

### III. Teil.

## Kunst und Gewerbe.

#### I. Kapitel.

#### Kunst und Arbeit.

*Denn wohlgetane Arbeit ist Gott ehrlich, dem Menschen nütz, gut und lieblich. Aber verächtlich Arbeit zu tun in Künsten, ist sträflich und schad, und wird verhaßt in kleinen als in großen Werken.*

*Dürer, Von der menschlichen Proportion.*

„Eine Materie erhält durch die Arbeit eines echten Künstlers einen innerlichen, ewig bleibenden Wert“, sagt Goethe in einer Betrachtung über Kunst und Handwerk. „Dagegen hat alles, was der bloß mechanische Künstler hervorbringt, weder für ihn noch für einen anderen jemals solches Interesse. Denn sein tausendstes Werk ist wie das erste; und es existiert am Ende auch tausendmal. Nun kommt noch hinzu, daß man in den neueren Zeiten das Maschinen- und Fabrikenwesen zu dem höchsten Grad hinaufgetrieben hat und mit schönen, zierlichen, gefälligen, vergänglichen Dingen durch den Handel die ganze Welt überschwemmt. Kluge Fabrikanten und Entrepreneurs haben die Künstler in ihren Sold genommen und durch geschickte mechanische Nachbildungen, die eher befriedigten, als unterrichteten, Liebhaber in Kontribution gesetzt. So tragen die Engländer mit ihrer modern-antiken Topf- und Pastenware, mit ihrer schwarzrot und bunten Kunst ein ungeheueres Geld aus allen Ländern,

und wenn man es recht genau besieht, hat man meist nicht mehr Befriedigung davon, als von einem anderen unschuldigen Porzellangefäß, einer artigen Papiertapete, oder ein paar besonderen Schnallen.“

So hat der Dichter schon Ende des 18. Jahrhunderts ausgesprochen, was fünfzig Jahre später zum Leitmotiv der englischen Reformbewegung werden sollte. Der Kampf gegen Großbetrieb und Massenproduktion, Arbeitsteilung und Maschinenteknik ward, wie wir gesehen, Ruskins sozialpolitische Lebensaufgabe. Der Maler, so erklärt er bereits in den Stones of Venice, soll seine eigenen Farben reiben, der Architekt mit seinen Leuten auf dem Bauplatze schaffen, der Industrielle in Arbeitsgeschicklichkeit mit jedem seiner Gehilfen wetteifern. Und wenn wirklich die technische Qualität der Produkte unter diesem Verfahren leiden sollte, was tut's? Ist doch die technische Vollendung eines Gebrauchsgegenstandes eher ein Symptom kulturellen Niederganges. Nichts Lebendiges ist und kann vollkommen sein; kein Gebäude, noch sonst ein edles Menschenwerk kann gut sein, wenn es nicht unvollkommen ist, behauptet er kategorisch. Und in Fors clavigera, besonders in den Satzungen der St. Georgsgilde, werden diese Ideen fast zum religiösen Dogma erhoben<sup>1)</sup>.

Daß Morris nüchterner dachte, ist früher ausgeführt worden. Mehr als Ruskin hat er den tatsächlichen Verhältnissen Rechnung zu tragen gewußt. „Wir können sie nicht entbehren, wir sind die Sklaven der Ungeheuer, die wir geschaffen haben“, sagte er von den Maschinen. Künstlerisch hat auch er nichts von ihnen erwartet, nur die „Entlastung

<sup>1)</sup> Ähnliche Gedanken sind neuerdings wieder von Theodor Fischer ausgesprochen worden. „Ich stehe nicht an, zu bekennen“, bemerkt er, „daß ich in der Arbeit zu der Überzeugung gekommen bin: zum ästhetischen Genuß sei eine geringe Unvollkommenheit der Form notwendig. Nicht die Exaktheit an sich wirkt künstlerisch, sondern das Streben nach Regelmäßigkeit, der Annäherungszustand, dem die notwendige Mitarbeit des Genießenden zur Vollkommenheit des Eindrucks verhilft.“ Vgl. Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, p. 13 f.

der Menschen von dem mehr mechanischen und abstoßenden Teil der notwendigen Arbeit“ für die Zukunft erhofft. Andere sind ihm darin gefolgt. „Ich glaube als Künstler“, bemerkt Ashbee noch 1906, „daß wir die Maschine zur Herstellung aller solchen Dinge verwenden dürfen, welche die menschliche Individualität nicht geradezu zerstören. Aber ich würde sie, wiederum als Künstler, nur mit dem größten Bedenken, ja Mißtrauen anrühren. Ich möchte kein maschinell hergestelltes Ornament, welcher Art immer, dulden. Nur die reinen Gebrauchsgegenstände würde ich mit der Maschine anfertigen lassen und im Zweifel jedenfalls gegen sie entscheiden“<sup>1)</sup>.

Selbst Techniker, wie Reuleaux, waren dieser Ansicht. „Nie kann die Maschine dem Stoff das Gepräge der künstlerisch wirkenden Handarbeit aufdrücken“, erklärt er. „Und sie hat auch nicht diese Aufgabe. Sie soll die schwere, die erschlaffende, die Notarbeit übernehmen, Lasten schleppen, stampfen, sägen, hobeln, bohren, walzen, pressen, aber nicht die Form da fertig liefern wollen, wo es sich um das Kunstgewerbe handelt. Hier muß sie der Hand den entscheidenden Strich und Stich überlassen“<sup>2)</sup>. Allerdings hatte Day schon 1882 geäußert, es sei noch eine Frage, ob die vollkommene Präzision, wie sie die moderne Technik ermögliche, richtig angewandt, ornamental nicht ebenso wertvoll sein könne, als sie jetzt tatsächlich verderblich wirke. Auch er aber hatte dann

1) Ashbee, A book of cottages and little houses, p. 110 f.

2) F. Reuleaux, Ein Epilog zur Pariser Weltausstellung, Braunschweig 1879, p. 5, 12. Hier wird sogar betont, daß die höchsten Erfolge in denjenigen Kunstindustrien errungen würden, in denen die besondere Handtätigkeit des Arbeiters, nicht aber die Maschine zur Geltung komme. „Mit zunehmender Leistungsfähigkeit des Arbeiters hat die englische Steingutfabrikation der Maschine das Fertigmachen der Stücke mehr und mehr entzogen, das mechanische Kopieren aufgegeben. Bei der französischen Fayence gilt, je weiter nach oben sie dringt, dasselbe; beim Möbelmacher ebenfalls; beim Buchbinder, Emailleur, Bronzefabrikanten usw. desgleichen. Namen bilden sich wieder, Individuen, ausgeprägte Leistungen einzelner; mit einem Worte: eine dem Nivellement entgegengesetzte Bewegung wird mehr und mehr deutlich und erringt den Beifall aller.“

hinzugefügt, kein Künstler werde leugnen wollen, daß die wahre Kunst notwendig Handwerk sei. Nur verlange das Volk gebieterisch Maschinenarbeit. Ihre Präzision, Billigkeit und Zuverlässigkeit überwögen in der öffentlichen Meinung die künstlerischen Vorzüge gröberer, teurerer und weniger exakter Leistungen. So sei die Diskussion über die relativen Vorzüge von Kunst und Industrie im Grunde zwecklos. Es stehe eben praktisch fest, daß das Publikum Maschinenarbeit wolle. Man möge sich immerhin dagegen stemmen, weil es unklug gewählt; es werde sich wenig darum kümmern<sup>1)</sup>.

Wie in England, so endete man auch in Deutschland, wo sich später mit vielleicht noch größerer Heftigkeit die gleichen Kämpfe abspielten, bei einer gewissen Resignation. Man suchte halb und halb aus der Not eine Tugend zu machen, nachdem man erkannt, wie aussichtslos es sei, die Industrie in ihrem Siegeszuge aufzuhalten. An Stelle des Rufes nach „Kunst“ begann der bescheidenere nach „Qualität“ zu ertönen. Ein „Kunstgewerbe“ im alten Sinne wollte man kaum mehr gelten lassen. Echtheit des Materials, Folgerichtigkeit der Konstruktion, Zweckmäßigkeit der Gestaltung waren die Forderungen, an die man sich hielt, weil man sie erzwingen zu können glaubte. Man proklamierte sie mit sittlicher Emphase, während man die Kunst stillschweigend ihrem Schicksal überließ. Tiefer wurde das Problem von einem anderen Kreise erfaßt.

Schon 1851 hatte Semper, die Lage der westeuropäischen Kulturvölker um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit derjenigen der Hellenen vor der Zeit der jonischen Dichter vergleichend, der modernen Technik nicht nur eine Kunst zerstörende, sondern noch mehr eine Kunst zeugende Mission verheißen. Den „Prozeß der Zersetzung der vorhandenen Kunsttypen,“ so lehrte er, müsse die Industrie, die Spekulation und die auf das Leben angewandte Wissenschaft vorher vollenden, ehe etwas Gutes und Neues erfolgen könne. Er bereite „den Teig, woraus die konstruierende Wissenschaft,

1) Day, Every-day Art, p. 273 f.

diese heilende Achilleslanze, die neue Form gestalten“ werde. Anfang der sechziger Jahre hatte er dann nach eingehenden Studien in seinem großen Werke über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten zerstreute Gedanken zu einer geschlossenen Theorie zusammengefaßt. Davon ausgehend, daß jedes Kunstwerk die Funktion zweier Klassen von Faktoren sei, deren eine die Anforderungen umfasse, welche in dem Kunstwerk selbst begründet sind und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, deren andere die verschiedenen Einflüsse umschließe, welche die Erscheinung der „Elementaridee“ eines Kunstwerks modifizieren, wie das verwandte Material, die Art seiner Verarbeitung, die lokalen, geographischen, politischen, sozialen Einflüsse und die persönlichen Momente, gelangte er dazu, der Arbeitstechnik einen entscheidenden Einfluß auf die Entstehung der „Kunstsymbole“ zuzusprechen<sup>1)</sup>.

„Es treten“, bemerkt er, „dem aufmerksamen Beobachter überall, wo er auf monumentale Spuren erstorbener Gesellschaftsorganismen trifft, gewisse Grundformen oder Typen der Kunst entgegen, die sich hier klar und unverwischt, dort bereits in sekundärer und tertiärer Umbildung und getrübt zeigen, immer aber als dieselben; die somit älter sind als alle Gesellschaftsorganismen, von welchen sich monumentale Spuren erhalten, oder von denen wir sonst in Beziehung auf ihnen eigen angehörige Kunst Nachricht haben. Diese Typen sind den verschiedenen technischen Künsten entlehnt, wie sie in primitivster Handhabung oder selbst in vorgerückter Entwicklung als die ursprünglichen Beschützerinnen der heiligen Herdflamme, des urältesten Sinnbildes der Gesellschaft und des Menschentums im allgemeinen, gedacht wurden. Sie erhielten zwar sehr frühzeitig symbolische Bedeutung, teils in hierarchisch-tendenziösem, teils in ästhetisch-formellem Sinne, wurden aber zugleich in ihrer ursprünglichsten, technisch-räumlichen

<sup>1)</sup> Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, p. 31 ff. Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre, in den Kleinen Schriften, p. 259 ff.

Benützung niemals ganz abgeschafft, sondern führen auch in diesem Sinne fort, bei den späteren Umbildungen der architektonischen Formen als wichtige Agentien nachzuwirken“<sup>1)</sup>.

Für die textile Technik der Flechtereie und Weberei, der nach des Meisters Ansicht der unbedingte Vorrang gebührt, weil sie sich gleichsam als Urkunst dadurch zu erkennen gibt, daß alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus ihr entlehnen, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint; dann für die Keramik, die Tektonik, die Stereotomie und die Metallotechnik hat er seine Untersuchung durchgeführt. Sein letztes Wort hat er nicht gesprochen, auch ist er nicht ganz konsequent geblieben. Denn er bestritt nicht, daß außer jenen der Technik entnommenen Typen auch gewisse der Natur entlehnte Symbole Anwendung fänden, deren diese eine ziemliche Fülle darbiete; Symbole, die durch die unmittelbarste Ideenverknüpfung in uns die Empfindung oder das Bewußtsein erweckten, daß die verketteten Glieder ihren Funktionen in jeder Beziehung gewachsen seien. In ornamental-stilistischer Übersetzung in das Stoffliche könnten diese, z. B. das Rankenwerk der Schlingpflanzen, die klammernden Organe der Rebe oder des Helyx, das Netzwerk der Melone, die Krallen und Klauen der Tiere, die Rachen der Bestien und andere dergleichen, die Motive zu ornamentalem Schmuck abgeben, dem nach der Wahl derselben und ihrer einfacheren oder reicherer, ernsteren oder leichteren Durchführung in Form und Farbe jede beliebige, den nächsten

<sup>1)</sup> Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik, Bd. I, München 1878, p. 5 f. Den Ausgangspunkt dieser Lehre bildete seine Theorie vom Bekleidungswesen als Ursprung aller monumentalen Baukunst, deren Hauptgedanken er schon in seiner Schrift: Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, entwickelte. So gelangte er dahin, alle Flächenverzierung auf die Begriffe von bekleidender Decke und abschließendem Band zurückzuführen, wobei er sich, wie Riegl betont, diese Vorbildlichkeit von Decke und Band ursprünglich und überwiegend nicht so sehr in stofflich materiellem als ideellem Sinne dachte. Erst später hat er die formalen Ergebnisse der Arbeitstechnik bis in alle Einzelheiten verfolgt und auf ihren ästhetischen Wert geprüft.

und den letzten Beziehungen entsprechende Sonderstimmung zu verleihen wäre. Und erst recht hat er sich gegen eine Verwechslung seiner „konstruktiv-technischen Auffassung“ des Ursprungs der Grundformen der Architektur mit der „grob-materialistischen Anschauung“ verwahrt, wonach „das eigene Wesen der Baukunst nichts sein solle als durchgebildete Konstruktion, gleichsam illustrierte und illuminierte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung“, oder „gegen die sonderbare Idee, daß ein künstlerisches Problem ein mathematisches sei, und daß künstlerische Resultate durch bloße Reflexion und mathematische Berechnungen erreicht werden könnten“<sup>1)</sup>.

Viel strenger als Semper hat Bötticher die Konsequenzen des Gedankens gezogen, daß die Kunstform tektonischer Gebilde durch ihre Arbeitsform prädestiniert sei. Ihre Bestimmung, sagt er, solle durch eine rein materielle, eine statische Leistung des betreffenden Werkstoffes erfüllt werden. Sei diese nach allen Beziehungen festgestellt und abgegrenzt, oder im Begriffe konkret gemacht, so entwerfe die Idee mit Auffassung der natürlichen Eigenschaften des Werkstoffes das Urbild eines Körpers, in dem jener Begriff vollkommen aufgehe. Der hiernach aus dem Werkstoff folgerichtig gestaltete Körper werde in seiner Form nichts anderes sein, als das materialisierte Urbild des Begriffes. Sein Schema bewege sich daher stets im Kreise von mathematischen Körperlichkeiten, welche sich auf dieselbe Weise durch Schlußfolge konstruieren ließen,

1) Semper, Der Stil, Bd. I, p. 81; Bd. II, München 1879, p. 244, 250 ff. Bezeichnend sind seine Äußerungen über die Stabkonstruktion aus Metall. Es ließen sich, bemerkt er, der Stabmetallkonstruktion wohl einige dem Holze eigene Motive zu formaler Verwertung vindizieren, z. B. die Motive der Zusammenfügungen und Ligaturen, die bei Metallverbindungen vorkommen. Allein im ganzen treffe man hier mageren Boden für die Kunst. Von einem eigenen monumentalen Stab- und Gußmetallstil könne nicht die Rede sein. Das Ideal desselben sei die unsichtbare Architektur! Denn je dünner das Metallgespinnst, desto vollkommener in seiner Art. Für die Maschine, meint er an anderer Stelle, „solle erst ein besonderer Stil geschaffen werden, wobei vor allem das Zweckliche, als von der Maschine unabhängig, die Entscheidung zu geben habe“.

wie die Glieder eines mechanischen Systems. Jedes Bauglied, bloß in der Werkform beschlossen gedacht, erfülle seine statische und Raum bildende Leistung vollkommen und ohne weiteres. Allein irgend welches äußerliche Merkzeichen, das beide Eigenschaften nach allen ihren Beziehungen im Anblick sogleich erkennbar und verständlich mache, sei in ihm nicht vorhanden. Alle diese Verhältnisse bildlich zu offenbaren, sei von den Hellenen eben die Kunstform erfunden worden. Sie trete als sichtbarer Ausdruck derselben zur Werkform hinzu und vollende letztere zugleich als Kunstwerk. Kein anderer als dieser innere ethische Beweggrund, jene tatsächlichen Verhältnisse auch bildlich vor Augen zu stellen, habe das Dasein aller Kunstformen hervorgerufen. Es habe dieser Grundsatz gleiche Gültigkeit für alle Erzeugnisse der Tektonik, vom kleinsten Gerät bis zum größten Bauwerk. Und zwar sei in diesem Gesetz nicht bloß der Weg zur Findung der Form gezeigt, es ziehe auch jeder beliebigen und willkürlichen Bildung vorweg eine Schranke. Rein wirklich, sowie rein künstlerisch genommen, werde es der Gattung nach nur ein einziges Formenschema geben, welches seinem Begriffe völlig identisch sei. Doch könne hierbei nur die Gattung im allgemeinen, nicht aber eine Nuance der Gattung die Norm bezeichnen. Denn in der Gattung liege eine Reihe von Nuancen zwischen dem Maximum und dem Minimum der absoluten Norm gegeben, von denen jede die relativ erfüllende sein könne. Die Auswahl einer solchen bleibe mithin dem subjektiven Ermessen des werkbildenden Individuums überlassen. Hier sei auch der Punkt, wo künstlerische Freiheit sich betätigen könne<sup>1)</sup>.

So war es denn nur eine etwas phantastische Fortbildung jener Ideen, wenn Mitte der neunziger Jahre van de Velde, als der Begründer und Herold eines „neuen Stiles“, von einer auf dem Boden der Großindustrie spontan erwachsenden

1) Karl Bötticher, Die Tektonik der Hellenen, Bd. I, Die Lehre der tektonischen Kunstformen, Berlin 1874, p. 18 ff.

Maschinenkunst, einer aus der reinen Vernunft geborenen „Kunst der Ingenieure“, einer „der Logik eigenen Schönheit“, einer „Schönheit der notwendigen Formen“ zu schwärmen begann, deren absolute Werte er den mathematischen Lösungen verglich. Wenn er davon träumte, die künstlerische Phantasie als „Mittel der Ornamentik“ überhaupt ausschalten zu können, um sie durch die wissenschaftliche Dynamik „komplementärer Linien“ zu ersetzen, die Kunst der Technik gleichzumachen und eine „rein abstrakte“ Ornamentik zu schaffen, welche „ihre Schönheit aus sich selbst und aus der Harmonie der Konstruktionen, der Regelmäßigkeit und dem Gleichgewicht der Formen ziehe, die ein Ornament zusammensetzen“, welche der Willkür des Künstlers nicht mehr frei die Zügel schießen lasse, „ebensowenig wie dies einem Ingenieur für die äußere Form einer Lokomotive, einer eisernen Brücke oder einer Halle verstatet wäre“<sup>1)</sup>. Eine Theorie, die übrigens den Künstler keineswegs daran gehindert hat, in seinen Werken gelegentlich die Forderungen der praktischen Vernunft zu vernachlässigen, Material und Technik zu ver-gewaltigen.

