

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 Gemüth 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 natür-

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 Michelangelos 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 Rärrner 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 Gildenstern, aber nicht wie die Rärrner, 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 unerbittlichen 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.

