



BIBLIOTEKA
Instytutu
Bałtyckiego
W Gdansk

P. 33059. 11.

4. 1. 1904

Die Genesis unserer Kultur

III.

Entwicklung
der
Schönheitsbegriffe.

Von

Stefan von Czobel.



Lotus-Verlag-Leipzig

1904.

Prospekt.

Die Genesis unserer Kultur III:

Die Entwicklung der Schönheitsbegriffe.

Von

Stefan von Czobel.

Das Buch soll ein weiterer Beleg der geistigen Evolutionsgesetze und der zweckmässigen Reihenfolge bestimmter geistig-sittlicher Zustände sein und als sichere Grundlage einer streng wissenschaftlichen Kritik dienen. Dieser Doppelzweck seiner Beweisführungen sucht der Verfasser dadurch zu erreichen, dass er zuvörderst aus dem Gesetz der geistigen Entwicklung die normale Reihenfolge der Kunstphasen erklärt und den veränderlichen Begriff des Schönen und damit das nur relative Schönheitsideal bestimmt. Ferner wird nachgewiesen auf die dreifache Urquelle der ästhetischen Begriffe: die physiologische Wirkung der Licht- und Schallwellen, die geschlechtliche Zuchtwahl und die Sinnestäuschungen — die Hauptfaktoren der objektiven und der subjektiven Kunst. — Dieser Einleitung folgt eine Zusammenstellung eines Stammbaumes unserer Kunst aus der Kunst jener Völker, die zur Entwicklung dieses Kulturfaktors beitragen. Mittelst seiner schon bekannten psychologischen Formel zeigt Czobel alsdann den nachweisbaren Gang der Stammesentwicklung und lehrt in der Kunst eines der feinsten und zuverlässigsten Symptome einer jeden geistigen Kulturrepoche erkennen. —

Der II. Teil des Werkes enthält die Prinzipien der positiven Kritik und eine Widerlegung jeder dogmatischen Kritik, die den veränderlichen Schönheitsbegriffen nicht folgen will. Um jedoch statt des stabilen Kunstkanons der Griechen und der Renaissance einen zuverlässigen wiewohl veränderlichen Massstab zu gewinnen, werden alle Erscheinungen des Geistes auf ihre Ursache, d. h. auf die Geistestätigkeit der Zeitepoche zurückgeführt und bezüglich ihres Formwertes an dieser gemessen. —

Die Kritik zerfällt in eine allgemeine und eine spezielle. Erstere vergleicht den Gegenstand mit dem pro tempora bestimmteren aber veränderlichen theoretischen Schönheitsideal, wodurch dessen allgemeinste Merkmale bestätigt werden. Ein Vergleich mit der Gesamtkultur führt zur Feststellung des Formenwertes, und die Messung mit der Nationalkunst zur Erkennung aller Gattungsmerkmale des Kunstwerkes. Ist die Gattung des Kunstwerkes nachgewiesen, so folgt eine eingehende Psychoanalyse des Künstlers, eine Untersuchung seiner Eigenschaften und deren Evolutionsstufe, sowie deren Verhältnis zu den Grundfaktoren künstlerischen Schaffens —: Gedanken und Gefühle. Dadurch ergibt sich ein verlässlicher Massstab für Formenwert und Eigenart des Künstlers und seiner Werke.

Inhaltsverzeichnis: Einleitung. — Entstehung und Entwicklung der Schönheitsbegriffe. — Die schematische Formel der Kunstevolution. — Die Stammesentwicklung unserer Kunst. — Die Kunst der Urbabylonier. — Die ägyptische — assyrische — persische — griechische — römische — urchristliche — mohammedanische Kunst. — Die Kunst des Mittelalters. — Die Renaissance. — Der Barockstil. — Das Rokoko. — Die Erneuerung der Kunst. — Die Romantik — Die moderne Kunst (Baukunst, Malerei, Litteratur, Skulptur und Musik). — Der Stammbaum unserer Kunst. — Der zweite Teil enthält die Grundzüge der positiven Kritik: Die allgemeine Kritik. — Analyse der intuitiven und perspektiven Funktionen. — Verhältniss beider Grundfunktionen. — Die bewussten geistigen Fähigkeiten. — Individuelle Entwicklung des Künstlers. — Schema der positiven Kritik.

1392513

a

Die Genesis unserer Kultur

III.

Die Entwicklung
der
Schönheitsbegriffe.

Von

Stefan von Czobel.



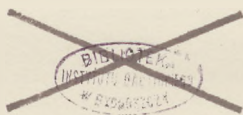
Lotus-Verlag-Leipzig

88

nie pożycz się do domu



Alle Rechte vorbehalten.



D371/13/09

35,-

Inhaltsverzeichnis.

	Seite.
Einleitung	1
Kapitel I. Entstehung und Entwicklung der Schönheitsbegriffe	6
„ II. Die schematische Formel der Kunstevolution	24
a. Evolutionsformel der materialistischen Kunst	25
b. Evolutionsformel der idealistischen Kunst	33
„ III. Die Stammentwicklung unserer Kunst	50
„ IV. Die Kunst der Akkaden oder Sumiren	56
„ V. Die ägyptische Kunst	69
„ VI. Die assyrische Kunst	84
„ VII. Die persische Kunst	97
„ VIII. Die indische Kunst	107
„ IX. Die griechische Kunst	117
„ X. Die römische Kunst	135
„ XI. Die urchristliche Kunst	149
„ XII. Die mohammedanische Kunst	163
„ XIII. Die Kunst des Mittelalters:	
A. Die romanische Periode	173
B. Die gothische Periode	189
„ XIV. Die Renaissance	216
„ XV. Der Barockstil	245
„ XVI. Das Rococo	261
„ XVII. Die Empirekunst	282
„ XVIII. Die Romantik	293
„ XIX. Die moderne Kunst	321
a. Die Baukunst	334
b. Die Malerei	338
c. Die Literatur	353
d. Die Skulptur und Musik	367
„ XX. Stammbaum unserer Kunst	383

II. Teil.

Grundzüge der positiven Kritik.

	Seite.
Kapitel I. Die allgemeine Kritik	395
a. Vergleich der Kunstwerke mit dem Evolutionsgesetz und dem theoretischen Schönheitsideal	399
b. Vergleich der Kunstwerke mit der Gesamtkunst der Periode	402
c. Vergleich der Kunstwerke mit der Nationalkunst	406
II. Spezielle Kritik, Analyse der imaginativen Funktionen	413
a. Die übertragene Denkart oder der objektive Idealismus	414
b. Der subjektive Idealismus	420
c. Die konstruktive Logik	433
III. Analyse der perceptiven Funktionen:	
a. Die enduktiv-analytische Denkart	440
b. Die subjektiv-sinnliche Empfindlichkeit	446
c. Die materielle Wirkung des Rationalismus	463
IV. Das Verhältniss beider Grundfunktionen	473
V. Die höhere Geistigkeit	491
VI. Individuelle Entwicklung des Künstlers	507
VII. Schema der positiven Kritik	534

Einleitung.

Kunst und Wissenschaft sind Ergebnisse der Kultur-evolutionen. Sie wirken deshalb wie konstante Kräfte, überwinden die zufälligen, äusseren Einflüsse, haben eine gesetzmässige Reihenfolge und erzeugen selbst unter verschiedenen Verhältnissen ähnliche Erscheinungen. Da man den kausalen Zusammenhang der Dinge nicht kannte, schrieb man diese offenbare Gesetzmässigkeit der göttlichen Absicht zu, doch als man sich von der Unmöglichkeit einer solchen Einmischung überzeugte, gab man das ganze Kulturleben der Laune des Zufalls preis. Die Evolutionslehre erkannte zwar den Fortschritt organischer Formen, während die materialistische Schule meinte, dass die geistige Evolution mit der Entwicklung der Rassen zum Abschluss gelangt sei und dann nur von äusseren Ursachen, wie von Schulbildung und politischen Verhältnissen abhinge. Sie ignoriert die Gesetzmässigkeit der Entwicklung, leugnet den Einfluss geistiger Faktoren, feindet die Phantasie an, die doch aus innerer Notwendigkeit auf natürlichem Wege entstand, und gelangt zum Kultus der trockenen Vernunft und der utilitären Selbstsucht, also zu einem offenbaren Trugschluss, da höhere Kulturzustände wohl einen gewissen Grad von Idealismus fordern, aber durch die Selbstsucht nur zerstört werden.

Die geistige Evolution ist eine Fortsetzung der materiellen, und unterscheidet sich von dieser hauptsächlich

dadurch, dass hier eine ganze Gruppe innerer oder geistiger Beweggründe als neue Faktoren hinzutreten, die Wirkung mechanischer Ursachen mehr und mehr überwinden und eine bestimmte Reihenfolge geistiger und sittlicher Zustände hervorrufen. Das Gesetz dieser geistigen Evolution, kann aus der Betrachtung der Stammesevolution sowie aus dem Vergleich mehrerer Kulturen und verschiedener Zweige derselben ermittelt werden. Es besteht aus einer stetigen Zunahme der geistigen Kraft oder aus der Entstehung höherer Funktionen, von denen die eine aus der anderen folgerichtig hervorgeht. Nach der Entstehung der Phantasie wird die Evolution ein Kampf beider Grundfunktionen um das Gleichgewicht, welches durch das bestehende Verhältnis der geistigen und tierischen Natur bestimmt wird, da Rationalismus körperlichen, Idealismus geistigen Interessen dient. Die Zunahme der Geistigkeit ist ein Postulat der menschlichen Natur, ob zwar sich die einzelnen Träger der Kulturbewegung nach gewissen Perioden erschöpfen und durch andere ersetzt werden.

Das Ziel der hier niedergelegten Studien ist, die Gesetze der geistigen Entwicklung nach Möglichkeit festzustellen, von verschiedenen Seiten zu untersuchen und die erhaltenen Lehren abzuleiten, andererseits aber auch gewisse Kulturerscheinungen beim Lichte dieser Gesetze zu betrachten und ihre wahre Wesenheit zu bestimmen. Von diesem Standpunkte aus wurden in früheren Schriften die Religion und die sozialen Verhältnisse erörtert und in diesem Bande soll die Kunst — das plastischste und empfindlichste aller Geistesprodukte — analysiert werden. Sie, als eine der anregendsten Kulturerscheinungen, fordert geradezu zur Nachforschung ihrer eigentlichen Wesenheit und ihrer Evolutionsgesetze heraus und lässt einen verlässlichen Massstab gewinnen, in Bezug auf ihren Formwert.

Zu diesen Zweck musste ihre Stammesevolution unter-

sucht, jedes einzelne Glied derselben mit der allgemeinen Evolutionsformel verglichen und der Stammbaum unserer Kunst zusammengestellt werden, damit ihre wahre Wesenheit, aus dem Formwert ihrer Elemente, aus der Form ihrer Bewegungswelle und aus ihrem Verhältnis zur ganzen Kultur bestimmt werden kann. Die Kunst ist so beweglich und empfindlich, dass sie jede Veränderung des geistigen Status anzeigt und gewöhnlich der Kultur voraneilt, während die Religion infolge ihrer konservativen Natur sich verspätet und die sozialen Verhältnisse durch äussere Einflüsse von der geistigen Evolution etwas abweichen. Ebendarum ist die Kunst der verlässlichste Kraftmesser geistiger Zustände und der beste Prüfstein der Evolutionsgesetze.

Neben dem allgemeinen Ziel, den Entstehungsprozess der Kultur zu untersuchen, soll hier auch die Kunst selbst gründlich erforscht werden, was umso notwendiger erscheint, als bezüglich ihrer Wesenheit die verschiedensten Ansichten herrschen. Man hält die Kunst für das Ergebnis einer stationären Geisteskraft, die sich nicht entwickelt und nur auf besondere Anregung Hervorragendes schafft. Damit leugnet man also ihre selbständige Entwicklung. Andere betrachten sie gleich der Kultur als das automatische Ergebnis mechanischer Beweggründe und leugnen die geistigen Faktoren mit ihrer gesetzmässigen Entwicklungsform. Endlich sieht man die Kunst wohl gar als das Werk einzelner Genies an und liefert sie somit dem Zufall aus.

Diesen Ansichten entsprechend ist auch die Kritik verschieden. Erstere erzeugt die dogmatische Kritik, welche die Kunst nach dem Kanon beurteilt und mit Autoritäten vergleicht. Die zweite Schule untersucht nur die äussere Form und die materiellen Ursachen dieser, negiert ihren Geist, ihre selbsttätige Kraft und die Reihenfolge ihrer Stadien. Die dritte Richtung betrachtet jedes

Kunstwerk als Ding an sich ohne Kausalverbindung und untersucht nur die äusseren Ursachen ihrer Originalität. Die Kunstgeschichte unterscheidet zwar verschiedene Perioden, kennt aber ihre inneren Ursachen nicht, und die moderne Kritik ist stets Analyse und ignoriert den sachlichen Zusammenhang.

Solche offenbare Irrtümer eifern dazu an, eine bessere Methode zu suchen. Dieser Aufgabe will auch der zweite Teil dieses Bandes näher treten und zwar mit einer Untersuchungsmethode, die jede Erscheinung als ein Glied langer Kausalreihen betrachtet. Von diesem Standpunkte aus ist die Kunst das logische Ergebnis geistiger Zustände und muss sich deren Veränderungen anpassen. Die Hauptfaktoren ihrer Evolution sind: die geistige Vererbung oder Tradition, die das allgemeine Niveau hebt; die individuelle Variation als Träger des Fortschrittes; und der ewige Kampf zwischen Materialismus und Idealismus, der eine bestimmte Reihenfolge verschiedener Gleichgewichtsverhältnisse erzeugt und zur Harmonie strebt, wo der Geist die Vorzüge idealistischer und rationalistischer Typen vereinigt, die Nachteile beider beseitigt und die grösste Tatkraft erlangt.

Diese Faktoren der Kunst zeigen auch die Aufgabe der Kritik, die weder mit einem dogmatischen Urteil oder einer blossen Annahme ihrer äusseren Beweggründe, noch mit einer Untersuchung der individuellen Eigenart des Künstlers zu lösen ist. Die wahre Aufgabe der Kritik ist eine doppelte. Sie soll erstens den typischen Formwert des Künstlers und seiner Kunst im Verhältnis zur vorhandenen Kultur feststellen und zweitens die individuelle Eigenart des Künstlers ermessen, die weder aus den Tainischen Faktoren, noch aus der Erforschung eines Lebenswandels, sondern nur aus der genauen Bestimmung der Kraft, des Formwertes und des Gleichgewichtszustands jener geistigen und sittlichen Eigenschaften ermittelt

werden kann, die in seiner Kunst — direkt oder indirekt — zur Geltung kommen.

Gelingt es der Kritik, diese Faktoren zu erkennen, ihren Formwert durch einen Vergleich mit der Evolutionsformel zu bestimmen, ihre Kraft abzuschätzen, ihren Gleichgewichtszustand zu ermitteln, und kleinere Deviationen von der normalen Evolutionsformel aus der Lebensgeschichte der Künstler zu erklären, dann hat sie ihre Aufgabe erfüllt und zur Hebung des Kunstverständnisses, also auch zur Evolution beigetragen.

Kapitel I.

Entstehung der ästhetischen Begriffe und ihr Evolutionsgesetz.

Alle Naturkräfte, wie Licht, Schall, Wärme und Elektrizität sind Schwingungen mit verschiedener Vibrationszahl oder Wellenlänge, daher auch mit verschiedener Energie. Der Lichtstrahl hat eine höhere Vibrationszahl als der Schall und hat physikalische, chemische und mechanische Wirkungen, während letzterer nur mechanisch wirkt. Einige dieser Kräfte haben auf lebende Organismen eine direkte, andere nur eine indirekte Wirkung. So zersetzen die Sonnenstrahlen manche gallertartige Urwesen, während sie bei Andern die Blutzirkulation, die Bildung des Chlorophils oder die Assimilation der Nährstoffe fördern. Noch kräftiger wirken sie auf solche, die schon ein Nervensystem besitzen also schon gewisse Sensationen empfinden, weil die Nerven die mitgeteilten Schwingungen fortsetzen. In der Natur entstehen gewöhnlich mehrere Lichtstrahlen oder Schallwellen zugleich und die verschiedenen Farben und Laute haben eine verschiedene Wellenlänge, folglich auch eine verschiedene Wirkung auf die Nervenleitungen. Je nach dem Verhältnis der Wellenlängen entstehen Harmonien oder Dissonanzen, die sich auch im Nervensystem fortsetzen, daher regelmässige und angenehme oder verworrene und unangenehme Sensationen erwecken. Diese Wohllaute oder Missklänge der Licht- und Schallwellen sind der Urquell ästhetischer Er-

regungen, und auf höherer Evolutionsstufe, wo sie zum Bewusstsein gelangen, der Urquell der ästhetischen Begriffe. Die physiologische Wirkung der Farben und Laute ist anfangs ganz unbewusst, aber schon bei gewissen Tierarten erkennbar, da viele eine entschiedene Vorliebe für bestimmte Töne und Farben zeigen.

Die Kunst aller Zeiten hat diese physiologischen Wirkungen deutlich empfunden, darum gewisse Farben und Lautakkorde bevorzugt, andere vermieden, doch hat man erst in neuester Zeit die Ursache davon erkannt, und die moderne Kunst hat sie zuerst, um gewisse unmittelbare Wirkungen zu erzielen, bewusst angewendet. Die Harmonie der Licht- und Schallwellen ist also der erste Ausgangspunkt der Kunst.

Die zweite Quelle ästhetischer Sensationen ist die Sinnestäuschung und die Ideenverbindung, die aus solchen entsteht. Man bemerkt, dass Tieren oder Wilden auch Erscheinungen, die keine natürlichen Bedürfnisse befriedigen, Freude bereiten, so schmückt ein afrikanischer Vogel seine Behausung mit bunten Sachen, so lieben Eidechsen und Vögel die Musik, und Wilde bevorzugen einzelne Farben, Formen und Laute. Je höher die Stellung in der Artenskala ist, umso auffallender wird die Liebhaberei für gewisse Erscheinungen, die keinen animalischen Genuss bereiten.

Die Entstehung dieser Sensation hat zwei verschiedene Ursachen. Die erste ist jene Ideenverbindung, welche die äussere Form solcher Gegenstände, die gewisse Begierden erwecken mit diesen selbst verwechselt. So empfinden alle Tiere beim Anblick einer, ihrer Lieblingsnahrung entsprechenden Farbe eine freudige Erregung. Ebenso erfreuen kräftige Farbenakkorde, die an Sonnenlicht erinnern, wärmeliebende Tagtiere, während sie von einer grauen Farbenskala, die an Regen und Nebel erinnert, entschieden verstimmt werden. Solche Erscheinungen sind bei primi-

tiven Menschen, deren regere Geistestätigkeit öfters derartige Täuschungen verursacht, noch häufiger.

Zweitens erzeugt die Furcht bei gewissen Erscheinungen, wie z. B. bei Spiegelungen im Wasser, in Träumen, im Momente des Todes, durch Laute des Echos u. s. w. auf etwas höherer Entwicklungsstufe eine ganze Reihe jener Trugbilder und Trugschlüsse, aus denen die Gestalten der Fetische, Götzen und Ungeheuer entstehen, die das Gemüt mit grundlosem Schauer erfüllen. Sie erwecken also gleichfalls unmotivirte Nervenschwingungen oder unegoistische, durch die Erfahrung nicht bestätigte Empfindungen und haben daher mit oben genannten objektiv-ästhetischen Sensationen eine gewisse Verwandtschaft. Mit diesen aber vermischt und verwechselt bilden sie die ersten Keime der sakralen Kunst.

Neben den eingangs erwähnten, physiologischen Wirkungen bilden diese Trugbilder, die gleichfalls uneigennützig d. h. solche Sensation erwecken, die ohne Befriedigung der Naturtriebe doch auf das Gemüt wirken, und im Nervensystem als Schattenbilder reeller Erscheinungen gemässigte Schwingungen erzeugen, die zweite Quelle ästhetischer Vorstellungen, die jedoch schon etwas deutlicher sind, als jenes Behagen oder Unbehagen, welches erstere erzeugen. Da die meisten Empfindungen die Reflexe konkreter Gedankenbilder sind, und die Sinnes-täuschungen weniger scharfe Bilder erzeugen, als die präzise Wahrnehmung, so sind auch ihre Emotionsreflexe weniger stark und wirken nur selten auf das motorische System, und bringen gar keine oder nur eine schwache Aktion hervor.

Eine dritte Quelle der Schönheitsempfindung ist der Geschlechtstrieb, der —wie Darwin gezeigt hat, — mit Hilfe der sexualen Zuchtwahl, die geschlechtlichen Merkmale, das Hochzeitskleid, die Liebeslaute u. s. w. erzeugt. Diese ersten bewussten Schönheitsbegriffe er-

wecken nicht mehr undeutliche Seelenstimmungen, sondern starke Begierden, besonders nachdem sie die Zuchtwahl als konstante Rassenmerkmale fixiert hat.

Die drei angeführten Quellen der Schönheitsbegriffe stammen aus verschiedenen Funktionen des Nervensystems. Erstere sind bloss mechanische Wirkungen auf die peripherischen Nerven, die kaum zum Bewusstsein gelangen und nur unklare Nervenstimmungen erzeugen. Letztere entstehen aus zwei verschiedenen Tätigkeiten des Empfindungslebens und wirken auf die spätere Kunst verschiedenartig. Die Sinnestäuschungen sind flüchtige oder unrichtige Beobachtungen, welche unklare Gedankenbilder erzeugen, darum auch nur die Schattenbilder wirklicher Begierden wachrufen. Noch mehr ist dies der Fall, wo durch Vererbung die Vorliebe für bestimmte Farben und Laute als Rassenmerkmale oder Instinkte fixiert werden, deren Emotionalreflexe ganz objektiv, unpersönlich und leidenschaftlos sind.

Ganz anders sind die Empfindungen, welche die geschlechtlichen Merkmale, oder die aus jenen entstandenen Schönheitsbegriffe anregen. Erstere führen fast niemals bis zur Aktion, diese erwecken heftige Empfindungen, die sich oft bis zur Leidenschaft steigern, da sie auf einen der mächtigsten vitalen Impulse wirken. Deshalb bilden sie den ersten Beweggrund zweier Kunstrichtungen; jene der objektiv-epischen, beschreibenden und architektonischen, diese der subjektiv-lyrischen oder erotischen und dramatischen Kunst. Die beängstigenden Sinnestäuschungen und Trugschlüsse bilden die Quelle einer dritten Richtung, nämlich der hieratischen Kunst, welche jene beiden verbindet und schon aus einer etwas höheren Gedankentätigkeit stammt. Am Anfang und auf hoher Kulturstufe bestehen diese drei Richtungen; während der Wachstumsperiode vermischen sie sich hingegen derart, dass man sie kaum unterscheiden kann. So gelangt der

Erotismus in die kirchliche Kunst; der subjektive Lyrismus fließt mit religiösen Vorstellungen zusammen und die Epik vermischt sich mit lyrischen Elementen. Diese vermengten objektiven und subjektiven Elemente trennen sich erst auf höherer Evolutionsstufe, doch sind sie in der Kunst immer tätig, entwickeln sich parallel und liefern ihren ursprünglichen Beweggründen entsprechende und sich gegenseitig ergänzende Resultate. Auf hoher Kulturstufe treten beide deutlich zum Vorschein und erzeugen divergierende Tendenzen, indem sich die objektive Kunst mit der Beobachtung äusserer Erscheinungen, die subjektive mit dem innern Seelenleben befasst.

So der Ursprung ästhetischer Sensationen. Um ihr Evolutionsgesetz zu untersuchen, muss man einige allgemeine Grundsätze vorerst feststellen. Ein solcher allgemeiner Grundsatz ist der, dass jede Sensation, jede Emotion und jeder Impuls ein notwendiges Ergebnis der Gehirntätigkeit ist. Sie sind die Reflexe der Gedankenbilder, welche die motorischen Nerven erregen und die Aktion herbeiführen. Dieses dreifache System steht in enger Verbindung, deshalb entspricht die Handlung dem Impuls und dieser dem Gedanken. Zwar gibt es auch äussere Nervenreizungen, welche Reflexbewegungen und Nervenstimmungen verursachen, da sie jedoch unbewusst und unwillkürlich sind, können sie hier unbeachtet bleiben. Im Allgemeinen entsprechen einfachen Gedankenbildern der sinnlichen Beobachtung nur Naturimpulse wie fleischliche Begierden, Angst und Zorn. Die zusammengesetzten imaginativen Gedankenbilder erzeugen aus mehreren Regungen kombinierte und dem Naturimpuls oft entgegengesetzte Kollektivempfindungen. Das Gemüt ist die Spiegelung der Gedanken und die Kunst ein Produkt desselben, darum entspricht sie stets der Gehirnfunktion und folgt ihrer Entwicklung. Aus diesem Grund ist die Kunst ein ungemein empfindliches und genaues Symptom geistiger

Zustände, welches gestattet, nicht nur auf die vorhandenen sondern — da die Künstler gewöhnlich die vorgeschrittensten Geister ihrer Zeit sind und die Evolutionsrichtung schon im Voraus empfinden — sogar auf zukünftige Kulturzustände verlässliche Schlüsse zu ziehen.

In neuester Zeit wurden bedeutende Versuche gemacht, um eine positive Kritik auf wissenschaftlicher Basis zu begründen, wobei hauptsächlich zwei Richtungen wetteiferten. Eine dieser ist die evolutionistische oder soziologische Richtung, welche die Kunst als automatisches Produkt äusserer oder mechanischer Beweggründe betrachtet, und welche der verdienstvolle Taine in der Formel „race, moment et milieu“ zusammengefasst hat. Die andere ist die individualistische Richtung, die in einer stationären Weltanschauung wurzelt, als Reaktion gegen erstere entstand, die Kunst an sich betrachtet und sowohl das geistige Gesetz — also den kausalen Zusammenhang — wie auch die mechanischen Beweggründe leugnet. Sie hat zahlreiche Vertreter, unter andern Henequin, der die Grundsätze Taine's nicht ohne Erfolg zu entkräften trachtet und hieraus zum offenbaren Trugschluss gelangt, dass die ganze Kunst durch den Einfluss einiger Künstler und ihrer Nachahmer entsteht. Damit wird die offenbare Gesetzmässigkeit der geistigen Evolution und der Reihenfolge ihrer Stadien geleugnet, die doch in jeder Kunst nachweisbar ist. Beide Richtungen verfallen infolge ihrer parteiischen Einseitigkeit in grosse Irrtümer, die Evolutionisten irren, indem sie nur die materiellen Faktoren berücksichtigen und die ganze Gruppe geistiger Beweggründe vernachlässigen, deren Wichtigkeit schon aus der Tatsache deutlich hervorgeht, dass jede Kunst in einer Religion wurzelt und jede bedeutende Errungenschaft des menschlichen Geistes widerspiegelt. Die Individualisten irren hingegen dadurch, dass sie nicht nur die äusseren Kulturfaktoren, sondern das Gesetz der Evolution über-

haupt leugnen. Die Taine'schen Beweggründe bilden nur einen kleinen Teil jener Faktoren, die in ihrer Gesamtheit die regelmässige Entwicklung der Kunst bedingen, während der Individualismus diese Gesetzmässigkeit nicht erklären kann, sodass beide nur einzelne Momente des ganzen Prozesses erhaschen und dessen kausalen Zusammenhang aus dem Auge verlieren. Deswegen können sie auch nur halbe Erfolge aufweisen, wiewohl sie der dogmatischen Auffassung gegenüber offenbar Errungenschaften erzielten.

Die Kultur ist das Ergebnis unzähliger geistiger und materieller Faktoren, deren Wechselwirkung Seelenorgan und Nervensystem, ihrer inneren Natur entsprechend und nach dem Gesetz ihrer Morphologie fortwährend verändert. Diese Faktoren bestehen aus drei Hauptgruppen. Zur ersten gehören die materiellen Naturerscheinungen, die auf das menschliche Leben unmittelbar einwirken, wie der Wohnort, die Nahrung u. s. w.; zur zweiten gehören die geistigen Beweggründe wie Religion, Wissenschaft, sittliche Ansichten, Umgangsformen und das geistige Kapitel der Rasse, das durch Qualität und Quantität der Fähigkeiten, durch ihre Energie und hauptsächlich durch das Verhältnis der perceptiven und imaginativen Begabung bestimmt wird und eine der allerwichtigsten Kulturfaktoren bildet. Zur dritten Gruppe kann man endlich die äusseren geistigen Einflüsse oder geistigen Kreuzungen zusammenfassen, welche auf die Kultur durch fremde Geistesprodukte einwirken.

Anfangs sind die materiellen Faktoren wirksamer, weil die Zuchtwahl besonders die materiellen Merkmale ausbilden und den Menschen seiner Umgebung anpassen will. Auf höherer Kulturstufe schützen verschiedene Entdeckungen gegen die Unbill der Natur, bessere Waffen und Werkzeuge ersetzen die Kraft, darum nimmt der Einfluss mechanischer Faktoren, welche die

körperlichen Eigenschaften entwickeln, allmählich ab, wogegen die geistigen Beweggründe an Bedeutung gewinnen, da der Kampf ums Dasein hauptsächlich auf dem geistigen Gebiet fortgesetzt wird.

Die somit entstehende und sich entwickelnde Kultur beeinflusst alle geistigen und sittlichen Eigenschaften, sodass jeder einzelne Mensch das Produkt seiner Zeit und der gegebenen Kulturepoche ist. Niemand kann sich vom Einfluss angeerbter und angelernter Begriffe, wie Religion, Erziehung, politische Ansichten, soziale Gebräuche befreien. Auch die originellsten Geister hängen mit unzähligen Fäden am geistigen Leben ihrer Zeit. Selbst die grossen Reformatoren, die doch als die unabhängigesten Geister gelten und gegen die Konventionen kämpfen, sind durchaus nicht frei und erweisen sich stets als echte Kinder ihrer Epoche.

Die komplizierten Lebensbedingungen hoher Kultur beschränken den freien Entschluss und die selbständige Tätigkeit. Sie vermehren dafür die Ideen und Empfindungen, die sich mehr und mehr auf das Gebiet der ästhetischen Sensationen richten — dem Element der ungemein empfindlichen Künstler, deren Geist die Kultur mit ihrem unsichtbaren Netze umgarnt. Schon aus diesem Grunde ist die Theorie des absoluten Individualismus in der Kunst unhaltbar und wird noch durch die Tatsache besonders entkräftet, dass die angeerbten Kenntnisse einen wesentlichen Teil unserer geistigen Habe bilden. Ohne diesen müsste jeder von neuem beginnen, und kämen keine Fortschritte zustande, die nur dann bedeutend sind, wenn der Neuerer die ganze Kultur in sich aufgenommen hat und von diesem hohen Standpunkt aus weiter gelangt. Wir müssen also entschieden der evolutionistischen Richtung beistimmen, die eine der Nationalkultur entsprechende *Nationalkunst* annimmt. Weil jeder Mensch unter dem Einfluss einer Zeit steht, muss auch

die Kunst der Kultur entsprechen, nur entsteht diese hauptsächlich aus einem gewissen geistig sittlichen Zustand. Schon der Umstand, dass die grossen Neuerer stets dann erscheinen, wenn sich eine gewisse Richtung erschöpft hat und eine neue eingeschlagen werden muss, widerlegt die Zufälligkeit und zeigt auf eine gesetzmässige Ordnung. Die Individualisten wurden dadurch irreführt, dass die grössten Künstlertalente meist gegen die Konventionen kämpften, obgleich diese Erscheinung eine ganz einfache psychologische Erklärung hat. Jede Kulturercheinung erweckt eine zustimmende oder reaktionäre Bewegung. Ist die Neuerung normal, und befriedigt sie die Bedürfnisse, so erweckt sie nur in seltenen Fällen und meist nur bei abnormen Individuen Widerstand. In Blüteperioden sind die revolutionären Geister selten, da der allgemeinen Richtung alles, selbst die hervorragendsten Genies mit Begeisterung folgen und jede Opposition verklingt. Wenn hingegen die Kultur oder einzelne Zweige derselben mit dem Evolutionsprinzip in Widerspruch geraten, dann macht sich der Widerstand der bestorganisierten und kräftigsten Geister geltend, während die Verbildeten zustimmen. Selbst die besten Kräfte sind also stets die Produkte ihrer Zeit, nur werden sie zum Widerstand oder zur Zustimmung angeregt, je nachdem die Kultur ihrer Aufgabe mehr oder weniger entspricht; was an sich schon die Gesetzmässigkeit der Evolution beweist. Die individualistische Ansicht ist also unhaltbar und beruht auf einem gewöhnlichen Irrtum der rationalistischen Denkart, die der Erscheinung grössere Wichtigkeit beilegt als ihrem kausalen Zusammenhang und damit Ursache und Wirkung verwechselt. Wäre ihre Theorie richtig, dann würde die Kunstevolution ganz unberechenbar sein, doch ist ihre gesetzmässige Reihenfolge in allen Zeiten und Ländern nachweisbar.

Das Gehirn ist das bildsamste Organ, dessen Struk-

tur und Funktionen sich infolge innerer und äusserer, geistiger und materieller Beweggründe fortwährend verändern. Eine anregende Umgebung kann nicht nur die Funktionen ausbilden, sondern selbst dessen Volumen vermehren, während es durch Nichtgebrauch vermindert oder durch gewisse Berufszweige einseitig verbildet wird. Die Pathologie kennt eine grosse Zahl solcher Beispiele und will aus diesen den Standort einzelner Funktionen bestimmen, was auch teilweise gelingt. Selbstverständlich erzeugt auch die Kultur gewisse Veränderungen an diesem plastischen Organ und entwickelt jenachdem sie eine rationalistische oder idealistische Richtung befolgt, die Zentren dieser Hauptfunktionen. Eine harmonische Kultur, die auf der Zusammenwirkung beider beruht, muss auch beide Teile harmonisch ausbilden ohne ihr Gleichgewicht zu stören. Eine derartige Kultur bevorzugt weder die Synthese und Deduktion, noch die Analyse und Induktion, sondern wendet sie gleichzeitig zur Erforschung der Wahrheit an, bringt die Theorie mit der konkreten Natur, das geistige und sittliche Leben in Einklang und berichtigt die abstrakte Theorie durch positive Kritik, den objektiven Idealismus durch subjektive Empfindungen. Ein solcher Zustand bildet das Endziel der Evolution und ist auch für die Kunst am günstigsten, da er reiche Invention und warme Empfindung, kurz die schaffende Kraft mit dem subtilsten Geschmack verbindet, also die Kunst auf eine Stufe erhebt, die nur ein harmonisch entwickeltes Seelenorgan zu erreichen vermag.

Wenn man die Kultur verschiedener Völker und Perioden vergleicht, gelangt man zur Überzeugung, dass die Zuchtwahl zwar automatisch wirkt, aber gewisse Ziele mit grosser Ausdauer verfolgt, die in der Bestrebung gipfeln, die erwachte Einbildungskraft mit der schon wohlentwickelten sinnlichen Geistestätigkeit in Einklang zu bringen und hierdurch die maximale Leistungsfähigkeit

und den Reifezustand der Rassen herbeizuführen. Dieser Prozess entspricht jenem, der bei dekadenten Arten neue Eigenschaften oder neue Organe erzeugt, diese mit der sonstigen Struktur in Einklang bringt und hierdurch neue Arten schafft. Ein derartiger Fixierungs- und Ausgleichungsprozess ist unsere ganze Kulturevolution, welche jetzt in dem Stadium ist, die Imagination auszubilden und mit anderen Funktionen auszugleichen. Sollte die Menschheit unter noch komplizierteren Lebensbedingungen weiterleben, müssten mit der Zeit abermals neue Fähigkeiten — etwa das Hellsehen — als neues Rassenmerkmal entstehen, dessen Fixierung und harmonische Verbindung mit anderen Funktionen die Aufgabe einer zukünftigen Evolution wäre.

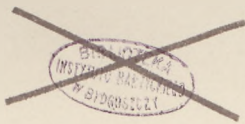
Die Kultur erreicht ihren Höhepunkt mit dem relativen Gleichgewichtszustand. Ihre Evolution dauert zwar weiter, doch nimmt die Kraft der Phantasie und Begeisterung allmählich ab und die Zuchtwahl entwickelt als Ausgleich die nüchterne Vernunft, welche bald die Führerrolle übernimmt, den Idealismus unterdrückt und den Egoismus fördert, wodurch der Verfall herbeigeführt wird. Einseitiger Rationalismus, Passivität, Pessimismus, Zweifel und Willensschwäche sind die Folgen dieser einseitigen Evolution, die alle sozialen Bande lockern und die verlebten Völker vertilgen.

Da die geistige und sittliche Harmonie das höchste Ziel der Evolution ist, muss dieser Zustand der beste und zuträglichste und darum auch der schönste sein. Die Kunst einer solchen Periode als spontane Offenbarung und getreue Spiegelung des Gemütslebens, wird sich dem Schönheitsideal am meisten nähern. Wenn sich aber die ästhetischen Begriffe, ebenso wie alle anderen Ideengebiete ununterbrochen weiterentwickeln, kann auch das Schönheitsideal nicht unveränderlich und absolut sein, wie es sich auch bei jedem Volk in jeder Periode tatsächlich ver-

ändert. Eben darum sind alle Versuche, das Schöne aus einem absoluten Standpunkt zu bestimmen, gescheitert, da etwas Relatives keine absolute Formel duldet.

Wenn das Endziel der Evolution die harmonische Zusammenwirkung aller Fähigkeiten ist, muss diese auch für die Kunst die günstigste sein. Diese Harmonie besteht hauptsächlich darin, dass die einzelnen Leidenschaften durch Altruismus, die überspannte Schwärmerei durch die verfeinerte Sinnlichkeit gemässigt, die Bedürfnisse des Körpers und des Geistes, der Gesamtheit und der Einzelnen in Einklang gebracht und gleichmässig befriedigt werden, wodurch das menschliche Doppelwesen seinen eigentlichen Standort in Natur und Leben finden kann und sich von der tierischen Sinnlichkeit erhebt, ohne den festen Boden unter den Füßen zu verlieren. Der Mensch ist weder Perisprit noch Halbgott noch erdgebundenes Tier, weshalb muss er jenen Gleichgewichtszustand zwischen zwei Daseinsstufen suchen, den ihm nur die geistige und sittliche Harmonie sichern kann. —

Die Schönheitsempfindung einer Rasse oder einer Kultur ist gleichsam ein ästhetisches Gewissen und ist ein Glied jener dreifachen Intuition, die auf verschiedenen Daseinsstufen die Harmonie der Dinge empfindet, welche sich in der sinnlichen Welt als Schönheit, in der moralischen als Güte und in der intellektuellen als Wahrheit offenbart. Das Schönheitsgefühl empfindet das Ebenmass der Linien, Formen und Töne ebenso intuitiv, wie das Gewissen das Ebenmass der sittlichen Impulse als das Gute oder sittlich Schöne empfindet, oder wie die Urteilskraft in der Übereinstimmung der inneren Bewegung der Gedanken mit der äusseren Bewegung der Dinge die Wahrheit erkennt. Schönheit, Güte und Wahrheit sind also bestimmte Relationen der Dinge auf verschiedenen Daseinsstufen, die zwar tatsächlich vorhanden sind, deren Erkenntnis jedoch vom geistigen Zustand abhängt. Primitive Menschen .



sehen stets nur die derbsten Relationen, während ihnen die feineren entgehen. Mit der Kultur entwickelt sich hauptsächlich die Empfindlichkeit für subtilere Relationen, darum verändert sich auch das Schönheitsgefühl, das Gewissen und die Wahrheitsempfindung zugleich mit ihrem Gegenstand, neben welchem stets neue Dinge wahrgenommen werden. Hat die Evolution ihren Höhepunkt in der harmonischen Periode erreicht, so müssen selbstverständlich auch jene empfindlichsten Orientierungswerkzeuge des menschlichen Geistes ihre volle Ausbildung erreichen und am richtigsten funktionieren. Darum wird auch das Schönheitsideal dieser Periode das relativ vollkommenste sein und der intuitiven Schönheitsempfindung am meisten entsprechen. Nur wenige Kulturen erreichen diese glückliche Periode, deshalb können sie auch ihr Schönheitsideal nicht endgültig formulieren, wie es den alten Griechen gelungen ist. Unsere Kultur hat diese Etappe entschieden übersprungen, weshalb sie auch kein endgültiges und einheitliches Kunstideal schaffen konnte.

