

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 28 (1941)  
**Heft:** 10

**Artikel:** Bedenken zur soziologischen Kunstbetrachtung  
**Autor:** Meyer, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-86874>

### **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:** 02.02.2026

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

ter und mit besserem Gelingen hätte durchgeführt werden können, als es nun durch Carl Roesch SWB, in Diessenhofen, geschehen ist: Wir sehen heute die Stimmerschen Fresken in einer dem Original weit näheren Form, als man sie seit zweihundert Jahren durch mehrere Uebermalungen hindurch sehen konnte, und so darf man die Stadt Schaffhausen zu diesem Akt grosszügiger Pietät aufrichtig beglückwünschen. Im Sommer 1941 ist das ganze Haus «zum Ritter» in den Besitz der Stadt Schaffhausen übergegangen, nachdem vorher lediglich die Fassade mit den Malereien in öffentlicher Hand lag.

P. M.



Tobias Stimmer. Signet des Buchdruckers Theodor Rihel, Holzschnitt

## Bedenken zur soziologischen Kunstbetrachtung

Zu diesem Thema: «Soziologische Kunstbetrachtung» von P.M. «Werk», Heft 8, August 1941, S. 221. Entgegnung hierauf von Armin Mohler «Soziologische Kunstbetrachtung — eine Entgegnung», «Werk», Heft 9, September 1941, S. 254.

Die Entgegnung von Armin Mohler kann mich in meinen Bedenken gegenüber der soziologischen Kunstbetrachtung nur bestärken, und wenn er darin als Musterbeispiel der soziologischen Methode den Vortrag «Hand und Maschine» von Dr. Georg Schmidt zitiert,<sup>1</sup> so nennt er damit selbst ein Hauptbeispiel für die von mir angeführte Gefahr, daß die soziologische Betrachtungsweise dazu verführt, sekundäre Begleiterscheinungen, ja den Missbrauch einer Sache für das Wesen und die Ursache der betreffenden Erscheinungen zu halten. Es handelte sich dort um die Frage des Ornamentes, das von G. S. ausschliesslich als äusseres Zeichen einer klassenmäßigen Differenzierung auf Seiten des Konsumenten und als Behelf im Konkurrenzkampf auf Seiten des Produzenten dargestellt wurde. Nun muss es aber ein ganz verzerrtes Bild der Wirklichkeit geben, wenn man eine so überaus komplexe Erscheinung wie das Ornament, und wie alle

künstlerischen Aeusserungen überhaupt, auf eine einzige Wurzel zurückführen will und dies selbst dann, wenn diese einzelne Linie in sich richtig gezeichnet wäre. In meinem Aufsatz «Ornamentfragen» (Februarheft 1937 des «Werk», Seite 53—59 ff.) habe ich versucht, einige andere — ebenso wichtige und für seine Entstehung wichtigere Seiten des Ornamentes aufzuzeigen. Nun kann man freilich nicht auf allen Geleisen zugleich fahren, aber dann müsste man eben von Anfang an mit aller Deutlichkeit sagen, dass es sich bei der soziologischen Betrachtung um eine Spezialuntersuchung in bestimmter Richtung handelt, um einen kleinen Ausschnitt und nicht ums Ganze.

### II. Idealismus und Realismus.

Die Kunstsoziologie versichert uns, dass sie allein über den wirklichen Sinn der Begriffe Idealismus und Realismus Bescheid wisse und dass sie diese Begriffe, wie A. M. schreibt, «in ihrem ursprünglichen Wortsinn» verwende, den P. M. missverstehe. Wenn wir aber — wie dies allerdings richtig ist — auf den ursprünglichen Wortsinn von «Idee» zurückgehen wollen, von dem sich Ideal und Idealismus herleiten, so

<sup>1</sup> Als Aufsatz erschienen in der Schweiz. Bauzeitung, Band 107 April 1936, auch als Sonderdruck.

müssen wir auf Plato zurückgehen, der Wort und Begriff geprägt hat. Bei ihm sind Ideen innere Vorstellungsbilder, «Gesichte» — (das Wort kommt vom Wortstamm «sehen»). Bei Plato haben diese eine eigenartige mythische Realexistenz, die in der Folge aus dem Begriff ausgeschieden wird; es bleibt die die Einzelercheinungen zusammenfassende Schau, das von den Zufälligkeiten der einzelnen Realisierungen abstrahierende geistige Bild, von dem der Begriff den Namen hat, und sein Gegensatz sind eben die einzelnen «Erscheinungen», die «Phainomena», die nur unzureichende Abbilder der Idee in der materiellen Wirklichkeit sind. Eine Malerei, die auf die Darstellung von Ideen ausgeht, muß demgemäß als idealistische Malerei bezeichnet werden, eine Malerei, die die Phainomena in ihren einzelnen materiellen Erscheinungsformen darstellt, als realistische Malerei — das ist der einzige Sinn, den diese Wörter haben können, und in diesem ihrem ursprünglichen Wortsinn sind sie bei P. M. verwendet.

