

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 19 (1932)
Heft: 9

Buchbesprechung: Zur "Theorie der bildenden Kunst" [Gustaf Britsch]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Aus «Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom XI. bis zum XVIII. Jahrhundert» von Karl Friederich



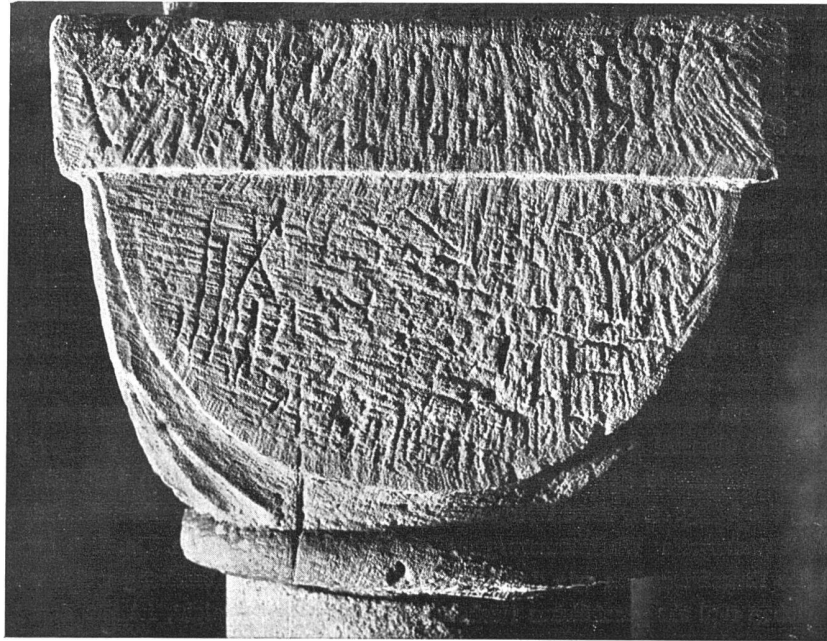
Gemustert abgespitztes Quaderwerk der Abteikirche zu Limburg an der Hardt

Zur «Theorie der bildenden Kunst» von Gustaf Britsch

Wenn Hildebrand und Fiedler in ihren kunsttheoretischen Untersuchungen am Kunstwerk erstmals das Besondere herausgriffen, das den Akzent des Wortes trägt, und zwar nur diesen, so ist der Einwand gegenstandslos, dieses Besondere sei nicht der einzige Gehalt des Kunstwerks. Es bleibt gewiss unbezweifelt, dass das Kunstwerk ein höchst komplexes Gebilde ist, jeweiliger Kreuzungspunkt vieler und vielartiger Bedingtheiten: Ausdruck nämlich des gesamten Menschen mit der Fülle seiner individuellen Eigenschaften, zugleich Ausdruck aller den Menschen wiederum planvoll oder dumpf bedingenden übergeordneten Mächte. Und es bleibt ebenso unbezweifelt, dass das Kunstwerk in seiner Totalität nur durch Betrachtung seiner sämtlichen Gehalte erfassbar ist. Bei dem Versuch aber, jenes Einzigartige, spezifisch Künstlerische zu erkennen und aus dem besonderen Tatbestand des Einzelwerkes zu entwickeln — mit anderen Worten: sagbar zu machen, was denn das geheimnisvolle Etwas in den Werken der Kunst sei, das nur ihnen zugehört und Zeiten und Räume überspannt — bei solchem

Versuch müssen die religiösen, kulturellen, geschichtlichen, psychologischen Elemente, Stoffteile und Seelenschwingungen, die im Kunstwerk mitenthalten sind, ausser acht bleiben. Denn das grundsätzlich Spezifische der Kunstleistung gilt es zu fassen, nicht dasjenige, was sie als eine von den vielen menschlichen Geistesäusserungen mit den anderen gemein hat. Alle Kunstgeschichte bleibt stets ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte und ist als solche Geschichte der Stilmerkmale, der jeweiligen Sonderumstände, in denen der immer lebendige Bildnerdrang des Menschen sich verwirklicht: sie sagt über die Art dieser Verwirklichung höchst Wesentliches aus, nicht aber über deren Grad, über deren entscheidenden künstlerischen Gehalt. Die Ueberlegungen Hildebrands, Fiedlers und ihrer Nachfolger dagegen haben prinzipiell mit Kunstgeschichte nichts zu tun; sie wollen den Grund legen für eine Theorie der Kunst, sie suchen nach dem, was im künstlerischen Gebilde unabhängig von Zeit, Ort, Stoff und Art seiner Verwirklichung der beharrende Sinn ist, das Gesetz.