Eine Kunst, die aus der Empfindung einer harmonischen Denkart hervorgeht, müsste alle Eigenschaften ihrer Faktoren, z. B. die feinste Beobachtung, Analyse und Kritik, die höchste naturtreue und technische Vollendung, die grösste Empfindlichkeit und den besten Geschmack, verbunden mit schöpferischer und suggestiver Kraft, also alle Fähigkeiten, die der Mensch sich allmählich erworben hat, auf der höchsten Stufe vereinigen. Nur eine derartige Kunst könnte das relative Schönheitsideal einer Zeit und Rasse verwirklichen, da sie die Vorteile idealistischer und sensualistischer Typen verbindet, also das Maximum ihrer Leistungsfähigkeit erreichen würde.

Das Schönheitsideal ist jedoch stets nur relativ, da selber die blühendste Kunst bloß das Ideal ihrer Kulturperiode formulieren kann, welches auf die veränderte Gesinnung anderer Perioden anders wirken muss, als auf die

Zeitgenossen. So kann uns selbst die griechische Kunst — die relativ vollkommenste aller Zeiten — mit der olympischen Ruhe und Linienharmonie ihrer Göttergestalten, trotz der Bewunderung, die wir ihr zollen, nie ganz befriedigen, da wir jene feinen Nuancen, die das unendlich verfeinerte Nervenleben anregen, und jene psychologischen Geheimnisse, welche den forschenden Geist anziehen, nicht entdecken können. Man sucht die subtilsten Stimmungen und die verborgensten Seelenzustände, die feinsten Nuancen und Relationen, von denen der Grieche noch keine Ahnung hatte, darum entsprach selbst die auf ihrer eigenen Evolutionsstufe beinahe vollkommene klassische Kunst unserer komplizierten Seelentätigkeit, also auch unserer intuitiven Schönheitsempfindung nicht ganz. Diese Tatsache liefert an sich schon den Beweis, dass es kein ewiges Schönheitsideal, darum auch keine absolute Definition desselben geben kann. Strebte man sie an, so würde sie stets aus einem stabilen, niemals aus einem relativen Standpunkt versucht, oder allzu einseitig aufgefasst, was um so auffallender ist, da die meisten modernen Kunstphilosophen Anhänger der Evolutionslehre sind. Einige haben die Nützlichkeit als Kriterium des Schönen, andere das Prinzip: *l'art pour l'art*, aufgestellt, also die Kunst als Selbstzweck betrachtet. Einige meinen mit Kant, dass das Schöne einen uneigennütigen Wunsch befriedigt, andere mit Herbert Spencer, dass Genuss eine gemässigte, Schmerz hingegen eine gesteigerte Empfindung sei, demzufolge wäre das Schöne der Gegenstand einer gemässigten Empfindung. Wenn aber ein nützliches Ding ebenso wie der Gegenstand uneigennütziger Wünsche harmonisch oder disharmonisch, also schön oder hässlich, sein kann, wenn gemässigte Empfindungen angenehm und anregend, oder unangenehm und verstimmend wirken können, und wenn die Kunst als Selbstzweck das Ergebnis hoher Begeisterung oder einer Manie, also wertvoll oder wertlos

ist, so kann auch keine dieser Definitionen vor der Kritik bestehen, obzwar jede einige Teile der Wahrheit enthält, indem sie von der dogmatischen Bestimmung des Schönen an sich abgegangen und dasselbe in seiner Relation zum Menschen gesucht hat. Dabei wurden nur jene Faktoren ausser Acht gelassen, die dieser Relation als Merkzeichen dienen und das Gesetz derselben bestimmen.

Nicht nur in der Kunst, sondern auch in der objektiven Natur verändert sich das Schöne nach dem Evolutionszustand des Beschauers. Den Barbaren gefallen die grellsten Farben und Laute, weil sie nur starke Sinneseindrücke suchen und für die feineren Wirkungen, welche höheren Typen schön erscheinen, keinen Sinn haben. Die Natur ist im allgemeinen immer schön und harmonisch, da sich in ihrer mächtigen Lebenssymphonie selbst die stärksten Gegensätze verschmelzen. Trotzdem entstehen oft misslungene Ergebnisse widerstreitender Kräfte und treten als Monstrositäten in die Erscheinung. Solche misslungene Schöpfungsprodukte kommen auf jedem Naturgebiet vor und ziehen die Sinne ästhetisch Ungeschulter an, während sie der bessere Geschmack scharf unterscheidet und vermeidet. Je entwickelter dieser ist, umso feinere Nuancen und subtilere Relationen der Dinge wird er als schön anerkennen, doch wird nur die harmonische Schönheitsempfindung die ganze Schönheit der Natur erfassen können, und zwar sowohl die feinsten Einzelheiten, als die gesamte mächtige Harmonie, die alles beseelt, alle Widersprüche ausgleicht, jede Dissonanz melodisch auflöst, allem, was sich in ihr bewegt, einen zauberhaften Rhythmus verleiht und Geist und Gemüt mit fröhlicher Heiterkeit und einem hoffnungsvollen, genussfreudigem Optimismus erfüllt.

So könnte eine Definition des Schönen also lauten: Schön ist, was der intuitiven Schönheitsempfindung wohlorganisierter und har-

monischer Menschen entspricht. Da das Gute und Wahre gleich dem Schönen eine harmonische Relation ist, und alle Dinge im engsten kausalen Zusammenhang stehen, wird das Schöne stets auch gut und wahr erscheinen. Selbstverständlich nur auf einer dem Schönheitsgefühl, dem Gewissen und der Wahrheitsempfindung entsprechenden Stufe, also bevor neuere Fähigkeiten entstehen, die eine höhere Relation der Dinge entdecken, weil solche alle Begriffe, also auch diese intuitiven Messwerkzeuge des Geistes, verändern würden.

Diese Definition des Schönen ist insofern allgemein, weil die Harmonie auf sehr verschiedenen Stufen sattfinden kann, vorliegende Definition jedoch für alle Stufen gilt. Absolut ist sie jedoch nicht, weil sie den Begriff von ungemein veränderlichen Faktoren abhängig macht, also selbst das, was auf gewissen Evolutionsstufen hässlich erscheint, auf anderen als schön anerkennt. Doch bilden nur die extremsten Kulturstufen solche Gegensätze, da auf den niedrigsten derselben von Harmonie, also auch von Schönheit in unserem Sinne noch keine Rede sein kann. Die gelungenen Werke einer harmonischen Periode bleiben im Gegenteil ewig schön. So bleibt die griechische Plastik immer „grand art“, weil sie harmonisch ist, während die rohsinnlichen Götzen der Phönizier, oder der phantastische Symbolismus indischer Göttergestalten durchaus disharmonisch, daher auch un schön sind.

Diese allgemeinen Grundsätze der Kunstevolution mussten vorausgeschickt werden, bevor man ihre Formel ableiten und feststellen konnte.

E r g e b n i s s e :

- a. Die Urquellen ästhetischer Vorstellungen sind:
1. Die physiologische Wirkung der Licht- und Schallwellen.
 2. Die objektiven Sinnestäuschungen.
 3. Die angst-

erregenden Sinnestäuschungen und 4. Die geschlechtlichen Merkmale.

b. Erstere wirken stetig aber unbewusst; die zweiten bilden die Quellen der objektiven oder beschreibenden, die dritten der sakralen und die vierten der subjektiven oder lyrischen Kunst.

c. Diese verschiedenen Richtungen sind auf Mittelstufen der Kunst vermischt und trennen sich erst auf höherer Evolutionsstufe.

d. Im Allgemeinen hängt die Kunstevolution von der Entwicklung der geistigen Funktionen ab, von denen die perzeptiven mehr auf die äussere Form, die imaginativen hingegen mehr auf den inneren Gehalt wirken.

e. Erstere vertreten wie überall ebenso auch in der Kunst das passive, nivellierende oder demokratische, letztere das aktive, individuelle oder aristokratische Prinzip.

f. Von den allgemeinen Kulturfaktoren haben anfangs die materiellen, später die geistigen einen grösseren Einfluss auf die Kunst.

g. Einzeln genommen ist die Wirkung dieser Faktoren gering und so vermischt, dass man sie kaum unterscheiden kann, in Summa aber so durchgreifend, dass sich ihr niemand entziehen kann. Darum ist jeder Mensch, selbst der Neuerer, das Produkt seiner Zeit, weswegen die individualistische Theorie unhaltbar ist.

h. Je nachdem die Kultur dem Evolutionsgesetz mehr oder minder entspricht, erzeugt sie gerade bei den kräftigsten Geistern Zustimmung oder Auflehnung.

i. Die Kultur modifiziert das Seelenorgan.

k. Jeder Volksstamm entwickelt sich seiner geistigen Veranlagung entsprechend, darum ist jede Kunst eine Nationalkunst.

l. Da die Evolution des Seelenorgans nach einer gesetzmässigen Reihenfolge sattfindet und die einzelnen Zweige der Kultur, also auch die Kunst dieser genau folgt,

ist es möglich, die Evolutionsstufe der Kunst und der Schönheitsbegriffe positiv zu bestimmen.

m. Die harmonische Evolutionsstufe bildet den Höhepunkt der Kultur, sichert die maximale Leistungsfähigkeit des menschlichen Geistes und die vollkommenste Ausbildung der Schönheitsempfindung, wonach man das relative Schönheitsideal bestimmen kann.

n. Schön ist, was der intuitiven Schönheitsempfindung harmonischer Geisteszustände entspricht.

Kapitel II.

Schematische Formel der Kunstevolution.

Nach der Betrachtung obiger Grundbegriffe, soll die Evolutionsformel der Kunst für beide Menschentypen, nämlich für Materialisten und Idealisten festgestellt werden. Da die Kultur der Evolution des Seelenorgans folgt, müssen wenigstens die Hauptmomente und die Reihenfolge derselben kurz angeführt werden. Der Zustand geistiger Harmonie ist für materialistische Typen unerreichbar, daher vermögen sie selbständig keine Kunst höherer Kategorie zu erzeugen. Sie können nur die Ideen anderer geschickt nachahmen und die Technik ausbilden. Aus diesem Grunde ist ihre Rolle in der Kunstevolution mehr eine erhaltende, als eine schaffende. Die Formel ihrer Evolution ist trotzdem sehr lehrreich, erstens weil sie die einseitige Wirkung rationalistischer Sinnlichkeit deutlich erkennen lässt, zweitens weil sie auf andere Völker einen grossen Einfluss hat und endlich weil die Kunst der Verfallsperiode stets zum materialistischen Typus zurückkehrt, sodass sich in ihren letzten Stadien die Künste beider Typen begegnen.

Nach dem Evolutionsgesetz wiederholt jedes organische Wesen, also auch jede einzelne Kultur und jedes Individuum die Stammesevolution wenigstens in ihren Hauptmomenten, darum gestattet uns die Kunstgeschichte sichere Schlüsse auf dieselbe und dient in vielen Fällen, wo die Verbindungsglieder fehlen, als verlässlicher Weg-

weiser. Die Kunstevolution ist ein ungemein langer Prozess, dessen Anfänge zu den Trogloditen der Eiszeit oder noch weiter zurück führen. Unzählige Völkergenerationen waren an derselben beteiligt, die ihre kleinen Errungenschaften und Entdeckungen anderen hinterliessen, sodass sich die Kenntnisse ungemein langsam aber stetig vermehrten und zum Gemeingut der ganzen Menschheit wurden. Wenn man den langsamen Fortschritt primitiver Zustände in Betracht zieht, wird man die Zeitdauer des Prozesses und die grosse Zahl hierbei verbrauchter Menschenrassen begreifen. Da Sensualisten die primitiveren Typen sind, so muss zuerst deren Kunstevolution untersucht werden.

a. Evolutionsformel der materialistischen Kunst.

Die sittliche Evolution dieser Typen ist stets prohibitiv, die Moral will stets nur die Kraft der Naturimpulse mässigen und niemals die edleren Gefühle anregen, da solche der materialistisch utilitären Denkart zwecklos erscheinen. Die Geistestätigkeit ist einseitig. Sie empfängt bloss die Eindrücke, sammelt diese als Erfahrungen, schliesst von bekannten Ursachen auf bekannte Wirkungen, schafft keine neuartigen Begriffe und empfängt solche höchstens von anderen. Darum kopiert auch die Kunst Naturerscheinungen oder fremde Vorbilder genau ohne aus dem Eigenen etwas beizufügen. Darum ist eine solche Kunst stets reproduktiv und wirkt auf die Entwicklung egastisierend, indem sie das Niveau der handwerksmässigen Kunstfertigkeit hebt, aber keine neue Eigenart hervorbringt. Wenn der Künstler aus eigener Invention nichts zugibt, muss die Reproduktion, selbst bei zunehmender Geschicklichkeit stets gleichartiger und konventioneller werden. Wir kennen zwar keine höhere Kunst, die sich

bei Rationalisten selbständig entwickelt hätte, wohl aber solche die von Idealisten entlehnt, durch Rationalisten fortgesetzt wurde. Die gleichartige Evolution solcher Kulturen und ihre Übereinstimmung mit der geistigen Evolutionsformel gestattet jedoch, das Schema ihres ganzen Bildungsganges herzustellen. Wo die Reihenfolge bei einem Volke aufhört, können die fehlenden Glieder durch passende Kunstphasen anderer Völker ersetzt werden.

I. Die ersten künstlerischen Versuche beginnen bei Wilden, welche die stärksten Sensationen oder die wichtigsten Erscheinungen ihres rauhen Lebens bildlich darstellen oder gewisse Naturlaute z. B. Tierstimmen nachahmen. So hat der Höhlenmensch Europas das lebenserhaltende Renntier oder den monumentalen Mamut, andere wilde Küstenbewohner haben Fische oder Seeungeheuer nachgebildet. Die heute lebenden Wilden ahmen die Tierstimmen nach und bestreichen ihren Körper mit ihren Lieblingsfarben. Bei solchen Erstlingsversuchen ist die Genauigkeit der Beobachtung, trotz Ungeschicklichkeit und schlechter Werkzeuge auffallend. Die Erscheinungen werden als Dinge an sich ohne irgend welche Verbindung mit ihrer Umgebung ohne Berücksichtigung ihrer Bewegung scharf ins Auge gefasst und stillebenartig dargestellt. Man sieht, dass der unmittelbare Eindruck die Sinne ganz beherrscht, wie auch die Gedankenbilder die einfachen Spiegelungen konkreter Naturerscheinungen sind. Einfach und unmittelbar sind die Naturkopien solcher Urkünstler. Ebenso unfehlbar genau sind auch die Nachahmungen der Naturlaute, welche den ersten Anfang der Musik bilden und dem Wilden als Lock- oder Warnungslaute dienen.

II. Durch das Gedächtnis wird die Kraft der einzelnen Eindrücke und der Impulse etwas gemildert. Neben dem sinnlichen Natureindruck erscheint zugleich die Erinnerung der Umgebung, in welcher er beobachtet wurde, da-

neben einige andere Gegenstände, zu denen er in näherer Beziehung steht, wie auch die Eigenart seiner Bewegung u. s. w. sodass der Brennpunkt weniger scharf auf den Gegenstand selbst eingestellt, das Sehfeld hingegen etwas erweitert wird. Der Eindruck ist darum weniger stark, das Bild weniger scharf und unmittelbar, hängt aber mit dem Leben mehr zusammen. Darum werden die Gestalten zumeist in der Aktion mit der Andeutung ihres Standortes und ihrer Lebensweise dargestellt. So erscheinen Tierbildnisse am Boden, neben Bäumen, Raubtiere sperren den Rachen auf, andere fliehen, Menschen führen Waffen, kämpfen mit anderen oder mit Tieren u. s. w. Bald führt die gewohnheitsmässige Abbildung dazu, die Art der Darstellung anderer abzulesen, wodurch sich das primitive Auge daran gewöhnt, anstatt gewisse Erscheinungen die Ideogramme derselben zu suchen. Hierdurch werden die Gestalten schematisch und nur ihre Bewegung zeigt eine gewisse Mannigfaltigkeit da sie nunmehr die Hauptsache bildet und der Künstler sie scharf beobachtet. Die Technik wird allerdings besser aber schematischer, da man sie voneinander lernt, während die Urkünstler keine Vorbilder hatten, darum ihre Eindrücke individuell schilderten. Die Farben sind etwas weniger roh, da man gewöhnlich die Assonanz oder Dissonanz zweier Farben sucht. Die Musik besteht gleichfalls nicht mehr aus der getreuen Nachahmung einzelner Naturlaute, sondern aus deren Modulation, welche Gemütsstimmungen z. B. Zorn, Aufruf zum Kampf, Liebeslockung oder Angst ausdrücken sollen. Der ästhetische Geschmack begnügt sich eben nicht mehr mit der einfachen Nachahmung der Sache selbst, sondern trachtet danach, diese mit ihrer Umgebung, besonders mit dem subjektiven Leben in Verbindung zu bringen, und sie so zu schildern. Auch reichen die ersten Anfänge der sakralen oder angsterregenden Darstellungen in diese Periode hinein.

III. Erfahrungen, Sinnestäuschungen und Trugschlüsse erzeugen Angstvorstellungen und mässigen die tierischen Begierden durch die Furcht. Dieselbe spiegelt dem dunklen Bewusstsein ewig beängstigende Sinnestäuschungen vor, welche die ganze Natur zu erfüllen scheinen und bald das Gemüt beherrschen, folglich auch die Kunst beeinflussen, in welcher sie als grauenhafte Fratzen widergegeben werden, denen die Naturtreue trotz fortschreitender Fingerfertigkeit absolut fehlt, da der Künstler übernatürliche Mächte darstellen will, denen er die schrecklichsten Attribute verleiht. Dieselbe Absicht wird auch in der Musik verfolgt, die neben Kriegsgeschrei und Liebeslauten zumeist aus angstgepeinigten Klagelauten besteht, die den Schrecken ausdrücken und vergrössern sollen. Die meisten alten Völker standen unter dem Banne dieser verzweifelten Hilferufe; selbst das katholische Totenlied ist noch ein Rest dieser vernichtenden Klagen. Die Bildnerei befasst sich zwar mit dem menschlichen Körper, doch wird derselbe unter dem Einfluss jener Angstvorstellungen mit tierischen Gliedmassen kombiniert. Und doch gibt diese scheussliche Angst, die aus mangelhaften Urteilsvermögen entsteht, den ersten Anstoss zum Kulturleben. Nur durch sie wird die wilde Aggressivität gebändigt, die Barbaren zum Zusammenleben gezwungen, die Kunst von der kalten Naturkopie in geheimnisvollere Regionen erhoben und ihr etwas Geist und Wärme eingehaucht, ohne welchen sie stets nur Handwerk oder Kunstgewerbe bliebe.

IV. Angeerbte oder intuitive Kenntnisse ordnen dann Tätigkeit und Gefühlsleben und erzeugen eine utilitäre Gesittung, die sowohl die Aggressivität und Sinnlichkeit, als auch das übertriebene Angstgefühl mildert, letzteres zumeist durch die Vorspiegelung eines angeblichen Bündnisses mit der mächtigsten und grausamsten Gottheit. Auf dieser sittlichen Grundlage entstehen geord-

nete Staatswesen, die eine gewisse Sicherheit der Person und des Besitzes verbürgen. Die Anfänge der Ordnung melden sich überall. Auch in der Kunst entsteht ein strenger Kanon, der die schematische Form der Gestalten, ihren Habitus und ihre Attribute bestimmt. Gleichwohl verliert sie ihren ausschließlich sakralen Charakter und wird teilweise profan, da sie im Dienste der Prunksucht ausser dem Tempel, auch die Paläste schmückt. Die furchtbaren Götzen werden im Sinne des Kanons etwas sinnreicher und ästhetischer; neben ihnen wählt sich die Kunst ihre Motive aus der leidenschaftlichen Aktion, und aus dem Ceremoniell. Menschen- und Tierkämpfe, Schlachten und Aufzüge werden bei fortschreitender Technik zumeist steif, ungelenkt und konventionell dargestellt. In der profanen Kunst, besonders in der Tierplastik, wo der Kanon weniger streng ist, macht sich zuweilen schon eine scharfe Naturbeobachtung bemerkbar, nur Götter und Könige, deren Gestalten der Kanon streng vorschreibt, bleiben unverändert und starr. In der Kirchenmusik nehmen die Klagelieder erotische Elemente auf. Sie sind zumeist aufregende Rezitative, während die profane Musik aus lyrischem Erotismus besteht. Die schauerlichen Märchen, die in früheren Perioden die Stelle epischer Dichtungen einnehmen, — bei Materialisten kommen solche niemals vor — verwandeln sich in trockene Chroniken und verlieren ihren künstlerischen Wert. Nur einzelne erotische Gedichte vertreten die Kunstlitteratur. In der Baukunst entsteht ein wuchtiger, meist von fremden Völkern entlehnter und infolge barbarischer Häufung der Ornamente überladener Stil, der mehr durch Pracht und Masse, als durch organische Einheit, Ebenmass und Linienharmonie wirkt. Alle Bauten sind nach einem Vorbild erbaut nur bezüglich der Grösse und des Reichthums ihrer Ausstattung sind Unterschiede bemerkbar.

V. Aus Induktionsschlüssen und Erfahrungen entsteht eine eigenartige Weltanschauung, zumeist eine aus dem Zeugungsakte abgeleitete Kosmogonie und ein strenges Moralsystem, das jede Handlung genau vorschreibt, aber sich um die sittlichen Motive nicht bekümmert. Überschätzung des Besitzes, Prunksucht, Härte, Hochmut, üppige Sinnlichkeit, grosse Erwerbstätigkeit und eine reiche dekorative Kunst sind ihre Ergebnisse. Die Reichen sind gewalttätig und herrschsüchtig, die Armen unterwürfig und neidisch. Für die Kunst dieser Periode kann die phönizische und assyrische als Beispiel dienen. Ihre Hauptmerkmale sind: Ein strenger Kanon, der die Formen und den Habitus der Gestalten vorschreibt, die sich aber infolge scharfer Beobachtung doch einigermaßen der Naturwahrheit nähern. Besonders bei Tiergestalten und volkstümlichen Szenen ist das der Fall, wo der Kanon weniger streng ist. Die Invention ist gering, die technische Fertigkeit hingegen gross und allgemein, sodass alle Werke einer Periode gleich gut sind und die Künstlerindividualität niemals hervortritt. Der Baustil bleibt wuchtig und gedrückt, ohne Ebenmass und Linienharmonie, aber durch plastische Werke und üppige Ornamentik prachtvoll geschmückt. Kühle Auffassung und steife Komposition, zunehmender Erotismus selbst in der hieratischen Kunst und ein gänzlicher Mangel von Sagen oder Epen und individueller Originalität sind ihre bezeichnendsten Charakterzüge. Die Kunst ist nur ein gut erlerntes Handwerk, welches dem Luxus dient und dessen Produkte sich nur nach Grösse und Preis unterscheiden, aber stets nach demselben Modell gefertigt sind. Neben althergebrachten Beschwörungen und Klageliedern bildet ein ungemein sinnlicher Lyrismus ein Hauptelement der üppigen Musik, die einem reichen Sinnesleben unentbehrlich ist und berufsmässig geübt wird. Diese ist die letzte fortschreitende Periode sinnlicher Künste da nach dieser

bald die Ermattung folgt und eine masslose Genusssucht die Staatswesen zerstört.

VI. In der üppigen Verfallsperiode ist die Kunst materialistischer Völker stets interessant, da infolge scharfer Beobachtung und Kritik die Naturwahrheit sowohl in der beschreibenden als in der darstellenden Kunst zumeist überraschend ist. Die Verfeinerung der nervösen Empfindlichkeit erzeugt meistens einen raffinierten Geschmack, der alles rohe oder dissonante ausscheidet, die Kunstwerke bis in die feinsten Details durchbildet und die Technik auf die höchste Stufe erhebt. Invention und starke Impulse fehlen. Ein kühler, ästhetischer Geist herrscht auf der ganzen Linie, der die feinsten Nuancen empfindet, die Wirkungen genau abwägt, die Kunst zum unentbehrlichen Bedürfnis erhebt und mit Kennerauge genießt. Niemals befasst sich eine solche Kunst mit grossen Ideen, da sie solche in Ermangelung der synthetischen Kraft nicht künstlerisch ausdrücken könnte. Niemals reproduziert sie die Erscheinungen extraktiv, doch sind ihre sachlichen Reproduktionen sowohl in der Plastik als in der Litteratur fein und geschmackvoll, oft naturgetreu, darum stets künstlerisch. In der Plastik entstehen fein beobachtete und durchgeführte, zumeist dekorative Gestalten, in der Litteratur ein subjektiver zumeist erotischer Lyriismus, der die Sehnsucht nach Genuss in einer gezierten und ungemein feinen Form ausdrückt. In der Baukunst fehlen die konstruktiven Elemente und der organische Stil; das innere Gerüst ist roh, die grossen Verhältnisse oft unschön. Man strebt nur nach äusserer Wirkung, darum wird das Hauptgewicht auf die Ornamentik gelegt, die sich über das Ganze reich und zierlich aber ohne organischen Zusammenhang ausbreitet. In der Musik herrscht ein aufregender, ungemein sinnlicher zumeist sogar perverser Lyriismus, der die süsslich sehnsuchtsvollen Melodien durch aufregende Dissonanzen auflöst, also immer

die Sinnlichkeit reizt. Grosse und originelle Konzeptionen, Wärme, Tiefe und suggestive Kraft fehlen zwar gänzlich, auch sind die Werke trotz Feinheiten und wunderbaren Details, disharmonisch, da der eine Faktor mangelt, doch bereiten sie dem geschulten Kunstsinn grossen Genuss, interessieren durch ihre Subtilität und gelangen durch passive Empfindlichkeit so weit, dass sie der Zukunft vorarbeiten. Die spätrömische Kunst kann hierfür als Beispiel dienen, obzwar ihr die Phantasie nicht gänzlich mangelt.

* * *

Die Formel der materialistischen Kunstentwicklung ist also folgende:

I. Sinnliche Beobachtung. — Ungezügelter Naturtrieb. — Wilder Zustand. — Unmittelbare Naturkopien und Naturlaute.

II. Gedächtnis. — Etwas gemässigte Impulse. — Halbwilde Stämme. — Weniger naive, etwas geschicktere Nachahmungen der Erscheinungen, inmitten ihrer natürlichen Umgebung oder in der Aktion dargestellt. Modulierte Naturlaute.

III. Empyrische Kenntnisse. — Durch Angst gemässigte Selbstsucht — Patriarchalische Zustände — Brutale Schreckbilder, hieratische Kunst, weheklagende Musik, Schauermärchen.

IV. Intuitives Wissen, geregelte Denkart. — Utilitäre Gesittung. — Anfang der Kulturstaaten. — Strenger Kanon, konventionelle Kunst, Erotismus in der hieratischen Kunst und Musik, nachgeahmter Baustil, lyrische Poesie und statt Sage trockene Chronik.

V. Induktionsschlüsse und Analyse. — Sittliches System übertragener Selbstsucht. — Industrielle Staaten. — Luxuriöse, kalte und konventionelle Kunst, vorge-

schriebene Motive, fertige Technik, gewerbsmässige Kunsttätigkeit. In profanen Darstellungen oft grosse Naturtreue, vollkommene Ausbildung der prunkhaften Baukunst, reiche Ornamentik. Üppiger Lyrismus in Musik und Litteratur.

VI. Feine Analyse. — Übertragene Selbstsucht, grosse Empfindlichkeit. — Schwäche des Willens. — Dekadente Gesellschaft. — Viel Geschmack, grosse Empfindlichkeit, höchste dekorative Wirkung und vollendete Technik; keine Invention, Originalität, suggestive Kraft und Tiefe.

*

*

*

b. Evolutionsformel der idealistischen Kunst.

Das Schema dieser ist bedeutend komplizierter als das der materialistischen Kunst, weil sie das Ergebnis zweier Faktoren ist, deren Verhältnis ewig wechselt; ferner weil die Phantasie nicht nur die Formen der Erscheinungswelt widerspiegelt, sondern selbst neue erfindet.

I. Die Kunst phantasiereicher Urvölker befasst sich mit jenen Kollektivvorstellungen, die das ganze geistige Leben beherrschen, dem Gemüt erneute Schwungkraft geben und über das nüchterne Sinnesleben ihren Zauberschleier ausbreiten, welcher selbst der Natur ein ewig wechselndes, farbiges und heiteres geistiges Leben verleiht. Die personifizierten Naturkräfte der Urmythologie bilden den Hauptgegenstand der Sage und der primitiven Plastik, deren Gestalten der reine Glaube trotz kindischer Technik eine Art Würde verleiht, welche sie von den scheusslichen Götzenbildern einer materialistischen Kunst auf den ersten Blick unterscheidet. Die plastische Sprache hat sich der Denkart angepasst, sie ist bilderreich, belebt und charakterisiert die Naturerscheinungen. Durch ihre Entwicklung entstehen die Mythen und Sagen spontan.

Die vergessenen Hauptwörter bestehen als Eigennamen weiter, werden mit verschiedenen Personifikationen in Verbindung gebracht, die hierdurch im Bewusstsein Realität erhalten und über der sinnlichen Welt ein eigentümliches Zauberleben führen. Die Mythenbildung ist die Hauptaufgabe dieser Kunstanfänge und beschäftigt das ganze Seelenleben, da man alle Ereignisse mit diesen in Verbindung bringt. Mit solchen Personifikationen zugleich entstehen die ersten übertragenen Empfindungen, die zumeist aus einer enthusiastischen Bewunderung der Schönheit, Güte und Macht bestehen. Das steht mit dem materialistischen Totenkult und mit der Gottesfurcht in schroffem Gegensatz und verleiht der primitivsten Kunst idealistischer Barbaren wie z. B. der arischen Urmythologie einen eigenen Zauber.

II. Wenn die begeisterte Einbildungskraft die ganze Welt mit solchen Personifikationen belebt hat, werden die Phantasiegeschöpfe nach der Gleichartigkeit ihrer Attribute geordnet, wodurch sie in nähere Beziehung treten, bestimmte Familiengruppen bilden und die ersten abgeschlossenen Sagenkreise bilden. Die Ursachen aller Völker bestehen aus Naturmythen, die dann lokalisiert, mit verschiedenen Ereignissen, zumeist mit der Wanderung und dem Ansiedelungskriege in Verbindung gebracht und so transponiert werden, dass man ihre ursprüngliche Bedeutung nur aus der Etimologie der Namen entziffern kann. Diese ordnende Geistestätigkeit regelt auch den Pantheon und die Magie, die früher frei geübt wurde, von nun an jedoch im Namen gewisser Götter, nach bestimmten Regeln berufsmässig betrieben wird, wodurch auch die gegenseitige Stellung der Götter und Priester geordnet wird und die göttliche und priesterliche Hierarchie entsteht. Die sporadischen Impulse begeisterter Bewunderung verdichten sich zu einem System und erzeugen eine bestimmte sittliche Ordnung, die sogar im profanen Leben die Füh-

rung übernimmt. So wird z. B. die Tapferkeit zum Prinzip erhoben und bildet im Verein mit anderen Eigenschaften den Begriff des Heldentumes. Die Moral ist ein logisches Ergebnis der leitenden Ideen und unterscheidet sich sowohl vom Utilitarismus, als vom sporadischen Impuls der ersten Periode, deren Grundlage die Angst ist, während die spontane Bewunderung der zweiten Periode moralischen Untergrund verleiht. Darum herrscht auch in der Kunst anfangs das Grausig-Schauerliche vor, und die mythologischen Gestalten gehen später aus einer Bewunderung der Natur und ihrer Kräfte hervor. Dankbarkeit und Begeisterung für ihre herrlichen Gaben veranlassen die Darstellungen von Schönheit und Grösse, Adel und Güte. Idealisten greifen gewöhnlich erst später zur materiellen Darstellung und begnügen sich mit der Poesie, die ihre Seele und ihr Leben erfüllt. Die ersten plastischen Darstellungen sind zumeist roh und sinnlos, hauptsächlich weil sie keine reellen Erscheinungen, sondern unklare Vorstellungen versinnlichen, denen die Schärfe und Präzision fehlt. Die mythologischen Gestalten treten hingegen in der Sage immer deutlicher und plastischer hervor, werden mit einander und mit geschichtlichen Ereignissen in Verbindung gebracht, repräsentieren die Weltordnung, erhalten eine sittliche Bedeutung und bilden die ersten Keime der Heldensage, die später in künstlerischer Form einheitlich zusammengefasst wird. Izdhuber, Yama, Yima, die Argonauten, der Trojanerkrieg, Edda und Nibelungensage sind den historischen Ereignissen angepasste Sonnenmythen, die vor oder während der Wanderung entstanden und die Grundlage der epischen Dichtung bilden. Doch gehen dieser die lyrischen Ergüsse, die Hymnen an die Himmlischen voran, die ausnahmsweise schon in der Urzeit eine bedeutende Kraft und Tiefe erhalten, da sie aus der mächtigen Begeisterung erleuchteter Seher, Sänger oder Rishis hervorgehen, wie einige der ältesten vedischen

Hymnen, die noch vor der Ansiedelung gedichtet wurden und selbst heute noch gehobene Gefühle erwecken. Sie sind mit der Musik eng verbunden, da sie stets gesungen wurden. In ihrer Modulation, so wie auch in jener der Zaubersprüche und Siegeslieder bricht die exaltierte Begeisterung hervor, sodass sie oft durch die Macht des Glaubens und durch einfache Grösse wirken. Der Baustil entwickelt sich erst nach der Niederlassung, doch sind einige Elemente desselben, wie die Sage berichtet, schon in den provisorischen Bauten der Wanderungszeit bemerkbar. Die ältesten persischen Legenden sprechen z. B. schon von Säulenhallen, die auch für die spätere Baukunst charakteristisch sind.

III. Aus geordneten Kollektivvorstellungen entstehen abstrakte Begriffe, die gewisse Eigenschaften aus ihrer materiellen Verbindung loslösen und zu selbständigen Vorstellungen machen. Mit Hilfe dieser Extrakte kann man auf bedeutend weitere Konsequenzen der Ursachen schliessen, da sie die ganze kausale Kraft der Ursachen zur Geltung bringen und deshalb oft übersinnliche Erscheinungen erklären können. Die Emotionalreflexe dieser Denkart sind von allen früheren verschieden, da sie die altruistischen Impulse von konkreten Wesen auf abstrakte Begriffe übertragen. Dieses erzeugt die Begeisterung für I d e e n, den objektiven Altruismus, die religiöse Schwärmerie und den Hang zum kontemplativen Leben, was alles aus derselben Quelle fliesst und das subjektive Gefühlsleben zum grossen Teil unterdrückt.

Dieser hochgespannte Idealismus will auch in der Kunst abstrakte Vorstellungen ausdrücken, woraus der verworrene Symbolismus solcher Perioden entsteht, der durch eine sinnlose Häufung der Attribute Abstraktionen zu versinnlichen trachtet. Als Beispiel hierfür kann der indische Symbolismus dienen, der alle materiellen Gesetze verachtet, der aber auch in der Kunst weniger kontempla-

tiver Völker deutlich erkennbar ist. Die Plastik der Akkaden, Ägypter und Griechen war in der entsprechenden Periode durchaus hieratisch und wollte durch verschiedene Symbole oder durch konventionelle Geberden Abstraktionen ausdrücken. Auch die epischen Dichtungen verherrlichen gewisse geistige oder sittliche Eigenschaften, also Abstraktionen, wie die Mahabaratta, Hesiod und viele andere. Auch die Hymnen vergöttern abstrakte Ideen, wie die der Rig veda oder die der Ägypter. In der hieratischen Tonkunst herrschen die grossen getragenen Harmonien, die das Gemüt erheben und mächtige aber durchaus ungewöhnliche Gefühlsakkorde anschlagen. Selbst der hieratische Baustil ist abstrakten Theorien geweiht, wie die Tempelanlagen der Akkaden, Ägypter und Indier, die das tranzendente Leben der Gottheit symbolisieren. Es ist die Zeit einer meist etwas steifen und überschwänglichen sakralen Kunst, die nach der Heldenzeit mit der Organisation von Staat und Religion entsteht und sowohl in der Baukunst und Plastik, als auch in der Poesie die Richtung der Kunst deutlich anzeigt, die Elemente des Baustils, die Motive der Plastik und Literatur bestimmend und den Anfang einer wirklichen Kunst bildet, somit also eigentlich das rohe Material sammelt und das Prinzip feststellt, nach welchem gestaltet werden soll. Überall sind es nur Keime zukünftiger Blüten. Nur die Heldendichtung erreicht oder überschreitet ihren Gipfelpunkt, da die Heldenzeit verklungen ist und die Kunst im Dienste einer allmächtigen Theokratie steht.

IV. Abstrakte Begriffe reizen zur Spekulation, indem man ihre Ergebnisse und Wirkungen ermitteln will. Die Gesetze des Denkens werden allmählich verbessert und die Logik, d. h. die richtige Empfindung für gewisse übersinnliche Relationen und für die Kausalgesetze wird erzeugt. Mit deren Hilfe vermag man die Ergebnisse gewisser Bedingungen abzuleiten, ohne die sinnliche Beo-

bachtung oder die Erfahrung in Anspruch zu nehmen. Die Abstraktion, welche absolute Vorstellungen erzeugt, die Generalisation, die diese nach ihrer Kausalpotenz ordnet, die Deduktion, die ihre Ergebnisse ableitet und die Synthese, die sie zu absoluten Prinzipien zusammenfasst, sind Hauptfaktoren dieser Denkart und befähigen übersinnliche, daher der empirischen Induktion unzugängliche Probleme zu lösen. Die Zusammenfassung zahlreicher Ursachen zu einer einzigen vereinfacht die Aufgabe und gestattet die Übersicht grosser Ideengebiete, hat aber den Nachteil, dass sie die materiellen Tatsachen und die rationelle Kritik vernachlässigt. Ihr Ergebnis ist irgend eine Theorie des kosmischen Lebens und eine Ahnung der geistigen und sittlichen Weltordnung.

Unter diesem Einfluss, der alles ordnet, entwickelt sich auch der Kunstkanon, der die Kunsttätigkeit strengen Gesetzen unterwirft und sowohl ihre Grenzen als auch die Regel der Schönheit bestimmt. Die Typen werden präzisiert, der widersinnige Symbolismus wird dem charakteristischen Ausdruck untergeordnet und auf ein vernünftiges Mass beschränkt. Der Baustil entwickelt sich vollständig und die konstruktiven Teile erhalten organische Einheit ihrer Verhältnisse. Das sittliche System lenkt die Aufmerksamkeit auf moralische Probleme; der objektiv-transzendente Lyrismus wird allmählich auf das subjektive Gebiet übertragen und erzeugt Dichtungen mit etwas romantischer Färbung, die den Gegensatz objektiver und subjektiver Gefühle, oder der göttlichen und menschlichen Weltordnung zum Gegenstand wählen und die Vorläufer der subjektiven Lyrik sind. Auch die Regeln der Musik werden festgestellt und der objektive Lyrismus geht auch auf das profane Gebiet über. Die hieratische Kunst ist noch immer vorherrschend, die Hymnen, Tempelanlagen und Götterbildnisse erreichen

eine bedeutende künstlerische Höhe und erhalten einen oft ungemein tiefen, idealen Gehalt.

V. Die Spekulation übt den Geist, verbessert das Denkverfahren und erzeugt die deduktive Kritik, die allmählich zur geistigen Harmonie führt. Dies ist zwar nicht der kürzeste Weg zur Wahrheit, da Beobachtungen die Spekulation kontrollieren sollten, um den Einklang von Theorie und Realität herzustellen. Doch wird die Evidenz der Sinne einstweilen noch verschmäht und nur eine theoretische Lösung der Probleme angestrebt. Diese einseitige Evolution hat jedoch den Zweck, die Einbildungskraft vollkommen durchzubilden und sie erst dann mit der sachlichen Vernunft in Einklang zu bringen. Dennoch richtet sich die Spekulation hauptsächlich auf die menschliche Natur mit Umgebung und damit auch auf die physische Welt, der sie sich nicht direkt, sondern von der Höhe einer theoretischen Weltanschauung, also von oben herab nähert.

