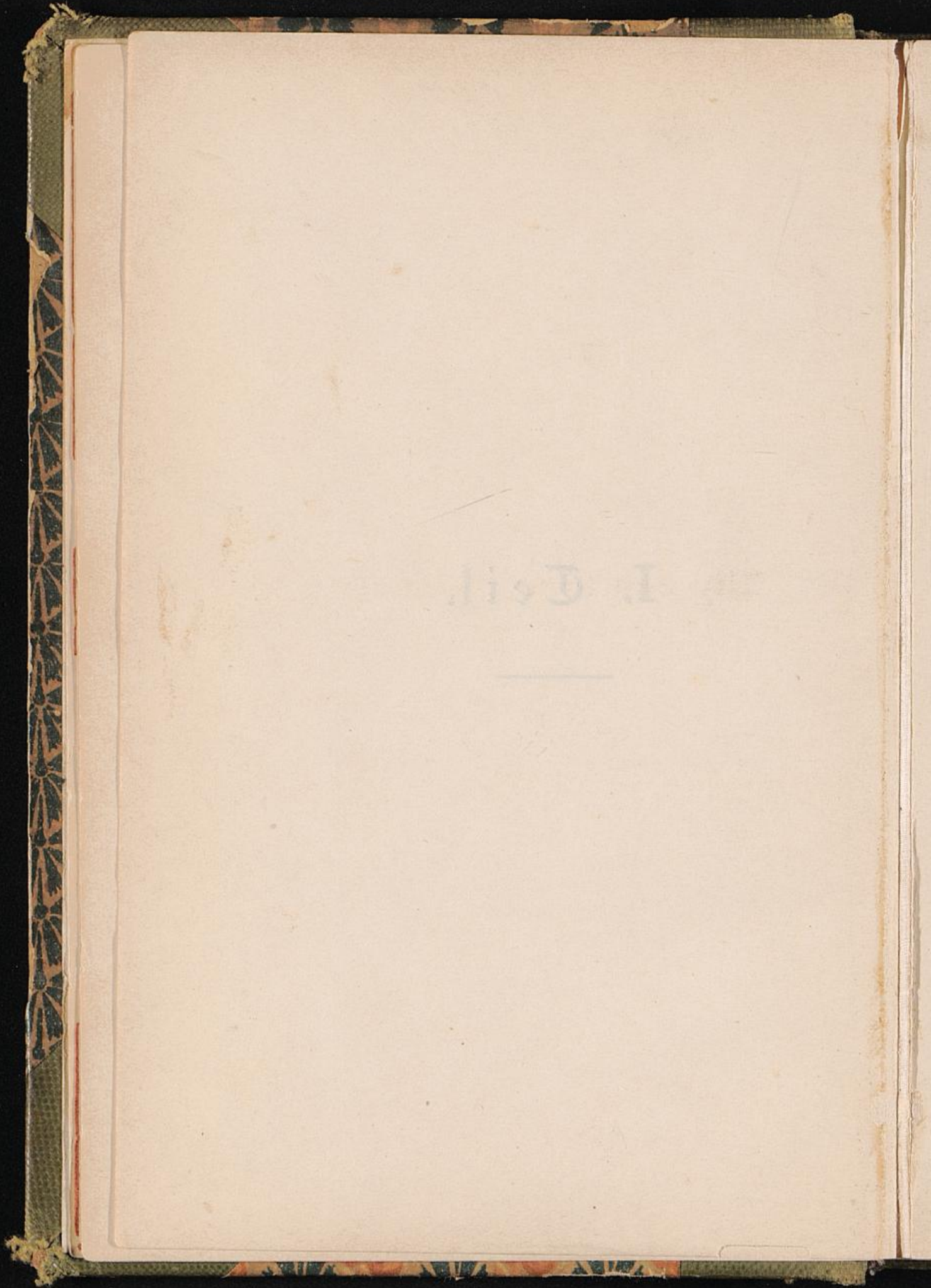
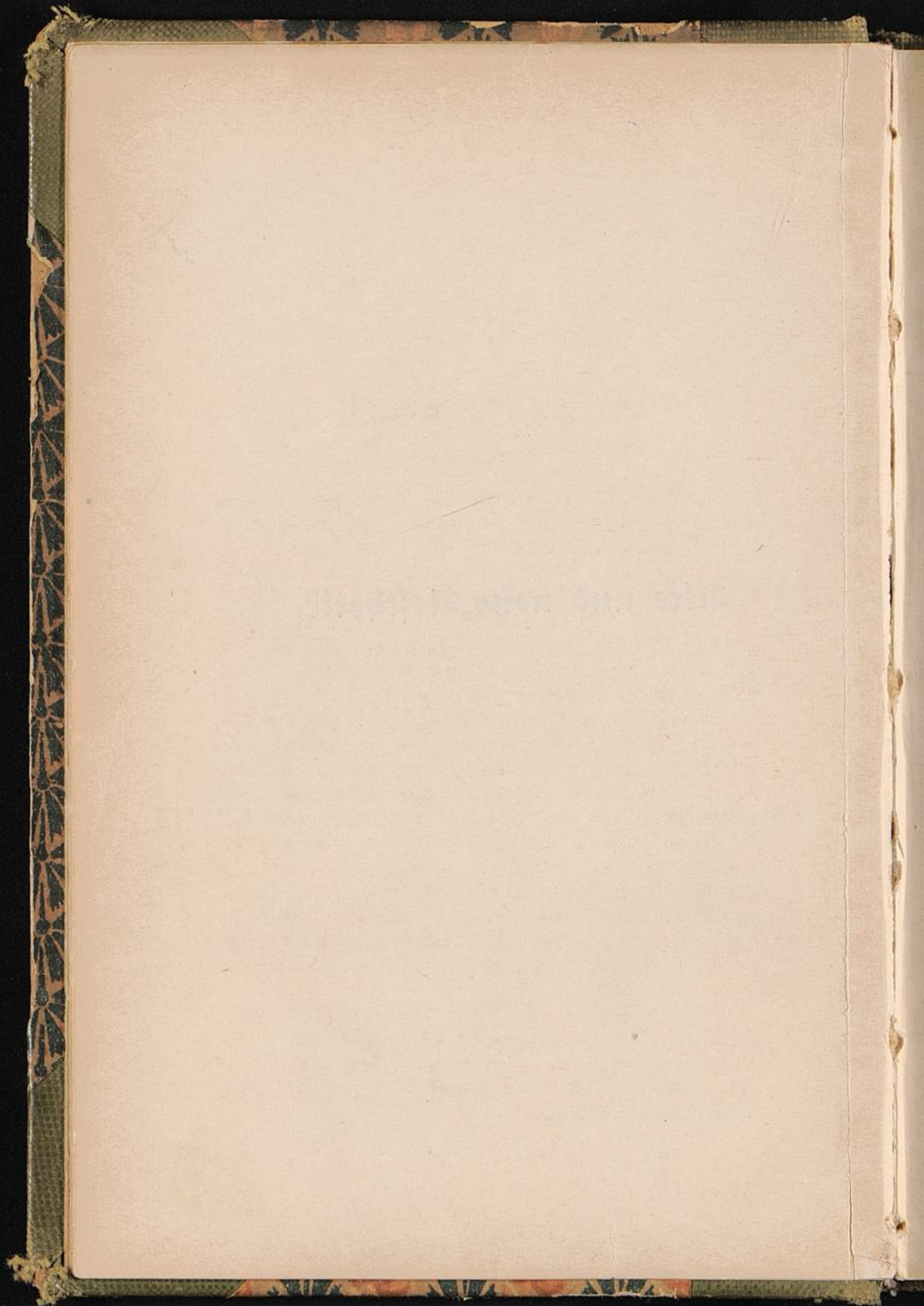


I. Teil.



Alte und neue Aesthetik.



Alte und neue Aesthetik.

„Die Aesthetik ist noch eine Wissenschaft in den Kinderschuhen.“ Dieser Ausspruch rührt nicht etwa von Bleibtreu oder Conradi her, kein jugendlicher Stürmer und Dränger hat sich zu ihm hinreißen lassen; nein, ein wirklicher deutscher Professor hat ihn gethan. Freilich auch einer, wie wir ihrer nicht viele hatten: Bischof, diese Verkörperung aller Offenheit, Wahrheitsliebe und Bescheidenheit, welche in einer Menschenbrust Raum hat, dieser Mann der rücksichtslosen Geradheit, der es fertig bekam, am Ende seines langen Forscherlebens sein eignes Hauptwerk mit mächtigem Schläge zu zertrümmern, als er sich von der Unhaltbarkeit seiner Grundlagen überzeugte. In seiner himmelschreienden Ehrlichkeit scheute er sich nicht, mit jenem Ausspruche allen seinen engeren Fachgenossen einen Schlag ins Antlitz zu versetzen, indem er rund heraus erklärte, was jene mit aller Hestigkeit bestritten, daß die Aesthetik einer inneren Entwicklung fähig ist, daß Alles, was bisher in ihr geleistet worden, nichts ist im Vergleich zu den Aufgaben der Zukunft, die sie zu lösen hat.

Die Aesthetik ist nun heute daran aus den Kinderschuhen in das Jünglingsalter überzugehen und einen neuen Abschnitt ihrer Entwicklung zu beginnen. Und worin äußert sich dieser Uebergang? Sie muß endlich

notgedrungen jenen großen Schritt mitmachen, den alle Zweige des menschlichen Geisteslebens in der neuen Zeit gethan und hinter denen sie allein meilenweit zurückgeblieben ist: den Uebergang von der Spekulation zur philosophisch=geordneten Erfahrungswissenschaft, oder um das wissenschaftliche Wort dafür zu finden, zur Reduktion.

Die alte Aesthetik, wie wir sie alle in Hörsälen und aus Büchern gekannt haben, ging aus von dem Begriff der absoluten Schönheit. Man bemühte sich festzustellen: was ist unter allen Umständen schön? Wo findet sich dieses Schöne in der Natur? wo im menschlichen Empfindungsleben? Welche Verwandlungen, Verkleidungen, Mischungen kann das Schöne vornehmen? Was ist unter allen Umständen häßlich? Welche Zwischenstufen liegen zwischen dem Schönen und dem Häßlichen? Wenn man dies nach diesem vorher festgestellten Schema untersucht, wenn man bewiesen hatte, was man beweisen wollte, wenn man womöglich eine fortlaufende Reihe solcher Zwischenstufen (z. B. das Erhabene, das Groteske, das Unmutige, das Reizende u. a.) aufgezählt hatte, so glaubte man wirklich eine Aesthetik geschrieben haben. Welch rührende Selbstgenügsamkeit! Man merkte nämlich garnicht, daß dort, wo man aufhörte, das Problem erst eigentlich anfang, oder besser, daß man das Ideal als Prinzip setzte, daß man mit dem begann, mit dem man im allergünstigsten Falle aufhören konnte, daß man das Hauptproblem einfach auf den Kopf stellte und die Definition zum Axiom machte. Man lehrte die Aesthetik nicht als die Untersuchung und Erkenntnis einer Gruppe verwandter und ähnlicher Empfindungen, sondern als die Untersuchung der vermeintlichen Ursache dieser Empfindungen. Man sagte mit selbstbewußtem Lächeln: Aesthetik ist die Wissenschaft vom Schönen — man trieb also nicht Aesthetik,

sondern Kallologie, man ging willkürlich von einem willkürlich zurechtgestutzten Begriffe aus, dem Begriff des Schönen, man schlug die philosophische Bolte und vertauschte das empfindende Subjekt mit der Abstraktion des Prädikats des Objekts. Statt eine Aufklärung über das zu geben, was sich geheimnisvoll in meinem Herzen regte — sei es beim Schaffen, sei es beim Genießen eines Kunstwerks — hielt man mir eine Vorlesung über den schablonisierten Begriff des Zustandes derjenigen Sache, die ich eben zu schaffen oder zu genießen suchte. Man sagte mir ob er schön sei oder würdevoll oder erhaben oder häßlich. Und war ich so naseweis zu fragen, was denn in der Welt nun schön wäre, so zog man die Augenbrauen in die Höhe, räusperte sich und sagte im Drakelton: „was ein interesseloses Wohlgefallen erregt,“ oder „was eine Idee vollkommen verkörpert“ oder wie nun die akademischen Erklärungen eben lauteten. Das A und O aber, das allen gemeinsame, war, daß der Begriff der Schönheit etwas unveränderliches, ewig feststehendes, absolutes sei, daß das ästhetische Ideal in lauterster Reinheit irgendwo existiere: auf dem Monde, im Himmel — nach Baumgarten sogar im lieben Gott selbst — in Wolkenkuckucksheim, Nirwana oder sonstwo.

Aber eine solche Lehre ist falsch — falsch zunächst schon aus philosophischen Gründen. Das Reich des Absolutismus ist in der Philosophie genau so zu Ende wie in der Politik. Alle absoluten Begriffe sind überwunden, in der Welt der Wirklichkeit, der sowohl Kunst als Empfindung angehören, giebt es nichts absolutes mehr. Alle angezogenen Begriffe sind nur mnemotechnische Hilfsmittel, aber wie sie sind entspricht ihnen nichts wirkliches. So wenig es ein Nirwana oder ein Wolkenkuckucksheim oder einen Himmel giebt, so wenig giebt es ein absolutes Schönheitsideal, das als solches von Anbeginn der Welten

bestände, und ebenfowenig eine ideale Schönheitsempfindung in der menschlichen Brust, und gar die gleiche in mehreren oder vielen Büsen. Gegenstand und Empfindung sind thatsächlich voneinander untrennbar. Die Schönheitsempfindung setzt einen realen Gegenstand voraus, an dem sie haftet, und eine Person, die sie wirklich hat — die alte Aesthetik aber kennt weder die Mannigfaltigkeit der empfindenden Naturen noch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche Empfindungen hervorrufen. Was heißt überhaupt z. B. „interesseloses Wohlgefallen?“ Ein Gegenstand, an dem wir keinerlei persönliches Interesse nehmen, kann uns höchstens die Empfindung der Langeweile erregen. Wer die Tiziansche Venus betrachtet, vergleicht sie in Gedanken mit anderen Frauen seiner Bekanntschaft, und erst aus diesem Vergleich, der doch kein interesseloser mehr ist, erwacht seine ästhetische Theilnahme an dem Kunstwerk. Man denke sich als ihren Betrachter einen Menschen, der noch nie einen wirklichen nackten Frauenkörper gesehen! Er wird das Kunstwerk durchaus nicht verstehen. Man sieht also, die Definitionen der alten Aesthetik besagen in Wirklichkeit garnichts.

Sie sind aber auch im Widerspruch mit den That- sachen. Es giebt kein absolutes Schönheitsgefühl. Die Schönheitsideale sind grundverschieden bei den Menschen verschiedener Zeiten, Gesellschaftsklassen, Ländern. Die Geschichte des künstlerischen Geschmacks lehrt uns die wunderbarsten Dinge. Zeiten, Völker, Menschen, die an geistiger Bedeutung einander vollkommen gleich stehen, finden sich hier oft im schreiendsten Gegensatz. Wo Voltaire sich schauernd abwandte betete Lessing an. Für die Renaissance war Seneca ein größerer Tragiker als Sophokles, und sie stellte Shakespeare unter Ben Jonson. Wie kommen wir dazu, gerade das Schönheitsideal der deutschen Pro-

fessoren als das maßgebende anzuerkennen? Und wie grundverschieden sind die Schönheitsideale unserer Aesthetiker! Die Hegelianer erkennen die Musik mit knapper Not als eine halbe Kunst an und schwärmen für das Schauspiel — und die Wonne des Herrn Eduard von Hartmann ist der Jongleur im Zirkus, während er Erwin von Steinbach, Arnolfo da Cambio und Schinkel nicht als volle Künstler gelten läßt: denn jener erregt unser interesseloses Wohlgefallen, indes die Schöpfungen der letzteren nur praktische Zwecke umkleiden!!!*) Ein Aesthetiker widerspricht immer dem andern, und die alte Aesthetik, welche mit den Ansprüchen absoluter Giltigkeit für alle Fälle, Zeiten, Länder, Menschen auftrat, hat in Wirklichkeit noch nicht einen „erflecklichen Satz, der auch was gilt“ zustande gebracht, irgend eine auf Thatfachen gestützte, unwiderlegbar bewiesene und anerkannte Anschauung.

Man darf daher mit Recht sagen: sie ist bankerott. Mit einer Zahlungsunfähigkeitserklärung hat sie begonnen, mit der berühmten Kantschen Antinomie, daß der Geschmack nur einer ist und daß man über den Geschmack nicht streiten könne, mit einer Bankerott-erklärung schließt sie: mit der Hartmannschen Aesthetik, welche die ästhetische Empfindung für ein ideales Scheingefühl erklärt — als ob die Empfindung Michelangelos, als er die „Nacht“ meißelte, nicht eine ebenso positive war als die Napoleons, als er den Schlachtplan von Musterlitz entwarf.

Die Ursachen, aus denen die alte Aesthetik gescheitert ist, sind leicht zu erfassen: wir haben sie bereits angedeutet.

Irreführend war zunächst die Methode. Sie ging von den Begriffen aus statt von den Dingen, sie war deduktiv statt induktiv, statt praktisch, empirisch,

*) So zu lesen im II. Bande seiner „Aesthetik“.

historisch, vergleichend zu sein. Sie identifizierte Kunst mit Schönheit. Sie suchte das Wesen der letzteren zuerst festzustellen und maß darnach die wirkliche Kunst. Die neue Aesthetik wird diesen Fehler vermeiden. Sie wird in den verschiedenen Künsten die Werke, Ideale und Anschauungen der verschiedenen Zeitabschnitte, Länder, Kulturen, der hervorragendsten Geister untersuchen, und aus der Fülle des zusammengebrachten Stoffes eine Reihe Typenideale entwickeln, diese wieder nach ihrer natürlichen Verwandtschaft, ihren besonderen Momenten ordnen, einreihen, sie auf höhere Typen und Formeln zurückführen, diese wieder auf immer weniger und höhere, umfassendere und so fort, bis man eine ganz geringe Zahl höchster, elementarer Typen und Formeln gefunden hat, welche die Grundlage der neuen Wissenschaft von den künstlerischen Empfindungen geben. Eine solche Methode verlangt freilich das, was den bisherigen Aesthetikern fehlt: Arbeit, Geduld, Fleiß, Zeit. Denn es giebt nichts bequemer, als wie es bisher üblich war, sich ein theoretisches Ideal zu konstruieren und an demselben die Realität zu messen — während wir uns das Maß erst selbst suchen müssen. Um so größer aber wird der Lohn dieser Arbeit sein, denn dann wird es gelingen, das festzustellen, was für die wirkliche Kunstlehre von der höchsten Bedeutung ist und woran von den bisherigen Aesthetikern noch niemand gedacht hat: die Thatfachen des ästhetischen Bewußtseins der Menschheit, aus diesen die Gesetze des künstlerischen Empfindens, und aus diesen die Regeln des künstlerischen Schaffens.

Die ganze bisherige Aesthetik ist auf einer falschen Grundlage aufgebaut. Das sah Vischer ein und darum schrieb er in den „Kritischen Gängen“ den berühmten, in der Geschichte der Wissenschaft unerhörten Widerruf seiner ganzen Lehre. Der innere Konflikt

brach bei ihm naturgemäß bei dem Problem der Schönheit in der Natur aus. Denn das war der innere Widerspruch, über den die alte Schulästhetik nicht hinauskommen konnte: ist die Schönheit nur in der menschlichen Empfindung und beruht auf einer metaphysischen Disposition der Menschenseele — wie kann dann die Natur an sich schön sein? Gibt es aber eine natürliche Schönheit an sich, eine absolute Schöpfungsschönheit — wie kann dann das menschliche Schönheitsurteil in bestimmten Fällen verschieden sein? Im ersten Falle wäre die Kunst eine Fantasie ohne jede Rücksicht auf die Wirklichkeit. Im zweiten Falle wäre Nachahmung der Natur die höchste Kunst. Nun war sich unsere ganze Philosophie, von Kant an, niemals klar, ob sie anthropocentrisch, pantheistisch oder mono- (resp. monado-)theistisch sein sollte. Auf der einen Seite erklärte man also jeden Vorgang, jedes Wesen in der Natur für ein Werk der göttlichen Schöpfung, für beseelt von göttlichem Hauche, für ein Zeugnis einer überirdischen Macht — auf der andern Seite erklärt man jede bloße Nachahmung der doch von göttlichem Hauche und Allgeist beseelten Wirklichkeit für unkünstlerisch, und verlangte noch eine Idealisierung der rohen und zugleich göttlichen Wirklichkeit durch den rein menschlichen, beschränkten freien Geist, der doch besten Falls nur einen Splitter des göttlichen Allgeists darstellte. Eine Ästhetik, die sich fortwährend in so himmelschreienden Widersprüchen bewegt, hat denn doch jede Existenzberechtigung verloren!

Man nahm den Schönheitsbegriff zur Grundlage. Man glaubte von vornherein, der Mensch habe sich die Kunst geschaffen oder sie sei ihm wohl gar vom Himmel gefallen, um seinem natürlichen Schönheitsgefühl, seinem Trieb und Bedürfnis nach Schönheit zu genügen. Wie falsch! Das ästhetische Bedürfnis ist dem Menschen so wenig angeboren als das kausale,

das wissenschaftliche, beide haben sich vielmehr erst zu entwickeln begonnen, als ein Teil der Menschheit schon eine sehr bedeutende Kulturhöhe erreicht hatte. Der Kunsttrieb ist durchaus kein primärer Trieb, sondern ein geschichtliches Produkt. An und aus der Religion, dem Handwerk, dem Nachahmungstrieb hat er sich erst sehr, sehr langsam entwickelt, und bei den verschiedenen Völkern nach der Art der nationalen Kultur, aus den natürlichen Lebensbedingungen (Klima, Lage, Rasse) in völlig verschiedener Weise. Da die Entwicklung auf völlig archäologischen Grundlagen beruht und sich nach bestimmten Gesetzen vollzieht, deren Auf- findung die Aufgabe der modernen Kunstphilosophie ist, so ist schon damit bewiesen, daß die Annahme einheitlicher absoluter ästhetischer Begriffe eine Ungeheuerlichkeit ist. Die Thatsache eines freien Schönheits- gefühls ist bei keinem Naturvolke nachweisbar, über- haupt bei keinem Menschen, mit Ausnahme des deutschen Professors. Ueberall finden wir das Schönheitsgefühl eng verbunden mit anderen seelischen Zuständen und gebunden an bestimmte natürliche Bestimmungen. Nichts steht fest, als die Thatsache, daß gewisse menschliche Gebilde eigenartige Empfindungs- und Vorstellungs- verbindungen auszulösen imstande sind, welche durch keine anderen Ursachen hervorgebracht werden können, daß aber jene Gebilde wie die Empfindungsreihen in ihrem Wesen verschieden sind, je nach Zeiten, Ländern und Völkern. Es gilt also, sowohl geschichtlich als ethnologisch festzustellen, worin die Eigenart, das Wesen, die Beschaffenheit so wunderbar wirkender Werke beruht, zweitens die Reihen und Gruppen dieser Empfindungen und Vorstellungen in ihrer Eigenart genauer zu beschreiben, sodann die Bedingungen des Entstehens solcher Werke zu ergründen, und endlich die Beschaffenheit des Geistes zu erklären, auf den sie mit so elementarer Gewalt wirken. Es werden sich

für die Aesthetik der Zukunft also vier Hauptaufgaben ergeben: die Psychologie des Genies, die Kunstlehre, zerfallend in Analyse des geistigen Gehalts der Werke und Untersuchung ihrer technischen Konstruktion, die Lehre vom Milieu und die Theorie der künstlerischen Wirkung.

Wir haben nunmehr das Geheimnis des Unterschieds der neuen von der alten Aesthetik herausgefunden. Die alte Aesthetik kommt mit dem fertigen metaphysischen Ideal in die Welt der Kunst herein, und mißt darnach die reale Kunst, überall tadelnd und nörgelnd. Die neue entwickelt den Begriff, das Wesen, das Ideal des Kunstwerks aus den vorhandenen wirklichen und untersucht die Bedingungen seines Entstehens und seiner Wirkung. Die alte Aesthetik ist die Lehre vom Schönen, die neue die Lehre vom Künstlerischen. Die Begriffe schön und häßlich in ihrer leeren Unbestimmtheit existieren für die neue Aesthetik überhaupt nicht mehr, sondern nur die Gegenpole künstlerisch und unkünstlerisch, und damit erscheint auch der Sinn des Wortes „Aesthetik“ viel richtiger getroffen. Die gesamte akademische Schulästhetik von Kant bis Hartmann erscheint also beseitigt: die Grundsteine für die neue induktive Aesthetik sind indes schon längst gelegt in Herders „Ideen“ und kritischen Schriften, Wienbargs „Aesthetischen Feldzügen“, Fehners „Vor-schule der Aesthetik“, Taines „Philosophie de l'art“ und „Histoire de la littérature anglaise“ und Hennequins „Critique scientifique“.

Die künstlerische Empfindung, die ja für die meisten der interessanteste Teil des ästhetischen Forschungsgebiets sein dürfte, da ihre Ergründung Tausenden Aufschluß über sich selbst und die Welt der Gefühle in ihrem Innern giebt, bildet sich, wie die moderne Untersuchung, besonders Fehners, ergeben hat, aus drei Hauptmomenten — die wieder in eine Reihe von

Untermomenten zerfallen, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Diese drei Hauptmomente der ästhetischen Rezeption sind das Formgefühl, das Sinnesgefühl und die Vorstellung der Einbildungskraft. Verdeutlichen wir das an einem Beispiel. Wie entsteht der unvergängliche poetische Reiz, den der Anfang der herrlichen Ballade Goethes ausübt:

„Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach der Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan“ —?

1
2
3
Zunächst wirkt auf uns die äußere Form, das Auf- und Nieder der Sambi, dieser das Wogen des Wassers nachahmende Rhythmus, die Stellung der Reime. Diese Wirkungen beruhen teils auf physischen Bedingungen (dem Rhythmus des Herzschlags, der Zeitdauer des Bewußtwerdens einer Empfindung — worüber Wundt sehr interessante Studien veröffentlicht hat), teils auf Gedankenverbindungen, durch rhythmische Ähnlichkeiten angeregt, welche durch die Gewohnheit fix und unbewußt geworden sind.

Sodann wirkt auf uns der Wohlklang der Worte, den wir auch beim Lesen genießen, da der Mensch bekanntlich weniger mit dem Ohr als mit dem Gehirn hört. Die wunderbare Wahl der Vokale, das Verhältnis der zahlreichen vollen (a, o, au, u, ü) zu den weniger spitzen (e, i) bringt in uns das Gefühl von etwas unendlich wohligen, angenehmem hervor, ähnlich dem eines erquickenden Bades im Sommer. Diese Eindrücke sind die ersten, weil sie nur in Reizen und Empfindungen bestehen und auf dem so vorbereiteten Boden werden nun

Drittens in unserer Fantasie bestimmte plastische Bilder hervorgerufen, und zwar um so deutlicher, je klarer und bestimmter ihre Darstellung ist. Wir hören in unserer Fantasie das Wasser rauschen, sehen es

schwellen, sehen den Fischer mit der Angel am Ufer sitzen und ruhig den schwimmenden Kork beobachten. Das Nacheinander der Schilderung ist am Schluß der Strophe in eine gleichzeitige einheitliche Vorstellung übergegangen. Die Art und Weise der Vermittlung und Hervorrufung der Vorstellung selbst ergründet die Psychophysik. Für die Aesthetik genügt es zunächst festzustellen, daß zur künstlerischen Wirkung drei Bedingungen nötig sind: geschlossene Form (bekanntlich hat auch eine gute Prosa ihren Rhythmus), Sinneshaftigkeit und Vorstellungsgehalt — in der Musik tritt für die dingliche Vorstellung Gemütsbewegung ein — und daß ein Werk von Menschenhand, welches eine in sich geschlossene Reihe solcher Wirkungen ausübt, ein Kunstwerk ist.

Betrachten wir nun die ganze Welt der Kunstwerke, wie wir sie aus den Erinnerungen unserer eigenen Beobachtungen und aus der Kunstgeschichte kennen! Wie von selbst scheinen sie sich in drei große Gruppen zu sondern. Die einen, zahlreich bis zur Unübersichtlichkeit, sind solche, die zur Zeit ihres Entstehens ein großes und ungeheures Aufsehen erregten, gewaltigen Beifall fanden, aber nach kurzer Zeit für immer von der Oberfläche verschwanden und nur noch in der Kunstgeschichte oder innerhalb einer kleinen Gemeinde fortleben, deren Mitglieder sich dem Künstler geistig verwandt fühlen. Solche Werke — um nur zwei aus der Masse zu nennen — sind Klopstocks „Messias“ oder Rousseaus „Neue Heloise“. Eine andere Klasse von Kunstwerken lebt durch ein gewisses ganz bestimmtes Zeitalter, mit dessen Beendigung sie nicht zu Grunde gehen, aber mumifiziert werden, um vielleicht einmal später für kurze Zeit zu künstlichem Scheinleben galvanisiert zu werden, oder es sind Werke, welche ein speziell nationales Gepräge tragen und für Menschen außerhalb des Volkes, in dem sie entstanden,

fast unschmackhaft sind. Zu dieser Art gehören dort die byzantinischen Mosaiken und die meisten Epen der italienischen Renaissance, z. B. Bojardos Ariost, hier die chinesischen Dramen, die japanischen Malereien, die Dramen Corneilles, die Dichtungen Victor Hugos. Die dritte Gattung ist jene, welche ewig lebt, bei allen Völkern, zu allen Zeiten, welche über dem individuellen Geschmack, über dem engern Volke und Vaterlande steht, die klassischen Meisterwerke eines Sophokles, Raphaël, Michelangelo, Goethe, Heine, Beethoven, Wagner.

1 Untersuchen wir die Gründe dieser Spaltung, so ergibt sich folgendes: Die Werke der ersteren Gruppe sind lebenswahr im individualistischen Sinne, die Natur, der Charakter ihres Schöpfers prägt sich in ihnen vollkommen, klar und rein aus. Ist diese Natur eine starke und interessante, so fesselt sie alsbald die Zeitgenossen. Allein allmählich erkennt man, daß hinter dieser interessanten Erscheinung doch nur ein einzelner Mensch steckt, nicht die Natur selbst, sondern nur ein winziger Splitter von ihr. Man findet es überflüssig, sich um einen einzigen Menschen so viel zu bekümmern, und nur die schließen sich ihm noch ferner an, die sich ihm geistig verwandt fühlen. Diese Kunstart kann man als die naturalistische bezeichnen, denn Naturalismus ist nichts als Individualismus, rücksichtsloses Ausleben der Einzelnatur ohne Erfassen des Ganzen. Die naturalistische Richtung ist die unterste in der Kunst — sie ist hauptsächlich bei den Deutschen vertreten.

2 Die zweite Gruppe beruht auf dem Grundsatz des Milieu: sie wirkt und bleibt lebendig, weil sie die Anschauungen, die Denk- und Empfindungsweise eines ganzen Zeitabschnitts oder eines Volkes darstellt und wieder spiegelt, sie ist die zur künstlerischen Gestaltung erhobene und abgeklärte Kultur einer Epoche oder

Rasse, und solange diese Epoche währt, solange diese Rasse oder Nation ihre eigne Kultur festhält und stileinheitlich durchführt, solange behalten die Kunstschöpfungen dieser Richtung Kraft, Leben, Gesundheit — mit dem Untergange ihres Milieu sterben sie ab und führen von da ab nur noch die Existenz einer interessanten Kuriosität im großen Museum der Kunstgeschichte. Denn lebendig ist dem Menschen nur das Kunstwerk, welches ihm das reine und treue, von allem Nebensächlichen gereinigte Vorbild seines eignen Wesens widerspiegelt oder imstande ist, ihn fortwährend neues über ihn selbst und seinen eigenen Charakter zu sagen. Ich möchte diese zweite Gruppe als die konventionalistische oder als die Kunst des Idealismus bezeichnen, denn sie beruht auf der Hervorhebung der allgemeinen Züge, der herrschenden Anschauungen jener Zeit, jenes Volkes, zu deren Gunsten die abweichende Eigenart des Einzelnen unterdrückt oder idealisiert, das heißt dem Milieu angepaßt wird. Der naturalistische Künstler schafft individuelle Gestalten, der idealistische Typen.

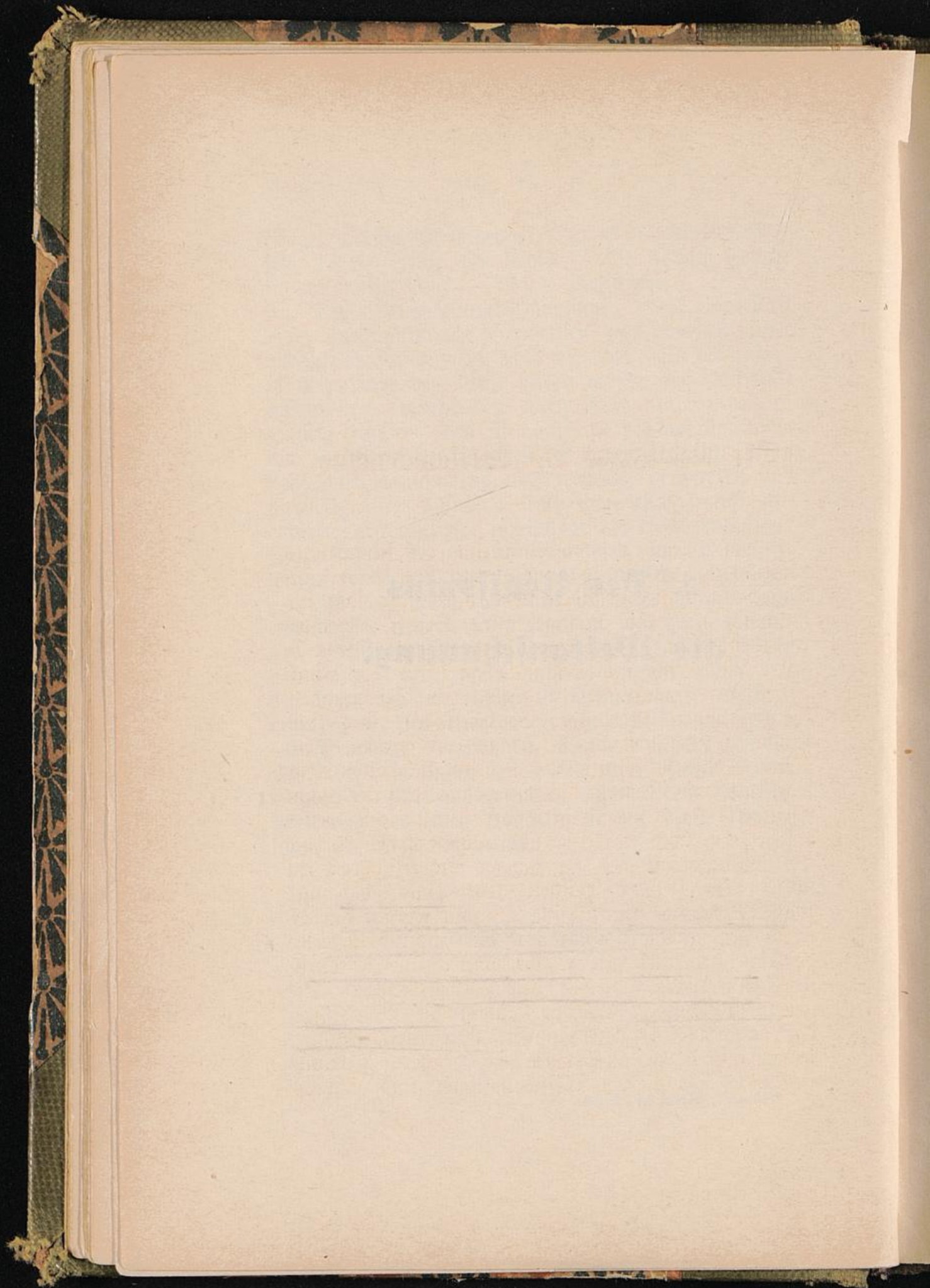
Die höchste Gattung aber ist die dritte. Sie ist 3
erhaben über die zufällige Einzelercheinung, über den Zeit- oder Rassentypus. Ihre Gestalten, Leben, Anschauungen, Gefühle sind ewig, sie verkörpern, was in jedem Individuum, bei jedem Volke, zu jeder Zeit lebendig und stark war, sie geben uns das Wesen des Menschen, sie sind das Fleisch gewordene Naturgesetz selbst, das Abbild des Makrokosmos, des Weltgetriebes. Aber in dieser Wesenhaftigkeit verlieren sie nicht etwa den persönlichen Charakter, die Glaubhaftigkeit der Wirklichkeit. Nein, sie vereinigen mit der Gesetzmäßigkeit auch den Individualismus und das Milieu, sie sind wahr auch als Einzelwesen, in der Fülle persönlicher Sonderzüge, wahr als Sprößlinge, eines bestimmten Bodens, einer bestimmten Zeit, sie ver-

einigen persönliche Eigenart, Typus und Wesenhaftigkeit. Diese Stufe der Kunst — die höchste, welche sie erklimmen kann — ist die realistische.

Die Entwicklungsbedingungen jeder einzelnen dieser Kunstgattungen festzustellen, nachzuweisen, unter welchen Umständen sich bald die eine, bald die andere in hervorragender Weise bilden mußte, die Umstände aufzuspüren, welche der einen mehr als der andern günstig sind — das ist auch eine der vorzüglichsten und anziehendsten Aufgaben der neuen Aesthetik. Man sieht, wie mannigfaltig, weitgreifend, verwurzelt und schwierig ihre Absichten sind, man ahnt, welch unendlicher geschichtlicher, psychologischer, ethnographischer Einzelstudien sie noch bedürfen wird, um zu einigermaßen festen und bedeutenden Ergebnissen zu gelangen — und wer weiß, ob nicht in letzter Stunde noch eine einzige neuerforschte Thatsache den ganzen mühevoll errichteten Rohbau untergraben kann? Wenn also diese Zeilen nichts anderes erreicht haben, als den Leser mit dem tiefsten Mißtrauen gegen jeden zu erfüllen, der ihm selbstbewußt eine vollständige, fertige, alle Probleme metaphysisch lösende Aesthetik auf den Tisch legt, so haben sie vorerst ihren Zweck erreicht. Gegenüber den hochtönenden, spekulativen Begriffsspielereien der alten Aesthetik ist der bloße Zweifel schon ein Sieg der neuen. —



2. Der Realismus als Weltanschauung.



Der Realismus als Weltanschauung.

Ein Thema, wie die Bedeutung des literarischen Realismus, das in so außerordentlichem Grade seit Jahren die ganze gebildete Welt beschäftigt, läßt sich natürlich von den verschiedensten Seiten betrachten und behandeln. Die Frage des Realismus scheint in erster Linie eine rein technische zu sein. Die Kunst ist Ausdruck, plastische Gestaltung von Stimmungen, Empfindungen, Gedanken, Erinnerungen, ihre Umsetzung in Gestalten und bestimmte Kunstformen. Kein Zweifel, daß der Realismus ursprünglich nicht mehr war, als ein Versuch die durch die Klassiker hochgesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Kunst noch weiter zu steigern, noch stärkere Ausdruckswirkungen auf die Vorstellungskraft des Zuschauers und Zuhörers zu üben. Die frühere Ästhetik lehrte uns, daß nur solche Wirkungen künstlerische genannt werden dürfen, welche sich an die Fantasie und die Empfindung wenden, die ästhetische Grenze aber überschritten sei durch jedes Kunstwerk, welches den Willen erregt. Die neuere Psychologie indessen, zumal die Wundt'sche, hat nachgewiesen, daß Fühlen, Vorstellen, Wollen keineswegs durch unübersteigliche Mauern getrennte Kreise der menschlichen Geistesthätigkeit sind, sondern

(5)

Grundk

eng mit einander verbunden, ja fast identisch, und schwer von einander zu trennen. Damit dünkte der neueren Kunst nun natürlich jene strenge Grenze beseitigt, der Kunst wurden auch Einflüsse auf den Willen zugestanden, und was die großen Dichter aller Zeiten sich längst stillschweigend herausgenommen, wurde jetzt als ein allgemeines Recht verkündet: die Einwirkung der Kunst auf die Kulturentwicklung eines Volkes, auf das reale Leben, besonders das soziale als den Kern alles Lebens — die Tendenz.

