



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](#)

Einleitung

So wenig die Kleider über den Wert eines Menschen, so wenig entscheiden im letzten Grunde die völkischen oder zeitlichen Merkmale, die jedem Kunstwerk gleichsam wie ein umgeworfenes Gewand anhafteten, über seinen eigentlichen inneren Wert. Dieser bleibt allezeit allein von den rein künstlerischen Eigenschaften und Vorzügen abhängig. Dagegen ist es in volks- wie in zeitpsychologischer Hinsicht reizvoll zu beobachten, wie Nationalität und Epoche die Kunst in ihren äußeren Erscheinungsformen zu allen Zeiten beeinflußt und verändert haben. In diesem Sinne kann man, wie von dem „Stil“ eines Volkes, so auch von dem Stil einer Epoche, von dem Stil eines Jahrhunderts sprechen. Besitzt das 19. Jahrhundert auch einen solchen ausgesprochenen Zeitstil, gleichsam einen Jahrhundertstil? —

Es ist immer eine mißliche Sache, den Propheten spielen zu wollen, indessen darf man die Behauptung wagen, daß die Kunstgeschichtschreiber späterer Jahrhunderte, wenn sie auf die gesamte Vergangenheit zurückblicken, schwerlich mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts einen Haupteinschnitt ansetzen dürften, vielmehr mit dem Beginn jener nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auf allen geistigen Gebieten des Lebens wichtigen Bewegung, für die wir heute noch keinen besseren Namen als die „Moderne“ besitzen. Dementsprechend soll auch die vorliegende Darstellung der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart dergestalt in zwei Bände zerlegt werden, daß der zweite mit der Moderne beginnt. Die Entstehung dieser modernen Bewegung erscheint uns gegenwärtig sogar so bedeutsam, daß sie sich innerhalb unserer christlich-germanischen Kulturepoche überhaupt nur mit dem Beginn der Renaissance vergleichen läßt.

Das gesamte Mittelalter besitzt einen ausgesprochen einheitlichen Stil und läßt eine stetig aufsteigende Entwicklung klar erkennen. Aus den Bausteinen, die Altertum und Morgenland geliefert, haben sich die christlich-germanischen Völker im Mittelalter eine Kunst aufgerichtet, die ihr innerstes Sehnen und Fühlen, ihre christlich-religiöse Grundstimmung in idealer Verklärung verkörpert. Man darf diese Stimmung beileibe nicht als eine rein katholische auffassen, denn der Protestantismus war darin gleichsam im Verborgenen enthalten. In der mittelalterlichen Kunst erscheinen die Vorzüge beider Bekenntnisse: die heitere Feierlichkeit und der Phantasiereichtum des einen mit der Innerlichkeit und Gefühlswärme des anderen zu einer höheren Einheit verschmolzen. Die Antike war Formenkunst gewesen und die Renaissance sollte wieder Formenkunst werden, das Mittelalter hat dagegen eine Ausdruckskunst im höchsten Sinne hervorgebracht. Gerade die Innigkeit des seelischen Empfindens ist es, die uns das mittelalterliche Kunstwerk ungeachtet etwaiger technischer Schwächen von Herzen lieben läßt. Und wie Bildwerk und Malwerk, so auch und so erst recht ist das mittelalterliche Bauwerk, selbst der mittelalterliche Profanbau von Gefühl erfüllt. Man mag in Deutschland oder in Frankreich; in England, ja sogar in Italien reisen, den stimmungsvollsten Eindruck rufen allemal die mittelalterlichen Bauwerke in uns hervor. Als die gesamte Kunstartwicklung des christlichen Mittelalters ihren Höhepunkt erreicht hatte

und das in Frankreich ersonnene, aber erst auf deutschem Boden bis in alle Konsequenzen — namentlich bezüglich der Turmbildung! — durchgeführte Wunderwerk der gotischen Bauweise voll ausgereift war, brach die Renaissance herein.

Das Mittelalter hatte nach dem Himmel gestrebt und die Erde verachtet, den Leib kasteit und die weltlichen Freuden verabscheut — wenigstens in der Theorie, wenn auch in Wirklichkeit daneben eine derbe Liebes- und Lebenslust herrschte. Aber diese Lust galt als Sünde, deren man sich schämte. Die Ideale waren rein geistiger Art und lagen im Jenseits. Dagegen ist nun für die Renaissance nichts so bezeichnend wie ihre grenzenlose Freude am Diesseits. Die Menschheit fühlte sich wie von einem Jahrhunderte währenden dumpfen Druck befreit, man wagte endlich tief aufzuatmen, sich seines Lebens wieder voll und rein zu erfreuen. Man dachte nicht mehr vorzugsweise an den Himmel, sondern man suchte sich auf dieser unserer alten Erde wohnlich und behaglich einzurichten. Man wollte sich dieses Lebens erfreuen, nicht etwa bloß in derbem Genuß, obgleich auch der sicherlich keine geringe Rolle spielte, sondern vor allem in künstlerischer Schönheit. Die Renaissance-Menschen sind künstlerische Genießer im edelsten Sinne des Wortes gewesen. Neben den großen Künstlern haben damals auch die feinsinnigen Nachempfänger und die begeisterten Kunstmöhrer gelebt. Ist ja doch das Wort Renaissance im Sinne einer Wiedergeburt des gesamten geistigen Lebens zu verstehen, das nach damaliger Auffassung das ganze Mittelalter hindurch nur in einem einzigen großen Todesschlaf daniedergelegen. Als Gegenbewegung gegen das jenseits gerichtete Mittelalter schloß sich die Renaissance an das gleichfalls diesseitsfreudige Altertum an. An Stelle der gotischen Lotrechte trat wiederum die antike Wagrechte, an Stelle der mittelalterlichen Schlankheit und asketischen Hagerkeit die behagliche Fülle und natürliche Rundung, an Stelle der Härte und Eckigkeit die weich geschwungene Kurve, an Stelle des abgezirkelten Maßwerkes das freihändig entworfene und stilisierte Ornament. Es war nur natürlich, daß die an der Antike orientierte Bewegung zuerst in Italien auftrat, im Lande der antiken Überreste, im Lande der antiken Überlieferung, die selbst im tiefsten Mittelalter niemals völlig erloschen war, in der Heimat der mit den antiken Menschen wahlverwandten oder gar von ihnen abstammenden Romanen, die gerade damals ihre höchste kulturelle Höhe erreicht hatten. Jetzt wandelte der Künstler auf der Sonnenhöhe des Glückes, er war imstande zu sagen und auszudrücken, was er wollte. Nach Jahrhunderten angespanntesten künstlerischen Ringens gab es keine Schwierigkeit mehr: Wollen und Können, Stoff und Form gingen restlos ineinander auf. Alle Teile und sämtliche Einzelheiten, so schön und bedeutend sie auch an sich sein mochten, ordneten sich frei und zwanglos in das große Ganze der künstlerischen Gesamtkomposition ein und bildeten damit eine in sich vollendete Harmonie. Vollendung und Abgeklärtheit, Ruhe bei aller Bewegung: das waren die Kennzeichen des klassischen Stils. Dieser Höhepunkt der italienischen Kunst verkörpert sich vom florentinisch-römischen, zeichnerisch-formalen Standpunkt aus in Raffael, vom venezianisch-malerischen in Tizian, während Leonardo da Vinci die Kunst erst auf diese hohe Entwicklungsstufe emporgehoben hatte und Michelangelo bereits als der Vater des Barockstils angesprochen wird.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissance überallhin. Diesseits der Alpen erlangte sie niemals den geschlossenen Charakter des organisch gewachsenen Kunststils wie in Italien, oder wie er erst recht der nordischen Gotik eigen gewesen war. Vielmehr vermischte sich die neu hereinbrechende Renaissance mit der alt einheimischen Gotik zu einem höchst merkwürdigen und malerischen Mischstil, in dem das echt germanische Bedürfnis nach individueller Selbstbetätigung den weitesten Spielraum fand und unendliche Reize mannigfältigster Gestaltung hervorbrachte. In Deutschland spielt unser größter bildender Künstler, Albrecht