Die deduktive Kritik und die auf die Natur gerichtete Spekulation beeinflusst die Gesittung in zweifacher Richtung, indem die Kritik jede objektive Begeisterung mäßigt, und die Anerkennung der Erscheinungswelt, sowie neben dem objektiven Gefühl auch die subjektiven Empfindungen zulässt. Es ist die Zeit der ethischen Religion und der Freiheitsbestrebungen.

Die Rückwirkung dieser Veränderungen kennzeichnet sich in der Kunst hauptsächlich durch die Individualisierung der Typen und durch grössere Naturtreue. Die Götter nähern sich der reellen Menschengestalt, und in der profanen Kunst wird die Porträtähnlichkeit neben bestimmten Konventionen angestrebt. In der Baukunst siegt die Linienharmonie über die symbolische Anordnung oder über den idealen Zweck; der konstruktive Stil erreicht seinen Höhepunkt und bildet ein vollkommen abgeschlossenes System. In der Litteratur siegt der subjektive

Lyrismus, doch sind zugleich auch dramatische Elemente erkennbar. Das Gefühlsleben bildet das Hauptmotiv, der Vortrag ist romantisch, sogar etwas süsslich. Überhaupt nähert sich die Kunst dem subjektiven Gemütsleben, sogar die kirchliche Kunst befasst sich auf der Grundlage einer ethischen Religion zumeist mit der menschlichen Gefühlswelt und trachtet danach, subjektiv-lyrische Stimmungen zu erwecken. Die profane Musik ist lyrisch und gefühlvoll, die Melodie herrscht über die Harmonie und die weichen über die kräftigeren Tonlagen. Es ist die Zeit der *R o m a n t i k*, da sich der Geist vom objektiv-transzendentalen dem subjektiv-menschlichen Ideen- und Empfindungsgebiet zuwendet.

VI. Die Zeit der geistigen Harmonie ist der Gipfelpunkt der fortschreitenden Evolution, die nach diesem allmählich abwärts neigt und dem Endstadium zusteuert. Die deduktive und induktive Methode wird gleichzeitig angewendet, Analyse und Synthese ergänzen sich, die Spekulation richtet sich auf die Realität, die Theorie wird mit der Praxis, die perzeptive mit der imaginativen Funktion in Einklang gebracht, wodurch der Geist die Vorteile beider vereinigt. Die geistige Harmonie kann auf verschiedenen Evolutionsstufen, bei verschiedener geistiger Energie erreicht werden. Ist die Einbildungskraft mächtig, so bedarf sie einer längeren Schulung, dann ist aber auch die Kultur der harmonischen Periode bedeutend höher, als wenn eine geringe Phantasie ihren Gleichgewichtszustand bald erreicht. Darum muss man den qualitativen und quantitativen Wert der Kultur unterscheiden. Die Wissenschaft geht in dieser Periode mit der Spekulation Hand in Hand, macht daher grosse Fortschritte und vollendet den Ausbau einer harmonischen Weltanschauung, welche die physische, geistige und sittliche Weltordnung in Einklang bringt und der Kultur als sichere Grundlage dient, die nurmehr quantitativ zunehmen kann, da sie qualitativ ihren

Gipfelpunkt erreicht hat. So steht unsere Kultur quantitativ hoch, qualitativ dagegen niedrig. Die griechische zeigte sich umgekehrt —: qualitativ hoch und quantitativ niedrig. —

In der sittlichen Welt kommen subjektiver Egoismus und objektiver Altruismus ins Gleichgewicht, wodurch die Bedürfnisse des Körpers und Geistes, des Einzelnen und der Gesamtheit, der Individuums und der Rasse gleichmässig befriedigt werden. Die individuelle und kollektive Lebenskraft erreicht ihren Höhepunkt, die Leiden nehmen ab und der Mensch wird soweit als möglich frei und glücklich.

Die Kunst dieser Periode ist selbstverständlich auch harmonisch und schenkt dem materiellen und geistigen Leben die gleiche Aufmerksamkeit. Die Bildnerei strebt nach Naturwahrheit und individualisiert ihre Gestalten, bleibt aber auch ihrem idealen Prinzip treu und charakterisiert die geistige Wesenheit. So entstehen aus der Abstraktion der Rassenmerkmale jene Schönheitstypen, die diese im Rahmen individueller Gestalten wiedergeben und die Naturwahrheit mit dem Schönheitsideal glücklich vereinigen. Es ist die Zeit der „grand Art“ der höchsten Kunst, welcher eine Rasse oder eine Kultur fähig ist, obwohl das Ziel derselben bei jedem Volke ein anderes sein muss. Die Griechen haben z. B. das absolute Ebenmass des Körpers und die heitere Gemütsruhe zum Ideal erhoben. Eine tiefere und geistigere Kultur würde auf der harmonischen Stufe ein anderes Ideal suchen und die geistigen Momente mehr hervorheben. Uns könnte z. B. die Linienharmonie und souveräne Ruhe der Griechen nicht befriedigen, da uns hauptsächlich das Misterium des geistigen Lebens und der Nerventätigkeit, also innere Stimmungen anregen und interessieren. Darum wäre auch unsere Kunst auf harmonischer Evolutionsstufe von jener der Griechen verschieden und würde

mehr auf geistig-sittlichen, als aus körperlichen Relationen bestehen, auch extraktiver und unmittelbarer, tiefer und intuitiver sein. Sie würde ganz andere Seiten des Gemütes berühren und der intuitiven Schönheitsempfindung doch ebenso entsprechen, als es bei den Griechen der Fall war.

In der Bildnerei erzeugt die feine Beobachtung, der geläuterte Geschmack, die inventive Kraft, die Wärme des Temperamentes und die konstruktive Logik mächtige Kunstwerke, die ewig schön bleiben werden, da sie dem ewigen Kunstideal nahe stehen. Der Baustil erreicht seine höchste Vollendung, so auch die Sprache, die neben grosser Geschmeidigkeit ihre graphische Kraft bewahrt, sich dem sinnlichen und geistigen Ideengebiet vollkommen anpasst, und daher die feinsten Nüancen und die kräftigsten Effekte ausdrücken kann. Diese zwei Merkmale sind für die Periode besonders charakteristisch, da sie die ganze Gesinnung widerspiegeln. In der Litteratur entwickelt sich besonders die dramatische Kunst, doch entstehen aus epischen, lyrischen und dramatischen Elementen mächtige, freie und individuelle Schöpfungen, da sich der menschliche Geist vom Druck der starren Konvention und von der Alleinherrschaft einseitiger Ideen befreit, und die Resultate beider Funktionen mit der suggestiven Kraft des Temperamentes in einer feinen und individuellen Form wiedergeben kann. Neben impulsiver Kraft verleiht die subjektive Empfindlichkeit dem Künstler eine solche Vielseitigkeit, dass er Ideen, Gefühle und die substantielle Realität mit gleicher Meisterschaft wiedergeben, also eine vielseitige Gesamtkunst erzeugen kann. Die kirchlichen Elemente erscheinen in der Kunst nurmehr, um mystische Stimmungen zu erklären; die Religion selbst erhebt sich in abstrakte Regionen und gibt der Kunst wenig Nahrung. In der Musik kommt statt der gefühlvollen Melodie mehr die grosse Harmonie zur Geltung und erweckt gewaltige

Gesamtstimmungen, statt eines kleinlichen Genusses. Überhaupt charakterisiert die harmonische Kunst ihre durchgreifende und allgemeine Wirkung, die das ganze Gemüt ergreift, anstatt nur einzelne Nervenzentren zu reizen und einen halben Genuss zu geben, wie es einseitig-dissonante Kunstwerke tun.

VII. Diese Periode der Harmonie kann nicht lange anhalten, da das Gleichgewicht bald zugunsten der rationalistischen Sinnlichkeit gestört wird. Die Evolution schreitet unaufhaltsam weiter und wird noch absichtlich beschleunigt. Sie entwickelt also die sinnlichen Funktionen zum Nachteil der Einbildungskraft, die nach einer gewissen Zeit allzu erschöpft ist, um den grossen Zusammenhang der Dinge zu erklären, während die feine Analyse auf dem Gebiet exakter Wissenschaften grosse Erfolge erzielt. Die ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf die Erscheinungswelt und verliert die Fühlung mit der transzendentalen Weltordnung.

Unter diesem Einfluss erwacht die Selbstsucht zweiten Grades, erobert im Gemüt sets grössere Gebiete und löst allmählich die sittliche Ordnung, die das Leben früherer Perioden veredelt. Die subjektive Empfindlichkeit wird immer grösser, die Kraft aktiver Gefühle und des Willens sinkt. Die nivellierende Demokratie zerstört die soziale Struktur, der äussere Druck nimmt zu, und mit diesem auch die zentrale Staatsgewalt, zum grossen Schaden der Freiheit. Die Gesellschaft gewöhnt sich, einem imperativen Fremdwillen zu gehorchen und sich auf diesen zu verlassen.

Die Kunst wendet sich vom einheitlichen Schönheitsideal ab, nähert sich dem sinnlichen Naturalismus und bewegt sich in einem beschränkten Ideengebiet. Die Kraft der Invention und des Temperamentes nimmt ab und wird durch das stetig verbesserte Handwerk ersetzt. Die geistig-sittlichen Momente treten neben der materiellen

Erscheinungsform zurück, sodass ungemein getreue aber etwas kühle und bewusste Naturkopien entstehen, denen jedoch die Empfindlichkeit, der raffinierte Geschmack, die vorzügliche Technik und die bewusste Anwendung aller Hilfsmittel, nicht nur eine grosse dekorative Wirkung, sondern auch die Kraft verleiht unmittelbare Seelenstimmungen zu erwecken, denen der innere Gehalt jedoch nur selten entspricht. In der Litteratur dominiert die beschreibende Kunstart. Die Sprache wird immer subtiler, verliert jedoch von ihrer Kraft. Sinnlichkeit und Erotismus verdrängen die edleren Empfindungen. Die sittliche Atmosphäre verdunkelt sich allmählich und die Kunst sucht nur äussere Effekte. Die subjektive Musik trachtet durch Dissonanzen und aufregende Kontraste, besondere oder perverse Nervenstimmungen zu erwecken und die sinnliche Leidenschaft, die dissonanten Sensationen eines raffinierten Nervenlebens auszudrücken. Diese Periode bildet den Übergang von der harmonischen zur einseitig sinnlichen und dekorativen Kunst der Verfallsperiode, wie z. B. die römische Kunst der Cäsarenzeit, oder die moderne gleich nach der Romantik. Eigentlich sollten schon die Barock- und Rokokokunst hierher gezählt werden.

VIII. In der letzten Periode erlischt der Idealismus gänzlich, bei stetigem Fortschritt und bei steter Verfeinerung von Sinnlichkeit und Vernunft. Scharfe Analyse und Kritik, rasche und sichere Induktionsschlüsse, eine schnelle aber oberflächliche Auffassung konkreter Erscheinungen, neben gänzlichem Verfall der Synthese, Invention und deduktiven Logik, charakterisieren das einseitige aber ungemein rege Seelenleben. Die exakte Wissenschaft macht noch immer Fortschritte, zersplittert sich in unzählige Zweige und entdeckt vereinzelte Tatsachen. Religion und spekulative Weltanschauung fehlen; nur ein geheimer Okkultismus beschäftigt die skeptische Seele, die nicht mehr glauben kann, aber stets abergläubisch ist.

Die Willkürherrschaft des zentralisierten Staates vernichtet die Freiheit, der Kapitalismus beherrscht die ganze Erwerbstätigkeit und erweckt zerstörende Bestrebungen.

Die Emotionalreflexe materialistischer Denkart können kurzweg als die subjektive Empfindlichkeit einer überentwickelten Sinnlichkeit und als utilitäre Selbstsucht zweiten Grades bezeichnet werden. Eigennutz, Genussucht, Prachtliebe und Üppigkeit charakterisieren die Endstadien aller überkultivierten Völker, die eben darum immer auffallend ähnlich sind, nur mit dem Unterschied, dass bei dekadenten Idealisten, die unterdrückte Phantasie stets noch vorhanden ist, geistige und sittliche Bestrebungen und das Gefühl von Schwäche, Unsicherheit und Unzufriedenheit erweckt, sodass der Verfall idealistischer Völker schmerzhafter und melancholischer, aber auch interessanter ist, als der der materialistischen Typen.

Die Kunst dekadenter Idealisten stimmt mit jener der raffinierten Materialisten überein, bezüglich ihrer technischen Vollendung, ihres feinen Geschmacks und ihrem kunstgewerblichen Charakters. Nur durch den latenten Idealismus, der höhere Ansprüche erweckt, unterscheidet sie sich von der VI. Entwicklungsperiode jener. Diese Bestrebungen verleihen der dekadenten Kunst schon darum ein besonderes Interesse, weil sie die Keime zukünftiger Künste bilden, darum ist auch die dekadente Kunst der Alexandriner, Römer und Byzantiner heute noch anziehend. Die Bildnerei der Periode entwickelt sich zum Luxus und Modeartikel, — wie man spätrömischen Porträts nach der Mode verschiedene Frisuren aufsetzen konnte — und dient hauptsächlich zur Dekoration, ist ungemein geschmackvoll, technisch vorzüglich aber üppig, geistlos und maniert. Zumeist siegt das Malerische über das Plastische. Farben reizen mehr als Formen und die Leinwand hat nur eine Oberfläche, auf welcher man die momentane Wirkung leichter hervorzaubern und die

Nuancen feiner ausdrücken kann als in Marmor. Die raffinierteste Sinnlichkeit herrscht auch in der Litteratur und erzeugt besonders einen ungemein raffinierten Erotismus, deren einziger Zweck der geschlechtliche Nervenreiz oder ein preverser Sadismus ist. Der Baustil geht ganz verloren. Die unorganischen und in ihren Hauptzügen formlosen Bauten sind schlechte Nachahmungen der verschiedenartigsten Stile und werden durch eine reiche Ornamentik nur äusserlich verziert. Der litterarische Stil wird so durchgebildet, sodass die Sätze oder poetischen Formen wie die feinsten Ornamente wirken. Die Musik ist meist dissonant, sinnlich und aufregend. Die grosse Harmonie sowohl, als die Melodie verschwindet und nur die Koloratur und Fiorituren, diese äusseren Ornamente der Musik, werden überentwickelt. Der äussere Schein und die momentane Wirkung siegt über das wahre Wesen und über den intimen Gehalt.

*

*

Die Evolutionsformel der idealistischen Kunst ist also folgende:

I. Periode. Zeit der mythenbildenden Phantasie, die primitive Kollektivbegriffe erzeugt und diese im Bewusstsein willkürlich wachrufen kann. — In der Gefühlswelt entstehen entsprechende uneigennütige und dem Naturimpuls entgegengesetzte Kollektivempfindungen, die sich bis zur exaltierten Bewunderung steigern. — Die Entwicklung der bilderreichen Sprache erzeugt Naturmythen, wie die Plastik rohe Darstellungen phantastischer Kompositwesen hervorbringt.

II. Periode. Generalisation und Klassifikation der Begriffe. — Die Kollektivempfindungen werden geordnet und in Zusammenhang gebracht. — Entstehung der ersten Sagenkreise. Aus phantastischen Gestalten entstehen schematische Typen. Anfänge des Baustils, getragene

Modulation der Zauberformeln und der Siegeslieder. — Heldenzeit und Ansiedelungskriege.

III. Periode. Entstehung abstrakter Begriffe. — Übertragung der Kollektivempfindungen auf Ideen, religiöse Schwärmerei. — Symbolismus in der Bildnerei, Epos und objektiv-lyrische Hymnen, erster Entwurf des Baustils, exaltierte Kirchenmusik. — Anfang des theokratischen Heldenkönigtums.

IV. Periode. Deduktive Denkart, Berichtigung der Denkgesetze, Spekulation. — Ethische Ordnung. Die Schwärmerei nähert sich der Realität und ist weniger überspannt. — Theoretischer Kunstkanon, dogmatische Schönheitsbegriffe. In der Plastik werden die Typen ausgebildet. Dramatische Elemente, Lyrismus und Lehrgedicht. Erste Ausbildung des Baustils, Musikkanon, subjektiver Lyrismus. — Metaphysische Religion, hierarchalische Organisation der Gesellschaft.

V. Periode. Ausbildung der Logik und deduktiven Kritik. Die abstrakte Spekulation wendet sich zur Realität. — Anerkennung subjektiver Empfindungen durch die Moral. — Individualisierung plastischer Typen, Sieg des Ebenmasses über Symbolismus in Plastik und Baukunst. Psychologie und subjektiver Lyrismus in Litteratur und in der gefühlvollen Musik. — Ethische Religion, Romantik, Freiheitsbestrebungen.

VI. Periode. Deduktive und induktive, synthetische und analytische Methode, auf Natur und Menschheit gerichtet. — Gleichgewicht objektiver und subjektiver Gefühle. Geistige und sittliche Harmonie. — Höchste Stufe der Schönheitsempfindung, Entstehung individualisierter Schönheitstypen. Idealrealismus. Vollkommene Harmonie der Bauteile. Drama, Lyrismus, psychologische und satyrische Elemente, Kraft und Feinheit der Sprache. Grand art. — Freiheitsperiode, grosser geistiger Fortschritt.

VII. Periode. Die Analyse überflügelt die Synthese; die Vernunft entwickelt sich auf Kosten der Einbildungskraft. — Subjektive Empfindlichkeit, Schwäche idealer Impulse, Selbstsucht zweiten Grades, Passivität. — Absoluter Naturalismus. Die geistig-sittlichen Momente treten zurück. Geringe Kraft der Phantasie und des Temperamentes, feiner Geschmack, raffinierte Technik grosse Naturtreue. Sinnliche Litteratur, Kultus der Form auf Rechnung des Gehaltes, aufregende Musik. Der Baustil geht verloren, feine Details. — Blütezeit der Wissenschaft, Plutokratie, Verfall der Freiheit.

VIII. Periode. Totaler Verfall der Phantasie, Alleinherrschaft der Vernunft. Possivismus, Zweifel. — Raffinierte Selbstsucht, Passivität, Verfall der Wissenschaft. — Geschmackvolles Kunstgewerbe, feine poruographische Litteratur, Kultus der Form, Schwäche der Sprache, sadi-sche Musik. — Administrative Tyrannei. Verfall der Gesellschaft, Sturz der Kultur.

*

*

*

Obige Formel kann selbstverständlich nicht mit jedem Moment der tatsächlichen Kunstevolution übereinstimmen, da deren Gang durch zufällige und unberechenbare Faktoren stets etwas verfälscht wird. Doch entspricht sie der grossen Bewegungswelle und ist ein unentbehrlicher Massstab zur Bestimmung der Evolutionsstufe und Klassifizierung der Kunstwerke. Man erkennt aus derselben, dass jede Menschenrasse oder Kultur nur einmal auf dem Gipfelpunkt ihrer Evolution etwas relativ vollkommenes und der intuitiven Schönheitsempfindung entsprechendes schaffen kann, und dass alle früheren oder späteren Anstrengungen nur einseitige Resultate liefern, und endlich, dass der Verfall nach der Kulmination unbedingt eintreten muss. Man erkennt ferner, dass der Lebenslauf der Kultur-rassen in seinen Hauptzügen genau jenem der Individuen

entspricht und dass die maximale Leistungsfähigkeit und Energie beider auf das Mannesalter fällt, dass die Kindheit und das Greisenalter der Völker dem der Menschen in mancher Beziehung ähnlich ist und dass sich der Materialismus des Kindes im Alter in einer bewussteren also weniger naiven Form wiederholt. Man erkennt die grosse Kraft, aber auch die Mängel der Jugendwerke, ebenso wie die Schwäche aber auch die grosse Verfeinerung seniler Schöpfungen. Man erkennt ferner aus dieser Formel, dass die Kunst ebenso wie alle menschlichen Dinge ungemein veränderlich ist und deshalb unmöglich aus einem fixen Standpunkt betrachtet und beurteilt werden kann. Ihre Jugendsünden und Vorzüge müssen anders aufgefasst werden, als die Gebrechen und Verdienste des Alters. Man sieht, dass bestimmte Perioden bestimmte Eigenschaften und Fehler erzeugen, für welche man unmöglich die Völker oder Künstler zur Verantwortung ziehen kann, da sie notwendige Entwicklungskrankheiten sind. Aus diesen Gründen ist die Kenntnis der geistigen Evolutionsformel unbedingt notwendig und bildet die einzige Grundlage einer positiven und wissenschaftlichen Kritik.

Um eine Kunst entsprechend beurteilen zu können, muss man jedoch nicht nur diese schematische Formel, sondern auch die Geschichte ihrer tatsächlichen Evolution, also auch jene Beweggründe kennen, die gewisse Abweichungen vom normalen Bildungsgang, also die konkrete und individuelle Form der Kultur bestimmen. Zu diesem Zweck soll im nächsten Abschnitt der Stammbaum unserer Kunst zusammengefasst und besonders jene ästhetischen Begriffe hervorgehoben werden, die sie von längst abgeschiedenen Kulturrahnen als Erbschaft erhielt und die heute noch einen wesentlichen Bestandteil der bestehenden Schönheitsbegriffe bilden.

Kapitel III.

Die Stammesentwicklung unserer Kunst.

Um die Elemente unserer Schönheitsbegriffe und die Grundprinzipien unserer Kunst ihrer wahren Natur entsprechend zu erkennen und vom Standpunkt der Evolution aus abschätzen oder ihren Formwert bestimmen zu können, muss wenigstens eine flüchtige Skizze ihrer geschichtlichen Entwicklung entworfen und aus dieser ihr authentischer Stammbaum zusammengestellt werden, dessen sind und jedem gewissenhaften Forscher zu Gebote stehen. Der Attavismus spielt im geistigen Leben eine bedeutende Rolle, und zwar schon darum, weil die geerbten Kenntnisse die grosse Masse unseres durchschnittlichen Wissens und Könnens bilden, von welchen die individuellen Bestrebungen nach besserer Erkenntnis ausgehen; sodann, weil die ererbten Begriffe stets als Grundwahrheiten gelten und die ganze Geistestätigkeit beeinflussen, besonders wenn einzelne Gedankenrichtungen durch die Religion höhere Weihe erhalten und dem Bewusstsein tief eingepägt werden. Diese Erscheinungen müssen bei der Untersuchung der Kunst besonders berücksichtigt werden, da die Tradition und Rückschläge, wie z. B. die grosse Autorität einzelner Künstler auf die ungemein empfindliche Kunst einen bedeutend grösseren Einfluss haben, als auf andere Ideengebiete.

Ebendarum muss man bei der Untersuchung soweit als möglich vordringen und die Urquellen der ältesten,

eingewurzelten Traditionen aufsuchen. Obgleich sich die diesbezüglichen Kenntnisse täglich vermehren und man immer weiter und schärfer in die Vergangenheit blickt, gelangt man doch bald an die Grenze der erforschbaren Zeitabstände, da weiterhin die bleibenden Dokumente fehlen in denen der Mensch die Spuren seines geistigen Lebens der unverwüstlichen Materie eingrub und der Zukunft hinterliess. Deshalb erscheinen die ältesten Dokumente der Urkulturen ohne bekanntere Übergangsstufen ganz plötzlich und stehen von Anfang an auf so hoher Stufe, dass wir unzählige Völkergenerationen als ihre Vorgänger voraussetzen müssen. Die ältesten Kulturen, von denen wir Kunde erhielten, sind wie es scheint die Ostasiatische, besonders die vorarische Kultur Indiens und die der Chinesen, doch waren diese vom menschlichen Kulturgebiet so abgeschlossen und zeigen so exotische Formen, dass eine Verbindung mit diesen ganz ausgeschlossen scheint. Sie bilden divergierende Seitenzweige des Kulturstammbaumes und gingen für die westliche Kultur verloren. Im Westen sind die der Sumiren oder Urchaläer und die der Ägypter die ältesten Urkulturen. Welche von ihnen die ältere sei, ist schwer zu bestimmen, da die ägyptische zwar einige Merkmale höheren Alters zeigt, die urbabylonische hingegen offenbar ein jüngerer Zweig der elemitischen ist, die erst jetzt durch die Ausgrabungen von Susa bekannt wurde, und deren Ergebnisse noch nicht erforscht und klassifiziert sind, sodass sie auch noch nicht verwendet werden können. Die Kultur von Elam ist an Alter der ägyptischen jedenfalls ebenbürtig wahrscheinlich überlegen und bildet jedenfalls die Quelle der Urchaldäischen. Nur eine von diesen kann als Lanzetfischen unserer Kultur sein, doch lag Chaldäen der arischen Völkerbewegung näher und zahlreiche Belege beweisen die Übernahme des sumerischen Gedankengebietes durch die Vermittlung der Phönizier

und Assyrer, sodass wir ohne Schwanken dieses Volk und dessen Kultur als die älteste bekannte Urform der unseren annehmen müssen, und den Einfluss der Ägypter nur als vorübergehende geistige Kreuzung betrachten können. Schon der Umstand, dass ihre Religion — nämlich der Urmagismus — alle bekannten Religionen, selbst die ägyptische, beeinflusst und modifiziert hat, und dass zahlreiche griechische Götter, wie Apollo, Artemis, Aphrodite, Asklepios eine Form von Herakles und viele andere ihrem Pantheon entlehnt sind, sprechen laut für diese geistige Vaterschaft. Doch bilden die Funde von Troja und besonders die von Cypern die deutlichsten Belege, da man hier das allmähliche Hervorgehen der griechischen Kunst aus der angenommenen assyrischen Form deutlich beobachten kann, obgleich ebendort unleugbar auch eine ägyptische Einwirkung stattfand, die sich auch später öfters wiederholte. Dennoch behielt der assyrisch-phönizische Einfluss, mit dem sie in Kleinasien und in Archipelagus in stetiger Berührung standen, und der wieder unmittelbar aus sumerischer Quelle floss, die Oberhand, sodass die Stammform unserer Kunst und unserer ästhetischen Begriffe unstreitig die Kunst der sumerischen Völker ist. Wahrscheinlich ist der Einfluss dieser Völkerfamilie auf die Arier noch älter als diese historischen Tatsachen, da sie auf ihrer Wanderung bevor sie Vorderasien erreichten unbedingt das Gebiet der Elamiten, Protomedier oder Urarmenier passieren mussten und sich in jenen Ländern wahrscheinlich länger aufhielten. Sie brachten von dort die ersten Eindrücke einer relativ hohen Kultur mit, obzwar hierfür die historischen Belege fehlen. Die Kultur der Westturanië bildet also den Urquell unserer Kunst, welche die Semiten in integro aufbewahrten, etwas weiter entwickelten und auf Perser und Griechen übertrugen. Die Perser wurden jedoch durch die Griechen verdrängt, sodass ihre Architektur und Heldensage nur viel später, durch Vermittelung der Muha-

medaner auf die christliche Kunst übergang, während die Griechen die unmittelbaren Ahnen derselben sind. Trotzdem die europäische Kunst unmittelbar aus der westasiatischen stammt, hob sie die ägyptische wenigstens aus der Taufe, da der monumentale Stil ihrer Skulpturen offenbar einen tiefen Eindruck machte, sodass die ersten besseren Göttergestalten — wie der Apollo von Tenea und viele andere — unter ägyptischen Einfluss entstanden sind. Dionys und Demeter sowie viele Mysterien wurden von dort eingeführt und der Steinbalkenbau, die Kreuzgesimse und selbst andere Baustile ihrer Architektur von dort entlehnt, obgleich die Schatzhäuser von Mykene und das berühmte Löwentor durch asiatische Künstler erbaut wurden.

Deshalb soll in erster Reihe die Kunst der Sumiren, soweit es die mageren archäologischen Funde gestatten, untersucht werden. Sie ist umso wichtiger für unsere Evolution, als ihre Begriffe nicht nur durch die Vermittlung der Phönizier auf die Griechen übergingen, sondern auch später, durch die Vermittlung der Juden, in unsere Religion und damit in die kirchliche Kunst des Christentums eindringen. Erst in zweiter Reihe wird die ägyptische Kunst als ein wichtiger Seitenzweig unseres Kunststammbaumes neben jener anderer Völker, die auf die klassische Zeit einen direkten oder indirekten Einfluss hatten, betrachtet werden.

Bemerkenswert ist die Rolle, die durchaus rationalistische Stämme bei dem Wachstumsprozess der Kunstbegriffe spielen, indem sie stets nur die Vermittler sind, welche die Geistesprodukte älterer schaffender Rassen prinzipiell unverändert aufbewahren und auf andere inventive Völker übertragen, ohne etwas aus eigener Erfindung beizufügen. Sie bewahren alle Fremderzeugnisse wie in einer Altertümersammlung auf, schleifen und richten sie möglichst nett und zierlich her, nehmen aber keine prinzipiellen Änderungen vor, höchstens fügen sie verschie-

dene Elemente locker zusammen, die sich jedoch niemals verschmelzen, niemals eine organische Einheit bilden, da die Elemente solcher Kombinationen stets erkennbar sind und ihre Herkunft nachweisbar bleibt. So haben die Assyrer und Phönizier das ganze System der urbabylonischen Kunst beinahe unverändert beibehalten, nur äusserlich verfeinert und technisch ausgebildet auf die Griechen übertragen; so haben viel später die Juden die vom Magismus entlehnten Vorstellungen der christlichen Religion in einer Weise mitgeteilt, dass ihr sumerischer Ursprung selbst nach Jahrtausenden noch deutlich zu erkennen ist. Tempelanlagen, Türme, Sanctuarien, Wasserbecken, Tabernakel, Leuchter, Priestergewänder, Ringe, Stäbe, Litaneien, Exorzismen, u. s. w. stammen alle noch aus dem Magismus und haben ihre ursprüngliche Bedeutung bis heute bewahrt, trotzdem sie in den Dienst einer durchaus anderen Gottheit traten. So haben auch die Araber die indischen und persischen Elemente ihrer Kunst z. B. den Spitzbogen und die persischen Sagen dem Mittelalter geliehen, ohne imstande zu sein, diese mit anderen römischen und byzantinischen Elementen in Einklang zu bringen und hierdurch zu etwas durchaus Neuem umzugestalten, wie es die Gothik getan. Hieraus geht es deutlich hervor, dass auf die Evolution die inventive Kraft den grössten Einfluss übte und stets das Vehikel des Fortschrittes war, während der Rationalismus nur zu erhalten und zu vermitteln wusste und in der Evolution die Aufgabe der egalisierenden und fixierenden Vererbung erfüllte. Die Invention entspricht der individuellen Variation, aus welcher neue Formen und höhere Arten hervorgehen. Darum muss man, wo bei schwacher Invention neue Formen erscheinen, ihren Ursprung suchen, da man nicht annehmen kann, dass sie selbständige Produkte solcher Typen wären. Rationalisten sind fleissige Arbeiter und tüchtige Werkmeister, die das angeerbte Gewerbe gewissenhaft üben, Idealisten hingegen die Plan-

macher und Erfinder, die stets neues schaffen und den Fortschritt vertreten, darum muss man auch ihre Leistungen wohl unterscheiden und verschieden taxieren.

Diese und die im ersten Kapitel aufgeführten Grundsätze sollen bei den folgenden Untersuchungen als Leitfaden dienen und beim Entwurf eines möglichst klaren Evolutionsbildes behilflich sein.

Kapitel IV.

Die Kunst der Akkaden oder Sumiren.

Nicht viele aber ungemein charakteristische Denkmäler der vorderasiatischen Urkultur haben die Ausgrabungen in Mesopotamien ans Licht befördert. Sie widerlegen entschieden die alte Tradition vom semitischen Ursprung der Zivilisation, da neben diesen alten Dokumenten selbst die Bibel modern erscheint. Sie sind in der Ursprache und in der Urschrift eines sehr verbreiteten turanischen Kulturstammes geschrieben. Erst lange nachdem diese Rasse eine hohe Stufe erreichte, entstanden die ersten Denkmäler semitischer Kultur. Diese alten Funde haben Sprache und Schrift, Religion, soziale Ordnung und Kunst dieses uralten Kulturvolkes erhalten, von dem man vor einigen Dezenien noch keine Ahnung hatte und welches wir heute ebenso kennen wie die viel späteren Assyrer oder Phönizier. Aus diesen Tatsachen ist es möglich die Evolutionsstufe ihrer Kunst und Kultur zu bestimmen.

Dieses Volk ist ein Ableger der Elamiten, aus welchem Land sie An - amar - ud — (Gott - Glanz- der Sonne), nämlich der biblische Nimrod in die Tiefebene Chaldaens einführte. Jene Kultur ist ebenso alt oder älter als die Chinesische und Ägyptische, diese scheint etwas jünger, obgleich sie sicher in das vierte Jahrtausend v. Chr. hinaufreicht. Auf das Alter der turanischen Kulturen kann man daraus schliessen, dass die Hauptgrundsätze der Religion,

nämlich die Cykluseinteilung, die Bedeutung der obersten Triade, die grose Verehrung von Sonne und Mond und die offiziell geübte Magie bei solchen Völkern, die sich noch vor der Sündflut trennten, wie bei Chinesen, bei vorarischen Bewohnern Indiens, die Manu „die schwarzen Magier und Mondanbeter“ nennt, sowie bei Finnen und allen sumirischen Stämmen, vollkommen übereinstimmen.

Nimrod kam aus Elam, wie schon der Name Akkad = die von oben kommen andeutet und der in Inschriften neben Sumir zumeist gebraucht wird. Er liess sich im Völkergemeinde der vier Stämme = kirpat — arbat oder der vier Sprachen = arba-lisun nieder, welches ausser den Eingewanderten aus barbarischen Semiten, Khuschiten und aus Resten der autochtonen Bevölkerung bestand. Jedenfalls führte Nimrod die Kultur zuerst ein, wie dies auch die Bibel anerkennt und baute die mächtigen Städte Ur, Erech, Larsa, Sippara und Ka-Dingira oder Babylon wie man es später nannte, da Dingira in Ilou übersetzt wurde. Die Religion der Akkaden war ein ziemlich entwickelter Naturkult. Sie verehrten die Weltregionen und die Gestirne, besonders Mond und Sonne, die unter der Oberherrschaft des grossen Weltgeistes Dingira in Cykeln eingeteilt also hierarchisch geordnet waren. Diese Triaden und die sehr entwickelte Theurgie, die im Namen der Götter durch besondere Priester geübt wurde, bilden die Hauptmerkmale dieser Religion, die alle spätern Systeme, selbst das ägyptische und indische derart beeinflusst hat, dass sie alle auf der Grundlage des Magismus erbaut wurden. Der indische Trimurti, die ägyptische Ogdoads, oder Enneas, Ra und Osiris, die ganze Religion der Assyrer, die verschiedenen Triaden der Phönizier, die Triade der vormosaischen Religion aus Eloheim Baal und Adonai bestehend und selbst unsere Dreifaltigkeit, Schöpfungsgeschichte, Paradies und Sündflutsage stammen direkt aus dem Magismus und wurden durch Abra-

ham, der sich als Hirtenhäuptling im Gebiet von Ur aufhielt, in die jüdische Ideenwelt eingeführt. Sie bilden heute noch die Grundlage der allgemeinen Anschauungen und wurden ursprünglich in der bilderreichen Sprache der Akkaden verfasst, die von der sachlich-präzisen semitischen Sprachform durchaus verschieden war.

Die Göttercykeln, die Hierarchie, ihr Zusammenhang mit der Natur, die Seelenlehre, Kosmogonie und besonders die objektiv-geistige Natur Dingirs sind Begriffe die nur aus der integrierenden Kraft der Phantasie entstehen konnten und auf eine ziemlich hohe Evolutionsstufe der Spekulation hindeuten. Dies ist der Schlüssel jener grossen Wirkung, die der Magismus auf alle andern damals noch barbarischen Völker ausübte und die auf die Nachfolger vererbt selbst heute noch die Gedankentätigkeit beeinflusst, da die Cykeln, die Schöpfung die Inkantationen, die Liturgie die Tempelanlagen u. s. w. bei den meisten noch immer als Grundwahrheiten gelten, da sie nicht nur durch vielfache Vererbung sondern auch durch die bestehende Religion die Weihe erhielten.

Dieser gewaltige Einfluss der Religion auf die ganze Kulturwelt verleiht auch ihrer hieratischen Kunst eine ganz besondere Wichtigkeit, da diese äusseren Symbole der allgemein verbreiteten Ideen selbstverständlich auch eine grosse Wirkung hatten, obgleich sie im Vergleich mit späteren Künsten ziemlich bescheiden auftraten. Sie ergriff jedoch die Initiative und enthielt virtuell die meisten oder alle prinzipiellen Merkmale der späteren westasiatischen, besonders der assyrisch-phönizischen Kunst. Sie war durchaus kirchlich, da die profanen Bauten wie Paläste, Stadtmauern und Tore stets nur Teile der Tempelanlagen und zum Schutz dieser bestimmt waren. Die Bautätigkeit der Akkaden war ungemein gross und spielte in der Kunst die Hauptrolle; die geringen plastischen Reste sind untergeordnet. Die Akkaden waren die Erfinder der Terrassen-

anlagen, welche die häufigen Überschwemmungen erreichten und die in Ermangelung des soliden Steinmaterials, ebenso wie die kolossalen Mauern aus getrockneten Ziegeln aufgeführt und durch eine sinnreiche Drainage vor Feuchtigkeit geschützt wurden. Das Material bestand aus gebrannten und ungebrannten Ziegeln in verschiedener Form und Grösse. Das Bindemittel war Lehm oder Bitüm. Zum Schutz gegen Regen und zur Verstärkung der Verkleidung wurden aus der Mauer etwas hervorstehende Rohr- oder Binsenbündel angewendet, aus denen später die Gesimse und Lesenen entstanden. Die Mauern waren kolossal hoch und so dick, dass ihr Oberteil oft einen bequemen Fahrweg bot. Sie wurden durch mächtige Strebe Pfeiler gestützt, die zur architektonischen Gliederung der Massen dienten und nach einem einheitlichen Plan angebracht waren. Säulen wurden nur selten, Halbsäulen und Pilaster häufiger und mit Verständnis angewendet; auch hatten sie einen gradlinigen Spitzbogen, der durch den Vorsprung der horizontalen Ziegel gebildet wurde und bei Wasserleitungen und Kellerräumen häufige Verwendung fand. Ganz originell waren die grossen Stufenpyramiden oder Ziggurats, die 7 verschiedenfarbig bemalte Stockwerke hatten, an deren Spitze sich das Allerheiligste oder die reichgeschmückte Wohnung der Gottheit befand. Die Stockwerke, welche Terrassen bilden, stehen ganz eigenartig übereinander. Die Mauern sind durch Strebe Pfeiler, Halbsäulen und Pilaster, sowie durch Rohrbündel gegliedert, selten geradlinig, so dass sie infolge ihrer Masse und ihrer manigfaltigen Profilierung die stets symmetrisch oder wenigstens rythmisch ist, trotz ihrer Roheit ein imponantes Aussehen haben und einen gewissen Stil deutlich erkennen lassen, der nicht in der Ornamentierung, sondern in der Komposition der konstruktiven Teile bestand, welcher der assyrischen Baukunst, mit ihren gradlinigen Mauern gänzlich fehlt. Die Ornamente bestehen zumeist

aus verschiedenartigen Tonkegeln, mit denen man mosaikartige zumeist gradlinige Motive beschrieb, ferner aus Agat, Gold und anderen Plättchen, die man mit vergoldeten Bronzenägeln an der Wand der Götterwohnungen befestigte. Das Verhältnis der Terrassen und Mauern, der verschiedenen Stockwerke ihrer Stufenpyramiden, der Spitzbögen, des Unter- und Oberbaues und der Pilasterordnungen war offenbar durch einen Kanon geregelt. Sie geben dieser Baukunst ein charakteristisches Gepräge, so dass man selbst in den Trümmern dieser schmucklosen alten Bauwerke einen ganz eigentümlichen und monumentalen Stil erkennen kann, der nebenbei durchaus originell ist, da er an Ort und Stelle entstand, gewissen Spezialbedingungen angepasst werden musste, und deshalb einen ziemlich hohen Grad konstruktiver Logik voraussetzen lässt. Ganz originell sind auch die gradlinigen Ornamente, die zumeist aus verschiedenartig verzogenen Vierecken bestehen, denen nur die Göttersymbole wie die Sonnenscheibe, die Schlange oder Tiergestalten einige Abwechslung und etwas Schwung verliehen.