Was sich die Kunst-Soziologie unter Idealismus und Realismus vorstellt, ist mir nach Mohlers Ausführungen noch unklarer als vorher, und jedenfalls verwendet Dr. Georg Schmidt das Wort gelegentlich doch wieder im gebräuchlichen Sinn wie P. M., wenn er vom «Realismus eines Courbet» schreibt. Auf dem Gebiet der Kunst ist die von A. M. vorgeschlagene Unterscheidung von «realer Welt» und «erdachter oder erträumter Idealwelt» gegenstandslos — schon gar, wenn man «innere, psychologische Realitäten» auch zu den Realitäten zählt. Denn es ist überhaupt noch nie ein Bild gemalt worden, dessen Darstellungsinhalt für den betreffenden Maler nicht zum mindesten im Augenblick seiner Realisierung die Eigenschaft einer psychologischen, inneren Realität gehabt hätte — sonst hätte er es gar nicht malen können. Individualpsychologie, Völkerkunde, Mythenforschung, Urgeschichte haben uns gezeigt, daß es eben sehr verschiedene Grade und Schichten von psychischen Realitäten gibt, die gerade die Kunst schöpft aus solchen tieferen Schichten des Bewusstseins, deren Inhalte wirklich, wie auch A. M. sagt, genau so real, so wirklichkeitshaltig und wirklichkeitsgestaltend sind wie irgendwelche materielle Realitäten der Oberfläche.

Andererseits ist aber auch jedes Kunstwerk, auch das allerrealistischste, von vornherein idealistisch, denn es hat den Charakter eines Symbols, wie die Schrift und das Wort Symbolcharakter haben: sie bezeichnen etwas, was sie selbst nicht unmittelbar «sind». Wie ein A den Laut A meint, ohne daß der Buchstabe selber tönen würde — indem er die abstrakte Idee des A weckt, die sich dann im gesprochenen A des Lesers mit allen speziellen Eigentümlichkeiten von dessen Aussprache realisiert, so appelliert jedes Bild an die Ideen; indem es Symbol ist, kann es zusammenfassend und

augenfällig-überzeugend Zusammenhänge aussprechen, die das logisch gebrauchte Wort nur höchst umständlich, unzulänglich oder gar nicht ausdrücken kann. Kein Mensch wird erwarten, am Meer versehentlich einem Triton auf die Schwanzflosse zu treten, — aber der männliche Aspekt des Meeres kann nicht überzeugender realisiert werden, als im Bild des Tritons — und darum ist dieser eine psychische Realität. Kein Gegenstand ist jemals abgebildet oder auch nur photographiert worden, der nicht im Augenblick der Aufnahme als Idee im Kopf des Künstlers oder Photographen den Entschluß zur Abbildung ausgelöst hätte. Davon machen einzig solche Gegenstände eine Ausnahme, die zufällig und unabsichtlich auch noch auf die photographische Platte geraten. Nach Mohlers Definition müßte man Courbet genau so unter die Idealisten rechnen wie Feuerbach und Boecklin, denn seine Kämpfe von Edelhirschen im Waldesdunkel oder die große Atelierszene haben niemals so stattgefunden, sie sind aus der Phantasie entstanden und dann in wirklichkeitsnahen Formen realisiert worden. Und die ordenstrotzenden Generäle und die Huren von George Grosz oder die revoltierenden Weber von Käthe Kollwitz sind genau so Uebersetzungen von Erlebnissen ins Geistige, genau so Idealisierungen in der Richtung auf eine bestimmte Ausdrucksabsicht hin, wie nur irgend eine Najade oder ein Kentaur von Boecklin.

Ich sehe nicht, wo neben Mohlers psychologischen Realitäten überhaupt noch Platz für Idealitäten bleibt, es sei denn, dass man Idealismus mit bewusstem Betrug gleichsetzt (denn unbewußter Betrug wäre bereits wieder subjektive Realität) — und trotz Mohlers Versicherung, die Kunstsoziologie kenne keine Ressentiments, habe ich allerdings den Eindruck, daß gerade dies ihre Absicht ist, dem Begriff des «Idealismus» die ethische Bewertung als Betrug zu unterschieben.