Dürer, entwicklungsgeschichtlich eine ähnliche Rolle wie Leonardo da Vinci in Italien, während sich in dem Schaffen Hans Holbeins d. J. und Peter Flötners eine Art und ein Stück raffaelischer Hochrenaissance verkörperte, soweit solche der deutschen Kunst überhaupt beschieden war.

Wie mitten im Sommer oder gar, wenn der Sommer kaum begonnen hat, zu Zeiten herbstliche Stürme durchs Land brausen, wie der Mensch auf der Höhe seines Lebens bisweilen von Gedanken und Empfindungen heimgesucht wird, von denen man glauben sollte, sie müßten dem Alter vorbehalten sein, so machten sich schon mitten auf der Höhe der eben emporgeblühten Renaissancekunst Ansätze zum Barock bemerkbar. Der Barock ist nicht eine von der Renaissance grundverschiedene Kunstrichtung, wie diese grundverschieden vom Mittelalter war, vielmehr nur eine Tochter oder anders gesagt: eine Spielart der Renaissance, eine Abwandlung dieses Stils ins Mächtige und Gewaltige, Bewegte und Leidenschaftliche, einseitig Gesteigerte und zugleich ins Malerische. Die schöne Harmonie der Renaissance wird einem kräftigeren Ausdruck geopfert. An Stelle des Einklanges zwischen dem Ganzen und seinen einzelnen Teilen treten die Einzelheiten an Bedeutung zurück zugunsten einer um so stärkeren Betonung der Hauptsache. An die Stelle der feierlichen mittelalterlichen Lotrechte und der ruhigen Wagrechte der Renaissance tritt die Diagonale, die Linie der Bewegung, der Leidenschaft, des malerischen Eindrucks. Jegliche Komposition wird weniger vom Standpunkt der linearen und formalen, als von dem der malerischen Wirkung aus entworfen. Auf das Zeitalter der großen Künstler folgt das Zeitalter der großen Maler. War Italien nur mehr eine Nachblüte vergönnt, so erwachsen aus dem jungfräulichen Boden Spaniens die Velasquez und Murillo, in den Niederlanden aber die Rubens und Rembrandt. Und wie so oft der Enkel dem Großvater mehr als dem Vater ähnelt, wie in der Geschichte Bewegung und Gegenbewegung abwechseln, so ist die Barockkunst Ausdruckskunst gewesen, und es spiegelt sich in ihr bei den katholischen Völkern, bei denen sie am kräftigsten Boden gewann, die katholische Gegenreformation wider. Rubens ist geradezu als gewaltiger Vorkämpfer der katholischen Gegenreformation auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu betrachten, während in Rembrandts biblischen Schöpfungen ausgesprochen protestantisches Empfinden mitklingt. Durch und durch weltlich, Formen-, nicht Ausdruckskunst ist dagegen wiederum das Rokoko, ein Erzeugnis französischen Geistes, eine Steigerung der Renaissance und des Barockstils nach der Seite des Kurvenreichtums, andererseits eine Abwandlung der harmonischen Renaissance und des schweren Barocks ins Leichte und Zierliche, Luftige und Duftige, weiblich Anmutige, ein wenig Spielerische. Ein ornamental dekorativer Grundzug kennzeichnet diesen Stil.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts geht nun in allen ihren Richtungen, mit einziger Ausnahme der modernen, auf die vergangenen Kunstweisen zurück, und zwar ungleich weniger aufs Mittelalter denn auf die Antike, die von der Antike abgeleitete Renaissance und deren verschiedene Abwandlungen. Die Moderne aber wagt es zum erstenmal, über die Renaissance, das Mittelalter und die Antike hinaus zu denken, grundsätzlich ganz davon abzusehen und sich eine neue Kunst aus Eigenem, aus den Bedürfnissen, aus der selbständigen Beobachtung der Natur und aus der freischöpferischen Einbildungskraft heraus zu bilden.

Mit der Moderne beginnt also eine völlig neue Entwicklung. Wohin diese führen kann und schließlich führen wird, vermögen wir gegenwärtig noch nicht zu ermessen. Wohl aber erkennen wir bereits klar und deutlich den scharfen Einschnitt, der mit der Moderne einsetzt. Andererseits bildet das 19. Jahrhundert auch für unsere Vorstellung gegenwärtig noch ein von aller Vergangenheit grundverschiedenes Ganzes, eben weniger nach seinen künstlerischen Schöpfungen, als vielmehr nach dem politisch-sozialen und allgemein kulturellen Untergrund, aus

dem sich die Kunst entwickelt hat. Wie das Jahrhundert selber, so war auch seine Kunst gedankenvoll, empfindungstief und vor allem unendlich nuancenreich. An psychologischem Gehalt und Interesse steht sie der Kunst keiner anderen Periode nach. Aber sie war nicht ebenso gestaltungskräftig wie empfindungsselig, nicht ebenso formengroß wie gedankenvoll, nicht ebenso abgeklärt wie mannigfaltig. Das 19. Jahrhundert ist eben — alles in allem genommen — keine Epoche der Kunst, sondern eine solche der politischen und sozialen Bewegungen, eine Epoche der Geschichts- und der Naturwissenschaft, eine Epoche der Literatur und der Musik gewesen. Dabei empfand man die ganze Zeit hindurch bis auf den heutigen Tag ein inniges Verlangen nach der bildenden Kunst, geradezu einen Kunsthunger, wenn sich auch bisweilen die Anzeichen einer Übersättigung erkennen lassen, ohne daß man jemals so recht von Herzen satt geworden wäre.

