

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 28 (1941)
Heft: 9

Artikel: Soziologische Kunstbetrachtung : Entgegnung
Autor: Mohler, Armin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86859>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.02.2026

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

wird als eine der Voraussetzungen erwähnt, doch nicht in die Darstellung einbezogen, die sich sonst zu einer Kulturgeschichte des XIX. Jahrhunderts hätte auswachsen müssen, dagegen sind Arbeiten von Beardsley und Mackintosh abgebildet.

Wer allerdings der Meinung sein sollte, dass wir es gegenüber der Epoche des Jugendstils in der Architektur und den angewandten Künsten so herrlich weit gebracht hätten, der kann aus diesem Buch entnehmen, dass damals in der künstlerischen Produktion, wie in ihrem literarischen Niederschlag ein geistiger Reichtum vorhanden war, eine Höhe der Gesichtspunkte, eine umfassende Teilnahme und Parteinahme an allen kulturellen Angelegenheiten und eine Noblesse der Argumentierung, vor der wir beschämt einen katastrophalen Niedergang feststellen müssen, wenn wir bedenken, mit welch

ärmlichen Schlagwörtern und bornierten Einseitigkeiten wir heute der Situation der Architektur gegenüberstehen. Die Folge ist, dass sich weite Kreise der Gebildeten heute überhaupt nicht mehr für Kunst und Architektur interessieren, während das geistige Leben um 1900 noch die verschiedensten Interessenkreise zu umfassen vermochte.

Das Buch ist mit einem schönen Schwung, doch ohne Überschwang geschrieben, sachlich exakt und erfüllt von jener herzlichen, menschlichen Anteilnahme, aus der heraus der Verfasser die Zeit seiner eigenen Jugend darstellt; außerdem ist das Buch in jeder Hinsicht ganz vortrefflich ausgestattet. Es gehört zu den wichtigsten Neuerscheinungen der letzten Jahre und ist jedem Architekten, Künstler und Kunstmäzen zur nachdenklichen Lektüre zu empfehlen.

P. M.

Felix Maria Diogg, von W. Hugelshofer¹

Erst seit dem wachsenden Interesse für das Lokalhistorische und den damit zusammenhängenden Ausstellungen hat die fast in Vergessenheit geratene Figur des Malers Felix Maria Diogg aus Urseren wieder festere Umrisse angenommen. Dabei war er zu seiner Zeit (1762—1834) ein berühmter Mann, ein tüchtiger Künstler und eine kraftvolle, sympathische Persönlichkeit. Als Schüler des Nidwaldners Melchior Wyrsch in Besançon wurzelt Diogg noch im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert. Er wächst dann aktiv mitschaffend ins Revolutionszeitalter hinein, das auch in der Schweiz den Boden für eine unglaubliche Menge von Individualitäten auflockert. Die Originalgenies dieser Zeit haben ein starkes Bedürfnis, sich bildlich zu verewigen, und dieses Bedürfnis färbt seinerseits auf die

¹ Mit 32 Tafeln und einem Werkverzeichnis, 22/28,5 cm, geh. Fr. 16.—geb. Fr. 17.50. Verlag Max Niehans, Zürich.

altbürgerlichen Kreise ab, in die der Urner Bauernsohn durch seine Heirat mit der Rapperswiler Patrizierstochter Elisa Curti in Verbindung getreten war. Die Gemälde sind sehr ungleich, die Qualität schwankt von der Grenze des leise Dilettantischen bis zum vollkommen erreichten und formal beherrschten seelischen Ausdruck. Und alle haben eine schöne, ruhige Sachlichkeit, einen sicheren Ernst, der bis zur Härte gehen kann. Viele dieser Porträts gehören zu den gültigen Verkörperungen dieser Zeit für die Nachwelt.

Walter Hugelshofer hat diesem Maler eine schöne Monographie gewidmet und sich damit zugleich um die Kulturgeschichte der Zeitwende um 1800 verdient gemacht. Sein Verzeichnis der Werke von Diogg umfasst 330 Nummern, und diese Zahl wird sich nun, wo dem fast Verschollenen wieder die verdiente Hochschätzung zuteil wird, gewiss noch weiter vergrössern.

p. m.

Soziologische Kunstbetrachtung — Eine Entgegnung

Wenn wir hier allgemein von soziologischer Kunstbetrachtung sprechen, so meinen wir damit die für uns repräsentative Lehre Georg Schmidts, in welcher diese kunstwissenschaftliche Methode die einzige uns bekannte Zusammenfassung zu einem ausgebauten System erhalten hat. Eine umfassende Grundlegung steht noch aus; ihren Niederschlag hat sie bis jetzt nur gefunden in der praktischen Tätigkeit als Kunstkritiker, in der bekannten Ausstellungstätigkeit des Basler Gewerbe-museums, in vorbereitenden Schriften, wie «Hand und Maschine» oder in Detaillausschnitten, wie der angezeigten «Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert» und vor allem im direkten Unterricht.

