



Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

1. Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-80752)

Die moderne Kunstbewegung

1. Einleitung

Für die Bewegung, die im II. Teil dieses Buches besprochen werden soll, besitzen wir bis heute keinen besseren zusammenfassenden, allgemein verständlichen Ausdruck als die „Moderne“. Es ist dies vielleicht zu bedauern, denn das Wort „modern“ hat für manches Ohr einen unangenehmen Klang. Es klingt so äußerlich und oberflächlich, während doch die moderne Bewegung so viel leidenschaftliches Ringen nach Gediegenheit, Gründlichkeit und Innerlichkeit enthält, ja eine künstlerische Vertiefung und Durchdringung unseres gesamten Daseins anstrebt.

Die moderne Kunst streng wissenschaftlich und wahrhaft geschichtlich darzustellen, ist ungleich schwieriger, als die Kunstgeschichte irgend eines verflossenen Zeitalters zu schreiben, ja mit geradezu unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft. Nicht nur ob der ungeheuren Fülle und verwirrenden Mannigfaltigkeit des Stoffes, nicht nur wegen der Verschiedenartigkeit der darüber gefällten Urteile, vielmehr weil wir selbst noch mitten in der Bewegung stehen und daher unmöglich den zu einem ausgeglichenen Urteil erforderlichen Abstand gewinnen können. Die nachfolgenden Ausführungen müssen daher noch ungleich mehr denn alles Vorausgegangene lediglich als ein Versuch aufgefaßt werden. Auch wurde auf Vollständigkeit jetzt von vornherein verzichtet, lediglich danach gestrebt, die hauptsächlichsten Richtungen und bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten an typischen Werken zu charakterisieren.

Die antike klassische Kunst der Griechen und Römer bildet ein geschlossenes und, da sie die mannigfachen Einflüsse des Morgenlandes völlig eigenartig verarbeitet hat, auch ein selbständiges Ganzes. Das gleiche gilt von der Kunst des christlich-germanischen Mittelalters, wenn sich ihre Wurzeln auch tief ins Altertum zurückstrecken. Die Renaissance und die davon abgeleiteten Stile, der Barock und das Rokoko, stellen ein drittes derartiges organisches Ganzes dar, das allerdings nicht so selbständig ist wie die antike und die mittelalterliche Kunst, weil namentlich in dekorativer Hinsicht antike Formen lediglich entlehnt oder höchstens weitergebildet wurden. Die Kunst des 19. Jahrhunderts bildet dagegen kein einheitliches Ganzes, wenn sich auch gewisse durchgehende Gesichtspunkte ergeben, die wir in der Einleitung zum I. Teil dargelegt haben. Die Kunst des 19. Jahrhunderts zerfällt vielmehr in zwei grundverschiedene Gebiete, zwischen denen sich ein schier unüberbrückbarer Abgrund auftut. Auf der einen Seite, wo wir bisher geweilt haben, ein noch nie dagewesener Eklektizismus, auf der anderen, zu der wir jetzt übergehen, eine grundsätzliche Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Modern schaffen heißt künstlerisch schaffen, ohne irgend einen der geschichtlichen Stile nachzuhahmen. So stellt sich wenigstens die Sache dar, wenn man sie in Bausch und Bogen überschaut. Im einzelnen und genauer betrachtet, macht sich auch innerhalb des Eklektizismus viel selbständig künstlerisches Schaffen geltend,

ist auch innerhalb der Moderne recht viel An- und Entlehnung zu beobachten. Schließlich läßt sich über den scheinbar unüberwindlichen Abgrund gar manches Brücklein schlagen.

Die klassizistische wie die romantische Kunst war Gedankenkunst. Auf den gedanklichen Inhalt, nicht auf die Form, auf das „Was“, nicht auf das „Wie“ kam es an. Die Absichten waren auf die höchsten Dinge, auf das Große, Erhabene Monumentale gerichtet. Die Kunst wurde in den Dienst der sittlichen Erziehung des Menschengeschlechtes gestellt. Die Gedanken, welche anderen Geistesgebieten, der Literatur, der Geschichte, der Philosophie, entlehnt waren, wurden mit den einfachsten Mitteln zeichnerischer Art, durch Linienführung und kompositionellen Aufbau ausgedrückt. Die Architektur schuf der Antike bzw. dem Mittelalter nach. Die Farbe wurde auf allen Gebieten gleich verachtet. Cornelius, Rauch und Schinkel waren die Hauptvertreter dieser Gedankenkunst. Während der renaissancistisch-koloristisch-realistischen Richtung herrschte der Gedanke nicht mehr ausschließlich. Die Form gewann von neuem an Bedeutung. Neben der Form trat die Farbe wieder in ihr altes Recht ein. Eine schier unbändige Farbenfreude lebte in jenem Delacroix! — Die Piloty, Makart, Feuerbach, so verschieden sie sonst immer geartet sein mochten, das hatten sie doch alle miteinander gemein, daß sie in erster Linie Maler waren und Maler sein wollten. Allein in zwiefacher Hinsicht bestand noch ein Zusammenhang mit der klassizistischen und der romantischen Kunstrichtung. Der gegenständliche Inhalt sprach immer noch sehr stark mit. Das Hauptinteresse des bildenden Künstlers war immer noch auf Könige und Feldherren, Kriegs- und Geisteshelden gerichtet; höchstens im Sittenbild, aber auch dann nur im Tone der Herablassung, beschäftigte man sich mit dem Mann aus den niederen Volksschichten, besonders mit dem Bauern. Ferner wurde der Anschluß an die Vergangenheit sowohl in der beliebten Auswahl geschichtlicher Stoffe als auch in dem Streben nach altmeisterlicher Technik aufrecht erhalten. Die Baukunst lehnte sich in Deutschland an italienische und deutsche Renaissance, das Kunstgewerbe hauptsächlich an die letztere an. Auch auf dem Gebiete der Bildnerei trat an Stelle der Antike, die bisher fast ausschließlich geherrscht hatte, als Ideal die Renaissance auf.