### *III. Erwünschtes und unerwünschtes Verständnis.*

Die Psychologie der letzten Jahrzehnte hat uns darauf aufmerksam gemacht, dass die unscheinbarsten, scheinbar zufälligen Äußerungen wertvollere Aufschlüsse über eine psychologische Situation geben können als die mit Absicht und Bewusstsein dazu verbreiteten. Einen solchen Aufschluss gibt uns auch A. Mohler, wenn er den Ausführungen vom Verstehen des «Warum» einer Formentwicklung den Nachsatz anfügt: «Ob ein solches ‚Verstehen‘ erwünscht sei, ist eine andere Frage».

Worauf bezieht sich dieses «erwünscht»? Von welcher Instanz her könnte ein Verstehen erwünscht oder unerwünscht sein? Jedenfalls nur von einer ausserwissenschaftlichen Instanz her, denn innerhalb des Gesellschaftsspieles, als welches man im keineswegs herabsetzenden, tieferen Sinn Huizingas die Wissenschaft ansprechen darf, versteht sich die Erwünschtheit des Verstehens als oberste aller Spielregeln von selbst.

Nun hat uns aber die Zwillingsschwester der Kunst-Soziologie, die «Wissens-Soziologie», nachgewiesen, dass auch die Erkenntnismöglichkeiten jeder Epoche aufs engste mit der allgemeinen kulturellen und gesellschaftlichen und also auch wirtschaftlichen Situation zusammenhängen. Es ist nun aber ein grosser Unterschied, ob man im Streben nach umfassender Erkenntnis solche zeit- und situationsbedingte Schranken als unvermeidlich hinnimmt und nach Möglichkeit zu überwinden sucht, oder ob man von vornherein mit gebundener Marschroute marschiert, um bestimmte ausserwissenschaftliche Wünschbarkeiten mit wissenschaftlichen Argumenten zu untermauern. Ersteres ist reine, sich ihrer Grenzen bewusste Wissenschaft, das zweite ist wissenschaftlich aufgezoogene Propaganda für ausserwissenschaftliche Zwecke. Eine im absolut Voraussetzungslosen schwebende Erkenntnis kann somit gerade von soziologischer Seite am allerwenigsten gefordert werden — was uns dann wieder das Recht gibt, unsererseits nach den ausserwissenschaftlichen Voraussetzungen und Zielen der Kunstsoziologie zu fragen.

Diese Voraussetzung ist zunächst die Illusion — es gibt auch phantasielose Illusionen —; es liessen sich die mannigfaltigen Aeusserungen der Kunst und des kulturellen Lebens überhaupt letztlich auf eine einzige Quelle zurückführen und von einem einzigen Gesichtspunkt aus endgültig erklären und beurteilen. Wer hätte je bestritten, dass die soziologische Betrachtungsweise zum Verständnis des Kunstwerkes *beiträgt*? Sie tut das so sicher wie die technische, historische, ikonographische, ästhetische Betrachtungsweise. Sie ist genau so unerlässlich — aber unerlässlich hat keinen Komparativ. Die Kunstsoziologie gibt sich aber nicht mit der ihr zukommenden Rolle einer nützlichen Hilfswissenschaft zufrieden, sondern sie erhebt den totalitären Anspruch, die von ihr in den Vordergrund gerückten Beziehungen zwischen Kunstform und wirtschaftlich determinierter Gesellschaftsform seien die einzig wesentlichen und zur Beurteilung des Kunstwerkes letztlich massgebenden.

Mit dieser Annahme zerschneidet man den Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit im Bewusstsein dessen, der diese Lehre gläubig hinnimmt. Das Kunstwerk wird zur mimischen Aeusserung seines jeweiligen Entstehungs-Augenblicks, die schon den nächsten Augenblick im Grunde nichts mehr angeht, ausser dass sie allenfalls in der Rolle des Gegenbeispiels beweisen kann, wie herrlich weit wir's inzwischen gebracht haben. Man macht die Leute künstlich blind für die durchgehenden Linien, für den letztlich an keine historische Situation gebundenen menschlichen Gehalt des Kunstwerks, der über alle zeitlichen Distanzen und kulturellen Verschiedenheiten lebendig weiterwirkt; man bindet dem einzelnen Kunstwerk die soziologische Bindung um den Hals wie einen Mühlstein, mit dem

