

Ino. 9498

303386

kur. 10118.

MODERNE KUNST- UND STILFRAGEN

VON

DR. P. ALBERT KUHN, O. S. B.

39 JAN. 1950

VERFASSER DER „ALLGEMEINEN KUNSTGESCHICHTE“

(1839-1929)



14304.

EINSIEDELN — KÖLN a. Rh. — WALDSHUT
VERLAGSANSTALT BENZIGER & Co. A.-G.

New York, Cincinnati, Chicago: bei Benziger Brothers.

1909.

7.03

CONTROL 1955

CONTROL 195

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITĂȚII
BUCUREȘTI
COTA 10118

PC44/05

1951

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright by Benziger Brothers
"All Rights reserved."

B.C.U. Bucuresti



C14304

39 JAN. 1950

Die nachfolgenden Blätter — gekürzt und ohne Illustrationen — waren 1908 die Beilage zum Jahresbericht der Stiftsschule Einsiedeln. Die behandelten Gegenstände bilden kein abgeschlossenes Ganze. Es sind einige von den in der neuesten Kunst und Kunstgeschichte am meisten umstrittenen Fragen.

Die Titel sind:

- I. Die Moderne.
 - II. Neue Wege in der Architektur.
 - III. Strömungen in der Malerei und Plastik: Paysage intime, Freilichtmalerei, Impressionismus, Pointillismus, Primitivismus.
 - IV. Die Geschichtsmalerei und das anekdotische Genrebild.
 - V. Aesthetik und Stil.
 - VI. Restauration. Renovation. Dekoration.
-

I. Die Moderne.

Die Moderne in der bildenden Kunst ist die neue Richtung, welche seit den siebziger, besonders in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts einsetzte. Dieselbe läuft parallel mit der Moderne in der Literatur.

Die neue Richtung ist noch keineswegs ausgebildet. Wir leben in einer Zeit des Uebergangs, der Gärung. Es ist daher schwierig, die einzelnen Aeüßerungen auf ihren letzten Grund zurückzuführen. Erst eine spätere Zeit, welche die Erscheinungen aus weiterer Ferne übersieht, wird das Verhältnis von Ursache und Wirkung genauer feststellen können.

Warum kam die Moderne?

Jede neue Kunstrichtung, wie jeder Stil, wächst aus der Zeit heraus als das Ergebnis einer veränderten Geistesrichtung, neuer Anschauungen und bewegender, treibender Gedanken, neuer Mittel und Techniken, veränderter gesellschaftlicher Zustände, kurz, als das Ergebnis einer kulturellen Entwicklung.

Daher die weitere Frage: lagen in der Neuzeit die Vorbedingungen zu einer neuen Stilrichtung?

So viel ist gewiß, daß seit den achtziger Jahren eine große Bewegung und Unruhe durch die Geister ging, welche auf den verschiedensten Gebieten nach neuen Grundlagen und Zielen suchte und drängte.

Deutschland hatte kurz vorher in siegreichen Schlachten seine nationale Einheit errungen. Das dadurch geweckte Hochgefühl, so sollte man meinen, mußte der Kunst den mächtigsten Antrieb zu einer neuen glänzenden Entwicklung gegeben und sie auf ansteigende Bahnen gewiesen haben. Die Tatsachen bestätigen die Voraussetzung nicht. Was zunächst, in der sogenannten Gründerperiode, entstand, war die offizielle Denkmalkunst in den zahllosen Kaiser-Wilhelm-, in den Bismarck- und Moltke- und in den Krieger-Denkmalern. Allein die meisten gehören in der Auffassung und in den Formen nicht der Moderne an. Diese sieht überhaupt nicht eben nach nationalem Schwung und Aufschwung aus. Es ist auch bekannt, daß die Moderne dem dermaligen Träger der Kaiserkrone und des nationalen Einheitsgedankens sehr wenig zusagt.

Der wachsende nationale Reichtum war in der Folge unstreitig ein stärkeres Förderungsmittel für die Kunst. Die Reichshauptstadt Berlin insbesondere, in deren Boden früher die Kunst nie tiefere Wurzeln schlug und nicht eben viel Sympathie fand, schwang sich neben München und Wien zu einem Vorort künstlerischer Bestrebungen auf.

Unmittelbar nach der Heldenzeit inszenierte der leitende Staatsmann, Fürst Bismarck, in gänzlicher Mißkennung der Lebenskraft der katholischen Kirche, den sogenannten Kulturkampf. Dieser regte die Geister in tiefster und nachhaltigster Weise auf. Die katholische Kirche Deutschlands ging geeinigt, gekräftigt, gestählt

aus dem gewaltigen Ringen hervor, aber der Kulturkampf hatte doch mitgeholfen, unzählige Schranken und Dämme einzureißen. Aus dem Kampf gegen den Katholizismus entsprang ein erneuter Kampf gegen das Christentum. Noch nie vorher waren die Lehren und Glaubenssätze des Christentums, die göttliche Person des Stifters und die Heilsurkunden des Neuen Testaments, kurz, alle Grundlagen des Christentums so folgerichtig unter dem Scheine ruhiger wissenschaftlicher Erörterung oder — beweislos, aber um so rückhaltloser, angegriffen und geleugnet worden. Jetzt war der Boden zubereitet für die Philosophie Schopenhauers und Nietzsches, für eine materialistische Weltanschauung ohne Jenseits und Ewigkeit, ohne Uebernatürliches und Unsterblichkeit der Seele. Der Mensch dieser Observanz ist entweder das willenlose und verantwortungsfreie Ergebnis aus dem »Milieu«, in welchem er lebt, aus erblicher Belastung und der Zeit, — oder der Uebermensch jenseits von Gut und Böses. Zahllose Geister machten sich diese Weltanschauung zu eigen. Manche der Modernen in der Literatur verkündeten und verbreiteten sie in Romanen oder setzten sie in dramatischen Erzeugnissen in die Praxis, in Tat und Leben um. An sich unbedeutende Vorkommnisse zeigen oftmals plötzlich mit Blitzeshelle, wie viel es an der Zeit ist. Als im Deutschen Reichstag im Frühjahr 1908 ein Zentrumsredner die Unsterblichkeit der Seele erwähnte, erscholl ironisches Lachen von der Journalistentribüne her. Manche Abgeordnete fragten sich erschreckt, ob es denn möglich, daß man so weit gekommen, — allein die Journalisten fanden ihre Verteidiger und Eideshelfer.

Einen tiefgreifenden Umschwung im Geistesleben bewirkten die erweiterten Forschungen und Kenntnisse in allen Gebieten des Wissens, insbesondere die Fortschritte in den Naturwissenschaften und in der Kritik; die Neuerungen und Entdeckungen in allen Fragen der Technik und der Industrie schnitten ebenso tief ein und riefen große Veränderungen im kunstindustriellen Betriebe hervor.

Die Bewegungen und Regungen auf sozialem Gebiete vollends ziehen seit den achtziger Jahren alle Völker in tiefste Mitleidenschaft und halten sie fortwährend in Spannung. Große Umgestaltungen und Veränderungen haben sich bereits vollzogen, noch größere Neuerungen gehören zu den Befürchtungen und Hoffnungen der Zukunft. Auch dieser Stoffe, der sozialen Mißstände und Kämpfe, versuchter und gescheiterter Ausgleiche hat sich die Moderne in der Literatur bemächtigt und zwar mit großer Vorliebe, weil sie zu drastischen, aufregenden Darstellungen überreichen Anlaß bieten.

In seinen Gesprächen mit Eckermann führt Goethe aus¹⁾, warum er in Fausts zweitem Teil den Baccalaureus des ersten Teils, der indessen mündig geworden, so »voller Dünkel« darstellt, »daß selbst Mephistopheles nicht mit ihm auskommen kann, der seinen Stuhl immer weiter rückt und sich zuletzt ans Parterre wendet... Es ist«, fügt Goethe erklärend hinzu, »die Anmaßlichkeit in ihm personifiziert, die besonders der Jugend eigen ist, wovon wir in den ersten Jahren nach unserm Befreiungskriege so auffallende Beweise hatten.« Eine

¹⁾ Zweiter Teil, S. 151—152 (Leipzig 1837).

ähnliche Stimmung, »daß die Welt eigentlicher erst mit ihnen angefangen, und daß alles eigentlich um ihretwillen da sei,« bemächtigte sich sehr vieler Geister nach den unerhörten Kriegserfolgen der deutschen Waffen, nach dem Kulturkampf, mitten in den Wehen sozialer Um- und Neugestaltung, unter dem Einfluß einer materialistischen Weltanschauung und einer irreführenden Philosophie. Fast auf allen Gebieten höhern Wissens und Könnens glaubte man, das Ueberlieferte und Vorhandene über Bord werfen zu sollen, neu anfangen, auf neuen Grundlagen aufbauen zu müssen. Das ist der eine Grundzug der unruhigen, gärenden Zeit seit den achtziger Jahren. Das andere Kennzeichen ist die Unduldsamkeit gegen jede Einschränkung und Auktorität, gegen jedes Hemmnis und jedes Gesetz. Das ungestüme Vorwärtsdrängen und das Ueberspringen jeder Schranke stehen in innigster Wechselbeziehung zueinander.

Das der Naturwissenschaft entlehnte Gesetz der Entwicklung ward schließlich auf alle Gebiete der Wissenschaft, auf das gesellschaftliche Leben und selbst — ganz modernistisch — auf Religion und Glaube übertragen. Es dient dazu, den radikalen Neugestaltungen und der Neuerungssucht eine Art wissenschaftlicher Berechtigung und Deckung zu leihen.

Daß mithin das letzte Vierteljahrhundert viel Gärungsstoff in sich trug, viele neue Bestrebungen zeitigte und neue Ziele verfolgte, ist unleugbar; das alles war also wohl dazu angetan, eine neue Richtung — die Moderne in der Literatur und in der bildenden Kunst — hervorzurufen.

Es ist schon angedeutet worden, daß und wie sich die Moderne der Literatur in den Dienst der neuzeitlichen Strömungen gestellt hat. Neben der Literatur steht kein Gebiet des Wissens und Könnens dem Pulsschlag der Zeit näher als die Kunst. In ihr müssen sich daher ebenfalls die Ziele und Bestrebungen, die Kämpfe und Gärungen, die Freuden und Leiden, die Erfolge und Irrungen einer Epoche spiegeln. Nur wer, der Gegenwart und ihrem Geistesleben fremd, sich in Selbstgenügsamkeit einspinnen und einpuppen will, darf daher der Kunst und der Literatur fernbleiben.

In den Kunstbetrieb kam in den achtziger Jahren überhaupt ein neues gesteigertes Leben. Die Kunstjünger drängten sich in Ueberfülle an die Akademien und Privatschulen. Auch im Publikum mehrte sich das Interesse für die Schöpfungen der Kunst.

Die neue Kunst ist ein treues Bild der neuen Zeit. Sie steht im Zeichen eines ausgesprochenen Realismus, der sich oft bis zu allen Keckheiten und Verwegenheiten des Naturalismus steigert. Die Versuchung war um so größer, da die sozialen und sozialistischen Bestrebungen den zeichnenden Künstlern neue Stoffe aus den untersten Volksschichten nahelegten. Diese Stoffe waren den Modernen die liebsten. Zahllose Bilder stellen kleine, selbst sehr dunkle Existenzen, und zwar mit Vorliebe in schonungsloser Wirklichkeitsmalerei dar.

Noch auffallender und charakteristischer ist das Streben nach Neuheit. Wie die Moderne in der Literatur im ersten Rausch mit den Klassikern, vorab mit dem Dramatiker Schiller, fertig zu sein glaubte, so räumten die Modernen in der Kunst mit allem auf, was die vorausgehende Zeit besonders hochgehalten, mit

Aesthetik und Stil, mit den frühern technischen Grundlagen und Voraussetzungen, mit dem Geschichtsbilde und dem anekdotischen Genre. In der Architektur wie in der Plastik, in der Malerei wie in den dekorativen und angewandten Künsten soll mit allem Früheren gebrochen, soll alles anders werden; die Kunst soll sich neue Grundlagen schaffen. Alle einzelnen Künste lenkten in neue Bahnen ein, die Architektur in der Umgestaltung und Kombination der alten Stile und in neuerfundnen Formen und Mitteln, die Plastik in der Aneignung neuer Stoffgebiete und Ausdrucksmittel, die Malerei im Plainair und Impressionismus, die Dekoration in einem völlig veränderten Formenalphabet.

Der einzelne Künstler konnte und durfte um so eher Neues bringen, da die Kunst ganz und gar auf den Individualismus und die Subjektivität gestellt wurde. Es ist für den Fernstehenden geradezu unglaublich, was die Modernen nicht alles auf die Ausstellungen und den Markt gebracht haben. Es schien mitunter wie ein Wettlauf um das »Neueste von Plundersweilern«. Etwas Nochniedagewesenes mußte es jedenfalls sein. Tüchtige Künstler — es ist überflüssig, z. B. einige Wiener zu nennen, übrigens gibt es solche auch in Germanien und Helvetien! —, welche auf verschiedenen Gebieten bereits höchst Anerkennenswertes geleistet, verloren sich auf den Bahnen der Moderne in Mystizismus und abstruse Gedankenmalereien. Die Kritik zeigt sich den auffallendsten Erzeugnissen gegenüber sehr nachsichtig, indem sie dieselben als Leistungen und Kunstäußerungen aus Eigenem, als Kundgebungen eines originell schaffenden Geistes bezeichnet. Es ist ja gewiß wahr, daß jede individuelle Aeußerung des natürlichen Kunsttriebes Interesse bietet, aber der Kunsttrieb kann auch von seiner natürlichen Aeußerung durch eine mißverständene Originalitätssucht abgelenkt werden, so daß man bei dieser Kunst aus Eigenem oft an die Worte Goethes erinnert wird: »..... Das heißt, wenn ich ihn recht verstand, ich bin ein Narr auf eigne Hand.«

Ein letztes charakteristisches Kennzeichen der modernen Kunst ist der Freiheitsdrang. Von Paris, woher ja die Moderne der Plastik und Malerei und im weiteren auch die meisten anderen Kunstzweige hauptsächlich beeinflusst wurden, kam das beflügelte Wort: *L'art pour l'art*, das heißt, die Kunst ist sich selbst Gesetz, einziges und alleiniges Gesetz; die Kunst ist frei und unabhängig; keine Ueberlieferung, keine *Lex Heinze*, auch kein Moralgesetz darf ihr eine Schranke setzen wollen. Wir brauchen den Satz nicht zu widerlegen; nichts Irdisches, Menschliches, Natürliches kann eine derartige Freiheit und Gesetzlosigkeit beanspruchen. Die moderne Kunst hat die vermeintliche Freiheit zuweilen bis auf die Hefe ausgekostet. Manche Künstler wagten, was Proteste, nicht bloß im Namen der Kunst, sondern der öffentlichen Sittlichkeit hervorrief. Es ist bekannt und sehr wahr, was ein tüchtiger neuerer Künstler, Hans Thoma, in der Badischen Kammer und in den Münchener Neuesten Nachrichten von den Werken der emanzipierten Kunst sagte, daß sie »eine Zerstörung des öffentlichen Schamgefühls« und »eine Vergiftung unserer Jugend« seien.

Die Moderne als neue Kunstrichtung hat aber in den drei bildenden Künsten keineswegs auf der ganzen Linie gesiegt und alles Frühere verdrängt. In der

Architektur gibt es immer noch Besteller und Künstler, welche an früheren Stilen festhalten oder der Weiterbildung derselben das Wort reden. Die Ansicht der letzten findet ihre Berechtigung darin, daß sie aus dem Geiste der Gegenwart schaffen und eine Fortentwicklung anstreben wollen. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in der Plastik, indem manche Künstler, und zwar nicht etwa bloß im religiösen Fach, an frühere Ueberlieferungen anknüpfen oder eine Weiterentwicklung im Sinne der Moderne suchen. Sogar in der Malerei, der sensibelsten und nervösesten Trägerin der Moderne, finden wir unter den Vertretern der Idealkunst die berühmtesten und glänzendsten Künstlernamen. Selbst die bestgeschmähte Historienmalerei früheren Stils erfreute sich einer so vielfachen Pflege, daß man sich darüber billig wundern muß.

Die Anhänger der frühern, ältern Kunst sind die Stammhalter der Ueberlieferung und alles in allem die Vertreter der akademischen, offiziellen Kunst; die Modernen sind die Jungen, die Zukunftsstürmer und Dränger; unter ihnen finden sich die Original- und Kraftgenies neuester Konfession. Die Unterschiede und Gegensätze zwischen den Vertretern beider Richtungen spitzten sich so kantig und scharf zu, daß sie als feindliche Brüder nicht mehr unter einem Dache wohnen konnten und wollten. Eine Zeitlang stellten die Alten und die Jungen noch nebeneinander in den offiziellen Räumlichkeiten aus, aber es mußte zur Trennung kommen. Wie die römische Plebs im Gefühle, daß ihr die Zukunft gehöre, in entscheidenden Wendepunkten auf den Mons sacer oder das Janiculum eine Secessio veranstaltete, so schufen sich die Modernen in den Kunststädten ein neues Ausstellungsheim und nannten es, und sich damit, sehr passend auch Sezession. In Paris war der offizielle Salon oder Ausstellungsraum der Industriepalast der Champs-Élysées, die Modernen siedelten in den Salon du Champ de Mars über. In München entstand die Sezession mit einer eigenen Ausstellung als Gegensatz zum offiziellen Glaspalast im Jahre 1903. In Berlin wird schon 1898 die Vereinigung der »XI« gegründet, im Jahre darauf folgte die Sezession. In Wien besteht sie seit 1897 usw. Im Jahre 1903 schlossen sich die deutschen Sezessionen zum Deutschen Künstlerbund zusammen, gegenüber der seit 1856 bestehenden Allgemeinen Deutschen Künstlergenossenschaft. So stehen die Moderne in der Kunst und die Sezessionen in der engsten, nächsten Beziehung zueinander. Die Sezessionisten gaben keine Parole aus und stellten kein Programm auf; sie öffneten ihre Tore möglichst weit und luden alle Künstler zu sich ein, welche im Geiste der Neuzeit schaffen und die Originalität über alles hochhalten, folglich keiner Schule, keiner Ueberlieferung, keiner akademischen Clique angehören.

Es ist fast unglaublich, wie viel Spott, Hohn und Satire auf die Sezessionen anfangs ausgegossen wurde. Noch heute gilt vielen der Name Sezession als gleichbedeutend mit künstlerischem Widersinn. Die Sezessionen haben auch Absonderlichkeiten, Tollheiten, Ungeheuerlichkeiten, Niedagewesenes, Absurdes und Perverses in Ueberfülle vorgeführt, doch mit einem dicken Querstrich sind dieselben nicht aus der Welt zu schaffen. Trotz aller Anfeindungen bestehen sie, bestehen heute sicherer denn je. Es muß also doch ein lebenskräftiger Keim darin verborgen sein. Neben einer sehr großen Zahl von Dutzendkünstlern und Radaumachern der Farbe

finden wir unter den Parteigängern der Sezessionen auch erste und berühmteste Namen. Wer so ganz Neues bringt wie die Modernen muß sich auf heftigen Widerspruch gefaßt machen, denn die Großzahl der Menschen trennt sich ungern vom Hergebrachten und Altgewohnten. Und Zeiten der Gärung und des Uebergangs sind immer von allerlei Einseitigkeiten, Maßlosigkeiten und Auswüchsen begleitet. Wenn aber die Moderne und mit ihr die Sezessionen ihre Wurzeln wirklich in einer neuen Zeitströmung und Kulturrichtung haben, dann werden mit der Zeit die ungesunden Wucherungen abgestoßen, und das Echte und Gute wird bleiben. Es wird sich übrigens später noch Gelegenheit bieten, von der vielfach angezweifelte Lebensfähigkeit der Moderne und der ebenso beanstandeten ästhetischen Berechtigung zu sprechen. Das kann und muß aber jetzt schon ausgesprochen werden, daß zwei Grundgedanken der Moderne auf der ganzen Linie durchgedrungen, auch in der religiösen Kunst, eine schärfere Betonung des Realistischen und des Charakteristischen. Die Neuzeit ist dem Typischen, Allgemeinen, überwiegend Idealischen abhold und fordert eine entschiedene Annäherung an das Leben und die Wirklichkeit und darum in allem individuelle, ausdrucksvolle, charakteristische Züge. Das kann ein Lebenselement echter und hoher Kunst werden und sein. Wenn einmal die Voraussetzungen gegeben sind, daß etwas Neues kommen muß, daß ein neuer Stil, eine neue Kunst sich Bahn brechen wird, dann ist es aussichtslos, töricht, sie abweisen und der Entwicklung und der Zukunft in die Speichen fallen zu wollen, dann ist es besser und ehrlicher, den neuen Stil entschieden willkommen zu heißen.

Das bisher von dem Umschwung im geistigen und gesellschaftlichen Leben und der dadurch bedingten modernen Kunst Gesagte bezieht sich zunächst auf Deutschland. Aehnliche und noch größere Gleichgewichtsverschiebungen gab es auch in den andern Kulturländern, vorab in Frankreich. Die Moderne in der Kunst ist auch zunächst nicht den Deutschen, als vielmehr den Franzosen auf den Leib geschnitten. Mit ihrer feinern Witterung für geistige Zeitströmungen gingen sie in der Moderne der Kunst wie der Literatur voraus. Paris und die nähere und fernere Umgebung ward die Heimat der neuen Richtungen, Paris ward das Ziel der Kunstfahrten der jüngern Talente.

Früher holten sich seit Jahrhunderten die Architekten und Plastiker wie die Maler die künstlerische Weihe in Italien, in Venedig, Mailand, Florenz, vor allem in Rom. Seit den achtziger Jahren ist bei vielen Kunstschriftstellern die Klage über die Romfahrten der Künstler ein Gemeinplatz geworden, indem man sagt, daß viele deutsche Maler am Tiber die Selbständigkeit und die Liebe zur Heimatkunst verloren hätten. Es trifft dies, zumal im Zeitalter der Renaissance, bei einzelnen Deutschen und Niederländern zu, aber es ist doch ein vorlautes, unbilliges Urteilen, denn unvergleichlich zahlreichere Künstler haben sich erst in Rom gefunden, weil ihnen erst dort das Auge für echte Kunst aufgegangen. Rom ist die Stadt der Jahrtausende, die Urbs æterna. Hat es auch seit der sardischen Eroberung viel an welthistorischer Größe und Würde eingebüßt, verlieren kann es sie nie ganz. Mitten in die Neuzeit ragen die Denkmale und Ruinen des Mittelalters, des

beginnenden Christentums, der goldenen und marmornen antiken Roma, bis hinauf zu den Erinnerungen ihres Werdens und Wachsens. Eine derartige Stadt ist wie keine zweite geeignet, großen, hohen, monumentalen Kunstsinn zu wecken. Der geniale Anselm Feuerbach hatte in Paris wohlthätige Anregungen erhalten, aber erst in Rom reifte der hohe Künstler in ihm aus. »... Schon in Venedig verkündigte sich das Tagesgrauen, in Florenz brach die Morgenröte herein, in Rom aber vollzog sich das Wunder, das man eine vollkommene Seelenwandlung und Erleuchtung nennen kann, — eine Offenbarung. Wer nach Rom kommt und sich einbildet, Form zu haben, der wird, wenn er ein einsichtiger Mensch ist, alsbald finden, daß er von neuem sehen lernen muß. Bei dem Namen Rom hört alles Träumen auf, und die Selbsterkenntnis fängt an. Die alte Zauberin weist jeglichem Menschen seinen Platz an. Mein hiesiger Aufenthalt ist eine Entwicklungsgeschichte und voll von Poesie.«¹⁾ Der berühmteste der neuern Künstler, Arnold Böcklin, freilich kein »Moderner«, fand sich ebenfalls erst in Italien und Rom und mit ihm zahllose andere.

Paris dagegen, das Mekka der Moderne, ist trotz der bedeutenden Denkmale aus älterer Zeit eine neue und sehr einseitig national gefärbte Stadt; — hat es keinem Künstler die Individualität und Heimatkunst geraubt? Seit es zum Stelldichein der jungen modernen Künstler geworden, malt man in Brüssel und Kopenhagen, in Stockholm und St. Petersburg, in Berlin und München, in Warschau und Krakau, in Wien und Pest gerade wie in Paris, nur nicht immer so geistreich oder verwegen wie an der Seine. Es liegt hierin eine der größten Schattenseiten der Moderne: sie ist verantwortlich für den Untergang der nationalen Heimatkunst und die durchgehende Nivellierung künstlerischer Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei vorab, dann auch in der Plastik. Dem gegenüber hat die Architektur der Moderne das große Verdienst, daß sie ihre Werke mit der heimischen Ueberlieferung, dem landschaftlichen Bilde und der Umgebung in Einklang zu setzen sucht.

II. Neue Wege in der Architektur.

1. Der größte Tiefstand in der profanen wie religiösen Kunst trat mit dem Ende der Napoleonischen Kriege ein. Der Zusammenhang mit der frühern Kunst war zerrissen. Was tun? wo anknüpfen?

Auf dem Gebiete der Literatur hatte in Deutschland bereits die Romantik eingesetzt. Im jüngeren Geschlechte lebte ein hoher Schwung, genährt von religiöser Begeisterung und Vaterlandsliebe. Das war die edelste Frucht, welche die Zeit des Kampfes und der Not gezeitigt hatte. Da die Misere und die Wirren der Gegenwart nichts boten, wornach die jugendlichen, glühenden, ideal veranlagten

¹⁾ Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach, S. 81, 83, 99 (Wien 1885).

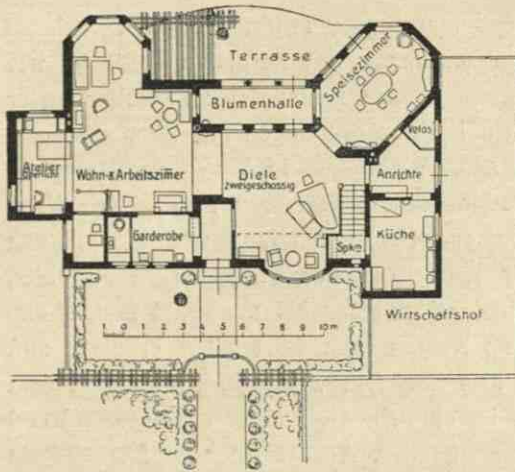


Fig. 1. Meier und Bredow: Villa in Groß-Lichterfelde, Grundriß des Erdgeschosses. Nach »Dekorative Kunst«.

sie gab doch auf allen Gebieten des Wissens und Könnens die mannigfachsten und fruchtbarsten Anregungen, insbesondere auch im Gebiete der bildenden Kunst. Beim Rückblick ins Mittelalter mußten ja notwendig die wunderbaren romanischen und gotischen Dome mitsamt den Kunstwerken der Farbe und des Meißels in das Sehfeld hineinreichen. So begann seit 1815 auch in der bildenden Kunst eine Periode der Romantik, wo man die mittelalterlichen Stile wieder aufnahm und erst gotische, dann romanische Bauten aufführte. Es waren lange Zeit nüchterne, frostige, äußerliche Nachahmungen. Alles, wo ein Spitzbogen oder ein Halbkreisbogen vorkam, galt als gotisch oder romanisch. Erst sehr spät, erst in den letzten Jahrzehnten drang man tiefer in den Organismus und die systematische Gesetzmäßigkeit des gotischen und romanischen Stils ein und schuf Werke, die uns jetzt noch echtes



Fig. 2. Meier und Bredow: Villa in Groß-Lichterfelde, Eingangsseite. Nach »Dekorative Kunst«, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.

Talente sich sehnten, so flohen sie in die Jugend- und Frühlingszeit der deutschen Nation, ins Mittelalter, wo Deutschlands politische Größe mit seiner höchsten religiösen, wissenschaftlichen und künstlerischen Blüte zusammenfiel. Dieses Mittelalter wollten sie mit Sack und Pack in die Neuzeit hinübernehmen oder vielmehr die Gegenwart in dasselbe zurückführen. Dieses Zurückschrauben der Neuzeit in eine um vier bis fünf Jahrhunderte zurückliegende Vergangenheit war ein arger, ein unmöglicher Anachronismus. Die Romantik mußte daran scheitern, aber

Mittelalter zu sein scheinen, doch wird eine nahe Zukunft, das ist gewiß, auch über diese Werke strenges Gericht halten und ihre Unzulänglichkeit und kalte Nachahmung nachweisen.

Seit den siebziger, besonders seit den achtziger und neunziger Jahren regt sich das Verlangen nach neuen Wegen, beginnt der Kampf um einen neuen Stil. Durchwan-

dern wir heute Stadt und Land, überall begegnen wir Häusern, Villen (Fig. 1-4), Schul- und Gemeindegäusern, Hallen, die verschiedensten Zwecken dienen, Waren- und Geschäftshäusern, akademischen Bauten und

Denkmälern, welche ganz neue Formen zeigen, die bei großer Einfachheit und Zweckdienlichkeit doch das Streben nach gesteigerten malerischen Wirkungen offenbaren.

Auch im Innern derselben ist fast alles anders als bisher, die Einteilung und Ausstattung der Räume und Gelasse, Tisch und Stuhl, Schrank und Hausgerät, der Schmuck an Gemälden und plastischen Bildern. Das sind Aeußerungen des neuen Stils, der Moderne. Auch Kirchen entstehen, die anders aussehen, als die bisher bekannten, — Kirchen, die gotische Formen haben und doch nicht gotisch sind, die romanische oder Renaissancebildungen zeigen und doch nicht romanisch oder Renaissance sind (Fig. 5 und 6). Auch das sind Aeußerungen, Versuche des neuen Stils.



Fig. 3. G. Goerke: Speisezimmer, Berlin. Nach »Dekorative Kunst«, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.



Fig. 4. A. Koch: Villa Rüegg-Honegger, Zürich. Nach Originalaufnahme von A. Krenn, Zürich.

Sollen wir diesen neuen Stil zulassen? Gewiß. Die Romantik in der bildenden Kunst, das Zurückgreifen auf das Mittelalter war ein Notbehelf. Diese Romantik ist vorüber. Die Künstler, die besten am allermeisten, waren des ewigen Reproduzierens des Mittelalters längst müde und sehnten sich nach freierer Bewegung. Einer der besten, strengsten Gotiker der Neuzeit, Friedrich Schmidt in Wien — und andere neben ihm —, nahm schon in den siebziger Jahren ganz neue, fremde Elemente in die Gotik auf, ähnlich wie die Moderne es tut. Diese Moderne kommt doch, ob wir wollen oder nicht, weil die Zeitverhältnisse andere geworden, und die Moderne deren Ausfluß ist, das Moderne ist das Lebendige.

Aber was ist die Moderne? So fragen die einen — ironisch, in der Voraussetzung, daß alle Aeußerungen eines neuen Stils Auswüchse und Verirrungen seien. So fragen andere, weil sie in der Buntheit und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bestimmte Grundgedanken und Hauptzüge nicht herauszuschälen vermögen.

Es muß immer wieder bemerkt werden, daß die Moderne auch in der Architektur keineswegs fertig, noch nicht am Ende ihrer Entwicklung angekommen ist. Sie wird im weiteren Verlaufe manche Einseitigkeiten abstoßen und manche Herbigkeit mildern.

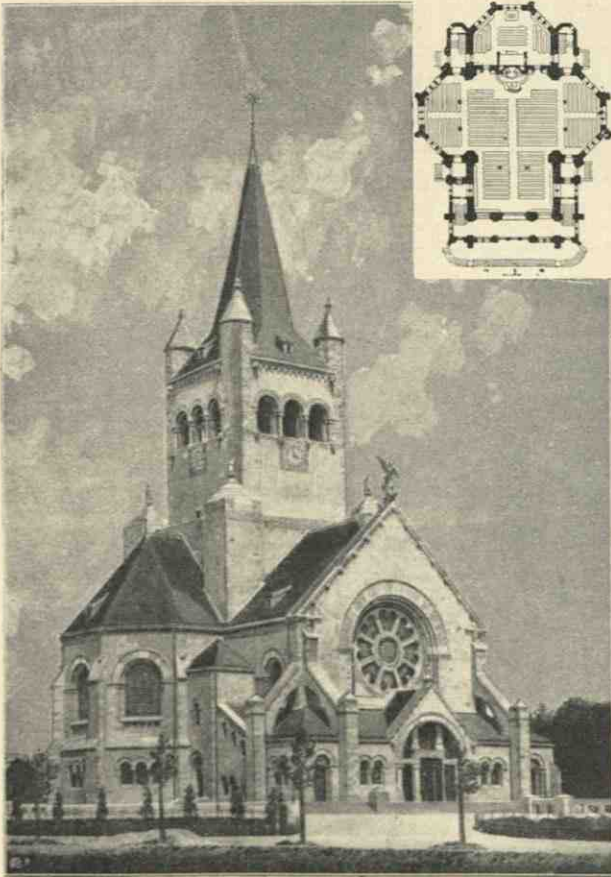


Fig. 5 u. 6. Curjel und Moser: Die Pauluskirche in Basel, Aeußeres und Grundriß. Nach »Die Pauluskirche in Basel«, 1901, und nach Originalaufnahme von A. Ditisheim, Basel.

2. Nachdem im Vorausgehenden bereits die allgemeinen charakteristischen Eigenschaften der Moderne genannt worden, so haben wir hier die besonderen Bestrebungen auf dem Gebiete der Architektur zu betonen.

Selbst die Gegner der Moderne sprechen es in aller Schärfe aus, daß heute die Grundlage alles künstlerischen Schaffens die geistige Selbständigkeit und Originalität des Künstlers sein müsse. Er möge und soll die alte, mittlere und neue Kunst studieren, sich tüchtig schulen und schulen lassen, aber nur um später aus ureigener Anlage, aus den tiefsten Trieben seiner Seele zu schaffen, so daß seine Kunst immer eine persönliche Kunst sei. Nachdem so lange Zeit alle Stile vom hellenischen bis zum romanischen und gotischen, von der Renaissance und dem Barock bis zum Rokoko und Klassizismus abge-

wandelt und reproduziert worden, begreift sich dieser Umschlag zum Persönlichen, Individuellen leicht. Der Künstler unserer Tage mag auf Grund seiner Begabung besondere Neigung zu mittelalterlichen Stilen, zur Frührenaissance oder zum Biedermeierstil haben, — das ist seine Sache, niemand soll es ihm verargen, aber er ist nicht an die Reproduktion eines geschichtlichen Stils gebunden. Im Gegenteil, es ist nur gut, wenn er ihn mit neuen Elementen durchsetzt und eine ganz persönliche Note und eigenste Akzente hineinbringt. Selbst eine Mischung früherer Stile darf ihm nicht verwehrt werden, wenn er sie nur zur harmonischen Wirkung zu verbinden versteht, — das ist heute landläufige Auffassung.

Diese Forderung allein schon, daß sich der Baukünstler mit vollster subjektiver Freiheit den geschichtlichen Stilen gegenüberstelle, mußte eine weitgreifende Umwälzung im architektonischen Kunstbetrieb hervorrufen und zahllosen Neuerungen Tür und Tor öffnen. Sie mußte aber auch zu den ärgsten und gefährlichsten Abwegen führen, wenn gegenüber der persönlichen Freiheit nicht Widerstände eingeschaltet würden.

Eine derartige Schranke ist das Ziel, das sich die moderne Architektur steckte: größte Einfachheit, strengste Sachlichkeit, Ableitung der Formen aus dem Organischen und Notwendigen — und dies nicht nur in den Bauten, die überwiegend dem Nutzen und praktischen Zwecken dienen, sondern selbst auch in Monumentalbauten, wo die Idee mit ausschlaggebend ist.

Gegenüber der Zierlust und dem Prunk, die sich an frühern Stilbauten oft so sehr bemerklich machen, sucht das Streben nach Einfachheit die Hauptwirkung in großen Linien, Umrissen, Flächen. Das architektonische Thema wird nicht in mannigfachen Variationen und reichen Orchesterklängen abgewandelt, sondern



Fig. 7. P. Danzer: Teehaus der Ausstellung in München 1908. Nach Phot. der Verl. F. Bruckmann A.-G., München.
Moderne Kunst- und Stilfragen.