Diese gewaltige Baukunst bezeugt also eine grosse erfinderische Begabung, entwickelte Ebenmassempfindung und konstruktive Kraft der Phantasie. Die Baukunst selbst wurde im ganzen Altertum als turanische Erfindung anerkannt. So erwähnt schon Genesis Kain, den Stammvater der Turnier als Städtebewohner, während die Semiten noch wandernde Hirten waren. Die Baukunst, die in ganz Westasien blühte, und die in Elam, dem mutmasslichen Zentrum sumerischer Kultur prinzipiell durchaus analog war, ist also neben der Keilschrift und dem Magismus offenbar die Erfindung dieses Stammes. —

Ebenso gab ihre Bildnerei der ganzen vorderasiatischen Plastik ihr eigentümliches Gepräge, da sie sämtliche Motive derselben enthielt, also ihre Wurzel bildet. In Chaldaeen, das noch am besten erforscht ist, verhinderte

zwar der Steinmangel die Entstehung einer grossen Plastik, doch sind auch hier Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Bronzeabgüsse, Tonfiguren, Terracottareliefs und Majolikaplatten, besonders aber in hartem Stein geschnittene Siegelzylinder mit Angabe der Königsnamen, also mit bekanntem Datum, gefunden worden, die trotz ihrer rohen Ausführung durch die Reichhaltigkeit ihrer Motive und ihre eigentümliche Auffassung unsere volle Aufmerksamkeit verdienen. So fixieren z. B. einige Bronze und Elfenbeingestalten die späteren Göttertypen und die noch interessanteren Terracotta und Majolikaplatten aus den Gräbern von Ur und Larsa, die meisten Szenen und Motive der assyrischen Plastik. Sie enthalten Tierkämpfe und Ungeheuer, mit Löwen oder unter sich kämpfende Menschengestalten, Aufzüge und Opferszenen, also beinahe alle Motive assyrischer Reliefs. Besonders charakteristisch ist der in harten Stein gravierte Siegelzylinder König Uruks, der aus dem dritten Jahrtausend v. Chr. stammt und den König mit geradem Profil und schlichtem Bart, auf einen Thron sitzend, darstellt, vor welchem drei Frauen ebenfalls mit geradem Profil in durchaus verschiedener Bekleidung erscheinen. Ein anderer gleichfalls sehr alter und gut gearbeiteter Zylinder zeigt geflügelte Göttergestalten und Ungeheuer, wie sie auch später dargestellt wurden. Die Arbeit ist überraschend, Gesichtszüge, Haare und Bart unterscheiden sich deutlich von assyrischen Typen, und die Frauen, die in assyrischen Werken selten erscheinen, haben gut charakterisierte Prunkkleider mit Franzen und Vollants geschmückt oder gefaltet. Bei der Betrachtung dieser müssen wir das Hauptgewicht darauf legen, dass diese Urtypen beinahe alle Motive der westasiatischen Kunst enthalten, und die assyrische Plastik sowohl ihre Auffassung als ihren Kunstkanon beinahe unverändert beibehielt. Die um viele Jahrhunderte jüngern

Reliefs mit unvergleichlich besserer Ausführung sind die Wiederholungen jener Werke und Ideen.

Neben der Plastik bildet die ausgedehnte Litteratur den Hauptzweig dieser Kunst. Dass die Sumiren die Keilschrift erfanden unterliegt keinem Zweifel; dass die Assyrer diese nur übernahmen erhellt schon daraus, dass sie die sumirische Schreibart der Götternamen als Ideogramme behielten z. B. Ka-Dingira schrieben und Bab-Ilou aussprachen. Wie gross die Litteratur der Akkaden war, zeigen die unzähligen bilinguirtischen Tabletten, die man in der Bibliothek Assur-bani-pals in Ninive fand. Diese befassen sich hauptsächlich mit der Religion und als Bestandteile der Geheimwissenschaft auch mit Chronologie, Astrologie, Mathematik und andern Fragen. Künstlerisches Interesse haben nur die Hymnen, Inkantationen und Exorzismen, aus denen man die Elemente ihrer Religion erkannt hat, die aber wie alle alten liturgischen Sprüche in poetischer Form verfasst sind. Einige dieser weisen auf eine feste Überzeugung und auf einen entschiedenen Hang zur Spekulation hin; andere enthüllen die Geheimnisse der Magie und ihre ziemlich hohe Evolutionsstufe, wie auch ihre stets nur gute Absicht, da jedes Malefiz mit dem Tod bestraft wurde und die Magie nur zur Abwendung böser Dinge im Namen guter Götter gestaltet war. Ihre Form ist eine gewisse Reiteration und der Stabreim, den auch die jüdische Prophetenschule und zum Teil auch die christliche Religion beibehielt und welchem man eine suggestive Wirkung nicht absprechen kann. Jedoch bildet die Perle dieser Litteratur unstreitig die Heldensage, besonders die nun schon ganz übersetzte Jzdhubarlegende. Diese älteste Heldensage der Welt wurde aus der Urheimat mitgebracht, und enthält die lebendig beschriebene Sündflutlegende, die durch Abraham in die Bibel kam. Neben ihrem Alter ist auch ihr Kunstwert bedeutend, welcher letzterer sowohl in der Schilderung der Ereignisse, als auch in der dramatischen Wirkung einzelner Stellen und

in dem sittlichen Leitmotiv der ganzen Dichtung besteht. Ergreifend ist die Trauer Jzdhubars um seinen Freund Heabani geschildert, und die Szene mit der Göttin Ishar, deren Hand der Held aus moralischen Rücksichten verschmäht, sowie die Klage der Göttin über diese Schmach ist geradezu packend. Der mystische Zauber, der die Handlung umwebt, die Aktion der Götter, die das menschliche Schicksal lenken, die eigentümliche Auffassung, die grosse Begeisterung und Energie der Helden, der Sieg dieser Eigenschaften selbst über die Missgunst der Götter, die schwungvolle Erzählung der Sündflutkatastrophe, stempeln diese Sage zum Urtypus aller späteren Heldengedichte.

Diese urwüchsige Kunst zeigt also, trotz ihrer schlichten Form, einen relativ hohen Grad spekulativer Begabung, welcher eine einheitliche Weltanschauung zu Grunde liegt und gewissen moralischen Ansichten als Leitfaden dient. Die Empfindungen sind kräftig, die heroische Begeisterung gross, während die Sinnlichkeit ziemlich gemässigt ist, wenigstens keine leitende Rolle spielt. Die naive aber richtige Beobachtung und eine gewisse technische Fertigkeit lässt auf eine primitive aber kräftige geistige Beanlagung schliessen und erklärt ihren gewaltigen Einfluss auf alle Nachbarvölker und Nachfolger.

Dieser Einfluss war so mächtig, dass auch ihre Kunst der gesamten Westasiatischen als Modell diente und sogar bis auf uns gekommen ist. Assyrer, Phönizier, Perser, selbst asiatische Griechen übernahmen ihre Terrassenanlagen, die sogar dorischen Tempeln als Unterlage dienen. Der Grundplan ihrer Tempel ward allgemein angenommen, Assyrer und Phönizier veränderten sie kaum, darum war auch der Tempel Salomonis, der unseren Kirchen als Vorbild dient, nach diesem erbaut. Die grosse Bedeutung der Portale, die stets Göttern geweiht waren und zu ihrem Schutz dienten, stammt aus der Ansicht, dass

der Feind, der die Götterbildnisse entführt, auch die Stadt in seine Gewalt bekommt. So waren auch die Stufenpyramiden überall verbreitet und bilden die Keime der späteren Türme, wie ihre Stadtmauern, die der späteren Burgen und Befestigungen. Die Schatzhäuser von Mykene haben noch die ursprünglichen Spitzwölbungen, und das Löwentor wurde durch Phönizier nach dem Prinzip älterer Stadtbefestigungen erbaut. Selbst unsere Altäre sind noch die Nachkommen ihrer Opferstätten; die Wasserbecken des Salomonischen Tempels, der mohamedanischer Moscheen und christlicher Kirchen sind noch immer Sinnbilder, des grossen Wasserbeckens Zuab, auf dessen Rand der Himmel ruht. Der Tabernakel steht im Allerheiligsten und ist nichts anderes als die Götterwohnung der Ziggurats; die gewundenen Säulen mit dem Feuerkapitäl, denen wir in Kirchen so oft begegnen, sind die Symbole Baal-Chamans, oder der zeugenden Energie der Sonne. Der Strahlenkreis der Monstranz ist eine Variante der geflügelten Sonnenscheibe. Die Mitra der Bischöfe ist die spitzige Mütze der Magier, wie die Priestergewänder von ihrer Amtstracht stammen. Das Kreuz ist das uralte Feuersymbol. Aber selbst in der Plastik übernahmen die Semiten die alten Göttertypen der Akkaden, die stets oder meistens mit vier Flügeln dargestellt wurden, wie man sie am alten Siegelzylinder König Iglis erblicken kann. Alle Semiten, so auch die Juden, stellten ihre Götter geflügelt dar, nur später, nach dem endgültigen Sieg des Monotheismus, also nach Esra wurde diese Form, auf die Engel übertragen, die heute noch in der Gestalt sumirischer Götter erscheinen. Selbst der Begriff Gottvater stammt aus dem Magismus, und die alten bärtigen, und die alten bärtigen Göttergestalten sind die Vorbilder unserer bildlichen Darstellungen Gott Vaters. Unzählig sind die Fäden, die in unserer kirchlichen Kunst bis zum Magismus zurückreichen, sodass man bestimmt be-

haupten kann, dieselbe steht noch immer auf der ursprünglichen Grundlage dieser Urreligion und damit auch auf deren Urkunst.

Selbst in der profanen Kunst begegnen wir solchen Überresten, obgleich sie hier weniger greifbar erscheinen, da diese Kunst bedeutend beweglicher ist als die Sakrale. Doch stammen die Kämpfe der Könige und Helden mit Ungeheuern, so z. B. der Kampf des h. Georg mit dem Drachen oder der Siegfrieds mit dem Lindwurm noch immer aus dieser Zeit, nur kann ihre Abstammung erst aus der Filiation der Sagen erklärt werden. Die eine Form von Herakles ist Melkarth und seine zwölf Werke bedeuten den Gang der Sonne durch die 12 Zeichen des Zodiaks. Aus demselben Ideenkreis stammt auch die persische Rustem und Djemschid Sage, die auf die Ritterromantik des Mittelalters Einfluss hatte, sodass diese Kämpfe der Sonnenhelden durch mehrere Kanäle auf uns kamen und das Urbild aller märchenhaften Kämpfe mit Ungeheuern und Drachen bilden. Das Zwölf-Göttersystem Hesiods stammt ebenfalls aus dem Cyklus der 12 grössten Götter der Urmagier, da diese zuerst die Zeichen des Tierkreises erkennen. Aber selbst die Prozessionen und zeremoniellen Elemente unserer Kunst können zumeist auf das Ideengebiet der Akkaden zurückgeführt werden, da auf solchen Darstellungen die assyrischen Reliefs einen unverkennbaren Einfluss hatten, und zahlreiche Friesreliefs direkt aus solchen, diese wiederum aus der sumerischen Sujetsammlung stammen. Die Dämonologie des Mittelalters stammt nachweisbar aus dieser Quelle, da sowohl die Engel = Igli als auch die Cherubs und viele der vornehmen Teufel, sogar die alten Namen behielten, also nicht einmal das Gewand veränderten. Mit erstaunlicher Zähigkeit haben sich nicht nur diese religiösen Begriffe, sondern auch andere Symbole und Vorstellungen vererbt, und einen beinahe unverwüstlichen Niederschlag beengen-

der Archaismen gebildet, von denen uns nur eine neue Kultur, mit neuen Grundideen befreien könnte. Hieraus ist die erstaunliche Grösse jener Wirkung zu erkennen, welche von den ersten abstrakten Religionsbegriffen ausgeübt wurde und die ganze Kultur beeinflusste. Doch müssen wir um diese gehörig zu würdigen neben der Filiation der äusseren Formen auch auf die der Ideen einen Blick werfen, welche diese beleben, ihnen gleichsam die Unsterblichkeit sichern und die Ursachen sind, dass wir die Gottheit noch immer nach dem Schema des Mulge-Baal-Jehovah und den Teufel nach dem des Nergal-Pan-Satan darstellen und mit diesen noch immer jene primitiven Vorstellungen verbinden, die vom Magismus in die Bibel und von dieser in das Christentum drangen. Die leitenden Ideen jener mächtigen Bewegung, die inmitten der zahlreichsten Menschenrasse den Magismus erzeugte und auf alle anderen Völker wirkte, sind: Erstens die demiurgische Schöpfung, welche die Welt in einem Moment willkürlicher Energie, in fertiger Vollkommenheit aus nichts erschuf. Hiermit entstand eine stationäre Weltanschauung, von welcher sich die Inder ausgenommen — bis zur modernen Evolutionslehre kein Volk befreien konnte, und die als angeerbte Grundwahrheit so tief im Bewusstsein der Massen eingegraben ist, dass sie allem Zweifel und jeder neuen Lehre bisher standhielt und den Glauben an individuelle Götter und übernatürliche Kräfte wach erhält, den Dualismus begründet, und die Kluft zwischen der materiellen und geistigen Natur erweitert. Damit wird auch in der Kunst die Empfindung jener mächtigen Harmonie verhindert, die in der ganzen Natur alles zu einer fröhlichen rythmischen Bewegung vereint und alle Gegensätze in flüssige Übergänge auflöst. Ebendarum zwingt er den Künstler zum Gebrauch widersinniger Symbole, zur Schilderung nicht vorhandener Gegensätze und hält ihn von der Empfindung der geistig-

sittlich-materiellen Harmonie zurück. Selbst himmelstürmende Genies sind noch immer Sklaven der alten Tradition und gestalten menschenähnliche Götter und dämonische Mächte. Diese falsche Grundidee, die sich solange erhalten konnte, erklärt den Einfluss aller andern Archaismen und Urvorstellungen. — Die zweite Grundidee des Magismus ist die Personifikation und Klassifikation der Naturkräfte und Weltregionen, die mit der Weltordnung etwas mehr übereinstimmt, als der rohe Totenkult oder Fetischismus, deshalb auf alle Zeitgenossen einen so tiefen Eindruck machte, dass ihre Triaden heute noch bestehen und die Vorstellung einer einheitlichen Weltseele, mit einem ebenso einheitlichen und unabänderlichen Weltgesetz, das jede Ausnahme ausschliesst, verhinderten. Diese Begriffe gingen auf die Semiten über, und wurden von ihnen in die mosaische Bibel eingeführt, deren Triade aus Elochim, aus dem statt Baal substituierten Jehovah und aus Adonai bestand. Durch die Vorstellungen der aus dem babylonischen Sabaeismus entstandenen Gnosis verstärkt, kamen sie bis auf uns. Die dritte Grundidee ist die legitime Magie oder Theurgie, die im Namen der guten Götter geübt wird. Niemals etwas Böses wünscht, und nur die böse Wirkung der Dämonen abwendet. Diese Magie wurde in den Prophetenschulen von Babylon und Ninive gelehrt, von dort in die jüdischen Prophetenschulen eingeführt und kam ebenfalls durch gnostische Elemente verstärkt in die christliche Kirche, wo die Priester noch immer nichts anderes als Magier sind, die Opferzeremonien und sakrale Handlungen vollziehen, deren Sinn stets derselbe blieb, nämlich die Gunst der Gottheit zu erzwingen und durch magische Handlungen von der Macht der Dämonen zu befreien.

Nur dadurch, dass die Hauptgrundsätze des Magismus, durch eine wunderbare Verkettung der Ereignisse, trotz der geklärten Auffassung ihres Stifters, in der Kirche erhalten blieben, ist es erklärlich, dass auch die künst-

lerischen Formen und Symbole dieser veralteten Welt noch immer bestehen und selbst auf unsere sakrale Kunst einen entscheidenden Einfluss üben, der jede neuartige Auffassung und Wiedergabe materieller und geistiger Beziehungen vereitelt, da stets die alten Symbole zum Vorschein kommen.

Die psychologischen Erscheinungen dieser Kunst und Kultur führen zur Bildung abstrakter Begriffe, zum Anfang der Spekulation, zur Kristallisation einer altruistischen Moral und einer grossen, das ganze Leben durchdringenden religiösen Schwärmerei, also zur III. Evolutionsstufe unserer Formel zurück, welcher wir demzufolge auch diese Kunst zuzählen müssen. Doch ist zu bemerken, dass die Ursachen aus einer bedeutend älteren Zeit stammen und nur in Chaldaeen lokalisiert und mit der historischen Persönlichkeit Nimrods in Verbindung gebracht wurden, und dass der Baustil ganz plötzlich auf einer relativ hohen Evolutionsstufe erscheint, also aus der Urheimat mitgebracht, nur an die Lokalverhältnisse angepasst werden musste. Diese Betrachtungen berechtigen die Annahme, dass diese Kultur nur ein Ableger der elamitischen war, die in jener Urzeit ungefähr dieselbe Evolutionsstufe erreicht haben mag. Sobald die grossen Funde, die bei den neuesten Ausgrabungen in Susa ans Licht befördert wurden, untersucht und chronologisch geordnet sein werden, wird man ein weiteres Glied der Ahnenreihe hinzufügen können, da dessen Urkultur voraussichtlich bis zur II. Evolutionsperiode der Formel zurückreicht.

Quellen: G. Rowlinson. Layard. Fr. Lenormant. G. Smith. Delitzsch u. a.

Kapitel V.

Die ägyptische Kunst.

Diese Kunst ist wahrscheinlich älter als die babylonische, obgleich kaum älter als die von Susa. Sie entstand im Niltal, entwickelte sich selbständig, blieb stets national und höchst originell. Die Funde sind so ergiebig und wohl erhalten, dass man ein nahezu vollständiges Bild dieser mächtigen Kunst entwerfen kann, obgleich ihre Anfänge im Nebel der Urzeit verschwinden. Ungemein interessant ist diese Kunst, weil sie sowohl die geistige Evolution jener Rasse, als auch die Stammesevolution der ästhetischen Begriffe mehr beleuchtet, als irgend eine andere, da sie autochton entstand, ungeheuer lange dauerte, von fremdem Einfluss beinahe ganz verschont blieb und von jeder anderen Kunst durchaus verschieden war. Sehr lehrreich ist auch ihre Evolution, die einen grossen Anlauf nahm, bald eine relativ hohe Stufe erreichte und dann plötzlich erstarrte, weil die schaffende Kraft der Rasse erschöpft war. Die meisten Autoren verurteilen diese Kunst gerade wegen dieser konventionellen Starrheit und sprechen dem Ägypter die Phantasie gänzlich ab, doch scheint dieses strenge Urteil ziemlich ungerecht, da die Schöpfung einer so grossen und durchaus originellen Kunst, eines eigenartigen Kunstkanons und eines sehr originellen Stils eine bedeutende Kraft der schöpferischen Phantasie voraussetzt. Jene Autoren begehen den Fehler, dass sie die lange anhaltende Dekadenzeit, die allerdings

starr und konventionell war, auf die ganze Dauer der Evolution übertragen, und die ganze Kunst als konkrete Sache betrachten. Die Phantasie eines Stammes zu leugnen, der vier verschiedene Religionssysteme erdacht oder doch seinem eigenen Genius angepasst und assimiliert hat, ist keinesfalls berechtigt. Schon in einem anderen Band über Religionsbegriffe wurde die Ansicht ausgesprochen, dass die Ägypter erst in historischer Zeit einen gewissen Grad der Einbildungskraft erlangten. Hierfür spricht die Tatsache, dass sie von einem ganz materialistischen Totenkult ausgehend, der auf eine rationalistische Denkart hindeutet — zur Verehrung übertragener Ideen, oder spiritualisierter Naturgötter übergingen, das System dieser zweimal änderten, stets neue Götter höherer Kategorie schufen, die Seelenlehre und spirituale Mystik ziemlich hoch entwickelten und endlich bei dieser ungeheuren Geistesarbeit erlahmten und erstarrten. Jenen geistigen Prozess spiegelt auch ihre Kunst wieder. Diese fing unstreitig mit der Baukunst an, die auch späterhin herrschend blieb. Anfangs baute man Lehmhütten mit Dachterrassen und Holzpfailern zur Unterstützung der Decke. Die Wände wurden mit bunten Matten und Teppichen behängt. Dieses Grundmotiv wiederholt sich auch in der späteren Baukunst, wo die Steinwände mit teppichartigen Wandmalereien bedeckt, die Säulen den Palmenbaum, oder Lotusbündeln mit Knospen oder einem Blumenkapitäl nachgebildet und die Dachterrassen stets beibehalten wurden. Ganz entschieden entstanden aus diesen einfachen Anfängen die mächtigen Tempelanlagen, Gräber und Paläste, die von solchen anderer Völker durchaus verschieden sind; aus der Mattenverzierung und der Hiroyphschrift entstand der Reliefstil und die Wandmalerei. So entstand auch die eigentliche Skulptur, die zwar immer ein Teil der Baukunst blieb, sich aber hoch über die gleichzeitige Plastik anderer Völker erhob. Unleugbar erstarrte diese später unter dem

Druck des strengen Stils und Kanons, doch bedingt schon die Erzeugung eines solchen Stils bedeutende schaffende und ordnende Kraft, da er ganz andere psychologische Beweggründe hat, als die gewerbsmässige Konvention der Assyrer. Die Litteratur entstand auch selbständig, entwickelte sich zwar nicht bis zum wirklichen Epos, da ihre Phantasie in dieser Periode noch allzu schwankend war, doch enthalten ihre Märchen, Liebeslieder, romanartigen Erzählungen und Hymnen oft poetische Elemente und sind jedenfalls originell.

Wenn man diese Tatsachen zusammenfasst und bedenkt, welch' ungeheure Schwierigkeiten der Übergang von der materialistischen zur idealistischen Denkart, die Einführung durchaus neuer Religionssysteme und die wiederholte Erneuerung derselben verursacht, selbst wenn fremde Grundbegriffe hierbei behilflich sind, kann man unmöglich an der schaffenden Kraft ihrer Phantasie zweifeln; nur darf man diese primitive und erst später angeeignete Phantasie nicht mit jener von höher entwickelten und begabteren Rassen, z. B. mit jener der Griechen oder Indier vergleichen und muss die grossen Fortschritte in Betracht ziehen, welche die Stammesentwicklung in jener für die Kulturevolution so bedeutsamen Zeit während Jahrtausenden gemacht hat. Im Vergleich mit Griechen sind die Ägypter allerdings phantasiearm, besonders, da man ihre Dekadenzeit mit der Blütezeit griechischer Kunst zu vergleichen pflegt. Wenn man aber die entsprechenden Perioden beider nebeneinander stellt und die Kolossalwerke und die Plastik der IV. oder V. Dynastie mit dem Ergebnis trojanischer, mykenischer oder cypriotischer Ausgrabungen vergleicht, wird dieser Vergleich weniger ungünstig ausfallen und den geistigen Zustand der Ägypter in ein besseres Licht stellen. Unleugbar war diese Phantasie zu primitiv um höhere Stadien zu erreichen, aber ebenso unleugbar war sie vorhanden und gab der anfänglichen Kunstevolu-

tion einen mächtigen Anstoss, zu deren Fortsetzung ihre Kraft nicht ausreichte. Die Einheit und Originalität des Stils, der ursprüngliche Formenreichtum und die Idealisierung der Typen sind jedoch untrügliche Belege der Einbildungskraft.

Nach dieser Erörterung müssen wir auf die Kunst selbst einen Blick werfen, um die Stellung, die sie in der Gesamtevolution einnimmt, bestimmen zu können. Die Baukunst ist unstreitig der leitende Kunstzweig, da die Bautätigkeit den grössten Teil der Nationalenergie in Anspruch nahm, und die anderen Künste absorbierte, die nur als Teile dieser zur Geltung kamen. Tempel und Gräber bilden ihre Hauptaufgaben, neben denen selbst die Paläste verschwinden; das irdische Leben galt stets nur als Vorbereitung zum jenseitigen, darum war die Nekropole von Memphis und später die von Theben schöner und solider gebaut, als die Stadt der Lebenden. Der Grundplan der Tempel war von dem anderer Völker verschieden, trotzdem die Tempel auch hier als Wohnung der Gottheit aufgefasst wurden. Die Anlagen bestanden aus einem mächtigen Pylonenportal, das von zwei massiven, mit Fahnenstangen geschmückten Türmen flankiert war, deren Mauern sich nach oben verjüngten. Zum Eingang, den oft Königskolosse verzierten, führte eine gepflasterte Strasse, die zuweilen zwischen zwei Reihen mächtiger Sphinx lief. Vor denselben standen Obeliske. Man gelangte dann in einen offenen nur nach hinten abgeschlossenen Vorhof mit mächtigen Kolonaden. Von dort öffnete sich eine imposante Säulenhalle, — der Hypostil oder Kultusraum — mit Opferaltar, wo die Feste gefeiert wurden. Hinter diesen standen drei schmale Kapellen. Die mittlere war das Allerheiligste, die Wohnung der Gottheit, ohne Fenster und dem Publikum verschlossen. Höfe und Wohngebäude, Scheunen und Bäckereien, Gärten mit Teichen und Landhäusern, von starken Mauern umgeben und mit einem bewachten

Eingang, umgaben den eigentlichen Tempel. Seit der ältesten Zeit wurde dieser Plan beibehalten und nur durch ewige Zubauten gestört, indem man dem alten Tempel neue Pylonen und Säulenhallen vorsetzte, und ihre Klarheit verwirrte. Die Tempel imponierten durch die gewaltigen Massen der dicken Mauern, durch die Dimensionen der Säulen, der Kolosse und Obeliske; trotzdem waren diese Bauten bedeutend zierlicher als die der Akkaden und solider als die der Assyrer. Sie hatten auch mehr Stil und gehören offenbar zu einer höheren Kategorie künstlerischer Schöpfung. Ungemein reich und eigenartig ist ihre Verzierung. Bemalte Reliefs und hieroglyphische Inschriften bedecken nicht nur die Wandflächen, sondern auch die Säulenschäfte und geben dem massigen Gebäude ein orientalisches und doch ganz eigentümliches Aussehen. Reliefs waren nur dekorativ und erzählten die Chronik der Könige. Sie schmückten die ernstesten Mauern stilistisch und erscheinen oft in symmetrischer Anordnung mit ewiger Wiederholung der Gestalten, zuweilen wurden ganze Gruppen einfach umgewendet, um einen vorhandenen Raum auszufüllen. Das feste Material dieser Tempel trotzte den Jahrtausenden, geben noch heute ein ziemlich klares Bild der Baukunst, deren imposanter Stil unsere Bewunderung erweckt. —

Die Gräber sind vielleicht noch charakteristischer. Die des alten Reiches stammen noch aus der Grundidee der ursprünglichen Steinhügel, selbst die Pyramiden und die Mastabas der Vornehmen im alten Reich sind als Varianten dieser zu betrachten. Letztere sind z. Z. Chufus noch wirkliche Tumuli, nur von geringer Höhe, mit gestutzter Spitze und mit Steinplatten belegt, die den Schacht, wo die Mumien sarcophage versenkt wurden, verdecken. Ein kleiner Einschnitt, stets gegen Westen gerichtet, bezeichnet die Stelle der Gebete und Totenopfer. Später entstanden die Totenkammern, in denen der Toten-

kult staatfand. Hinter letzteren, in einem abgeschlossenen Raume, stand die durch den Ka belebte Statue des Verstorbenen, damit er bei Opfer und Gebet immer anwesend sei. Diese Kammern wurden mit Inschriften und Reliefs verziert, welche die Geschichte, den Besitz und sonstige Vorzüge des Toten verherrlichten. Die Gräber niederer Klassen bestanden aus getünchten Ziegelpyramiden mit einer Vorhalle, die der Könige waren meist monumentale und künstlerische Felsengräber. Diese haben mächtige Portale mit grossen Standbildern. Der Kultusraum, der auf gewaltigen Säulen ruhte, war mit Reliefs und Inschriften verziert und an beiden Enden standen Statuen, welche den Eingang in das Totenreich darstellten. Im Hintergrund stand die lebensgrosse oder kolossale Statue des Königs. Diese Felsengräber, die auch im neuen Reich vorkommen, machen oft einen überwältigenden Eindruck und sind geeignet, die Idee der Ewigkeit zu erwecken, die der Ägypter in seinem Totenkult sich stets vor Augen hielt. Die ungeheuren Steinmassen, die Unverwüstlichkeit des Materials, die erhabene Ruhe der Bildnisse, der feste Glaube an ein zukünftiges Leben, der sich in Darstellungen und Inschriften widerspiegelt, sind geeignet, den Beschauer mit jener feierlichen Stimmung zu erfüllen, welche auch die Schöpfer dieser unvergänglichen Monumente der Unsterblichkeit beseelte.

Die Plastik war ein Teil der Baukunst und stand niemals auf eigenen Füßen, wurde aber als Relief und Statue in grossem Umfang gepflegt. Das Relief wurde stets bemalt, war eine Art Wandmalerei und erhielt niemals eine kräftige Modellierung. Das Relief en creux hat keinen anderen Zweck als der Farbe die grösste Haltbarkeit zu sichern, aber selbst die erhabenen Figuren blieben immer flach und wirken mit ihrer Bemalung mehr als Malereien. Die ältesten Reliefs findet man in den Gräbern von Memphis, sie stammen noch aus der Pyramidenzeit,

schildern das Leben der Verstorbenen treu aber steif und werden nur durch die Inschriften erklärt. Man bemerkt besonders an Tierfiguren und Nebengestalten, deren Zeichnung viel besser ist, dass die Beobachtungsgabe dem Künstler nicht fehlte, dass er einen Körper oder eine Bewegung auch richtig wiedergeben konnte und sogar viel Sinn zum Naturalismus hatte. Doch sind die Hauptgestalten immer steif nach demselben Kanon, in starrer Ruhe und mit denselben absichtlichen Zeichenfehlern dargestellt. Um die Würde des Pharao zu wahren, um ihm nicht nahezutreten, wurde er stets nur schematisch, aber in möglichst kolossaler Grösse dargestellt, seine Feinde oder Diener hingegen klein und realistisch abgebildet. Die Starrheit ist also bloss eine konventionelle Ehrenbezeugung. Die scharfe Profilstellung des Kopfes und der Beine, bei en face Ansicht des Oberkörpers, die Wendung nach rechts, die Bewegung der vom Beschauer entlegenen Gliedmassen, zwei linke Beine u. s. w. sind die Hauptmerkmale des strengen Stils, dessen Absichtlichkeit durch die freiere Behandlung der Nebengestalten deutlich hervortritt. Tiere und Volkstypen sind — wie schon oben gesagt — oft auffallend lebendig mit Schwung und Temperament gezeichnet, während die Hauptfigur ihre zeremonielle Würde bewahrt. Dasselbe ist bei Statuen bemerkbar. Der Pharao hockt oder sitzt in starrer Ruhe, obgleich seine Gesichtszüge schon in der Pyramidenzeit eine porträtartige Individualisierung tragen. Die alten Statuen des Schreibers, des Ortsrichters oder des Zwerges sind ganz realistisch und naturgetreu, aber auch aus weicherem Material. Pharaonenstatuen waren für die Ewigkeit bestimmt und wurden daher aus dem härtesten Material hergestellt; geringere Leute wurden aus Sandstein und Holz ungebunden, und deshalb auch lebendig abgebildet. Strenger Stil und Naturalismus standen also nebeneinander und kämpften sogar um die Herrschaft. Ja, unter Chuen-eten, der Kunst und

Religion reformieren wollte, erhielt sogar die realistische Richtung auf kurze Zeit die Oberhand, bis der althergebrachte monumentale Geschmack sich doch wieder durchsetzte. Naturwahrheit und Stil konnten sie nicht vereinigen, wie sie es nicht vermochten, Ruhe und Würde durch Bewegung oder Ausdruck wiederzugeben.

Die Gestalt des Pharaos bildet den Mittelpunkt ägyptischer Plastik, neben dem selbst die Götter nur Nebengestalten sind, da sie nur in seiner Gegenwart erscheinen, um ihm ihre Gnade zu bezeugen. Ihre Gestalten blieben sehr primitiv und waren menschliche Körper in strengem Stil mit Tierköpfen roh kombiniert, denen selbst der Symbolismus keine tiefere Bedeutung verleihen kann. Sehr bezeichnend sind hingegen die verschiedenen Völkertypen. Die Ägypter werden mit niedriger Stirn, vogelartigem Profil, dicken Lippen und langen Augen gut charakterisiert, während die Asiaten mehr ein assyrisches Gepräge haben. Die Verhältnisse des Körpers waren anfangs gedrungen und wurden umso schwächer und gestreckter, je mehr sich die Rasse verfeinerte. Die Plastik erreichte ihren Höhepunkt sehr zeitlich; schon unter der IV. und V. Dynastie ist sowohl Technik als fertiger Stil zu bewundern. Diese Blüteperiode hielt bis zur XVIII. und XIX. Dynastie an, ohne grosse Fortschritte zu machen und erstarrte alsdann. Die Kunst sank beinahe zum Gewerbe herab und vervollkommnete höchstens die Technik um geringes. Infolge zunehmenden Reichtums entstand ein grosser Bedarf, der das Gewerbe hob, die Kunst jedoch um Naivität und Frische brachte, da sie nur dem Luxus und dem konventionellen Zeremoniell diente. Sie erzeugte keine tiefere Wirkung mehr und wurde nur als Augenweide betrachtet, indem man ihren Schöpfungen eine kolossale Grösse und gutes Material gönnte.

In der Litteratur traten zuerst die Volksmärchen auf, die im mittleren Reich sehr zahlreich waren, doch stam-

men sie offenbar aus älterer Zeit, da in einigen uralte Könige wie Chufu und andere erwähnt werden. Der Stil ist ungemein schwülstig und die rhetorische Form herrscht zu ungunsten des Gehalts vor. Nur in der Hixosperiode wurde der Stil einfacher; auch im neuen Reich schrieb man in einer schlichteren und natürlicheren Sprache. Die Märchen enthalten neben Fabeln für Kinder auch Reiseabenteuer, dann geschichtliche Ereignisse, so die berühmte Schlacht des Ramses VI gegen die Cheta, bei welcher der König durch 2500 Streitwagen eingeschlossen seine Götter anruft und sich mit deren Hilfe Bahn bricht. Dieser Passus ist wirkungsvoll und wäre geeignet, einen wirklichen Epos zu geben, doch hört die Handlung auf und der König rühmt sich seiner Taten, statt zu handeln. Schulbücher loben die Gelehrsamkeit in schwülstigen Phrasen und geben Formulare, um mit allen Gesellschaftsklassen und Behörden korrespondieren zu können. Naiv und heiter sind einige Lieder, die man beim Austreten der Frucht oder beim Eintreten der Saat sang. Bemerkenswert ist ein Trinklied, in dem der Harfner den König ermahnt, lustig zu sein und Gutes zu tun, solange das Leben dauert. Liebeslieder umfassen die ganze Empfindungsskala. Sie sind poetisch, lebendig und leidenschaftlich, manche erinnern auffallend an das Hohelied Salomonis, ebenso wie die Hymnen an Ra und an den Nil biblischen Psalmen sehr ähnlich sind, und wahrscheinlich nach deren Vorbild verfasst wurden. Die Lobpreisungen der Könige enthalten nichts als Schmeicheleien und Prahlereien. Die poetische Form besteht ebenso wie die hebräische aus der Wiederholung der Form und dem Inhalt nach gleichartiger Parallelsätze, die verschiedenartig, oft kunstvoll gruppiert, allenfalls durch selbständige Zeilen unterbrochen sind. Später verfasste man auch rytmische Gedichte, deren Füße im Text durch rote Punkte bezeichnet wurden. Ägypter hatten eine grosse Vorliebe für das Wortspiel, dem sie oft sogar

den Sinn zum Opfer brachten, auch die Alliteration war beliebt, wobei die Mehrzahl der Worte mit demselben Buchstaben anfang. Diese sind nur die typischen Erscheinungen der ausgedehnten Litteratur deren interessantesten Hauptzweig unstreitig die mystischen Werke bilden, in denen der ägyptische Geist seinen höchsten Schwung erreicht.

Diese sind die wichtigsten Tatsachen, auf die wir unser Urteil über die ägyptische Kunst stützen müssen. Tatsächlich hat diese, schon in der Pyramidenzeit, als noch kein bekanntes Volk eine nennenswerte Kunst hatte, eine Höhe erreicht, welche — die griechische ausgenommen — alle Künste der alten Welt überflügelte. Die Statuen des Schreibers oder Zwerges stehen künstlerisch höher, als irgend ein plastisches Werk der Assyrer; die Tempel von Luxor und Karnak sind nicht nur bedeutend verfeinerter, einheitlicher und stilvoller sondern auch formreicher und monumentaler als assyrische Paläste. Die Mannigfaltigkeit der Formen der Pyramiden, Felsengräber, Tempel, Paläste und Kolosse zeigen auch erfinderische Kraft. Wir müssen hierbei besonders hervorheben, dass sie durchaus keine Vorbilder hatten und aus dem eigenen Gemüt schöpften, während die beinahe um 2 Jahrtausende jüngeren Assyrer alle Formen und Motive der Chaldäer entlehnten, deren Nachahmung keine erfinderische Kraft erfordert und die Aufmerksamkeit nur auf die technische Ausführung lenkt. Jedes andere Vergleichsobjekt mangelt, da die Kunst aller Arier einer viel spätern Periode angehört und die Errungenschaften der Vorläufer als Staffel benutzte, um sich so hoch erheben zu können. Die Griechen hatten zwar eine reichere und mehr ausgebildete Phantasie, doch standen ihnen Hilfsmittel zu Gebot, die dem Ägypter fehlten, deren schöpferische Kraft wir ebendarum höher anschlagen müssen, als sie neben jener der Griechen erscheint. Im

Vergleiche mit jener der ungefähr gleichzeitigen Akkaden, zeichnet sich ihre Einbildungskraft vorteilhaft aus, da jene sich niemals zu dem konstruktiven Prinzip erheben konnten, welches die ägyptische Kunst zu einem System verband und ihren Stil so gründlich durchbildet. Die Akkaden gingen zwar in mancher Hinsicht weiter. So war ihre Religion systematischer geordnet, in der Izdhubarlegende schufen sie einen wirklichen Epos, teilten den Himmel in Grade, erforschten den Lauf der Gestirne und berechneten die Quadrate der Zahlen. Dadurch scheint es, dass sie bedeutend mehr Kraft hatten, nur war diese viel roher und primitiver als die der subtilen Ägypter, die wieder für die feineren Nüancen z. B. für konstruktive Logik und subjektive Psychologie mehr Sinn hatten. Dies ist ganz erklärlich, da die Turanier, wie es ihre übertragene Religion unstreitig beweist, schon von Haus aus mit Einbildungskraft begabt auf den Schauplatz erschienen, während Ägypter am Anfang ihrer Geschichte noch durchaus sensualistisch sind, und die imaginative Kraft mit dem übertragenen Religionssystem der Magier zugleich — also gleichsam in odultem Zustand erhielten. Dass sie aber nicht bloss fremde Ideen nachäfften, geht aus dem Umstand hervor, dass sie das angenommene System im eigenen Sinn weiter entwickelten und wiederholt erneuerten, ihren geistigen Bedürfnissen anpassten und mit einer Seelenlehre verbanden, die hoch über die psychologischen Ansichten ihrer Lehrer steht. Wenn wir die Ägypter als sehr raffinierte Sensualisten betrachten, die auf einer gewissen und zwar ziemlich hohen Evolutionsstufe die Einbildungskraft erhielten, wird uns ihre Evolution natürlich und folgerichtig erscheinen. Mit Hilfe der neuerworbenen Einbildungskraft entwickelten und stilisierten sie ihre Kunst, die aber, als gleichsam äusserlich erworbene oder sekundäre Eigenschaft, schon nach der ersten grossen Anstrengung erlahmte. Damit erstarrte auch ihre Kunst,

wie die aller Idealisten, deren Lebenskraft sich erschöpft, bevor sie den Zustand der Harmonie erreichen konnten. Die Kunst der Indier, des phantasie reichsten aller Völker, hat mit der ägyptischen unstreitig viel Ähnlichkeit, was durchaus nicht aus einem gleichen Mass der Phantasie, sondern nur dadurch erklärt werden kann, dass sie sich bei beiden erschöpfte, bevor der Reifezustand oder die Harmonie erreicht war. Dies erklärt den mumifizierten Stil der ägyptischen Kunst, die anstatt sich aus den Fesseln der Konvention zu befreien, immer schematischer ward. Die grosse Ruhe, die erhabene Idee der Ewigkeit, die spiritualistische Auffassung, die monumentale Wirkung und die Stilempfindung sind jedoch untrügliche Kennzeichen einer idealistischen Denkart, welche die moderne Kunst, die umgekehrt vom Naturalismus zur Stilisierung zurückzukehren und den verlorenen Stil zu ersetzen trachtet, besser begreifen wird, als der eben vergangene Realismus, der die Naturtreue als die einzige Forderung der Kunst anerkannte. Auf einer niedrigeren Stufe gelangte die ägyptische Kunst zu jener Evolutionsphase, welche z. B. die mittelalterliche Kunst erreicht hat, und aus welcher sie nur der Sturm der Renaissance befreien konnte. Und doch können wir zahlreiche etwas steife aber aufrichtige und naive Werke jener Periode mehr würdigen, als so manches üppige Werk der Renaissance. In einer gewissen Richtung war auch die ägyptische Kunst aufrichtig und wurzelte in einem unerschütterlichen Glauben an das ewige Leben im Jenseits, wohin sie auch stets mit ihrem starren Stil zielte. Sie wollte nicht den vergänglichen Körper, sondern den Ka des Verstorbenen in der gewaltigen Ruhe des leidenschaft- und mühelosen geistigen Lebens schildern und dem bewegten alltäglichen Leben als Kontrast gegenüberstellen, was ihr auch unstreitig gelang. Wenn man die ausdruckslosen Züge und den starren Körper als Dinge an sich betrachtet, erscheinen sie allerdings kalt und leblos,

wenn man sie aber mit dem geistigen Leben des Totenbuches, welches der ganzen Kunst als Leitmotiv dient in Zusammenhang bringt, bekommen sie ein geheimnisvolles Leben und erwecken mystische Gefühle und Gedanken. Durch die leeren Augen blickt der freie Geist und erhebt die Seele zur Kontemplation der unwandelbaren Ewigkeit. Sie wollen keine sinnlichen Leidenschaften, keine körperliche Aktion, keine üppigen Körperformen, sondern die erhabene Ruhe jenes transzendentalen Lebens ausdrücken. In dieser Beziehung kann diese Kunst bedeutende Erfolge aufweisen, da diese Vorstellungen sowohl in ihren Pyramiden und Felsengräbern, als in ihren Kolossen und rätselhaften Sphinxen, die eigentlich alle im Reich des Westens stehen, vorzüglich ausgedrückt sind.

