

## Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft.

Von

Oskar Wulff.

Das Verhältnis der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft zueinander und beider zur kunstgeschichtlichen Forschung ist unter der Anregung des vorigjährigen Berliner Kongresses sowohl von kongreßfreundlicher wie von gegnerischer Seite mehrfach lebhaft erörtert worden. Zugleich und auch unabhängig davon ist an der Organisation des Kongresses gelegentlich mehr oder weniger scharfe Kritik geübt worden, — nicht immer mit ausreichendem Verständnis für die Ziele und Voraussetzungen dieser ersten Veranstaltung ihrer Art auf wissenschaftlichem Boden <sup>1)</sup>. Nachdem inzwischen der Kongreßbericht erschienen ist und damit die Arbeit des vorbereitenden und redaktionellen Ausschusses ihren Abschluß gefunden hat, ist fester Grund für eine sachliche Entgegnung auf solche Auslassungen gelegt und weitere Zurückhaltung unsererseits nicht mehr geboten.

Ein Haupteinwand prinzipieller Art gegen die ganze Anlage des Kongresses <sup>2)</sup> zielt dahin, daß Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Verhandlungen nicht die ihnen zukommende beherrschende Stellung eingenommen hätten, daß vielmehr die in den Sektionen verteilte Arbeit der Spezialwissenschaften das Übergewicht über ihr Zusammenwirken unter allgemeinen Gesichtspunkten gewonnen hätte. Diese Ausstellung beruht, wie ich besonders im Hinblick auf die bildende Kunst, auf die auch Hamann vorzugsweise Bezug nimmt, begründen möchte, auf einer Überspannung der philosophischen Forderungen gegenüber den nächsterreichbaren und darum dringendsten Aufgaben der kunstwissenschaftlichen Phänomenologie. Um die letzteren klar zu erfassen, haben wir uns die allgemeine wissenschaftliche Sachlage, die praktische nicht minder wie die theoretische, zu vergegenwärtigen, aus der erst der Kongreßgedanke entsprungen ist und aus der sich auch die Rechtfertigung der Kongreßarbeit ergeben muß.

Der Grundgedanke dieses Kongresses — er trat in Max Dessoirs Eröffnungs-

<sup>1)</sup> Bei dem berechtigten Ansehen, das der Kunstwart in weiten Kreisen genießt, ist es besonders zu bedauern, daß auch der im zweiten Novemberheft 1913 dieser Zeitschrift (KW. XXVII, 4) veröffentlichte Bericht von W. Schumann dem Kongreß keineswegs gerecht geworden ist. Wenn der Herr Berichterstatter die dem letzteren gestellte Nebenaufgabe, die Verständigung zwischen den Vertretern der Wissenschaft und der »öffentlichen Kunstpflege« (in der Kritik und Kunstschriftstellerei) zu fördern, — von seinem Standpunkt mit einem gewissen Recht — in den Vordergrund rückt, so hätte doch zum mindesten mit ein paar Worten auf das wissenschaftliche Hauptziel des Kongresses hingewiesen werden sollen, das für die Organisation desselben, so vor allem für die vermeintliche »Überfülle« und die Auswahl der Vorträge, in erster Linie maßgebend sein mußte. Auch in den übrigen Ausstellungen verrät der Bericht, der sich nur auf die Verhandlungen der literar- und musikwissenschaftlichen Sektion erstreckt, die der kunstwissenschaftlichen Abteilung hingegen nicht mit einem Worte berührt, ein stark subjektiv gefärbtes Urteil.

<sup>2)</sup> R. Hamann, Zum Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Internat. Monatsschr. f. Wissenschaft, Kunst und Technik 1914, VIII, H. 6 (März).