Aus «Die Steinbearbeitung
in ihrer Entwicklung vom
XI. bis zum XVIII. Jahrhundert»
von Karl Friederich



Magdeburg, Liebfrauenkirche
Kapitäl der Krypta

Gleiches Ziel verfolgt ein jüngst erschienenes Buch und hat darum gegen gleiches Missverständnis zu kämpfen: es führt den Titel «Theorie der bildenden Kunst» und ist das Ergebnis der kunsttheoretischen Forschung von *Gustaf Britsch* (herausgegeben von Egon Kornmann, F. Bruckmann A. G., München, 2. Auflage). Thema des Buches ist das, was Hildebrand in seinem «Problem der Form» die architektonische Leistung, Fiedler in seinen Schriften über Kunst die bildnerische Darstellung oder künstlerische Tätigkeit schlechthin genannt hat. Britsch nennt es den «künstlerischen Tatbestand am Werk» und macht durch diese abgegrenztere, konkretere Definition den Unterschied in Art und Richtung seiner Ueberlegung von der der Vorgenannten deutlich. Weder der Schaffensprozess des Künstlers noch die Wirkung des Geschaffenen auf den Beschauer werden von Britsch behandelt: ihm geht es allein um den künstlerischen Werkbestand und dessen objektiven Werdepzess, der mit dem psychologischen Schaffensprozess keineswegs zu verwechseln ist. Ist somit bei Britsch das Thema enger gefasst als bei Hildebrand, Fiedler und anderen Vorgängern, so ist die Betrachtung des Themas nach Tiefe und Breite erweitert. Denn nicht nur die hohe Kunst und nicht nur die Kunst bestimmter Epochen, sondern alle Arten künstlerischer Gestaltung, freie wie zweckverhaftete, abendländische wie östliche, frühe wie späte sind einbezogen.

Ausgangspunkt seiner gesamten Ueberlegungen ist für Britsch die Kinderzeichnung. Er unterwirft einer so originellen als tiefdringenden Analyse den künstlerischen Bestand der kindlichen Zeichnung und stellt deren verschiedene Entwicklungsstufen ungemein erhellend in

Analogie zur primitiven, prähistorischen, volkhaften Kunstäußerung. Mit dieser Analyse aber erweist er, dass die Grundbedingungen allen künstlerischen Schaffens Denknöwendigkeiten sind, dass die schöpferische, schaubare Erkenntnis, als deren Symbol und Ausdrucksform ihm nicht anders als seinen Vorgängern das Kunstwerk gilt, überall und allezeit gleichartig sich entfaltet in einer höchst autonomen Logik: «fortschreitende Weiterbeurteilungen von Beurteilungen der sichtbaren Welt», so formuliert es Britsch. Dass solche Formulierungen nicht ganz eindeutig sind, vielmehr psychologisch oder abstrakt missdeutet werden können, das allerdings ist zuzugeben. Weder aber ist Britschs Ueberlegung psychologisch gemeint, noch ist sein Erkenntnisbegriff ein eigentlich denkerischer, er ist vielmehr frei von jeder Abstraktion, eine aktive Form der inneren Wahrnehmung. Jene Unklarheit rührt von einer Terminologie, die aus der viel weiter ausgebauten denkerischen Sphäre nur geborgt und durch Zusatz entsprechender Beiwörter wie «sinnlich», «anschaulich», «bildnerisch» der künstlerischen Sphäre eingegliedert ist: es ist eine im Grunde uneigentliche, eine vorläufige, eine Hilfterminologie, die durch eine dem spezifischen Sachverhalt entnommene, eindeutig formulierte ersetzt werden sollte. Gerade angesichts solcher Unklarheit aber gilt es, dessen inne zu bleiben, dass denkerische und schöpferische Erkenntnis zwei artverschiedenen Ebenen angehören: jene bekundet sich im begrifflichen System, diese in der organischen Gestalt — jene geht einen Weg ohne Ende, ist ein nie sich vollendender Prozess, diese, existent nur im Einzelwerk, ist ein jeweils in sich geschlossenes Gebilde. Freilich ist beiden Erkenntnis-

arten das gleiche Thema aufgegeben: die Welt der sichtbaren Dinge, und gerade das vermehrt wiederum die Schwierigkeit und das (freilich nur scheinbare) Missverhältnis einer theoretischen Behandlung des Problems «Kunst». All dem gegenüber aber lässt sich dennoch sagen: nicht nur, dass es zuletzt hier um einen Streit der blossen Benennungen geht, sondern auch, dass beide Male eine geistige Aneignung der Welt in Frage steht: in der Bildung der Begriffe wie in der Bildung der Formen.

Es kann hier nicht dargetan werden, wie Britsch im einzelnen vorgeht, wie er mit Begriffen operiert, die zunächst einfach anmuten, sich aber im Laufe der Untersuchung als sinnvoll geschliffene Instrumente zum Eindringen ins Innerste der künstlerischen Gestaltung erweisen; das besagt aber nicht weniger, als dass hierdurch der geheimnisvolle Wachstumsvorgang der Bildschöpfung des Einzelmenschen wie der Menschheit analytisch beschrieben und ihr gesetzliches Nacheinander sinnfällig gemacht wird.

