



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Der Geist der Gotik**

**Scheffler, Karl**

**Leipzig, 1917**

I. Die Lehre vom Ideal

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-43214](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-43214)

## I. Die Lehre vom Ideal

Nach einem Ausspruch Goethes deutet alles Theoretisieren auf ein Stocken oder Nachlassen der schöpferischen Kräfte. Dieses Wort hat die Kraft eines Lehrsatzes und gilt ebensowohl für die Völker wie für die Individuen. Aus ihm allein könnte man schon schließen, wenn nicht andere Anzeichen noch in Fülle vorhanden wären, daß es kritische Jahre für die schöpferischen Kräfte der Kunst gewesen sein müssen, als jene großgedachten Theorien aufkamen, die nun schon einhundertundfünfzig Jahre lang das geistige Leben Europas beherrschen und deren Schöpfer in Deutschland so große Geister wie Winckelmann, Lessing und Goethe gewesen sind. Die Theorien sind in dem Augenblick aufgetreten, als in den Künsten mit den Formen des Barock und Rokoko die ursprüngliche Gestaltungskraft abklang und als mit dem Klassizismus eine kritisch abgeleitete Kunst, eine Bildungskunst, heraufkam. Auch jetzt war die Theorie, wie edel die Gedanken und Forderungen, wie genial die Vertreter immer sein mochten, ein Notprodukt; ihre Verkünder standen im Dienste einer Kultursehnsucht, sie fühlten sich — selbst schöpferische Geister — unbefriedigt von der Zeit und wollten eine allgemeine Vollkommenheit erzwingen. Wer die Kunsttheorien von Männern wie Lessing oder Goethe kritisiert, muß betonen, daß sie und viele ihrer Genossen als Persönlichkeiten und Begabungen viel mehr waren als Theoretiker — selbst dann noch, wenn man von ihren poetischen Arbeiten absieht. So strittig ihre Kunstlehren sind, so groß stehen ihre kunsttheoreti-

schen Schriften doch da als Denkmale eines klassischen Schreibstils und einer vorbildlichen Methode, Gedankenfolgen mit architektonischer Klarheit zu entwickeln. Diese Männer werden nicht kleiner, weil sie in einem Punkte geirrt haben, denn ihr Irrtum war der einer ganzen Zeit, er war eine notwendige Folge des „Stockens oder Nachlassens der schöpferischen Kräfte“ in den bildenden Künsten. Heute, wo diese Kräfte sich wieder regen, würden so lebendige Geister ganz woanders stehen. Lessing hätte in unsern Tagen wahrscheinlich mit seiner zielsicheren Logik einen Anti-Laokoon geschrieben und würde orthodoxe Anhänger der Laokoonlehre mit eben jenem heiteren Witze verfolgen, der seinerzeit die Herren Lange und Goeze getroffen hat. Und Goethe würde vielleicht den herrlichen Instinkten seiner Jugend glauben, würde mehr seiner eingeborenen gotischen Natur folgen, die den „Faust“ hervorgebracht hat, und nicht einem abgeleiteten klassizistischen Bildungsideal so unbedingt vertrauen

Die Gefahr der von unsern Klassikern meisterhaft formulierten Kunsttheorien, die den Deutschen noch jetzt heilig sind, besteht darin, daß diese Lehren nur die Hälfte der menschlichen Kunstkraft gelten lassen. Die Kunst ist von diesen großen Begriffstreinigern nicht als eine Ganzheit mit zwei Polen erfaßt und dargestellt worden. Sie lebten auf der einen Hemisphäre der Kunst und vergnügten sich dort an ihren Spekulationen; die andere Halbkugel blieb für sie im Dämmer, und sie sprachen davon mit einem gewissen Schauder. Keiner glaubte, daß auch diese andere Welt einmal im Mittagslicht daliegen könne. Und doch war unter den Gesetzgebern wenigstens einer,