Wir können hier nur auf die zwei wichtigsten Vorwürfe eingehen, die von P. M. in der Augustnummer gegen die

«Soziologische Kunstbetrachtung» erhoben wurden: 1. dass sie an der «spezifisch künstlerischen Seite der Kunst», an dem Problem der künstlerischen Form vorbeisehe; 2. dass sie mit der Höherwertung des «Realismus» eine nur einer kleinen Kennerschar offene «extrem persönliche, subjektive individualistische Kunst» befürworte, während der Allgemeinheit eine «typisierende», «abstrahierende» Kunst das allein Verständliche sei.

I.

Eines ist gewiss: die soziologische Kunstbetrachtung bricht mit der alten Auffassung einer absolut freien, absolut selbst-herrlichen Künstlerpersönlichkeit. Sie betont — parallele Vorgänge dazu finden sich in allen Geisteswissenschaften — die überpersönlichen, kollektiven Bindungen, denen jedes Indivi-



Felix Maria Diogg. Porträt Cathérine Eck-Hirt, Mülhausen, 1810
72,5 × 60,5 cm. Kunstmuseum Luzern

duum unterworfen ist. Unter diesen überpersönlichen Bindungen versteht sie nicht nur die wirtschaftlich-gesellschaftlichen Bedingtheiten, sondern auch andere — psychologische, landschaftliche, klimatische, völkische, ideengeschichtliche, Bedingtheiten durch Material und Konstruktion, durch die Tradition usw. — doch hält sie jene für den wichtigsten und den für alle kulturellen (aussernatürlichen) Bedingtheiten selbst grundlegenden Faktor.

Es wäre nun aber unrichtig, daraus als Ziel der soziologischen Kunstbetrachtung einen «Bilderatlas zur Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte» abzuleiten (das war der Fall bei der kulturgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts). Als *Kunstbetrachtung* konzentriert sie sich durchaus auf die Entstehung der *Form*,

nicht auf die Erklärung des Inhaltes, die gewiss auch sehr wichtig ist, jedoch nicht in die eigentliche Kunstbetrachtung, sondern in die Ikonographie gehört. Dass die Form jeder ägyptischen Statue bis in die Behandlung der kleinsten Details grundsätzlich verschieden ist von jeder klassisch griechischen Figur, dass die Form einer romanischen Malerei bis in den einzelnen Pinselstrich grundsätzlich verschieden ist von einem impressionistischen Gemälde (und dass es sich bei dem einen um ein Fresko, bei dem andern um ein Tafelbild auf Leinwand handelt) — das ist nur zu verstehen aus der grundsätzlich verschiedenen sozialen Struktur dieser Epochen. Eine Pharaonenstatue aus der ägyptischen Blütezeit *muss* eine streng symmetrisch aufgebaute, auf grosse Flächen stilisierte Figur ohne naturalistisches Detail sein; Tizians Karl V. kann

nur eine solch «privatere», nicht allgemein verbindliche Figur sein, die schief zur Blickrichtung des Beschauers gerichtet ist und bei der das naturalistische Detail, etwa der Troddeln am Sessel, übertrieben gesagt ebenso wichtig ist wie die Gestalt des Fürsten. Das heisst also: die *Art* der künstlerischen Form wird durch die überpersönlichen Bindungen (vor allem also die soziologische) bedingt, die *Qualität* der künstlerischen Form durch die einzelne Künstlerpersönlichkeit. Und erst aus der Erfassung von *beidem zusammen* ergibt sich eine wesentliche Erfassung der Form. Allerdings: auch die Qualität hängt nicht so absolut nur vom einzelnen Künstler ab. Seit der Französischen Revolution, einer Zeit also, wo der Künstler in dem aufgelockerten sozialen Gefüge einen weit grösseren Grad geistiger Selbständigkeit erreicht hat als je, ausser vielleicht in der Renaissance, ist dies weit mehr der Fall als auf der agrarfeudalen Kulturstufe, wo die «Künstler» einen Stand von weitgehend homogenen Handwerkern ohne jene übergrossen Qualitätsspannungen bilden. So stellt die soziologische Kunstabetrachtung — zusammen mit der Berücksichtigung der übrigen überpersönlichen Faktoren und zusammen mit dem Erfassen der individuellen Qualität — nicht bloss einen «Bilderalbum zur Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte» zusammen, sondern sie erst ermöglicht, wo eine rein formalistisch eingestellte Kunstwissenschaft nur *beschreibt*, d. h. nur das «Wie» der Formentwicklung darstellt, das *Verstehen* der künstlerischen Form, sie erst geht auch auf das «Warum» der Formentwicklung ein. Ob ein solches «Verstehen» erwünscht sei, ist eine andere Frage.

II.