1) Ähnliche Ideen schon viel früher in England. Vergl. dazu The Builder, Vol. XXXII, 1874, p. 334; Vol. XXXIV, 1876, p. 235 f.; Vol. XXXV, 1877, p. 325; Vol. XXXVI, 1878, p. 873 f.; Vol. XXXVII, 1879, p. 183 f.; Vol. XXXVIII, 1880, p. 686 ff. usw. Später bei Otto Wagner, Moderne Architektur, Wien 1896, p. 54 ff., wo es heißt: „Jede Bauform ist aus der Konstruktion entstanden und sukzessive zur Kunstform geworden.“ Henry van de Velde, Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, im Pan, III. Jahrg. 1897/8, p. 260 ff. Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipzig 1902, p. 137 ff. Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, p. 97 ff., 109 ff., 124 ff. Der neue Stil, in der Neuen Rundschau, Jahrg. 1906, p. 645 ff. Vom neuen Stil, Leipzig 1907, p. 21 ff., 51 ff. Neuerdings scheint van de Velde seine Kunsttheorie revidieren zu wollen. „Das fundamentale Prinzip von der unvermeidlichen Notwendigkeit aller Konstruktion, aller Formen, aller Gegenstände, das fundamentale Prinzip der modernen Auffassung, die nichts zuläßt, was nicht so wäre, wie es sein muß, was nicht als das erschiene, als was es erscheinen muß“, wird danach durch gewisse psychische Faktoren — Sentimentalität und Sensibilität — modifiziert, die mit Vernunft und Logik nichts zu schaffen haben.

Ich habe mich oft gefragt, ob Karl Marx jene Ideen kannte? Wenn er ihnen begegnet ist, muß er sie mit Befriedigung begrüßt haben. Wunderbar fügen sie sich in den Kreis seiner Gedankengänge, die in der Organisation menschlicher Arbeit den entscheidenden Faktor aller Zweige der Kulturentwicklung zu erkennen glauben. Niedergerissen scheint die Schranke zwischen Arbeit und Kunst, das Zweckgebilde seiner Form nach fast zum Kunstwerk erhoben, künstlerisches Schaffen im wesentlichen dazu bestimmt, Arbeitsprodukte zu ästhetisieren. Und doch versagt diese Theorie. Gerade am Anfang der bildnerischen Entwicklung, an einem Punkte, wo wir besonders tief in den Schoß der Vergangenheit hinab-blicken können, ist von jener engen Verwandtschaft zwischen Arbeit und Kunst nichts zu spüren. Nicht das geometrische Ornament, nicht einmal die naturalistische Tierzeichnung oder die gerundete Tierfigur, sondern die plastisch ausgeführte Menschengestalt bildet ihren Ausgangspunkt.

Die ältesten Kunstwerke, betont Riegl, waren plasti-scher Natur. Dementsprechend verlief die weitere Entwick-lung. Da man die Naturwesen immer nur von einer Seite sah, lernte man sich mit dem Relief begnügen, das eben nur soviel vom plastischen Schein wiedergab, als das mensch-liche Auge brauchte. So gewöhnte man sich an die Dar-stellung in einer Fläche und gelangte zum Begriff der Umrißlinie. Endlich verzichtete man auf den plastischen Schein vollständig und ersetzte ihn durch die Modellierung mittels Zeichnung. Hiermit war die Linie als Element aller Zeichnung, aller Malerei, überhaupt aller in der Fläche bildenden Kunst erfunden. Diesen Schritt hatten die Troklo-dyten Aquitaniens bereits weit hinter sich, trotzdem ihnen die Fadenkreuzung der Textilkunst mangels eines Bedürf-nisses nach den Erzeugnissen derselben noch völlig fremd gewesen sein müssen; denn sie wohnten in Höhlen und kleideten sich in Tierhäute. Kannten sie aber die Linie, so bedurfte es nur einer Zusammenstellung nach den Regeln des

Rhythmus und der Symmetrie, die ihnen vertraut waren. Wer Bärenzähne zum Schmuck nebeneinander reihte, mußte gleiches mit gravierten Linien zustande bringen. Das Geometrische, so schließt er, scheine hiernach nicht als materielles Produkt einer handwerklichen Technik, sondern als reine Frucht eines elementaren künstlerischen Schmückungstriebes<sup>1)</sup>.

Die Kunst der heutigen Naturvölker weist in der gleichen Richtung. Weder als rein formale Spielereien, noch als Niederschlag technischer Prozeduren, besonders der Weberei, seien die geometrischen Linienkombinationen, wie sie sich bei ihnen finden, zu betrachten, sagt Konrad Lange, das Ergebnis der neueren Forschungen zusammenfassend. Dem widerspreche schon, daß sich durchaus nicht alle Elemente dieses geometrischen Stiles, wohl parallele Linienreihungen, Zickzackornamente, Schachbrettmuster, nicht aber Kreise, Spiralen, Schlangelinien, aus textilen Vorgängen erklären lassen. Deshalb tue man besser, die Entstehung dieser Formen auf ein allgemeines ästhetisches Bedürfnis zurückzuführen, das Streben nach Naturnachahmung, indem man annehme, daß jene verfeinerte, schematisierte, stilisierte Naturformen, besonders tierischer Art, seien. Den Beweis hierfür gewinne man einer-

1) Alois Riegl, *Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, p. 1 ff.: Der geometrische Stil, besonders 20 ff. Vgl. hierzu auch Moriz Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christus*, Wien 1898, p. 24 ff., 38 ff. Ferner im allgemeinen Moriz Hoernes, *Der diluviale Mensch in Europa*, Braunschweig 1903. Edouard Piette, *L'art pendant l'âge du renne*, Paris 1907. Mit besonderer Rücksicht auf die germanische Ornamentik ist die entgegengesetzte Ansicht von Seesselberg vertreten worden. Vgl. dazu Friedrich Seesselberg, *Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst, in ethnologisch-anthropologischer Begründung*, Berlin 1897, p. 51 ff., bes. 56. „Die ältesten Nützlichkeitsgebilde aller Völker waren Flechtungen, Gefäße, Waffen, Hütten“, heißt es hier. „Aus den Flechtungen und den ihnen verwandten Verwickelungen, Schnürungen und Kettungen haben sich dann auch die Ornamente (Meander-, Zickzackformen usw.) von selbst ergeben. Natureindrücke haben bei diesen Ornamentbildungen anfangs durchaus nicht mitgewirkt.“

seits aus der Tatsache, daß auch die sicheren Nachahmungen von Menschen und Tieren, die auf Vasen mit dieser Ornamentik vorkommen, einen sehr geometrischen, schematisierten, stilisierten Charakter haben. Dann aber daraus, daß Naturvölker, die solche Ornamente ausführen, nach der eigenen Aussage der Künstler vielfach mit ihnen nichts anderes als Tiere oder Teile von solchen meinen. In der Tat gebe es ja Tiere, die man sehr leicht abkürzend als geometrische Linien oder Figuren darstellen könne, oder es gelte das wenigstens von einzelnen Teilen, wie z. B. Haaren, Zähnen, Krallen, Gräten, Schuppen, Fellzeichnungen usw. Bei häufiger Wiederholung und bei dekorativer Verwendung sei es dann leicht möglich gewesen, diese Formen so zu vereinfachen, daß sie völlig geometrischen Figuren glichen. Die Vorliebe für das Geometrische sei also aus dem Bedürfnis nach Vereinfachung entstanden, eine Vereinfachung, die sich namentlich bei häufiger dekorativer Wiederholung derselben Formen, also in der angewandten Kunst, habe ausbilden müssen<sup>1)</sup>.

1) Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst*, Berlin 1901, Bd. II, p. 195 ff. Ähnlich bemerkt Haddon, ohne den Einfluß der Arbeitstechnik grundsätzlich zu leugnen: „The vast bulk of artistic expression owes its birth to realism. The representations were meant to be life-like, or to suggest real objects. That they may not have been so, was owing to the apathy or incapacity of the artist or to the unsuitability of his materials. Once born, the design was acted upon by constraining and restraining forces, which gave it, so to speak, an individuality of its own.“ Als solche Kräfte wirken seiner Ansicht nach einmal „suggestion — a chance form or contour suggested a resemblance to something else“; zweitens „expectancy — if a particular form or marking was natural to a manufactured object, the same form and analogous marking would be given to a similar object made in a different manner, and which was not conditioned by the limitations of the former“. Vgl. Alfred C. Haddon, *Evolution in Art, as illustrated by the life histories of designs*, London 1895, p. 1 ff., 74 ff. Über das ganze Problem eine große Literatur. Vgl. insbesondere Carl von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Brasiliens*, Berlin 1894, p. 258 ff., 277 ff. G. Thilenius, *Ethnographische Ergebnisse aus Melanesien* (Nova Acta, Abhdl. d. K. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher, Bd. LXXX, Nr. 1 und 2), II. Teil, Halle 1903, p. 295 ff. Emil Stephan, *Südsee-Kunst, Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt*, Berlin 1907, p. 4 ff., 48 ff. usw.

Wie immer man sich jede einzelne der empirisch nachweisbaren Kunstformen entstanden denken möge, von denen zweifellos manche auch auf technische Motive zurückzuführen sind, gerade was sie zu Kunstformen macht, hat mit dem bloßen Ablauf der Arbeitsprozesse nichts zu tun. Das geben heute selbst diejenigen zu, welche, wie Höernes, die industrielle Tätigkeit auch jetzt noch als den eigentlichen „Nährboden der Ornamentik“ bezeichnen. Das Schönheitsgesetz, das in unseren Augen das Wohlgefallen an den geometrischen Motiven ausschließlich begründe, bemerkt er, werde zuerst durch ungewohnte Anwendung gefunden. Die Technik gewöhne das Auge, Figuren in rhythmischen Reihen zu sehen. Auch Naturdinge sehe man in der Regel in einer Mehrheit. Das Unvermögen, ein einzelnes Sinnbild der Größe des zu dekorierenden Gegenstandes anzupassen, führe ebenfalls zur Vermehrung der Elemente und damit zur Schaffung einer neuen Kunstweise. So entstehe denn das geometrische Ornament mit seiner ansprechenden Einfachheit und seiner Fähigkeit, sich leicht und dadurch gefällig über Flächen verschiedener Gestalt zu entwickeln. Erst damit erhebe es sich in die Region der Kunst, wie aus dem einfachen Lust- oder Klagelaut durch rhythmische Wiederholung eine Art Gesang entstehe. Beim Zusammenfügen der Materialien, beim Flechten des Korbes, beim Weben des Stoffes, beim Schichten der Mauer, sagt Conze, bilde sich ohne darauf gerichtete Absicht des Menschen das Muster, wie beim wiederholten Nebeneinandereindrücken des Bienenkopfes das System der Sechsecke der Bienenzellen entstehe. Der Mensch aber gehe über das Tier hinaus, indem er diese Formenwelt mit vielleicht schon instinktiv vorgebildetem Gefallen aufnehme, sie von der Notwendigkeit ihres technischen Ursprunges befreie, sie auf Werke von anderem Material als dem, in welchem sie entstanden sind, von den Körben auf Tongeräte und weiter in die Metallarbeit übertrage, sie variierend weiterbilde<sup>1)</sup>.

1) Höernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, p. 26 ff. Alexander Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst, Sitzungsberichte

Was von der Ornamentik, das gilt von der Tektonik nicht minder. Gewiß hing die Wahl des Quadrates zur maßgebenden Raumeinheit des romanischen Baustiles ursprünglich mit der Unvollkommenheit der Bautechnik zusammen, über die man verfügte, so daß man immerhin sagen mag, daß die Raumgestaltung romanischer Bauten dadurch prädestiniert gewesen sei. Man vermochte nämlich nach ihrem damaligen Stande nur über quadratischer Grundlage zu wölben, und auch damit zunächst nur kleine Räume zu überdachen, deren Stützen nahe aneinanderstanden. Wenn nun dies „gebundene System“ im Beschauer doch nicht das Gefühl öder Eintönigkeit, sondern vielmehr das der harmonischen Beschaulichkeit wachruft, so ist dies auf die künstlerische Gestaltungskraft zurückzuführen, die sich dieser gebundenen Technik frei zu bedienen wußte, um den Stimmungsgehalt einer Zeit architektonisch zum Ausdruck zu bringen, wo „der Mensch, eingespannt in klösterlichen und ständischen Zwang, zu einer individuellen Entwicklung nicht kam, sondern nur Wert hatte als Teil

der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Jahrg. 1897, p. 103, 107. Ferner Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg u. Leipzig 1894, p. 111 ff. Auch er betont ausdrücklich das selbständige Wirken künstlerischer Kräfte schon auf niederer Kulturstufe. „Die Specksteinlampe der Eskimos“, sagt er, „brauchte weder so regelmäßig geformt, noch so sauber poliert zu sein, um Licht und Wärme zu verbreiten, und die Körbe der Feuerländer würden ohne Zweifel nicht weniger brauchbar sein, wenn sie weniger regelmäßig geflochten wären.“ Andererseits führt große technische Fertigkeit durchaus nicht notwendig zu ästhetisch befriedigenden Ergebnissen. So haben die Ureinwohner Australiens, trotz ihrer wunderbaren Geschicklichkeit in der Handhabung der Waffen, ihrer großen Treffsicherheit im Schleudern der Speere und des für sie charakteristischen Bumerangs, ihrer urreigensten Erfindung, keinerlei künstlerische Leistungen von irgendwelcher Bedeutung aufzuweisen. Denn ihre Holzkeulen sind häßlich, ihre Schilde plump und unsymmetrisch, ihr Flechtwerk roh. Auch sind die Formen ihrer Geräte fast durchweg unschön und phantasielos; eine Verzierung daran fehlt entweder ganz oder befindet sich noch in den ersten Anfängen. Vgl. Richard Semon, Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, Reiseerlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu-Guinea und den Molukken, Leipzig 1896, p. 231 f.

eines großen, harmonisch unter Papst und Kaiser ruhenden Ganzen“. Daß man es nachmals lernte, mit Hilfe des Spitzbogens über beliebigen Figuren, dem Rechteck, dem Dreieck usw., zu wölben, mußte den ganzen Grundriß der Anlage verändern. Nicht mehr brauchten auf ein Hauptschiffsjoch zwei kleine Nebenschiffsjoche zu entfallen. Ungebrochen konnte sich des Joches Breite durch den ganzen Kirchenraum erstrecken. Es entstand die sogenannte durchgehende Travee und mit den emporwachsenden Gewölben das Strebewerk. Und doch führte diese erhöhte technische Bewegungsfreiheit künstlerisch zu eher noch größerer Strenge in der räumlichen Gestaltung, indem man, dem Geist der Zeit entsprechend, die Stimmung ganz wesentlich aus der Folgerichtigkeit der Konstruktion erwachsen ließ. Ja, man endete in der Spätzeit der Gotik mit jenem „logischen Formalismus“ in der Architektur, den man mit der Scholastik verglichen hat; nur war gerade dies ein deutliches Zeichen, daß man künstlerisch mit seiner Kraft zu Ende war<sup>1)</sup>.

Darum wird auch die Umwälzung, wie sie sich im Laufe der letzten fünfzig Jahre in der Bautechnik vollzogen hat, an sich keine neue Blüte in der Baukunst herbeiführen. „Die Bauten der Zukunft“, sagt Alfred Gotthold Meyer in seinem leider unvollendet gebliebenen Buche über die modernen Eisenbauten, „werden mit neuen Größen und neuer Helligkeit rechnen. Über die Masse wird das Eisen entscheiden, über die Helligkeit das Glas. Beide vereint, können neue Raumwerte schaffen, und auch ohne sie schafft das Eisen neue Linien.“ Inwieweit aber die technische Konstruktion sich zur architektonischen Kunstform erhebe, das hänge allein von der schöpferischen Kraft des Meisters ab. Daß dies der Fall sei, lehre schon das Problem der Errichtung

1) Zur kurzen Orientierung vgl. Adelbert Matthaei, Die deutsche Baukunst im Mittelalter, Leipzig 1899, p. 51 ff., 107 ff. Eine erschöpfende Darstellung in G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 2 Bände, Stuttgart 1892 und 1901.

eines einfachen eisernen Dachstuhles. Gewiß habe man mit rationeller Konstruktion auf wissenschaftlicher Basis zu beginnen. Daran anschließend aber bleibe eine gewisse Freiheit der Entscheidung. Beispielsweise sei beim Entwurf des Fachwerkträgers wohl die Anzahl der an einem Knotenpunkte zu vereinigenden Stäbe im „statisch bestimmten System“ nach einer bekannten allgemeinen Formel beschränkt, aber über die Lage und Länge der Stäbe selbst enthalte diese Formel nichts. Für den Anblick könne also der Träger von vornherein voller oder leerer, massiger oder leichter werden. Gleiches gelte bei der Wahl der Querschnitte. Notwendig sei nur, daß dieser Stab für eine mindestens so und so große Druckbeanspruchung, jener für eine mindestens so und so große Zugbeanspruchung ausgebildet werde. Das Wie bleibe offen.

So sei denn die statische Rechnung auch beim einfachsten Nutzbau nur ein Weg, der zu den rechten Mitteln führe. Diese selbst müßten unbedingt auf ihm liegen, aber man könne sie auch jenseits jener Grenze suchen und finden, bei der die rechnende und konstruierende Verstandestätigkeit die Führung an die sinnliche Vorstellungskraft abgebe. Das geschehe in dem Augenblicke, wo sich die Zahlen und Linien vor der inneren Anschauung in das Wirklichkeitsbild des Eisengerüstes verwandeln. Dieser könne unfruchtbar bleiben, könne aber auch unmittelbar den Übergang zu künstlerischem Schaffen bieten. Er erfolge, sobald jenes Wirklichkeitsbild der inneren Anschauung an irgend einem Punkte, der nicht mehr nur der rationell notwendigen Konstruktion angehöre, auf deren Mittel, d. h. also zunächst auf die Rechnung, modifizierend zurückwirke. Rechnen im Eisenbau könne dann stilbildende Kraft erhalten. Noch ein Schritt weiter, und das „statische Gefühl“ des genialen Konstrukteurs eile dem Rechnen voraus, das er nur mehr in seinen Dienst nehme. So hänge denn schließlich das Verhältnis der rechnenden Konstruktion zum Bauen, soweit dieses eine Kunst sei, doch immer nur von der persönlichen Kraft, vom Wollen



und Können des Meisters ab. Gewiß könne ohne Rechnen keine zuverlässige Eisenkonstruktion entstehen, durch Rechnen allein kein Kunstwerk<sup>1)</sup>.

Wie wenig man Veranlassung habe, gerade vom Eisen einen neuen Stil zu erhoffen, insofern man etwa erwarten könne, neue Formen aus seinen technischen Bedingungen zu entwickeln, hat Fritz Schumacher schon in seiner Betrachtung über die Architektur auf der Pariser Weltausstellung von 1900 dargetan. Nicht neue Formen, nur neue Raumbildungen werde man erhalten. Und da das Eisen die Fläche, die es um den Raum herum bilde, nur linear zu gliedern vermöge, werde man gezwungen sein, auf neue Mittel zu sinnen, um diese Fläche künstlerisch zu beleben. Wo einfaches, ruhiges Aussehen durch die Konstruktion selbst nicht genügend erreichbar sei, meint Riedler, empfehle es sich, Verkleidungen anzuwenden, um die einfachsten Formwirkungen zu erhalten. Und Behrens verweist zur Bestätigung auf einen Brückenentwurf Theodor Fischers, der sich durch die vollständige Überdeckung des Stabwerks, die Verhüllung sämtlicher Konstruktionsteile mit Kupferblech auszeichne<sup>2)</sup>. Übrigens haben die englischen Lokomotivfabriken diesen Weg schon längst beschritten. Sie haben, soweit das irgend möglich war, alle zur Kraftübertragung bestimmten Maschinenteile, Hebel und Kurbeln, Ventile und Röhren, den Blicken entzogen und damit namentlich ihren Schnellzuglokomotiven jenes elegante Aussehen verliehen, das sie von denen Frankreichs, Deutsch-

1) Alfred Gotthold Meyer, Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik, Eßlingen a. N. 1907, p. 29 ff., 53 ff., 69 ff., 81 ff., 95 ff., 109 ff., 156 ff.