Die große politisch-soziale Regsamkeit des 19. Jahrhunderts beruht im letzten Grunde auf der französischen Revolution und deren Ursachen. Jene Revolution hatte sich mit ihrer gänzlichen Umgestaltung alles vorher Dagewesenen, mit ihrer Umwertung aller Werte nicht auf die Politik und die sozialen Verhältnisse allein beschränkt, sondern auf alle Gebiete des geistigen Lebens erstreckt, so auch auf die bildende Kunst. Die französische Revolution ist schuld daran, daß es der Kunst seither an einer sicheren Überlieferung fehlt. Dieser Mangel aber unterscheidet, wie kaum ein anderes Moment, die Kunst des 19. Jahrhunderts von der Kunst sämtlicher früheren Jahrhunderte. Dieser Mangel hat ihr auch wie sonst nichts zum Fluch gereicht. Er macht sich überall und in jeder Beziehung geltend: beim Publikum wie bei den Künstlern, in technischer wie in stofflicher Hinsicht. Im Anfang des 19. Jahrhunderts war die Kunst derartig von Gedanken überladen, daß sie kaum mehr eine „freie“ Kunst darstellte, vielmehr bloß noch eine Illustration der Philosophie und der Literatur. Im Anfang des 20. Jahrhunderts läuft die Kunst Gefahr, sich zu überfeinern und zu verzärteln, sich im technischen Experimentieren oder in „Sensationen“ und Sensatiönchen für Kunstkenner und Ästheten zu verlieren und zu verflüchtigen. Es fehlt ihr gar zu oft das Große, das Erhebende, das unmittelbar und ohne Widerstand das ganze Volk mit sich Fortreibende. Auch sind wir viel zu zerklüftet nach Sitten und Gebräuchen, Empfindungen und Idealen, als daß eine und dieselbe Kunst uns alle begeistern könnte. Vor allem fehlt es uns an der Einheitlichkeit der religiösen Überzeugung. In früheren, künstlerisch glücklicheren Zeiten hat die gemeinsame religiöse Weltanschauung das Hauptmotiv aller bildenden Kunst abgegeben. Die Kirche, welche die Welt beherrschte, — die Kirche wünschte Kirchen. So bildete qualitativ wie quantitativ die kirchliche Baukunst bis zur Reformation den Hauptbestandteil aller Architektur, während das Kunsthantwerk die Kultgegenstände ververtigte und die der Natur frei nachschaffenden Künste die Kirchen mit Bild- und Malwerken ausschmückten, die wieder und immer wieder Christus, Maria und die „lieben Heiligen“ darstellen. Um den Gegenstand hatten sich weder Baumeister, Bildhauer, Maler, noch die große Masse der Besucher viel zu sorgen, sondern es kam diesen wie jenen auf die Auffassung, die künstlerische Behandlung und Gestaltung des Gegenstandes an. Mit der Reformation ward die Ausdehnung der kirchlichen Kunst wenigstens bei den protestantisch gewordenen Völkern wesentlich eingeschränkt. Zugleich trat mit der Reformation die Renaissance auf. Während jene die Religiosität zu verinnerlichen strebte, suchte diese im Gegenteil die Religion ihrer herrschenden Stellung im Geistesleben der Menschheit zu entsetzen. Neben der kirchlichen Kunst wuchs jetzt eine weltliche Luxuskunst empor, die vorab den oberen, gebildeten und wohlhabenden Schichten der menschlichen Gesellschaft zugute kam. Die französische Revolution versetzte aber wie der kirchlichen, so auch der vornehmlich für die höheren Stände ausgeübten Luxuskunst den Todesstoß. Dagegen traten infolge der Um-

gestaltung aller Lebensverhältnisse geradezu eine Unzahl neuer Aufgaben hervor. Wenn es sich bei einem Rathausbau im 15. Jahrhundert darum gehandelt hatte, einen großen Saal herzustellen, in dem eben beraten und an festlichen Tagen geschmaust, gejubelt und getanzt wurde, während darunter in schaurigen Verließen unglückliche Gefangene schmachteten, so kam es für den Baumeister des 19. Jahrhunderts darauf an, dem unendlich komplizierten Verwaltungsapparat einer Weltstadt mit einer Unzahl von Bureaus zu genügen und diese alle dennoch unter ein Dach und hinter die gewünschte monumentale Fassade zu bringen. Man denke ferner an die Anforderungen der Gerechtigkeitspflege, der Landesverteidigung, der Wissenschaft, der Volksbildung, der Volkswohlfahrt, man denke an Gerichtsgebäude, Gefängnisse, Badeanstalten, Kasernen, Museen, Theater, Bahnhöfe, Markthallen, Kaufhäuser. Also eine große Anzahl von Bauproblemen, welche frühere Jahrhunderte kaum oder überhaupt gar nicht gekannt hatten. Und ebenso steht es um die frei bildenden Künste. Das ganze Gebiet der Geschichte, der Sage, der Volkskunde wird in den Bereich der Darstellung einbezogen, und über dem Fernsten wird das Nächste nicht vergessen. Neben historischen, mythologischen, ethnographischen mehren sich die Sittenbilder, die Bildnisse, die Landschaften. In allen vorausgegangenen Zeiten zusammengenommen ist nicht so Verschiedenartiges gebaut, gemeißelt, gemalt, radiert, gezeichnet worden, wie in dem einen 19. Jahrhundert allein. Dieser Reichtum an Vorwürfen hat aber dem Jahrhundert nicht zum Segen gereicht. Die unleugbar vorhandene Bedeutung des darzustellenden und dargestellten Gegenstandes ward übertrieben. Es ergab sich eine Hast, ein Suchen nach immer neuen Stoffen. Statt den rohen Stoff zu sich emporzuziehen, stieg der Künstler von seiner Höhe hinunter und erniedrigte sich zum Sklaven seines Gegenstandes.

