7. Der Zweck in der Kunst.

Der Zweck in der Kunst.

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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