanalyse für Kulturzusammenhänge umfassendster und sensibelster Art, so zeigen sie zugleich erhebliche Verwandtschaft mit der Naturgeschichte, insofern die vorgeschichtlichen Untersuchungen nach rückwärts schließlich unmerklich verfließen mit der Geschichte der Erdoberfläche und der Übergangsformen zwischen Tier und Mensch. Es treffen sich daher sinnfälligt auf dem Felde der Vorgeschichte in gemeinsamer Arbeit Formalhistoriker, Paläontologen, Geologen und Biologen. Deckt dies den der naturwissenschaftlichen Formalvergleichung verwandten Charakter der kunstgeschichtlichen Forschungsmethode auf, so werden wir uns dabei der Tatsache erinnern, daß und warum die Kunstgeschichte parallel mit der exakten Naturgeschichte zu den jüngeren Zweigen der Wissenschaft gehört, und daher sich auch nur mit einiger Mühe Bürgerrecht unter den älteren positiv gerichteten Geisteswissenschaften errang, indem diese lange geneigt waren, ihre ganz besonders exakte Methode zu verkennen, ihr dagegen spekulative, ästhetisierende Extratouren zutrauten, vor denen sich die Kunstgeschichte in der Tat nicht immer hinreichend hütet, die aber mit ihrem eigentlichen Wesen nichts zu tun haben.

Für den Positivismus der Kunstgeschichte überzeugend ist allein schon die Erinnerung, daß sie dem literarischen Urkundenmaterial der Geschichte ein rein formales, sinnlich anschauliches Material hinzufügt, das in dem Maße an Bedeutung gewinnt, als die Urkunden und geschriebenen Überlieferungen spärlicher werden, und die es in einer verhältnismäßig noch recht nahen Vergangenheit schon völlig ersetzen muß. Es haben daher die unter vorwiegend formalem, kunstgeschichtlichem oder kulturgeschichtlichem Gesichtspunkte gesammelten Gegenstände unserer Museen als historisches Tatsachenmaterial eine den Archiven und Bibliotheken durchaus analoge Bedeutung. Allerdings pflegt das Publikum mehr den unterhaltsamen Anschauungsreiz und allenfalls auch den der raschen, weil sinnfälligen Belehrung solcher Sammlungen zu würdigen. Kommt gar der ästhetische Einschlag bei diesen Vorführungen hinzu, so hat er in der Öffentlichkeit mit Recht den Vorrang vor dem gelehrten. Es steht das eigentliche Kunstmuseum an jenem Pole aufgehäuften historischen Anschauungsmaterials, wo die rein historische Bewertung der Gegenstände nur eine sekundäre ist, während den anderen Pol vorgeschichtliche Museen bilden, die wesentlich nur Material für gelehrte Forschung bieten, ohne freilich für das feinere Auge der ästhetischen Reize ganz zu entbehren. Die Zeit ist daher nahe, wo man genötigt sein wird, unsere Museen grundsätzlich in zwei gesonderte Abteilungen zu trennen: eine für das große Publikum, zusammengestellt unter dem Gesichtspunkt des ästhetischen Genusses und einer erzieherischen Belehrung, die des zugleich unterhaltenden Einschlages nirgends entbehrt. Die andere, dem allgemeinen Besuch unzugängliche Abteilung hätten Vorratsmagazine zu bilden, die, natürlich in tadelloser wissenschaftlicher Ordnung, nur den Gelehrten und Sachverständigen benutzbar wären.