Der modernen Richtung liegt nun die Auffassung zugrunde, daß sich in früheren Epochen der Geschichte jedes Zeitalter auch künstlerisch in seiner eigenen Sprache offenbarte. Warum das 19. Jahrhundert nicht in der seinen?! — Warum nur in geschichtlichen Erinnerungen wühlen?! — Warum nicht den Versuch wagen, eine selbständige Kunst aus Eigenem zu begründen?! — So wagte man es denn endlich, die Gefühle und Empfindungen, welche die eigene Zeit bewegten, in neu erfundener Formensprache künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Die moderne Kunstbewegung bildet nur einen notwendigen Bestandteil der gesamten modernen Geistesbewegung, die sich auf allen Gebieten, in der Philosophie, in der Literatur, in der Politik geltend macht. Die moderne Kunst ist ein Ausfluß und ein Spiegel der modernen Zeit. Diese ist nicht von einem fest geschlossenen Ideal erfüllt wie etwa das Mittelalter oder die Renaissance, vielmehr wird sie gerade durch schwerwiegende Widersprüche gekennzeichnet. Von allen großen Gedanken des 19. Jahrhunderts drang keiner so tief in alle öffentlichen Verhältnisse wie in das Leben jedes Einzelnen ein, zwang keiner jedermann so sehr zum Nachdenken und zur tätigen Anteilnahme wie der soziale Gedanke, der seinen prägnantesten Ausdruck in der einseitigen Weltanschauung der Sozialdemokratie gefunden hat, der aber auch sonst immer und überall auftaucht und nicht nur das ganze wirtschaftliche und politische, sondern überhaupt das gesamte geistige Leben nachhaltig beeinflußt. Und wer auch nur eine Spur von menschlichem Mitempfinden besitzt, muß diesem Gedanken zujubeln, der ja nichts anderes besagt, als daß wir Menschen

alle Brüder sind — diesem Gedanken, der mit der christlichen Nächstenliebe Ernst machen will. So entwickelte sich auch eine ausgesprochen christliche Spielart des modernen sozialen Gedankens, ja es bildete sich sogar eine christlich-soziale Partei, die bei den Katholiken infolge der Geschlossenheit ihrer Grundanschauungen eine große Stoßkraft erhielt und sich am machtvollsten in dem großen Bürgermeister von Wien, Lueger, verkörperte, die bei den Protestanten dagegen, der evangelischen Freiheit entsprechend, in den mannigfaltigsten Farben schillerte — von dem Berliner Hofprediger Stöcker bis zu dem geistig bedeutenden, aber politisch verhängnisvollen Pfarrer D. Naumann. Den unvergleichlich bedeutendsten und verhängnisvollsten Ausdruck aber fand diese Gesinnung in dem Leben, Schaffen, in dem tragischen Ende und in dem Erbe des Grafen Tolstoi. Im Schicksal und in der bolschewistischen Nachfolge dieses Mannes trat die Verkehrtheit einseitig und ausschließlich sozialen Denkens und Fühlens klar und deutlich zutage. Das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert aber war nicht einseitig sozial gerichtet. Vielmehr machte sich auf der anderen Seite als stärkstes Gegengewicht des sozialen Fühlens und als ein weiteres Hauptmerkmal der geistigen Beschaffenheit des Zeitalters ein leidenschaftliches Ringen und Kämpfen um Befreiung des Ichs geltend, was je nach Veranlagung als ein wildes Ausleben der Persönlichkeit oder aber als eine Steigerung, Erhöhung und Veredlung der Individualität aufgefaßt wurde: hier Nietzsche, dort Tolstoi! — Schröfftestes Ichbewußtsein und sozialdemokratisches Massenempfinden waren die beiden äußersten Endpunkte, zwischen denen das moderne sittliche Empfinden hin und her schwankte.