rede ebenso klar hervor wie die kunstpolitische Absicht — war der Zusammenschluß derjenigen Wissenschaften, welche es mit irgend einer Art des Kunstschaffens zu tun haben, mit einer objektivistisch gerichteten Ästhetik, — einer Ästhetik, die sich von deduktiver Begriffsspekulation ebenso fernhält wie von unsachlicher Schöngeisterei, vielmehr von den künstlerischen Gegebenheiten ausgeht. Ihr Endziel kann nur darin bestehen, daß sie im Bunde mit der Psychologie, sowohl der rein deskriptiven wie der experimentellen, die ästhetischen Werturteile einerseits aus der psychischen Organisation des Menschen, im besonderen des kunstbegabten, anderseits aus den objektiven Verhältnissen der Gegenstände dieser Urteilsweise zu erklären und auf Kategorien zurückzuführen sucht. Sie bemüht sich, eine Systematik der ästhetischen Tatbestände, Begriffe und empirischen Gesetze (nicht aber dogmatischer Normen) von den verschiedenen Kunstgebieten her zu gewinnen. Die Ausgestaltung dieser Systematik fällt einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu, die aus solchen Bestrebungen gleichsam als Unterstufe der Ästhetik im Entstehen ist. Die Trennungslinie zwischen beiden Disziplinen ist weder theoretisch noch praktisch haarscharf zu ziehen. Die allgemeine Kunstwissenschaft mündet in die Ästhetik ein, hat ohne sie keinen Abschluß, diese ohne jene keinen rechten Anfang. Es werden also der ersteren schwerlich Vertreter erstehen, die nicht zugleich auch psychologisch geschulte Ästhetiker sind, sobald es sich darum handelt, die Ergebnisse der Tatsachenbeobachtung auf verschiedenen Gebieten zusammenfassend zu vergleichen und allgemeine Gesetzmäßigkeiten daraus abzuleiten. Andererseits wird der Ästhetiker zum mindesten einen beträchtlichen Teil solcher Ergebnisse aus anderer Hand übernehmen müssen. In der Wirklichkeit des wissenschaftlichen Forschungsbetriebes wird daher die allgemeine Kunstwissenschaft bei der Bearbeitung der Phänomene ihre Einheitlichkeit als selbständige Disziplin kaum aufrecht erhalten können. Denn ihre Sachinhalte müssen von verschiedenen Seiten her erarbeitet werden. So wird sie sich naturgemäß in eine systematische Musik-, Literatur- und Kunstwissenschaft (im engeren Sinne) spalten, wie das auch in der Gliederung des Kongresses in die entsprechenden Sektionen zum Ausdruck gekommen ist. Diese Vorarbeit werden zum guten Teil Spezialforscher zu leisten haben, die auf den Einzelgebieten durch eine andere, sei es die historische oder philologische Betrachtungsweise, schon zur vollen Beherrschung der Tatsachen gelangt sind. Ihnen werden sich mit Hilfe der vergleichenden Methode die Ausdrucksmittel jeder Kunst, ihre Wirkungsmöglichkeiten und Formgesetze am leichtesten erschließen, wozu freilich schon eine gewisse Vertrautheit mit psychologischen und ästhetischen Gesichtspunkten und Begriffen gehört.

Daß die zünftigen Fachwissenschaften auf den einschlägigen Sondergebieten einer Befruchtung in der Richtung systematischer und ästhetischer Betrachtungsweise in hohem Grade, wenngleich in verschiedenem Maße, bedürfen, ist seit Jahren immer deutlicher zutage getreten. Eine im Kunstwart (KW. XXVI, 21 u. XXVII, 3) geführte Polemik über die »Krisis in der Literaturwissenschaft« hinterläßt trotz der energischen Abwehr eines bekannten Literarhistorikers für den Unbefangenen den Eindruck, daß die neuere literaturgeschichtliche Forschung noch nicht allzu weit über die Untersuchung der sprachlichen Ausdrucksform vorgedrungen ist zur Betrachtung der inneren Form der Dichtung und zur psychologischen Analyse. Ebenso wenig ist zu verkennen, daß bis heute die rein historische und biographische Methode das Übergewicht über manche schönen Anfänge einer Musikästhetik behauptet, wenngleich die Berücksichtigung der technisch-musikalischen Theorie, die hier eine unerläßliche Voraussetzung jeder vertieften Behandlung bildet, an sich schon ein Stück ästhetischer Betrachtung der elementaren Grundtatsachen des musi-



kalischen Schaffens einschließt. Allein es ist weder nötig noch meine Absicht, mich über diese mir ferner liegenden Verhältnisse zu verbreiten.