der vor allen andern berufen gewesen wäre, eine neue Lehre von dem Zusammenhang aller bildenden Kräfte zu geben: Goethe. Während auf ihn mehr oder weniger alle Lehren zurückweisen, die die Natur als ein unzerstörbares Ganzes nehmen, während er in der Natur an Polarität und Stetigkeit, an Metamorphosen und an feste Gesetze des Formwerdens glaubte, hat er die Kunst — die doch eine zweite Natur, eine Natur auf dem Wege über den menschlichen Willen und die menschliche Erkenntnis kraft ist — nicht so umfassend gesehen. Vielleicht weil er Künstler war und sich als solcher für ein bestimmtes Klima entscheiden mußte. An die Formen der Kunst ist er kritisch, ausscheidend herantretend, hat sich für eine bestimmte Formenwelt begeistert und eine andere verurteilt. Überzeugt, durchaus objektiv vorzugehen, hat er — und mit ihm seine ganze Zeit — tendenzvoll gewertet. Und so ist der Begriff zur Herrschaft gelangt. Es war das Unglück jener Zeit, daß die Theorie nicht einer lebendigen Kunst folgte, sondern eine neue Kunst schaffen wollte, daß sie sich über den Künstler stellte, anstatt neben und unter ihn. Auch waren die großen Werke der Vergangenheit, die den Theoretikern als Muster galten, nur unvollkommen aus Kopien und Nachahmungen bekannt; die bedeutendsten Beispiele waren noch nicht gefunden. Es war fast unmöglich, von konkreten Vorbildern aus ein wünschenswertes Ganzes zu denken. Im Gegenteil: von einem für wünschenswert gehaltenen Ganzen aus wurden Forderungen für alles einzelne festgestellt. Und dieses eben ist der Weg des Begriffes. Nichts ist dem Denken über Kunst gefährlicher als

Mangel an Anschauungsstoff und Herrschaft des Begriffs. Denn jeder Begriff, so grenzenlos er scheinen mag, ist hart begrenzt und stößt immer irgendwo mißtönend mit der Unendlichkeit des Lebens zusammen. Wogegen in jeder sinnlich geborenen Empfindung immer das ganze Lebensgefühl enthalten ist, etwa so, wie in jedem Naturausschnitt die ganze Natur zu sein scheint. Dieses ist das große Geheimnis des reinen Gefühls: daß im Augenblick das Ewige, im Beschränkten das Unbegrenzte, im Zufälligen das Gesetzmäßige aufglänzen. Nur wer die Kunst aus der Erfahrung der sinnlichen Empfindungen denkt, hat sie in ihrer Totalität; wer sie begrifflich meistern will, besitzt sie immer nur in Teilen. Darum haben die schaffenden Künstler, in all ihrer Einseitigkeit, ein so fruchtbares Verhältnis zur Kunst. Sie wählen, gruppieren und werten aus dem Instinkt, ihre Gedanken werden von der leidenschaftlichen Liebe geboren, während sich beim Theoretiker nicht selten die Liebe erst am Gedanken entzündet.

Als Kind eines genialisch gesteigerten Denkens über die Kunst ist nun vor anderthalb Jahrhunderten eine Idee hervorgetreten, die freilich etwas Blendendes hat und die darum auch heute noch fast unumschränkt herrscht. Sie spricht sich aus in dem Lehrsatz, der Endzweck der Künste sei „das Schöne“, und die Wirkung der Künste auf das menschliche Gemüt müsse ein Vergnügen sein. Lessing sagt im „Laokoon“, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen wäre, und daß darum alles andere, auch von uns, der Schönheit untergeordnet werden müsse. Diesem Lehrsatz ist die Frage ent-

gegenzustellen: Was ist Schönheit? Ist Schönheit etwas ein für allemal Feststehendes? Fragt man die Kunstgeschichte um Rat, so zeigt es sich bald, daß die Schönheit, wie unsere Klassiker sie verstanden, nicht das Endziel der Künste sein kann, sondern daß sie eine Begleiterscheinung ist, ähnlich etwa wie die Wohlgestalt des menschlichen Körpers nicht der Zweck, sondern eine von selbst sich ergebende Eigenschaft der organisierenden Natur ist.

Gäbe es eine absolute Schönheit in der Kunst und dürfte folgerichtig nur sie gelten, so wäre alles andere neben ihr niederen Grades. Das haben unsere Theoretiker ja auch behauptet. Man ist sogar so weit gegangen, zu sagen, diese Schönheit wäre nur einmal einem auserwählten kleinen Volke, den Griechen, gelungen, und die Nachgeborenen könnten nichts Besseres tun, als sich nach ihnen richten. Das kommt aber einer Bankrotterklärung der Menschheit gleich. Es ist unmöglich, das Wesen der Kunst von der Schönheit aus zu bestimmen. Der junge Goethe war dem Zentrum des Problems näher, als er, hingerissen von einem Erlebnis des Auges, vor dem Straßburger Münster stand und das Wort fand: „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst ja oft wahrer und größer, als die schöne selbst.“ Mit diesem Wort ist das Wesen der Kunst wie mit einer einzigen Linie umschrieben. Der Wille der Kunst ist es, bildend zu sein und ein Inneres so auszudrücken, daß es ein Äußeres wird. Der Ausdruck eines inneren Zustandes, das ist das Entscheidende. Die Schönheit umfaßt nur die Hälfte, sie zielt auf den Genuß, sie