Beide Ideale prägen sich charakteristisch in der modernen Kunst aus. Der Drang nach Individualitätsbetätigung in dem Streben der Künstler, ihren Schöpfungen den Stempel des Besonderen, Eigenartigen, Persönlichen aufzuprägen. Und die Kritik wußte lange Zeit kein höheres Lob als das des Individuellen zu spenden. Die Übertreibung dieses Strebens aber führte bisweilen zum Bizarren. Besonders im Kunsthandwerk und in der Baukunst sollte eine gar zu entschiedene Individualitätsbetätigung gelegentlich die Zweckmäßigkeit bös beeinträchtigen. Daß andererseits ein stark ausgeprägtes soziales, aber auch ein demokratisches und revolutionäres Element in der modernen Kunst steckt, läßt sich nicht leugnen, so daß es uns nicht wundernehmen kann, wenn sich die Gedankengänge gar mancher ihrer Wortführer, wie van de Velde oder Segantini, ganz nahe mit den sozialdemokratischen berühren. Auch läßt sich der sogenannte Expressionismus der Gegenwart, auf den weiter unten ausführlich eingegangen werden soll, sehr wohl in gewissem Sinne als ein Gegenstück zum Bolschewismus begreifen. Trotzdem darf man die moderne Kunstabewegung beileibe nicht als eine bloße Parallelbewegung zu der politisch-sozialdemokratischen auffassen, von deren geistiger Enge und Einseitigkeit sie in Wahrheit weit entfernt ist. Der soziale Gedanke bildet ja nur den einen Eckstein, den anderen aber der Individualitätsgedanke. Die moderne Kunst ist wohl mit sozialem Öl getränkt, aber sie ist dennoch eine hohe, herrliche und königliche Erscheinung. Wie äußerte sich nun der soziale und der revolutionäre Grundgedanke in der bildenden Kunst? — Durchaus nicht bloß in der tendenziösen „Armeleutmalerei“, die nur einen verschwindend kleinen Bruchteil der mächtigen, umfassenden modernen Bewegung ausmacht, vielmehr in dem Streben, das ganze Leben in allen seinen Äußerungen künstlerisch zu durchdringen, ferner in dem Verlangen, die Fesseln der Überlieferung zu sprengen und sich eine eigene, neue, selbständige Anschauung von den Dingen zu bilden. Das Streben nach Originalität führte zum Gegensatz zu allem vorher Dagewesenen. Was hoch war, ward erniedrigt — was niedrig war, erhöht. Eine schier religiöse Andacht zum Kleinen und Kleinsten bemächtigte sich der Seelen! — Bei der Darstellung des Menschen ward der Niedriggeborene, in der Landschaft ward

weder das Meer noch das Hochgebirge, sondern die Flachlandschaft, von den Beleuchtungen ward nicht das Morgenrot und nicht der Sonnenuntergang, sondern das Tageslicht bevorzugt, das weniger in die Augen fallende, aber dafür häufig um so feinere Lichtstimmungen bewirkt. An die Stelle des Außerordentlichen trat das Alltägliche, an die Stelle des Heroischen und Romantischen das Intime. Nachdem man einmal gelernt hatte, allem und jedem einen künstlerischen Reiz abzugewinnen, wuchsen die Schönheits- und Darstellungsmöglichkeiten ins Unendliche. Die neue Schönheit ist so vielfältig, wie vor ihr keine andere. Aus Haß gegen die jüngste Vergangenheit, die stellenweise ins Süßliche ausgeartet war, gelangte man jetzt nicht selten zu der anderen Übertreibung, gerade das von Natur Häßliche zum Darstellungsgegenstand auszuwählen. Und wie in der allgemeinen sozialen Strömung eine christliche Unterströmung erkennbar ist, so spiegelt auch diese sich in der bildenden Kunst charakteristisch wider, am bedeutendsten in den Christusbildern des deutschen Malers Fritz von Uhde. — In der Baukunst herrscht nicht mehr der kirchliche, sondern der weltliche Bau vor, nicht das Schloß und der Palast, sondern das bürgerliche Wohnhaus und, der demokratischen Gestaltung der Gesellschaft entsprechend, das Gebäude, welches imstande ist, große Menschenansammlungen in sich aufzunehmen, das Museum, das Ausstellungsgebäude, der Bahnhof, das Warenhaus, die Gast- und Vergnügungsstätte von ungeheurem Umfang, wie z. B. das Weinhaus „Rheingold“ in Berlin. Im allgemeinen aber kam und kommt es der Moderne im Gegensatz zu sämtlichen anderen Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts ungleich weniger auf die Wahl des Themas als auf die künstlerische Ausführung an. Nicht der Gegenstand, sondern die Form, nicht das Was, sondern das Wie bewegt die Geister.