Ausserdem muss noch bemerkt werden, dass die Erstarrung der Kunst nicht zugleich auch die totale Erschöpfung, sondern nur die gänzliche Abwendung des Geistes vom materiellen Leben bedeutet. Man lebte in einer kontemplativen Ideenwelt weiter, erforschte noch manches Geheimnis des Seelenlebens, schuf den spiritualistischen Ammonkult und übte die höheren Fähigkeiten des Geistes in den Tempelschulen von Theben und Saïs, obwohl die Kunst schon längst erstarrt war. Und zwar war sie erstarrt, weil man an den Mysterien des Todes nicht zu rütteln wagte und die Adepten sich vom materiellen Leben gänzlich entfernt hatten, wodurch die äussere Kultur der Führer verlustig wurde.

Auf die weitere Evolution hatte die ägyptische Kunst einen bedeutenden Einfluss, da der strenge Stil der griechischen Kunst, trotzdem sie in direkter Linie von der assyrischen abstammt, unter ägyptischem Einfluss entstand, wie besonders die Funde auf Cypern, die äginetischen Kolosse und zahlreiche Apollostatuen, die sogar die ägyptische Haartracht behielten, deutlich beweisen. Die Sage von Dädalos, der auf Kreta die ersten Tempel baute

und die ersten Statuen schuf, deutet auch auf diesen Einfluss, da die Insel mit Ägypten in stetigem Verkehr stand. Dionysos (dios nysios im Namos Arabia) ist unverkennbar Osiris, und der grosse Einfluss den seine Mysterien auf die Kunst ausübten, ist allgemein bekannt, besonders da die etwas geistigere Auffassung der späteren Zeit unverkennbar von dort stammt. Der erste Einfluss auf die griechische Skulptur ist jedoch der wichtigste, da er griechischen Göttern die erhabene Ruhe, den monumentalen Stil und die gestreckte Gestalt verlieh, trotzdem ihre Erstlingswerke nach assyrischem Vorbild eher gedrungen waren. Aus zweiter Hand hatte also die ägyptische Kunst auf die Entwicklung unserer Schönheitsbegriffe einen bedeutenden Einfluss, der noch durch ihre Wirkung auf die griechische Baukunst verstärkt wird. Die älteren griechischen Bauten stammen zwar aus Asien und wurden, wie z. B. das Löwentor, durch lykische Meister errichtet, doch folgen schon die älteren Tempel einem durchaus anderen Prinzip, indem ihr System gleich den ägyptischen Tempeln aus einem Steinbalkenbau bestand, was auch die Legende von Dädalos zu erklären scheint. Übrigens ist dieser Einfluss auf die Entstehung der anfangs ungemein wuchtigen dorischen Säulenordnung evident, sowie auch die Kreuzgesimse und einige andere Bauteile auf diesem zurückgeführt werden müssen.

Die Evolutionsstufe der ägyptischen Kunst entspricht der IV. Periode unserer Formel, da die Generalisation der Begriffe und die anfängliche Spekulation beginnt. In der Kunst entsteht ein strenger Kanon und ein ausgeprägter, zumeist etwas steifer Styl. Sie steht unstreitig auf einer viel höheren Stufe als die der Akkaden, obzwar diese besonders in ihrem Epos einige Ansätze zu einer höheren Evolution aufweist. Sie blieb jedoch unvergleichlich roher, erreichte nur eine bedeutend niedrigere Evolutionsstufe und war weniger verbreitet, da die Kunst sich noch

nicht zu einem allgemeinen Bedürfnis entwickelt hatte, wie in Ägypten oder selbst in Assyrien. Ebenso fällt der Vergleich mit der Assyrischen Kunst unstreitig zu Gunsten der ägyptischen aus, da jene schon Vorbilder hatte, darum mit geringerer Anstrengung eine höhere Stufe hätte erreichen können, wenn die Begabung eine entsprechende gewesen wäre. Unstreitig ist die ägyptische die erste grosse Kunst, die die Geschichte kennt und die uns nicht nur archeologisch sondern auch künstlerisch anzieht.

Kapitel VI.

Die assyrische Kunst.

Grossartig und der ägyptischen beinahe ebenbürtig, in einer Beziehung sogar überlegen, ist die Kunst der Assyrer. Sie hat nur den Nachteil, dass sie nicht spontan aus dem Genie eines Volkes hervorging, sondern etwa 2 Jahrtausende später als Fortsetzung der urchaldaeischen Kultur entstand, als der Herrschaft von Babylon die von Ninive folgte, folglich auch die Kunst der Akkaden, mit allen Grundformen Motiven und Ideen, dorthin übersiedelte. Durch ihre kolossalen Raubzüge reich geworden, entwickelten die Assyrer die Kunst nur im Dienst ihrer masslosen Prachtliebe.

Die herrschende Kunst war die Architektur, welcher die dekorative Plastik derart untergeordnet war, dass sie niemals selbständig auftrat. Paläste waren ihre Hauptobjekte, neben welchen die Tempel, die nur einen Teil dieser bilden, klein und ärmlich erscheinen. Die wenigen Separattempel sind unscheinbar und schmucklos. Einige Stufenpyramiden bilden jedoch eine Ausnahme, da sie auf einer Grundfläche von 50 Metern im Quadrat eine Höhe von 60—70 Meter erreichten. Sie hatten sieben verschiedenfarbige Stockwerke und auf ihrer Spitze stand eine Cella, das goldene Zimmer, die Wohnung der Gottheit, die in Babylon mit Gold und Alabasterplättchen verziert waren. Nur die unteren Stockwerke solcher Ziggurats sind erhalten, doch entsprachen sie nach Abbildungen

jener der Akkaden vollkommen. Sie waren aus getrockneten übertünchten Ziegeln massiv gebaut, während um die unkonzentrischen Stockwerke eine Rampe in die Höhe führte. Im Tempelbau der Assyrer ist also, die Säulen etwa abgerechnet, welche auf manchen späteren Abbildungen vorkommen, — durchaus keine Veränderung des Stils erkennbar. Die seltenen Säulen haben eigenartige runde Sockel, ihre Schäfte sind entweder zu kurz und dick oder zu lang, die Kapitäle sind bald den römischen bald den korinthischen ähnlich aber roh. In einer Zeit, wo Perser und Griechen die Säulen allgemein gebrauchten, wurden sie selbstverständlich von diesen entlehnt und ohne Verständnis nachgeahmt, auch sind sie zu selten, um einen Charakterzug der assyrischen Baukunst zu bilden.

Die ganze Kraft und alle charakteristischen Merkmale der assyrischen Baukunst gelangen erst beim Palastbau zum Ausdruck. Mehrere dieser grossen Anlagen sind ausgegraben und wurden rekonstruiert, sodass man 5 grosse Paläste genau kennt. Diese sind: Der Nordwestpalast von Nimrud durch Assur-izir-pal (923—899) erbaut, der Zentralpalast Salmanassars (899—870) Khorsabad von Sargon (721—702) Kujundschiq von Senacherib (702—688). und der Südwestpalast Assur-bani-pals in Nimrud (688 bis 660). Der alte Palast von Nimrud ist ziemlich einfach, Kujundschiq ist gross und prächtig, die Kolosse sind hier die grössten, doch ist Khorsabad noch weiträumiger und wurde am sorgfältigsten untersucht. Der Eindruck dieser kolossalen Bauten, die mit dem Labyrinth ihrer Gemächer und Höfe auf Terrassen von 15—20 Meter Höhe standen, musste ein mächtiger, infolge ihrer niedrigen Bauart jedoch ein gedrückter und schwerfälliger sein. Das Material der Terrassen sowohl als das der dicken Mauern waren stets getrocknete Ziegel, die dem ungeheuren Druck nicht widerstehen konnten, und deshalb bald baufällig wur-

den, was den ewigen Neubau solcher Anlagen erklären kann. Fast jeder spätere König baute einen neuen Palast, was darauf deutet, dass die alten nicht ausgebessert werden konnten. Terrassen, Paläste und Räume sind stets rechteckig, aber ohne jede Spur einer Gliederung oder Symmetrie zusammengewürfelt. Niemals beachtete man die Axe der Räume; die Türen, sogar die prächtigen Portale stehen in den Ecken der schmalen Säle, niemals sieht man Enfiladen, die Kommunikation ist unglaublich verworren und beweist den absoluten Mangel konstruktiver Logik, Ebenmassempfindung und Stilgefühls. Nur die Ausschmückung der glatten Wände und Portalöffnungen, durch geflügelte Stierkolosse, unzählige Reliefplatten und über diesen durch gemusterte oder sonst bemalte Emailziegel war überaus prächtig; diese Ornamente waren jedoch barbarisch überhäuft, in manchen Portalen standen bis zu vier Paar Kolosse, die ununterbrochenen Relieffreihen wurden durch farbige Ziegelornamente ergänzt und liessen dem Auge keinen Ruhepunkt. Wo die prunkvolle Ausschmückung fehlte, standen die glatten Flächen der dicken, niedrigen Mauern völlig schmucklos und wirkten ebenso erdrückend, wie die verworrenen Massen moderner Festungswerke. Auch die Form der Säle, die wahrscheinlich wegen Schwierigkeiten ihrer Bedachung so lang und schmal waren, zeigen auf einen gänzlichen Mangel von Ebenmass und Formenempfindung.

Übrigens ist der ganze Bauplan eine knechtische Nachahmung des Babylonischen, nur fehlt ihm jegliche Gliederung, die dort durch die regelrechte Anordnung der Strebepfeiler und Pilaster erzielt wurde. In der Tiefebene des Euphrat waren die Terrassen als Schutz gegen Überschwemmungen unentbehrlich, und der Lehm das einzige Baumaterial. Die Bauart der Akkaden war also vorhandenen Verhältnissen gut angepasst, darum zweckmässig und harmonisch, während sie in Assyrien, unter ganz an-

deren Verhältnissen, wo erhöhte Lagen und reichliches Steinmaterial zu finden war, widersinnig und disharmonisch wurde.

Die mangelhafte Anpassung und die sklavische Nachahmung widersinniger Dinge bezeugt aber die Ideenarmut und die geringe Invention, für welche übrigens zahlreiche andere und nicht minder entscheidende Belege vorhanden sind.

Die Plastik trat niemals selbständig auf, war stets nur ein Teil der Baukunst und bestand aus Reliefs, neben denen nur eine einzige Königsstatue steif aber doch annehmbar erscheint. Alle andern Bildwerke sind schwerfällig und un gelenk, mit flachgedrücktem Körper. Die Kolosse wirken unstreitig monumental und dekorativ, doch bestehen sie eigentlich aus zwei Reliefs, da nur der Vorderteil frei, der Körper hingegen auf einer Steinplatte reliefartig gearbeitet ist. Diese starren menschenköpfigen Ungeheuer sind Gegenstücke ägyptischer Sphinxen, nur sind sie noch steifer und zeremoniöser behandelt und haben weniger Schwung, als jene geschmeidigen und dabei mit so viel Stilgefühl gemeiselten Symbole. Wenn man der ägyptischen Kunst mit Recht die konventionelle Starrheit vorwirft, ist diese noch steifer und kann sich aus dem Bann der Tradition noch weniger befreien. Selbst in der technischen Behandlung stehen diese Kolosse weit hinter ägyptischen Löwen, Sphinxen und Widdern zurück.

Ob zwar die ägyptische Kunst alle bisher erwähnten assyrischen Werke weitaus übertrifft, gelangt man nun zu ihrer Hauptleistung, d. h. zum Relief, mit welchem die Assyrer die ägyptische Plastik besiegen. Das Relief ist das Meisterstück der Assyrer, auf welches sie ihr ganzes Können konzentrierten und womit sie etwas entschieden Wertvolles erzeugten. Viele verglichen die ägyptischen und assyrischen Reliefs und wollten zwischen beiden eine gewisse Verwandtschaft entdecken, doch sind die gemein-

schaftlichen Züge so allgemein und allen primitiven Künstlern derart zugehörig, dass von einer solchen Verwandtschaft oder Beeinflussung keine Rede sein kann. Dass beide die Profilstellung wählten, liegt in der Natur des Reliefs, welches das menschliche Gesicht nur auf der höchsten Evolutionsstufe en face darstellen kann. Der ungeschickte Bildhauer trachtet stets nur den Schattenriss wiederzugeben; die Ausfüllung der Umrisse, die Rekonstruktion der natürlichen Flächen und der Impression ist eben eine Kunstleistung höherer Art, die nur tüchtige Bildhauer, die in der Modellierung von Rundbildern grosse Übung haben, bewältigen können. Der König ist der Mittelpunkt aller Darstellungen, er besass ja alle Reichtümer und liess die Paläste zum eigenen Ruhm erbauen. Ausserdem war sein Despotismus so unbeschränkt, dass der ganze Staat in seiner Person lebte, Wohl und Wehe aller von ihm allein abhing, demzufolge war er der Zielpunkt aller Gedanken und Bestrebungen. Es ergab sich also ganz natürlich, dass er beinahe das einzige Sujet der Kunst abgab, ebenso kam die Starrheit seiner Züge und Bewegungen von selbst, da die Künstler weder zu individualisieren, noch dem Gesicht Ausdruck zu geben verstanden. Niemals ist in Assyrien ein Kunstwerk, wie der Schreiber vom Louvre oder die Ramsesstatue von Turin entstanden; alle Könige sehen sich genau ähnlich, der semitische oder speziell assyrische Typus wird immer gleichartig dargestellt. Ägyptische Statuen sind meist die Bildnisse Verstorbener, deren starre Ruhe sie versinnlichen, doch wurden sie, wo es die Verehrung zuliess, meistens individualisiert. Assyrer reproduzieren hingegen die Lebenden, dennoch sind sie stets totenähnlich starr. Der König, der auch im Leben ein strenges Zeremoniell beobachtet und sich gemessen bewegt, wird selbstverständlich auch so dargestellt, doch unterscheiden ihn nur die prächtigen Gewänder und die äusseren Abzeichen von seiner Umgebung; weder an Grösse noch an son-

stigen persönlichen Eigenschaften ragt er hervor. Die Gestalten an sich waren gedrun gen ungemein fleischig und schwerfällig, also dem schlanken Bau ägyptischer Bildnisse entgegengesetzt. In der Urzeit waren zwar auch die ägyptischen Gestalten untersetzter, aber als die Assyrer sie sahen, waren die Gestalten schon leicht und gestreckt. Die Muskulatur an assyrischen Bildwerken war übertrieben, im allgemeinen richtig aber scharf und hart gezeichnet, der Zusammenhang des ganzen Körpers lässt hingegen viel zu wünschen übrig. Man sieht also, dass die Beobachtung konkreter Dinge scharf und richtig, die zusammenfassende Kraft und das Rythmusgefühl hingegen schwach und hinfällig war. Die konstruktive Logik, die alles harmonisch zu ergänzen und die Gesamtimpression richtig zu schildern trachtet, fehlte gänzlich. Darum sind die Details vorzüglich, der ganze Aufbau mangelhaft und un gelenk, die Umrise scharf und abgehackt, ohne Schwung, Geschmeidigkeit und Grazie. Die technische Fertigkeit ist wunderbar, obgleich sie die Hindernisse, die der weiche Alabaster bot, leichter überwinden konnte, als die Ägypter ihre stahlharten Gesteine, doch haben sie auch bedeutend mehr geleistet, da ihre Reliefs höher, runder und besser modelliert sind. In der Behandlung freistehender Statuen blieben sie hingegen weit hinter den Ägyptern zurück.

Die Hauptmotive sind Kriegs- und Jagdszenen, Belagerungen, oft sehr grausame Siege über fremde Völker, Tribut darreichende Barbaren, Aufzüge, Könige auf ihrem Thron oder beim Gelage, einige mythologische Sujets, der Transport schwerer Kolosse wie überhaupt die Bautätigkeit. Sodann Tempel, Landschaften u. s. w. Die meisten religiösen Motive, so auch die Jagdzüge und Kriegsszenen, kurz die charakteristischsten Sujets, waren schon im alten Babylon vorhanden und wurden in der Gräberstadt von Erech auf Terracottatabletten öfters vorgefunden,

ebenso wie die menschenköpfigen Stiere und Löwen, die in Assyrien nachgebildet wurden. Die lebendigsten Szenen sind die Löwenjagden und die Tierdarstellungen überhaupt, welche weit besser sind, als Menschengestalten. Die sterbende Löwin, die Wildesel, die vom Pfeil getroffen zusammenbrechen, der Löwe, der ingrimmig in ein Wagenrad beißt, die edlen Pferdeköpfe sind wahre Meisterwerke, die jeder Kunst, selbst der klassischen zum Ruhme dienen könnten. Ihre Umrisse sind wahr, ihre Bewegung lebendig, ihr Ausdruck ergreifend, so dass sie keine schematischen Industrieerzeugnisse, sondern wahre Kunstwerke sind.

Heiligenszenen und Götterbildnisse sind spärlich und konventionell, was neben der untergeordneten Stellung der Tempel auf den geringen Glaubenseifer hinweist, der eine natürliche Folge der Übernahme eines Religionssystems war, welches das Volk nicht verstand. Sie glaubten nur an ihre Stammesgottheit Asshur, den sie an die Spitze ihres Pantheons erhoben und dessen irdischer Vertreter der König war. Die Naturgötter sanken deshalb zu einfachen Götzen herunter, die — um ihre Wunderkraft zu bewahren — altsumerischen Vorbildern nachgeahmt wurden und ihre ursprüngliche Bedeutung ganz einbüßten, wie Ilou oder Hea. Darum sind die Götterstatuen unbedeutende Idole, die für Tempel aus Stein oder Bronze, zum Privatgebrauch aus Thon angefertigt wurden. Nebo und Ishtar sind häufig, aber künstlerisch wertlos und altbabylonischen Typen nachgebildet. Der menschenköpfige Löwe war in Babylon Nergal, die menschenköpfigen Stiere sollen wahrscheinlich Bel vorstellen, dem nach der Inschrift die Tore von Nimrud und Khorsabad geweiht waren. Diese Kolosse waren jedoch nur dekorativ, hatten keinen Kultus und scheinen ihre ursprüngliche Bedeutung verloren zu haben. Alle Semiten, so auch Phönizier, Syrer und Juden pflegten ihre Götter mit Doppelflügeln

darzustellen, darum erscheinen auch auf assyrischen Reliefs zahlreiche geflügelte Gestalten, deren eigentlicher Sinn bis jetzt nicht ermittelt wurde. Häufiger sind adler- und löwenköpfige Ungeheuer, die jedoch nicht Götter, sondern böse Dämonen darstellen sollen, da sie oft durch beflügelte Götter verfolgt werden. Auf den Reliefs der wenigen, erforschten Tempel sind Opferzeremonien häufig, doch sind sie steif und schablonenhaft, so dass der belebende Glaube niemals zum Ausdruck gelangt. Meistens ist auch bei diesen die Gestalt des Königs hervorgehoben, der sich mit seiner kärglichen Grossmut und der Gunst der Götter rühmt. Der Kunstwert dieser Werke ist immer gering, sie sind geistlos und steif, nur die zeremonielle Haltung der Hauptgestalt gibt ihnen etwas Charakter.

Vom Kunstgewerbe verstand man den Erzguss. Löwen, die als Gewichte dienten, oder Ungeheuer, die Throne und Sessel zierten, sind gut gearbeitet. Elfenbeinschnitzereien sind minder und meist im ägyptischen Stil gehalten, was die Herkunft dieses Industriezweiges deutlich beweist. Sie wurden jedoch nicht direkt importiert, sondern ägyptischen Mustern nachgeahmt. Besonders prachtvoll, sogar geschmackvoll sind die Stickereien auf Königsgewändern, die man auf Reliefs mit peinlicher Genauigkeit kopierte. Ganze Jagd- und Kriegsszenen schmückten diese Kleider besonders an den Brustplatten. Wahrscheinlich stammt auch diese Industrie aus Babylon, dessen Teppiche und Prachtgewänder in der alten Welt berühmt waren. Darauf zeigen auch die Hauptmotive ihrer Ornamente, wie die geschlossenen und offenen Lotuskelche, die Rosetten und Voluten, die im ganzen Orient, selbst in Indien, Medien und Persien vollkommen gleich sind, also den gemeinsamen Schatz der Asiaten bilden.

Die Musik war sehr verbreitet und beliebt, wenigstens verrät das die Mannigfaltigkeit der Instrumente und die zahlreichen Musikkapellen des Königs. Alle Semiten

waren begabte Musiker und übten diese Kunst mit Vorliebe; natürlich musste auch der Hauptstamm dieser Rasse musikalisch sein. Babylon war für seine Musik berühmt, und Daniel zählte 14 verschiedene Musikinstrumente. Die Ägypter hatten dieselbe Zahl; in Assyrien kannte man acht oder neun. Bei Aufzügen, religiösen Zeremonien, Siegesfesten und Libationen über erlegte Löwen fehlten niemals Musikchöre mit 2—3 bis 4 Musikanten, doch ist auch eine Bande mit 26 Personen bekannt, von denen 11 spielten und 15 sangen und in die Hände klatschten. Dadurch sieht man, dass sie viele Stimmen und Instrumente zusammenbringen konnten, wozu der Kapellmeister mit doppeltem Taktstock den Takt schlug. Die Musik hatte vorzüglich einen religiösen Charakter, darum mussten die zahlreichen in sumerischer Sprache verfassten Litaneien, Inkantationen und Hymnen als Text dienen, was auf den babylonischen Ursprung ihrer Kirchenmusik hindeutet, welche aus der Recitation gedehnter Parallelsätze bestand. Der Tanz gehörte ebenso wie bei den Juden gleichfalls zum Ritus, und auf Reliefs sieht man Musikanten, die den Fuss zu einem Tanz heben, der höchstwahrscheinlich dem heute noch gebräuchlichen orientalischen Tanz nicht unähnlich war. Oft spielen Gefangene vor dem König, so auf einem Relief, gefangene Susianer mit zahlreichen verschiedenen Instrumenten. Susa und Babylon scheinen also auch in der Musik Lehrmeister der Assyrer gewesen zu sein.

Endlich sollte noch die Litteratur erwähnt werden, doch sind die meisten Texte der grossen Bibliothek Assurbani-pals noch unentziffert, sodass wir uns kein Gesamtbild derselben entwerfen können. In dieser Bibliothek sind die interessantesten Werke bilinguistische Tabletten und enthalten nur die assyrischen Übersetzungen babylonischer Texte. Die durch G. Smith übersetzte Izdhubarsage, dieses älteste Heldengedicht ebenso wie alle anderen Sagen, die durch Lenormant angeführten Inkantationen

und andere Poesien, die astronomischen und mathematischen Werke waren alle in sumerischer Sprache verfasst, wie auch alle diese Wissenschaften der Prophetenschule bis zuletzt in derselben gelehrt wurden. Wahrscheinlich waren nur die Königschroniken, die gesetzlichen Verfügungen und die praktischen Vorschriften assyrisch verfasst. Schon ihre Schreibart ist eine knechtische Nachahmung der sumerischen, wie man aus zahlreichen Ideogrammen, die in dieser Sprache phonetische Werte haben, deutlich ersehen kann; desgleichen wird auch ihre Litteratur nach bekannten Anzeichen, zumeist eine Umschreibung der Babylonischen sein, worauf auch die in anderen Künsten geoffenbarte ungemein beschränkte Erfindungsgabe schliessen lässt.

Selbst die spätbabylonische also schon gänzlich semitisierte Kunst des zweiten Reiches unterscheidet sich in mancher Beziehung vorteilhaft von der Assyrischen, obzwar die geringen Überreste nur einige Merkmale erkennen lassen. So bestand das Baumaterial zwar ausschliesslich aus Ziegel, doch waren diese weit besser und sorgfältiger gearbeitet, im Oberbau mit vorzüglichem Mörtel solid verbunden. Den ersten Platz nehmen auch jetzt noch die Tempel ein, die, wie die Stufenpyramide von Borsippa, kolossal gross und mit Majolika, Erz und Edelmetall reich verziert waren und stets Ansätze zu einer architektonischen Gliederung zeigten. Überhaupt war die konstruktive Kraft bedeutend grösser, die Anlage sinnreicher als in Assyrien. Die Wände waren viel höher, die Häuser und Paläste sollen sogar mehrere Stockwerke gehabt haben. Ihre hängenden Gärten waren viel höher als die Assyrischen, sodass sich alle mehr über die Erdoberfläche erhoben und imposant wirkten. Ihre bildlichen Darstellungen bestanden zumeist aus Majolikaplatten, die uns natürlich verloren gingen, doch zeigt schon das Wenige, was erhalten blieb, einen durchaus neuen Charakter, indem

ein derber aber oft erheiternder Humor als neues Element in der Bildnerei auftritt. In Erzguss, Juwelierarbeit, Intaglio und Teppichweberei waren sie den Assyrern sehr überlegen, wie sich überhaupt in ihrer Kunst ein beweglicher und graziöserer Geist zu erkennen gibt.

Diese Betrachtungen zeigen, dass die Assyrer scharfe Rationalisten waren, die auf der Grundlage ihrer erbeuteten Schätze eine grosse äussere Kultur und zur Befriedigung ihrer masslosen Prachtliebe eine mächtige Kunst erzeugten, wobei ihnen die en bloc übernommene Kultur der Akkaden, sowie ihre scharfe Beobachtung, bedeutende technische Geschicklichkeit und grosser Fleiss zugute kam. Der geistige Teil der geerbten Kultur machte in ihrer Hand jedoch keine Fortschritte, in manchen Fällen ist sogar eine entschiedene Rückbildung bemerkbar, wie dies aus der Entwicklung ihrer Religion und ihrer durchaus materialistischen und nachahmenden Denkart deutlich hervorgeht. Synthetische Kraft, konstruktive Logik, Erfindungsgabe, das ordnende Prinzip und Stilgefühl fehlen ihnen gänzlich, wenigstens ist auf keinem Gebiet ihrer Kultur eine Spur dieser Fähigkeiten bemerkbar. Die absolute Armut der schaffenden Phantasie, aber neben viel Naturverständnis, und scharfer Beobachtung, sowie eine ungemein entwickelte, obzwar gewerbsmässige Kunstfertigkeit, charakterisieren alle Gebiete ihrer mächtigen und blühenden Kunst, welche in die IV. Periode unserer Formel für Rationalisten eingeteilt werden muss. Dieselbe sollte eigentlich in die V. Periode eingereiht werden, da sie sonst alle Merkmale dieser vereinigt, doch ist die Empfindung noch allzu roh, die Stufe sinnlicher Verfeinerung zu niedrig, weshalb der Geschmack nicht fein genug ist, um alle Merkmale dieser Evolutionsstufe zu decken.

Die grosse Bedeutung der assyrischen Kunst für die allgemeine Evolution besteht darin, dass sie der klassischen Kunst zum Vorbild diente und die ästhetischen Be-

griffe der Akkaden sowohl auf diese, als auf die Perser übertrug. Das kann man um so positiver behaupten, als sie durchaus keine prinzipiellen Neuerungen, keine neuartigen Sujets oder verschiedenartige Auffassung einführte, im Gegenteil den Typus der Kunst, die sie äusserlich so hoch entwickelte, eher etwas erniedrigte als erhöhte. Ferner, weil der Urtypus dieser Kunst, der bei Protomeder, Elamiten und Akkaden also bei allen sumerischen Stämmen prinzipiell durchaus gleichartig erscheint, unstreitig bedeutend älter war als diese. Die phantasiearmen Semiten übernahmen die Rolle der Erhalter, behielten die uralten ästhetischen Begriffe intakt und übergaben sie anderen schaffenden Völkern, die aus jenen Uranschauungen durchaus neue Künste höherer Ordnung erzeugten. Aus diesen Anfängen entstand die edle persische, besonders aber die unvergleichliche klassische Kunst mit ihrer hochentwickelten Schönheitsempfindung. Die bereits vorhandene scharfe Naturbeobachtung und grosse Kunstfertigkeit kam den primitiven Griechen zugute, welche ohne diese praktische Anleitung unstreitig erst viel später ihre feine Naturempfindung erlangt hätten. Die vorgeschrittene assyrische Kunst war dem griechischen Künstler eine bequeme Stafel, von welcher er einen sicheren Absprung nahm, und seinen Flug in höhere Regionen durch die fleissige Arbeit und die vielen Erfahrungen dieser Rationalisten abkürzen und beschleunigen konnte. Im Stammbaum der Kunst nehmen die Assyrer gerade wegen dieser Vermittlerrolle eine wichtige Stelle ein und bilden das Bindeglied zwischen turanischen und arischem Geistesleben, welche sich beide an der grossen Kulturarbeit schaffend beteiligten, indem letztere die begonnene Tätigkeit des ersteren fortsetzte und zu einem relativen Abschluss brachte. Die Turanier entwarfen das rohe Gerüst, bestimmten die Grundform der Kultur, die Griechen bauten das Gebäude, bestimmten das Ebenmass der Bauteile und schmückten es herrlich.

Die phönizische Kunst, von welcher kaum einige Reste erhalten sind, kann übergangen werden, ohne das Gesamtbild zu stören, oder in der Filiation eine Lücke zu lassen. Sie hatte nur eine vorübergehende und oberflächliche Wirkung und trug mit keinem Atom zum Kulturbau bei, wenn man das phönizische Alphabet ausnimmt, welches auf die Entwicklung der griechischen Schrift unstreitig Einfluss hatte.

Wir müssen nun mit einem Mal auf die Kunst der arischen Rassen übergehen, da diese begabteste Völkerfamilie der Erde, die Führung auf allen Gebieten des Denkens und Schaffens plötzlich an sich riss, alle anderen Rassen blitzschnell überflügelte und in den Schatten stellte, sodass ihre weiteren Leistungen kaum mehr zählen und den stürmischen Gang arischer Kulturevolution kaum beeinflussten. Von diesem Zeitpunkt an ist die Filiation eine direkte. Die Vererbung erfolgt in gerader Linie, die Evolution macht keine Bogen und Seitensprünge, weil keine Rasse mit dem Arier konkurrieren kann, wenn wir etwa die Chinesen und Japaner ausnehmen, die auf eigenen Wegen in mancher Beziehung glänzende Resultate erzielten, aber in ihrer Abgeschlossenheit auf die Kulturevolution bis zur allerletzten Zeit keinen Einfluss hatten. Die Kulturmission der Semiten dauerte ungemein kurz, sie wurden durch höhere Rassen absolut überflügelt, und nahmen nur mit dem Islam einen kurzen Anlauf zur Kulturarbeit, der jedoch alsbald nachliess, zu einer beispiellosen Stagnation ausartete und einen ganzen Weltteil, die Heimat der Urkultur, in einen Schlaf versetzte, aus welchem kein Erwachen möglich scheint.

Kapitel VII.

Die persische Kunst.

Nachdem die Kunst der Turaner, Hamiten und Semiten, soweit es der Raum zuließ, betrachtet wurde, müssen wir uns zur Kunst der Arier wenden, die von nun an die ganze Kultur und die ganze Kunstevolution beherrschen, sodass die anderen Rassen kaum mehr in Betracht kommen. Die urwüchsigste Kunst der Westarier war unstreitig die der Meder, doch sind die Überreste so gering, ihre leichten Holzbauten waren so vergänglich, dass sich unsere Kenntnisse auf die Beschreibung der gold- und silbergeschmückten Holzpaläste, der siebenfarbigen Mauern Ekbatanas, auf einige runde Türme und Feueraltäre beschränken. Sowohl die Beschreibungen der Mauern Ekbatanas, als die der Terrassen, auf denen die Holzpaläste standen, zeigen eine auffallende Ähnlichkeit mit der Anordnung babylonischer Ziggurats und Terrassen, sodass wir ihre sumerische Abstammung nicht bezweifeln können. Originell waren nur die hölzernen Säulenhallen, die der späteren persischen Steintechnik als Muster dienten. Von einer Skulptur war noch keine Rede; nur die sehr beschädigten Überreste eines Kolossallöwen in Ekbatana sind uns bekannt.

Diese geringen Reste genügen, um sie als den Urquell persischer Baukunst zu erkennen, die jedoch aus drei verschiedenen Elementen entstand, nämlich aus einer Übertragung medischer Holzkonstruktion, aus einer Verbesser-

ten Form mesopotamischer Terrassenanlagen mit assyrischer Reliefverzierung, und aus gewissen Elementen des asiatischionischen Stils, die das Genie der Perser zu einem harmonischen und originellen Baustil zu vereinigen wusste und mit unzähligen Details eigenster Erfindung schmückte. Originell sind auch ihre prachtvoll verzierten Palastanlagen, die nirgend ihres gleichen haben, so auch ihre hohen schlanken Marmorsäulen, mit Stier-, Pferde- und Lotuskapitälen, die zwar mit gleichartigen indischen Werken einige Ähnlichkeit haben, aber trotz dieser als ganz originell betrachtet werden müssen. Ferner die graziösen glockenförmigen Säulenbasen mit Lotusblättern, die noch schöner sind, als die etwas überladenen Kapitäle. Ganz eigenartig ist die feste und doch zierliche Bauart der Terrassen und Palastmauern, der Tür- und Fensterrahmen. Ganz besonders bewundernswert sind aber die Propyläen und Säulenhallen, die einzig in ihrer Art dastehen, keine Ähnlichkeit mit anderen Säulenanlagen haben und den bezeichnendsten Zug persischer Baukunst bilden. Man sieht deutlich, dass dieses schlichte und kriegerische Bergvolk, das durch seine Tapferkeit zur Weltherrschaft gelangte, noch bevor es eine eigene Kunst hatte, die vorhandenen Modelle zuhülfe nahm, um die Luxusbedürfnisse ihrer mächtigen Herrscher zu befriedigen. Mit ihrer reichen Phantasie, ihrer individuellen Ebenmassempfindung und dem feinen Formsinn verschmolzen sie jedoch das Übernommene zu einem selbständigen und bis in die Details durchgebildeten Bauprinzip, und zwar in unglaublich kurzer Zeit, da ihr Verfall infolge der Üppigkeit ungemein schnell eintrat. (Für ihre Blüte hatten sie kaum mehr als ein Jahrhundert übrig und schufen nach Xerxes wenig Nennenswertes). Die persische Baukunst ist eine schnell aufgeblühte, aber auch schnell verwelkte Blume, die aus der Kreuzung mehrerer Arten entstand und doch eine ganz eigentümliche und selbständige Abart bildet, die

jedoch — nachdem der Wildling, auf den sie gepfropft war, bald verdorrte — nicht zur vollen Entwicklung gelangen konnte. Selbst in ihrer kurzen und mangelhaften Blütezeit ist sie jedoch imposant und von allem wesentlich verschieden, was ihr in der Kunstgeschichte vorausging. Man erkennt an dieser Baukunst das ordnende Prinzip, den freien Gedankenflug, den geläuterten Geschmack, die Mässigung und Harmonie einer edleren Rasse, welche die groben Effekte, die brutale Massenwirkung und überladene Pracht barbarischer Völker verschmäh't, und statt dessen an Solidität und Leichtigkeit, an Schwung und Ebenmass der Formen, also an edleren Erscheinungen Gefallen findet. Nicht die äusserlich geschmückten rohen Ziegelbauten der Assyrer, noch die gedrückten Tempelbauten der Ägypter, oder die düstere Pracht beider, nur die auf hohen Terrassen und schlanken Säulen ruhenden, festen und leichten, aus blanken Marmor kunstvoll gefügten, heiteren Hallen konnten ihrem emporstrebenden Geist zusagen; nur deren Ebenmass und Symetrie konnte ihrem, durch ihre Lichtregion veredelten, gemässigten, beinahe harmonischen Gefühlsleben entsprechen. Babylon und Ninive, Memphis und Theben sind die Werke gedrückter, durch Angstvorstellungen gepeinigter, passiver und unterwürfiger Geister. Erst in Persepolis erhebt sich eine aktive Kraft, strebt frei und kühn zur Höhe der Lichtregionen, trotzdem der Mensch durch die absolute Herrschermacht noch gefesselt ist. Die ganze Kunst ist irdischen Göttern gewidmet und doch schuf hier nicht der geängstigte Sklave unter der Zuchtrute seiner Peiniger eine qualvolle Kyklopenarbeit die das Leben verzehrte, sondern der freie Mann, der sich seiner Werke freut und seiner reichen Phantasie freien Lauf lassen kann, opfert seinem Herrscher, auf den er stolz ist, in dem er die Verkörperung des Nationalgenies erblickt, die freie Gabe seines schöpferischen Genies, da

wahrhaft nur ein solches in jener kurzen Spanne Zeit so mächtige Schöpfungen vollbringen konnte.

Ebenso achtungsgebietend sind die Gräber, die sich bei Pasargade und Persepolis befinden. Das älteste und in seiner Einfachheit doch erhabenste Grab ist das des Cyrus, welches eine Nachbildung einer babylonischen Stufenpyramide ist. Freilich wurde nur die Grundidee angenommen und das ganze in verkleinertem Massstab aus mächtigen Marmorblöcken aufgeführt. Oben befindet sich die kleine Grabkammer mit einem beinahe griechischen Giebeldache und das Ganze steht inmitten eines durch Säulen eingefassten Hofes. Lauter fremde Ideen und die ganze Anlage ist doch so einheitlich und originell, imposant und harmonisch, dass sie die gestaltende Kraft des persischen Geistes glänzend rechtfertigt. Die Felsengräber — besonders das des Darius — erinnern mehr an ägyptische Königsgräber und die Grabkammern sind aus dem Felsen in ziemlicher Höhe ausgemeiselt, also ganz unzugänglich. Die Fronte ist mit architektonischen Reliefs schön verziert, die mittlere Platte zeigt eine Facade mit Halbsäulen und doppelten Stierkapitälen, die einen Zahnschnittfries mit jonischem Gesims halten. Das Ganze ist wohlproportioniert und effektiv. Über der mittleren mit Inschriften bedeckten Fläche ist eine kleine Platte mit Reliefs verziert. Viele Männer halten dort ein thronartiges Gerüst, auf welchem der König vor dem Feueraltar steht, während über ihm ein Schutzgeist schwebt. Unten ist eine ähnliche Platte, sodass die ganze behauene Fläche eine Kreuzform hat und ebenso symmetrisch als würdevoll wirkt.