2) Fritz Schumacher, Die Architektur und die Dekoration auf der Pariser Weltausstellung, in Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 215 ff., bes. 221 ff. Vgl. auch E. von Bodenhausen, Van de Velde und die Eisenkonstruktion, in der Innendekoration, Bd. XIV, 1903, p. 237 ff. Carl Scheffler, Moderne Baukunst, Berlin 1907, p. 7 ff.: Stein und Eisen, bes. p. 14 ff. Auch er betont nachdrücklich, es sei nicht einzusehen, wie das Eisen Anlaß zu neuen Schönheitsbildungen geben könnte. Peter Behrens, Kunst und Technik, im Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt vom 25. Januar 1909.

lands und der Vereinigten Staaten in künstlerischer Hinsicht so vorteilhaft unterscheidet.

Wenn also die Arbeit, indem sie mit Hilfe einer bestimmten Technik unsere Umgebung zweckmäßig gestaltet, spontan eine gewisse Formenwelt um uns entstehen läßt, die wie eine Naturlandschaft — man denke an die Mark oder an die Dolomiten — ohne unser Zutun einen so einheitlichen Charakter gewinnen kann, daß man im allgemeinsten Sinne vielleicht sogar von ihrem „Stile“ reden mag, mit einem Kunstwerk ist sie darum noch nicht auf eine Stufe zu stellen. Selbst dann nicht, wenn, was keineswegs notwendig der Fall zu sein braucht, jene Formenwelt unser lebhaftes Wohlgefallen erregen sollte. Daß Nützlichkeit eine der Hauptquellen der Schönheit ist, lehrt Adam Smith, sei von jedermann beobachtet worden, der mit einiger Aufmerksamkeit erwogen habe, worin das Wesen der Schönheit bestehe. Die Zweckmäßigkeit eines Hauses wie seine Regelmäßigkeit gewährten dem Beschauer Vergnügen, wie er sich andererseits verletzt fühle, wenn er das Gegenteil gewahre, wenn er z. B. einander entsprechende Fenster von verschiedener Form, oder die Türe nicht genau in der Mitte des Gebäudes angebracht finde. Daß die Eigenschaft eines Systems oder einer Maschine, den Zweck zu erfüllen, für den sie bestimmt, dem Ganzen einen gewissen Reiz, eine gewisse Schönheit verleihe, ja ihre bloße Vorstellung und Betrachtung angenehm mache, sei so offenkundig, daß niemand dies übersehen habe. Und er fügt, diese Gedanken weiter ausspinnend, noch die interessante Bemerkung hinzu, daß „diese Zweckmäßigkeit, diese glückliche Gestaltung irgend eines Gewerbeserzeugnisses eventuell sogar mehr geschätzt werde, als der Zweck selbst, für den es bestimmt gewesen“<sup>1)</sup>.

1) Adam Smith, The theory of moral sentiments, London 1790, Vol. I, p. 451 ff. Den Anblick einer schönen Landschaft so überaus erfreulich zu machen, trage unter anderem auch die durchgängige Wahrheit und Konsequenz der Natur bei, bemerkt Schopenhauer. Weil sich hier alles so durchgängig folgerecht, genau regelrecht, zusammenhängend und skrupellos richtig zeige, mache sie einen durchaus befriedigenden Eindruck.

Weil ihre Möbel so praktisch sind, weil ihr Silberservice, ihre Eisenarbeiten usw. so zweckmäßig sind, darum erscheinen sie uns schön, darum sind sie schön, sagt Bode von den Produkten der amerikanischen Großindustrie. Aber diese Schönheit, das ist mit besonderer Klarheit bereits von Schiller hervorgehoben worden, beweist noch gar nichts für ihre künstlerische Qualität.

„Als Kunst“, so schreibt er einmal an Körner, „steht die schöne Kunst unter technischen Regeln, welche man ja nicht mit den ästhetischen verwechseln darf. Jedes Produkt der schönen Künste nämlich ist immer zugleich die Ausführung eines objektiven Zweckes, und die Schönheit an demselben ist bloß eine Eigenschaft dieser Ausführung. Jener objektive Zweck unterwirft es bestimmten Regeln, welche sich ebenso leicht wie die Regeln zu den mechanischen Künsten bestimmen lassen. Die Beobachtung dieser Regeln kann aber einem Werke der schönen Kunst bloß das Verdienst der Wahrheit verschaffen, wenn es eine Nachahmung der Natur sein soll, oder wenn es nur einer Idee und keinem Naturprodukt gemäß sein soll, wie z. B. bei architektonischen Werken, das Verdienst der objektiven Zweckmäßigkeit, Brauchbarkeit. Aber sehr oft geschieht es, daß man ein Urteil des Geschmackes zu fällen glaubt, wenn man bloß über diese technische Vollkommenheit urteilt, und daher rührt es, daß man in den Begriff der Schönheit Eigenschaften aufgenommen hat, welche bloß der Wahrheit und Brauchbarkeit gelten“<sup>1)</sup>.

Also, nicht seine Zweckmäßigkeit an sich verleiht einem Gebrauchsgegenstande ästhetischen Wert, sondern „daß diese Bestimmung in die Seele des Werkes aufgenommen erscheint“, daß es „etwas wie ein Gefühl seiner Bestimmung in der Form zum reinen Ausdruck kommen läßt“<sup>2)</sup>, was, wie

1) Schillers Briefwechsel mit Körner, herausgeg. von Karl Goedecke, Leipzig 1878, Bd. II, p. 92.

2) Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, München 1907, p. 85.

eine jahrtausendlange Erfahrung zeigt, in der allerverschiedensten Weise geschehen kann. So ist es denn richtig, wenn Riegl auch die Werke der angewandten Kunst als das Ergebnis eines bestimmten und zielbewußten Kunstwillens bezeichnet, das sich im Kampfe mit Zweck, Material und Technik durchzusetzen habe. Denn diesen drei Faktoren komme nicht etwa eine positiv schöpferische Rolle zu, wie man gemeint, sondern vielmehr eine negativ hemmende. Sie bildeten gleichsam die „Reibungskoeffizienten“ innerhalb des Gesamtproduktes<sup>1)</sup>. In welchem Grade dies der Fall ist, wird erst zu untersuchen sein, wenn die besondere Eigenart der künstlerischen Tätigkeit als solcher hinreichend festgestellt ist, wobei es sich im Rahmen dieser Arbeit selbstverständlich nicht um eine erschöpfende Analyse dieses schwierigen Problems, sondern nur um die Hervorhebung der für die folgenden Betrachtungen wichtigsten Punkte handeln kann<sup>2)</sup>.

„Der Mensch, welcher ein Gerät formt und verziert“, sagt Hoernes, „oder es so gestaltet, daß es in seiner Gesamtform einem Gebrauchszweck entspricht, in seinen einzelnen Teilen aber noch eine andere Bedeutung durchblicken läßt, vollzieht im ersten Teile der Arbeit eine praktische, im zweiten eine künstlerische Tätigkeit. Es ist im Wesen dasselbe, als wenn ein tapferer Stamm zuerst den Feind zurückschlägt und dann einen Siegestanz aufführt. Das Ornament ist gleichsam der Siegestanz seiner Hände auf dem behaupteten Schlachtfeld. Der primitive Mensch kann sich keines Ereignisses freuen, ohne es zu feiern. Durch das Ereignis selbst wird ein Kraftüberschuß frei, welcher technisch in der Richtung verläuft,

1) Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901, p. 5.

2) Die Kunst ist eine Einheit, die Herausbildung der einzelnen Künste erst ein Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung. Auch die Scheidung zwischen „freier“ Kunst und Bedürfniskunst, oder Gewerbekunst, oder angewandter Kunst usw. ist für eine grundsätzliche Untersuchung unfruchtbar. Wo ist die Grenze? Es handelt sich eben nicht um qualitative, sondern um graduelle Unterschiede.

die ihn geweckt und hervorgerufen. So knüpft sich an die Vorbereitung zum Kampf, den Friedensschluß, eine glückliche Jagd, die Jünglingsweihe und ähnliche Ereignisse der Tanz. Auch die Anfertigung der Waffe, des Werkzeuges, des Hausgerätes bringt einen Zuwachs, eine Bereicherung, die einen Kraftüberschuß entbindet, eine Steigerung der Tätigkeit hervorruft oder rechtfertigt<sup>1)</sup>. So groß nun die Wandlungen sind, die sich seit jener frühen Zeit im Menschendasein vollzogen haben, der Ausgangspunkt künstlerischer Tätigkeit ist anscheinend der gleiche geblieben. Ein „Empfindungszustand“, eine „Gefühlsstimmung“, eine „Geistesatmosphäre“ von besonderer Art, die zur Entladung drängt, ist notwendig, wenn Kunstwerke entstehen sollen<sup>2)</sup>.

„Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafteste Vorstellung eines Stoffes, sondern nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt“, sagt Schiller. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt ihm weit tiefer vor der Seele, wenn er sich hinsetzt, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den er oft kaum mit sich einig sei. „Was mich antrieb, die Künstler zu machen, ist gerade weggestrichen, als sie fertig waren. So war es beim Carlos selbst.“ Und

1) Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, p. 26.

2) Die Äußerungen der Künstler sind in dieser Hinsicht oft unklar, da sie entgegen der Terminologie der modernen Psychologie nicht scharf zwischen den Empfindungen und Vorstellungen und den Gefühlen unterscheiden. Tatsächlich handelt es sich hier um Gefühle im strengen Sinne, weil nur diese zu Ausdrucksbewegungen drängen, einerlei nun, ob sie isoliert vorkommen, oder verschmolzen mit Empfindungen oder Vorstellungen. Vgl. zur allgemeinen Orientierung Hermann Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie, Bd. I, Leipzig 1905, p. 432 ff., 547 ff., 564 ff. Zur Psychologie der Kunst im besonderen Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, biologische Voraussetzungen der Ästhetik, München 1907, p. 20 ff. Ferner Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, herausgegeben von Hans Marbach, Leipzig 1896, p. 183 ff.: Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Ernst Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen 1900, p. 17 ff.: Das Wesen der Kunst; p. 47 ff.: Das Wesen des Künstlers.

auch an Goethe schreibt er: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand, dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“ Was für den Künstler diese „Stimmung“ bedeutet, die für jede einzelne Dichtung, ja unter Umständen für jeden einzelnen Gedichtteil, besonders erwartet werden muß, und auf die man sich bis zu einem gewissen Grade vorbereiten kann, indem man aufsucht, was sie fördert, und meidet, was sie stört, wird namentlich von Goethe eingehend erörtert<sup>1)</sup>. Und auch die Bildner, die mit Äußerungen über die geheimen Triebkräfte ihres Schaffens sparsamer sind, lassen die gleiche Auffassung wenigstens durchblicken. „Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgend einer seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden“, sagt Feuerbach. „Was bedeutet die korrekteste Zeichnung, der virtuoseste Vortrag, die blendendste Farbe, wenn ihnen zu diesen äußerlichen Vorzügen das Innerliche, die Empfindung fehlt?“ fragt Liebermann. Und Stauffer-Bern antwortet: „Deine Empfindung, welche Du in das tote Material hineinlegst, macht das Kunstwerk aus, welches eigentlich nur das Medium ist, um Dein Empfinden anderen mitzuteilen“<sup>2)</sup>.

1) Schillers Briefwechsel mit Körner, Bd. I, p. 452. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, herausgeg. von Houston Stewart Chamberlain, Jena 1905, Bd. I, p. 170, 177, 369 f., 378, 381, 385, 392, 401, 411, 482, 488, 498; Bd. II, p. 100 ff., 126, 154 usw. Bezeichnend ist es, wenn Goethe von seinem Gedicht „Der Fischer“ sagt, es sei ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer locke, uns zu baden; weiter liege nichts darin. Vgl. J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, herausgeg. von Adolf Bartels, Leipzig 1902, Bd. I, p. 72.

2) Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis, Wien 1902, p. 82. Karl Stauffer-Bern, Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, dargestellt von Otto Brahm, Leipzig 1903, p. 70, 112, 165, 167, 247 usw. Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, in Der neuen Rundschau, 15. Jahrgang 1904, Bd. I, p. 372 ff., bes. 372. Vincent van Gogh, Briefe, Berlin (?), p. 10, 17 usw.

In der Tat: „L'expression est tout l'art“, wie Stendhal richtig gesagt hat. „Ein Gemälde ohne Ausdruck ist nur ein Bild, um unsere Augen einen Moment zu ergötzen. Zweifellos muß der Maler das Kolorit, die Zeichnung, die Perspektive usw. beherrschen, sonst ist er kein Maler. Aber sich bei einer dieser subalternen Fertigkeiten aufzuhalten, heißt schmäzlich Mittel und Zweck verwechseln, seinen Beruf verfehlen“<sup>1)</sup>. Ist nun alle Kunst Ausdruckstätigkeit, worin sich die Künstler wenigstens einig zu sein scheinen, so ist doch nicht alle Ausdruckstätigkeit Kunst. Dazu wird sie erst, „wenn sie zu selbständiger und verständlicher Erscheinung gelangt“. Und selbst dieses genügt noch nicht. Die wohlgetroffene Photographie eines Lachenden, sagt Kohnstamm, ist noch kein Kunstwerk. „Der Gefühlskomplex, der den Gegenstand des Kunstwerks bildet und in ihm zum Ausdruck kommt, ist immer nur der Gehalt desselben. In der Formung des Ausdruckmaterials vollzieht sich erst diejenige Erlösung vom kausalen Drang des lebendigen Geschehens, in welchem die künstlerische Tat besteht“<sup>2)</sup>. So haben schon unsere Klassiker gedacht. „Jeden, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher“, sagt Schiller. „Es leben jetzt mehrere soweit ausgebildete Menschen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, die aber nicht imstande wären, auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Sie können nichts machen, ihnen ist der Weg vom Subjekt zum Objekt verschlossen; aber eben dieser Schritt

1) De Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, Paris (?), p. 90. Vgl. auch Eugène Delacroix, Mein Tagebuch, Berlin 1903, p. 63, 129. Rudolf Schick, Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin, Berlin 1901, p. 13, 52, 92, 120. Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, p. 374 f. Van Gogh, Briefe, p. 43. Leo N. Tolstoj, Was ist Kunst, Leipzig 1902, p. 63 ff., bes. 69. Oscar Wilde, Intentions, Leipzig 1905, p. 130 ff.

2) Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, p. 51.

macht mir den Poeten.“ Den Künstler, wie wir hinzufügen können. Denn „wem unter seinen Händen das tote Material lebendig wird“, sagt Riemerschmid, „so daß es eine Art Seele bekommt, und daß es dann wie von selber seine eigenste Form sucht, auf Reize antwortet, wächst und wird, der ist ein Künstler“<sup>1)</sup>.

Wie in einem traumhaften Zustande „nachtwandlerischen Schlafens“, spontan oder von äußeren Anregungen ausgelöst, zunächst jene „dunkle, aber mächtige Totalidee“ des Werkes entsteht, die allem Technischen vorhergeht; wie diese sich durch das Walten der künstlerischen Phantasie, „die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigener Form, Manier wieder hinstellt“, zu immer größerer Klarheit durchringt; wie dann endlich in besonnenem Schaffen jene „Vorstellung der ideellen Form für die reelle Erscheinung“, durch Künstlerhand im Stoff verkörpert, ein selbständiges Leben gewinnt, „bleibt ewig Geheimnis“. Mag immerhin dieser Prozeß in den zeitlichen Künsten, in Tanz, Musik und Dichtkunst, anders als in der Malerei, Plastik und Tektonik, den räumlichen Künsten, verlaufen; wie die Phantasie, als schöpferisches Grundprinzip des Geisteslebens, für alle Künste dieselbe ist, so bleibt bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksmittel das Ergebnis künstlerischen Schaffens im letzten Grunde überall das gleiche. Denn „diese Figuren, diese Gegenstände, die scheinbar die Sache selbst sind, sind nur eine feste Brücke, auf welche sich die Phantasie stützt, um bis in die geheimnisvolle und tiefe Empfindung einzudringen, für die die Formen gewissermaßen die Hieroglyphen sind“, so daß die Werke der bildenden Kunst, obwohl faß- und tastbar, doch deshalb nicht materieller sind als die der Poesie und Musik, und „die Kunst an einem Gemälde genau ebenso nur dem inneren

1) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. II, p. 400 ff. Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, p. 35.

Auge wahrnehmbar ist, wie die an einem Musikstück nur dem inneren Ohr<sup>1)</sup>.

Sein „Repertoire“ (Fromentin), seine „Klaviatur“ (Whistler), sein „Alphabet“ (Staufer-Bern) ist dem Künstler die Natur; nichts weiter. Darum kommt es, wie Goethe gesagt, auch nicht darauf an, was für Gegenstände der Künstler bearbeitet, sondern vielmehr, in welchen Gegenständen er nach seiner Natur das innere Leben erkennt und welche er wieder nach allen Wirkungen ihres Lebens hinstellen kann. „Sieht er durch die äußere Schale ihr innerstes Wesen, rühren sie seine Seele auf den Grad, daß er in dem Glanze der Begeisterung ihre Gestalten verklärt sieht, hat er Übung des Pinsels und Mechanisches der Farben genug, um sie auch so hinzustellen, so ist er ein großer Künstler. Der Gegenstand sei, welcher er wolle, durch diese Kraft entzücken uns die geringsten. Ein Blumengefäß, ein gesottener Hummer, ein silberner Kelch, ein Felsstück, eine Ruine, eine Hütte bleiben durch Jahrhunderte der Abgott so vieler Liebhaber.“ Denn „in der Kunst ist die Persönlichkeit alles“<sup>2)</sup>,

Et devant l'art infini,  
Dont jamais la loi ne change,  
Le nielle de Cellini  
Vaut le bloc de Michel-Ange.

So ist die Kunst eine Lebenstätigkeit von besonderer Art, die sich jenseits alles zweckhaften Handelns abspielt. Die Freiheit ist ihr Element auch da, wo sie auf den ersten Blick gebunden erscheint. Denn die technische Manipulation, durch welche das Kunstwerk entsteht, wird zur Notwendigkeit

1) Delacroix, Mein Tagebuch, p. 129. Van Gogh, Briefe, p. 17 f. Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, p. 373. Vgl. auch die zerstreuten Bemerkungen in Max Liebermann, Degas, Berlin 1899, und Jozef Israels, Berlin 1901.