Zu diesem Zwecke, und um eine allgemeine Steigerung der Ausdrucksfähigkeit der Kunst über die Klassiker hinauszuerzielen, suchte die moderne Kunst sich zunächst neue, noch unbebaute Gebiete zu sichern. Sie erweiterte ihren Stoffkreis durch Darstellungen aus dem Leben des vierten Standes, der gesellschaftlichen Beziehungen der einzelnen Klassen zu einander. Sie that sich nach den Lehren der Wissenschaft um, und stellte die Einflüsse der natürlichen Bedingungen und der gesellschaftlichen Zustände auf das Seelenleben und die Schicksale des Einzelnen dar: das sogenannte Milieu erhielt Heimatsrecht und nahm immer breiteren Raum ein. Die einzelnen seelischen Vorgänge wurden genau betrachtet, die Uebergänge von einem Seelenzustand in den andern untersucht, das Oscillieren der Seele mit peinlichster Genauigkeit aufgezeichnet, eine Kunst der psychologischen Mikroskopie entstand, welche sich auch an Wundt'sche Methoden anlehnte, der mehr als jeder andere Einfluß auf den modernen literarischen Geschmack übte, ohne auch nur im mindesten daran zu denken. Das eigenartigste und ausgebildete Beispiel dieser Art stellte H. Conrad's jetzt konfiszierter Roman „Adam Mensch“ dar. Conrad war ein Schüler Wundt's. Die Malerei suchte nach neuen, ungeesehenen Farbenwirkungen, und schuf sich das plein air — Liebermann schilderte das

Leben der Bauern und Arbeiter, und Uhde gab den Darstellungen aus dem Stoffkreise des neuen Testaments modernen und sozialistischen Anstrich.

Ich möchte diese Seite des Realismus seine volkswirtschaftliche nennen, indem auf ihr der Schwerpunkt in der Herbeiziehung neuer Stoffgebiete und in der besseren Ausnützung der schon in Bewirtschaftung gezogenen liegt. 2)

Aber dies ist doch eben nur eine Seite des Realismus, und wenn er nichts weiter wäre, als ein Kampf um neue Stoffgebiete statt der alten, von den Klassikern schon zu gründlich ausgebeuteten, und um einer vollständigen Ausbeutung anderer schon angebauten, so hätte er nicht das Recht, die Öffentlichkeit in solchem Grade zu erregen, wie er seit Jahren beharrlich thut.

Die Wahrheit ist vielmehr, daß der Realismus — den man bei Leibe nicht mit dem inhaltslosen, rein fremden Wirkungen nachgehenden Naturalismus, dem Affen des Realismus, verwechseln darf — sich im Laufe seiner Entwicklung von dem Streben nach neuen Ausdruckswirkungen zu einer selbstständigen und eigenartigen neuen Weltanschauung fortgebildet hat, er hat sich in sich selbst vertieft und ein System geschaffen, welches nicht nur die Künste sondern auch Wissenschaft und reales Leben umfaßt und vereinigt. 5) !

Der Idealismus, welcher seit Kant und Schiller die deutsche Kunst und Kunstlehre beherrscht, ist das normale Kind der pessimistischen Weltanschauung. Er geht von der Grundüberzeugung aus, daß diese Welt eine Welt des Scheins sei, daß die Dinge an sich dem Menschen ewig verborgen bleiben werden, daß die reale Welt sündhaft, schlecht, das Leben gemein und erbärmlich sei, und daß die Kunst die Aufgabe habe, uns über diese Gemeinheiten und Erbärmlich-

keiten hinweg in eine erdichtete, vollkommene Welt zu führen, daß es eben die Kunst des Künstlers sei uns diese nicht existierende Welt der Schönheit als innerlich lebensfähig darzustellen, daß dagegen die getreue Darstellung der wirklich existierenden gemeinen Welt keine der Kunst würdige Aufgabe sei. In dieser Grundanschauung sind sich alle einig: Schiller, der ältere Göthe, Kant, Hegel, Schopenhauer, Grillparzer u. Die streng folgerichtige Durchbildung dieser Anschauung bis in die äußersten Konsequenzen führte zur Romantik, zu dem selbstherrlichen Spiel mit der Fantasie, mit der Natur, ihren Erscheinungen und Gesetzen, zu E. T. W. Hoffmann, Tieck, Müllner. Ein Compromiß mit der Moral, welche eine vollkommene Welt, eine sittliche Ordnung wenigstens als innere Forderung des Kulturmenschen aufstellte, schuf der Klassizismus, der das Kunstwerk jenem dem Menschen einwohnenden idealen Welt bilde anzupassen strebte, durch Ueberwindung der sich gegen das Sittengesetz auflehrenden Unsittlichkeit in der Tragödie. Das höchste Erzeugnis der klassischen Kunst, der ästhetischen Deduktion war das Ideal.

Diese Kunstanschauung mußte zugleich mit der Grundlage ihrer Weltanschauung zusammenbrechen vor den Ergebnissen der modernen Naturwissenschaft und Philosophie. Wir wissen jetzt, daß jene skeptische Weltanschauung, jene Bezweiflung aller realen Existenz, wie sie am folgerichtigsten Pyrrhon und Berkeley ausgebildet, auf einem Irrtum beruht. Diese Welt, in der wir leben, ist etwas sehr reales, sie existiert nicht bloß in unserem Bewußtsein, sondern thatsächlich außerhalb desselben. Sie ist für uns allein real so wie wir sie erkennen, d. h. so wie sie die Wissenschaft uns erkennen lehrt, und es ist absolut gleichgiltig, wie sie etwa ein Gorilla ansieht oder ein Eichenbaum

empfindet. Relativ ist alles, eine absolute Erkenntnis giebt es nicht, sondern nur eine beständig fortschreitende, und wir können nicht mit dem rechnen, was außerhalb der Grenzen unserer Wahrnehmungsfähigkeit ist, denn dies erscheint für uns durchaus gleichgiltig. Diese Welt ist thatsächlich für uns etwas Wirkliches und das einzig Wirkliche, an das wir uns halten können, darüber kann uns keine Metaphysik und keine Offenbarung hinweghelfen. Wir müssen uns aber auch bescheiden zu wissen, daß die letzten Dinge, z. B. der Ursprung des Wasserstoffs oder die Umsetzung mechanischer Energie und Wirkung in geistige, oder der Ursprung der Bewegung, uns bei unseren beschränkten Sinnesfähigkeiten vielleicht für ewig werden unbekannt bleiben. Unsere Erkenntnis wird vermutlich nie weiter gehen als bis zu einer genauen Feststellung und Differenzierung aller mechanischen und geistigen Gleichzeitigkeitsercheinungen und Vorgänge auf allen Gebieten und der Gesetze ihrer gemeinsamen Verwandlungen und Uebergänge. Alle Geschehnisse in der Welt beruhen auf unumstößlichen, zum Teil sehr brutalen Gesetzen, welche in ganz gleicher Weise und in ganz gleichem Umfange sowohl in der mechanischen wie in der geistigen Welt, in der individuellen wie in der sozialen gelten, in jeder Ausstrahlungsrichtung des kosmischen und irdischen, unorganischen und organischen Lebens. Natürlich sind diese Naturgesetze nicht das höchste existierende Ordnungsprinzip, ein höheres mag noch hinter ihnen stecken, das wir indessen nicht zu erforschen und zu erkennen vermögen. Für uns sind die Naturgesetze die höchsten Erkenntnisformen, unter denen wir das Dasein anschauen, und unser vorzüglichstes Bestreben muß sein, sie selbst auf immer wenigere höhere, umfassendere, einfachere zurückzuführen. In der realen Welt kreuzen sich diese Naturgesetze fortwährend, ein wechselvolles, reizendes Spiel

entsteht, sie werden durch den Widerstand der Materie weniger oder mehr verhindert, sich in voller Reinheit zu entfalten, sie brechen sich aneinander, Lichtstrahlen gleich, polarisiren, und die ganze Wunderwelt der individuellen Verschiedenheiten, die Scheinwirkungen des Zufalls entstehen und vergehen, Trägheit und Bewegung ringen in tausenderlei Gestalt miteinander, indes die Formen des Daseins unbekümmert und unaufgehalten zu immer höherer organischer Fortentwicklung aufschweben.

Wir müssen daher praktisch, moralisch und künstlerisch diese Welt nehmen, wie sie ist. Wir haben kein Recht zu einem absoluten Werturtheil über sie, Pessimismus und Optimismus als Kritik der bestehenden Weltordnung, Willensverewigung und Theodiceen gehören einer überwundenen Epoche der menschlichen Geistesentwicklung an. Wie die Welt ist, so ist sie notwendig, sie kann nur sein, wie sie ist, oder sie könnte gar nicht sein, auch der kleinste Zug, das unbedeutendste Geschehnis sind die Wirkungen unentrinnbarer Naturgesetze, denen wir uns beugen müssen, wenn sie uns nicht zertrümmern sollen. Weltschmerz und Weltfreude sind überwunden, und das reine, klare Eindringen in den Zusammenhang der Dinge, das Verständnis der Natur tritt an ihre Stelle. Wir spüren (der Werkstatt der Natur) bis in ihre tiefsten Geheimnisse, wir versuchen jenes so verworrene bunte Walten desselben in seiner ganzen ungeheuren Einfachheit zu begreifen. Wir beten die Natur nicht an, so wenig wie wir sie fürchten, wir lieben sie einfach, indem wir sie verstehen. Wir lieben das Rollen des Donners und das Säuseln des Westwinds, wir lieben sie, wo sie zeugt und wo sie tötet, wo sie uns beglückt und wo sie uns vernichtet. Wir lieben sie umsomehr, je besser wir sie verstehen. Wir wissen, daß Sonne

Mond und Sterne nicht um unserer Person willen da sind, sondern daß sie ganz einfach aus innerer natürlicher Notwendigkeit da sind. Wir blicken stets von der einzelnen losgelösten Naturerscheinung empor zum Ganzen, zu dem Gesetze, das ihr Dasein schafft und erhält, und preisen und verehren sie, indem wir es verehren. Wir huldigen ihr, indem wir uns ihre Werke in ihren Einzelformen, in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen, in ihrer Bedeutung für das Ganze so genau als möglich in unserer Seele reproduzieren. Dann fühlen wir uns einig mit dem Weltganzen, sind uns unserer Bedeutung als natürlich notwendige Wesen, als integrierende Teile des Ganzen bewußt. Unser Schaffen ist Huldigung der Natur. Wir sind glücklich, wenn uns Gestalten gelingen, die den Stempel realer, natürlicher, innerer Notwendigkeit zur Schau tragen, die das Gesetz der Natur verkörpern, weil sie so sein müssen, wie sie sind. Das Kranke, Schwache, Ungenügende — nach unsren menschlichen Begriffen sogenannt — ist für uns nichts Häßliches, Widriges, Unberechtigtes: nein, es ist einfach etwas natürlich Notwendiges, das eigenartige Erzeugnis seltener Kreuzungen der Naturgesetze, und wir bemühen uns seine Entstehung zu begreifen, darzulegen, indem wir diese Kreuzungsercheinungen aufdecken.

Wir wissen und fühlen so gut wie jeder Andere, daß jene Notwendigkeit oft eine harte ist, daß wir unter jenen seltamen Kreuzungen seelisch und physisch oft arg zu leiden haben, als Einzelwesen, wie als Gattung. Aber wir wollen diesen Mängeln, Schwächen, Mißgeschicken des wirklichen Lebens nicht entgehen durch eine feige Flucht in eine erträumte, bessere und schönere Welt, denn niemals werden uns Erzeugnisse des Wunsches und der Einbildungskraft Ersatz bieten für wirklich empfundene, von wirklichen Zuständen verursachte seelische Unlustempfindungen. Und noch

weniger wirkliche Seelenbesserung können wir uns versprechen, wenn wir diese erträumte Scheinwelt gar als etwas wirkliches, aber erst nach dem Tode zu erlangendes betrachten. Wir wollen die Möglichkeit des Bestehens einer solchen Welt keineswegs in Abrede stellen, eben so wenig, wie die eines höchsten und einigen Prinzips aller Dinge, wir läugnen schlechthin weder Gott noch das ewige Leben. Wir behaupten nur, daß wir Menschen von der wirklichen Existenz dieser beiden Forderungen niemals auch nur die mindeste Gewißheit erlangen werden, und wir sind nicht dreist genug unsern Wunsch als eine feste Thatsache aufzufassen und mit dem Glitterkram unbewiesener und unbeweisbarer angeblicher göttlicher Enthüllungen auszuputzen. Wir sind vielmehr der Ansicht, daß wir nur das Recht haben, uns an jene Thatsachen zu halten, welche auf bewiesenen Erfahrungen und Gesetzen beruhen und deren fortwährende Prüfung durch fortwährende Beobachtung und unser Denken gesichert ist. Nur solche Thatsachen können wir als Grundlage unserer Weltanschauung verwenden. Wir halten uns nicht für berechtigt, durch Vorspiegelung einer selbst als unwirklich zugegebenen Scheinwelt oder durch Erweckung ungewisser und nie gewiß werden könnender Hoffnungen auf höhere Lustempfindungen und herrlichere Daseinsbedingungen in einem Leben, in das einzugehen wir erst gestorben sein müssen, eine wenn auch noch so kleine thatsächliche Aufbesserung der bestehenden uns als Menschen, als Einzelgattung oder Einzelwesen kränkenden Weltzustände zu verhindern oder zu verzögern. Wir glauben vielmehr an eine beständige organische Fortentwicklung aller Formen des natürlichen Daseins und der menschlichen Kultur, im Rahmen der ewigen Naturgesetze, an die Möglichkeit einer Beseitigung der störenden Hemmungen, welche die Kreuzungswirkung einzelner Naturgesetze

auf die Materie, die Dinge, die seelischen Bedingungen hervorrufen. Wir legen jedem Menschen und jedem Zweige der menschlichen Thätigkeit das als höchste Pflicht auf, an der Herbeiführung und Beschleunigung dieser Fortentwicklung durch allmähliche Umgestaltung der materiellen und seelischen Daseinsbedingungen mitzuarbeiten. Wir nehmen von dieser Pflicht auch die Kunst nicht aus, sondern verlangen von ihr thätige Mitwirkung an dieser Arbeit durch plastische Darstellung der die organische Entwicklung der Daseinsformen fördernden und hemmenden Bedingungen und Verhältnisse, auf Grund eingehendsten Studiums, und der menschlichen Bestrebungen nach dieser Richtung und ihrer Bedeutung für das Ziel, in Gegenwart und Geschichte.

Diese Anschauung nun, gleich weit entfernt von düsterer Verzweiflung wie ausschweifender Hoffnung, diese Anschauung, welche nur zwei Forderungen kennt: Wissen und zielbewusste Arbeit, nur eine Gottheit: die Natur, nur ein Ideal: die Wahrheit, sie dürfen wir als die Weltanschauung der Zukunft, als die realistische bezeichnen, und auf ihr beruht, in ihr wurzelt vollkommen die realistische Kunst. Zweifel und Gleichgiltigkeit, aber keineswegs Unglauben gegenüber dem Prinzip des Göttlichen, Liebe zu jedem einzelnen Erzeugnis der Natur, Ehrfurcht vor ihren Gesetzen, rege Erforschung ihres wechselvollen Gestaltens, volle Anerkennung und Verehrung eines Letzten, Unerforschlichen, glühende Hingebung für die Entwicklung des Menschengeschlechts und der Kultur, inniges Gefühl der Gemeinschaft mit der ganzen Natur, und der Menschheit im besondern, mitleidvolles, abneigungs-freies Interesse für alles Duldende, schuld der Natur selbst Leidende, unermüdliche Versuche zur Abhilfe, unerschütterliches Vertrauen in die Zukunft der Mensch-

heit: das sind die Gefühle des realistischen Künstlers, das die Empfindungen, welche das realistische Kunstwerk beim Beschauenden auslöst. Kein hochmütiges, verachtungsvolles Abwenden von der wirklichen Welt, keine Trauer um das was hinter uns liegt, kein Verzweifeln an der Gegenwart und Zukunft, keine feige Flucht in die Seifenblasenländer des Traumes und der Romantik, wie die Kunst des Idealismus verlangt, die ihren stärksten und kennzeichnendsten Ausdruck in Schillers Gedichten „Das Ideal und das Leben“ und „Die Götter Griechenlands“ findet. Nein, festes Ergreifen und Darstellen der Wirklichkeit, in ihrer Wiedergabe plastische Verkörperung des Ewigen in der vorübergehenden Erscheinung, des unwandelbaren Naturgesetzes und der Kreuzungen desselben, künstlerische Durchbildung des scheinbar Anomalen, Krankhaften, Seltsamen durch bedeutungsvolles Erscheinenlassen jener unabänderlichen, diese Zustände bewirkenden Naturgesetze und ihrer Kreuzungen. Eine solche zielbewußt handelnde Kunst steht erst am Anfange ihrer Entwicklung, ihre herrlichsten Früchte gehören noch der Zukunft an, und selbst Shakespeare und Goethe können uns erst als Führer zu ihr gelten. Jedenfalls aber steht uns Realisten ein Götz als Merkstein auf dieser neuen Straße höher als eine in sich selbst und in ihrer Zeit unwahre Iphigenie, wie Kabale und Liebe uns höher steht als die Jungfrau von Orleans.

Der Realismus in der Kunst ist die notwendigste Frucht jenes evolutionistischen Optimismus, der die neue Weltanschauung bezeichnet. Er war eine That des Mitleids mit dem deutschen Volke, eine Erlösung aus den jahrhundertelangen drückenden Banden eines feigen und lügenhaften Pessimismus, der niemals eine höhere Kultur, eine geistige, sittliche und künstlerische Erhebung der Menschheit bewirken konnte. Der Realismus steht nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch-

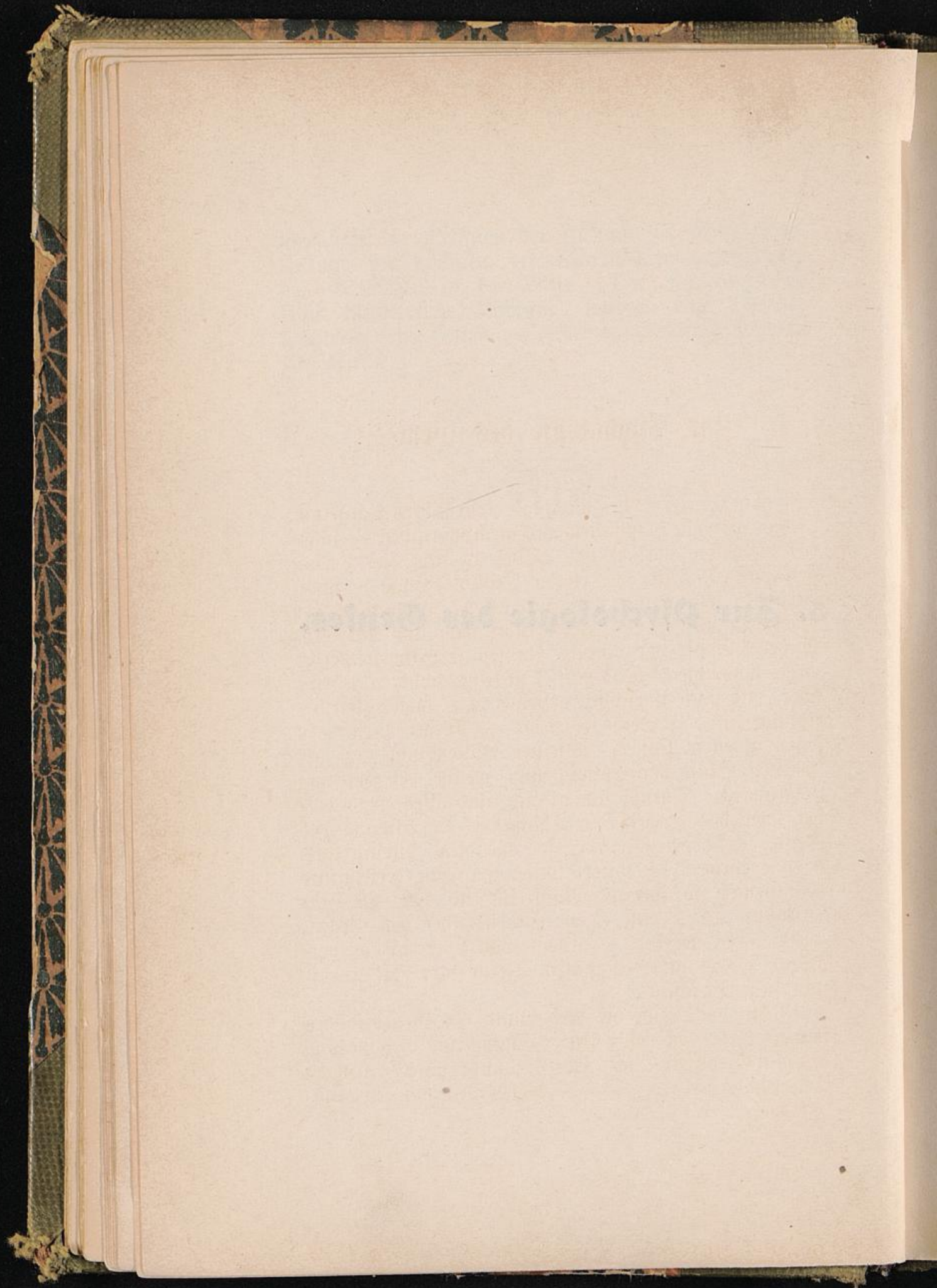
menshlich um tausend Stufen höher als der Idealismus, der nur eine Kunst für Müßiggänger, das heißt für die Reichen erzeugen konnte, dessen Werke nur Mißvergnügen und Enttäuschung, Abwendung von der Wirklichkeit hervorrufen konnten. Und beruhte nicht ein großer Teil der bisherigen Aesthetik auf dem Unvermögen der Philosophen logisch zu denken? Hätte nicht Leibnizens prästabilierte Harmonie, Hegels „Alles was ist, ist vernünftig“, das heißt sein System der Offenbarung der absoluten Vernunft in Natur und Idee, logisch fortgebildet zum absoluten Naturalismus führen müssen? Höchstens dem Idealismus der Schopenhauerschen Aesthetik kann man innere Folgerichtigkeit nicht absprechen.

Aber bis zu dieser leicht aus Hegel zu beweisenden rücksichtslosen Rechtfertigung des Naturalismus geht nicht einmal die realistische Weltanschauung. Sie billigt nicht die bloße Darstellung jeder individuellen seltsamen Erscheinung, nur weil sie der Wirklichkeit entspricht. Nicht die ersten Formen des einfachen Daseins sind die künstlerische Wirklichkeit: das Ideal des Realismus ist die Darstellung der natürlichen Gesetze in dem reinen, durch Geistesstörungen ungetriebten Ausdruck der Lebensverkörperung, denn jene sind die reine, auf ihre letzte Form erkennbare Wahrheit, und der Realismus ist die Wiedergabe der Wahrheit in der Wirklichkeit, die plastische Darstellung der befremdenden Wirklichkeit als höherer Wahrheit. Die von ihrem Gesetz losgelöste einzelne Wirklichkeitserscheinung getreu wiedergegeben, kann Studie oder Skizze sein, niemals aber künstlerische Wirkung üben. Die Kunst des Realismus ist Zufall und Dauer, Form und Inhalt, Einzelwesen und Gesetz, sie ist jenes Leben in der Ewigkeit, welches keine andere Erdenmacht gewährleisten kann, sie ist der reinsten, höchsten, fesselndsten und dauerndsten Ausdruck der neuen

Botschaft, der Religion der Zukunft, sie ist die Darstellung der höchsten, erkennbaren Erscheinungsform des Göttlichen in der Natur. Der Realismus ist keine künstlerische Richtung, sondern eine Weltanschauung, seine Anhänger bilden keine Schule, sondern eine Kirche.



3. Zur Psychologie des Genies.



Zur Psychologie des Genies.

Ein Rätsel ist der Mensch. Ein Rätsel sich selbst, größer als alle kosmischen und metaphysischen — schon für die Alten war er das Rätsel an sich, das Person gewordene Rätsel, wie es die Dedipus-Sage so schön darstellt. Und sind wir mit allen Hilfsmitteln der modernen Wissenschaft, mit aller tele- und mikroskopischen Technik der Lösung um ein Erwähnenswertes näher gekommen? Das Rätsel in seiner höheren Potenz aber, mit noch unendlich gesteigerter Schwierigkeit der Lösung, ist das Genie — denn es ist der Mensch in seiner zweiten Potenz, in seiner Vollendung, auf der höchsten Stufe der Entwicklung, welche der Gattung möglich ist. Darum nimmt sich auch alles, was bisher über das Wesen, die Thätigkeit, die Bildung des Genies geschrieben wurde, so unendlich dürftig aus, darum fördert es unsere wissenschaftliche Erkenntnis des Genies so wenig. Noch kürzlich hat ein Herr Hermann Türck eine eigene Schrift über den Gegenstand herausgegeben — allein man wird in ihr vergeblich etwas anderes suchen als unklare, oft unverständliche Phrasen.

Und doch muß die Bedeutung des Gegenstandes immer wieder zu neuer Untersuchung und Behandlung reizen. Denn welcher Stoff könnte unsere größere Teilnahme erregen, als das Wesen des höchsten orga-

nischen Gattungstyps, der schon unseren Altvorderen als eine so merkwürdige Erscheinung vorgekommen, daß sie in ihrer naiven Weise in ihm ein Ebenbild des höchsten aller Wesen sahen, das sie sich zu denken vermochten? Welche Aufschlüsse über den Menschen, sein Werden, seine Weltstellung überhaupt dürfen wir von einer erschöpfenden Lösung dieses Rätsels erwarten! Wahrlich, wem sie gelänge — wäre der nicht selbst als das erste aller Genies zu preisen? Was die Menschheit bisher förderte, auf eine höhere Stufe der äußeren und inneren Entwicklung hob, ihre Erkenntnis vermehrte, die Wirkung der Arbeit erhöhte, ihr unvergängliche Freude bereitete, ist stets das Werk eines Genies gewesen, und will man eine praktische Erklärung dieses Wortes, die ein unfehlbares Maß für die Bedeutung jedes Menschen und der Leistung seines Lebens gewährt, so wähle man das eine Wort: „Kulturförderer“. Es scheint nur natürlich, daß sich aus diesem gewaltigen Werte des Genies für die Menschheit durch einen naheliegenden Trugschluß leicht die Anschauung bilden konnte, die ganze Welt, die ganze Menschheit sei auch nur um der wenigen Genies willen da, und die Menschen für ihre Zwecke beliebig als Material zu gebrauchen, sei das Recht der Genies. Findet man doch dieses Sophisma noch bei einem sonst so vorurteilslosen und klaren Denker wie Nietzsche: ein Beweis, wie tief im Laufe der Jahrtausende das Zweckbewußtsein sich in den menschlichen Geist eingewurzelt hat. Es scheint, als könne eine wahrhaft moderne, das heißt naturgemäße Kultur erst beginnen nach gänzlicher Ausrottung einer Reihe veralteter, morscher Grundbegriffe, so dem des Absoluten, des Apriorischen, des Teleologischen, kurz des ganzen Rüstzeuges der alten Metaphysik.

Wie indessen die Sache heute liegt, scheint es, als sei eine so geistig freie, vorurteilslose Zeit und

Kultur von der Menschheit noch eben so fern, wie die befriedigende Erkenntnis vom Wesen des Genies. Wie viel uns noch zu erforschen übrig bleibt, werden wir am besten erkennen, wenn wir kurz zusammenstellen, was wir heute Sicheres und Festes über diesen Gegenstand wissen. Allzuviel ist es nicht. Wem geben wir den Ehrentitel Genie? Was wir von diesem verlangen, ist vor allem das Selbstschöpferische. Darin vor allem soll es ein Ebenbild Gottes sein. Wie die Natur soll es einen Teil der unwandelbaren, starren Materie zu neuen, eigenartigen Formen umgestalten und ihnen eigenes Leben einhauchen. Es soll auf dem Gebiet seiner Thätigkeit neue Gattungen erzeugen oder die vorhandenen auf die höchste Stufe der Entwicklung bringen, und diese Entwicklung der einen Gattung soll die Fortentwicklung der gesamten Kultur nach sich ziehen. Das Wirken jedes Genies bedeutet einen Entwicklungsabschnitt auf irgend einem Gebiet, auf mehreren in der Geschichte der Menschheit. Cäsar, Napoleon, Friedrich, förderten die Gesamtkultur von den Feldern der Strategie, der Gesetzgebung aus, Humboldt, Darwin von der Wissenschaft, Shakespeare, Goethe von der Dichtung, Gutenberg, Edison von der Technik, Rafael, Michelangelo von der bildenden Kunst. Das Genie ist der Treppenabsatz an dem Babelturm der menschlichen Kultur.

Nun sind aber Technik, Wissenschaft, Kunst, kurz alle Zweige der menschlichen Kultur in ihrem Wesen nichts einander Fremdes, sondern nur die verschiedenen möglichen Ausstrahlungen des einheitlichen Menschengeistes, die verschiedenen Methoden, nach denen unser Selbsterhaltungs- und unser Thätigkeits-(Funktions-)trieb sich der Materie umgestaltend bemächtigt. Alle Fächer sind daher, so wenig Berührungspunkte manche mit einander zu haben scheinen, auf das engste unter einander verwandt und verbunden. Daher die sonst

unerklärliche Thatsache des gemeinsamen Fortschrittes, Stillstandes, Rückschritts Aller, daher die anregenden umgestaltenden Wirkungen, welche eine außerordentliche Fortentwicklung eines Gebietes auf alle anderen ausübt, daher die Thatsache, daß alle Gesetze der einen Disziplin in den durch die Verschiedenheit der Stoffe gebotenen Umschaltungen in allen anderen gleiche Giltigkeit haben. Wir werden uns daher nicht wundern, wenn wir finden, daß das Wesen, die Entwicklungsbedingungen des Genies auf jedem Gebiet fast ganz die gleichen sind. Die Geschichte aller Zweige der menschlichen Thätigkeit lehrt, daß die Offenbarung sich auf zwei verschiedene Weisen kund thun kann. Bei den Einen tritt es deutlich und unverkennbar in seinem Sondergebiet bereits in frühester Jugend hervor und entwickelt sich zum Trotz der schwersten Hindernisse, die man ihm in den Weg legt. Man denke, wie schwer man es Schiller machte, ein Dichter zu werden, wie Bach als Kind ein Musiker wurde unter den furchtbarsten Kämpfen mit seiner ganzen, aus Musikern bestehenden Familie. Man denke an Goethe, an Ludwig Devrient. Andere tappen Jahrzehnte herum, bis sie das Feld finden, auf dem sich ihre Stärke entfalten kann, ein heller Zufall entscheidet oft über sie, und mit märchenhafter Geschwindigkeit entfalten sie dann in kürzester Zeit die herrlichsten Geistesblüten. So Cromwell, so Rousseau. Auch auf seinem eigenen Gebiete fängt das Genie zag und schüchtern an, es lehnt sich fast krampfhaft an alte, fremde Muster an; erst allmählig befreit es sich von ihnen, entwickelt sich immer eigenartiger, selbstbewußter, und stürmt um so kühner und rücksichtsloser vorwärts, alle früheren Vorbilder zurückwerfend, je reifer, je älter es wird. Man erinnere sich der Jugendenten Shakespeares, der ersten Kompositionen Beethovens, der umbrischen Periode Raphaels. In sehr schönen Analysen und

Zergliederungen hat Karl Bleibtreu die verblüffende Ähnlichkeit der inneren Seelenvorgänge bei der schaffenden Thätigkeit von Feldherren und Dichtern nachgewiesen, die gemeinsamen kombinatorischen Geistesbethätigungen Beider in ihrer beruflichen Arbeit. Und die Thätigkeit des großen Historikers, des genialen konstruierenden Ingenieurs ist eine ganz analoge. Die enge Verwandtschaft aller dieser Thätigkeiten untereinander erscheint damit nachgewiesen. Man darf aus diesen Thatsachen den begründeten Schluß ziehen, daß Genie nicht, wie man früher annahm, eine besondere Eigenschaft des Geistes oder des Geistträgers, das ist des Gehirns, ist, sondern nur ein dauernder Zustand desselben, eine höchste Form seiner Organisation, die höchste Entwicklung, Gesundheit und Stärke einiger oder aller Gehirncentren. Je größer und wunderbarer diese Stärke, diese Organisation ist, je mehr Gehirncentren höchstentwickelt sind, desto umfassender ist das Genie.

Das Genie strebt nicht nach Befestigung und Beschränkung auf einem Sondergebiet, sondern möglichst nach Universalität. Die universellsten Geister, welche die Geschichte kennt, sind Leonardo da Vinci und Michelangelo, beide gleich vollendet als Maler, Bildhauer, Architekten, Dichter, Zivil- und Militär-Ingenieure, Politiker, Volkswirte, Naturforscher, Archäologen, beide in gleicher Weise fast alle Zweige ihrer Thätigkeit auf neue, ungeahnte Entwicklungsstufen hebend. Wir dürfen sie daher wohl als die größten aller Genies, als die höchsten Entwicklungstypen der menschlichen Gattung betrachten. Unweit von ihnen stehen dann Cäsar, Friedrich, Napoleon, Goethe. Alle Formen der Lebensthätigkeit erscheinen bei dem Genie hoch über das Durchschnittsmaß gesteigert: nicht nur der Umfang des Thätigkeitsgebiets, nicht nur die Fähigkeit der eigenen Entwicklung —

nein, auch die Menge der Arbeitsleistung selbst ist unendlich größer. Man bedenke, wie viel ein Raphael, ein Mozart, ein Byron in ihren wenigen Jahren schufen, und welch' unendliche Menge von Vorarbeiten, sie zu jedem größeren Werk betrieben. Welche Fülle von Studien und Beobachtungen machte Goethe neben seinen poetischen Arbeiten! Shakespeare schrieb in 25 Jahren 36 Stücke und dichtete fast jedes einzelne zwei-, drei-, ja viermal um. Für das Genie hat der Tag 25 Stunden, es besitzt vier Hände und vier Augen. Napoleon drückte sich nicht wissenschaftlich aus, als er sagte „das Genie ist der Fleiß“ — aber der Sinn der Worte ist unbestreitbar — ein Genie ohne Fleiß ist nicht denkbar. Und so fleißig es ist, so gewissenhaft, so peinlich, so nüchtern bei der Arbeit, so unerbittlich gegen sich selbst.

Nach dem, was wir über die Entwicklung großer Genies wissen, scheinen die äußeren Bedingungen für ihr Entstehen nicht allzu wesentlich zu sein. Wir wissen nicht einmal, ob das Genie, ganz allgemein als Geistes-Konstitution aufgefaßt, den Bedingungen der Erblichkeit unterliegt, geschweige, daß wir dies von der besonderen Begabung für ein bestimmtes Fach sagen könnten. Beweise dagegen sind ebenso zahlreich wie dafür. Eine gewisse Höhe des geistigen Vermögens bei beiden Eltern oder einem Teil scheint der Entstehung des Genies sehr förderlich zu sein, doch eine sehr bedeutende eher schädlich: die Kinder eines Genies selbst, wenn sie im Sonderberuf des Erzeugers fortarbeiten, zeigen eher die Merkmale geistigen Verfalles. Auch an Klima, Land, Race und Jahreszeit scheint das Genie nicht gebunden: die Tabellen, welche Lombroso („Genie und Wahnsinn“) angiebt, um das Gegenteil zu beweisen, sind theils falsch, theils unvollständig und völlig nichtsagend. Ein großer Teil der genialsten Geister entstammt den unteren, ärmeren

Klassen; demnach scheint auch das soziale Milieu nicht sonderlich in diesem Punkte einzuwirken — keinesfalls verhindert der Kampf um's Dasein die Entstehung von Genies. Ganz anders aber liegt die Frage der Einwirkung der natürlichen und sozialen Bedingungen auf die geistige Entwicklung dieses Genies. Hier werden die von Natur besonders begünstigten Länder, die gesellschaftlich von Hause aus günstiger gestellten Individuen von vornherein ein ungeheures Uebergewicht haben. Man denke an die rasche Entfaltung eines Raphael, eines Byron und Goethe. Klima, Lebensstellung der Eltern, erste Eindrücke, die Möglichkeit vielseitiger oder einseitig-gründlichster Bildung, flug angepasste Erziehung beeinflussen das Auge, die Welt so oder so zu betrachten, wirken bestimmend mit auf die Wahl der Thätigkeit. In mustergiltiger Weise hat Taine die Entwicklung der künstlerischen Eigenart der großen vlämischen, niederländischen, venezianischen und florentiner Maler aus den Lebensverhältnissen ihrer Jugend, ihrer Länder erklärt. Wie viel von der Eigenart Goethe's und Schiller's liegt in den Verhältnissen begründet, unter denen sie aufwuchsen. Der Eine vom sicheren Strande aus mit scharfem Glase das wilde Treiben auf dem Meere beobachtend, froh, nicht gezwungen zu sein, selbst mit den Wellen zu ringen — der Andere sich aus der drückenden Enge seiner persönlichen Wirklichkeit in einen idealen Traumrausch voll Freude und Erhabenheit versetzend! Ohne Zweifel liegt auch auf diesem Gebiet noch eine Fülle von Problemen. Die Söhne von Mathematikern werden Baumeister, Musiker — der Sinn für bildende Kunst ist häufig mit dem poetischen verbunden. Dagegen scheinen sich Musik und Poesie nur selten zu vereinigen (in einer Person schöpferisch wie bei Wagner fast nie): es ist bekannt, daß unsere größten Rhythmiker wie Platen, Heine,

Scheffel die Musik nicht mochten. Sonderlich viel verstand auch Goethe nicht von ihr. Nur romantische Dichternaturen fühlen sich zu ihr hingezogen! Grabbe, Körner, E. T. A. Hoffmann.

Kennzeichnend für das Genie ist die spielende Fähigkeit der Vorstellungsverknüpfung. Das Genie ist auf der einen Seite stark sinnlich, es faßt die äußeren Eindrücke leichter, schneller und fester auf, verwandelt sie rascher in Vorstellungen als andere Menschen, seine Sinne, deren Nerven und die entsprechenden Gehirncentren arbeiten rascher, seine Vorstellungskapazität ist größer, es kann auch zu gleicher Zeit eine größere Zahl Vorstellungen beherbergen. Seine Sinne, Nerven und Sinnescentren (oder wenigstens einige) sind feiner und stärker. Daher ist das Genie natürlich auch sinnlich in dem besonderen Sinne, den wir mit diesem Wort verbinden, seine rasch arbeitenden Organe verlangen nach immer neuen Reizen, immer neuer Thätigkeit, denn die Physiologie lehrt uns, daß die Funktion das Bedürfnis des Organs ist. Die leichtere, spielende Art der Auffassung des äußeren Lebens, die der Philister dem Genie so oft vorwirft, ist daher das natürliche Ergebnis seiner höheren Sinnesorganisation. Wie das Genie schneller und schärfer sieht, hört, fühlt, so verbindet es auch die im Gehirn aufgespeicherten Vorstellungen schneller als andere Menschen zu Bilder- und Empfindungsreihen, es findet für jede Vorstellung schneller die natürlich zu ihr passende, für jede neu ins Gehirn eintretende die schon darin ruhende verwandte. Wird vom Willen nun eine Gruppe solcher Vorstellungen gewünscht, so findet er auf der Stelle die für den besonderen Zweck passenden. Seine Association, seine Fantasie, seine Erinnerung, seine Kombination — und wie all' die Formen der die Einzelvorstellungen verbindenden zentralen Geistesthätigkeit heißen, sind stärker,

rascher, genauer als bei dem gewöhnlichen Menschen. Je häufiger bei diesem eine solche Verbindung zweier bestimmten Vorstellungen oder überhaupt Geistesakte oder Verbindungen zwischen Geistes- und Muskelthätigkeit vorgenommen wird, desto schneller und genauer geht sie von statten — man nennt dies das Gesetz der Übung. Das Genie braucht eine bedeutend geringere Anzahl Wiederholungen; die Gedankenverknüpfung, die Umsetzung einer Willensvorstellung in mechanische Ausführung geschieht bei ihm blitzartig und mit vollkommener Präzision — man sagt daher, es bewältige die Schwierigkeiten seines Berufs spielend. Aus den ersten Tönen einer Sinfonie entsteht dem hörenden Genie sofort das ganze Bild des Werkes, sofern es ihm bereits bekannt ist, und fliegt wie durch einen rein reflektorischen Akt durch sein Gehirn, oder es knüpft wie unwillkürlich sofort eine eigene Entwicklung, Durchführung, Veränderung daran. So entsteht der kritische Blick des Genies, daß bei jeder fremden Leistung sofort das Bild der eigenen etwaigen Behandlung des gleichen Stoffes sieht: der kritische Blick des Genies ist nicht analytisch wie bei anderen Menschen, sondern synthetisch, nicht zergliedernd, sondern umbauend. Das Genie beherrscht leicht und schnell theils aus Erfahrung, theils aus eigener Ueberlegung die Summe der herkömmlichen, herrschenden Verbindungen von Vorstellungen zu Anschauungen und Urteilen, es sucht daher mit dem Eintritt in seine zweite Entwicklungsperiode — z. B. Shakespeare nach den Epen, Wagner nach „Rienzi“ — nach neuen, noch nicht dagewesenen Verbindungen, die es mit Hilfe seiner stärkeren Kombinationsfähigkeit rasch findet, und wird so zum geistigen Bahnbrecher, führt seine Kunst, seine Wissenschaft auf eine neue, höhere Stufe der Entwicklung.