Die Nöte der Kunstwissenschaft, mit denen ich mich allein befassen will, liegen weniger offen zutage, sind nicht die gleichen wie die der Schwesterdisziplinen, aber sie sind darum nicht kleiner. Das Grundübel besteht weniger darin, daß gerade hier die Kunstgeschichte bis heute sozusagen allein der offiziell anerkannte Begriff unserer Wissenschaft ist. Denn auch von den Kathedern herab wird innerhalb der Kunstgeschichte heute wie immer bei der Erläuterung der Bildwerke recht viel, — ich möchte sogar behaupten, zu viel — angewandte Ästhetik getrieben. Es gibt kaum einen Kunsthistoriker, der sie nicht treibt und treiben muß, da er den Werken der bildenden Kunst gegenüber auf Schritt und Tritt gezwungen ist, zu werten. In der Regel freilich bleibt es eine rein subjektive Ästhetik, — von der im Buchhandel wuchernden feuilletonistischen Kunstschriftstellerei gar nicht zu reden. Und darin eben liegt das wahre Übel. Denn wie jede Wissenschaft, sucht auch die Kunstgeschichte Wahrheitswerte, indem sie nach den im Kunstwerk objektivierten Absichten und unbewußten Geistesäußerungen eines Künstlers und seiner Zeit fragt. Und dazu bedarf sie der objektiven Maßstäbe, wenn auch eine natürliche Auffassungsgabe für die künstlerischen Werte der Anschauung die erste unentbehrliche Voraussetzung aller stilkritischen und stilgeschichtlichen Arbeit ist, wie die musikalische Begabung für den Musikforscher und Musikkritiker. Aber wir haben ja, könnte man mir entgegnen, sogar bedeutende Ästhetiker der bildenden Kunst und theoretisch begründete Systeme ihrer Lehre. In der Tat haben wir mehr als ein solches System. Wir haben, um nur die bekanntesten mit Schlagworten zu bezeichnen, eine Raumästhetik, eine Einfühlungsästhetik und eine Illusionsästhetik, letztere beide natürlich nicht nur, aber doch auch für die Bewertung von Werken der Malerei und Bildnerei, und jede dieser Theorien enthält ein gewisses Maß wertvoller Erkenntnis. Allein die Vertreter der einen wollen nicht viel von der anderen wissen. Daß dieser etwas dogmatische Betrieb nicht mehr Schaden als Nutzen angerichtet hat, ist einerseits unleugbar den anregenden Wirkungen, die von jeder lebendigen Persönlichkeit ausgehen, anderseits aber wohl auch der kritischen Opposition, die er bereits hervorgerufen hat, zu verdanken. Alles das bedeutet erst wenig Fortschritt und noch keine Gesundung. So wird uns denn neuerdings die historische Methode wieder als einziges Heilmittel gegen den Subjektivismus vorgehalten, und zugleich ertönen aus demselben Lager Warnungsrufe gegen die unheilvolle Vermengung der »historischen Einwertung« mit einer systematischen Betrachtungsweise<sup>1)</sup>. Indem sich die Methodik der Kunstgeschichte straffer zu organisieren sucht, will sie sich mit aller Entschiedenheit gegen die allgemeine Kunstwissenschaft abschließen, — ja der letzteren wird gar das Daseinsrecht vollständig abgesprochen<sup>2)</sup>. Ihre Aufgaben hätte eben die Ästhetik zu behandeln, der man zwar das Recht nicht bestreiten will, den Gesetzen des Kunstschaffens nachzuspüren, ohne sich jedoch von ihr die eigenen Kreise stören zu lassen. Und doch kann nur eine einseitige Forschungsrichtung in dem Irrtum stecken bleiben, daß sich auf dem einfachen Wege der historischen Einwertungen ohne ästhetische Begriffsbildung eine exakte stilgeschichtliche Methode wird ausbilden lassen, — es sei denn, daß man darunter nicht mehr als die durch Übung gewonnene empirische Vertrautheit mit den Merkmalen und Ausdrucksmitteln verschiedener geschichtlicher

<sup>1)</sup> M. Dvořak, Über die dringendsten Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung. Die Geisteswissenschaften 1913/14, I, H. 34 u. 35.

<sup>2)</sup> H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Wien 1913.



Entwicklungsphasen der Kunst versteht. Eine wissenschaftliche Methode kann sich aber nicht aus bloßer Routine, auch nicht einmal aus noch so gewissenhafter Befolgung formaler Grundsätze, die angeblich für die monumentalen Denkmäler durchaus die gleichen sein sollen wie für die literarischen Dokumente, ergeben, sondern nur aus leitenden Gesichtspunkten, die im Wesen der Forschungsobjekte selbst begründet sind.