14304.



in ernsten, einfachen, gehaltenen Choralen vorgetragen. Das freie Ornament fällt fast ganz weg und rankt nur bescheiden an wenigen hervorstechenden Stellen, wie an den Portalen, Bogen, Friesen. Auch das architektonische und organische Ornament ist karg zugemessen. Wir verstehen darunter die Zierformen, welche die Funktionen der einzelnen architektonischen und konstruktiven Glieder, der Säulen, Pfeiler, Archivolten, Friese, Lisenen, Gewölbegurten, verdeutlichen und aussprechen. Der Architekt nimmt wenig mehr auf, als was notwendig ist, und dies in den einfachsten Formen. Die Säule braucht nicht nach griechischen oder romanischen Stilgesetzen gebildet zu werden. Die Fuß- und Kopfglieder können ein-



Fig. 8. R. A. Schröder: Wohnzimmer, ausgeführt v. R. Bremer, Bremen. Nach Phot. F. Bruckmann A.-G.

fachster Art sein, dürfen auch ganz wegbleiben, wenn Säule und Pfeiler nur ihre Funktion oder Aufgabe erfüllen, stützen und tragfähig sind. Dieses Streben, nur die notwendigen und einfachsten Formen aufzunehmen, führt den Architekten notwendig dazu, dem Anmutigen, Eleganten, Zierlichen aus dem Wege zu gehen und zu den Anfängen der Architektur, zum Ursprünglichen, Altertümlichen, kurz, zum Primitiven zurückzugehen. Diese Primitivität ist in sehr vielen Architekturwerken der Moderne das meist Charakteristische und Bestimmende, — doch nicht allein in der Architektur, sondern bis hinab zu den verschiedenen Zweigen der Kunstindustrie. In den Schmucksachen aus Edelmetall, die in der letztjährigen Münchener Ausstellung zahlreich vertreten waren, bildete das Altertümliche, Primitive den charakteristischen Zug. Gegenüber den Architekturwerken wird man oft des Eindrucks nicht los, daß das Altertümliche z. B. in massigen, unverhältnismäßig kurzen, gedrunghenen Säulenschäften, in Tor-, Bogen- und Fensterbildungen etc. zur Manier geworden. Ein anderer großer Teil der Baukünstler wird durch das Streben

nach Einfachheit in neuester Zeit zu den Formen der erst noch so verhöhten Biedermeierzeit geführt.

Wie die Einfachheit und die Beschränkung für die Außenarchitektur maßgebend sind, so auch für die innere Ausstattung (Fig. 7—9). Von all den zahlreichen Zimmerausstattungen, welche 1908 die Münchener und die Darmstädter Ausstellung vorführten, war keine einzige glänzend im Sinne der Renaissance oder gar prunkvoll und prächtig in der Art des Baroko, aber die Einfachheit hielt sich gleichsam schadlos einerseits durch die Schönheit, Kostspieligkeit und den Farbenreiz des Materials, z. B. der verwendeten Holzarten, andererseits durch die vollendete



Fig. 9. K. Rehm: Wohn- und Empfangsraum, Ausstellung in München 1908. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.

technische Ausführung. Die Formen werden aus der Zweckmäßigkeit und dem Bedürfnis abgeleitet.

3. Der kürzeste Weg, um aus den alten historischen Stilen herauszukommen, erblickten viele in dem als Baumaterial verwendeten Eisen, weil es eine so ganz eigenartige Behandlung und Verwendung fordert, daß es, meinte man, stilbildend wirken müßte.

Das Eisen kann selbständig oder in Verbindung mit Stein, Mauerwerk und Mörtelverputz zur Verwendung kommen.

Es ist gewiß nicht zu leugnen, daß z. B. eine große ganz aus Eisen konstruierte Brücke mit hohen Trägern und gewaltig geschwungenen Bogen oder eine weitgesprengte Halle echt monumentale Größe besitzen und auf den Geist des Betrachtenden sehr großen Eindruck machen kann. Man darf aber nicht vergessen, daß das Monumentale an sich noch nicht das Schöne ist, obgleich es sich zu ästhe-



Fig. 10. Baker und Fowler: Brücke über den Firth of Forth bei Queensferry. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

tischer Schönheit verklären kann, und daß der auf den Geist geübte Eindruck noch nicht der eines ästhetischen Wohlgefallens zu sein braucht. Im ersten und zweiten Falle kommt die Schönheit und das ästhetisch Wohlgefällige meistens, um nicht zu sagen immer, zu kurz. Es ist in der Regel auch nicht der Architekt, der Künstler, welcher die Eisenbauten entwirft und konstruiert, sondern der Ingenieur. Dieser geht von der Mathematik, von der Rechnung aus, der Baukünstler dagegen von der Idee; dieser berechnet die Trag- und Stützkraft seines Materials, des Steines, gewiß auch, aber nur um ihn der Idee, der höhern künstlerischen Absicht dienstbar zu machen, während der Ingenieur beim Nutzwerk stehen bleibt. Ueberdies stellt der Eisenbau (Fig. 10 und 11) nur Linien, keine Flächen, keine Massen



Fig. 11. Röbbling: Draht-Brücke zwischen Neuyork und Brooklyn. Nach Phot. v. J. Kuhn, Paris.

dar, überall blickt die Luft durch das Gestänge. Dieses wirkt aber wie ein Gerüste, nicht wie ein fertiger Bau. Das Eisen besitzt endlich eine so »eiserne« Konsequenz, eine so starre Folgerichtigkeit, selbst in den geschwungenen Linien, daß es gegenüber dem Stein, der sich für die weichsten Formen willig schmeidigt, immer im Nachteil sein wird. Dort herrscht mathematischer Zwang, die Notwendigkeit, hier Freiheit, die Gespielin künstlerischer Ideen.

So kann der reine Eisenbau wohl viele Elemente der Schönheit besitzen, aber es wird sehr schwierig sein, ihn zur eigentlichen Kunstform, zum Ausdruck von Ideen im Bauwerk zu erheben. Doch scheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, wenn sich Ingenieur und Architekt in einer Person zusammenfinden können, und wenn sich Kunstformen finden lassen, welche organisch aus der Natur und Konstruktion des Eisens abgeleitet sind. Denn das scheint ganz ausgeschlossen, daß diese Kunstformen im »Eisenstil« aus den frühern geschichtlichen Stilen herübergenommen werden dürfen. Man hat zwar allerdings eiserne Säulen, Pfeiler, Simse, Konsolen, Ornamente im eigentümlichen Geschmacke und nach der Formbildung der

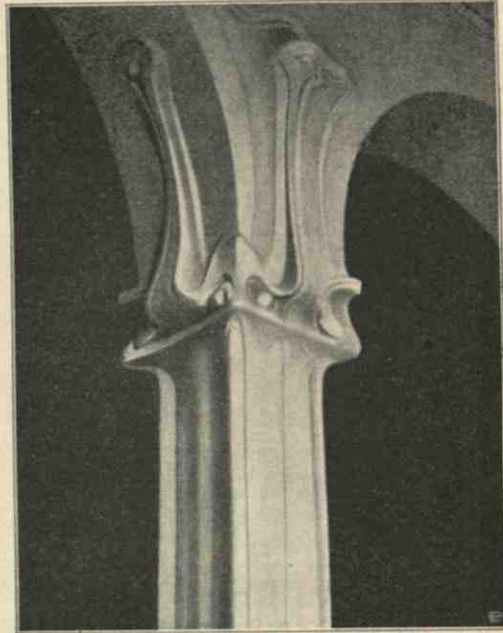


Fig. 12. H. van de Velde: Pfeilerkapital im Folkwangmuseum, Hagen i. W. Nach »Dekorative Kunst«.



Fig. 13. Fr. Hooper: Englisches Landhaus. Nach »Dekorative Kunst«, Verl. Bruckmann A.-G.

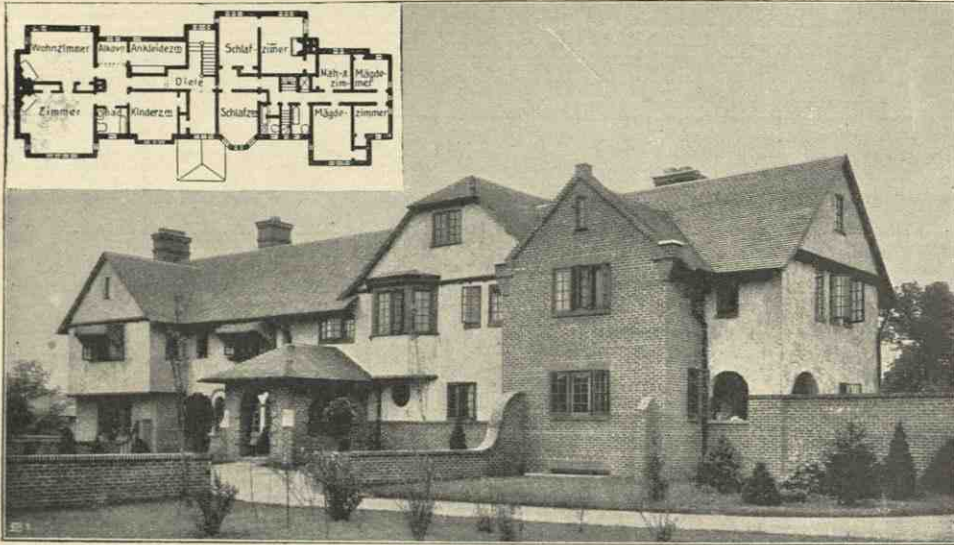


Fig. 14 u. 15. Wilson Eyre (Philadelphia): Landhaus Wyeth in Rosemont, Vorderseite und Grundriß des Obergeschosses. Nach »Dekorative Kunst«, Verl. F. Bruckmann, München.

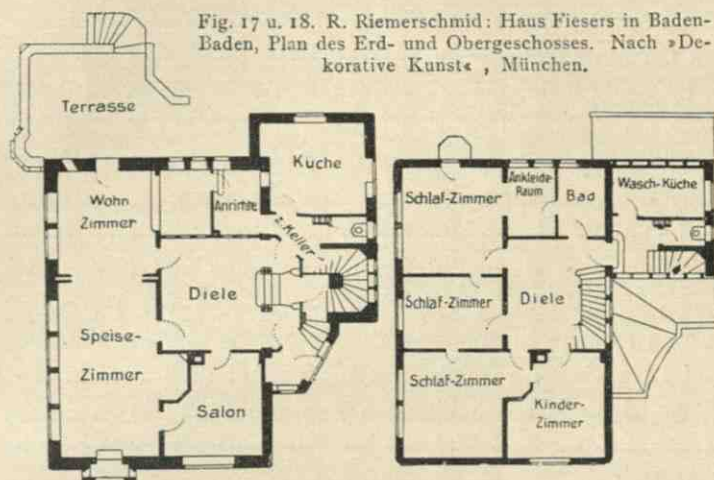
griechischen Antike und in allen andern Stilen erstellt, aber mit wenig Glück und Geschick. Was sich sehr wohl im Stein und Holz aussprechen läßt, verträgt sich deswegen noch keineswegs mit dem Eisen!

Das Eisen bietet für die Konstruktion so ganz außerordentliche Vorteile, daß es längst im Steinbau Verwendung findet. Und doch unterliegen, wie oben bemerkt, Stein und Eisen so verschiedenen Bedingungen, daß sie nicht leicht nebeneinander zu verwenden sind. Viele Baumeister behalfen sich damit, daß sie das



Fig. 16. M. Dülfer: Häusergruppe an der Friedrichstrasse, München. Nach »Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart«, Verlag von L. Werner, München.

Eisen nach Möglichkeit verbargen und verdeckten. Im Innern eines Baues fordert das Eisen eine Verkleidung mit Putz, weil es sonst bei einem Brande infolge der Hitze sich biegen und dadurch die Mauern gefährden würde. Aber das Eisen ganz verdecken und verleugnen wollen, ist unrichtig, denn wo es als Konstruktionsmittel gebraucht wird,



macht es sich auch unter der Putzhülle doch bemerklich und verrät sein Dasein. Es hat daher ein Recht, in den Formenbildungen angedeutet und ausgesprochen zu werden. Das haben moderne Architekten auch geleistet. »Vor van de Veldes Putzformen (Fig. 12) erkennt man sofort, daß Eisen darunter ist; sie sind

aus dem Notwendigen abgeleitet und zeigen doch die Tendenz zur Befreiung vom profanen Zweck. Wenn die Formen sich nach dieser Richtung logisch entwickeln können, werden sie einst einen Grad erreichen, wo es gleichgiltig ist, ob sie tatsächlich noch die Funktionen des Eisens erklären, oder ob sie nur ihrer selbst wegen da sind. Die aus dem Naturalismus des unmittelbaren Zweckes gewonnenen Schönheitsideen können, wie die Geschichte lehrt, wenn ein gewisser Reife-punkt erreicht ist, diesen Zweck ignorieren und sich als Phantasiebildungen vervollkommen. Wie sich die griechische Idealform von der praktischen Holzkonstruktion ableiten läßt, können sich also für eine Baukunst der Zukunft neue Formen aus der Verwendung des Eisens gewinnen lassen.¹⁾ Die Hoffnung, durch das Eisen neue Stilformen zu erlangen, hat in jüngster Zeit wieder an Boden verloren, da Beton, Rabitz, und dgl. dem Eisen den Rang abzulaufen scheinen.

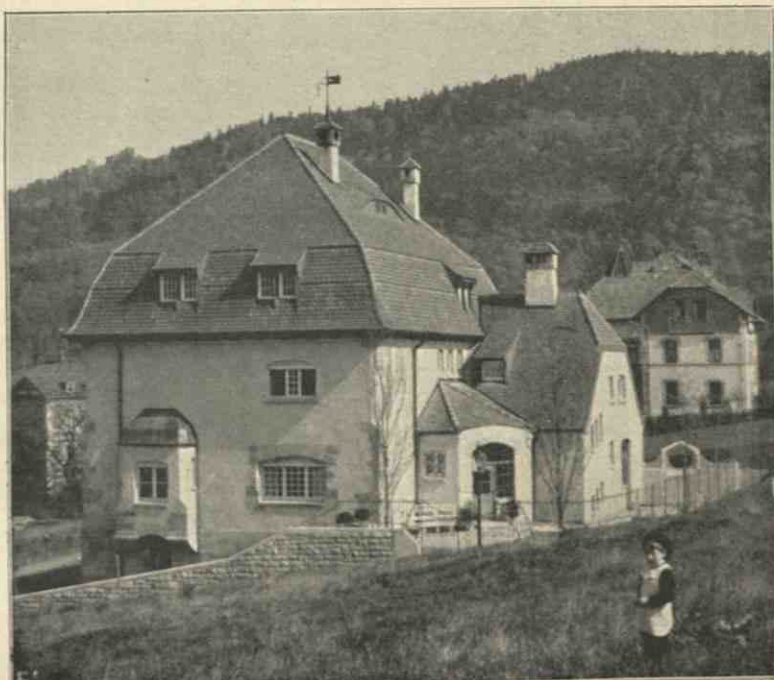


Fig. 19. R. Riemerschmid: Haus Fiesers in Baden-Baden, Gartenansicht. Nach Phot. d. Verl. Bruckmann A.-G., München.

¹⁾ K. Scheffler, *Moderne Baukunst*, S. 21 (Berlin 1907).

4. Den größten Vorteil aus der Moderne zog die Privatwohnung, das Landhaus, die Villa. Wer ein großes Haus führen und eine entsprechende Wohnung haben will, muß auf eine glänzende Repräsentation Rücksicht nehmen; er wird seinem Hause die seit der Renaissance für den Palazzo typisch gewordenen Formen und Eigenschaften geben, Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anlage, Groß- und Weiträumigkeit, eine einheitliche, würdevolle, geschlossene Fassade, kurz, er baut von außen nach innen. Nachdem die Außenarchitektur in ihren Umrissen und Hauptzügen festgelegt ist, handelt es sich darum, die nötigen Räume und Gelasse im Innern unterzubringen. Die Rücksicht auf die Repräsentation und die Beziehung zur Öffentlichkeit werden dem Hausherrn manchen Zwang auferlegen, er wird auf manche Bequemlichkeit und Liebhaberei verzichten müssen. Ähnlich verfuhr man beim gewöhnlichen Wohnhaus, das die bescheidensten Ansprüche an die Architektur machte. Man übertrug den Palazzo auf kleinste Verhältnisse und baute gleichfalls von außen nach innen: man grenzte ein Quadrat oder Rechteck ab, errichtete darüber aus Mauerwerk oder Holz einen richtigen Kasten von so und so viel Geschossen und verpackte darin, so gut und übel als es gehen mochte, wie Fächer im Kasten, — nicht die wünschenswerten Räume, — sondern so viel Gelasse, als der Hohlraum und die regelmäßige Etagenanlage eben gestattete, und legte sich damit manche Unbequemlichkeit auf und begab sich des Vorteils, so zu wohnen, wie man es am liebsten hätte. Gerade die anspruchsvolleren Privathäuser zu Stadt



Fig. 20. Jassoy: Das Rathaus in Stuttgart. Nach Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

und selbst zu Land sind nach diesem Kastenschema gebaut; besaß ein derartiges Haus gar noch einen sogenannten französischen Dachstuhl, dann glaubte man darin ganz vornehm zu wohnen.

Darüber ist der Engländer, der Amerikaner längst hinaus. Er baut seine Wohnung, vorab auf dem Lande, von innen nach außen. (Fig. 13—15). Er fragt sich, wenn er ein Haus anlegt: was brauche und was wünsche ich? wie viel größere und kleinere Gelasse? Eine lauschige Plauderecke, ein Lesezimmer, dazu Lauben, Terrassen, Loggien zum nächsten, unmittelbarsten Verkehr mit der Natur werden nicht vergessen. Jeder Raum wird

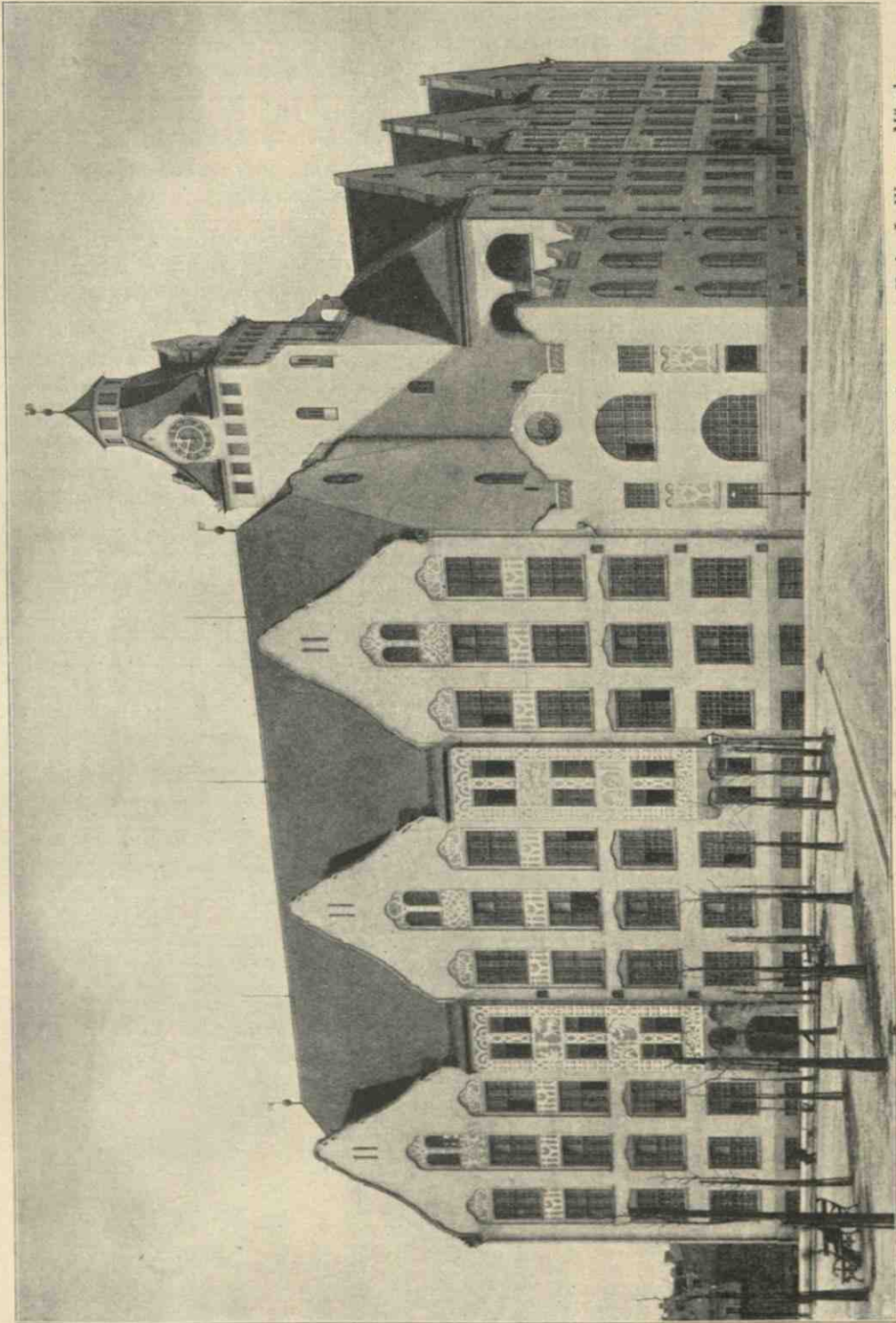


Fig. 21. Th. Fischer: Schulhaus am Elisabethplatz, München. Nach »Münchner bürgerliche Baukunst der Gegenwart«, Verlag L. Werner, München.

individuell behandelt mit verschiedenen Höhen, ungleichen Fenstern je nach Größe, Bestimmung, Lichtbedürfnis. Das setzt die mannigfaltigsten Grundrißanlagen voraus und gestattet die trefflichste Ausnützung des Raumes. Auch die Vergrößerung des Hauses durch allerlei Anbauten gegenüber wachsenden Bedürfnissen ist sehr leicht möglich, da keine einheitliche Fassade, keine symmetrische Anlage hemmend entgegentritt. Im Aufbau vollends ergibt sich eine Vielgestaltigkeit, ein Ueberschneiden von verschiedenen Höhen und Dächern, eine Mannigfaltigkeit der Bildungen, welche zu den überraschendsten Gruppierungen führen, und dem Baukünstler eine unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten zu den genialsten Erfindungen und Kombinationen bieten. Die malerische Anlage wird durch das Spiel der Schatten- und Farbewirkungen und den Wechsel von Mauerwerk und Fachbau, von Rohbau und verschiedenartigem Verputz, von Stein und Holz verstärkt. In der innern Ausstattung verbindet sich, wie früher bemerkt worden, edle Einfachheit, die Eleganz und Schönheit und Echtheit der Stoffe mit der Gediegenheit der technischen Ausführung zum wohlthuendsten Dreiklänge. Dazu kommt als weiteres die Farbe. In der dekorativen Malerei, in der gern herbeigezogenen Glasmalerei neuester Technik und brillanter Glassorten, sowie in der ganzen Ausstattung ist es auf eine harmonische, stimmungsvolle Tonwirkung abgesehen. Jeder Raum erhält seine eigene Note, die seiner Bestimmung entspricht und zu den benachbarten Gelassen in Kontrast steht.

Diesen englisch-amerikanischen Privatbau, Landhaus, Villa, nahm die deutsche



Fig. 22. A. Messel: Wertheim's Warenhaus, Berlin. Nach Phot. von W. Titzenthaler, Berlin.



Fig. 23. Heilmann und Littmann: Warenhaus H. Tietz, München. Nach Phot. v. F. Finsterlin.

Moderne hinüber und bildete den Typus nach heimischen Bedürfnissen aus. Es entstanden in allen Gauen, soweit die deutsche Sprache erklingt, eine unübersehbare Zahl schöner Wohnhäuser (Fig. 16—19) voll des höchsten Reizes, worin die Architektur sich wahrhaft als Raum- und Wohnungskunst erweist. Ein Vorzug muß noch besonders erwähnt werden. Bei jedem Neubau stellt sich der richtige moderne Baukünstler die Frage: Was entspricht der heimischen Ueberlieferung, der Heimatkunst? Was fügt sich am besten dem Landschaftsbilde ein? Was paßt am ehesten zur nächsten örtlichen Umgebung? Auch in dieser Beziehung wird auf allseitige Harmonie und Stimmung das größte Gewicht gelegt. So entstand das moderne Privathaus, in welchem das Wohnen zur Lust und Freude wird, zum behaglichen, heimlichen Verkehr im Innern und zur innigsten Beziehung mit der Natur und der Außenwelt. Wäre oft nur die deutsche Gründlichkeit nicht! Es liegt im Charakter des Deutschen, das Vorzügliche noch vorzüglicher machen zu wollen und es zu steigern, bis es — ins Gegenteil umschlägt. Wir haben Villen mehr als genug, wo die Einfachheit zum Dürftigen und Bäuerischen, die malerische Gruppierung zum tollen Wirrwarr, die Mannig-

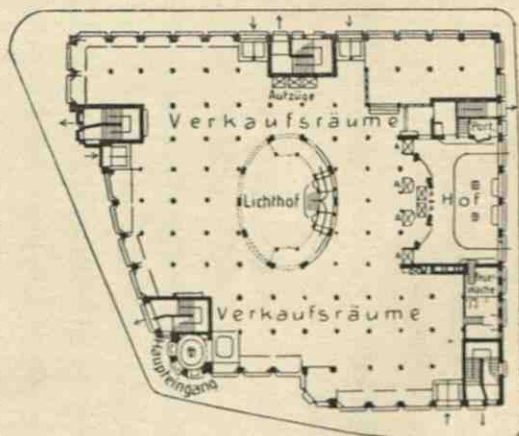


Fig. 24. Grundriß des Warenhauses Tietz, München. Mit Erlaubnis von Prof. Littmann, nach »Dekorative Kunst«, Verl. F. Bruckmann A.-G.

faltigkeit der Konstruktion, des Mauerverbandes u. dgl. zur schrullenhaften Musterkarte und zum kindlichen Spiele wird. Von derartigen Verirrungen abgesehen, bleibt es ein höchstes Verdienst der modernen Privatarchitektur, das Wohnhaus so reizend ausgestattet zu haben. Gewiß, die Unterhaltungskosten eines derartigen modernen Privathauses werden sich bedeutend höher belaufen als für einen Bau nach dem kubischen Kastenmodell; trotz dessen wird der moderne Typ nicht so bald die Sympathien verlieren.

Die Architektur des Privathauses, die Konstruktion von innen nach außen, wurde auch auf Bauten übertragen, welche höhere Ansprüche machen, doch keine Repräsentation zu vertreten haben, wie Schulhäuser (Fig. 21), Gemeinde- und Rathäuser (Fig. 20), Kranken- und Waisenhäuser u. dgl.

5. Für das Waren- und Geschäftshaus neuester Bestimmung, das in den Großstädten alle nur denkbaren Waren feilbietet und allen Bedürfnissen entsprechen soll, hat die Moderne einen ganz eigenen Typus erfunden. Früher wurden die tausenderlei Dinge eines riesigen Bazars im Etagenhaus mit einheitlicher Fassade untergebracht. Der Käufer konnte, mußte Hunderte von Zimmern durchwandern, bis er fand, was er wollte. Das entsprach der Zweckmäßigkeit nicht, also auch nicht der Aesthetik, für welche das Schöne nichts anderes sein kann als das Vernünftige in seiner potenzierten Erscheinung. Der Architekt Alfred Messel fand zuerst die richtige Form im Warenhaus der Firma Wertheim (Fig. 22) in Berlin, indem er von der strengen Logik des Bedürfnisses ausging. Der Plan Messels war »von einer geradezu großartigen Einfachheit: ein riesiger Lichthof und ringsherum, in allen Stockwerken, ein einziger endloser Raum; die Decke nur von Säulen getragen, die Außenwände nur durch Pfeiler gegliedert. Stein und Eisen wurde als Material des Geschäftshauses offen anerkannt; die Stockwerkteilungen fielen weg; die hochstrebenden Pfeiler stellten



Fig. 25. G. Frentzen: Hauptbahnhof in Köln. Nach Phot. von K. Creifelds.

das Ganze als eine Einheit hin, boten nur die notwendigen Stützpunkte für die Verankerungen dar und überließen die Fläche dem durch Eisenstäbe geteilten Glas. Der erste Blick belehrt nun den Vorübergehenden, was dieses Haus ist und sein will: ein Kaufhaus, worin sich die Menge frei und ungehindert durch alle Teile des Raumes zerstreuen kann, wo die Waren nicht in Schränken und Kisten versteckt, sondern offen vor aller Augen ausgelegt sind. Es war eine Sensation eigener Art, als man zuerst von den Galerien in den großen Lichthof hinabblickte und die Menge rings um die bunten Verkaufstische sich drängen sah, als der Blick frei durch die Stockwerke, tief in den Raum dringen, ganze Treppenfürungen umfassen und den Grundriß anschaulich verstehen konnte. Die Raumwirkung stei-



Fig. 26. Br. Schmitz: Stadthalle Rosengarten in Mannheim. Nach Phot. von A. Weinig, Mannheim.

gerte sich, da man derartiges im modernen Geschäftsleben noch gar nicht gewohnt war, fast zur Poesie, der Anblick gewann etwas Großartiges und doch Selbstverständliches.¹⁾ Der neue Bautyp bürgerte sich rasch in den Großstädten ein; man fühlte, daß das Neue eine Großtat der Architektur sei, denn es ist oft sehr schwer, selbst aus dem augenscheinlichsten Bedürfnis die richtige, »notwendige« Form abzuleiten. Der neue Bautyp (Fig. 23 und 24) steht auch den Großstädten ganz gut an, denn er ermangelt nicht einer gewissen Monumentalität und erinnert an niederländische und nordische Gildehäuser früherer Jahrhunderte. Das Äußere gemahnt an gotische Bauwerke; die Konstruktion führt notwendig dazu; selbstverständlich braucht die Formbehandlung nicht gotisch zu sein.

In ähnlicher Weise suchte man vorbildliche typische Formen aus dem Bedürfnis und der Notwendigkeit für andere Bauten abzuleiten, in denen der Nutz-

¹⁾ K. Scheffler I. c. S. 47 ff.

zweck vorherrscht, wie für Eisenbahnhallen, Versammlungslokale, Stadthallen (Fig. 25 und 26) u. s. w. Sehr oft machte man sich von vornherein von den historischen Stilen allzu abhängig, anstatt naiv und unbefangen auf die Sache einzugehen.

6. Es gibt Bauten höhern Rangs, für deren formale Ausgestaltung neben und über dem materiellen Zwecke oder dem Bedürfnis die Idee, welche verkörpert werden soll, mitbestimmend ist, wie in den Palastbauten, Rathäusern, Universitäten etc., vor allem in den Sakral- oder religiösen Bauten (Fig. 27—30). In ihnen prägt sich die Freiheit, welche die Moderne dem Architekten einräumt, und die Originalität und Selbständigkeit, welche sie von ihm fordert, besonders aus. Daher

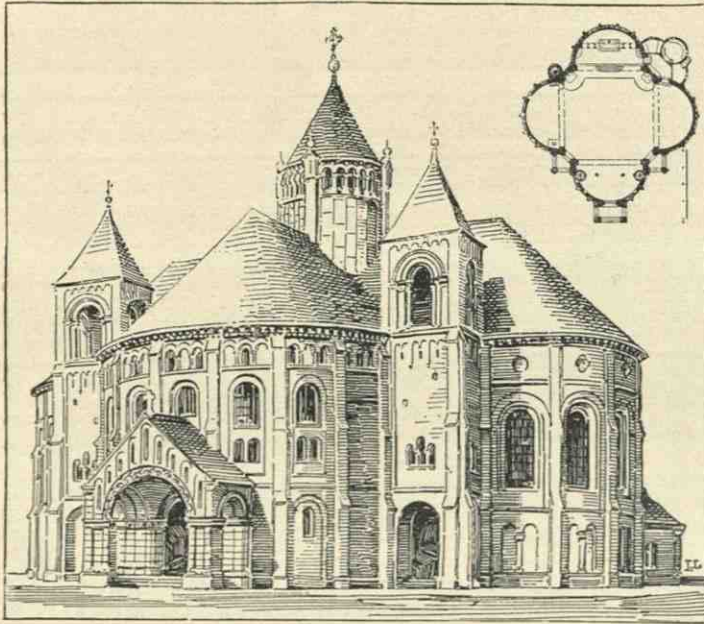


Fig. 27 u. 28. G. Seidl: Rupertuskirche in München, Grundriß und Aeußeres. Nach »K. Gurlitt, Kirchen«, Stuttgart (A. Kröner) 1906.

finden wir auf diesem Gebiete eine bunte Mannigfaltigkeit. Es lassen sich aber doch, wie früher schon angedeutet worden, zwei Hauptrichtungen unterscheiden. Die einen der Architekten werden durch das Streben nach Sachlichkeit und Einfachheit, besonders auf dem Gebiete der religiösen Baukunst, zum Primitiven und damit vorzugsweise zu frühromanischen Formen geführt, die andern zum Stil der Biedermeierzeit und des Klassizistischen. Vonder

Reproduktion der historischen Stile ist übrigens in keinem Falle die Rede, sondern der Baukünstler wählt, kombiniert, ändert, erfindet frei, was er zur Aussprache der eigenen Baugedanken für geeignet hält. In allen Richtungen sind tüchtige Werke geschaffen worden, aber auf keinem Gebiete etwas Fertiges, Vorbildliches, Typisches; alles ist noch in Gärung und Entwicklung, so auch im Kirchenbau. Bevor die gesamte Geisteskultur der Zeit nicht einheitlicher und fester geprägt worden, wird keine Klärung, keine Stileinheit zu erwarten sein.

7. Neue Hoffnungen weckte die Moderne auf einem Gebiet, welches zur Architektur in der engsten Beziehung steht, in der Denkmalplastik. Die Kunst des Meißels muß überhaupt an das Bauwerk sich anlehnen, wenn sie nicht ihren Halt, den ihr nötigen Hintergrund verlieren will. Die französische Moderne lenkte in einen ganz andern Weg ein. Rodin und seine Nachahmer lösten das plastische Bild ganz von der Architektur ab, nahmen ihm die monumentale Wirkung, indem sie von ihm einzig den Ausdruck des Gefühls, psychologische Wirkungen, ver-



Fig. 29. Th. Fischer: Inneres der Erlöserkirche in Schwabing. Nach Phot. von F. Finsterlin, München.

forderten, und zwar durch die Mithilfe der Architektur. Kein Name wurde in den letzten Jahren, wenn von monumentaler Denkmalplastik die Rede war, so oft genannt wie der des Architekten Bruno Schmitz (geb. 1858 in Düsseldorf), denn sein Ruhm bleibt unzertrennlich verknüpft mit den großen Kaiser-Wilhelm-Denkmalen am Deutschen Eck bei Koblenz (Fig. 31), an der Porta Westfalica, auf dem Kyffhäuser und mit dem Völkerschlacht-Denkmal in Leipzig, an welchem der Meister noch arbeitet. Bald bildet die Architektur den monumentalen Rahmen, wie am Deutschen Eck, oder sie übernimmt die Hauptrolle und weist dem plastischen Bilde seinen Platz an, wie an der Porta Westfalica und auf dem Kyffhäuser. Im Leipziger Denkmal wird die Architektur fast allein sprechen.

Auch in den sogenannten Bismarck-Türmen (Fig. 32) kommt die Plastik gar nicht oder nur in untergeordneter Stellung zur Verwendung. Schmitz gibt seinen Bauformen ebenfalls den Charakter primitiver Wucht, Massigkeit und Größe und gelangt auf dem Wege auch zu frühromanischen Anklängen und Bildungen. Die plastischen Arbeiten übernahmen Emil Hundrieser (geb. 1846 in Königsberg), Klemens Zum-

langten. Für sie ist die Bildhauerkunst etwas ganz anderes, als sie je war, seitdem sie auf Erden lebt und schafft, und was sie ihrem Wesen und ihren Mitteln nach sein muß, — eine hohe, edle, große Kunst. Manche deutsche Meister waren viel richtiger beraten, indem sie vom Denkmal eine gesteigerte monumentale Wirkung



Fig. 30. J. Krüger: Die Epiphanienkirche in Charlottenburg-Westend. Nach Originalaufnahme von A. Brüning, Berlin.



Fig. 31. Br. Schmitz u. Hundrieser: Kaiserdenkmal am Deutschen Eck, Koblenz. Phot. A. Brüning, Berlin.

busch (geb. 1839 im westfälischen Herzebrock) und Nikolaus Geiger (1840—1897) in Lauingen. Der Architekt Emil Schaudt und der Bildhauer Hugo Lederer (geb. 1871 in Znaim) bauten in verwandter Weise das riesige Bismarck-Denkmal in Hamburg (Fig. 33), den kolossalen Unterbau und die kolossale Statue aus Granitquadern

auf. Der Reichskanzler ist nicht bildnismäßig aufgefaßt, sondern als Idealbild; gewappnet und bepanzert steht der Gewaltige als neuer Roland da.

Man knüpfte an diese und ähnliche Werke die Hoffnung auf eine neue Aera der Denkmalplastik. Jedenfalls verkünden sie die Erlösung aus der akademischen Schablone der offiziellen Denkmalkunst, die sich das Unfähigkeitszeugnis in der Berliner Siegesallee selbst dokumentiert hat. Aber fertig ist die neue Denkmalplastik noch nicht. Es ist nicht anzunehmen, daß die eigentliche hohe Architektur oder das Denkmal der Neuzeit primitive Urformen entlehnen müsse, um eigene Gedanken auszusprechen. Sie charakterisieren gewiß nur eine Uebergangsstufe im Werdegang.



Fig. 32. Th. Fischer: Bismarckturm am Starnbergersee. Nach Phot von F. Finsterlin, München.

III. Paysage intime, Freilichtmalerei, Impressionismus, Pointillismus, Primitivismus.

1. Wie in der Architektur, so setzt seit 1815 auch in der Plastik und Malerei eine Richtung ein, welche von mittelalterlichen Gedanken oder besser von romantischen Stimmungen erfüllt war. Die romantische Kunst überdauerte die Mitte des Jahrhunderts, allein um 1850 brach sich eine neue Richtung Bahn, deren charakteristische Eigenschaften ein gesteigerter Kolorismus und Realismus waren.