Wenn man die schimmernden Säulenhallen, mit ihrem leichten und mit Metallplatten belegten Holzdache, das Ebenmass der Facaden mit ihren wohlproportionierten Türen, Fenstern und Propyläen, die monumentalen Marmorstiegen mit ihrer sanften Steigung und reichen Skulp-

tur im Geiste rekonstruiert, erhält man ein Bild, welches nicht nur die strengsten ästhetischen Forderungen befriedigen, sondern sogar die Bewunderung für ihre Schöpfer erwecken kann. Während ägyptische Bauten mehr durch ihre Grösse und Eigenart wirken, assyrische Paläste hingegen mehr ein archeologisches Interesse für die düstere Pracht jener Lehmurgen erwecken, dominiert bei der Betrachtung dieser eine reinästhetische Empfindung, die das zufolge der klassischen Kunst geschulte Auge durch das Verhältnis der Linien und Formen, durch die vollendete Harmonie der ganzen Bauform befriedigt. Wir empfinden deutlich, dass hier gesittete Menschen mit edlen Gefühlen und einer kühnen aber geregelten Phantasie die harmonischen Werke ihrer emporstrebenden Seele aus reiner Begeisterung für das Schöne schufen.

Die persische Skulptur stammt offenbar aus der Assyrisch-babylonischen, da die meisten Motive ebenso wie der Reliefstil jenen entlehnt ist. Sie hatte zu wenig Zeit, um sich selbständig auszubilden und ganz auf eigene Füsse zu stellen; auch wurde sie aus Widerwillen gegen die barbarische Häufung der Ornamentik weniger angewendet als in Assyrien, und doch sind an derselben wesentliche Veränderungen bemerkbar. Schon die Türhüter, die natürlichen und geflügelten Stiere bezeugen einen mehr entwickelten Formsinn, indem sie viel schwungvoller und plastischer geformt sind, als ihre flachen assyrischen Vorbilder. Auch die Gesichtszüge der menschenköpfigen Stiere haben einen ganz anderen, zwar würdevollen aber weniger düsteren Ausdruck, während ihre Leiber wohlgebildet und geschmeidig erscheinen. Reliefs haben eine erhabene Plastik und unterscheiden sich auf den ersten Blick von assyrischen, trotz der Gleichartigkeit ihrer Motive. Ihr Hauptgegenstand ist der König aber nicht im Krieg oder auf der Jagd, sondern als Mittelpunkt der Zeremonien, beim Opfer oder inmitten seines Hofstaates, also niemals

in der Aktion, sondern in feierlicher Ruhe. Nur zweimal sehen wir ihn kämpfend. Einmal mit einem Ungeheuer, dann auf dem grossen Felsenrelief von Behistun, wo er den Aufstand der Meder, eigentlich des Magiers Gautama oder des falschen Smerdes bekämpft. Die Königsgestalten sind zumeist steif aber würdevoll und niemals so grausam wie bei den Assyern, welche ihren König die Gefangenen oft eigenhändig hinrichten lassen. Überhaupt ist die Bewegung selbst auf bewegteren Reliefs stets monoton gehalten und abgemessen. Das Leben, das sie besitzen, liegt also nicht in der Bewegung, sondern in der charakteristischen Wiedergabe der verschiedensten Volkstypen und Trachten. Die Assyrer unterscheiden zwar auch ihre Landsleute von Barbaren, doch sind ihre Gesichtszüge ganz gleichartige starre Masken, ohne Ausdruck und Individualität, während die Reliefs in Persapolis den arischen Typus verschiedenartig, mit geraden oder arisch gebogenen Nasen darstellen, also eine ganze Skala verschiedener Gesichtstypen erzeugen. Noch auffallender ist die Charakteristik der Typen bei Deputationen verschiedener Provinzen, wo man jede Gruppe durch verschiedene Gesichtszüge und Trachten unterschied. Wie in jeder primitiven Kunst sind auch hier die Tierfiguren besser, als die menschlichen. Einzelne Pferde, Kameele, Löwen, Stiere und Wildesel sind ganz vorzüglich, obzwar auch die Bewegung dieser zumeist gemässigt ist und nur selten die dramatische Kraft assyrischer Jagdszenen erreicht. Nur bei einem Motiv, bei einem Löwen, der einen Stier oder ein Einhorn angreift, finden wir die vehemente Aktion, den Ingrim des Löwen und die Angst der Beute trefflich ausgedrückt, aber auch ewig unverändert wiederholt. Bei persischen Gemmen tritt das humoristische Element entschieden hervor, in welcher Beziehung sie mit späthbabilonischen Werken viel Ähnlichkeit haben. Die Jagd- und Kampfszenen sind auf solchen stets lebendig und genau

dargestellt. Die kleine Kunstindustrie mit Bronze- und Elfenbeinarbeiten fehlt gänzlich, da man solche Luxusartikel entweder verschmähte oder aus Babylon und Phönizien als Tribut erhielt. Die persischen Münzen sind unkünstlerisch.

Die wenig zahlreichen plastischen Werke charakterisiert eine ruhige und gemässigte Empfindung, die Sinn für plastische Form zeigt, grosse Geschicklichkeit um die Kraft und Geschmeidigkeit des Körpers auszudrücken, sowie eine richtige Empfindung für Verhältnisse, die meistens korrekt sind. Die Gliedmassen sind durch faltige Gewänder verdeckt. Aktbildnisse finden sich selten, doch charakterisieren die Gewänder die Bewegung ziemlich gut, was auf eine richtige Empfindung der Form und Bewegung hindeutet. Die Gestalten sind leichter und eleganter als die assyrischen, wo die Wucherung der Muskulatur die Harmonie stört. Statt der engen assyrischen Kleidung, die in konventioneller Art niemals eine Falte zeigt, erscheinen hier weite Gewänder mit etwas steifen Parallelfalten, die zwar auch konventionell sind, aber der Natur jedenfalls näher kommen, als das assyrische Kleid, bei dem der Künstler nur auf die genaue Nachahmung der Ornamente bedacht war, die plastische Form jedoch ganz ausser Acht liess.

Um der persischen Kunst völlig gerecht zu werden, muss man die Religion des Volkes, ihre lichte und schöne Mythologie, die herrlichen Gestalten von Sraosha, Mythra oder der weissen Armaiti, die Sagen von Yima und Traëtona zur Kunst hinzuzählen, die — allerdings viel später — die Heldensagen Fidrauis und den orientalischen Sagenkreis erzeugten. Wir müssen ihre Seelenlehre und ihre relativ hohen moralischen Ansichten kennen, die sich als Grundbegriffe höherer Ordnung in ihrer Kunst wiederspiegeln und der Plastik, anstatt der düstern Grausamkeit und derben Sachlichkeit der Assyrer, die würdevolle Ruhe und

massvolle Milde geben, wie auch ihrer Architektur eine gewisse Heiterkeit d. h. das optimistische Streben nach Licht und Klarheit verleihen.

Die Wirkung dieser Kunst auf die spätere Evolution war grösser, als man auf den ersten Blick meinen sollte, da Baukunst und Litteratur der Sassanidenzeit, die allerdings viel später, aber aus dieser entstand, auf die mohamedanische und diese wiederum auf die Kunst des Mittelalters wirkte. Diese verspätete Periode persischer Kunst wird als Einleitung zur mohamedanischen näher betrachtet werden, doch müssen wir ihre Wirkung auf den altpersischen Geist zurückführen, da Firdausi jene Dichtungen, die das ganze orientalische Märchengelände beherrschen, aus der Avesta und aus der Tradition der Dikhsans oder des persischen Landadels schöpfte, in welcher der altpersische Geist, nämlich der Edelmut und die Ritterlichkeit, noch immer fortlebte. Am Hofe Saladins dominierte der persische über den arabischen Geist, und seine Paladine dienten dem Rittertum als Vorbild, deren ideale Gesinnung nicht im Islam, sondern in der Avesta und in jener wunderbaren Poesie wurzelt, die diese als prachtvolle Spätblüte hervorrief. Die Baukunst der Sassaniden, war neben byzantinischen und indischen Elementen die Quelle der mohammedanisch-maurischen Architektur und erzeugte aus ihren Spitzbögen und reichen Ornamentik den gothischen Stil. Nachdem die mohammedanische Baukunst und Poesie auf die Entwicklung unserer Kunst eine so entscheidende Wirkung hatte, diese aber hauptsächlich aus dem spätpersischen Geist hervorging, der wieder in der altpersischen Weltanschauung wurzelt, ist der ästhetische Einfluss dieser uralten und primitiven Kunst auf die weitere Evolution erwiesen. Selbstverständlich fliessen im Stil des Islam, sowie in der Gothik auch andere Einflüsse mit dem persischen zusammen, doch bildet jener Idealismus, den die relativ hohe Lehre Zarathustras dem persischen

Geist eingepägt hat, einen wesentlichen Bestandteil beider, aus dem sowohl die damals mächtigen Mohammedaner, als die aus der vollen Finsternis des Mittelalters in die lichtereren Regionen des Orientes gedrunghenen Ritter reichlich schöpften. Im Islam gingen diese idealen Elemente gänzlich unter, während sie in der Gothik zur vollen Blüte gelangten.

Die persische Kunst steht — die der Griechen ausgenommen — jedenfalls höher, als die aller Zeitgenossen und entspricht in ihren Hauptzügen der IV. Evolutionsstufe unserer Formel für Idealisten, da in der Baukunst das ordnende Prinzip, die Harmonie und das Ebenmass der Linie, in der Plastik die typenbildende Neigung vorherrscht und sich allmählich dem Individualismus nähert. Im poetischen Teil der Avesta haben die epischen Elemente einen romantischen Anstrich. Der Perser konnte seine volle Entwicklung nicht erreichen, wie der glücklichere Grieche, doch war seine Phantasie fruchtbar und schritt einer hohen Bildungsstufe entgegen. Der Islam zerstörte ihre Kultur, die übrigens schon ein Jahrtausend früher durch die grosse Üppigkeit nach der Eroberung Ninives und Babylons viel gelitten hatte, und nach einer kurzen aber stürmischen Entwicklungsperiode in einem passiven Sinnesgenuss verlief, ihre ausgezeichnete Beanlagung untergrabend. Was sie unter günstigen Verhältnissen geleistet hätten, lässt sich schon aus ihrer nahen Verwandtschaft mit der genialen Indierrasse vermuten, besonders da sie in einer rauhen Gebirgslage einen schärferen Lebenskampf ausgesetzt waren und eine weniger kontemplative Richtung verfolgten. Sich mehr der Natur zuwendend, waren sie demzufolge auch mehr zur künstlerischen Verwertung ihrer Phantasie berufen, als die Indier, die sich ganz der transzendentalen Spekulation hingaben. Die persische Plastik steht ungefähr dort, wo die griechische stand, als sie die fremden Vorbilder im eigenen Sinn zugestalten begann.

Ihre Baukunst steht hingegen höher als die griechische in derselben Anfangsperiode, da der Stil, die Säulenordnungen und die Verhältnisse schon festgestellt sind. Ihr Ausgangspunkt war aber — trotzdem die Religion die Entstehung einer hieratischen Kunst verbot — ein entschieden höherer, als jener der Griechen, da ihre Religion einen weitaus höheren sittlichen Zustand erzeugte, als die heitere aber primitive Mythologie der Hellenen.

Kapitel VIII.

Die indische Kunst.

Indien war von der westlichen Zivilisation derart abgeschlossen, dass es in der alten Zeit keinen Einfluss auf die Kunstevolution ausübte und auch später nur auf die Baukunst des Islam einige Wirkung hatte. Da aber ihre Religionsbegriffe nach Westen drangen und das Gefühlleben, sowie die Weltanschauung gründlich veränderten, muss man auch auf ihre Kunst einen Blick werfen, um einige Erscheinungen der christlichen Mystik zu verstehen.

Eine wuchernde, unerschöpfliche und stets ins Masslose schweifende Phantasie und ein übertriebener Symbolismus, der selbst transzendente Ideen versinnlichen will, sind die Hauptmerkmale der indischen Kunst. Die Einbildungskraft ist so reich, dass sie jedes einzelne Detail ins Unendliche variiert und daher keinen einheitlichen Baustil erzeugen konnte. Kaum zwei Gebäude wurden nach einer und derselben Idee ausgeführt. Wir haben von der Entstehung und ersten Entwicklung der indischen Kunst keinen Begriff, da die ältesten bekannten Bauwerke, die Siegessäulen und Topen aus der Zeit Açokas also etwa aus der Zeit 250 v. Chr. stammen, während die indische Kultur ihren Höhepunkt bedeutend früher erreicht hat, also auch eine Kunst erzeugen musste, die jedoch spurlos verschwunden ist. Nur die Schriften der älteren Periode erwähnen Paläste und Tempelanlagen, deren Beschreibung so flüchtig und phantastisch ist, dass man sich keine rich-

tige Vorstellung machen kann. Die ältesten Denkmäler sind die Siegessäulen, die König Açoka zum Andenken seiner Siege über die Brahmanen errichten liess. Diese sind alle gleich aus rotem Sandstein mit glockenförmigem Lotuskapitäl, auf dem ein Löwe — das Sinnbild — Buddhas sitzt. Ebenso alt sind die Stupas oder Topen, welche die Reliquien des grossen Reformators enthalten, alten Grabhügeln nachgebildet sind und zumeist die Form einer Halbkugel haben. Sie sind von verschiedenartigen Säulenreihen und Kreisen umgeben und haben Steinportale, welche Holzkonstruktionen nachahmen. Schön sind sie nicht, aber imponieren oft durch ihre Grösse und bilden gleichsam Proteste gegen die Pracht der Brahmanen. Ein gewisser Puritanismus kennzeichnet alle Bauten des *icvara* oder gottlosen Buddhismus, der jedoch, besonders im Süden und Osten, bald in eine phantastische Überladung der Säulen und Statuen ausartet.

Die *Vimana* oder Pagoden der Brahmanen sind stets prächtiger und bestehen aus mehreren mit Mauern und Türmen umgebenen Höfen und zahlreichen Tempeln, Kapellen, Säulenhallen für Pilger und Priesterwohnungen. Sie haben einige Ähnlichkeit mit ägyptischen Tempelanlagen. Charakteristisch sind die prachtvollen Pyramidenaufsätze der Portale, die aus Steinbalken wie Holzkonstruktionen errichtet sind und schon wegen ihrer reichen Verzierung an gothische Türme mahnen. Hohe Säulen mit verschiedenartigen Kapitälern stützen die mehrschiffigen Säulenhallen, die oft als Monolithe aus einem Stück gearbeitet sind. Überhaupt ist die Behandlung des Steinmaterials, dessen Härte dem Indier durchaus nicht imponierte, ganz eigentümlich. Man gestaltete dasselbe wie Holz oder Metall und gab ihm die phantastischsten Formen. So sind im Tempel von Chilombron zwei Säulen und zwei Pfeiler durch eine Steinkette von 29 Ringen verbunden und aus einem Stück herausgearbeitet. Die Bauten, die

sich mit ihren Pyramiden, Kuppeln und Hallen übereinander türmen, haben ein ungemein phantastisches, aber auch prächtiges Aussehen.

Die Bauten von Jainazekte zeigen hingegen viele fassartige Kuppeln und klosterartige Zellenreihen. Am merkwürdigsten sind unstreitig die Grottentempel und Klöster, die anfangs Buddhisten in der Nähe ihrer Stupas aus natürlichen Höhlen erweiterten. Sie sind einfach und bestehen aus einem durch Säulen in drei Schiffe getheilten Tempel, der in einer Halbkreisnische endigt, in welcher der Buddhakoloss in einem, durch eine Zwiebelkuppel gedeckten Steinzylinder sitzt. Sie haben Tonnen, Spitzbogen oder Hufeisengewölbe und sind durch Gänge mit Zellen und anderen Räumen verbunden. Später eroberten Brahmanen die buddhistischen Klöster oder *Vihara*s, schmückten sie nach ihrem Geschmack oder bauten neue Grottentempel, die mit reichem plastischen Schmuck verziert wurden. Die meisten dieser sind in Dekan auf der Insel Elephantina und Salsette, besonders aber bei Ellora, wo die umschliessenden Berge ganz durchwühlt sind und mehrere stockhohe Labyrinth bilden. Hier ist der grösste und prächtigste Tempel mit aus dem Felsen herausgehauenen Freibauten, aus denen man in die unteren Räume gelangt, die überreich mit Säulen und Reliefs verziert sind. Erstere haben meist sehr phantastische pilzartige Kapitäle, welche mächtige Steinbalken stützen auf denen die Gewölbe ruhen. Die Ähnlichkeit mit der christlichen Basilika ist auffallend, scheint aber nur zufällig zu sein.

Prächtig und üppig sind alle diese Werke einer ungezügelter Phantasie, welche die nüchterne Durchbildung des Stils und die Entstehung eines massvollen Formensinnes verhinderte, da sie über Zeit und Raum hinwegschweifend, alle Forderungen von Ebenmass und der Materie missachtend, in eine schwüle und masslose Träumerei verfiel. Die Inder hatten unter allen Völkern unstreitig

die reichste Phantasie, ihre erfinderische Kraft war unbegrenzt. Gleichwohl entbehrten sie der konstruktiven Logik, da ihre Ideen stets über die Grenzen der materiellen Welt hinwegflogen. Ihre Kapitäle waren so zierlich und verschiedenartig, wie sie keine andere Kunst aufweisen kann, sie sind aber selten im Ebenmass, darum wirken sie auch selten ästhetisch. Die gewaltigen Pagoden und Grottentempel sind oft überraschend und überwältigend, doch verwirren sie die Sinne, statt die intuitive Schönheitsempfindung zu befriedigen. Ihre schwüle Pracht konnte nur in der Glühhitze einer überreizten Phantasie entstehen und wurde niemals zur gediegenen Harmonie echter Kunstwerke heruntergestimmt. Die Temperatur war eben zu hoch und erzeugte, trotz wunderbarer Geschicklichkeit, trotz Fleiss und Ausdauer, nur farbige Fieberträume.

Wie ihre Baukunst so ist auch ihre Plastik ausschliesslich religiös und diente der Geisterwelt und einer masslosen Schwärmerei. Man wollte selbst in hartem Marmor das Übersinnliche darstellen und verfiel auf einen Symbolismus, welcher sowohl der Ästhetik als auch der Vernunft spottet, indem er durch die Häufung der Gliedmassen Abstraktionen ausdrücken will. Die meisten Götter haben zwei Köpfe und zahllose Arme, oft sogar Tierköpfe. Infolge der Maja-Idee verachtete man das reele Leben, darum wird es auch selten dargestellt. Alle Tempel der Brahmanen, später sogar die der Buddhisten, sind ganz mit Skulpturen bedeckt, die jedoch höchstens eine gewisse dekorative Wirkung und eine verwirrende mystische Bedeutung haben. Buddhabildnisse sind die ältesten bekannten Bildwerke. Sie stellen den Erhabenen dar in sitzender Stellung, mit untergeschlagenen Beinen, meist etwas beleibt und ganz in Gedanken versunken, also mit starren Zügen. Die meisten dieser Bildnisse sind Halbstatuen oder Hautreliefs, deren Wirkung weder schön noch monumental ist, obgleich einige über 100 Fuss hoch sind. Die

kontemplative Vertiefung ist jedoch meist gut ausgedrückt. An einigen Topen findet man lebendige Kampfszenen aus der Zeit buddhistischer Kriege, die jedoch später ganz verschwinden, um dem masslosen und grotesken Symbolismus Platz zu geben, der immer grauenhafter wirkt, trotzdem einige Gestalten eine gewisse Anmut haben und oft sehr geschickt gearbeitet sind; wie z. B. die Schönheitsgöttin von Bangalore, mit ihrer üppigen und doch geschmeidigen Gestalt und ihrer zierlich affektierten Bewegung. Im Gewühl dieser überschwänglichen und noch nicht genügend erforschten Kunst, findet man auch sonst einige milde und anmutige Gestalten, doch befremdet ihre Passivität, die aus der Nirvanavorstellung hervorging.

Farbenglut und Masslosigkeit charakterisiert auch die grosse indische Litteratur, die in der Kunst jedenfalls die erste Stelle einnimmt, da selbst die darstellenden Künste immer einen litterarischen Charakter hatten und stets nur Ideen versinnlichen wollten. Schon in den ältesten Ghatas der Rigveda findet man Hymnen von seltener Schönheit, die erhabene Ideen und Empfindungen wirkungsvoll ausdrücken und alle gleichzeitigen Dichtungen weit übertreffen. Doch entstand neben dieser kirchlichen Litteratur auch eine profane, die anfangs eine metrische Form hatte, sodass selbst mathematische und andere wissenschaftliche Werke in Versen geschrieben wurden. Zuerst löste sich das Heldengedicht von der religiösen Litteratur, doch war es derart mit Mythen und religiösen Vorstellungen vermischt, dass es kaum zur profanen Literatur gezählt werden kann. Die Mahabarata bewegt sich stets im Sagenkreis der Götter, das reelle Leben und die historischen Ereignisse nur im Zusammenhang mit diesen berührend. Die Sage wuchs aus dem Veda hervor, welcher als religiöse Poesie das erste litterarische Werk der Indier ist und die poetischen Ergüsse vieler Jahrhunderte zu einer Sammlung vereinigte.

Nach der eigentlichen Vedaperiode, bei der Eroberung der Gangesländer, entstanden die heroischen Sagen, die in der Mahabarata vereinigt wurden, und neben dem Untergang eines Heldengeschlechtes, zahlreiche poetische und philosophische Episoden enthalten. Zu letzteren gehört die Bhagavadgita, der bedeutendste philosophische Teil, zu erstern die wunderbar zarte und gefühlvolle Geschichte der Damajanti. Mahabarata ist älter als Ramajana, in welcher das theologische Element das heroische überwiegt. Sie enthält die mythologische Legende Ramas, der in Ceylon das Riesengeschlecht des Königs Ravana besiegt und das goldene Zeitalter einführt. Die Episode König Visvamisra zeigt, dass die Kraft der Askese sogar die Götter beängstigt. Brahma erhob Visvamisra aus der Kshatrija in die Brahmanenkaste. Kühne aber ungeheuerliche Ideen sind in diesem Buche ausgedrückt, welches die Masslosigkeit indischer Phantasie bezeugt. Der Umfang beider Werke ist kolossal, indem Mahabarata 100 000, Ramajana 24 000 Paarverse enthält, doch übertreffen sie die Puranas, die alle Legenden in 800 000 Slokas enthalten und unter welchen einige wahre Perlen sind. Nach dem Sieg des Buddhismus ward auch die Poesie freier und künstlerischer. Kalidasa war der Leitstern dieser Zeit der sowohl im Epos als in der Lyrik und im Schauspiel Hervorragendes schuf. Neben ihm glänzten noch andere Epiker, die jedoch bald einer oft reizenden, aber stets erotischen Lyrik den Platz räumen mussten. Sehr berühmt ist die Gitagovinda das Hohelied der Indier mit ihrem glühenden aber verfeinerten Erotismus.

Die indische Litteratur gipfelt jedoch im Schauspiel, in welchem die menschliche Natur unverfälscht hervortritt. Die Liebe ist ihr Hauptgegenstand, die bald glühend bald innig, aber immer menschlich ist und oft mit viel Humor und Satyre geschildert wird. Nach der Sage ist die Schauspielkunst sehr alt und zahlreiche Werke über ihre Theorie

bezeugen ihre hohe Entwicklung. Ihre Blütezeit fällt in die Periode vor der Mohammedanischen Eroberung, also verhältnismässig spät. Die Dialoge sind meist in Prosa, doch gehen sie bei jeder bedeutungsvollen Stelle in Poesie über. Oft sind auch Tanz und Musikstücke eingeflochten und stellen ein Melodrama her. Der Kampf und das tragische Element fehlt, doch sind die Situationen interessant, die Szenerie wechselvoll, die Gefühle edel mit viel Geist und Witz gepaart, so dass sie das Interesse für die handelnden Personen immer wach erhalten. Zumeist endigen sie mit einer glücklichen Heirat. Eines der besten ist „das Kinderwägelchen“ von Sudraka aus 57 v. Chr. in welchem die Liebe eine Buhlerin so veredelt, dass sie zur treuen Gattin wird. Bhavabhuti charakterisiert in einem Prolog die Eigenschaften des Schauspiels: Sakuntala und Vikramurvasi sind berühmte und ungemein musikalische Werke Kalidasas. Einige haben ganz abstrakte Sujets, sodass sie eigentlich dramatische Allegorien sind. Neben diesen blühten Lehrgedichte und Tierfabel von denen Sancharakaria nach Scherr die Quelle aller Tierfabeln bildet und schon im Mittelalter ins Lateinische übersetzt wurde, also auch auf unsere Litteratur einwirkte. Nach der mohammedanischen Eroberung starb die Sanskritsprache und die Litteratur ward in Bengali und Hindostani fortgesetzt.

Dieses ist eine flüchtige Skizze der indischen Kunst, deren grosses und ungemein verworrenes Gebiet zum grossen Teil unbekannt ist, da die Ruinen älterer Städte noch nicht erforscht, daher auch die Ideen über die ältere Baukunst und Plastik noch durchaus nicht geklärt sind. Die bereits erforschte Kunst erscheint plötzlich auf so hoher Stufe, dass ihr unbedingt eine lange Evolution vorgegangen sein muss, deren Kenntnis ungemein lehrreich und anregend sein müsste, da sonst keine so hohe und ganz selbständige Kultur bekannt ist.

Auf unsere Kunst war der Einfluss der indischen Bau-

kunst zwar kein direkter aber jedenfalls ein bedeutender, da sie mit ihren Kuppeln, Spitzbögen und sonstigen Ornamenten auf die mohammedanische Baukunst und durch diese auf die Gothik wirkte. Ebenso ist der Einfluss indischer Ideen auf die Litteratur des Mittelalters nachweisbar, und erscheint noch bedeutender, wenn wir ihren Einfluss auf die spätere Kultur des Orientes hinzurechnen, der durch verschiedene Kanäle auch nach Westen drang.

Das reichbegabte Volk der Inder hat während nahezu drei Jahrtausenden eine mächtige Kunst erzeugt, die in mancher Hinsicht eine hohe Stufe erreichte, aber ihre endgültige Form, wegen überreicher Einbildungskraft nicht finden konnte. Sie war allzu beweglich und schweifte — alle Regeln und Masse verachtend — stets ins Endlose. Ihre Formen zerflossen zu gestaltlosen Abstraktionen, mittelst denen man übersinnliche Erscheinungen ausdrücken wollte. Ihrer Kunst erging es wie ihrer Moral, die in mancher Beziehung ungeheure Höhen erreicht, das Tier im Menschen beinahe überwindet, ohne das wahre sittliche Gleichgewicht und die wahre Lage des Menschen in der Natur finden zu können. So hat auch die Kunst das Höchste angestrebt, ohne den einfachen Forderungen der Schönheitsempfindung genügen zu können. Die Majaidee, welche die Sinneswelt als Täuschung betrachtet, hat die feste Grundlage einer massvollen und harmonischen Kunst zerstört, und die absolute Geistigkeit der Nirwanavorstellung hat ihr zu hohe Ziele vorgesteckt. Darum schwankt sie zwischen der Farbenglut und dem Sinnesrausch der ewig wechselnden Sansara und dem durchsichtigen und formlosen Zustand im Nirwana. Die höchsten Abstraktionen lassen sich eben nicht in Erz giessen und doch wagt sich die indische Plastik mit ihren Sinnbildern an solche Probleme heran, wodurch nur eine fratzenhafte Übertreibung erzielt werden konnte. Feine Empfindung und richtige Beobachtung fehlen durchaus nicht, doch spielen

die ungeheuerlichsten Vorstellungen, denen man tatsächliche Wirklichkeit verleiht, stets in die Formwelt hinein, verwirren ihre Erscheinungen und natürlichen Beziehungen und verführen die Kunst zu unberechenbaren Delirien.

— Die Litteratur mit ihrer ungemein reichen und biegsamen Sprache ist zu solchen Unternehmungen mehr geeignet, als der harte Stein, darum findet man in derselben, neben überspannten und masslosen auch künstlerisch wertvolle Werke, besonders als die erste Glut der Schwärmerei etwas nachliess, der Buddhismus den Geist vom Druck des Brahmanentums befreite und nach dem hitzigen Fiebertraum eine Art Ernüchterung folgte, welche die verworrenen Vorstellungen auf einfachere Formen zurückführte. Der ewige Zwiespalt indischer Denkart, den der, durch Verleugnung der Sinneswelt erzielte Monismus nicht lösen konnte, blieb jedoch immer bestehen und umhüllte auch die Kunst mit dem Nebel eines unlösbaren Rätsels.

In einzelnen Zweigen erreichte die indische Kunst einen ungemein hohen Standpunkt, als Ganzes genommen bleibt sie jedoch weit hinter dem Gleichgewichtszustand griechischer Schönheitsempfindung zurück. Eine eigentümlich schwärmerische und stets zur Unendlichkeit strebende Romantik bildet ihr bezeichnendstes Merkmal demzufolge wir ihren Formwert der V. Entwicklungsstufe zuzählen müssen. Die Litteratur hat sowohl mit der Ritterromantik, als mit der Sassanidenpoesie einige Ähnlichkeit, die jedoch beide gemässiger, aber auch ärmer sind. Die indische Kunst und Poesie ist noch unreif und ungezügelt, aber so unermesslich reich, dass, falls ihr eine noch längere Entwicklungsdauer vergönnt gewesen wäre, sie unbedingt auch die äussere Form ihrer Künstlerahnungen gefunden und die höchste Stufe erreicht hätte, alle anderen Künste überflügelnd. So folgte schon nach der glänzenden überspannten Jugend das hinfällige Alter plötzlicher Erschlaffung in welchem nur einzelne Blitz-

strahlen der einstigen Geisteskraft die erstarrenden Glieder durchzucken. Die indische Kunst hatte allzuhohe Ziele, und das Bewusstsein einer unermesslichen Kraft verleitete sie zu tollkühnen Unternehmungen, bis sie endlich ihre Kraft verliess. Die begonnenen Prachtwerke blieben unvollendet oder wenigstens ohne den letzten Schliff der Harmonie. An Erfindungen war sie so reich, dass sie alle Künste der Erde reichlich mit Stoff versorgt hätte, nur mangelte ihr die letzte künstlerische Weihe, die ihre Werke zu ewigen Denkmälern der Schönheit erhoben hätte. Indien führt noch immer ein greisenhaftes Leben, obwohl schon alle seine Zeitgenossen längst hingeschieden sind. Verträumt blickt es in die glänzende Vergangenheit zurück, gleich allen, denen keine Zukunft mehr blüht.

Kapitel IX.

Die griechische Kunst.

Von der Betrachtung mehr oder weniger missglückter Anstrengungen verschiedener Völker, die ihre unklaren Schönheitsideale zu verwirklichen suchten, gelangt man endlich zu einer vollkommenen Wunderblüte, die aus unscheinbaren Keimen gleichsam in einer Nacht aufging, so dass man ihr Wachstum kaum bemerkt, ihre Rassenbestandteile kaum unterscheidet, nur die vollkommene Blüte bewundern kann. Unter der Zauberrute harmonischer Geisteskraft, die alles organisch verbindet, stand die glänzende Schöpfung vor dem staunenden Auge. Nur die persische Kunst, die gleichfalls ganz plötzlich entstand, hat mit dieser Wachstumserscheinung einige Ähnlichkeit.

Wenn man jedoch nicht bloss das fertige Ergebnis, sondern auch ihren Bildungsgang untersucht, klärt sich das Rätsel allmählich und das Wunder enthüllt sich als ungemein günstige, aber ganz natürliche Erscheinung, aus deren Keimen man schon auf die Blüte schliessen kann. Die bilderreiche und biegsame Sprache, neben der farbigen Götterlehre und Sage bilden ihren Saatkeim, der im fruchtbaren und unkrautfreien Boden griechischer Denkart bald aufquoll, den Geist pierischer Sänger befruchtete und im Gesang Homers die Welt mit dem ersten vollendeten Kunstwerk überraschte. Dieser ersten Knospe folgte eine ununterbrochene Reihe stets vollkommenerer Blüten mit den Werken des Phidias und Skopas, Aischyleos und

Sophokles an der Spitze. Nur eine vorzügliche Veranlagung und das Zusammentreffen günstiger Umstände, besonders aber eine gesegnete Reifezeit kann den raschen und grossen Erfolg erklären.

Die geistige Begabung der Griechen war ganz eigenartig. Sie hatten seit jeher eine scharfe Beobachtungsgabe, viel praktischen Verstand und Sinn für Handel und Gewerbe. Ihre Einbildungskraft war gross und fruchtbar, aber gemässigt und hing keinen Träumereien nach, sondern war auf die Erscheinungswelt gerichtet und betätigte sich schaffend. Diese Neigung erzeugte ihren unvergleichlichen Formsinne, der alle Ebenmassverhältnisse deutlich empfand, daher stets vollkommene Kunstwerke schuf. Ihre Philosophie erreichte, getragen von einer reinen Denkart, bald eine gewisse Höhe, und blieb bezüglich der Schärfe ihrer Folgerungen und der Kühnheit ihrer Auffassung nicht weit hinter der indischen zurück, ja sie galt bis zur allerletzten Zeit als die verlässlichste Forschungsmethode.

Die geistige Entwicklung wurde durch die glückliche Zusammensetzung ihrer Stämme, die sich in jeder Beziehung ergänzten, ungemein gefördert, da Jonier und Dorer sich infolge ihrer Wanderungen vermischten. Die Dorer waren ernst, streng, würdevoll und energisch, die Jonier zeigten sich erfinderisch, schmiegsam, heiter und graziös, sodass sich ihre Eigenschaften gegenseitig ergänzten und mässigten. Ein Fehler des einen wurde durch einen Vorzug des anderen sofort berichtigt, darum zeigt ihr Kulturgang kaum bemerkbare Schwankungen und steuert gerade auf das Ziel los. Die beiden Stämme verhalten sich zur gemeinschaftlichen Kultur gerade so, wie die nach ihnen benannten Baustile, die sie so bezeichnend charakterisieren. Die monumentale, dabei einfache, klare und folgerichtige dorische Bauart entsprach der etwas wuchtigen aber festen und richtigen dorischen Denkart, die sich nicht allzu hoch verstieg, aber das was sie einmal erfasste, tadellos und

gründlich vollbrachte. Der weiche, aber edle und anmutige jonische Stil entsprach hingegen dem Charakter des geistreichsten, fröhlichsten und liebenswürdigsten Stammes der Erdoberfläche, der das Leben so schön und heiter auffasste, durch seine unsterbliche Kunst und seinen sprühenden Geist so veredelte. Obgleich sich diese Stämme vielfach vermischten, machte sich ihr bezeichnender Einfluss während der ganzen Zeit geltend. Im Pelopones, wo die Dorer vorherrschten, neigte die Kunst zum Realismus; in Attika, wo der jonische Geist überwog, neigte sie hingegen zum Idealismus und erreichte die höchste Stufe ihrer Vollendung mit Phidias, Skopas und Praxiteles, ferner mit Aeschylos, Sophokles und Euripides. Selbst die dorische Bauart, welche die Athener mit Vorliebe benützten, erreichte ihren Höhepunkt erst unter attischem Einfluss, der ihre Urwüchsigkeit verfeinerte ohne ihre Kraft zu mindern. So ergänzten sich dorische Kraft und jonische Grazie auf allen Gebieten, und bewirkten, dass die hellenische Kunst auf jeder Entwicklungsstufe stets harmonisch blieb.

Ebenso günstig wirkte der gleichzeitige asiatische und ägyptische Einfluss auf ihre Bildnerei. Der stetige Verkehr mit Phönizien gab ihnen neben dem Erzguss die asiatischen Götter, wodurch die wunderbare Kypris, Apollo und Artemis entstanden. So übernahmen sie auch alle Kunstgriffe der Assyrer in Bezug auf den richtigen Muskelbau und die Naturtreue der Bewegung. Der ägyptische Einfluss kam über Kreta und Kypros, brachte die Gestalten und den Sagenkreis von Dionys und Demeter, der die Sänger begeisterte und die Anregung zur Orpheussage gab, welche den Kampf asiatischer und ägyptischer Götter versinnlicht und die ersten Begriffe über ein Leben im Jenseits gab. — Auf Kreta lernte Daedolos die Bildwerke abzurunden, die Arme und Beine zu lösen, kurz — wie die Sage behauptet — ihnen Leben einzuflößen, da die früheren Götter

einfache Holzklötze waren. Die ägyptische Auffassung gab den griechischen Göttergestalten die erhabene Ruhe, die gewaltige Grösse, den monumentalen Stil und die plastische Rundung, aber die assyrische Bildnerei belebte ihre Gliedmassen und zeichnete ihre Muskulatur. Die Bildnisse von Milet und der Apollo von Tenea sind im ägyptischen Stil gehalten, die Metopen von Selinunt und andere zeitliche Reliefs assyrischen Werken nachgebildet. Auf Kypros ist dieser doppelte Einfluss am deutlichsten erkennbar wo Phönizier, Ägypter und Griechen gleichzeitig hausten. Hier sieht man zahlreiche Bildwerke, die bald im assyrischen, bald im ägyptischen Stil, aber unverkennbar durch Griechen erzeugt wurden. Dieser zweifache Einfluss wirkte ganz ähnlich, wie der dorische und jonische; der assyrische unterstützte den Hang zum Realismus, der ägyptische den stilvollen Idealismus. Ersterer gab Naturwahrheit, letzterer Adel und Ausdruck. Die Griechen kopierten niemals, und schufen aus jeder fremden Einführung neues und eigenartiges, wie z. B. aus dem fratzenhaften Eschmun ihren Apollo oder aus der stierköpfigen Ischtar ihre holde Kypris. Gleichwohl gab ihnen dieser zweifache Einfluss den ersten Anstoss sowohl zum Realismus, als zum erhabenen Stil, was sich beides auf dem Höhepunkt ihrer Kunst so glücklich vereinigte.

Ebenso glücklich war die Wirkung ihrer geographischen Lage und die der politischen Verhältnisse. Das gegliederte Land mit seiner gewundenen Küstenlinie und das Inselmeer, das zwischen Osten und Westen gleichsam eine Brücke bildet, förderten den Verkehr und den Gedanken Austausch. Die Entstehung kleiner Staaten inmitten einer einheitlichen Kultur hob den Individualismus und förderte den Wettstreit der Erfindungsgabe, also die Entstehung neuer Formen. Die Freiheit, die zum erstenmal in Griechenland entstand, steigerte wunderbar den Erfolg der Arbeit, die in einigen Jahrhunderten grössere geistige

Schätze schuf, als alle Völker alter Zwangsstaaten zusammengenommen, da sich jene über die festgestellten Grenzen nicht hinauswagten, um etwas neues und kühnes zu schaffen. Der Individualismus, der durch Willkürherrschaft stets unterdrückt wird, kam bei den Griechen besonders anlässlich der Nationalspiele zur Geltung, wo der Wettstreit kleiner aber ungemein lebenskräftiger Gemeinwesen zu neuer Erfindung anspornte, um die Gegner zu besiegen, um den Sieger in ganz Hellas zu verherrlichen und mit Ruhm zu bedecken. Wenn der Assyrer oder Ägypter etwas Gutes schuf, entfiel der ganze Ruhm dem König und der Name des Künstlers ging verloren; der Grieche erwarb sich hingegen die eigene Unsterblichkeit. Demzufolge entstand schon in früheren Zeiten eine beinahe vollständige Liste der Künstlernamen, die uns erhalten blieb, während aus Assyrien kein einziger und aus Ägypten nur zufällig einige Namen auf uns kamen. Heute, wo die Kritik den Individualismus so hoch stellt, muss diese Erscheinung besonders gewürdigt werden.