Übung und natürliche Stärke erhöhen die Kraft seines Urteils weit über das gemeine Maß. Das

Genie denkt stets streng kausal, weiß bei zwei Vorgängen stets den inneren Zusammenhang zu finden, Ursache und Wirkung, oder den anderweitigen Sitz, beziehungsweise das Fehlen. So gelingt es ihm schneller als dem gewöhnlichen Menschen, das Wesen jedes Dinges zu erkennen (soweit dies im menschlichen Vermögen liegt). Mit scharfem Blick hebt es sich aus der verwirrenden Fülle der Einzelthatsachen sogleich das Wesentliche heraus, das, was für seine Sache von Wichtigkeit ist, und schiebt den verwirrenden Hauf des Gleichgiltigen zurück. Es ergründet das einwohnende Gesetz jedes Dinges, jedes Menschen, die Bedingungen seiner Existenz, seiner Beschaffenheit und berechnet darnach im Augenblick seine Operationen. Der geniale Feldherr siegt durch seine Psychologie, Hannibal, Napoleon — der gestaltende Dichter belehrt den Historiker, den Sociologen, den Arzt: Shakespeare, Zola. Der kleinsten Einzelheit sieht das Genie sofort an, ob sie für sein Gebiet wesentlich ist oder nicht. Daher erweist sich das Genie so oft als Prophet — man denke an Savonarola — weil es aus den realen Bedingungen und ihren Gesetzen die natürliche und notwendige Entwicklung herausliest und schon vollendet sieht. Diese Erkenntnis des Wesens, des Gesetzes jedes Dinges ist in Wahrheit der wesentlichste Punkt in der Psychologie des Genies, aus ihr fließen alle seine Erscheinungen. Sie erklärt die ungeheuere Arbeitsleistung, deren das Genie fähig ist, dieses rastlose Schaffen des Vollendeten, wie Rameau, Goethe, Calderon, Raphael es geübt. Der gewöhnliche Mensch klebt immer nur an der einzelnen Thatsache, der einzelnen Erfahrung und versteht höchstens diese geschickt miteinander zu verbinden; das Genie beherrscht die Summe der Details, weil es alle das Ganze regelnden Gesetze erkannt hat und weiß. Jener schafft musivisch, dieser afresco. Aus diesem Zuge nach dem

Wesentlichen ergibt sich jene Vernachlässigung der unbedeutenden Neußerlichkeiten, Kleidung, Erscheinung, gesellschaftliche Form, welche den Philister an dem Genie mit soviel Entsetzen zu erfüllen pflegt, der in den konventionellen Nichtigkeiten das ganze Leben zu sehen glaubt. Man denke an die Erscheinung, das Auftreten eines Hannibal, Napoleon, Friedrich, Schiller, Beethoven*). Die Verzweiflung des Pedanten ist die höchste Ordnung des Genies. Daher die Gleichgültigkeit der letzteren gegen die Kleinlichkeiten der häuslichen Wirtschaft, gegen alles, was mit pfennigfuchsender Rechnerei zusammenhängt. Das Genie will eben alle seine Zeit und geistige Kraft sparen für seine besonderen großen Zwecke und Absichten, für die Durchführung seiner neuen Kombinationen, für seine Sache. Nur für diese — nicht etwa für die eigene Person — lebt und atmet das Genie, ihr opfert es jede Sekunde, jedes Atom Kraft, und ganz von ihrer Güte, ihrer Wahrheit erfüllt — die Folge seines starken Willens — begreift es nicht, wie sich ihr jemand zu widersetzen vermag. Weh' dem, der es wagt! Es bietet alles auf, ihn zu zerschmettern. Mit Freuden setzt es sein Leben an seine Sache. Es verweist sich völlig mit ihr, sie ist ihm das Höchste und Heiligste, und es steht nicht an, es laut zu verkünden. Nichts ist falscher, als die oft gehörte Behauptung, das Genie sei bescheiden. Shakespeare, Napoleon, Byron, Goethe, Beethoven, Wagner, Michelangelo, Schopenhauer, Luther waren das Gegenteil und haben

*) Dies ist die wahre Ursache der sogenannten „genialen Viederlichkeit“ der Dichter, und nicht das angebliche Schweben in den Wolken, in blauen Idealen über der wirklichen Erde. Darum heiraten Genies so gern unbedeutende Frauen, wenn sie nur gute Wirtschaftserinnen sind: diese müssen allen häuslichen Kleinkram selbst besorgen und sie ganz ihren eigenen Absichten überlassen.

keine Gelegenheit versäumt, ihr Werk bis an die Sterne zu erheben. Aber das ist eben der kennzeichnende Unterschied zwischen dem wahren und dem falschen Genie: jenes ist sachlich unbescheiden, zwingt seine Sache der Welt auf und tritt persönlich völlig hinter ihr zurück (wie es Bleibtreu vom Dichter der „Nibelungen“ so schön geschildert hat), diesem ist es allein um seine Person zu thun und es drängt sie stets in den Vordergrund. Unendlich ist die Widerstandskraft des Genies, mit der es der Masse entgegentritt, die seine neuen Kombinationen und Ideen nicht begreift, zäh am Alten, Hergebrachten hängend. Man staunt über die Summe von Kraft, die oft ein einzelner, wie Luther, Michelangelo, Raffale findet, um seine Bewegung über das Trägheitsgesetz Herr werden zu lassen, das in der Masse waltet, über den passiven „Widerstand der stumpfen Welt“, über die aktiven Gemeinheiten seiner persönlichen Gegner. Wahrlich, nur die stärkste Ausbildung der motorischen Centren, nur die höchste Gesundheit des Gehirns vermag jene Kämpfe auszuhalten, die mit seltener Ausnahme keinem neues bringenden Genie erspart bleiben, eine Gesundheit, wie sie Tizian, Goethe, Leonardo, Sophokles besaßen.

Nichts ist daher falscher, der Wirklichkeit der Geschichte widersprechender, erkünstelter, als die bekannte Theorie Lombrosos vom Genie. Dieser Gelehrte hat sich bekanntlich bemüht, nachzuweisen, daß Genie und — Wahnsinn viele gemeinsame Züge aufweisen und daher miteinander verwandt wären, daß daher Genie nichts als ein krankhafter Zustand des Gehirns sei. Diese Anschauung ist ein atavistischer Nachklang jener alten, längst überwundenen Meinung, die in dem Genie einen „göttlichen Wahnsinn“ sah. Man braucht nicht erst auseinanderzusetzen, daß dies, mit einer leise ironischen Aussprache des „göttlichen“, nur der Phi-

listenstandpunkt der breiten Masse war, die unfähig und zu denkfaul war, die neuen Kombinationen des Genies zu begreifen. Kann man, wie Lombroso, ein ganzer Gelehrter sein und dabei gegen die einfachsten Regeln der Logik sündigen? Denn er stellt nichts anderes auf, als jene Gleichung, deren Fehlerhaftigkeit jedem Primaner gelehrt und eingehend bewiesen wird:

$$\begin{array}{r} A \propto B \\ C \propto B \\ \hline A = C \end{array}$$

Selbst wenn Wahnsinn und Genie einzelne ähnliche, ja gleiche Züge aufwiesen, brauchten sie darum noch nicht im mindesten mit einander verwandt zu sein. Worauf gründet Lombroso seine Anschauung von der Krankhaftigkeit des Genies? Daß die elenden Reimschmiedereien und Krizeleien einiger Geisteskranker, die er anführt, einen generellen Vergleich mit den Leistungen Goethes oder Raphaels aushielten, wird wohl niemand behaupten! Wer wird bei jedem Handlungsdiener, der sich zu einem Maigedicht an seine Liebste aufschwingt, Symptome von Genie entdecken! Und noch weniger beweisen jene von ihm angeführten Fälle von Geisteserkrankungen hervorragender Künstler. Davon ganz abgesehen, daß Lombroso sehr frei mit den Thatfachen umspringt, daß er unter Anderen Gukow schlechtweg wahnsinnig nennt, unterscheidet er vor allem nicht zwischen ursprünglichem und erworbenem Wahnsinn. Für unseren Fall kann aber beides nicht streng genug auseinander gehalten werden. Genies, die den Wahnsinn als Erbteil mit auf die Welt bringen, dürfte es nicht viele geben. Wahnsinnig werden kann ein Genie aus mannigfachen Gründen. Das Genie ist außerordentlich reich an aufgespeicherten Vorstellungen. Nun ist die Aufnahmefähigkeit des

menschlischen Gehirns aber eine beschränkte! man hat die Zahl der Vorstellungen, für welche das menschliche Hirn Platz hat, auf etwa 102,019,000 berechnet. Das Genie in seinem Forschungstrieb, in seiner Jagd nach immer neuen Eindrücken jeder Art kommt gar leicht in die Gefahr, sein Bewußtsein mit Vorstellungen zu überfüllen, und eine Ueberfüllung, welche längere Zeit währt, muß zuletzt mit Gehirnerkrankung enden. — Das Genie arbeitet unendlich mehr, als der gemeine Mensch, es kann das, weil sein wirkender Organismus stärker, gesünder ist, aber auch die stärkste Maschine hat einen Höhepunkt der Leistung, und jeder Versuch, ihn zu überschreiten, straft sich mit schrecklicher Explosion. Das Genie hält viel aus — aber es ist zuletzt auch nur ein Mensch, und die eigene Stärke des Willens kann die Thätigkeit des ganzen Apparates zugrunde richten. (So endete z. B. Rob. Schumann). Es ist äußeren Einflüssen und Leiden so gut ausgesetzt wie jeder andere Mensch, und körperliche Erschütterungen können es in die Arme des Wahnsinns führen. Man weiß, daß Beethoven sein schreckliches Schicksal einer mörderischen Gewohnheit verdankte, die nicht das mindeste mit seinem Genie, seinem Künstlertum zu thun hatte, sondern die Folge häßlicher Jugendgewohnheiten und Verführungen war. Die gewaltige Arbeitslust, die übermenschliche Arbeitsleistung gewöhnt das Genie an Reizungs- und Stärkungsmittel, wie Alkohol oder Morphin, an deren Verderblichkeit es nicht glaubt, eben weil es sich kräftig und gesund fühlt — so lange bis es zu spät ist. Ein Ludwig Devrient, ein Pitt tranken nicht aus Trunksucht, sondern um ihre schon enorme Arbeitskraft noch mehr zu steigern, oder im Uebermut ihres Kraftgefühls. Und wie viel Kraft, die es so gern zu positivem Schaffen verwenden möchte, muß es gezwungenerweise verschwenden, um den thörichten Wider-

stand der Gesellschaft, der plumpen Masse zu brechen, die sich dem Neuen widersetzt, nur weil sie es nicht versteht, um das in der Masse waltende Trägheitsgesetz zu überwinden! Wie viel künstlerisches Produkt ist uns so bei einem Michelangelo, Gutzkow, Wagner verloren gegangen! Wie wirkt solcher Widerstand, solcher Kampf auf Gemüt und Kraft des Genies! Wie treiben Nahrungssorgen, persönliche Angriffe, gehässige Kritik, Verfolgung es, das ganz in seiner Sache aufgeht, dem Zweifel an der Menschheit, an der Gottheit entgegen und gar oft dem Wahnsinn in die Arme! Wenn aber jemand eine Mauer niederreißt und durch einen herabfallenden Stein tödtlich am Kopf verletzt wird — kann man dann sagen, daß er von Haus aus kopfleidend gewesen sei? Das aber ist die Logik Lombroso's! Nein, das Genie ist gerade die höchste Blüte der geistigen Gesundheit — und der bekannte Vergleich seiner Werke mit der Perle, die ein Krankheitsprodukt des Weichtieres ist, trifft garnicht zu.

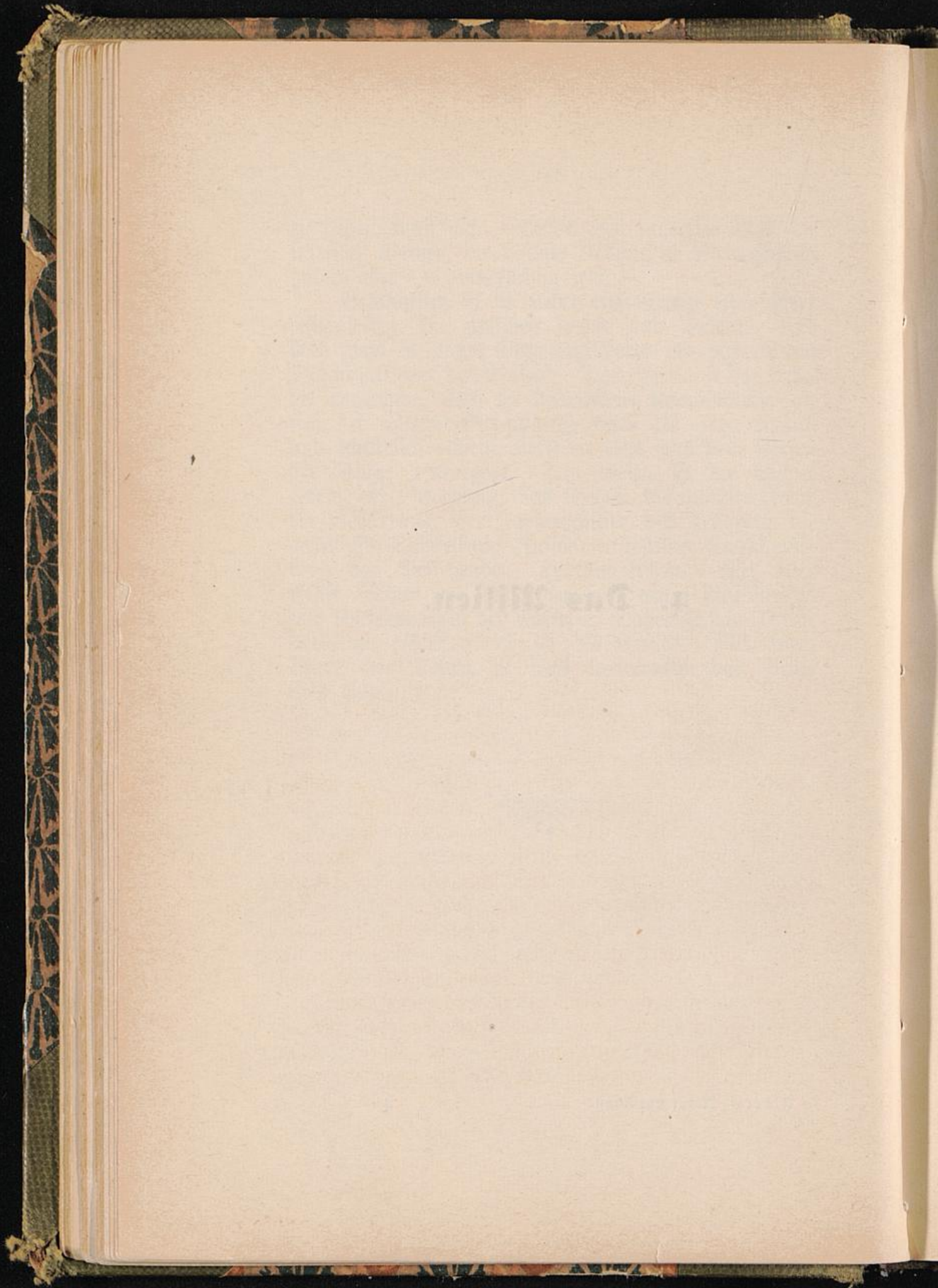
Lombroso begeht eine grobe Verwechslung des wahren und des falschen Genies. Beide verhalten sich zueinander wie die echte Kastanie zur wilden. Es giebt ein Pseudogenie, das freilich meistens krankhaft ist und in diesem Zustande gewisse äußere Formen des echten Genies geschickt nachzuahmen und den seinen äußerlich ähnliche Werke hervorzubringen weiß. Aber diese Werke erweisen sich bei näherer Prüfung und ganz besonders vor dem Richterstuhl der Zeit, der Geschichte stets als innerlich faul, haltlos und lebensunfähig, genau so wie die Schöpfungen solcher, welche sich bemühen, die Manier großer Geister künstlich nachzuäffen oder gar zu übertreffen. Die Geschichte der Spätrenaissance, der Barocke, der Romantik, kurz jede Epoche des Verfalls, bietet dafür hundert Beispiele. Um auf den Spitzen der Dächer sicher spazieren

zu gehen, muß man entweder den sichersten Blick, die stärksten Nerven, die höchste Uebung im Gleichgewicht haben oder — mondsüchtig sein.

Bekanntlich ist im Leben eine Grenze sehr schwer festzustellen: die zwischen Genie und Talent. Und doch giebt es nichts Gegensätzlicheres als diese beiden Organisationen des Geistes. Das Genie ist das neue, die ungeahnte, noch nie dagewesene Kombination, die sich bei näherer Betrachtung doch als ganz einfach und natürlich erweist, weil sie stets aus dem Wesen der Dinge hervorgeht. Das Genie ist die höchste Form der Bewegung, das Talent die höchste Form der Beharrung, der Farbenschiller der Trägheit, die gefälligste Darstellung, Zusammenstellung, Ausschmückung des Bestehenden, Herkömmlichen. Mit aller Kraft sträubt es sich gegen alle neuen Mischungen und Umformungen der Materie. Daher ist das Talent stets der erbittertste Feind des Genies. Mit einem Wort: das Talent ist stets konservativ, das Genie stets revolutionär.



4. Das Milien.



Das Milieu.

Das Milieu ist ein echt moderner Begriff, etwa so wie jener der organischen Entwicklung, und beide sind für die Kennzeichnung des modernen Geistes von der hervorragendsten Bedeutung. Mit dem Worte modern, mit dem heutzutage viel Unfug getrieben wird — ganz besonders in Frankreich und Italien — meine ich natürlich nicht „von heute oder gestern,“ sondern ich verstehe unter „Moderne“ jene große geistige, auf der induktiven Methode beruhende Bewegung, deren Beginn man ungefähr in das Jahr des Erscheinens von Bacon's „Novum organon“ setzen kann (1620), als des ersten plastischen und wissenschaftlichen Ausdrucks jenes großen Prinzips, dem wir die hauptsächlichsten Formen der gegenwärtigen Kultur verdanken. Es dürfte vielleicht nicht schwierig sein, das Prinzip des Milieu schon aus den Schriftstellern der Antike heraus- oder besser in sie hineinzu lesen, etwa wie man die Vorahnung des Prinzips der Buchdruckerkunst aus Cicero, der Maschine aus Aristoteles, der organischen Entwicklung aus Heraklit, der Atomlehre aus Demokrit herausgelesen hat. Als den eigentlichen Vater jenes Begriffs, der für die Kunst und die Kulturgeschichte von Tag zu Tag wichtiger wird, muß man aber Montesquieu bezeichnen,

der ihm festen und klaren Ausdruck zuerst in den Untersuchungen über die Größe und den Verfall der Römer und im „Geist der Gesetze“ gegeben. Er sprach zuerst unumwunden aus, daß die Wohlfahrt der Völker abhängt von ihren gesetzlichen Einrichtungen, und daß diese durch die natürlichen Verhältnisse jedes Landes bestimmt werden. Zwar faßte Montesquieu das Gesetz des Milieu noch ziemlich äußerlich und einseitig auf, indem er vor allem als praktischer Jurist und Verwaltungsbeamter die politischen Verfassungs- und Verwaltungsformen im Auge hatte, statt der sozialen Einrichtungen, und als bestimmende Ursache den Einfluß des Klimas jedes Landes hinstellte, so daß er dem billigen Spotte oberflächlicher Kritiker seiner Zeit die Thür öffnete; trotzdem aber war die Entdeckung des Gesetzes auch in dieser beschränkten Form eine umwälzende That.

Ihre Folgen freilich blieben zunächst begrenzt; bald darauf trat Rousseau auf und wußte durch seine blendende Rhetorik, die über die Oberflächlichkeit seiner Gedanken hinwegtäuschte, Montesquiens reiche Erfahrung zu verdrängen. Das Urtheil über Rousseau hat sich in neuerer Zeit bekanntlich stark verschoben, man weiß jetzt, daß sich wissenschaftlich betrachtet hinter seinem scheinbaren umwälzenden Freiheitsdrange der schwärzeste Rückschritt verbarg, ein Zurückfallen in die längst überwundenen Zeiten einer apriorischen Spekulation, der jede Unterlage wissenschaftlicher Forschung fehlte. Man weiß heut, daß Rousseaus „Gesellschaftsvertrag“ lediglich eine Fantasia ist und daß es unmöglich ist, eine vieltausendjährige organische Entwicklung der Menschheit mit einem Schlage zu vernichten und die Verhältnisse aller Völker und Länder ohne jede besondere Rücksicht nach einheitlichen philosophischen Prinzipien zu ordnen. Diese Erkenntnis mußte mit dem Blute jener Hunderttausende erkauft

werden, welche die französische Revolution verschlang. Die Fantasien Rousseaus und Robespierres brachen zusammen, und die natürliche Folge war die Rückkehr der Welt zum Prinzip des Milieu und die Auffindung des Gesetzes der organischen Fortentwicklung. Die letztere vollzog sich über Hegel und Darwin, die durchaus keine Gegensätze bilden, sondern selbst ein organische ideale Entwicklung. Das Prinzip des Milieu nahm Herder wieder auf und führte es in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ glänzend durch die gesamte geschichtliche Entwicklung durch, indem er den Einfluß der äußeren Verhältnisse jedes Landes auf die Entwicklung des besonderen Volksgeistes schlagend nachwies. Zugleich ging er in der Erkenntnis noch einen Schritt weiter und wies den Einfluß der physiologischen Beschaffenheit des Menschen auf die Kulturentwicklung nach: nur darin noch fehlend, daß er den aufrechten Gang als Hauptpunkt betrachtete und nicht die Einrichtung des Gehirns, der Hirnschale und der Nerven bei der Gattung und ihre Unterschiede bei den Einzelwesen.

Die eigentliche Erforschung des Wesens und der Gesetze des Milieu aber ist das Verdienst Taines. Die höchste Ausbildung dieses Begriffs war nämlich nicht möglich vor dem Zeitalter des Rationalitätsbewußtseins, denn das Milieu spielte eine klägliche oder unmögliche Rolle gegenüber der Gleichheit der Menschen. Das Mittelalter konnte kein Milieu kennen, da in ihm dem Menschen, was er war und erfuhr, nur durch die Gnade Gottes zukam; das Altertum hatte den Menschen einfach als Erscheinung, das Ereignis als Thatfache genommen, ohne viel nach dem Warum? zu fragen. Das Kausalitätsbedürfnis war im Vergleich mit unserer Zeit schwach entwickelt und begnügte sich mit Dichtungen und Sagen. So lange der deduktive Kosmopolitismus herrschte, war das

Milieu nicht möglich: die Menschen waren ausnahmslos zur Freiheit, zur Gleichheit erzogen, sie waren alle Brüder, was dem Einen gut that, sollte auch dem Andern schmecken, und was der Künstler darzustellen hatte, war nur das Allgemein-Menschliche, das zu allen Zeiten bei allen Völkern Gleiche. Nun aber kam die moderne Wissenschaft. Sie lehrte, daß die Unterschiede der Rassen, der Nationalitäten wenn nicht ursprünglich, so doch uralte sind und durch Vererbung erworbene Rechte geworden, daß örtliche Einflüsse durch Anpassung auf den Menschen wie auf jedes Lebewesen umgestaltend wirken, daß umgekehrt solche menschliche Dinge, welche man als ursprünglich betrachtete, wie das Gewissen, das Kausalitätsbedürfnis, langsam erworben und ausgebildet worden und daher bei den verschiedenen Völkern und Menschen verschieden geraten sind, und daß das Allgemein-Menschliche, wovon die alte Philosophie und Kunst so schön redeten und sangen, sich auf die roheste und brutalste Form des Selbsterhaltungstriebes beschränkt, mit der die Kunst und die Ethik nicht viel werden anzufangen wissen. Erst indem man jedem Volke die selbständige Entwicklung der eigenen Art zugestand, konnte man Mühe, Mittel und Sorgfalt genug finden, um auch die Bedingungen dieser Entwicklung bei jedem eingehend und unbefangen zu untersuchen und die Ergebnisse dieser Untersuchung für die Kunst und Kunstlehre zu verwerten.

Denn das Milieu beruht zunächst, auf seiner einfachsten Stufe, darauf, den Menschen aus dem zu erklären, was außer ihm ist. Sein Wesen wird nicht als angeboren, ursprünglich aufgefaßt, sondern bedingt durch seine Abstammung, das Land, in dem er lebt, seine Erziehung, die sozialen Verhältnisse, in denen er aufwächst, die ersten Eindrücke der Natur auf ihn, seine hauptsächlichste Beschäftigung, seinen Umgang, die

Anschauungen seiner Zeit. Kurz, alles Aeußere, was Einfluß auf die Existenz, die Charakterbildung des Menschen hat, was jene oben genannten Urtriebe regelt, verändert, eindämmt, bildet, ihnen die eigenthümlichen Formen, Ausdrücke, Färbungen giebt, wie sie jedem Menschen eigenthümlich sind — dies alles nennt man zunächst das Milieu. Es ist die Ursache der Mannigfaltigkeit — wenigstens eine wichtige Ursache — es schafft den ungeheueren Reichtum von Typen und Individuen. Die Kunst aber ist vor allen Dingen Ausdruck, sie kann nicht existieren ohne den Formenreichtum der Wirklichkeit, die sie wiedergiebt, sie würde, nur auf das Allgemein-Menschliche angewiesen, zur Darstellung eintöniger, körperloser, farbloser Schemen herabsinken.

Es genügt uns nicht zu sehen, daß der Mensch A eine unschuldige Frau aus Eifersucht ermordet, und der Mensch B aus übergroßer Gewissenhaftigkeit, welche Schwäche wird, sich nicht entschließen kann, eine gerechte und für das Wohl seines Vaterlandes notwendige Tötung eines Menschen zu vollziehen. Wir wollen wissen, warum der eine so überschnell zum Verbrecher wird und der andere aus Furcht ein Verbrecher zu werden, sich scheut, gerechte Sühne zu vollziehen und lieber das Verbrechen selbst ungestraft walten läßt, und es genügt uns nicht zu hören, daß eben beider Naturen verschieden seien. Wir sind aber sofort befriedigt, sowie wir erfahren, daß jener ein Afrikaner ist mit dem ganzen heißen Blut seiner Rasse, der sein lebenslang nur im Süden zugebracht, ein rauher Krieger, der Gesetze, Ehescheidungsprozesse und dergleichen verachtet, dem das Schwert zur dritten Hand geworden, ein siegreicher Feldherr, der gewöhnt ist, sich überall selbst Recht zu verschaffen und jede Verletzung seiner Ehre sofort des Beispiels wegen mit Gewalt zu züchtigen — und der andere ein Sym-

pathischer Mensch, aus dem fernen Nebellande des Nordens, wo die Leute schweres Blut haben, langsam von Entschlüssen sind, voll tausend Bedenken, mehr als gewissenhaft, melancholisch, dazu ein Mensch, der jahrelang an der Brust der deutschen Wissenschaft getrunken, dem Studium des Rechts obgelegen, die blutige Gewalt verabscheuen gelernt hat, dem man seit seiner Jugend wiederholt hat, das schönste Vorrecht des königlichen Thrones, den er einst einnehmen soll, sei die Gnade. Wir begreifen nunmehr die verschiedenen Handlungsweisen der beiden aus ihrem verschiedenen Milieu heraus.

Ein andermal besuchen wir eine Gemäldegalerie.

Es fällt uns auf, daß die Gemälde zweier räumlich weit auseinanderliegenden Schulen, der alten niederländischen und der venetianischen, in der Auffassung, der Betonung der Farbenwirkung, dem wunderbar feinen Ineinanderfließen der Farben eine sonderbare Ähnlichkeit haben, die z. B. zwischen der alt kölnischen und der venetianischen, oder der niederländischen und der florentinischen durchaus nicht zu finden ist. Früher begnügte man sich mit der einfachen Feststellung der Thatsache — heute fragt man nach dem Grunde jener seltsamen Uebereinstimmung und findet ihn in dem Milieu: in der Seelust, in der die großen Maler beider Schulen unablässig lebten und welche in der That die Farben so ineinander verfließen und verflimmern macht, wie männiglich sich überzeugen kann. Man begreift also, daß diese malerische Wirkung den Florentiner und Kölner Landratten abging.

So ist das Milieu ein Ergebnis des verfeinerten Kausalitätsbedürfnisses, dessen Wachsen der sicherste Gradmesser für das Wachsen der Kultur, der Bildung ist. Es ist ein Zeichen der steigenden Civilisation. Es ist hervorgegangen aus der Methode der Induktion, aus dem Erfahrungsschluß. Es verleiht der Kunst

zugleich eine Fülle ungeahnter neuer Ausdrucksformen, Farben, Töne, es steigert die Ausdrucksfähigkeit jeder Kunst in unerhörtem Grade. Die Begründung jedes Charakters, jeder Handlung desselben wird nun eine viel tiefere. Indem wir lesen, wie sehr und in welcher Weise Abstammung, Natur und alle jene oben angeführten Faktoren die Charakterentwicklung eines Menschen beeinflussen, wird uns klar, warum dieser sich in jedem Augenblick so verhalten muß, wie er sich verhält, und die Gestalten, die Vorgänge werden eindrucksvoller, plastischer, glaubhafter, sie treten uns immer näher und näher. Nichts erscheint dem modernen Künstler mehr unwesentlich, unbedeutend, nur weil es klein und äußerlich verborgen ist. Er spürt vielmehr der Wirkung, dem Einfluß nach, den es auf den Stoff ausübt, welchen er darstellt, und findet er diesen Einfluß nur einigermaßen stark, so giebt er es wieder. Unbedeutend erscheint ihm nur noch das auf seinen Stoff Einflußlose. Daher ist die moderne Kunst auch eine Kunst des Details, jedoch nur des wichtigen. Das Verständnis der Werke älterer oder fremder Künstler wird uns erst jetzt eigentlich erschlossen. Die Gestalten des Meschylos sind uns nicht mehr kalte, unnahbare Marmorbilder, sondern gewinnen Blut und Leben, indem mit ihnen die ganze Zeit des Dichters, ihre Gewohnheiten und Anschauungen, das Bild der griechischen Natur vor uns aufsteigt, in der sie lebendig, warmblütig hin und her wandeln und sich unter den Säulen des Parthenon lagern — selbst die Verse eines Lohenstein erscheinen uns nicht mehr hirnverbrannt, sondern wir begreifen den unendlichen Beifall, den sie einst fanden, weil sie aus dem Charakter ihrer Zeit, ihrer Gesellschaft herausgeboren waren. Das Milieu ist das Prinzip der Versöhnung: verstehend können wir vieles einst hart Verworfenen verzeihen.

Es entwaffnet einseitige, tyrannische Kritik. Wir verlangen nicht mehr zu wissen, ob ein Ding gut oder schlecht sei — denn wir wissen, daß jedes Urteil nur das einer einzigen Person, höchstens einer Gesellschaft ist und in zehn Jahren durch ein geradezu gegenteiliges verdrängt sein kann — wir wollen nur erfahren, warum alles so kommen mußte, wie es gekommen ist. An die Stelle der Beurteilung tritt die Analyse.

Das Milieu in der Kunst, wie in der Kunstlehre konnte sich erst entfalten, sobald die Jahrhunderte alte Legende vom freien Willen des Menschen zerstört war, sobald man wußte, daß der Wille des Menschen in keinem Augenblick frei ist, sondern jeder Mensch nur das will, was er wollen muß, wozu seine Natur und das Milieu ihn zwingen, daß er in jedem Augenblicke einem physiologischen und milieumäßigen Zwange gehorcht.*) Man verstehe aber das Wort Zwang recht. Die Art der Umsetzung äußerer Eindrücke in seelische, der Aufspeicherung der letzteren und ihrer beliebigen Umsetzung in Willenshandlungen sind uns vollständig unklar und werden es vielleicht auch immer bleiben. Aber wir wissen, daß ein bestimmtes Wollen an bestimmte äußere Eindrücke gebunden ist, daß es sich nicht in bestimmten Richtungen entfalten kann, wenn diese fehlen, daß es dies muß, wenn sie vorhanden sind. Daß wir über das Wesen der Kraft, welche diese Vorgänge bewirkt, so gut wie nichts wissen, kann uns nicht hindern, die Thatsache selbst künstlerisch in der eingehendsten Weise zu verwerten; wir kennen

*) Diese Anschauung entschuldigt keineswegs die Verbrechen, sondern sie legt der Gesellschaft nur die Pflicht auf, das Milieu jedes Menschen so zu gestalten (durch Erziehung, Schulen, öffentlichen Veranstaltungen), daß er bei normaler physischer Beschaffenheit in jedem Augenblick sich gedrungen fühlt, das Gute und Rechte zu thun.

auch das Geheimnis der Elektrizität nicht, und welcher ausgedehnten Gebrauch machen wir von ihr! Wir vermögen lange Reihen von Erscheinungen aufzustellen, Verbindungen von äußeren Bedingungen und inneren Willenswendungen, welche nur im Zusammenhange auftreten, von denen die eine die andere auslöst, und es handelt sich daher bei der Schöpfung wie bei der Erklärung von Kunstwerken heute darum, die Erscheinung, die Thatsache stets durch ihre notwendigen äußeren Bedingungen zu begründen, die innere Harmonie, die Stimmung des Kunstwerks darzustellen. Wenn man uns einen Mörder vorführt, einen gebildeten Menschen, der eine alte geizige Bettel ermordet, weil er es für eine Lücke in der Weltordnung hält, daß der Ehrliche und Hochstrebende entbehren und der Erbärmliche die Mittel für große Unternehmungen zusammenscharren dürfe, ohne sie zu benutzen, und wenn er sich nun berechtigt glaubt, aus eigenem Willen durch Gewalt diese Ungerechtigkeit des Weltlaufs zu verbessern — so wollen wir nicht nur die Thatsache dieses Mordes und seiner Entdeckung erfahren, nicht nur die Stimmung des Mörders in den verschiedenen Zeiten vor, während und nach der That — damit begnügte man sich früher, sondern wir wollen wissen, wie dieser Mensch, dieser Raskolnikow, zu dieser ganzen Anschauung und Denkweise kam, welche ihn einen Mord vor sich selbst rechtfertigen ließ, wir wollen das Land, die Gesellschaft mit ihren Zuständen vor uns sehen, die Sitten eines Volkes, den ganzen Sumpf, der eine solche Pflanze mit Notwendigkeit hervorbringen mußte, und daher wächst diese eine Mordgeschichte zu einem Kulturgemälde im größten Stil heran, und wir erfahren auch späterhin unablässig, wie nun das Land, die Gesellschaft Rußlands sich zu diesem Morde verhalten, wie sie ihn beurteilen, untersuchen, strafen. Dieses Gefühl des „Es hat so

müssen kommen," „es muß so sein“ — die vollständige innere Harmonie, die höchste Klarheit und Befriedigung, die stärkste Glaubwürdigkeit sind diejenigen Eindrücke, welche das Kunstwerk des Milieu hinterläßt.

Ganz vorzüglich läßt sich die Macht des bewußten und unbewußten Milieu an Goethes „Sphigenie“ nachweisen. Sein Gesetz war noch nicht entdeckt, als der Meister dieses Drama schrieb. Die Gestalt der Goetheschen Sphigenie weicht bekanntlich bedeutend von der des Euripides ab, überhaupt von der griechischen. Goethes Sphigenie will lieber untergehen als eine Unwahrheit sprechen — die griechische Sphigenie will sich und die ihren vor allem retten, auf welche Weise ist ihr ganz gleichgiltig. Sich geschickt herauszulügen, betrachtete der Hellene als eine große Tugend: der listenreiche Odysseus, die kluge Penelope, welche die Freier fortwährend täuscht, waren Lieblingsgestalten der Hellenen. Die Eroberung Trojas, der Sieg von Salamis, die höchsten nationalen Heldenthaten, verdankte man geschickten Lügen. Goethes Sphigenie wäre den Zeitgenossen des Perikles als eine abgeschmackte Närrin erschienen: für uns Deutsche, die wir Wahrheit und Aufrichtigkeit höher als Glück und Ruhm stellen, ist sie eine weltliche Heilige. Ein moderner Dichter würde Sphigenie vor allem als Griechin schildern, würde ihr das als höchste Tugend beilegen, was für ihre Zeit und ihr Volk als höchste Tugend galt: Listenreichtum. Das konnte Goethe nicht, denn das Gesetz des objektiven Milieu war seiner Zeit noch nicht bekannt — er konnte also nur dem subjektiven Gesetze seines eigenen Milieu, das jedem Künstler natürlich eingeschrieben ist, unbewußt folgen, und seine Griechin Sphigenie als das Ideal eines deutschen Weibes schildern.

Gut! wird man erwidern: wir begreifen das kunstpsychologische Gesetz des Milieu in der Literatur —

wie will man aber seine Begründung in der Malerei finden, die es nur mit dem äußeren Schein der Dinge zu thun hat, oder gar in der Musik, der Kunst des reinen Tons, die von Zeitalter, Gesellschaft, Land gänzlich unabhängig ist? Kann man im neunzehnten Jahrhundert nicht genau so malen, wie im sechszehnten? Kann man nicht dieselbe Musik in Norwegen machen wie in Italien?

Nein! Beides ist unmöglich.

Wir wissen heute, daß das Licht die erste und mächtigste Form der Bewegung, der Vater alles Lebens und aller Mannichfaltigkeit in der Erscheinung, also auch der Farbe ist. Wir malen nicht mehr Farben und Formen im Licht, sondern wir malen das Licht, wie es sich auf die Farben und Formen ergießt und von ihnen aufgesogen oder zurückgeschleudert wird. Wir malen „hell“, das heißt, wir lassen die Farbe sich auflösen im Licht, die Farbe strebt nach dem Licht, der Teil strebt nach dem Ganzen zurück, von dem er ausgegangen, durch das er allein lebt und zur Geltung kommt. Eine Art Mystik — deren Grund uns bald sehr klar werden soll. Auch die Musik hat ihr Milieu. Hat nicht jede sogenannte Nationalmusik bei jedem einzelnen Volke ihren ganz bestimmten Charakter, der aus dem Charakter ihres Volkes und Landes unverkennbar herauswächst? Ist nicht die Musik Richard Wagners das echte Kind unseres nervösen, lärmenden, jagenden Zeitalters, das von Motiv zu Motiv jagend nur selten zu einheitlicher Geschlossenheit kommt? Und bis in jede Einzelheit läßt sich hier der Einfluß der Zeitverhältnisse darstellen. Tannhäuser verdankt seine Entstehung der Aera der Sängerkreise, die sich damals über ganz Deutschland verbreiteten, und der Einzugsmarsch erscheint ganz als die künstlerische Verkörperung jener bieder-männisch-sangesfrohen Gesellschaft.

Es ist also ersichtlich, daß die Kunst, indem sie sich der Methode des Milieu bedient, eine Stufe der Ausdrucksfähigkeit erlangen kann, welche die frühere bedeutend übertrifft, daß sie feine und starke Wirkungen erzielen und einen Grad der Charakteristik erlangen kann, den man früher nie für möglich gehalten. Alles unbestimmte, unklare, idealistische schwindet, der kleinste Punkt wird bestimmt, charakteristisch, individuell, klar, realistisch. Nur kann dem Künstler der Irrtum leicht verhängnisvoll werden, das Wesen des Milieu in gleichgiltigen, unbedeutenden Aeußerlichkeiten zu suchen, in der möglichst getreuen Wiedergabe von Trachten, Werkzeugen, Ausdrücken gewisser Zeiten und Länder. Diese Dinge können bis zu einem gewissen Grade die Stimmung des Kunstwerks erhöhen, selbständigen Ausdruck und Charakter verleihen sie ihm aber nicht, denn in ihnen beruht nicht das Wesen einer Zeit und eines Landes. Dieses zeigt sich vielmehr klar und unverfälscht nur in den Anschauungen, der Denkweise einer Zeit und Gesellschaft: in den politischen, religiösen, sozialen Dingen. Um die richtige Verkörperung dieser Dinge handelt es sich, der Darstellung ihres intimen Zusammenhanges mit der natürlichen Beschaffenheit des Landes und der Menschen, und ihres unentrinnbaren Einflusses auf die Gestalten, Dinge, Verhältnisse, die in den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung kommen sollen.