Noch ungleich schlimmere Folgen zog der Mangel einer sicheren technischen Überlieferung nach sich. Der angehende Künstler früherer Zeiten lernte in der Werkstatt seines Meisters. Diesen suchte er zu erreichen und wenn möglich zu übertreffen. Von diesem suchte er zu erwerben, was seiner eigenen Sonderart gemäß war. Und wenn er auch eine Wanderfahrt nach Italien unternahm, so vermochte er doch gar leicht den Stoff, der daselbst neu hinzutrat, sich zu eigen zu machen. Der Stoff war nicht so überwältigend, nicht so verschiedenartig und vor allem nicht so zerklüftet, daß er den Künstler darin behindert hätte, eine abgerundete, in sich geschlossene Persönlichkeit zu werden und zu bleiben. Die gesamte Kunst aber entwickelte sich organisch wie ein Gewächs. Daher das Selbstverständliche, Sichere, in sich selbst Ruhende, das Selbstherrliche alter Bilder und Bauten. Wie anders leider im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart! — Jetzt wächst der angehende Künstler nicht mehr in der behaglich bildsamen Luft einer Meisterwerkstätte auf, sondern er bezieht eine Kunstabakademie oder aber, wenn er Baumeister werden will, eine technische Hochschule. Hier erhält er Unterricht von verschiedenen Lehrern, von denen jeder anders lehrt, denkt, empfindet, sieht. So wird das in der Entwicklung begriffene Gehirn von allem Anfang an zerstreut, beunruhigt und gepeinigt. Und das geht im Zeitalter der Presse, des Verkehrs und der Freizügigkeit das ganze Leben hindurch so fort. In Kunstausstellungen, in Museen, auf Reisen, in Kunstzeitschriften: überall sieht der Künstler Neues, Anderes, einander Widersprechendes. Wahrlich, da gehört die Kraft eines Genies und eines Charakters zugleich dazu, um solchen übermäßig auf den Einzelnen einstürmenden Einflüssen gegenüber sich selbst treu zu bleiben. Daher das Schwankende und Schwächliche, Unsichere und Tastende, Unausgeglichene und Zwiespältige bei der überwiegenden Mehrzahl der Kunstwerke des 19. Jahrhunderts. — In dieser seiner beklagenswerten Haltlosigkeit hat das 19. Jahrhundert Anschluß an künstlerisch kräftigere Zeiten gesucht, ja, man kann geradezu behaupten, daß sich in der Kunst dieses einen

Jahrhunderts die ganze europäische Kunstgeschichte vom klassischen Altertum bis zum Rokoko widerspiegelt, bis auch die Kunst des 19. Jahrhunderts mündig wurde und sich eine eigene Sprache erfand, um ihren Gefühlsgehalt in Formen und Farben auszudrücken: hie Retrospektive — hie Moderne! —

Den Segen der beständigen Überlieferung entbehrten aber nicht nur die Künstler selber, sondern auch die vielen Kunstabrecher und -beurteiler, sowie die wenigen Kunstbesteller und Käufer. Bis zur Reformations- und Renaissancezeit hatte die Kirchlichkeit, die fast der gesamten Kunst eigen war, ein vereinigendes Band um Künstler und Volk geschlossen. Was Künstlerhand erschuf, war nicht nur aus der Künstlerseele, sondern auch aus dem Herzen des ganzen Volkes geflossen. Und auch das hohe, im einzelnen Kunstwerk gesammelte technische Können wußte der Angehörige des gediegenen Handwerkerstandes, der ein gut Teil von den besten Kräften der damaligen menschlichen Gesellschaft umfaßte, sehr wohl zu würdigen. Als sich dann mit der Renaissancebewegung neben der kirchlichen eine Luxuskunst entwickelte, da erbte sich ein sicherer Geschmack in den verhältnismäßig wenigen fürstlichen und adligen Familien, die allein als Kunstkäufer in Betracht kamen, von Geschlecht zu Geschlecht fort. Mit der französischen Revolution trat nun neben die Fürsten als Kunstbesteller der Staat, neben den Adligen als Kunstkäufer der Bankier und der Großkaufmann, an Stelle des Volkes als Kunstabrecher das großstädtische Publikum. Der Staat ist ein Abstraktum, und als solches kalt und unpersönlich. Er wird als Auftraggeber durch Kommissionen verkörpert, von denen immer ein Mitglied dem anderen im Wege ist oder sich auf das andere verläßt. Damit hängt es zusammen, daß die Staatsbauten des 19. Jahrhunderts ihrer überwiegenden Mehrheit nach einen so unsagbar kühlen Eindruck hervorrufen. Man vergleiche etwa in einer beliebigen Stadt einen Staatsbau des 19. mit einem Fürstenbau des 18. Jahrhunderts, um daran den Unterschied der Zeiten zu ermessen. Die zu Reichtum gelangten Einzelpersönlichkeiten aber hatten ihr ganzes Leben hinter den Büchern zugebracht, kalkuliert und spekuliert, und wollten schließlich als Kunstmäzene glänzen, ohne Gefühl und Geschmack für die Kunst zu besitzen. Sie verwechselten Kunst mit Pracht, und so entstand jene entsetzliche Protzerei, eines der gräßlichsten Übel, an denen die künstlerische Kultur des 19. Jahrhunderts gekrankt hat. Die Protzerei trat namentlich im Kunstgewerbe und in der Baukunst zutage. Der „Kunstwart“ hat gelegentlich darauf aufmerksam gemacht, daß die „Bahnhofstraße“ mit ihrer frostigen und gesuchten Monumentalität, wie sie fast überall in deutschen Städten wiederkehrt, den Geist des beschränkten architektonischen Protztumes aufs prägnanteste widerspiegelt. An die Stelle des Volkes aber trat das großstädtische Publikum. Von allen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts ist vielleicht keine für die europäische Menschheit so verhängnisvoll geworden, wie die durch den vielgepriesenen Aufschwung der Industrie erfolgte Landflucht, das Fluten der Bevölkerung vom Lande in die Stadt, aus der kleinen Stadt in die große. Man nimmt gegenwärtig z. B. in kleinen süddeutschen Städten oft mit Staunen und mit Wehmut zugleich wahr, welche Kultur in ihnen früher geherrscht haben muß und wie diese Kultur sich verflüchtigt hat. Alles, alles zog nach den großen Städten, und so haben diese im 19. Jahrhundert ein Übergewicht erlangt, wie sie es in früheren Epochen niemals besessen hatten. In den Großstädten aber ist ein Publikum herangewachsen, schlagfertig, witzig, von gesundem Menschenverstand, von schneller Auffassungsgabe, aber im letzten Grunde dennoch phantasiearm und unkünstlerisch, weil es von Kindesbeinen an das ständige und innige Mitleben mit der Natur entbehrte. Mit diesem Publikum mußten sich nun die Künstler auseinandersetzen. Dieses Publikum sprach als Kunstabrecher und Kunstkritiker ein gewichtiges Wörtlein mit in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Es gab nichts, was dieses Publikum und die Künstler miteinander verband. Jeder Teil bildete

