



Yvonne Al-Taie

VON DER KUNSTTHEORIE ZUR RASSEKUNDE.
DER STILBEGRIFF IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

Einleitung

Noch im 18. Jahrhundert wurde der Begriff „Stil“ vor allem auf die individuelle Gestaltungsweise eines Autors oder Künstlers bezogen, wengleich sich bereits Konzepte eines Nationalstils finden lassen. Kanonisiert sind diese jedoch noch nicht. *Zedlers Universallexikon* von 1744 verweist unter dem Lemma „STYLUS“ nicht nur auf die etymologische Bedeutung – das Gerät zum Schreiben auf Wachstafeln – sondern auch auf das deutsche Lemma „Schreibart“, das metonymisch von dem Schreibwerkzeug abgeleitet ist.¹ Daneben erläutert Zedler auch die Bedeutung des Begriffs in der Musik und verweist auf die italienischen und französischen Begriffe „Stilo“ und „Stile“.² Auch die hier angeführten Verwendungsweisen decken sich mit den noch heute gebräuchlichen Begriffen des Personal- oder Nationalstils. Statt einer Definition gibt *Zedlers Universallexikon* jedoch lediglich Charakteristiken geläufiger National-, Regional- oder Epochenstile.³

Johann Christoph Adelung, der 1785 ein rhetorisches Lehrbuch *Ueber den Deutschen Styl* veröffentlicht hat,⁴ schreibt in seinem *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*

¹ Näheres zur Etymologie des Stilbegriffs vgl.: Rudolf Heinz, *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff im 19. und 20. Jahrhundert*, Würzburg 1986, 11f.

² Nach Heinz wird der Stilbegriff im italienischen Humanismus des 16. Jahrhunderts auf die Musik übertragen. Vgl. ebd. 13.

³ Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Leipzig u. Halle 1744, 2. vollständiger photomechanischer Nachdruck, Graz 1997, Bd. 40, Sp. 1469-1472.

⁴ Johann Christoph Adelung, *Ueber den Deutschen Styl*, Berlin 1785, Nachdruck in: *Documenta Linguistica. Quellen zur Geschichte der*

zur hochdeutschen Mundart unter dem Lemma „Styl“: „die Art und Weise, wie man seine Gedanken ordnet und vorträgt; zunächst von dem Vortrage derselben durch Worte, die Schreibart. [...] In weiterer Bedeutung, auch von den übrigen bildenden Künsten. So schreibt man einem Componisten, einem Mahler u.s.f. einen Styl zu, so fern sie durch ihre Werke gleichfalls ihre Gedanken ausdrücken.“⁵ Generell zeichnet sich damit schon im 18. Jahrhundert eine erste Erweiterung des aus der Rhetorik stammenden Stilbegriffs ab, der von der Schreibweise auch auf die Darstellungsweise anderer Künste übertragen wird.⁶

Ethnologische Argumentationsmuster in der Kunsttheorie der Jahrhundertwende

Im 19. Jahrhundert werden in der Kunstgeschichte zunehmend Fragen von Interesse, die sich mit dem Stil bestimmter Epochen und Regionen beschäftigen, die also nach größeren Entwicklungslinien in der Stilgeschichte und deren Ursachen fragen. Eine wichtige Schrift stellt in diesem Zusammenhang Alois Riegls 1893 erschienene Studie *Stilfragen* dar, in der Riegl versucht, den historischen Zusammenhang und die gegenseitigen Abhängigkeiten in der Entwicklung der (antiken) Ornamentik nachzuzeichnen.⁷ Auch Riegl recurriert bereits auf ethnologische Studien⁸, richtet sich aber vor allem gegen

deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts, Hildesheim, New York 1974.

⁵ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Wien 1811, Bd. 4, Sp. 492.

⁶ Vgl. hierzu auch Art.: Stil, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2007, Bd. 3, 508f. sowie Heinz, Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie, 13-16. In Deutschland wurde der Stilbegriff in erster Linie von Johann Joachim Winckelmann in die Kunstwissenschaft eingeführt.

⁷ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Mit einem Nachwort v. Otto Pächt, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München 1985.

⁸ Ebd., 4.

eine von Gottfried Semper begründete Strömung der Kunstgeschichte, die davon ausgeht, dass die Eigenschaften des bearbeiteten Materials die Stilentwicklung bestimmt hätten.⁹

Wilhelm Worringer: Psychologisierung der Stilfrage

Wilhelm Worringer nimmt nun Riegls Studien zum Ausgangspunkt seiner eigenen Überlegungen. Dabei rekurriert er auf eine psychologische Methode, um die in der Kunstgeschichte bereits vielfach diskutierte Frage nach der Entwicklung und dem Zusammenhang der Ornamentik, insbesondere des Mittelmeerraums und Nordeuropas, unter neuem Vorzeichen zu stellen und so zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Inspiriert wurde Worringers Schrift, wie er im Vorwort zur Neuauflage von 1948 darlegt, zum einen durch seinen Besuch des Trocadéro – der Schau einer ethnographischen Sammlung auf der Pariser Weltausstellung von 1878 – zum anderen durch seine Begegnung mit Georg Simmel, die in eben diesem Museum stattgefunden haben soll.¹⁰

Worringer teilt die Ornamentik mit Riegl in zwei Klassen ein: jene Formen, die sich durch einen geometrisierend abstrakten Stil auszeichnen und jene, die ins gegenständlich-organische weisen. Diese beiden Erscheinungsformen belegt er mit den Begriffen des „Naturalismus“ und des „Stils“.¹¹ Stil bezeichnet demnach bei Worringer diejenigen Gestaltungsweisen, die die Darstellung vom Mimetisch-Gegenständlichen ins Abstrakte überführen und verfremden. Dieses Interesse am Abstrakten führt Claudia Öhlschläger auf Simmels Einfluss

⁹ Vgl. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen oder tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, Frankfurt am Main 1860-1863.