Denn das ganze Milieu wäre ja zuletzt ein äußerlicher Mummenschanz, wenn es Kunst und Kunstlehre nur auf den Boden roher Einzelerfahrung stellen wollte und von diesem nicht zu einer höheren, allumfassenden Weltanschauung fortschritte. Ohne den Gehalt, den Grund einer solchen ist kein wahres Kunstwerk denkbar. Nur darf er sich nicht in aufdringlich lehrhafter Weise breit machen, sondern muß uns unausgesprochen, aber deutlich in jedem Augenblicke aus dem Kunstwerk entgegenwehen.

Man sucht die Welt, den Menschen in ihrem Wesen zu erfassen, und stellt daher vor Allem ihre Daseinsbedingungen dar, und die Wirkungen derselben auf die Einzelwesen, die Gesellschaft. Man kommt dabei zu der Ueberzeugung, daß nur Gleichwesiges das Gleichwesige beeinflussen, umgestalten, erkennen kann. Das Eisen anziehen, kann nur das Eisen: das stärkere Eisen, das magnetische. Schon Goethe wiederholte den alten Satz: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft — Wie könnt' die Sonne es erblicken?“ Alle Dinge aber stehen in ewiger, thätiger Wechselbeziehung zu einander, eines verändert, beeinflusst, benutzt das Andere: so müssen denn auch alle Dinge in der Welt im letzten Grunde eines Wesens sein.

Die moderne Kunst beruht auf pantheistischer Grundlage, auf der Annahme eines einheitlichen, das All in seinem kleinsten Teile durchdringenden und belebenden Geistes. Ist es uns nun aber möglich, diesen Geist in seiner Einheitlichkeit zu erkennen? Mit unserem heutigen Verstande, unseren heutigen Denkformen, unseren heutigen technischen Mitteln nicht, und es ist zum mindesten zweifelhaft, ob wir je zu dieser Höhe einer direkten Naturerkenntnis gelangen werden. Für uns ist und bleibt vorläufig die höchste Anschauungsform, unter der sich uns das Wesen der Welt enthüllt, das Naturgesetz, und die oberste Thätigkeit der Wissenschaft bleibt, das Walten desselben Gesetzes in allen Ausstrahlungen des Lebens und der menschlichen Thätigkeit nachzuweisen. Die moderne Kunst strebt daher nach der Verkörperung des Naturgesetzmäßigen, das sich in individueller Erscheinungsform verkörpert, des Göttlichen, welches Menschliches wird, aber als Menschliches in jedem Augenblick die leuchtende Gottesstirn zeigt. Die Kunst giebt uns das Zufällige, das sich in jeder Minute durch jede Bewegung als die Verleiblichung des Ewigen kund thut.

Symbol

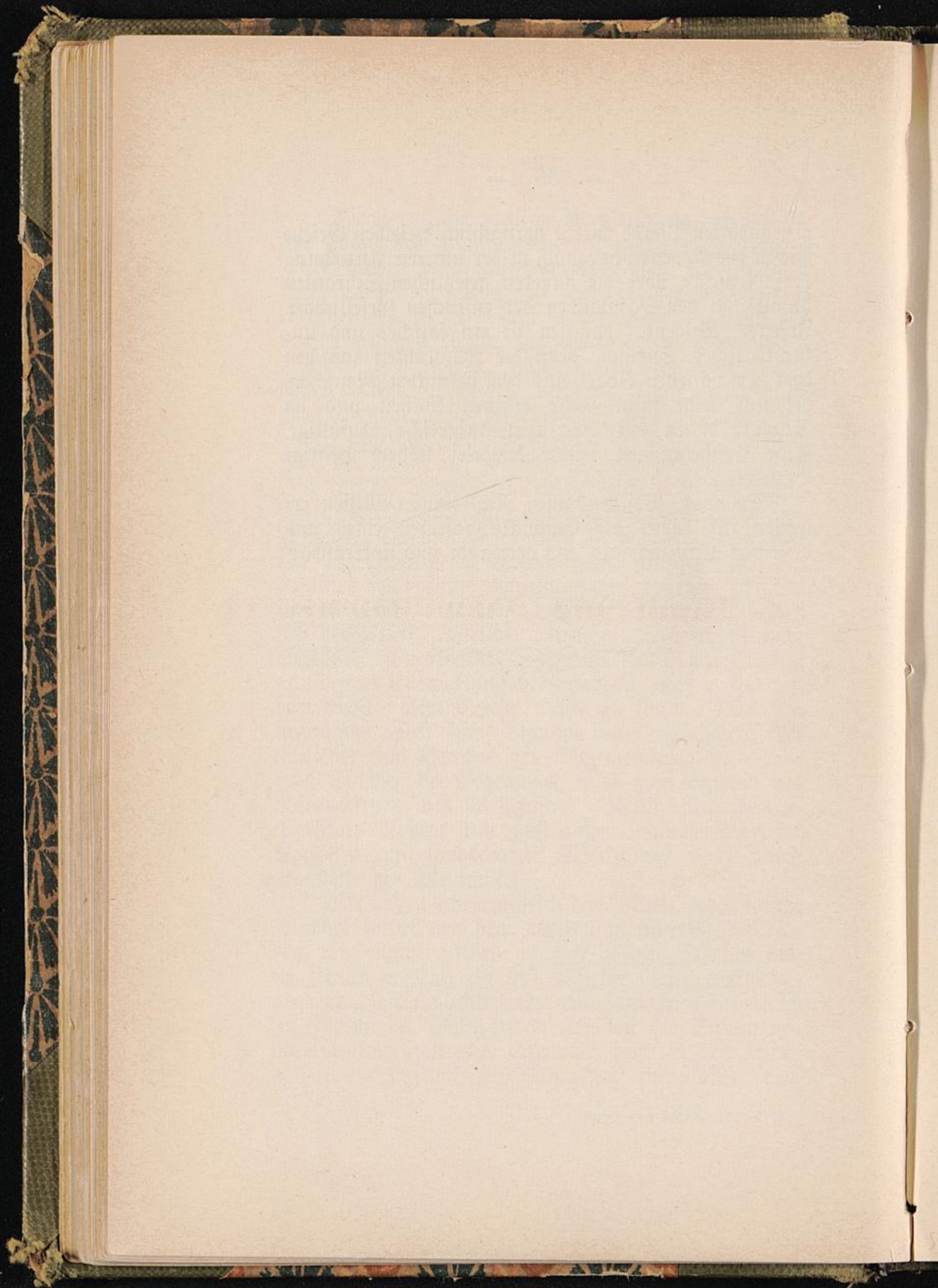
Die eigentliche poetische Verkörperung des Milieu, und damit des Pantheismus ist nun das Symbol. Dieses älteste und mißbrauchteste aller künstlerischen Ausdrucksmittel kommt erst jetzt, in der modern-realistischen Kunst, zu seinem vollen Rechte. Denn für den Realismus ist ja die ganze Kunst Symbol — Symbol des ewigen, allwaltenden Weltgeistes und seiner Gesetze. Für die moderne Kunst wird alles zum Symbol, denn da ein Geist alle Erscheinungen beseelt und die Verkörperung dieses Geistes die Aufgabe der Kunst ist, so kann ich jede Erscheinung als Bild für die andern, jede zu der andern in Beziehung setzen, sobald ich sie beide als Ausfluß desselben Geistes darstelle. Da uns dieser Geist in höchster Form aber nur als Naturgesetz entgegentritt, so kann für den Künstler symbolische Beziehung nur bestehen zwischen solchen Erscheinungen, in welchen dasselbe Naturgesetz sich verkörpert. Welcher Gattung diese Erscheinung angehört, ist natürlich gleichgiltig: das ist der Einfluß günstigerer Entwicklungsbedingungen, aber er hat mit dem Geiste, dem Gesetze nichts zu thun. Das Unorganische wird zum Symbol des Organischen, der Einzelne zum Symbol der Allgemeinheit, die Sage zum Symbol der Gegenwart, alles zum Symbol des Naturgesetzes, des Weltgeistes. Faust, Tannhäuser, Parsifal, Romeo sind nach außen individuell belebte Personen mit sonderbaren Schicksalen, nach innen Symbole der Menschheit.

Wir haben aber zugleich das Mittel, jedes falsche Symbol sofort von dem wahren zu unterscheiden, indem wir einfach prüfen, ob sich in dem Symbol und im Urbild wirklich ein und dasselbe Gesetz verkörpert oder ob die Ähnlichkeit nur eine scheinbare äußerliche ist. Germinal, Wahlverwandtschaften, der Traum des Raschelnikow sind echte Symbole, denn in dem Keimmonat, der Wechsel-Anziehung der Chemikalien, dem

überbürdeten Pferde wirken thatsächlich dieselben Gesetze wie in der Arbeiterbewegung, in der inneren Anziehung der Menschen über die äußeren gesetzlichen Schranken hinaus, in den Mißständen der russischen Gesellschaft. Ibsens „Wildente“ dagegen ist ein falsches und unfünstlerisches Symbol, denn die Ähnlichkeit zwischen dem zerhockten Vogel und dem geknickten Menschen, die sich beide nicht mehr erheben können und im Sumpfe enden, ist eine rein äußerliche, zufällige, beide Erscheinungen haben keinerlei höhere geistige Beziehung.

Symbol, Pantheismus, Realismus, Milieu erweisen sich somit als Entwicklungsstufen eines und desselben Prinzips, als eng verwandt und untrennbar.





5. Kunst und Darwinismus.

A. Hoff and Son

Kunst und Darwinismus.

I.

Zu allen Zeiten ist im Kulturleben der Völker die Erscheinung ans Licht getreten, daß abwechselnd bald der eine, bald der andere Zweig des geistigen Lebens Oberherrschaft und maßgebenden Einfluß über alle anderen Zweige zu erringen suchte und gewann. Im Mittelalter herrschte die Religion: die Philosophie der Scholastiker, die Politik der Kreuzfahrer, die wirtschaftliche Uebermacht der „toten Hand“, die Mosaiken von Byzanz und Ravenna, die ganze Poesie vom Heliand bis zum Inferno — alles scheint nur ihr zu dienen. Zu Beginn unseres Jahrhunderts sehen wir die spekulative Philosophie die Rolle der Kulturkönigin spielen: die Kritik der Offenbarung von Kant bis Strauß, Herders Geschichtsauffassung, Hegels und W. v. Humboldts Systeme der Politik, Otters Naturanschauung, Schillers und Rückerts Reflexionslyrik, die Motive der Cornelianer, Beethovens Sinfonien: Alles unterwirft sich ihr zu einer Zeit, da sie, seit Leibniz in ständigem Emporsteigen, in der glorreichen Epoche von Kant bis Schopenhauer die höchste Stufe der Entwicklung erreicht.

In unserer Zeit hat keine Disziplin einen so gewaltigen Anlauf genommen, so glänzende Fortschritte

gemacht, so ungeheure Erfolge errungen wie die Naturwissenschaft, und es ist darum sehr begreiflich, daß sie im Ungestüm ihrer glorreichen Siege sich nicht begnügen will, dem Schöpfer seine Geheimnisse abzulauschen, das Wesen des Lebens zu ergründen, die kleinsten Vaccillen und die fernsten Sonnen zu beschreiben, Erdteile zu trennen und zu verbinden, und den Wechsel von Tag und Nacht zu besiegen, sondern durch die Feder eines Spencer, Dubois-Reymond, Wundt auch alle bisherigen Begriffe von den „letzten Dingen“, wie Sittlichkeit und Sitte, Glauben, Streben, Lieben in ihrer Weise umändern will, daß andere ihrer Jünger eine neue Ordnung des Staates und der Gesellschaft anstreben, wie Nordau. Wenn von allen jenen Zweigen, der Sittenlehre, der Gesellschaftswissenschaft u., sich in der Kunst bisher die Einwirkung der darwinistischen Anschauungsweise — denn naturwissenschaftlich ist heut gleichbedeutend mit darwinistisch, da es keinen ernsthaften Naturforscher mehr giebt, der nicht Darwinist wäre — am geringsten gezeigt hat, so liegt dies weniger an der Eigenart der Kunst als an den Zeitverhältnissen, deren Stiefkind die Kunst ist, was wieder darin seinen Grund hat, daß dieselbe in der Theorie wie in der praktischen Ausübung alle Fühlung mit der fortschreitenden Zeit verloren hat und im Bann einiger verknöcherten Universitätsprofessoren aus der älteren Generation mit unglückseligen „klassischen“ Reminiszenzen, geistloser autoritätenbetender Zeitungsrezensenten und unfähiger, nach alten Schablonen handwerkmäßig arbeitender „Künstler“ liegt, welche zu einer großen Clique verbunden, sich mit Erfolg bemühen, nur sich zur Geltung zu bringen, und alles junge kraftvolle Aufstreben der neuen Generation durch brutale Gemeinheit, wissentliche Verbreitung abscheulicher Lügen und geistreichelnden Hohn im Keime zu unterdrücken. Trotzdem fehlt es

nicht an trefflichen Vorarbeiten zu einer modernen Aesthetik, einer modernen Kunst. Die geistreichsten Anregungen hat Darwin selbst gegeben. Leider hat der größte Teil unserer denksfaulen Kollegienheftableser — Professoren genannt — es nicht der Mühe für wert gehalten, an der Fortbildung der Kunst zu arbeiten, indem er die Fortentwicklung der Anschauungen des Meisters übernahm. Denn wie könnte nach der Meinung unserer Herren Aesthetiker jemand, dessen eigentlicher Beruf die Untersuchung von Regenwürmern und Pflanzentieren ist, zu beurteilen verstehen, was schön und künstlerisch ist?

Was Kunst ist — wieviel Papier ist darüber nicht schon geschrieben worden, ohne daß man der Lösung der Frage nur um einen Schritt näher gekommen wäre. Denn daß die Kant-Schillersche Theorie sich um den eigentlichen Kernpunkt der Frage herumdrückt, daß die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ nicht mehr als eine witzige Antithese ist, erscheint jedem Denkenden klar. Noch weniger kann die Hegelsche Anschauung von der Ideenverkörperung genügen, die folgerichtig — um nur eines anzuführen — zur Ausschließung der Musik und Architektur führt. Schellings Fantastereien und die andern Philosopheme, der Formalismus der Herbartianer, die Gefühlschwelgereien Carrieres, das Hin- und Hertasten Bishers u. können überhaupt nicht in Betracht kommen. Ein gründliche Beantwortung der Frage ist nur möglich auf dem Wege der Erforschung der historischen organischen Entwicklung der Kunst. Nur wenn es gelingt zu erkunden, wie die Kunst in die Welt gekommen, was sie ursprünglich den Menschen gewesen, welchen Gesetzen ihre organische Fortbildung folgte, läßt sich mit Bestimmtheit sagen, was die Kunst eigentlich ist und wie das neunzehnte Jahrhundert und die folgenden sie üben sollen. Die Archäologie, Anthropologie und

Ethnologie können allein die Bausteine für den Palast einer modernen Aesthetik liefern. Nun giebt es freilich immer noch ein Häufchen guter Menschen, sogenannter Idealisten, welche der naiven Ansicht huldigen, die Kunst sei als eine höhere Göttin von berückender überirdischer Schönheit, ein Geschenk des Himmels, auf die Erde niedergestiegen die Menschen zu erfreuen und zu beglücken, erhaben, fertig und groß, wie Minerva aus Jupiters Haupt sprang — sie glauben wohl gar an eine Offenbarung des Schönheitsgesetzes an das auserwählte Volk der Hellenen, wie an eine solche des Sittengesetzes an das der Juden. Ich will nichts gegen Moses sagen, aber die Eröffnungen der Pyramiden, die Ausgrabungen von La Tène, Hallstadt, Mykenä, Troas, Niniveh, Mexiko, die Forschungen unserer Afrika-, Asien- und Australienreisenden haben jenen schönen Wahn grausam zunichte gemacht. Wir besitzen freilich noch keine zusammenfassende und vollständige Urgeschichte der Kunst — die würdigste und dankbarste Aufgabe für einen Forscher der Zukunft — aber eines lehrt die Vergleichung der ältesten künstlerischen Funde der prähistorischen und frühgeschichtlichen Zeiten, der Kunstleistungen der wilden, auf einer unteren Kulturstufe stehengebliebenen Völker mit unwiderleglicher Gewißheit: Die Kunst ist kein über Nacht vom Himmel herab in die Welt gekommenes oder gesendetes Ding; der Mensch hat sie sich selbst in Jahrzehntausende langer harter und schwerer Arbeit erschaffen und fortgebildet, weil er sie sich schaffen mußte, weil sie ein notwendiges Produkt seiner geistigen und sinnlichen Organisation und seiner natürlichen Lebensverhältnisse ist, sogut nicht nur wie Religion und Wissenschaft, nein auch wie Koch- und Bekleidungs . . ., nun ja, auch Kunst.

Es mag für zartbesaitete Gemüther „unpoetisch“ klingen, aber es ist nun einmal so: der Mensch be-

säße vermutlich die Kunst nicht, wenn er nicht vom Affen abstammte. Das Wesen der Kunst ist, wie wir gleich ersehen werden, Nachahmung. Der Nachahmungstrieb ist bekanntlich beim Affen stärker als bei allen anderen Tieren ausgebildet, und es giebt Affen, welche — von Natur wie abgerichtet — als vollendete tierische Schauspieler gelten können. Beim Menschen höher und feiner entwickelt, durch das diesem zukommende Erkenntnisvermögen die höher entwickelten Willenscentren geleitet, welche ihm erlaubten, das Wesentliche und Bleibende der Dinge und Erscheinungen zu erfunden und auf den Grund, die Entstehung derselben zu schließen, mußte jener angeborene Trieb sich als künstlerisches Wollen und Vermögen äußern. Es liegt in der Natur der Sache, in der Macht des Selbsterhaltungstriebes, daß der Mensch vor allem auf die Ereignisse und Erscheinungen achtete, welche ihm Vergnügen, freudige Erregungen oder Nutzen bereiteten und daß er bald auf den Gedanken kam, sich diese angenehmen Stimmungen und Empfindungen unabhängig von der von Zufällen abhängenden realen Anwesenheit jener Ereignisse und Erscheinungen zu verschaffen, und zwar mit Hilfe seines Nachahmungstriebes und -vermögens. Der Anblick einer geliebten Gestalt berauschte ihn, aber oft hielt sie der Zwang der Umstände Tage, Wochen lang von ihm fern, so versuchte er vermittelt seines Gedächtnisses — Mnemosyne war den Alten die Mutter der Musen —, d. h. mit Inbewegungsetzung seiner angesammelten Hirneindrücke und der von den bezüglichen Zentren regierten Nervensysteme, ihre Züge, ihre Umrisse zu fixieren — ähnlich fabelten schon die Alten den Ursprung der Malerei, oder mittelst beschreibender Worte ihre Vorzüge jederzeit im Gedächtnis vor Augen zu haben. Mit Wonne erinnerte sich der Krieger des Augenblicks, da sein Feind niedergestreckt vor ihm am

XX

Boden lag, und verschaffte sich unabhängig von der Wirklichkeit das beständige süße Gefühl des Sieges, indem er jenen Moment im Bilde oder im Worte seinen Augen ständig vorführte oder vorführen ließ und auch Fremde an dieser Betrachtung teilnehmen ließ. Und der Umstand, daß das Nachahmungsvermögen bei wilden oder jungen Völkern am stärksten ausgebildet ist, beschleunigte die Entstehung und erste Ausbildung der Kunst — denn natürlich hat der Mann, der zuerst die Umrisse eines Renntieres grob in die Balkenwand seiner Hütte oder auf den Stiel seiner Art rißte, ein schwierigeres Werk vollendet, als Rauch, der auf der Höhe des Geistes und der Technik seiner Zeit stehend, das Denkmal Friedrichs des Großen schuf.

So wenig wahrscheinlich die Abstammung der Menschen von einem einzigen Paar erscheint, so wenig die Entstehung der Kunst an einem einzigen Orte. Die einzelnen Kunstgattungen sind vermutlich an verschiedenen Orten fast zugleich, oder wenigstens unabhängig von einander aufgetaucht, als die Menschheit eine gewisse Durchschnittshöhe der Kultur erreicht hatte, und die Entstehungsgründe ihrer ursprünglichen Verschiedenartigkeit wird aus den an verschiedenen Orten verschiedenen Lebensverhältnissen der Individuen zu erklären sein.

Es ist wahrscheinlich, daß, abgesehen von der Ornamentik, die nicht hierher gehört, die älteste Kunst die Tanz- und Schauspielkunst — ursprünglich eng verbunden — ist. Nachahmung eigentümlicher Sitten und Gewohnheiten, Wiederholung, wichtiger oder aufregender Ereignisse entfließen dem unmittelbaren mimischen Triebe. Die Bella-Coola-Indianer sind noch heut ein ganzes Volk von Schauspielern. In der weitausgedehnten Regenperiode, in der sie ihre Häuser nicht verlassen können, kommen sie zusammen und

beschäftigen sich mit der Nachahmung dessen, was sie in der besseren Jahreszeit wirklich treiben: Jagden, Kämpfen u. s. w. Was war die griechische Urtragödie anders als die Nachahmung des Zuges und der Thaten des Bacchus? Man hielt die Berichte, die sich an die Thaten des Gottes knüpfte, für volle Wahrheit und bemühte sich diese letzteren selbst plastisch vorzuführen. In der ganzen Geschichte der Kunst gilt das Gesetz, daß alles Fantastische in Stoff und Darstellung nur so lange wirklich künstlerisch wertvoll bleibt, als es von den Darstellern den Künstlern und ihrer Zeit für real gehalten und wie etwas thatsächlich geschehenes oder noch geschehendes nachgeahmt wird, gewissermaßen eine Hallucination, die man auch nach dem Erwachen festzuhalten sucht. Schwindet jene Naivität, fängt man an mit dem Fantastischen zu spielen und bewußt die Wirklichkeit zu übertrumpfen, so tritt immer und unausbleiblich ein Verfall der Kunst ein. Das lehren Griechenland, Indien, Arabien, das lehrt die Geschichte der mittelalterlichen Mysterien, das lehren Vergleiche zwischen der Edda und Richard Wagner u. a. m. Tanzkunst und Schauspielkunst mußten sich trennen, sobald die letztere unter die Fittige der dramatischen Dichtkunst kam, sobald man die psychologischen Vorgänge und Wandlungen in ihrem Wesen näher kennen lernte, welche das Spiel der menschlichen Geberden als Willensäußerungen bestimmen. Es ist gewiß, daß die mimische Kunst früher da war als die dramatische, und vermutlich ist diese zum guten Teil durch jene hervorgerufen worden. Durch die ganze Geschichte der Schauspielkunst geht als leitendes Prinzip die unverfälschte Nachahmung der Wirklichkeit, bis hinab in die kleinsten Einzelheiten. Garrik spielte den Macbeth und Coriolan mit der Allongeperrücke im Staatsrock, den Degen an der Seite, denn für ihn und seine Zeit hatten jene Menschen so gelebt

X ?
X

und er ahmte sie also wirklich nach, er stellte sie im höheren Sinne realistisch dar, er schuf sich kein fantastisches Kleid für dieselben — wir von heute wissen, wie sie sich wirklich getragen und darum sind für uns die heut üblichen, geschichtlichen treuen Darstellungen Nachahmung der Wirklichkeit, äußerer Realismus, und die einzig mögliche Art der Aufführung. Ähnliches findet sich in allen Künsten. Raphaels Apollo auf dem Parnas eine Cremoneser Geige spielend ist realistisch — Uhdcs Christus und die Apostel in den Röcken moderner Bauern würden uns gerade komödienthaft anmuten ohne die Reize der Charakteristik und des originellen Hellkolorits, wie es bei Gebhardts in mittelalterliche Gewänder gesteckten Heiligengestalten wirklich der Fall ist. Die ersten Spuren der bildenden Künste, die prähistorischen Schnitzereien, aus der Pfahlbauzeit, Einritzungen auf Knochen, sind ebenfalls reine Nachahmungen der Natur, von Renntieren, Menschen u. dergl., ähnlich die spärlichen Reste antiker Malerei in den Ruinen von Tyrns. Die Malereien in den Pyramiden lassen das ganze Leben der alten Aegypter von der Geburt bis zum Tode an uns vorüberziehen. Ähnlich die Architektur. In Indien bildet ihr schönster und wichtigster Bestandteil, die Säule, den Schaft und die Blüte der Lotosblume nach, in Griechenland den Baumstamm, sogar in den Kannelierungen die Risse der Rinde, aus einem über das obere Ende des Baumstammes gerollten Teppich entwickelt sich das ionische Kapital. Nirgends, wo gesundes Urkunstsleben herrscht, ein fantastisches Hinausgehen über die Wirklichkeit. Aber dann kommen die indischen Frazengötter, die ägyptischen Sphinge, die Götter mit den Tierköpfen, die assyrischen Mißgestalten, Tierleiber mit härtigen Männerköpfen, selbst in Hellas die Medusen, Cyclopen, Chimären. Wo Kunst und Religion zusammengehen, bleibt die Kunst nur so lange gesund

als die Religion reine Naturreligion oder geistige Gottesverehrung wird, sie erkrankt, so wie die Religion sich in Mystik und übersinnliche Spekulation verliert, wie es bei den genannten Völkern der Fall war. Und wer weiß andererseits, wie viel Wahrheit doch in jenen fantastischen Gestalten steckt? Die Sagen von der Entstehung jener Ungeheuer werden in ein merkwürdiges Licht gerückt, wenn man sich der sinnlichen und sittlichen Ausschweifungen der südlichen und orientalischen Völker erinnert, der Sodomiterei und anderer Verbrechen entsinnt, die schon im Altertum bei ihnen an der Tagesordnung waren. Wie viele Reminiscenzen an untergegangene Tiergattungen, denen jene Völker noch näher standen und deren heut rekonstruierte Formen oft die kühnste Fantasie übertreffen, mögen jene künstlerischen Fantasien nicht auch beeinflusst haben! Uebergänge und Anfänge jener ersten großen Degenerationsepoche der Kunst lassen sich zum Teil noch heut verfolgen und erkennen, daß übermächtiger Einfluß der Spekulation, ein geistreichelndes Symbolisieren, ein allzu feines Spiel der Kombinationsgabe die Ursache derselben waren. Man hatte erkannt, daß kluge Männer häufig große Nasen besitzen, man hielt die Tiere für eines Wesens mit dem Menschen, das klügste Tier, der Elefant, besaß einen gewaltigen Rüssel — so stellte man einen außergewöhnlich klugen Menschen mit einem Elefantenrüssel dar. Ein italienischer Gelehrter hat neulich nachgewiesen, daß die Schwänze der antiken Satyrstatuen thatsächlich nur Nachahmungen monströser Naturspiele sind. An der Ueberhandnahme der Spekulation, an der Abwendung von der unmittelbaren Lebensbeobachtung und -nachahmung mußte damals die bildende Kunst zu Grunde gehen. Im Besonderen läßt sich dieser Vorzug in der Entwicklung der Darstellung des Gottesideals verfolgen. Ueberall und allzeit schuf

sich der Mensch seinen Gott nach seinem Bilde, ob er nun diesen Gott als Verkörperung einer Naturmacht, oder als Hausgott, als den Geist des verstorbenen Ahnen fürchtete, so gut wie er den Himmel sich ursprünglich nur als Fortsetzung des Lebens im Jenseits dachte. Es war der Kampf ums Dasein, welcher der Entwicklung der Religion außerordentlich zu statten kam: Die Besorgnis ohne die Unterstützung einer fremden, stärkeren Macht im Kampf ums Dasein dem nächsten Mitbewerber, dem nächsten Stamme zu unterliegen — unsere Fahnen sind nichts anderes als Ahnenfetische — schuf eine große Anzahl von Familiengöttern, aus denen sich dann die Nationalgottheiten entwickelten, und indem man den Gott in einen Tempel einfing, glaubte man sich seine hilfreiche Gegenwart für immer zu sichern, sie immer beeinflussen und günstig stimmen zu können. Daher stellt der Urmensch seinen Gott einfach und realistisch dar, in der Regel als eine bekleidete oder unbekleidete Holzpuppe. Was bei vielen Fetischen der Wilden unrealistisch erscheint, ist oft nichts als mangelhafte Technik. Erst mit dem Uebergewicht der priesterlichen Herrschaft und der grübelnden Philosophie, wie in Aegypten und Indien entstanden jene scheußlichen Göttergestalten dieser Länder. Man wollte Ideen symbolisch verkörpern und es lag auch im Interesse der Priester die Gottheit so schrecklich als möglich hinzustellen, um ihre eigene Macht und ihre Einkünfte stets auf der Höhe zu halten. Wo die Religion rein geistig oder ein Schatz des ganzen Volkes, nicht nur priesterlicher Geheimbesitz war, in Juda, Persien, in Hellas entstand entweder kein Gottesideal in der Kunst (bezw. überhaupt keine bildende Kunst) oder sie hielt sich von jenen wüsten Ausschweifungen fern.

Auch die Poesie war anfänglich ihrem Wesen nach nichts als Nachahmung. Indem der Sänger

vor dem Kreise der Helden ihre Thaten erzählte, ließ er sie die freudige Erregung jener schweren Tage und ihrer frohen Triumphe noch einmal durchleben und reizte Fremde und Jüngere durch den Vortrag zu gleichem Mute, gleicher Tapferkeit an. Alle Poesie ist ursprünglich Tendenzpoesie gewesen, eine Dichtkunst um ihrer selbst willen, von der moderne Aesthetiker fabeln, gab es nicht, sie haftete stets an materiellen Zwecken. Wer eine Beförderung, eine Gunst vom Herrscher zu erlangen trachtete, schmeichelte ihm, indem er in ausgesuchten Worten seine Thaten, seine großen Eigenschaften pries. Wer ein gleiches Anliegen an Gott hatte, suchte ihn durch Lob und Schmeichelei günstig zu stimmen und nicht anders handelte, wer den Gegenstand seiner sinnlichen Liebe für sich gewinnen wollte, so gut wie der Vogel singt, um sich sein Weibchen zu gewinnen. Liebeswerben war das Urthema der Lyrik, deren Entstehung aus demselben Naturprinzip wie, z. B. die Mode zu erklären ist: der Zuchtwahl. Das Trinklied war ursprünglich keine rein akademische Lobpreisung des Weins, kein froher Begleiter des Mahls, sondern hatte, wie aus dem Texte alter Trinklieder hervorgeht, u. a. jenes ägyptischen beim Hereintragen der Mumie gesungenen, die grob-materielle Bestimmung, zum eifrigen Genuß der Getränke und Speisen, wie ein Stimulium, anzureizen. Höchst wahrscheinlich ist die Poesie aus der Prosa entstanden durch eine Art natürlicher Auslese der bedeutungs- und wirkungsvollsten Wörter. Es ist natürlich, daß man vor Personen, deren Gunst man gewinnen will, die Worte nach Bedeutung und Wohlklang wählt. Noch heute gebraucht der Tyroler Bauer, wenn er zu Gott spricht, die hochdeutsche Mundart, die er sonst nie anwendet. Der getragene Ton, in dem aus physischen Gründen vor größeren Versammlungen gesprochen werden muß, weckte bald das

metrische Gefühl und die Bevorzugung fester Rhythmen. Auch unsern Schauspielern fällt es ja leichter auf der Bühne Verse zu deklamieren als gewichtige Prosa natürlich zu sprechen. Das alte Testament zeigt uns teilweise ganz genau die Uebergangsepoche von Prosa zu Vers an. Ist ja doch das unentbehrliche Hilfsmittel der Poesie, die Schrift selbst in ihrer ursprünglichen Gestalt als Bilderschrift nichts als Nachahmung.

Ueber die Entstehung und Urgeschichte der Musik wissen wir am wenigsten. Doch daß auch sie ursprünglich nichts anderes als Nachahmung gewesen, Nachahmung gewisser Naturlaute, des Vogelgesanges zc., erscheint klar. Vielleicht lernte der Mensch früher singen als sprechen, vielleicht führte der zufällige Klang eines Fadens, einer Saite, die gelegentliche Entdeckung, daß die Tonhöhe von Länge und Stärke der Saiten abhinge, ein halbhohler Zweig oder dergleichen auf die Erfindung der Instrumentalmusik, vielleicht das Klingen des Bogens, wer will es mit Bestimmtheit sagen? Innere Anregung macht sich naturgemäß im Ausstoßen von Tönen Luft, der wilde unfreiwillige Zuhörer ahmte diese Töne nach, dem unwiderstehlichen, angeborenen Triebe folgend, bald erkannte er den charakteristischen Tonausdruck für jede Stimmung, bald den Reichtum der Töne der menschlichen Kehle und die Ähnlichkeit der durch schwingende Saiten, Platten, gespannte Felle erzeugten, solche Töne vernehmend fühlte er sich in die Stimmung versetzt, in welcher er oder andere ähnliche auszustoßen vermochten und so lernte er bald Musik als Nachahmung des Ausdrucks von Gefühlsbewegungen systematisch ausbauen und ausführen.

Nachahmung, reine Nachahmung der Natur, des Lebens, sehen wir also, ist das ursprüngliche Wesen der Kunst. Allmählich aber wuchsen die Formen und Gestaltungen des Lebens ins Unendliche, von Tag zu

Tag tauchten neue auf, die immer mannigfaltiger sich gestaltenden Lebens- und Gesellschaftsverhältnisse schufen stets neue, von einander abweichende Figuren, Gruppen, Vorgänge, Konflikte, immer neue Völker mit eigenen Erscheinungen dieser Art traten in den Gesichtskreis der Völker und alle heischten gebieterisch künstlerische Darstellung. Dies konnte auf die Dauer nicht angehen, die Haufen wurden zu bunt und sinnverwirrend, die charakteristische Individualität drohte für die Kunst völlig verloren zu gehen. Dem Bedeutenden mischte sich zu viel Unbedeutendes bei, die realistische Ausführung drohte in unendlicher Breite auseinanderzugehen, und was dieser übertriebene Naturalismus heil ließ, verdarb jenes Uebergreifen der Fantasie, welches wir oben gekennzeichnet haben. Mehr als durch die politischen Wirren, welche auf die Kunstentwicklung selten schädlichen Einfluß ausüben, gingen an diesen Umständen eine Anzahl Kunstrichtungen des Altertums, die ägyptische, die assyrische, die indische zugrunde. Da waren es die Hellenen, welche mit klarem Blick die Gefahr, ihre Ursachen und auch den einzig möglichen Weg zur Rettung erkannten. Bei Zeiten retteten sie ihre Kunst aus der Gefahr, in der Schenßlichkeit aufzugehen, wie sie einige der ältesten Reste der griechischen Plastik, so die Metopen von Selinus zeigen, Denkmäler einer verfallenden Kunst, nicht wie lange irrtümlich angenommen, einer noch unentwickelten. Sie, die von den Orientalen das Gute gern annahmen, die Schrift, mancherlei technische Erfindungen, wie das Glas, lehnten ihre Kunst doch ab und eröffneten eine neue Epoche der Kunst, welche sich aus der reinen Nachahmung der Wirklichkeit zu einer Nachbildung derselben erhob. Sie suchten aus der Fülle der Erscheinungen der Wirklichkeit die typischen zu erkennen. Nicht, wie man früher meinte, auf die Darstellung des Schönen, sondern auf die des Wesent-

lichen, Ewig-Gültigen, Bleibenden kam es ihnen an, und es lebt ein Geist in der Ideenlehre Platos, den griechischen Bildhauern: den Schöpfern des Parthenon-frieses, des Diadumenos und aller andern herrlichen Gestalten, sowie der Dichter der Dreisteia und der Oedipodeia. Die Nachbildung des Typischen in der menschlichen Gestalt, den ewigen menschlichen Seelenzuständen, den immer wiederkehrenden Konflikten bilden von nun an das Prinzip der Kunst, die Abstreifung des Zufälligen, Augenblicklichen, Vorübergehenden, die Befreiung von allen irdischen Schlacken. Hellas und das Heidentum konnten zugrunde gehen, dieses Kunstprinzip überdauerte den Untergang, es überwand den Ansturm der germanischen und hunnischen Barbarei, es verdaute das Christentum. Nicht das Christentum hat kunstgeschichtlich die Antike in sich aufgenommen, sondern das Hellenentum hat das Christentum verzehrt, nachdem es lange an ihm herumgewürgt. Schließlich aber mußte das letztere mit seiner Verachtung des Irdischen, seinem Glauben an Auferstehung, Reinigung und Verklärung jenem Prinzip noch zu gute kommen, welches in den Madonnen Raphaels — der Verkörperung des Ewig-Weiblichen — in den Liedern Petrarcas — der typischen Darstellung der Liebe — in den Tragödien Shakespeares und den Symphonien Beethovens — den ewigbleibenden typischen Darstellungen der Leidenschaften — den Lustspielen Molières als denen der typischen menschlichen Schwachheiten — dem „Faust“ als der des geistigen Ringens der Menschen u. s. w. seine gewaltigste und vollkommenste Verkörperung fand, jenes Prinzip, welches sich kurz in den Worten ausspricht: Die Kunst stellt nicht Menschen, sondern den Menschen, nicht Leben, sondern das Leben dar. Jeder materielle Zweck ward aus der Kunst verbannt, sie sollte nur den einen allgemeinen Zweck haben: zu erfreuen.

Doch auch dieses Prinzip mußte sich endlich abnutzen. Aus den Typen mußten schließlich einmal Stereotypen werden, obgleich gerade die fortschreitende Schärfe der Beobachtung, die sich immer mehr verfeinernde Ausbildung der Methode derselben und die stetig höher entwickelte Technik für feine Individualisierung sorgten. Allein das Prinzip wirkte gerade in den mittelmäßigeren Geistern verderblich; man besang nicht mehr seine Liebe, sondern nur noch die Liebe, und alle Romane und Dramen spielten nur noch in einer großen Stadt. Alle Versuche künstlicher Individualisierungen mußten schließlich scheitern, denn dieselben blieben rein äußerlich; die Menschen, die Lebensverhältnisse, die Konflikte blieben, das war der Hauptfehler, schablonenhaft und die Kunst sank immer mehr und mehr zum bloßen Handwerk herab, das schließlich auch ein mit mäßigen stilistischen Kenntnissen ausgerüsteter Blaufstrumpf ausüben konnte.

Aber schon regte sich unter der absterbenden Hülle das neue Leben. Die moderne Naturwissenschaft weckte es mit ihrer neuen Methode, sie, welche unserem Zeitalter die Signatur giebt. Immer mehr konnte man erkennen, daß es das große unabänderliche Naturgesetz sei, welches Welt und Leben regiere, eine immer größere Anzahl jener Reflexe erkannte man, in denen das einige, gewaltige Naturgesetz in den mannigfaltigen Formen und Verhältnissen des Lebens und der Welt gebrochen strahlt. Und so trat mit ihrer Zeit fortschreitend die Kunst, die von der rein naturalistischen Nachahmung der Wirklichkeit ausgegangen und zur Nachbildung des Typischen vorgeschritten war, in ihre jüngste moderne Phase: die freie plastische Nachschöpfung der Welt und des Lebens, bezw. der einzelnen Teile derselben, besonders natürlich der menschlichen Gesellschaft, auf Grund der von uns erkannten jene regierenden Naturgesetze. Einst machte die feine

Beobachtung allein den Künstler, später die gelungene Hervorhebung des Wesentlichen und Absonderung alles Zufälligen, Aeußerlichen, sowie die vollendete Technik. Vom modernen Künstler wird dies als selbstverständlich verlangt, aber dazu tritt die Forderung der Kenntniss der Gesetze des Lebens und der Natur und die Uebereinstimmung seiner Schöpfungen mit denselben.

So gestaltet sich vom Standpunkt unserer Anschauung aus in groben Zügen der Entwicklungsgang der Kunst, natürlich unterbrochen und umrankt von zahlreichen Perioden zeitweiliger Degenerationen, Seitensprüngen, Rückschlägen, aber im Großen und Ganzen doch eine beständige Fortentwicklung, auch in den einzelnen Perioden, Künsten und Kunstgattungen aufweisend.