Zuerst trat natürlich die durch Priestersänger in Sagenkreise zergliederte und durch das Genie Homers zum Heldengedicht vereinigte Sage auf, und eilte jeder andern Kunst voran. Der griechische Kunstsinn offenbart sich hier zuerst in seiner ganzen Grösse. Allerdings zeigt die Iliade und Odysee eine gewisse Steigerung und Entwicklung, die Göttergestalten sind in ersterer derber und wuchtiger, ihr Heldentum urwüchsiger, als in letzterer, wo schon eine romantisch elegische Stimmung herrscht und die Götter schärfer und doch fließender gezeichnet sind. Doch dürften diese Unterschiede daher stammen, dass der Kampf um Troja ein Jugendeindruck des Sängers, die Odysee hingegen das Werk seines vielerfahrenen Alters war. Die mächtige Bewegung vor der dorischen Wanderung, die Einrichtung der Staaten, die Vereinigung der früher zerstreuten Götter, das jähe Ende des Helden-

tumes, der Anfang eines geregelten Lebens, was alles in jene Zeit fällt, kann jene Verschiedenheit der zwei Werke rechtfertigen, ohne die Existenz des grossen Sängers zu widerlegen, die übrigens durch die Ergebnisse der Schliemannschen Ausgrabungen gerechtfertigt wird, da diese einen Augenzeugen der Erscheinungen voraussetzen. Der erbitterte Kampf selbst gegen die Götter, der starre Sinn kämpfender und die Ergebung des vom Schicksal verfolgten Helden, also der Gegenstand selbst rechtfertigt schon die verschiedene Stimmung der beiden grossen Heldendichtungen. Man hört förmlich das Waffengerassel und sieht die stürmische Handlung, die nur mit der Katastrophe zum Abschluss gelangen kann. Weniger unmittelbar, aber einheitlicher und poetischer ist die Odysee mit ihren überraschenden Wendungen und ihrem sittlichen Gehalt. Diese zwei grossen Werke bilden die Grundlage der ganzen Heldendichtung, wurden von Rhapsoden in allen Ländern gesungen und durch einzelne Einsätze vermehrt. Kylikische Dichter vereinigten alle Sagen, erweiterten also das Gebiet, doch nahm die epische Kraft nach Homer ab, lyrische und didaktische Elemente wurden beigemischt und in Hesiods Theogonie oder „Werke und Tage“ überwog die Grübelelei, störte die Unmittelbarkeit und das Epos ging in Lyrismus über, der sich nunmehr entwickelte.

Indem jetzt die epische Kraft schwand und die subjektive Empfindung infolge der Freiheit mehr hervortrat, entstand die Elegie. Zahlreiche Namen, unter denen Tyrtaios, Alkaios, Anakreon, Sappho und Pindar die vorzüglichsten sind, bezeugen die grosse Verbreitung und den Glanz melischer Poesie, die nach dem Verfall der Epik und vor dem Aufblühen der Tragödie das ganze Gebiet der Dichtkunst beherrschte und unzählige dichterische Formen erzeugte. Statt der erhabenen Grösse der früheren epischen Kraft trat nun die anmutige Grazie griechischen Geistes hervor, die von der melancholischen Elegie, bald

zur heitern oft schalkhaften Dichtung übergang, welche die romantisch-lyrische Periode heiterer Völker kennzeichnet.

Den bezeichnendsten Ausdruck fand der griechische Geist und dessen Weltanschauung unstreitig im Drama, das aus den „Dromena“ oder mimischen Teil der Mysterien zum selbständigen Leben erwachte und den Gipfelpunkt der griechischen Dichtkunst bildet. Athen, der Mittelpunkt des geistigen Lebens, wo sich alle Kräfte frei entfalten konnten, wo der freie Mensch mit dem unerbittlichen Schicksal nach sittlicher Freiheit rang, stand seine goldene Wiege. Ihr Bildungsgang wird durch drei grosse Tragöden, welche drei verschiedene Entwicklungsstufen vertreten, deutlich bezeichnet. Bei Äschylos waltet das unerbittliche Schicksal. Seine Gestalten sind reckenhaft, selbst in ihrem Sturz gewaltig. Die Handlung ist einfach und schreitet der Katastrophe unaufhaltsam entgegen. Bei Sophokles ist das Schicksal weniger grausam; sittliche Ursachen führen den Schluss herbei, seine Gestalten sind erhaben aber menschlich. Sein Können ist grösser, sein Geschmack feiner, darum auch die Form vollkommen abgerundet. Der Kampf ist milder und eine würdevolle Ergebung versöhnt Götter und Menschen. Bei Euripides sinkt das Schicksal zum Zufall herab. Seine Gestalten treten in das wirkliche Leben und sind rein menschlich. Scharfe Kritik und Reflexion mässigen den hohen Schwung, brechen den Zauber der Mythen und führen die Tragödie in das nüchterne Leben ein, welches der Dichter vorzüglich schildert, und dadurch ergreifend und belehrend wirkt, mit etwas Sentimentalität. Man sagt: Sophokles schildert die Menschen, wie sie sein sollten; Euripides wie sie sind, aber nicht wie sie Aristophanes verspottet. Nach diesen grossen Tragöden kamen viele andere, doch erreichten sie deren Ruhm niemals und die Tragödie verfiel zugleich mit der Freiheit.

Das Lustspiel erschien schon früher, doch hob es sich

erst nach dem Sturz der Tragödie, da es dem skeptisch kritischen Geist der Demokratie, der alles schonungslos angriff und verlachte, mehr entsprach, als das feierliche Trauerspiel. Es erreicht mit Aristophanes seinen Gipfelpunkt, der — trotzdem er konservativ war — durch seinen Spott mehr zum Untergang der Religion und Tradition beitrug, als seine Gegner. Seine Werke sind stets politisch. Indem er seine Gegner angriff, wollte er seiner Partei nützen. Er schildert die Charaktere meisterhaft, erfindet die unterhaltendsten Lagen und lässt seinen unsterblichen Humor wie Feuerwerke funkeln. Nach ihm blühte diese Kunst noch eine zeitlang, behandelte allgemein menschliche Fragen und glich in ihrem letzten Zustand dem modernen Lustspiel auffallend. Man schrieb noch Satyrspiele, Parodien, besonders bukolische Gedichte und Idyllen, von denen selbst in der alexandrinischen Zeit wahre erotische Kunstwerke entstanden.

Trauerspiel und Lustspiel, wie die Kunst überhaupt, hatten einen kirchlichen Ursprung, wie auch die Kunst im Tempelbau und die Bildnerei in Göttergestalten gipfelte. Die Tragödie entstand, — wie schon ihr Name anzeigt, der von *tragos* = Ziegenbock stammt — den der Chorführer als Lohn erhielt — aus dem Dionyskult, ebenso wie die Komödie aus dem Demeterkult von jenen Zoten herührt, die man der Göttin sang, um sie zu erheitern. Darum standen die Theater Athens in der Nähe der Dionystempel und genossen eine gewisse Achtung.

Beinahe gleichzeitig mit der Dichtkunst entwickelte sich auch das Baugewerbe, erhob sich aber erst später zu künstlerischer Bedeutung, obgleich schon Homer die Pracht achaeischer Fürstenpaläste besingt, doch war diese jedenfalls mehr äusserlich. Die Kunst stand im Dienst der Religion, da die erhaltenen Werke zumeist Tempel sind. Die ernste und urwüchsige dorische Bauart, mit ihrer etwas schwerfälligen Kraft, bildet den Anfang und ent-

wickelt sich in der Blütezeit Athens zu einer etwas leichteren aber durchaus einheitlichen und stets monumentalen Form. Der ägyptische Einfluss ist bei dieser Bauart ebenso unverkennbar, wie bei der jonischen, die in Asien entstand, der assyrisch-babylonische Einfluss. Der Steinbalkenbau, die Kraft der wuchtigen Säulen, das Gesims, die Gestalt der Türen und die gedrückte Form älterer Bauten zeigen auf ägyptische Vorbilder, obgleich das Ganze echt griechisch und ganz originell erscheint, da die Griechen die entlehnten Formen stets im eigenen Sinn veränderten und zu neuartigen Schöpfungen verbanden. Später wurden die Formen anmutiger und leichter. Der Parthenon ist z. B. eines der vollendetsten Werke menschlicher Arbeit und drückt das geistig-sittliche Gleichgewicht am bezeichnendsten aus. Nichts stört die erhabene Ruhe und das vollkommene Ebenmass dieser Prachtwerke, selbst die wunderbaren Statuen sind nur auf bestimmte Teile beschränkt und dem Gesamtentwurf so untergeordnet, dass sie trotz grossen inneren Wertes einfach erscheinen und nur durch ihre erhabene Schönheit wirken.

Wie immer gross die griechische Poesie und Baukunst auch sind, müssen sie vor der erhabenen Bildnerei die Waffen strecken und dieser den ersten Rang einräumen. Sie schuf die Götter Griechenlands, gab ihnen ihre Gestalten, die zum Teil auch ihre geistige Bedeutung und ihren Dienst bestimmten. Alle anderen Zweige hat man auch später erreicht und in mancher Beziehung überflügelt, nur die Skulptur ist noch immer unbesiegt. Die plastische Durchbildung des menschlichen Körpers, die vollkommene Erkenntnis seiner Schönheiten, die vollendete Linienharmonie, hat sich dem Schönheitsideal nicht nur genähert, sondern hat wenigstens das ihrer Epoche tatsächlich verwirklicht, was keiner anderen Kunst jemals gelungen ist. Die Gedanken und Gefühle, welche die griechische Kunst belebten, und die Schönheitsempfin-

ding, die aus diesen hervorging, sind hier so vollkommen ausgedrückt, dass keine weitere Steigerung möglich scheint. Sie sind Verkörperungen des Ideals selbst, der Andacht und patriotischer Begeisterung, der Volkspoesie, des Geschmacks und Formsinns und erscheinen bei vollendeter Schönheit doch einfach und schlicht, weil sie nicht die Ergebnisse fruchtloser Kämpfe, sondern der siegreichen schaffenden Kraft sind, die alle Hindernisse überwand und stets Vollkommenes erzeugte. Darum drückten diese einfachen Gestalten trotz ihrer leblosen Augen mit so einfachen Mitteln sowohl die erhabene göttliche Ruhe, die Begeisterung übermenschlicher Taten, die Gewalt der Leidenschaften und die höchste Anmut, kurz alles, wofür sich die menschliche Kunst erwärmen kann, mit gleicher Vollkommenheit und Unmittelbarkeit aus, aber auch mit einem unfehlbaren Wissen und Können, wodurch sie, wenn auch vielleicht nicht die höchsten aber in ihrer Art jedenfalls die vollkommensten Meisterwerke der Kunst sind.

Die Bildnerei ging aus dem Glauben hervor. Die ersten Bildnisse waren rohe Holzidole, die erst später mit Erz und Edelmetall verziert wurden. Daedalos gab ihnen zuerst eine menschliche Form, er löste die Gliedmassen vom Rumpf und belebte sie wie die Sage erzählt. Doch zeigen neuere Funde ihren Bildungsgang deutlicher, darum kann man aus ihrer Entstehungsgeschichte alles Sagenhafte ausscheiden. Zu Homers Zeiten waren noch keine Götterbildnisse, sie wurden erst später aus dem Orient eingeführt, darum beginnt ihre Geschichte erst im 7. Jahrhundert, also in einer Zeit, da die Dichtkunst schon hoch stand. Zuerst wurden die Bildnisse aus Holz oder aus getriebenem Erz hergestellt, erst 610 wurde der Erzguss durch Phönizier eingeführt und anfangs auf Chios und Kreta geübt. Aus dieser Zeit stammt auch die erste Kunde über Marmorbildnisse auf Paros, und seit diesem Zeitpunkt beginnt die ununterbrochene Reihe historischer

Künstlernamen. Um 580 entstand auf Kreta die Goldelfenbein-Arbeit, und wurde durch den Erfinder und seine Schule nach Sparta eingeführt. In dieser altertümlichen Zeit entstanden alle Kunstarten im Archipelagus und wurden zuerst nach dem Pelopones gebracht, dessen Kunsttätigkeit anfangs entschieden grösser war als die von Attika, wo nur Ende dieser Periode die berühmte Schule von Argos mit Ageladas, dem Meister Poliklets Myrons und des Phidias, entstand und nach Athen übersiedelte, das seit dieser Zeit der Schwerpunkt idealistischer Plastik blieb, aber in der mehr realistischen Schule des Pelopones stets ein ergänzendes Gegengewicht erhielt, das zum günstigen Bildungsgang ungemein viel beitrug.

Nach dem Perserkrieg begann die zweite Periode der ersten grossen Blütezeit idealistischer Kunst, mit dem unerreichen Phidias, der die ersten Göttertypen, besonders Zeus, Athene und Asklepios schuf und die Kunst aus der Gebundenheit des strengen Stils befreite, trotzdem er denselben nicht ganz verwarf. Er schuf unsterbliche Kunstwerke, die uns selbst in den Schülerarbeiten des Parthenongiebels, des Olympischen Zeustempels und einigen Nachbildungen mit Bewunderung erfüllen. Trotzdem uns die feinere Kunst des nächsten Zeitabschnittes vielleicht mehr zusagt, sind wir gezwungen ihre erhabene Grösse anzuerkennen und können sie sogar ästhetisch geniessen. Seine Gestalten sind, wie die des Aeschilos, keine Menschen sondern Götter, die in ihrer erhabenen Ruhe das Walten ewiger Kräfte versinnlichen. Seine Zeus- und Athenegestalten waren für immer fixiert und hatten einen solchen Anwert, dass nach einem Epigramm nur ein Rinderhirt die Aphrodite seiner erhabenen Athene vorziehen könnte. Der Parthenongiebel ist zwar nur Atelierarbeit, doch ist die Komposition und einzelne Gestalten, wie Agelauros und Herse so meisterhaft, dass man sich wenigstens eine Vorstellung vom Gesamteindruck machen

kann. Viel grossartiger müssen noch jene Einzelwerke gewesen sein, die er eigenhändig schuf und denen er die ganze Wärme seiner Gefühle einhauchen konnte. Auch am Fries des Theseustempels entfesselt er die ganze Leidenschaft der gigantischen Schlacht, wo die geschmeidige Beweglichkeit der prachtvollen Körper erstaunlich ist.

Sein bester Schüler Alkamenes vollendete das Werk des Meisters, indem er die Typen der anderen Götter besonders der Aphrodite und Hera, des Ares, Dionysos, Asklepios und Hephästos feststellte. Seine Frauengestalten hatten neben viel Anmut auch die Würde der Göttinnen, wovon uns die Venus von Milo, die eine Nachbildung seiner Aphrodite sein mag, überzeugen kann. Nicht das schöne Weib, sondern die Göttin selbst tritt uns hier entgegen, die zwar mit ihrem Liebreiz bezaubert, aber mit ihrer Hoheit auch zur Verehrung zwingt. Mit diesen grossen Idealisten wetteiferte die peloponesische Schule mit Polyklet an der Spitze. Dieser suchte die grösstmögliche Naturtreue und stellte sich die vollkommenste Durchbildung des menschlichen Körpers zur Aufgabe. Seine schönen Jünglinge und Amazonen, besonders sein Athlet sind geschmeidig, wie das lebendige Fleisch, doch wirkte der Idealismus jener grossen Meister genügend auf ihn, um ihn zur Schöpfung auch einiger Göttergestalten, angeblich auch der Hera Ludovisi zu begeistern. Seine Schüler stellten zuerst Aphrodite in der ganzen Schönheit des nackten Körpers dar, und begründeten es dadurch, dass die Göttin der Meeresflut entsteigt.

Rasch folgten dieser ersten Blütezeit die zwei letzten Perioden der Plastik, die glänzendste vom peloponesischen Krieg an bis zu Alexander und die letzte, die schon als glänzender Verfall betrachtet werden muss, von Alexander bis zur römischen Eroberung. In ersterer wuchs die Bedeutung der attischen Schule, da eine ganze Reihe der glänzendsten Namen den Ruhm Athens bis zum

Himmel erhob, während in Pelopones neben Lysippos nur noch einige hervorragende Künstler wirkten. Die Namen von Plato, Aristoteles, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Skopas und Praxiteles genügen, um den Glanz dieser Zeit anzudeuten. Kephisodot, Sohn des Alkamenes und wahrscheinlich Vater des Praxiteles bildet den Übergang von der erhabenen zur anmutigen Kunst, die aus dem öffentlichen mehr in das Privatleben überging. Alle Tempel waren längst geschmückt, darum wandten sie sich den Palästen der Reichen zu, was an sich schon das Sinken des Gemeingeistes und die Zunahme der Ichheit bezeichnet, die etwas später dem Eroberer den Weg ebnete. Skopas, der den Athenetempel zu Tegea und das Mausoleum zu Halikarnass erbaute und unzählige Einzelwerke schuf, war neben seinem Gesinnungsgenossen Praxiteles der Hauptmeister jener Blütezeit. Er idealisierte seine Götter, die er in voller Jugendschönheit darzustellen liebte, nicht durch Hoheit, sondern durch die höchste Anmut. Praxiteles folgte derselben Richtung, nur ging er noch einen Schritt weiter. Er liebte die zarte Jugendschönheit, darum schuf er neben der kindischen mehrere Aphroditen und Erosgestalten, so auch mehrere Bildnisse der berühmten Phryne, deren eines er neben einer Aphrodite aufstellen liess, um den Unterschied göttlicher und menschlicher Gestalten kühn hervorzuheben. Der menschliche Körper erreichte durch diese Meister seine vollkommenste Durchbildung und die Kunst die höchste Stufe der Harmonie, da bei Phidias der Geist über den Stoff vorherrscht, während hier sich beide Seiten des Lebens harmonisch ausgleichen. Phidias entspricht dem Aeschylos, Skopas dem Sophokles, während Praxiteles in mancher Beziehung zu Euripides, in Bildnissen und Genrebildern zu Aristophanes neigt. Den Geist jener Zeit kennzeichnet nichts besser, als die erhaltene Kopie der Niobe-gruppe, in welcher die leidenschaftliche Bewegung und die

wunderbare Anmut der Körper zum Realismus neigen, wogegen Ausdruck und Haltung der Mutter eine hochideale Auffassung bezeugen. Sie bildet den Mittelpunkt der Komposition, dem alles hilfesuchend zueilt, wodurch er der dramatischen Handlung künstlerische Einheit verleiht. Im Pelopones trat etwas später der Impressionist Lysippos auf, der den menschlichen Körper nicht nach dem Kanon Polyklets, auch nicht so formte, wie er wirklich war, sondern wie derselbe ihm erschienen. Die Zahl der Bildnisse nahm zu; die Persönlichkeit weckte das Interesse und selbst das Unschöne fand Eingang, doch adelte die hohe Schönheitsempfindung selbst das Hässliche, indem man nur das Wesentliche hervorhob, was griechische Porträts von dem trockenen Realismus spätrömischer Bildnisse unterschied.

Nach Alexander verändern sich die Griechen, orientalische Einflüsse traten hervor, die verfeinerte Sinnlichkeit gelangte zur Alleinherrschaft. Prunksucht erdrückte die wahre Kunst und die reine griechische Formempfindung. Die Bildnerei suchte rohe äussere Wirkungen und wandte derbe, oft theatralische Mittel an. In Athen hört die Kunst auf; die peloponesische Schule siedelt nach Rhodos über, wo sie noch einige hervorragende, aber immerhin dekadente Werke schuf, unter denen der Laokon und der farnesische Stier die bezeichnendsten sind. Das Grauenhafte ist in der Niobegruppe nur angedeutet, nur dessen sittliche Wirkung spiegelt sich in den edlen Gesichtszügen wieder. Hier ist der körperliche Schmerz in Haltung und Ausdruck unmittelbar und meisterhaft ausgedrückt, um auf abgespannte Nerven aufregend zu wirken, was trotz meisterhafter Komposition auf einen Rückgang der Schönheitsempfindung, bei fortschreitender Kunstfertigkeit hindeutet. So sind auch die Galliergruppen mit grosser Naturtreue meisterhaft behandelt, aber von einem niedrigeren Standpunkt aus aufgefasst. Man sieht, dass sie in die End-

periode der Kunst gehören. Noch immer tauchen einzelne Perlen auf, wie der Apollo von Belvedere eines der wunderbarsten Bildwerke aller Zeiten, das jedoch durch die Erregtheit des Ausdruckes, durch eine etwas theatralische Bewegung und durch die höchste Verfeinerung der Ausführung, also durch äussere Mittel die Wirkung erzielen will. Ebenso ist das der Fall bei der Diana von Versailles, die ersterem offenbar verwandt und vielleicht derselben Gruppe entnommen ist. Apollo und Marsyas ist ein beliebtes Motiv und üppig erotische Werke werden immer zahlreicher, sonst erlahmt die Erfindung. Die alten Motive werden mit viel Kunstfertigkeit aber wenig Tiefe und Empfindung wiederholt, was das nahe Ende dieser glänzenden Kunst andeutet, das nach der römischen Eroberung tatsächlich erfolgt, indem nunmehr die ganz anders getartete Kunst der Römerperiode entstand.

* * *

In Obigem wurde versucht, die Hauptzüge der griechischen Kunst und ihre Entwicklung zusammenzufassen. Sie ist jedenfalls die eigenartigste und in ihrer Art die vollkommenste aller bekannten Künste, da keine andere einen solchen Reichtum der Erfindung, eine solche Aneignungsfähigkeit für fremde Begriffe, eine so reiche und regelrechte Entwicklung der Schönheitsempfindung, einen so geklärten Geschmack und einen so vollkommenen Formsinn aufweisen kann. Nur eine ausnehmend grosse Begabung und das Zusammentreffen aller Bedingungen kann diesen unerhört günstigen Bildungsgang erklären, der in der ganzen Kunstgeschichte vereinzelt dasteht. Die Griechen gehörten zu einem ganz eigentümlichen geistigen Typus, den man vielleicht als *rationalistischen Idealismus* bezeichnen könnte, der sich die Ereignisse vorhergegangener Kulturen aneignete, sich hierdurch einen grossen Teil der Kulturarbeit ersparte, darum auch bis zur Grenze

der innewohnenden Entwicklungsfähigkeit gelangte. Ihr Seelenorgan und Nervensystem war nicht so fein wie das moderner Menschen; auch war ihre Einbildungskraft und Begeisterungsfähigkeit geringer, als die der Indier; doch war ihr Geist vollkommen durchgebildet. Alle Fähigkeiten standen im Einklang, deshalb beherrschten sie das Gebiet, das ihr geistiges Auge umfasste, vollkommen. Darum waren sie im Stande, ihr geistiges und körperliches Leben so in Einklang zu bringen, dass ihnen Gott, Geist und stoffliche Natur als ergänzende Teile eines zusammenhängenden Ganzen erschienen, in welchem sie ihren wahren Standort, ihr geistig-sittliches Gleichgewicht, demzufolge auch ihr Schönheitsideal fanden, das durch keine Widersprüche gestört und abgeschwächt wurde. Diesem ist keine Kultur näher gekommen, da es dem Lebensprinzip der Völker niemals mehr entsprach, das tatsächliche Leben nie so vollständig durchdrang und mit der sittlichen Ordnung niemals so in Einklang gebracht wurde. Darum war alles harmonisch, Philosophie und Religion, Baukunst, Dichtung und Plastik, da auch in diesen der Grundsatz des Ebenmasses zur Geltung kam, der in ihrer *Kallokagathia* den bezeichnendsten Ausdruck fand. Aus diesen Gründen entspricht die klassische Kunst der VI. oder harmonischen Entwicklungsstufe in jeder Beziehung und kennzeichnet den Reifezustand des griechischen Kulturstammes, der die höchste Stufe seiner natürlichen Bildsamkeit erreichte, sein Leben gänzlich auslebte und erst im späten Alter aus dem Leben schied. Übrigens muss hier noch ein Umstand erwähnt werden, der diesem glänzenden Bildungsgang zugute kam, und vielleicht mehr zu diesem Erfolg beitrug, als irgend eine andere Ursache. Jede einzelne Kultur bildet nur ein Glied der Stammesentwicklung, die eigentlich aus den Höhenstufen der nacheinanderfolgenden Kulturen, oder wenn mehrere zugleich nebeneinander bestehen, aus der Summe ihrer Ergebnisse besteht. Babylon

und Ägypten, Persien und Indien bezeichnen verschiedene Stufen derselben, sodass der hochgespannte Idealismus der Inder, die höchste bisher erreichte Stufe derselben bildet. Diese gewaltige Geistestätigkeit, die durch mehrere Wege, besonders durch ihre Weisheitslehre auch auf das Seelenleben der Griechen wirkte, erreichte aber die V. Entwicklungsstufe, welcher die VI. notwendigerweise folgen musste. Die Griechen waren nun berufen, diese Aufgabe in der Lebensgeschichte der Menschheit zu erfüllen, was neben ihrem tatsächlichen Wert die Arbeit erleichterte und mit glänzendem Erfolg krönte.

Die christliche Kultur hat die klassische Kunst durch Vermittlung der Römer also in einer abgeschwächten Form erhalten, doch beherrscht dieselbe das ganze Gebiet unserer Schönheitsbegriffe derart, dass jeder Versuch, unsere Kunst aus ihrem Zauberbann zu befreien, immer missglückt ist. Ihre Macht war gross genug, um die aus dem Geist des Christentums folgerichtig entstandene byzantinische und gothische Kunst infolge einer neuen Einsiekerung klassischer Grundsätze gänzlich zu vernichten und die alten Schönheitsbegriffe zu neuem Leben zu erwecken, sodass sie selbst die moderne Kunst, trotz ihrer Anstrengungen sich zu befreien, noch immer gefangen halten. Dieser eigentümliche Rückfall findet seine Erklärung darin, dass, falls auf den Trümmern einer alten Kultur eine neue entsteht, und diese die alten Grundbegriffe nicht gänzlich umgestalten und in neuer Form sich zueignen kann, diese als tote Last weiter bestehen und die freie Entfaltung der eigenen Grundsätze, hier z. B. der Schönheitsbegriffe, hindern, umsomehr wenn das neue Leben auf der alten Kulturscholle entstand.

Unsere Bildnerei und Malerei wurzeln noch immer im klassischen Boden, in der Baukunst herrschen die alten Motive; Heldengedicht und Schauspiel selbst andere Dich-

tungen werden teilweise auch alten Vorbildern nachgebildet, trotzdem die Vorstellungen und Empfindungen, die jene ganz folgerichtig erzeugten, längst verschwunden sind und die vorhandenen eine veränderte Formsprache verlangen.

Kapitel X.

Die römische Kunst.

Die römische Kunst war eine Fortsetzung der griechischen Schönheitsempfindung, da der Römer nur wenig künstlerische und spekulative Begabung hatte und seine geistige Kraft auf praktische Ziele, besonders auf die Ausbildung seines allmächtigen Staates verwandte. Sein harter und unbeugsamer Sinn empfand eine gewisse Verachtung für die geistige Arbeit, die keinen unmittelbaren Nutzen, oder keinen kriegerischen oder politischen Ruhm versprach. Darum entstand in Rom lange keine Kunst, selbst ihre Tempel wurden durch Etrusker erbaut und geschmückt. Ebendarum muss man zuerst die Kunsttätigkeit dieses geheimnisvollen Volkes untersuchen, die auf die Entstehung der römischen Kunst, neben der griechischen den grössten Einfluss hatte.

Man betrachtet die Etrusker allgemein als einen Zweig vorhellenischer Pelasger, obzwar ihre Sprache und Schrift nicht genügend erforscht sind, um ihre Stellung in der Völkertabelle genau zu bestimmen. Trotzdem scheinen einige Merkmale und ihre alten Verbindungen mit Griechenland hierfür zu sprechen. Vom hellenischen Wesen war ihr düsterer Charakter und ihre abergläubische Religion, die sich hauptsächlich mit dem Schicksal der Seelen nach dem Tode befasste, durchaus verschieden. Nur ihre Neigung zur Kunst und ihre altertümliche aber jedenfalls starke Formempfindung verraten eine gewisse Ähnlichkeit

oder lassen vielleicht auf die spätere Vermischung tyrhenischer Pelasger, mit einem Urvolk, das allenfalls garnicht zur arischen Völkerfamilie gehörte, schliessen. Den Etruskern fehlte die fruchtbare Einbildungskraft der Griechen, darum behielten sie alle alten und fremden Eindrücke unverändert oder wenigstens in erkennbarer Form, obzwar sie diesen stets eigenartige Merkmale beilegten.

Die ältesten Baudenkmäler sind etwas veränderte Kyklopenbauten, wie sie auch in Griechenland vorkommen, doch zeigen die erhaltenen Überreste von Stadtmauern, Toren und Schatzhäusern einige Merkmale, die wir bei griechischen Anlagen vermissen, nämlich die echten, auf Seitendruck berechneten und aus keilförmigen Steinen ausgeführten Wölbungen, deren Erfindung ihrem praktischen Sinn zugeschrieben werden muss. Nach diesen urwüchsigen Resten bemerkt man in Baukunst und Bildnerei die deutlichen Spuren ägyptischer und phönizischer Einflüsse. Die ältesten Grabkammern ruhen auf schweren Pfeilern und sind auf ägyptische Art geschmückt, während die kegelförmigen Freigräber nach phönizischem Muster erbaut sind. Etwas später macht sich besonders im Tempelbau der griechische Einfluss bemerkbar, wo die Grundteile des dorischen Stils in etwas veränderter und zusammenhangloser Anordnung erscheinen. Der Grundriss ist beinahe quadratisch, die Säulenhalle tief und das Ganze ist von einer Mauer umgeben. Die Säulen sind höher und stehen weiter auseinander, da sie keine Architraven sondern ein Holzdach tragen sollten. Anfangs fehlt der Fries, später bemerkt man willkürlich verteilte Triglyphen. Der Giebel ist höher und schwerer, zumeist mit Tonfiguren verziert. In Rom übten also zumeist Etrurier die Baukunst und erbauten den kapitolinischen Jupitertempel und die Cloaca maxima im 6. Jahrhundert.

Anfangs überwog der ägyptische und assyrische Einfluss auch in der Bildnerei, doch drang der griechische

Geist über Grossgriechenland ein, darum zeigen die erhaltenen Werke seit Mitte des 7. Jahrhunderts griechische Merkmale, die jedoch später mit orientalischen Elementen vermischt wurden. Die Etrusker waren geschickte Nachahmer und ihre unter griechischen Einfluss entstandenen Werke sind ganz annehmbar, doch blieben sie stets trocken und wo ihre eigene Geschmacksrichtung mit ihren eckigen oft unterbrochenen Linien hervortrat, wurde jeder äussere Einklang gestört. Die höhere Begabung fehlte, um die Gegensätze von orientalischer Phantastik und ihrer eigenen Nüchternheit auszugleichen. Einige Werke, wie eine Rednerstatue, die Sarkophage von Vulci und ein Knabe mit einer Gans sind trotz harten und nüchternen Vortrags jedenfalls bedeutende Leistungen jener Frühzeit. In der Kunstfertigkeit, besonders in Tonbildnerei und Erzguss waren die Etrurier ungemein bewandert und brachten es in Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedearbeit zu grosser Meisterschaft, so dass ihr Kunstgewerbe im Altertum berühmt war.

Wie immer gering ihre Erfindungsgabe, wie immer trocken ihre Formsprache auch war, übertrafen sie jedenfalls die Römer, die keine eigene Kunst hatten, die Werke der Griechen nur als Beute eroberten und nicht einmal den Versuch machten, diesen nachzustreben. Ihre Schönheitsempfindung reichte nur hin um fremde Künste zu geniessen, und um kleinere äussere und zumeist praktische Veränderungen an denselben hervorzubringen. Man rühmt ihre Baukunst als ihr einziges selbständiges Kunsterzeugnis; doch ist dieses Lob nicht ganz berechtigt, da in der griechischen Baukunst der Diadochenzeit, alle wesentlichen Merkmale ihres spätern Stils, nämlich die Bögen und Kuppeln, sowie die korinthische Säulenordnung und reiche Verzierung schon vorhanden war. Die Bildnerei blieb bis zuletzt griechisch, da in der ganzen Künstlerliste kaum zwei römische Namen zu finden sind. Sie wurde nach alt-

griechischen Vorbildern in althergebrachter Weise geübt, nur dem Geschmack der herrschenden Römer angepasst. Selbst das realistische Bildnis, das allgemein für speziell römisch galt, ist eigentlich eine weitere Entwicklung oder Verbildung der griechischen Kunst, da eine ununterbrochene Reihe allmählicher Übergänge die originell griechischen Idealbildnisse mit dem Realismus der Verfallzeit verbindet. Die römische Nüchternheit hat nur den Verlauf beschleunigt und die peinliche Naturtreue vielleicht etwas früher eingeführt. Die Schriftstellerkunst fing erst nach Alexander an und war, seitdem Andronicus die Odysee übersetzte und Ennius statt dem saturninischen Versmass den Hexameter einführte, stets eine ziemlich genaue Nachahmung griechischer Poesie und führte sogar die griechische Sage ein. Darum hat sie mehr den Charakter von Übersetzungen oder freien Bearbeitungen, als origineller Schöpfungen. Sie wuchs nicht aus dem Volksgeist hervor, drang niemals in tiefere Schichten, sondern blieb stets ein fremder Luxusartikel, an dem sich gebildete Kunstkenner ergötzten. Die einzige Kunstart, in welcher sich der sarkastische römische Geist eine eigenartige Form schuf, war die Satyre, und das einzige Erzeugnis der Volksdichtung waren die schlüpfrigen Hochzeitslieder und Saturnalienpossen.

Aus Obigem sieht man zur Genüge, dass die Römer keine eigene Kunst hatten, sondern bloss die mit dem Schwert eroberten griechischen Kunstwerke, als kostbare Schätze bewahrten und unter ihrer Gönnerschaft weiter gedeihen liessen. Sie waren die mächtigen Kunstkenner, die sich durch Übung bedeutende Kenntnisse erwarben, die griechische Schönheit wenigstens nachempfinden und geniessen konnten, ihre Hauptstadt mit unermesslichen Kunstschatzen füllten und einen verfeinerten Geschmack verbreiteten. Dem gebildeten Römer war die Kunst ein Bedürfnis. Sein Geschmack war zwar mehr auf

Äusserlichkeiten gerichtet, aber gebildet genug um eine barbarische Häufung der Schätze zu vermeiden. Alles war schön, selbst die Gebrauchsgegenstände, und ein Volk der Nichtkünstler hauste inmitten einer von Schönheit durchdrungenen Atmosphäre, die selbst das grauenhafte Leben der Verfallszeit veredelte.

Die Baukunst nahm schon infolge grosser staatlicher Bedürfnisse die erste Stelle ein, und passte sich diesen an. Ihre Aufgabe war, grosse Räume zu decken und viele Räumlichkeiten in einem Bau zu vereinigen, wozu die Wölbung mit ihrer grossen Tragkraft geeignet erschien. Die Verbindung griechischer Säulenordnungen mit dem Bogen war unstreitig ihr bezeichnendstes Merkmal, neben zahlreichen anderen, die mehr oberflächlich zu bemerken sind, so z. B. die römischen Kompositkapitäle, die reichen Verzierungen, der grössere Massstab, das kostbare Material. Die römischen Bauten sind niemals organisch und ihr Einklang ist nur oberflächlich. Sie wirken durch ihre Masse, reizen das Auge durch künstliche Gegensätze und befriedigen das Schönheitsgefühl durch die geschmackvolle Anordnung der reichlichen Verzierung wenigstens vorübergehend, obgleich sie niemals die klare Heiterkeit und Schönheit vollendeter griechischer Meisterwerke erreichen.

Die Tempel sind gross, mit Vorhallen nach griechischem oder etrusischem Grundplan erbaut. Die Wölbung wurde anfangs nicht unmittelbar mit der Säulenordnung verbunden. Die Cella war geräumig und in- und auswendig mit Pilastern und Halbsäulen verziert. Die dorischen Säulen erhielten eine Unterlage, die jonischen verloren ihre Feinheit, doch wurden die korinthischen oder die Kompositsäulen bevorzugt, ja oft wurden alle drei Ordnungen an einem Bauwerk angewendet. Die Schäfte sind zumeist glatt, da man sie aus kostbaren bunten Marmor herzustellen liebte. Das Gebälk war zumeist korinthisch, reicher verziert als sinnreich angeordnet. Für die

reine dorische oder ionische Bauart fehlte das Verständnis, Triglyphen wurden nur äusserlich angeordnet. Die Metopen enthielten statt Bildwerken nur Rosetten, die Giebel waren schwerfällig, wie die tuskischen. Anfangs waren einfache Tonnengewölbe üblich, die jedoch allzu wuchtige Mauern forderten, darum wurden später leichtere Kreuzgewölbe und halbkugelförmige Kuppeln vorgezogen, jedoch wie griechische Flachgewölbe, mit Kassetten verziert. Zur Gliederung der Wandflächen dienten Verkröpfungen, Halbsäulen und Pilaster, die oft durch Blendbögen verbunden waren. Eigentümlich römisch ist die Attika, d. h. eine Reihe kurzer Pilaster, die über Säulenreihen standen und ebenfalls zur Gliederung der Wandflächen dienten, so auch die Rundtempel, wie der Pantheon und andere kleinere Anlagen und endlich die Gerichtsgebäude oder Basiliken, aus denen die christlichen Kirchen entstanden.

Die Baukunst nahm einen grossen Aufschwung, als ihr verschiedene neue Aufgaben zufielen. Zirkuse und Hippodrome, wie das Kolosseum, dann Paläste, Thermen, Triumphbögen, öffentliche Plätze, Privatwohnungen und Nützlichkeitsbauten wie Brücken und Wasserleitungen kennzeichnen die riesige Bautätigkeit, die sich profanen Zwecken immer mehr zuwandte. Paläste und Villen reicher Genussmenschen erhielten einen höheren Kunstwert. Manche kleine Villen sind wahre Juwelen. Die Baukunst der Republik war noch einfach, bis nach der Eroberung Griechenlands auch hier ein bedeutender Aufschwung stattfand. Sie erreichte ihren Gipfelpunkt unter Augustus und schuf die besten Werke. Von da an begann ein prunkhafter Verfall, während man die Säulen und Bögen unmittelbar verband und die Ornamente häufte. In der christlichen Zeit begann die Verwilderung und bald folgte das jähe Ende der klassischen Baukunst. Die Kombination von Säule und Bogen, widerspricht dem konstruktiven Grundsatz, und bildet den Keim der christlichen

Baukunst, deren Kirchengewölbe stets auf Säulen ruhten. Die römische Baukunst war eine durch Nützlichkeitsgründe bedingte willkürliche Kombination, blieb stets schematisch und hatte keine innerliche Entwicklung, da schon die ungeheuere Grösse keine feinere Durchbildung der Teile zulies, die in der grossen Masse verloren gingen.

Schon die Baukunst beweist die praktische Richtung der Römer, die vielleicht eben darum für die Bilderei keinen Sinn hatten. Die ersten Bildwerke stammen von tuskischen, die später von griechischen Künstlern, deren Einfluss nach der Eroberung Unteritaliens die der Etrusker überwog. Die Römer führten schon von Syrakus massenhafte Kunstschatze ein, doch nahm diese Einfuhr erst nach der Eroberung Griechenlands riesige Verhältnisse an und entwickelte sich zum gewerbsmässigen Kunstraub. Sie begnügten sich jedoch nicht mit der Einfuhr von Kunstwerken, sondern sie lockten die Künstler selbst herbei, die im verarmten Griechenland keinen Erwerb hatten, hier hingegen ein reiches Feld vorfanden und die glänzende Nachblüte der Plastik herbeiführten. Neue Ideale brachten die unterdrückten und schon früher etwas erschöpften Griechen nicht, ihr Formsinn, ihre Meisterschaft und ihr Geschmack war ihr Reisegepäck und das genügte, um die Werke der grossen Meister nachzuempfinden und künstlerisch nachzubilden. Die neuattische Schule in Rom schuf noch immer Kunstwerke ersten Ranges und erhielt in guten Kopien viele alte Meisterwerke. Es genügt, den vatikanischen Heraklestorso und die medicaeische Venus zu erwähnen, um die hohe Stufe dieser Kunst hervorzuheben. Obzwar letztere keine Göttin, nur ein wunderbar graziöses Weib ist, stand diese Kunst in ihrer genrehaften Richtung noch immer sehr hoch, wahrscheinlich sind auch der Apollo vom Belvedere und die Diana von Versailles Perlen dieser Nachblüte. Die Römer hatten stets eine grosse Vorliebe für Bildnisse.