befriedigt Glückseligkeitsbedürfnisse und das Verlangen nach ruhiger, heiterer Harmonie. Das Glück aber ist in der Kunst ebensowenig das Höchste wie im Leben. Um ein Wort Lessings zu variieren: auch in der Kunst ist das Streben nach Glück und Schönheit mehr als der Besitz von beiden. Der Welt des Kunstgefühls gehören ebensowohl die Empfindungen des Schreckens, die Dissonanzen des Charakteristischen, die Monumentalität des Erhabenen an. Auch die Formen des Willens, die das Groteske erzeugen, gehören zur Kunst; denn die Kunst ist vor allem ein Akt des Willens und darum ihrer Natur nach elementar. Auch sie setzt vor die Form das Chaos, vor die Harmonie das Übermaß und die Urkraft vor die Schönheit. Die Kunst entsteht im kleinen nicht anders, wie die Welt im großen entstanden ist. Wie die uns heute umgebende Landschaft kaum etwas gemein hat mit der von der menschlichen Hand noch unberührten Landschaft, wie die kultivierte, in soziale Rhythmen gebrachte Landschaft etwas anderes ist als die vorgeschichtliche, aus Gottes Hand hervorgegangene, und wie die Schönheit der vermenschlichten Landschaft nicht höher gewertet werden darf als die Gewalt der ursprünglichen, so darf auch eine klassizistisch geglättete und veredelte, so darf auch die „schöne“ Kunst nicht absichtsvoll der ursprünglichen Kunst als etwas Höheres entgegengestellt werden. Es darf nicht heißen: dieses ist richtig und jenes ist falsch, sondern es muß heißen: die Kunst geht lebendig in Metamorphosen durch die Zeiten dahin, sie kennt nicht „Ziele“, sie kennt nur Bewegung, und auch für sie ist der Weg das Ziel. Wie kein einzelner Sterblicher die ganze Wahrheit hat, wie die

Wahrheit vielmehr unter alle ausgeteilt ist, so ist auch die Kunst als Ganzes nie im Besitz eines einzelnen Volkes oder einer bestimmten Zeit. Alle Stile zusammen erst sind die Kunst.

Aus der Lehre, das Endziel der Kunst sei die Schönheit, hat sich folgerichtig die Verkündigung eines Ideals ergeben. Nun hat aber jedes Ideal etwas Autokratisches, etwas Ausschließendes. Es duldet nicht seinesgleichen neben sich, es kann seinesgleichen gar nicht geben, wie die Pyramide nur eine Spitze haben kann. Daneben ist in jedem Ideal etwas Einschmeichelndes und Betörendes. Es pflegt den Wahn, es gäbe im Leben und in der Kunst etwas Absolutes, wo doch alles Sterbliche und von Sterblichen Geschaffene irgendwie bedingt sein muß. Und indem es angeblich zum Streben nach dem Höchsten auffordert, lähmt es von vornherein die Flugkraft, weil es den Strebenden immer mehr oder weniger zur Nachahmung verdammt und ihn unselbständig macht. Nur unproduktive Menschen und Zeiten konstruieren das Ideal, sie geben sich mit seiner Hilfe eine Wichtigkeit, die sie nicht haben; naive Menschen, willenskräftige Völker tragen ihre Ziele im Instinkt, niemals aber drücken sie sie begriffsmäßig mit Idealforderungen aus. Wie es denn auch bezeichnend ist, daß unsere großen Dichter wohl Idealforderungen für die bildende Kunst aufgestellt haben, nicht aber für die Kunst, worin sie selbst Meister waren, für die Poesie. In unserm Falle hat die Idee vom absoluten Ideal in der Kunst unser Volk, ja, unsere Rasse lange Zeit hindurch blind gemacht für das eigentlich Bildende der Kunst. Besonders die Deutschen haben schwer gelitten unter der Idealisierungstheorie, weil sie alle geistigen