¹⁰ Vgl. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), München 1976, 7-14. Vgl. dazu auch: Claudia Öhlschläger, *Abstraktion im Licht der Faszination. Wilhelm Worringer am Ort des Primitivismus*, in: *Literarischer Primitivismus*, hg. v. Nicola Gess, Berlin, Boston 2013, 59-73, hier: 62-70.

¹¹ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 61-70.

zurück.¹² Zugleich verwendet Worringer mit den Begriffen des Organischen und des Mechanischen zur Beschreibung von abstraktem und figürlichem Ornament auch Kategorien aus der Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts.¹³

Entscheidend für Worringers Ansatz sind seine Überlegungen zum Ursprung dieser beiden (ornamentalen) Gestaltungsweisen. Zwar sind ihm die Hypothesen einer – an evolutionsbiologischem Denken geschulten – Theorie bekannt, wonach ein Entwicklungsgang, eine Evolution des menschlichen Kunstschaffens angenommen wird, der von der abstrakten zur gegenständlich-organischen Darstellungsweise geführt habe. Unter Bezugnahme auf detaillierte Beobachtungen zu historischen Entwicklungen in der griechischen und byzantinischen Kunst versucht Worringer nachzuweisen, dass die Annahme einer solchen Stufenfolge sich zwar für die griechische Kunst belegen lasse¹⁴, nicht jedoch auf die Kunst aller Völker anwendbar sei. Demgegenüber stellt er die These von zwei unterschiedlichen Trieben des Kunstwollens auf, einem, der die Umwelt als feindlich wahrnimmt und demgemäß nach einer (intellektuellen) Ordnung in der Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit geometrischer Formen sucht und

¹² Vgl. Öhlschläger, *Abstraktion im Licht der Faszination*, 70.

¹³ Vgl. die Unterscheidung von Mechanik und Organismus in der Lebensphilosophie bei Georg Ernst Stahl. Daran anknüpfend etabliert sich das Begriffspaar schon bald in der romantischen Kunsttheorie, etwa in Friedrich Schlegels Unterscheidung von organischen und mechanischen Sprachen (vgl. Friedrich Schlegel: *Über Sprache und Weisheit der Indier* (1808), in: ders.: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler, Paderborn u.a. 1975, Bd. 8, 105-433.) oder in August Wilhelm Schlegels an der Natur orientiertem Kunstverständnis, wie er es u.a. in den *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (vgl.: August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Berlin, 1801-1804), in: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. v. Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Paderborn u.a. 1989, Bd. 1, 179-781.) entwickelt, um nur zwei Beispiele zu nennen.

¹⁴ Vgl. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 119-122. Die Entwicklung von der dorischen über die ionische zur korinthischen Ordnung als Gang vom Abstrakten zum Organischen.

einem zweiten, der sich in der Welt zu Hause fühlt und sie entsprechend darstellend nachbildet. Worringer belegt diese beiden psychischen Haltungen mit den Begriffen des Abstraktionsdrangs und des Einfühlungsdrangs. Zu unterschiedlichen Zeiten und bei unterschiedlichen Völkern sei mal der eine, mal der andere vorherrschend gewesen.¹⁵ Mit der Einbettung seiner Argumentation in psychologische Konzepte schließt Worringer an völkerpsychologische und ethnographische Diskurse seiner Zeit an.¹⁶

Abstraktions- und Einfühlungsdrang werden bei Worringer als psychische Dispositionen begriffen, die nicht alleine das Kunstschaffen bestimmen, sondern ihren Niederschlag auch in anderen Handlungsbereichen finden. Damit deutet sich bereits eine nochmalige Erweiterung des Stilbegriffs an, der nun von der sprachlichen oder künstlerischen Darstellungsweise auf Handlungsweisen im Allgemeinen übertragen wird. Möglich wird diese Erweiterung des Stilbegriffs durch die Verschiebung seiner Grundlage von rein technischen Gestaltungsmitteln (Rhetorik) hin zu psychischen Konstitutionen. Es liegt nahe, dass die Frage aufkommt, ob die als stilprägend bestimmten psychischen Dispositionen auch in anderen Bereichen menschlicher Tätigkeit wirksam sind. So wendet Worringer seine stilpsychologisch entwickelten Kategorien auch auf die Religion an – einem bei Ethnologen beliebten Forschungsfeld: Die Religionen des griechischen Polytheismus und des orientalischen Monotheismus werden dabei in gleicher Weise auf den Abstraktions- und Einfühlungsdrang zurückgeführt:

„Die vertrauliche Hingabe an die Außenwelt, das sinnlich-sichere Sich-wohl und Sich-eins-Fühlen mit der Schöpfung, diese ganze wohltemperierte glückliche Stimmung der Griechen, die

¹⁵ Vgl. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 36, 46-52.