Im Jahre 1842 wurden zwei große Geschichtsbilder der Belgier Gallait (Abdankung Karls V.) und Biefve (Kompromiß des niederländischen Adels [Fig 34]) in den Kunststädten Deutschlands ausgestellt. Gegenüber der romantischen Malerei, welche der Farbe nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit widmete, weckten die belgischen Historienbilder durch den Reichtum der Komposition, die Pracht der Kostüme, besonders durch den Glanz der Farbe und die Tiefe der purpurnen Gesamtstimmung die höchste — eine übertriebene und unverdiente Bewunderung und spornten zur Nachahmung. Piloty und seine zahlreichen Schüler, die Maler des Maximilianeums, Makart u. s. w. leiteten die Zeit des koloristischen Historienbildes und des anekdotischen Genre ein.

Die Belgier hatten ihre in Deutschland so sehr bewunderte Malerei in Frankreich, in Paris gelernt, und so kam auch die deutsche Malerei in die Abhängigkeit

von der französischen. Es begannen, wie schon oben gesagt worden, die Künstlerfahrten nach Paris, welche besonders seit den achtziger Jahren sehr häufig wurden.

Die koloristische Malerei hielt in Frankreich nicht



Fig. 33. E. Schaudt u. H. Lederer: Bismarckdenkmal, Hamburg. Nach Phot. von Römmler u. Jonas, Dresden.



Fig. 34. E. de Bieffe: Der Kompromiß des niederländischen Adels, Brüssel. Nach Phot. von G. Schauer, Berlin.

lange an. Es offenbarte sich längst in der französischen Kunst ein unruhiges Hasten und Suchen und Vorwärtsdrängen. Eine erste Etappe ist die Schule von Barbizon. Eine Anzahl tüchtiger Künstler, Th. Rousseau, C. Corot, J. Dupré, Ch.-Fr. Daubigny, C. Troyon etc., ziehen sich in das genannte Dörfchen am Rande des Waldes von Fontainebleau zurück. Während andere dem anspruchsvolleren Geschichtsbilde huldigen, pflegen sie die bescheidenere Landschaftsmalerei (Fig. 35—37), und während frühere Landschaftler ihre Vorlagen in Afrika, Aegypten, Syrien holten, begnügen sie sich mit den einfachsten Ausblicken in die heimatliche Umgebung von Barbizon. Das Neue war, daß die einfachen Naturausschnitte mit innigem, heimatlichem Gefühl gemalt, daß Stimmung hineingelegt wurde, daher heißt diese Landschaft mit Recht *Paysage intime*. Noch mehr neu war, daß Luft und Licht mitgemalt wurden. Die Künstler von Barbizon erkannten und fühlten, daß das atmosphärische Leben dem bescheidensten Naturausschnitt eine hohe Poesie verleiht, — das Spiel des Lichts und das Weben in der Luft, der kühle Hauch und der qualmende Atem des Morgens, das Zittern und Flimmern der glühenden Luft am sonnigen Mittag, die rosigen, wehenden Schleier der abendlichen Dämmerung.

Jean-François Millet erweiterte den Gedanken, er fügte zur Landschaft die figürliche Staffage, — nicht romantische Ritter und verwunschene Prinzessinnen, nicht Gnomen und Nixen, sondern Bauer und Bäuerin, die auf dem Kartoffelfeld den Angelus beten, gebückte Aehrenleserinnen (Fig. 38), den Säemann und den Baum-

pfropfer u. s. w. Er malte, was er aus langer Erfahrung kannte, der Landleute Arbeit und Plage eher als ihre einfachen Freuden, naturwirklich und naturwahr, doch so, daß die innige Stimmung um das Stück Erde und seine Bewohner einen verklärenden Schimmer webt. Gustave Courbet ging noch einen starken Schritt weiter, tiefer auf der Skala gesellschaftlicher Abstufung. Er sucht seine Typen im dritten und vierten Stand, zuweilen in den lichtscheuen, dunkelsten Existenzen, denn die Tendenz und der niedrigste Realismus bestimmen die Wahl. Die Wirklichkeit, und zwar die der untersten Schichten ist ihm die Wahrheit; Ideal und Idealität sind ihm Schein und Lüge. Begeistert für die Pariser Kommune von 1870 und Mitglied der provisorischen Regierung, war er Kommunard auch in der Kunst, — aber ein tüchtiger Zeichner und Maler. Anfangs, als Nachahmer Zurbarans, Riberas, Velasquez', bevorzugte er eine dunkle, schwarzschattige Malweise, später werden seine Bilder licht und klar. So besitzt sein Bild »Bonjour M. Courbet« — der Maler wird auf freiem Felde von seinem Gönner M. Bruyas begrüßt — eine merkwürdige Klarheit und Hellfarbigkeit (Fig. 39).

2. So war man Schritt um Schritt zu einem immer entschiedeneren Realismus und bis an die Schwelle der Hellmalerei gekommen. Da wurde auf einmal die Parole ausgegeben: Pleinairismus, Freilichtmalerei! Hinaus aus dem Atelier, hinaus an die freie Luft, ins helle, klare Licht, am liebsten ins strahlende, zitternde Sonnenlicht!

Manche Neuerung fand die wirksamste Förderung, wenn ihr gangbare Schlag-

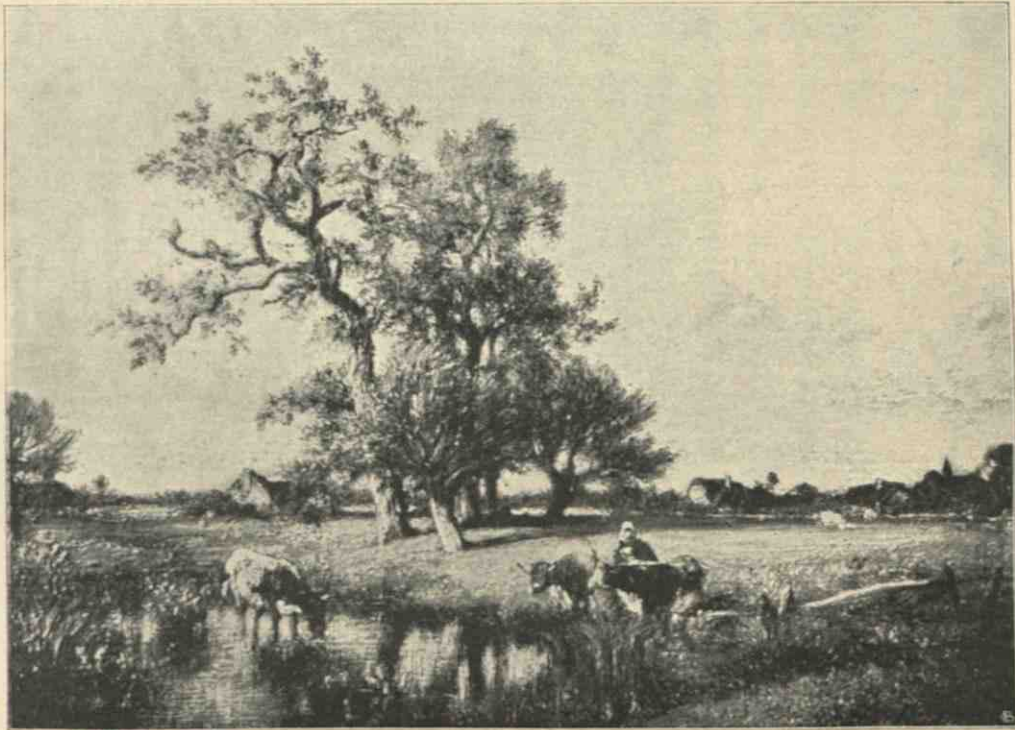


Fig. 35. J. Dupré: An der Tränke, Louvre. Nach Phot. von J. Kuhn, Par's.



Fig. 36. L.-F. Daubigny: Normannische Landschaft, Louvre. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

wörter zu Gebote standen. Das war hier der Fall: »braune Sauce«, »Galerieton«, falsche »Atelierbeleuchtung« und »zerstreutes Licht« u. a. wurden zu fliegenden Worten. Viele frühere Maler setzten ihre Bilder in einen braunen Gesamttön.

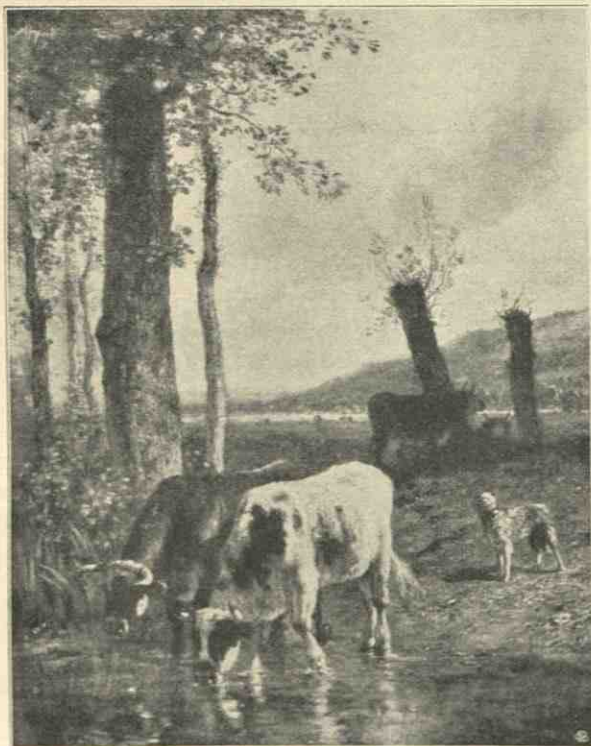


Fig. 37. C. Troyon: An der Tränke, Louvre. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

Es gab ferner Galeriedirektoren, welche nachträglich einzelne Gemälde in die braune Sauce setzen ließen, um ihnen eine ehrwürdige Alterspatina zu geben, daher der Spotname Galerieton. Es war ferner bisher bei den meisten Malern Brauch oder besser Mißbrauch, selbst Begebenheiten, welche sich unter freiem Himmel abspielen, in der Atelierbeleuchtung zu malen. In der Malerstube ist aber die Lichtführung eine beabsichtigte, gewollte, in bestimmte Bahnen geleitete, im Freien dagegen ist zerstreutes Licht, das die Gegenstände von allen Seiten gleichmäßiger umfließt und den Farben andere Tonwerte verleiht. Man sagte sich weiter: alles ist bisher gemalt worden, Historien, Schlachten, Genre, Stilleben, nur das Licht nicht, und doch ist es das



Fig. 38. J.-F. Millet: Die Aehrenleserinnen, Louvre. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

Licht, welches das eigentlichste Element der Malerei ist, das Licht, das alle Gegenstände umspielt und umrieselt und zusammenhält, das die Farben und Töne in der freien Natur anders nuanciert, das den Umrissen die Schärfe und das Kantige nimmt, das Licht und damit in Verbindung das Leben und Weben in der Luft und Atmosphäre, — nicht zum Ausdruck einer subjektiven Stimmung, wie die Maler des Paysage intime es taten, sondern Licht und Luft in ihrem rein objektiven Dasein, das Licht des Morgens, Mittags und Abends, das Licht im Nebelgrauen und am Regentage, wo alles von einem leichten, feuchten Dunst verschleiert ist, das



Fig. 39. G. Courbet: »Bonjour, M. Courbet«. Museum, Montpellier.
Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

Licht endlich, das sich immerfort ändert, jeden Augenblick in andere Nuancen, Farben und Tonwerte übergeht. Da alle Farbenbrechungen des Lichtes sind, so sei es, sagte man, Hauptaufgabe des Malers, das Licht, vor allem das zerstreute Freilicht zu malen.

Vom Pleinair führte nur ein Schritt zum Impressionismus. Da die Beleuchtung in Verbindung

mit der Luft und dem atmosphärischen Leben jeden Augenblick wechselt und ihre Wiedergabe doch die erste Aufgabe des Malers bleiben soll, so muß er folgerichtig alles, was sich im Gesichtsfeld befindet, im Fluge, mit einem einzigen Blick erfassen und festhalten, also den augenblicklichen Eindruck oder die Impression, den das Auge empfängt, wiedergeben, und zwar einzig und allein die durch das physische Auge vermittelte Impression. Es liegt hierin ein Haupterfordernis des Impressionismus. Der Künstler darf in seinem Augenblicksbild die Dinge nicht darstellen, wie sie ihm aus der Erfahrung bekannt sind, sondern lediglich, wie er sie schaut. Er kann aus der Erfahrung wissen, welches die Lage des Gegenstandes im Raume ist, der Abstand im Hinter- und Nebeneinander der Dinge, welches ihre Form und Gestalt in Bezug auf die Plastik und Körperlichkeit, welches ihre Färbung im geschlossenen Raume. Der Impressionist abstrahiert von allen diesen Kenntnissen aus der Erfahrung und stellt die Gegenstände dar, wie er sie momentan sieht, flächig, in perspektivischem nahen Neben- und Hintereinander, wie



Fig. 40. P. Huber: Fries. Nach »Dekorative Kunst«, Verl. Bruckmann A.-G., München.

Höhen und Berge aus weiter Entfernung uns erscheinen, und im Farbenspiel, wie der Augenblick die Gegenstände nuanciert. Eine persönliche Stimmung wird, weil diese nicht gesehen wird, auch nicht in das impressionistische Bild gelegt, dieses ist lediglich eine farbige Augenblicksphotographie. »Der konsequenteste Impressionismus läßt alles beiseite, was nicht Eindruck, Gesehenes, Optik ist; alles Psychische, nur durch Interpretation Gewonnene scheidet aus. Die sinnlichen ungedanklichen Eindrücke von Farbe und Licht rücken in den Vordergrund.«¹⁾

Der Impressionist stellt nur dar, was er mit einem einzigen Blick erfäßt und umfaßt, kein Nacheinander, keine Beziehung auf ein Früheres oder Späteres. Sehr auffällig zeigt sich dies im Ornament der Moderne. Frühere Stilperioden liebten unter anderem künstlich verschlungene Linienspiele; man denke an die Arabeske der mohammedanischen Kunst, an die kalligraphischen Verschlingungen und Flechtmuster des romanischen Stils, an die unvergleichlichen Linienornamente und Moresken der Renaissance; sie nötigen das Auge zum Verweilen und den zauberischen Linien zu folgen. Das moderne Ornament (Fig. 40—42) ist flächig und besteht entweder aus einfach und möglichst übersichtlich geschwungenen Linienzügen oder dann aus fleckigen Figuren und Motiven, die sich anreihen und wiederholen. Ein einziger Blick genügt, um das Grundelement zu erfassen und zu überschauen. Ähnlich verfährt der Maler. Infolgedessen bevorzugt er Erscheinungen, Ausblicke, welche wenige oder besser keine irgendwie scharf umrissenen Einzelheiten

bieten, sondern nur ein allgemeines Gesamtbild darstellen. Aus demselben Grunde wählt er entweder einen fernen Standpunkt, welcher keine deutlichen Einzelheiten mehr wahrnehmen läßt, oder er malt neblige, dunsterfüllte

Landschaften und Aussichten, welche Linien und Formen verschleiern und abrunden.

Diesen Zweck erreicht der Impressionist um so eher, wenn er Stoffe wählt, die an sich etwas Bewegtes



Fig. 41 u. 42. B. Harraß: Wandgetäfel in Koptoxyl; englischer Möbelstoff. Nach »Dekorative Kunst«, Verl. Bruckmann A.-G., München.

¹⁾ R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, S. 36 (Köln 1907).

und Momentanes darstellen, weil dadurch Bilder mit festen, klaren Umrissen abgeschlossen sind. Darum sind der Wirrwarr und das Durcheinander auf den Pariser Boulevards, in den Theatern und Restaurants, auf den Rennplätzen und Märkten bei Manet, Pissarro, Sisley (Fig. 43—45), die waghalsigsten Schwingungen der Balletttänzerinnen bei Degas so charakteristisch, sie bilden Augenblicksbilder in flüchtigen, zerfließenden, unsichern Umrissen. Andere Künstler ziehen aus den gleichen Rücksichten Bilder kleinen Formats des flüssigen Pinsels vor.



Fig. 43. E. Manet: Im Café. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

Der Momentauffassung entspricht die malerische Darstellung. Es ist ein ständiger Vorwurf, den das Publikum den Modernen macht, daß sie statt fertiger Bilder nur Skizzen bieten. Aber das Erhaschen und Festhalten der Erscheinung im Flug, in einem Totaleindruck scheint eine skizzenhafte Darstellung zu fordern. »Eine breite, mit wenigen Pinselstrichen vielsagende Pinselführung läßt die Bilder auch in einem Moment entstanden er-

scheinen, unangeknüpft und unberechnet, alla prima. Ueberdies ist eine schnell arbeitende geniale Handschrift schon an sich ein Genuß.«

Hamann führt diese Eigentümlichkeit geradezu als geläufigstes Erkennungszeichen auf. »Die Merkmale dieser malerischen Ansicht in modernen Bildern sind jedem geläufig. Es fehlt den Gegenständen die Deutlichkeit, ihre Konturen sind verwaschen. Es kommt nicht zum Eindruck einer festen, klaren Form, vielmehr bleibt alles in einer flächenhaften, unbestimmten Verschwommenheit. Nicht nur daß viele Einzelheiten überhaupt übergangen sind, wie es ja auch eine klare und feste Plastik gerade der reinsten Form zuliebe zu halten pflegt; nein, der Eindruck körperlicher Rundung und vertiefter Räume kommt gar nicht zustande, es bleibt alles flächenhaft und fleckig im bloßen Nebeneinander, wie in einem Plan oder vielmehr in völliger Unbestimmtheit des Vorn und Hinten und der Distanzen. Es fließt alles ineinander und sondert sich weder in den Konturen des Nebeneinander, noch in den räumlichen Abständen des Hintereinander.«¹⁾

¹⁾ I. c. S. 27.

In nächster Beziehung hierzu steht die Vorliebe für abgetönte, blasse, graue, helle Töne und Farbenwerte, so wird z. B. die Mischfarbe Orange statt Rot und Gelb, Rosa und ein helles Blau statt der ungebrochenen Urfarben verwendet. Andere

Impressionisten gehen viel weiter. Whistler gibt sogenannte »Noten«, Bilder in Blau, in Grau,

in Schwarz, worin die farbige Gesamtwirkung auf einem Ton beruht, oder Tonverbindungen in Silber und Blau, in Schwarz und Gold. Eine derartige Malerei setzt die feinste Farbenempfindung und die reifste Technik voraus, denn je weniger Farbenklänge verwendet werden, desto zarter und mannigfaltiger müssen die Helligkeitsnuancen sein.

Der Gegensatz von Hell und Dunkel steht nicht mehr wie früher im Dienste



Fig. 44. A. Sisley: Am Flusse Loing. Luxembourg, Paris. Phot. J. Kuhn, Paris



Fig. 45. C. Pissarro: Pontoise. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

der Modellierung, um die Gegenstände plastisch, körperlich, »wie greifbar« erscheinen zu lassen oder sie in perspektivischer Vertiefung abzustufen; die Schatten haben selbständigen Wert im farbigen Bilde und müssen zu den übrigen Farben in Harmonie gesetzt werden. Es begreift sich daher leicht, daß der Impressionist auch in dieser Beziehung das Freilicht vorzieht, weil in der zerstreuten Beleuchtung die Schatten heller und farbiger erscheinen. Die violetten Schatten, welche die Gegenstände im Winter unter dem Sonnenlicht auf die Schneefelder werfen, die glühend roten Baumstämme in der Abenddämmerung und ähnliche »Farbenwitze« sind sprichwörtlich geworden. Die impressionistische Technik ist eine raffinierte, äußerst verfeinerte, und auch die richtige Beurteilung impressionistischer Bilder setzt ein schärfstes, farbenempfindlichstes Auge voraus.

Schafft der Impressionismus Bilder, welche flach, verschleiert, verschwommen sind und mit einem einzigen Blick erfaßt und festgehalten werden sollen, dann sinkt der Gegenstand der Darstellung zur Unbedeutendheit herab. »So entsteht die Forderung, den Gegenstand so unwichtig als möglich zu nehmen. Es ist nicht nötig, etwas zu erkennen, sondern nur zu empfinden. Ganz läßt sich im Bilde die Andeutung von Gegenständen nicht unterdrücken, aber man wählt unbedeutende, wenig Beziehungen auslösende Gegenstände und diese oft nur allgemein als Geräte erkennbar, aber nicht, ob es ein Glas oder eine Frucht ist, oder gar was für eine Blume.«¹⁾

Die Bedeutungslosigkeit des Inhalts folgt für den Impressionisten auch aus einem andern, tiefern Grunde. Er sagt sich, wie wir schon früher angedeutet haben, der Maler soll malen, nur malen; er darf nicht belehren, nicht erbauen, nicht unterhalten, nicht rühren wollen, das alles sind Zwecke, welche außerhalb der Aufgabe und der Kunst des Malers liegen. Je geringer, nichtssagender der Inhalt ist, um so mehr tritt die Kunst des Malers hervor. Je weniger an Gedanken und Formen die Malerei dem Beschauer bietet, um so mehr wird er gezwungen, das Bild einzig nach den »malerischen Qualitäten« — wieder eines der beflügelten Worte der Impressionisten! — zu beurteilen und zu werten.

Nach all dem Gesagten ist leicht begreiflich, daß der Impressionist unter allen Gattungen der Malerei die Historie, die religiöse wie die profane, am meisten verurteilt, weil sie einen bedeutenden Inhalt voraussetzt, für die Landschaft und das Stilleben dagegen die größte Vorliebe haben muß. Die Landschaft bietet volles Pleinair, Luftspiegelungen, farbige Atmosphäre, wechselnde Beleuchtung, kurz Bilder aus Licht und Farbe, was mit einem Blick übersehen wird, ohne daß Gefühl, Stimmung, Ausdruck mitgegeben zu werden braucht. Die Menschen in derselben behalten nicht einmal den Wert von Staffage, sondern von »farbigen Flecken«. Das Stilleben, die Nature morte, ist noch inhaltsleerer, löst noch weniger Erinnerungen und Beziehungen aus, kann aber äußerst interessante Farbenbilder bieten. Die Impressionisten der ältern Observanz, Monet, Cézanne, Renoir, stellten gerne Arrangements von Früchten, Blumen, Gläsern u. dgl. dar, aber keineswegs in der Art der alten Holländer, klar, bestimmt in Linien und Umrissen, und in

¹⁾ Hamann l. c. S. 36.



Fig. 46. G. Segantini: Das Pflügen. Pinakothek, München. Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.

liebvoller Durchführung, sondern nur als Impression, als allgemeinen farbigen Eindruck.

Neben dem Pleinair findet sich der Impressionist auch mit künstlichem Licht und Intérieur-Beleuchtung ab. Ausblicke auf lange Straßenzeilen mit all ihrem Getriebe im Widerschein der Lichter, in hell und grell beleuchtete Restaurants, Kaffeehäuser, Theater waren sogar sehr beliebte Stoffe. Weniger dagegen die Intérieurs, wo das Licht auf bestimmten Wegen sich fortpflanzt und mehr als das Freilicht die Vorstellungen von perspektivischer Vertiefung des Raumes,

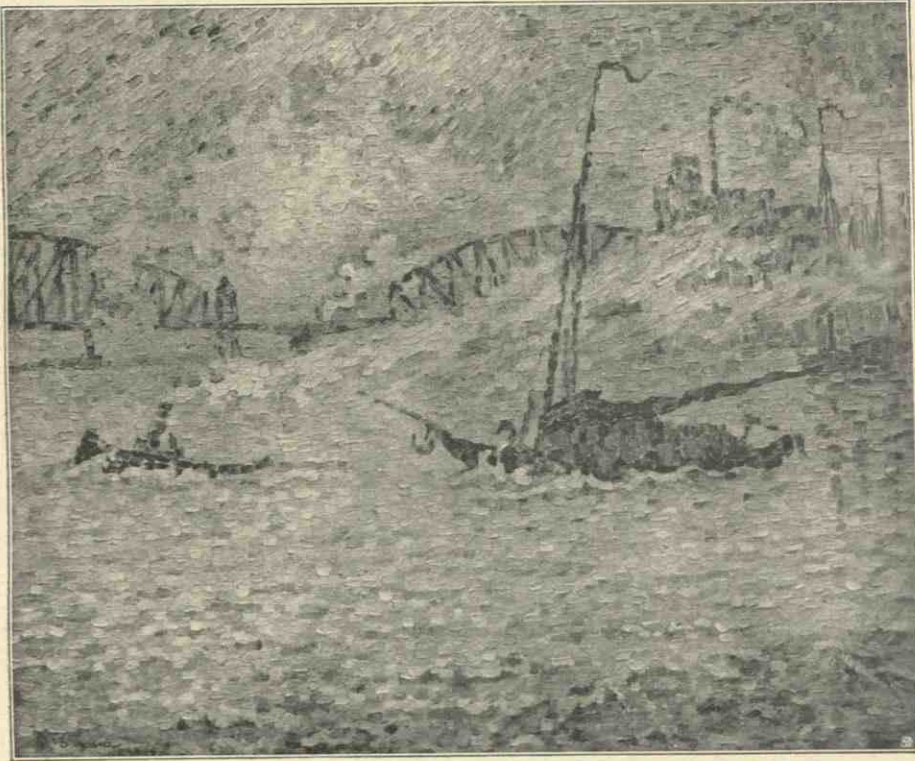


Fig. 47. P. Signac: Rotterdam. Nach Originalaufnahme von J. Kuhn, Paris.

plastischer Rundung und greifbarer Körperlichkeit der Gegenstände wachruft.

3. Die letzte Entwicklungsstufe des Impressionismus ist der Pointillismus.

Da man um jeden Preis Licht und Atmosphäre malen wollte, so mußte man auch das Zittern, Flirren, Rieseln des Lichts in der Luft und über der Landschaft zum Ausdruck bringen wollen. Schon Segantini kam, und zwar, wie er schreibt, selbständig zu einer Art Pointillismus. Er hatte in seiner Jugend in Mailand als Preisaufgabe zu lösen, wie der helle Lichtstrom in lebendiger Bewegung in einen dunkeln Kirchenchor hineinrieselt. Um die Schwierigkeiten zu überwinden, kam er auf den Gedanken, die Lichtpartie in prismatischer Farbenzerteilung zu malen. Der Erfolg war überraschend; man glaubte, ein wirkliches Strahlenbündel durch das ernste Halbdunkel flimmernd hineinsickern zu sehen.¹⁾ Segantini setzte

¹⁾ Vgl. M. Montandon, Segantini, S. 34 (Leipzig 1904).

also die Farben nicht gemischt auf die Leinwand, sondern trug die ungemischten Farbstoffe in kleinen Klümpchen nebeneinander auf; ihre Verbindung und Mischung vollzieht sich erst auf der Netzhaut des Auges, wenn der Beschauer das Bild aus der nötigen Distanz betrachtet. Bekanntlich erreichte Segantini damit ganz auffallende Wirkungen. Die Aratura (das Pflügen [Fig. 46]) in der Münchener Neuen Pinakothek zeigt einerseits ein Stoppelfeld mit halbverdorrtem Gras, andererseits den umgepflügten Acker; dort sind die ungemischten Farben wirt durcheinander aufgesetzt, im Acker sind sie in langen Strähnen wie die aufgeworfenen Furchen aufgetragen. In der



Fig. 48. Th. van Rysselberghe: Im Park. Nach Originalaufnahme von J. Kuhn, Paris.

retrospektiven Ausstellung in Düsseldorf 1904 befand sich ein Ave Maria, in welchem die Farben in konzentrischen Kreisen und radial von der Figurengruppe von der Mitte aus angelegt waren. Die Wirkung war dort und hier überraschend. Eine ähnliche Technik geht im französischen Impressionismus auf Monet zurück. Um die Lokalfarbe, — wenn bei einem Impressionisten von Lokalfarbe die Rede sein dürfte, — um z. B. den Tonwert Grün zu erhalten, werden Blau und Gelb in Punkten, Strichen, Rechtecken etc. unregelmäßig nebeneinander gesetzt, die Verschmelzung zu Grün vollzieht sich auf der Netzhaut im Auge des Betrachtenden. Bei komplizierten Farbenwerten und Tönen werden die prismatischen Farben je nach der gewollten Nuance proportional aufgesetzt. Wird Weiß verlangt, so werden zwei komplementäre Farben je nach der gewünschten Tonart aufgetragen. Man kann freilich einwenden: warum wird statt der zwei Urfarben nicht gleich Grün, statt der komplementären Farben nicht unmittelbar Weiß aufgesetzt? Der Pointillist

entgegnet: zwei komplementäre Farben ergeben nicht reines Weiß, das für den Impressionisten so wenig vorhanden ist, wie volles Schwarz; an Stelle derselben erreichen wir mittels der Punktiermalerei einen farbigen Ton, der sich dem Weiß nähert. Die Hauptsache aber ist, daß durch die Verschmelzung der Farben auf der Netzhaut des Auges das Flimmern, Flirren und Zittern des Lichts und der Atmosphäre am wirksamsten und überzeugendsten wiedergegeben werden kann. »Ohne daß die Farbenpunkte einzeln zu unterscheiden und in ihrer Gestalt zu erkennen sind, ergeben sie doch zusammen eine Art von Flimmern, einem Schneefall von Farbe vergleichbar, etwas Schwebendes und Rauhes. Mit diesem Zerspalten der Flächen und Töne in eine Art vibrierenden Farbenspiels, das die Nerven weniger brutal als grelle und harte Farben, aber nicht weniger angreifend und ermüdend reizt, vermag uns der Impressionismus für die Einfachheit des Motives zu entschädigen. Es ist eine stark nervöse, irritierende Farbenwirkung. Wenn dann die Punkte zu geschwungenen, sich ständig wiederholenden, nach derselben Richtung ziehenden Linien werden, und diese Linien als gezeichnete an die Bewegung des Zeichnens erinnern, so wird der Eindruck der lebendigen, ewig quellenden, brodelnden Unruhe aufs höchste gesteigert, und das Auf und Ab wogender Kornfelder, das Zittern und Summen dunstiger Wälder überträgt sich in lebendigem Gefühl auf den Betrachter.«¹⁾

Die früheren Pointillisten, Sisley, Pissarro, Renoir, wendeten die Technik auf Stoffe an, in denen die natürliche Fleckigkeit und wogende Bewegung zur Punktmalerei in nächster Beziehung steht, auf blumige Wiesen, blühende Büsche, belebte, staubdurchwirbelte Straßen. Die jungen Neoimpressionisten Signac (Fig. 47), Cézanne, Seurat, Rysseberghe (Fig. 48) etc. übertragen die pointillistische Malweise, die Farbenmosaik unterschiedslos auf alle Gegenstände.

4. Der Impressionismus in der Gesamtheit seiner Erscheinungen gehört der Malerei an. Die Auflösung und Aufhebung der Einzelform steht im schroffen Gegensatz zur Plastik, welche ja die Formkunst im vorzüglichsten Sinne ist. Dennoch hat man auch vom Impressionismus in Plastik und Architektur gesprochen und denselben als eine dem Impressionismus in der Malerei parallele Erscheinung bezeichnet.

Der malerische Impressionismus in seiner allgemeinsten Auffassung ist das Bestreben, der Kunst der Farbe ganz neue Grundlagen zu geben und ihr andere Aufgaben zuzuweisen. Dasselbe ist auch in der Plastik der Fall, und es offenbart sich darin eine der Malerei entsprechende Entwicklung. Wie hier auf die Vertreter des Paysage intime Millet und Courbet kamen, welche die Malerei zur Schilderung des Realismus im Leben des Landmanns und Arbeiters umprägten, so kam im Gebiete der Bildhauerei Constantin Meunier, der die Stoffe Millets und Courbets zusammenfaßt und seine ernst, streng, aber mitfühlend aufgefaßten Bergleute und Puddler, Mäher und Schnitter, Hafenarbeiter und Fischer schafft, welche rasch Schule machten. Auf dem Fuße folgt ihm der Pariser Auguste Rodin (Fig. 49 und Titelbild: *La pensée*, Luxembourg, Paris). Wohl niemand betrachtet seine Werke,

¹⁾ Hamann I. c. S. 39 ff.

ohne daß sich ihm das Wort auf die Lippe drängt, daß sich darin der Impressionismus des Plastikers offenbart. Der allgemeinste charakteristische Zug ist das offenkundige Streben, der Formkunst ebenfalls neue Grundlagen und Wirkungsweisen zu geben.

Die impressionistische Malerei will malen, nur malen und nur wiedergeben, was das physische Auge sieht. So verschiebt auch die moderne Plastik den Schwerpunkt sehr einseitig aus dem Gebiete des Geistigen in den Bereich des Physischen und ist hierbei gerade so subjektiv wie die Malerei. Es liegt hierin ein Hauptzeichen der modernen Plastik; sie schildert bald ein lautloses Versinken in sich, eine tiefstinnere Beschlossenheit oder dann das Aufgehen der Persönlichkeit in leidenschaftlichen physischen Trieben. Sie möchte hierbei das Unaussprechliche aussprechen und wird nervös, unruhig, zerrissen.

Die impressionistischen Bilder der Malerei sind Augenblicksphotographien, Ausblicke, die das Auge im Fluge erhascht und festhält. Die entsprechenden Plastiker fassen ihre Bilder nicht anders auf. Früher glaubte man, die Plastik habe infolge des Materials und der Technik, ferner infolge der Rücksicht auf das Gleich-

gewicht eher die Ruhe und einen gemessenen Rhythmus als plötzliche Bewegung, eher das Ethos als das leidenschaftliche Pathos zu betonen. Manche der neuesten Plastiker meinen, die momentanste Bewegung und eine urplötzliche Empfindung nicht scharf genug aussprechen zu können.

In nächster Beziehung hierzu steht das flüchtige, skizzenhafte Aussehen, das man den plastischen Bildern zu geben sucht, um sie als Werke des Augenblicks, als frisch, flott, frei geschaffene Inspirationen erscheinen zu lassen. Aus diesem Grunde bevorzugte man zur Ausführung des Modells die Tonerde; eine geübte, virtuose Hand knetet dieselbe nach Belieben und kann den leisesten Druck des Fingers wie die tiefsten Furchen sitzen lassen. Diese Tonmodelle boten das bequemste und biegsamste Mittel, um die ganze Nervosität des modernen Menschen und die tausendfachen Nuancierungen seines physischen Empfindungslebens darzustellen. Alle



Fig. 49. A. Rodin: Der Denker. Pantheon, Paris. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

Freiheiten des Tonmodells wurden auch in den Marmor und das Erz übersetzt. Schon Carpaud gab hierfür Beispiele, dann vollends Troubetzkoy, Rodin und sehr viele andere.

Selbst das Material und die Form der Plastik, also gerade das, was dieser Kunst Eigenstes ist, suchte man gewissermaßen zu überwinden, indem man die Weichheit und Empfindsamkeit des Fleisches in ganz einziger Weise herausmodellerte. Es ist erstaunlich, wie ein Stück Menschenleib so sehr sinnlich überzeugend dargestellt wird, daß der Beschauer darüber das Material und die plastische Form vergessen kann.

Wie der malerische Impressionismus seine letzte Entwicklung im Pointillismus fand, und wie man die prismatischen Lokalfarben in lauter Punkte und Striche, in Strähne und Vierecke auflöste, so strebte die nervös gewordene Plastik ein ähnliches Verfahren an. Die großen, breiten und ruhigen Flächen der klassischen Kunst werden vermieden oder vielmehr in tausend kleine Erhebungen und Senkungen differenziert, unter denen und in denen das physische Leben pulsiert.