Welche Folgerungen fließen nun aus der Erkenntniss dieser Thatfachen? Die Kunst ist ihrem Wesen nach nichts Himmlisches, Ueberirdisches, sondern etwas rein Menschliches, Natürliches, in der natürlichen Organisation des Menschen Begründetes, aus dieser und den die Entwicklung des Menschen, die Erhaltung der Welt bestimmenden Prinzipien mit Naturwendigkeit Folgendes. Sie steht demnach auch unter denselben Naturgesetzen, wie alles Natürliche. Vor Allem gilt auch für sie das Gesetz der beständigen organischen Fortentwicklung. Sie entwickelt sich gleichmäßig fort mit den Fortschritten der menschlichen Erkenntniss. Sie muß daher in jeder ihrer Erscheinungsformen allzeit gedanklich, stofflich und technisch auf der Höhe der Erkenntniss ihrer Zeit stehen und mit derselben vorwärts streben und nur wer sie so ausübt, verdient den Namen eines Künstlers — Kunst und Künstler müssen „modern“ im höheren Sinne des Wortes sein, in jenem Sinne, in dem es Homer, Aeschylos, Sophokles, Aristophanes, Juvenal, Kalidasa, Virgilius, Dante, Boccaccio, Calderon, Cervantes, Shake-

Shakespeare, Molière, Goethe, Byron gewesen. Nur so ist des Dichters Wort wahr und richtig zu verstehen:

„Wer den Besten seiner Zeit genug
Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.“

Eine Kunst, welche diese Bedingung nicht erfüllt, welche sich in Stoffe, Anschauungen, Ideenkreise und Formen längst vergangener Zeiten versenkt, wie die Schulen der Romantiker oder Nazarener hört eben auf eine Kunst zu sein und wird zur leeren Wort- oder Farbenspielerei. Das Gleiche gilt von den krankhaften Nachahmungen der Klassiker in unserer Zeit, welche gedanklich wie zum Teil auch technisch — z. B. im Roman — schon über die Höhe derselben hinaus gegangen ist.

Das oberste Naturgesetz ist das von der Erhaltung der Gattungen, der Neu- und Fortbildung der Unterarten und darum auch das oberste Kunstgesetz. Er steht an der Spitze der modernen Aesthetik und muß jeder Beurteilung eines Kunstwerks resp. eines Künstlers zuerst zugrunde gelegt werden. Als Künstler im höchsten Sinne wird daher vor dem Richterstuhl einer gerechten Kritik nur zu gelten haben: 1. Wer eine neue Gattung oder Art geschaffen — z. B. außer den Geistesriesen wie Aristophanes, Dante, um nur ein paar neuere Namen zu nennen — J. v. Eyck (falls dieser wirklich der Erfinder der Oelmalerei gewesen), Diderot, der das bürgerliche Schauspiel geschaffen, Jean Paul u.

2. Wer zur Fortentwicklung einer der bestehenden wesentlich beigetragen, sie auf eine höhere Stufe erhoben: Gluck, Mozart, Lessing, Giotto u.

3. Wer den Höhepunkt einer bestimmten Art erreichte und bezeichnet: Phidias, Sophokles, Raphael, Dürer, Bach, Beethoven, Waltherr von der Vogelweide, Shakespeare, Schiller, Goethe u. Natürlich wird hier

das Urtheil im Einzelfalle häufig schwanken, da die Kunst als Ganzes in beständiger Fortentwicklung begriffen ist und was heute als Höhepunkt einer Art erschien, morgen schon übertroffen sein kann.

4. Wer in Zeiten eines drohenden zeitweiligen Niederganges einer Art dieselbe mit Kraft und Erfolg auf der alten Höhe der Entwicklung festzuhalten versucht, z. B. Seneca, die Meister des Laokoon; — ich kann natürlich an dieser Stelle nur ein paar herausgegriffene Namen geben, eine geordnete Aufzählung gehört in ein vollständiges systematisches, nach der neuen Anschauung abgefaßtes Lehrbuch der Kunstgeschichte. Die Letztere wird aber erst dann auf der Höhe unserer Zeit stehen, wenn sie sich diese Grundanschauung zu eigen gemacht hat, und ebenso die Kunstkritik, sobald sie bei Beurteilung neu auftretender Künstler und Kunstwerke vor allem nach jenen beiden Prinzipien urtheilt: steht der oder das zu Beurteilende gedanklich, stofflich und technisch auf der Höhe seiner Zeit und wie ist sein Verhältniß zur Fortentwicklung der Kunst, bezw. der Kunstgattung oder -art, um die es sich im vorliegenden Falle handelt?

Es wird dem Verfasser einer umfangreichen Naturgeschichte nicht einfallen, alle Kanarienvögel oder alle Hunde, die je in der Welt gelebt, bei Namen aufzuzählen, ja nicht einmal die, welche schönen Schlag oder besondere Wachsamkeit oder Geschicklichkeit besaßen, wie viele ihres Geschlechts, sondern er wird nur eine Generalbeschreibung der Gattungen und Arten geben, ihrer Beschaffenheiten und Eigenschaften und dann als besondere Beispiele nur die aufzählen, welche durch ganz außerordentliche Eigenschaften oder Leistungen die Krone ihres Geschlechts, gewissermaßen eine höhere Stufe desselben bilden (ich erinnere z. B. an die Geschichte einzelner in der Naturgeschichte berühmter Bernhardinerhunde) und diese Leistungen besprechen.

So wird auch der Kunsthistoriker der Zukunft sich frei machen von dem unendlichen Wust und Ballast der Aufzählung toter Namen und verschollener Werke, er wird von den Lebenden wie von den Toten jene Tausende nicht in sein Werk aufnehmen, welche mit gutem Willen und mittelmäßigem Vermögen gebaut, gedichtet, gepinselt, komponiert haben, was ihnen gerade durch den Sinn fuhr, mit einer gewissen, leichten Beherrschung der Technik und Glätte der Form, im Wesen aber nach der alten guten Schablone, ohne die Gattung oder Art in der sie wirkten, selbst zu fördern. Die Kunstgeschichte der Zukunft wird Entwicklungsgeschichte der Gattungen und Arten sein, diese, nicht die Individuen werden im Vordergrund stehen, oder wenigstens nur solche Individuen, welche in der eben bezeichneten Weise auf jene eingewirkt, sie wird mehr Ideen- und Sozial- als Namen- und Werkgeschichte sein. Und weiß Gott, es wird kein Unglück sein, wenn sie Namen wie Gottsched, Gellert, Claren, Schlegel, Heyse, Wolff, kurz aller Nachkünstler in jeder Richtung der Nachwelt unterschlägt. Sie wird dadurch nur an Uebersichtlichkeit gewinnen und dadurch sowohl jene, welche sie bestehen läßt, als die durch den Wust von Namen tiefer in den Hintergrund gerückten, wahrhaft verdienten Männer, die ernst und still für sich an der Fortbildung der Künste arbeiten und die sie in die vollen Ehren einsetzt, dem Bewußtsein der Nachlebenden um so fester einprägen.

II.

Es ist bestreitbar, ob die Wahrheit das oberste Gesetz und der höchste Triumph der Kunst ist. Unbestreitbar aber ist der Ausschluß der Unwahrheit, eines der ersten Gesetze künstlerischen Schaffens. Niemals darf der Künstler der Einbildung auf Kosten

der Naturwahrheit unbeschränktes Spiel lassen. Wahr in höherem Sinne ist, was man weiß und was man glaubt. Der antike Künstler mochte Centauren oder Faune bilden, das Altertum glaubte daran und sah sie leibhaftig mit dem geistigen Auge; dem modernen Menschen, dem sie der Künstler vorführen wollte, würden sie ewig Spielwerk bleiben. Kunstwerke aber werden nicht für die Bauern, sie werden für die Höchstgebildeten ihrer Zeit geschaffen, für die, welche nach jeder Richtung auf der geistigen Höhe ihrer Zeit stehen. Niemand würde einem Künstler mehr glauben, sobald ihm grobe Verstöße gegen das Wissen und die Anschauung seiner Zeit nachgewiesen würden. Der Hauptfaktor der künstlerischen Wirkung, die Erregung der Illusion in der Seele des Zuschauers, als sei das Kunstwerk echtes Leben, wäre sofort und für immer gestört. In unserer Zeit herrschen nun einmal Naturwissenschaft, Technik, Volkswirtschaft, sie machen auf allen Gebieten des öffentlichen wie des intimen Lebens ihren Einfluß geltend. Der Künstler, der moderne Menschen, moderne Verhältnisse darstellt und daher auch die Schilderung der Einwirkungen jener Disziplinen nicht umgehen kann, wird daher gut thun, sich wenigstens in der Hauptsache mit der Entwicklung und den Hauptgesetzen derselben vertraut zu machen, bevor er an's Dichten geht, um sich nicht groben Irrungen und gerechtem Tadel auszusetzen. Er wird auch bei der Darstellung historischer Stoffe den dermaligen Standpunkt und Einfluß jener Wissenschaften zu erkunden trachten, um auch geschichtliche Stoffe der geistigen Reise seines Publikums gemäß darzustellen. Wer uns in einer Dichtung aus der Urzeit der Menschheit jene Epoche noch als ein goldenes Alter im Stile Rousseaus vorführen wollte, würde unwillkürlich ein allgemeines Lächeln hervorrufen. Der freie Wille des Helden erscheint uns heut durchaus

nicht mehr als unerlässliches Moment zur tragischen Wirkung, wir sehen eine eben solche in dem Kampf zwischen dem psychischen Wollen und der den Willen einschränkenden physischen Mächte im Menschen. Besitzt nun ein Dichter besondere Kenntnisse der menschlichen Verhältnisse, in denen jene Disziplinen sich besonders geltend machen, so ist es natürlich, daß er sich der künstlerischen Gestaltung derselben mit Vorliebe widmen wird. So schildert Turgenjew mit Vorliebe die verderblichen Wirkungen der Leibeigenschaft, die Lähmung des sittlichen Willens durch die Macht der Sinnesnerven über Willenszentren, so Freytag und Zola den Einfluß der Erblichkeit auf die Charakterentwicklung, weil diese Schriftsteller zufällig oder geflüchtig diese wirtschaftlichen und physiologischen Verhältnisse besonders genau beherrschen. Niemand wird ihnen daraus einen Vorwurf machen. Die bildenden Künstler des Mittelalters waren sehr schwach in der Darstellung der nackten menschlichen Gestalt. Sie hatten keine Gelegenheit, allerorten nackte menschliche Leiber zu sehen, wie ihre Vorgänger in Hellas, das Studium am toten Körper verbot die Religion. Mit dem Humanismus blühte auch die Anatomie auf und sofort zogen Michelangelo, Dürer, Tizian, Rembrandt daraus die schönsten Früchte für ihre Kunst. Sie brachen die Konvention in der Darstellung des menschlichen Leibes und Rembrandt verherrlichte in einem seiner berühmtesten Gemälde sogar das anatomische Studium. Wie mögen damals in ihren Werkstätten die Epigonen der musivischen Künstler, der brutalen plumpen Steinbehauer des Mittelalters gezeutert haben über die dreisten und anmaßenden „Naturalisten“ Donatello, Michelangelo, Dürer und Rembrandt, welche die frei schaffende, ideal spielende Fantasie durch wissenschaftliche, mathematische und anatomische Studien, durch Rechnen und Schneiden

(W)

einengen und behindern wollten, um sie aus den Bann des steifen Konventionalismus Cimabues und Wohlgemuths zu erlösen!

Nun möge aber niemand meinen, daß es mit dem Studium jener Disziplinen allein gethan sei, daß, wer seinen Kursus Physiologie, Nationalökonomie, Technologie beendigt oder summarische Handbücher desselben gelesen hat, hingehen und ein modernes Kunstwerk schaffen könne, indem er Fälle aus dem Leben, welche die Hauptgesetze jener Fächer illustrieren, einfach nacherzählt, oder solche erfindet. Krankenberichte sind noch keine Novellen, dialogisierte Gerichtsverhandlungsprotokolle noch keine Dramen, die „Klinische Wochenschrift“, der „Kapitalist“, die „Gerichtszeitung“ werden von Gelehrten und Journalisten geschrieben, nicht von Dichtern. Das corpus juris ist ein kasuistisches Sammelwerk, kein poetisches wie die Edda. Das ist es, was die Heißsporne des äußersten Naturalismus nur zu gern vergessen, hier ist die Grenze, wo sich Realismus und Naturalismus für immer trennen. In Bölsches Abhandlung: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ findet sich derselbe Irrtum hartnäckig durchgeführt.

Die Kunst ist keine Experimentalwissenschaft, welche bloß die Gesetze der Natur in der Erscheinungswelt verkörpert, sonst wäre kein Unterschied zwischen einem Strauß der berühmten, dem Anschauungsunterricht meisterlich dienenden, künstlichen Blumen von Chr. Hauch in Breslau und einem Stillleben von Grönland. Bölsche wünscht „Dichtungen“, welche zeigen, wie die Darwinischen Gesetze, die den freien Willen einschränkenden Naturgesetze sich im Leben der Einzelnen und der Gesellschaft verkörpern. Aber in Wirklichkeit ist die Kenntnis der Lebensgesetze für den Künstler nur, wenn man das Bild gestatten will, das Korset, vermittelt dessen er seiner Fantasie eine richtige und gefällige

Bölsche

→

→

Toilette giebt. Wenn aber Bölsche sich auf Zola und dessen Lehren vom Experimentalroman beruft, so beweist er damit nur, daß er Zola um nichts besser mißverstanden hat, als dies die meisten der Durchschnittsleser zu thun pflegen. Kein anderer nämlich, als Zola selbst, hat in einem gelegentlichen Prosaepigramm die kürzeste und treffendste Erklärung des Begriffs „Kunstwerk“ gegeben. Er nennt es: „un coin de la nature, vu à travers d'un tempérament“. Bölsche sieht in Zolas Dichtungen immer nur den nach allen Richtungen hin mit oft genug pedantischer Genauigkeit durchforschten und als Typus aufgestellten coin de la nature, aber das tempérament, mit dem er geschildert ist, sieht er nicht, und doch ist es dies allein, was Zola zum Dichter macht. Es ist dies die neue, eigenartige und persönliche Auffassung vom Leben, von der Gesellschaft, von den typischen Figuren des modernen Frankreich, das Licht, in welches er sie rückt, die ursprüngliche, fortreißende Kraft, mit der er sie darstellt. Die Beleuchtung, die Binselführung, welche in ihrer individuellen Behandlung den Stil schildert, machen den Künstler. Ob dieses Temperament, diese Auffassung eine optimistische oder eine pessimistische ist, erscheint dem Aesthetiker gleichgültig; nach der Richtung mag sich der Geschmack des Einzelnen, des Publikums mit dem Künstler selbst abfinden, der Kritiker hat, nach meinem Dafürhalten, nur zu untersuchen, ob überhaupt eine eigene Auffassung da ist. Er hat nicht zu entscheiden zwischen Byron oder Dickens, er hat nicht Anaus vor Gabriel Marx, oder umgekehrt, die Palme zu reichen, er hat einzig den gedankenlosen Nachbeter, den temperamentlosen Stümper von der Bühne zu weisen. Nicht durch Brillen, nicht mit geliehenen Lin sen soll der Künstler sehen, sondern mit eigenen Augen. Eine Individualität soll uns entgegentreten, die ihre eigene Art hat die

Dinge zu betrachten, gleichviel ob es die Art eines Menzel oder eines Böcklin, eines Freytag oder Zola ist. Wer ähnlich organisierte Nerven besitzt und durch Lebensanschauungen ähnliche Eindrücke empfangen hat, wie die, welche bei jenen Männern die Ursache ihrer Lebensanschauungen geworden sind, schließt sich ihnen bewundernd an. Wen die Feierlichkeit welthistorischer Momente ganz und voll mit ernster Begeisterung erfüllt, bewundere Anton von Werners Kaiserproclamation als das bedeutendste geschichtliche Gemälde der Modernen; wer gewohnt ist, sich auch in den ernstesten Momenten sein Körnlein Humor zu bewahren und menschlich genug fühlt, um zu wissen, daß auch bei den festlichsten Gelegenheiten ein unfreiwilliger Teilnehmer einmal gähnen oder dem Nachbar einen schlechten Scherz ins Ohr flüstern kann — der ziehe Menzels Krönungsbild vor. Ohne ein individuelles Temperament giebt es kein Kunstwerk. Wer kennt nicht Rembrandts berühmtes Gemälde seiner Mutter? Wer findet die alte Frau mit den tausend Runzeln und Falten schön? Wer wollte sie auch nur als Typus einer Künstlermutter gelten lassen, wie man das etwa bei einem Bilde der Frau Rath einwenden könnte? Zum Kunstwerk wird das Portrait erst durch den ihm eigenen Schein des gelbroten Lichts, den der Maler darüber ausgegossen hat. Das Hell-dunkel ist der Ausdruck seines eigenpersönlichen künstlerischen Temperaments, es macht ihn zum Künstler. Ein Balthasar Denner hat ebenso vorzüglich alte Männer und Frauen gemalt, aber niemand wird ihn in einem Atem mit Rembrandt nennen, denn er rückt seine Köpfe bei weitem nicht in ein so eigenartiges, temperamentvolles Licht.

Natürlich darf die künstlerische Individualität nie zur Manier werden, welche die Dinge nicht bloß eigenartig beleuchtet, sondern ihr Wesen entstellt und

und sich dadurch an der Kunst ebenso sehr versündigt, wie durch die Unkenntnis der Lebensgesetze. Die Romantiker sind ein beredtes Beispiel für die Darstellung des Schadens, den eine zu tiefe Durchdringung der Lebenswahrheit durch eine in's Maßlose gesteigerte individuelle Anschauungsweise erzeugt. Unter den neueren Malern läßt sich Böcklin in manchen seiner Werke als Beispiel dafür anführen. Und berühren nicht bisweilen selbst die Gestalten eines Michelangelo mit ihren übermenschlichen Leibern, in ihren oft unmöglichen Stellungen hart jene Grenze? Keine Objektivität, von der viele Kritiker fabeln, giebt es in keiner Kunst; wer die Menschen einer verflossenen Periode nur so darstellen will, wie sie wirklich und nachweislich gewesen, kann bei außerordentlichen Geistesanlagen ein Ranke, nie aber ein Shakespeare werden. Eben an den historischen Szenen des großen Briten erkennen wir es deutlich, daß auch er, das angebliche Muster der „Objektivität“, Welt und Menschen nur durch sein angeborenes oder erworbenes Temperament betrachtete.

Mir dünkt, die Grenze wäre demnach nicht schwer zu ziehen, bis zu welcher die Wissenschaft auf die Kunst einzuwirken hat.

Jedes Kunstwerk, haben wir gesehen, geht hervor aus einer Verbindung der naturwissenschaftlich richtigen Beobachtung — sind doch Soziologie und Technologie nur angewandte Naturwissenschaft — und der angeborenen oder erworbenen individuellen Art, die Dinge zu betrachten. Diese Anschauung steht ebenfalls auf dem Boden der modernen Naturwissenschaft, welche — wie z. B. Wundt in seiner Ethik, Lippert in seiner Kulturgeschichte — den Menschen zugleich als Gattungsmolekul und als selbstständiges Einzelwesen auffaßt. Die richtige Mischung jener Verbindung ist es also, die den Künstler macht, auf den Grad des Gesicht-

Gundt

winkels kommt es an, unter dem der Künstler die Welt sieht. Zu unterst sieht er die Welt, wie sie scheinbar ist, als Photograph; je höher sein Auge steigt, in desto eigenartigerer Lichtbrechung wird sie ihm erscheinen; sowie er aber die neunzig Grade überschreitet, wird sich ihm die Welt der Erscheinungen verschieben, verkürzen, verzerren und bis 180 auf den Kopf stellen. Zwischen beiden Punkten, null und neunzig Grad, liegt also seine Bahn, und die Naturwissenschaft giebt ihm die Mittel an die Hand, jeden Augenblick zu prüfen, ob er sich einem derselben allzu sehr genähert hat, sie ermöglicht ihm, die Welt im Lichte des eigenen Temperaments zu schauen, ohne sich zu versehen.



6. Die Strömungen
im Realismus.

Die Erben
im Heiligtum

Die Strömungen im Realismus.

Wie zahlreiche Gegner die heutige realistische Literaturströmung auch besitzt, wie berechtigt manche Einwürfe gegen dieselbe auch von gewissen Standpunkten erscheinen mögen — ein Verdienst wird der neuen Schule und ihrer Thätigkeit sicherlich Niemand abstreiten: sie hat frische Bewegung, pulsendes Leben hineingebracht in das stockende literarische Treiben unserer Zeit. Bis zum Jahre 1884 etwa glich das literarische Leben Deutschlands einem Zimmer eines verlassenen Königsschlusses, das seit Jahren nicht betreten wurde. Dicker Staub lag auf den Möbeln, hinter den geschlossenen Fenstern hatte sich schauerliche Stieluft angesammelt. War es nicht natürlich, daß bei dem ersten, neuen Luftzuge, dem ersten Schlag des Teppichklopfers mächtige Wolken emporwirbelten und manche reizbare Lunge ob dieser Veränderung, die ein neues Dasein einleitete, furchtbare Hustenanfälle bekam? Eines ist sicher: Mit Literatur hatten sich von 70—84 außer alten Frauen und jungen Mädchen oder Gymnasiasten nur wenige reife ernste Männer beschäftigt. Wer über ästhetische Fragen ein Gespräch anknüpfen wollte, ward in der Regel verlacht. Geschäft, Politik, vielleicht noch etwas populäre Wissenschaft waren das Einzige, was der Teilnahme eines Mannes würdig erschien. Erst seit den Erregungen, die der Realismus in weite Kreise getragen, haben in

unserem Industrie- und Militärstaate ernsthafte Männer und Frauen wieder ein Interesse an literarischen, an ästhetischen Fragen gewonnen und glauben, daß diese Dinge einen allgemeinen, positiven, thatsächlichen Wert besitzen und nicht nur den Stoff für Unterhaltung an langweiligen Winterabenden abgeben. Wir Deutschen sind ein merkwürdiges Volk. Bis in die fünfziger Jahre Schöngeister, ästhetische Kannegießer, dem realen Leben abgewendete Stubenhocker, reine Idealisten schlugen wir plötzlich ins Gegenteil um; krasser Materialismus bemächtigte sich unser, nichts hatte Wert, was nicht Gewinn oder äußere Macht brachte und bedeutete. Gottlob, seit einigen Jahren liegt diese Stimmung im Sterben, wir haben allgemein wieder höhere Güter schätzen gelernt; die Kunst ist uns wieder ernster, heiliger Besitz und Pflicht geworden — und der Realismus hat zu dieser Wandlung nicht gerade den kleinsten Teil beigetragen. In Frankreich herrschte schon längst die Ueberzeugung, daß die regste Sorge für die wirtschaftliche und militärische Größe das wärmste, lebendigste Interesse an der Kunst nicht ausschloß — und umgekehrt. Wir glaubten lange, daß uns nur die Wahl bliebe, das Land der Staël oder des Bismarck zu bleiben, das Land der Denker und Dichter, der Träumer oder das der Eroberer und Fabrikanten. Jetzt fühlen wir die Fähigkeit, die Kunst und das reale Leben gleich den Franzosen zu verschmelzen: einen Vorgang, bei dem beide gewinnen werden. Und diese Verschmelzung diese Vernichtung der früheren beschränkten Einseitigkeit, dieses gegenseitige Geben und Empfangen, wie es einst Gutzkow erstrebte, wie es Lessings ahnender Geist schon angebahnt hatte, ist zu einem ansehnlichen Teile das Werk des Realismus, dessen Vertreter in Deutschland daher beanspruchen, nicht bloß als Künstler zu gelten, sondern auch als Kulturförderer.

Im Uebrigen bestreitet selbst von den Mitgliedern der realistischen Schule keiner die Schwächen und Mängel, welche den künstlerischen Leistungen in Deutschland noch anhaften. Die Realisten des Auslands sind Greise — die Deutschen junge Leute, zum Teil noch unter dreißig. Es wäre unbillig, von den letzteren schon heute dasselbe zu fordern, wie von jenen, welche Ländern angehören, in denen seit langen Zeiten das Prinzip als vollberechtigt anerkannt ist, für das die anderen sich in Deutschland das Daseinsrecht erst schwer erkämpfen mußten, zum Teil noch in diesem Augenblick erkämpfen müssen. So tief daher der Realismus in Deutschland noch in den Anfängen steckt, so lassen sich doch schon ganz genau drei scharf getrennte Hauptströmungen feststellen, in welchen die Versuche der neuen Kunst sich bewegen, und zwar ganz unabhängig von den Einflüssen und Beispielen des Auslands. Die Hauptströmungen, welche für die nächste Zukunft des Realismus in Deutschland wohl auch entscheidend bleiben werden, kurz zu kennzeichnen, liegt mindestens ein zeitgeschichtliches Interesse vor.

Auch für den Realismus gilt das Gesetz der Entwicklungsgrade. Die älteste Strömung ist die konservativste, die jüngste — der sogenannte „konsequente“ Realismus — die radikalste. Ich möchte jene erste Richtung, mit welcher die ganze Bewegung begann, als den Idealrealismus bezeichnen. Ihre geistigen Väter sind die Brüder Hart, W. Kirchbach und einige andere Schriftsteller. Ihr Wirken war ursprünglich nichts als ein Protest gegen die konventionelle Verflachung der Tagesliteratur. Sie wollten den Idealismus keineswegs ausschließen, sondern im Gegenteil vertiefen. Sie suchten den Realismus vor allem in den Ideen, in der Größe der darzustellenden Leidenschaft, in der dreidimensionalen Plastik der Gestalten, in der Verklärung der zeitgenössischen An-

schauungen durch die Poesie. Die Nachahmung und Schilderung der äußeren Wirklichkeit allein, und wäre sie noch so meisterhaft, galt ihnen nicht als Verdienst, im Gegenteil, die Form der Einkleidung der Ideen und Gestalten dünkte ihnen gleichgiltig, wenn diese nur an sich groß und gewaltig waren. Sie bedienten sich daher auch der Allegorie, des Märchens, sie behandelten geschichtliche Stoffe, schufen fabelhafte Gestalten. Sie erkannten das unbeschränkte Recht der Fantasie an, vorausgesetzt, daß die Erzeugnisse derselben nur im Ganzen groß und mächtig waren. Sie erscheinen mit geradezu fantastischen Schöpfungen, wie Kirchbachs „Lezte Menschen“, Harts „Lied der Menschheit“. Nur das Schablonenhafte, tausendmal Dagewesene sollte bekämpft und dafür eine wahre, ergreifende Analyse des menschlichen Gemütslebens gegeben werden, die unsere Empfindungen bis in die letzten Fasern darlegte. Diese künstlerische Anschauung blieb unter den deutschen Realisten mehrere Jahre lang [80—82] allein herrschend; damit ist der Beweis geliefert, daß der deutsche Realismus nicht, wie seine Gegner behaupten, eine Nachahmung des ausländischen sondern ursprünglich und eigentümlich aus dem deutschen Geiste erflossen ist; denn weder in Frankreich, noch in Rußland, noch in Skandinavien waren ähnliche Strömungen zu Tage getreten.

Ganz entgegengesetzte Ziele verfolgt nun die jüngste, erst seit einem Jahre bestehende Strömung, der „konsequente“ Realismus der „Freien Bühne“, die Richtung der G. Hauptmann, Holz u. s. w. Diese Schule will von Ideen und Tendenzen in der Kunst nicht das mindeste wissen, sie leugnet die ästhetische Berechtigung derselben und sieht die Aufgabe der Kunst einzig und allein in der getreuen Nachahmung des Einzel Lebens, der Zustände, der Wirklichkeit. Diese Richtung nennt sich realistisch, ist aber eigentlich rein naturalistisch.

Sie bestreitet dem Dichter jedes Recht, nach seiner Erkenntnis aus den Vorgängen der Realität nur das Wesentliche herauszuheben und nachzuschaffen und wegzulassen, was ihm gleichgiltig dünkt. Sie erklärt, daß es Wesentliches oder Gleichgiltiges für die Kunst nicht gebe, daß, was ist, nicht nur vernünftig ist, sondern auch künstlerisch, daß es ein Irrtum sei, zu glauben, ein und derselbe reale Vorgang könne für den Künstler wesentlich — also die Darstellung erfordernd — sein oder nicht, je nach der Idee, die der Künstler durch Wiedergabe eines Stückes Natur verkörpern wolle. Nein, der Künstler hat überhaupt nicht das Recht auf Gedanken, er hat nur die Pflicht, wiederzugeben, was ist — wie es ist — weil es ist!

Je virtuoser die Darstellung ist, je lebhafter durch dieselbe das Stück Realität, welches sie widerspiegeln soll, vor das Auge des Lesers geführt wird, desto höher steht der Künstler. Daher legt diese Schule den Hauptwert auf die möglichst vollendete Technik, auf die Anwendung von Mitteln, welche den Schein der Wiedergabe einer Wirklichkeit am besten unterstützen: auf die möglichst weitgehende Anwendung der Mundarten, der halben, abgebrochenen, nicht zu Ende geführten Sätze, der langen Beschreibungen, der unartikulierten Naturlaute, auf die Nichtanwendung von Monologen in Drama &c. Es ist natürlich nicht nötig, daß jedem naturalistischen Kunstwerke ein wirklicher, thatsächlicher Vorgang genau entspricht: es genügt, daß durch die eben bezeichneten und ähnliche technische Kunstgriffe im Leser die Empfindung eines solchen Entsprechens wachgerufen wird.

In der Mitte zwischen beiden Strömungen bewegt sich nun eine dritte, die breiteste, die, welche gewöhnlich gemeint ist, wenn man vom deutschen Realismus spricht, und deren Entstehung auch der Zeit nach

zwischen jene beiden fällt (1882). Ihre Vertreter sind vor allem Bleibtreu, M. G. Conrad, Kreger — auch mir erweist man die Ehre, mich dieser Gruppe zuzurechnen. Das Organ derselben ist die Monatsschrift „Die Gesellschaft“. Diese Strömung bildet gewissermaßen die Vereinigung, den Ausgleich der beiden extremen. Für ihre Vertreter ist die Hauptsache, der Kernpunkt der künstlerischen Arbeit, ebensowohl die Erfassung und Darstellung der die Menschheit bewegenden Ideen, der Gesetze, nach denen wir fühlen, denken, handeln, als die plastische Verkörperung — Verleibigung — derselben in Gestalten und Handlungen, welche auch in der Erscheinung, in der Aeußerung ihres seelischen Lebens, im Handeln und Reden, treu der Wirklichkeit entsprechen. Beides, sowohl Ideen, Naturgesetz, Wesen des Menschen, wie lebensgetreuer Ausdruck derselben steht diesen Realisten gleich hoch. Sie leugnen, daß der Künstler das Recht habe, seine Ideen in die Natur hineinzutragen und ein danach gemodeltes Bild der Welt zu geben, wie die Idealisten thun. Der Realist — man bezeichnet diese Schule wohl am besten als die realistische schlichtweg — sucht vielmehr der Natur die Seele aus dem Leibe zu ziehen, sie zu prüfen und dann ein Gebilde zu schaffen, in dem der Leib der treue Ausdruck der Seele ist. Er leugnet andererseits, daß die Kunst nur in der Darstellung der äußeren Erscheinung mit all ihren zufälligen Einzelheiten bestehe, die für ihr inneres Wesen nichts bedeuten. Er sucht vielmehr Körper und Geist zu vereinigen, in Harmonie zu bringen, indem er jeder Erscheinung bei ihrer künstlerischen Wiedergabe nur das für ihr Wesen Charakteristische läßt, das nicht Charakteristische abschneidet. Er sucht sich gleich weit zu halten von Fantasterei wie von raffinierter Virtuosität. Während der Naturalist nur die Wiedergabe zeitgenössischen Lebens billigt, erklärt

der Realist auch geschichtliche Stoffe und Gestalten für erlaubt, aber er verlangt, daß die logische Folge der Thatfachen nicht verändert, daß die geschichtlichen Figuren lebenskräftig dargestellt werden, so wie sie wirklich waren, nicht den Idealen des Dichters angepasst, wie z. B. Schiller that. Auch Monologe gestattet diese Schule, wenn sich in ihnen das Wesen der betreffenden Gestalt am deutlichsten enthüllt. Dagegen verwirft sie fantastische, mythische Figuren, deren reale Existenz nach den herrschenden Naturgesetzen unmöglich wäre und der Erfahrung der Leser geradezu widerspricht, z. B. Faune, Satyrn u. dergl. (Natürlich verurteilt sie nicht etwa Goethes Mephisto, der deswegen gerechtfertigt ist, weil Goethe sein Werk in Form eines mittelalterlichen Mysteriesstücks schrieb, gleichsam als das Werk einer Zeit, welche noch an den persönlichen Teufel glaubte.) Auch das Recht der Tendenz billigt diese Richtung dem Kunstwerk zu. Die Tendenz ist eigentlich erst das Salz der Kunst — nur darf um ihretwillen vom Künstler nicht etwa das Wesen der Natur, der Gestalten gefälscht werden. Während der Naturalismus beansprucht, von Grund aus eine ganz neue Kraft geschaffen zu haben, glaubt der Realismus an die Ewigkeit der Grundlagen der Kunst und Aesthetik und sieht in seiner Richtung nichts als eine Vollendung und natürliche Fortentwicklung der Kunst und Kunstanschauung Shakespeares und Goethes. Geht man aber der Sache tiefer auf den Grund, so erkennt man, daß die naturalistische Anschauung in der That nichts ist, als die alte Aesthetik von einer andern Seite; wie für letztere ist auch für die neue Lehre die Kunst Scheinwerk, Lustspiegelung der Wirklichkeit — während sie für den Realismus im Gegenteil nicht nur kein Schein, sondern vielmehr etwas höchst reales, die zweite Potenz der Wirklichkeit ist, die zur Wesenheit emporgestiegene Wirklichkeit, in der

äußere Erscheinung und inneres Gesetz sich in jedem Augenblick decken.

Man fühlt sich versucht, zu glauben, diese Dreigabelung der realistischen Strömung sei ein reines Werk des Zufalls. Allein niemand wird an dieser Anschauung festhalten können, der bemerkt, daß ganz ähnliche, entsprechende Erscheinungen sich auch auf anderen, grundverschiedenen Gebieten des geistigen Lebens bemerkbar machen. So finden sich — um nur einige zu erwähnen — in der zeitgenössischen Malerei genau dieselben drei Strömungen wieder. Da erscheint Böcklin (und seine Schüler wie Müller-Breslau u. a.) in seiner fantastischen und grübelnden Abwendung von der wirklichen Formenwelt und doch mit einer Kunst des physiognomischen Ausdrucks, die man ihrer inneren rücksichtslosen Wahrheit halber nicht anders als realistisch bezeichnen kann. Da treten ihm die Starbina, Sinding, Ury gegenüber, die, auf jede Idee, Tendenz, Heraushebung des im besonderen Charakteristischen verzichtend, jeden beliebigen Winkel oder Vorgänge der Natur um ihrer selbst willen darstellen — da sehen wir zwischen beiden Richtungen die Uhde und Liebermann unermüdlich den Pinsel führen, sehen sie die frommen, uralten Glaubenslegenden vom modernen, sozialistischen Standpunkt darstellen, in realistischer Auffassung und Verkörperung, sehen sie Szenen aus dem Leben der Bauern und Arbeiter malen, in denen sich typische Bedeutung und individueller Ausdruck verschmelzen, in denen der einzelpersönliche Ausdruck die Beschäftigung, die Lebensweise, das Milieu wieder spiegelt, in denen die Idee, die Tendenz der sozialen Gleichberechtigung des vierten Standes zu ergreifendem Ausdruck kommt.

Und lassen sich auch nicht in der modernen Wissenschaft genau jene drei Strömungen unterscheiden? Versucht nicht Nietzsche in genialer Weise die Be-

gründung einer realistischen Metaphysik, indem er aus vorher aufgestellten allgemeinen Gesichtspunkten die Probleme der Wirklichkeit zu lösen, in ihrem Kern zu erfassen strebt? Erklärt nicht anderseits die naturwissenschaftliche Schule auf allen Gebieten — von den Anhängern Virchows bis zu den Nachfolgern Rantkes — jedes verallgemeinernde Philosophieren für verhängnisvoll und sieht die Aufgabe der Wissenschaft allein in der Beschreibung und aktenmäßigen Feststellung des wirklich Seienden oder Geschehenen? Und steht nicht unmittelbar zwischen beiden Richtungen die Wundtsche Schule, welche das genaueste Studium der Einzelercheinungen zwar als unbedingte Voraussetzung fordert, aber nicht als höchsten Zweck der Wissenschaft anerkennt, sondern ihm nur Wert beilegt, wenn es vom Aether der Philosophie durchdrungen ist, die jedes Atom der individuellen Beobachtung umspielt und die verwirrende Fülle der festgestellten Einzelthatfachen auf allgemeine Gesetze reduziert?

Wenn eine und dieselbe Erscheinung so auf den verschiedensten Gebieten gleichmäßig zutage tritt, kann sie nicht mehr als zufällig gelten, sondern ein tieferes, unaufhaltbares Gesetz muß ihr zugrunde liegen, das sich unserer Kenntnis vorläufig noch entzieht. Die Notwendigkeit einer Sache anerkennen, heißt aber ihre Berechtigung zugestehen. Wie man auch über den Realismus in Literatur, Malerei, Wissenschaft denkt — über ihn zur Tagesordnung gehen, kann man nicht mehr; Stellung muß man zu ihm nehmen.

Der Wanderer, der auf einer flachen grünen Haide wegmüde eingeschlummert ist, sieht plötzlich beim Erwachen den Rand des Himmels von glühendem Rot gefärbt. Er weiß nicht, wie lange er geschlafen, er hat den Kompaß nicht im Kopf, und vergeblich sucht er nach einem Zeichen, das ihm sagte, ob jenes

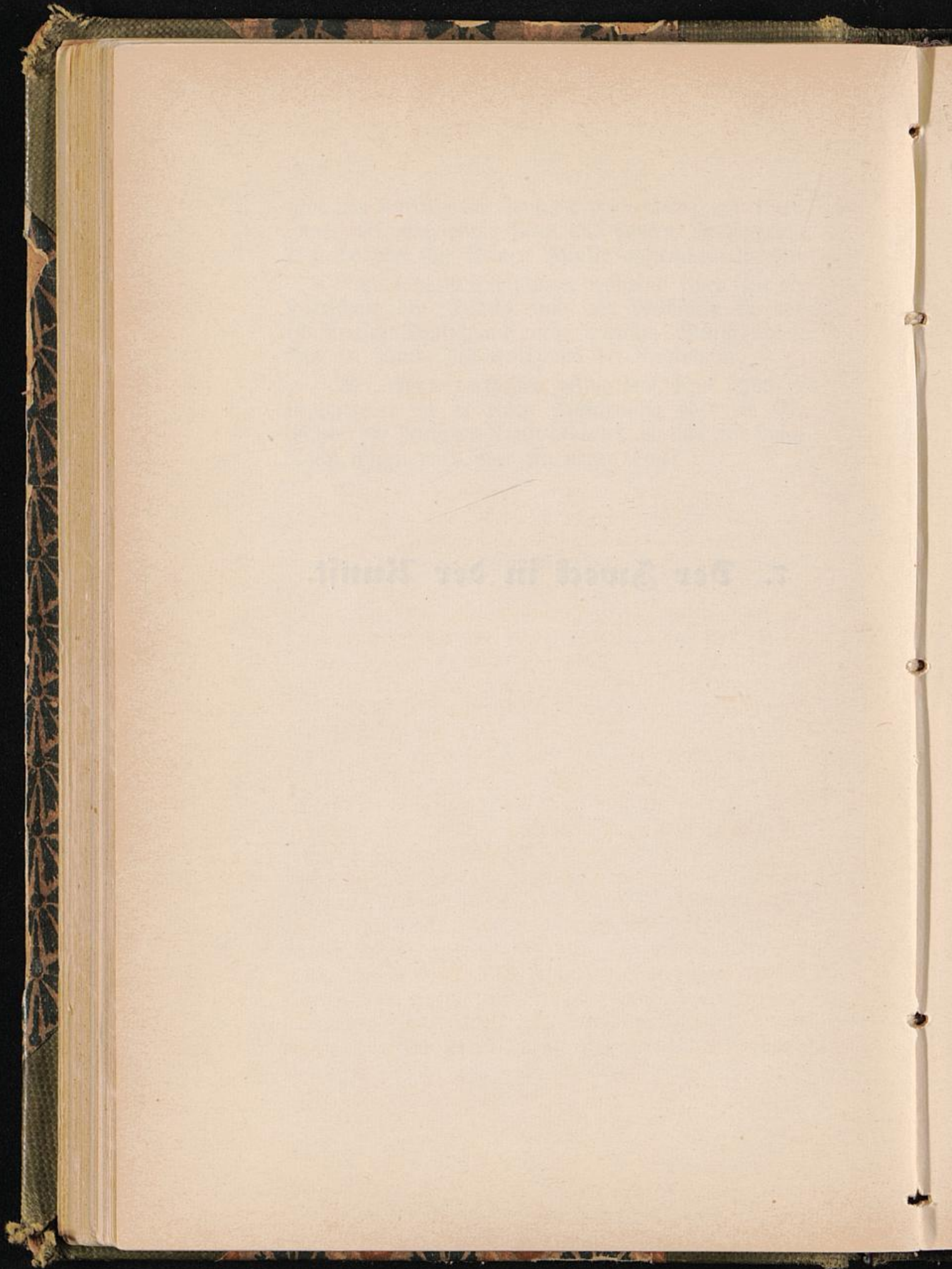
Nat den Aufstiege der Sonne bedeute oder ihren Untergang. Er muß ruhig sitzen und harren, ob die große Scheibe oder die kleinen Punkte aufleuchten werden.