¹⁶ So z.B. an den Völkerkundler Karl von den Steinen, den Anthropologen Sir James Frazer oder den Ethnologen Lucien Lévy-Bruhl, wie Claudia Öhlschläger rekonstruiert hat. Vgl. Öhlschläger, *Abstraktion im Licht der Faszination*, bes. 59-62.

sich in ihrem weltfrommen Pantheismus ausspricht, mußte [...] zu jenem klassischen Stil führen, dessen Schönheit eine lebendig organische ist, in die das von keinen Weltängsten zurückgedrängte Einfühlungsbedürfnis mühelos einfließen konnte.“¹⁷

Demgegenüber heißt es über die orientalischen Religionen:

„Das Kriterium für das gestörte Verhältnis zwischen Mensch und Außenwelt ist die transzendente Färbung der religiösen Vorstellungen mit ihrer Folgeerscheinung, der dualistischen Trennung von Geist und Materie, von Diesseits und Jenseits. [...] Alle transzendenten Religionen sind naturgemäß mehr oder weniger ausgesprochene Erlösungsreligionen.“¹⁸

Über das Christentum schreibt Worringer entsprechend: „Religiöse Transzendenz und ihre uns vertrauteste Gestaltung, das Christentum, sind orientalisch-semitischer Herkunft“.¹⁹ Auf den orientalischen Geist des Christentums führt er wiederum die Entwicklung der nordischen Vorrenaissancekunst, der Kunst des nordeuropäischen Mittelalters, zurück, mit deren Betrachtung Worringers Studie schließt. Religion(sgeschichte) und Kunst(geschichte), die aufgrund der noch bis in die Moderne hinein prägdamen biblisch-religiösen Sujets, der kultischen Funktion von Kunst und Architektur sowie der kirchlichen Auftraggeber ohnehin lange in enger Relation zueinander standen, versucht Worringer in ihrem inneren Zusammenhang und in Abhängigkeit von einer beiden gemeinsamen psychischen Disposition des Menschen zu beschreiben. Claudia Öhlschläger vertritt gar die These, dass „Worringers Theorie des Kunstbedürfnisses [...] an die Seite der Religionsgeschichte“ treten will.²⁰

Dieses sich bei Worringer dokumentierende Aufgreifen volkskundlicher Theorien und Konzeptionen wird die Stildebatte in der Folgezeit zunehmend bestimmen. Exemplarisch möchte ich nachfolgend Adolf Loos' Essay *Ornament und*

¹⁷ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 146.

¹⁸ Ebd., 147.

¹⁹ Ebd., 148.

²⁰ Öhlschläger, *Abstraktion im Licht der Faszination*, 65.

Verbrechen betrachten, um den Fortgang dieser argumentativen Entwicklung im frühen 20. Jahrhundert zu skizzieren.

Adolf Loos: Stil und Anthropologie

Der Architekt und Architekturtheoretiker Adolf Loos greift in seinem ebenso kurzen wie pointierten Essay *Ornament und Verbrechen* von 1908²¹ Argumente aus der zeitgenössischen kunsthistorischen Stil-Debatte auf, um sie mit (völker-)psychologischen und ökonomischen Fragen zu verbinden. Anders als den traditionell kunsthistorisch argumentierenden Wissenschaftlern wie Riegl und Worringer geht es Loos nicht um kunsthistorische Erkenntnisse bezüglich der Entwicklung und Verbreitung des Ornaments. Beeinflusst von der *arts and crafts*-Bewegung und der *Chicago School*, mit deren Idealen er während seines mehrjährigen Amerikaaufenthalts sowie zahlreicher Engländeraufenthalte vertraut wurde,²² fordert er eine funktionale Gestaltungsweise von Architektur und Gebrauchsgütern. So nimmt er kunsthistorische und ethnologische Erkenntnisse über die Verbreitung ornamentalen Schmucks zum Aufhänger für seine Polemik gegen ornamentale Verzierungen auf zeitgenössischen Gebrauchsgegenständen. Loos' Vortrag ist als eine programmatische Rede respektive Schrift für eine neue ästhetische Ausrichtung im Produktdesign zu lesen. Dennoch enthält sie so entlarvende Äußerungen über Herkunft und Bewertung des Ornaments, dass sie als eine wichtige Argumentationsstufe im Stil-Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts gelesen werden kann.

Loos entfaltet seine Argumentation ausgehend von den

²¹ Die Datierung geht auf Walter Benjamins Essay „Karl Kraus“ zurück, wonach Loos den Essay „Ornament und Verbrechen“ 1908 in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht habe. Eckel weist darauf hin, dass diese Datierung derzeit nicht gesichert ist. Vgl. Susanne Eckel, Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik. Bericht aus der aktuellen Adolf-Loos-Forschung, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 (1995), 71-91, hier: 89.

²² Vgl. z.B. Eckel, Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik, 74.

neuesten Erkenntnissen über die Phylo- und Ontogenese, wie sie die Evolutionsbiologie verbreitet hat und ergänzt diese um ethnologisches und psychologisches Wissen. Mit heute krude anmutenden Schlussfolgerungen und Analogien²³ vergleicht er die kindlichen Entwicklungsstadien mit den Entwicklungsstufen verschiedener Völker:²⁴ „Seine [des Menschen, Y.A.] Kindheit läuft alle Wandlungen durch, die der Geschichte der Menschheit entsprechen. Mit zwei Jahren sieht er wie ein Papua, mit vier Jahren wie ein Germane, mit sechs Jahren wie Sokrates, mit acht Jahren wie Voltaire.“²⁵ Diese kleine Genealogie der Menschheitsgeschichte überführt er sogleich in einige Aussagen über die Verwendung des Ornaments. Irritieren dürfte dabei neben seinen heute als unverbrämter Rassismus geltenden Äußerungen über die sogenannten „primitiven Völker“ vor allem die postulierte Verbindung zwischen Kannibalismus und Tätowierung:

„Das Kind ist amoralisch. Der Papua ist es für uns auch. Der Papua schlachtet seine Feinde ab und verzehrt sie. Er ist kein Verbrecher. Aber wenn der moderne Mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein Verbrecher oder ein Degenerierter. Der Papua tätowiert seine Haut, sein Boot, sein Ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein Verbrecher. Der moderne Mensch, der sich tätowiert, ist ein Verbrecher oder ein Degenerierter. Es gibt Gefängnisse, in denen 80 Prozent der Häftlinge

²³ Eckel weist auf die „Verkürzung und zunehmende Kompromißlosigkeit der Gedankengänge“ hin, die besonders Loos' Schriften seit 1908 prägen. (Eckel, Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik, 84). Boose verweist ferner auf die Nähe von Loos' Schreibweise zu Nietzsches Ton, insbesondere in Bezug auf die von ihm bisweilen gewählte prophetische Sprechhaltung. (Irene Boose, Stil als Lebensform. Adolf Loos in seinen Schriften, in: *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, hg. v. Andreas Beyer u. Dieter Burdorf, Heidelberg 1999, 213-230, hier 222f.)

²⁴ Zur Adaption Freudscher Konzepte der psychischen Entwicklung vgl. z.B. Boose, Stil als Lebensform, 222f.

²⁵ Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Adolf Opel, Wien 2010, 363-373, hier 363.

Tätowierungen aufweisen. Die Tätowierten, die nicht in Haft sind, sind latente Verbrecher oder degenerierte Aristokraten.“²⁶

Loos schließt mit dieser Argumentation an Lombrosos 1876 erschienene und auf das Konzept der Degeneration rekurrende Studie „Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung“ an.²⁷ Ihn interessiert das Ornament nicht mehr als kunsthistorisches Phänomen, sondern ausschließlich als anthropologisches. Entsprechend schlussfolgert er in Anlehnung an die Evolutionslehre, dass das Ornament mit den voranschreitenden Entwicklungsstufen der Menschheit sukzessive verschwinden müsse: „Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande.“²⁸

Sein wichtigstes Argument gegen das Ornament wird schließlich ein ökonomisches: Der Aufwand, der bei einer ornamentalen Verzierung von Gebrauchsgegenständen betrieben wird, verlängert die Fertigungsdauer immens und macht die Arbeit auf diese Weise unproduktiv. Entsprechend sinken die Löhne, da der für die Herstellung des Ornaments aufgebrauchte Arbeitsaufwand nicht mehr angemessen vergütet wird.

Was sich schon latent im Vergleich zwischen dem Papua und dem Verbrecher angekündigt hat, findet seine volle argumentative Entfaltung gegen Ende des Vortrags, wenn Loos die Ungleichwertigkeit der Völker postuliert. So heißt es:

„Kein Ornament kann heute mehr geboren werden von einem, der auf unserer Kulturstufe lebt. Anders ist es mit den Menschen und Völkern, die diese Stufe noch nicht erreicht haben.“²⁹

²⁶ Loos, Ornament und Verbrechen, 364.

²⁷ Vgl. dazu u.a. Michael C. Frank, Überlebsel. Das Primitive in Anthropologie und Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts, in: *Literarischer Primitivismus*, hg. v. Nicola Gess, Berlin, Boston 2013, 159-186, hier: 177f.

²⁸ Loos, Ornament und Verbrechen, 364.

²⁹ Loos, Ornament und Verbrechen, 371. Eckel weist auf Loos' Ideal von einer Weltkultur hin, die unter anderem durch eine Annäherung von europäischer und anglo-amerikanischer Kultur erreicht werden sollte (Eckel,

Schon bei Loos deutet sich damit an, dass er bezugnehmend auf die zeitgenössischen Überzeugungen der vergleichenden Völkerkunde von unterschiedlichen Entwicklungsstufen zwischen den Völkern ausgeht, die sich in unterschiedlichen Weisen des Kunstschaffens äußern. Dabei seien es die Westeuropäer, die als höchstentwickelte Volksgruppe quasi-avantgardistisch vorausschritten.³⁰ Für die Ethnozentrik dieser Sichtweise fehlt im frühen 20. Jahrhundert noch das Bewusstsein.³¹ Stattdessen leitet Loos aus seinen Beobachtungen und Schlussfolgerungen eine revolutionäre Forderung nach Veränderung des Produktdesigns im Dienste des gesellschaftlichen und ökonomischen Fortschritts und Wohlstands ab. Das Ornament in Architektur und Gebrauchsgegenständen betrachtet er demnach als ein „survival“ bzw. „Überlebsel“³² aus einer früheren Entwicklungsstufe, das es zu überwinden gilt.³³

Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik, 83 Anm. 48) übersieht dabei aber völlig die ethnozentrische Ausrichtung dieses Ideals und die unverhohlene Abwertung nicht-westlicher Kulturen in Loos' Schriften.

³⁰ Vgl. Anm. 29 zu Eckel. Auch Loos' Ideal einer Weltkultur ist dieser Gedanke der avantgardistischen westlichen Kultur inhärent.

³¹ Zu dieser „Strategie der Alterisierung [...], die nicht-westliche Kulturen in einem Zustand der permanenten Rückständigkeit gegenüber dem Westen einfriert“, die sich bereits um 1800 zu etablieren beginnt und zur Grundlage der Anthropologie wird, vgl.: Frank, Überlebsel, 160.

