



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kunstbetrachtungen : (Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Mutter „als Trost und Zerstreuung in ihrem hohen Alter“ gewidmet. Denn wenn Italien wieder eine Nation geworden ist, so haben daran die italienischen Mütter einen hervorragenden Anteil.



Kunstabetrachtungen

(Schluß)



ehr lebendig und manchmal mit einer gewissen Erregung schreibt Fritz Wolff über „Verantwortung und Kunstkritik“ (Leipzig, Diederichs). „Noch in der Korrespondenz mit dem Verleger nannte ich das Vorliegende ein Sendschreiben an die deutsche Kunstkritik. An wen soll man es richten? Es gibt keine deutsche Kunstkritik, von der zu sprechen wäre. Deutsche Kunstkritik ist ein leerer Begriff, die euphemistische Bezeichnung für das wirre Gemenge einer Anzahl guter und einer Anzahl schlechter Köpfe“ usw. Wir nehmen an, daß der Verfasser sich zu den guten rechnet. Er bekennt sich als Schüler zu Muther und wendet sich gegen nachahmende Nachfolger, die sich ebenfalls für dessen Schüler ausgeben und deren Zahl unübersehbar groß sei, aber er nennt keinen Namen, und wir sind so aufrichtig, zu bekennen, daß wir nicht wissen, gegen wen seine Ausführungen, die übrigens viel treffendes enthalten, gerichtet sind. Ob Leistung oder Stellung ihn zu der scharfen Tonart berechtigen, können wir ebenfalls nicht sagen. Die Vorrede ist von Alt-Muffee datiert, das uns in diesem Zusammenhang noch nicht vorgekommen ist.

Ein ungemein interessantes, ja bedeutendes kleines Buch sind die im Verlage von Heitz in Straßburg erschienenen Briefe des 1896 gestorbenen Kopenhagener Kunsthistorikers Julius Lange; sie enthalten in der schlichsten Form eine Menge kluger und eigentümlicher Gedanken. Was er gelegentlich einem Freunde, der sich auf eine italienische Reise vorbereitet, schreibt: „Ein Mann mit Ihrer lateinischen und griechischen Bildung wird zweifelsohne Recht haben, die Dinge viel mehr nach seinem eignen Kopf zu betrachten, als er anfänglich selbst geneigt ist, weil es über alles gedruckte Ansichten gibt,“ das kann als seine eigne Charakteristik genommen werden. Aus den engen Verhältnissen seines kleinen Landes heraus hat er sich durch Reisen und jahrelanges Nachdenken zu einer völlig selbständigen Auffassung der Kunst durchgearbeitet, und erst ganz spät hat er einzelne reife Arbeiten veröffentlicht, z. B. eine Kunstgeschichte der menschlichen Gestalt, im übrigen aber die Fülle seines Wissens Freunden und Fachgenossen mündlich mitgeteilt. Ein seltner Mann in unsrer literarisch überproduktiven Zeit. Er hält nicht viel von den Leuten, die den spekulativ ästhetischen Weg gegangen sind, sie sind allzu künstlich und allzu literarisch; er ist nicht sehr geneigt, den Eindruck und die Beobachtungen aufzugeben, die er auf gesetzliche Art durch eine ordentliche Betrachtung des Originals gewonnen hat, obwohl er sich natürlich überzeugen