In seiner Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar «Realismus — Idealismus» hat P. M. den Begriff «Realismus» in der von Georg Schmidt verwendeten, auf dem ursprünglichen Wortsinn beruhenden Bedeutung missverstanden. Es ist damit nicht die historische Epoche von Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts gemeint, die man in der Kunstgeschichte gewöhnlich so bezeichnet («Pleinairismus» wäre dort richtiger). Realismus meint überhaupt nicht eine bestimmte Möglichkeit der Form (hier also nicht — wie missverstanden wurde — die Darstellung des «empirisch Gegebenen» oder besser des sinnlich Fassbaren), sondern mit diesem Begriffspaar ist eine durch die ganze Geschichte der Kunst hindurchgehende Polarität der *Gesinnung* gemeint. Idealistisch nennt die soziologische Kunstabetrachtung eine Kunst, die aus irgendeinem, psychologisch und soziologisch erfassbaren, Grunde der realen Welt eine erdachte oder erträumte Idealwelt gegenüberstellt. Es braucht sich dabei durchaus nicht nur, wie P. M. ausführt, um die Kunst einer herrschenden Klasse zu handeln. Die deutsche Romantik z. B. zeigt gerade den umgekehrten Fall, wo die politisch-soziale Unterdrückung das Bürgertum zur Flucht in eine Traumwelt fern der rauen Wirklichkeit zwang (C. D. Friedrich), während in Frankreich, wo sich das Bürgertum in mehreren Stössen erfolgreich seine Freiheit erkämpfte, die Romantik (Delacroix) einen ungleich wirklichkeitsoffeneren,

ja geradezu wirklichkeitshungrigen Charakter zeigt. Ueberhaupt unterlässt die Soziologie in unserem Sinne jedes Verurteilen, denn, fern allen Ressentiments, *versteht* sie jede geschichtliche Situation als notwendig so sein müsselfes Glied in der Kette der fortschreitenden Entwicklung. Die Realität, welche nun dieser Realismus gestaltet (gestaltet!), kann das sinnlich Fassbare sein, es kann aber auch eine psychologische, eine innere Realität sein. Auf alle Fälle liegt die Polarität von ins Allgemeine, Typische gesteigerter und von in seiner einmaligen, individuellen Existenz belassener Gegenständlichkeit auf einer ganz anderen Ebene. Ein Beispiel: der späte Hodler und der späte van Gogh zeigen beide eine ins Typische, Allgemeine abstrahierte Gestaltung. Bei dem einen, Hodler, dient sie jedoch in den grossen Allegorien der Gestaltung idealistischen Gehaltes, bei van Gogh in den Provençalandschaften der Gestaltung intensivsten Wirklichkeits-(Realitäts-)erlebnisses. (Auf welchen soziologischen Tatsachen diese Haltung Hodlers beruht, wird ausführlich an dem konkreten Einzelfall die demnächst erscheinende, von Hans Mühlstein in Zusammenarbeit mit Georg Schmidt verfasste, grosse Hodlermonographie zeigen.) Ein weiteres, grossartiges Beispiel dafür, dass die Formung von (hier psychologischer, innerer) Realität wie bei van Gogh nicht an die getreue Darstellung des sinnlich Fassbaren, d. h. an den Naturalismus gebunden ist, ist Munch, und für das Gegenteil, dass idealistische Gesinnung sich mit höchster Illusion des sinnlich Fassbaren, des Gegenständlichen verbinden kann, der alte Böcklin. Womit allem jedoch auch hier noch nicht entschieden sei, ob eine «typisierende» (den Gegenstand ins Allgemeine stilisierende) oder eine «individualisierende» (gegenstandsgetreue, naturalistische) Form das leichter Zugängliche sei.

Doch all diese theoretischen Versuche über Wert und Unwert der soziologischen Kunstabetrachtung sind nicht das Zentralste. Das wesentlichste Kriterium für den Wert einer Methode ist die Frage, ob sie zu *neuen Erkenntnissen* geführt hat, die vorher unmöglich waren. Und im Hinblick auf die besprochene Veröffentlichung glauben wir behaupten zu können, dass Künstler wie Konrad Witz, Niklaus Manuel und Hans Holbein ohne genaue Kenntnis ihrer soziologischen Voraussetzungen eben gar nicht voll verstanden werden können.

Man hat uns unter die Burckhardtschen «terribles simplificateurs» eingereiht. Es ist der alte Vorwurf des Schematischen, der Vergewaltigung der Wirklichkeit, der da erhoben wird. Doch jede Erkenntnis ist an sich schon *Auslese*, Gestaltung, *Abstraktion*. Und der einsichtige Soziologe wird sich der Differenzierungen und der Uebergänge in den Einzelheiten immer bewusst sein. Aber zuerst — und vor allem solange die soziologische Erkenntnis der Kunst noch nicht selbstverständlicher Besitz der Wissenschaft geworden ist — hat er die grossen Linien zu ziehen, so gut wie ein Maler bei einem Bild nicht mit den Details beginnen wird, sondern sein Werk zuerst in den Grundlinien anlegt, in welche sich dann die Einzelheiten als selbstverständliche Notwendigkeiten einfügen.

Armin Mohler