³² Der Begriff des „survivals“ wurde von Edward Taylor geprägt und meint das Fortbestehen von Praktiken und Vorstellungen aus früheren kultur-evolutionären Entwicklungsstadien. Der Begriff wurde in den deutschen Neologismus „Überlebsel“ überführt, der u.a. von Friedrich Nietzsche verwendet wurde. (Vgl. dazu Frank, Überlebsel, 163). Ob Loos mit dem Konzept des ‚survivals‘ bzw. ‚Überlebsels‘ vertraut war, müsste die gerade in Bezug auf sein schriftstellerisches Werk noch in den Anfängen stehende Forschung (vgl. Eckel, Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik, 90) erst noch zu klären. Allerdings legen seine wiederholten Aufenthalte in anglophonen Ländern sowie seine von Boose konstatierte Affinität zu Nietzsche dies durchaus nahe.

³³ Einen ähnlichen Gedanken führt auch schon Alois Riegl aus, der ebenfalls unter Rückgriff auf ethnologische Studien schreibt: „Da wir im Sinne der modernen Naturwissenschaft uns für berechtigt halten, die Naturvölker für rudimentäre Überlebsel des Menschengeschlechtes

Indem Kunsthistoriker wie Wilhelm Worringer und Adolf Loos zeitgenössische Erkenntnisse der Psychologie und der Völkerkunde aufgreifen, sie auf die Analyse kunsthistorischer Entwicklungen und Zusammenhänge anwenden und der Kunstwissenschaft damit methodisch eine neue Grundlage bereiten, arbeiten sie zugleich einem Trend in der Völkerkunde vor, die kunsthistorische Betrachtungsweisen in die ethnologische Arbeit einfließen zu lassen. Solche Vorgehensweisen findet man bereits in verschiedenen Studien zur Degeneration, die sich u.a. auf als „degeneriert“ beschriebene Kunstformen beziehen. So etwa in Max Nordaus berühmter Studie „Entartung“ von 1892/93.³⁴

Adaption des kunsttheoretischen Stilbegriffs in der Rassen- und Völkerkunde der 1920er und 1930er Jahre

An den Texten von Worringer und Loos kann man schon ablesen, wie sich die Verwendung des Stilbegriffs im frühen 20. Jahrhundert sukzessive vom kunsthistorischen Diskurs löst und Eingang in spekulative, ideologisch aufgeladene volkswissenschaftliche Diskurse findet. Anhand von zwei Beispielen aus den 1920er und 1930er Jahren, Hans Günthers *Rasse und Stil* und Ludwig Ferdinand Clauß' *Seele und Rasse*, möchte ich aufzeigen, wie der Stilbegriff schließlich in eine völkerkundliche Terminologie eingegliedert wird.

aus früheren längstverflossenen Kulturperioden anzusehen, so erscheint, in diesem Lichte betrachtet, die geometrische Ornamentik heutiger Naturvölker ebenfalls als eine historisch längst überwundene Phase der Entwicklung der dekorativen Künste, und darum von hoher historischer Bedeutsamkeit.“ (Riegl, *Stilfragen*, 4.)

³⁴ Vgl. Max Nordau, *Entartung*. Berlin 1892f. Nordau diskutiert unter anderem Kunstrichtungen wie die Präraffaeliten oder die französischen Symbolisten unter der Perspektive der Degeneration bzw. der „Entartung“. Vgl. dazu auch Frank, *Überlebsel*, 178f.

Hans F. K. Günther: Stilgeschichte unter rassenkundlichem Vorzeichen

Was bei Loos noch eher einen avantgardistischen Touch hatte und essayistisch-spielerisch im Habitus quasi-prophetischer Rede daherkam, wird in Hans F. K. Günthers sehr viel trockener verfassten Abhandlung *Rasse und Stil* zu einer historischen Studie über die künstlerischen Gestaltungsweisen verschiedener Rassen entfaltet. Der Germanist und Anthropologe Günther, der sich als Autor von *Rassenkunde des deutschen Volkes*, einer zum rassentheoretischen Standardwerk der 1920er Jahre avancierten Schrift, bereits einen Namen gemacht hatte, legte 1926 mit *Rasse und Stil* nach und wendete seine rassebiologischen Erkenntnisse auf eine Analyse der europäischen Kunststile an.

Ausgehend von seiner Einteilung der Europäer in die „westliche, ostische, nordische und dinarische Rasse“, ergänzt um die „vorderasiatische Rasse“,³⁵ analysiert er die bedeutendsten europäischen Kunstrichtungen und teilt literarische und bildkünstlerische Werke und deren Urheber dem Kunstwillen unterschiedlicher Rassen zu. Die Paradigmen und Wertungen, derer er sich dabei bedient, scheinen wenig Neues bereitzuhalten; vielmehr sind wesentliche Auffassungen und Zuschreibungen aus der romantischen Kunstanschauung importiert. So lässt er seine Abhandlung mit der Gotik und mit Dürer beginnen, die seit der Romantik als Inbegriff deutschen Kunstschaffens gelten,³⁶ wobei er Dürer, der die Renaissancekunst rezipierte und für seinen eigenen Stil fruchtbar machte,

³⁵ Diese Einteilung spiegelt sich auch im Inhaltsverzeichnis wider: Hans F. K. Günther, *Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes*, München 1926, 5.