eine Welt für sich. Dem Publikum ward der Künstler um so unverständlicher und unleidlicher, je tiefer, feiner und eigenartiger er war. Was es aber nicht verstand, was es nicht nachzuempfinden vermochte, das war ihm eben nichts, das war nichts. Die vernichtende Macht im absprechenden Urteil des Publikums haben die Millet und Rodin, die Feuerbach und Böcklin mit Schaudern erfahren müssen. Und nur den seichteren, äußerlich glänzenden Persönlichkeiten war es vergönnt, die Massen im Sturme mit sich fortzureißen, den David und Delaroche, Kaulbach und Makart. Was Wunder daher, wenn sich in Künstlerherzen dumpfer Groll und tiefe Verachtung einnisteten, wenn die Künstler das Publikum bestenfalls sittlich und künstlerisch zu heben suchten, zumeist aber schlechthin verachteten und sich den Wahlspruch: l'art pour l'art bildeten! — Gewiß trifft das verständnislose Publikum der größere Teil der Schuld an dem Mißverständnis, welches das ganze Jahrhundert hindurch zwischen ihm und den Künstlern bestanden hat, aber so ganz unschuldig sind die letzteren daran auch nicht gewesen. Indessen leczte und sehnte sich der einsichtigere Teil der Laien nach einem vertieften Verständnis der Kunst. Statt aber den dazu geeignetsten Weg einzuschlagen und sich selbst künstlerisch, wenn auch nur nach Art der Dilettanten zu betätigen, zog es das bequemere Mittel vor, sich aus Gedrucktem über Kunst zu belehren. Nun ist im 19. Jahrhundert unendlich viel über Kunst geschrieben worden, und auch dieser Umstand ist für die Epoche bezeichnend. Allerdings haben bereits frühere Zeiten die biographische wie auch die theoretisierende Kunstschriftstellerei gekannt, was sie aber insgesamt geschrieben haben, ist ein Nichts im Vergleich mit der unendlichen Fülle, welche das schreibselige 19. Jahrhundert wie auf sämtlichen anderen so auch auf unserem Gebiete hervorgebracht hat. Dieses Jahrhunderts Schrifttum von der Kunst gliedert sich nun in zwei Hauptgruppen: in die kleinere des von Künstlern und in die bei weitem größere des von Nichtkünstlern Geschriebenen. Es liegt auf der Hand, daß, wenn ein Künstler über Kunst schreibt, er vor dem Theoretiker den unschätzbareren Vorteil der genauen und gründlichen Kenntnis des Handwerks aus eigener Ausübung voraus hat. Was immer ein Künstler über Kunst veröffentlicht haben mag, ist daher lehrreich und nachprüfenswert. Aber es will nachgeprüft sein, denn der Künstler pflegt mit seinen literarischen Arbeiten sein eigenes künstlerisches Schaffen zu erklären und zu rechtfertigen. Man darf daher beileibe nicht nach des einen Künstlers Worten die Werke eines beliebigen anderen beurteilen! — So ist im Laufe des 19. Jahrhunderts eine weitverzweigte, von Künstlern verfaßte Kunsliteratur entstanden, die weit auseinander gehende Urteile der einzelnen Künstler über einander enthält. Ja, geradezu Verdammungsurteile über sonst allgemein anerkannte Größen von seiten anderer. Man trifft wohl das Richtige, wenn man behauptet, daß jeder Künstler den anderen um so höher schätzt, je mehr bei ihm gerade die Eigenschaften und Vorzüge entwickelt sind, die er selbst als die ausschlaggebenden betrachtet, daß er dagegen andere Qualitäten, die ihm persönlich nicht wichtig erscheinen und mögen sie noch so ausgeprägt sein, vollkommen übersieht. So dürfte z. B. ein beliebiger Impressionist vom Ende des 19. Jahrhunderts ein Gemälde um so höher eingeschätzt haben, je feiner darin ein Naturindruck irgendwelcher Art nach Farben und Lichtwerten wiedergegeben ist, während er für das Idealkolorit und die persönliche Schöpferkraft eines Böcklin völlig blind sein konnte. Andererseits hat Böcklin hart und einseitig über einen Maler allerersten Ranges wie Leibl abgeurteilt. Man erkennt daraus, daß ein Künstler deshalb, weil er Künstler ist, noch kein vollkommener Kunstschriftsteller zu sein braucht. Es pflegt ihm die Gabe der objektiven Beurteilung und des geschichtlichen Denkens gemeinhin abzugehen. Während andererseits dem theoretischen Kunstschriftsteller, der von der Wissenschaft herkommt, das künstlerische Nachempfinden und noch mehr die richtige Einschätzung der technischen Seite der Kunst zu schaffen macht. Man lese dazu die drastischen Auseinandersetzungen Gottfried Kellers im Grünen

Heinrich nach¹⁾). Die besonderen Schwierigkeiten der Kunsthistorie bestehen eben ihrer eigenartigen Doppelheit entsprechend darin, künstlerisch nachzuhören und das richtig Nachempfundene wissenschaftlich zu verarbeiten. Für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und besonders der Gegenwart besteht die weitere Schwierigkeit, daß es noch nicht immer möglich ist, die gebührende Entfernung gegenüber den Gegenständen zu gewinnen, aus der diese allein richtig beurteilt werden können. Überdies ist die Fülle der Erscheinungen auf allen Gebieten eine geradezu unermeßliche und darum notwendig verwirrende. Wer wollte sich da verbürgen, daß er gerade die bedeutendsten herauszufinden vermöchte?! — Man sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht.