Nach langem Schlummer während einer Zeit der Herrschaft des Säbels und des Geldsacks ist das künstlerische Deutschland wieder erwacht. Blutig funkelt ihm am Rande des Horizonts der Realismus.

Wer wollte vermessen genug sein, heut schon zu prophezeien, ob er einen Aufschwung oder ein Erlöschen der deutschen Kunst bedeutet, ob ihm eine lange Nacht folgen wird oder ein neuer Tag? . . .



7. Der Zweck in der Kunst.



Der Zweck in der Kunst.

I.

Selten hat wohl ein Dichterwort, ganz ohne Absicht des Schöpfers, unfreiwillig größere Verwirrung gestiftet, als Schillers berühmter Ausspruch: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“. Meinten doch sogar manche auf Grund desselben alles Düstre, Schauererregende aus dem Gebiete der Kunst verbannen zu dürfen, Lear's Wahnsinn, Michelangelos Nacht, die größten Kunstschöpfungen aller Zeiten. Das Mißverständnis wurzelt in dem seltsamen Gebrauch des Wortes „heiter“. Denn jener Satz will in Wahrheit nichts anderes sein als die Zusammenfassung der Kant-Schillerschen Aesthetik in eine einzige prägnante Zeile. Er drückt nur aus, daß die Kunst im Gegensatz zu dem wirklichen, materiellen Interessen bewegenden Leben ein freies Spiel sei, abgelöst von jeder Wirklichkeit der greifbaren Dinge, ein Wesen aus dem Märchenlande, daß die Uebereinstimmung einzelner Momente im Kunstwerk mit der Wirklichkeit, der historischen, wie der aktuellen, etwas Gleichgiltiges, Wertloses sei, ja der Kunst mehr schaden als nützen könne. Dieser Satz ist der Grundstein der ganzen Aesthetik des Idealismus: die Lehre vom sogenannten „schönen Schein“. Sie spricht der Kunst jeden Zweck

ab, jedes Recht, auf den menschlichen Willen zu wirken, und überläßt ihr allein das Reich der Vorstellungen und der Stimmungen. Sie kennt für die Synthese wie für die Analyse des Kunstwerks keinen andern, als den ästhetischen Maßstab, löst es völlig von der Wirklichkeit ab, gestattet keinen Vergleich zwischen ihnen beiden und führt demnach zu der Annahme, daß das Schönheitsgefühl ein apriorisches, instinktives, der Begriff des Schönen ein absoluter, allgemein gültiger sei, und beide nicht aus Vergleichen der Wirklichkeit empirisch abgezogen und nicht nach Gedankenverknüpfungen dargestellt werden, noch bei den verschiedenen Völkern zu verschiedenen Zeiten wechseln, beeinflusst von realen Verhältnissen, Weltanschauungen, Neigungen und Vorurteilen. Es ist daher streng folgerichtig gedacht, wenn der neueste Aesthetiker des Idealismus, Eduard von Hartmann, den Tierstimmenimitator im Zirkus, der seine Kunst zum interesselosen Wohlgefallen der Zuschauer übt, als Künstler höher stellt, als den Baumeister des Straßburger Münster oder des Palazzo Pitti, die ja realen, also außerkünstlerischen Zwecken dienen und darauf ausgehen, diese Zwecke sogleich auf den ersten Blick dem Auge deutlich zu machen.

Und da die Kunst keine wirklichen, sondern nur Scheingefühle erregen und uns bei der Vorführung fremden Schmerzes nie vergessen lassen soll, daß die Gestalten des Dichters nur Schöpfungen der Fantasie sind, so ist es schwer, jene kleinen und talentschwachen Geister zurückzuweisen, welche ihre akademischen, das Herz kalt lassenden, nur durch die Form befriedigenden Schöpfungen durch die Aesthetik der Klassiker rechtfertigen wollen, indem sie behaupten, den Spuren Iphigeniens zu folgen, und nicht minder schwer, gegen jene Künsteleien poetischer Schnitzarbeiten, jener raffiniert ausgeflügelten, in der Wirklichkeit niemals vor-

kommenden Probleme anzukämpfen, deren Urheber eben die Kunst als ein vom warmen Blute der Wirklichkeit gänzlich freies, reines Spiel von Vorstellungen auffassen. Demgegenüber erscheint der moderne Realismus nur als ein Protest gegen den Versuch, die Kunst gänzlich von dem festen Boden der Wirklichkeit zu lösen und hoch über die Wolken in das blaue Reich der Fantasterei zu tragen, in welchem die Luft so absolut rein und frei ist, daß man den Atem verliert. So setzt er Schillers „Siegt Natur, so muß die Kunst entweichen“, Lessings Wort entgegen: „Nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist“.

Wäre der höchste Schönheitsbegriff ein absoluter, das Schönheitsgefühl ein angeborenes und der Maßstab der Wirklichkeit kein Kriterium für den ästhetischen Wert, so könnte niemals und nirgends eine Meinungsverschiedenheit über die Bedeutung der höchsten Kunstwerke stattfinden. Nun braucht man gar nicht daran zu denken, daß das Schönheitsideal der Indier oder Chinesen von dem unsern bedenklich abweicht. Diesem Einwurf könnte man mit dem Hinweis auf die niedere Entwicklungsstufe solcher Völker begegnen. Wenn man sich aber erinnert, wie absprechend und höhnisch Voltaire, ein mit englischer Bildung Getränkter, über Shakespeare, Friedrich der Große über die mittelhochdeutschen Heldengedichte urteilte — Männer auf der höchsten Stufe des menschlichen Geistes — über die nach unserer Anschauung höchsten Kunstwerke; wie manche Franzosen noch heute Vergil über Homer stellen, wie wir über den Stolz der Franzosen über ihre klassischen Tragiker zu lächeln pflegen, wie die Renaissance selbst, die Zeit der höchsten Blüte des Menschengeistes, Ben Jonson über Shakespeare stellte und Bandinelli über Michelangelo, wie geringschätzig die größten Musikkenner

noch vor dreißig Jahren über Franz Schubert und Richard Wagner urteilten: wenn man dies Alles bedenkt, so wird der Glaube an ein unmittelbares metaphysisches Schönheitsgefühl, an ein absolutes ästhetisches Ideal stark erschüttert werden und die Ueberzeugung auftauchen, daß zur Bildung des Schönheitsgefühls noch mancherlei andere, in der Wirklichkeit fußende Faktoren mitwirken, welche sich mit der Lehre von den ewigen, ästhetischen Grundsätzen nicht vertragen.

Noch ein zweites Bedenken kommt hinzu. Indem die idealistische Aesthetik die Kunst von der Wirklichkeit loslöst, spricht sie ihr die Berechtigung ab, als Kulturfaktor zu erscheinen, und macht sie zu einem Gegenstande der Unterhaltung. Denn die Kulturentwicklung ist immer an die realen Dinge geknüpft, selbst die Philosophie wurde erst nutzbar für die Kultur nach Annahme der induktiven Methode, und Induktion ist Realismus. Die Mathematik vollends wird erst ein Kulturfaktor in angewandtem Zustande. Da Geist und Materie in der sozialen Welt einander überall unlöslich durchdringen und die Kultur eben die beständige organische Fortentwicklung der sozialen Welt ist, so ist dieselbe gerade so an die Realität gebunden, wie der Gedanke an das Gehirn. Hätte der Idealismus also Recht, so müßte die Kunst in den Hauptschöpfungen ihrer Hauptmeister jegliche Beziehungen zu der Wirklichkeit vermeiden und sich ganz auf die Höhe eines märchenhaften Fantasiescheines erheben. Das Märchen wäre der Höhepunkt der Kunst, jede Tendenz wäre ausgeschlossen, jeder Versuch, einseitig auf den Willen der Mit- und Nachwelt einzuwirken, wäre eine Verjündigung an der Kunst. Die Kunst müßte als fertige, freie Himmelstochter zur Beglückung und Erfreuung der Menschen auf die Erde niedergestiegen sein, nur aus dem überquellenden Schönheitsbedürfnis der

Menschheit geboren, mit dem idealen Zwecke der Erhebung über die Gemeinheit des Daseins in eine höhere und reinere Welt.

Leider lehrt die Kunstgeschichte, im Bunde mit der Ethnographie, Anthropologie und Kulturgeschichte, das gerade Gegenteil. Soweit wir die Urgeschichte der Kunst verfolgen können, tritt sie zuerst allenthalben als unfreie Dienerin zur Befriedigung materieller Interessen und Zwecke auf und hat ihre Ausbildung und Vervollkommenung nur zur besseren und wirksameren Verfolgung dieser Zwecke erhalten. Man bemühte sich, sie geschickter zu verbergen, um unter der Maske des freien Spiels der Erholung die reale Tendenz desto besser einschmuggeln zu können, und nicht der galt als der größte Künstler, der seine Schöpfungen in eine märchenhafte Uebervelt zu versetzen wußte, sondern der, welcher für die Verkörperung seiner Tendenzen die freieste, klarste und plastisch gerundetste Wiedergabe fand, nicht der seine erträumte Welt an Stelle der wirklichen setzte, sondern der die wirkliche Welt auf seine eigene Art zu sehen und sie in diesem neuen Lichte so wahrheitsgetreu nachzuschaffen verstand, daß sie dem Betrachtenden als das Abbild der Wirklichkeit erschien, nur noch klarer und schärfer, das Wesentliche noch prägnanter und plastischer hervorhebend, das Unwesentliche fallen lassend, d. h. Alles, was dem in dem Ausschnitte des Kunstwerks waltenden Naturgesetze scheinbar nicht entsprach. Max Müller belehrt uns, daß sich das menschliche Denken meist erst an der Sprache entwickelt hat, Thering beweist uns, daß das Rechtsgefühl nichts natürlich Angeborenes ist, sondern sich an dem zu unmittelbar praktischen Zwecken geschaffenen Recht entwickelt habe, wie der Apostel uns lehrt, daß das Gesetz der Vater des Verbrechens ist, ja wir wissen heut, daß das Kausalitätsbewußtsein nicht angeboren ist, sondern auf Grund

praktischer Erfahrungen erworben wurde und dem Kinde frühzeitig anerkennen wird. So ist das Schönheitsgefühl nichts apriorisches, sondern bildet sich mitlaufend an der analogen Beweggründen entflammenden Kunst heran.

Die Baukunst trägt noch heut die Eierschale mit sich herum, und in dem modernen Prinzip derselben, den Zweck jedes Gebäudes in der äußeren Erscheinung so klar als möglich auszudrücken, spricht sich das realistische Wesen der Kunst unverhohlen aus. Plastik, Dramatik, Schauspielkunst sind Kinder der Religionsübung, im besonderen der ältesten Form derselben, des Seelenkults. Sie dienen den praktischen Zwecken des Kultus, der in seinen ursprünglichen Formen überall materialistisch ist, indem er Segen und Fluch unmittelbar an die reale Natur, das reale Bildnis der Verstorbenen, des Gottes, des Heilands knüpft. Nicht die Gottheit verleiht den Sieg, sondern das Bild derselben, sogar das in dieser oder jener Stadt aufgestellte, Homers Athene-Bild in Troja, Tassos Marienbild in Jerusalem. Noch heut flucht der Bauer der Campagna nicht seinem Ortsheiligen, wenn er ihm das Wetter nicht nach Wunsch macht, sondern prügelt die Bildsäulen desselben, um ihn nach seinem Wunsche zu zwingen. Der Wunderglaube, der Ahnenkult, das Wesen aller Religion, ist der Vater der bildenden Künste. Noch spät verriet dieser Ursprung sich auch in der freiesten aller Künste, der Schauspielkunst: wenn bei spätromischen Begräbnissen Schauspieler in der Maske der Ahnen des Toten auftraten und die Seele desselben für den Hades in Empfang nahmen. Das Bedürfnis realer schriftlicher Mittheilungen erfand die Hieroglyphen, die nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der Malerei blieben, wie die Miniaturmalerei sich aus und an der mönchischen Koptistik entwickelte. Der Wunsch des Herrschers, nach seinem Tode seiner

Seele den gleichen Kult oder höheren erwiesen zu sehen als den Vorfahren, und deshalb den Nachkommen die eigenen Verdienste unablässig vor Augen zu führen, vereinte sich mit der Dienstbarkeit der Unterthanen, dem Wunsche nach reicher Belohnung, und so entstand das Epos, das Historienbild, das letztere, nachdem man überhaupt erst gelernt hatte, den menschlichen Schatten nachzuzeichnen und proportional zu verkleinern. Einige Zaubersprüche sind die ältesten Denkmäler der deutschen Literatur, und der Rhythmus soll die Vorstellung des Mystischen, Uebernatürlichen, Geisterzwingenden hervorrufen. Ueberall sehen wir so die Künste realen Bedürfnissen entspringen; in ihren ersten Stadien durchaus auf reale Zwecke hinarbeiten, und wir sehen dieselben Gesetze, welche die materielle Welt lenken, auch in der Kunst ihre Geltung entwickeln. Wir sehen das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes Rhythmus und Reim erfinden, sehen das Gesetz der Erhaltung der Energie die Katharsis im Drama schaffen, die innere Geschlossenheit, die befriedigende Lösung und die psychologische Motivierung der Leidenschaften verlangen, da auch Leidenschaft Kraft ist, welche weder aus nichts entstehen, noch in nichts sich verflüchtigen kann, und sehen die Fantasie sich erst an der Kunst entwickeln.

Der Ursprung der Kunst ist also überall eine auf das Reale gerichtete Tendenz. Man könnte nun glauben, daß dieser Ursprung im Laufe der Entwicklung der Künste verloren ginge, daß die Kunst diese realen Zwecke nach und nach abstoße, um sich ausschließlich dem erst durch sie geschaffenen Schönheitstriebe unterzuordnen. Doch wir sehen gerade in den Meisterwerken und den gewaltigsten Künstlerindividualitäten aller Zeiten die auf Reales gerichteten Tendenzen am stärksten entwickelt. Aeschylos' Meisterwerk, die Orestes-Trilogie, erscheint uns zur Hälfte unverständlich, wenn wir ihre

politische Tendenz nicht kennen, die Verherrlichung der athenischen Aristokratie und die Stärkung des damals heftig angegriffenen Areopags. Die „Perser“ sind ein Festspiel zur Feier des Sieges über den Landesfeind. Thyräus und Archilochos waren in erster Linie politische Parteidichter. Die beiden größten Genien der heitern Muse, die je gelebt, verfolgten mit ihren Werken politische und soziale Parteitendenzen: Aristophanes in allen seinen Werken ohne Ausnahme, und Cervantes, beide für die gute alte Sitte der Vorzeit gegen die „alamodischen“ Ausschreitungen ihrer Tage, das antireligiöse Sophistentum, die Auswüchse des Rittertums und das Ueberwuchern der Macht der Plutokratie, ankämpfend. Wer die Tendenz aus der Kunst verweist, muß auch unseren Walther von der Vogelweide aus dem Reich derselben streichen, denn dieser größte der mittelalterlichen deutschen Lyriker war in erster Linie politischer Dichter. Kampf gegen Rom ist die Losung seiner Muse und diese kraftvoll überschäumenden Streitlieder stehen hoch über den manchmal süßlichen und eintönigen Liebesgedichten. Man muß Dante aus den Reihen der Dichter entfernen, denn ist die *divina comedia* nicht ein Tendenzgedicht, in dem die politischen Gegner des Dichters gerichtet und in die Hölle geschickt, seine Parteigenossen aber verherrlicht werden? Mit Dante wären auch Donatello und Michelangelo aus den Reihen der Künstler zu streichen, denn des ersteren Statue der Judith, zur Warnung für die Medicäer aufgestellt, kennzeichnet sich schon durch die berühmte Unterschrift als ein ausgesprochenes Tendenzwerk, und in den Statuen der Sakristei in San Lorenzo, vor Allem in jene erschütternde Nacht hat der große Meister all seinen politischen Grimm über die verlorene Freiheit der Vaterstadt hineingehauen. Der Moses in San Pietro in Vincoli in Rom verkörpert die Strafpredigt

des Politikers Michelangelo wider die ihrer Freiheit unwürdigen Florentiner. Auch Raphael würde kaum vor dem Richterstuhl bestehen, denn in seinen Stanzengbildern, in der Disputa, dem Borgobrand und dem Heliodor, ist die Tendenz, die Verherrlichung der päpstlichen Herrschaft, ziemlich unverhüllt vorgetragen. Die Dichtungen der Troubadours mit ihren Klügelieder wären von vornherein ausgeschlossen, und man muß sich wundern, daß in der bekannten Ballade Uhlands der zürnende König dem Betrand de Born zu seinen übrigen Missethaten nicht noch den Mißbrauch der heiligen Kunst zu außerkünstlerischen politischen Parteizwecken vorwirft. Auch Shakespeare würde unter diesem Gesichtspunkte vielleicht nicht mehr als Künstler gelten, denn es erscheint leider zweifellos, daß er in Verkennung der Aufgaben der Kunst in seinem „Hamlet“ den politischen Schwächlingen seiner Zeit einen Spiegel vorhalten wollte, und daß man damals sein Werk als ein politisches auffaßte, sogar wie aus Coriolan, Julius Cäsar und Heinrich VI. eine schlecht verhüllte antidemokratische Tendenz zu sprechen scheint. Von Voltaire, Beaumarchais, Rousseau könnte natürlich gar keine Rede mehr sein, wie überhaupt die ganze französische Literatur von Anfang an bis zu Zola ausscheiden müßte, welcher der Stempel der politischen und sozialen Tendenz auf der Stirn steht. Wie bedauerlich, daß die moderne Kritik Schillers Jugenddramen hinsichtlich der reinen poetischen Kraft über seine späteren klassischen Versschöpfungen stellt und gar in „Kabale und Liebe“ die höchste Aeußerung seiner Dichterkraft bewundert: denn ein stärkeres Tendenzstück wird man in der deutschen Literatur schwerlich finden können. Von einem Byron wage ich nicht einmal erst zu reden.

Um so heller würde dann der Stern der römischen Kunst strahlen, jener Zeit, da die Götterbildsäulen

des kapitolinischen Hügels dem ungläubigen Geschlechte nicht mehr zum Kult, sondern zum reinen Vergnügen der Fantasie dienten, da Seneca seine Tragödien und Apulejus seine Märchen schrieb, welche die höchste Leistung poetischer Kraft bedeuten.

Man sieht, es bedarf keiner weiteren Ausführungen: an den Thatfachen der Kunstgeschichte führen sich die auf die Spitze getriebenen Theorien der idealistischen Aesthetik selbst ad absurdum. Die Theorie muß zugrunde gehen, wenn sie sich einseitig auf Spekulationen beschränkt. Nicht, als ob in allen jenen Künstlern und ihren Werken die Tendenz der eigentliche Kern, das Wesentliche wäre, aber sie ist ein wichtiger und bedeutungsvoller Teil und Faktor derselben, welcher ohne beträchtlichen Schaden für ihre Eigenart nicht fehlen könnte. Wenn die Aesthetik der Zukunft zu wahrhaft wertvollen Ergebnissen kommen soll, d. h. zu gründlichen und erschöpfenden Aufschlüssen über das Wesen der Kunst und die natürlichen Entstehungsbedingungen eines Kunstwerks, zu festen Regeln über den Bau desselben, zu einer eingehenden Analyse der seelischen Vorgänge im schaffenden Künstler, deren Ergebnis sein Werk ist, so wird sie nicht mehr allein in erhabener spekulativer Aetherhöhe schweben dürfen, sondern Hand in Hand mit Kunst- und Kulturgeschichte, Ethnologie und induktiver Psychologie marschieren müssen, um die neuesten Ergebnisse derselben für sich zu nützen und sie zur Kontrolle ihrer selbstständigen Forschungen heranzuziehen.

II.

Eine auch nur oberflächliche Analyse der Künstlerseele wird uns bald vollkommenen Aufschluß geben über den Grund des mächtigen Vorherrschens außerästhetischer, realer Tendenzen in gewaltigen Kunstwerken, bei weltererschütternden Meistern. Dilthey hat

als das Wesen des Genies in einer herrlichen Rede den Zustand vollkommenster geistiger Gesundheit bezeichnet, die harmonische und in allen Theilen gleichmäßig hochentwickelte Ausbildung der Großhirnrinde und der Hirnwindungen. Ist also die Empfänglichkeit und Arbeitskraft der sensiblen und motorischen Gehirnzentren des Genies eine so hoch und so gleichmäßig als möglich entwickelte, so wird das Genie für alle Gegenstände, Materien und geistigen Fragen in der Welt ein gleich reges Interesse und leichtes Verständniß haben und an der Fortentwicklung derselben sich so thatkräftig als möglich zu beteiligen suchen, es wird nicht als Maler, Bildhauer, Dichter sich grollend von aller Welt in sein entlegenes Atelier abschließen, sondern ein nimmer sich Ruhe gönnendes Etwas in seinem Leben wird es hinaustreiben in die Welt, es anfeuern, durch seine Arbeit für die Fortentwicklung seines Vaterlandes, der Menschheit auf allen Gebieten zu wirken.

Universalität und rastloser Thätigkeitstrieb sind die übereinstimmenden charakteristischen Merkmale sonst so grundverschiedener Naturen wie Leonardo, Michelangelo, Raphael, Voltaire, Friedrich II., Goethe. Besonders das Leben des letzteren ist, wie schon Dubois-Reymond nachgewiesen, psychologisch so interessant wegen des in die erste weimarer Zeit fallenden gewaltigen inneren Kampfes zwischen diesem natürlichen Triebe, alle Gebiete des praktischen Lebens, bis zur Bergbau- und Verwaltungspolitik, zu umfassen, und einem abstrakt konstruierten Begriff von den überirdischen Aufgaben der Poesie. Dadurch, daß Goethe die Antike verkannte, indem er sie einseitig vom ästhetischen Standpunkte betrachtete, und daß ihm die Renaissance innerlich fremd blieb, kam er nicht zu einer inneren Versöhnung zwischen den beiden streitenden Prinzipien in seiner Seele, wie sie Lessing gelungen

war, aber fortwährend — im Schluß des Wilhelm Meister, in den ganzen Wanderjahren, am Schluß des Faust — tritt der ungeschlichtete seelische Konflikt zwischen der künstlich erzwungenen idealistischen Kunstanschauung und dem Drang nach tendenziöser Verknüpfung von Kunst und Leben zu Tage. Ohne Zweifel, man kann kein großer und echter Künstler sein, ohne ein großer und guter Mensch zu sein, ohne Mitleid für die Leiden der Unterdrückten, ohne Begeisterung für die Wissenschaft und für die Herstellung der Freiheit, Gerechtigkeit und Ordnung in der gesamten Menschheit. Hat Schopenhauer recht, daß eine edle, dem Mitleid entsprungene That mehr gilt als die größten und gewaltigsten Werke des Geistes, so wird vor dem Richterstuhl der Ewigkeit Voltaires kleine Schrift zu Gunsten der Familie des Jean Calas mehr gelten, als seine Henriade, so wird eine durch ein Lied, ein Buch getrocknete reale Thräne tausendmal mehr für den Wert dieses Buches beweisen, als alle wohligen Schauer, welche bei Darstellung der schönsten Oper die Nervenstränge der Zuschauer durchrieseln, um beim ersten Schritt aus dem Theater wieder zu verfliegen. So wird das echte Genie im unbewußten Verständnis des Schopenhauerschen Satzes sich bestreben, die That des auf reale Zwecke gerichteten Edelsinns und die künstlerische Großthat zu verbinden, indem es durch seine Werke auf die Kultur fördernd einzuwirken sucht. Für das Genie werden Kunst und Leben untrennbare, einige Dinge sein, es wird ihm unmöglich sein, die eine von dem anderen abzulösen; es wird die Schöpfungen seiner Kunst mit dem Geiste des vollen Lebens durchtränken, in dem es steht, und durch dieselben dem Geiste seiner Zeit den Stempel seines Geistes ausdrücken, es wird suchen das leitende Prinzip in den tausend Strömungen und Gegenströmungen des Tages zu erforschen, es wird prüfen,

ob dasselbe dem obersten aller Gesetze entspricht, dem der organischen Fortentwicklung, und dann dies Gesetz zum Siege führen oder seiner Zeit zu Gunsten jenes höheren, natürlichen den Fehdehandschuh ins Antlitz schleudern.

Die Entdeckung dieses Gesetzes der Wesensgleichheit und Untrennbarkeit von Kunst und Leben, des höchsten und obersten aller ästhetischen Gesetze, ist das unsterbliche Verdienst Rudolf Wienbargs, eines der größten Aesthetiker Deutschlands. „Die ästhetischen Feldzüge“, in denen dieses Gesetz zum erstenmal niedergelegt und vermittelt einer neuen kritischen Methode aus der Geschichte der Antike und Renaissance bewiesen wird, haben in der Geschichte der Wissenschaft eine hervorragende Bedeutung. Lessing hat dieses Gesetz zwar geahnt, wie aus dem bekannten Epigramm von Kunst und Natur hervorgeht, und instinktiv danach gehandelt und geschaffen, aber Wienbarg hat es zum erstenmal wissenschaftlich bewiesen. Den Darwinismus hat man ja auch vor Darwin gekannt, ja bei gutem Willen kann man ihn aus Schopenhauer ganz herauslesen, aber Darwin hat ihn unwiderleglich bewiesen. Mit allen großen Entdeckungen geht es so: mit dem pythagoräischen Lehrsatz wie mit dem Gesetz von der Erhaltung der Kraft. Ist es nicht bezeichnend für die deutsche Gründlichkeit, daß Eduard von Hartmann in seinem ästhetischen Riesenwerk weder des größten deutschen Aesthetikers, noch seines Buches, noch seines Grundgesetzes mit einem Worte gedenkt, nicht im geschichtlich-kritischen, noch im selbstständig aufbauenden Teil, und das wir das wirklich Wertvolle, was wir bei ausländischen Forschern wie Taine und Brandes so bewundern, schon seit fünfzig Jahren in unserer eigenen Literatur besitzen, ohne daß man sich darum bekümmert? Aus dem Wienbargschen Gesetze ergeben sich unmittelbar die meisten der uns bekannten ästhe-

tischen Gesetze, so das sonst unerklärliche Carrièreresche von der abwechselnden Vorherrschaft der einzelnen Künste in den Kulturepochen. Denn den eigentümlichen Geistesrichtungen der Zeitabschnitte, dem Vorwiegen dieser oder jener Gedankenströmung, entsprechen mehr oder weniger die Hülfsmittel bald dieser, bald jener Kunst. Die Vorherrschaft jeder Kunst in einer Epoche steht im genauen Zusammenhange mit den Lebensverhältnissen und der Geistesrichtung derselben, die Skulptur entspricht dem Wesen der alten, die Malerei dem Wesen der bunten, nach dem Ausleben der Individualität strebenden Renaissance, die Musik unserer nervösen, denkmüden, abgespannten Gesellschaft.

Weit entfernt, etwas Verwerfliches weil Außerkünstlerisches zu sein, ist also die Tendenz vielmehr ein so notwendiger Bestandteil für die Entstehung eines wirklichen und ergreifenden Kunstwerkes, wie der Sauerteig für das Brot, da ein solches ohne dieselbe nur frostige formale Bewunderung erwecken oder eine unklare flüchtige Stimmung hervorrufen kann. Diese Tendenz ist eine gute, das Kunstwerk ein gesundes, wenn sie auf einem genau begrenzten realen Gebiete der Kultur, in dessen Formenwelt die Tendenz des Makrokosmos rein und klar widerspiegelt: die organische Fortentwicklung. Und da wir alle Menschen sind und irren können, so wird ein Kunstwerk noch nicht verwerflich, wenn dessen Schöpfer eine Idee, eine That für revolutionistisch hält, die in Wahrheit reaktionär ist, und ihr künstlerische Gestalt verleiht. Ueber solche Irrtümer kann allein die Nachwelt richten, welche weite Kulturepochen vom hohen Standpunkte aus zu beurteilen vermag, und sie wird stets das Wort zu Ehren bringen, das alles verstehen, alles verzeihen heißt. Unkünstlerisch und verwerflich wird ein Werk erst dann, wenn der Schöpfer die gründliche und gleichmäßige künstlerische Gestaltung und Durch-

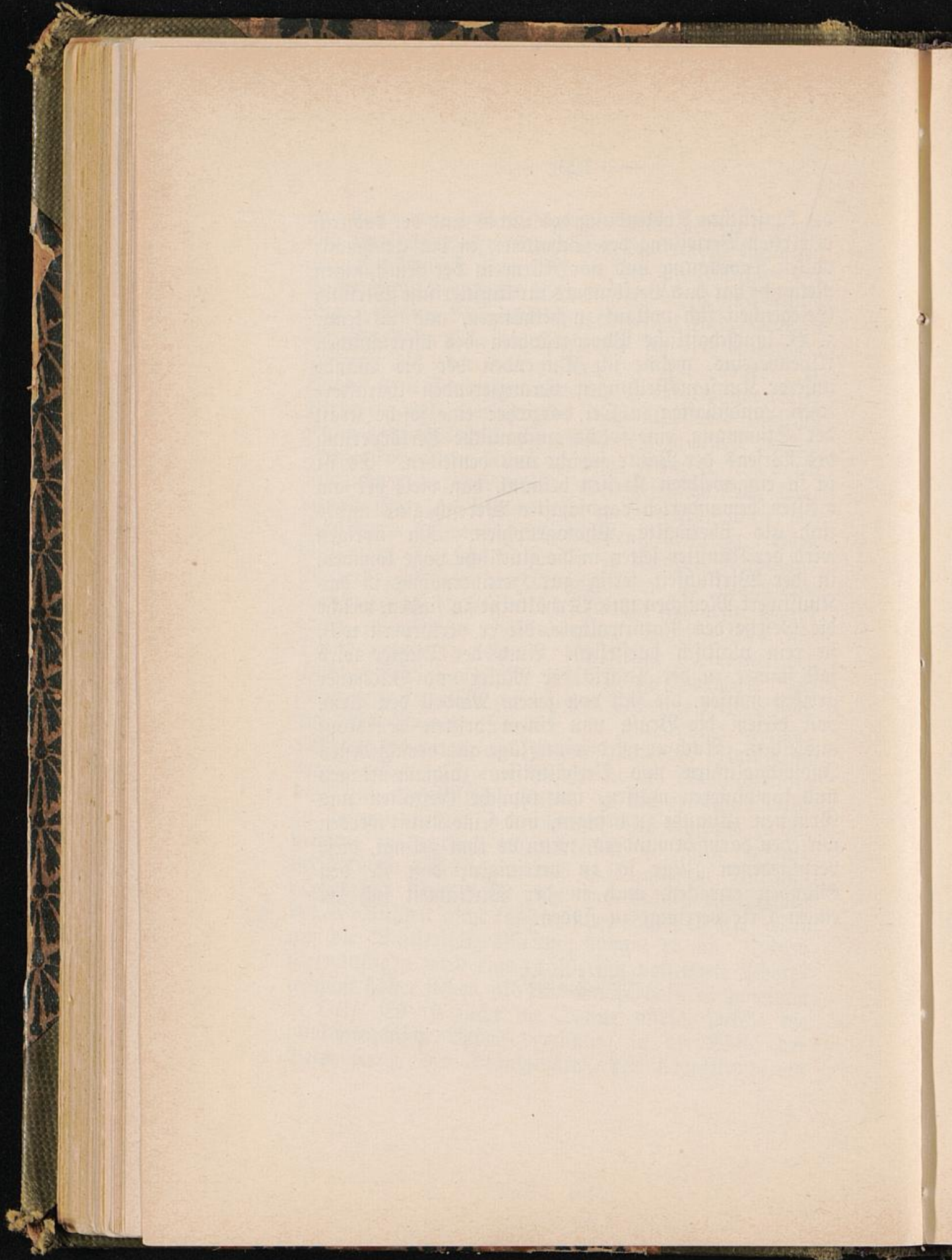
bildung vernachlässigt und glaubt, daß es mit dem Vordrängen der Tendenz allein gethan sei, wenn er das Plastische zu Gunsten des Gedanklich-tendenziösen zurücktreten läßt, wenn seine Gestalten nicht lebensähnliche, körperlich greifbare, bewegte, in Naturlauten sprechende Gestalten, sondern Schemen sind, Träger für Ideen, byzantinische Figuren mit Spruchbändern im Munde, wenn das Werk nicht nach den geschmacklichen und technischen Regeln vollkommen ist. Nicht die Tendenz ist es, die den Meister Spielhagen unterscheidet von dem Stümper Konrad von Bolanden, denn beide salzen ihre Werke mit Recht mit dem Salz der Tendenz, dort der demokratischen, hier der hierarchischen, sondern die Kunst der Gruppierung, der Charakteristik, des Stils, der Umsetzung der Tendenz in Plastik, welche den Schein organischen Lebens besitzt.

Und so löst sich denn auch leicht eine der verwickeltsten Fragen der Kunstlehre, die damit im engsten Zusammenhange steht. Darf der Künstler Verhältnisse und Menschen der Wirklichkeit, wie er sie findet und sieht, in seine Schöpfung hinübernehmen? Natürlich darf er das, wenn er sie für seine Zwecke, für die Verkörperung seiner künstlerischen Absichten, für die plastische Darstellung seiner Tendenzen brauchen kann. Hätte Sokrates vielleicht den Aristophanes wegen Beleidigung verklagen sollen? Die größten Künstler aller Zeiten haben von dem Modellrecht Gebrauch gemacht. Man kennt die Antwort, welche Papst Paul seinem Haushofmeister auf die Klage gab, daß Michelangelo ihn als Minos in das jüngste Gericht gesetzt. Turgenjeffs Bazaroff, eine der typischsten Gestalten unserer Zeit, ist genau nach einer realen Person gearbeitet. Die entscheidende Frage ist immer, ob diese der Wirklichkeit entnommene Gestalt oder Thatsache ein notwendiger und unentbehrlicher Bestandteil des Kunstwerks sind, ob die Zwecke desselben

1 nur durch jene voll und ganz erreicht werden konnten, und ihr Fehlen, ihr Ersatz durch konstruierte Gestalten oder Verhältnisse eine Lücke in der Einheitlichkeit der Komposition bezeichnen würden, oder ob sie bloß behufs einer pikanten Nebenwirkung eingefügt sind. Das ist der Punkt, in dem das Pasquill sich vom Kunstwerk trennt. Ist aber das erstere der Fall, würde der Dichter seine Tendenzen ohne jede Herübernahme realer Personen und Verhältnisse nicht klar und plastisch genug zum Ausdruck bringen können, so würde er zum Frevler an seiner Kunst werden, wenn er sich durch Rücksichten auf persönliche oder gesellschaftliche Empfindlichkeit die kleinste für die Geschlossenheit des Kunstwerks notwendige Wirkung entgehen ließe. Wem fällt nicht die schöne Stelle in Conrad Ferdinand Meyers „Hochzeit des Mönchs“ ein, wo Cangrande Dante befragt, woher er das schwarze, furchtbare Haupt eines schrecklichen Höllendämons habe? Und als Dante erwidert: „Es ist das Deine“, berichtet der Dichter: Und Cangrande fühlte sich geschmeichelt. Ich erinnere weiter nur an Gustav Freytags Beitel Trüg, an Fritz Reuters sämtlich der Wirklichkeit nachgezeichnete Gestalten, an Daudets „Nabob“. Und wenn der Künstler solch eine Gestalt in der Wirklichkeit so voll und abgeschlossen findet, an der er nichts mehr zu ändern braucht, die in der Lage ist, tausende zu erheitern, zu erheben, abzuschrecken, so sollte er aus persönlichen Rücksichten auf diese mächtige Wirkung verzichten? Man sage nicht, daß bloßes Abschreiben der Wirklichkeit nicht künstlerisches Schaffen sei. Nur auf die künstlerische Wirkung kommt es an. Jedem Vernünftigen wird eine künstlerisch vollendete Photographie höher stehen, als eine stümperhafte Schmiererei in Del. Es ist nicht die Sonne allein, welche die photographische Arbeit verrichtet; in der Wahl der Beleuchtung, des Standpunkts, der Tagesstunde, in

der künstlichen Abblendung des Lichts und der dadurch bewirkten Verteilung des Schattens, in der geschmackvollen Anordnung und vor Allem in der feinsinnigen Retouche hat das Verständniß für künstlerische Wirkung Gelegenheit sich vollauf zu bethätigen, und ich kenne z. B. landschaftliche Photographien des österreichischen Alpenvereins, welche ich Duzenden der die Wände unserer Kunstausstellungen verunzierenden charakterlosen Landschaften in Del vorziehe: eine solche Kraft der Stimmung, eine solche anschauliche Verkörperung des Wesens der Natur spricht aus denselben. Es ist ja in eingeweihten Kreisen bekannt, daß viele der am meisten bewunderten Landschaften Wereschagins nichts sind als übermalte Photographien. Im übrigen wird der Künstler selten in die glückliche Lage kommen, in der Wirklichkeit fertig zur Herübernahme in das Kunstwerk Menschen und Verhältnisse zu finden, welche die Gesetze des Naturwaltens, die er verkörpern will, so rein plastisch darstellen. Auch der Dichter wird fast immer zu der Praxis der Maler und Bildhauer greifen müssen, die sich von jenem Modell den Arm, von diesem die Brust, von einem dritten den Kopf ausleihen. Auch er wird seine Züge aus verschiedenen Individualitäten und Verhältnissen zusammentragen und kombinieren müssen, um typische Gestalten und Gruppen zustande zu bringen, und seine Kunst werden wir eben darin bewundern, wenn es ihm gelingt, diese verschiedenen Züge so zu vereinigen, daß sie den Glauben erwecken, auch in der Wirklichkeit sich an einem Orte vereinigt zu finden.





8. Die Rohheit in der Kunst.

Die Arbeit in der Kunst

Die Rohheit in der Kunst.

Zu den schwierigsten Problemen der ästhetischen Wissenschaft hat stets die Frage der Berechtigung der Rohheit in der Kunst gehört. Einer der schärfsten Denker, Rosenkranz, dürfte ihr in seiner „Ästhetik des Häßlichen“ die verhältnismäßig eingehendste Betrachtung gewidmet haben. Allein auch in dieser Frage erweist er sich als ebenso geistreich wie einseitig. Er sucht dem Problem auf spekulativem Wege beizukommen, und erst nachdem er auf diesem vermeintlich sichere Ergebnisse gewonnen, mißt er an demselben die Thatsachen der Kunstgeschichte. Daß aber richtige ästhetische Anschauungen auf rein spekulativem Wege nicht zu gewinnen sind, daß die wirklichen Thatsachen den konstruierten Begriffen fortwährend widersprechen, ist heute eine offenkundige Wahrheit. Ueberdies sind grade in dieser Frage durch die Werke Zolas, Dostojewskis und Ibsens so viele neue Thatsachen beigebracht worden, daß sie einer neuen Untersuchung bedürftig erscheint.