Dinge immer bis zur letzten Konsequenz verfolgen und gründlich sind bis zur Selbstvernichtung. Noch heute ist dem Deutschen das Wort „Idealismus“ etwas Heiliges, vor dem die Kritik anhält; das Wort bezeichnet etwas Sittliches. Und doch lehrt die Erfahrung, daß dem unbedingten Idealismus zumeist der Jüngling verfällt, der werdende, der noch nicht mit sich selbst einig Gewordene, der Sehnsüchtige, ja Unzufriedene. Wendet man diese Erfahrung auf das Ganze an, so zeigt es sich, daß der deutsche Idealismus, der uns in unseren Augen über die anderen Völker erhebt und uns zu dem auserwählten Volke zu machen scheint, auch ein Produkt der Not ist, ein Mittel, um über eine gewisse Unfertigkeit und Unbegabtheit hinwegzukommen, und ein Zeichen dafür, daß das Wollen noch bedenklich größer ist als das Können. Der deutsche Idealismus ist das Werkzeug einer Schwäche, die Kraft werden möchte. In der Kunst hat gerade das Ideal die Deutschen seit anderthalb Jahrhunderten verhindert, das Nächste zu tun, hat ihre Blicke nach Wolkenkuckucksheim schweifen lassen, wo es besser gewesen wäre, einfach, vernünftig und besonnen vom Handwerk auszugehen. Der Idealglaube hat die Tradition verdorben. Er macht das deutsche Volk ehrwürdig, aber er hat es auch problematisch gemacht; er verleiht uns — vielleicht — „Wichtigkeit vor Gott“, aber er verhindert den Einfluß auf die Menschen. Er macht im Inneren unsicher und — in der Folge — begriffssüchtig, lehrhaft und hochmütig nach außen. So fruchtbar ein lebendiger Idealismus sein kann, wenn er still und unbewußt in der Brust des Individuums glüht und alle Taten adelt, so gefährlich ist er,

wenn er als Begriff zum Bewußtsein erwacht und sich Herrschaft anmaßt. Geht man die Geschichte der deutschen Kunst in den letzten hundertundfünfzig Jahren durch, so zeigt es sich, daß das griechische Vollkommenheitsideal zwar eine Kunst aus dritter und vierter Hand nachhaltig gefördert hat, ja daß es sogar allgemein eine gewisse edle Afterkultur zu schaffen fähig gewesen ist; zugleich aber hat es die eigentlich schöpferischen Kräfte, die naiven Talente bedroht und sie gezwungen, sich abseits zu entwickeln, es hat die geniale Begabung einsam gemacht und in die Verbannung getrieben. Und so ist eine tiefe Kluft entstanden, die quer durch unsere Kultur geht. Dieser stolze Idealismus erweist sich als ein Danaergeschenk; er macht oft blind für die Grenzlinie, die Wahrheit von Lüge scheidet und echte Empfindung von Schwärmerei; er peitscht auf und verhindert doch zugleich das Schöpferische, er predigt das Absolute und läßt nur das Bedingte entstehen. Während die Zeit ganz unharmonisch war, ja eben weil sie es war, hat dieser Idealismus die Harmonie gepredigt. Da aus sich selber aber niemand imstande war, harmonisch zu werden, so wurde als Muster in der Kunst der griechische Stil aufgestellt.

Ein Stil! Es ist das Eigentümliche des begrifflichen Idealismus, daß er lieber von einem Stil redet, als von bestimmten Kunstwerken. Oder er macht das einzelne Kunstwerk zu einem Stilsymbol. In Deutschland sind zum Beispiel die einflußreichsten Theorien an ein Kunstwerk geknüpft worden — an die Laokoongruppe —, das keineswegs zu den guten griechischen Arbeiten gehört, in dem die spezifischen Eigenschaften des griechi-