Ein solches unendlich reichhaltiges Anschauungsmaterial der Formengeschichte wird die Urkunden und literarischen Quellen auch da, wo diese selbst schon zahlreich sind, ergänzen und erweitern nach der Seite der Kultur- und Geistesgeschichte und wird das im wachsenden Umfange tun parallel mit der wachsenden geschichtswissenschaftlichen Bedeutung der ja innigst der Naturkunde zugewandten und von ihr erzogenen Physiologie, Psychologie

und Biologie. In dem Durch- und Füreinanderarbeiten der mehr exakten, naturbetrachtend kritischen Geschichtsdisciplinen und der mehr geistesgeschichtlich analysierenden und kombinierenden ist ein alle Ergebnisse dieser verschiedenen geschichtlichen Forschungsgebiete zusammenfassendes Problem gesamtgeschichtlicher Synthese aufgetaucht, das als eine ungeheure Idee einer wirklich universalen Menschheitsgeschichte den Forschern wohl vorschwebt, aber so bald von ihnen noch nicht gelöst sein wird.

Täuschen wir uns nicht, so wird das rein menschliche Verbindungsglied aller verschiedenen menschheitsgeschichtlichen Disziplinen die Erforschung der Motive bilden, also ein psychologischer Einschlag. Denn das Motiv unterscheidet die menschliche Tätigkeitsweise ihrer Art nach völlig vom bloß mechanischen, das heißt willenslosen Geschehen alles dessen, was wir im Stoff der Naturgeschichte zusammenfassen. Allerdings taucht auch bei dieser Unterscheidung wieder ein Problem verwirrend auf: das der menschlichen Willensfreiheit. Wir dürfen uns hier damit begnügen, sie mit Kant in der Idee als gegeben anzusehen und haben daher die menschlichen Äußerungsweisen nach den zwei Seiten der Erkenntnis zu betrachten: die Folge der Zustände innerhalb der kantischen Erscheinungswelt, wo auch alle menschlichen Äußerungen der blinden Notwendigkeit kausalen Geschehens unterworfen sind, und das Geschehen außerhalb der Erscheinungswelt, in der dem Menschen allein eigenen intellektuellen Ideenwelt, wo das Kausalitätsgesetz nicht gilt, wo daher ein freies Schaffen nach willkürlichen Motiven und also auch auf sittlicher Grundlage gegeben ist.

Die Herausarbeitung und Verkettung der Motive stand nun freilich bereits solange im Mittelpunkt, insbesondere der politischen Geschichte, solange diese nicht mehr nur als chronikalische Aufzeichnung vorhanden ist. Ja, sie ist ihr eigentliches Kennzeichen, worauf sich die Einreihung der Geschichte gründet unter die sogenannten Geisteswissenschaften, das heißt die Wissenschaften, die sich mit der Zergliederung und systematischen Verknüpfung menschlicher Geistesäußerungen beschäftigen. Dazu gehört die Erklärung und Verknüpfung sozialer, literarischer, anschaulich kultureller, rein künstlerischer Erscheinungen. Die Frage nach dem Warum ist überall die notwendige Ergänzung der Frage nach dem

Was und Wie. Sammeln diese beiden das Tatsachenmaterial, so vereinigt das Warum es zu ideellen Gebilden, macht also aus der Analyse eine Synthese, aus der Stoffsammlung eine Wissenschaft. Das Motiv ist auf dem Gebiete menschlichen Wirkens, was auf dem der Natur — hier bildlich gedacht — der Zweck ist. Alle Naturgebilde sind, menschlich gesprochen, zweckmäßig organisiert, das Tun des Menschen ist aber über das Zweckmäßige hinaus von einem sittlichen Impuls getragen — oder sollte es doch sein. Diesen als innerstes Motiv menschlichen Handelns bloßzulegen und damit die Kontinuität der sittlichen Idee, wenn es glückt, des sittlichen Fortschritts, aufzudecken, ist das höchste und innerste Ziel der Geschichte.