Es ist kein Rückfall in die frühere Methode, wenn wir uns zunächst über das einigen, was wir unter Rohheit zu verstehen haben. Rohheit ist der Gegensatz von Kultur, sie ist das Ursprüngliche, das Natürliche und steht dem entgegen, was durch den langen Prozeß der organischen Entwicklung der An-

schauungen und Kulturformen gewonnen ist. Wo uns daher Rohheit entgegentritt, kann sie ursprünglich oder wieder hervorbrechend sein. Im ersteren Falle ist sie stets unbewußt, denn absichtliche Rohheit setzt die Kenntniss des Gegentheils voraus, sie will verlegen und weiß, daß sie in ihrer unverhüllten Form verlegt, und sie kann nur den verlegen, der an feinere Anschauungen und Formen gewöhnt ist. Im zweiten Fall kann sie bewußt oder unbewußt sein. Sie kann die naive Reaktion der Natur gegen eine überfeinerte Kultur sein, welche in Unnatur umgeschlagen ist. Die Natur hat kein anderes Mittel zur Verfügung, um ihre berechtigten Ansprüche laut werden zu lassen, um daran zu erinnern, daß die Kultur auch auf ihren höchsten Stufen nicht die natürliche Empfindung fälschen und in ihr Gegenteil verwandeln dürfe. Solch unbewußte natürliche Reaktion stellt z. B. in der deutschen Literatur Meidhart von Rauenthal dar, dessen Verbheit der naturwidrigen Süßigkeit und dem verlogenen Frauendienst der späteren Minnesänger gegenüber das Recht der Natur zur Geltung brachte. Solch eine Auflehnung der unterdrückten Natur gegen die Ueberkultur des Kokoko sind die „Räuber“. Derartige Werke also wegen der in ihnen enthaltenen Rohheiten schlechthin zu verwerfen, geht nicht an, ihre Verfasser sind von Vorwürfen frei, denn sie handeln nicht absichtlich, sie gehorchen der Stimme der Natur, welche sie zwingt, ihr zu einem Sprachrohr zu dienen, dessen sie von Zeit zu Zeit bedarf. Noch fehlerhafter aber wäre es, zu sagen, daß man die kunst- und kulturgeschichtliche Berechtigung derartiger Schöpfungen zwar nicht bestreiten könne, daß aber das absolute Schönheitsbewußtsein sie verwerfe. Denn ein absolutes Schönheitsbewußtsein giebt es nicht, hat es nie gegeben und kann es nie geben. Das Schönheitsbewußtsein ist keine apriorische Kategorie des Geistes,

es ist sehr spät und sehr langsam in der kulturgeschichtlichen Entwicklung entstanden, es hat die ungeheuerlichsten Wandlungen durchgemacht, in verschiedenen Zeiten stellt es sich in ganz entgegengesetzten Formen dar, es ist in fortwährender Entwicklung begriffen, es ist mit einem Wort eine historische Kategorie, aber keine natürlich-ursprüngliche. Es giebt nur Kunstwerke von längerer oder kürzerer, ausgebreiteter oder engerer Anerkanntheit, aus denen sich gewisse allgemeine ästhetische Anschauungen herausziehen lassen, die ebenfalls beständiger Fortentwicklung unterworfen sind, aber es giebt keine voraussetzungslos festzustellenden Bedingungen der Schönheit, denn jeder Versuch eines Zeitalters, sie festzustellen, würde an dem Widerspruche, am künstlerischen Schaffen des Nächsten scheitern. Die Aesthetik kann daher nichts verwerfen, was durch die Kraft der Natur entsteht. Um mich eines Begriffes der Rechtsphilosophie zu bedienen: die herrschende positive Aesthetik mag jene Werke verwerfen, die natürliche erkennt sie an. Wo positive und natürliche Aesthetik in Streit geraten, entstehen künstlerische Revolutionen, wie die Sturm- und Drangperiode.

Uns interessiert natürlich am meisten die mit Bewußtsein in der Kunst angewendete Rohheit. Die unmittelbare Wirkung der Rohheit ist eine verletzende. Die künstlerische Rohheit verletzt den Kunstfreund innerlich, und zwar, je nach ihrer Art, entweder sein sittliches Bewußtsein oder sein Formgefühl. Eine Verletzung des sittlichen Bewußtseins oder, realistisch ausgedrückt, der Anschauungen, welche zu allen Zeiten im Kulturleben als unverrückbare Grundlagen der Gesellschaftsordnung gegolten haben — eine solche Rohheit kehrt sich gegen die Sittlichkeit. Eine Verletzung derjenigen Anschauungen, welche nur zeitweilig dafür gegolten haben, oder eine Verletzung des Formgefühls ist eine Rohheit wider die Sitte.

Es ist klar, daß eine Verletzung der Sittlichkeit durch die Kunst niemals erlaubt sein kann. Kunst und Sittlichkeit sind Dinge, die nichts mit einander gemein haben, lehrt die Schulästhetik, und fügt hinzu, daß einzelne ästhetische Unterkategorien, wie der tragische Fall, gerade im Abfall von der Sittlichkeit bestehen. Die Erfahrungsästhetik bestreitet das. Denn das menschliche Gemüt ist eine Einheit, es giebt in der Seele keine chinesischen Mauern, welche das sittliche Bewußtsein und das ästhetische von einander trennen — beide sind nahe verwandt, berühren sich in tausend Punkten, laufen an vielen Stellen zusammen, gehen in einander über, ruhen auf derselben Grundlage, und wenn die innersten und heiligsten Schichten des einen angegriffen werden, so ist es unmöglich, das andere so zu isolieren, daß es nicht auch vom Schmerz ergriffen würde. Unser geistiges Ich empört sich gegen eine Verherrlichung der Unsittlichkeit und zieht die einzelnen, vielleicht widerstrebenden Teile mit sich, und selbst die Anerkennung der feinsten technischen Durcharbeitung kann den Ausbruch jener Forderung nicht fernhalten. Das moderne französische Sittendrama erregt durch seine Verherrlichung des Ehebruchs unseren Widerwillen oft in so hohem Grade, daß darunter selbst die Freude an der feinen Durcharbeitung der Einzelheiten verloren geht. Andererseits kann man sich nichts sichtlich Koheres denken, als den Mord der schuldlosen Desdemona durch Othello, als die Behandlung Shylocks vor Gericht, als das Verhalten Fausts gegen Gretchen, als das Auftreten der Töchter Lears gegen ihren Vater, als die Ermordung der alten Frau durch Raskolnikow. In keinem dieser Fälle aber wird das sittliche Gefühl auch nur im mindesten verletzt, der künstlerische Eindruck im mindesten beeinträchtigt. Woher der Unterschied? Sehr einfach, weil der echte Dichter uns nimmer die natürl-

liche Nothwendigkeit bis ins Einzelne darlegt, nach der seine Gestalten gar nicht anders handeln können, als sie es thun. Die Gestalten eines echten Dichters stehen stets unter einem unentrinnbaren jeelischen Zwange, entweder innerer oder äußerer Art. Seiner natürlichen Anlage, seinem maurischen Temperament nach muß Othello Desdemona eben ermorden. Raskolnikow ist im Augenblick der That unzurechnungsfähig gerade so gut wie Macbeth. Wer wird Gretchen ein leichtsinniges Mädchen zu nennen wagen, nachdem er aus ihrem Munde die erschütternde Klage gehört, aus welcher uns unbewußt der Menschheit ganzer Sammer entgegenklingt: „Seh' ich dich bester Mann nur an, weiß nicht, was mich nach deinem Willen treibt“. Es ist eben die Grausamkeit der Natur, nicht die des Dichters, welche Faust Macht über das arme Mädchen giebt und das Natürliche kann nur dann erschrecken, wenn es uns als etwas Unerklärliches, als ein Wunder entgegentritt, niemals aber, wenn es uns wie hier als das notwendige Erzeugnis von Naturkräften und Naturgesetzen erscheint. Eine Porzia kann als Tochter ihres Jahrhunderts und ihres Volkes in Shylock nicht einen gleichberechtigten Menschen, sondern nur eine Art Untier sehen — und darum erscheint uns ihr Auftreten natürlich, wahr und künstlerisch.

In allen diesen Fällen wird der verletzende Eindruck der thatsächlichen Rohheit dadurch aufgehoben, daß sie gewissermaßen nur als eine Gelegenheit erscheint, bei der die höchste Gerechtigkeit, die feinste Entfaltung des sittlichen Bewußtseins im Kunstwerk selbst zum Triumph kommt. Die jeelischen Dualen, die Shylock seinem Opfer bereitet, sind von gleichem Gewicht wie die, welche ihm von Lorenzo und Porzia bereitet werden. Die Leiden Fausts beim Anblick des wahnsinnigen Gretchen wiegen den Schmerzen gleich, die er dem Mädchen bereitet, Raskolnikows Gewissens-

qualen vor dem Untersuchungsrichter und seine Leiden in Sibirien sind ein Aequivalent des Unglücks, das er über die alte Frau gebracht — in herrlichster Weise bewährt der Dichter den ewigen Grundsatz der Gerechtigkeit — Maß für Maß. Der künstlerische Dilettant, der nicht begreift, daß das Wesen der immanenten Gerechtigkeit, des sittlichen Bewußtseins rein seelisch, seine Vorgänge rein innerliche sind, glaubt ihr Ausdruck geben zu müssen durch eine rein äußerliche Bestrafung des Sünders im letzten Akt der Tragödie, im Schlußkapitel des Romans, anstatt die Aufhebung der brutalen Rohheit rein im Innern des Menschen sich vollziehen zu lassen.

Durch zweierlei Mittel wird die innere tatsächliche Rohheit, die Verletzung des sittlichen Bewußtseins, allein im Kunstwerk aufgehoben: durch die feinste und überzeugendste Darstellung der natürlichen Bedingungen, welche den Willen des die Rohheit Begehenden im Augenblick der That bannten, und durch die ausgleichende innere Gerechtigkeit, welche ihm genau so viel inneren Leids zu Teil werden läßt, als er durch seine Rohheit Andern verursachte. Damit fällt die Behauptung der Schulästhetik weg, daß für tragische Wirkungen die Annahme der menschlichen Willensfreiheit unerläßliche Bedingung sei. Im Gegenteil, Willensfähigkeit und Tragik sind unvereinbare Dinge, ein Mensch, der einen Mord oder Verrat mit seinem Willen begeht, wenn auch durch die Umstände entschuldigt, ist ein Schurke, aber niemals eine tragische Figur. Sind im „Lear“ Regan und Goneril die tragischen Gestalten, welche den alten Vater bei freiem Willen mißhandeln, oder der an Greisenhaftigkeit und Größenwahn leidende Lear? Handelt Hamlet vielleicht mit freiem Willen, dessen Wahnsinn halb gespielt, halb echt ist? Im Gegenteil, für die moderne Ästhetik beginnt der Begriff des Tragischen erst da,

wo der von vornherein gebundene und physiologisch beeinflusste Wille den von Anfang an entschiedenen und vorgeblichen Versuch zu seiner Befreiung, zur Ueberwindung der Ursachen seiner Unfreiheit aufnimmt. Dieser Kampf, diese Selbsttäuschung allein sind tragisch, die Spannung und das Mitleid, welches der Held hervorruft, geben das eigentliche tragische Interesse. Atemlos folgen wir im „Hamlet“ diesem Kampf des Willens gegen die Natur. Was die Alten allegorisch Schicksal nannten, nennen wir die psychophysischen und sozialen Bedingungen, und in dem Versuch sie zu überwinden, in der gerade dadurch hervorgerufenen Beschleunigung der Katastrophe besteht für uns das Wahre der Tragik. Durch die wahrheitsgetreue und kunstvolle Darstellung dieser Bedingungen aber wird die Rohheit überwunden, welche in der nackten Thatfache der brutalen, von ihren Ursachen bedenklichsten Katastrophe liegt, z. B. in der Ausstoßung Lear's durch seine Kinder, in der Ermordung des Polonius und der Beleidigung Gertrudens durch Hamlet.

Der Dilettantismus glaubt die Rohheit überwinden zu können, indem er den Frevler zuletzt der verdienten Strafe anheimfallen läßt und so dem moralischen Gefühl des Kunstfreundes zu genügen meint. Dies — der Tod des Frevlers im letzten Akt oder Schlußkapitel — ist ein rein äußerlicher Nothbehelf. In Wahrheit kann die individuelle Rohheit nur überwunden werden, indem sie nicht als Erzeugnis des freien Willens eines Einzelnen, sondern als notwendige Folge und ewiger Bestandteil der natürlichen Weltordnung, der allgemeinen Gesetze, der den menschlichen Willen leitenden Bedingungen dargestellt wird.

So viel über die Verletzung des sittlichen Bewußtseins. Anders liegt die Sache, wo lediglich die Verletzung der Sitte in Frage kommt, der zeitweiligen oder dauernden gesellschaftlichen Gepflogenheit. An

diese haben sich die großen Künstler aller Zeiten niemals gekehrt, sondern sie einfach als nicht existierend betrachtet, sofern sie geeignet gewesen wäre, den Ausdruck ihrer künstlerischen Absichten zu schwächen oder zu hindern. Man braucht nur an Rembrandt's Ganymed zu denken, den der Adler des Jupiter emporträgt, an Rubens' Nymphen und Satyrn, an Michelangelo's jüngstes Gericht. Der Dichter hat gewiß noch einen weit größeren Spielraum als der Maler oder Bildhauer, deren Werke Alles in sinnfälliger Plastik vorführen, während er nur andeutend zur Einbildungskraft spricht. Jede Seite des Aristophanes wimmelt von Rohheiten und Cynismen; das Gespräch der beiden Rärner im Heinrich IV. steht bei Shakespeare ebenso wenig vereinzelt. Und soll ich noch an die Derbheiten des „Göz von Berlichingen“ erinnern, an die Ballade „Vor Gericht“, an Valentins Rede vor seinem Tode und an die Walpurgisnacht? Ist Othello in seiner Eifersuchtszene zu Beginn des vierten Aktes wählerisch in seinen Worten? An allen diesen und vielen anderen Stellen hat der Dichter für die roheste Situation, den rohesten Charakter, den rohesten Gedanken auch den rohesten Ausdruck gewählt und damit bewiesen, daß die gesellschaftliche Sitte für den Künstler nicht existiert, sobald sie die Schärfe und Eindruckskraft seiner Darstellung zu gefährden droht.

Die idealistische Aesthetik, auf diesem Punkt in die Enge getrieben, pflegt sich hier durch eine geschickte Finte zu decken. Sie sagt: „Ja, wir müssen allerdings die zahllosen Rohheiten im Aristophanes, Shakespeare, den Nibelungen zugeben, aber wir bedauern sie, wir können sie entschuldigen, nicht rechtfertigen. Es sind die kleinen Flecke, welche jenen Dichtungen anhaften, sie finden ihre Erklärung in der Unbildung der Zeit, in der die Dichter lebten, sie sind Zugeständnisse an den Geschmack der rohen, ungebildeten Masse,

und in unserer Zeit der allgemeinen Bildung darf kein ernstester Dichter mehr dergleichen wagen.“

Ich will nicht davon reden, daß eine Zeit, die wirklich so roh gewesen wäre, an dergleichen Derbheiten Gefallen zu finden, unmöglich so vollkommene und gewaltige Dichterindividualitäten hätte hervorbringen können, wie unsere „feine und gebildete“ Zeit noch keine aus sich erzeugt hat — ich will nicht davon reden, daß es eine Kränkung jener Dichter bedeutet, ihnen zuzutrauen, daß sie aus eigensüchtigen Gründen wider ihre bessere Ueberzeugung dem Ungeschmack auch nur das kleinste Zugeständnis gemacht haben könnten. Aber lebte denn auch Goethe in einer solchen rohen Zeit, er, der fein erzogene Patriziersohn, der sich stets in der besten Gesellschaft bewegte? War etwa in den vornehmen Bürgerhäusern Frankfurts oder am Hofe zu Weimar eine Sprache gebräuchlich, wie er sie an so vielen Stellen ohne Scheu anwendete und durch alle Ausgaben seiner Werke aufrecht erhielt? Und waren wirklich die Zeiten des Aristophanes und Shakespeares innerlich roher als die unsere? Gerade dadurch, daß jene Zeiten so viele Meisterwerke entstehen sahen, waren sie in Sachen des Geschmacks viel verwöhnter als die unsere. Glaubt Jemand in der That, man habe im Saal der Aspasia in den Derbheiten der „Wolken“ gesprochen, und die Hofräulein der Königin Elisabeth hätten sich im Ton der Shakespeare'schen Rärner unterhalten? Nein, wir wissen genau, daß man in den besseren Gesellschaftskreisen zur Zeit Shakespeares in die zierlichsten Wortspielereien den höchsten Wert setzte, daß man zu reden liebte, wie Rosenkranz und Gölldenstern, aber nicht wie die Rärner, daß man zur Zeit der Minnesänger gerade im höfischen Ton seine Stärke suchte.

Wenn die Dichter sich trotzdem in Derbheiten und Unziemlichkeiten hier und dort ergingen, so liegt

der Grund dafür einfach darin, daß jene Rohheiten an ihren Stellen unentbehrlich für die Charakteristik, die Farbengebung, die beabsichtigte künstlerische Wirkung des Ganzen sind. Nur darum sind jene Stellen ästhetisch erlaubt, nicht weil sie dem Geschmack der Menge schmeicheln, sondern weil sie an ihren Stellen organisch aus dem Ganzen herauswachsen. So wenig die Blöße der Tizianischen oder der Mediceischen Venus das Schamgefühl verletzen kann, so wenig verletzt die Rohheit Othellos das wahre, innere Feingefühl, das sich nicht abwendet von der Rohheit des Ausdrucks, sondern von der Rohheit der Gesinnung. Nicht die Verletzung der äußeren Form ist ästhetisch verwerflich, sondern die der inneren Form.

Warum verletzen uns solche Szenen bei Goethe und Shakespeare nicht — und warum flößt jedem ästhetisch gebildeten Menschen Gerhart Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang“ einen solchen Widerwillen ein, trotzdem die Rohheiten hier keineswegs stärker sind als die in klassischen Stücken? Ganz einfach deswegen, weil in jenen Schöpfungen die Derbheiten an ihrer Stelle organisch aus der Idee und dem Stoff des Ganzen herausgewachsen, bei Hauptmann aber künstlich aufgesetzt sind. Götz, Valentin, Mephisto, die Rärrner sind für die Vollendung des künstlerischen Gesamtwerks unentbehrlich: man denke sich die Hexenküche weg — um wie viel würde die Gegenüberstellung Fausts und Mephistos verlieren! Der Rohheit Mephistos und der Heye steht die überfeine Empfindung Fausts gegenüber und beide zusammen geben erst die vollendete Stimmung, das vollkommene Abbild der realen Welt.

Kann eine vor die Obrigkeit geschleppte Bäuerin sich anders ausdrücken, als sie Goethe in „Vor Gericht“ reden läßt. Wie schwülstig, verlogen und darum wahr=

haft roh würde es klingen, wenn der Dichter sie sagen ließe: „Hoher Gerichtshof, ich weigere mich entschieden zu gestehen, wenn ich meine Gunst geschenkt habe. Nennen Sie mich immerhin eine Unwürdige, meine Herren — ich trage doch das Bewußtsein meines eigenen Wertes in mir.“ So würde die Bäuerin wahrscheinlich bei Ebers oder Heyse reden. Gleich der schlimmsten Rohheit an unberechtigter Stelle verletzt die ästhetische Empfindung da ein angeschminntes Edles, wo eine Rohheit notwendig wäre. Das sentimentale Lied, das Schiller dem Pförtner in Macbeth in den Mund legt, ist, für jeden künstlerisch Empfindenden unerträglich. Eben indem der Dichter seine Bäuerin reden läßt, wie ihresgleichen in Wirklichkeit reden, rührt er durch diese äußere Rohheit uns doppelt, indem er uns nicht nur die edle Empfindung des menschlichen Selbstbestimmungsrechts, der durch die freie Liebe zum Bewußtsein gekommenen weiblichen Würde zeigt, sondern uns auch zugleich durch den in seiner wahren rohen Form naturwahren und darum allein überzeugenden Ausdruck dieses Bewußtseins bei einer Bäuerin zeigt, daß diese edle Empfindung — eine der schönsten des Menschen — nicht nur Eigentum der sogenannten Gebildeten ist, sondern sich auch bei den Niedrigsten stark und wesensgleich findet und sich nur in abweichenden, ihren Lebensgewohnheiten entsprechenden Formen ausdrückt. Mit einem Wort: das Rohe wirkt entweder als Kontrast zu dem Edlen und hebt dadurch dieses umsomehr, oder es zeigt uns den göttlichen Funken auch in der unscheinbarsten und äußerlich abstoßenden Hülle. Es ist an seiner Stelle notwendig, es wächst organisch aus dem Gesamtwerk, aus den Charakteren heraus, es ist in der Form wahr und nicht übertrieben. Es ist nicht um seiner selbst willen da, und es erdrückt das Edle nicht.

Bei den wahrhaft bedeutenden Realisten der Gegenwart, bei Zola, Ibsen, Dostojewski, bleibtreu wird man diese Bedingungen gleich den Klassikern erfüllt finden, und darum können ihre Werke nur den Philister abstoßen. bleibtreu hat sogar das Gesetz der Rohheit in der Kunst in der Vorrede zur „Schlechten Gesellschaft“ — meines Wissens nach in der Aesthetik zum erstenmale — scharf ausgesprochen, mit etwas andern Worten als wir, aber im gleichen Sinne.

Anders Herr Gerhart Hauptmann und die sogenannten „konsequenten Realisten.“ Ihre Hervorbringungen haben bei allen ästhetisch geschulten Menschen deswegen Ekel erregt, weil sie jenes Gesetz nicht kennen oder nicht kennen wollen, weil sie die ausführliche wirkungsvolle Darstellung der Rohheit an sich als künstlerisch erklären. Aber einmal hebt bei Hauptmann nicht das Rohe das Edle, sondern umgekehrt, der Untergang des Edlen soll die Wirkung der Rohheit steigern. Zweitens sind die Rohheiten an ihrer Stelle nicht notwendig, sie wachsen nicht organisch aus dem Ganzen und den einzelnen Gestalten heraus, sondern sie sind geflissentlich künstlich auf einen Haufen getragen. Drittens sind sie in sich nicht wahr, denn weder ist der Alkoholismus erblich (jeder Student der Medizin im ersten Semester muß über die pathologischen Unkenntnisse des Herrn Hauptmann ein Hohnlachen aufschlagen), und nichts hindert, daß Helene Krause die gesündesten Jungen zur Welt bringt, noch giebt es so verrückte sozialistische Agitatoren, sondern dieselben haben den Malthus gelesen und wissen schlimmstenfalls, wie sich Kinderlosigkeit in der Ehe der Natur abzwängen läßt, noch giebt es in Schlesien so verkommene Bauernfamilien, noch giebt es endlich so ideale Bauerntöchter. Auch zeigt sich in keiner der zahllosen Rohheiten ein hinter der rohen Form verborgener menschlich-edler Gehalt. Die Rohheiten Haupt-

manns sind sonach lediglich um ihrer selbst willen da, losgelöst von jeder organischen Verbindung, Symbolik, Realität, inneren Wahrheit, nichts als Effekt-haschereien „reines Spiel der Form“, wie man früher sagte, und darum berühren sie künstlerisch abstoßend. Wollte der Verfasser aber entgegenen, daß er allerdings bezweckt habe, sie dem Edlen als Folie zu geben, so wäre ihm entgegen zu halten, daß er alsdann Unzulänglichkeit seines künstlerischen Könnens gezeigt habe. Vier Akte Rohheit erdrücken eine einzige, ihnen entgegenstehende Szene von edler Empfindung. Das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes gilt in der Kunst genau so wie in der Natur, und jede Verletzung desselben bringt eine unkünstlerische Wirkung hervor. Der Künstler darf kein Wort, keinen Pinselstrich mehr geben, als erforderlich ist, um die an ihrer Stelle notwendige Wirkung zu thun — jedes Zuviel schwächt den Eindruck statt ihn zu stärken, und diejenige Empfindung entsteht, welche der schlimmste Feind der ästhetischen ist: die Langweile. „Vor Sonnenaufgang,“ „Familie Selicke“ e tutti quanti aber sind wahre Monstra an Langweile — denn jenem unbittlichen Natur- und Kunstgesetz gemäß bringen die überflüssigen endlosen Rohheiten dieser Stücke genau denselben seelischen Eindruck hervor, wie die unaufhörlichen überidealistischen Schwärmereien der Romantiker oder die ebenso unwahren, ebenso ausgesponnenen Liebesdialoge zwischen Max Piccolomini und Thekla. Auch in der Kunst berühren sich die Extreme.

Die Rohheit erweist sich somit als ein höchst wichtiges, ja unentbehrliches künstlerisches Ausdrucksmittel. Nur darf sie stets bloß die konventionelle gesellschaftliche Sitte verletzen, nicht auch dauernd die Grundlagen des sittlichen Bewußtseins der Kulturvölker. Sie darf, soll sie gerechtfertigt erscheinen, nur Ausdrucksmittel, Charakteristik, Wahrheit sein, nicht

Selbstzweck der Darstellung, Willfür, erfonnener Theater=effekt. Sie muß an ihrer Stelle organisch aus dem Ganzen herauswachsen, zu dessen höheren ästhetischen Zwecken sie unentbehrlich ist, und darf sich nicht breiter machen, als sie Raum zur Erzielung dieser notwendigen Wirkung bedarf. Nur auf den Schultern der inneren wie der äußeren Nothwendigkeit und Wahrheit erschließt sich der Nothheit die Kunst.



9. Die Bourgeoisie und
die Kunst.

Die Kunstgeschichte und
die Kunst

Die Bourgeoisie und die Kunst.

Die Menschen sagen immer:
Die Zeiten werden schlimmer —
Die Zeiten bleiben immer:
Die Menschen werden schlimmer."

Ich weiß nicht, wars in den Wäldern des Spessarts, oder in den Dünen der Nordsee, oder im Knieholz des Schlesischen Gebirges, oder sonstwo im deutschen Vaterlande, daß ich diesen Reim über der Thür eines schlichten Bauernhauses angeschrieben fand. Das weiß ich nur, daß mich die tiefsinnige Weisheit dieses Spruches im innersten Herzen traf, der in vier Zeilen die ganze erbärmliche Lüge des modernen Salonpessimismus vernichtete. Und sie fielen mir später oft genug ein, wenn ich den heuchlerischen Klagen meiner lieben Bourgeoisphilister über den Verfall der Kunst zuhören mußte, wenn ich sie mit Achselzucken und betrübtem Augenaufschlag bedauern hörte, daß die Zeiten so materialistisch geworden seien, und daß der Mensch ohnmächtig sei dagegen. „Ach, es giebt keine Dichter mehr!“ seufzen die Gelehrten der Literaturgeschichte achselzuckend. „Die ganze Poesie seit dem Tode Goethes, des letzten Dichters, ist nicht des Druckpapiers wert!“ — „Wo sind die Zeiten der ‚großen‘ Malerei hin!“ stöhnen die Pietsche. „Die religiöse Malerei, das große, gewaltige Geschichtsepos in Farben, liegt im Sterben!“ — „Das Theater ist im Verfall!“

jammern die Frenzel. „Wo ist der heißersehnte neue Shakespeare!“ Dann fiel mir jedesmal der kleine Bauernspruch ein und es schrie in mir auf: „Die Zeit ist materiell und materialistisch geworden . . . die Zeit ist der hohen, reinen Kunst nicht mehr günstig . . . der Zeit steht der Gelderwerb, die Befriedigung der Genußsucht in erster Linie? . . . Thorheit! Lüge! Was ist die Zeit? Die Zeit ist nichts wirkliches. Die Zeit ist eine Form der menschlichen Anschauung, die Zeit ist tot, stumm, kalt . . . wie soll sie das Leben gestalten, beeinflussen, die Gesellschaft, die Kunst! Die Zeit, das sind die Menschen; die Zeit, das ist die Gesellschaft selbst; die Zeit, das ist die herrschende Klasse, und jede Zeit hat die Kunst, welche sie verdient, welche ihre Menschen sich selbst schaffen aus ihren Anschauungen heraus, ihrer Sittlichkeit, ihrer Aesthetik, ihrem Schönheitsbedürfnis, ihrer Gleichgültigkeit. Nicht die Zeit hat die Kunst verunziert, in Verfall gebracht, sie von den Gletscherhöhen der Tragik, aus den Meerestiefen der Leidenschaft in die engen, staubigen, langweiligen Gassen der Kleinstadt, unter die niedlichen Terracotten und bronzenen Rippen der Salons getrieben, in die rauchgefüllten, überhitzten Säle der Tingeltangel, die kahlen, nackten Gefängnisse der Tageszeitungen gesperrt, nicht die Zeit hat der Muse den Geldbeutel in die eine Hand gedrückt und das Sittenkontrollbuch in die andere . . . Die arme gestaltlose, kraftlose, gleichgültige Zeit, wie hätte sie das anfangen sollen! Nein, die solches Schändungswerk gethan, die sie gefälscht und verstümmelt, sei es zweckbewußt, sei es absichtslos; das seid ihr, die Gesellschaft, die herrschende Klasse, deren Grundsätzen, Art, Methode sich andere unterordnen müssen: es ist das Werk der Bourgeoisie. Sie hat die Kunst zur Hure gemacht, zur Dienerin ihres Luxusbedürfnisses, ihren Kitzel zu befriedigen, ihre denkfähige

Schaulust, ihr ist sie gerade gut, die Fliegen der Langeweile abzuwedeln, aber bei Leibe nicht mehr. Ich tadle sie nicht, sie kann nicht anders, es liegt in ihrem Wesen, daß sie kein Herz besitzen kann, für die echte, wahre, große Kunst; ihr System, ihre Weltanschauung weiß nichts anderes mit derselben anzufangen, in ihrem Gebäude der Gesellschaft kann kein Platz sein, für eine reine, freie, das Herz sturmgleich aufwühlende Kunst, die ihre Wurzeln hat in der menschlichen Leidenschaft, sie kann in derselben nicht die freie Ausübung eines natürlichen menschlichen Triebes sehen, gleich Politik, Religion, Wissenschaft; sie kann ihr nichts sein, als ein Werkzeug zu bequemer Ausfüllung leerer Stunden, sie muß alles anbieten, dieselbe bis auf diese Tiefe dieser Dienstbarkeit hinabzudrücken. Bourgeoisie und Kunst: das ist wie Sand und Wasser, wie Feuer und Holz. Zwischen Bourgeoisie und Kunst giebt es keine Vermittelung, keinen Vertrag: hier heißt es siegen oder sterben, niederwerfen oder untergehen, Ergebung in die Knechtschaft oder Kampf auf Leben und Tod.

Alle Klassen der Gesellschaft, welche im abwechselnden Gange der Geschichte den Stab der Herrschaft geführt, bekannten sich der Kunst gegenüber zu dem Grundsatz: Noblesse oblige — die Kirche, das Königtum, der Adel. Alle gaben ihr, was sie zu ihrem Bestehen, zu gesunder Entwicklung bedarf wie die Pflanze das Licht: Ehre und Freiheit. Sie gestanden ihr zu, daß sie dem Leben erst allein den höchsten Glanz verleihe, daß sie die Spitze des Gebäudes der menschlichen Kultur bilde, ihr Genuß des Lebens höchster Reiz sei, und daß, wenn sie ihre hohe Aufgabe erfüllen solle, ihrem Schaffen die vollste Unabhängigkeit und Freiheit gewahrt bleiben und selbst der leiseste Verdacht einer Beeinflussung fern gehalten werden müsse, daß sie sich ganz frei aus sich selbst

heraus entwickeln dürfe. Der kriegerische Burgherr des Mittelalters, der erobernde, blutgierige König glaubte kein Fest würdig gefeiert, wenn die Anwesenheit eines Sängers es nicht ehrte. Der aristokratische Grieche, der feudale Ritter betrachtete die Anwesenheit eines berühmten Künstlers in seiner Stadt, auf seiner Burg als eine Weihe derselben. Wenn Corneille das Theater betrat, erhoben sich der Hof und der gesamte Adel vor ihm. König Demetrios stand von der Beschießung von Rhodos ab, damit ein berühmtes Gemälde des Protogenes darinnen nicht beschädigt werde. Der Hellene wußte, daß ein wahrhaft gesundes Lustspiel ohne ungezwungene Verbtheit durchaus unmöglich sei, aber er legte seinen Dichtern nicht den Zwang auf, aus Rücksicht auf zimperliche Backfische seine Kunst zu schänden, sondern verbot seinen Frauen lieber die Komödie. In dem eigenen Palaste erlaubte das Oberhaupt der katholischen Kirche dem göttlichen Raphael die großartigste Verherrlichung der heidnischen, feyerischen Philosophie zu malen, deren Anhänger sie verabscheute. Cangrande von Verona fühlte sich geehrt, als Dante in einem höllischen Dämon sein leibliches Ebenbild zeichnete, und stellte keinen Straf Antrag. Die Fürsten und Kirchenhäupter, die Pietro Aretinos bitterste Pfeile getroffen, bewunderten stöhnend in ihm aus freien Stücken das große dichterische Talent. Friedrich der Große beugte sich vor Voltaire, Katharina vor Diderot, Karl V. ehrte Dürer, Karl Augusts höchster Stolz war Goethes Freundschaft, Ludwig I. verkehrte mit seinen Künstlern nur wie mit seinesgleichen, Raphael, Michelangelo wurden gehalten gleich Fürsten, Rembrandt ward mit diplomatischen Sendungen betraut. Die Berufung eines Künstlers an einen Hof, in eine Stadt, die Bestellung eines Bildes waren Staatsakte, wurden mit demselben Ernste, derselben Wichtigkeit behandelt, wie Entscheidungen

über Krieg und Frieden. Wollte der Künstler fortziehen, so bedurfte es oft langer Verhandlungen, man fürchtete in ihm das Beste des Hofes, der Stadt zu verlieren. Je gewaltiger, erschütternder das Kunstwerk an die Seele griff, desto größer wuchs der Ruhm des Meisters. Es war Michelangelos höchster Vorbeer, als die Welt ihn den „schrecklichen“ nannte. Kein Papst, kein Ritter oder König wagte dem Künstler hineinzusprechen in seine Schöpfung, ihm den Geist vorzuschreiben, den er seinen Gestalten einzuhauchen hätte. Niemand bezweifelte, daß im Künstler der Menschheit höchste Blüte sich entfalte, das Wesen eines höheren Genius aus ihm spräche und daß ihm gegenüber selbst der Höchstgestellte kein anderes Recht habe, als zu bewundern und zu lieben. Ihm die Sorge um des Lebens elende Notdurft abzunehmen, des Menschen adligste Pflicht zu erfüllen, stritt man unter einander, und weil der Künstler wußte, daß er um irdische Not nicht würde zu sorgen haben, konnte er gerade bei seinem Schaffen jede Rücksicht auf Gewinn außer Acht lassen. Raphael erhielt selbst nach modernen Begriffen glänzende Honorare, und die Camoëns, welche Hungers starben, waren an den Fingern zu zählen. Dem Dichter, der seines Volkes Liebe errungen, setzte die Hand des Kaisers selbst auf der geheiligtesten Stätte der damaligen Erde, auf dem Kapitol, den Kranz auf. Nicht zu leichtem, flüchtigem Genuße dienten seine Werke, in ernster künstlerischer Nacharbeit war man bemüht, sie in sich aufzunehmen. Im Lärme des Feldlagers flüchtete sich Alexander zu seinem Homer, Friedrich der Große feilte seine Verse mit derselben Sorgfalt wie seine Schlachtpläne. Kurz, die Kunst war kein Spiel, keine müßige Unterhaltung — sie war der tiefste Ernst, der schönste Schmuck, das reinsten Glück, der höchste Ruhm jener Gesellschaft, sie war ein unentbehrlicher Teil des Lebens, die Blüte

desselben, und ihr Element war die unbeschränkste Freiheit.

Und eben weil die Kunst heiliger Ernst, des wirklichen Lebens höchste grüne Spitze war, konnte sie ihre Wurzeln nur im lebendigen, treibenden Leben selbst haben, mußte sie aus diesem, aus dessen lebendiger Anschauung und Gestaltung heraus erwachsen, mußte sie die abgerundete, plastische Darstellung der Empfindungen, Gefühle, Verhältnisse der Menschen ihrer Zeit, mußte sie durch und durch realistisch sein. Ihr konnte die Geschichte, die Legende nur gelten im Geist und Gewande der Gegenwart. Sie mußte allen historischen Mummenschanz verabscheuen, das künstliche Zurückschrauben der Anschauung, der Sitten um Jahrhunderte, und entweder nur aus der unmittelbaren Gegenwart schöpfen oder die Vergangenheit im Spiegel der letzteren betrachten und darstellen, wie es die Dichter des Heliand und der Nibelungen gethan, Calderon, Shakespeare, Corneille, wie Raphael und Dürer gemalt und Michelangelo gemeißelt. In heiligem Ernst schuf die Kunst eben aus dem Leben für das Leben.

Das Alles ward anders mit dem Augenblicke, als die Bourgeoisie an das Steuer kam zufolge dem natürlichen Gesetze, welches die verschiedenen Gesellschaftsklassen in der Weltherrschaft einander ablösen heißt. Die Bourgeoisie ist der Kaufmann, und der Kaufmann ist der Erwerb. Nicht der Erwerb aus Ruhmbegier, Ehrgeiz, Herrschsucht, wie die erobernde Politik der Kirche, der Könige, des Adels, nein, der Erwerb aus Habsucht, aus dem bloßen Verlangen nach Besitz, Reichtum, Eigentumserweiterung. Jenen anderen Klassen war der Besitz Mittel zur Macht, der Bourgeoisie ist die Macht Mittel zum Besitz. Jene strebten nach virtueller Kraft, diese nach potentieller. Die bloße Ansammlung toten Kapitals, dessen Zinsen sie nicht einmal zu verzehren oder in neue Werte zu

verwandeln vermag, ist ihr Hauptzweck, sie will nichts als Geld auf Geld häufen. Sie baut Häuser, nicht weil sie die schöpferische Thätigkeit freut, der künstlerische Stolz erhebt, die Freude am Schaffen erfüllt, sondern als Anlagematerial für ihr Kapital, zum Zwecke der Vermehrung ihrer Zinseinnahmen, sie baut schöne Häuser, nur wenn sie selbe teurer zu vermieten hofft. Das Geld — der Wertmesser und das Tauschmittel, das Werkzeug der Erleichterung für den Verkehr, wird ihr zum höchsten aller Werte, das Relative wird ihr zum Absoluten. Darum schafft sie neue positive Werte nur zum Zweck der Vermehrung des relativen. Durch seinen Beruf gewöhnt, die Dinge, mit denen er umgeht, nur nach ihrem Marktpreise, nach ihrem Geldwerte abzuschätzen, muß der Kaufmann sich zuletzt daran gewöhnen, diesen Geldwert als den einzigen wahren Wert der Dinge zu glauben. Jede andere Weise dieselben zu besitzen, jeder andere Wert erscheint ihm Thorheit. Was den höchsten Marktpreis erzielt, muß folglich das Beste und Schönste sein, was nach demselben nicht zu bestimmen ist, erscheint wertlos, thöricht, schlecht, unschön. Die Andern bezahlen Deine Bilder um so höher, ein je besserer Maler Du bist — dem Kaufmann bist Du ein um so besserer Maler, je höher Dir Deine Bilder bezahlt werden, je mehr die Mode Dich begünstigt. Die Andern werden Dich achten, wenn Du gute Bilder malst, ohne Rücksicht auf den Verkauf, der Kaufmann achtet Dich und Deine Bilder nur, wenn Du sie zu hohen Preisen verkaufst, seien sie so schlecht sie wollen. Der Tyrann weiß, daß die Macht seines Schwertes größer ist als dessen Eisenwert, daß sie in seinem Arme beruht, er begreift, daß es noch andere Schätzungen giebt, als die des Marktpreises, denn die Welt zittert vor seiner Kraft, seiner unberechenbaren Leidenschaft, die nicht auf dem Markte zu kaufen ist, und darum

ist er fähig im künstlerischen Schaffen und Fühlen ein ähnliches, gewaltiges, unschätzbares zu empfinden, das seinen eigentlichen Wert ausmacht. Der Kaufmann weiß, daß seinen Getreidesäcken für ihn kein anderer Wert innewohnt, als der Tagespreis, vor ihm selbst zittert niemand, ihn selbst bewundert niemand, von ihm verlangt man nichts als eben seine Waren, und so kann er sich auch durchaus nicht vorstellen, daß es noch andere Werte geben könne, noch andere Schätzungsweisen der Dinge, als die nach dem Tagespreise. Der Kourszettel wird das Ding, nicht mit dem, sondern an dem die Welt gemessen wird. Jener weiß, daß er für sein Geld kaufen kann, was er will, was er für seine Bedürfnisse, seinen Luxus begehrt, alle die Dinge, die er versteht, die nach seiner Ansicht Wert haben, und die also käuflich sind, und die Andern wissen, daß er ihnen für Geld alles hingiebt, was er besitzt, was seinen Tagespreis und also nach seiner Vorstellung einen Wert hat. Für Geld kann er sich Alles verschaffen und für Alles Geld: bares Geld ist also der höchste aller Werte und was nicht feil ist, ist auch des Erwerbens und des Besitzes nicht wert. Wer den Besitz hat, hat die Macht und vermag alles: wozu also die Anstrengung des Wollens über die Grenze des Erwerbens hinaus? Genügt nicht das Bewußtsein des Vermögens? Das Vermögen, die potentielle Macht aber ist das angesammelte Kapital, das ja imstande ist alle wahren Werte zu kaufen und zu schaffen. Wer das meiste Geld besitzt, hat das größte Vermögen. Er ist immer der tiefstinnigste Philosoph, der unbewußte Sprachgebrauch. Und dazu das Gefühl der vollkommensten Sicherheit auf dem Throne! Denn nicht wie Königtum, Feudalismus, Kirche ist ihre Herrschaft gegründet auf negatives Verlangen der Menschen, auf die Schwäche, Feigheit, Furcht, mit weit größerer Schlaueit fußt

die Bourgeoisie auf der positivsten aller Willensrichtungen, der Habgier, der Selbstsucht, dem Eigennutz.