So verschieden Klassizismus, Romantik und Renaissance auch unter sich sein mögen, so wechselte man im letzten Grunde doch nur die Vorbilder, blieb aber schließlich immer bei der historischen Stilmittelkunst stehen. Die Moderne geht dagegen von dem allein richtigen Gesichtspunkt aus: Wozu überhaupt nachahmen?! — Warum nicht den Versuch wagen, eine neue Kunst aus Eigenem zu begründen, aus eigener Anschauung und aus eigener Empfindung heraus?! — Man rang sich zu dem Willen hindurch, nicht durch die Brille der Alten, sondern aus eigenen Augen zu sehen. Man verschloß sich nicht länger der Einsicht, daß die Gegenwart von aller Vergangenheit verschieden ist und daher auch einer anderen Kunst bedarf, um ihren besonderen Gefühlsgehalt zum Ausdruck zu bringen. Der moderne Maler ist nicht mehr darauf erpicht, ein Bild zu malen, das so aussieht, als ob es ein alter Maler gemalt hätte, vielmehr bemüht er sich, den Eindruck, den er selbst vor und von der Natur empfangen, wovon er selbst ergriffen, besiegelt und gepeinigt ist, im Bilde festzuhalten. Und wie er sich von allen Erinnerungen an alte Malerei und an die Auffassungen früherer Zeiten freizumachen suchte, so war er auch wenigstens im Zeitalter des Impressionismus bestrebt, zu seinem Eindruck nichts hinzuzudenken, nicht zu reflektieren und nicht zu apperzipieren, vielmehr nur das, aber auch alles das zu geben, was er selbst mit eigenen Augen wirklich gesehen. So wurden denn getrost alle diese bunten Reflexe gemalt, diese blauen und lila Schatten, die anfangs so bedeutendes Aufsehen erregten, diese Kühe, die wie braune Flecken, und diese auf dem Felde arbeitenden Bäuerinnen, die einfach wie rote Kleckse aussehen. Aber man gehe nur hinaus in die Natur, man wage einmal und zwinge sich, selbst zu schauen und dabei von allem, was man weiß, abzusehen. Ja, wir wissen eben, der braunrote Fleck: das ist eine Kuh, oder der knallrote: das ist der Rock einer Schnitterin, aber wir sehen auch nur den roten und den braunroten Fleck. Und der moderne impressionistische Maler malte eben bloß, was er sah. Was hier mit ein paar dünnen Worten ausgesagt wird, bedeutet in Wahr-

heit eine Tat — eine männliche Tat von großem Wagemut, eine Tat von hoher Kühnheit des Wollens und starker Kraft des Denkens. Wer selbst dilettiert, weiß, welche Bedeutung für sein Zeichnen oder Malen die Vorlagewerke besitzen, wie er auch beim Arbeiten nach der Natur immer an die Vorlagen zurückdenkt, die er einmal nachgezeichnet hat, wie leicht er dazu kommt, Bäume und Landschaft, Tier und Mensch gerade so zu stilisieren, wie er es an seinen Vorlagewerken gelernt hat. Die moderne Malerei ist nun sozusagen eine solche, die von allen Vorlagewerken grundsätzlich ganz absieht.

Genau so verhält es sich in der Baukunst. Gottfried Semper gilt allerdings auch der Gegenwart noch als großer Geist. Er hat bereits manche Forderung, wie die der Materialgerechtigkeit, aufgestellt, welche auch der Moderne noch als Regel und Richtschnur gilt. Indessen haben seine unmittelbaren Nachfolger und Zeitgenossen oft keinen Hauch seines Geistes gespürt. Ja, man darf es getrost aussprechen: Die Renaissancebewegung mit ihren Abwandlungen hat die Erde, soweit sie bewohnt ist, geradezu verhäßlicht. Ganz besonders aber Deutschland, weil hier mit dieser Bewegung ein starker wirtschaftlicher Aufschwung zusammenfiel, der Taler rollte und überall Häuser neu gebaut wurden. Dagegen wandte sich nun die Moderne. Der moderne Baukünstler geht von ganz anderen leitenden Gesichtspunkten aus als der historische Architekt. Sagte sich dieser: ich will einen antiken Tempel, eine gotische Kirche, eine Renaissancefassade errichten, so spricht jener ganz einfach: Ich will bauen, einen Raum vom Weltenraum abtrennen. Der moderne Architekt ist kein Dekorations-, sondern ein Raumkünstler. Er will den Raum für dessen Zwecke geeignet erschaffen, gliedern, beleuchten, ausschmücken und geht dabei nicht von einem nachzuahmenden Stil, sondern in erster Linie vom Zweck, daneben auch vom Material, von der Rücksicht auf die Umgebung und anderen praktischen Erwägungen aus. Und das Ergebnis dieser neuen Anschauungen ward ausgezeichnet.

