hat sich also wenig geändert. Die Weite des Blicks blieb bestehen. Das Unbegrenzte aber ist nur eine neue Form des schematisch zwar begrenzten, doch als Individuum entwerteten französischen Boskettgartens.

Gegen die als Einförmigkeit empfundene Kontrastlosigkeit richtet sich die Kritik der Späteren. So beklagt sich Chambers in seinem Aufsatz über die orientalische Gartenkunst, über die wenige Abwechslung, „den Mangel an Urteil in der Wahl der Gegenstände", er „verflucht die Schönheitslinie", den einen undulierenden Pfad, den der Wanderer sich mühsam zu Ende schleppen muß, falls er nicht den gleichen, ermüdenden Weg zurücklegen will[1]). Auch gegen die Sanftheit und den allmählichen Übergang werden Stimmen laut. Jetzt scheut man sich nicht mehr vor allzu scharfem Gegensatz: „Im Kontrast darf nicht nur Wildheit, sondern auch Häßlichkeit in das Gemälde gebracht werden"[2]). Lange geht der Kampf für und wider die Anbringung von Gebäuden, endet aber doch mit einem Sieg der Motive. Auch den Farben wird ihr Recht wieder eingeräumt. In Monceau gab es Farbengärten, einzelne Beete, jeweils blau, rot oder gelb besetzt. Man sieht also, man muß sehr deutlich zwischen einem frühen „ungegenständlichen" und „fernen" und einem späteren gegenständlich-nahen englischen Garten unterscheiden.

Da wir auf das Landschaftsbild wegen der mangelnden Abbildungen nur kurz eingehen können, müssen einige wenige Worte hier genügen. Das Landschaftsbild des 18. Jahrhunderts gerät da, wo es nicht reine Vedute bleibt, fast immer zur Ruinenphantasie. Eine Anhäufung von halb geborstenem, zerbröckeltem Gestein, über das sich das Ranken- und Strauchwerk wie ein zerstäubter Wolkenschleier gesponnen hat, sind das hauptsächliche Motiv. Berge, Wälder, Wiesen gibt es kaum. Dafür Felspartien, wildzerzauste Bäume und das feuchte, schillernde Element: Flüsse, das Meer, Gebäude, die sich darin spiegeln, der Mond über der Wasserfläche, alles in rosa-bläulichen, weißen und braunen Tönen gemalt. Man wird in dieser verspritzten, kleinteiligen, perlmutterschimmernden Landschaftsmalerei unmittelbar an die Schilderung der Dichter erinnert, sei es nun bei Hubert Robert, sei es bei Mitelli und Guardi, sei es bei dem Graphiker Piranesi. Auch hier rundet sich nichts zum Gegenstand, sondern verschwimmt undeutlich wie von fern gesehen. Die Natur wird nicht gesucht und nacherlebt. Die Hauptwirkung beruht auf Phantasie und Idee.

Zur Frage der Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte.

Von
V. C. Habicht.

Obwohl die Objekte der kunstgeschichtlichen Behandlung sich nur äußerlich — in einem doppelten Sinne — von denen der Metaphysik unterscheiden, sind sie wie jene — gleichfalls auch nur scheinbar — einer wissenschaftlichen Behandlung entzogen. Dagegen unterscheiden sie sich essentiell und generell von den übrigen Inhalten der Philosophie, selbst von den „Begriffen", die die Ästhetik zu untersuchen hat. Die Gegebenheiten unserer begrifflichen Untersuchungen selbst sind zunächst und vor allem einmal reale Objekte, die unsere Disziplin den praktischen Wissenschaften annähern. Das Gemachte und nicht ein Gesagtes oder Gedachtes ist der Gegenstand. Der Unterschied zwischen den technischen Wissenschaften, die es vor allem mit einem Zu-Machenden und Existierensollenden — an-

[1]) Gothein, a. a. O.
[2]) Uvedale Price, s. Gothein a. a. O., S. 383.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1931/0163
gefördert durch die DFG