³⁶ Vgl. z.B. den Dürer-Kult in Tiecks Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“: Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe, hg. v. Alfred Anger, Stuttgart 1994, oder die noch zuvor von Tieck gemeinsam mit seinem Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Sämtliche Werke und Briefe*.

entsprechend der nordisch-dinarischen Rasse zuordnet. Die Wertschätzung der italienischen Renaissancekunst wird mit dem darin zum Ausdruck kommenden Einfluss des nordischen Blutes begründet.³⁷

Dabei stützt Günther die rassische Einordnung eines Kunstwerks nicht allein auf die künstlerische Gestaltungsweise, sondern verweist gerade auch auf den Urheber und dessen – physiognomische – rassische Erscheinungsweise. So werden nicht nur die Werke Hebbels und Hölderlins dem nordischen Kunstschaffen zugeordnet; belegt an abgebildeten Portraits der Autoren wird deren nordische Physiognomie betont.³⁸ Der Expressionismus wird als Kunstausdruck der vorderasiatischen Rasse, in Europa vertreten durch die Juden, gedeutet,³⁹ als „Sichhineinsteigern in Empfindungen“⁴⁰ interpretiert und damit implizit unter das Verdikt der „entarteten Kunst“ gestellt.

Auch Günther bindet religionsgeschichtliche Betrachtungen in seine Studie ein: So verleiten ihn die Rassenmerkmale: Leistungsbereitschaft, die er der nordischen Rasse zuschreibt sowie das „Sichhineinsteigern“⁴¹, das er in der vorderasiatischen Rasse vorherrschend sieht, zu Spekulationen über die Rassenzugehörigkeit Jesu, mit denen er an den Diskurs um

Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 1.

³⁷ Günther, *Rasse und Stil*, 11ff. Auch diese Wertschätzung der italienischen Renaissancekunst, die nichts anderes als die Adaption romantischer Kunstauffassung darstellt, wird nun durch rassentheoretische Konstruktionen begründet. Zur Wertschätzung der Renaissancekunst in der Romantik vgl. z.B. den erwähnten Roman Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* sowie die ebenfalls oben erwähnten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* oder Friedrich Schlegels Schriften zur Bildenden Kunst: Friedrich Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, in: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 4, München, Paderborn, Wien 1959.

³⁸ Vgl. ebd., 32-34.

³⁹ Ebd., 36.

⁴⁰ Ebd., 105.

⁴¹ Ebd., 111.

den arischen Jesus anschließt.⁴² Etwa erscheint ihm das Verkündertum Jesu in seiner Rassenzugehörigkeit begründet:

„Daß Jesus auch leiblich als nordisch-vorderasiatisch gedacht werden kann, hängt mit der Rassenzusammensetzung der galiläischen Bevölkerung zu seiner Zeit zusammen. Die Galiläer, bekannt durch Freiheitssinn und Tapferkeit, waren (wie heute die Drusen) ein Mischvolk aus vorderasiatischen, orientalischen und nordischen, wohl auch einigen westischen Bestandteilen. Nordisches Blut war ihnen durch die Ammoriter und die nordische Oberschicht der Hettiter zugekommen. Hebräische (jüdische) Bewohner waren in Galiläa nie zahlreich gewesen. [...] Rassenunterschied oder besser Rassenmischungsunterschied der Galiläer gegenüber den Juden. Die seelische Verschiedenheit bedingte die Ablehnung der Lehren des Galiläers Jesus durch die Juden.“⁴³

Theologische Absicherung holt Günther sich bei dem evangelischen Theologen Adolf von Harnack, den er mit den Worten zitiert: „Es muß doch etwas in dieser Religion gelegen haben und liegen, was dem freieren griechischen Geiste verwandt ist“, was für Günther auf „einen nordischen Bestandteil im Christentum“ hindeutet.⁴⁴

Ludwig Ferdinand Clauß: Stil und Gestalt als rassekundliche Begriffe

Einer grundlegenden Verschiebung in der Verwendungweise des Stilbegriffs begegnen wir in Ludwig Ferdinand Clauß' rassenkundlichem Bestseller *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*.⁴⁵ Handelte Günther noch unter völkerpsychologischem Vorzeichen vom Stil im

⁴² Zum Konzept des „arischen Jesus“ vgl. z. B. Martin Leutzsch, *Karrieren des arischen Jesus zwischen 1918 und 1945*, in: *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus: eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*, hg. v. Uwe Puschner u. Clemens Vollnhals, Göttingen 2012, 195-217.

⁴³ Ebd., 113.

⁴⁴ Ebd., 113.

⁴⁵ Ludwig Ferdinand Clauß, *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*, München (1926) 1934.

Sinne einer „rassetypischen“ Art und Weise der Kunstgestaltung, so importiert Clauß den Stilbegriff und mit ihm die kunstwissenschaftlichen Analysekriterien in die Rassenkunde selbst. Clauß fragt nicht mehr länger, welche Art der Kunstdarstellung bestimmte „Rassen“ hervorbrächten, vielmehr wird ihm der Mensch, vornehmlich das menschliche Antlitz, selbst zum Untersuchungsgegenstand, den er mit dem Begriff des „Stils“ bzw. des „Stiltypus“ nach rassetypischen Kriterien zu beschreiben versucht.

Anhand von Fotografien versucht er zu belegen, wie sich die jeweiligen Rassenmerkmale im Ausdruck der Gesichtszüge widerspiegeln. Dass er sich dabei des Mediums der Fotografie, anders als von ihm betont, durchaus manipulierend bedient, wurde von Oliver Kohns mit präzisen Einzelbeobachtungen belegt und bedarf kaum der Begründung.⁴⁶

Clauß wendet eine Einteilung der Rassen an, die im Wesentlichen der bei Günther entspricht, wobei er die dinarische durch die fälische ersetzt.⁴⁷ Interessant ist bei Clauß die Unterscheidung von orientaler (wüstenländischer) und vorderasiatischer Rasse, die eine Aufspaltung der etwa bei Worringer noch einheitlich als semitisch oder orientalisch bezeichneten Rasse erlaubt, und ihm zur Unterscheidung von vornehmlich mit positiven Eigenschaften besetzten Arabern und negativ konnotierten Juden dient (wobei auch hier seine Beispiele nicht immer trennscharf sind). Auch Clauß bedient sich zur Bezeichnung der semitisch-orientalischen Rassen eigentümlich religiös-biblich anmutender Begriffe: So nennt er die wüstenländische Rasse ihres hervortretenden Wesensmerkmals gemäß auch „Offenbarungsmensch“⁴⁸, während die

⁴⁶ Oliver Kohns, Reinheit als hermeneutisches und paranoides Kalkül. Der Rassediskurs der 1920er und '30er Jahre, in: *Weimarer Beiträge* 54 (2008), 365-385, hier: 373-375.