Bei der Kunstschriftstellerei der Theoretiker, die im Laufe des 19. Jahrhunderts noch ungemein umfangreicher als diejenige der Künstler selbst gewesen ist, hat man wieder zwischen der Tätigkeit der Journalisten, die sich zumeist auf die neu auftauchenden Schöpfungen des Tages beschränkt, und der eigentlichen Wissenschaft der Kunstgeschichte zu unterscheiden, welche sich die Erforschung der alten Kunst zum Ziel gesetzt hat und nur gelegentlich auf das 19. Jahrhundert übergreift. Diese Wissenschaft der Kunstgeschichte hat ein dreifaches Ziel vor Augen: einmal jedes Kunstwerk, sei es Bauwerk, Bildwerk oder Malwerk, örtlich und zeitlich zu bestimmen und es womöglich seinem Schöpfer zuzuschreiben, andererseits das „Werk“ jedes einzelnen Künstlers reinlich herauszustellen und alle irrtümlichen Zuweisungen daraus zu streichen, den Entwicklungsgang jedes einzelnen Künstlers festzustellen, die Einflüsse, die er erfahren und ausgeübt hat, aufzuspüren, jeden Künstler und sein Werk in den Schulzusammenhang, in den er hineingehört, wie überhaupt in das große Ganze der gesamten Kunstgeschichte einzugliedern. Was hier mit ein paar dünnen Worten gesagt ist, stellt in Wahrheit eine schier unerschöpfliche Aufgabe vor, welche die Kräfte des Einzelnen weit übersteigt, weshalb auch die verschiedenen Staaten wie Frankreich, Preußen, Bayern usw. bestimmte Kommissionen zur Inventarisierung der Landeskunstdenkmäler eingesetzt haben, auf deren allgemeiner Grundlage dann die eingehende Einzelforschung weiter gedeiht. Diese Forschung muß, um den Anspruch auf wahre Wissenschaftlichkeit erheben zu können, zugleich archivalisch und stilkritisch sein. Gerade nach der stilkritischen Richtung hin ist sehr viel geleistet worden. Männer wie Morelli, Waagen, Bode, Bayendorfer, Wilhelm Schmidt, haben sich auf dem schwierigen Gebiete der Kennerchaft hohen Ruhm erworben. Die Feststellung des Materials bildet gewissermaßen die Wurzel, aus welcher der Baum der Kunsthistorie herauswächst, der sich weiter vor allem in die ästhetische und die kulturgeographisch-psychologische Betrachtung verzweigt. Die sprachliche Analyse des eigentlich künstlerischen Gehaltes der Kunstwerke wurde für die neuere Zeit zuerst von dem Berliner Professor Kugler bedeutsam gepflegt und ging von ihm auf den ungemein berühmteren und in der Tat auch bedeutenderen Jakob Burckhardt, den Verfasser des „Cicerone“, über, durch den sie in der Schweiz und besonders in Basel heimisch wurde. Nach Burckhardt haben Wölfflin, der z. B. über „Die klassische Kunst“ Italiens ein klassisches Buch geschrieben hat, und Heinrich Alfred Schmid gezeigt, wieviel ein Laie einem anderen durch Worte in Dingen der Kunst zu sagen vermag. So bahnte sich allmählich ein etwas tieferes Kunsterverständnis in den breiteren Schichten des Publikums an. Das dritte Ziel der Kunstgeschichte besteht darin, den Zusammenhang zwischen dem einzelnen Kunstwerk wie dem gesamten „Werk“ eines Künstlers mit seinem Innenleben, seiner ganzen Persönlichkeit — den Zusammenhang jeder einzelnen Kunstrichtung mit der Seele der Zeit und des Landes, welche die Kunstrichtung hervorgebracht

¹⁾) Anmerkungen, Literaturangaben, Verweise, wie gelegentlich auch Aufzählung von Schülern und Nachfolgern berühmter Künstler siehe am Schluß des Bandes.

haben, — den Zusammenhang zwischen der Kunst und den übrigen Äußerungen des menschlichen Geistes, wie Dichtkunst, Musik, Religion, Philosophie, Wissenschaft, Rechtsvorstellungen, Sitten und Gebräuchen — den Zusammenhang zwischen der Kunst und aller übrigen Kultur zu erkennen. Die kulturgeschichtliche Betrachtungsweise lehrt die bildende Kunst als Ausfluß der gesamten Kulturbewegung der Menschheit zu erfassen. Diese Betrachtungsweise ist insofern echt wissenschaftlich, als sie Zusammenhänge erkennen lehrt, sie lenkt den Blick in die Weite, aber ihre Vertreter laufen Gefahr, von ihrem eigentlichen Thema abzirren, nicht von der Kunst zu sprechen, sondern um die Kunst herum zu reden. Daher war auch diese ganze Richtung, einst von Schnaase, Wilhelm Heinrich Riehl und namentlich von Herman Grimm glänzend vertreten, um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Mißachtung geraten. Die ästhetische Betrachtungsweise führt dagegen in die Tiefe, sie sucht in das Verständnis des einzelnen Kunstwerks, wie der Kunst überhaupt hineinzuleuchten. Sie läuft ihrerseits Gefahr, sich zu sehr zu spezialisieren, in einseitigen Formalismus zu verfallen, den lebendigen Zusammenhang aller Dinge untereinander aus den Augen zu verlieren und der Erklärung der Kunstwerke Zwang anzutun. Das Schärfste, was dagegen gesagt werden kann, hat Richard Muther im Vorwort zu seinem letzten Werke, der „Geschichte der Malerei“, vorgebracht. Wenn er damit auch weit über das Ziel hinausgeschossen hat, so gebührt ihm doch das Verdienst, in einer Zeit einseitig stilkritisch-formaler Betrachtungen die unleugbare Bedeutung der psychologisch-kulturgeschichtlichen Richtung mit Wort und Tat erhärtet zu haben. Wie sich nun die wahrhaft wissenschaftliche Materialfeststellung erst aus dem innigen Zusammenarbeiten der stilkritischen und archivalischen Methode ergibt, so entsteht erst aus dem Zusammenwirken der kulturgeschichtlich-psychologischen und ästhetischen Betrachtungsweise das wahre, aber schier unerreichbare Ideal der erschöpfenden und in ihrer Art neuenschöpferischen theoretischen Kunstbetrachtung. Natürlich ließen sich noch weitere Richtungen innerhalb der Kunsthistorik unterscheiden, wie die rein historische, die dokumentarische. Ebenso könnte man den obengenannten noch mehrere bedeutende Vertreter dieser Wissenschaft im 19. Jahrhundert an die Seite stellen, wie Lübke, Springer, Karl Justi, Konrad Lange, Robert Vischer, August Schmarsow, Adolf Goldschmidt, Wilhelm Pinder und manche andere. Einen Ehrenplatz für die Baugeschichte nimmt der in unseren Tagen zweifach aus der Heimat vertriebene Balte und Straßburger Professor Georg Dehio ein. Während die Kunstgeschichte im kultuhistorischen wie im ästhetischen Sinne hauptsächlich von den Hochschullehrern, den Systematikern der Wissenschaft, angebaut wurde, hängt die stilkritische Richtung aufs engste mit den Museen zusammen und wird vornehmlich von ihren Vertretern gepflegt. Ihnen muß es vor allem darauf ankommen, die ihrer Obhut anvertrauten, wie die ihnen oft zu unermeßlich hohen Preisen zum Kauf angebotenen einzelnen Kunstwerke genau zu bestimmen, echt und gefälscht haarscharf auseinander zu halten. Museen hat es in früheren Zeiten kaum gegeben, im 19. Jahrhundert sind sie allerorten und aller Arten wie Pilze aus der Erde geschossen. Die staatlichen Kunstsammlungen sind besonders in London und innerhalb Deutschlands in Berlin emporgeblüht, hier wie dort durch die bedeutendsten Geldmittel unterstützt. Sie stellen dem Sammeltrieb, der Arbeitskraft, der Wissenschaftlichkeit des 19. Jahrhunderts das glänzendste Zeugnis aus, aber auf die in der Entwicklung begriffene Kunst der jeweiligen Gegenwart haben sie letzten Grundes kaum günstig eingewirkt, indem sie deren Jünger von der Natur abgelenkt und auf die unnachahmlichen Meisterwerke höchster Kunst hingeleitet, dabei durch die erdrückende Fülle einander widersprechender Vorbilder irregeführt haben. Kunsthistorik wie Kunstsammlungen sind als Ausflüsse eines und desselben historischen Geistes zu betrachten.