Nachdem man sich also während der klassizistischen, romantischen und renaissancistischen Epoche abgequält hatte, den alten Meistern ihre Geheimnisse abzusehen, schuf und bildete man jetzt aus der Anschauung der Natur, aus der Bestimmung des Kunstwerkes und aus der eigenen Seele heraus frisch und keck darauf los. So verhält es sich wenigstens grundsätzlich. In Wirklichkeit haben sich dagegen die Modernen, welche durchaus selbständig in alle Welt hinausstürmen wollten, nicht selten gezwungen gesehen, sich alter Stilformen gewissermaßen wie sicherer Krücken zu bedienen. So spielen denn allerhand Einflüsse in die Moderne herein: mittelalterliche, besonders gotische, solche der Frührenaissance, barocke, zopfige, biedermeierische, namentlich aber japanische. Dagegen hat die italienische Hochrenaissance auf die neue Kunst gar keinen Einfluß ausgeübt. Jener Stil der Ausgeglichenheit, der voll ausgereiften Schönheit, der in sich gefestigten Ruhe vermochte dem ruhelosen, nervösen, ringenden Menschen unserer Zeit nichts zu bieten. Indessen besteht allen jenen Einflüssen zum Trotz das entscheidende Merkmal, welches die Modernen von den Eklektikern des 19. Jahrhunderts unterscheidet, allemal darin, daß den Eklektikern als höchstes Ziel vorschwebte, die großen Alten zu erreichen, den Modernen dagegen, ein noch nicht dagewesenes neues Abbild der Natur und des Lebens aus sich selbst heraus zu gestalten. Damit war für das 19. Jahrhundert ein vollkommen neuer Grundsatz aufgestellt, zugleich aber ein uraltes Prinzip zurückeroberzt, das alle alten großen Meister befolgt hatten. Demnach stellt die Moderne wohl einen Rückschlag gegen sämtliche vorher bestehenden historischen Richtungen des 19. Jahrhunderts dar, ist aber dennoch, wie wir im einzelnen darlegen werden, organisch aus den Wurzeln der Vergangenheit herausgewachsen. Die anscheinend so revolutionäre Bewegung erweist sich demnach im höchsten und besten Sinne konservativ.

Innerhalb der modernen Kunst lassen sich nun etwa bis zum Weltkrieg drei Hauptrichtungen unterscheiden. Zuerst entstand die schlechthin naturalistische. Ihre Anhänger waren ausschließlich auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Natur bedacht. Die Göttin Phantasie existierte für sie nicht. Dem Naturalismus in Malerei und Bildnerei entsprach im Kunstgewerbe die rein konstruktive Richtung, ebenso in der Architektur der rein konstruktive Eisenbau, der im Eiffelturm gipfelte. Aber auf die Dauer befriedigt der Naturalismus den Menschen nicht. Auf der guten Grundlage des neu gewonnenen künstlerischen Erkennens der Natur erhob sich eine dekorative und eine symbolistische Richtung. Den dekorativ schaffenden Künstlern kommt es weniger auf eine unbedingt wahre Darstellung der Natur als auf geschmackvolles, harmonisches und originelles Aneinanderreihen und Zusammenfügen von Farben und Linien an. Sie bringen dem einseitigen Kultus von Farbe, Ton, Stimmung und Beleuchtung gegenüber, den die Naturalisten ausüben, auch die Linie wieder zur Geltung. Die Symbolisten endlich betonen das uralte Recht des menschlichen Geistes und des menschlichen Herzens, in Dingen der Kunst ein gewichtig Wörlein mitzusprechen. Sie haben die entthronte Phantasie wieder auf ihren angestammten Thron im Reich der Kunst. Ihnen ist alles Vergängliche nur ein Gleichnis. Wenn sie die Natur wiedergeben, so geschieht es, um den Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die sie beseelen. Ihrer Gemütsstimmung entspricht Stoffwahl und Auffassung. Die symbolistische und die dekorative Richtung kann man unter dem gemeinsamen Namen des Neuidealismus zusammenfassen. Dem Neuidealismus in Malerei und Bildnerei entspricht in Kunstgewerbe und Baukunst das Bestreben, konstruktive Zweckmäßigkeit mit Schmuckfreudigkeit organisch zu verbinden, ein Bestreben, das von deutscher Seite seinen erschöpfenden Ausdruck zuerst in Darmstadt, dann in der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung vom Jahre 1906, darauf in der „Ausstellung München 1908“, zuletzt aber und am durchschlagendsten auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 gefunden hat. Dieser neue Idealismus unterscheidet sich von dem alten cornelianischen dadurch, daß er auf einer neuen und selbständigen Naturanschauung beruht. Und insofern läßt sich die gesamte moderne Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts entsprechend dem Vorwiegen der Naturwissenschaft und dem Vorherrschen der materialistischen Weltanschauung in jener Epoche als eine naturalistische bezeichnen.