Nun wird auch der strengste Kunsthistoriker schwerlich davor zurückschrecken, Erkenntnisse, die er bei der Beschäftigung mit einem Kunstkreise gewonnen hat, — um ein Beispiel herauszugreifen, bei Betrachtung der Entwicklung des griechischen Reliefstils, — vergleichend auf einem anderen Gebiet — z. B. bei Verfolgung der Entstehung des Hochreliefs im Mittelalter — in Rechnung zu stellen. So wird er von selbst zur systematischen Betrachtungsweise gedrängt. Zur klaren Beurteilung der Analogien aber und damit wieder der Eigenart jeder Sonderentwicklung wird er erst, nachdem sich ihm ein tieferer Einblick in die Ursachen der Vorgänge, — in diesem Falle in die psychogenetische Wurzel der Reliefdarstellung überhaupt — erschlossen hat, gelangen. Selbst wenn die Kunstforschung weiter nichts zu ergründen hätte als genetische Zusammenhänge, kann sie die Fragen nach den psychischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens nicht umgehen. Und wie will man die Mannigfaltigkeit der Stilbildung in verschiedenen Kunstkreisen, dem ostasiatischen oder islamischen z. B. gegenüber unserem europäischen, nur durch historische Einwertung verstehen? Wie will man vollends den Vorgängen der individuellen Entwicklung des Künstlers ohne psychologische Analyse beikommen? Streitfragen, wie z. B. die kürzlich viel verhandelte nach Grecos Astigmatismus<sup>1)</sup>, werden niemals von anderer Seite eine Lösung erwarten dürfen. Aber es ist hier nicht der Ort, alle Aufgaben der systematischen Kunstwissenschaft auseinanderzusetzen. Es soll nur ihre Berechtigung und ihr Endziel im Verhältnis zur Kunstgeschichte einerseits und der Ästhetik andererseits klargestellt werden. Die systematische Betrachtungsweise will sich nicht über und nicht einmal gegen die Kunstgeschichte, wohl aber ebenbürtig im Forschen und im Lehren ihr zur Seite stellen, um sie zu ergänzen und zu vertiefen, damit sie eine »Geschichte der künstlerischen Ausdrucksweisen« (Hamann) werden könne.

Daß methodischer Ausbau der ästhetischen Theorie der bildenden Kunst und Fühlungnahme mit der Psychologie und Völkerpsychologie sehr wohl mit strenger stilkritischer und stilgeschichtlicher Forschung verträglich ist, und daß wechselseitiger Nutzen daraus entspringt, dafür wird wenigstens an einer deutschen Hochschule seit mehr als zwei Jahrzehnten der Beweis geführt<sup>2)</sup>. Die Erkenntnis wichtiger »Grundbegriffe« vom Wesen des baukünstlerischen, bildnerischen und malerischen Schaffens und gewisser durch alle Künste hindurchgehender formaler Gestaltungsprinzipien ist durch solche Arbeit auf dem Wege einführender Analyse aus den Schöpfungen der bedeutsamsten Stilepochen abgeleitet worden. Als individuelles Gedankensystem hat diese Theorie mit anderen den Wert des einheitlichen Aufbaues gemein, vor ihnen aber den Vorzug größerer Vielseitigkeit der Gesichtspunkte voraus. Sofern jedoch in der Wissenschaft nie ein Abschluß erreicht wird, bedarf auch sie noch der Nachprüfung und Ausgestaltung in verschiedenen Richtungen,

<sup>1)</sup> Sie hat soeben ihre erschöpfende Beantwortung in verneinendem Sinne gefunden durch die Schrift des Göttinger Psychologen D. Katz, War Greco astigmatisch? Göttingen 1914.

<sup>2)</sup> A. Schmarsow, *Pro domo* eines Kunsthistorikers. Deutsche Lit.-Zeitung 1914, XXXV, Nr. 16.