⁴⁷ Zur Kontextualisierung von Clauß' Ansatz innerhalb des Rassediskurses der 1920er und 1930er Jahre vgl.: Kohns, Reinheit als hermeneutisches und paranoides Kalkül, 365-367.

⁴⁸ Clauß, *Rasse und Seele*, 56-75.

vorderasiatische Rasse, entsprechend ihrer „Vergeistigung“⁴⁹, bei ihm „Erlösungsmensch“ genannt wird. Beschreibungen, die an Worringers weltentrückte Haltung des Abstraktionsdrangs erinnern.

Neben den umfangreichen, mit etlichen Fotobeispielen belegten Ausführungen zu den einzelnen Rassen und deren vorgeblicher Ausdrucks- und Stilqualitäten sind mit Blick auf den Stilbegriff vor allem Clauß' theoretische Überlegungen von Interesse. Neben dem Begriff des Stils verwendet er auch den der Gestalt und bezieht beide – in Anlehnung an die Physiognomielehren – auf den Ausdruck der Seele im Körper des Menschen:

„Wir haben hier mehrfach die Bezeichnung Stiltypus und Rasse so gebraucht, daß es vorläufig erscheinen konnte, als ob mit beiden Wörtern dasselbe gemeint sei. Doch unterscheidet sich die Bedeutung beider Wörter wesentlich in einem Punkte. Ein Stiltypus ist darstellbar in einer einzelnen Erscheinung. Zu seinem Wesen gehört es, daß alle seine Züge, z.B. alle Linien seines Umrisses, so gestaltet seien, daß einer aus dem anderen hervorgeht, daß jeder auf den anderen hinweist als auf den einzig zu ihm passenden, weil nämlich alle einen und den gleichen Sinn haben: das Ausdrucksfeld für eine Seele zu bilden, deren gesamtes Erleben nur eine einzige Linie hat. Der Leib empfängt seinen Sinn von der Seele her: eine Seele von einheitlicher Linienführung – eine einlinige, stilreine Seele also – bedarf eines Leibes von gleicher Linienführung, um sich an diesem rein ihrem Stile gemäß ausdrücken zu können. Eine seelisch-leibliche Gesamtgestalt, die in solchem Sinne ‚ganz‘ und ‚stilrein‘ ist, kann als Vertreterin eines Stiltypus gelten.

Das Wort Rasse aber weist über die einzelne Erscheinung hinaus. Als rassenhaft erweist sich ein Stiltypus durch seine Vererbbarkeit. [...] Nur erbteste Stilreinheit darf als Rassenreinheit gelten, und nur vererbte Stile sind Rassenstile.“⁵⁰

Der Stil scheint hier plötzlich in erster Linie zu einem immateriellen Charakteristikum der Seele geworden zu sein, die durch ihren Ausdruck im Körper die „seelisch-leibliche

⁴⁹ Ebd., 83.

⁵⁰ Ebd., 27f.

Gesamtgestalt“ bildet. Gleichwohl verwendet Clauß die Begriffe nicht immer trennscharf.

Clauß geht von der an platonisches Denken gemahnenden „Gestalt-Idee“, dem „Urbild“, aus, das ein Mensch verkörperere. Unter Gestalt versteht er wiederum eine Geist-Körper-Doppelstruktur, eine materielle Erscheinung, in der sich eine geistige Idee⁵¹ ausdrücke:

„Gestalt“ bedeutet der Erforschung des Menschen nicht etwas nur den Leib Betreffendes, wenschon auch der Leib an der Gestalt-Idee teilhat. Das Wort ‚Gestalt‘ betrifft den Menschen als Ganzes, also auch das Erleben seiner Seele, die sich an ihrem Leibe ausdrückt. Der Leib wird also hier ‚von innen her‘ gesehen und aufgefaßt als etwas, dessen Gestalt von der Gestalt der Seele bedingt ist“⁵²

Clauß nimmt weiterhin bestimmte Grundformen des Erlebens an, wie Freude, Wut, Trauer, die als „Erlebnisstoff“ allen Menschen gegeben seien, jedoch in unterschiedlicher Weise erlebt würden. Den Unterschied des Erlebens macht er vor allem an der Rasse fest. Entsprechend führe das unterschiedliche Erleben auch zu einem unterschiedlichen Ausdruck. In diesem Zusammenhang spricht er von „Ausdrucksstil“.⁵³ Nur wenn die Gestalt des Körpers adäquat zum Erlebnisstil passe, sei ein vollkommener Ausdruck des Erlebnisses gewährleistet. Der „Stil des Leibes“ müsse dem „Stil der Seele“ möglichst „rein entsprechen“.⁵⁴

Der Gestaltbegriff, den Clauß hier vorlegt, erinnert an die Physiognomik, wie sie in der Frühen Neuzeit unter Rückgriff auf Aristoteles zunehmend Verbreitung fand und – als eine Art Gegenbewegung zur Aufklärung – im 18. Jahrhundert durch

⁵¹ Kohns bezeichnet die von Clauß entworfene Rassenlehre als eine „Ideen- und Wertlehre der Rasse“ (Kohns, Reinheit als hermeneutisches und paranoides Kalkül, 368)

⁵² Clauß, *Rasse und Seele*, 117.

