4. Das Milieu.

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 Bacos „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 hineinzulesen, 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, Montesquieus reiche Erfahrung zu verdrängen. Das Urteil 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 Fantasie ist und daß es unmöglich ist, eine vieltausendjährige organische Entwickelung 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 Nationalitätsbewußtseins, 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 Thatsache 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 uralt 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 Entwickelung der eigenen Art zugestand, konnte man Muße, Mittel und Sorgfalt genug finden, um auch die Bedingungen dieser Entwickelung 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 hauptsächliche 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 eigentümlichen Formen, Ausdrücke, Färbungen giebt, wie sie jedem Menschen eigentümlich 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 lebenlang 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 lym-

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 Aehnlichkeit haben, die z. B. zwischen der altkölnischen und der venetianischen, oder der niederländischen und der florentinischen durchaus nicht zu finden ist. Früher begnügte man sich mit der einfachen Feststellung der Thatsache — heut frägt man nach dem Grunde jener seltsamen Uebereinstimmung und findet ihn in dem Milieu: in der Seeluft, 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 Aeschylos 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 Verworfene 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 welch 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 Vettel 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 „Iphigenie" nachweisen. Sein Gesetz war noch nicht entdeckt, als der Meister dieses Drama schrieb. Die Gestalt der Goetheschen Iphigenie weicht bekanntlich bedeutend von der des Euripides ab, überhaupt von der griechischen. Goethes Iphigenie will lieber untergehen als eine Unwahrheit sprechen — die griechische Iphigenie 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 Iphigenie 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 Iphigenie 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 Iphigenie 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 Sängerfeste, die sich damals über ganz Deutschland verbreiteten, und der Einzugsmarsch erscheint ganz als die künstlerische Verkörperung jener biedermännisch-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 Aehnlichkeit nur eine scheinbare äußerliche ist. Germinal, Wahlverwandtschaften, der Traum des Raskolnikow 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 unkünstlerisches Symbol, denn die Aehnlichkeit zwischen dem zerschossenen 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.