Fassen wir die impressionistischen Merkmale der Plastik zusammen, so wird sofort klar, daß sie unter den bestimmenden Einfluß der impressionistischen Malerei gekommen. Dasselbe ist bei der Architektur der Fall. An sich liegt

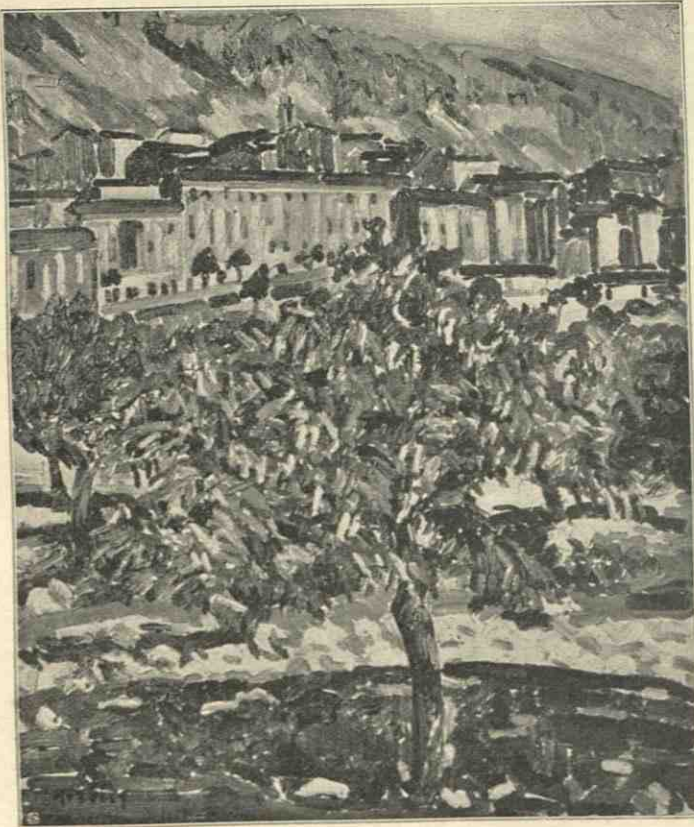


Fig. 50. A. Herbin: Corté am Morgen. Sammlung W. Uhde, Paris.
Nach Originalaufnahme von J. Kuhn, Paris.

sie dem Impressionismus fern, sie ist zu objektiv, zu sehr von praktischen Zwecken, von Mitteln und Konstruktion abhängig. Dennoch sind auch die modernen Bauten, das Privathaus bis hinauf zum Monumentalbau, nicht frei von impressionistischen Merkmalen, und diese fallen gleichfalls zusammen mit malerischer Behandlung. Jedem, der für logisches Bauen einen geschulten Blick hat, müssen an modernen Gebäuden allerlei Einzelheiten auffallen: die Wände werden neben- und übereinander bald aus Bruchsteinen, bald aus weißgefugten Backsteinen, bald aus Riegel oder Holz aufgeführt; die Mauern sind hier rau, dort glatt,



Fig. 51. J. Metzinger. Les Andelys. Nach Originalaufnahme von J. Kuhn, Paris.

anderwärts aber gestreift verputzt; mitten in die Flächen hinein, noch lieber an exzentrischen Stellen werden kleine Relief-tafeln, bunte glasierte Ziegel oder Mosaikplatten eingefügt; ebenso unregelmäßig, öfters scheinbar unlogisch sind auch die Fenster angebracht etc. Die Regelmäßigkeit und Sym-

metrie, seit der Renaissance, besonders seit dem nüchternen Klassizismus ein unumstößliches, tyrannisches Gesetz, werden ängstlich vermieden, fast ebenso sehr die klar und bestimmt hervortretende logische Wechselbeziehung zwischen Last und Kraft und die Betonung der architektonischen Funktionen und Uebergänge. Hiermit sollen die früher betonten Vorzüge des modernen Landhauses nicht im mindesten beschnitten werden, denn dort sind es nicht impressionistische Erwägungen, welche die Formbildung und Anwendung bestimmen.

In den verschiedenen Zweigen der Architektur werden, wie früher ausgeführt worden, die Formen und Bildungen gern der primitiven, uranfänglichen Kunst des Bauens entlehnt, was sich aus dem Streben nach Einfachheit und Sachlichkeit erklärt, doch hängt die Erscheinung gewiß auch mit dem Gesetz der Reaktion, des Um- und Rückschlags, zusammen. Die Aller-



Fig. 52. H. Matisse: Morgenlandschaft. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

neuesten unter den französischen Malern sind ebenfalls die Primitiven. Nachdem man den Inhalt so gründlich wie möglich aus dem malerischen Bilde ausgeschaltet und alle Möglichkeiten der Technik erschöpft, scheint man an der Seine allen Ernstes den Kreislauf der Entwicklung wieder von vorn anfangen zu wollen. Maler wie Henri Manguin, P.-A. Picasso, Raoul Dufy, Charles Camoin, Auguste Herbin (Fig. 50), Albert Marquet, Henri Matisse (Fig. 52), Jean Metzinger (Fig. 51) und andere tun es. An Einzelheiten der Technik erkennt man den beabsichtigten Archaismus, im übrigen sehen sich die Bilder an wie erste unmündige Versuche von Schülern und Kindern, welche noch in den ersten Anfangsgründen oder in den ersten Versuchen des Naturtriebs stecken.

Wie schon früher bemerkt wurde, machten Pleinair, Impressionismus und Pointillismus von Paris aus die Runde durch die Welt. Er blendete gleich anfangs — nicht das Publikum, — wohl aber die Künstler durch die oft erstaunlichen Lichtwirkungen und die Neuheit der Auffassung. Als Wiedergabe des subjektiv Geschauten und Erhaschten ist der Impressionismus vor allem — Technik und ist folglich erlernbar. Nur die allerbesten, wenigsten Meister wollten mehr geben als physische Erscheinungen, die Großzahl der Impressionisten sind Nur-Maler, daher ward ihre Zahl in aller Herren Ländern — Legion.

Das sind die Tatsachen, in denen Freilicht, Impressionismus und Pointillismus sich offenbaren. Es fragt sich, was ist vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkt davon zu halten.

5. Etwas ganz und gar Neues, wie man in der ersten Freude über die Errungenschaft meinte, war die Freilichtmalerei nicht. Schon Piero dei Franceschi (1423—1492) führt in manchen Bildern entschiedene Freilichtstimmung ein. Auf Velásquez' (1599—1660) auffallende Lichtführung hatten die französischen Vorläufer der Moderne längst hingewiesen; er ist in der Tat der erste Pleinairist und Impressionist, nur nicht in der ausschließlichen und einseitigen Weise der spätern. Auch Goya (1746—1828) beherrschte die Freilichttechnik, wenn es ihm beliebte. Am auffallendsten ist es, daß der in Hamburg ansässige Otto Runge (1777—1810) im Beginne der Neuzeit es geradezu als die Aufgabe und das Ziel der deutschen Malerei hinstellte, »Licht und Farbe und bewegendes Leben« zu schildern, wie M. Speckter von ihm berichtet. Die Welt der Formen sei von den Griechen, später von den Florentinern und Raphael erschöpft, das Reich des Lichts und der Farbe dagegen von manchen geahnt, von einigen erkannt, aber bis jetzt noch von keinem Künstler »als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz durch Rede und Tat ausgesprochen« worden. Runge hatte an den Akademien in Kopenhagen und Dresden studiert, aber sich seine eigenste, individuelle Richtung ausgebildet. Mehrere Künstler, welche aus dieser Einflußsphäre hervorgegangen, faßten die Aufgaben der Malerei im Sinne Runges auf und suchten Licht- und Luftstimmungen auszusprechen, wie Friedrich Wasmann (1805—1886), Christian Morgenstern (1805—1867), Kaspar David Friedrich (1774—1840) in seinen hell-, klar- und frischfarbigen Landschaften, Claussen Dahl (1788—1857) und manche andere. In diesem Künstlerkreise wurden zuerst auf deutschem Boden pleinairistische Aufgaben

gelöst, und zwar in Verbindung mit seelischen, poetischen Stimmungen, nicht in der einseitigen Art der Pariser Moderne.

Auf die letzte übte die japanische Malerei (Fig. 53) einen großen Einfluß aus. Auf der Ausstellung von 1867 waren die Japaner stark vertreten. Ihre Bilder, die in der Komposition keck die größte Asymmetrie einführen, eine Menge Einzelheiten ausschalten und mit den wenigsten Mitteln größte Wirkungen erzielen, die nie ein Motiv ausschreiben, sondern nur flüchtig andeuten, wirkten auf die jungen französischen Maler wie eine neue Offenbarung. Diese rasche, flüchtige, freie, um regelrechten Aufbau und Gleichgewicht unbekümmerte, in lichten, feinen Tönen sich ergehende Malerei schien dem jüngern Geschlechte wie gemacht für das, was man wollte und suchte, aber bisher nur dunkel ahnte. Auch andere Kunstgriffe

lernte man von den Malern Nippons, den Standpunkt aus der Vogelperspektive oder wenigstens von oben nach unten oder umgekehrt von unten nach oben zu wählen, um die Perspektive zu dehnen oder den Vordergrund stärker zu betonen, um Massen und Menschenmengen entfernter, bewegter erscheinen zu lassen. Um eine Nachahmung der Japaner konnte es sich nicht handeln, aber um die Herübernahme neuer Kunstweisen und Kunstmittel im Dienste des Impressionismus.

Um nun näher auf die obige Frage einzutreten, müssen wir die Vorfrage stellen: Was hat die Kunst zu leisten?

Solange die Welt steht, glaubte man bis vor einigen Jahrzehnten, die edle, hohe Aufgabe der Kunst bestehe darin, das Schöne hervorzubringen. Unter dem Schönen in seiner Wirkung verstand man etwas, das Empfindungen, Stimmungen reiner Freude und des Wohlgefallens auslöse. Bis hierher und so weit war es Ansicht und Ueberzeugung der ganzen Menschheit, daß die Aufgabe der Kunst und die Wirkung so zu fassen sei. Ueber das, was das Schöne seinem Wesen nach sei, darüber gingen die Lehrmeinungen auseinander, doch die allermeisten liefen in der Folgerung zusammen: jedem Gegenstand, welcher künstlerisch dargestellt wird, liegt ein Gedanke, etwas Geistiges, zugrunde; wenn dieses in der sinnlichen Erscheinungsform, das ist, im künstlerischen Nach- und Abbild voll und ganz zum Ausdruck kommt, so haben wir etwas Schönes vor uns, das uns wohlgefällt. Soll z. B. eine Madonna plastisch oder malerisch dar-

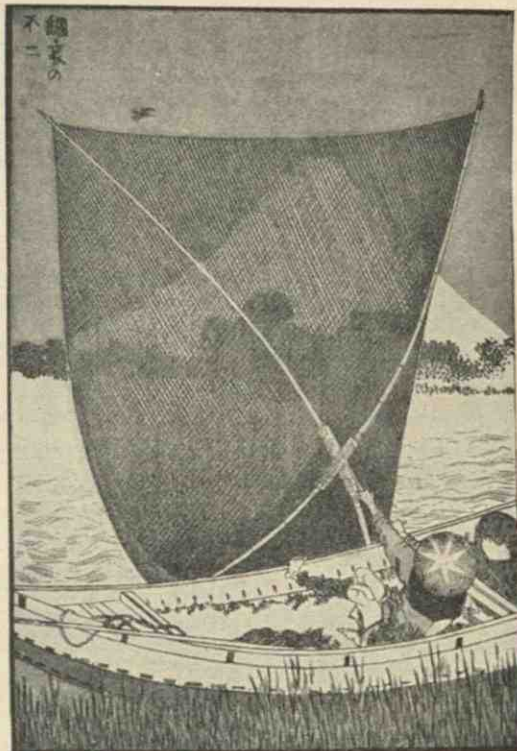


Fig. 53. Hokusai: Der Berg Fuji, durch ein Fischernetz gesehen. Nach »Die Kunst«, München.

gestellt werden, so ist das Geistige, der Grundgedanke dieser: die Madonna ist die allzeit reine, jungfräuliche, heiligste, höchstbenedigte Mutter Christi, des Sohnes Gottes; wird dieser Gedanke und nur dies, diese Idee, wenn wir es so nennen wollen, klar, bestimmt, möglichst restlos in der sinnlichen, individuellen Menschengestalt ausgesprochen, so entsteht ein harmonisches Ganze, etwas Schönes, das in uns Freude und Wohlgefallen auslöst.

Mochten die Theoretiker in den Erörterungen vom Schönen verschiedene Wege einschlagen, schließlich kamen sie fast alle auf dasselbe, auf dieses Ergebnis, und die Künstler, die Praktiker im höhern Sinne, die Architekten wie die Plastiker und Maler, schufen ihre Werke aus den gleichen Erwägungen heraus, bald mit mehr, bald mit weniger Glück.

Eine derartige Auffassung der Kunst und des Schönen unterscheidet in jedem Kunstwerke zwei Wesensbestandteile, den geistigen Inhalt und die sinnliche, äußere Form, Seele und Leib. Notwendig müssen infolgedessen im Künstler auch zwei Tätigkeiten und Fähigkeiten vorausgesetzt werden: ein bedeutendes geistiges Vermögen, um in allen künstlerischen Aufgaben den Gehalt richtig, voll und ganz zu erfassen, und eine hohe technische Fähigkeit, um ihn in der individuellsten, passendsten, klarsten, bestimmtesten sinnlichen Form auszusprechen.

Das ist eine sehr hohe, große Auffassung vom Schönen, von Kunst und Künstler; sie war, wie gesagt, das Gemeingut der Menschheit bis in die neueste Zeit.

In den letzten Jahrzehnten wurde von Kunsttheoretikern und Künstlern immer öfter und lauter die Ansicht ausgesprochen, daß es gar nicht Aufgabe der Kunst sei, die Schönheit im Bilde darzustellen, sondern die Wahrheit, daß sich also Völker und Zeiten bis anhin getäuscht und einer argen Verwechslung schuldig gemacht haben.

Die Wahrheit ist an sich gewiß etwas Hohes und Erhabenes und mit der Schönheit steht sie in der engsten Beziehung, denn nur das Wahre und Gute können zum Schönen verklärt werden. Aber welche Wahrheit soll von der Kunst dargestellt werden? In der Antwort, welche die »Veristen« geben, offenbart sich eine Verwechslung, welche allen gesunden Denkgesetzen widerspricht, denn sie setzen statt der Wahrheit die Welt der Erscheinungen, die Wirklichkeit, ein; die Wirklichkeit ist aber noch keineswegs die Wahrheit.

Was die Modernen von der Kunst forderten, war in der Tat nicht die Wahrheit, sondern die Kopie, die Abschrift der Wirklichkeit, der Realismus oder besser der Naturalismus. Einen solchen gibt es freilich im Grunde nicht. Denn schon das allein, daß man ein Stück Wirklichkeit z. B. in der Malerei mittels der Farben auf die Fläche projizieren soll, ist ein vollständiges Umformen und Umschaffen der Vorlage, ein Wiedergeben mit ganz eigenen Mitteln und einem eigentümlichen Verfahren. Und wäre die Abschrift, das Abbild dem Vorbild zum Verwechseln ähnlich, so liefe schließlich der ganze Witz auf eine blöde Täuschung hinaus. Es ist nicht einmal möglich, ein Stück Natur objektiv treu wiederzugeben. Wenn zehn Künstler den gleichen Vorwurf behandeln würden, so würden zehn verschiedene Bilder entstehen, weil jeder Künstler in seiner Abschrift der Natur seine eigene Handschrift hat und die Dinge mit eigenen Augen sieht. Und je



Fig. 54. Fr. Overbeck: Der Triumph der Religion in den Künsten, Frankf. a. M. Phot. J. Wlha, Wien.

geistreicher und tüchtiger die einzelnen Künstler sind, um so verschiedenartiger werden die Abbilder des einen und einzigen Vorbildes ausfallen. Und was nach dem Prinzip der Veristen als Mangel angesehen werden müßte, erweist sich im Grunde als der letzte Reflex künstlerischen Schaffens. Der oberste Lehrsatz des modernen Naturalismus ist somit unzureichend, irreführend und beruht auf falschen Voraussetzungen. Das hat man damit allerdings erreicht, die hohe Auffassung von der Kunst tief herunterzuschrauben und dem Künstler — dem Maler und Bildhauer — die Aufgabe leichter zu machen. Wie braucht es großen Aufwand von geistiger Tätigkeit, Erfindung und Schaffenskraft, wenn ihm lediglich die mehr oder minder getreue Wiedergabe eines Stücks Wirklichkeit zugemutet wird!

6. Eine andere Hauptfrage, deren Beantwortung als Maßstab bei der Beurteilung des Pleinair und Impressionismus dienen muß, ist: welches sind die Mittel der Malerei?

Das Feinste, Geistigste, gleichsam die Seele in der Welt der Erscheinungen, in der Natur ist das Licht, das fließende, verklärende Licht, das Leben und Weben in der Atmosphäre.

Es ist begreiflich, daß die Künstler, welche das Licht und die Atmosphäre für die Malerei fast neu entdeckten, im ersten Entzücken über die Errungenschaft ihre Darstellung im Bilde nicht bloß als die erste, höchste Aufgabe der Malerei erklärten, sondern als die einzige derselben und meinten, jetzt erst das Wesen und die wahre Kunst der Malerei entdeckt zu haben. Das war eine Uebertreibung und eine ganz unrichtige Auffassung. Die nächste Folgerung, welche man daraus zog, war, daß des Malers einzige Leistung das Malen sei. Nach dieser Ansicht wäre das einzige Mittel der Malerei die Farbe. Das hieß, mit einem einzigen Federstriche die allermeisten und zugleich die allerhöchsten Werke der Malerei als unmalerisch verurteilen. Eine weitere Folge wäre, daß Maler, die seit Jahrhunderten als die größten galten, als Maler taxiert werden müßten, welche nicht malen konnten. Es gibt auch Modernste genug, — freilich sind es nicht die tüchtigsten, — welche meinen, Künstler wie Raphael und Dürer hätten sich aufs Malen sehr wenig verstanden und seien längst überholt!

Selbst der Künstler, der nur malen, und zwar impressionistisch verschwommen malen will, sieht sich genötigt, erst auf der Leinwand einige Vorzeichnungen zu machen und wären es auch nur einige Linien; das heißt, die Malerei kann die Zeichnung, die Linie gar nicht entbehren, diese ist ihr zweites Mittel, womit sie Bilder schafft.

Die Linie leistet dem Maler Dienste gerade wie die Farbe. In jedem malerischen farbigen Bilde sind Linie und Farbe vertreten und verbunden, wobei naturgemäß drei Kombinationen möglich sind. Der Künstler kann der Zeichnung die Hauptrolle zuteilen und das Bild auf der schönen Linie aufbauen, die Farbe dagegen ihr unterordnen, dann wird es dem Idealismus zuneigen, weil das Element vorherrscht, das mehr geistiger Art ist; die Bilder der Nazarener, Overbecks (Fig. 54) und seiner Freunde, besonders die Werke Cornelius' geben die beste Illustration hierzu. Halten sich in einem Bilde Linie und Farbe die Wage, das ist, sind sie zu gleichen Teilen vertreten, wie etwa bei Raphael, dann kann die Darstellung den edelsten Ideal-Realismus verwirklichen. Herrscht im Bilde die Farbe, das Reellste in der Natur, vor, dann wird, muß das malerische Werk mehr dem Realismus angehören. Die Linie ganz zurückdrängen und unterdrücken, wenn es möglich wäre, das muß zum Naturalismus führen. Der Impressionismus gewöhnlichster Art ging noch weiter, er machte die Farbe, die nur eines der beiden Mittel der Malerei ist, zum Zweck derselben, das mußte notwendig zum Materialismus in der Kunst führen. Die Folge war, daß manche Impressionisten den Inhalt eines Bildes am liebsten ganz ausgeschaltet hätten, um nur eine »Farbenvision« zu geben (Fig. 55), das ist, nur Technik, nur Malerei. Es ist schließlich dasselbe, wie wenn man dem Musiker, dem Dichter zumutete, inhaltslose, gedankenlose Kompositionen und Poesien zu liefern.¹⁾ Es

¹⁾ Ueber Mißachtung des Gegenstandes und des Inhalts — vgl. J. Strzygowski, Die Bildende Kunst der Gegenwart, S. 157 ff. (Leipzig 1907).

läuft auf dasselbe hinaus, wenn andere Künstler nichtssagendste Gegenstände wählen, ohne sie wie die Vertreter des Paysage intime durch die Stimmung und die liebevolle Behandlung zu verklären und zu einem höheren Niveau zu erheben, sondern um sie nach echter Impressionisten Art als Sinneseindrücke wiederzugeben. Der Kunst den Inhalt nehmen, heißt, ihr jeden ideellen, kulturellen und kulturhistorischen Wert und den wahrsten bildenden Gehalt rauben und sie zu einem mehr oder minder geistreichen Spiel herabwürdigen. Der Kunst wird noch übler mitgespielt, und der Materialismus offenbart sich noch abstoßender, wenn die Lichtstudien mit Vorliebe in Cafés chantants, in den Restaurants, in den Foyers der Theater, bei den Ballettänzerinnen und in noch viel tiefer stehenden Kreisen gemacht werden.

Daß die fast ganz neue Entdeckung des Lichts und des atmosphärischen Lebens für die Malerei und die damit entwickelte Farbentechnik eine große, kostbare Errungenschaft ist und fortan zum unveräußerlichen Besitzstand der Kunst gehören wird, das ist unbestreitbar. Sie besitzt eine ähnliche Tragweite, wie die Entdeckung und Ausbildung der doppelten Perspektive im Quattrocento; aber wie diese anfangs sehr einseitig ausgebeutet und auf Kosten der höhern Aufgaben und Zwecke der Kunst betont wurde, so führten Freilicht und Impression zu mannigfachen Absonderlichkeiten und unberechtigten Eigenheiten.

7. Zuerst schoß die Freilichtmalerei weit über das Ziel hinaus. >Auf dem Gebiete von Licht, Schatten und Luft hat man seit 1870 ca. allem Hergebrachten den Garaus machen wollen. Die Beleuchtung war nicht mehr dazu da, die Gestalten zu modellieren oder den Raum im Helldunkel unergründlich erscheinen zu lassen... Man warf die Ateliers mit zerstreutem Nordlicht zum alten Gerümpel, zog hinaus ins Freie und stellte die Gestalten in blendendes Sonnenlicht, verwarf alle schwarzen Schatten, schimpfte auf die braune

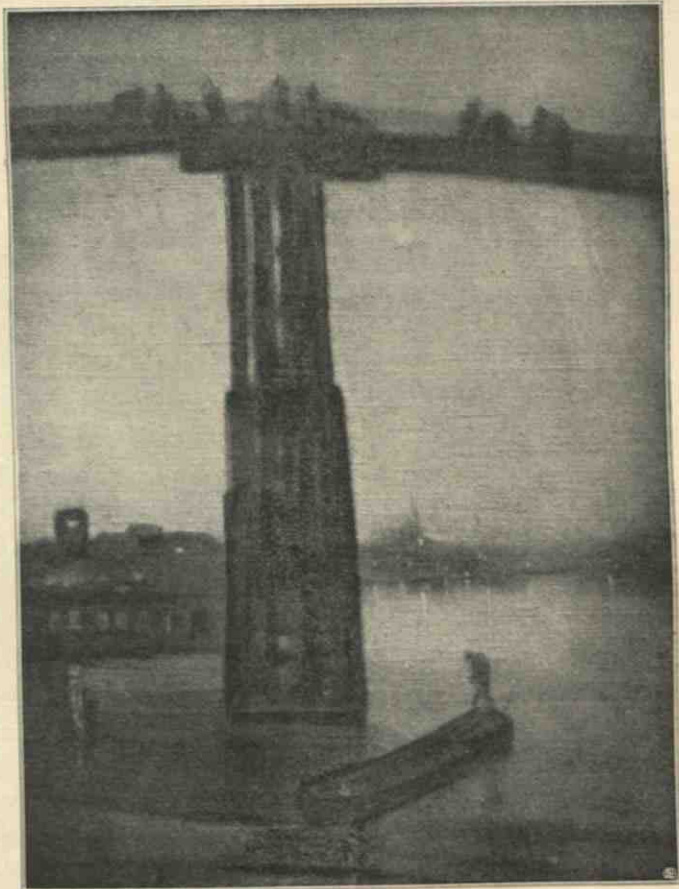


Fig. 55. J. McNeill Whistler: Battersea Bridge. Nach Phot. von W. A. Mansell & Co., London.

Sauce, in der die alten Bilder schwämmen, und ließ nur den als echten Maler gelten, der einen Eid darauf leistete, daß es kein Weiß und kein Schwarz gäbe. Man sah nur Farben; der Raum, die Luft, alles war Farbe. Man malte für die Nabsicht auf Ausstellungen und im Zimmer Bilder, die mindestens auf Schußweite und im Freien bei voller Sonne hätten angesehen werden müssen, um in den für das Auge erträglichen Abstand und die richtige Umgebung zu kommen. Spangrüne Krautfelder ohne dämpfende Zwischenluft waren an der Tagesordnung, die Künstler spotteten der Natur, suchten sie im Wetteifer zu übertrumpfen. Diese Strömung des Pleinairismus war der wirkliche künstlerische Tiefstand des 19. Jahrhunderts, nicht die Zeit des Cornelius mit ihrer Verleugnung der Raumfarbe. Die Maler glaubten Künstler zu sein, wenn sie uns illusionistische Kunststücke vormachten, die das Auge im weiten Felde der Natur erfrischen, in den Innenraum gebannt aber beleidigen. Helmholtz schon hat im Anschluß an Fechner diesem Unverstand scharf heimgeleuchtet: nicht darauf komme es an, daß der Maler die Lichtstärken der Natur treffe, das könne er gar nicht, sondern darauf, daß er seinen Farben das gleiche Verhältnis der Helligkeit gebe, das sie in der Wirklichkeit besitzen. Kinder und Primitive kopieren Lokalfarbe auf Lokalfarbe; sie vergessen, daß die Bildfläche ein anderes Medium als die Luft ist, und es auf das Treffen der gleichen Lichtwirkung unter ganz anderen Voraussetzungen ankommt.¹⁾ Das ist der springende Punkt, daß manche Freilichtler sich kaum bewußt zu werden scheinen, daß die malerische Wiedergabe eines Naturausschnitts eine Uebersetzung in eine gänzlich verschiedene Formensprache ist.

Die Einwürfe, die sich wohl allen auf die Lippen drängen, welche zum ersten Male pleinairistische Bilder sehen, sind besonders zwei: Der erste wird sich in den Worten aussprechen: ist die Natur wirklich so farblos und freudlos, so flau und grau? Braucht es wirklich so viel Kremserweiß, um ein Stück Erde auf der Leinwand wiederzugeben? — Durch die künstliche Atelierbeleuchtung wurden die frühern Maler zu den dunkeln, schummerigen Hintergründen und zu den satten, tiefen, stumpfen Lokalfarben geführt. Sie wandten dieselben auch in Begebenheiten an, welche sich im Freien abspielen, was durchaus gegen die Wirklichkeit und die Naturwahrheit verstieß. Durch die Malerei im Freilicht, zumal in der strahlenden, glänzenden Sonne, wurde man sofort belehrt, daß in der Malerei ganz neue Farbenprobleme zu lösen sind, daß die dunkeln, schweren Schatten im Pleinair nicht vorkommen, kein reines Weiß und kein volles Schwarz, daß besonders die Farbenskala nach oben durch eine lange Reihe heller Töne erweitert werden muß. Dieser sehr richtigen Erkenntnis folgte die Uebertreibung auf dem Fuße. Vor lauter Licht und Helligkeit entdeckte man in der Natur keine herzhaft, energische, kräftige und glänzende Farbe mehr, sondern sah alles grau in grau. So farbenarm, so blaß und abgezehrt ist nun doch die Natur nicht, nicht einmal im Winterkleide, auf das noch stark- und buntfarbige Reflexe geworfen werden. Es male, wer Lust hat, den grauschwarzen Regentag, die herbstlichen Nebelschleier

¹⁾ Strzygowski l. c. S. 188.



oder die Dünste der Moorgründe, — da tritt das Grau in seine Rechte ein, aber daß im Freilicht jedes Rot und Grün, jedes Gelb und Blau abgeschattiert, verwässert und gebleicht wird, das ist Uebertreibung, das heißt der Natur die Freude und die Schönheit rauben.

Andere Hellmaler kamen zum entgegengesetzten Ergebnis. Sie entdeckten in der Natur ein grünes Kraut- oder Rübenfeld, einen rostgelben herbstlichen Buchenwald oder eine knallrote Mohnpflanzung: das wird in möglichst großem Format kopiert, das Rot und Grün und Gelb hell- und grell wiedergegeben, das fertige Bild breit und wuchtig umrahmt und an die Wand gehängt. In der freien, großen Natur, in der weiten Umgebung mit den Fernblicken auf andere vermittelnde Farben und unter dem wechselnden, bewegten atmosphärischen Leben sind die intensiven Farben sehr erträglich und wirken sogar günstig; in dem Naturausschnitt, im Bilde dagegen wirkt der einzelne, unvermittelte, der Wirklichkeit entführte Ton aufdringlich, abstoßend, unerträglich oder — erheiternd und komisch. Die Ausstellungen der achtziger und neunziger Jahre waren besonders reich an derartigen Schauluststellungen pleinairistischer Grell- oder Graumalerei. Dr. Keppler spricht sich darüber in seinen »Gedanken über die moderne Malerei«¹⁾ sehr drastisch aus, indem er bemerkt, die Moderne habe uns glücklich aus der braunen Sauce und der Schokolade herausgeführt, dafür aber uns »in Kalkgruben, in den Tünchekübel, — in die Spinatschüssel, in Kraut und Rüben und Gras« eingetaucht.

Es ist ebenso verwunderlich, wenn dieselben Meister, denen in der Natur alles grau und blaß erscheint, ebenso alles formlos, unbestimmt, verschwommen sehen. Welche vernünftigen Gründe oder künstlerischen Rücksichten führen den Impressionisten dazu, alles durch neblige Schleier zu betrachten oder in so große Fernen zu rücken,

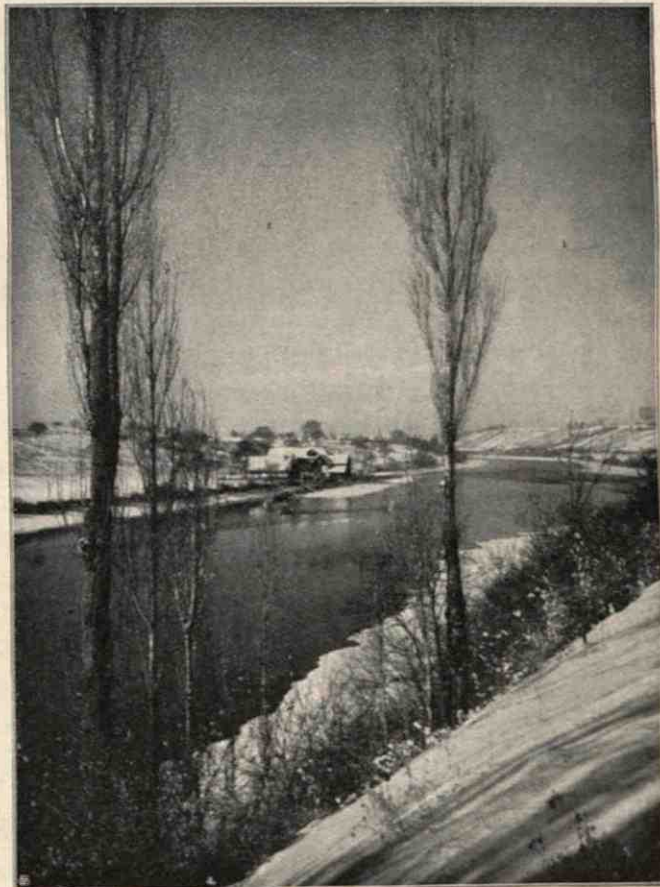


Fig. 56. Winterlandschaft am Rhein. Phot. Originalaufnahme von B. Dobrzański, Einsiedeln.

¹⁾ In der Zeitschrift für christliche Kunst 1892.

BIBLIOTECA CENTRALA
39. 1950
UNIVERSITATEA
BUCURESTI

bis in der Augenblicksphotographie kein fester Umriß, keine scharfe Linie mehr zu entdecken ist? Selbst das unbewaffnete, aber gesunde menschliche Auge sieht die Dinge bis auf weite Distanzen viel genauer, als die Impressionisten uns glauben machen wollen. Das gilt natürlich in erhöhtem Maße vom Objektiv der Camera obscura, welches richtige, impressionistische Augenblicksbilder (Fig. 56) gibt. Früher meinte man, die Kunst habe die Unzulänglichkeit des menschlichen Seh- und Wahrnehmungsvermögens zu ergänzen und überhaupt die Mängel der Wirklichkeit auszugleichen. Der Impressionismus tut in mancher Hinsicht das Gegenteil, indem er die Möglichkeit der natürlichen Wahrnehmung herabstimmt und einschränkt.

Der Impressionist berechnet allerdings die verschwommene Darstellung nach der Forderung, daß das Auge des Betrachtenden alles mit einem einzigen Blick aufnehmen und erfassen soll, ohne daß es eine weitere Frage zu stellen, ein anderes Interesse zu befriedigen hat. Es ist aber schlechterdings nicht einzusehen, auf welcher künstlerischen Rücksicht diese Forderung beruht. Noch weniger ist zu begreifen, was Kunst, Künstler und Kunstliebhaber gewinnen, wenn bei der Betrachtung eines impressionistischen Bildes die geistige Tätigkeit so ganz ausgeschaltet wird. Das zeigt sich besonders überzeugend, wenn die Linienzüge und Motive des impressionistischen Ornaments z. B. mit dem Rankenwerk oder mit den Linienspielen der Renaissance verglichen werden. Der Impressionist verurteilt dasselbe, weil das Auge nicht mit einem Blick es erschöpft, sondern angeleitet und angeregt wird, die geschwungenen Linien zu verfolgen, und doch empfinden wir es als hohen ästhetischen Reiz, eine Raphaelsche Grotteske nachzudenken und den Schwüngen und Verschränkungen eines Schnörkels von Dürer nachzugehen.

8. Zum Auffallendsten gehört die Forderung der Impressionisten, daß der Maler nur wiedergebe, was sein physisches Auge dem flüchtigen Ausblick und Augenblick abgewinnt, daß dagegen alles unterdrückt werde, was er aus sonstiger Kenntnis und aus der Erfahrung weiß. Das heißt doch, die künstlerische Wahrnehmung unter die alltägliche vernünftige Auffassung hinabdrücken. Es ist ganz unbegreiflich, wie der Kunst der Farbe besser gedient ist, wenn der Maler weniger sehen will oder sehen darf, als der gewöhnliche Sterbliche naturnotwendig schaut und wahrnimmt. Eine derartige Natur- und Kunstauffassung verirrt sich abermals in Naturalismus und Materialismus, da sie darauf ausgeht, den Gehalt zurückzudrängen und die geistige Tätigkeit zu mindern. Echte, sinnige Künstler, auch unter den ausgesprochenen Impressionisten, konnten sich niemals mit so Wenig in der Kunst abfinden. So sagt Uhde, bekanntlich einer der zwei Chorführer und Hauptvertreter des deutschen Impressionismus: »Ich wollte nicht bloß Naturstudien geben, ich suchte Inhalt (Fig. 57). Die Impressionisten wollen nur eine neue malerische Formel, ich suchte so etwas wie Seele.« Andere Impressionisten, welche für die neue Formel nicht alles daran geben wollten, strebten wie Manet und Monet eine neue stimmungsvolle poetische Naturauffassung an. Nur wo solche Gesichtspunkte vorwalten, reift der Impressionismus zu echter Kunst aus. »Als poetisches Ausdrucksmittel setzt er eine besonders feine, sensitive Seele



Fig. 57. Fr. von Uhde: Lasset die Kinder zu mir kommen! Mit Genehm. der Photographischen Union in München.

voraus. Diese aber ist heutzutage ebensowenig selten, wie sie es immer war. So erklärt es sich, daß nur verhältnismäßig wenige impressionistische Werke uns tiefer zu fesseln vermögen. So erklärt es sich aber auch, warum Uhde einer ihrer Meister ist — selbst im unscheinbarsten Motiv.¹⁾

Daß der Pointillismus, welcher den höchsten Punkt in der Entwicklung des Impressionismus bildet, manche Naturerscheinung sprechender, realistischer wiedergeben kann, ist unbestreitbar, so das Flimmern des Lichts, das Zittern der glühenden Mittagshitze, das Weben und Flirren in der Atmosphäre und andere Licht- und Lufterscheinungen. Das sind Erfolge und Errungenschaften der modernen Technik, aber gewiß nicht erste Zwecke der Kunst. Die Pointillisten haben unzweifelhaft ein geübteres, schärferes Auge für Licht- und Farbenspiele in der Natur; wenn es aber von diesem und jenem heißt, daß er in der Freiluft und im reinen weißen Licht die prismatischen Farbbestandteile sehe, aus welchen es zusammengesetzt ist, so dürfte ein leiser Zweifel doch am Platze sein, denn Optiker und Techniker sagen, daß dies Einbildung sei. Tüchtige Maler-Techniker, welche nicht auf den Impressionismus eingeschworen sind, behaupten auch, daß manche pointillistische Wirkungen eines Segantini oder der Franzosen Seurat, Signac etc. sich durch die gewöhnliche Farbenwahl und Pinselführung erreichen lassen. Man kann übrigens alle besonderen Erfolge und Wirkungen des Pointillismus zugeben, Bedenken gegenüber der Technik mancher Pointillisten bleiben doch bestehen.

¹⁾ Vgl. J. Popp: Fritz v. Uhde, in »Hochland«, Aprilheft 1905.

Dieselbe ist nicht mehr ein eigentliches Malen, sondern vielmehr ein Mosaizieren mit den Farbpigmenten. Man betrachte nur ein Bild von Segantini; die Farben werden bald in Strichen, bald in Kurven, bald wirt durcheinander aufgetragen und aufgehöhht. Daß derartige Bilder nachdunkeln müssen, wird unausbleiblich sein. Ueberdies ist die Farbenmosaik wie eigens dazu gemacht, möglichst viel Staub aufzunehmen und das Farbenspiel zu beeinträchtigen. Man hat daher in öffentlichen Galerien diese Malereien unter Glas setzen müssen, was ihnen Schutz verleiht, aber anderseits ihre Wirkung schädigt.