⁵³ Ebd. 125.

⁵⁴ Ebd. 136.

Johann Caspar Lavater popularisiert wurde.⁵⁵ Kritiker hatte sie spätestens seit der Aufklärung genügend; dennoch blieb die Vorstellung, anhand von Körpermerkmalen und Gesichtszügen den Charakter eines Menschen bestimmen zu können, so attraktiv, dass sich eine kontinuierliche Traditionslinie der Physiognomik bis ins 20. Jahrhundert bildete, wo sie für die Rassenkunde fruchtbar gemacht wurde.

Fazit

Im kunsttheoretischen Schrifttum des frühen 20. Jahrhunderts lässt sich eine disziplinäre Verlagerung des Stildiskurses beobachten. Sind Ort der Diskussion des Stils lange Zeit Rhetorik und Kunstgeschichte gewesen, die sich zunächst der Erkenntnisse der Humanwissenschaften lediglich bedient haben, um ihre eigenen Beschreibungs- und Untersuchungskriterien zu präzisieren und zu aktualisieren, so müssen jene zunehmend die Diskurshoheit aufgeben und an die sich rasant etablierende Volks- und Rassenkunde abtreten. Diese wissen den Begriff Stil zu vereinnahmen, um ihre pseudoempirischen Studien zu stützen und mit einem terminologischen Gerüst zu versehen. Der Stilbegriff der Kunstwissenschaften wird so über den Umweg einer zunehmenden Adaption von psychologischen und ethnologischen Erkenntnissen in den 1920er Jahren schließlich in eine Leitkategorie der Völker- und Rassenkunde überführt.

Zwei Aspekte sind es, die der Übertragung des Stilbegriffs in die Rassenlehren des frühen 20. Jahrhunderts Vorschub geleistet haben: Zum einen die zunehmende Psychologisierung des Stilbegriffs, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts einhergehend mit der sich etablierenden Psychologie als Wissenschaft einsetzte. Hier werden Begründungen für Stilentwicklungen nicht mehr allein aus ästhetisch, rhetorisch, gestalterischen Grundsätzen hergeleitet, sondern auf psychische

⁵⁵ Vgl. Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik* [1772], in: ders., *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe*, hg. v. Ursula Cafilisch-Schnetzler, Zürich 2009, Bd. IV: Werke 1771-1773, 545-708.

Dispositionen der Kunstschaffenden zurückgeführt. Zugleich verbindet sich diese Psychologisierung des Stil- und Kunstdiskurses mit den seit dem 19. Jahrhundert ebenfalls mit zunehmender Intensität betriebenen ethnologischen Studien. So werden Stile nicht mehr alleine individuellen psychischen Dispositionen zugeschrieben, sondern als Folge geschichtlicher und ethnischer Entwicklungen betrachtet. Die sich etablierenden biologischen und psychologischen Lehren werden adaptiert und in die bereits vorhandenen ästhetischen Kategorien integriert. Neueste Lehren aus der Völkerkunde und der Völkerpsychologie werden so herangezogen, um die bereits bekannte Einteilung der Kunstrichtungen mit neuen empirischen Erkenntnissen anzureichern. Dieser Vorgehensweise folgt die völkische Kunsttheorie Hans F.K. Günthers. Ein qualitativer Sprung findet schließlich bei Clauß statt, der nicht mehr länger eine kunsttheoretische Stiltheorie unter rassenkundlichem Vorzeichen entwirft, wie dies bei Günther noch der Fall gewesen ist, sondern den Stilbegriff selbst in die Rassenkunde überführt und ihn zur Beschreibung menschlicher Physiognomie und Charaktere heranzieht. Dieser Umschlag gelingt ihm dadurch, dass er seine Rassenkunde an der Physiognomik orientiert.

Es ist diese Lehre der Physiognomik, in der sich ein Trend bereits abzuzeichnen beginnt, der die geisteswissenschaftlich fundierte Rassenlehren Clauß' und Günthers prägt: Durch die Übertragung stilistischer und zeichentheoretischer Beobachtungen auf Gegenstände der Natur wird eine Naturkunde etabliert, die die physisch-natürlichen Gegenstände unter den gleichen Prämissen zu deuten versucht wie die vom Menschen hervorgebrachten Werke und Zeichen. Während Schrift- und Bildzeichen gerade zum Ausdruck und Tradierung von Sinn entwickelt worden sind, wird eine solche Ausdrucksfunktion auch den natürlichen Gegenständen unterstellt. Was in der Frühen Neuzeit noch als göttliche Zeichensprache gemäß der Signaturenlehre gedeutet wurde, wird in der Rassenkunde des 19. und 20. Jahrhunderts säkularisiert und stattdessen durch die philosophisch-metaphysischen Konzepte des „Wesens“

und der „Seele“ ersetzt. Eine Adaption und Erweiterung des Stilbegriffs auf außerkünstlerische Phänomene wurzelt letztlich in der Lehre der Physiognomik, die einer universalen – alle physischen Gegenstände einschließenden – Zeichenlehre gleichkommt und damit erst die Voraussetzung schafft, kunsttheoretische Beschreibungsmuster für andere Disziplinen fruchtbar zu machen. Die Ausweitung des Stilbegriffs in den 1920er und 1930er Jahren gründet damit nicht zuletzt in einer Konjunktur der Physiognomik.