2) Das gilt für die Kunst überhaupt, gleichgiltig, ob der einzelne Künstler bei seinem individuellen Schaffen das Fühlen aller, oder vieler anderen, oder, wie in Zeiten höchster Differenzierung, nur seiner selbst zum Ausdruck bringt.

für den künstlerischen Geist, wenn er das Bedürfnis fühlt, was in ihm lebt, zum höchsten Dasein zu bringen. „Von Anbeginn hat es ja der geistige Vorgang im Künstler mit nichts anderem zu tun als mit demselben Stoff, der im Kunstwerk in die sichtbare Erscheinung tritt“<sup>1)</sup>. Darum ist es kaum zu verstehen, wie jene „auf ein äußeres Ziel gerichtete Tätigkeit des Menschen“, die wir als Arbeit bezeichnen, mit ihr einen Bund eingehen sollte, wo die Form durch den Zweck, den Stoff, die Technik von außen her erzwungen, nicht als Ausdruckswert von innen her schöpferisch entwickelt erscheint. In der Tat sind beide wenigstens vom Künstler meist als Gegensätze betrachtet worden. Und gerade die Gegenwart, die uns den Genius in einsamer Größe schaffend, die Massen ein freudlos Tagewerk vollbringend zeigt, mußte dazu verleiten, was nur das Werk geschichtlicher Kräfte, als notwendige Erscheinung aller Zeiten hinzu stellen<sup>1)</sup>.

„Im Anfang“, sagt Whistler, „zog der Mensch jeden Tag hinaus, einige in den Kampf, einige auf die Jagd, andere wieder, um das Feld zu bestellen und umzugraben, alle, um zu gewinnen und zu leben, oder zu verlieren und zu sterben; bis daß sich einer unter ihnen fand, der anders war als die übrigen, deren Bestrebungen ihn nicht anzogen. Und so blieb er daheim bei den Zelten mit den Weibern und zeichnete mit brandgeschwärztem Stabe seltsame Bilder auf einen Kürbis. Dieser Mann, der keine Freude hatte an der Lebensweise seiner Brüder, der nichts zu erobern beehrte und auf dem Felde müßig ging, dieser Zeichner zierlicher Muster, dieser Erfinder des Schönen, der in der Natur rings umher erblickt, dieser abseits Träumende war der erste Künstler. Und wenn nun die Leute vom Felde und aus der Ferne heimkehrten, nahmen sie den Kürbis — und tranken daraus.

1) Fiedler, Schriften über Kunst, p. 60.

Und alsbald trat zu diesem Manne ein anderer, und mit der Zeit mehr, gleichen Wesens, auserwählt von den Göttern — und so schufen sie miteinander; und bald formten sie aus gefeuchteter Erde Gebilde ähnlich jenem Kürbis. Und mit der Schöpferkraft, diesem Erbstück des Künstlers, gingen sie jetzt über das erbärmliche Vorbild der Natur hinaus, und das erste Gefäß ward geboren in herrlicher Wohlgestalt. Und die Arbeiter pflügten und waren durstig; und die Helden kehrten von neuen Siegen heim, um sich zu ergötzen und Feste zu feiern; und alle tranken gleichmäßig aus der Künstler Trinkschalen, den kunstvoll gebildeten, ohne doch dabei des Handwerkers Stolz zu beachten und sein Entzücken über sein Werk zu begreifen. Denn sie tranken aus der Schale nicht aus Wohlgefallen, nicht weil sie sie schön fanden, sondern wahrlich, weil es keine andre gab!<sup>1)</sup>

So malt sich das Bild von der Entstehung der Kunst in eines Künstlers Haupte. Der Wirklichkeit entspricht es nicht. Wird doch auch hier ein Zustand sozialer Differenzierung, den wir als das Ergebnis jahrtausendlanger Entwicklung zu betrachten haben, willkürlich an deren Anfang zurückverlegt. Es gebe nur eine Art der menschlichen Tätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmelze, lehrt Bücher von jener Frühperiode. In dieser ursprünglichen Einheit der geistig-körperlichen Betätigung des Menschen erkenne man zwar bereits die spätere wirtschaftlich-technische Arbeit, die Hauptformen des Spieles und alle Künste, sowohl diejenigen der Bewegung als auch diejenigen der Ruhe, in ihren Keimpunkten eingeschlossen. Noch aber handle es sich um eine rein instinktive Lebensbetätigung, die allen Menschen in gleichem Maße eigentümlich sei und erst später in ihre Elemente zerfalle. Wie nun die zeitlichen Künste, Musik, Tanz und Dichtkunst, beim Vollzuge rhythmisch gegliederter Arbeit zutage treten, so erscheinen die räumlichen, Malerei und Bild-

1) Whistler, The gentle art of making enemies, p. 139 ff.

nerie, und zwar vorwiegend als Kosmetik und Ornamentik, in den Arbeitsprodukten verkörpert<sup>1)</sup>.

„Es ist wohl kaum zuviel gesagt, wenn man behauptet hat“, betont derselbe Gewährsmann, „daß kein Lebensbedürfnis von den Naturvölkern eine solche Menge langwieriger Arbeitsverrichtungen erfordert, wie das Bedürfnis des Schmuckes: das Ordnen des Haares, die Bemalung des Körpers, das Tätowieren, die Anfertigung zahlloser Nichtigkeiten, mit denen sie die Gliedmaßen verzieren. Dieselbe Neigung zu künstlerischer Ausgestaltung und Ausschmückung betätigen sie bei der Anfertigung fast aller Gegenstände dauernden Gebrauchs.“ Und wo es das Material irgend gestatte, sei eine Neigung und ein Geschick für bildnerische Behandlung betätigt, die ebenso sehr wegen der Mühsal der Ausführung als wegen der Geduld, die sie erforderte, unser höchstes Erstaunen erzeuge. Zahlreich sind die Beispiele, die sich zur Beleuchtung des Gesagten aus überseeischen Reiseberichten anführen ließen. Nur einige wenige, besonders charakteristische seien erwähnt.

„Es ist schwer zu verstehen“, sagt Carl von den Steinen von den Indianern Zentralbrasiliens, „daß Leute, die keine Kleidung, kein Metall, keine Haustiere, nicht einmal Hunde, keine der bekannteren Nutzpflanzen, außer Mandioca, Mais, Baumwolle, Tabak, Bohnen, keine berausenden Getränke, keinen Gottesbegriff, keinen religiösen Kult, selbstverständlich keinen schriftlichen Ausdruck irgendwelcher Art kennen, trotz alledem in Ruhe und Behaglichkeit leben, ja in der Tat, ich darf es sagen, einen gewissen Komfort besitzen und entschiedene Kunstliebe an den Tag legen. Das Vergnügen an künstlerischer Betätigung ist bei allen Indianern lebhaft ausgesprochen. Sie haben geradezu eine Sucht, alle Gebrauchsgegenstände zu bemalen, eine Leidenschaft für das Kunst-

1) Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg und Leipzig 1894, p. 31 ff., 51 ff., 111 ff. Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1902, p. 1 ff., 397 ff. Die Entstehung der Volkswirtschaft, Tübingen 1907, p. 27 ff.

handwerk.“ An Gebrauchswaffen, Bogen und Pfeilen seien allerdings gemalte Muster kaum anzubringen. Auch das Wurfholz werde nur durch Umflechtung verziert. Dagegen zeigten Kanoes und Ruder, Mandiocagrähölzer und Spinnwirtel, Trinkschalen und Kalebassen, sowie die Produkte der Keramik, sämtlich reiche Verzierungen. Besonders aber sei aller Festputz, soweit er geeignete Flächen darbiete, ausnahmslos mit Ornamenten bedeckt. Außer den Masken seien dann besonders die großen Sitzschemel zu erwähnen, die sie mit unglaublicher Ausdauer aus einem Stamme schnitzten, und denen sie die Formen von Jaguaren, Affen oder Geiern und anderen Vögeln verliehen. Selbst die in den Hütten aufbewahrten Vorräte, wie die zahlreichen Maiskolben, seien oft zu Vögeln und anderen Figuren verarbeitet, das Bienenwachs, schwarz und rot bemalt, in Form kleiner Vögel, Eidechsen usw. darin aufgehängt<sup>1)</sup>.

Viel höher noch stehen künstlerisch nach Semons Schilderung die unbedeckten Wilden Neu-Guineas, obwohl ihre Kultur im allgemeinen das Niveau der neolithischen Periode Europas nicht überragt. Alle ihre Werkzeuge seien aus Holz, und Stein, Muscheln und Knochen gebildet, die Gewinnung und Bearbeitung irgend eines Metalls ihnen unbekannt. Betrachte man aber ihre primitiven Holz- und Steingerätschaften, ihre Gefäße aus Kürbis oder Kokosnußschale, so sehe man einen siegreichen Geschmack alles, auch das Kleinste, durchdringen. „Wenn man hunderte von Gebrauchsgegenständen der Papuas durchmustert, so wird man selten oder nie einen einzigen finden, welcher nicht durch irgend eine kleine Verzierung Zeugnis für den Schönheitssinn seiner Verfertiger ablegt, nicht etwas an sich trägt, was über die gewöhnliche Nützlichkeit hinausgeht. Zu bewundern ist in erster Linie

1) Carl von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasilien, Berlin 1904, p. 270 ff. Vgl. ferner den Bericht desselben Schriftstellers über seine zweite Shingú-Expedition, in den Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, Bd. XV, 1888, p. 369, bes. 376 f., 386.

die Vielgestaltigkeit und der Abwechslungsreichtum der Muster, ein Beweis, wie schöpferisch die Phantasie dieses Naturvolkes sein primitives Material zu behandeln versteht. Gegenstände, die, wie die Ruder, nur wenig verziert sind, imponieren uns doch in der Zierlichkeit und Anmut ihrer Form; ebenso die Schäfte der Steinbeile. Verschwistert mit diesem Formensinn findet sich überall eine ebenso lebhafte wie geschmackvolle Farbenfreudigkeit. Ich müßte bunte Abbildungen geben“, schließt der Bericht, „um eine rechte Vorstellung davon zu erwecken, in wie anmutiger Weise die Papuas die Federn der Paradiesvögel, bunter Papageien und Kasuare, sowie die Schwänze der Beuteltiere zu diadem- oder agraffenartigem Kopfschmuck oder zur Verzierung ihrer Geräte und Waffen zu benutzen verstehen“<sup>1)</sup>.

So hoch man nun die Papuas unter den primitiven Künstlern stellen mag, eine Ausnahme bilden sie keineswegs. Ganz allgemein hat Stephan erst jüngst wieder von den Südseevölkern berichtet, es gebe bei ihnen nur wenige Dinge, die nicht in irgend einer Weise künstlerisch verziert seien, nachdem Thilenius im besonderen von den Bewohnern des Bismarckarchipels erzählt, daß ihre Häuser, Boote und Gerätschaften fast sämtlich figürlichen Schmuck trügen, so daß man oft vor der Frage stehe, ob zumal die naturalistischen Arbeiten nur Ornamente und nicht vielmehr selbständige Werke seien. Kaum ist es nötig, in dieser Hinsicht auf die verblüffende Schnitzkunst der neuseeländischen Maoris zu verweisen, deren Blüte allerdings bereits der Vergangenheit angehört. Wo endlich, wie bei einigen der primitivsten Gruppen, eine eigentliche Ornamentik noch fehlt, legt wenigstens die saubere und

1) Semon, Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, Reiseerlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu-Guinea und den Molukken, p. 425 ff. Haddon, Evolution in art, p. 11 ff. C. J. Praetorius, Decorative art in New-Guinea, in The Studio, Vol. XXV, 1902, p. 95 ff., Vol. XXX, 1903, p. 5 ff.

gefällige, ja elegante Ausführung der Waffen und Geräte Zeugnis von dem ersten Erwachen eines Kunstsinnes ab<sup>1)</sup>.

Nicht anders haben wir uns das Kunstschaffen unserer Vorfahren zu denken. Zwar behauptet Tacitus, daß sie mit unförmigem Material und ohne Bedacht auf Schönheit und Anmut gebaut, gesteht aber gleichzeitig, daß sie einige Stellen ihrer Häuser mit einer reinen und leuchtenden Erdart bestrichen, so daß es wie Malerei und Farbenzeichnung ausgesehen. Auch erwähnt er die mit erlesenen Farben ausgezeichneten Schilde, die mit seltenem Pelzwerk verbrämten Felle der Männer und die leinenen, mit Purpurstreifen verzierten Gewänder der Frauen<sup>2)</sup>. Und diese ersten Keime gelangten bald zu reicherer Entfaltung auch da, wo, anders als in der Steinarchitektur, Plastik und Malerei, von einer entscheidenden Einwirkung der Antike auf die Kunst der Germanen keine Rede sein kann. Unberührt blieben davon ihre bereits blühenden nationalen Kunstzweige: die Holzbaukunst im großen und kleinen, das Kunstgewerbe, soweit es bisher schon zum Schmucke der Menschen und zur Zierde des Alltagslebens gedient hatte, also alles, was sich auf Kleidung, Bewaffnung und Ausrüstung des Leibes und der Haustiere, insbesondere des Pferdes, Ausstattung der Geräte, der Wagen und der Hütten, des Holzhauses und der Holzgebäude bis zur Königshalle bezog. „Solches war längst ausgestaltet und besaß nicht nur herkömmliche, sondern auch durchgebildete, reiche, sogar prachtvolle Formen, bildete eine vollständige

---

1) Stephan, Südseekunst, p. 6. Thilenius, Ethnographische Ergebnisse aus Melanesien, II. Teil, p. 298. Augustus Hamilton, The art workmanship of the Maori Race in New-Zealand: a series of illustrations from specially taken photographs with descriptive notes and essays on the canoes, habitations, weapons, ornaments and dress of the Maoris, Dunedin and Wellington (N. Z.), 1896 ff. C. J. Praetorius, Maori Houses, in The Studio, Vol. XXII, 1901, p. 18 ff.; Art in the Solomon Islands, ebenda, Vol. XXXIV, 1905, p. 118 ff.

2) Tacitus, Germania, Cap. 6, 16, 17.

Welt für sich, die engere Kunstwelt des zuerst wandernden, dann sesshaften, zuerst nur jagenden und viehzüchtenden, dann auch den Acker bebauenden Germanen in den Stammsitzen oder in den ersten eroberten südlichen Ländern“<sup>1)</sup>.

So scheint auf niederer Kulturstufe von jener scharfen Scheidung zwischen Arbeit und Kunst, wie sie besonders für die Gegenwart charakteristisch ist, keine Rede zu sein. Und unter den Ursachen, die ihrer Ausbildung entgegenwirken, steht die Arbeitstechnik mit an erster Stelle. Schon Bücher hat ihre Gestaltung bei den Naturvölkern als „durchaus individuell“ bezeichnet. Zu jeglicher Stoffveredelung, sagt er, stehen dem Menschen zunächst nur seine Gliedmaßen zur Verfügung. Ihre Einwirkung ist eine unmittelbare. Denn es gibt keinerlei künstliche Hilfsmittel, durch welche eine Umsetzung der Muskelbewegungen stattfinden könnte. Zugleich aber ist jede Arbeitsbewegung eine vollkommen willkürliche, lediglich durch die natürlichen Organe des Körpers bedingte. Auch die Erfindung der ersten Werkzeuge ändert hieran nicht viel. Sind sie doch zunächst nur eine Vervollkommnung der Gliedmaßen in derjenigen Eigenschaft, welche für den Arbeitsprozeß am wichtigsten ist. Zwar wird das Werkzeug zwischen den menschlichen Körper und den Stoff eingeschoben, aber die Bewegungen des ersteren wirken noch immer unmittelbar auf den letzteren; der arbeitende Mensch reguliert diese Bewegungen noch immer selbständig; sie sind durchaus in seinen Willen gestellt; ihr räumliches Ausgreifen, ihre Dauer, ihre

---

1) Vgl. Karl Theodor von Inama-Sternegg, Deutsche Wirtschaftsgeschichte, Bd. I, Leipzig 1879, p. 132 ff., bes. 143 f. J. J. A. Worsaae, The industrial art of Denmark, from the earliest times to the Danish conquest of England, London 1882, bes. Part I, p. 9 ff., 13 ff. Hans Hildebrand, The industrial art of Scandinavia in the pagan time, London 1883. Seesselberg, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst, p. 17 ff., 45 ff., 59 ff. Albrecht Haupt, Die älteste Kunst, insbesondere Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen, Leipzig 1909, p. 30 ff.



Schnelligkeit sind lediglich durch seine Körperkonstitution, seine Einsicht, seine Stimmung bedingt. Keine äußere Macht erzwingt sie<sup>1)</sup>. Auch fehlt natürlich jene Unterordnung unter fremden Willen, wie sie jedes arbeitsteilige Verfahren unvermeidlich mit sich bringt. Denn soweit die Bewältigung einer größeren Aufgabe, wie beim Hüttenbau, das Zusammenwirken einer Mehrzahl erheischt, handelt es sich nicht sowohl um die Bindung differenzierter Organe als um die Vereinigung homogener Elemente, die sich in ihren Eigenschaften wohl graduell, nicht funktionell unterscheiden und einander zur Not in jedem Augenblicke vertreten können.

Wie sehr diese individualistische Arbeitstechnik künstlerische Ausdruckstätigkeit begünstigen muß, bedarf keiner weiteren Erörterung. Und doch bildet sie zugleich einen Hemmschuh in der Entwicklung der Kunst. Bei der Unvollkommenheit der technischen Hilfsmittel, bei der Kompliziertheit der Arbeitsprozesse verschlingt, trotz emsiger Betriebsamkeit, die Beschaffung selbst des Notwendigsten den größten Teil der überhaupt vorhandenen Lebensenergie. Daher die Langsamkeit, mit der die Wilden ihre Arbeiten fördern, so daß man das Fortschreiten ihrer Erzeugnisse mit dem Wachstum der Pflanzen hat vergleichen können. „Und welche Geduld und Ausdauer setzen diese Leistungen voraus!“ ruft Bücher aus. „Die Herstellung einer jener feinen Matten, wie sie die Samoaner aus Padanus anfertigen, erfordert mitunter ein ganzes Jahr. Um ein Stück Zeug aus Rafiafaser zu weben, braucht man in Madagaskar oft mehrere Monate. Ebenso lange dauert es in Südamerika, bis die Indianer eine Hängematte fertig bringen. Das Schleifen und Durchbrechen der milchweißen Quarzstücke, welche die Uaupes in Brasilien um den Hals tragen, ist oft das Werk zweier Generationen.“ Da ist es dann kein Wunder, wenn der wirtschaftliche Kulturbesitz jener Völker, an dem unseren gemessen, ein so dürftiger ist, und

1) Bücher, Arbeit und Rhythmus, p. 1 ff., 402 ff.

wenn auch ihre Kunst über ein gewisses Maß nicht hinauswachsen will<sup>1)</sup>.