Mit seinen Wurzeln tiefer zurückreichend brach dann nach dem Kriege allerseits und auf allen Gebieten der Expressionismus mit elementarer Gewalt durch, der in der Lockerung oder gar gänzlichen Auflösung der Form eine äußerste Weiterentwicklung und folgerichtige Höchststeigerung des Impressionismus darstellt, andererseits im schroffsten Gegensatz zu der jüngst verflossenen Epoche steht, ja die gewissenhafte Naturwiedergabe auf eine in der gesamten Kunstgeschichte noch nie dagewesene Art vernachlässigt oder gar absichtlich verschmäht, um an Stelle einer bloßen Wiedergabe von Natureindrücken eben den Ausdruck eines aufs äußerste gesteigerten leidenschaftlichen Innenlebens zu setzen.

Wann setzt nun die selbständige moderne Kunst, in deren Entwicklung wir gegenwärtig noch mitten darin stehen, eigentlich ein? — Sie hat die eklektische Kunst des 19. Jahrhunderts nicht eigentlich abgelöst, sich vielmehr neben ihr entwickelt, nur daß sie später entstanden ist als jene. Vor allem beginnt die moderne Kunst weder auf allen Gebieten noch in allen Ländern zu gleicher Zeit. Als auf dem Festland der Klassizismus noch in voller Blüte stand, malten die englischen Landschafter Turner und Constable, die bereits in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts geboren waren, die Natur in einer völlig selbständigen und durchaus „modernen“ Auffassung. Um die Mitte des Jahrhunderts faßte dann die Moderne in Paris festen Fuß und eroberte von Paris aus, das sich dadurch noch einmal

als Herz und Mittelpunkt der abendländischen Malerei und Bildnerei erwies, alle Länder. Millet, der in diesem Sinne der Vater der Moderne genannt zu werden verdient, wurde 1814, sein Genosse Courbet, der entschiedenste Naturalist, fünf Jahre später geboren. In Deutschland, und zwar zuerst in München, dann in Berlin, hielt die neue Kunst nicht vor den letzten Jahrzehnten des verflossenen Säkulumns ihren hart bekämpften und dennoch siegreichen Einzug. Böcklin wurde 1827, Hans von Marées 1837, Liebermann 1847 und Max Klinger erst 1857 geboren. Es ist bezeichnend, daß sich der ausgesprochen moderne Geist zuerst in der Landschaftsmalerei regte, die im Laufe des Jahrhunderts alles in früheren Zeiten auf diesem Gebiet Geleistete an Wahrheit, an Beobachtungs- und Ausdrucksreichtum übertreffen sollte. Von der Malerei griff dann die neue Bewegung allmählich auf Bildnerei und Baukunst, namentlich aber auf die „Kunst im Handwerk“ über, die sich allein in England das ganze Jahrhundert hindurch allmählich und völlig organisch entwickelt hatte. Kunst und Handwerk gingen nun die uralte, beiden gleich gedeihliche Verbrüderung wiederum miteinander ein.

In früheren Stilperioden hatte sich die Entwicklung im allgemeinen anders vollzogen: In der Antike wie im Mittelalter, in der italienischen Renaissance wie im Zeitalter des Barockstils war es die Baukunst gewesen, welche geführt und geherrscht hatte, die anderen Künste hatten sich ihr mehr oder weniger dienend angeschlossen. Dieses Verhältnis hatte zweifellos wesentlich dazu beigetragen, den früheren Epochen jenes bewundernswürdig festgeschlossene Stilgefüge zu verleihen. Nur was die nordische Renaissance betrifft, drangen die neuen befruchtenden Elemente aus dem Süden zuerst in die Malerei und Graphik ein. Die nordische Renaissance ist aber auch im letzten Grunde stets ein Mischstil geblieben, dessen Vorteile wesentlich auf Seiten des Malerischen liegen, und sie hat niemals den festen organischen Charakter erlangt wie die italienische Renaissance oder gar wie die nordische Gotik und die antiken Stile. In dem Umstande, daß die Baukunst auch gegenwärtig nicht herrscht, mag es vielleicht wesentlich mit begründet sein, wenn es den unter sich oft recht verschiedenen modernen Bestrebungen so schwer fällt, sich zu einem einheitlichen Stilganzen zusammenzuschließen. Immerhin erlebte das ausgehende 19. wie das beginnende 20. Jahrhundert ein jubelndes Aufwärtsstreben auf allen Gebieten künstlerischer Tätigkeit.