Manche Besucher der Kunstausstellungen der letzten drei oder vier Jahre in Paris, München, Berlin, Wien gewannen den Eindruck, daß der Impressionismus in der Abnahme begriffen sei. Dies ist kaum richtig. Der Impressionismus herrscht auch heute noch fast auf der ganzen Linie, aber die größten Auswüchse und Einseitigkeiten verschwinden bei den besseren Talenten mehr und mehr.

Das Schlußergebnis ist, daß das Pleinair und selbst auch der Impressionismus eine kostbare Eroberung und Errungenschaft für die malerische Technik im allgemeinen, und für einige Zweige der Malerei, wie für die Landschaft und das Stilleben im besondern, bedeuten. Freilicht und Impressionismus werden daher fürder im Besitzstande der Malerei bleiben, ohne daß die besprochenen Mängel und Unzulänglichkeiten unlöslich damit in Verbindung stehen.

9. Anderseits ist es unleugbar, daß der Impressionismus das Niveau der Kunst hinuntergedrückt hat. Er hat der Kunst der Malerei zum großen Teil den geistigen, ideellen Gehalt genommen, indem er den Inhalt als etwas Gleichgültiges erklärt, ihn am liebsten ganz ausgeschaltet oder die Stoffe in den tiefsten Niederungen gesucht hat. Im gleichen Verhältnis wurde auch die geistige, schöpferische Kraft und Tätigkeit des Künstlers gemindert und seine Hauptaufgabe in technisches Können verlegt.

Mit dem ideellen Gehalt hat der Impressionismus der Kunst den schönsten Teil ihrer Wirkung genommen oder herabgesetzt, die Steigerung des ästhetischen Wohlgefallens am Schönen, das, solange die Welt steht, nur aus der Darstellung des Geistigen, Ideellen in entsprechender sinnenfälliger Form erblüht. Mit der Freude am so aufgefaßten Schönen mindert oder verliert sich auch, was eine notwendige Zugabe desselben ist, Belehrung, Erhebung, Erbauung in der reizendsten, überzeugendsten Form, — in der Sprache der Kunst.

Dadurch, daß der Impressionismus den Satz der Neuesten festhält, daß die Kunst nicht das Schöne zu verwirklichen habe, sondern das Wahre, das ist, in seinem Sinne das Wirkliche darstellen soll, hat er den Kult des Häßlichen gefördert. Es wird in der neuesten Kunst nicht nur das moralisch Anstößige und Verletzende in erschreckender Menge geboten, sondern auch das physisch Abstoßende, Blöde und Sieche bis zum »Kretinismus und Idiotismus«. Darin wird nachgerade jedermann klar, daß die Kunst auf ärgste Irrwege geraten.

Der Impressionismus hat der Kunst ferner die Gemeinverständlichkeit und Volkstümlichkeit genommen. Vom moralisch und physisch Häßlichen, das leider gemeinhin nur zu verständlich ist und auch oft genug an die niedrigsten

Instinkte sich wendet, ist nicht weiter die Rede. Im übrigen nimmt die moderne Kunst, der Impressionismus vorab, die Stoffe mit Vorliebe aus den Volksklassen, und zwar aus den niedern Schichten des dritten und vierten Standes. Für manche Künstler liegt in dieser Stoffwahl Tendenz, für andere und wohl die meisten fließt sie aus der Zeit. Da die sozialen und sozialistischen Fragen eine so wichtige Rolle in unserm Leben spielen, so ist es begreiflich, daß die Gestalten des Landmanns, des Fabrik- und Grubenarbeiters sich gewaltsam dem Pinsel und Meißel des Künstlers aufdrängen. Und Malerei und Plastik dürfen, wenn sie echte Zeitkunst bleiben wollen, sie nicht abweisen. Und daß sie Gegenstände echter, wahrer Idealkunst werden können, das bewiesen überzeugend der Maler Millet und der Plastiker Meunier (Fig. 58). Man möchte nun voraussetzen, die moderne Kunst sei echte rechte Volkskunst. Das ist sie nicht. Ein impressionistisches Werk, das den Inhalt zurückdrängt und in erster Linie nach seinen »malerischen Qualitäten« gewertet werden will, bietet dem Auge des gemeinen Mannes zu wenig und zu viel; zu wenig, da es Formen und Gedanken nicht deutlich und verständlich genug ausspricht, zu viel, da es ein sehr geübtes Auge, eine tüchtige Uebung und eine nicht geringe Kenntnis in technischen Fragen voraussetzt, um das wirklich Gute und Künstlerische zu erkennen und zu würdigen.

Der Impressionismus wird der Kunst ferner verhängnisvoll, weil er einseitig die Farbe und die Malerei auf Kosten der Linie und des Konturs betont. Es ist schon gesagt worden, welches die Bedeutung der Linie im malerischen Bilde ist, wenn sie in demselben vorherrscht oder harmonisch mit der Farbe sich ver-



Fig. 58. C. Meunier: Schnitter. Mit Genehmigung von Keller und Reiner, Berlin W.



Fig. 59. Beurerer Kunstschule: St. Benedikt und Scholastika an Marias Thron, Montecassino.
Nach Photographie von A. Schumpp, Beuron.

bindet. Das Zeichnen gewöhnt überdies die Hand des Kunstjägers und des ausübenden Künstlers an Genauigkeit, an einen sichern Zug und führt ihn am verlässigsten in die Empfindung für schöne, gefällige Formen ein. Darum ist die Linienführung, die Zeichnung das beste Zuchtmittel für den Künstler. Alle früheren Meister sind in dieser Ueberzeugung ausnahmslos einig.

Der Impressionismus hat den Umfang der Malerei in bedenklicher Weise eingengt. Die Historienmalerei und das Genre, besonders das höhere Gattungsbild, haben für ihn keine Existenzberechtigung. Es wird später noch davon gehandelt werden. Auch das Porträt liegt der Augenblicksmalerei des Impressionismus ferner.¹⁾ Frühere Zeiten hätten gesagt, daß der Impressionismus gerade den ideellsten, höchsten Gattungen der Malerei abhold sei; allein eine derartige Scheidung und Wertung der Gattungen erregt den hellen Zorn der Modernen. Wenn einzig die malerischen Qualitäten ausschlaggebend sind, so kann allerdings das Stilleben an den ersten Platz in der Malerei vorrücken.

Ueber die französischen Primitiven, wie sie sich geben, ein ernsthaftes Wort beizufügen, erscheint überflüssig. Echte primitive Malerei, wie sie z. B. von der Beurerer Malerschule geübt wird (Fig. 59), besonders wenn sie sich, wie auf Montecassino, der musivischen Technik bedient, kann man sich gefallen lassen und ihr hohe ästhetische Vorzüge zuerkennen, der neueste französische Primitivismus ist Manier, Schrulle, Uebersättigung, Dekadenz.

Wer die französischen, deutschen, österreichischen Ausstellungen der letzten drei Jahrzehnte besuchte, dem drängte sich gebieterisch die Frage auf: wer zählt alle Maler? wer kauft vollends alle Bilder? wo ist für alle Platz? Die Zeit gibt auf diese Fragen eine ziemlich beruhigende Antwort, die Zeit selber hilft aus der Verlegenheit. Ein sehr großer Teil dieser Bilder ist so unsolid gemalt, daß

¹⁾ Vgl. A. Koeppen, Die moderne Malerei in Deutschland, S. 92 (Bielefeld und Leipzig).

die Zeit ihrer in kurzer Zeit Meister wird, und von den Künstlernamen begräbt sie in ebenso kurzer Frist eine große Zahl. Es kommt auf das Konto des Impressionismus, daß die Zahl der Maler in den letzten Jahrzehnten so ungehörlich angewachsen ist. Es ist schon oft genug gesagt worden, daß Pleinair und Impressionismus die Aufgabe des Malers ganz einseitig in die Technik legen. Die Technik ist — trivial gesprochen — etwas Handwerkliches, also Erlernbares. Diese Auffassung vermehrte die Nur-Maler ins Ungemessene. Die freie, flotte, skizzenhafte Malweise der Impressionisten zeitigte ferner ein bramarbasierendes Virtuosity, das sich um eine solide Maltechnik wenig Sorge macht. Sind in einem



Fig. 60. Puvis de Chavannes: Der Winter. Rathaus, Paris. Nach Phot. von J. Kuhn, Paris.

Bilde die Zeichnung, die Linienführung zugleich mitausschlaggebend, dann wird sich der Kunstjünger der Unfähigkeit oder Unzulänglichkeit viel eher bewußt.

Eine letzte Frage ist gewiß die: wie stellten sich die anerkannt größten Meister der Gegenwart und der letzten Vergangenheit zum Impressionismus?

Es muß vor allem daran erinnert werden, daß die tüchtigsten unter den Impressionisten selbst, wie die früher genannten Uhde, Monet etc., die neue Richtung nicht bloß nach der technischen, materiellen Seite sich zu eigen machten, sondern in dieselbe Seele, Stimmung, Empfindung legten. Gegen einen derartigen Impressionismus hat die Kunstwissenschaft nichts einzuwenden, wenn er im übrigen maßvoll angewendet wird. Daß die religiösen Maler, zumal die katholischen, von impressionistischer Technik nur den mäßigsten, beschränktsten Gebrauch machen können, begreift sich leicht. Im übrigen ist der klangvollste Name der neuen französischen Malerei gewiß Puvis de Chavannes. Hat er auch vom Impressionismus gelernt, so gehören doch die schönsten Werke, die er schuf, einer großen,

weihevollen Idealkunst an (Fig. 60); von den Impressionisten zu ihm ist eine Flucht aus dem kunterbunten Wirrwarr der Gegenwart in die stille, friedvolle Heimat hoher Gedanken und edler Gestalten und Formen. Aus der neuern deutschen Geschichte braucht man nur Namen zu nennen wie Lenbach, Böcklin, Thoma, Stuck, Klinger, Ludwig v. Hofmann, und der Beweis ist erbracht, daß der impressionistische Realismus den bedeutendsten Künstlern nicht genügte. Wenn einzelne sich manche Elemente des Impressionismus aneigneten, so nahmen sie dieselben in den Dienst der Idealkunst hinüber.

IV. Die Geschichtsmalerei und das anekdotische Genrebild.

1. Die Gattung der Malerei, welche bedeutende geschichtliche Vorgänge darstellt, wird Historienmalerei genannt. Wir betonen, bedeutende Ereignisse, die in ihrer Tragweite geschildert werden, sonst fallen sie in den Bereich des historischen Genre. Die zwei großen Gebiete der Historienmalerei sind die der heiligen, religiösen Stoffe und der profanen Begebenheiten, zu welchen auch die mythologische und die Schlachtenmalerei gehören kann. Um wahr zu sein, denn nur das Gute und Wahre kann zum Schönen erhoben werden, muß im Historienbilde die Bedeutung, der geistige Gehalt, die Idee möglichst klar und bestimmt für die Vernunft und die Einbildungskraft zum Ausdruck kommen. Soll z. B. die Madonna in der Heimsuchung dargestellt werden, so liegt die Bedeutung des Vorganges einerseits in den Worten der heiligen Elisabeth: »Benedicta tu in mulieribus!« anderseits in dem begeisterten, doch von tiefer Demut erfüllten Lobgesang Marias »Magnificat«. Das und nichts anderes muß und darf zur Darstellung kommen. Der bedeutungsvolle Inhalt und die entsprechende sinnliche Form dafür erheben das Historienbild in das Gebiet des Monumentalen. Demselben entspricht eine würdige Haltung, eine reine Linienführung und ein maßvoller Gebrauch von den malerischen Mitteln, damit sie nicht vom Gehalt, der Idee, ablenken und die Aufmerksamkeit einseitig auf die malerische Technik hinüberziehen.

Das scheinen sehr einfache Dinge und sie sind es auch. Das war schon die Aesthetik, oder sagen wir die Ansicht der Griechen, dann der großen Meister der Renaissancezeit. Sie sahen darum auch in der Historienmalerei die höchste Gattung der Farbenkunst. Die Barockkünstler veräußerlichten das religiöse Historienbild in bravourmäßiger Komposition und virtuoser Technik, nahmen ihm die Monumentalität und gaben ihm dafür die höchste, glänzendste dekorative Wirkung in den Kuppeln und gewaltigen Tonnengewölben der Barockkirchen.

Unter den Nazarenern und ihren Nachfolgern kamen zwei Richtungen zum Durchbruch. Der Hauptvertreter der einen ist Julius von Schnorr. Wie ein General kommandiert er am liebsten große Truppenmassen — nicht in Schlacht und Kampf, sondern in großen Paraden und festlichen Aufzügen. Man denke an die Nibelungen-

Säle und an die großen Kaiserbilder in der Münchener Residenz. In den vielen glänzenden Einzelheiten und in der bunten Mannigfaltigkeit gehen die historischen Gedanken unter, z. B. in der Aussöhnung Alexanders III. und Barbarossas (Fig. 61) oder in Rudolf von Habsburg. Ganz anders verfährt Cornelius, das Haupt der zweiten Richtung. Er geht von den geschichtlichen Gedanken aus und gibt ihnen Körper und Gestalt in wuchtigen Linien und in gewaltiger Zeichnung. Mit unbeschreiblicher Schöpferlust entwirft er die Riesenkartons (Fig. 62—64) und modelliert und schattiert sie aus. Dann glaubt er seine höchste Künftleraufgabe getan. Die Uebertragung der Kartons auf die Wandflächen, die malerische Ausführung hält er für Gehilfen- und Gesellenarbeit. Cornelius selbst ist so wenig wie Michelangelo ein Farbkünstler oder Maler. Die Unterschätzung der Farbe war ein großer Mißgriff. Die Farbe ist ein Element der Malerei wie die Zeichnung. Ist eine Darstellung für die farbige Darstellung bestimmt, dann darf der Künstler nicht erst den Karton zeichnen und nachher an die Farbe denken, sonst gelangt er zum Kolorieren, nicht zum Malen. Schon bei der Zeichnung des Bildes muß er es sich farbig denken, muß er es farbig schauen. Nur dann verbinden sich Linie und Farbe zu einem einzigen untrennbaren Ganzen.

Die Geringschätzung der Farbe rief einer Reaktion, der Sehnsucht nach mehr Wirklichkeit. Sie wurde durch ein äußeres Vorkommnis verschärft, durch die



Fig. 61. J. Schnorr von Carolsfeld: Barbarossas Zusammenkunft mit Papst Alexander III. Saalbau, München. Phot. F. Finsterlin, nach dem Stich von J. Thaeter.



Fig. 62—64. P. Cornelius: Die Engel mit den Zornesschalen; die Apokalyptischen Reiter; Werke der Barmherzigkeit. Kartone, Berlin. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Ausstellung der Bilder Biefves und Gallaits in Deutschland, wie früher gesagt wurde. Seither wallfahrteten die jungen deutschen Maler nach Brüssel und Antwerpen, dann nach Paris, wo man malen, Farbentechnik lernen wollte.

In Deutschland begann nach dem Abflauen der romantischen Richtung seit 1850 eine Epoche, welche in den Vertretern bis zum Ende des Jahrhunderts dauert, doch um 1870, wie wir gesehen, von der Moderne in den Hintergrund gedrängt wird. Die genannte Epoche ist die Zeit der koloristischen Geschichtsmalerei und des anekdotischen Genrebildes. Es liegt in der Benennung koloristisches Geschichtsbild ein Widerspruch. Wie oben gesagt wurde, soll im Geschichtsbilde die Idee oder der historische Gedanke klar und bestimmt zum Ausdruck kommen;



Fig. 65. K. Piloty: Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus. Neue Pinakothek, München. Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

die malerische Technik wird also selbstverständlich nicht einseitig betont werden dürfen. Wenn aber von Kolorismus die Rede ist, so wird damit gesagt, daß die Farbentechnik vorherrscht. Es war eine doppelte Schrulle, an der die Epoche litt, daß man um jeden Preis Historien malen und damit koloristische Wirkungen verbinden wollte. Dies letzte führte naturgemäß dazu, sehr viel Beiwerk in die Komposition aufzunehmen, reiche Gruppierung, glänzende Kostüme, Architekturen, Teppiche u. s. w. Nachdem Wilhelm Kaulbach (1804 bis 1874) die Epoche eingeleitet, stand recht eigentlich an der Spitze der koloristischen Historienmalerei Karl Piloty (1826—1886). Seine Thusnelda im Triumphzug des Germanikus (Fig. 65) zeigt am deutlichsten, wie jeder geschichtliche Gedanke im Wirrwarr der Einzelheiten erstickt wird. An Piloty reiht sich die lange Kette verwandter sogenannter Historienmaler an, vor allem diejenigen, welche die großen Bilder im Maximilianeum schufen:

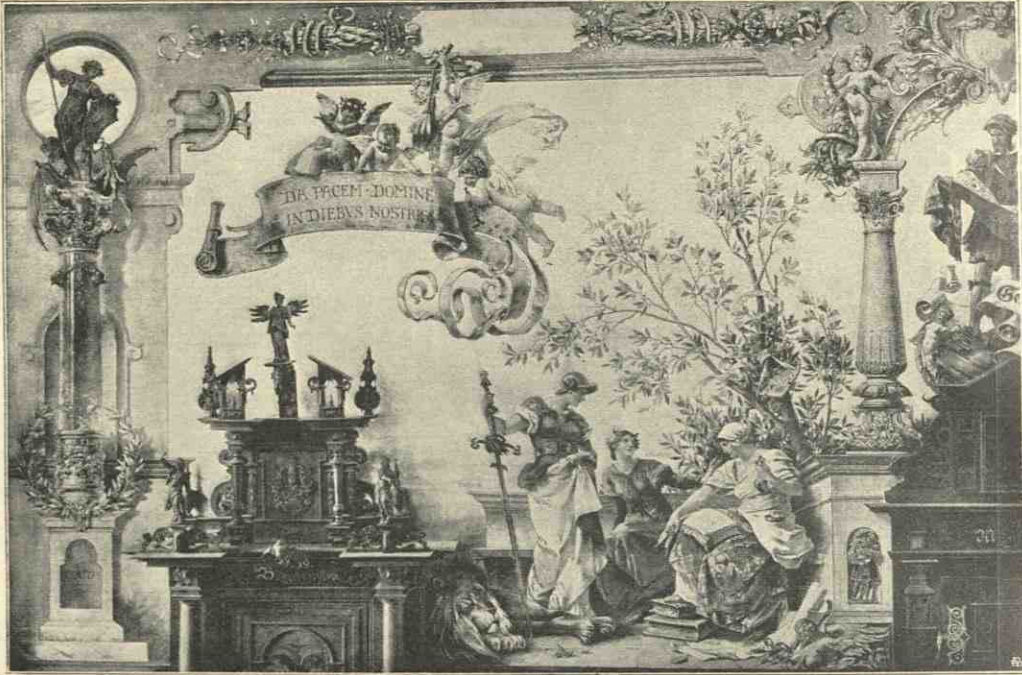


Fig. 66. H. Prell: Da Pacem. Rathaushalle, Hildesheim. Nach »H. Prells Wandgemälde in der Rathaushalle zu Hildesheim«, Verlag von Aug. Lax, Hildesheim.

O. Otto, Ph. Foltz, G. Hiltensperger, A. Ramberg, Fr. Kaulbach, Fr. Gunkel u. s. w., dann Fr. Pecht, W. Lindenschmit etc. Vor den meisten dieser Historien drängt sich als erster Eindruck der Gedanke auf: so haben sich die geschichtlichen Vorgänge unmöglich abgespielt, das sind theatralische Schaustücke ohne tieferen Gehalt. Infolgedessen mußte diese geräuschvolle Historienmalerei, weil innerlich unwahr, früher oder später in Mißkredit kommen. Das war auch sehr bald der Fall. Als dann vollends die Wirklichkeitsmalerei, Pleinair und Impressionismus zur Herrschaft gelangten, den Inhalt und Ideengehalt als belanglos hinstellten und die Nurmalerie auf den Schild hoben, da ward keine Gattung der Malerei so gescholten und gehöhnt wie das Historienbild. Natürlich, — kommt schließlich alles auf die Farbentechnik an, dann ist das Geschichtsbild in der Kunst gar nicht mehr heimatberechtigt, weil der Beschauer verleitet wird, im Bilde mehr zu sehen, als bloß und einzig Farbe und Technik. Die Künstler wandten sich bis auf wenige Ausnahmen von der Historienmalerei ab, oder verbanden damit, wie Hermann Prell (Fig. 66) und andere, fernliegende Zwecke. Noch viel weiter gingen manche Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker; es galt eine wahre Hetze gegen das Historienbild und dessen Vertreter. Aller Spott und Hohn entladet sich vorab auf Cornelius, den Maler, »der nicht malen kann«, auf seine spröde »Kartonkunst«. Selbst der geistreiche Cornelius Gurlitt hatte einen schwachen Augenblick. Er meinte auch, mit Cornelius fertig zu sein, allein dieser rächte sich an ihm. Gurlitt erzählt selbst: »Als ich einmal mit einer Anzahl von Schülern vor Cornelius' Kartons in der Absicht trat, die Schwächen des Meisters zu zeigen, die Durchsichtigkeit und

Dürftigkeit seiner Art zu komponieren, die Härten seiner Körperbildung, die Trockenheit seiner Darstellung, begegnete mir ein merkwürdiges Ereignis. Ich vergesse den Tag nicht leicht. Wie der Meister mir ins Konzept hineinfuhr, wie im Hinsehen aus der kühlen Zeichnung doch ein gewaltiger Geist aufwuchs, den man nicht mit dem Tagesgeschmack messen darf, unter dessen Macht jeder von uns steht. Er ist tot und ich lebe. Das ist der einzige Vorteil, den ich über ihn erlang. Aber der Tote erwacht, wenn man ihm durch seine Werke hindurch in die Seele schaut. Da wirkt noch eine Kraft, die nicht mitbegraben wurde, eine Kraft, die nur von einem großen Menschen ausgeht, einem unsterblichen. Cornelius ist noch nicht überwunden. Er ist einer der wenigen aus der Frühzeit unseres Jahrhunderts, der uns noch einmal überwinden wird. So denke ich, weil ich schon einmal mit ihm fertig zu sein glaubte.¹⁾ So wird es jedem Kritiker ergehen, der einsichtsvoll und unbefangen vor Cornelius hintritt oder sich über das Geschichtsbild überhaupt Rechenschaft gibt.

Die impressionistische Nur-Malerei und die Leugnung des Inhalts sind eine Einseitigkeit, die vorübergeht und teilweise schon überwunden ist. Der menschliche Geist wird immer wieder das Verlangen empfinden, die Gestalten der Vorzeit erstehen und die geschichtlichen Ereignisse sich wieder abspielen zu sehen. Der religiös gestimmte Mensch wird vollends immer wünschen, daß ihm die heiligen Begebenheiten in Linien und Farben vorgeführt werden. Die religiöse und die profane historische Kunst wird darum niemals aussterben, und sie wird wieder kommen, trotz alles Spottes, der jetzt auf sie fällt. Ich denke, die Iliade ist Poesie, beste Poesie, auch wenn sie Historien, Sage und Geschichte besingt. Es offenbart sich eine große Oberflächlichkeit des Denkens und eine große Unkenntnis der künstlerischen Ausdrucksmittel und der Bedürfnisse des menschlichen Herzens, wenn man meinte, mit der Historienmalerei aufgeräumt zu haben.

2. Das Gegenstück zum Historienbild ist das ebenso sehr verfemte anekdotische Genrebild. Hält sich das erste an die Ereignisse der Geschichte und die Gedanken, welche sie verkörpern, so wählt das Gattungsbild seine Stoffe aus den kleinen Vorgängen des Alltagslebens. Reicht das Geschichtsbild ins Große und Monumentale hinein, so spiegelt das Genre das Idyllische und Harmlose und würzt es gern mit Humor und gemüthvoller Komik. Das war wiederum die Aesthetik oder die Auffassung der altklassischen Kunst bis zur goldenen Zeit der Genremalerei im 17. Jahrhundert.

Es ist ja richtig, daß die Holländer meistens stehende Szenen, malerische Situationen, Charakterstücke darstellten; dieselben fesseln aber den Blick des Betrachtenden durch den Inhalt der Bilder wie durch die technische Darstellung. In der Epoche von 1850—1870 und ihren Ausläufern wird es schon in München, besonders in Düsseldorf, der eigentlichen Heimat des Gattungsbildes, zur Liebhaberei, im Genre ein Geschichtchen, einen Witz, einen komischen Vorfall, —

¹⁾ Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts (Berlin 1899).



Fig. 67. E. Grützner: Falstaff mit Page. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

eine Anekdote darzustellen. Sofort erhoben sich die Vertreter der Moderne, und wieder am lautesten und heftigsten die Kunstgeschichtschreiber, die sich als Anwälte des Impressionismus à outrance geben, und verurteilten bedingungslos das anekdotische Gattungsbild, weil es die Aufmerksamkeit des Beschauers vom Wie auf das Was der Darstellung abziehe, und Bilder eines Defregger, Grützner (Fig. 67), Knaus (Fig. 68), Vautier etc., an welchen große und kleine Kinder wie ernste Leute immer noch ihre Freude haben — und zwar gleicherweise an dem

Was und Wie der Darstellungen — verfielen dem Verdikt.

Es ist schlechterdings nicht zu beweisen, warum der Maler seiner künstlerischen Aufgabe untreu werden sollte, wenn er einen komischen oder witzigen Vorfall, — eine Anekdote in relativ vollkommener Technik wiedergibt. Die malerische Tüchtigkeit kann sich in der Darstellung einer Anekdote bewähren wie in einer inhaltsleeren Farbenvision oder in einer malerischen und charakteristischen Situation. Wie in der Kunst des Lustspiels das Intrigenstück seine ästhetische Ebenbürtigkeit mit dem Charakterstück erweisen kann, so ist dasselbe im Gebiete des malerischen Genre der Fall. So weit wird es der tüchtigste Impressionismus in der Erziehung des Publikums nicht bringen, daß der größte Teil nicht nur der Ungebildeten, sondern auch der Gebildeten und Gelehrten im malerischen Bilde nicht zuerst nach dem Was fragen, sondern nach dem Wie ausschauen wird.

V. Aesthetik und Stil.

1. Wenn in der Moderne auf das Historienbild und auf das anekdotische Genre viel Spott niederfiel, so doch ungleich mehr auf die Aesthetik als Kunstwissenschaft.

Die Aesthetik kann und muß als eine dreifache aufgefaßt werden. Die philosophische Aesthetik handelt abstrakt vom Wesen, Begriff dessen, was die Kunst zu verwirklichen hat, also vom Schönen. Denn daß das Wahre, die Wahrheit nicht Gegenstand der darstellenden Kunst sein kann, ist schon bemerkt worden. Die Aesthetik der Kunst oder die Allgemeine Kunstlehre spricht von der Aufgabe der Kunst nach den aus der philosophischen Aesthetik gewonnenen Ergebnissen, von der Zahl der Künste im einzelnen und ihren Aufgaben nach ihren besonderen Zwecken, Mitteln und Werkzeugen. Die geschichtliche Aesthetik endlich wendet die aus der philosophischen Aesthetik und der Kunstlehre sich ergebenden Folgerungen, Grundsätze, Normen zur Beurteilung der vorhandenen Kunst-

werke an. Die geschichtliche Aesthetik ist also die Kunstgeschichte, welche die Kunstwerke wertet, in ihrer Zeit auf faßt und nach den gewonnenen Normen beurteilt. Daß man durch die philosophische Aesthetik und durch die Aesthetik der Kunst und Künste zu relativ sichern Grundsätzen und Normen, zur Beurteilung der Kunstwerke aller Zeiten kommen muß, ist unbestreitbar, so gewiß und so gut, als ich zur Lösung eines algebraischen Problems gelange, wenn ich weiß, was eine allgemeine Zahl ist, und wenn ich die algebraischen Operationen und deren Anwendung kenne.

Daher die Frage, warum forderte die drei-



Fig. 68. L. Knaus: Salomonische Weisheit. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

fache Aesthetik den Spott und das abschätzige Urteil der Moderne heraus? Es ist doch eine allgemeine vernünftige Forderung, daß, wenn ich über etwas ein Urteil fällen will, ich mir erst die nötigen Kenntnisse, Grundsätze, Normen zu eigen machen muß, die ein richtiges Urteil voraussetzt.

Wir haben Kunstgeschichten, die auf jeder zwanzigsten Seite über die Aesthetik höhnen, aber auf jeder zehnten, fünften Seite anerkennende und verwerfende Kunsturteile fällen ohne einen objektiven Maßstab, sondern auf rein subjektives Ermessen und eine längere oder kürzere Erfahrung hin, was aber doch keineswegs eine Bürgschaft der Wahrheit gibt. So kann eine Kunstgeschichte, die nicht von der Aesthetik ausgeht, nur eben eine Reihe von Werken aufführen, die als Kunstwerke gelten, ohne einen Maßstab, ohne einen objektiven Beweis zu haben, inwiefern sie dies sind oder nicht sind.

Der gewöhnlichste Einwurf ist: ach! die Künstler kümmern sich um alle Aesthetik nichts. — Jeder Künstler muß eine jahrelange Schule durchmachen, in welcher manches von theoretischer und praktischer Aesthetik mitunterläuft. Ohne dies bedarf der gut beanlagte Künstler der ästhetischen Anleitung weit weniger, weil er »in seinem dunkeln Drange des rechten Weges sich wohl bewußt ist«. Uebrigens ist es doch auffallend, dass gerade in unserer Zeit so viele Künstler in Schriften und Broschüren sich über einzelne Kunstfragen zur Klarheit durchzuringen suchten. Ich erinnere nur an Max Klingers Malerei und Zeichnung, an Otto Knilles Grübeleien eines Malers über seine Kunst, an Ludwig Seitz' Erörterung über wichtige Kunstfragen, an Wilhelm Trübners Verwirrung der Kunstbegriffe und das Kunstverständnis von heute etc. Die Aesthetik ist wohl auch für den Künstler, doch vorab für den Laien da, der eine richtige Einsicht in das Wesen der Kunst anstrebt und einen Maßstab zur verlässigen Beurteilung der Kunstwerke haben will.

Ein anderer Einwand besagt: die Aesthetik hat keine selbständige Bedeutung, sie folgt den Kunstwerken nach, richtet ihre Lehrsätze nach denselben ein und ändert sie, wenn neue Strömungen in der Kunst zum Durchbruch kommen. — Der Einwurf ist kaum sehr ernst zu nehmen, denn einerseits bestimmt die philosophische Aesthetik, wie wir sofort sehen werden, das Wesen des Schönen objektiv und spekulativ; andererseits wird es nur vom Guten sein, wenn die Kunstlehre immer mit offenem, festem Auge auf die geschichtliche Entwicklung der Kunst und auf die Kunstwerke blickt. Zum dritten würde die Aesthetik kaum so beargwöhnt, wenn sie den Künstlern und ihren Werken immer recht geben wollte.

Der Stein des Anstoßes ist zunächst die philosophische Aesthetik. Es ist ja bekannt, daß heute viele vor philosophischer Wissenschaft Furcht und Bangen haben, als führte sie auf lauter halsbrecherische Klippen und in Abgründe. Es ist ja sehr wahr, daß die Philosophie oft genug auch über das Schöne sich in unfruchtbare Spekulationen verliert, die für den Künstler und den Laien gleich ergebnislos sind. Allein — bange machen gilt nicht! Was haben Fragen der philosophischen Aesthetik Hochnotpeinliches an sich, wie: Was ist das Schöne? Ist das Schöne etwas Sinnliches oder Geistiges? Etwas Subjektives oder

Objektives? Welches sind die Arten des Schönen? Was ist das Schöne schlechthin? Was das Erhabene? Was das Anmutige? Wie verhält sich das Schöne zu andern verwandten Begriffen, zum Guten, Wahren, Religiösen, Angenehmen, zum Tragischen oder zum Gegenteil, zum Häßlichen? Das sind die wichtigsten Fragen der philosophischen Aesthetik. Es liegt darin gewiß nicht nur nichts Halsbrecherisches, sondern die Antworten darauf sind nur geeignet, über das Wesen des Schönen und über die Aufgaben der Kunst kostbarste Aufschlüsse zu geben, weil sie alle praktische Bedeutung haben.

Eine gründliche Orientierung vollends über die Gegenstände, welche in der Aesthetik der Kunst zur Behandlung kommen, sind eine unerläßliche Voraussetzung, um für sich und andere ein richtiges Kunsturteil abzugeben. Wovon handelt die allgemeine Kunstlehre? Vom Begriff der Kunst und des Kunstwerks, von der physischen, moralischen, geschichtlichen Wahrheit künstlerischer Projekte, von künstlerischen Formen und Richtungen, von idealistischer, realistischer, ideal-realistischer, monumentaler und genrehafter Auffassung, von der Abhängigkeit des Kunstwerks von materiellen Zwecken, Stoffen, Mitteln, Werkzeugen. Sodann kommen die einzelnen Künste, ihre Aufgaben, ihre Technik usw. zur Sprache. Es ist auch hierin nichts, das für den, der das Kunstschöne erkennen, empfinden, beurteilen will, überflüssig, oder besser, was für ihn nicht unumgänglich notwendig wäre.

In der historischen Aesthetik oder Kunstgeschichte werden die gewonnenen Kenntnisse zur Wertung und Beurteilung der bestehenden Kunstwerke herangezogen, ohne sie aus Zeit, Geschichte, örtlichen, persönlichen, kulturellen Verhältnissen herauszuheben.

Merkwürdig, jede Wissenschaft hat ihre theoretischen Voraussetzungen, Gesetze, Normen, jedes Handwerk seine Regeln und seine Anleitung, die einer verstehen muß, der sich darüber ein Urteil zutraut, nur die Kunst soll nichts, gar nichts haben, das orientiert und aufklärt über Wesen, Aufgaben, Zwecke, Wirkungen, technische Verfahren! Auf diesem Gebiete soll jedermann auf eigene Hand Kunsturteile verüben dürfen!

Trägt die Scheu vor der Aesthetik, vor einer gesunden, aufklärenden Kunstwissenschaft nicht eine Hauptschuld an der Zerfahrenheit, Unsicherheit, an allen Widersprüchen und Einseitigkeiten, die heute in Fragen der Kunst herrschen?

Freilich, wenn ein Maler bloß ein Stück Natur, das sein leibliches Auge im Fluge erreicht, so recht und schlecht, als er vermag, abschreiben und auf die Leinwand bringen soll, dazu braucht es keine philosophische Aesthetik, nur Handfertigkeit; ob dieses Verfahren echte, wahre Kunst sei, darüber würde die Aesthetik vielleicht Aufschluß geben.

2. Das Wort Stil hat einen sehr starken ästhetischen Beigeschmack, darum ist es der Moderne ebenfalls verdächtig und zuwider; in ihrem Kunstkatechismus fehlt es. Wozu Stil? Wozu Stillehre?

Stil in der allgemeinsten Fassung ist eine Kunstübung, welche den Gesetzen und Regeln der philosophischen Aesthetik und der Allgemeinen Kunst-

lehre entspricht, und Stillehre der Inbegriff dieser Theorien und Normen, sie ist folglich berechtigt wie die Aesthetik selbst. In seiner engsten Auffassung ist Stil die persönliche Eigenart und Kunstweise eines Meisters; ihre Zulässigkeit und ihr Wert hängt davon ab, inwiefern sie den allgemeinen Stilgesetzen entspricht. Originelle, talentierte Künstler werden immer ihren persönlichen Stil haben, und wir rechnen ihnen dies besonders hoch an. Durchschnittskünstler werden ohne ein ausgesprochenes, charakteristisches Gepräge in irgendeiner Strömung mitschwimmen.

Wir sprechen oft auch von deutschem, französischem, italienischem, englischem Stil, weil die betreffenden Völker innerhalb desselben Zeitstils, z. B. der Gotik, der Renaissance, immer besondere nationale Eigentümlichkeiten offenbaren.

Von großer Bedeutung ist ferner die den einzelnen Künsten eigene Kunstweise, der architektonische, plastische, malerische Stil an sich oder im allgemeinen und in der geschichtlichen Entwicklung; jede der drei bildenden Künste hat ihre ganz besondern, bestimmt begrenzten Aufgaben, Zwecke, Mittel, Verfahren, Werkzeuge, Techniken; in der geschichtlichen Abfolge wechselte aber das Formensystem, mit welchem sie ihre Aufgabe lösten; so entstanden in der Architektur die Stile. Ähnliches war auch in Plastik und Malerei der Fall.

Sich über derartige Stilfragen Rechenschaft geben, über den allgemeinen Kunststil und den persönlichen Stil der Künstler, über die nationalen Stileigentümlichkeiten der Zeiten und Völker und über den Stil der einzelnen Künste, ist an sich gewiß eine sehr unschädliche und harmlose Beschäftigung, erscheint aber andererseits als eine gebieterische Notwendigkeit für jeden, der sich das Verständnis für Kunst und Kunstwerk aneignen will. Allein es liegt in der Entwicklung der bildenden Künste in der neuesten Zeit manches, was die Scheu vor Stil in der Moderne erklärt.