lassen kann, daß er falsch gesehen habe. Er hat sich niemals entschließen können, eine systematische Ästhetik zu studieren (dann lieber Galeerenflave!), und seit er in die Welt hinauskam und die ersten Begriffe von der Wirklichkeit der Geschichte erhielt, hat er einen unheilbaren Widerwillen gegen diese impotente Wissenschaft bekommen, aber die ästhetischen Probleme müssen in die Geschichte hinein, darin besteht die Aufgabe. „Hüten Sie sich vor der philosophie de l'art en Italie des großen Taine“! Im Gegensatz zu dem Ästhetiker nimmt der Historiker die Tatsachen von der Geschichte an, auch die Kunst der Gegenwart sieht er *sub specie praeteriti*, er verschont sie mit seinen Ratschlägen und spannt sich nicht vor ihren Wagen, das überläßt er seinem leichter geschürzten Bruder, dem journalistischen Kritiker. Die ästhetischen Probleme, sagt Lange, gehören auch zu der Geschichte, sie sind jedes zu seiner Zeit brennend und für die Entwicklung bestimmend gewesen, und die Geschichte soll mehr sein als Biographie und Katalog, eine verstehende Wiederbelebung der Kämpfe der Entwicklung und der Denkart, die in ihr die Drehpunkte gewesen sind. Da er den Nachdruck auf die menschliche Gestalt legt, so gelten ihm die Alten und die Italiener am meisten, viel weniger die Holländer — über die Spanier hat er ein pikantes Wort: ein trocknes, schönes, angenehmes Volk mit einer schwachen Neigung zum Aufschneiden; das Katholisieren ihrer Maler findet er interessant, aber nicht erbaulich —; neben der Kunst der Vergangenheit verfolgt er die moderne in allen ihren Richtungen, und jede Erscheinung hier und dort wird im Zusammenhang einer weitausegreifenden Betrachtung lebendig. Von der Pariser Weltausstellung 1878 aus schreibt er z. B. über Bonnat, den Lehrer einiger seiner Landsleute, er sei gewiß auf seine Weise ein überaus tüchtiger Maler, aber „gibt es nicht etwas in einem Gemälde, was Inhalt heißt? Ich meine damit durchaus nicht Novellen oder Romane, die man aufschreiben könnte für solche, die lesen aber nicht sehen können, sondern ganz einfach Stimmung, Geist, Poesie, und in dieser Richtung scheint er mir sehr arm zu sein, seine Porträts sind kalt, tot, puppen- und maskenhaft, so brillant sie sich auch im Raum präsentieren. Es kommt mir vor, daß Künstler Kunst allzusehr danach beurteilen, was sie zu ihrem eignen Metier brauchen können, und woraus sie lernen wollen.“ In dieser Hinsicht scheint ihm aber gerade bei Bonnat die „hart funkelnde“ Oberfläche, die die Verschiedenheit der Stoffe unberücksichtigt läßt, das Gegenteil von einem Vorbilde zu sein. Die Welt werde auch weiterhin so altmodisch sein, einem Porträt von Frans Hals oder Velazquez den Vorzug zu geben, weil es noch etwas außer der Modellierung enthalte. Man sieht an diesem einfachen Beispiel, wie der Inhalt gegenüber dem rein Künstlerischen (*l'art pour l'art* bei Volkmann) zu seinem Rechte kommt. Wir möchten noch eine andre wichtige, ebenso einfache Gedankenreihe kurz zusammenfassen. Er schreibt, ebenfalls von Paris aus, über das Eindringen des „Photographismus“ in die Kunst, das sei nicht aufzuhalten durch Zurückgehen auf die Antike oder auf Raffael und Tizian. Bei diesen sei das Erquickende die naive und ungebrochene Begeisterung, aber wie kann man ein gelehrtes Zeitalter, das Philosophie und Wissenschaft treibt, bitten, ob es nicht gefälligst naiv sein wolle! Mit