um der kunstgeschichtlichen Arbeit als Prinzipienlehre dienen zu können. Eine solche wird um so mehr Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können, je breiter die Grundlage der Tatsachenbeobachtung bemessen ist, von der aus die Abstraktion gesetzmäßiger Verhältnisse unternommen wird. Für den Fortschritt der systematischen Kunstwissenschaft ist daher die Ausbildung der vergleichenden Betrachtungsweise von höchster Bedeutung, und es ist mit Dank zu begrüßen, daß an einem zweiten Mittelpunkt kunstwissenschaftlicher Forscher- und Lehrtätigkeit neuerdings gerade die methodische Organisation dieser Forschungsrichtung in Angriff genommen worden ist<sup>1)</sup>. Durch beschreibende Zergliederung wird sich so die ganze Mannigfaltigkeit der Erscheinungen den ästhetischen Kategorien der Form, des Darstellungsgehalts, der optischen und poetischen Wirkung u. a. m. einordnen, ohne daß die individuelle Bedeutung des einzelnen Kunstwerks durch das Schema restlos erschöpft werden kann. Vor solcher Gefahr der Verflüchtigung in Abstraktionen wird die systematische Betrachtungsweise jedenfalls bewahrt bleiben, wenn die ästhetische Begriffsbildung sich an der Hand psychologischer Kriterien vollzieht. Prinzipielle Bedeutung können eben die Ergebnisse der Vergleichung erst gewinnen, wenn es gelingt, die gleichartigen Phänomene aus den psychischen Voraussetzungen jeder Art künstlerischer Gestaltung zu erklären. Die Psychologie, zumal die experimentelle, hat der Kunstwissenschaft bereits in mancher Richtung vorgearbeitet, und diese darf nicht länger unbeachtet lassen, was jene ihr an Belehrung über die räumliche Vorstellungsbildung, über die Wirkungen des Helligkeits- oder Farbenkontrastes u. a. m. zu bieten vermag. Daß in einzelnen Arbeiten jüngerer Fachgenossen schon Anläufe zur psychologischen Vertiefung der kunstwissenschaftlichen Analyse genommen wurden, ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit. Die systematische Berücksichtigung solcher psychophysischen Gesetzmäßigkeiten aber muß noch die Zukunft bringen. Für die Vermittlung der vergleichenden Betrachtungsweise kunstgenetischer Tatsachen mit psychologischen Gesichtspunkten habe ich in einem Kongreßbeitrag Richtungslinien zu ziehen versucht.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst durfte man vielleicht am ehesten hoffen, dank den reichlich vorhandenen kunstphilosophischen Ansätzen durch das Zusammenwirken der Spezialforscher und der Kunsttheoretiker über verschiedene Streitfragen auf dem Kongreß zu einer gewissen Verständigung zu gelangen. Und in der Tat war es nicht nur möglich, die Ursprungsfragen der Kunst weit aufzurollen, sondern auch die Raumästhetik einer einschneidenden Erörterung zu unterwerfen und klärende Einblicke in die ästhetischen Wirkungen der perspektivischen Bildgestaltung, der Farbenkomposition u. a. m. zu gewinnen, — obwohl die Zurückhaltung der großen Mehrheit der zünftigen Kunstforscher offenkundig zutage trat. Zu den Vortragenden der Sektion stellten diese noch nicht einmal die Hälfte. Und doch sollte ihnen ganz besonders daran gelegen sein, an der Synthese der ästhetischen Theorien im Bereich der bildenden Kunst mitzuarbeiten. Denn so wenig es durchführbar ist, die ästhetischen Werturteile aus der kunstgeschichtlichen Methode auszuschließen oder auf den subjektiven Geschmack zu begründen, so wenig läßt sich ein fertiger objektiver Maßstab für dieselben einfach von der Ästhetik erborgen. Nur durch selbsttätige Anteilnahme am Ausbau der philosophischen Systematik wird sich der Kunstforscher die erforderliche Klarheit des ästhetischen Urteils aneignen können. In beiden Wissenschaften drängt die innere Entwicklung dazu, daß sie fortan einander mehr als bisher in die Hände arbeiten müssen. Ihr Aus-

<sup>1)</sup> J. Strzygowski, Das kunstwissenschaftliche Institut an der Univ. Wien. Die Geisteswissenschaften 1913, I, H. 1.