Es leuchtet ein, daß gerade in der politischen Geschichte die Motive besonders schwer bis auf diesen seelischen Kern hinab zu verfolgen sind, am leichtesten dagegen auf dem Arbeitsfelde der Kunstgeschichte oder überhaupt ästhetischer Äußerungsweisen, sowie bei rein religiösen Tatsachen. Freilich, kirchliche Organismen, in denen sich das religiöse Leben vielfach abspielt, lassen auch, infolge ihrer unvermeidlichen politischen Zusammenhänge und Tendenzen, oft erst mittels schwieriger Untersuchungen die Wirkung erkennen des durch kein Begehren, durch keine Leidenschaft getriebenen, nur auf das Gute und Wahre gerichteten Motivs, als welches das sittliche zu gelten hat. Es muß sich daher für eine Menschheitsgeschichte das unendliche Gewebe der Motive durch die einzelnen Forschungsdisziplinen gegenseitig erklären.

In der Formengeschichte, soweit sie nicht ganz deutlich als sozusagen höhere Kunstgeschichte in das ästhetische Gebiet übergreift, steht die Frage nach dem Motiv nicht obenan. Das hängt einmal zusammen mit ihrem ganz sinnlich anschaulichen Forschungsmaterial, dann aber auch mit ihrer Jugend, die sie über den notwendigen Formalismus ihres Stoffes noch kaum zur Frage der Zwecke, geschweige der der Motive kommen ließ. Die Motive primitivsten bildnerischen Schaffens — der Herstellung von Geräten zur Verteidigung, zur Bekleidung, zur Speise, zum Wohnen — konnten nur solche sein, die unmittelbar auf den Erhaltungs- und Lebenszweck gerichtet waren. Es sind daher derlei Geräte durchaus zweckmäßig gebildet, also auch bereits durch ihre freilich un-

beabsichtigte Übereinstimmung von Form und Idee angenehm. Sobald der Mensch dieser wohlgefälligen Wirkung des Zweckmäßigen inne wurde, begann er bewußt die Form um ihrer selbst willen zu lieben. Er bildete sich willkürlich und absichtlich das Formal-Schöne, so daß ihm die nur praktische Zweckmäßigkeit nicht mehr allein maßgebend blieb. Das Motiv zu solchen Schöpfungen war nun die schöne Form geworden, um ihres bloßen Anblickes sich zu freuen, also ein Vorwurf ästhetischen Genusses. Aber diese Formfreude blieb lange am nur sinnlichen Eindruck haften, hatte daher dort, wo sie jene erste rein zweckmäßige Epoche bildnerischen Schaffens ablöste, überall und zu allen Zeiten die Neigung zu gehäuften und überladenen Prunk, gleichwie zum Massiven und Kolossalen. Beispiele dazu bietet vielfach die Negerkunst, aber auch die altperuanische gleichwie die Pyramiden Ägyptens wären hier zu nennen. Auf der höchsten Stufe anschaulich formalen Schaffens wurde man inne, daß die schöne Form eben doch nicht nur ihrer selbst wegen da sei, und daß sie, mehr oder weniger losgelöst von ihrem Gebrauchszweck, entsprechend an Würde und Wahrheit verlöre und den Menschen zu weichlich-sinnlichem Genuß nur allzu geneigt mache. Dagegen begriff man, indem man zur Einfachheit primitiver Bildnerie zurückzukehren suchte, daß doch auch der bloße Gebrauchszweck nicht das letzte Ziel der schönen Form sein konnte. Die Sehnsucht des Menschen über sich hinaus, die bereits religiöse Vorstellungen und kirchliche Organe künstlich geschaffen hatte, bemächtigte sich nun der bildenden Kunst, das heißt es lernte der Mensch sein anschaulich bildnerisches Können verwerten zur Darstellung von Ideen und Empfindungen. Aus dem materiellen Zwecke der Hervorbringung sinnlich anschaulicher Gebilde war eine ideale Absicht geworden. Nun lag der Darstellung kein nur praktisch lebenerhaltendes Interesse mehr zugrunde. Im Gegenteil war fortan das höchste Ziel bildnerischen Wirkens die Veranschaulichung durchaus beziehungslosen Seins. Aus dem ältesten Motiv des Nutzens und dem jüngeren des Genießens war als letztes und höchstes, das den Menschen wahrhaft über sich selbst zu steigern vermag, das des Entsagens von allem menschlichen Bedürfen und Nötigen geworden. Dies ist das Motiv des eigentlichen Kunstschaffens, wie es mit höchster Bewußtheit