dem Aufgehn der Kunst im Photographismus höre das Künstlerische auf, denn der Photographismus bedeute das Wissenschaftlichmachen der Kunst; man vertraue sich einem Lehrmeister an, der das Phänomen der Dinge auf eine objektiv garantierte Art festzuhalten verspreche, und man lasse sich in Wirklichkeit narren. Denn was dem bilderformenden Bewußtsein seinen psychologischen Wert in der Bewußtseinsentwicklung verleihe, sei gerade ein subjektives Element: es könne uns nicht nützen, daß Bilder gemacht werden, sondern daß wir, die Menschen, sie machen, zur Reaktion gegen die Eindrücke vom Objektiven, denn es sei nicht, wie der Photographismus behauptet, das absolut naturgetreue Bild, auf das es im wesentlichen ankomme. Kunst und Wissenschaft behandeln dieselbe Sache, es seien zwei subjektiv verschiedene Verhältnisse zu derselben Welt, die streng genommen nicht zugleich bei demselben Subjekt existieren könnten, sondern einander ablösen müßten, sodaß die Kunst zuerst, die Wissenschaft hinterher käme. Sie entsprächen zwei Stadien des menschlichen Bewußtseins, das ein bilderformendes und ein begriffsformendes sei. Psychologisch müsse die Bildersammlung der Begriffsformung vorangehn, man müsse das Phänomen einer Sache festhalten, ehe man diese in Gedanken, Begriffe und Gesetze auspunktieren könne. „Daraus folgt erstens, daß die Kunst nie völlig aufhören kann, und zweitens, daß ein Punkt kommt, wo ihre prinzipale Rolle in der Menschheit ausgespielt ist, und dieser Punkt ist meiner Meinung nach schon vor ein paar hundert Jahren in der Geschichte der Menschheit eingetroffen. Es erscheint mir so sicher wie Tag und Nacht, daß in der Kultur-entwicklung, deren Mitglieder wir sind (und von andern können wir so wenig sprechen wie von den Bewohnern des Jupiters), keine Kunst aufkommen wird, die an Wert und Bedeutung der Antike oder den großen Italienern entsprechen kann.“ Dieser Satz, der auch in unserm eignen Credo steht, erhält noch einige Erweiterungen: Man solle alles dies möglichst gut aufbewahren, aber man müsse sich klar und deutlich sagen, daß es der Vergangenheit angehöre. Produktiv könnt ihr nicht mehr werden, redet er Phidias und Raffael an. In der generalisierenden, idealistischen Darstellung der Menschengestalt scheine ihm die griechische Kunst das letzte Wort gesprochen zu haben, die Zukunft werde sich nicht viel mehr damit abgeben; die Individualisierung gehöre als Ausdruck einer tiefern psychologischen Auffassung andern Zeiten an, er selbst aber könne das Individuelle nicht ohne weiteres als das Beste, worin die Vorstellungs-gabe den Höhepunkt ihrer Funktion erreicht hätte, gelten lassen.

Wie wenig sich Lange in vorgefahrenen Spuren hält, zeigen seine Ansichten über die Bemalung der antiken Statuen. Er hat früher nach deutschen Gewährsmännern angenommen, auf antiken Gemälden seien Statuen polychrom dargestellt worden, erklärt aber 1887, weder dort noch auf Mosaiken gebe es dafür nach seiner Beobachtung ein Beispiel; es seien vielmehr Dekorationsfiguren von einem „statuarischen Gepräge,“ auf das die antike Malerei bei ihrem Interesse für die Schönheit der einzelnen Gestalt ohne weiteres verfallen sei, von den Neuerern aus Mißverständnis für nachgeahmte Statuen genommen worden. Was die Farbenreste an Statuen selbst betrifft, so kommt er für den

Hermes von Olympia zu dem Ergebnis, daß Haar und Iris, aber die Figur überhaupt nicht, sondern nur die Sandalen und vielleicht das Gewand bemalt gewesen seien. Über die Zusammenhänge in der italienischen Kunst, und wenn der Ausdruck der Kürze wegen erlaubt ist, die Wertverhältnisse ihrer Leistungen erhalten wir eine Menge von Andeutungen, aus denen ein tiefes und zusammenhängendes Wissen neben einem ganz persönlichen Verhältnis zu den Gegenständen hervorsieht.