„Der primitive Dichter“, sagt Grosse, „steht außerordentlich selten über seinem Publikum. Nicht etwa, daß die Natur dort keine hervorragend beanlagten Individuen hervorbrächte; allein die arme Kultur, welche an alle Glieder eines Jägerstammes die gleichen unerbittlichen Anforderungen stellt, hält alle verschiedenen Individuen in ihrer Entwicklung ungefähr auf demselben niedrigen Niveau fest. Und so sehen wir denn, daß sich in Australien jeder Eingeborene seinen Hausbedarf an Liedern selber schafft, geradeso, wie sich jedermann seinen Bedarf an Geräten und Waffen selbst verfertigt. Und die Lieder des einen sind denn auch gerade so viel oder so wenig wert, als die des anderen.“ So gewinnt aus der Menge individueller Variationen durchaus nicht notwendig die künstlerisch wertvollste, sondern oft diejenige den Sieg, die das Nebenwerk abstößt, die Ähnlichkeit der Einfachheit opfert und sich am leichtesten herstellen läßt. „Je weniger man zu überlegen braucht“, bemerkt von den Steinen, „desto lebensfähiger ist die Form; denn sie wird auch geringen Talenten erreichbar. Die Kunst macht hier noch einen Fortschritt, wenn sie die ewig zu wiederholende Schablone gewinnt. Nur so kann sie Fuß fassen, ein allgemeines Bedürfnis werden und sich von Generation zu Gene-

1) Bücher, Die Entstehung der Volkswirtschaft, p. 53 ff. Haddon, Evolution in art, p. 9. „It is too often supposed“, bemerkt er, „that all savages are lazy and have an abundance of spare time; but this is by no means always the case. Savages do all that is necessary for life; anything extra is for excitement, aesthetics or religion. And even if there is abundance of time for these latter, it does not follow that there is an equivalent superfluity of energy. The white man, who has trained faculties and overflows with energy, is apt to brand as lazy those, who are not so endowed.“ Zur Psychologie der Naturvölker, vgl. Paul Gauguin et Charles Morice, Noa Noa, Paris (?), mit zahlreichen Bemerkungen über das Seelenleben der Maoris auf Tahiti. Eine Zusammenstellung und Analyse des Kulturbesitzes der afrikanischen Naturvölker bei L. Frobenius, Der Ursprung der afrikanischen Kulturen, Berlin 1898, p. 23 ff.

ration erhalten.“ Daraus erklärt es sich wohl auch, daß die Ansätze zur selbständigen Bildnerie, mit denen die Entwicklung einsetzt, oft wieder verschwinden. Sie verfallen der allgemeinen Nivellierung. „Es gibt bei ihnen geradezu keine Darstellung des Natürlichen mehr, weder des Menschen, noch des Tieres, noch des Baumes“, sagt Haupt von den Germanen. „Alles ist Flächenverzierung geworden für das Messer des Holzschnitzers oder das Eisen des Zimmermannes. Auch ein tieferer Sinn oder eine Bedeutung ist in jenen künstlerischen Bildungen nirgends zu finden. Sie waren sich eben Selbstzweck als beliebiges Gewebe von Formen, das sich in herkömmlicher Weise über ein gegebenes Feld verbreitete“<sup>1)</sup>.

Demnach ist die Lage der Kunst in jenen Anfängen der Kulturentwicklung mitnichten eine ideale. Vielmehr halten sich ihre Vorzüge und Nachteile ungefähr die Wage. Wohl mögen sich alle künstlerisch schaffend betätigen, zur Größe aber vermag sich keiner emporzurufen. Und wenn der individualistische Charakter des Arbeitsprozesses künstlerischem

1) Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg u. Leipzig 1894, p. 263 f. Von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasilien, p. 268. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, p. 53. Für die Erhaltung bestimmter ornamenter Motive sprechen gelegentlich auch religiöse Momente. So bei den Maoris. Im übrigen zeigt sich gerade auch bei ihnen, wie die höheren Formen bildender Kunst nur ausnahmsweise gedeihen. „The ordinary village houses in New-Zealand, during the time of Captain Cook“, sagt Praetorius, „were of the most primitive nature. While the majority of ordinary people were living in this state, many of the finest houses were built sometimes taking three or four years to erect. A slab elaborately carved took five years to carve.“ Vgl. Praetorius, Maori Houses, in The Studio, Vol. XXII, 1901, p. 20 ff. Die berühmten Beninbronzen — Güsse in verlorener Form — von denen v. Luschan sagt, daß „Cellini sie nicht hätte besser gießen können, und niemand weder vor ihm noch nach ihm bis auf den heutigen Tag“, mögen immerhin „einheimische“ Kunst, von „afrikanischen Negeren entworfen und ausgeführt“ sein; jedenfalls gehören sie einer viel höheren Kultur an, als sie den Naturvölkern eigentümlich ist. Vgl. dazu Pitt Rivers, Antique works of art from Benin, Privately printed 1900. Felix v. Luschan, Die Karl Knorr'sche Sammlung von Benin-Alttertümern im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart, Stuttgart 1901, bes. p. 10 ff.

Wollen die Wege ebnet, die Vielgeschäftigkeit, zu der er den einzelnen verdammt, zieht seinem Können um so engere Schranken. Das gilt auch noch für die Zeit der Ausbildung jener Stammesgewerbe, in denen Bücher das die wirtschaftliche Entwicklung der Naturvölker beherrschende Prinzip gefunden zu haben glaubt. Denn zeichnen sich jetzt auch einzelne Stämme oder Orte durch eine bevorzugte gewerbliche Tätigkeit, durch die Bereitung von Salz oder Palmwein, Leder oder Fellkleidern, durch die Anfertigung von Kalebassen, Körben, Matten, Geweben aus, so kennt doch nach wie vor jeder Mann und jede Frau des betreffenden Stammes oder Ortes alle diese Kunstfertigkeiten und übt sie auch nach Gelegenheit aus. Ja, es gilt das Gleiche bis in die Gegenwart hinein von jenen Bevölkerungsteilen, die auch heute noch annähernd unter ähnlichen Bedingungen leben, wie unsere Vorväter in alter Zeit, und von jener alten Bauernkunst, die wir um ihrer reizvollen Urwüchsigkeit willen schätzen und lieben mögen, mit den Werken eines Michelangelo oder Rodin, eines Tizian oder Böcklin aber ebensowenig werden vergleichen wollen, wie die Schnitzereien der Maoris oder die Farbenspiele der Papuas<sup>1)</sup>.

Vollzieht sich nun die allmähliche Überwindung primitiver Lebensbedingungen in Gestalt eines Evolutionsprozesses, den man nach seiner sachlich-technischen Seite als Differenzierung und Integrierung, nach seiner persönlich-sozialen als Arbeitsteilung und Arbeitsvereinigung bezeichnet hat, so wird es jetzt darauf ankommen, die Verschiebungen festzustellen, welche die Stellung von Kunst und Künstler unter seinem Einflusse im Rahmen des Ganzen erleidet. Dabei wird sich

1) Bücher, Die Entstehung der Volkswirtschaft, p. 57 ff. Über die neuere Entwicklung vgl. Robert Mielke, Volkskunst, Magdeburg 1896, p. 21 ff., 31 ff., 49 ff. Albrecht Kurzwelly, Lage und Zukunft der Volkskunst, in Richard Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 88 ff. O. Schwindrazheim, Deutsche Bauernkunst, Wien 1904, p. 1 ff. Peter Jessen, Haus und Wohnung in alter Zeit, in Heinrich Sohnrey, Kunst auf dem Lande, Bielefeld, Leipzig und Berlin 1905, p. 101 ff.

zeigen, daß beide, dem allgemeinen Gesetze folgend, sich immer reiner von allen fremdartigen Elementen loslösen und in demselben Maße an schöpferischer Kraft gewinnen, daß sie aber bei dieser ihrer Verselbständigung gleichzeitig ihren spontanen Einfluß auf die formale Gestaltung der Arbeitsprodukte immer mehr verlieren und gewisse Gefahren laufen, die nur durch die bewußte Anspannung künstlerischen Willens überwunden werden können. Um mir bei diesem Unternehmen ein einigermaßen übersichtliches Untersuchungsfeld zu sichern, werde ich mich im wesentlichen auf die Darstellung der deutschen Entwicklung beschränken müssen.

Die Kirche war es, die nicht nur die Reliquien einer verfeinerten Lebensführung aus den Trümmern der antiken Welt in das Mittelalter hinüberrettete, sondern überhaupt erst auf dem jungfräulichem Boden Nordeuropas die Keime einer höheren Kultur zur Entwicklung brachte. Und die Mönche wurden ihre Pioniere in der Wildnis. Durch ihre Ordensregel zur Gewinnung des Lebensunterhaltes mit ihrer Hände Arbeit verpflichtet, sahen sie sich auf sich selbst angewiesen. Sie selber mußten den Urwald roden, den Grund beackern, das Feld bestellen, zimmern und bauen und alles beschaffen, wessen sie zu ihres Daseins Fristung bedurften. So scharten sich um Kirche und Wohnhaus Stall und Scheuer und schließlich die Werkstätten für jegliches Handwerk. Aber erst als es gelang, die harte Arbeit in Wald und Feld auf die breiten Schultern bäuerlicher Hintersassen abzuwälzen, konnten die Gewerbe und mit den Wissenschaften auch die Künste einen höheren Aufschwung nehmen. Wahre Akademien nennt Heideloff die Benediktinerklöster zur Zeit ihrer Blüte, Schirmstätten der Kultur, wo die Gebildeten aller Stände nicht nur Unterweisung, sondern auch jene beschauliche Ruhe, jene ungestörte Sicherheit fanden, deren Kunst und Wissenschaft zu ihrem Gedeihen bedürfen<sup>1)</sup>. Auch auf den Palatien

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu und zu dem folgenden Inama-Sternegg, Deutsche Wirtschaftsgeschichte, Bd. I, p. 118 ff., 289 ff., 359 ff., 422 ff. J. Kreuser, Kölner

der Könige, den Fronhöfen der Grundherren begann es sich jetzt zu regen.

Mit der Herstellung des eigenen Obdachs und des Raumes, in dem die gemeinschaftliche Andacht verrichtet, gelehrt und gepredigt wurde, begann die, wenn auch noch so schlichte, künstlerische Tätigkeit. Doch ging der Bedarf der Kirche weit darüber hinaus. Gerade der Gottesdienst erforderte allerlei Gerätschaften, die nicht edel und kostbar genug hergestellt werden konnten. Man brauchte Kelche und Patenen, Monstranzen und Reliquiarien, Kannen und Schüsseln, Taufbecken und Weihkessel, Räuchergefäße und Weihrauchbüchsen, Sprengwedel und Hirtenstäbe. Man brauchte den Schmuck des Altars, dessen ganze Wand wohl aus Goldschmiedearbeit bestand, die kleinen Tragaltäre, die Kandelaber und die großen, Kerzen tragenden Kronleuchter. Kam für alles dies in erster Linie der Goldschmied in Frage, dem der Bronzearbeiter und Gelbgießer zur Seite stand, so bedurfte man doch nicht minder des Schreiners und Holzschnitzers für das eigentliche Mobiliar, wie die schön verzierten Chorstühle, die sich allmählich mit reichen Ornamenten zu bedecken begannen. Man bedurfte des Glasmalers, um die Fenster mit farbigem und bemaltem Glase zu schließen, des Webers und Stickers, um die Meßkleider und Altarbehänge anzufertigen; die Schreiber und Miniaturen nicht zu vergessen, welche die

Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst, Berlin 1844, p. 126 ff. Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik und Bildnerei, Bonn 1851, p. 250 ff. De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Tome I, p. 27 ff. M. Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'Architecture, Tome I, Paris 1863, p. 257 ff. Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, Düsseldorf 1871, p. 212 ff., 230 ff. Courajod, L'école royale des élèves protégés, p. V ff. Bucher, Mit Gunst, p. 36 ff. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. I, p. 41 ff. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 24 ff. E. Levasseur, Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789, Tome I, Paris 1900, p. 182 ff. Otto von Falke, Die Klosterkunst des 10. und 11. Jahrhunderts, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, Berlin (?), p. 226 ff.

heiligen Texte zu kopieren und zu illuminieren hatten, während die Bildschnitzer die Deckel der Evangelarien, Epistolarien, Psaltarien usw. mit sinnreichem Schmuckwerk versahen.

Reich und vielgestaltig ist die Kunst, die sich unter kirchlichem Schutze vorwiegend in den Klöstern entwickelte. Fragen wir nach ihren Schöpfern, so erhalten wir keine ganz klare Antwort. „Die Künstler der merovingischen Periode“, sagt Courajod, „waren Bischöfe und Mönche, oder vielmehr die Bischöfe und Kleriker waren die einzigen Zeugen jener entsetzlichen Epoche, die erleuchtet genug waren, um die Künste zu betreiben. Die Bischöfe bauten selber ihre Basiliken, modellierten und ziselierten die Schreine ihrer Apostel und Märtyrer.“ Und das war eine Zeit lang auch später noch der Fall. „Da ist kaum ein Bischofsthron in Deutschland, der nicht von einem werkfähigen Kirchenfürsten eingenommen, kaum eine Abtei in den vaterländischen Gauen, die nicht von einem baukundigen Abte geleitet wurde“, bemerkt Janner. „Mönche waren geschickte Bildhauer und Arbeiter in Holz, Eisen, Mauerwerk, sie waren Schuhmacher, Schneider, Gerber und trieben alle Handwerke, welche das Kloster erforderte.“ Und er erwähnt besonders die Bischöfe Bernward von Hildesheim, Meinwerk von Paderborn und Benno von Osnabrück, alle um das Jahr 1000, unter denen der zuerst genannte in Beissel einen verständnisvollen Biographen gefunden. „Im Schreiben glänzte er besonders hervor“, heißt es von ihm, „die Malerei übte er mit Freiheit; er war ausgezeichnet in der Kunst, Metalle zu bearbeiten, edle Steine zu fassen, und in jeglicher Herrichtung, was auch später durch viele prächtige Gebäude, die er auführte, zutage kam“<sup>1)</sup>.

Allmählich aber änderte sich das. Zwar blieben die Bischöfe die Beschützer und Freunde der Künste. „Sie bestellen die Kunstwerke, bestimmen den Inhalt der Bilder,

1) Ferdinand Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig, 1876, p. 24 ff. Stephan Beissel, Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst, Hildesheim 1895, bes. p. 4.

leiten die Bauten, prüfen die Risse, ordnen die Größe und Stellung der Bauteile an, lenken den Blick der Bauleute auf Muster, welche sie auf ihren Reisen und Wanderungen kennen gelernt haben, üben über dieselben die Aufsicht, berufen die Meister und beschaffen die Mittel für die Ausführung des Werkes.“ Ihre praktische Kunsttätigkeit aber tritt immer mehr zurück. Daß die ausführenden Kräfte vielfach dem Laienstande angehörten, beweisen schon die zahlreichen Rechtsurkunden jener Zeit, in denen Steinmetzen, Zimmerleute, Maurer, Goldschmiede, Holzschnitzer, Glaser, Maler als Zeugen auftreten. „Die Kirchenbauten der romanischen Periode“, sagt Otte zusammenfassend, „gingen von der Geistlichkeit, besonders von den Klöstern aus und standen unter der ausschließlichen Leitung des Klerus. Viele hochgestellte Geistliche waren Architekten. Das eigentlich Handwerkliche aber wurde von den Laien besorgt, die zwar gewöhnlich als conversi (barbati) zu den Klöstern im Verhältnis von Hörigen standen, aber doch auch zuweilen, mehr selbständig auftretend, als Handwerksmeister ein freies Wanderleben führten und mehrfach aus der Ferne herangezogen wurden“<sup>1)</sup>.

Dennoch würde man irren, wollte man aus alledem auf einen erheblichen Grad von Arbeitsteilung schließen. Nicht nur die einzelnen Kunstzweige, auch die verschiedenen Stadien der Produktion blieben, wenn irgend möglich, in einer Hand vereinigt. Und war der Mönch Theophilus, der Verfasser jener berühmten *Schedula diversarum artium*, auch kein Baumeister, kein Steinmetz und mit der Nadelarbeit nicht vertraut, so konnte man beim Durchwandern einer Kirche, einschließlich von Sakristei und Schatzkammer, doch schwer-

1) Springer, Bilder aus der neueren deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, p. 71 ff. Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, Leipzig 1885, p. 24 ff. Vgl. auch Josef Neuwirth, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden, Prag 1888, p. 52 ff., 112 ff. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, Bd. I, Prag 1893, p. 96 ff.

lich auf ein Kunstwerk stoßen, über dessen Technik er in seinem Werke nicht aus eigener Erfahrung Aufschluß gegeben hätte<sup>1)</sup>. Wie kompliziert aber waren alle jene Prozesse! Zwar erhielt der Maler das Pergament zumeist bereits in brauchbarem Zustande geliefert, so daß er es nur noch zu glätten, mit kreidigem Überzug zu versehen, zuzuschneiden und zu linieren hatte; das Bereiten der Farben für die Miniatur- und Wandmalerei jedoch war seine Sache. Auch die Glas-, Email- und Mosaiktechnik wird dem Künstler nicht vorbereitet. Er selbst muß den Schmelz- und den Kühlöfen, den Ofen zum Anwärmen bauen, muß die Asche aus Buchenholz brennen und mit Sand mischen, die Glashäfen formen und härten, endlich selber das Glas blasen. Noch vielseitiger ist die Metallarbeit. Wiederum muß sich der Künstler seine Werkzeuge, die Meißel, Feilen, Zangen usw., selbst herstellen, die Arbeitsplätze, Öfen usw. einrichten. Und soll sein Künstler-tum wirklich etwas bedeuten, so muß er nicht etwa nur das Schmieden, Gießen und Treiben, das Formen der verschiedenartigsten Metallgefäße und Geräte verstehen, auch die Goldschmiedekunst und die damit verbundenen Techniken, wie Niello und Email, Elfenbeinschnitzerei und Edelsteinschleiferei, sowie das Fassen von Steinen und Perlen muß er verstehen.

Die Vorzüge eines solchen Verfahrens liegen auf der Hand. Denn während der heutige Künstler sein Material größtenteils durch fabrikmäßige Bereitung erhält und sich fast nur dem geistigen Teil seiner Aufgabe widmet, mußte der mittelalterliche alle Vorbereitungen selbst treffen, oder doch leiten, und wurde nicht wenig von dieser Sorge in Anspruch genommen. Es ist natürlich, sagt Schnaase, daß er darüber mehr und richtiger nachdachte, als unsere Fabrikanten und selbst die Theoretiker, welche die Erfordernisse der Kunst und jedes einzelnen

<sup>1)</sup> Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, herausgegeben von Albert Ilg, Wien 1874. Der Verfasser ist identisch mit dem Benediktinermönch Rogerus von Helmershausen. Vgl. auch Otto von Falke, *Die Klosterkunst des 10. und 11. Jahrhunderts*, p. 240 ff.

Werkes nicht durch eigene Ausführung kennen, und es ist begreiflich, daß demzufolge, trotz aller besseren Kenntnisse und Hilfsmittel, die neueren Werke den alten mehr oder weniger den Vorzug der Dauerhaftigkeit, Solidität und Präzision einräumen müssen. Freilich auch an Schwächen fehlte es ihnen nicht. Und diese traten mit der Zeit um so offenkundiger hervor, je komplizierter der Arbeitsprozeß war, um den es sich handelte. Das zeigte sich am deutlichsten in der Baukunst.