Die Vorherrschaft der Stadt Paris als Kunsthauptstadt der Welt erklärt sich im letzten und tiefsten Grunde aus der natürlichen Veranlagung der Romanen in Sachen der Form, aus ihrer stark ausgeprägten künstlerischen Sinnlichkeit. Seit den Tagen der Raffael und Michelangelo bis ins 19. Jahrhundert herein hatte Rom jene Rolle gespielt. Rom war, solange man rückwärts geschaut, der Antike wie der Renaissance nachgestrebt hatte, Kunsthauptstadt geblieben. Mit dem Entstehen der modernen Bewegung wurde es — wenigstens für Malerei und Bildnerei, nicht für Baukunst und Kunsthandwerk — Paris. Während nun das indolente Rom selbst keine Talente hervorgebracht, sondern sie nur angezogen hatte, sind gar viele von den bedeutenden und führenden Pariser Künstlern geborene Pariser gewesen. Es wird dem Deutschen gegenwärtig fürwahr nicht leicht, seinem westlichen Nachbarn in irgend einem Betracht gute Worte zu geben. Der Faustschlag, den der Franzose mit der „Schwarzen Schmach“ am Rhein der gesamten gemeinsamen abendländischen Kultur, ja unserer im letzten Grunde doch bestehenden Blutsverwandtschaft verabreicht hat, wiegt zu schwer. Aber selbst dieser grausame Sadismus entbindet uns nicht von der Pflicht, in einer wissenschaftlichen Darstellung der Wahrheit gemäß die hohe Bedeutung der französischen Sinnen-, nicht Herzenskultur rückhaltlos zuzugeben. Die Stadt Paris wirkt insgesamt wie ein einziges und einheitliches Kunstwerk. Gewinnt man auch in München, ja innerhalb Deutschlands am meisten in München, den Eindruck, sich

in einer Kunststadt zu befinden, so ist dieser Eindruck in Paris unvergleichlich stärker und zwingender. Dazu trägt die dort Jahrhunderte alte künstlerische Kultur wesentlich bei. Es wirkt eigenartig und tief ergreifend, aus dem Fluten und Strömen des modernen Pariser Straßenlebens weitschichtige und hoch vollendete gotische und sogar romanische Bauten auftauchen zu sehen. Eine uralte Gründung, dem sich verbreiternden Festungsgürtel entsprechend in drei konzentrischen Kreisen, den jetzigen Boulevards, und somit von allem Anfang an höchst malerisch angelegt, die Straßen vielfach von Bäumen bestanden, die Häuser einfach, nie überladen, aber gut gegliedert, mit durchgehenden Balkons, hohen Dächern und sehr geschickter Durchführung des Motivs der Ecke an den Schnittpunkten von Straße und Querstraße, erhält Paris seinen Hauptreiz durch die überall und beständig flutende Bewegung von Mensch und Pferd und Omnibus und Kraftwagen — das Luxuspublikum des ganzen Abendlandes von den Balkanstaaten bis Amerika gibt sich auf den Pariser Boulevards Stelldichein — besonders aber durch das Licht, das sich millionenfach bricht in riesigen Fensterscheiben wie in den Firmenschildern, im Straßenpflaster wie in der Straßenpflütze, im Metall am Pferdegeschirr wie in dem echten und unechten Gold- und Edelsteinschmuck der zahllos lustwandelnden Frauenwelt. Die künstlerische Kultur wurde in Paris niemals unterbrochen und offenbart sich lebensvoll in allem und jedem, in Bauwerk und Denkmal, in Platz- und Straßenanlage, in Kleidung, Haltung und Bewegung der Menschen, selbst in ihrer Art, die Speisen zuzubereiten und namentlich sie darzureichen. Die Pariser sind schlank, elegante, bewegliche Leute, die auf kleinen Füßen geschmeidig einhergehen, mit ihren feingeschnittenen Händen alle Dinge geschickt angreifen und eine sehr beredte Gebärdensprache führen, wie sie sich auch durch bewegliches Mienenspiel und leuchtende Augen auszeichnen. Die eingeborene Pariser Kultur aber gipfelt in der Pariserin. Der Inbegriff aller Anmut, alles Reizes in der Bewegung offenbart sie ihre künstlerische Veranlagung, indem sie immerdar neue Damenbekleidungsmoden schafft, denen sich die Frauenwelt des gesamten Abendlandes unterwirft. Man darf es vom sittlichen, gesundheitlichen und nationalen Standpunkt gleich beklagen, daß es der deutschen Frau trotz Arzt und Künstler nicht gelungen ist, mit dem Reformkleid wahrhaft durchzudringen und sich damit eine Art deutscher Nationaltracht zu begründen, andererseits erbringt der Umstand, daß Paris in der Frauenmode eine unbedingte Herrschaft ausübt, den Beweis eines dort rastlos wirksamen und lebendigen künstlerischen Schaffens. Denn man mag über die Torheit und Narrheit der Mode schelten, sich über ihre Auswüchse und Ausartungen ereifern, wenn sie phantastische Zerrbilder des weiblichen Körpers schafft, statt seinen organischen Aufbau in der Tracht widerzuspiegeln, zu begleiten und ausklingen zu lassen, es läßt sich dennoch nicht leugnen, daß die Mode der getreueste Spiegel jeder Zeit ist und daß sich in ihr ein, wenn auch häufig irregeleitetes, so doch immerfort lebendig wirksames Erfinden und Suchen nach neuen Linien-, Formen- und Farbenverbindungen offenbart.