Ein jüngerer Freund hat ihn zum Beispiel gefragt, wie er über Tizians Beeinflussung durch Dürer, zum Beispiel bei dem Dresdner „Zinsgroßchen,“ denke. Er hält nicht viel davon, weil „ich mir nicht denken kann, daß Dürer Tizians Begriff von Malkunst befriedigt haben kann,“ und dieser einleuchtend klugen Bemerkung setzt er noch klüger die Weisung hinzu: „Wenn Sie aber glauben, diesen Einfluß beobachtet zu haben, so haben Sie jedenfalls eine verbreitete und starke Meinung, auf die Sie sich stützen können.“ Ausführlich und für unsre Empfindung sehr treffend spricht er sich über Correggio nach dem Anblick der Domkuppel in Parma aus: „Ich weiß nicht, wie es mir mit ihm geht; ich muß erst in einigen Abstand von ihm kommen. Sicher ist, daß diese Kuppel Dinge enthält, die in rein künstlerischer Hinsicht so grenzenlos erstaunlich sind, daß es kein Wunder ist, wenn es Leute gibt, die sich ihm verschrieben haben. Man weiß ganz buchstäblich nicht, was gemalt und was wirklich ist, wenn man darunter steht: wirkliches Licht und gemaltes Licht, wirkliche Schatten und gemalte Schatten sehen aus, als ob beides gleich wirklich wäre. Das Allerunverschämteste ist, daß er zwischen den Fenstern der Kuppel selbst, von wo des Herrgotts eignes Tageslicht hereinströmt, Dinge und Figuren in einem paradiesischen Licht von oben malt und es sogar fertig bekommt, sie so rund und frei und wirklich stehn zu lassen, als ob man unter ihnen da oben herumspazieren könnte.“ Er hätte nicht geglaubt, daß jemand auf so etwas verfallen könnte, und man sollte meinen, es müsse mißlingen. Dann, auf die ihm eigentlich lieberr Fresken im Zimmer der Äbtissin von San Paolo und die Gemälde der Pinakothek übergehend, bemerkt er, in Bezug auf die Farbe lerne er an allen gleich viel, aber „es ist mir so vieles rätselhaft an Correggios Seele. Ich kenne ihn wohl, insofern ich ein deutliches Gefühl der Verwandtschaft zwischen allem, was ich von ihm gesehen habe, empfinde, aber es würde mir doch sehr schwer sein, die Fäden in ihm zu fassen. Hier in Parma wird er wie ein Gott verehrt. Es kann schon sein, daß ich diesen großen Mann noch einmal verabscheuen werde, aber hier in Parma kann ich noch nicht, es müssen erst ein paar Jahre vergehn.“ Als er gleich darauf in Bologna Raffaels Cäcilie sieht, deren Charakter und gesunde Stärke genüge, „um den mächtigen Strom des Gefühls zu fassen, der durch ihr Inneres geht,“ findet er, daß Correggios Figuren „allesamt mehr Gefühl haben, als sie tragen können, sie hängen schlecht zusammen, es ist ein so glühendes Leben in ihnen, daß sie auseinander fallen; sie sind in Wirklichkeit von einer viel niedrigeren Art als die Raffaels, dieser ist mehr Bildhauer, jener Maler“ — und alles das ist schon 1868 niedergeschrieben.

Nun noch einige Worte über moderne Künstler. In der Schack'schen

Galerie in München vor Böcklins „Mord,“ „Seeschlange“ und „Tod“ 1875: „Der Herr segne deine fünf Sinne!“ Er möchte ihm ein Thema vorschlagen: „Die moderne Malkunst am Ufer des Wahnsinns pfuhls sitzend und nach Würmern angelnd, in Gefahr, darin auf die Nase zu plumpfen.“ Zehn Jahre später erkennt er an, daß er in der Landschaft groß und genial sei, und daß auch seine Figuren als Naturstaffage betrachtet ausgezeichnete Sachen sein können, Klinger dagegen kann er nur für einen ziemlich unselbständigen und zweifelhaft begabten Nachahmer von Böcklin und Goja halten. „Er fällt mir allzuschwer, ich habe nicht Kopf genug mitzukommen. Hätte ich nicht Freunde zur Seite, die mir sagen, was ich über die verschiedenen Dinge denken und fühlen soll, so wäre ich rein verloren.“ In London steht er bewundernd vor einzelnen Bildern Turners, „wenn er auch ein etwas wilder Mann ist.“ Böcklin und andre könnten stolz sein, wenn sie das Sündflutbild komponiert hätten. „Er ist doch im ganzen keineswegs ein Irrtum der Engländer.“ Endlich gehören noch einige Urteile über andre Zeitgenossen zu dem Bilde des originellen Beobachters. In Dresden verkehrt er 1870 mit Ibsen, er muß mit ihm in die Galerie gehn, die der so wenig kennt, „daß es eine Schande ist.“ „So gern er über Kunst im allgemeinen und über Kunsttheorie spricht, so erstaunlich ist es, wie unentwickelt sein Organ zum richtigen Verständnis eines Kunstwerks ist, und wie wenig Trieb er hat, dergleichen zu sehen.“ Von den Kunsthistorikern kann er Morelli nicht leiden, seine Bücher „irritieren“ ihn (1885), und die abschätigige Art seiner Urteile über Burckhardt zeigt, daß er ihn 1868 noch nicht kannte, vielleicht hat er sich später korrigiert. Sehr hoch steht ihm Michaelis, „augenblicklich der beste klassische Archäologe Europas“ (1890), um so tiefer Overbeck: sein Pompeji solle man nicht verachten, ein wie großer Laffe er auch sonst sei; seine griechische Plastik sei ein allzu loses und geschwäbiges Buch. Bode in Berlin ist „durchaus bewunderungswürdig in Bezug auf scharfes und genaues und ungeheuer umfassendes Wissen und außerdem der gemüthlichste Berliner, den man sich denken kann.“ Eine Parallele aus Dresden wollen wir übergehn.