Auch ist es nicht möglich, die höchst mannigfachen Konsequenzen von Britschs grundsätzlichen, weittragenden Ueberlegungen darzutun, sie können nur vereinzelt angedeutet werden: die «Natur» als ein ausserhalb der Kunst stehendes, objektives Etwas gibt es nicht, sie ist vielmehr ein Wandelbares, stets sich Wandelndes, in den Lebensabschnitten des Einzelnen wie der Menschheit: die Stilgeschichte allen Kunstschaffens. Denn «Natur» ist ein Teil der bildnerischen Vorstellung selbst, in stetem Fluss, bedingt vom Wandel dieser Vorstellung. Darum gibt es in der Kunst immer soviel Natur, als künstlerisch realisiert wird, und nur die Natur, die realisiert wird; ein Werk früher Stufe als «Noch nicht» oder «Nicht richtig» abzutun, heisst es fehlbeurteilen: es gilt vielmehr, jedes Werk aus seinen besonderen bildnerischen Denkvoraussetzungen zu verstehen und zu bewerten.

Es scheint uns nicht zweifelhaft, dass diese Theorie der Kunst in hohem Masse fruchtbar zu machen ist für Kunstgeschichte, Kunstpsychologie und vor allem für die Kunstpädagogik; darüber aber wäre in besonderem Zusammenhang zu sprechen. Jedenfalls aber scheint sie uns die durchdachteste, am tiefsten schürfende Lehre des Kunstaufnehmens, Kunstverstehens zu sein. Sie vermittelt dem, der denken und künstlerisch fühlen kann, eine klare Ein-

sicht in das, was Kunst sei und nicht sei: sie erschliesst die besondere Ausdrucksweise allen künstlerischen Gestaltens und befähigt uns dadurch, seine Werke in der Sprache zu lesen, in der sie geschrieben sind. So sehr aber früheren, glücklicheren Zeiten einer ungebrochenen künstlerischen Tradition, da die Kunst sich noch von selber verstand und in folgedessen auch von jedem Verständigen verstanden wurde, ohne auf ihr Sonderrecht lärmend pochen zu müssen, solches Wissen um das Wesen künstlerischer Gestaltung entbehrlich war, so wenig entbehrlich scheint es uns der heutigen, minder glücklichen Zeit. Denn heute steht das Urteil über die Qualität, den eigentlichen Rang jedes Werkes künstlerischer Art, im trüben Zwielflicht völliger Unmassgeblichkeit, jenseits aller objektiven Maßstäbe, es ist Sache des persönlichen Geschmacks, über den bekanntlich nicht gestritten werden kann. Deutlich gesagt: das Objekt, auf das alle Kunstforschung welcher Art auch immer sich schliesslich bezieht, ist für den heutigen Erkenntnisdrang noch nicht herausgearbeitet. Und so befindet sich alle sogenannte Kunstwissenschaft in einem eigentlich noch vorwissenschaftlichen Zustand, der erstaunlicherweise denen gerade nicht bewusst ist, die sich mit ihr befassen. Festes Fundament aber zu setzen für alle Kunstbetrachtung, eine klare Wegweisung zu geben jeder theoretischen Beschäftigung mit der Kunst, das ist der Sinn jener Untersuchungen, die Britsch über die bisherigen Erkenntnisse hinaus um ein Bedeutendes fortgeführt hat. Und nichts scheint uns dringlicher, als diesen gewiss schwierigen, aber allseitig erhellenden, befestigenden Weg weiterzugehen, an dessen Beginn wir heute stehen. — Dem grundsätzlichen, so seltsamen als verständlichen Widerstande aber, den gerade Künstler und kunstnahe Menschen jeder theoretisch-begrifflichen Erfassung der Kunst entgegensetzen: künstlerische Dinge stünden jenseits aller Theorie, seien für immer unerreichbar kalter Begrifflichkeit, — solchem Widerstand sei das kluge, resignierte Wort zitiert, mit dem Hildebrand die Einleitung seines Problems der Form abschliesst: dass eine solche Arbeit demjenigen, dem die Anschauungen geläufig sind, in ungewohnter Sprache spreche, und demjenigen, dem die Sprache geläufig ist, von einem ungewohnten geistigen Vorgang.

Emil Prectorius (München).

Diskussion über Kunst- oder Berufsschulen

I. Entgegnung von Prof. F. H. Ehmke, München

Der Aufsatz von Hans Eckstein über «Berufs- und Meisterschulen in München», im Aprilheft des «Werk», gibt Anlass zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung, nicht wegen seiner positiven Einstellung zum gewählten

Thema, sondern hinsichtlich der Kritik, die der Verfasser dabei an der Institution der Kunstgewerbeschule übt.

Es ist hier nicht der Platz, um die schon so oft zitierte Geschichte von der Wiedergeburt der angewandten Kunst aufs neue aufzuwärmen, mit all ihren wechselvollen