

Geschichte aus dem Geiste der Gegenwart

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **19 (1932)**

Heft 9

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-17696>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

um verschiedene Ziele, als um verschiedene Methoden, das gleiche Ziel zu erreichen. Für die Fachschule besteht unbestreitbar die Gefahr eines Steckenbleibens im rein Gewerblich-Materiellen; für die Kunstgewerbeschule aber die nicht geringere Gefahr eines im Bodenlosen schwebenden Künstlertums, das sich nirgends im Praktischen verankern lässt. Der Gewerbeschüler wird wenigstens solide Verdienstmöglichkeiten und die persönliche Befriedigung der handwerklichen Solidität haben, auch wenn er künstlerisch nicht weiter begabt ist, während der Kunstgewerbeschüler, der vielleicht mit einer der so häufigen jugendlich-idealistischen Begeisterungen, die Talent vortäuschen, seinen kunstgewerblichen Beruf ergriffen hat, mit leeren Händen dasteht, wenn dieses Talent nicht vorhält. Darum scheint mir die Kunstgewerbeschule auf gewerblicher Basis, wie sie in Zürich aufgebaut ist, doch der gesündere Schultypus, denn schliesslich kann eine Schule nicht auf die genialen Ausnahmefälle, sondern nur auf den breiten Durchschnitt des mässig begabten Schülers aufgebaut werden. Die wirklich ausnahmsweise Begabten werden dann den Weg zum sozusagen höheren Kunstgewerbe oder zur freien Kunst ganz von selbst finden und für solide fachliche Kenntnisse dann doppelt dankbar sein und sie nicht als Belastung empfinden. *p. m.*

III. Kunsthochschule Berlin

Einen interessanten Beitrag zur Frage der Kunst und Kunstgewerbeschule bildet Karl Schefflers Chronik-Aufsatz «Die Berliner Kunsthochschule» im Maiheft 1932 von «Kunst und Künstler». In Berlin wurde Akademie und Kunstgewerbeschule vereinigt. Die Unterrichtsergebnisse waren in einer grossen Schulausstellung ausgestellt. Scheffler konstatiert das starke Ueberwiegen des kunstgewerblichen Elementes. Sein Hauptindruck ist, dass die freie Kunst von der angewandten auf den zweiten Platz verwiesen wurde.

Geschichte aus dem Geiste der Gegenwart

Revision der Kunstgeschichte?

Von Dr. *Joseph Gantner*, dem früheren Redaktor des «Werk», ist kürzlich eine Broschüre erschienen «Revision der Kunstgeschichte», Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1932, Oktav 89 Seiten. Preis Mk. 2.40.

Programmatishen Schriften kann nichts Schlimmeres begegnen, als dass sie unbeachtet zu Boden fallen; sie sind dazu da, diskutiert zu werden, und so wollen wir denn dem Verfasser und den Lesern die Betrachtungen und Bedenken nicht vorenthalten, zu denen diese Lektüre Anlass gab.

«Versucht nun aber ein Verleger, in dieser reichen und bunten Ausstellung jemand zu finden, der ihm brauchbare Buchumschläge zeichnen oder Schriftsätze arrangieren könnte, sucht jemand einen Plakatzeichner von Geschmack mit guten Einfällen, hält ein Architekt Umschau nach Glas- oder Dekorationsmalern, oder hofft ein Theaterdirektor einen Künstler für seine Bühne zu entdecken, so werden sie alle enttäuscht sein. Die Ausstellung bestätigt die Erfahrung, dass nahezu alle Studierenden, die sich mit den angewandten Künsten beschäftigen, wunderbar geschickt erscheinen, dass sie aber praktisch kaum zu beschäftigen sind. Sie alle sind dazu nicht einfach genug, nicht anonym genug, möchte man sagen. Eine merkwürdige Umkehrung wird wahrgenommen. So unverkennbar nämlich die angewandte Kunst über die freie herrscht, und diese physiognomielos erscheinen lässt, so unwiderstehlich schlecht sich — es ist wie eine Rache — etwas rein Artistisches, etwas abstrakt Formalistisches, etwas ganz Ungewerbliches in die angewandten Künste. Dieses ganze werdende Kunstgewerbe ist künstlerisch anspruchsvoller, als es ihm ziemt. Das beweisen die vielen, rein ins Dekorative gewandelten Picassaden, es beweist ein expressionistischer, von falschem Tiefsinn getragener Monumentalgehiz, ein literarisch anmutendes Sakralstreben in Gebrauchsgeräten und ein Ueberstilisieren selbst der simpelsten Aufgaben. Dieses ganze Schülergewerbe ist sehr eingebildet. Wogegen die Studien der freien Kunst merkwürdig banal und ungeistig sind. Die künstlerischen Probleme werden nicht eigentlich dort, sondern im kunstgewerblichen ausgetragen, mit der Wirkung, dass sie naturgemäss ins Ornamentale gezogen und zu Problemchen werden. Die, die freie Künstler werden wollen, betonen das Handwerkliche bis zum Handwerksmässigen; die Nutzkünstler aber betonen das Künstlerische bis zum artistisch Affektierten.»