Solange diese noch in Klerikerhänden lag, war das technische Verfahren unsicher, erklärt Matthaei. Grundrisse in unserem Sinne wurden noch nicht entworfen. Man mag sich auf einer Lehmtenne eine Skizze gezeichnet haben, dann aber wurde der Bau gleich abgesteckt. Die Abmessungen waren ungenau, die Technik rein empirisch, daher die Bauwerke von geringer Dauer. Besonders die zahlreichen schiefen Türme aus jener Zeit veranschaulichen ihre Mängel. Auch Springer konstatiert wenigstens für die ältere romanische Baukunst einen auffallenden Gegensatz zwischen der künstlerischen Absicht und ihrer Ausführung. „Die letztere entspricht dem allgemeinen Baugedanken, welcher dem Werke zugrunde liegt. Dieser ist groß und kühn genug, weist auf gute Muster hin, deutet den Wunsch reicherer Gliederung an. Die Werkleute aber, im Mittelalter überhaupt selbständiger gestellt, als in neueren Zeiten, und in der Behandlung der einzelnen Glieder wenig durch feste Grundlagen gebunden, verstanden sich noch schlecht auf die Maße und Verhältnisse, besaßen keinen rechten Überblick, arbeiteten nicht aus dem Ganzen heraus, sondern fügten das eine an das andere, so daß die volle Einheit und Harmonie fehlt. Sie halten z. B. nicht die Abstände der Pfeiler genau ein, berechnen nicht sorgfältig die wirkenden Kräfte, verschwenden hier, geizen dort und lassen in der Aufeinanderfolge der Teile und Glieder die schöne Notwendigkeit, die es nicht anders duldet, vermissen<sup>1)</sup>.“ So mangelte dem Bauherrn

<sup>1)</sup> Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bd. I, p. 73. Matthaei, *Deutsche Baukunst im Mittelalter*, p. 73.

oft die Fachkenntnis, den Baumeistern die tiefere Bildung und die schöpferische Initiative. Als Laien konnten sie die Schranken des Handwerks nur schwer überschreiten, die Mittel zum Erwerb umfassen der Kenntnisse selten erreichen<sup>1)</sup>. Doch sollte sich dies mit der Zeit ändern.

Die gotische Baukunst, bemerkt Otte, ging in Deutschland von Laienbaumeistern aus, die sich zu Kunstgenossenschaften zusammenschloßen, nachdem seit dem 13. Jahrhundert die Kunstübung aufgehört hatte, ausschließliches Privilegium der Klöster zu sein, und bei der wachsenden Macht der Städte ihre Vertretung nunmehr in einem erstarkenden Bürgertum fand, während der Klerus verweltlichte, und das Mönchtum erschlaffte. Die baukundigen Laien, deren sich aus den Konversen der Klöster immer mehr herangebildet hatten, wurden dadurch selbständig, daß neben den Kirchenbauten in den Städten nun auch bürgerliche Kunstbauten, wie Tore, Brücken usw., ein Bedürfnis wurden, welches die Bürgerschaft, unabhängig vom Klerus, nicht bloß befriedigen mußte, sondern im Drange nach Selbständigkeit auch befriedigen wollte. Besondere Momente kamen hinzu. Namentlich die Entwicklung der Steinmetztechnik scheint dabei eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Die Beschäftigung mit dem „Steinwerk“, wie man sagte, forderte ihren eigenen Mann und fortwährende Übung. Der frühere mönchische und geistliche Baumeister hatte noch eine Menge andere Beschäftigungen und mußte von jetzt an, wenn nicht ab-, so doch wenigstens zu-

1) Über die ersten Anfänge eines selbständigen Baugewerbes vgl. Karl Lamprecht, Deutsches Wirtschaftsleben im Mittelalter, Bd. I, Leipzig 1886, p. 588. Für dieses ist es bezeichnend, „daß das zuerst wohl ausgebildete Handwerk keineswegs das der Maurer ist. Der Maurer heißt bis ins 14. Jahrhundert hinein fast ausnahmslos *lapicida*, nicht *cementarius*. Er war Steinmetz, kam daher nur für Monumentalbauten in Betracht. Das eigentliche ländliche Handwerk dagegen, soweit man nicht überhaupt den Bau durch eigene Hand vorzog, war die Zimmererei. Vom Zimmermann wird überall gesprochen, er entwickelt aus seinem Gewerbe heraus die Stellmacherei, Mühlen- und Schiffbauerei. Neben ihm kommt nur noch der Leien(Schiefer-)decker in Betracht.“

rücktreteten. Und er tat dies schließlich auf der ganzen Linie. „Das Handwerk in den geschlossenen Zünften“, sagt Falke, „nahm der Geistlichkeit fast die gesamte Kunsttätigkeit ab. Was der Klosterkunst verblieb, waren die Bücher, das Schreiben des Textes, das Illustrieren und Illuminieren des Manuskriptes, allenfalls auch der Einband desselben. So ziemlich alles andere ging nach und nach an das Handwerk, in die Hände der Laien über“<sup>1)</sup>.

So trat neben die Geistlichkeit jetzt das Bürgertum als Hort der Kunst. Mochten auch in vielen Städten die Häuser benachbarter Landesherren und reicher Klöster und Stifter die stattlichsten Privatgebäude sein, in anderen konnten, wie von Below betont, die Bürgerhäuser den Vergleich mit ihnen bestehen. Manche Patrizierhäuser in den Hansestädten und in Oberdeutschland, wie in Augsburg und Nürnberg, verdienten wohl den Namen Palast, und auch von den Häusern der kleineren Bürger zeigten viele künstlerische Anlage und künstlerischen Schmuck. Mit der Blüte des bürgerlichen Hausbaues fiel naturgemäß die des Kunsthandwerks zusammen. War für dieses schon in der Fachwerkarchitektur ein Arbeitsfeld gegeben, man denke an den farbigen Schmuck auf den Füllungen der Wände, an die plastische Bearbeitung der Balkenköpfe und Schutzbretter, so fanden auch sonst an den Portalen, an den Treppen und nicht am wenigsten bei der inneren Ausstattung der Zimmer Schreiner und Holzschnitzer, Maler, Schmiede und Schlosser reiche Gelegenheit ihre Kunst zu bewahren. Und zwar wiederum nicht nur im Patrizierhause, sondern ebenso sehr im Hause des kleinen Bürgers. Denn

1) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, p. 259 ff. Kreuser, Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerie, p. 356 f. Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, p. 28 ff. Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Bd. II, p. 212 ff. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 74 ff. Otto von Falke, Das romanische Kunstgewerbe, das frühgotische Kunstgewerbe im 13. und 14. Jahrhundert, das spätgotische Kunstgewerbe im 15. Jahrhundert, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, p. 259 ff., 305 ff., 361 ff.

auf die Ausschmückung seiner Wohnstube und der Prunkküche legte dieser ebensoviel Wert, wie jener auf die Dekoration seiner stattlichen Räume<sup>1)</sup>.

Aber alle diese hohen Dome, diese ragenden Rathäuser der mittelalterlichen Städte, sowie die tausend Erzeugnisse des Kunstfleißes, deren Reste wir noch heute bewundern können, sie sind nicht von gelehrten Architekten und geschulten Künstlern, sondern von schlichten Handwerksmeistern geschaffen worden. Peter Vischer, der das kunstreiche St. Sebaldusgrab „zur Ehre des Himmelfürsten“ goß und ziselirte, fertigte als einfacher Rotgießer ebensogut Leuchter für den alltäglichen, bescheidenen Hausgebrauch. Und gerade die berufliche Spezialisierung, die sich im städtischen Gewerbe vollzog, mußte der technischen Leistung und damit in gewisser Hinsicht auch der künstlerischen zugute kommen. Was an allen Arbeiten, namentlich aber solchen, die eigentlich nur dem Nutzen dienen, besonders hervortrete, sagt Schnaase, das sei die außerordentliche Solidität der technischen Ausführung. Sie seien überall, wo die Bestimmung einen größeren Aufwand gestatte, nicht nur von musterhafter Präzision, sondern zugleich mit einer künstlerischen Freiheit und mit einer Sicherheit des Stilgefühles durchgebildet, die uns im höchsten Grade überrasche. Das gelte zunächst von den Schreinerarbeiten bei Schränken, Tischen und anderem ähnlichen Gerät für kirchlichen und häuslichen Gebrauch. Besonders auffallend aber sei es an den Werken der Schlosser und Schmiede, wo die harte Arbeit des Hammers

1) Georg von Below, Das ältere deutsche Städtewesen und Bürgertum, Bielefeld und Leipzig 1905, p. 72 f. Eine besondere Stellung nahmen die Goldschmiede ein. Gerade auf dem Boden ihres Handwerks erblühten vielerlei künstlerische Techniken. Vgl. dazu August Weiß, Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg bis zum Jahre 1681, Leipzig 1897, bes. p. 65 ff., 74 ff. Emil Major, Urs Graf, ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert, Straßburg 1907, bes. p. 1 ff., 49 ff. Außer verschiedenen Einrichtungsgegenständen, wie Bestecken, Salzfassern, ja ganzen Servicen, sind es vorzüglich Schalen und Platten, Kannen und Becher, Paternoster und Schmuckgegenstände aller Art, die für das bürgerliche Haus angefertigt wurden.

in einer Weichheit und in kühnen, geschmackvollen Formen erscheine, wie wir es sonst nur an edlen Stoffen gewohnt seien. Beschläge und Schlösser an Kirchtüren und Schränken, Gitter, eiserne Lichtträger usw. seien niemals in spröden, geradlinigen und rechtwinkligen Verbindungen, sondern stets in schwunghaften Linien oder Mustern, mit stilisierten Blumen oder anderen anregenden Bildungen, und dies in solcher Weise ausgeführt, daß sie mit dem Ganzen des Gebäudes in zwangloser Harmonie erscheinen und ihm zur Zierde gereichen<sup>1)</sup>.

Wie weit im einzelnen die berufliche Spezialisierung des Gewerbes auch gehen mochte, die Kunst wurde davon nicht unmittelbar berührt. Es kam dies ganz offenbar daher, daß die Organisation und die Abgrenzung der Zünfte keineswegs mit derjenigen der Künste zusammenfiel, sondern sich mehr nach dem Material der Bearbeitung richtete und deshalb die künstlerischen Arbeiten demselben Handwerk zuwies, das auch die groben, dem materiellen Nutzen dienenden Produkte desselben Stoffes lieferte. So waren „die Maler nicht nur je nach dem städtischen Bedürfnis mit anderen ähnlichen Handwerkern, mit Glasern, Goldschlägern, Tischlern zu einer Innung vereinigt, sondern ihr eigenes Geschäft erstreckte sich weit über

1) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, p. 242 ff. Gleiche Eigenschaften werden dem japanischen Handwerk nachgerühmt. Vgl. Justus Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, Berlin 1889, p. 151 f. „Die Sauberkeit und Genauigkeit der technischen Ausführung, die alle Erzeugnisse des japanischen Kunstgewerbes auszeichnen, sind unvergleichliche Vorzüge, welche dem geringsten Erzeugnis des Böttchers, Korbflechters und Töpfers für den Hausrat des kleinen Mannes nicht minder eigen, wie der schlichten Zimmermannsarbeit an den in altertümlichem Stil erbauten Kämpteln und den farbenprangenden Schnitzwerken und Erzzierraten an den Prachtbauten der Buddhisten. Der Eimer, in welchem die Hausfrau das Wasser vom Brunnen holt, der geflochtene Wandkorb, in welchem ein frischer Blütenzweig auch die Hütte des Ärmsten freundlich schmückt, der aus Kupfer gehämmerte Kessel zum Sieden des Teewassers, der Besen zum Fegen der sauber geflochtenen Binsenmatten erscheinen im Vergleich mit den entsprechenden Gegenständen unseres Haushalts an und für sich auch dem Auge des Europäers nahezu salonfähig.“

das Künstlerische hinaus. Sie waren Schildmacher (Schilderer), selbst Sattler, weil dabei nach ritterlicher Sitte Wappen und andere dekorative Malereien vorkamen. Die Anfertigung von Statuen und Reliefs in Gold, die stets mit natürlicher Farbe bemalt (gefaßt) wurden, gebührte ihnen. Die Rotgießer fertigten neben Kesseln und Pfannen auch Glocken, Taufbecken, Statuen, Epitaphien. Die Goldschmiede hatten alle Arbeit in edlen Metallen, Email, Niello, Filigran; sie waren Münzgraveure und Siegelstecher.“ So wurde denn die Kunst der Plastik bis in das 16. Jahrhundert hinein von ganz verschiedenen Zünften geübt: in Stein von den Steinmetzen, die auch die Baumeister waren, in Holz von den Malern, in Bronze von den Rotgießern, in edlen Metallen von den Goldschmieden. Und mochte dies den Sinn für die Eigentümlichkeiten der einzelnen Kunstzweige, für den Gegensatz des Plastischen und Malerischen auch nicht gerade fördern, sicherlich diente es dazu, das Gefühl für die künstlerische Gesamtwirkung zu stärken, selbst dem Geringsten einen Hauch des Höchsten mitzuteilen<sup>1)</sup>.

So vorteilhaft das Bündnis zwischen Kunst und Handwerk im allgemeinen für beide war, auf die Dauer mußte es sich in der alten Form unhaltbar erweisen. Man betrachtete die Kunst leicht als Helferin, nicht als Meisterin, ja man drückte sie wohl gar auf das Niveau des Handwerks herab, was auf die Person des Künstlers zurückwirken mußte. „Der Maler“, sagt Floerke von jenen Zeiten, „gehörte meist den tieferen Gesell-

1) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, p. 239 f. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, p. 535 ff. Plastik und Malerei erscheinen auf den mittelalterlichen Kunstdenkmälern innig miteinander verbunden. Skulpturen aus Stein, Holz, selbst aus Elfenbein wurden bemalt, und auf Gemälden finden sich plastische Verzierungen. Bei der Bemalung der Holzskulpturen wurde oft ganz wie bei den Tafelgemälden verfahren, nämlich die Schnitzerei mit Leinwand überzogen und auf diese ein Kreidegrund für die Farben aufgetragen. Zu den plastischen Verzierungen der Gemälde sind zu rechnen die entweder eingedrückten oder mit Stuck aufgehöhten Heiligenscheine, sowie eingepreßte oder geschnitzte Ornamente auf dem Goldgrund bemalter Tafeln des 15. und 16. Jahrhunderts.

schaftsklassen an und mußte sich in handwerklichem Schulbetrieb durch viele Jahre bis zur künstlerischen und persönlichen Selbständigkeit hindurcharbeiten. Und auch dann stand er noch vis-à-vis de rien. Da ihm während der Lehrzeit die Möglichkeit, etwas zu verdienen oder sich bekannt zu machen, meist genommen war, so ergab sich für ihn vielfach die Notwendigkeit, zur Fristung seiner Existenz neben seiner Kunst auch auf irgend eine andere Weise tätig zu sein.“ So waren denn eine ganze Reihe holländischer Maler, darunter solche von Ruf, nebenher Garköche, Gastwirte, Bäcker, Weinzöllner, Marktschiffer, Strumpfhändler, Schulmeister, Ziegelbäcker u. dergl. Natürlich behandelte man sie danach. Und wenn auch die Zeiten vorüber waren, wo Brunellesco und Donatello in Schurzfell und Holzpantoffeln durch die Straßen liefen, wo David Ghirlandajo sich empörte, daß man ihm und seinem Bruder Domenico im Kloster zu Passignano die Abfälle der Tafel vorsetzte, noch bezahlte man des Künstlers Werk im Tagelohn, monatsweise oder gar nach der Elle. „Noch war er zumeist ein armer, halbverhungertes Geselle, derb, naiv, oft herzlich unwissend, obschon begabt, der mit jeder Arbeit, groß und gering, vorlieb nehmen und jeder gewachsen sein mußte, alles können und nichts bedeuten“<sup>1)</sup>.

Solche Männer waren nur ausnahmsweise imstande, als Künstler wahrhaft Großes zu leisten. Die Vielgeschäftigkeit, zu der sie als Arbeiter verurteilt waren, mußte ihrem Talente verhängnisvoll werden. Kein Wunder, daß man versuchte, die

1) Hanns Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, München u. Leipzig 1905, p. 87 ff., 178. Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet, Jena 1906, p. XIX. Bezeichnend war es, daß der Maler, der eine Holz- oder Steinskulptur bemalte, ungefähr dieselbe Summe bekam wie ihr Verfertiger. Ein Unterschied zwischen Tafeln, Bildern, heraldischen Malereien und anderen dekorativen Arbeiten wurde in der Bezahlung nicht gemacht. Die bekannte oder mutmaßliche Zahl von Arbeitstagen, die auf ein Werk verwandt wurden, gab, abgesehen von dem Wert der Materialien, die Grundlage für die Berechnung des Preises ab, der im Zweifelsfalle den Vorstehern der Malergilden anheim gegeben wurde.



lästige Bürde abzustoßen. Es gelang am frühesten in der Baukunst, wo sich mittlerweile ein völliger Umschwung der Arbeitstechnik vollzogen hatte. „Ehemals“, sagt de Laborde vom Baumeister, „war er ein Künstler, der seine Kathedrale mit der Hand bearbeitet, wie ein Bildhauer seinen Ton knetet, sich gerade am Fortschreiten seines Werkes immer neu inspiriert, es dabei berichtend und schaffend. Fortan und alle Tage mehr ward er ein Mann der Wissenschaft und ein Denker, der, über den Tisch gebückt, das ganze Werk in seinem Kopfe berechnete, den Plan feststellte, die Musterrisse entwarf, die geringsten Einzelheiten aufzeichnete, indem er der persönlichen Initiative seiner Mitarbeiter, der Bildhauer und Maler, nichts mehr überließ, alles mit unbeugsamer Strenge vorschrieb und selbst von ferne die genaue und sklavische Ausführung der größten Kirche überwachen konnte. Bei dieser in der Organisation so vervollkommenen Methode dominiert die Richtigkeit, die Phantasie räumt ihr das Feld. Man erhält eine vollkommener Symmetrie und weniger Harmonie; denn die Symmetrie findet man auf dem Papier mit Feder oder Zirkel, die Harmonie aber wohnt in den Fingern, die Leine und Kreide halten, in der Hand, die den Marmor meißelt, im Walten des Architekten, der seinen Bau, wie er ihn ersinnt und aufführt, mit Kopf und Hand errichtet“<sup>1)</sup>.

In der Tat, die Zeiten, wo der Dombaumeister als erster unter Gleichen mit in der „Hütte“ geschafft, um morgen, wenn der Bau vollendet, unbedenklich anderwärts als mit-helfender Arbeiter einzutreten, in der Hoffnung, wohl später wieder einmal in eine leitende Stellung einzurücken, waren

1) De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Tome I, p. 38. Über die Bauhütten der alten Zeit vgl. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, p. 482 ff. und die dort zitierte Literatur; über die Hüttengeheimnisse und die technischen Hilfsmittel insbesondere Karl Heideloff, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844, p. 101 ff.: Steinmetzbüchlein Mathes Roriczers, Dombaumeisters von Regensburg, aus dem Jahre 1486, mit einer Darstellung der Geometrie der damaligen Baukunst, und Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, p. 230 ff.

vorüber. Und wer jene Kunst über alles liebte, mochte ihren Hingang beklagen. Vergebens aber wäre es gewesen, das Neue in seinem Werden aufhalten zu wollen. Zu groß waren die Anforderungen einer fortschreitenden Technik, zu selten die Menschen geworden, die sie künstlerisch beherrschen konnten, daß man es hätte wagen dürfen, ihre kostbare Kraft im Alltagswerke zu vergeuden. So mußte sich denn auch die Stellung ihrer Hilfskräfte verändern. Aus des Meisters Genossen waren sie seine Werkzeuge geworden, wenn auch solche, denen nach dem Maße ihrer persönlichen Begabung eine gewisse selbständige künstlerische Betätigung nicht verwehrt war<sup>1)</sup>. Das Entscheidende aber blieb schließlich doch die allmähliche Loslösung der Baukunst vom Baugewerbe, die auf die Natur der Bauten selbst zurückwirken mußte. Als Werke einer „personnalité collective“ hatte Courajod die älteren bezeichnet. Das waren die jüngeren nicht mehr in dem gleichen Grade. Und das Gelingen des Ganzen hing jetzt im wesentlichen davon ab, ob die Individualität des leitenden Künstlers stark genug war, um Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute, Dachdecker, Glaser und Maler seinem Plane dienstbar zu machen<sup>2)</sup>.