Das Wirkliche, d. h. das Käufliche, ist also das einzig Wahre; das Angenehme und Nützliche, das einzig Gute und Schöne: das ist der erste Grundsatz der bourgeoisen Weltanschauung. Große Werke, das Bewußtsein des großen Willens, das Ringen um Nachruhm, Unsterblichkeit? Thorheiten! Der Genuß des wirklichen Lebens, die persönliche Unterhaltung ist das einzig Berechtigte, die Zerstreuung der Langleweile, der Hauptfeindin des Materialisten, des Philisters. Der roheste Epicuräismus ist die einzige gültige Philosophie, das Leben genießen ist des Lebens höchster Zweck. Sich plagen um der Menschheit, um der Unsterblichkeit willen? Niemand giebt dafür einen Groschen. Die Menschheit? Sehe Jeder, wo er bleibe, und wer steht, daß er nicht falle! Laissez faire! — Unsterblichkeit? Mit dem Tode ist ja doch alles aus. Gemüthliche, behagliche Fettlebe, in schönen Weiberarmen liegen, gut essen und trinken, schöne Kleider tragen, elegant wohnen, sich amüsieren und die Zeit vertreiben: wer mehr thut ist ein Thor. Nur keine Aufregung, keine Leidenschaften, kein metaphysisches Grübeln, keine phantastischen Schwärmereien. So wenig denken und so viel genießen als möglich. Mächtige, vorsichtige Lebensklugheit, keinerlei Thaten der Ueber-eilung, kein Sichhinreißenlassen durch Leidenschaften irgend welcher Art. Leidenschaft schafft Leiden — schon wieder der witzige Sprachgebrauch! Ruhm, Ehrgeiz, Haß, Eifersucht, Kampfbegier, die so viele Jahrtausende die Welt gelenkt? Psui, rohe, verächtliche Triebe, welche ein zivilisierter Mensch unterdrücken muß, kindliche Thorheiten, die ein klardenkender Mensch des neunzehnten Jahrhunderts ablegen muß. Nur keine Kriege, keine Revolutionen, keine rohen Kraftäußerungen! Ruhe und Ordnung! Unge störten Schlaf

à seul et à deux, ungehinderte Verdauung, unbelästigte Börsenstunden, das ist die Hauptsache! Der liebe Gott? Na, den brauchen wir doch schon längst nicht mehr. Thorheit, sich Ausgaben für ihn zu machen. Kann man ihn sehen, ihn hören? Wir sehen und hören nichts als die materielle Welt rings um uns, und darum ist das Sinnliche allein das Reale, alles Andere ist Spekulation. Es giebt keinen Geist, keine Seele, diese sind den Gliedern des Körpers verhaftet. Wenn der liebe Gott etwas von uns will, so melde er sich gefälligst bei uns persönlich und fordere seine Steuern ein. Und die tausend unerklärten Dinge zwischen Himmel und Erde, die Millionen Schöpfungsgeheimnisse? Bah, was die Naturwissenschaft nicht auf sinnliche Vorgänge zurückführen kann, sind Altweibermärchen, die uns nicht stören dürfen in unserer Mittagsruhe.

Und die Kunst? O, das ist eine sehr nützliche Sache. Sie sei uns willkommen! Wir wollen ihr alle Ehre und Liebe erweisen. Einige kleine Schwächen freilich muß sie sich abgewöhnen, die ihr noch so aus dem rohen Mittelalter anhaften. Die Wildheit und die stürmische Leidenschaft, das Wühlen in den Abgründen des menschlichen Herzens, der Gesellschaft, der Schöpfung, so wie es die Herren Aeschylos, Dante, Shakespeare, der Nibelungendichter liebten, das wollen wir nicht, das ist uns peinlich. Wir sind feine, höfliche, zivilisierte Menschen, und lieben nur den Ton, der unter solchen üblich ist. Also keine Aufregungen, keine kräftigen und gewaltigen Ausdrücke. So wenig Leidenschaft, so viel Liebenswürdigkeit als möglich. Nichts von dem Ernst, dem Jammer, dem Treiben und den Konflikten, den Kämpfen, die rings um uns toben und wettern, so wie es früher in der Kunst Mode war. Was uns im Leben quält, soll uns wenigstens in der Kunst erspart bleiben. Trauriges

bietet das Leben genug, die Kunst soll uns erheitern, kitzeln, das Gemüt in freudige Ruhe tauchen, die Nerven in einen angenehmen Reiz versetzen, uns sanft einlullen, ein behagliches Schauspiel gewähren, höchstens einmal das Gefühl eines wohligen Gruselns — aber beileibe darf man dann nicht an den Ernst desselben glauben. Stimmung zu machen ist die Aufgabe der Kunst. Mit Schrecken denken wir an jene thörichten Griechen, denen bei Aeschylos' „Cumeniden“ die Haut schauderte, daß schwangere Weiber Fehlgeburten machten. Welche Barbaren! Erfreuen soll die Kunst — sie gehört zum Luxus des Lebens. Wenn sie daher ihre Stoffe aus dem modernen Leben holt, so darf sie es nur von der heiteren und friedlichen Seite schildern, sie muß es idealisieren, ja nicht so rauh und hart schildern, wie es ist. Vor Allem muß sie die beseligende Macht der Liebe darstellen, mit ihr alle Stoffe durchtränken, als dem stärksten sinnlichen Genuß, daß es alle unsere Nerven so recht selig aufgereggt, in tausend Schwingungen erheben macht, wie es Meister Hense versteht. So recht das Liebliche, Zierliche, Sinnige, verbunden mit ein klein wenig Lüsternheit, das ist unser Fall. Auch das Historische ist nicht zu verachten — natürlich dürft ihr nicht von uns verlangen, daß wir unser bißchen Geist noch besonders anstrengen, uns in die Denkweise der Alten zu versetzen . . . nein, das Ganze darf eben nur so ein hübscher historischer Kostümball sein, wie wir unserem Hause jeden Winter einen geben, wo unter Schause und Reifrock Fräulein Ella Müller und Herr Walter Schulze einander wieder erkennen, so die Kostüme recht stolz von Gold und die Unterhaltung recht langweilig — wir habens ja dazu. Das versteht Meister Ebers vortrefflich. Am besten freilich, wenn ihr die Menschen möglichst ideal schildert, alle triefend von Edelmut und Großsinn, wie

es der unsterbliche Schiller gethan, daß jeder bewundernd sich selbst im Spiegel zu sehen meint und ausrufen darf: „Gerechter Gott, hab ich doch bis heut selbst nicht gewußt, wie edel wir Menschen sind, und natürlich im besondern ich!“ Vor allen Dingen immer einen feinen, gebildeten Ton — fort mit der rohen Wildheit und Unanständigkeit eines Lear, Othello, Karl Moor! Das sind nur Schwächen, die man der Rohheit jener ungebildeten Zeit mitleidig zu Gute halten muß, der barbarischen Renaissance, oder der ausschlagenden Jugend des großen Dichtergenius. Sodann glatte, leichte Verständlichkeit für jeden. Das Nachdenkenmüssen schwächt den Genuß! Weg mit Dante und Wolfram! Unterhalten, erfreuen, über müßige Stunden hinweghelfen, den Mittagsschlaf befördern, unsere Wohnstätte schmücken, unsere Zimmerwände ausfüllen, unsere Nerven angenehm stimmen soll die Kunst, die ja nicht bitterer, blutiger Ernst ist, wie diese Thoren Byron, Cervantes, Gottfried, Aristophanes glaubten, sondern nur idealer, heiterer Schein!

Man sieht, es ist Folgerichtigkeit in der Sache. Die Philosophie Büchners, die Aesthetik Schillers und Eduard von Hartmanns bringt nicht der helle Zufall in ein- und dasselbe Zeitalter zusammen. Es ist die Bourgeoisie und ihre Weltanschauung, die ihre Herrschaft auch auf diese Gebiete ausstreckt, es ist das bequeme, fettbelebte, materialistische, an der Oberfläche haftende Philistertum, das aller, die tiefsten Probleme aufwühlenden, die rohen Leidenschaften erforschenden Kunst und Philosophie behutsam aus dem Wege geht und sich in den Mantel der fadenscheinigen Aufklärung, des phrasenstrogenden Idealismus hüllt, und nichts der Kunst zugesteht, als eine matte, schale Stimmung, die mit der Minute der Entfernung von dem Kunstwerk verfliegt. Das ist die Lehre vom „schönen Schein!“

Wo immer auf der Erde die Bourgeoisie zur Herrschaft gelangt, hat sie die Kunst unterdrückt, am ausblühen verhindert, in hohlem Konventionalismus erstickt, zum Werkzeug spielender Unterhaltung herabgewürdigt, dem Leben und der Kunst entfremdet. Was war Karthago, der reichste Staat des Altertums, für die Geschichte der Kunst? Als England aufhörte ein Adelsstaat zu sein und immer mehr zum Krämerlande wurde, nach der Elisabetepoche, endete die Zeit seiner großen Dichter. Was hat eine der reichsten Städte der Welt, durch Jahrhunderte eine blühende Kaufmannsstadt, Hamburg, an großen Kunstdenkmälern aufzuweisen? So gut wie nichts. Vergleichen die Kunst in der Hauptstadt der Christenheit, in Rom, oder im ritterlichen Florenz mit der in den Kaufmannsstädten Genua und Venedig. In Rom, am Arno eine hohe, ernste, die gewaltigsten Stoffe aufsuchende, auf äußere, niedere Reize verzichtende Kunst Arnolfo's Angelico's, Raphaels, Michelangelos, steil und gewaltig, erhaben und düster, nur dem zugänglich, der sich lange und ganz in dieselbe versenkt. In Genua nichts als ein paar hübsche Wohnpaläste, in Venedig die ernste, mächtige Gothik zur Zuckerbäckerspielerei der Ca d'oro herabgezogen, die üppigen Fresken-Allegorien und Gastmähler Veroneses, die Heiligenbilder Tizians, die mehr der Verherrlichung der darauf abgebildeten Stifter als der Heiligen dienen, und die sinnlichen nackten Weiber: eine Kunst der tiefen Farben und der leichten Gedanken.

Und wie die alte, so hält es die moderne Bourgeoisie. Was gilt dem Amerikaner die Kunst? Ihm gilt nur der Künstler etwas, der sich in Europa eines großen Namens erfreut, gleichgültig, ob dieser verdient ist oder nicht. Ja, die Kunst ist ihm willkommen, so weit sie ihm schöne Wohnhäuser baut, seine Speisesäle ausmalt und Figuren für seine Gärten

meißelt. Für die wahrhaft große Dichtung fehlt ihm vollständig der Sinn, er will im Theater nichts sehen, als Pantomimen, Spektakelstücke und Leistungen berühmter Virtuosen. Nach der Reklame schätzt er den Wert des Künstlers. Für so wertlos erachtet er die Kunst, daß er ihr nicht einmal den gesetzlichen Eigentumschutz zubilligt, sondern des fremden Dichters Eigentum frei ausplündert, des eigenen ausbeuten läßt. Dennoch wohnt wenigstens ein letzter Rest von wirklichem Idealismus noch in ihm, ein Schimmer eines gewissen noblesse oblige-Gefühles, wenn es sich auch oft nicht anders äußert, als darin, daß ihm für den Besitz oder Genuß des Werkes eines nach seiner Meinung großen Meisters d. h. eines Reklamehelden auch der unglaublichste Preis nicht zu hoch ist.

Dieser letzte Rest des mittelalterlichen noblesse oblige-Bewußtseins ist bis auf den Hauch untergegangen in der jüngsten und schlimmsten Bourgeoisie-Herrschaft, in der modernen Berliner Gesellschaft. Bis in dieses Jahrhundert hinein war Berlin eine Stadt von Beamten und Kaufleuten in den bescheidensten Verhältnissen, ohne Handel und Industrie, und Berliner und Hungerleider bedeutete in den Augen der übrigen Welt so ziemlich dasselbe. Mit einem Schlage, in zwanzig kurzen Jahren wurde das anders. Kolossale Reichtümer häuften sich an der Spree auf, wie man sie bis dahin kaum an der Themse und am Hudson gekannt, die Werte stiegen ins Unglaubliche, und der ungebildete Trödler, der vor Kurzem sich noch in der Provinz Posen mit dem Bündel über dem Rücken die Landstraße entlang geschoben hatte, speiste jetzt, dank einiger gelungener Spekulationen im eigenen Hause von goldenem Geschirr. Nicht durch kluge, zähe Umsicht in langen Jahrhunderten erwarb diese Gesellschaft sich ihre Schätze, wie die arbeitsamen Kaufleute Hamburgs und Venedigs, solid schaffend von Generation

zu Generation, nein, die Laune des Zufalls warf den Unthätigen die Schätze in den Schoß, das Glück einer Börsenstunde machte sie zu Millionären. Ein Prokentum, ein Geldstolz, eine Ueppigkeit, eine Sucht, einander im Luxus zu überbieten, trat auf, wie die Welt sie kaum noch gesehen: die absolute Allmacht des Geldes war ja unwiderleglich erwiesen. Die höchste innere Roheit und Brutalität vereinigte sich mit dem ausgeklügeltsten äußeren Raffinement. Die Stadt wuchs, alle Bedürfnisse stiegen. Der bescheidene Handwerker eröffnete seine Fabrik, der Verkehr zog sich nach Berlin, er gebot bald über Reichthümer und um mit den Andern gleichen Schritt zu halten und für so reich zu gelten, wie er war, mußte der ungebildete rohe Mann ein Haus machen, seinen „Schuhr“ halten, Aufwand treiben und sogar den Künsten seine Huldigung darbringen, wie der reiche Bankier im Nebenhause. Und der Eine verstand von wahrem Lebensgenuß und von der Kunst, von dem, was schön ist, gerade so viel, wie der Andere. Noch nie hatte die Kunst bis dahin ihren Lebensweg gekreuzt, sie hatten beide bis dahin kaum gewußt, was Gemälde, Romane, Theater seien, sie hatten nichts gekannt als Hasenfelle, Aktien und Stockkrücken — und jetzt mußten sie um des guten Tones, um ihres Ansehens willen, sich mit den unbekannten Dingen beschäftigen, deren Stoffe und Gebiete ihnen so fremd waren. Wie erhaben erschienen sie sich auf ihrem neuen Platze! Waren sie nicht die eigentlichen Herren der Welt? Lag ihnen nicht alles zu Füßen? Drängte sich nicht alles ungeduldig in ihre Salons? Gelehrte und Diplomaten, Zeitungsschreiber und Künstler? Sie hatten ja das Alleinglücklichmachende, die Krone der Welt, das Maß aller Dinge, das Geld! Alles umschmeichelte sie, alles wollte von ihnen leben. Ihr Glaube war der wahre, ihr Ton der beste, ihre Meinung die richtigste,

ihr Geschmack der gewählteste. Jedermann sagte es ihnen und am Ende mußten sie es selbst glauben. Nun wollten sie das Leben genießen, in vollen Zügen, es sich so angenehm und lustig machen als möglich, — was sie genießen und angenehm nannten, was sie allein darunter verstehen konnten, den groben materiellen Sinnesfigel, noch verschlimmert durch einige rasch aufgelesene, zufällig angeslogene Bildungsbrocken, gelegentlich erlauschte Halbwahrheiten, genug, um ihren groben, aber natürlichen Verstand in Verwirrung, Unsicherheit, vorgefaßte Einseitigkeit zu bringen. Und die Söhne und Töchter wuchsen auf in diesen ihnen von Jugend an eingepprägten Bildern, in der Vorstellung der Allmacht des Geldes, der Voranstellung des materiellen Genusses, der überepikuräischen Lebensanschauung; und dies präokkupierte ihr Hirn, und alles Wissen, alle Bildung, die später hinzugefügt ward, konnte nur haften auf diesem vorgedüngten Boden und mischte sich mit demselben zu einem zähen, grauenhaften Höllembrei von schiefer Anschauungsweise, Raffinement, Hochmut, zügelloser Genußsucht, einseitigem Denkgange, Gemütsrohheit, Philistertum, Bildungsdünkel bei thatsächlicher Halbbildung, Kastenstolz, falscher Vornehmheit, unzeitgemäßer Brüderie, Empfindlichkeit, versteckter Sinnlichkeit und Heuchelei.

Was mußte in den Händen eines solchen Geschlechts aus der Kunst werden, die durch Jahrhunderte höchste Ehrerbietung, unbeschränkte Freiheit, feinstes Verständnis, aufrichtigste Liebe um ihrer selbst willen gewöhnt war? Wie konnten die Menschen Wert darauf legen, in Häusern von künstlerischem Charakter zu wohnen, da es ihnen selbst an geschlossenem Charakter gebrach? So billig als möglich zu mieten — so hoch als möglich zu steigern, nur was diesen Zwecken dienen konnte, interessierte sie, wie das Haus sonst aussieht, ist ihnen gleichgültig. Gut, bauen wir also

Mietskasernen, öde und nackt. Aber wir selbst, wir wollen im eignen Hause wohnen, und man soll es dem Hause ansehn, daß es einem Millionär gehört, die Leute sollen wissen, wie viel Geld wir haben. Also romanische Fenster, gotische Erker, ein Renaissanceportal und eine Roccocowendeltreppe mit gemalten Glasfenstern. Es paßt zwar zusammen wie Gänse- kopf und Menschenleib und sieht aus wie ein ägyptisches Götterbild — aber was thut's? Es kostet viel Geld und man sieht es ihm an. Was wissen wir von der Kunstgeschichte? Wir haben's dazu, Alles an einem Plaze zu sammeln, was die Jahrhunderte in mühsamer Arbeit langsam aufgebaut.

Die Plastik? Nein, das ist garnichts für uns. Solch ein weißer, farbloser, behauener Steinblock kostet ein Sündengeld und man siehts ihm absolut nicht an. Und da soll man sich auch wieder so an strengen Stil gewöhnen — dazu muß man etwas lernen — ah, das ist zu langweilig! Das versteht man nicht so auf den ersten Blick, das muß man oft sehen — bah, das ist nichts. Und wohin mit solch einem schweren Steinkloß? Im Zimmer kann man ihn garnicht unterbringen, er paßt nirgendhin — und im Garten ist er höchstens als Schmuck für den Springbrunnen zu verwenden. Nein, so ein silberner Becher, schön eise- liert, ein goldenes Kästchen, ein geschnitzter Schrank, eine gemalte Truhe, eine echte Majolikavase . . . das ist doch noch etwas, das ziert und hebt das Zimmer, das kann man so schön unterbringen, dem sieht man an, was es kostet, das lassen wir gelten, das macht den Eindruck der vornehmen Behaglichkeit! Noch besser freilich, es sieht aus nach Brunk und ist ein Strunk, billige Lappen und wertlose Glitter malerisch drapiert, wie es Meister Makart gelehrt. Es lebe das Kunst- gewerbe! Und fort mit der überlebten Plastik, die sich höchstens noch für öffentliche Denkmäler eignet. Besten-

falls ein kleines Bronzestatuetten auf den Kamin-
sim, so recht zierlich und niedlich!

Da ist solch ein Gemälde doch ein ganz anderes
Ding! Das kann man an die Wand hängen, das
glänzt und funkelt, sieht ganz anders aus, als solch
eine einsame Statue, die sich vor sich selbst grault,
und nimmt nicht viel Platz weg! Natürlich nicht solche
Riesenschinken, wie sie die guten Alten ihre Wände
hatten verunzieren lassen, sondern in zierlichem, salon-
gemäßerem Format, damit auch die schöne, gepresste
Ledertapete zu ihrem Recht komme. Und verschont
uns um Gottes willen mit aufregenden Stoffen, etwa
gar mit Morden, Kämpfen und dergleichen. So ein
paar Burgfräuleins oder Ritter in recht prächtigen,
farbenglänzenden Kostümen, recht zart und duftig!
Nichts Häßliches, nichts von dem Schmutz der Arbeit!
Und natürlich auch nichts Religiöses, keine Madonnen
und Kreuzträger! Mit dem Herrgott wollen wir auf
dem Größfuß bleiben, aber nicht weiter. Ein paar
heitere, lebenswürdige Szenen aus dem Leben, wißt
ihr . . . nicht etwa von der unanständigen Rohheit
der alten Niederländer . . . nein, so recht harmlos,
einen vergnügten trinkenden Mönch oder sonst so et-
was Unbedeutendes, flott und sauber gemalt, die
Bauern recht reingewaschen à la Rnaus, und lustig
und vergnügt, wie sie schon sind, spielende Kinder,
ein Jagdstücklein . . . so etwas, wißt ihr, was man
ansieht und sagt: „Sehr nett, wirklich sehr nett —
hm . . . was ich sagen wollte, also Kreditaktien sind
gestiegen?“ — Beileibe nichts Nacktes, denn wir haben
heranwachsende Töchter. Am liebsten sind uns natür-
lich unsere eigenen Bisagen, dann befinden wir uns
wenigstens immer in guter Gesellschaft. Und die
Hauptsache ist, daß der Name eines recht berühmten
Malers darauf steht, recht fett und deutlich zu sehen,
damit Jeder beurteilen kann, was das so ungefähr

kosten mag: ob dann das Bild gut oder schlecht ist, ist ja ganz gleichgültig.

Die Literatur . . . ja, das ist eine figliche Sache. Lesen . . . Bücher? Wir Männer haben überhaupt dazu keine Zeit, denn was wir von den Börsenstunden und der Dinerzeit erübrigen . . . ja, mein Gott, der Spieltisch verlangt doch auch seine Rechte. Ueber alles Wichtige unterrichtet uns die Zeitung genügend . . . und Geschichten, erfundene, gelogene Geschichten? Futter für Kinder! Wenn ich im Klub tausend Mark im Pharaon verdient habe, so weiß ich, daß ich was Reelles gewonnen, und habe noch die Nacht kaum schwinden gemerkt . . . was habe ich denn Positives gewonnen, wenn ich mir den Kopf mit einem Epos gemartert habe? Unsere Frauen, ja, das ist etwas anderes . . . die haben den ganzen langen Tag nichts zu thun als auf der Chaiselongue zu liegen, die bedürfen der Lektüre, sonst vergehen sie vor Langeweile. Von ihnen laßet euch sagen, wie ihrs machen müßt, ihr Schriftsteller, wenn wir eure Bücher — leihen sollen: denn daß wir etwas für vier Mark kaufen, in dessen Besitz wir uns ebensogut für zehn Pfennige setzen können . . . das zu verlangen wäre eine Unverschämtheit. Gelesen ist gelesen, und mehr als lesen kann man das Buch nicht. Man kann es doch nicht essen oder trinken! Auf ein paar Fettsflecke, ein Schmutzhäufchen kommt es doch nicht an, die Geschichte wird nicht amüsanter, wenn das Papier sauber ist. Nur wenn das Buch einen Wert hat als Zimmerdekurationsstück, in Prachtband mit Goldschnitt und Illustrationen, können wir uns herablassen es zu kaufen, doch eben nur als Dekurationsstück, nicht als Buch, denn ob der Text Unsinn enthält oder tiefsie Poesie, ist uns gleichgültig. — Also hören Sie, meine Herren! Ihre Aufgabe ist demnach vor Allem uns zu unterhalten. Nichts, worüber wir uns den Kopf zerbrechen müssen,

Alles recht verständlich, glatt, alltäglich! Spannend, aber nicht aufregend, denn das Letztere ist schädlich. Ein leiser Schauer darf die Nerven durchrieseln, wohlig angenehm, aber bis zu Thränen dürfen wir nicht kommen, die verderben den Teint, machen schlaflose Nächte und nachher ärgert man sich über seine eigene Dummheit! Also keine Ideen, keine Leidenschaften, nichts Tragisches! Wir lieben keine Tragödien. Von Zeit zu Zeit einen schlechten Witz. Eine glatte Humoreske, ein dummes Lustspiel, das ist uns das Liebste. Lachen wollen wir — was kann man Gesünderes thun? Und vor Allem so recht pikant, recht lüstern. Nichts aussprechen natürlich, alles nur andeuten, wißt ihr, daß man sich so recht angenehm an den Vorstellungen erregen, so recht die Augen zusammenkneifen und viel dabei „denken“ kann, daß ein prickelndes Brennen durch die Nervenstränge des Unterkörpers geht. Am besten, ihr laßt die Geschichte in Hongkong spielen oder in Italien, das kennen wir nicht oder nur oberflächlich, da könnt ihr uns erzählen, was ihr wollt, recht interessant. Aus Deutschland machen wir uns nichts, das kennen wir. Mit sozialen Fragen, Leiden der Menschheit und solchem dummen Zeug verschont uns gütigst. Das interessiert uns nicht. Wir wollen vor Allem den Hof gemacht haben. Ihr dürft von nichts Anderem sprechen als von Liebe, das ist das einzige, wobei wir jenen angenehmen, erwartungsvollen Schauer empfinden. Bei der sozialen Frage steigt es uns bitter im Munde auf — bah, das ist nichts! Uns Frauen müßt ihr natürlich als Engel zeichnen, ohne Ausnahme, nur dann haben wir euch gern. Wir werden doch nicht selbst Beleidigungen unseres Geschlechts lesen! Und die Hauptsache dürft ihr nicht vergessen, die Toiletten zu beschreiben! Sage mir was Du anziehst und ich will Dir sagen was Du

bist. Nichts interessiert uns so wie die Toiletten-
schilderungen, wir wissen dann jedesmal: unser Ge-
schmack bleibt doch der feinste. Die Männer müssen
vor Allem schön sein, sonst können wir uns nicht in
dieselben verlieben. Am angenehmsten sind uns natürlich
Lieutenants, die haben die stärksten Schenkel . . .
pardon, Schönheitsgefühle. Die Männer dürft ihr
ein bisschen schwach schildern, wißt ihr, wir sind stolz
darauf sie am Bande zu führen. Alles muß in
eleganten Salons spielen, wo man sich so recht be-
haglich fühlt, oder im fesischen Seebad, in Ostende.
Kurz, ihr müßt die Welt so schildern, wie wir sie
haben wollen, angenehm, liebenswürdig, voll sinnlich-
heimlicher Wallungen, sonst . . . in die Ecke mit euch.
Von Ehebruch und sonstiger Schlechtigkeit bringt so
viel vor als ihr wollt, das ist pikant . . . nur muß
die Geschichte dann in Frankreich spielen, denn eine
keusche deutsche Frau kennt so etwas natürlich nicht,
wir sind immer edel. Ehebruch . . . pfui, wie schön!
Und daß ihr euch nicht einfallen laßt, das Ding beim
Namen zu nennen! Solche Sachen gleichen dem
Wohlthun: man übt es, aber man nennt es nicht.
Immer hübsch andeuten, daß man einander auf den
Fuß tritt und zukichert, und wenn der andere mit
dem Finger droht, ausrufen kann: „Wie . . . was?
. . . Sie meinen? . . . Aber! . . . Oh! . . . Un-
anständiger Mensch!“ Und vor allen Dingen unsere
Töchter dürfen das nicht in die Hand bekommen, in
den Büchern für sie darf nur die Rede sein von Treue
und Entsagung. Sie dürfen von solchen Schlechtig-
keiten nichts ahnen, sonst möchten sie am Ende er-
raten, daß ihre Väter und Mütter auch . . . bedenkt,
welches Unglück! — Schreibt ihr Theaterstücke, dann
um Himmels willen keine Trauerspiele, das ist ver-
lorene Mühe, die besuchen wir doch nicht. Lustspiele
mit recht vielen lustigen Schwerenötern, die unab-

lässig Kalauer reißen: solche Männer lieben wir Frauen am meisten. Und nicht zu lang . . . nicht über drei Stunden, nicht wahr? Wir halten es nicht aus, länger still zu sitzen . . . man schwitzt, man bekommt Hunger, man will wieder ein vernünftiges Wort plaudern! Wie ihr ein so wandlungs- und gestaltungsreiches Menschenschicksal in drei Stunden einfängt, das ist eben eure Sache!

Hört ihr's beben, zittern, die Lüfte durchfluten in üppigen Tonwogen, die über euch zusammenschlagen? . . . Geht nicht ein Zittern und Zucken durch eure Kniee, laufen euch nicht selige Schauer das Rückenmark entlang? Horch! Musik! Das ist's! In seligem Traume schlummern die Denzentren des Gehirns und nur die Nerven arbeiten, als sollten sie reißen. Heiß und kalt überschauert es uns, die Sinne fiebern, der Verstand schläft, und im Bade selbstvergessener Wollust strecken wir uns, trunken, mit geschlossenen Augen, halbgeöffneten Lippen und zurückgelehntem Kopfe! Tausend Bilder durchschießen die Fantasie, alles, alles kann man sich vorstellen beim unablässigen Heranfluten und Fortebben dieser endlosen Tonwellen, Aufregung, Beruhigung, Friede, Blut in rasendem Wechsel übergießen uns, schütteln uns . . . und keine Anstrengung, kein Denken; alle Wonnen des Haschisch und ohne Kopfweh beim Erwachen, keine Mühe, keine Schmerzen, nicht die Nachwirkungen der Erregungen des wirklichen Lebens, ohne die Gefahren, die möglichen Folgen solcher Genüsse, deren sinnliche Bilder diese Klänge in uns erzeugen . . . Heil Dir, göttlicher Chopin, unsterblicher Wagner! Ueber allen Mufen Euterpe!

Was ist dagegen selbst die Bühne mit allen ihren Reizen! Nur bei dem seligen Zittern des Klanges unseres geliebten Tenors überläuft es uns manchmal so ähnlich. Aber das Schauspiel! Hübsche Liebhaber

für die Damen, schöne Weiber für die Männer, tief ausgeschnitten und hoch geschürzt! Schöne Dekorationen, prächtige Kostüme, kostbare Möbel, alles so prunkvoll, so echt, so teuer als möglich. Nur wenn es viel Geld kostet imponiert es uns, nur wenn die Schauspielerinnen recht teure Kleider tragen, können sie uns gefallen. Alles recht schön malerisch gruppiert, wie im Panorama, dazu ein bißchen Stimmungsmacherei für die Nerven, Glockenläuten, Thürentnarren, leise Musik . . . und die Meininger sind fertig. Die Stücke? Die Schauspieler? Ih, laßt sie doch spielen, wie sie wollen, wer achtet denn darauf! Am besten wärs, sie redeten überhaupt nicht, sondern zeigten nur ihre schönen Kostüme, ihre strammen Waden und vollen Arme, und die Dekorationen wandelten einfach stumm an uns vorüber. Charakteristik? Feine Nuancierung der Rollen? Eindringen in den Geist des Dichters? Lächerlich — fort mit diesem überflüssigen Zopf! Es lebe die Ausstattungs- und das Ausstattungsstück!

Ja, so ist's. Das hat die Bourgeoisie aus den Künsten gemacht. Und sie verunziert nicht nur die Kunst, sie steckt auch die Künstler an. Wie sollte es anders sein? Der Mensch will leben, und der Künstler anerkannt sein und erfolgreich wirken. Wie voll der Ideale auch das Herz sei, der Magen hört darum nicht auf zu knurren. Und der biedere Kommerzienrat zuckt höhnisch die Achseln vor Deiner göttlichen Madonna, Deinem unsterblichen Epos, und kauft die „Glückliche Rakenfamilie“ und das fade Salongeschwätz in Goldschnitt, das er versteht. Und vergißt Du es trotzdem hungernd und frierend Deinen hohen Idealen zu folgen, den gewaltigen Vorbildern der alten, großen Zeit, die Du für die allein wahren hältst, dann wird man Dich nicht etwa bekämpfen, mit ernststen sachlichen Gründen, man wird Dich nicht einsperren oder ver-

brennen . . . nein, sieh einmal, das wäre ja thöricht, das könnte ja die Neugier, die Aufmerksamkeit auf Dich lenken . . . wir wissen ein viel perfideres Mittel, das uns jegliche Mühe, jede Anstrengung erspart . . . wir zucken die Achseln über den frechen Eigensinnling, der sich erdreistet anderer Meinung zu sein, als wir, die Reichen, die Unfehlbaren, wir nennen ihn einen armen Narren, einen unfähigen Schwächer, und wir geben uns das Wort seinen Namen nie öffentlich zu nennen, er ist für uns tot, nichts, daß die Welt nicht einmal seinen Namen, seine Existenz erfahre, bis er Buße gethan, und so klein, so erbärmlich geworden ist, wie wir selbst. Dann öffnen wir dem Neuen unsere Arme und er soll bei uns ein- und ausgehen wie Einer von unseresgleichen und sich mästen und dick werden und berühmt, denn jeder wird das Lob des großen Künstlers ausschreien nach allen Richtungen. Denn wer nach unserem Willen thut, und unser Bajazzo, unser Unterhalter ist, und uns der Welt schön und edel und ideal malt, dem soll es wohlgehen in der Gesellschaft. Tritt aber ein Künstler neu in unseren Kreis ein, so soll vor allem nur eine Frage an ihn gerichtet werden: Wie viel verdienst Du jährlich? . . . Ist es viel — heil Dir, Du großer Künstler! Bringen Dir Deine Ideale nicht zu leben — so bist Du ein Stümper. Nur wenn Deine Einnahme der unsern gleichkommt, können wir Dich achten als unseresgleichen, und sie kann ihr nur gleichkommen, wenn wir Deine Kunst unterstützen, da wir die einzigen sind, welche Bilder oder Bücher zu kaufen imstande sind, und wir kaufen sie nur, wenn sie geschaffen sind in unserem kleinen, verdorbenen Krämergeiste. Das ist der fürchterliche Zirkel, in dem der moderne Künstler steht, und hungernd und ehrgeizig, was kann er zuletzt thun, als seine heiligen tiefen Ideale in die Ecke schmeißen, seine gewaltigen Leidenschaften und

Ideen auf den Boden stellen und „Wandernde Dorf-
musikanten“ malen oder verlogene Liebesgeschichten
schmieren! Die Schauspielerin sieht, daß niemand auf
ihre Kunst achtet, auf die Töne ihrer Brust, auf die
Wahrheit ihres Ausdrucks der Leidenschaft . . . daß
man nur ihre Toiletten beklatscht, die taubeneigroßen
Perlen in ihren Ohren, daß man nur den Linien
ihres Gesichtes huldigt, der Rundung ihres Busens,
der Fülle ihrer Arme, daß man die Achseln zuckt über
die Gewalt ihres Temperaments, sobald sie wagt im
schlichten Satinkleid auf der Bühne zu erscheinen
ohne Perlen und Diamanten und sie aus der Stellung
entläßt, daß die Herren sich drängen ihr die gold-
strotzenden Börsen zu Füßen zu legen, die allein ihr
jene glänzenden Toiletten und Juwelen verschaffen
können . . . was bleibt ihr übrig? sie wird zur Dirne,
die für jeden feil ist, der gut zahlt, sie benutzt das
Relief ihres Berufs, um den Preis ihres Besitzes
über den in der Halbwelt landesüblichen zu erhöhen,
und läßt Kunst Kunst sein. Und thatsächlich besteht
die Hälfte der heutigen Schauspielerinnen aus Dirnen,
denen ihr Beruf nur der Deckmantel ist. Warum
nicht? Es genügt, daß die Künstlerin in Sammet
und Seide auf die Bühne tritt und ihren Part herunter-
haspelt wie ein Papagei. Das Publikum ist damit
zufrieden, die Anbeter, welche die Stimmung machen
vermittelt verteilte Klatscher und riesiger Kränze,
der Direktor, der Dank den freigebigen Anbetern an
der Gage spart, und die Kritik.

Sa, die Kritik der Bourgeoisie-Presse! Das ist
ein Punkt! Von der notorischen und jederzeit vor
Gericht zu beweisenden Käuflichkeit — im Palmer-
stonschen Sinne — eines großen Theiles der berliner
Kritiker will ich noch garnicht sprechen. Eine Kritik!
Haben wir denn noch eine Kritik? Wer schreibt noch
ernste, auf die Sache selbst eingehende Artikel, in denen

Lob und Tadel gerecht abgewogen und in jeder Einzelerrscheinung das höhere ästhetische Gesetz gesucht wird? Niemand schreibt dergleichen mehr, denn niemand aus der Bourgeoisie will dergleichen Kopfanstrengendes lesen. Der Kritiker soll unterhalten, nachdem der Schriftsteller, der Mime seine Schuldigkeit gethan: die Kritik ist nichts als der Nachguß nach der Brähe der Theatervorstellung. Eine kurze Inhaltsangabe, eine Referatmeldung über den Erfolg, und ein paar faule, billige Bühnenwize über Stück und Darsteller — und der Lindau ist fertig. Und der, über dessen Wize man am meisten lacht, gilt als der neue Lessing.

Ja, nicht nur Kunst und öffentliche Meinung hat die Bourgeoisie korrumpiert und angefault — selbst das geheiligte Erz des Gesetzes, soweit es die äußeren Verhältnisse der Kunst berührt, hat ihr Gift durchgefressen. Denn ihr Geist, ihre Anschauung ist's, wenn das Gesetz jedes Eigentum schützt, nur das des Geistes nicht, wenn es die künstlerische Idee für vogelfrei erklärt, sie jedermann zur Ausschachtung und Umgestaltung überläßt und nach drei Dezennien sogar das Werk des Schweißes des Künstlers selbst der Ausbeutung jedes Spekulanten frei giebt. Denn da nur das Grobmaterielle für sie einen Wert hat, so ist hier die künstlerische Idee, die sie nicht versteht, ein Nichts, ein wertloses, für jedermann freies Ding, so frei wie die Luft. So weiß die Bourgeoisie überall ihren Willen, ihre Anschauung durchzusetzen. Denn Staat, Adel, Kirche — was sind sie heute? Verarmt, von der obersten Stufe der Gesellschaft vertrieben, Fangleballe in den Händen der allgewaltigen Bourgeoisie, die klug genug war, ihre Macht auf die festeste aller Basen zu bauen, auf die menschliche Habgier und Selbstsucht. — — —

Künstler! Genossen! Ihr Alle — oder sage ich Ihr Wenigen? — denen noch ein Funke von jenem

heiligen Feuer der großen Leidenschaft der Antike und der Renaissance im Busen brennt, jener allgewaltigen Leidenschaft, welche allein ganze Menschen und ganze Künstler macht — ihr, die ihr noch eine wahre und große Liebe hegt für die wahre und große Kunst: welch Ende soll das nehmen? Ihr habt gesehen, der heutige Niedergang der Künste ist kein bloßer arger Zufall, er ist eine soziale Notwendigkeit, es liegt im Wesen der Bourgeoisie, daß sie Alles korrumpiert, materialisiert und vergiftet, was in ihr Bereich gerät, und so auch die Kunst, daß sie dieselbe systematisch untergraben, herabziehen, vernichten muß. Kein Wesen kann gegen das Naturgesetz, dessen organischer Ausdruck es ist, und so wenig der Fisch je singen, der Löwe je fliegen wird, so wenig wird die Bourgeoisie je wahre und echte Kunstbegeisterung fühlen, je für die wahre und echte Kunst eintreten können; sie kann sie nur immer tiefer und tiefer verderben und völlig in Kleinlichkeit, Neuzerlichkeit, Flachheit, Salonspielerei, Verlogenheit und Materialismus auflösen.