Wäre nicht auch hier die Vereinigung der Kunstgewerbeschule mit der Gewerbeschule das weitaus erfreulichere, weil dadurch das Kunstgewerbe an eine solide Substanz, an den wenn nicht goldenen, so doch festen Boden des Handwerks gebunden würde? Gerade in den Zeiten, deren handwerkliche Leistungen wir heute als Kunstwerke bewundern, wuchs die hervorragende Leistung auf der breiten Basis des anspruchslosen und anonymen Gebrauchshandwerks, und «namhaft» wurde nur der, der darüber hinauswuchs, während in Kunstschulen von vornherein ein Individualismus gezüchtet wird und werden muss, ohne dass diese Stufe des anonymen Handwerklichen vorher durchlaufen würde.

I. Ein verhängnisvoller Irrtum

«Einer der Hauptgrundsätze dieser Schrift sei hier zu Anfang gleich ausgesprochen: dass es ein verhängnisvoller Irrtum ist zu glauben, die Kunstgeschichte könne in ihrer Forschungsarbeit jemals ohne eine innere Beziehung zu der Kunst der jeweiligen Gegenwart lebendig bleiben.»

«Beweist nicht die allgemeine Lage der kunsthistorischen Disziplin in den letzten Jahren, dass eine bedenkliche Uebereinstimmung besteht zwischen der Abneigung der zünftigen Kunsthistoriker vor der Gegenwart und dem langsamen Niedergang ihrer eigenen historischen Arbeit?» (Gantner)

Nein, sie beweist nicht.

Historisches Verständnis und Begeisterung fürs Aktuelle sind nämlich zwei ganz verschiedene Dinge, die sich durchaus nicht gegenseitig bedingen. Die symbolgewaltigen Griechen haben diese uralte Erkenntnis mit letzter Deutlichkeit in den Mythos gefasst, dass Homer, der Kündler der Vorzeit für seine Gegenwart blind gewesen sei, und in der populären Meinung, der Dr. Gantner in seiner instinktiven Abneigung gegen das Klassische gewiss noch grössere Beweiskraft zubilligt, wird die Witzblattdarstellung des zerstreuten Professors als typisch empfunden, der in Wirklichkeit ein konzentrierter Professor ist, der seinen Blick intensiv auf ein räumlich oder zeitlich entferntes Objekt heftet, und eben darum seinen Regenschirm stehen lässt. Schon unsere physischen Augen sind ja so eingerichtet, dass sie nicht gleichzeitig Nähe und Ferne mit der gleichen Schärfe wahrnehmen können, und darum glaube ich, dass man entgegen Dr. Gantners Meinung Kunstgeschichte — also Beschäftigung mit Kunst aus der Distanz des Historischen — und Kunstkritik und Kunstpädagogik — also Beschäftigung mit Kunst aus irgend einem unmittelbaren Gegenwartsbedürfnis — im Interesse beider Richtungen gar nicht sauber genug auseinanderhalten kann.