Das 19. Jahrhundert ist ein in eminentem Sinne historisches gewesen. Die europäische Menschheit war von einer geradezu verzehrenden Sehnsucht erfüllt, zu sehen, zu wissen, zu erkennen, wie andere Völker leben, wie frühere Zeiten gelebt, gewohnt, sich gekleidet haben. Und zwar blieb man bei der bloßen Erkenntnis nicht stehen, sondern man versenkte sich mit einer wahren Leidenschaft darein und war von dem heißesten Begehrn gequält, wie fremde Völker und vergangene Zeiten zu denken, zu empfinden und sich zu kleiden. Sehr bezeichnend in dieser Beziehung sind die Kostümfeste, auf denen man sich wenigstens einen Tag oder eine tolle Nacht hindurch als Venezianer des Cinquecento oder als Römer der Kaiserzeit verkleiden, gebärden und erlustigen durfte. Natürlich wirkte dieser historische Geist auch auf die Kunst ein. Das Europa des 19. Jahrhunderts hat in den Stilen aller Völker und aller Zeiten gebaut, gemeißelt, gemalt und dekoriert, es hat alle großen Ereignisse der Weltgeschichte und alle interessanten fremden Völker im Bilde festgehalten, es hat alle fernen und alle vergangenen Schönheitswelten neu erstehen lassen, aber es ist bei diesem Bemühen nicht dazu gekommen, eine eigene große, reiche, originale Schönheitswelt zu schaffen. Das war der Fluch, den der historische Geist dieses Zeitalters in sich trug! — Und dieser Fluch war ein doppelter. Denn dem 19. Jahrhundert ist es durchaus nicht etwa gelungen, jene fernen oder längst verklungenen Schönheitswelten in ihrer ursprünglichen Kraft und Schönheit neu hervorzubringen. Seinen historischen Schöpfungen klebt die Theaterschminke an, hinter der sich eine blasse und faltige Haut verbirgt.

Endlich war das 19. Jahrhundert ein Jahrhundert der Naturwissenschaft und der Technik, und auch diese geistigen Mächte haben einen bestimmenden Einfluß auf die bildende Kunst ausgeübt. Der naturwissenschaftlich-experimentelle Geist des Zeitalters wirkte insofern schädlich auf eine große Gruppe von Künstlern ein, als sie vor lauter Übereifer, die Natur im einzelnen zu beobachten und wiederzugeben, nicht mehr zum freischöpferischen Gestalten vordrangen. Ferner ließ die Vermehrung und Verbilligung der photomechanischen Nachbildungen der Kunstwerke wohl deren allgemeine inhaltliche und kompositionelle Kenntnis zum Besitz aller Gebildeten werden, die eigentlich künstlerischen Qualitäten wurden dabei aber zum großen Teil nicht mit wiedergegeben. So entstand eine falsche oder wenigstens höchst oberflächliche Vorstellung von der Kunst. Die Photographie hat die Kunstbetrachtung ins Unermessene erweitert, sie hat sie aber auch ebenso sehr verflacht. Man stelle sich vor, wie der Kunstreisende vor hundert Jahren, nach Eckermanns Gesprächen mit Goethe zu urteilen, jeden neuen Kupferstich, der ihm zu Gesicht kam, gründlich durchstudiert und genossen, gleichsam wie einen guten alten Wein zuerst vorsichtig prüfend gekostet und dann mit Behagen ausgeschlürft hat, und man vergleiche damit, wie wir gegenwärtig von Bildeindrücken übersättigt sind, die dank der Photographie überall und von allen Seiten auf uns einstürmen, wir mögen uns in den Kunstladen, zum Buchhändler oder ins Lesezimmer begeben, eine Familienzeitschrift, die Woche, die Jugend oder den Simplizissimus zur Hand nehmen.

Vor allem aber war das verflossene Jahrhundert von der Maschinenzivilisation beherrscht, und die Maschine, welche der Industrie zu einem unerhörten Aufschwung verhalf, hat zugleich der künstlerischen Kultur am allerschwersten Abbruch getan. Der beklagenswerte Tiefstand der künstlerischen Kultur des 19. Jahrhunderts röhrt in erster und letzter Linie davon her, daß die Handarbeit von der Maschinenarbeit abgelöst wurde. Allerdings macht sich ein gewisser maschinereller Betrieb bereits in früheren Jahrhunderten geltend. Zum Schmuck von mancherlei Gegenständen des Kunstgewerbes wurden einmal erfundene Dekorationsmotive immer und immer wieder verwandt, so kehrt z. B. in den Landkirchen der Nürnberger Gegend dieselbe Verkündigungsdarstellung auf den Taufbecken gar häufig wieder. Auch das gedruckte und mit Holzschnitten geschmückte

Buch ist schließlich ein Fabrikerzeugnis im Verhältnis zu dem geschriebenen und mit Handmalereien ausgestatteten Kodex des Mittelalters. Wie hoch steht indessen der Kunstdruck vergangener Zeiten gegenüber dem durchschnittlichen Machwerk der Druckerresse des 19. Jahrhunderts, wie hoch erst die in Holz geschnittene Illustration gegenüber der Autotypie! — Vor allem aber war in früheren Jahrhunderten jeder Stuhl, jeder Tisch, überhaupt jegliches Gerät mit der Hand gearbeitet. Und der schaffende Mensch hatte seine volle menschliche Schaffensfreudigkeit in seiner Hände Werk hineingelegt. Wenn auch die Gegenstände des täglichen Gebrauchs nach einem feststehenden Muster gefertigt wurden, so war es dem Handwerker doch möglich, leise Verschiedenheiten anzubringen, in gewissem Maße seine Eigenart sprechen zu lassen. Jeder Handwerker war in diesem Sinne ein Künstler und die eigentliche Kunst nur die höchste Blüte des Handwerks. Darum, und nicht etwa weil er so alt ist, wird der „Urväter Hausrat“ bis auf den heutigen Tag von Menschen mit künstlerischer Empfindung so hoch eingeschätzt. In unseren Vorfahren aber, die unter solch künstlerischem Gerät ihr ganzes Leben zubrachten, mußten sich Gefühl und Geschmack nicht nur für Handwerk und Kunsthantwerk, sondern auch für die hohe Kunst von selber regen. Die Maschine aber arbeitet ohne Gefühl und ohne Individualisierungsvermögen, sie formt Hunderte und Tausende von Gegenständen erbarmungslos nach einem Schema. Und sie besitzt auch keine Empfindung fürs Material. Schmuckformen, die aus der Natur des Holzes und aus der besonderen Art der Holzschnitzerei hervorgegangen sind, drängt sie gleichgültig dem Eisen auf. Und umgekehrt. So entstand jene entsetzliche Verständnislosigkeit fürs Material, die sich unter dem Einfluß der neuen Erfindungen der Technik immer steigerte und ins Ungeheuerliche anwuchs. Eine Unsumme von Scharfsinn ward zu den verkehrtesten Zwecken verwendet! Die grundhäßlichen Erzeugnisse der Luxusindustrie, allen voran die Galanteriewaren, mußten auch auf ihre zahllosen Besitzer, die bei dem allgemeinen Wohlstand des 19. Jahrhunderts Geld genug besaßen, sie sich in Hülle und Fülle anzuschaffen, einen im höchsten Grade schädigenden und geschmackverrohenden Einfluß ausüben. So entstand in den breitesten Volksschichten eine künstlerische Unkultur, wie sie die Welt noch niemals erlebt hatte! —