man es im Meer der Vergangenheit versenkt, wo es am tiefsten ist. Man sperrt das Kunstwerk wie ein Raubtier in einen Käfig und versieht ihn mit einer Etikette, die besagt, dass es zu einer ganz bestimmten soziologischen Struktur gehört — und infolgedessen niemand etwas angeht, der mit dieser bestimmten historischen Situation nichts zu tun hat oder haben will. Durch diese bewusste und beabsichtigte Zerspaltung der organischen Solidarität mit der Vergangenheit wird dann andererseits die Gegenwart auf die bare Aktualität reduziert, auf jenes «Leben», das man Anfang der zwanziger Jahre expressionistisch verherrlichte. Durch diese totale Aktualisierung bekommt dann die Gegenwart jene gefährliche, weil substanzlose und darum verantwortungslose Beweglichkeit — denn wenn es keine Maßstäbe ausserhalb der Aktualität gibt, gibt es auch keine Instanz, vor der sie sich zu verantworten hätte — sie wird zur «Wand, in der kein Nagel mehr halten will», wie das Jacob Burckhardt mit unheimlicher Drastik formuliert hat.

Demgegenüber kommt es uns allerdings darauf an, die durchgehenden Züge im Kunstwerk herauszuarbeiten, gerade das, was nicht nur an den zeitlichen Augenblick der Entstehung gebunden ist, um das Bewusstsein der historischen Kontinuität zu stärken, an das die europäische Kultur im ganzen und der Bestand unseres Landes im besonderen gebunden ist — ein Standpunkt, der hier nicht weiter zur Erörterung steht, weil er sich für uns von selbst versteht — aber wir haben Grund zur Annahme, dass gerade diese Betonung des Verbindenden, des Ueberzeitlich-Gültigen im Kunstwerk den Kunstsoziologen aus anderen als Erkenntnisgründen — unerwünscht sei.

#### IV. Politisierung der Kunst.

Ein Hineinzerren der künstlerischen Angelegenheiten in die Tagespolitik ist die unausweichliche Folge einer Ueberbetonung oder ausschliesslichen Betonung ihrer soziologischen Seite, und dabei dürften meine Diskussionspartner mit dem Schreibenden doch wohl darin einig sein, dass die politisch leitenden Persönlichkeiten aller Parteien nur ganz ausnahmsweise und zufälligerweise, und dass die politisch aktiven Massen aller Parteien als solche überhaupt nie in künstlerischen Fragen (im weitesten Sinn) als urteilsfähig gelten können, so dass diesen Fragen kaum gedient ist, wenn man sie gerade diesen Kräften ausliefert. Dass das durch die Ueberbetonung des Soziologischen geschieht, ist aber nicht bloss eine Befürchtung, sondern eine Feststellung. Vor zwanzig Jahren, als die soziologische Betrachtungsweise der Kunst für viele noch neu war,<sup>2</sup> gab es in unseren Gewerbemuseen Ausstellungen

<sup>2</sup> Wilhelm Hausenstein's «Versuch einer Soziologie der Kunst» war zwar schon 1913 erschienen im Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Band 36, S. 758–794, Tübingen — also an der Stelle, wo solche Untersuchungen auch hingehören. — «Die Kunst und die Gesellschaft» von Hausenstein folgte, München 1916, die wesentlichen Gesichtspunkte sind aber schon entwickelt in seinem ersten Buch «Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst», München 1906.

der damals wirklich neuen Typenmöbel in Formen, die freilich nicht die zeitlose Gültigkeit hatten, die ihnen damalige Theoretiker zuschrieben, einfach deshalb nicht, weil sie seither durch technisch und formal bessere überholt sind. Diese Ausstellungen, an denen übrigens Dr. Georg Schmidt besonders grosse Verdienste hatte, hatten auch den verdienten Erfolg, und das durch sie eingeführte Typenmöbel ist aus dem modernen Kulturinventar nicht mehr wegzudenken und wird durch keine Modeschwankung nach dieser oder jener Seite je ernstlich verdrängt werden. Man glaubte damals aber seine Einführung auch noch soziologisch-politisch untermauern zu müssen, und so gab es damals Kunst-Soziologen, die an Führungen kommunistischer Arbeitergruppen durch solche Ausstellungen ihren Zuhörern erklärten, wenn die Bourgeoisie nicht begriffe, das dies heute die allein existenzberechtigten Möbel seien, so werde man sie eben zwingen, sich mit solchen Möbeln einzurichten. Man hat mit solchen, aus der damaligen revolutionären Situation erklärlichen Radikalismen der Sache einen schlechten Dienst erwiesen, und ich bin überzeugt, dass die damaligen Kunstsoziologen den Programmpunkt der gewaltsamen Gleichschaltung des Mobiliars inzwischen revidiert oder zurückgestellt haben — aber das Beispiel zeigt, wie leicht sich ein Kurzschluss einstellt zwischen soziologischer Kunstbetrachtung und Tagespolitik, ein Kurzschluss, der jedem Anfänger, der von dieser Seite zur Kunst kommt, von neuem droht.