Wenn Dr. Gantner sagt, die intensive Beschäftigung mit den Kunst- und Architekturströmungen der Gegenwart sollte in der Vorbereitung aller irgendwie mit Kunstpflege und Kunsterziehung im weitesten Sinn Befassten und aller derjenigen, die je in die Lage kommen, über künstlerische und Baufragen mitzureden, eine Hauptrolle spielen (also für Dozenten, Lehrer, Geistliche, Juristen, Aerzte, Ingenieure, Museumsbeamte, Denkmalpfleger, Journalisten usw.), so ist das sehr richtig, aber es hat nichts mit Kunstgeschichte als Wissenschaft zu tun, oder doch nur soviel wie praktische Seelsorge mit der theologischen und Heilpraxis mit der ärztlichen Wissenschaft: die Praxis ist jeweils die Ausmünzung prinzipieller Erkenntnisse für die Bedürfnisse des Augenblicks, ihre Handhabung aus einem prinzipiell anderen als dem wissenschaftlichen Standpunkt.

Zur Aufklärung von Laien müssen alle Probleme auf sehr grobe Umrisse vereinfacht werden, und oft genug muss man dabei zu krassen Schlagwörtern und massiven Beispiel - Gegenbeispiel - Demonstrationen seine Zuflucht nehmen, Dr. Gantner so gut wie der Schreibende und jeder, der Vorträge hält und Kritiken schreibt. Was auf diese Art gesagt wird, ist wissenschaftlich schief, weil unzulässig vereinfacht, wie es sich aus dem speziellen Anlass rechtfertigen lässt, wo es nur darauf ankommt, dem Publikum für einen ganz bestimmten Zusammenhang die Augen zu öffnen, nicht aber das ganze Gebiet der Architekturtheorie oder -geschichte in extenso aus-

zubereiten. Die wissenschaftliche Einstellung ist dagegen gerade umgekehrt auf die möglichst umfassende Einsicht in die komplizierten Zusammenhänge gerichtet, und das scheint es mir nun höchst bedenklich, dieses Streben nach sauberer Erkenntnis von vornherein «aus dem Geiste der Gegenwart» — lies sub specie der jeweils neuesten Schlagwörter — zu betreiben. Es könnte leicht sein, dass man dann vor lauter methodischen Umbauten gar nicht mehr Zeit hätte, sich mit den Gegenständen der Forschung selbst abzugeben.

Um die «innere Beziehung zur Gegenwart» braucht man sich aber schon deshalb keine Sorgen zu machen, weil jeder ohnehin und ungefragt Mitglied dieser Gegenwart ist, und gar nicht anders als aus dieser seiner Gegenwartssituation heraus sich mit Historie befassen kann, selbst wenn er es wollte.

II. Ist Kunstgeschichte eine Wissenschaft?

Es nagt denn auch dem Verfasser dieses Schriftchens der Zweifel am Herzen, ob die Kunstgeschichte auch wirklich eine Wissenschaft sei? Er glaubt ein perfides Fakultätsgeflüster zu vernehmen, das es bestreitet: «Die Arbeit des Kunsthistorikers steht und fällt mit seiner Fähigkeit, das künstlerische Erlebnis als solches zu begreifen», und hieraus folgt für Gantner die «Unmöglichkeit einer im letzten Grunde wissenschaftlichen Kunstgeschichte». Aber: sind in irgendeiner Wissenschaft, und wäre sie mathematischer Ordnung, schöpferische Ideen jemals aus der Wissenschaft qua Methode hervorgegangen? Seit wir gelernt haben, sogar die Mathematik als gewissermassen stilgebundene Aeusserung des jeweiligen Existenzgefühls zu begreifen, mag man sich solcher Zweifel getrösten.

Wer etwas zu sagen hat, der wird seine Methode dazu schon selber finden, und sofern damit Wesentliches gesagt wird, wird er auch wissenschaftlich ernst genommen werden. Sofern.

III. Das Problem der Generation

«Die Kategorien, mit deren Hilfe Wölfflin die Kunst betrachtet wissen will, sind «impressionistisch.» (Gantner)

Das ist nun allerdings eine aparte Methode, an deren Stamm solche Ergebnisse reifen, und Wölfflin wird sich selbst am meisten wundern, über Nacht von seinem Schüler zum Impressionisten ernannt worden zu sein. Aber er gehört nun mal zur «Generation» der Impressionisten, und so muss eben auch Wölfflins Methode «impressionistisch» sein — reim dich oder ich fress dich. Wir für unsere Person hätten ja wohl eher den Darstellungsstil unseres hochgeschätzten Mitarbeiters Jedlicka «impressionistisch» genannt, aber Dr. Jedlicka ist einige Jahrzehnte jünger als Professor Wölfflin, er gehört zum Jahr-

gang der Konstruktivisten — also wird seine Methode konstruktivistisch sein?