Der kluge Däne hatte einen nicht minder gescheiten Bruder Karl, der 1900 als Professor der allgemeinen Pathologie in Kopenhagen starb, und von dem es, als er sein Amt antrat, hieß, daß er ebenfogut jede andre medizinische Professur hätte übernehmen können. Zu dem allen teilte er mit seinem Bruder das Interesse für die Kunst; er hat dem noch kurz vor seinem Tode Ausdruck gegeben und zwar in einer systematischen Form, zu der sich dieser schwerlich verstanden haben würde. Julius schreibt 1886 an einen Freund, es scheine ihm nichts damit gewonnen, daß der Adressat statt einer objektiven Schönheitsnorm ein Ideal eines Lesers oder Beschauers, die am meisten entwickelte, vollkommenste Menschenseele, aufstelle. „Denn wo haben Sie die?“ Er zweifle nicht, daß die Untersuchungen von Helmholtz, Wundt usw. über die abstrakten ästhetischen Verhältnisse der Linien und Farben wirklichen Wert hätten, aber es seien doch nur einzelne Wahrheiten festgestellt, und das Ganze der Wissenschaft sei noch zu tun. Und es könne doch nie eine Wissenschaft über die darstellende Kunst geben, wohl zum Beispiel eine Wissenschaft über den

Bersbau, aber nicht darüber, was der Dichter sagen wolle, eine Wissenschaft von abstrakten Linien und Flächen, aber nicht von Michelangelos Gestalten usw. „Es ist ja keine Dichtung und kein Kunstwerk in der Absicht geschaffen, bloß im allgemeinen das Schöne zu realisieren.“

Der spekulativen Ästhetik ist Karl Lange ebenso abgeneigt wie sein Bruder, er gibt eine sensualistische Kunstlehre, d. h. eine Analyse des Kunstgenußes auf physiologischer Grundlage in einem feingeschriebnen Buche von nur hundert Seiten: „Sinnesgenuß und Kunstgenuß,“ herausgegeben von Hans Kurella (Wiesbaden, Bergmann). Den ersten Abschnitt, der von dem körperlichen Vorgang bei dem Zustandekommen eines Genußes überhaupt handelt, von der Aufnahme der Eindrücke durch die Sinne und ihrer Weiterleitung durch die Nerven zu den Blutgefäßen, der „vasomotorischen Innervation,“ übergehn wir und bemerken nur, daß dies alles, so abstoßend fachmäßig es sich in der kurzen Rubrizierung ausnimmt, in höchster Klarheit und sogar auf eine vollkommen unterhaltende Weise vorgetragen ist. Der zweite Abschnitt behandelt die Kunst. Ein Kunstwerk ist nach Lange jedes Menschenwerk, das seinen Ursprung hat in dem bewußten Bestreben, einen geistigen Genuß durch die höhern Sinne (Auge und Ohr) hervorzubringen. Die Wirkung erfolgt durch drei „generelle Mittel“: Abwechslung, Einwirkung sympathischer Gefühle, Bewunderung. Das Mitgefühl wirkt hauptsächlich in dem naiven Menschen, der Kenner bewundert die Schwierigkeit der Ausführung, d. h. das Künstlerische, und was die Abwechslung für die Genußfähigkeit bedeutet, leuchtet ohne weiteres ein; ihre logische Koordinierung in der Dreiteilung wollen wir auf sich beruhen lassen. Der Verfasser bemerkt dazu am Schluß seines Buches, Abwechslung und Sympathie seien die eigentlichen, planmäßig angewandten und gepflegten Kunstmittel, wogegen die Bewunderung ein besondrer Zustand des Genußes selbst sei, hervorgerufen durch das Gefühl, vor überwundenen Schwierigkeiten zu stehn, im voraus nicht so sicher zu berechnen, weil dabei zuviel auf den Genießenden und die Art seiner Bildung ankomme, aber darum doch eminent wichtig für die Kunst, weil ganze Richtungen und Arten gar keinen Genuß hervorrufen, also gar nicht als Kunst gelten könnten, wenn sie nicht Bewunderung erregende Eigenschaften hätten (*l'art pour l'art*). Die Nebeneinanderstellung dreier so heterogener Dinge sei irrationell, aber die Menschen hätten sie nun einmal instinktiv angewandt, um Werke hervorzubringen, die nicht auf Grund einer Wesenseinheit, sondern wegen ihrer gleichen Wirkung unter einer Bezeichnung zusammengefaßt und Kunst genannt würden. Dieser Begriff selbst sei also ebenso irrationell. Seine durch rein empirische Analyse gefundene Definition der Kunst sei nüchtern, aber brauchbar, höchstens zu eng, insofern als es noch mehr allgemeine Kunstmittel als die von ihm gefundenen drei geben könne, und seine Art zu suchen den Anschauungskreis vielleicht eingeengt habe. Mit andern Worten, es kommt ihm mehr auf das Beobachtete als auf die schulmäßige Klassifizierung an, und das ist genau unser eigner Standpunkt.