schen Formwillens nur sehr bedingt enthalten sind, ja das recht eigentlich dem Formenkreis des griechischen Barock angehört und dessen Lobpreisung von Seiten Lessings, Goethes und ihrer Geistesverwandten beweist, wie sehr dieses Geschlecht, das so viel von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der Antike sprach, im Instinkte noch den Barockempfindungen des achtzehnten Jahrhunderts unterworfen war. Es ist damals der grundsätzliche Fehler gemacht worden, Stil und Qualität miteinander zu verwechseln; man meinte, ein Kunstwerk sei schon wegen seiner Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stil — zum griechischen Stil — gut und besser als jedes andere. Darin liegt eine folgenschwere Verwechslung der Art mit dem Grad. Die Art kann überhaupt nicht kritisiert werden, weil sie gar nicht vom Willen abhängig ist, sie kann nur konstatiert werden, kritisieren kann man allein den Grad. Kunststile lassen sich ebensowenig kritisch vergleichen, wie man die Buche mit der Tanne qualitativ vergleichen darf. Man sagt ja auch nicht, der Granit sei besser als der Sandstein, man sagt nur, er sei härter. Der Stil eines Volkes ist der Abdruck seines Willens, seiner ganzen Eigenart, wie sie im Wind und Wetter der Geschichte geworden ist; auch der Stil ist ein Naturprodukt, er kann nicht anders sein als er ist und muß darum hingenommen werden wie ein Schicksal. Er kann nur naturgeschichtlich beurteilt werden. Es geht ebensowenig an, zu sagen, der eine Stil sei richtig und der andere sei falsch, wie man eine Sprache richtig oder falsch nennen darf. Es gibt begünstigte Kunststile, die sich in einer, viele Hemmungen beseitigenden Umwelt entwickeln, und es gibt andere, die sich mühsam

durchbringen müssen und die dabei eine mehr knorrige Formenwelt hervorgebracht haben — wie es vokalreiche und konsonantenreiche, harte und weiche, mehr wohl lautende und mehr charakteristische Sprachen gibt. Man mag so weit gehen, zu sagen, daß es talentvolle und weniger begabte Völker gibt und daß dieses Mehr oder Weniger sich deutlich in den Kunststilen ausdrückt. Selbst damit aber hat das von einem begabten Stil getragene Kunstwerk nichts Entscheidendes gewonnen; das Entscheidende bleibt immer die schöpferische Persönlichkeit. Auch eine Sprache kann den Dichter fördern oder hemmen, sie kann für ihn bis zu gewissen Graden „dichten und denken“; aber sie kann nicht den Dichter machen. Ein Stil kann mit seinen Regeln bestenfalls das Schlechte verhindern, Kunstwerke aber kann er nicht spontan hervorbringen. Kurz: die Qualität des Kunstwerks ist in den wesentlichen Punkten vom Stil unabhängig, ja sie beginnt erst jenseits der Stilform. In dieser Hinsicht ist es von tiefer Bedeutung, daß die großen Kunstwerke aller Zeiten und Länder einander verwandt erscheinen. Homer ist dem Dichter des Nibelungenliedes, Sophokles ist Shakespeare näher verwandt, als Schiller es einem seiner mittelmäßigen Epigonen ist. Damit ist nicht gesagt, der Stil sei unwesentlich, denn er ist ja das Formenklima, in dem der Künstler heranwächst; nur darf die Zugehörigkeit zu bestimmten Stilformen nicht zum Kriterium des Wertes oder Unwertes gemacht werden. Und das eben ist in Deutschland, in Europa im letzten Jahrhundert geschehen. Dieser Vorgang ist um so unnatürlicher, als es eine fremde, in einer südlichen Kultur einst gewordene Formenwelt gewesen

ist, der die Deutschen sich zugewandt, die sie als Vollkommenheitsideal verkündet haben. Soll schon ein Stilideal aufgestellt werden, so liegt es doch am nächsten, die im eigenen Lande organisch gewachsenen Kunstformen als vorbildlich zu bezeichnen. Der auf germanische Initiative zurückzuführende gotische Stil aber ist von den Gesetzgebern unserer Ästhetik geradezu verfehmt worden. Als unsere Literatur auf ihrer Höhe stand, wurde den bildenden Künsten von den Schöpfern einer klassischen deutschen Schriftsprache eine fremde Formensprache gezeigt, mit der Forderung, diese müsse das den Deutschen eigentümliche Idiom werden. So war es, wie gesagt, in ganz Europa. Aber die anderen Nationen haben verstanden, das Griechische mehr zu französisieren, zu anglisieren, zu italienisieren; wir allein sind so „objektiv“ gewesen, daß wir nur schüchtern eine Verdeutschung des Griechischen gewagt haben. Wir haben geglaubt, glauben es wohl noch heute, es gäbe einen Normalstil.