Es ist ein trübes Bild, das so der Wahrheit gemäß von den allgemeinen Verhältnissen der Kunst im 19. Jahrhundert entrollt werden mußte. Aber wo tiefer Schatten herrscht, da strahlt daneben auch ein helles Licht. Dieselben Ursachen, welche auf die Kunst des 19. Jahrhunderts schädigend einwirkten, haben ihr andererseits auch mancherlei Vorteile gebracht. Die, dank der französischen Revolution, errungene Freiheit der Persönlichkeit, die Unabhängigkeit von Zunft- und Heimatzwang ermöglichte es jedermann, sich den seiner Begabung entsprechenden Platz zu erkämpfen und sich in dem frei gewählten Beruf auszuleben. Aus den unteren Schichten des Volkes rangen sich Männer zu europäischem Ansehen hindurch, wie Herkomer und Lenbach, Defregger und Segantini und viele Andere. Niemand war in seiner unbeschränkten Entwicklung gehemmt. Und so hat denn das 19. Jahrhundert, wenn auch kaum eine Persönlichkeit von der Stärke der großartigen Individualitäten der Renaissancezeit, so doch immerhin ausgesprochene Kunstcharaktere in großer Anzahl heranreifen sehen, daß es z. B. schlechthin unmöglich ist, ihrer aller in diesem Zusammenhang auch nur flüchtig zu gedenken.

Ferner hat der geschichtliche Geist des Zeitalters neben den vielen theatralischen Historienmalern doch auch wahre Meister des Geschichtsbildes hervorgebracht: Meissoniers Napoleonbilder sind unsterblich; uns Deutschen aber hat Adolf Menzel das ruhmreiche Zeitalter Friedrichs des Großen kostümgetreu bis zum Sattelknopf, zugleich aber mit voller Blutwärme und von lebendigem Geist erfüllt im Bilde wieder erstehen lassen.

Endlich hat auch der naturwissenschaftlich-technische Charakter des Zeitalters die bildende Kunst in seiner Weise befruchtet. Gar manche Erzeugnisse der Technik bilden in ihrer vollendeten Zweckmäßigkeit künstlerische Meisterwerke, z. B. elektrische Beleuchtungskörper, oder auch gewisse Fahrräder und Kraftfahrzeuge, Kriegsschiffe und Luftschiffe. Es ist bezeichnend, daß auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden ein Automobil, ein glattes Rudersportboot, ein Torpedoboot- und ein Panzerkreuzermodell zugelassen waren. — Ferner wurden verschiedene künstlerische Techniken im 19. Jahrhundert bereichert, verfeinert und nuanciert. Die Glas- und Eisenkonstruktion, der allerdings harte und dennoch flau Stahlstich, aber auch der äußerst ausdrucksfähige Steindruck²⁾ wurden erfunden, dem Strichholzschnitt trat (nach japanischen Vorbildern) der Tonschnitt an die Seite, der Kupferstich und namentlich die Radierung wurden unendlich variiert, die vielfarbige Bildnerei ward neu belebt. Also technischer Fortschritt überall in der bildenden Kunst. Und neben den vielen billigen und schlechten Reproduktionsarten haben sich einige, wenn auch teure, so doch gute hervorgetan, z. B. die Photogravüre und die Photographie selbst. Das Problem der farbigen Nachbildung von Kunstwerken hat das 19. und erst recht das beginnende 20. Jahrhundert energisch in Angriff genommen, wenn auch noch nicht ästhetisch durchaus befriedigend und den Originalen tonwertlich vollkommen entsprechend gelöst. Der Wettkampf des Künstlers mit dem Naturforscher hatte schließlich auch sein Gutes. Noch niemals hat die Kunst so viele, so mannigfaltige und vor allem so schlichte Reize aus der Natur herausgesehen wie im vergangenen Jahrhundert. Das ganze große Gebiet der Luft- und Lichtstimmungen ist im wesentlichen eine Eroberung dieses Zeitalters. Und wenn wir Kinder der Gegenwart imstande sind, nicht nur Abendrot und Sonnenaufgang, sondern auch die normalen Beleuchtungswirkungen, welche das Tageslicht ausübt — wenn wir imstande sind, nicht nur den überwältigenden Eindruck des Hochgebirges und der vom Sturm gepeitschten See, sondern auch die bescheidenen landschaftlichen Reize künstlerisch zu genießen, welche Föhrenwäldern und Ackerfeldern, Hügeln und Flachlandschaften eigen sind, so verdanken wir dies dem die ganze Welt mit Liebe umfangenden Geiste des eben zur Rüste gegangenen Jahrhunderts, dessen Künstler es allmählich lernten, nicht nur den großartigen Erscheinungen, sondern allem und jedem und auch dem Unscheinbarsten die bedeutende Seite, den künstlerischen Reiz abzusehen und in eigenartiger Auffassung darzustellen. Wenn von dem ganzen großen Gebiet der Kunst eine Provinz sich mit der Kunst früherer Zeiten vergleichen läßt und sogar darüber hinausgewachsen ist, so ist es die Landschaft gewesen. Wie für unzählige Existenzen, die im strengen Kirchenglauben kein Genüge mehr fanden, sich aber dennoch ein innig religiöses Sehnen und Verlangen bewahrt hatten, eine geradezu leidenschaftliche Naturliebe und ein aufs äußerste gesteigerter Naturgenuß (die im Berg-, Rad- und Automobilsport ihr Extrem fanden und bisweilen ins Lächerliche umschlugen) den Ersatz für manch verlorengegangene seelische Erhebung früherer Jahrhunderte bilden mußten, so ist im 19. Jahrhundert allmählich an die Stelle der Religion die Landschaft als Hauptthema aller Malerei und Graphik getreten. Die Landschaftskunst wird künftigen Geschlechtern am klarsten offenbaren, was den Menschen des 19. Jahrhunderts bewegt, gequält und besiegt hat.