# 5. Kunst und Darwinismus.

# 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, Ottens 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 Baccillen 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 2c., 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 autoritätanbetender 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 denkfaulen Kollegienheftableser — Professoren genannt — es nicht der Mühe für wert gehalten, an der Fortbildung der Kunst zu arbeiten, indem er die Fortentwickelung 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 verschrieben 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 Gefühlsschwelgereien Carrieres, das Hin- und Hertasten Vischers ꝛc. können überhaupt nicht in Betracht kommen. Ein gründliche Beantwortung der Frage ist nur möglich auf dem Wege der Erforschung der historischen organischen Entwickelung 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, Ninivch, 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 Gemüter „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 erkunden 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 vermittelst 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

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 Axt ritzte, 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 Naivetät, 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 Misterien, 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

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. Aehnliches findet sich in allen Künsten. Raphaels Apollo auf dem Parnaß eine Cremoneser Geige spielend ist realistisch — Uhdes Christus und die Apostel in den Röcken moderner Bauern würden uns gerade komödienhaft 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 Tiryns. Die Malereien in den Pyramiden lassen das ganze Leben der alten Aegypter von der Geburt bis zum Tode an uns vorüberziehen. Aehnlich 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 Kannellierungen die Risse der Rinde, aus einem über das obere Ende des Baumstammes gerollten Teppich entwickelt sich das ionische Kapitäl. Nirgends, wo gesundes Urkunstleben herrscht, ein fantastisches Hinausgehen über die Wirklichkeit. Aber dann kommen die indischen Fratzengötter, die ägyptischen Sphinxe, die Götter mit den Tierköpfen, die assyrischen Mißgestalten, Tierleiber mit bärtigen 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 Reminiszenzen 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 Entwickelung 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 Entwickelung 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 hülfreiche 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 Stimulum, 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 2c., 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 Aehnlichkeit 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 Scheußlichkeit 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 Parthenonfrieses, des Diadumenos und aller andern herrlichen Gestalten, sowie der Dichter der Oresteia 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 Blaustrumpf 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 Kenntnis 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 Entwickelungsgang der Kunst, natürlich unterbrochen und umrankt von zahlreichen Perioden zeitweiliger Degenerationen, Seitensprüngen, Rückschlägen, aber im Großen und Ganzen doch eine beständige Fortentwickelung, auch in den einzelnen Perioden, Künsten und Kunstgattungen aufweisend.

Welche Folgerungen fließen nun aus der Erkenntnis dieser Thatsachen? 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 Entwickelung 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 Erkenntnis. Sie muß daher in jeder ihrer Erscheinungsformen allzeit gedanklich, stofflich und technisch auf der Höhe der Erkenntnis 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, Firdusi, Dante, Boccaccio, Calderon, Cervantes, Shake-

speare, 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 ꝛc.

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

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

das Urteil im Einzelfalle häufig schwanken, da die Kunst als Ganzes in beständiger Fortentwickelung 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 Entwickelung 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 urteilt: steht der oder das zu Beurteilende gedanklich, stofflich und technisch auf der Höhe seiner Zeit und wie ist sein Verhältnis zur Fortentwickelung 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 Entwickelungsgeschichte 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, Clauren, Schlegel, Heyse, Wolff, kurz aller Auchkünstler 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 Reife 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 Charakterentwickelung, weil diese Schriftsteller zufällig oder geflissentlich 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 gezetert 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

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 blos 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 Darwinschen 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, vermittelst dessen er seiner Fantasie eine richtige und gefällige

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 Prosa-Epigramm 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 Pinselführung, 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 Knaus vor Gabriel Max, 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 Linsen 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 Kaiserproklamation 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 Helldunkel 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 blos 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? Reine 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 däucht, 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 Gesichts-

Wundt

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.