Man könnte meinen, er hätte ein wichtiges Kunstmittel vergessen, wovon doch heute soviel Wesens gemacht wird, nämlich die Illusion. Aber hören wir ihn selbst: „Zu den wirksamsten Kunstmitteln rechnet man vielfach den

Vorgang, durch den man einem Kunstwerke gegenüber dazu kommt, es für das Wirkliche zu halten, von dem es nur eine Darstellung gibt; mit dem Erreichen der Illusion soll die Kunst oder doch mancher Zweig der Kunst den absoluten Höhepunkt erreichen. Diese Auffassung ist merkwürdig naiv. Im Theater kommt so etwas bei einem wenig reflektierenden Publikum vor, aber in dem Augenblicke, wo der Betrachtende der Wirklichkeit gegenüber zu stehen glaubt, hört ja gerade der Kunstgenuß auf, den die Wirklichkeit nicht gewähren kann.“ Im Theater z. B. findet der Kenner den Genuß nur in der Kunst des Schauspielers, er lehnt jede Illusion ab, die ihm seine Art von Genuß verderben würde, er bewundert den Schauspieler; der große Haufe dagegen, der sich durch den Inhalt des Stücks, das er für Wirklichkeit nimmt, in sympathische Schwingungen versetzen läßt, pflegt nicht als Kunstkenner gerechnet zu werden. Und wenn Rembrandts Nachbarn nach einem Fenster hin grüßten, in das der Künstler sein Porträt gestellt hatte, so hatten sie, solange die Täuschung dauerte, jedenfalls keinen Kunstgenuß. Also, sagt Lange, die Illusion kann bis zu einem gewissen Grade von der vollkommenen Ausführung eines nachbildenden Kunstwerks Zeugnis ablegen, aber mit unmittelbarem Kunstgenuß ist sie ganz unvereinbar. — Der Verfasser führt uns nun durch die Geschichte der bildenden Kunst und der Poesie und zeigt an einer Menge von Beispielen, wie sich bei dem hervorgebrachten Genuß indirekte Gefühlsregung und bewußte Bewunderung in die Rollen teilen, manchmal wirken sie Seite an Seite, dann wieder in einzelnen Perioden abwechselnd jede für sich: zu einer Zeit ist die Kunst vornehm, artistisch, leidenschaftslos, stimmungsarm, zu andern Zeiten populär, die allen verständliche Sprache der Affekte redend und gegen die künstlerische Form ziemlich gleichgiltig. Verständnis und Bewunderung ist niemals Sache des großen Haufens. Kunstkenner und Künstler werden oft gegen den behandelten Inhalt gleichgiltig, dann reduziert sich das Publikum auf den kleinen Kreis der Eingeweihten, und die Kunstproduktion ist bei dem *l'art pour l'art* angelangt. Alle Übertreibung nach dieser Seite korrigiert sich aber einmal wieder durch die Bedeutung, die das große Publikum in allem, was die Kunst angeht, erlangt hat, denn die Künstler wollen schließlich doch nicht unter sich oder mit wenig Kennern allein bleiben. — Wir geben nun noch einige Anwendungen dieses, wie uns scheint, äußerst fruchtbaren Gegensatzes auf bekannte Erscheinungen. Der Naturalismus in der Kunst ist nur scheinbar populär, in Wahrheit artistisch und nur für ein relativ begrenztes Publikum, denn was für einen Genuß kann die große Menge auf die Dauer an der naturgetreuen Vorstellung alltäglicher Gegenstände haben? Sie hat ja kein Gefühl für das Bewunderungswürdige der Schwierigkeiten, die hier vielleicht zu überwinden waren, und je reiner die Form ist, in der die naturalistische Kunst auftritt, je weniger romantische Effekte und Gefühlsindrücke sie mit sich führt, desto unzugänglicher wird sie für alle andern als die literarisch Gebildeten; es ist wieder einmal *l'art pour l'art*. Heute wird die naturalistische Kunst stark von einer andern Richtung eingeengt, die wie die Romantik, nur mit andern Mitteln wieder die Anregung des Gefühls betreibt, indem sie mit dem Dunkeln, Mystischen, Geheimnisvollen unheimliche Eindrücke