in Europa z. B. Michelangelo und Richard Wagner verfolgt haben, in Ostasien die Künstler der buddhistischen Zensekte mit demselben Ergebnis. Die äußere Form sieht dabei schließlich wieder völlig vom hergebrachten Schema, vom Stil ab. Die Ausdrucksfähigkeit wird so bildsam, das Auszudrückende so vollends unendlich, daß nur die offenherzigste Naturtreue, unter dem Gefühl gottesfürchtigen Respekts vor allen Erscheinungsformen der Natur, im Verein trotzdem mit der größten individuellen Willkür, ausreicht, ein Kunstwerk mit Menschenhand zu schaffen. Die Motive zu solchen Werken höchster Kunst sind also durchaus ideale, von jeglichem Zwecke des praktischen Nutzens oder Genießens abgekehrte. Vielleicht lassen sie sich erklären als ein äußerster Drang nach Freiheit von allen irdischen Schranken. Wer aber wagt es, eine erschöpfende Formel für eine solche, im höchsten Sinn ungemeine Lebensäußerung zu finden?

Wir entnahmen unsere Hinweise hauptsächlich der bildenden Kunst. Kunstgeschichte im engeren Sinn gleichwie die von uns erläuterte Geschichte der sinnlich anschaulichen Formen finden in den wirklichen Kunstwerken ihren wertvollsten, aber auch schwierigsten Stoff. Ihr Ergebnis, ihren Inhalt teilt die Bildende Kunst mit allen ästhetischen Wesensäußerungen des Menschen, insbesondere mit Dichtung und Musik. Das Bemerken dieses Inhaltes ist Gefühlssache und steht daher außerhalb der wissenschaftlichen Erkenntnisssphäre. Denn auch die Qualitätsbestimmung, die wir als die wichtigste Fähigkeit des wissenschaftlichen Ästhetikers erkannten, führt noch nicht unmittelbar in den Kern des Kunstwerkes. Die Qualitätsbestimmung ist ein Geschmacksurteil in bezug auf die Form, bleibt daher auch gegenüber dem höchsten Kunstwerk auf die gesteigertste formale Qualität beschränkt. Diese formale Unübertrefflichkeit des Kunstwerks ist zwar die Voraussetzung seiner Wirkung, also seines Inhaltes, sie bleibt aber doch immer ein äußerliches Element, ein Objekt der sinnlichen Reizbarkeit des Auges, ohne die freilich der Gehalt des künstlerischen Gegenstandes nicht erschlossen werden kann. Denn erkenntniskritisch handelt es sich hier wie überall in bezug auf Form und Inhalt letzten Endes doch um ein durchaus einheitliches Phänomen, das so oder so nur vom besonderen Standpunkt aus zu nennen ist.