In der Architektur herrscht das Bestreben, neue Bahnen zu entdecken, neue Formen zu finden, kurz neue Bauweisen zu bilden. Es ist dies den Meistern auf diesem Gebiete nicht zu verdenken. Ein halbes Jahrhundert lang waren sie gezwungen, alle früheren Stile theoretisch, äußerlich, oberflächlich nach der freien Bestimmung von Dilettanten oder Baukommissionen zu wiederholen. Das Verlangen der Baukünstler, sich aus dem Formenzwang der alten Stile auszulösen und wieder einmal aus Zeit und Gegenwart, aus dem Vollen und Eigenen zu schöpfen, ist daher sehr begreiflich. Sie suchten hierbei auf verschiedenen Wegen zum Ziele zu gelangen, die einen in der Durchdringung der früheren Stile mit modernen Gedanken, andere durch die freie Verbindung und Kombination von Konstruktionen und Formen aus verschiedenen Stilen, die meisten und verheißungsvollsten durch den engsten Anschluß an die Zwecke und Bestimmungen der Bauten, welche vielfach ganz neue Aufgaben stellen, an die örtlichen und landschaftlichen Bedingungen, an die neuen technischen und mechanischen Mittel und Konstruktionsformen. Von allen diesen suchenden Künstlern ist es den allerwenigsten darum zu tun, einen neuen Stil zu finden im Sinne der früheren architektonischen Stile, welche sämtlich ein geschlossenes,

einheitliches Formensystem in Konstruktion, Dekoration und Raumbildung darstellen. Wie viel des Neuen und zwar Guten, Interessanten die Modernen besonders auf dem Gebiete der Privatarchitektur, des Landhauses vor allem und auch in neuen Bauaufgaben, Bahnhof- und Konzerthallen, Warenhäusern und Schulhäusern geleistet haben, — noch ist alles in Fluß, im Uebergang und Werden; noch treten wenig feste, gemeingiltige Typen zutage, noch ist alles zu individuell, ohne den Geburtsschein aus der Zeit und ihrer Kultur an sich zu tragen.

In ähnlicher Weise haben die Bestrebungen auf dem Felde der Plastik den Zweck, die bisher giltigen Stilgesetze, den Ring der vornehmen monumentalen Kunst zu sprengen. Die Plastik Rodins und seiner Nachahmer in allen Ländern sucht offenkundig neue Wege; sie muten dem Stein und Erz Bewegungen, Formen und den Ausdruck lyrischer Stimmungen und physisch-nervöser Zustände und Erregungen zu, welche der edeln Kunst die Weihe und Würde nehmen. Spätere Meister werden sich gewiß wieder auf plastische Stilgesetze besinnen.

Der impressionistische Maler erklärt vollends kurzweg: was Stil und Stilgesetze? Die Natur ist Lehrmeisterin, Muster und Vorbild, Gesetz und Norm. Daß die Natur für den Künstler eine unentbehrliche Lehrmeisterin ist, weiß jedermann, es ist aber schon gesagt worden, daß die Naturnachahmung eine Unmöglichkeit ist. Ein Stück Natur auf der Leinwand nachbilden, ist eine Uebersetzung, eine Uebertragung in eine himmelweit verschiedene Formensprache. Wie dies geschehen kann und geschehen muß, das sind doch künstlerische Stilfragen, ob der Impressionist es zugestehe oder nicht.

VI. Restauration. Renovation. Dekoration.

1. Im Jahre 1866 schrieb der Baurat und Dombaumeister Cremer in Aachen: »Die Restauration alter Baudenkmäler ist ein Zweig der Baukunst, welcher erst in unserem Jahrhundert zur Blüte gelangt ist.« Während dieses Wort sich furchtbar rächte und ins volle Gegenteil umschlug und die »Blüte« heute in Vandalismus umgedeutet wird, ist die Denkmalpflege zu einem wichtigsten, allerdings viel umstrittenen Zweig der Kunstwissenschaft geworden.

Jede Aufgabe, welche in das Gebiet einer Renovation, Restauration oder auch nur der Dekoration hineinreicht, ist heutzutage eine Stilfrage, eine Frage des »Alterswertes«, über alles eine geschichtliche Frage. Dazu kommen erst noch allerlei praktische, technische, religiöse oder profane Rücksichten. Wie viel besser, einfacher war es in frühern Zeiten! Bis zur Epoche der Romantik hatte man immer nur einen Stil oder bewegte sich kurze Zeit auf dem Uebergang von einem zum andern. In Freiburg i. Br. hatte man das Querschiff des Münsters im romanischen Stil nahezu vollendet, inzwischen war die Gotik zum Durchbruch

gekommen, darum fügte man am Querhaus das Fehlende im gotischen Stile an und setzte dort den Chor, hier das Langhaus gotisch hinzu. Ein moderner, stilfester, puristischer Gotiker hätte zum wenigsten das Querschiff gotisiert, dem Freiburger Dombaumeister fiel so etwas nicht ein. Aehnliches geschah in Straßburg, wo Querschiff und Chor romanisch aufgeführt waren, an die man das gotische Langhaus anschloß (Fig. 69), Aehnliches in Basel und an hundert anderen Orten. Anderwärts bildete sich aus romanischen und gotischen Elementen ein eigenartiger, fast selbständiger Uebergangsstil heraus, in welchem sich die beiden Stile köstlich vertragen. Als die Renaissance herrschend ward, prägte sie zuerst ebenfalls den gotischen Formen in elegantester Weise ihren Stilcharakter auf oder ließ die Gotik Gotik sein und stellte in die gotischen Kirchen die Altäre und Kanzeln und Chorgestühle in ihrem eigenen, neuen Stile hinein, und was umgebaut oder neu aufgeführt wurde, fügte sie gleicherweise in der Konstruktion und im Formenalphabet der Renaissance hinzu. Der Baroko war noch ungenierter, er klebte seine Stuckornamente an die vier- und sechsteiligen Gewölbekappen der romanischen und gotischen Kirchen. So ging es weiter, und noch kurz vor dem Anbruch der Romantik erhält die schöne Abteikirche in Salem ihre reiche Ausstattung von Altären, Epitaphien, Chorsranken in Marmor und Alabaster, — alles in steifem Klassizismus oder lustigem Barock, während der gotische Bau unversehrt und unberührt blieb. In früherer Zeit behauptete immer die Gegenwart ihr Recht.

Mit der romantischen Periode wurde alles anders. Sie brachte die Musterkarte aller Stile vom hellenischen bis zur Neuzeit zu freier Auswahl für Dilettanten und Bauherren; sie vermittelte ferner eine anfangs oberflächliche und äußer-

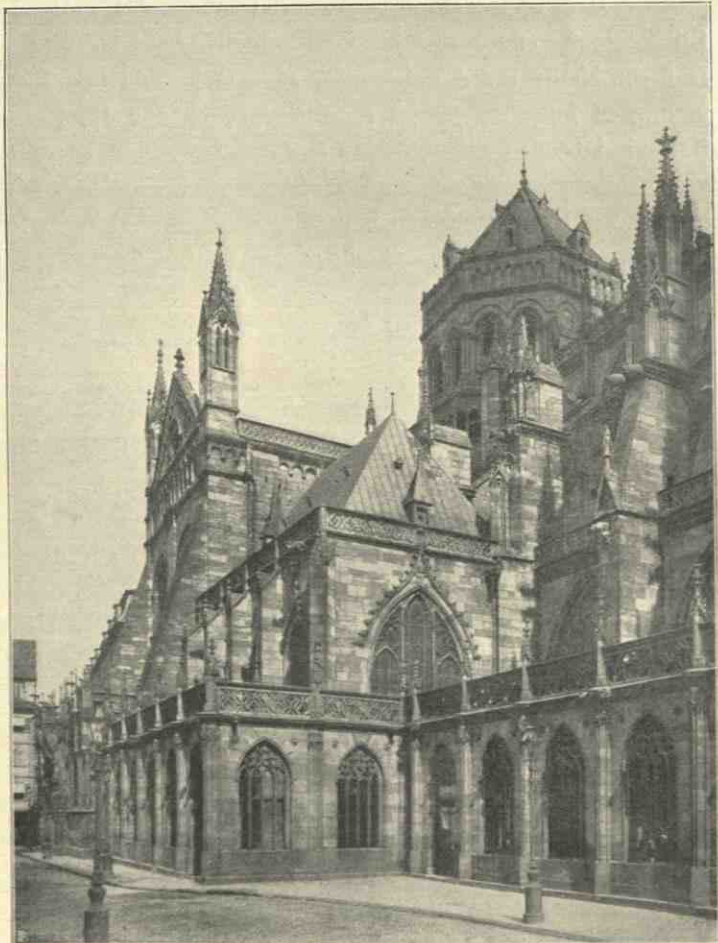


Fig. 69. Querhaus des Münsters in Straßburg. Nach Phot. der k. Meßbild-Anstalt, Berlin.

liche, später eine gründlichere und tiefere Kenntnis aller Stile. Die neueste Zeit fügte die im Bewußtsein der Zeitgenossen immer steigende Bedeutung des Geschichtlichen, Antiquarischen hinzu. Handelte es sich nun um die Restauration eines Bauwerks, so stellte man sich ihm ganz anders gegenüber als in früheren Kunstperioden. Da man alle Stile, aber keinen eigenen Stil hatte, der unbedingtes Eigentum und die Kunstsprache der Zeit war, und da man andererseits eine ausreichende Kenntnis der früheren Stile zu besitzen überzeugt war, um ganz und gar aus der Empfindung und dem Geiste der betreffenden Stilperioden neu schaffen zu können, so lag der Gedanke sehr nahe, die Restaurationen und die nötigen Anbauten und Erweiterungen im Stil und in den Formen des Alten auszuführen. Man ging noch weiter. Infolge der mehr oder minder gründlichen Einsicht in die geschichtliche und ästhetische Entwicklung der Stile war mancher Architekt versucht zu glauben, das Wesen und die Gesetze früherer Stile besser zu verstehen, als die romanischen und gotischen Baumeister selbst, welche weniger aus Theorie, als aus Ueberlieferung und Praxis zu schaffen gewohnt waren, — was zum Glück für sie gewiß oft der Fall war. Schon beim Ausbau des Kölner Doms meinten einzelne Baumeister, alte Formen »verbessern« zu sollen. Solche Architekten mußten sich bei Restaurationen und Neubauten erst recht sicher fühlen. So gelangte der Kunstzweig der Restauration zur »Blüte«. Der geheime Justizrat Loersch definierte sie also: »Restauration ist die das Gebäude oder dessen einzelne Bestandteile auf der Grundlage kunstgeschichtlicher Untersuchung in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzende Wiederherstellung.«¹⁾ In solcher Weise restaurierte man munter und fröhlich Basiliken, romanische und gotische Dome. Entsprechendes geschah bei Neubauten. Wurde eine neue romanische oder gotische Kirche aufgeführt, so strebten die Baumeister vor zirka 1880 oder 1890 nicht etwa eine moderne Weiterbildung romanischer oder gotischer Formen an, um im Neubau eine Urkunde auszustellen, wann er entstanden, nein, man suchte im Gegenteil, ihn in der Konstruktion und Dekoration und auch in der malerischen und dekorativen Ausstattung als echt alt erscheinen zu lassen. Um bei Restaurationen z. B. von alten kirchlichen Bauwerken ja Stileinheit zu erzielen, wurde aus denselben hinausgeworfen, was sie an Zutaten späterer Stile, der Renaissance und des Barock, des Rokoko und Klassizismus aufgenommen. K. Gurlitt erzählt: »Ludwig I. begann eine lebhaftere Tätigkeit im Wiederherstellen „verzopfter“ alter Kirchen. So am Dom zu Bamberg. Was der Haarbeutelstil, der Perückenstil, der altfranzösische Stil geschaffen, was altfränkisch aussah — man spürte nicht den Hohn, obgleich Bamberg in Franken liegt —, all das mußte zur Kirche hinaus. Der Kaufmann Stuttgarter in Fürth kaufte für 8198 Gulden 147 Zentner Kupfer und Bronze von abgebrochenen Altären und Denkmälern; die Altäre selbst gingen im „Verstrich“ für einige 40 bis 50 Gulden fort; die 13 Zentner schweren Bronzekandelaber von 1516 für 36 Kreuzer das Pfund. All das entsprach nicht dem geläuterten Geschmack der Zeit, störte die Einheit der Kirche; der er-

¹⁾ Vgl. J. Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstehung (Leipzig 1904).

habene Tempel sollte nach des Königs Befehl im ursprünglichen Stile wiederhergestellt werden. Erst war Heideloff, später Gärtner die Leitung unterstellt, man hatte also Fachleute ersten Ranges berufen, die verstanden, was edel und was schlecht sei, und die auch den heiligen Ernst hatten, das Schlechte rücksichtslos dem Trödler zu überantworten usw.¹⁾ Kirchen, welche früher in ihren Denkmalen die Geschichte von Jahrhunderten erzählten, standen nun öde, aber stileinheitlich da, nach dem Glauben der Restauratoren in den ersten Zustand zurückversetzt, vielleicht stilreiner und einheitlicher als am Tage der ersten Weihe.

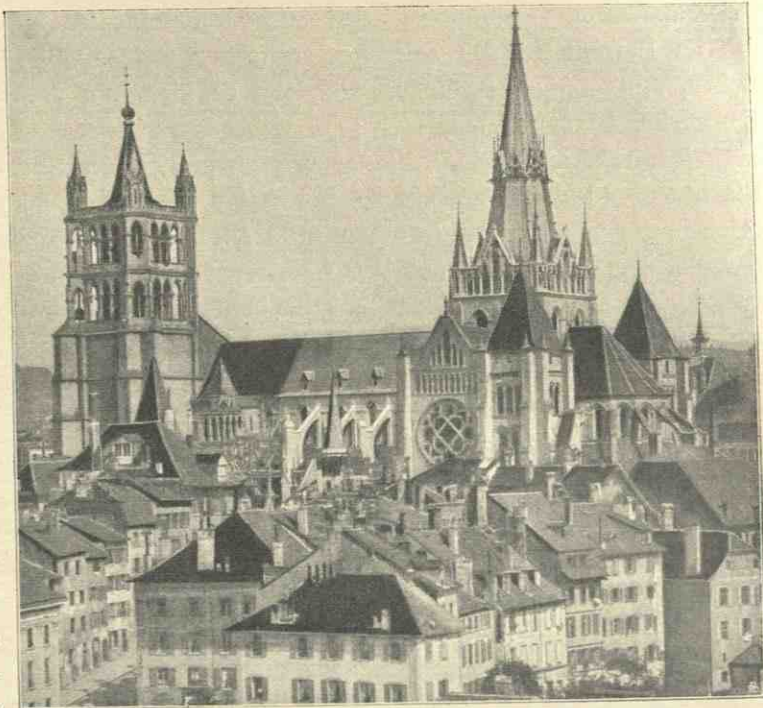


Fig. 70. Die Kathedrale in Lausanne. Nach Photographie.

Gewiß, einer der tüchtigsten, sachkundigsten, erfahrungsreichsten, genialsten, theoretisch und praktisch durchgebildetsten Restauratoren war Viollet-Le-Duc (1814—1879). Nach den angedeuteten Grundsätzen restaurierte er die Dome Notre-Dame in Paris, in St.-Denis, Amiens, Lausanne (den Mittelurm! [Fig. 70]), das Schloß Pierrefonds etc. Die Zeitgenossen waren entzückt und verwundert, daß man sich so sehr in die Gotik einleben könne, in folgedessen das Neue so stilecht wie das Alte und darüber erscheine. Merkwürdig, kaum sind zwei Jahrzehnte vorüber, da werden erst leise und schüchtern, dann immer freier und bestimmter Stimmen laut, daß, was Viollet-Le-Duc restauriert, was er neu in Konstruktion und Dekoration hinzugefügt, gar nicht stilecht sei, nicht zum Alten passe, nicht aus Sinn und Geist der mittelalterlichen Baumeister empfunden und gedacht sei. Heute ist dies die unbestrittene Ansicht.

Andere Beispiele. Man rede nicht von den Bildern Schraudolphs und der dekorativen Malerei im Dome zu Speier, denn daß diese dem Kaiserdome nicht wohl anstehen, begreift jedermann, aber selbst, was Hübsch, der auf den romanischen Stil eingeschworene Hübsch, z. B. in der Vorhalle des Kaiserdoms restauriert, gilt heute fast als eine am Bau begangene Sünde. Auch was der gewiß ebenso sach-

¹⁾ Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, S. 273 ff. (Berlin 1899).

kundige und sattelfeste Essenwein in den Kirchen Kölns restauriert, findet ebenso wenig Gnade. Im Jahre 1869 begann man mit Restaurationsarbeiten am ehrwürdigsten aller deutschen Baudenkmale, an der elfhundertjährigen Pfalzkapelle Karls des Großen, dem wesentlichsten Bestandteil des Aachener Münsters (Fig. 71). Der Karlsverein wurde gegründet, Kommissionen gebildet, leitende Architekten gewählt, sachkundige Berater herangezogen, — man führte einen 1656 abgebrannten gotischen Turm neu auf, erstellte die Kuppelmosaiken, schmückte den Tambour mit figürlicher, musivischer Arbeit, begann die Austäfelung der Wände mit Marmorplatten, machte Entwürfe für die Dekoration des Umgangs, — da, wo man mitten im schönsten Restaurieren war, wirft kein geringerer als J. Strzygowski seine Schrift: »Der Dom zu Aachen und seine Entstellung« (1904) ins Publikum. Er führt darin aus: der gotische Turm sei wieder abzutragen; die Mosaiken des Tambours (Fig. 75) seien in ihrer halb modernen, halb altchristlichen Pose unerträglich, die für die Inkrustation gewählte Marmorsorte unwürdig und unschön, überall herrsche geschmacklose Ueberladung, — man sei überhaupt von ganz unrichtigen kunstwissenschaftlichen Voraussetzungen ausgegangen, da die Pfalzkapelle nicht auf italienische, römische oder ravennatische Vorbilder zurückweise, sondern auf orientalische.

Es lag Strzygowski übrigens nicht so sehr daran, die Restaurationsarbeiten zu verurteilen, obwohl alles in Bausch und Bogen zusammengehauen wird, als den Beweis zu leisten, daß gar nicht restauriert werden darf, sondern nur konserviert werden soll, daß es keine Restauratoren, sondern nur Konservatoren geben muß. »Die Zeit sollte vorüber sein, wo ein echter Künstler es wagen dürfte, ein Kunstwerk vergangener Zeit im guten Glauben an seine Anpassungsfähigkeit zu



Fig. 71. Der Dom zu Aachen. Nach Phot. von A. Classens, Aachen.

erneuern.« »Mit welchem Rechte . . . wagt er (der leitende Architekt Schaper), der modern Denkende, der doch Achtung der eigenen Individualität verlangt, Hand an ein Bauwerk zu legen, das den Adel Karls d. Gr. an sich trägt? Glaubt Professor Schaper, der alte Dom zu Aachen besitze weniger Individualität und geringeren Anspruch auf Wahrung derselben als er, der moderne Künstler!« »Ich will hier gar nicht davon reden, daß wir nicht entfernt imstande sind, in den Stil eines alten Kunstwerks so einzudringen, daß sich ein den edlern Geschmack halbwegs befriedigendes Erneuern erwarten ließe, heute weniger denn je. . . Wie kann man nur so gottlos sein und gerade den ehrwürdigsten und ältesten Dom Deutschlands einem modernen, alt sein wollenden Künstler ausliefern!« . . . »Das kostbarste Kleinod altgermanischer Kunst lasse man unangetastet, nicht nur aus Pietät und um der Wahrheit und der Wissenschaft willen, auch im Hinblick auf die nationale Erziehung. Soll denn der Deutsche Karls Geist in der Schaperschen Auflage kennen lernen? Oder haben wir etwa einen Ersatz für das, was in wenigen Jahren ein prunkendes Grabtuch zudecken wird? Man wird doch nicht in maßgebenden Kreisen Schaper lediglich deshalb wirtschaften lassen, um den Aachener Dom schöner zu machen!«

Strzygowski erinnert auch an den Gedanken, einen Teil des Heidelberger Schlosses wiederherzustellen, und wie die einsichtsvollsten Architekten entschieden sich dagegen ausgesprochen, und er zitiert das Wort Dehios: »Wir verlieren das Echte und gewinnen die Imitation, verlieren das historisch Gewordene und gewinnen das zeitlos Willkürliche; verlieren die Ruine, die altersgraue und doch so lebendig zu uns sprechende, und gewinnen ein Ding, das weder alt noch neu ist, eine tote akademische Abstraktion.« Strzygowski schließt, indem er fordert, man möge warten, bis wir über die Quellen der karolingischen Kunst besser unterrichtet sind, doch auch dann: »Für ewige Zeiten aber sollte das „Restaurieren“ verdammt sein.«

Es entbehrte nicht einer intimen Komik, wie gelehrte Herren, welche bei der Restauration der Pfalzkapelle mitgeraten, nach diesem flammenden Protest ihre Mitverantwortlichkeit auszulösen und sich still davonzumachen suchten. Der Architekt J. Buchkremer¹⁾ antwortete Strzygowski in ruhiger, würdiger, sachlicher Art. Nachdem er gemachte Fehler offen zugestanden, betont er insbesondere, »daß selbst ein so berufener Vertreter der Kunstwissenschaft wie Strzygowski den von ihm so deutlich ausgesprochenen Grundsätzen über Denkmalpflege da untreu wird, wo er praktische Vorschläge macht. Daraus möge man schließen, wie schwer es in solchen Fragen zuweilen ist, das Rechte vom Falschen zu unterscheiden.«

2. Bevor wir praktische Schlüsse ableiten, fügen wir einiges über die weitere Entwicklung der Ansichten über Denkmalpflege hinzu.²⁾

In Deutschland wird alljährlich eine Tagung für Denkmalkunde abgehalten

¹⁾ Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters (Aachen 1904).

²⁾ Vgl. u. a. Handbuch der Architektur, 8. Halbband, Heft 1: Kirchen, S. 522 ff. (Stuttgart 1906), von K. Gurlitt, Professor an der technischen Hochschule in Dresden.

und die stenographischen Protokolle werden im Drucke herausgegeben. Der erste Tag für Denkmalpflege fand 1900 in Dresden statt, der zweite 1901 in Freiburg i. B., der dritte 1902 in Düsseldorf, der vierte 1903 in Erfurt, der fünfte 1904 in Mainz, der sechste 1905 in Bamberg, der siebente 1906 in Braunschweig, der achte 1907 in Mannheim, der neunte 1908 in Lübeck; die Protokolle gelangten in Karlsruhe (1901 und 1902) und in Berlin zur Veröffentlichung.

Auf dem ersten Tag für Denkmalpflege in Dresden sprach Paul Tornow, Dombaumeister in Metz, als »Grundregeln und Grundsätze beim Restaurieren von Baudenkmalern« unter anderm folgende Gedanken aus: Die Ergänzungen an einem alten Denkmal müssen in genauem Anschluß an das Alte und nach dessen Vorbild geschehen. Bei Bauten, die verschiedene Teile zeigen, haben die Ergänzungen im Stil des betreffenden Bauteiles zu erfolgen. Der Architekt hat nicht nur die Formen des alten Kunstwerks und der betreffenden Zeit genau zu studieren, sondern soll auch künstlerisch in den Geist dieser Zeit und des Werkes eindringen und auf diese Weise »zur Hervorbringung von Neuschöpfungen« im Geiste der Alten befähigt werden, etwa so wie es manchem Dichter gelungen sei, in einer fremden Sprache »einwandfreie Schöpfungen hohen Ranges hervorzubringen«. Eine nächstliegende Folgerung ist es sodann: »Ein jedes, auch nur leisestes Hervortreten der künstlerischen Individualität des herstellenden Architekten über den Baustil und die Eigenart des Denkmals umfassenden Rahmen hinaus, ist bei solchen Neuschöpfungen auf das peinlichste zu vermeiden«. Die Restaurierungen hätten früher viel Unheil angerichtet, heute könne man aber auf wohlgelungene Herstellungen zurückblicken.

Diese Ansichten fanden damals, also noch im Jahre 1900, fast allgemeine Billigung. Nur Kornelius Gurlitt widersprach entschieden. »Weder traf eine spätere Zeit jemals den Geist einer vergangenen richtig, so daß man doch überall nach wenigen Jahrzehnten auf das ärgerlichste die Nachahmung, die fälschende Absicht erkenne; noch vermöge ein Künstler seine Individualität zu verstecken. Sie dringe bei einem wirklichen Künstler doch überall durch, wenn sie gleich den Mitlebenden verschleiert bleibe. Der Geist der alten Architekten sei durch die Nachahmung ihrer Form nicht zu erfassen. Das was wir schaffen, sei stets 20. Jahrhundert und werde nie 13. Jahrhundert sein. Es klebe der Restaurierung also doppelt der Schaden des Unzulänglichen an, der ein feiner empfindendes Auge zurückstoße: sie strebe ein unerreichbares Ziel an und dabei ein solches, dessen Erreichung eine innere Unwahrheit darstellen würde. Denkmäler seien doch auch Urkunden, die als solche echt, nicht in wenn auch noch so treuen Abschriften oder Ergänzungen zu erhalten seien. Zweck der Restaurierung soll vor allem das Erhalten sein; man solle das, was zerfallen will, vor weiterer Beschädigung behüten. Man solle es so herstellen, daß man deutlich erkenne, was an einem Bau alt und was neu sei, und man solle das, was man neu hinzufüge, auch stilistisch als neu kennzeichnen. Vor zehn Jahren haben die Stilpuristen die Werke der Renaissance und des Barocks aus gotischen Kirchen hinausgeworfen, weil durch diese die Einheit des Stils und mithin ihr ästhetisches Empfinden ge-

stört worden sei. Jetzt haben fast alle erkannt, daß sich Stilmischung, Stilverschiedenheit sehr wohl mit einer einheitlichen, künstlerischen Wirkung vertrage¹⁾ u. s. f.

Der Grundgedanke Gurlitts ist, daß die stilgetreue Restaurierung, das ist, eine solche, welche sich genau dem Stil des Alten anschließt, eine tatsächliche Täuschung beabsichtigt, wenigstens bei dem Laien, dem nicht Stilkundigen. Der Restaurateur »will uns nicht künstlerisch, sondern tatsächlich in ein falsches Zeitalter versetzen. Die Baukunst will nicht mehr eine vergangene Zeit neu darstellen -- dies ist eine künstlerisch anfechtbare, aber sicherlich ehrliche Aufgabe! Sie will die vergangene Zeit selbst sein, -- und dies ist die Lüge, durch die solche Baukunst dem Ehrlichen zum Ekel wird. Viele ehrenwerte Architekten haben sich das künstlerische Lügen so angewöhnt, daß sie gar nicht mehr wissen, wie häßlich es ist.«

Die Ausführungen Gurlitts begegneten in Dresden dem lautesten Widerspruch. Auf dem Tage in Bamberg (1905) sprach der bayerische Konservator Dr. Hager die gleichen Gedanken aus, ohne daß ein einziger Redner widersprochen hätte. In den fünf vorausgegangenen Jahren hatte sich also die Ueberzeugung Bahn gebrochen, »daß dem „stilvollen“ Restaurieren ein Ende bereitet werden muß, will man den Rest alter Bauten rein erhalten«.

Professor A. Riegl in Wien unterscheidet historische Denkmale, die als solche geplant und ausgeführt wurden -- gewollte Denkmale, und solche, die es erst durch Zeit und Umstände geworden -- ungewollte Denkmale. In beiden Fällen liegt für uns ihr Wert in der ursprünglichen, unverfälschten Erhaltung. Riegl unterscheidet eine dritte Klasse, -- Altersdenkmale, die für uns durch den Alterswert bedeutungsvoll werden. Die antike und die mittlere Zeit schätzten nur gewollte Denkmale. Seit der Renaissance entwickelten sich in unserer Anschauung immer mehr die Erinnerungs- oder Alterswerte alter Denkmale. Solange der Alterswert nicht klar erkannt wurde, war es nicht möglich, den Neuheitswert zu erfassen. Man schuf einerseits Werke, die absichtlich ihre Neuheit verleugneten, was zu keiner früheren Kunstzeit geschehen war. Andererseits erneuerte man das Alte, indem man es so restaurierte, daß es als ein Neues erschien (Fig. 72 u. 73); man nahm an, daß es nun, weil es jene Form habe, die es zur Entstehungszeit hatte, trotzdem als ein Altes wirken werde. Man ahmte also am neuen Werk das Alter, am alten Werk die Neuzeit nach, beides in der Absicht, echt zu sein. Die Erkenntnis, daß das Nachgeahmte nicht echt sein könne, kam erst mit der Erkenntnis des Alterswertes, dieser erst mit der Abwendung von den historischen Baustilen. Die Folge ist, daß die Modernen ein Hauptgewicht auf die Erhaltung der Alterswerte legen, die naturgemäß durch Erneuerung zerstört werden. Auch die historische Auffassung sieht heute grundsätzlich das Denkmal als unantastbar an, nicht um der Spuren des Alters willen, die ihr gleichgiltig, ja unbequem sind, sondern nur deshalb, um eine

¹⁾ I. c. S. 522 ff.

unverfälschte Urkunde für die künftige Ergänzungstätigkeit aufzubewahren. Diese hat jetzt und in Zukunft nicht am Objekt selbst, sondern an einer Kopie oder bloß in Gedanken (Zeichnungen) und Worten stattzufinden; denn der Ergänzende wird stets subjektivem Irrtum unterworfen sein, mithin den geschichtlichen Bestand des alten Werkes verdunkeln. Galt früher die Restauration als die beste, die so ausgeführt wurde, daß Altes und Neues nicht voneinander zu unterscheiden sind, so muß die Erkenntnis des Altertumswertes gerade diese für die bedauerlichste halten. Ziel der Denkmalpflege muß also jetzt sein: die Erhaltung der Denkmale in dem Zustande, in dem sie sich heute befinden. Es wurde also der Denkmalswert überwunden von dem Altertumswert.¹⁾ Von der großen Masse der Minder- und Ungebildeten wird vor allem der Neuheitswert gewürdigt. Das Neue, Ganze ist ihr schön, das Alte, Beschädigte, Verfärbte ist ihr oft häßlich.

Der frühere Bürgermeister von Brüssel, Ch. Buls²⁾, macht die sehr wichtige Unterscheidung zwischen lebendigen und toten Denkmalen. Die ersten sind solche, die noch im Gebrauche stehen und ihren Zwecken dienen. Er warnt nachdrücklich vor deren Restaurierung, wo nicht die Notwendigkeit dazu zwingt. »Sind An- und Ausbauten nötig, so soll das Neue offenbar modern sein, denn wir können bei allem Fleiße und allem Geschick niemals das Wesen des Alten nachschaffen. Hierin sind wir zur Unfähigkeit verurteilt. Die Absicht auf Nachahmung führt zu einer Kunst, die wir nicht selbst erfanden, und nicht von unsern Vorfahren ererbten, sie führt zu einer gelehrten Stümperei.« Sind an einem Bau verschiedene Stile vertreten, so mag man das Spätere entfernen, wenn es wertlos ist. Ganz verwerflich erscheint ihm die Rückbildung solcher Bauteile in den Stil des ersten Entwurfes, die später erst als ganz neue Glieder angefügt worden sind, oder die Erneuerung alter Teile an alten Bauten, die

zu einer Kunst, die wir nicht selbst erfanden, und nicht von unsern Vorfahren ererbten, sie führt zu einer gelehrten Stümperei.« Sind an einem Bau verschiedene Stile vertreten, so mag man das Spätere entfernen, wenn es wertlos ist. Ganz verwerflich erscheint ihm die Rückbildung solcher Bauteile in den Stil des ersten Entwurfes, die später erst als ganz neue Glieder angefügt worden sind, oder die Erneuerung alter Teile an alten Bauten, die

¹⁾ l. c. S. 529 ff.

²⁾ La Restauration des monuments anciens (Bruxelles 1903).



Fig. 72 u. 73. Das Schwabentor in Freiburg i. B., vor und nach der Restauration. Nach Phot. von G. Röbcke, Freiburg i. B.

ihnen eine falsche Jugend gibt. Zerstörte Denkmale mag man wieder neu aufbauen, wenn sie unentbehrlich sind als Teil eines künstlerischen Ganzen, oder wenn sie einen notwendigen Schmuck eines solchen darstellen, wie der Markusturm in Venedig. Unvollendete Denkmale soll man nach Bunsen in modernem Stil vollenden, wie es die früheren Zeiten taten. »Wir haben von der Frucht der historischen Erkenntnis gegessen und können daher die Unbefangenheit der frühern Zeit nicht haben, sowenig wie wir sie heucheln sollen. Das Ziel sei also nicht, Altes nachzuahmen, sondern dem Alten sich anzugliedern mit Dingen, die neu und als neu erkennbar sind.«

Gegenüber den toten Denkmalen, den Ruinen, kommt Bunsen zum Schluß: die Wiederherstellung von Ruinen ist für die Kunstkenner unnütz, für die Ungebildeten täuschend; sie schafft ein kunstgeschichtliches Spielzeug, vielleicht ein malerisches, aber ohne urkundlichen, geschichtlichen und belehrenden Wert. Man soll sich daher darauf beschränken, die Ruinen möglichst lange zu erhalten, und zwar durch Mittel, die ihr Alter und ihre Beschaffenheit nicht verdecken.¹⁾

In England war der bekannte Gotiker G. G. Scott ein Restaurator in dem Sinne und mit der Absicht, »das Bauwerk in den Zustand zu versetzen, in dem es der erste Erbauer nach Ansicht des Restaurators zur Erscheinung gebracht oder zur Erscheinung zu bringen gewünscht hat; also dasjenige hinzuzufügen, was gegen den Wunsch des ersten Erbauers verloren ging, und das zu entfernen, was hinzugefügt wurde. Man restaurierte stilreinigend und so, daß die Spuren des Alters tunlichst entfernt wurden. Man wollte also dem Bau auf Kosten seiner späteren Entwicklungsgeschichte die Jugend wiedergeben. Die Spuren der Zeit, Verwitterungen, Beschädigungen wurden entfernt und dafür nachgebildete, unbeschädigte Teile eingefügt. So wurde der ganze Bau einer Uebearbeitung unterzogen, alle Profile, Flächen und Ornamente überarbeitet.«

Diese Art zu restaurieren, gerade wie sie seit der romantischen Periode bis an den Schluß des letzten Jahrhunderts auch in Deutschland üblich war, rief in England den heftigsten Widerspruch hervor. Die 1877 gegründete Society for protection of ancient buildings stellte ganz andere Grundsätze auf. »Die Bedingungen und Umstände des Schaffens jeder Zeit sind verschieden: die persönlichen Eigenschaften, die im Werke liegen, machen es zum Kunsterzeugnis. Diese Eigenschaften können nicht wiederbelebt, und daher kann auch das, was sie schufen, nicht wiederhergestellt werden. Es ist daher unmöglich, ein altes Bauwerk wiederherzustellen, selbst wenn es wünschenswert wäre, dies zu können. Dies ist es aber nicht. Ehrlichkeit ist der beste Wächter in allen Dingen. Das Wiederherstellen führt aber zur Fälschung, wenn der Erfolg täuscht und die Leute glauben macht, daß das neue Werk ein altes sei; gelingt die Täuschung nicht, so erregt es Zweifel am ursprünglichen Werk. Es ist künstlerisch entwürdigend, sklavisch, zu kopieren; denn es ist sicher, daß die Kopie unter dem Original stehen bleibt. Daher ist die Erhaltung des Bestehenden Ziel der Gesellschaft. Die Wiederherstellung oder Restauration aber habe unzählige Bauwerke verdorben,

¹⁾ K. Gurlitt, Kirchen, S. 525 ff.

so daß sie aufgehört haben, die Schöpfungen ihrer ursprünglichen Meister zu sein... Die Gesellschaft will ausbessern, den Verfall zum Stillstand bringen, ohne die Bauten zu ändern und zu verletzen, solange dies nicht unbedingt nötig ist. Wenn neue An- und Einbauten nötig sind, sollen diese in gutem Material mit guter Handwerkskunst einfach und ohne falschen Anspruch hergestellt und offenkundig Erzeugnisse der heutigen Zeit sein.«

Ein uns nächstliegendes Interesse bieten die Anschauungen und Ansichten, die in der Schweiz herrschend sind. Ein Berufenster, Professor Dr. J. Zemp, Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, hat dieselben dargelegt im Namen der Gesellschaft¹⁾ und in persönlicher Aussprache.²⁾ Die Auseinandersetzung macht einen sehr günstigen Eindruck, da sie sich auf den Boden der Wirklichkeit stellt und mit vollendetem Bon Sens die Wandelbarkeit der Zeiten und Geschmacksrichtungen als künftiges Korrektiv und als Regulator einfügt und zugleich betont, daß die Anwendung der allgemeinen Regeln in jedem Falle eine andere sein wird. »An der Praxis, nicht an der Theorie, müssen sich auf diesem Gebiete die grundsätzlichen Richtlinien des Vorgehens herausbilden. Man wird uns keinen Vorwurf machen dürfen, wenn wir heute manches in anderer Weise behandeln, als es vor zehn oder zwanzig Jahren geschehen wäre. Glauben wir heute in diesen Dingen richtiger zu sehen, so wird die Zukunft gewiß auch an der heutigen Behandlungsart ihre Aussetzungen finden... Nicht alle Leute betrachten die alten Kunstdenkmäler in erster Linie als Studienmaterial für Historiker und Archäologen... Unter solchen Umständen können wir wohl gemäß unseren heutigen Anschauungen gewisse rein wissenschaftliche Grundsätze festlegen; im einzelnen Falle müssen wir aber zusehen, wie weit wir mit der Anwendung derselben gehen dürfen.«

Die leitenden Grundsätze werden auf drei Punkte zurückgeführt:

1. »Wir treten überall für die Gleichberechtigung der verschiedenen alten Stile ein und leiten aus dem bloßen Unterschiede der Entstehungszeit keine Rangstufen ab. Wir prüfen jedes alte Werk vorwiegend auf seine Bedeutung für seine eigene Entstehungszeit und suchen uns von den im 19. Jahrhundert so gern entwickelten Ideen über Wert oder Unwert gewisser Stilperioden und historischer Geschmacksrichtungen freizuhalten.«

2. »Wir legen großes Gewicht auf möglichst weitgehende, vollständige Konservierung der alten Originalbestände und entschließen uns nur im Notfalle zur Entfernung von Originalien oder zum Ersatze der Originale durch Kopien. Die Originalurkunde gilt uns mehr als die Abschrift.«

3. »Wir suchen jede Täuschung über das, was an einem restaurierten Kunstdenkmal alt und neu ist, möglichst zu vermeiden. Wer kennt nicht das Unbehagen, das uns in „streng historisch restaurierten“ Gebäuden zu beschleichen pflegt, wo sogar der erfahrene Fachmann sich in der Unterscheidung von altem

¹⁾ Jahresbericht der Gesellschaft für 1902 und 1903 (Zürich 1902 und 1903).