1) Über den ganzen Baubetrieb am Ausgang des Mittelalters vgl. Stephan Beissel, Die Bauführung des Mittelalters, Studie über die Kirche St. Victor zu Xanten, Freiburg i. B. 1889, I. Teil, p. 1 ff., bes. 100 ff. Joseph Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaus in den Jahren 1372—1378, Prag 1890, p. 371 ff., bes. 426, 429 ff. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, Bd. I, Allgemeine Verhältnisse, Baubetrieb und Baudenkmale, Prag 1893, bes. p. 300 ff. „Die Arbeiten der Bauhütte“, sagt Neuwirth, „wurden nach bestimmten Formen ausgeführt, deren entsprechende Herstellung dem Dombaumeister zugewiesen war. Doch war der Betätigung der künstlerischen Individualität der einzelnen Steinmetzen keine enge Grenze gezogen, da sich diese Formen nur auf das Wesentliche des betreffenden Baugliedes bezogen haben können, und die feinere Detailausführung nach Zeichnungen des Meisters oder bei geschickten Steinmetzen auch nach der eigenen geläuterten Anschauung erfolgte.“

2) „Da den vertragsmäßig bestellten Meistern nur die technische Leitung des Baues und die Überwachung der Ausführung der Detailarbeiten nach ihren

Das war keine leichte Aufgabe, wenn man erwägt, daß „die alten Hütten ihre Dome bis aufs Dach, oder wie es im Sprichwort heißt, bis auf den letzten Nagel fertig gemacht haben“. Denn hatte auch jede in der Hütte vertretene Kunst ihr eigenes Oberhaupt, so stand doch über allen der Obermeister, der maestro dei maestri, der als solcher in allen verschiedenen Künsten bewandert oder mit anderen Worten Baumeister, Maler und Bildhauer zugleich sein mußte. Und in der Tat waren, obwohl sie nicht mehr Bauhütten leiteten, auch die Meister der Renaissance Gesamtkünstler in diesem Sinne. Das galt wenigstens von den größten unter ihnen, von Raffael und Michelangelo, Leonardo und Cellini, Holbein und Dürer. „Wenn der Architekt eine Kunstaufgabe hatte“, sagt Falke, „so dachte er sich nicht bloß die Mauern mit ihrem architektonischen Schmuck allein, das andere den anderen überlassend, sondern er dachte sich zugleich die Wände mit figurenreichen Gobelins oder mit Bildern bedeckt, d. h. mit Wandmalereien, die für den Ort bestimmt und gedacht waren,

Plänen zufiel“, sagt Neuwirth, „da die gleichzeitige Leitung verschiedener Bauten, bei denen öfters nachzusehen war, die persönliche Teilnahme des Meisters an der Herstellung von Einzelheiten auf ein geringes Maß und nur auf besonders wichtige Stücke beschränken mußte, so stellen sich die von ihnen aufgeführten Bauwerke und die Formgebung derselben wohl als Offenbarungen ihres Geistes dar, während die Feinheit und Sauberkeit der von ihnen überwachten Detailausführung nur mittelbar auf sie zurückgeht.“ Daher wurden eigenhändige Arbeiten des Meisters und Dienstleistungen, welche nicht unmittelbar zur Beaufsichtigung und Leitung des Baues gehörten, in der Regel auch besonders bezahlt. Vgl. Joseph Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, Bd. I, p. 317. Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues, p. 410. Anderseits betont Meyer mit Recht: „Gewiß sind diese Hunderte von Blättern und Blüten, diese Figürchen und Köpfchen unter den Meißelschlägen zahlreicher fleißiger Steinmetzenhände entstanden; ebenso gewiß aber geht durch sie ein einheitlicher Zug, der beispielsweise an der Kathedrale von Amiens, am Straßburger oder Freiburger Münster einen steten Anteil des leitenden Architekten bekundet, welcher sicherlich oft die Formen skizzierte und stets ihre Ausführung überwachte.“ Vgl. Alfred Gotthold Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, I. Teil, Berlin 1897, p. 37 f.; II. Teil, Berlin 1900, p. 125, 138.

nicht aber behängt mit den zufälligen Produkten der Staffeleien; er dachte sich das Stiegenhaus, die Hallen, die Nischen mit Bronze- und Marmorfiguren, die Zwischenfelder mit plastischen und malerischen Ornamenten; er dachte sich selbst die Möbel groß, breit und prächtig und die Wandkästen gefüllt mit den edelsten Gefäßen und Geräten. Es war eben der Architekt damals nicht bloß Architekt; die großen Meister verstanden sich auf alle oder doch mehrere Zweige der Kunst, und daß die Kunst darunter nicht litt, lehren die Beispiele“<sup>1)</sup>.

Dabei war es von Wichtigkeit, daß den Künstlern die Fühlung mit dem Handwerk doch nicht völlig verloren ging, daß sie, wenn sie auch nicht mehr selbst arbeiteten, sich doch ein volles Verständnis für die Eigenart der verschiedenen Materialien und ihre Technik bewahrten, nach wie vor für das Gewerbe komponierten und ihre Entwürfe in Kupfer stachen. So fertigte Hans Holbein d. J. den Glasmalern Wappenzeichnungen, figürliche und landschaftliche Darstellungen, er zeichnete und malte die Dekorationen ganzer Hausfassaden, wie sie im 16. Jahrhundert üblich waren, er entwarf den Goldschmieden Becher, Pokale, Kannen und die zierlichsten Schmuckgegenstände, er komponierte den Waffenschmieden die Zierstücke für Dolche und Messer, Griffe und Scheiden, den Buchdruckern die Titelblätter, Randleisten und Illustrationen; auch für Uhren, Kamme und Wandverkleidungen schuf er die reichsten Entwürfe. Und dem Beispiel der größeren folgten die geringeren. Namentlich die sogenannten Kleinmeister waren es, die als Maler, Kupferstecher und Holzschneider sämtlich auch für das Gewerbe, besonders für den Goldschmied arbeiteten<sup>2)</sup>.

1) Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, p. 51 f. Vgl. auch Georg Swarzenski, Das Kunstgewerbe in der Renaissance, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, p. 425 ff.

2) Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 121 ff. Vgl. auch Wilhelm Behncke, Das Kunstgewerbe der Renaissance in Deutschland und den übrigen Ländern nördlich der Alpen, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, p. 543 ff.

Da nun auf der anderen Seite auch die Handwerker sich die Befähigung bewahrten, die ihnen zuströmenden Ideen nicht nur mechanisch aufzunehmen, sondern schöpferisch zu verwerten, so entwickelte sich jene Kunstblüte im Gewerbe, die spätere Zeiten mit neidvoller Bewunderung erfüllte. „Jedes Band an Tür oder Fenster“, sagt Gurlitt, „jedes Gitter, jedes Gerät, wie sie selbst auf entlegensten Dörfern geschaffen wurden, gibt Kunde von dem erstaunlichen Durchdringen des ganzen Volkes mit gewerbekünstlerischer Kraft. Immer vielseitiger wurde die Behandlungsart, immer reicher das Werkzeug. Aber noch hielt der Schmied darauf, sein Werk mit dem Hammer auf dem Amboß herzustellen, verschmähte er alle außer der vollen Redlichkeit des Handwerks liegenden Hilfsmittel und erreichte somit, daß das Erzeugte ganz dem Stoffe angemessen aus seinen Händen hervorging, vollendeten Stil zeigte, insofern man darunter das Verharren in der vom Stoffe geforderten, nicht übertragenen Form versteht“<sup>1)</sup>.

Gleichwohl konnte die Entwicklung an diesem Punkte nicht stehen bleiben. Und wenn sich die bedeutenderen unter

1) Cornelius Gurlitt, Geschichte der Kunst, Bd. II, Stuttgart 1902, p. 313. Ein ähnliches Zusammenwirken von Künstlern und Handwerkern charakterisiert die japanische Handwerkskunst. Jeder japanische Künstler, sagt Brinckmann, der Sticker, der Lackarbeiter, der Erzgießer, der Eisenziseleur, sei zuerst und vor allem ein Maler. Trotzdem sei die Folgerung falsch, daß die technischen Künstler immer oder auch nur in der Regel die eigenen Erfinder der von ihnen ausgeführten Entwürfe seien. Im Gegenteil sei die Regel, daß sie nach der Vorzeichnung oder Skizze eines anderen künstlerischen Erfinders arbeiteten. Sie selbst beanspruchten nur, den Entwurf in feinstem Verständnis seines künstlerischen Inhalts mit jeglichen Mitteln, die ohne Beeinträchtigung des praktischen Zweckes dazu dienlich sein mögen, technisch zu verkörpern. Vgl. Justus Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, p. 160. Das gilt selbst vom Holzschnitt, wie W. von Seydlitz betont. Aus Japan sei überhaupt von keinem Künstler bekannt, daß er sich mit dem Schneiden befaßt habe. Die dortigen Künstler begnügten sich mit der Beaufsichtigung und Leitung des Holzschneiders, überließen ihm getrost die technische Seite des Werkes. Vgl. W. von Seydlitz, Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes, Dresden 1897, p. 16 ff.

den Künstlern auch nach ihrer Emanzipation eine große Vielseitigkeit bewahrten, so machte das Prinzip, das ihre Loslösung vom Gewerbe begünstigt hatte<sup>1)</sup>, an den Grenzen der Kunst doch keineswegs Halt. Vielmehr begann die Malerei, mit der Entstehung des Tafelbildes ihre eigenen Wege zu gehen, und die handwerkliche Arbeitsteilung, der sie entronnen schien, auf ihrem Gebiete die sonderbarsten Blüten zu treiben. Ebenso wenig wie der Bildschnitzer den rohen, runden oder vierkantigen Holzblock gleich selbst in Angriff nahm, oder sich gegen Ende der Arbeit mit den hundert gebrochenen Gewandfalten seiner Figuren abquälte, wenn er Helfer hatte, die seine Zeichnung verstanden, präparierte jetzt der Maler seine Tafel, oder malte er all das Beiwerk fertig, das mehr Geduld und Übung als Kunst erforderte. Das mochte hingehen, solange der Meister seine ganze Kunst beherrschte. In der Tat waren die „primitiven“ Künstler Porträtisten, Landschaftler, Historien- und Stillebenmaler zugleich, und auch von den späteren waren die größten, wie Rubens und Rembrandt, universal. Je mehr aber jene Spezialitätenmalerei sich ausbildete, die bald die Regel werden sollte, desto klarer wurde im Falle der Arbeitsteilung der Anteil der verschiedenen Hände. Es entstand die Gewohnheit, sich die figürliche Staffage von Figuren- und Tiermalern in die Bilder setzen zu lassen. Gleiches taten die Architekturmalers, während sich umgekehrt die Figurenmaler der Landschaftler, Stilleben- und Blumenmaler für ihre Zwecke bedienten. So kam es, daß sich in Antwerpen öfters ein halbes Dutzend und mehr Maler in die Arbeit an einem einzigen Bilde teilten, wahrlich nicht

1) Diese Loslösung trat auch äußerlich zutage. So gehörten der seit 1579 bestehenden Haager Lukasgilde zunächst die verschiedenartigsten Elemente, wie Maler, Anstreicher, Glasmaler, Glasfabrikanten, Glashändler, Goldschläger, Stecher, Bildschnitzer, Steinmetzen, Buchbinder, Buchdrucker, Buchhändler usw., an. Im Jahre 1656 trennten sich jedoch die Maler und anderen Künstler von der Lukasgilde und bildeten eine besondere Zunft, die Künstlergenossenschaft *Pictura*. Vgl. Floerke, Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte, p. 44 ff.

zum Vorteil der künstlerischen Gesamtwirkung, wie sich denken läßt<sup>1)</sup>.

Wichtiger noch war es, daß die Trennung von Kunst und Gewerbe, zunächst eine rein persönliche, sich unter dem Einfluß der Technik allmählich immer mehr auch in eine sachliche zu verwandeln strebte. Vom Künstler abhängig geworden, verlor der Arbeiter vielfach die Fähigkeit zu noch so bescheidenem künstlerischen Schaffen und versank ins Banausentum, wo er aus äußeren Gründen keine Anregung von jenem mehr erhalten konnte. „Ein Maler, Modelleur und Vergolder, Bildhauer, Vernisseur und Graveur“, sagt Justus Moeser zur Erklärung des gewerblichen Verfalles in den kleinen Städten, „gehören unstreitig mit dazu, um allen Arten von Handwerkern ihre wahre Vollkommenheit zu geben; der Tischler braucht sie wie der Schmied, und der Zeugmacher wie der Goldarbeiter. Allein ein kleiner Ort ist keine Schaubühne für so große Akteure, und schwerlich wird ein mäßiges Städtchen vortreffliche Maler, Bildhauer und andere Künstler unterhalten können“<sup>2)</sup>. Dazu machte, wo „Manufakturen und Fabriken“ entstanden, wie dies in dem industriell vorgeschrittenen Frankreich frühzeitig geschah, die wachsende Arbeitszerlegung für eine steigende Zahl gewerblicher Arbeiter die persönliche Gestaltung des Produktionsprozesses überhaupt zur Unmöglichkeit. „Dans la manufacture des Van Robais“, berichtet Levasseur in seiner Schilderung der industriellen Technik des 17. Jahrhunderts, „il y avait des ateliers spéciaux

1) Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, p. 3 ff., 138 ff., bes. 146 f. „Ich erinnere mich“, berichtet Campo Weyermann, „als ich zu Antwerpen malen lernte, Bilder gesehen zu haben, auf denen die Figuren von Eykens, die Früchte von Gillemans, die Blumen von G. P. Verbruggen, die steinernen Vasen von Balliow, Landschaft und Gewächse von Rysbreghs gemalt waren. Doch ich führe diese Beispiele nicht an, um zu loben; denn auf solch einem Bilde ist durchweg soviel Harmonie als in einem Konzert von Duyvelshoeks-Musikanten, weil jeder Maler auf seine Hand die Hauptrolle auf der Gypsbühne des Bildes zu spielen trachtet.“

2) Moeser, Patriotische Phantasien, p. 264 f.

pour la charronnerie, pour la coutellerie, pour le lavage, pour la teinture, pour l'ourdissage; les ateliers de tissage comprenaient eux-mêmes plusieurs espèces d'ouvriers, dont le travail était entièrement distinct, tels que tisserands, trameurs, épilucheurs, drousseurs, repasseuses, bobineuses, gratteuses et brodeurs“<sup>1)</sup>. Wir hätten jene Teilarbeiter, sich selbst überlassen, Kunstwerke schaffen sollen! So bedurfte man mehr denn je eines schöpferischen Geistes, um alle diese differenzierten Elemente zu einheitlichem Wirken zusammenzufassen und mit diesem komplizierten Werkzeug künstlerische Leistungen von monumentaler Größe zu vollbringen.

Neben Kirche und Bürgertum traten jetzt als Förderer der Kunst die Fürstenhöfe, wo sich auch des Adels Blüte versammelte. In Italien begann diese Entwicklung, um in Frankreich ihren Höhepunkt zu erreichen. Des „Sonnenkönigs“ verschwenderische Prachtliebe und kunstsinniges Mäcenatentum wurden vorbildlich für ganz Europa. Dabei übernahm die Architektur die Führung. Sie riß, wie Lessing später sagte, den größeren Teil der ornamentalen Kunst an sich, von der nur der kleinere, mehr mit dem Figürlichen zusammenhängende, in den Händen der Maler und Kupferstecher verblieb. Die von Heinrich IV. im Jahre 1608 befohlene Ansiedlung jener „pensionnaires munis d'un logement au Louvre“ darf als der erste Versuch einer modernen kunstgewerblichen Organisation im Großen betrachtet werden<sup>2)</sup>. Aber erst die 1662 von Ludwig XIV. am Bièrebache gegründete „cité ouvrière“, die berühmte Manufacture Royale

1) Levasseur, Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789, Tome II, p. 386.

2) „Nous avons fait disposer le bâtiment en telle forme“, heißt es in der Ordonnance des Königs, „que nous puissions loger commodément quantité des meilleurs ouvriers et des plus suffisants maîtres, qui pourraient se recouvrer tant de peinture, sculpture, orfèvrerie, horlogerie, insculpture en pierreries qu'autres de plusieurs et excellents arts, tant pour nous servir d'iceux, comme pour être par ce même moyen employés par nos sujets.“ Vgl. Henry Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV, Paris 1889, p. 67.

des tapisseries et des meubles de la Couronne, dazu bestimmt, die für die gewaltigen Unternehmungen der königlichen Bauintendanz in Paris und Versailles, St. Germain und Fontainebleau erforderlichen Einrichtungsstücke zu liefern, zeigt das neue System in seiner höchsten Vollendung<sup>1)</sup>.

Maler und Bildhauer, Schreiner und Ebenisten, Schlosser und Uhrmacher, Goldschmiede und Steinschneider, Sticker und Teppichwirker sind vertreten und zu einer Körperschaft vereinigt, die in gewissem Sinne an ein gewerbetreibendes Kloster erinnert. Nur ist an Stelle des künstlerischen Individualismus vergangener Zeiten eine durch die Technik gebotene, fein gegliederte Arbeitsorganisation getreten. Neben hervorragenden Meistern aus aller Herren Ländern wirken Künstler, die nur in gewissen Spezialitäten erfindend und ausführend tätig sind, ausgezeichnete Handwerker, die unter ihrer Überwachung meist nach fremden Entwürfen arbeiten, endlich Gesellen und Lehrlinge, die überall zugreifen und dabei ihre Ausbildung empfangen. Hoch über allen aber steht Le Brun, Colberts rechte Hand und zugleich der wahre Schöpfer des Stiles Ludwig XIV., wie Jouin ihn nennt. „Ein erstaunlicher Künstler, war er allem gewachsen. Nicht zufrieden, die großartigen Dekorationen im ganzen zu entwerfen, die unter seiner Leitung entstanden, ging er auf die Einzelheiten einer Rampe, einer Treppe, eines Schlosses, eines Teppichs, eines Bechers ein. Hätte er im Zeitalter Leo X. gelebt, so würde sich die Liste der großen Meister, die sich durch feinsinnige Leistungen in den drei bildenden Künsten unsterblich gemacht, noch um einen Namen vermehrt haben. Denn

1) Levasseur, Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789, Tome II, p. 236 ff., 307 ff. A.-L. Lacordaire, Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, Paris 1853, p. 51 ff. De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Tome I, p. 88 ff. H. v. Dumreicher, Über den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung, p. 87 ff., 99 ff. Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV, p. 129 ff.

er ist Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich.“ Auch der Mercure galant bezeichnet ihn als einen der größten Künstler des Jahrhunderts, der nicht weniger berühmt geworden durch die tausend und abertausend Werke, die aus seiner Hand hervorgegangen seien, als durch die tausend anderen, zu denen er wenigstens die Entwürfe geliefert habe<sup>1)</sup>.