IV. Soziologie

«Hat sich die Architekturgeschichte diese Lehre der Gegenwart zu eigen gemacht? Ist sie von der Fassadengeschichte zu einer Plangeschichte, noch mehr: zu einer Lehre der wirtschaftlich-sozialen Voraussetzungen weitergeschritten?»

«Mit einem Wort: die soziologischen Kategorien werden die formal-stilistischen Kategorien zu ergänzen, vielleicht sogar eines Tages zu ersetzen haben.» (Gantner)

«Form» ist für Gantner ein verdächtiger Begriff, wenn er «formal» sagt, schwebt das Wörtchen «nur» auch ungeschrieben davor, denn erst dahinter kommt für ihn das Wahre, Essentielle, das Soziologische. Aber: auf soziologische Fragestellungen bekommt man unweigerlich nur soziologische Antworten, und keine kunsthistorischen. Damit ist nicht gesagt, man dürfe kunsthistorische Tatbestände nicht auch einmal von dieser Seite her ansehen, wie man sie etwa auch von der technischen, ikonographischen, psychologischen oder irgend sonst einer kulturgeschichtlichen, wirtschaftlichen oder naturwissenschaftlichen Seite ansehen kann, die das Kunstwerk in seiner Verflechtung mit den anderen Lebensäusserungen zeigt. Nur gewinnt man damit ausschliesslich Einblick in diese Verflechtung, und nicht ins Kunstwerk, denn dieses ist seiner ganzen Absicht nach ein ästhetischer Tatbestand und deshalb ganz ausschliesslich von der formalen Seite her erschliessbar. Auch viele Gegenstände zum Beispiel der medizinischen Wissenschaft sind soziologisch bedingt: Tuberkulose, Geschlechtskrankheiten, Berufskrankheiten, Unfälle, und auch hier müssen diese soziologischen Zusammenhänge sehr aufmerksam verfolgt werden; aber wird deshalb jemand vorschlagen wollen, in der medizinischen Wissenschaft seien die medizinischen Kategorien durch soziologische zu ersetzen?

Wo Kunstgeschichte getrieben werden soll, steht das Kunstwerk im Mittelpunkt der Diskussion, und alles andere, das für sich gesehen noch so wichtig sein mag wie das Soziologische, ist bestenfalls Hilfswissenschaft, wenn nicht anekdotisches Beiwerk; eine Revision der Kunstgeschichte wird aber nur durch Arbeit an ihrem eigentlichen Gegenstand und nicht am Beiwerk möglich sein.

V. Proletarisierte Historie

«Die Geschichte schweigt von den Zahl- und Namenlosen; noch immer ist sie eine Chronik der Sieger und Heroen. Die Natur aber ist treu, sie zertritt nicht das überholte Geschöpf...» (Rathenau, Von kommenden Dingen.) Vielleicht ist die Kunstgeschichte jetzt an dem Punkt angelangt, wo sie in Erkenntnis der Kräfte, die die Gegenwart konstituieren, dazu übergehen kann, jene Architektur der Zahl- und Namenlosen überhaupt erst zu sehen und in ihre Kreise einzubeziehen. Denn diese Architektur der Zahl- und Namenlosen bildet die Basis, auf welcher erst die Sieger und Heroen unter den Bauten

sich erheben konnten, sie bildete alle Siedlungsformen vom Dorfe bis zur Weltstadt aus, und hat man erst einmal begonnen, sie zu suchen, sie zu sehen und ihre Etappen zu vergleichen, so wird man mit Staunen gewahr werden, wie diese Dinge einander immer näherrücken, wie diese Bauten der Anonymen, diese Häuser der Bürger und Bauern, diese Dörfer und Städte einander in allen Zeiten frappant ähnlich sehen, dergestalt, dass selbst die Merkmale der grossen Stile, welche die kunsthistorische Forschung von den grossen Monumenten hergeleitet hat, beinahe unwirklich, unwichtig werden, beinahe so erscheinen wie eine wechselnde Stickerei auf dem ewig gleichbleibenden Stoffe, und dass es sich als notwendig erweist, der Forschung ein ganz anderes Instrument als diese Kenntnis der Stile in die Hand zu geben.» (Gantner)

Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an; so fahret hin! (Goethe)

Gantner wird diesen Goethespruch überaus altmodisch finden, aber es wäre natürlich müssig, diesen seinen Widerwillen gegen alles «Namhafte» mit Gründen bekämpfen zu wollen, da er gewiss auf gefühlsmässigen Quellen und nicht nur auf Konjunktur-Ueberlegungen beruht. Und so seien nur zwei Einwände logischer Natur gestattet. Erstens: wäre es nicht fruchtbarer, die grossen Leistungen als die einzelnen, gerade wegen ihrer Vereinzelung deutlich wahrnehmbaren Gipfel eben dieses breiten namenlosen Kulturgeländes anzusehen, auf das es Gantner ankommt, also als dessen Steigerung und Sublimierung aus der eigenen Substanz heraus und nicht als ein sozusagen feindlicher Gegensatz dazu, wie sie Gantner sieht? So, und nicht als Gegensatz zum Volkstümlichen sind die grossen Kunstleistungen auch bis vor hundert Jahren von den breiten Volksmassen effektiv empfunden worden — wie ja auch die uns heute befremdlichen politischen Systeme im grossen ganzen auf dem consensus omnium beruhten. Wenn also heute Gantner als ein Spartakus der Kunstgeschichte aufzutreten wünscht, so wird es ihm schwer fallen, die Ketten zu finden, die man in dieser Rolle mit heroischer Gebärde sprengen muss. Zweitens: Gantner sagt, die proletarische oder volkstümliche Bauweise sei «ein ewig gleichbleibender Stoff»: das ist — so wie es gemeint ist als Gegensatz zur grossen Architektur und ihrem Stilwechsel — sicher richtig. Aber wie kann man im gleichen Atemzug von einer Erscheinung feststellen, dass sie «ewig gleichbleibend», also historischer Differenzierung nicht unterworfen und nicht fähig ist, und dann gerade dieses Ahistorische zum Hauptobjekt der Kunstgeschichte machen wollen? Diese ahistorische Bautenmasse stammt ja aus einer ganz anderen Bewusstseinssebene als die historische, sie ruht in einer primitiveren, undifferenzierten Schicht, so dass sich — eben weil sie undifferenziert ist — weiter gar nichts über sie aussagen lässt. Man kann sie beschreiben, feststellen, dass es sie gibt, man kann sie etwa nach den von Levy-Brühl und anderen aufgezeigten Richtungen psychologisch in das Beziehungssystem des prähistorischen Menschen

einordnen, aber damit ist man am Ende, denn über das Undifferenzierte lässt sich par définition nichts aussagen.

VI. Relativierung der Antike

Das ganze Büchlein ist von einem gewissen Hochgefühl durchweht, dass endlich die hohe Meinung von der Antike und der Renaissance am Boden liege, die noch zu Jacob Burckhardts Zeiten aufrecht stand — und die heute übrigens nicht nur der Wiener Josef Frank vertritt, dessen ironischer Esprit dem mehr pathetisch veranlagten Verfasser ersichtlich auf die Nerven geht, sondern ebenso der von Gantner mit so grosser Auszeichnung herausgegebene Adolf Loos. Wie steht es damit? Sicher ist unser Blickfeld durch die intensive Beschäftigung mit dem Mittelalter, mit prähistorischen und aussereuropäischen Kulturen sehr viel grösser geworden, und kein Vernünftiger wird mehr Antike oder Renaissance naiv in dem Sinn als «Höhepunkt» betrachten, dass sie uns als Steinbruch von nachahmenswerten Vorbildern für Bauaufgaben der Gegenwart dienen könnten. Soweit hat es mit dieser «Relativierung» seine Richtigkeit — nur hat gerade diese Einordnung der Antike in ihre räumliche und zeitliche Umwelt im Grossen doch nur dazu geführt, die einzigartige Bedeutung des Griechischen in einem viel tieferen neuen Sinn zu bestätigen, was Gantner übersieht (ich muss hier auf meinen Aufsatz im Märzheft 1932, S. 66, verweisen).