Wohin diese Meinung geführt hat, das liegt vor aller Augen: sie hat eine Epigonenkunst gezeugt. Eine Epigonenkunst, die als Bildungsergebnis bewundernswürdig ist, die bei alledem aber wie ein Laboratoriumserzeugnis erscheint. Aus den Theorien ist eine Kunst hervorgegangen, die lehr- und lernbar ist, eine gelehrte Kunst, kurz: die Akademie. Das Streben nach der absoluten Schönheit hat zu einem trüben Eklektizismus geführt. Und hat zu gleicher Zeit einen temperamentlosen Naturalismus aufkommen lassen. Denn beides, Stileklektizismus und Naturalismus, sind einander keineswegs entgegengesetzt, sie sind miteinander verwandt. In Zeiten, wo aus den Meisterwerken

der Vergangenheit und der Fremde Einzelformen losgelöst und in anderem Zusammenhang, zu anderen Endzielen verwandt werden, wo die einst genial gebildeten Formen der Alten mit gelehrtem Wissen nachgeahmt werden, macht sich der Künstler auch von der Natur in subalterner Weise abhängig. Das griechische Ideal konnte nicht eine neue Klassik heraufbeschwören, denn diese fließt allein aus dem elementaren Willen, es hat nur den klassizistischen Stil geschaffen. Und das große Naturgefühl der Alten hat nicht das moderne Naturgefühl selbständig gemacht, sondern unfrei. Das neunzehnte Jahrhundert ist eine Epoche der stückweisen Kunst- und Naturnachahmung, der Formflauheit, der sentimentalischen Ideologie gewesen. Es haben in ihm die Künstler der mittleren Linie geherrscht, während die wahrhaft Selbständigen verfolgt und vernachlässigt worden sind. Wir haben uns gewöhnt, inmitten einer abgeleiteten Bildungskultur zu leben, als sei dieser Zustand normal. Das heute lebende Geschlecht weilt, vom ersten Tage seines Daseins ab, in einer unerfreulichen klassizistisch-naturalistischen Umwelt, entstanden aus dem Kompromiß, den der verstiegene Idealismus und das rohe Bedürfnis eines wirtschaftlich schnell erstarkten Siebzigmillionenvolkes geschlossen haben. In unseren Städten ziehen, zu seiten der geraden, breiten Straßen, in Reihen die Palazzofassaden dahin. Die ganze architektonische Formenwelt ist irgendwie gräzisiert oder italienisiert; wir haben uns in verkünstelte Verhältnisse hineingelebt, als könne es nicht anders sein.

Um so merkwürdiger ist das Erlebnis, wenn wir aus den gleichmäßigen Straßen mit den akademischen Bauformen unversehens

einmal in alte Stadtteile geraten, in enge Gassen mit hochgegiebelten Bürgerhäusern und auf Plätze, wo mit dunklen Massen ein gotischer Dom mächtig emporsteigt. Es scheint plötzlich ein Urlaut zu erklingen, ein erschütternder Schrei des Willens. Dieses Erlebnis stellt sich, schwächer oder stärker, auch vor gewissen Werken des Barockstils oder vor den Resten romanischer Bauten ein. In allen Fällen erlebt man die Form mit einemmal anders, viel intensiver, unmittelbarer und lebendiger. Es spricht der Wille, der vor langer Zeit einst elementar in die Formen hineingetragen worden ist, und dieser Wille ergreift den Nachgeborenen und reißt ihn mit fort. Man fragt gar nicht nach Schönheit oder nach einem Formenideal; es ist genug an der starken inneren Bewegung und an dem Glück, das mit solcher Bewegung verbunden ist. Dieses Glück müssen nun aber doch auch die großen Männer gefühlt haben, denen wir die Lehre vom griechischen Kunstideal verdanken. Auch sie haben vor diesen alten Bauwerken gestanden; und daß sie nicht blind daran vorübergegangen sind, davon zeugt wenigstens der Dithyrambus des jungen Goethe vor dem Straßburger Münster. Warum hat Goethe diese herrlichen Jugendinstinkte verleugnet, warum hat er später auf alles Gotische ärgerlich gescholten und es barbarisch genannt? Wären die Führer alle mit ihren Kunstgedanken naiv vom Eindruck ausgegangen, hätten sie mehr dem Instinkt geglaubt, so würden sie den Deutschen doch einen weiten Umweg erspart haben. Daß sie sich um das Erlebnis der Anschauung nicht groß gekümmert haben, ist ein Beweis dafür, wie sehr der Verstand das Gefühl zu tyranni-