Inhalt und Form sind nicht zwei verschiedene Wesenselemente, sondern nur zweierlei subjektiv, das heißt für uns als Beschauer, verschiedene Daseinsweisen ebendesselben, objektiv einheitlichen, nur für den Betrachter in Form und Inhalt auseinanderfallenden „Dinges an sich“ — um mit Kant zu reden. Von der Sache aus betrachtet — und nur sie, ich wiederhole es abermals, ist der Stoff der Kunstgeschichte — ist daher allein die formale Erscheinungsweise des Dinges-an-sich wissenschaftlicher Betrachtung zugänglich. Das Phänomen ihrer Umsetzung in den Inhalt, in Gefühlswerte ist zwar in der Kunst am auffälligsten, aber durchaus nicht auf deren Gebilde beschränkt. Wir erleben es immerfort in Phänomenen unseres eigenen persönlichen Seins, pflegen es freilich auch aus leidiger Gewohnheit in unseren alltäglichen Zuständen zu übersehen. Nur außerordentlichen Naturen bleibt es auch da bewußt gegenwärtig. Wir übrigen haben Kunst, Religion und Wissenschaft nötig, um unseres transzendenten Anderseins uns zu vergewissern. Leisten das die Kunstwerke unmittelbar, so tut es das gesamte Menschenwerk als Stoff der Geschichte, also auch der Kunstgeschichte, nur mittelbar. Das im Kunstgebilde bis zur völligen Lösung, wenn man will Erlösung gesteigerte Ringen nach Freiheit ist das Ziel jeglicher menschlichen Tätigkeit, ja das Ziel des menschlichen Daseins überhaupt. Die gelehrte Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst erreicht dieses Ziel nun durch ihre eigenste, eben wissenschaftliche Art, also nicht durch Erschließen der inneren Bedeutung ihres Untersuchungsmaterials, insbesondere der Kunstwerke. Zum Eingehen in diese kann nur das Gefühl leiten, nicht Verstand und Vernunft, die Erkenntnismittel der Wissenschaft. Die Kunstgeschichte setzt als ein Teil der allgemeinen Geschichte und als eine Kulturbeschäftigung das Gefühl für künstlerische Werte bereits voraus, ohne, wie wir gesehen haben, die spezifische Qualitätsbestimmung in besonderem Grade nötig zu haben. Sie selbst nimmt als Wissenschaft an solchen sozusagen kosmischen Einsichten teil durch Grenzbestimmungen, die sie überall zwischen den künstlerischen Erscheinungen aufdeckt, durch die Erkenntnis der Unzulänglichkeit alles menschlichen Wollens und Könnens. Auf diesem äußersten Standpunkte geschichtlicher Einsicht fließt die Kette menschlichen Geschehens gleichwie alles,

sei es von Natur, sei es durch Kunst Geformten in eine einzige kosmische Vorstellung zusammen, die dem Willigen dasselbe bedeutet wie ein einzelnes Kunstwerk: die Befreiung von den Schranken der Zeit und des Raumes.

Das Streben nach dieser Befreiung unterscheidet den Menschen als ein sittliches Geschöpf von allen anderen lebenden Wesen. Wir kehren mit dieser Wendung noch einmal zurück zu unserer früheren Behauptung, daß die Aufgabe aller Geschichtsuntersuchungen letzten Endes die Erforschung der Motive sei, und daß diese Motive nach ihrem sittlichen Einschlag, nach ihrem Freiheits- und damit Verantwortungsgefühl einzuschätzen seien. In den Erscheinungen der Religion und Kunst besonders leicht aufzuspüren, bleibt dagegen dieses Motiv des Freiheitsdranges auf manchen Gebieten menschlicher Tätigkeit völlig im Unbewußten. Mindestens latent ist er überall da vorhanden, wo die Geschichte ein ideales und sittliches, das heißt ein wahrhaft menschliches Streben zu erkennen vermag, ein solches also, das nicht mehr an die ehernen, aber nur rein formalen Naturgesetze gebunden ist. Eben dieses Streben nach jenem höchsten Ziel, das doch nie restlos erreicht werden kann, in der Wirklichkeit daher nur als ein beständiges, rastloses Werden sich darstellt, will die Geschichte zu verfolgen suchen. Die Geschichte kennt kein ruhendes Sein, sie sieht alles im Flusse der sterblichen Erscheinung, daher alles auch nur als einen Übergangszustand. Das ist ihr eigentümlicher Charakter gegenüber anderen Wissenschaften, insbesondere aber auch gegenüber der Kunst, die gerade das ruhende, zeitlose Sein als solches darstellt. An der Erkenntnis dieses endlosen Werdens mitzuarbeiten sind alle Einzelzweige geschichtlicher Wissenschaft berufen. In der Mitarbeiterschaft zu diesem Ziel findet daher auch die Kunstgeschichte als Wissenschaft auf der Basis exakter Forschung ihren zureichenden Grund.