Daß er aber zugleich das Werkzeug, das er sich zu ihrer Verwirklichung geschaffen, meisterhaft zu handhaben, es ganz mit seinem Geiste zu durchdringen wußte, war vielleicht die gewaltigste seiner Leistungen, durch die er bahnbrechend für alle diejenigen geworden ist, die sich später vor eine ähnliche Aufgabe wie er gestellt sahen. Nur so entstand jene Einheit, deren Harmonie auch nicht durch die leiseste Störung getrübt wurde. Der Palast mit seinen dekorierten Sälen, seinen Hallen und Treppen, Höfen und Freiplätzen, mit den grünen Wänden der Gärten, den Bassins, Kaskaden und Fontainen, mit den zahlreichen Skulpturen, den Gittern, Terrassen und Perspektiven, den Grotten und Lustbauten — das alles zusammen war erst das Kunstwerk, ein einziges Kunstwerk, wie Falke sagt, jedes einzelne darin nur ein dekoratives Element. So auch die Menschen, die

1) Über Le Brun und seine wahrhaft epochemachende Bedeutung im besonderen vgl. Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV., p. 3 ff., 223 ff., 351 ff. „On ne doit par regarder M. Le Brun seulement comme peintre“, heißt es in Mercure galant, „il avait un génie vaste et propre à tout; il estoit inventif, il sçavoit beaucoup, les histoires et les moeurs de tous les peuples luy estoient connus, et son goust estant général, aussi bien que son sçavoir, il tailloit en une heure de temps de la besogne à un nombre infiny de différens ouvriers. Il donnoit des desseins à tous les sculpteurs du Roy. Tous les orfèvres en recevoient de luy: ces candelabres, ces torchères, ces lustres et ces grands bassins ornez de bas-reliefs qui représentoient l'histoire du Roy n'estoient que sur ses desseins et sur les modèles qu'il en faisoit faire. Il donnoit en un mesme temps des desseins pour peindre des appartements entiers, et si l'histoire luy estoit connue, il entendoit parfaitement bien l'allégorie. Pendant que tant d'ouvriers travailloient sur ses desseins, il y en avoit une infinité qui n'estoient occupez que par ceux qu'il avoit donnez pour les tapisseries; enfin l'on peut dire qu'il faisoit tous les jours remuer des milliers de bras et que son génie estoit universel.“

lebendige Staffage. Noch sieht man sie im Geiste vor sich, diese Herren „mit der kolossalen Perrücke in goldgesticktem, farbigen Kleide, mit dem Degen an der Seite und dem Hut in der Hand, wie sie in seidenen Zwickelstrümpfen auf hohen Steckelschuhen gespreizten, steifen Ganges dahinwandeln, den rechten Arm ausgestreckt, damit die geschnürte, von der Haube überwallte Dame die Finger der linken Hand zierlich darauf legen kann, während die rechte den Fächer führt und hinter ihr ein Mohrenknabe die Schleppe trägt“<sup>1)</sup>. Ja, man vermißt sie heute fast, wenn man auf kunstgeweihter Stätte die „Roture“ und die „Kanaille“ ihr Wesen treiben sieht.

Wie sich die weitere Entwicklung der Beziehungen zwischen Arbeit und Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gestaltet hat, ist anderwärts gezeigt worden. Sie vollendete nur, was frühere Zeiten eingeleitet. Sie erweiterte die Kluft zwischen beiden, indem sie die Wissenschaft in ihren Dienst stellte, ein Prozeß, der namentlich auf die Kunst zurückwirken mußte. „Damit sich große, einfache Formen durch die Hand eines Tizian oder eines Raffael auf der Leinwand bilden“, sagt Taine, „müssen sie um sie herum natürlich im menschlichen Geiste entstehen, und damit sie natürlich im menschlichen Geiste entstehen, müssen die Vorstellungsbilder nicht durch die Begriffe erstickt und verstümmelt werden. Es ist die Eigenschaft fortgeschrittener Kultur, die Vorstellungsbilder immer mehr zugunsten der Begriffe zu verwischen. Unter dem unablässigen Einfluß der Erziehung, der Unterhaltung, des Nachdenkens und der Wissenschaft verändert, zersetzt und verflüchtigt sich die ursprüngliche Anschauung, um nackten Begriffen, wohlgeordneten Worten, einer Art Algebra Platz zu machen. Der Geist bewegt sich fortan im Strome abstrakten Denkens. Kehrt er zu den Vorstellungsbildern zurück, so geschieht es mit Anstrengung, mit einem krankhaften und gewaltsamen Sprung, mit einer Art maßloser

1) Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, p. 267 f.

und gefährlicher Halluzination“<sup>1)</sup>. Wenn trotzdem einzelne Künstler, als einer der ersten wohl Leonardo, die Kunst dadurch erhöhen zu können glaubten, daß sie ihr den Rang einer Wissenschaft vindizierten, so ist dies nur aus besonderen Gründen erklärlich. In ihren Keimpunkten vereint, müssen ihre Bahnen sie immer weiter auseinander führen<sup>2)</sup>.

„Das wissenschaftliche Denken“, sagt Grosse, „die Kombination von Begriffen und Vorstellungen zur Erlangung einer Erkenntnis und zur Herstellung eines Erzeugnisses, etwa eines chemischen Körpers oder eines physikalischen Instrumentes, vollzieht sich wesentlich bewußt und willkürlich unter klarem Hinblick auf das gesuchte Ziel und besonnener Auswahl und Anwendung der gegebenen Mittel. Das Ideal der wissenschaftlichen Methode ist die mathematische Berechnung und Konstruktion, bei der nichts dem Instinkt und dem Zufall überlassen bleibt, sondern alles durch das klare Bewußtsein der Zweckmäßigkeit bestimmt wird.“ Auf eine durchaus ver-

1) H. Taine, Philosophie de l'art, Paris 1903, Tome I, p. 151 f.

2) Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, herausg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, p. 6, 10. Am energischsten ist die Identität von Wissenschaft und Kunst wohl von Zola verfochten worden. Vgl. Émile Zola, Le roman expérimental, Paris (?), p. 1 ff. „Toute l'opération“, so charakterisiert er die Aufgabe des Romandichters, „consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au but, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.“ Eine gewisse Annäherung an diese Auffassung zeigt Fiedler, Schriften über Kunst, p. 50 ff., 300 ff. „Die Kunst ist so gut Forschung wie die Wissenschaft“, heißt es hier, „und die Wissenschaft so gut Gestaltung wie die Kunst. Die Kunst schafft nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor. So sehen wir den Künstler neben den Forscher treten. In beiden ist derselbe Trieb mächtig, der Trieb, die Welt, in der er sich befindet, sich anzueignen, das enge, kümmerliche, verworrene Bewußtsein des Seins, auf das er sich zunächst beschränkt sieht, tätig zur Klarheit und zum Reichtum zu entwickeln, der Forscher begrifflich, der Künstler anschaulich.“ Und doch wollen sie etwas total Verschiedenes: der Denker das Objekt begreifen, der Künstler das Subjekt zum Ausdruck bringen!

schiedene Weise nun vollziehe sich das künstlerische Dichten. Der Künstler nämlich werde dabei nicht durch die klare Vorstellung eines Zieles geleitet, sondern durch das Gefühl eines dunklen Dranges. Dabei verwende er seine Mittel nicht nach einem überlegten Plan oder Prinzip, passende einsichtig und willkürlich wählend, unpassende verwerfend. Er verfare vielmehr unbewußt und unwillkürlich, nicht von der Überlegung, sondern von einem Instinkte geführt. Es gleiche daher der schaffende Künstler einem Nachtwandler, der, solange er träume, seinen Pfad sicher finde und ohne Schwindel dahinschreite, der aber, sowie man ihn aufwecke, stutze, wanke und stürze. Der Forscher und Denker aber dürfe nicht träumen, wenn er seine Aufgabe lösen wolle<sup>1)</sup>.

Wie sehr die wissenschaftliche Überlegung mit dem künstlerischen Dichten in Konflikt geraten kann, hat mit besonderer Rücksicht auf die modernen Eisenbauten Meyer anschaulich geschildert. Wenn der Architekt seinen Grundriß und Aufriß gestaltet, bemerkt er, so denkt er dabei überhaupt nicht an Geometrie und Zahlen, sondern er gruppiert Räume; er schaltet mit Baumassen und läßt deren Größe und Verhältnisse aus ihren Grenzflächen sprechen. Die Linie ist ihm dabei nicht ein statisches Maß, sondern eine statische Kraft und ein wirksamer Umriß, die Zahlen kennt er höchstens als Ausdruck bezeichnender und wohlgefälliger Proportionen.

1) Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, p. 241 f. „Das zweckhafte Endprodukt des Wahrnehmungsprozesses“, so formuliert Kohnstamm den Gegensatz, „bezieht sich auf die Erkennung, die begriffliche Einordnung und auf die Reizverwertung des Objektes; das ausdrucksmäßige Endglied desselben ist die zum Sinnbild des ursprünglich ausgelösten Gefühls gestaltete Anschauung. Teleokline Tradition ist Wissenschaft, ihr Prüfstein ist Wahrheit, expressive Tradition ist Kunst, ihr Prüfstein ist Echtheit.“ Trotzdem kann auch ein wissenschaftliches Werk einen künstlerischen Charakter erhalten, dann nämlich, wenn der Stil des Denkers zur Kunstform entwickelt ist, wenn sein Werk „den Leser zum Miterleben der gefühlsmäßigen Persönlichkeit des Autors unmittelbar zu erregen vermag“. Es ist dann ein Werk der angewandten Kunst. Vgl. Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, p. 61 f., 84 f.

Seine Arbeit ist stets Raumkunst. Beim Eisenbau dagegen, fährt er fort, wo auch das „statische Gefühl“ höchstens mit den Linien eines Eisengerüstes „bauen“ kann, wo die statische Rechnung schon am Anfang der entwerfenden Tätigkeit steht und der Ausarbeitung des Projektes auf dem ganzen weiten Wege bald zur Seite, bald vorausschreitet, bald nachfolgt, wo das „bildliche“ Denken beständig durch das „abstrakte“ kontrolliert wird, spielt die wissenschaftliche Methode als solche eine ungleich wichtigere Rolle. „Sie bannt den Entwurf in feste engere Grenzen, sie stellt ihm seine Lebensbedingungen in Form von Zahlen und Figuren fort und fort vor Augen, für jedes Glied des Baues, auch für das kleinste, und ebenso für den Gesamtorganismus. Ihre Ergebnisse sind zuverlässig und unabänderlich. Den Flug der gestaltenden Phantasie sichern sie, aber — sie hemmen ihn auch“<sup>1)</sup>.

Wenn die Wissenschaft so die Konzeption des Kunstwerkes erschwert, so wirkt sie nicht minder nachteilig auf seine Ausführung. Sie hat, wie vor allen Sombart überzeugend dargetan, die Technik rationalisiert, sie hat, wenn möglich, jeden Produktionsprozeß in einen Naturvorgang verwandelt, sie hat ihn durch die Ausbildung der Maschine von der Bedingtheit organischen Lebens befreit. So trat an Stelle der durch die lebendige Persönlichkeit gebundenen organischen Gliederung des Arbeitsverfahrens die nur im Hinblick auf den gewollten Erfolg zweckmäßig mechanisch eingerichtete Gliederbildung. Und in der durch folgerichtige

1) Meyer, Eisenbauten, p. 48. Übrigens galt alles dies bis zu einem gewissen Grade auch schon für die Steinarchitektur. „Jetzt gibt es Leute“, sagt Kreuzer, „welche die Quelle der Kunst in der mittelalterlichen Kenntnis der Geometrie und den Geheimnissen des Zirkels suchen. Es ist ein hübscher Glaube, aber ich kann ihn nicht teilen. Die Geometrie hat immer wenig mit künstlerischer Einbildungs- und Schöpferkraft gemein gehabt, und wir sind größere Geometer, als die Alten nennen konnten, sind aber dennoch keine Künstler und können aus dem Dreieck eben nichts herausbauen als ein Dreieck. Die Quelle des Kunstgeistes sitzt anderswo, und wer sie ernstlich sucht, wird sie wohl finden.“ Vgl. Kreuzer, Der christliche Kirchenbau, p. 397.

Arbeitszerlegung vollzogenen Anpassung des Werkzeugs an die einzelne Arbeitsverrichtung, in der nach dem Prinzip der Bewegungserzwingung selbsttätig schaffenden Maschinerie, erschien menschliches Können verselbständigt, gewissermaßen objektiviert, aber eben darum auch aller Individualität, aller Freiheit entkleidet<sup>1)</sup>. Und was schlimmer ist, auch der die Maschine bedienende Mensch ward von ihrem Geiste erfaßt. „Wir haben eine große Zahl von sogenannten ungelerten Hilfsarbeitern“, sagt Bruckmann, „die wohl wissen, ihre Maschine zu bedienen oder Hilfsverrichtungen in strenger Arbeitsteilung zu leisten; doch sind sie ohne jede Kenntnis des Wesens des Gegenstandes, zu dem sie Teile anfertigen. Sie wissen nicht, wie ein solcher Gegenstand aussehen muß, wenn er die hohen Anforderungen erfüllen will, die Gebrauchsfähigkeit und Geschmack an ihn stellen. Durch die Arbeitsteilung ist ihnen jeder andere Prozeß, der an gleichem Gegenstand von anderen Arbeitern vorgenommen wird, unbekannt oder zum mindesten sehr gleichgültig. Sie führen mechanisch das aus, was ihnen zugestellt wird. Wie selten kommen gerade sie, die die Leistung der Maschine und die Möglichkeit, auch mit der Maschine zu variieren, am besten kennen sollten, in die Lage, sich über ihre Arbeit Gedanken zu machen, mit anderen darüber zu beraten und Versuche anzustellen“<sup>2)</sup>.

Mit anderen Worten, das Werkzeug, dessen sich der Künstler heute immer öfter für seine Zwecke bedienen muß, hat einen Teil seiner Biegsamkeit verloren, ein Nachteil, der durch die der modernen Wissenschaft nachgerühmte Bereicherung der Ausdrucksmittel nur unvollkommen ausgeglichen wird. Denn selbst wenn man zugeben wollte, daß technischer und wissenschaftlicher Fortschritt stets Hand in Hand gingen, was nach den Leistungen der Ostasiaten auf dem Gebiete der Lack-

1) Werner Sombart, Der moderne Kapitalismus, Leipzig 1902, Bd. II, p. 42 ff.

2) Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, p. 91.

Metall- und Porzellantechnik durchaus nicht notwendig der Fall zu sein braucht, wäre jene Bereicherung als ein Danaergeschenk zu betrachten. Die geradezu verheerende Wirkung der modernen Chemie auf die Färberei ist notorisch. Und ähnliche Beispiele ließen sich aus anderen Gebieten beibringen. Vielleicht noch wichtiger ist ein anderer Punkt. Schon Grosse hat betont, es hänge die Größe einer Kunst etwa in dem gleichen Maße vom Reichtum ihrer Technik ab, wie die innere Tüchtigkeit des Menschen von seinem äußeren Besitz. Weit entfernt, für die Kunst unbedingt förderlich zu sein, werde ihr die Bereicherung der Technik unter Umständen verderblich. Wüchsen nämlich die technischen Mittel über ein gewisses Maß hinaus, so überwucherten und erstickten sie die künstlerischen Ziele. Die Kunst gehe in der Technik auf. Denn der Geist könne nur ein beschränktes Maß von Mitteln beherrschen. Darüber hinaus beherrschten die Mittel den Geist. Eine übermäßig bereicherte und verfeinerte, eine langwierige und schwierig zu handhabende Technik nehme die Aufmerksamkeit und die Kraft des Künstlers so sehr in Anspruch, daß ihm für die Ziele der eigentlichen Kunst wenig oder nichts mehr übrig bleibe. Er gelange am Ende dahin, die Technik für die Hauptsache zu halten, das eigentlich künstlerische Motiv nur für ein Mittel, um daran seine technische Fertigkeit zu zeigen. Der Künstler werde zum Virtuosen und höre damit eigentlich auf, ein Künstler zu sein<sup>1)</sup>.

So haben denn Ruskin und Morris die Natur der modernen Arbeitstechnik und ihre Beziehungen zur Kunst im wesentlichen richtig durchschaut. Ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung freilich sind sie nicht gerecht geworden. Sie übersahen vor allem, daß, was sie als eigentümliches Verfallssymptom ihres Zeitalters beklagten, durch eine tausendjährige Entwicklung vorbereitet war, daß, was sie als „vicious life“ bekämpften, das Leben „des Künstlers“ im strengen

1) Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, p. 244 ff.



Sinne, zum mindesten des großen Künstlers, erst möglich machte. In der Tat ist gerade der bildende Künstler wohl niemals mächtiger gewesen als heutzutage, wo tausend Hände miteinander wetteifern, um sich in seinen Dienst zu stellen, ihm alles abzunehmen, was ihn seiner Mission entfremden könnte; allerdings auch niemals abhängiger als jetzt, wo er mehr oder weniger aller dieser Helfer dauernd bedarf, um die Gebilde seiner Phantasie lebendig werden zu lassen.

Diese generelle Abhängigkeit besteht für ihn selbst da, wo er sich ihrer am wenigsten bewußt ist. Man denke an Werkzeug und Rohmaterial, die er meist fertig geliefert erhält. Und sie wächst unter Umständen ins Unendliche mit der Größe der zu bewältigenden Aufgabe. Wie sollte es also genügen, daß er, kaum vertraut mit Material und Technik, daheim in stiller Klause seine Zeichnungen entwirft, um sie, unbekümmert um ihr weiteres Schicksal, Maschinen oder Menschen zu überantworten, die ebenso gedanken- und gefühllos wie jene arbeiten. Nur wenn er selbst das ganze Produktionsverfahren im Innersten beherrscht, wenn er versteht, es in allen Stadien seines Verlaufes sachkundig zu überwachen, wird er sich seiner als künstlerischen Ausdrucksmittels mit Aussicht auf Erfolg bedienen können. Und in der Tat, wer wollte leugnen, daß wir in gewissen Erzeugnissen der modernen Typographie, der mechanischen Weberei und Stickerei, der Metallotechnik schon heute echte Maschinenkunst vor uns haben, oder daß es einem Genius vom Schlage Le Bruns gelingen könnte, aus dem Empfinden unserer Zeit heraus und mit den Mitteln ihrer Technik ein monumentales Kunstwerk wie Versailles entstehen zu lassen?

Ebensowenig freilich wird man bestreiten können, daß alle Werke der Maschinenkunst die intimsten Reize gerade der Zierkunstwerke vermissen lassen. Denn wie deren eigentümliche Schönheit auf der vollkommenen Harmonie zwischen der Natur des Stoffes und seiner ästhetischen Form beruht, daher ein vollkommenes Werk dieser Art sich gleichsam als

„die natürliche Blüte seines Stoffes“ darstellt, so kann jene Harmonie auch nur von einem Künstler hervorgebracht werden, der durch eigenhändige Bearbeitung des Stoffes in seinen Geist eingedrungen ist und so die Form aus dem Stoffe selbst organisch zu entwickeln versteht. Deshalb darf es uns zum Troste dienen, daß von der höchst individualistischen Technik der Naturvölker bis zu der raffiniert arbeitsteiligen der Gegenwart keine der verschiedenen gewerblichen Produktionsmethoden völlig verschwunden ist, daß vielmehr jede einzelne an ihrem Teile und in ihrem Kreise auch heute noch an der künstlerischen Gestaltung unserer Umgebung mitzuwirken berufen ist. Inwieweit dies geschieht, hängt jedoch weniger von den relativen Vorzügen dieser oder jener Arbeitsmethode für die Kunst, als von einem Umstande ab, den man gerade in diesem Zusammenhang zu übersehen geneigt ist. Bekanntlich hat Semper schon 1834 erklärt, nur einen Herren kenne die Kunst, „das Bedürfnis“, damals wirtschaftliche Probleme streifend, die ihn in England viel eingehender beschäftigen sollten. Ihre Erörterung möge dem folgenden Kapitel vorbehalten bleiben.