Wenn sich Dr. Gantner mehr zum semitischen Vorderasien hingezogen fühlt, weil es dort seiner Meinung nach nicht auf die hervorragende Leistung von Einzelnen, sondern auf Massenprobleme ankam, so ist damit nicht zu rechten. Selbst dann aber, wenn man's mehr mit Babylon als mit Athen hält, sollte man sich von seiner Vorliebe für kurante Schlagwörter nicht soweit verführen lassen, griechische Tempel und benediktinische Klosterkirchen als «Serienbauten» zu bezeichnen, wie dies Gantner im Tonfall einer Entdeckung auf Seite 58 tut! Das Wesen der industriellen Serienfabrikation ist doch unbestrittenermassen die absolute Gleichheit ihrer Produkte, die Einzelteile sind innerhalb der Serie vertauschbar, auswechselbar, ununterscheidbar (sie hätten denn Laufnummern). Wo gab es jemals derartiges? Gibt es auch nur zwei ununterscheidbare dorische Tempel oder Kirchen? Typus — gut, aber wenn man den Begriff so ausweitet, dass alles darin Platz hat, so ist damit überhaupt nichts Besonderes mehr ausgesagt, denn in diesem Sinn aus einiger Distanz gesehen, versammeln sich selbst alle individualistischen Villen der letzten hundert Jahre unter die «Typen» der neugotischen, der Jugendstil-, der neoklassizistischen Villa usw., und wenn schon der griechische Tempel ein «Serienbau» sein soll, so sind die neoklassizistischen Bankpaläste erst recht «Serienbauten».

VII. Probleme der Kontinuität und Aktualität

«Das Entscheidende ist vielmehr der nächste Schritt: Die Neubegründung der kunsthistorischen Anschauungsweise aus dem Gesichtswinkel der Gegenwart, also das Durchleuchten der Vergangenheit von der Gegenwart her. Für diese Arbeit, die ich für die wichtigste Aufgabe der jüngeren kunsthistorischen Forscher halte, gibt es, so weit ich sehen kann, noch kaum irgend Ansätze.» (S. 44.)

«Von allem Anfang an muss hier vor einem verhängnisvollen Irrtum gewarnt werden: der Meinung, als liesse sich der Gegenwart mit Begriffsbestimmungen der Historie ohne weiteres beikommen.» (Gantner)

Der hier obwaltende Irrtum, als müssten sich nicht nur die Gegenstände beständig erneuern, sondern erst recht die Formen ihrer «Begriffsbestimmungen», dürfte nicht minder verhängnisvoll sein. Denn wie liesse sich überhaupt die Neuheit einer Erscheinung, die Veränderung einer Situation feststellen, wenn nicht dadurch, dass man sie auf das vergleichsweise feststehende Koordinatensystem der vorhandenen Begriffe bezöge? Es gibt nur zwei Möglichkeiten, logisch zu denken: entweder bekannte Tatbestände auf neue Koordinaten zu beziehen, oder neue Tatsachen auf feststehende Koordinaten; alles andere ist Schaumschlägerei im Bodenlosen.

Aber Gantner hat eine geradezu panische Angst, den Anschluss an die «Gegenwart», an das «Leben» — weniger lyrisch: an die Aktualität zu verpassen, er sieht die Modernität wie die auf der Kugel enteilende Fortuna, der man keuchend nachjagt statt zu bedenken, dass wir alle, Junge und Alte, in unserer Gesamtheit, so wie wir sind, Leben, Gegenwart und Modernität durch unser blosses Dasein konstituieren. Das Büchlein ringt heroisch mit dem tragikomischen Problem, zugleich «wissenschaftlich» und «aktuell» zu sein: aber man kann beim besten Willen nicht in ein und demselben Augenblick der Taucher sein, der die historischen Tiefen durchforscht — und der Korke, der obenaufschwimmt.

VIII.

Das Gantnersche Schriftchen regt — wie man dem Vorigen entnehmen kann — zu vielseitigem Nachdenken an, und wir wünschen ihm noch viele so aufmerksame Leser. So klein es ist, und so sympathisch-einfach sein Umschlag, so hat es doch schon einen ebenso vollmundigen Untertitel, wie alle anderen Schriften und Zeitschriften seines Verfassers bekommen: «Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart». Als Parergon ist diesen Prolegoménois beigefügt «Semper und Le Corbusier — eine Rede» — ein schon früher im Druck erschienenes Paralipomenon aus der Züricher Epoche des Gelehrten. *Peter Meyer.*