So ist der Hintergrund beschaffen, von dem sich die französische Kunst abhebt, denn die französische Kunst ist die Pariser Kunst und Paris in einem für uns Deutsche schier unbegreiflichen Sinne nicht nur Hauptstadt, sondern auch Kunst- und Kulturhauptstadt von Frankreich. Die bildende Kunst durchdringt dort, wie bei uns etwa die Musik, alle Kreise und alle Verhältnisse. Es ist reizvoll, in den großen Pariser Kunstausstellungen zu beobachten, welches natürliche Interesse der Pariser den Werken der bildenden Kunst entgegenbringt, rührend mitanzusehen, mit welcher ungekünstelten Freude und inneren Anteilnahme der Sammler an seinen Schätzen hängt. Angesichts dieser uralten, ununterbrochen fortwirkenden und voll ausgereiften Sinnenkultur werden wir Deutsche

uns der Zersplitterung, die wie in unserm politischen, so auch in unserm Kunstleben herrscht, erst recht schmerzlich bewußt, aber wir können uns dessen getröstet, denn wir verfügen dafür über eine ungleich frischer und gesunder, reicher und mannigfaltiger strömende Volkskraft. Während sich in Frankreich alles in Paris konzentriert und schließlich doch auch nivelliert, erfreuen wir uns in Deutschland gegenwärtig noch gottlob einer an verschiedenen Stätten im Norden, im Süden und im Westen organisch emporwachsenden Kunst und Kultur von großer natürlicher Mannigfaltigkeit.

2. Die Malerei und die zeichnenden Künste

Wie Winckelmann als einflußreichen Mitbegründer des Klassizismus, Wackenroder als literarischen Vorkämpfer der Romantik, so kann man den englischen Philosophen *John Ruskin* (geb. in London 1819, gest. 1900) als Propheten wenigstens der modernen Malerei betrachten¹⁾.

Während die kunst- und kulturschöpferische Kraft gar häufig aus den Tiefen des Volkes quillt, bildet ebenso häufig für das nachführende und verstehende Ästhetentum die Erziehung im wohlhabenden Bürgerhause einen geeigneten Nährboden. Während der grandiose Lichtmaler Turner als Sohn eines Friseurs auf die Welt kam, hatte sein großer literarischer Vorkämpfer John Ruskin einen reichen Weinhändler zum Vater. Und wie nun Ruskins Mutter ihm eine streng religiöse Erziehung angedeihen ließ, nahm ihn sein Vater, der mit derselben inneren Anteilnahme Landschaftsgemälde sammelte, wie er Dichter las, nicht nur auf seine Geschäftsreisen in der Heimat, sondern auch in die Schweiz und nach Italien mit und erläuterte ihm in begeisterten Worten Natur, Geschichte und Kunst jeglichen Landes. So wurde Ruskin gleichsam von Kindesbeinen an auf seinen späteren Beruf vorbereitet. Es war eine schlechte Kritik, die über Turner erschienen war, welche ihm zum ersten und dies erste Mal gewissermaßen zur Abwehr die Feder des Schriftstellers in die Hand drückte. Und Turner ist allzeit sein Held geblieben. Zugleich aber bewährte er sich als Programmredner der englischen Präraffaeliten. Also Bannerträger der Romantik und der Moderne, und zugleich abgesagter Feind der Renaissance. In seiner Persönlichkeit verkörpert sich gleichsam die Wahlverwandtschaft zwischen Romantik und Moderne in ihrem gemeinsamen Gegensatz zur Renaissance. Im Sinne der Moderne aber hat Ruskin weit über Turner hinaus gedacht und die gesamte Entwicklung der Malerei bis auf die Gegenwart in großen Zügen vorausgesagt. Alle große Kunst ist für ihn Anbetung. Man muß sich der Natur in aller Einfalt des Herzens nahen, ohne irgend etwas zu verachten oder auszuwählen: Naturalismus. Man muß die Natur wiedergeben, wie man sie sieht und nicht, wie man von ihr weiß, daß sie ist: Impressionismus. Man muß die Landschaften bis auf den letzten Pinselzug im Freien malen: Pleinairismus. Die Gegenstände bilden ein Mosaik aus verschiedenen Farben, die man Stück für Stück in aller Einfachheit nachahmen muß: Pointillismus. Man muß die gemischten Töne durch Durchkreuzung der verschiedenen ungebrochenen reinen Farben erzeugen, aus denen jene gemischten zusammengesetzt sind: Neoimpressionismus. Und diese Lehre des Neoimpressionismus verkündete Ruskin bereits im Jahre 1856.

Frankreich²⁾

Die moderne Malerei ist nicht einer einzigen Quelle entsprungen. Vielmehr sind verschiedene Bäche zu dem einen mächtigen Strome zusammengeflossen. Die alte klassische Kunst der Spanier Velazquez und Goya, jener entschiedensten