²⁾ Das Restaurieren, in »Schweizerische Rundschau« 1906–1907 (Stans 1907).

Originalbestand und neuen „stilgerecht“ hergestellten und absichtlich „alt gemachten“ Zutaten oft nicht mehr zu helfen weiß! Um Täuschungen in dieser Hinsicht zu vermeiden, suchen wir die in alten Formen ergänzten Teile als solche kenntlich zu machen. . . . Unsere Gesellschaft hat zu diesem Zwecke das im Kanton Waadt eingeführte System angenommen, das die Veränderungen, die an einem Denkmal durch Restaurierung vorkommen können, mit drei verschiedenen Signaturen kennzeichnet. Die Bezeichnung F 1902 würde für einen Teil gelten, der in ganz genauer Kopie, als Faksimile, im Berichtsjahre an Stelle eines nicht mehr zu rettenden Originals getreten ist. R 1902 wäre die Signatur eines restaurierten oder ergänzten Teiles, dessen Originalform nicht mehr vorhanden ist und der deshalb nach dem Ermessen des Restaurators gebildet wurde. 1902, also die bloße Jahrzahl, würde einen neu hinzugefügten, vorher nicht oder in ganz anderer Form vorhandenen Teil bezeichnen.«

Diese letzte Etikettierung von Steinen und Wänden, die sich natürlich auch auf plastische Arbeiten, Malereien, Glasgemälde etc. ausdehnt, fand in weitem Kreisen sehr wenig Anklang, — die Welt ist doch nicht bloß für Kunstkritiker gemacht! Gurlitt spöttet: » . . . Ich trete in den Dom zu Aachen. Der weihevollste Glanz altertümlicher Mosaiken umgibt mich. Ich empfinde mich dem Geiste Karls d. Gr., seiner Zeit nahe. Nun will ich mich in diesen vertiefen: da sehe ich überall das F 1904, R 1905, 1906 an unauffälligen Stellen. Dem Kunsthistoriker kann diese Markierung ein wertvolles Studienmaterial bieten; den geschichtlich empfindenden Menschen wird dieses Versteckenspiel, dieser wunderlichste Hohn auf unsere Restaurierungskünste aus aller Stimmung werfen, denn das ist vollendete Unkunst.«¹⁾ In England machte man den Vorschlag, für restaurierte Teile alter Bauten einen verschiedenen Stein zu verwenden, allein nicht einmal dies beliebte überall.

In seiner persönlichen Aussprache betont Zemp mit aller Schärfe den geschichtlichen Standpunkt: »Heute hat eine historische Richtung das Restaurieren in Pacht genommen. Man fragt den Kunsthistoriker, was an einem alten Werk zu machen sei. Und trifft es ausnahmsweise einen Künstler, so muß er historisch geschult, muß in den alten Stilen sattelfest sein.« Das »stilvolle« Restaurieren, das ist, das Erneuern und Ergänzen in den betreffenden alten Stilen, wird von selbst ein Ende nehmen, weil »die Praxis des Bauwesens sich zusehends dem Gebrauch der alten Stilformen entfremdet. Wer in Zukunft restauriert, muß mit Architekten und Kunsthandwerkern rechnen, denen die Arbeit in den alten Stilen nicht mehr geläufig ist. . . . Dann wird der moderne Stil beim Restaurieren seine Rechte fordern. Sollen wir ihn hereinlassen oder nicht? Er sei willkommen. Aber er soll sich diskret benehmen und das Alte respektieren. Längst sind die Historiker an das nahe Zusammentreten, ja an die Mischung verschiedener Stile gewöhnt. Ein neuer Stil sollte uns nicht genieren. Und der wissenschaftlichen Ehrlichkeit wird ein Dienst erwiesen, wenn das Neue sich durch neuen Stil zu

¹⁾ Kirchen, I. c. S. 678.

erkennen gibt. Man würde sich wieder der Praxis jener frühern Zeiten nähern, da der restaurierende Künstler das alte Werk mit den Kunstformen seiner eigenen Zeit ergänzte und erneuerte.«

3. Es wird sich nun schließlich darum handeln, aus dem Wirrwarr der Meinungen und Ansichten die gemeingültigen Grundsätze und Regeln herauszuheben. An den Anfang ist füglich zu stellen:

1. Kein Künstler, der talentvollste am allerwenigsten, kann sich so restlos in eine frühere Stilperiode hineinleben, um aus ihrem Geiste heraus etwas völlig Echtes, Altes schaffen zu können.

Die Erfahrung hat dies in unwiderlegbarer Weise bewiesen. Im kleinen und einzelnen mag die Nachahmung täuschend sein, auch Gurlitt gesteht, daß er in Frankreich oftmals getäuscht worden, doch nicht im großen und ganzen. Und selbst wenn die Mitwelt sich täuschen ließ oder das Neugeschaffene für völlig stilecht und dem Alten ebenbürtig ansah, so genügten wenige Jahrzehnte, um dem kommenden Geschlechte die Unechtheit und Unzulänglichkeit klar zu legen. Es folgt daraus, daß — allgemein gesprochen — größere, ein- und durchgreifende Restaurationen in einem frühern Zeitstil durchaus nicht zu empfehlen sind.

Der Erfahrungssatz hat aber noch eine viel größere Tragweite. Es ergibt sich daraus, daß auch Neubauten, welche frühere Stile darstellen sollen, nicht zu billigen, weil in der Regel nichts Echtes, Stiltüchtiges zu erwarten ist. Der moderne Künstler stelle sich auch auf den Boden der Neuzeit. Also entweder — oder. Entweder — mag er in einem der früheren Stile bauen, aber dann soll er den früheren Stil in neuer, origineller, moderner Weise auffassen und dem Bau die Jahreszahl des Entstehens auf die Stirne drücken und ihn nicht um Jahrhunderte zurückdatieren wollen, was erfahrungsgemäß doch nicht möglich ist, — oder — er soll unmittelbar im modernen Stile bauen.

2. Jede Täuschung ist auch auf dem Gebiete der Aesthetik und Kunst, der Restauration und Renovation streng zu verurteilen.

Wo restauriert, ergänzt, erweitert werden muß, da ist das Neue auch als solches zu kennzeichnen. Auf Täuschung läuft die sogenannte »stilgerechte« Restauration hinaus, die vermeintliche Restitution in den ursprünglichen Zustand. Tatsächlich wurden zahllose Bauten und Bauteile in dieser Absicht in den ursprünglichen Stilen restauriert.

3. Die Bauten mit Alterswert sind geschichtliche Urkunden und als solche unantastbar.

Der Wert einer Urkunde hängt davon ab, daß sie als Ganzes unversehrt oder daß wenigstens die vorhandenen Teile im ursprünglichen oder durch die Zeit gewordenen Zustande erhalten worden. Das Original des letzten Fetzens ist wertvoller als eine neu hergestellte Abschrift. Verwerflich ist vor allem eine Kopie, welche infolge der Nachahmung des Alten sich als alt ausgibt.

4. Der Unterschied zwischen lebendigen und toten Denkmalen ist streng festzuhalten, denn er bedingt auch Unterschiede in den Restaurationsweisen.

Daß bei einem toten Denkmal oder Kunstgegenstand die heute in der Denkmalpflege geltenden Regeln in ihrer strengen Auffassung zur Anwendung kommen werden, ist selbstverständlich. Anders verhält es sich bei lebendigen Denkmälern, welche noch ihren Zwecken dienen, besonders bei Kirchen. Einerseits fordert ihre Weihe und Bestimmung, kurz ihre Würde die höchste künstlerische Vorsicht und Schonung, anderseits behaupten die religiösen Rücksichten gegenüber den Ansprüchen der historischen Kunstwissenschaft ihre vollen Rechte. Religion und Kunst werden sich nie zueinander in Gegensatz und Widerspruch setzen, wohl aber kann es zwischen den religiösen Interessen und der Denkmalpflege zu Zwistigkeiten kommen. Daß man in einer Kirche, welche hohen Alterswert besitzt und anderseits fortwährend für den Gottesdienst benützt und von den Gläubigen besucht wird, nicht die rauhen, von Salpeter zerfressenen oder mit wenig erbaulichen Bildern bemalten Mauern und Decken belassen kann, sollte jedem billig denkenden Kunsthistoriker einleuchtend erscheinen. Man hat verschiedene Mittel in Vorschlag und Anwendung gebracht, um zugleich den religiösen und den kunstgeschichtlichen Interessen gerecht zu werden, auf die wir hier nicht weiter eingehen. Wollte ein Vertreter der Denkmalpflege einseitig den historischen Standpunkt betonen, dann kann es wohl vorkommen, daß ein Seelsorger von Herzen froh ist, daß seine Kirche keinen Alterswert und keine höhere künstlerische Bedeutung besitzt, um von zudringlichen Kunstwissenschaftlern unbehelligt zu bleiben.

5. Jede Restauration ist individuell zu beurteilen.

Gewiß müssen allgemeine, wegleitende Grundsätze über Denkmalpflege aufgestellt werden, allein deren Anwendung wird in jedem einzelnen Falle von besondern Rücksichten, Umständen und Verhältnissen abhängig sein. Die Schablone ist in allen Dingen eine blöde Tyrannin und die Feindin jeder lebensfrischen Aeußerung, in Kunstfragen wird sie ganz unerträglich.

6. Der Purismus, welcher grundsätzlich mit allem aufräumt, das zur Stileinheit eines Baues oder Kunstdenkmals nicht stimmt, ist verwerflich.

Es gibt gewiß in manchen Bauten, besonders Kirchen, Zutaten aus späterer Zeit, welche dem Ganzen gegenüber störend wirken und deren Entfernung nicht zu beanstanden ist. Daß im übrigen in und an demselben Bauwerke verschiedene Stile sich oft sehr gut nebeneinander vertragen, sich gegenseitig nicht nur nicht schaden, sondern heben, dem Bau sehr wohl anstehen, ihm eine geschichtliche Weihe geben und seine malerische Wirkung steigern, ist eine Erfahrung, die ein unbefangener Beobachter sehr oft machen kann. Warum erscheint, um ein glänzendstes Beispiel zu wählen, der Kölner Dom im Innern öde, leer, kalt, besonders im Vergleich zu den Domen in Amiens, Reims, Chartres? Darum, weil er — abgesehen von andern Gründen — gar so stilstreng, stileinheitlich, stillogisch und und ohne Spuren ist, die ihm das Alter eingedrückt (Fig. 74).

7. Gegenüber dem historischen, kunstwissenschaftlichen Standpunkt behaupten die Gegenwart und die ästhetisch-künstlerische Wertschätzung ihre vollen Rechte.

Es ist auffallend, daß in den oben angeführten Ansichten und Grundsätzen über die Denkmalpflege kein einziges Mal das Recht der Gegenwart vorbehalten wird. Ganz einseitig wird das Recht der Kunstwissenschaft betont. Man wird an die Goetheschen Worte erinnert: »Die Herrschaft führen Wachs und Leder«; vom Recht der Gegenwart, »vom Rechte, das mit uns geboren ist, von dem ist leider nie die Rede. Weh dir, daß du ein Enkel bist!« Und doch sollte man meinen, daß z. B. die Gläubigen, die jahrein jahraus ein Gotteshaus besuchen, das einer Erneuerung, Neubemalung, einer Dekoration unterzogen werden soll, auch das Recht haben, mitzusprechen und durch Sachkundige zu fordern, daß es so ausgestattet, so dekoriert werde, um ihnen zu gefallen, sie zu erbauen und zu erheben.

Die angeführten Anschauungen über Denkmalpflege drängen übrigens zu diesem Schluß. Wenn einerseits bewiesen wird, daß der Künstler sich täuscht, der sich einbildet, im Sinn und Geist einer früheren Stilperiode schaffen zu können, wenn ihm andererseits empfohlen wird, das Neue neu im modernen Stil auszuführen, so wird damit nachdrücklichst das Recht der Gegenwart gewahrt. Ich denke mir: es ist das Innere einer Kirche zu erneuern, die im Barockstil gebaut ist, in einem etwas schwerfälligen, an Stuckornamenten, an Gold und Farben fast überladenen Barock. Der auf die Erhaltung des Bestehenden eingeschworene Rigorist wird vor jeder Neuerung warnen; wenn aber die Würde des Gotteshauses und die religiöse Erbauung und Erhebung der Gläubigen eine Erneuerung fordern, wer wird dem Restaurator einen Vorwurf zu machen wagen, wenn er im Stile des Baroko bleibt, aber, dem modernen Empfinden und dem Fühlen der Gegenwart entsprechend, die allzu lauten Farben herabstimmt und das Gold diskret verteilt?

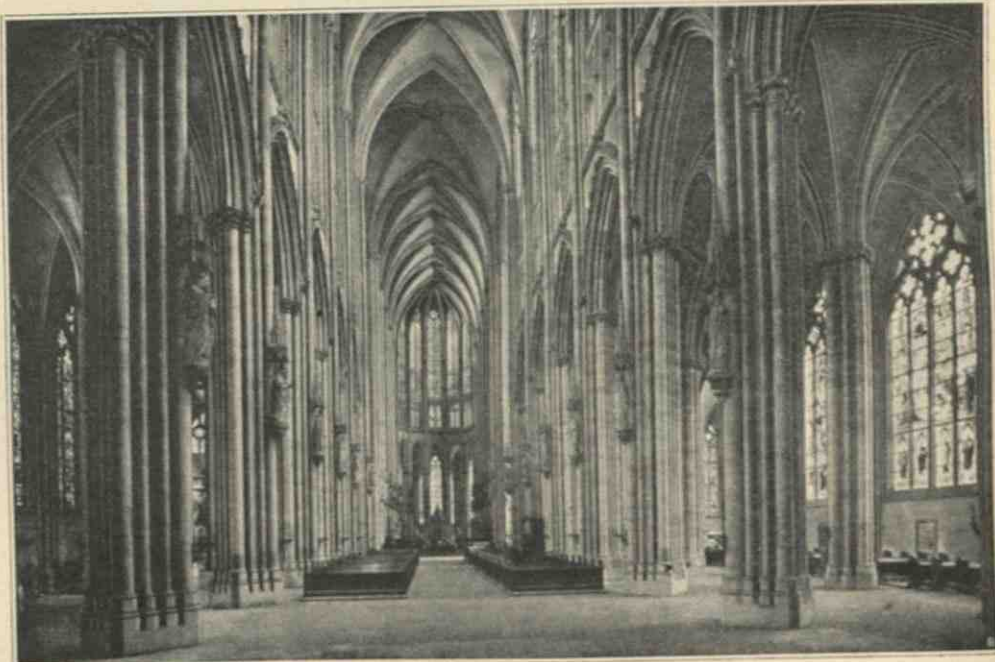


Fig. 74. Inneres des Kölner Domes. Nach Phot. von Th. Schönscheidt, Köln.

Fast ebenso selten wie vom Recht der Gegenwart ist vom Rechte der ästhetisch-künstlerischen Wertschätzung die Rede, weil einseitig der Alterswert betont wird. Nicht weil ein Gegenstand ästhetische und künstlerische Vorzüge besitzt, sondern weil er nur eben alt ist, findet er die höchste Beachtung; es ist aber gut, daß Altertumskunde und Kunstwissenschaft auseinander gehalten werden.

Professor Riegl spricht gewiß mit Recht von Alterswert, aber man sollte den Begriff genau fassen, denn manches ist alt und — wertlos. Es wird im einzelnen oft sehr schwierig sein zu entscheiden, ob etwas Alterswert und dazu Kunstwert besitzt oder nicht, und im Altertumswert selbst gibt es unzählige Grade. Daß die Aachener Pfalzkapelle Karls d. Gr. als Denkmal einziger Art einen ungleich höheren Alterswert hat als hundert andere Bauten früherer Stile und daß sie darum auch eine ganz einzige Rücksicht beansprucht, ist unbestreitbar.

Die aufgeführten Grundsätze sind heute in der Denkmalpflege maßgebend, — wie lange werden sie es bleiben? Das hängt vom wechselnden Zeitgeschmack ab, vom »usus, quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi«. Das ist in der Sprache der Kunst wahr wie in der Literatur, — nur die ästhetischen Schönheitsgesetze unterliegen nicht dem Wechsel und dem Geschmack des Tages.



Fig. 75. Thronender Christus, Mosaik im Dom zu Aachen. Originalaufnahme v. K. Ittner, Aachen.

LITERATUR.

- R. Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrh. München 1893 und 1894.
 A. Michel, Notes sur l'art moderne. Paris 1896. — Barlet et Lejay, L'Art de demain. Paris 1897.
 J. Lahor, W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif. Paris 1897.
 W. v. Siedlitz, Die Entwicklung der modernen Malerei. Hamburg 1897.
 G. Lafenestre, La tradition dans la peinture franç. La peinture franç. au 19^e siècle. Paris 1898.
 F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Straßburg 1899.
 P. L. Lenz, Zur Aesthetik der Beurer Schule. Wien 1899. — Mallet, L'Art chrétien. Paris 1899.
 B. Ruettenauer, Maler-Poeten: Thoma, Feuerbach, Böcklin, Klinger, Puvis de Chavannes, Moreau, Straßburg 1899.
 L. Bricon, Psychologie d'art. Les maîtres de la fin du 19^e siècle. Paris 1900.
 D. Fabrice, Les peintres de la Bretagne. Paris 1900.
 K. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900.
 De la Mazelière, La peinture allemande au 19^e siècle. Paris 1900.
 Molinier, Marx et Marcon, L'Art français, des origines à la fin du 19^e siècle. Paris 1900.
 B. Ruettenauer, Symbolische Kunst: Rops, Romantik und Präraphaelismus, Ruskin, Rossetti. Straßburg 1900.
 W. Bode, Kunst- und Kunstgewerbe. Berlin 1901. — K. Gurlitt, Geschichte der Kunst. Stuttgart 1901.
 H. Hirth und Bassermann-Jordan, Der schöne Mensch in der Kunst der Neuzeit. München 1901.
 J. Lahor, L'Art nouveau. Paris 1901. — P. Lorquet, Les maîtres d'aujourd'hui. Paris 1901.
 Taccone-Gallucci, L'Evoluzione dell'arte italiana nel secolo 19. Napoli 1901.
 T. Bourgeois, La villa moderne. Paris 1902. — Claris, De l'Impressionnisme en sculpture. Paris 1902.
 W. Crane, Linie und Form. Leipzig 1902. — L. Fiedler, Das Detail in der modernen Architektur. Wien 1902.
 M. Hegels, Neue Wohn- und Landhäuser in einfacher moderner Ausführung. Wien 1902.
 Meister der Innenkunst. I: Baillie Scott; II: Ch. Renne Mackintosh. Darmstadt 1902.
 H. Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart. Leipzig 1902.
 C. Sitt, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1902.
 W. Rehme, Die Architektur der neuen freien Schule. Berlin 1902-03.
 C. Broicher, J. Ruskin und sein Werk. Leipzig 1903.
 H. Fierens-Gevaert, Nouveaux essais sur l'art contemporain. Paris 1903.
 E. Heilbut, Die Impressionisten. Berlin 1903. — P. Molmenti, La pittura veneziana. Firenze 1903.
 R. Muther, Geschichte der engl. Malerei. Berlin 1903. — W. Ortlieb, Moderner Schmuck. Berlin 1903.
 H. Popp, Maler-Aesthetik. Straßburg 1903.
 Schmohl und Staehelin, Moderne Bauschreinerarbeiten. Ravensburg 1903.
 L. Taft, History of American Sculpture. New York and London 1903.
 Types d'architecture et de sculpture modernes. Paris 1903.
 K. Uhde, Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur. Berlin 1903.
 L. Volkmann, Grenzen der Künste. Dresden 1903. — P. L. Waterhouse, Story of Architecture. London 1903.
 Atkinson, English Architecture. London 1904. — F. Barabas, L'Aménagement «art nouveau». Dourdan 1904.
 O. Bie, Die Wand und ihre künstlerische Behandlung. Berlin 1904.
 Garnier, Les fins de l'art contemporain. Paris 1904. — K. S. Hartmann, History of American Art. London 1904.
 C. Mauclair, L'Impressionnisme. Paris 1904. — J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte d. mod. Kunst. Stuttgart 1904.
 H. Muthesius, Kultur und Kunst. Jena 1904. — G. Nordensvan, Schwedische Kunst des 19. Jahrh. Leipzig 1904.
 A. Peltzer, Ueber Malweise und Stil in der holländ. Kunst. Heidelberg 1904.
 H. Provencal, L'Art de demain. Paris 1904. — Timms und Webb, Die 35 Möbelstile. Darmstadt 1904.
 I. Bénédite, L'Art au 19^e siècle. Paris 1905. — J. Cornes, Modern Housing in Town and Country. London 1905.
 W. Drewhurst, Impressionist Painting. London 1905. — G. Franche, Habitations à bon marché. Paris 1905.
 Hessling et Seguy, Mobiliers français dans le style moderne. Berlin 1905.
 Lambert und Stahl, Moderne Baukunst. Stuttgart 1905.
 G. Lanot, Histoire de l'école française du paysage depuis Chintreuil jusqu'à 1900. Nantes 1905.
 Leisching, Die Hauptströmungen d. Kunst d. 19. Jahrh. Brünn 1905. — O. Lessing, Beispiele angew. Kunst. Leipz. 1905.
 J. A. Lux, Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung. Wien 1905. — H. Müller, Moderne Möbel. Leipzig 1905.
 H. Muthesius, Das englische Haus. Berlin 1905. — H. Pudor, Bibel-Babel in der modernen Kunst. Berlin 1905.
 G. Raynal, Le meuble au 20^e siècle. Paris 1905. — F. S. Robinson, English Furniture. London 1905.
 B. Ruettenauer, Der Kampf um den Stil. Straßburg 1905.
 A. Tomson, J. F. Millet and the Barbizon School. London 1905.
 T. Duret, Les peintres impressionnistes. Paris 1906. — K. Gurlitt, Kirchen. Stuttgart (A. Kröner) 1906.
 M. Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. Berlin 1906.
 L. Hevesi, Acht Jahre Sezession (1897-1904). Wien 1906.
 W. Holman-Hunt, Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. London 1906.
 H. Hymans, Belgische Kunst des 19. Jahrh. Leipzig 1906. — S. Isham, History of American Painting. London 1906.
 C. Lemonnier, L'Ecole belge de peinture 1830-1905. Bruxelles 1906.
 A. Koch, Schmuck und Edelmetallarbeiten. Darmstadt 1906.
 McKay, The Scottish School of Painting. London 1906.
 Marius, Die holländ. Malerei im 19. Jahrh. Deutsch von Koßmann-Kliver. Berlin 1906.
 Meier-Graefe, Corot & Courbet. Leipzig 1906.
 H. Muthesius, Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung. München 1906.
 P. Schultze, Kulturarbeiten. IV: Städtebau. München 1906.
 R. de la Sizeranne, Die zeitgenöss. englische Malerei. Uebers. von E. Fürst. München 1906.
 A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France. Paris 1907.

- Cook and Wedderburn*, J. Ruskin, Life, Letters and complete Work. London 1907.
A. Dayot, La peinture anglaise. Paris 1907. — *F. v. Feldegg*, Moderne Kirchendekorationen. Wien 1907.
Gorski, Polnische moderne Kunst. Krakau 1907. — *E. Hannover*, Dänische Kunst des 19. Jahrh. Leipzig 1907.
E. Haenel und H. Tschermann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Leipzig 1907.
Hueffer, The Pre-Raphaelite Brotherhood. London 1907.
C. G. Laurin, J. F. Millet. Stockholm 1907. — *Meier-Graefe*, Impressionisten. München 1907.
G. Meyer, Eisenbauten, ihre Geschichte und Aesthetik. Eßlingen 1907.
E. Michel, Les maîtres du paysage. Paris 1907. — *G. Previati*, I principi scientifici del divisionismo. Torino 1907.
H. v. Reininghaus, Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei. München 1907.
K. Scheffler, Moderne Baukunst. Berlin 1907. — *Ź. Strzygowski*, Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig 1907.
F. Urban, Religiöse Malereien für Kirchendekoration. Wien (A. Schroll & Co.) 1907.
A. Agresti, I Preraphaelisti. Torino 1908. — Auswahl von schwedischer Architektur der Gegenwart. Stockholm 1908.
Ź. Baschet, La peinture française au 19^e siècle. Paris 1908.
L. Bégule, Le Mont-Cassin et ses travaux d'art. Lyon 1908.
F. Benoit, etc., Histoire du paysage en France. Paris 1908.
G. B. Brown, The Glasgow School of Painters. Glasgow 1908.
Ź. L. Caw, Scottish Painting, 1620—1908. Edinburgh & London 1908.
C. H. Coffin, The story of American Painting. London 1908.
W. Cohn, Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. Berlin 1908.
L. Corinth, Das Erlernen der Malerei. Berlin 1908. — *H. Cornelius*, Elementargesetze der bild. Kunst. Leipz. 1908.
F. Cowell, Malerische Kirchenanlagen. Frankfurt a. M. 1908.
R. Czabek, Grundprobleme der Malerei. Leipzig 1908.
F. Dülberg, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1908.
Evelyn, Impressioni artistiche. Milano 1908. — *M. Golberg*, La Morale des lignes. Paris 1908.
B. Haendcke, Die Kunst und die natürliche Neuwelt. Leipzig 1908.
E. Hareux, Le Paysagiste devant la nature. Paris 1908.
A. v. Hofmann, Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. III. Das Wesen des Künstlerischen. Stuttgart 1908.
Hrdlička, Lhota, Vahala, Klein- und Luxusmöbel. Wien 1908.
E. Kiesling, Wefen und Technik der Malerei. Leipzig 1908.
Ź. Kochmann, Die moderne Bautischlerei. Budapest 1908.
Lichtwark und Pudor, Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Leipzig 1908.
H. Ludzwig, Ueber die Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Straßburg 1908.
Ź. A. Lux, Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. Leipzig 1908.
R. A. Meyer, Manet und Monet. München 1908.
O. Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte. III. Braunschweig 1908.
H. Muthefius, Die Einheit der Architektur. Berlin 1908.
F. Paulhan, Le Mensonge de l'art. Paris 1908. — *E. Pedrotti*, Der moderne Stukkateur. Wien 1908.
Ź. E. Pythian, Fifty years of modern painting: Corot to Sargent. London 1908.
V. Pica, Gli Impressionisti francesi. Bergamo 1908.
Reiff, Schmohl, Nierholz, Voss, Neue Möbelmappe. Ravensburg 1908.
Schmohl und Staehelin, Das deutsche Haus. Stuttgart 1908.
L. Serra, Storia dell'arte italiana. Milano 1908. — *W. Shaw Sparrow*, The English House. London 1908.
P. Signac, Von E. Delacroix zum Neo-Impressionismus. Berlin 1908.
H. Stadelmann, Die Stellung der Psychopathologie zur Kunst. München 1908.
A. G. Temple, Modern Spanish Painting. London 1908.
H. Vever, La Bijouterie française au 19^e siècle. Paris 1908.
Vurzey, Bibliographia Esthetica. Bruxelles, Zürich, Paris 1908.
H. Wahrlich, Wohnung und Hausrat. München 1908.
C. Albert, L'Art, son sens et sa place dans la vie. Qu'est-ce que l'art? Paris 1909.
L. Bénédite, La Peinture au 19^e siècle. Paris 1909.
L. Callari, Storia dell'arte contemporanea italiana. Roma 1909.
K. Faymowille, Der Dom zu Aachen. München 1909.
K. W. Goldschmidt, Zur Kritik der Moderne. Stuttgart 1909.
Haenel und Tschermann, Die Wohnung der Neuzeit. Leipzig 1909.
L. Hevesi, Altkunst; Neukunst. Wien 1909.
A. Krappf, Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst. Straßburg 1909.
P. Lafond, La Sculpture espagnole. Paris 1909. — *K. Lange*, Das Nackte in der Kunst. Berlin 1909.
F. Leitschuh, Einführung in die allgemeine Kunstgeschichte. Kempten 1909.
E. Magne, L'Esthétique des villes. Paris 1909. — Neubauten in Oesterreich. Wien 1909.
Schubert von Soldern, Architektonische Formenlehre. Zürich. 1909.
L. Tombu, Peintres et sculpteurs à l'aube du 20^e siècle. Liège 1909.
E. Bajot, L'Encyclopédie du meuble. Paris.
O. Fröhlich, Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. Berlin.
Ź. R. von Grienberger, Vasa et supplicetilia liturgica novis formis exhibita. Wien (A. Schroll u. Co.)
E. Heyck, Moderne Kultur. Stuttgart. — Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. München (L. Werner).
Gazette des Beaux-Arts. Paris. — Die Kunst. München. (Verl. F. Bruckmann A.-G.) — Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt. — Kunst und Handwerk. München. — Revue de l'art. Paris. — Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Figur	Seite
A. Rodin: La pensée. Luxembourg, Paris. Phot. Alinari, Florenz	3
1. Meier und Bredow: Villa in Groß-Lichterfelde, Grundriß des Erdgeschosses	14
2. Meier und Bredow: Villa in Groß-Lichterfelde, Eingangsseite	14
3. G. Goerke: Speisezimmer, Berlin	15
4. A. Koch: Villa Rüegg-Honegger, Zürich	15
5 u. 6. Curjel und Moser: Die Pauluskirche in Basel, Aeußeres und Grundriß	16
7. P. Danzer: Teehaus der Ausstellung in München 1908	17
8. R. A. Schröder: Wohnzimmer, ausgeführt v. R. Bremer, Bremen	18
9. K. Rehm: Wohn- und Empfangsraum, Ausstellung in München 1908	19
10. Baker und Fowler: Brücke über den Firth of Forth bei Queensferry	20
11. Röbling: Draht-Brücke zwischen Neuyork und Brooklyn	20
12. H. van de Velde: Pfeilerkapital im Folkwangmuseum, Hagen i. W.	21
13. Fr. Hooper: Englisches Landhaus	21
14 u. 15. Wilson Eyre (Philadelphia): Landhaus Wyeth in Rosemont, Vorderseite und Grundriß des Obergeschosses	22
16. M. Dülfer: Häusergruppe an der Friedrichstraße, München	22
17 u. 18. R. Riemerschmid: Haus Fiesers in Baden-Baden, Plan des Erd- und Obergeschosses	23
19. R. Riemerschmid: Haus Fiesers in Baden-Baden, Gartenansicht	23
20. Jassoy: Das Rathaus in Stuttgart	24
21. Th. Fischer: Schulhaus am Elisabethplatz, München	25
22. A. Messel: Wertheims Warenhaus, Berlin	26
23. Heilmann und Littmann: Warenhaus H. Tietz, München	27
24. Heilmann und Littmann: Grundriß des Warenhauses Tietz, München	27
25. G. Frentzen: Hauptbahnhof in Köln	28
26. Br. Schmitz: Stadthalle Rosengarten in Mannheim	29
27 u. 28. G. Seidl: Rupertuskirche in München, Grundriß und Aeußeres	30
29. Th. Fischer: Inneres der Erlöserkirche in Schwabing	31
30. J. Krüger: Die Epiphanienkirche in Charlottenburg-Westend	31
31. Br. Schmitz und Hundrieser: Kaiserdenkmal am Deutschen Eck, Koblenz	32
32. Th. Fischer: Bismarckturm am Starnbergersee	32
33. E. Schaudt u. H. Lederer: Bismarckdenkmal, Hamburg	33
34. E. de Biefve: Der Kompromiß des niederländischen Adels, Brüssel	34
35. J. Dupré: An der Tränke, Louvre	35
36. L.-F. Daubigny: Normannische Landschaft, Louvre	36
37. C. Troyon: An der Tränke, Louvre	36
38. J.-F. Millet: Die Aehrenleserinnen, Louvre	37
39. G. Courbet: «Bonjour, M. Courbet». Museum, Montpellier	38
40. P. Huber: Fries	39
41 u. 42. B. Harraß: Wandgetäfel in Koptoxyl; englischer Möbelstoff	39
43. E. Manet: Im Café	40
44. A. Sisley: Am Flusse Loing. Luxembourg, Paris	41
45. C. Pissarro: Pontoise	41
46. G. Segantini: Das Pflügen. Pinakothek, München	43
47. P. Signac: Rotterdam	44
48. Th. van Rysselberghe: Im Park	45
49. A. Rodin: Der Denker. Pantheon, Paris	47
50. A. Herbin: Corté am Morgen. Sammlung W. Uhde, Paris	48
51. J.-Metzinger: Les Andelys	49
52. H. Matisse: Morgenlandschaft	49
53. Hokusai: Der Berg Fuji, durch ein Fischernetz gesehen	51

54. Fr. Overbeck: Der Triumph der Religion in den Künsten, Frankfurt a. M.	53
55. J. McNeill Whistler: Battersea Bridge	55
56. Winterlandschaft am Rhein	57
57. Fr. von Uhde: Lasset die Kinder zu mir kommen!	59
58. C. Meunier: Schnitter	61
59. Beurerer Kunstschule: St. Benedikt und Scholastika an Marias Thron, Montecassino	62
60. Puvis de Chavannes: Der Winter. Rathaus, Paris	63
61. J. Schnorr von Carolsfeld: Barbarossas Zusammenkunft mit Papst Alexander III. Saalbau, München	65
62—64. P. Cornelius: Die Engel mit den Zornesschalen; die Apokalyptischen Reiter; Werke der Barmherzigkeit. Kartone, Berlin	66
65. K. Piloty: Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus. Neue Pinakothek, München	67
66. H. Prell: Da Pacem. Rathaushalle, Hildesheim	68
67. E. Grützner: Falstaff mit Page	70
68. L. Knaus: Salomonische Weisheit	71
69. Querhaus des Münsters in Straßburg	76
70. Die Kathedrale in Lausanne	78
71. Der Dom zu Aachen	79
72 u. 73. Das Schwabentor in Freiburg i. B., vor und nach der Restauration	83
74. Inneres des Domes zu Köln	89
75. Thronender Christus. Mosaik im Dom zu Aachen	90
76. A. Messer: Torgitter	94

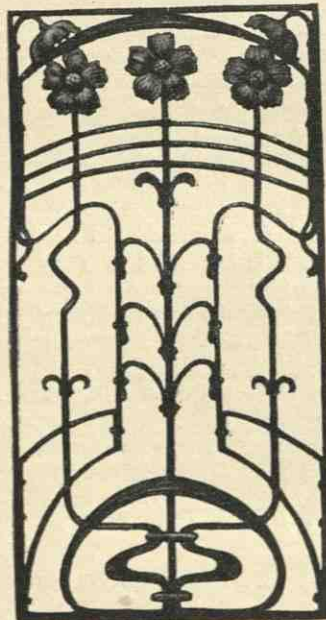
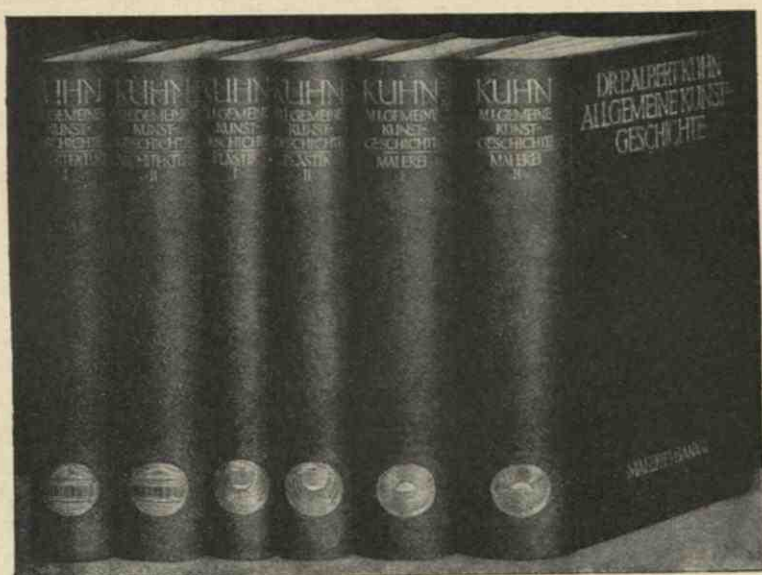


Fig. 76. A. Messer: Torgitter. Nach
 »Dekorative Kunst«, Verl. Bruck-
 mann A.-G., München.