#### *V. Die methodische Seite.*

Dass die Idee, die Kunst von der soziologischen Seite zu betrachten, nicht so neu ist, wie A. Mohler annimmt, wurde schon vorhin gezeigt — wahrscheinlich liesse sich diese Betrachtungsart bis zu Saint-Simon ins achtzehnte Jahrhundert zurückverfolgen. Neu ist ihr Ausbau ins Detail, der viele interessante Einzelheiten zu Tage gefördert hat, für die man Dr. Georg Schmidt dankbar sein muss, neu, und ein Ausdruck der totalitären Geistesverfassung, die wir bekämpfen, ob sie sich in dieser oder jener Maske zeigt, ist aber auch die Verabsolutierung des Soziologischen, die Meinung, von hier aus liesse sich auch alles Künstlerische und Kulturelle in letzter Instanz verstehen und bewerten. Die Frage nach dem «Warum» der künstlerischen Erscheinungen, auf die, wie A. Mohler selbst sagt, die Soziologie Antwort geben will, wird so vordringlich in den Vordergrund geschoben, dass der Adept gar nicht mehr Zeit hat, nach dem «Was» zu fragen. Das aus dem Kunstwerk herausführende intellektuelle Interesse am soziologischen «Warum» verhindert das Eindringen in die eigentlich künstlerische Substanz, in den ästhetischen Tatbestand des Kunstwerks. In der «Kunst für Alle» und andern populären Kunstzeitschriften der

siebziger Jahre war es üblich, jedem Reproduktionsstich eine lange, anekdotisch-beschreibende Ausdeutung der auf dem abgebildeten Gemälde dargestellten Genre- oder Historienszene beizugeben. Es war dann — seit den neunziger Jahren — das heisse Bemühen der besten deutschen Kunstpädagogen, ihrem kunstfremden, nur auf das Inhaltliche erpichten Publikum klarzumachen, dass die künstlerische Qualität, also das eigentliche Wesen des Kunstwerks, nicht im Erzählenden, Intellektuellen beruht, sondern einzig im Formalen, Aesthetischen. Heute sind wir wieder auf dem besten Weg, unter andern Etiketten in den Zustand der siebziger Jahre zurückzufallen; die soziologische Komponente, die eine inhaltliche ausserkünstlerische Komponente ist, wird als die Hauptsache angegeben und das Aesthetische, eigentlich Künstlerische als etwas «nur Formales» oder «Formalistisches» als nebensächlich in die Ecke gestellt.

Man kann sich gut vorstellen, dass es einem von Haus aus mit Kunstdingen nicht Vertrauten wie Schuppen von den Augen fällt, wenn ihm in seinem Bemühen, sich von der intellektuellen Seite her der Kunst zu nähern, gezeigt wird, wie die ihm vielleicht schwer zugängliche Welt der Kunst mit der leichter fassbaren, weil deutlicher an der historischen Oberfläche liegenden soziologischen Struktur zusammenhängt. Das gleiche beglückende Erlebnis der Entdeckung eines Kontinentes hat vielleicht auch der, der entdeckt, dass Material und Technik nicht nur äussere Mittel zur Realisierung eines Kunstwerks sind, sondern noch in dessen innerstem Kern mitsprechen. Oder wer auf einer fortgeschrittenen Stufe der historischen Einsicht zu übersehen beginnt, wie eine einheitliche Stilhaltung durch alle Ausdrucksformen einer Epoche durchgeht, wie das z. B. Dilthey und — mit Uebertreibungen — Oswald Spengler herausgearbeitet haben. Das eigentliche Kunstverständnis fängt aber erst an, wenn man einsieht, dass dies alles, so wichtig und interessant und wissenschaftlich es ist, doch den eigentlichen Kern des Kunstwerkes noch kaum berührt, dass dieses vielmehr in dem durch keine anekdotische Beziehungen nach aussen erklärbaren Ineinandergreifen der Formelemente beruht, als Ausdruck eines geistigen Ganzen, das unmittelbar und über alle Schranken zeitlicher und örtlicher Fremdheit zum Innersten des Betrachters spricht und dazu keines Kommentars bedarf, sondern der Stille.

Der Anfänger ist natürlich immer geneigt, seine jeweils neueste Entdeckung für die allerwichtigste, für die allein wichtige zu halten, bis sie sich mit der Zeit ins höhere Ganze einordnet, wo sie dann keineswegs bedeutungslos wird, aber den bescheideneren Platz einnimmt, der ihr zukommt.

*Peter Meyer*