weckt, daneben aber auch durch tiefe, sinnreiche Andeutungen, eine Art Rätseln oder Rebuslösen, verstandesmäßige Bewunderung hervorrufen möchte. Der Symbolismus stellt eine Verschmelzung der romantischen und der allegorischen Richtung dar, hat aber ihre beiden Komponenten potenziert und stellt an das Naive und Kindliche in uns noch größere Anforderungen als die Romantik selbst. Es gehört schon der Stand der Unschuld dazu, wenn man sich von einer mystischen Jungfrau, die auf einem fabelhaften Einhorn durch einen Zauberwald reitet, in unerklärliche Schauer lullen läßt, oder von alten Burgen in unglaublichen Klippenlandschaften bei nie gesehener Beleuchtung, oder von andern Zumutungen Böcklins und Klingers an unser Nervensystem. Auf der andern Seite verlangt der Symbolismus intensivere Bewunderung als die alte Allegorie wegen seiner Dunkelheit und Unerklärlichkeit, gegen die die Rätsel der Allegorie gar nicht aufkommen können. Das sicherste Mittel, in den Ruf großer Gedankentiefe zu kommen, ist, sich so ausdrücken, daß eigentlich niemand recht weiß, was gemeint ist. Genau wie in der Kunst liegt die Sache in der Poesie, bei Ibsen oder bei Maeterlinck. Man kann dem reflektierenden Publikum, das über das literarische Kindesalter hinaus ist, nicht mehr die schlichten, unkomplizierten Affekte der alten Romantik vorsetzen, die kettenraffelnenden Gespenster oder die träumerisch schmachtenden Mondscheinstimnungen; der neue Kunstgriff stellt für die dichterische Darstellung gewissermaßen einen doppelten Boden her: der Symbolismus schildert nicht Affekte als einfache Ergebnisse natürlicher oder übernatürlicher Einwirkungen, sondern er läßt sie aus einem Hintergrunde herauswachsen, der mehr zu ahnen als zu sehen ist, und für den sie ein Symbol sind, während er ihnen dafür das Oberflächliche der alten Romantik nimmt und ihnen eine Tiefe gibt, die um so wirkungsvoller ist, als sie sich immer schwer und manchmal gar nicht ergründen läßt. „Ich bin mir wohl bewußt, daß sich meine Definition von dem Charakter des Symbolismus nicht gerade durch Klarheit auszeichnet, aber es ist eine schwierige Sache, Dinge klar zu machen, die ihrem ganzen Charakter nach unklar sind und sein sollen.“ Aber wir müssen nun, um unsern Artikel abzuschließen, von dem interessanten Buche Abschied nehmen. Den Künstlern wird manches an dieser Kritik nicht gefallen. Sie mögen sich noch zum Schluß ein kluges Wort gesagt sein lassen. Es sei in der Regel für das Verhältnis der Künstler zum Publikum nicht gut, wenn ein Kritiker selbst Künstler sei, weil dieser meist etwas für das Entscheidende halten werde, was außerhalb der Künstlerkreise kaum ganz gewürdigt werden könne.