sieren vermag und welche Macht kritische Tendenzen ausüben können. Viele hundert Jahre haben die Wunderbauten der Gotik den Deutschen, den Europäern vor Augen gestanden, und sind für die Kunst doch wie nicht vorhanden gewesen; der Idealbegriff hat über sie hinweggesehen. Dann und wann hat es wohl Zeiten der Reaktion nach einem allzu einseitigen Klassizismus gegeben. Unter den Künstlern im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ist sogar eine gewisse Schwärmerei für das Gotische aufgekommen, und auch das Barock ist zeitweise wieder nachgeahmt worden. Aber es blieb in allen Fällen bei einer sentimentalischen, halb literarischen und epigonenhaften Romantik. Erst in der letzten Zeit ist ein tieferes Verständnis für das Gotische erwacht, in dem Maße, wie die Kenntnis des Anschauungsmaterials zu dem Gefühl geführt hat, daß die gotischen Kunstwerke keineswegs Gebilde mittelalterlicher Roheit oder Werke des Unvermögens sind, sondern nur der Teil einer größeren, über die ganze Erde verbreiteten Formenwelt, und daß die gotische Form jener anderen Form, die im griechischen Stil die reinste Ausprägung erfahren hat, gegenübersteht wie der Winter dem Sommer, wie der Sturm der Ruhe, daß es sich um eine Formenwelt handelt, die man schon darum nicht kritisch ablehnen kann, weil sie unter gewissen Bedingungen überall ähnlich entstanden ist und immer wieder entstehen wird. Diese Einsicht wird uns erleichtert, weil wir inzwischen von einer lebendigen Kunst belehrt worden sind und weil unmittelbar gewonnene Erfahrung ersetzt, was uns von dem persönlichen Genie Lessings oder Goethes abgeht. Wir haben, mit Zweifeln und



Entzückungen, das Werden und Wachsen einer neuen Malerei in Europa erlebt, die der Kunst der alten Holländer kongenial ist. Wir haben gesehen, wie ein neuer Stil in der Kunst entsteht. Eine solche Lehre aber wirkt zurück auf die Kunstauffassung überhaupt. Nicht eine Theorie, sondern tausend Erfahrungen haben uns bewiesen, daß Stilfragen nicht Qualitätsfragen sind, daß jeder Stil aber eine Kraft ist, eine Kollektivkraft, und daß diese Kraft sich notwendig auf einen der beiden Pole beziehen muß, in denen die ganze Welt der Kunst hängt. Bevor nun im folgenden von den beiden Formenwelten der Kunst, von dem Gegensatz zweier ewig wiederkehrender Stilbewegungen gesprochen wird, muß auf die Schwierigkeit hingewiesen werden, die beiden Formenkomplexe mit kurzen Worten treffend zu bezeichnen. Der Titel dieses Buches lautet „Der Geist der Gotik“. Doch ziele ich weit über die Grenzen dessen hinaus, was in der Kunstgeschichte der gotische Stil genannt wird. Dem Begriffe der Gotik ist Prähistorisches und Ägyptisches, Indisches und Barockes, Antikes und Modernes, Fernes und Nahes eingeordnet worden. Ebenso schwierig ist es, das Gegenspiel des gotischen Geistes, nämlich jene Formenwelt, die in der Kunst der alten Griechen am reinsten verkörpert worden ist, mit einem Wort zu umschreiben. Klassisch darf sie nicht heißen, weil wir uns gewöhnt haben, alles Meisterhafte so zu nennen, weil ein Werturteil mit diesem Wort verbunden ist; und klassizistisch darf man nicht sagen, weil darin ein herabsetzender Nebensinn enthalten ist. Es ist schlechterdings unmöglich, Bezeichnungen zu finden, die nicht mißzuverstehen sind; es

möge darum bei den Worten „gotisch“ und „griechisch“ bleiben, um das ganz Allgemeine zu bezeichnen. Das, worum es sich handelt, muß aus der Fülle der Vergleiche anschaulich werden. Ist der Leser erst einmal im Besitz einer sicheren, wenn auch wortlosen Vorstellung, so kann er der Schlagworte entraten. Das Wesentliche liegt immer jenseits aller Worte. Notwendig ist nur, daß der Leser sich bei der einmal gewählten Terminologie beruhigt, daß er sich vom Wort und von dem damit verbundenen konventionellen Begriff nicht irreführen läßt und sich bei allen allgemeinen Bemerkungen konkrete Kunstwerke vor Augen hält.

---