gangspunkt wird dabei nach wie vor ein verschiedener bleiben. Die systematische Kunstwissenschaft wird ihre eigentliche Aufgabe immer in der Feststellung der Tatbestände erblicken müssen, aus denen sich gewisse gesetzmäßige Wirkungen ergeben. Untersucht sie am Kunstwerk die (beabsichtigten oder unbeabsichtigten) objektiven Ursachen der letzteren, so sucht die Ästhetik die Zusammenhänge dieser Wirkungen selbst innerhalb des gesamten geistigen Geschehens zu ergründen. Befragt jene mehr — wenngleich mittelbar — den schaffenden Künstler, so muß sie mehr den Beschauer (bzw. den Empfänger der künstlerischen Werte) unmittelbar befragen, — und zwar auf dem Wege der deskriptiven psychologischen Analyse. Auf die übereinstimmenden Ergebnisse dieser doppelten Betrachtungsweise aber wird erst die allgemeine Kunstwissenschaft ihre Begriffe, Kategorien und Prinzipien zu begründen haben. Sollen diese nicht, wie in der älteren deduktiven Ästhetik, mehr oder weniger leere Abstraktionen bleiben, vielmehr nur der Auffassung und Umschreibung wirkender lebendiger Kräfte dienen, so kann die Aufstellung einer solchen Systematik nicht den Anfang, sondern nur das Ergebnis der stetig fortschreitenden Zusammenarbeit bilden. Auch eine noch so feinsinnige empirische Begriffsbestimmung, wie sie z. B. unlängst (vgl. KW. XXVI, 20) für den Begriff des Malerischen gegeben wurde<sup>1)</sup>, kann nicht als erschöpfende Lösung angesehen werden, so lange sie nicht durch den Nachweis ergänzt wird, von welchen Sinnesqualitäten innerhalb der psychophysischen Organisation die in diese Kategorie einbezogenen Eindrücke bedingt sind. Der Ästhetik aber fällt schließlich wieder die Aufgabe zu, aus den in der allgemeinen Kunstwissenschaft systematisch geordneten Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Künste die allgemeinen Grundprinzipien alles künstlerischen Schaffens und Genießens immer klarer herauszuarbeiten: das Ineinandergreifen der Zeit- und Raumphantasie, die Funktion des Rhythmus in den Gebilden der Gesichts- wie der Gehörs Wahrnehmung, die Vorgänge der Einfühlung, der Illusion usw.

Durch das Gesagte erledigt sich einmal der Widerspruch der wortführenden Vertreter der streng kunstgeschichtlichen Forschung gegen die innere Berechtigung der allgemeinen Kunstwissenschaft und gegen die Ausdehnung der fachwissenschaftlichen Arbeit auf das systematische Gebiet. Wie weit der einzelne dorthin übergreifen soll, mag ein jeder seiner Denkrichtung und Schulung gemäß für sich selbst entscheiden. Arbeitsteilung kann und wird danach eintreten. Der Versuch aber, gegen die sich anbahnende Annäherung einander benachbarter Wissenschaften Schlagbäume zu errichten, hat sich noch immer als unfruchtbar erwiesen. Aber auch der zu Anfang wiedergegebene und mancher von anderer Seite erhobene Einwand gegen die Anlage des Berliner Kongresses findet durch die vorstehenden Ausführungen seine Beantwortung. Nach dem Stande der wissenschaftlichen Entwicklung war es eine Hauptaufgabe des letzteren, die Organisation der systematischen Arbeit auf den Sondergebieten der allgemeinen Kunstwissenschaft anzuregen und zu fördern. Deshalb mußte das Programm ein reichhaltiges sein. Seine vermeintliche Überfülle wurde durch einen möglichst übersichtlichen sachlichen Aufbau zusammengehalten, — nicht nur in der Sektion der bildenden Kunst, sondern auch in der literatur- und musikwissenschaftlichen, soweit eine gleichmäßige Auswahl von Beiträgen erreichbar gewesen ist. Es ist dem nächsten Kongreß zu wünschen, daß dieser systematische Unterbau keine Schwächung, vielmehr durch regere Beteiligung der Spezialforscher eine Befestigung erfahren möge. Eine mäßige Beschränkung der Verhandlungsgegenstände würde gleichwohl möglich sein. Neben dem Hauptgewinn, daß ein Kongreß den Umsatz und Ausgleich der bereitliegenden Ergeb-

<sup>1)</sup> H. Wölfflin, *Logos*, Internat. Zeitschr. f. Philos. d. Kultur, 1913.



nisse der Forschung beschleunigt, besteht aber ein zweiter, nicht so handgreiflicher Nutzen darin, daß durch die vielseitige Erörterung wichtiger Fragen in schneller Folge neue Anregungen ausgetauscht werden und neue Spannungen entstehen. Der wissenschaftliche Ertrag des Berliner Kongresses, über den jetzt der Bericht Rechenschaft gibt<sup>1)</sup>, erscheint zum mindesten erheblich genug, um den Wunsch zu rechtfertigen, daß diese unter dem Widerstreben weiter Kreise der zünftigen Fachwissenschaftler und nur unter dem platonischen Wohlwollen der staatlichen Organe der Wissenschaftspflege durchgeführte Veranstaltung nicht eine bloße Kundgebung bleiben, sondern ein Beginnen bedeuten möge — trotz der Ungunst der Zeit.

---

<sup>1)</sup> Verlegt bei Ferd. Enke, Stuttgart 1914.