Presstimmen über

DR. P. ALBERT KUHN'S »ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE«

„Es muss anerkannt werden, dass der Verfasser seinen Stoff klar und anschaulich darstellt und die einschlägige Literatur wohl beherrscht. Es sei noch bemerkt, dass das Werk in Druck, Papier und Bilderschmuck eine ganz hervorragende Leistung der Verlagsanstalt und dabei im Verhältnis zu seiner Ausstattung ausserordentlich billig ist.“

»Der Kunstwart«, München.

„Mit der letzten Lieferung von Dr. P. Albert Kuhns Allgemeiner Kunstgeschichte ist ein Werk vollständig, das mit seinen sechs Halbbänden eine wissenschaftliche Leistung ersten Ranges darstellt. Der Verfasser hat darin die Werke der bildenden Kunst vom Standpunkte der Geschichte, Technik und Aesthetik betrachtet und das gewaltige Gebiet mit umfassender Kenntnis gemeistert. Was aber das Werk noch besonders wertvoll macht, ist die fast überreiche Illustrierung... Hat das Werk auch lange Jahre für sein Entstehen gebraucht und ist auch der anfänglich geplante Umfang immer und immer wieder erweitert worden, so hat man nun doch alle Veranlassung, sich des Ergebnisses dieser Vergrößerung zu freuen...“

»Literarischer Weihnachts-Anzeiger zur Kölnischen Volkszeitung«.

Die Universalität des Werkes ist staunenswert. Es ist in der Tat alles, was die Völker, Länder, Jahrhunderte irgend Erhebliches auf dem Gebiete der Kunst geleistet und produziert haben, — nicht etwa nur gesammelt, in Text und Bild aufgespeichert, sondern historisch verarbeitet, ästhetisch gewertet, in Entwicklungsreihen eingeordnet. Nirgends eine bloss äusserliche Registrierung oder kursorische Behandlung; überall zum mindesten das Streben nach gründlicher Erfassung und ebenmässiger Darstellung. Die klassische Kunst der Griechen und Römer wird so ernst genommen wie die des Mittelalters, die des Barocco so genau wie die des Islam oder der Chinesen und Japanesen. Ueberall erweist sich die Darstellung als eine fachmännisch-tüchtige und bündige Zusammenfassung der kunsthistorischen Forschungen und Detailstudien der letzten Jahrzehnte...

Das Buch ist eine rechte Mönchsarbeit alten grossen Stiles, die reife Frucht unermüdlicher Vorstudien und ununterbrochenen Sammelns durch Jahrzehnte hin, und einer unverdrossenen Redaktionstätigkeit, welche nach Gehalt und Gestalt das Beste bieten will. Der Stil des Verfassers ist gewählt und natürlich zugleich, einfach und edel, frei von dem Phrasentum, das gerne in Werken über Kunst sich breit macht, plastisch, präzise, charakteristisch, so dass die Lektüre überall anregt, nie ermüdet...

Durch das ganze Werk hindurch erleichtert das Kunstverständnis und erhöht den Kunstgenuss ein wirklich musterhaftes Zusammenwirken von Wort und Bild, von Verfasser und Verleger. Die ebenso umsichtig gewählten, wie tadellos ausgeführten Illustrationen beleben das Lehrwort durch

einen fortlaufenden Anschauungsunterricht, welcher das Auge, dieses erste und feinste geistleibliche Kunstorgan, bezieht und bildet. Die grosse Fülle und technische Vollendung dieser Illustrationen, ganz besonders die Volltafeln und polychromen Lichtdrucktafeln, geben dem Buch den Wert einer Privatgalerie, der reichsten, schönsten und billigsten, die überhaupt existiert.

Möge das katholische Deutschland dieser Kunstgeschichte sich treu und warm annehmen. Sie bietet uns eine wertvolle Deckung gegen den Vorwurf und Verdacht katholischer Inferiorität auf dem schönen Gebiete der Kunstforschung.

*Dr. Paul Wilhelm von Keppler,
Bischof von Rottenburg, in »Deutsches Volksblatt«, Stuttgart.*

Das ganze Werk kann unbedenklich als eine Art Enzyklopädie der Kunstgeschichte betrachtet werden, da es sich durch grosse Reichhaltigkeit des Inhaltes und peinlichste Genauigkeit im einzelnen empfiehlt. Die Arbeit zeugt von gründlichem kunsthistorischem Wissen und objektivem Urteil. Betonen wollen wir noch, dass die überaus zahlreichen Abbildungen sehr viel zum Gewinnen einer lebendigen Anschauung auf Seiten des Lernenden und Nachschlagenden beitragen werden.

*Dir. Dr. Karl Löschhorn in Wollstein
in der »Zeitschrift für den deutschen Unterricht«, Leipzig.*

Die meisten kunstgeschichtlichen Handbücher vertreten ausschliesslich den historischen Standpunkt; nur ein einziges zieht auch die Aesthetik und Technik in den Bereich der Behandlung, die «Allgemeine Kunstgeschichte» von Dr. P. Albert Kuhn. P. Kuhn bewältigt eine neue grosse Aufgabe mit Geschick und Fleiss. Fast meint man, er verlange vom Kunsthistoriker, was Vitruv vom Baumeister, d. h. alles; und von ihm freut es uns doppelt, dass er das Ziel so hoch steckt, denn man findet in seinem Werke keine Disharmonie zwischen Wollen und Können. P. Kuhn ist eine starke, elastische Natur; dazu steht ihm die schätzenswerte Gabe gefälliger Darstellungskunst zu Gebote. Sein Werk ist merkwürdigerweise und aus Gründen, die mir nicht erklärlich sind, viel totgeschwiegen worden, leider auch in katholischen Kreisen. Man tut damit grosses Unrecht; es ist absolut unparteiisch geschrieben. Dass der Verfasser in Einzelheiten irrt, dass kleinere Verwechslungen vorkommen, das wird in jedem so gross angelegten Werk fast unvermeidlich sein. Aber im wesentlichen ist es eine ausserordentlich beachtenswerte Arbeit, und was wir dabei ganz besonders schätzen: wir sehen, dass er seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen immer mitsprechen lässt, und anerkennen es gerne, dass er, was er mit eigenen Augen wahrgenommen, auch in die eigenen Worte kleidet.

*Dr. F. Leitschuh,
ord. Prof. der Kunstgeschichte an der Universität Freiburg, Schweiz,
in einer öffentlichen Vorlesung über Kunstgeschichte.*

...Was die reiche Fülle des Stoffes und die elegante Ausführung der Illustrationen anbelangt, steht vorliegende Arbeit wohl einzig in ihrer Art da. Nicht bloss jeder Fachmann auf dem Kunstgebiete, sondern jeder Gebildete wird diese monumentale Kunstgeschichte aufs freundlichste begrüßen. Sie verdient es auch, in den Salons katholischer Familien aufgelegt zu werden... Der imposanten Kunstgeschichte wünschen wir namentlich auch unter dem katholischen Klerus die weiteste Verbreitung...

*Dr. Jos. Höller, C. SS. R.,
in »Christlich-pädagogische Blätter«, Wien.*

...Bei Abfassung dieser Kunstgeschichte waren als Ziel- und Gesichtspunkte wegleitend: In das Wesen der Kunst durch eine kurze Aesthetik oder Lehre vom Schönen, in den Kunstbetrieb durch Aufklärung über die technischen Verfahren und in die Geschichte der Kunst durch die Schilderung ihrer Entwicklung und ihrer Denkmale einzuführen. Neben der eigentlichen Kunst wird der Kunstindustrie, dem Kunsthandwerk, volle Aufmerksamkeit zugewendet. Die Illustration begleitet und erläutert das Wort in der ausgiebigsten Weise. Um das Verständnis und die Uebersicht zu erleichtern, wurden die drei bildenden Künste getrennt behandelt, aber durch die einheitliche Einteilung in Perioden zum Ganzen zusammengeschlossen. Die Darstellung erstreckt sich bis zum Jahre 1908...

»Das Echo«, Berlin.

...Die Aufgabe, die P. Kuhn laut der Vorrede seiner «Kunstgeschichte» sich stellt, hat in dem in sechs Halbbänden nun vorliegenden imposanten Werke glückliche, gewissenhafte Lösung erhalten. Die historische, ästhetische und technische Würdigung der Kunst aller Völker und Zeiten ist in einer Weise geboten, die als mustergültig bezeichnet werden darf. Eine auf wissenschaftlicher Basis so umfassend angelegte und durchgeführte, zugleich vom Geiste geklärter christlicher Anschauung beseelte «Allgemeine Kunstgeschichte» hat uns bisher gefehlt. Angesichts der in der neueren Kunstliteratur häufig sich breit machenden subjektiven Empfindungsart, angesichts der Sucht, alle Gesetze der Aesthetik über Bord zu werfen, heissen wir das Werk des gelehrten Benediktiners doppelt willkommen. Vermöge seiner Grundlage und Durchführung wird dasselbe nicht dem Schicksale der Modeliteratur: der raschen Veraltung und Entwertung, verfallen können, sondern dauernden Wert bekunden und noch in fernen Jahren ein gern gesuchter Leitstern sein, der das weite Gebiet der bildenden Künste in all ihren mannigfachen Erscheinungen wahr und klar zu beleuchten weiss.

M. Fürst, in »Historisch-politische Blätter«, München.

...Man darf sich den fleissigen Benediktiner nicht als weltfremden Eremiten denken, der nur von seiner Bibliothek und Zelle aus der zeitgenössischen Kunstentwicklung gefolgt ist: Jahr für Jahr hat er verschiedene Länder Europas bereist und die grossen Werke der Baukunst, Plastik und Malerei selbst kennen gelernt, die wichtigsten Museen und Kunstsammlungen durchforscht, die bedeutendsten Ausstellungen angesehen, mit den angesehensten Kunstforschern wie z. B. E. Müntz, G. Millet, H. Omont, G. Schlumberger, M. de Vogüé, Schnütgen, Graus, Kondakoff, Swenigorodskoi, Tikkanen, Laurin, Newirth, Gödlin von Tiefenau und vielen anderen, Beziehungen angeknüpft, sich mit Bibliotheken, Kunsthandlungen, Gesellschaften, Photographen und Künstlern in Verbindung gesetzt und so das unabsehbare Illustrationsmaterial zusammengebracht, aus dem die glänzende Bildergalerie seiner Kunstgeschichte hervorgegangen ist. Denn das ist keine rudis indigestaque moles, kein durch Zufall oder Gelegenheit zusammengewürfeltes Panorama; man kann sie vielmehr mit einem wohlgeordneten Museum vergleichen, das aus allen Völkern, Zeiten und Perioden, von allen Meistern und oft noch aus deren wichtigsten Entwicklungsstufen die sprechendsten Proben enthält und das nach dem Text gewählt ist, um denselben zu veranschaulichen, nicht aber zusammengestellt, um einen Katalog zu geben oder erst einen Text zu schreiben. Die feinsten Nuancen des Stils und seiner Entwicklung haben dabei Berücksichtigung gefunden.

Die Sammlung und treffende Auswahl der 5572 Illustrationen setzt allein schon eine Fachkenntnis auf dem fast unabsehbaren Gebiete voraus, wie sie nur wenigen eigen ist. Wie sie in vielen Fällen die persönliche Bekanntheit mit den Kunstwerken bezeugt, so besagt sie zugleich eine ausgebreitete Kenntnis der einschlägigen und zwar auch der seltensten und fernliegenden Literatur, ebenso vollständige Vertrautheit mit allen modernen Mitteln der Reproduktion. Handzeichnungen, Radierungen, Kupferstiche, Stahlstiche, Holzschnitte, Lithographien, Autotypien, Lichtdrucke, Photographuren, Farbendrucke verschiedener Technik sind in staunenswerter Abwechslung verwertet, um uns die verschiedenen Werke der Architektur und Plastik, der Malerei und Kleinkunst vorzuführen...

P. Alexander Baumgartner, S. J., »Stimmen aus Maria Laach«, Freiburg i. Br.

...Haben wir auf dem Gebiete der allgemeinen Geschichte eine ungezählte Menge grosser «allgemeiner Weltgeschichten», so fehlte uns bis vor kurzem in der deutschen Kunstwissenschaft ein solches Werk. Zahlreiche Monographien gingen voraus. Dann folgten treffliche grössere und kleinere Handbücher der allgemeinen Kunstgeschichte. Nunmehr können wir mit Freuden die Vollendung der ersten grossen allgemeinen deutschen Kunstgeschichte begrüssen, wie sie uns in dem grossartigen Werke Kuhns vorliegt. Es ist ein gewaltiges Unterfangen, heute, wo mit dem Fortschreiten und der Ausbreitung der Kunstwissenschaft die Kunstgeschichte sich in zahllose Monographien aufzulösen scheint, als einzelner eine die gesamte Kunst aller Zeiten und Völker umfassende Geschichte zu schreiben. Es gehört die Arbeit und Aufopferung eines ganzen Lebens dazu. Kuhns grosses Werk stellt sich auch so recht als das Lebenswerk des fast 70jährigen Gelehrten dar. Nach gründlichen Vorstudien begann er als grosser Kenner der allgemeinen Geschichte und der klassischen und modernen Sprachen vor zirka 20 Jahren sein monumentales Werk, das er vor kurzem, bis auf die allerletzte Zeit fortgeführt, vollendete. Der Umstand allein, dass Kuhns Kunstgeschichte bis zum Jahre 1908 fortgeführt erscheint, gibt ihr einen eigenen Wert. Sie bringt Klarheit in die neuesten Strömungen und Richtungen der Kunst unserer Zeit und beweist, dass Kuhn ungeachtet seiner Beschäftigung mit der Geschichte, mit der Kunst der Gegenwart nie ausser Kontakt kam, als fast Siebenzigjähriger sich ein fast jugendliches Einfühlen in die Kunst von heute bewahrte. Als ein hervorragendes Merkmal der vorliegenden Kunstgeschichte gegenüber andern möchte ich, ganz abgesehen von dem grösseren Umfange und der grösseren Vollständigkeit, die spezifisch ästhetische und kunstphilosophische Auffassung Kuhns in der Kritik einzelner Kunstepochen und -Werke ansehen. Gerade unsere Zeit leidet vielleicht an einer zu starken historischen Auffassung älterer Kunst. Gewiss bildet auch für Kuhn die historische Kunstkritik die Grundlage zur rein wissenschaftlichen Feststellung und Klassifizierung der Kunstwerke und Stilepochen, und er ist weit von der einseitigen Aesthetik und kunstschwärmerischen Auffassung früherer Zeiten entfernt. Doch wird sein Urteil immer ein Stück ästhetischer Kunstbetrachtung, einer Wertung nach allgemeinen Schönheitsgesetzen in sich schliessen, und immer zeigen, wie weit die Menschheit in jeder Zeitepoche in ihrem künstlerischen Schaffen der absoluten Schönheitsidee nahekam.

Möchte doch dieses Werk, auf welches die deutsche Kunstwissenschaft und wir Katholiken insbesondere mit allem Stolze blicken können, in recht weite Kreise dringen, ja so wie eine gute Welt- und Literaturgeschichte in den Familien heimisch werden. Denn nichts kann mehr klärend in dem Chaos unseres gegenwärtigen Kunstbetriebes wirken und nichts uns mehr befähigen, ein kritisches und richtiges Kunsturteil zu fällen, als das Studium einer Kunstgeschichte wie der vorliegenden, in welcher der Verfasser sich zur Aufgabe setzt, uns in das Verständnis und in den Genuss des Schönen einzuführen. Würde dies erzielt, es wäre wohl der schönste Lohn des Verfassers, dessen Lebenswerk der Verkündigung des Schönen geweiht war...

Dr. Richard Kurt Donin, in »Reichspost«, Wien.

...Eine der umfangreichsten, gediegensten und reichst illustrierten von allen Kunstgeschichten...

»Seemanns literarischer Jahresbericht«, Leipzig.

Näheres über Umfang und Preis des Werkes siehe auf vierter Umschlagseite.

ROMA

DIE DENKMALE DES CHRISTLICHEN UND DES HEIDNISCHEN ROM IN WORT UND BILD

Von Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B., Professor, Verfasser der «Allgemeinen Kunstgeschichte». Prachtwerk mit 690 besten Holzschnitten illustriert, nebst vier doppelseitigen Einschaltbildern und zwei Porträten von Papst Pius IX. und Papst Leo XIII. Auflage: 29.—32. Tausend. 572 S. 4°.

Gebunden in Ganzleinwand, Blindpressung, Rotschnitt Mk. 12.—
Gebunden: Rücken rot Chagrinleder, Decken rot Leinwand, Blind-
und Goldpressung, Feingoldschnitt * Mk. 16.—

Schriften über Rom gibt es sehr viele und verschiedene. Von Rom aus selbst ist als eine der besten Schriften dieser Art in Text und 690 Bildern — Professor Dr. Kuhns «Roma» — anerkannt worden, deren Beschreibung des alten und neuen Roms ebenso lehrreich als unterhaltend ist. Dies, bei Benziger in Einsiedeln erschienene Buch gibt treue, ja wohl lebendige Bilder der Denkmale des christlichen und heidnischen Roms, so namentlich der Katakomben, der St. Peterskirche, der verschiedenen Marienkirchen, der Kirche St. Johann im Lateran, St. Klemens, St. Lorenz, des Vatikans, des Quirinals, der alten Tempel, Theater, Türme u. dgl.

»*Postoralblatt der Diözese Augsburg*«.

...An grössern und kleinern Schriften über Rom ist wahrlich kein Mangel, aber nicht viele derselben vermögen sich an Schönheit, Klarheit und Vollständigkeit der vorliegenden Schilderung «der ewigen Stadt» an die Seite zu stellen. Der Geschichts- und Kunstfreund, der Liebhaber der Altertümer, wie derjenige des in der Neuzeit Geschaffenen finden hier alles, woran sie Freude und Interesse haben... Beinahe der vierte Teil des Buches ist dem unterirdischen Rom, den Katakomben, ihrer Anlage und Geschichte, ihrer Kunst und ihren Inschriften gewidmet. Dann kommt das neue Rom mit seinen Kirchen und Heiligtümern, mit seinen grossen und kleinen, öffentlichen und privaten Kunstsammlungen, mit seinen Palästen und Plätzen. Endlich das alte Rom, eingeleitet durch einen vortrefflichen geschichtlichen Ueberblick, mit seinen Tempeln, Thermen, Theatern, Ehrenportalen, Standbildern, Denksäulen, Wasserleitungen etc. und mit allem, was in Kunstsammlungen übrig ist. Das Werk schliesst mit einer Zusammenstellung der wichtigsten Daten aus der Bau- und Kunstgeschichte Roms. Dem Text vollkommen ebenbürtig sind die 690 Illustrationen, die auch die Porträte einer Anzahl kunstsinniger Päpste und alter bedeutenden Künstler des neuen Roms enthalten, von den Bauwerken, Denkmälern, Statuen, Gemälden alter und neuer Zeit kaum etwas Wichtiges vermissen lassen und von tadelloser Treue und Schönheit sind. Die Ausstattung ist in jeder Beziehung so schön, dass es als ein Prachtwerk ersten Ranges bezeichnet werden muss.

»*Neue Zürcher Zeitung*«.

Ein Werk, das an Gediegenheit, Pracht und Schönheit kaum seinesgleichen haben dürfte und sich mit Recht ganz ausserordentlichen Beifalls erfreut. Da weiss man nicht, soll man mehr den herrlichen, ebensowohl erbauenden als belehrenden Text bewundern oder die prächtigen Illustrationen, die geschmackvolle Ausstattung; dieses Werk ist sicher eine wahre Zierde für jede Familie.

»*Mainzer Journal*«.

Von allen Büchern über Rom gehört P. Kuhns «Roma» unstreitig zu den schönsten und besten. Es ist ein Buch, welches von allen Seiten mit der lebhaftesten Freude begrüsst und mit grossem Nutzen gelesen wird. Verfasser und Verleger haben alles aufgeboten, um etwas Tüchtiges zu leisten. Wer bereits in Rom gewesen ist, kann die Vortrefflichkeit dieses Buches am besten konstatieren, namentlich die Genauigkeit und Schönheit der Abbildungen, die richtige Auswahl unter den zahllosen Gegenständen der Kunst des Altertums und der religiösen Erinnerung, welche sich in Rom vorfinden. Und wer noch nicht in Rom war, wird beim Lesen dieses Buches von der lebhaftesten Begierde durchdrungen werden, dieses ewige Rom, die Stätte der alten Römer, die Wiege des Christentums, den blutgetränkten Boden der ersten Christen und den Sitz des Oberhauptes der katholischen Kirche zu sehen...

»*Literaturblatt für kath. Erzieher, Donauwörth*«.

...Ein Werk von dauerndem Wert, eine Zierde für jede Bibliothek. 690 merkwürdige Denkmale und Kunstwerke des neuen und alten Rom werden in grossen mustergiltigen Abbildungen dem Auge vorgeführt und zugleich in ihrer verschiedenartigen Bedeutung dem Leser erläutert.

»*Bayrischer Kurier, München*«.

...Der Verfasser ist seiner Aufgabe völlig Meister und sichtlich mit Liebe und Begeisterung für dieselbe erfüllt. Er versteht es, aus dem reichen Stoffe, welchen der Gegenstand bietet, das Interessanteste und Lehrreichste auszuwählen und mit grossem Geschick in edler und populärer Weise darzustellen. Dabei hat die rühmlichst bekannte Verlagshandlung das Ihrige getan, um das Werk auf das splendideste auszustatten. Die Holzschnitte lassen nichts zu wünschen übrig und führen durch die Anschauung lebendig in die Stadt ein; es fehlt kaum in den Illustrationen eines der berühmten Kunstwerke Roms...

»*Die Rheinpfalz, Speyer*«.

DER VATIKAN

DIE PÄPSTE UND DIE ZIVILISATION — DIE OBERSTE LEITUNG DER KIRCHE

Von **Georg Goyau, Andreas Pératé, Paul Fabre**, ehemaligen Mitgliedern der École Française de Rome. Aus dem Französischen übersetzt von **Karl Muth**. Mit 532 Autotypen, 13 Lichtdruckbeilagen und einem Lichtdruckporträt Sr. Heiligkeit Leo XIII. nach F. Gaillard. 800 S. 4°.

Gebunden in schwarz Leder, mit Relief und Goldpressung, Feingoldschnitt Mk. 30.—

„Es ist ein grossartiges Panorama, das vor unsern Augen entrollt wird... Das hier Geschilderte ist tausendmal beschrieben und gewürdigt worden; verständnisreicher, anziehender, nach Umständen ergreifender schwerlich jemals. Der bildnerische Schmuck ist über alle Massen reich und fein, in der Auswahl der Stücke, wie in ihrer Reproduktion über alles Lob erhaben...
»Literarischer Handweiser«, Münster.

„Es ist überflüssig nach der überaus günstigen Aufnahme, welche das französische Original gefunden hat, weitere Lobprüche beizufügen. Schöner ist die weltumspannende Wirksamkeit des Papsttums noch von keinem Geschichtsschreiber dargestellt worden wie hier. Nur soviel sei bemerkt, dass der Uebersetzer seine schwere Aufgabe trefflich gelöst hat; sein Buch liest sich eben so fliegend, als ob es ursprünglich deutsch abgefasst worden wäre, trotzdem es sich möglichst genau an das Original hält...
»Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft«.

„Gewiss, unter der grossen Zahl von Werken, welche sich mit dem Papsttum, seiner Geschichte, seinem Wirken im Reiche der Geister und der Körper, mit seinen Verdiensten um die Entwicklung der Menschheit, mit seinem Einfluss auf Kunst und Wissenschaft beschäftigen, nimmt dieses Werk unstreitig einen hohen Rang ein, ja man darf sagen, es ist einzig in seiner Art. Denn es vereinigt alles in sich, was über das Papsttum als Institution, als historische Erscheinung, als politische Macht und als Vertretung der idealen Interessen der Zeit nur immer gesagt werden kann. Es ist eine Apologie des Papsttums von dem vierfachen Standpunkt der Geschichte, der kirchlichen Organisation, der Kunst und der Wissenschaft aus...
»Linzer Theol.-prakt. Quartalschrift«.

„Ein Werk, das nicht nur für den Katholiken, sondern für jeden historisch Interessierten von Bedeutung ist. Es beschäftigt sich nicht allein mit der Geschichte des eigentlichen Vatikans, sondern ist vielmehr eine Gesamtdarstellung der Geschichte und der Institutionen des Katholizismus mit einem Reichtum auch an authentischem Illustrationsmaterial, wie es bisher keinem deutschen Werke ähnlicher Art beschieden war...
»Kürschners Jahrbuch«, Eisenach.

DIE WANDMALEREIEN VON PROF. LUDWIG SEITZ IN DER DEUTSCHEN KAPELLE DER BASILIKA VON LORETO

Von **Mgr Giovanni Milanese**. Mit dem Bilde und einer kurzen Lebensskizze des Künstlers, 48 Illustrationen im Text und 2 Einschaltbildern, 86 Seiten 4°. Broschiert Mk. 6.20.

In Ludwig Seitz kam die Vermittlung deutscher und italienischer Kunstsprache zu deutlichem Ausdruck, so dass wir bei Betrachtung seiner Werke an das schöne Bild Overbecks gemahnt werden, auf dem die edlen Frauen Germania und Italia schvesterlich sich die Hände reichen. Mit seinen deutschen Gönnern und Religionsgenossen in besonders innige Fühlung zu treten, war Seitz beschieden durch den grossartigen Auftrag, eine der Chorkapellen des Domes zu Loreto mit Fresken aus dem Leben Mariens zu füllen. Wenn schon sein religiöses Empfinden ihn ob dieser herrlichen Aufgabe freudig stimmen musste, so war das Vertrauen, welches die deutschen Auftraggeber ihm entgegenbrachten, ein doppelter Ansporn, mit vollster Seele diesem Schaffen in Loreto sich hinzugeben. Tatsächlich hat der Meister in zehnjähriger Arbeit (1898—1908) ein Werk geboten, das hinsichtlich des Reichtums der Komposition, der Fülle sinniger, fesselnder Einzelheiten, des goldfarbigen Glanzes alle seine früheren Leistungen überbot.
Max Fürst, in der Zeitschrift »Die christliche Kunst«. — (5. Jahrgang, 1909, 6. Heft.)

Alle Vorzüge der Seitzschen Kunst weist das überaus liebliche Marienleben in der päpstlichen Kapelle von Loreto auf, welche die deutschen Katholiken auf ihre Kosten ausmalen liessen. Er blieb seiner gewonnenen künstlerischen Überzeugung und Praxis auch hier treu und schuf in der konsequenten Durchführung eines erhabenen Ideenkreises wohl sein vollendetstes Meisterstück. Die Klarheit der Zeichnung, die Harmonie der Komposition, die sichere, souveräne Beherrschung der Technik und die bei Seitz selbstverständliche, aus der Tiefe einer gläubigen Seele quellende Auffassung des Ganzen, die mit dem Geiste eines Fiesole und Führich wetteifert, machen diese Kapelle zu einer religiös und künstlerisch hochgeweihten Stätte für unsere Nation. Gerade wir deutschen Katholiken haben alle Ursache, das Andenken unseres Seitz hochzuhalten.
Dr. Johann Ranftl, in »Historisch-politische Blätter«. (142. Band, 1908, 10. Heft.)

Die im Anschluss an die 600jährige Jubelfeier bewirkte Ausmalung der grossen Chorkapelle in Loreto durch Ludovico Seitz mit den in Deutschland gesammelten Mitteln hat von Anfang an grosse Begeisterung geweckt, wie sie bereits 1892 auch in der »Zeitschrift für christliche Kunst« (V, 65—88) durch die eingehende, reich illustrierte Beschreibung von P. Beissel Ausdruck fand. Leider hat der am 11. Sept. 1908 heimgegangene Meister nicht mehr die Einweihungsfeierlichkeit seines eminenten Werkes erlebt, dem hier, an der Hand grosser, vortrefflicher Aufnahmen, eine so verständige wie liebevolle glänzende Beschreibung gewidmet ist. Um eine gewaltige Glorifikation der Gottesmutter handelt es sich, und kein Geringerer als Papst Leo XIII. hat sie, angesichts der Entwürfe, als »ein wahres, marianisches Heldengedicht« bezeichnet. Ein Meisterwerk der Symbolik ist die weitausgespannene Idee, ein Meisterwerk stilistischer Schönheit deren Ausführung bis in die kleinsten Einzelheiten, Maria erscheint in dem grossen Glasfenster als die Unbefleckte, an den Wänden über dem Chorgestühl und dem Fries mit den Brustbildern der Päpste als die Jungfrau, als die Gottesmutter, als die Teilmutter am Leiden Jesu und unsere Mitleidlerin, als unsere Mitleidlerin, im Gewölbe als die Himmelskönigin im Kreise von zahlreichen Engeln und von mehreren hervorragenden deutschen Heiligen. Die in ihrer ursprünglichen Ausmalung erhaltenen berühmten Kapellen im Dom zu Monza und in St. Petronio zu Bologna haben dem für die alten Kunstdenkmäler begeisterten Meister als Vorbild gedient, und diesem Rahmen hat er, mit vollkommener Selbständigkeit, in grossem Reichtum und entzückender Anmut die Architekturen, die Ornamente, die figürlichen Darstellungen eingeseichnet, deren harmonisches Zusammenwirken durch die kraftige und doch einheitliche Färbung ergänzt und gehoben wird. Da dieses ganz geschlossene Ensemble nicht nur als das Hauptwerk des Meisters erscheint, sondern auch als das Bedeutendste aus dem Bereich der neuesten kirchlichen Dekorationskunst, so ist dessen Veröffentlichung für die deutschen Stifter mit besonderer Wärme zu begrüssen.
Dankkapitular Dr. A. Schnütgen, Redaktor der »Zeitschrift für christliche Kunst« in Köln.

DIE GLORIE DES HEILIGEN THOMAS VON AQUIN

DES ENGLISCHEN LEHRERS UND PATRONS ALLER KATHOLISCHEN SCHULEN

DARGESTELLT VON LUDWIG SEITZ IN DEN WANDGEMÄLDEN IN DER GALERIE DER
KANDELABER IM VATIKAN

Ein Zyklus von 6 grossen Freskogemälden, sorgfältigst in Lichtdruck ausgeführt, folgende Themata behandelnd: 1. Der hl. Thomas unterstellt seine Lehre der Entscheidung der Kirche. 2. Die Uebereinstimmung des Glaubens und der Vernunft. 3. Die christliche und die profane Kunst. 4. Der Sieg des hl. Thomas über die Häresie. 5. Der Triumph des hl. Rosenkranzes. 6. Das Christentum und die Arbeit. Mit erläuterndem Text von J. J. Berthier, Professor.

Prachtalbum, quer Imperialfolio-Format (45×66 cm), Rücken und Ecken Leder, mit feiner Linienvergoldung und zweifarbigen, geschmackvollen Titelaufdruck. Preis Mk. 24.—

Die Reproduktion ist der Originale würdig; die gewaltig grossen Lichtdrucke auf dem Glanzpapier sind tadellos gelungen, voll Kraft und Farbe, voll Pracht und Herrlichkeit. Das Album ist ein Festgeschenk vorzüglichster Art; es lassen sich aber auch die sechs grossen Imperialblätter, einfach gerahmt, als Zimmerschmuck eines Theologen oder Künstlers ganz ausgezeichnet verwenden. Wir empfehlen das Prachtwerk wärmstens und gratulieren jedem zum voraus, der damit beschenkt wird.

»Deutsches Volksblatt«, Stuttgart.

«Die Glorie des heiligen Thomas von Aquin» nennt sich ein Freskenzyklus im Vatikan zu Rom, ein Kunstwerk ersten Ranges, das dem vierten Saal in der sogenannten Galerie der Kandelaber in hervorragender Weise hochkünstlerischen Schmuck verleiht. Der Künstler ist Ludwig Seitz und seine Schöpfung, sorgfältigst in Lichtdruck ausgeführt, ist erschienen in der Verlagsanstalt Benziger & Co. Nicht allein die Auffassung der Darstellung ist eine recht artistisch-wissenschaftliche, sondern auch die technisch-artistische Ausführung dieser gewaltig grossen Lichtdrucke ist tadellos gelungen... Es ist wohl kaum nötig, dieses Album noch als Festgeschenk zu empfehlen...

Dr. Stüchlen, im »Kölner Tagblatt«.

Die von allen Seiten bewunderten Seitzschen Wandgemälde hat Benzigers rühmlichst bekannter Kunstverlag in geradezu mustergültigen Lichtdrucken einem grossen Kreise von Kunstfreunden zugänglich gemacht. Wir können mit Hilfe dieser treuen Wiedergaben uns in den Genuss der geistreichen Wandgemälde versetzen, ihren Gedankenreichtum und ihre herrliche Formensprache bewundern...

»Literarischer Jahresbericht«, Münster.

...Diese herrlichen Kunstblätter, nach den im Vatikan befindlichen Originalen direkt und aufs sorgfältigste in Lichtdruck ausgeführt, sind begleitet von einem erläuternden Text aus der hervorragenden Feder des Dominikanerpaters J. J. Berthier... Das Album bildet ein empfehlenswertes Festgeschenk an Künstler und Liebhaber christlicher Kunst und eine wertvolle Beigabe an Kunstsammlungen und Bibliotheken...

»Rundschau auf dem Gebiete der Jugend- und Geschenkliteratur«, Breslau.

DER HEILIGE KREUZWEG

NACH DEN KOMPOSITIONEN VON MARTIN FEUERSTEIN, PROFESSOR AN DER K. AKADEMIE IN MÜNCHEN

In Lichtdruck: Bildgrösse 210×205 mm; Kartongrösse 410×295 mm. Mit einer Biographie des Künstlers und mit erläuterndem Text von Jos. Popp. Alle 14 Stationen, in eleganter Leinwandmappe, zusammen Mk. 20.—

In Farbendruck: ohne weissen Papierrand, Bildgrösse 243×180 mm. Mk. 4.—
Alle 14 Stationen zusammen Mk. 4.—
Mit weissem Papierrand, Bildgrösse 243×180 mm.
Papierformat 414×283 mm. Alle 14 Stationen Mk. 7.—

In Oel gemalt: Bildgrösse

	41×31	51×38	62×40	78×54	84×59	93×64 cm.
A. Auf Leinwand . . .	525	700	1000	1400	1700	1800 Mk.
B. Auf Kupfer . . .	625	875	1250	1650	2000	2150 Mk.

Wir liefern diesen Kreuzweg in Oel gemalt nicht nur in den oben verzeichneten Formaten, sondern in jeder beliebigen Grösse, auch eingerahmt, in den einfachsten, wie in den feinsten Rahmen. — Gegen Portovergütung sehen Musterstationen gerne zur Verfügung.

...Der Kreuzweg von Feuerstein verdient ohne Zweifel einen hervorragenden Platz unter allen ähnlichen Erzeugnissen der christlichen Kunst... Die Betrachtung des Kreuzweges bereitet nicht nur dem Kunstfreunde eine reine Freude, sondern bewirkt auch in den Herzen Andacht und Erbauung...
»Kölner Pastoralblatt«, Köln.

...Der Feuersteinsche Kreuzweg kann zu den reifsten Schöpfungen der christlichen Kunst älteren Stils gerechnet werden...
»Allgemeines Literaturblatt«, Wien.

...Der Kreuzweg ist in seiner tiefsten und edlen Auffassung ein Werk seltener Schönheit. Die Bilder wirken durch ihre Einfachheit und Ruhe geradezu klassisch. Das Werk ist jedermann wärmstens zu empfehlen...
»Christliche Kunstblätter«, Liss.

...Von dem seiner innigen Empfindung und gewandten Darstellung wegen hochgeschätzten Meister stammt dieser Kreuzweg, der in der Beschränkung auf drei bis höchstens fünf Personen und in dem Verzicht auf alles überflüssige Beiwerk gewiss das Richtige trifft... Die gutgezeichneten, scharf charakterisierten, eindrucksvollen Figuren sind durchwegs klar und geschickt gruppiert, sodass jede Szene eine sehr bestimmte, sofort verständliche Sprache redet... den vortrefflichen Farbenakkord noch vernehmbarer klingt...
Dr. A. Schnütgen, in der »Zeitschrift für christliche Kunst«, Köln.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen sowie von der
Verlagsanstalt Benziger & Co. A.-G., Einsiedeln, Waldshut, Köln am Rhein.

BIBLIOTECA CENTRALA
VERIFICAT STI