Jedes Patrizierhaus hatte ein *Tiblinium*, einen Raum für die bemalten Wachsmasken der Ahnen, darum hat auch die Bildnerei auf diesem Gebiet das Beste geschaffen. Man kannte mehrere Arten von Porträts, unter denen die sogenannten achilläischen Porträts, die Kaiser und Kaiserinnen als Gottheiten darstellten, besondere Beachtung verdienen. Sonst waren die Porträts realistisch, genau und individuell, doch sank der Vortrag dieser guten Epoche noch nicht zum rohen und trockenen Naturalismus der Spätzeit herab, da man die zusammenfassende Kraft durch einen peinlichen Realismus ersetzen wollte. Die sitzende Statue der ältern Agrippina mag als glänzendes Beispiel für die hohe Stufe der Porträtbildnerei gelten, die übrigens durch unzählige Brust- und Standbilder bezeugt wird.

Nach Augustus entwickelte sich die Bildnerei in der eingeschlagenen Richtung einseitig weiter. Die Kunstfertigkeit war ihr einziges Ziel, der geringe ideale Gehalt verflüchtigte sich bald und die Kunst sank zum dekorativen Luxusgegenstand herab, wie jede Kunst ohne leitende Ideen zu diesem Endstadium gelangen muss, dem nur mehr die gänzliche Verrohung infolge billiger Nachbildungen folgen kann. Die letzte ideale Schöpfung dieser Periode ist die Gestalt des Antinous, die zwar künstlerisch aber sentimental und durchaus subjektiv aufgefasst, die letzte Stufe künstlerischen Schaffens bezeichnet. Hadrian wollte die griechische Kunst von neuem beleben, doch konnte er nur kalte Kopien der einstigen Schönheit heraufbeschwören, ebenso wie Julian nur mehr den äusseren Schein des alten Glaubens erwecken konnte. Nur die Bildnisse hielten sich noch. Die Büste Galbas ist noch voll Leben; eine Kaiserin als Juno und einige Frauenporträts edel und vornehm. Aus dieser Zeit stammen auch die prächtigen Bronzestatuetten aus Pompeji, die jedoch eine ausgesprochen erotische Richtung haben, also den gänzlichen Verfall aller künstlerischen Ideale bezeugen. Die Ehren-

denkmäler sind speziell römisch und beweisen sowohl die grosse Vorliebe für trockene Chronik, als die geringe Begabung für Plastik. So sind die Reliefs der Trajansäule scharf und genau und erzählen der Reihe nach das ganze Leben des Kaisers. Nicht einzelne Ereignisse werden hier durch begeisterte Hände von neuem belebt, sondern die Taten der Kaiser um schnödes Geld verherrlicht. Darum haben diese trotz gewerblicher Vorzüge keinen künstlerischen Wert und wirken hauptsächlich durch ihre Grösse.

Nach Hadrian verfiel die Kunst, obgleich sie noch vielfache Verwendung fand, und lebte nur zur Zeit der Antoniene wieder auf, um infolge der Völker- und Religionsvermischung gänzlich verloren zu gehen. Alle orientalischen Götter fanden Aufnahme; Plutokratie und Proletariat, die Sünden aller Weltteile, der grauenhafte sittliche Verfall, der Puritanismus der kämpfenden Christen, die Roheit der Fanatiker, der allmähliche Zerfall des Staates vernichteten auch die Kunst. Die Reihe der Cäsarenbüsten zeigt wie die Kunst bis Caracalla Schritt für Schritt sank, denn nach dessen derber aber lebendiger Büste entstand kein gutes Porträt mehr. Die Genauigkeit kann die künstlerische Auffassung nicht ersetzen, deren gänzlichen Abgang die Sitte, Frauenbildnissen abnehmbare Perücken aufzusetzen, um sie nach der Mode frisieren zu können, auffallend illustriert. Die Ehrendenkmäler sind rohe Ergebnisse der Gewohnheit, selbst die verachtungswürdigsten Cäsaren zu vergöttern. Nur die grosse Zahl teilweise künstlerischer Sarkophage erinnert noch an die gestaltende Kraft der antiken Kunst. Sie zeigen oft einige Allegorien, die sich auf das Seelenleben beziehen, und unter denen die von Amor und Psyche die anziehendsten sind. Oft wurden die besten Werke des Altertums auf den Sarkophagen nachgebildet, welcher Sitte die Erhaltung zahlreicher Meisterwerke zu verdanken ist. Auf manchen findet man

biblische und mythologische Motive vermischt, sodass man die ersten Keime christlicher Kunst hier suchen muss.

Die Kleinkünste mussten in jenem reichen, üppigen und ästhetischen Leben selbstverständlich aufblühen. Die Sammlungen enthalten eine ungeheuere Zahl feingeschnittener Steine, schöne Münzen, Becher und Schalen aus getriebenem Metall, und zierlicher Statuetten, von denen einige sich durch Originalität und künstlerische Auffassung über das Niveau der Kleinkunst erheben. Merkwürdigerweise sind auch die Gemmenschneider lauter Griechen, so dass selbst diese Kunst als fremde Einführung zu betrachten ist. Hierher müssen auch die Wandmalereien und Mosaikbilder gezählt, und ihre dekorative Wirkung und der feine Geschmack ihrer Anordnung hervorgehoben werden, obgleich sie keine Ansprüche auf höheren Kunstwert erheben können.

Die Litteratur war zum grössten Teil nur eine Latinisierung und Nachahmung griechischer Formen. Neben einigen mehr oder minder gelungenen Heldengedichten fing sie sonderbarer Weise mit dem Schauspiel an, was dadurch erklärt wird, das in Griechenland zu jener Zeit das Drama vorherrschte. So erschienen Plautus und Terencius also die besten Schauspieldichter vor Virgil, dem ersten grossen Epiker. Eine zeitlang war das Schauspiel ziemlich verbreitet und unterschied man vier Arten, nämlich griechische und lateinische Lustspiele und griechische und lateinische Trauerspiele. Plautus war zwar noch etwas roh aber witzig und charakteristisch als Volksdichter; Terenz war gebildeter, führte nach Menandros das gesellschaftliche Schauspiel ein, stand aber in Bezug auf geistreiche Geschicklichkeit hinter ersterem zurück. Später übertraf die Leidenschaft für aufregende Zirkusspiele das Interesse am Schauspiel. Die Römer hatten keine wahre Heldenzeit. Die Sage erstarrte nach ihrer Aufnahme in die „*Libri pontificii*“. Darum entstand auch kein nationales

Heldengedicht. Virgils Versuch, das homerische Epos ins römische Leben einzuführen, musste trotz seiner grossen Begabung missglücken, denn das Band zwischen Sage und Kulturleben war längst zerrissen, und daher gelang es ihm nicht, Aeneas als den Stammvater der Römer hinzustellen; doch kannte er seine Schwäche und weihte sein Werk dem Feuertode. Als Didaktiker war er glücklicher und schilderte in seinem Georgicon das Landleben anziehend. Überhaupt entsprach das Lehrgedicht dem römischen Geist noch am meisten, so dass in einer Abart desselben, nämlich in der Satyre etwas durchaus Neues geschaffen wurde, wie dies Martial und Juvenal bezeugen. Selbst ihr grösster Lyriker Horatius schrieb neben seinen Oden zahlreiche Satyren, in denen er seiner scharfen Zunge freien Lauf lassen konnte. Er war vielleicht weniger begabt als sein Vorgänger Catullus, doch hatte er mehr Bildung und gab der römischen Dichtung die vollendete Form. Als leichtlebiger Epikuräer verkündete er in seinen Satyren den Grundsatz: „nil admirari“, was jedenfalls echter war, als sein etwas hohler Pathos. Nach Horaz herrschte die Elegie, die sich ausschliesslich mit der Liebe befasste und im liebenswürdig geistreichen, aber ungemein sinnlichen Ovidius ihren würdigsten Vertreter fand. Auch Tibullus und Propertius leisteten in dieser subjektiven Dichtung bedeutendes. Die Poesie lebte selbst nach diesen weiter, zuerst verstummte die Lyrik, dann das Lehrgedicht, endlich versank alles in Finsternis.

Philosophie und Dichtung waren ganz griechisch, Geschichte, Rhetorik und Rechtswissenschaft hingegen ganz römisch und wurden in Prosa geübt, darum erhob sich diese als getreuer Ausdruck des römischen Geistes, besonders in den Werken von Tacitus und Cicero bis zur Höhe der Kunst. Schon Titus Livius betrachtet die Geschichtsschreibung von einem künstlerischen Standpunkt aus, doch erreicht dieselbe im knappen, klaren und lebendigen Stil

des Tacitus ihren Höhepunkt und der römische Geist seinen bezeichnendsten Ausdruck. Er wendet sich vom rohen und gebildeten Pöbel mit gleichem Stolz ab, und betrachtet die nahende Verderbnis mit offenen Augen aber mit unerschütterlicher Ruhe. Cicero erhob die Rhetorik und die Prosa zu einer wahren Kunst; sein Stil bildet die höchste Entwicklungsstufe der lateinischen Sprache. Doch sank in der Kaiserzeit die Rednerkunst zur leeren Deklamation und Schmeichelei herunter.

In Obigem wurden die Hauptmomente der römischen Kunst dargelegt und gezeigt, dass diese rationalistische Mischrasse keine eigene Kunst hervorrief und bei der Belebung der griechischen Kunst das Hauptgewicht auf die äussere Form und die technische Fertigkeit legte, aber weder neue Ideen und Grundsätze noch neue Formen erzeugen konnte, da ihr sowohl die erfinderische Kraft, als die Wärme und Tiefe der Empfindungen fehlte. Ihre Weltanschauung war eine passive, indem der allmächtige Staat alle Gedanken und Fähigkeiten ja die ganze Lebenstätigkeit in Anspruch nahm, und dabei hatte ihre ganze Kultur einen administrativ-utilitären Charakter. Ihre Erwerbstätigkeit bestand aus planmässigen Eroberungen und aus der regelmässigen Ausbeutung der Provinzen, da die Aneignung des fremden Besitzes zweckmässiger erschien, als die Erzeugung neuer Werte. So eigneten sie sich ja auch die griechische Kunst als Kriegsbeute an, Eroberungslust, übermässige Selbstachtung, harte Pflichttreue und strenge staatliche Ordnung waren eben nicht geeignet, um hohe künstlerische Ideale, freien Gedankenflug und jene Begeisterung zu erzeugen, die eine grosse und selbständige Kunst schaffen kann. Sie hatten kaum eine Freiheitsperiode, da selbst zur Zeit der Republik der zentrale Druck des Staates zumeist passive Eigenschaften erzeugte, also den freien Flug aktiver Kraft unterdrückte. Ein schwerer

Druck lastete auf ihren Geist, der sich niemals zu grossen Schöpfungen aufraffen konnte.

Die Veranlagung der Römer war von jener der Griechen durchaus verschieden, ihre Einbildungskraft war vom Anfang an gering, während die Vernunft scharf und richtig wirkte. Sinnlichkeit und starke Leidenschaften waren vorwiegend; von Schwärmerei und zielloser, aber edler Begeisterung lässt sich keine Spur finden. Alles war berechnet, vernünftig, gedriht und zweckmässig. Stolz und Selbstsucht, unbeugsame Härte, Prunk und Genussucht mit grosser Tapferkeit und Pflichttreue gepaart waren ihre Hauptmerkmale, die sie als Materialisten kennzeichnen, obgleich dieser Materialismus nicht so absolut war, wie jener der Assyrer, da sich in ihrem Verhältnis zum Staat eine gewisse Selbstverleugnung und Opferfähigkeit, also auch ideale Empfindungen offenbaren. Ihre sittlichen Beweggründe waren durchaus nicht Furcht oder Unterwürfigkeit, sondern selbstauferlegte Zügel, die ihre Leidenschaften einem idealen Ziel dienstbar machten. Auch lassen sich in ihrer Geistestätigkeit unverkennbare Spuren der Einbildungskraft entdecken, wie auch ein ordnendes Prinzip, das sie als die vorzüglichsten Organisatoren kennzeichnet, ihre planmässige Regelung für Kriegs- und Staatswesen, ihre organische Gesetzgebung u. s. w. was alles deutlich bezeugt, dass sie nicht absolute Rationalisten waren, sondern nur weniger begabte und weniger harmonische Idealisten. Diese Einseitigkeit genügt jedoch schon, um ihnen auf unvergleichlich höherer Stufe in der Entwicklung der Kunst eine ähnliche Rolle anzuweisen, wie sie die Assyrer spielten, nämlich die griechische Kunst zu erhalten und auf spätere Völkergenerationen zu übertragen, wie wir dieselbe tatsächlich aus ihrer Hand erhielten.

Die Entwicklung ihrer geliehenen Kunst war ungemün mangelhaft, da ihre Anfangs- und Mittelstadien gänzlich fehlen. Die übernommene Kunst hatte ihren Gipfel

punkt längst überschritten und hat sich in ihrer Hand nur allmählich zurückgebildet, ohne einen Aufschwung zu nehmen. Nur eine gewisse Verfeinerung des Geschmacks, eine allgemeine Kunstfertigkeit, ohne grossen Schwung und eine kunstgewerbliche Richtung, bei grosser Verfeinerung des Lebens und der ganzen Umgebung, ein allgemein verbreitetes Kunstverständniss, also lauter Merkmale einer glänzenden Verfallsperiode sind deutlich erkennbar. Deshalb müssen wir dieselbe als typisches Beispiel in die VII. Entwicklungsperiode unserer Formel einrangieren, in welcher sich der geistige Gehalt allmählich verflüchtigt und nur die zarte und biegsame, aber oberflächliche Hülle zurückbleibt, die nur auf die Sinne kalter aber sachverständiger Kunstkenner wirkt und die keinen andern Zweck hat, als ihre Umgebung äusserlich zu schmücken und die Wünsche nach einer verfeinerten Pracht zu befriedigen.

Kapitel XI.

Die urchristliche Kunst.

Schon in der letzten Periode antiker Kunst ist das Hinzutreten neuer Gedanken und Bestrebungen bemerkbar. Bei allmählichem Verfall der plastischen Empfindung und der reinkünstlerischen Auffassung, erweckt die grosse spirituale Flutwelle, die aus dem Orient nach Westen drang, eine geheimnisvolle geistige Sehnsucht, die besonders in den sinnbildlichen Darstellungen von der Amor- und Psyche-Legende ihren Ausdruck fand und die man sogar auf christlichen Sarkophagen antraf. Neben dieser neuartigen Erscheinung schritten Verfall und Verrohung unaufhaltsam fort. Nur das malerische Element, das in der römischen Kunst stets die Oberhand behielt, blieb noch erhalten und trat besonders in der verbreiteten Sarkophagbildnerei hervor. Die antike Welt war erschöpft, die Kunst konnte auf der alten Grundlage nicht weiter gelangen und suchte unwillkürlich eine neue, die sie jedoch erst nach den Stürmen der Völkerwanderung in der christlichen Weltanschauung fand.

Diese neue Grundlage war der allmählich einsickernde und im Prisma verschiedener Sekten verschiedenartig verzerrte indische Spiritualismus und die altruistische Moral, welche die alten Grundbegriffe gänzlich veränderte. Die alte Welt hatte sich durchaus im Einklang gefühlt mit ihren Göttern, die für sie die Natur selbst waren. Ihre Gefühlswelt bestand aus einer gemässigten und ästhetischen

Selbstsucht, die wohl eine gewisse Übereinstimmung des Lebenswandels herbeiführen, aber die geistigen Bedürfnisse nicht befriedigen konnte. Da die Gedankenwelt höhere Stufen erreichte, empfand man einen andern Zusammenhang der Dinge und nun genügte die körperliche Schönheit der Antike nicht mehr, man sehnte sich nach dem Ausdruck des innerlichen Lebens. Eine neue Zeit und neue Völker waren hierzu berufen, die aber erst nach dem gänzlichen Verfall der alten Kunst, auf der neuen Grundlage eine neue Kunst schaffen konnten. Vorher aber musste sich der Mensch selbst im Sinn der neuen Vorstellungen gründlich verändern, die Welt von einem andern Standpunkt aus betrachten, neu fühlen und denken. Diese innere Umwandlung erfolgte, bevor die Kunst sich diesen Bedingungen anpassen und zu neuem Leben erwachen konnte, weil sie von der glänzenden Tradition gefesselt gehalten wurde und die neue Religion Hindernisse in den Weg stellte. Die Scheu der Juden und der judaisierten Christen, die Gottheit bildlich darzustellen, und den Gegensatz vom geistigen zum körperlichen Leben auszudrücken, bot der Kunst beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten, die sich auf die Wiederholung einiger Sinnbilder beschränkte, die keine künstlerische Wirkung hatten. Nur die gewerbsmässig erzeugten Sarkophage beschäftigten die Bilderei, doch kennzeichnen schon diese schüchternen Versuche die veränderte Denkart und kämpfen mit obigen Schwierigkeiten, um in der neuen Welt ihren Standort zu finden.

Um die Entstehung dieser Kunst zu verstehen, muss man auf Geist und Entwicklung der neuen Religion einen Blick werfen. Die alten Naturgötter waren mit der Welt und dem körperlichen Leben im Einklang gewesen und fanden deshalb in der vollendeten Formenschönheit einen geeigneten Ausdruck. Das Gemütsleben bestand aus sinnlichen Regungen, die zwar durch Ideale veredelt, aber

nicht zu einem durchaus altruistischen Moralsystem zusammengefasst wurden, weil das sinnliche Leben entschieden überwog und nach der Kunst „schön zu leben“ strebte. Über diese Ziele verstiegen sich die Gedanken nicht. Anders gestaltete die christliche Geistigkeit die Gedanken- und Gefühlswelt. Ihr Urquell war jene gewaltige Gährung, welche die indischen Weisheitslehren durch ihre Vermischung mit griechischer Philosophie, mit ägyptischem Mystizismus, babylonischem Magismus, und jüdischem Partikularismus erzeugten und aus welchen neben zahlreichen anderen Sekten auch das Christentum hervorging. Zuerst war dieser Gährstoff in der Philosophie der Alexandriner bemerkbar. Alle alten Kulturen, die sich hier begegneten, waren erschöpft, darum zur Annahme fremder Begriffe geneigt. Alle dort entstandenen Lehren hatten einen gemeinschaftlichen Grundzug, indem sie nämlich auf der Grundlage indischer Seelen- und Sittenlehre standen. Im Christentum wurden diese mit biblischen Vorstellungen vermischt und erzeugten jene Geistesrichtung, die auch die christliche Kunst hervorrief. Neue Ideen veränderten die Menschheit. Die erste dieser neuen Ideen war die geistige Auffassung des Weltalls und die Leugnung der Sinneswelt, die als blosser Täuschung und als Quelle aller Leiden betrachtet wurde. Die Christen gingen zwar nicht so weit, betrachten die Welt jedoch als Blendwerk Satans, wodurch jener unausgleichbare Widerspruch zwischen geistigem und körperlichem Leben entstand, der nebst dem biblischen Verbot, die Gottheit bildlich darzustellen, der Kunst grosse Hindernisse bot und eine entschiedene Abneigung gegen die Skulptur erweckte, auch die Verwüstungen der Ikonoklasten herbeiführte, die übrigens, trotz dem unermesslichen Schaden, den Boden für eine neue Kunst ebneten.

Da die Aufmerksamkeit ganz auf das geistige Leben gerichtet war, trachtet nun auch die erwachende Kunst geistige Vorgänge zu schildern, die sie nur sinnbildlich aus-

drücken konnte. Darum erscheinen die christlichen Symbole, wie Kreuz, Lamm, Taube, Fische, Pfauen und Weinstock gleich am Anfang und bilden den Hauptgegenstand der Darstellungen. Die alte Kunst hatte zwar auch Sinnbilder, doch bezogen sich diese auf materielle Naturkräfte, die einfach und leicht personifiziert werden konnten. Das Christentum befasste sich nur mit dem Seelenleben, schuf eine geheimnisvolle Geisterwelt und wollte deren Ereignisse mit Hilfe ihrer Sinnbilder schildern, die früher unberührte Saiten des Gemütes in Schwingung brachten. Hieraus entstand ein neuartiger und dem indischen insofern ähnlicher Symbolismus, da er gleichfalls Abstraktionen ausdrücken wollte und zur plastischen Darstellung kaum geeignet war. Die Vergeistigung der Symbole ist ein Hauptmerkmal der christlichen Kunst, deren Schwierigkeiten sie nur allmählich überwinden konnte, trotzdem die indischen Abstraktionen z. B. die Nirvanavorstellung im Westen ohne Scheu materialisiert wurden.

Ein anderes Hindernis war die Verachtung des körperlichen Lebens, die aus der gänzlich übertragenen Sittenlehre entstand und in der Askese ihren Ausdruck fand. Die indischen Asketen kannten kein höheres Glück, als sich in eine begeisterte Beschaulichkeit zu vertiefen, alles Irdische zu vergessen und die höchsten Fähigkeiten ihres Geistes auszubilden. Da das weltliche Leben diese Ziele störte, übte man die Askese zwanglos und freiwillig, um sich von materiellen Fesseln befreien und ein reingeistiges Glück genießen zu können. Im Christentum wurde auch die Askese derber aufgefasst und hauptsächlich durch die Vorstellung, dass die Gottheit an menschlichen Leiden Gefallen findet, gänzlich verändert. Die verursachten Leiden wurden als Verdienst angerechnet, wodurch die Askese zur Selbstpeinigung entartete und auch die künstlerische Auffassung beeinflusste. Die Antike schilderte selbst die göttliche Kraft durch körperliche Schönheit; die Christen

betrachten den Körper nur als verächtliche Hülle des Geistes, was den Verfall der Formen, einen streng hieratischen Stil und eine symbolische Formsprache erzeugen musste. Vorerst aber nahm durch den Kultus der Leiden und durch die Verfolgung der Schönheit, nur die Verrohung der Formen stetig zu. Bei anfänglichen Darstellungen erscheint Christus stets als Lehrer und Wohltäter; die menschlichen Beweggründe waren noch vorherrschend, während später seine Leidensgeschichte den beliebtesten Gegenstand bildet und seine Gestalt z. B. am Tympanon der Portale unter heftig bewegten Evangelistensymbolen als reingeistige Erscheinung geschildert wird. Eine rohe Nachbildung der Antike war der Grundzug der Erstlingskunst, der sich jedoch stets verdüsterte, sodass die Kunst endlich durch starre Stilisierung immer abstraktere und düster-geheimnisvollere Vorstellungen versinnlichen wollte. Unleugbar hat sich der Stil im Laufe der Zeit diesem Gedankenkreis angepasst, zu dem selbst die moderne Kunst zurückgreift, wenn sie derartige Vorstellungen und Gefühle schildern will.

Anfangs war die christliche Kunst also eine rohe Nachahmung der Antike und konnte erst nach der gänzlichen Zerstörung dieser, durch die Stürme der Völkerwanderung, in der Hand kräftiger Barbaren, vom alten Kulturmittelpunkt entfernt neue Formen schaffen. Die Baukunst übernahm die Führung und ihre Ziele entstanden vorerst aus dem Bedürfnis, grosse Menschenmassen in geräumigen Hallen zu vereinigen, darum wählte sie die alte Basilika zum Vorbild. Anfangs wurde der Gottesdienst in Gräbern abgehalten, welche Sitte die Verzweigung der Katakomben erzeugte, deren Ausbuchtungen als Kirchen dienten. Auch die inneren Höfe der Privathäuser wurden zu diesem Zweck verwendet, bis man unter Constantin öffentliche Kirchen nach dem etwas veränderten Bauplan der Basiliken zu bauen begann, der auch später die allge-

meine Grundform christlicher Kirchenanlagen blieb. Man deckte nur das früher offene Mittelschiff und öffnete die Säulenreihe gegen die Nische, die man mit dem Langhaus durch mächtige Bögen verband. Über die Säulen, welche die Oberwand trugen, spannte man statt Architraven widerstandsfähigere Archivolten und schützte den Raum mit Holzdecken oder mit einem offenen Dachstuhl. Die Oberwand blieb ungegliedert und wurde durch Mosaiken oder Malereien verziert. Die Säulen entnahm man alten Bauten und zwar wählte man, solange der Vorrat erlaubte, die schönsten; später, da das Material seltener wurde, vermischte man verschiedene Säulenordnungen, verkürzte die langen und verlängerte die kurzen, ohne jede Rücksicht. Je schöner die Säulen, umso älter ist die Basilika. Von der Idee runder Katakombenkirchen ausgehend, wurden auch Rundbauten errichtet, flach oder mit Kuppeln zugedeckt, mit einem niedrigen Gang umgeben, der mit dem Mittelraum durch Säulen und Bögen verbunden war und eine vorspringende Apsis als Altarraum hatte. Diese Rundbauten bilden die Keime des byzantinischen Stils, der sich im 6. Jahrhundert vom altchristlichen Basilikastil trennt. Die Formen sind die klassischen, nur wurden sie immer roher. Die Grundidee ist die Basilika, die selbst auf Rund- oder Zentralbauten umgestaltend einwirkt, indem sie die Kuppelmauern über den Rundgang zweistöckig erhebt.

Dieselbe Erscheinung wiederholt sich bei der kärglichen Plastik, die in der einzig geübten Sarkophagskulptur eine immer derber werdende Nachahmung der Antike blieb. Die seltenen Statuen, wie die des heiligen Petrus, sind auch eine mühsame und trockene Nachahmung einer römischen Senatorenstatue, ebenso wie einige Christusstatuetten, die ihn als bartlosen jungen Hirten in kurzem Gewand darstellen. Die Sarkophagbildwerke sind anfangs besser, die biblischen Vorgänge im heiteren antikem Sinn aufgefasst,

die Leidensgeschichte fehlt gänzlich. Höchstens wird Christus vor Pilatus dargestellt. Neben christlichen Symbolen, also neben Kreuz, Pfau und Christi Monogramm erscheinen auch die heidnischen Sol, Luna, Tellus und Okeanos. Aber selbst in Rom wurden diese Verschmelzungen immer seltener und unkünstlerischer, und der Verfall der Plastik schritt unaufhaltsam fort.

Von der urchristlichen Kunst trennte sich zuerst die byzantinische Richtung, deren Entwicklung an wohl erhaltenen Bauten von Syrien deutlich verfolgt werden kann, da sie das Auftreten aller ihrer Eigentümlichkeiten zeigen. Die zentrale Anlage, die eigentümlichen Kapitäle und Ornamente, die Emporen oder Seitengalerien, der Narthex oder der abgesonderte Raum für Katekumene und die sonderbare Kuppelformation, die den Übergang zum byzantinischen Geschmack bilden, deren Ergebnis bei ravennatischen Bauten zu erkennen ist, erscheinen in Syrien der Reihe nach. Nach der Trennung beider Reiche entstanden selbst in Konstantinopel einfache Basiliken, der byzantinische Stil entstand erst im 6. Jahrhundert aus antiken Kuppelbauten mit Zentralanlage. Der Grundplan ist rechteckig, bildet eigentlich ein griechisches Kreuz, mit gleichlangen Kreuzarmen, die mit der mittleren Kuppel durch ein System von Halbkuppel und Pendentivs verbunden sind und auf grosse Baufertigkeit zeigen. Dieser Stil gipfelt in der Sophienkirche und ist ziemlich einheitlich, obgleich er den Blick nicht wie die Basilika zum Altar, sondern zum beleuchteten Mittelraum führt. Darum ist er weniger klar und mehr gekünstelt als jener.

Der altchristliche und byzantinische Stil sind übrigens Schwwestern, die sich in verschiedener Richtung ausbilden und nur allmählich trennen. Die Basilika bildet auch die Grundidee byzantinischer Bauwerke, trotzdem sie aus antiken Zentralanlagen hervorgingen. Die Merkmale der byzantinischen Kunst sind: Die eigentümlich komplizierten

Kuppelanlagen, die eigenartige Form ihrer Kuppel, der kreuzförmige oder quadratische Grundplan, der in eine ovale Form übergeht und in der runden Kuppel seinen Abschluss findet und die zentrale Anlage. Ferner die Pfeiler mit Kämpferaufsätzen, die eigentümlichen mit trocken gezeichnetem Laubwerk verzierten und zum Tragen grosser Mauerlasten bestimmten Kapitäle und endlich die Fenster mit Säulen in der Mitte, die grosse Ausbildung der Emporen, die innere Pracht und äussere Schmucklosigkeit der, aus Ziegel oder abwechselnd aus Ziegel und Bruchstein aufgeführten Bauwerke. Die Mosaikverzierung wurde bei Basiliken und byzantinischen Kirchen gleichmässig angewendet, nur unterscheidet sich der byzantinische Mosaikstil vom römischen durch das Hinzutreten orientalischer Elemente, und durch eine steifere Stilisierung.

In der darstellenden Kunst nahmen Mosaiken die erste Stelle ein. Sie stammten aus der antiken Zeit und wurden zur Verzierung grosser Mauerflächen schon bei den ältesten Basiliken im antiken Sinn angewendet, wie man sich aus der Betrachtung der S. Constanza überzeugen kann, wo die eingeschobenen biblischen Szenen ganz im klassischen Sinne behandelt sind. Anfangs war die Kunstfertigkeit gross, der Geschmack tadellos, die Wirkung aber rein dekorativ, es fehlte noch die Tiefe der Idee und die Würde der Gestalten, die später selbst bei mangelhaftem Können gewaltig wirkten. Die christliche Mosaikunst erreicht im 6. Jahrhundert ihren Höhepunkt, trotzdem die Zeichnung, Modellierung und die Wiedergabe der Bewegung tief unter ihre frühere Stufe sank. Die mächtigen Christus- und Apostelgestalten auf blauem oder Goldgrund, die Prozessionen nach dem himmlischen Jerusalem, die geheimnisvollen Evangelistensymbole, die zwischen beleuchteten Wolken im Äter schwimmen, die Lämmer, die aus dem Heidentum und Judentum über blühende Wie-

sen zum Lamm Gottes pilgern, die symbolischen Vorgänge, die sich alle auf die Erlösung der Seele beziehen und den Heiland verherrlichen, wirken gewaltig und erwecken die frohe Hoffnung des festen Glaubens ohne das düstere Angstgefühl des Mittelalters. Die Leidensgeschichte sowie Anspielungen auf die Hölle fehlen; weisse Engel geleiten die Seelen zum Herrn im Paradies, dessen Flüsse die blühenden Fluren erfrischen. Das Kreuz hat die klassische Heiterkeit noch nicht überwunden, die Palme und der Siegeskranz sind die Zeichen der Auferstehung, und Christus erscheint in erhabener Sanftmut, niemals als strafende Gottheit, anfangs als bartloser Jüngling, nur später wird sein bekannter Typus und der der Apostelfürsten festgestellt. Die Grösse der Gestalten nimmt in dem Masse zu, wie die Zeichnung und Kunstfertigkeit abnimmt. Endlich zeichnet nur mehr die Grösse die Gestalt des Erlösers aus. Unter byzantinischen Einfluss erleidet die Mosaikkunst sowohl in Rom als in Ravenna gewisse Veränderungen. Zur Zeit Justinians erscheinen die prachtvollen Hoftrachten, deren steife Falten die Formen und Bewegungen verdecken, die aber mit prachtvollen Mustern und Edelsteinen verziert sind. Die steife Hofzeremonie hält ihren feierlichen Einzug, die Gestalten werden leblos, nur die Farbenpracht und Goldverzierung nehmen zu. Unter dem Einfluss syrischer und griechischer Päpste erscheint das Kreuz, Szenen aus apokriphen Evangelien und der starre Dogmatismus, der die letzten Reste klassischer Naturtreue unterdrückt, die in der abendländischen Kunst bis zum 7. oder 8. Jahrhundert fortdauert. Nach dieser Zeit erfolgt die gänzliche Verrohung, sodass die Mosaiken des 9. und 10. Jahrhunderts ganz barbarisch sind, die steifen und formlosen Gestalten sich kaum vom Hintergrund abheben und weder eine realistische noch eine mystische oder dekorative Wirkung haben. Der antike Künstlergeist erlosch, bevor ein neuer entstehen konnte.

Die Bildnerei befolgt dieselben Bahnen. Sie war anfangs eine Fortsetzung der klassischen, schilderte christliche Vorgänge in Geist und Formsprache der Antike und war selbst auf Sarkophagen natürlich und heiter. Anfangs waren die Gestalten harmonisch, die Handlung lebendig, die Komposition künstlerisch, nur etwas gehäuft; später wird die Bewegung steif und der symbolische Sinn unterdrückte die künstlerische Form. Ravennatische Sarkophage enthalten nur wenige Szenen und Gestalten; man begnügte sich mit der endlosen Wiederholung von Symbolen und einer besonderen von der klassischen immer mehr abweichenden Verzierung, aus welcher sowohl die byzantinische als später die romanische Ornamentik hervorging, die statt schwungvollen Voluten mehr aus magerem und eckigem Blattwerk bestanden. Einige kleine Bildwerke des guten Hirten und der Sarkophag der Mutter Konstantins sind noch ganz klassisch, aber schon dekadent, doch trat bald die christliche Auffassung hervor, deren Werke man auf den ersten Blick von heidnischen unterscheiden kann, obgleich sie noch immer auf klassischem Boden stehen. Ihr Bildungsgang besteht aus einer allmählichen Vernachlässigung der künstlerischen Form und aus dem zunehmenden Übergewicht der Idee über die Materie. Dabei fehlt der stiefmütterlich behandelten Plastik jene imposante Haltung, welche den Mosaikgestalten oft eine erhebende Wirkung verlieh.

Wie die orientalische Mosaik und Baukunst, so trennte sich auch die Bildnerei nur allmählich von der Westländischen. Eine gewisse steife Zierlichkeit kennzeichnet diese Kleinkunst, die hauptsächlich die Elfenbeinschnitzerei bevorzugte. Die konsularen Diptychen und Elfenbeineinbände sind darum wichtig, weil sie zur Erhaltung der Bildnerei beitrugen, die verloren zu gehen drohte. Die Gestalten sind steif, die Gesichtszüge schematisch, der Faltenwurf unnatürlich, die Kleider aber prachtvoll, mit

Muster, Gold und Edelsteinen verziert. Selbst in diesen leblosen Gestalten zeigt sich noch griechischer Geschmack und Formsinn, aber auch der starre Dogmatismus und höfische Sklavengeist entarteter Byzantiner. Trotzdem bilden sie mit ihrer zierlichen und fleissigen Arbeit einen schroffen Gegensatz zur plumpen und unbeholfenen Schnitzarbeit des Westens, in welcher sich zwar die kindische Bestrebung nach Leben und Bewegung kundgibt, die aber dennoch bis zum rohesten Barbarismus sank. Man sieht, dass hier infolge der Völkerwanderung die Verwilderung eintrat, während der Osten in seiner geist- und gemütlosen, aber noch immer verfeinerten Kultur erstarrte. Der Schwerpunkt wurde nach Westen verlegt, wo die rohen aber jungen Völker lebten. Die durch den Islam bedrängten Orientalen vertrockneten, obwohl sie ihren äusseren Schliff bis zuletzt behielten. Steife Förmlichkeit, prachtvolle Gewänder, zierliche Elfenbein- und Intarsiaarbeiten und reiche Geschmeide waren ein Bedürfnis dieser verkommenen aber noch immer verfeinerten Lustlinge, die ihre Zeit im Zirkus, im Sinnesrausch und inmitten ewiger Hofintriguen verbrachten, die nichts Grosses und Künstlerisches schaffen konnten, aber eine geschmackvolle Umgebung nicht entbehren wollten. Orientalische Orthodoxie und Schriftdeutung waren der Bildnerei feindlicher, als die mehr praktische Richtung der abendländischen Kirche, doch war hier die Verrohung so gross, dass man selbst die geistlose Nettigkeit der Byzantiner bewunderte, darum herrschte in der Verfallszeit bis zum Jahre 1000 selbst hier der byzantinische Geschmack. Die wenigen Bildnisse, so auch das Relief zu Cividale wurden nach solchen Vorbildern verfertigt.

Übrigens war die Plastik so vernachlässigt, dass bei Antependien statt Reliefs Edelmetallwerke bei Kirchentüren Nielloarbeiten verwendet wurden. Bei ersteren verdrängten Emaille und Edelsteine, bei letzteren Zeichnungen

aus Metallfäden die Plastik. Die Goldschmiedekunst erreichte bei diesem prachtliebenden Volk eine hohe Stufe und verstand es, die schwerfällige Pracht orientalischer Geschmeide mit ebensoviel Geschmack zu verbinden, wie man die Kunst der Bekleidung und die raffinierte Komposition von prachtvollen Stoffen mit Geschmeiden übte.

Ihre Kirchenmusik ist aus der Liturgie der griechischen Kirche bekannt und entspricht dem disharmonischen Geist der Byzantiner. Die Gesänge erheben sich in monumentalenen Tonwellen, haben aber trotz ihrer Förmlichkeit stets etwas Aufregendes. Ihr Leitmotiv ist mit dem der bildenden Künste identisch. Derselbe nervöse Mystizismus in derselben starren Hülle erzeugt auch hier aufregende aber doch ergreifende Wirkungen. Selbst die steifen Umgangsformen hatten dieselben Beweggründe und verdeckten geschmackvoll die Ränke, alle Schlaueit und Perversität. Die Litteratur fehlte oder war durchaus theologisch.

In der Malerei, die zur Darstellung mystischer Handlungen geeigneter schien als die Plastik, bemerkt man einen neuartigen und überraschenden Farbenrythmus, wobei gewisse orange, blaue, lila und grüne Töne vorherrschten, deren Zauber selbst den modernen Kunstsinn anzieht. Die eigenartige Anordnung der Gruppen und Gestalten, wobei ein Rest des alten Formsinns und eine Vorliebe für Dissonanzen zum Ausdruck kam, paarte sich höchst geschmackvoll mit jener orientalischen Farbenpracht, deren Mystizismus aufregend und suggestiv wirkte. Als der Glaube inmitten dieser eleganten Verwesung aber abnahm, erlitten auch die inneren Beweggründe der bildenden Kunst grosse Veränderungen. Der Gedanke war nicht mehr ausschliesslich auf die Seligkeit gerichtet; nur der äussere Kultus bestand in seiner ganzen Pracht und Förmlichkeit. Das geistige Leben fesselte jedoch die Aufmerksamkeit noch immer und wirkte auf die subjektive

Erregbarkeit, wodurch die geistigen Dinge mit sinnlichen Vorstellungen vermischt wurden. Die Erscheinungen eines verfeinerten Sinneslebens wurden mit Andachtsempfindungen verwechselt und der Mystizismus, der früher die in-personellen Beziehungen des göttlichen und weltlichen Lebens künstlerisch schilderte wandte sich dem subjektiven Seelenleben zu und vermischte sich mit religiösem Erotismus, mit dämonischen Leidenschaften, Höllenangst und Teufelsspuck, durch die er gleichsam Körper und dramatische Kraft erhielt und zur künstlerischen Darstellung geeigneter wurde. Diese Auffassung stand dem künstlerischen Mystizismus unserer dekadenten Periode so nahe, dass ihre Anziehung durchaus nicht überraschen kann.

Die byzantinische Kunst entstand plötzlich, sobald sich das Leben vom Mittelpunkt der alten Tradition entfernte und entwickelte sich ungemein rasch bis zur IV. Stufe unserer Formel, wo die schaffende Kraft mit einem Mal erlosch, die Kunst mit der Religion zugleich erstarrte, und ohne merkliche Übergänge in die VII. d. h. in eine Verfallsperiode überging, in welcher kein Leben und keine Veränderung bemerkbar ist. Diese Kunst hinterliess als Erbschaft: 1. Einen sinnlich aufgeregten Mystizismus. 2. Eine stilisierte Form der Askese. 3. Einen ganz eigenartigen Baustil mit einem höchstentwickelten Bogensystem. 4. Eine starre aber geschmackvolle Anordnung bildlicher Darstellungen. 5. Eine ganz originelle Ornamentik. 6. Eine erhabene und doch aufregende Kirchenmusik und 7. verfeinerte Umgangsformen. Die Wirkung dieser Epoche auf die spätere Kunst ist deutlich erkennbar, besonders da nach der Verrohung des einfach klassischen Basilikastils auch im Westen dieser Geschmack vorherrschte, und der romanische Stil, wenigstens teilweise, aus demselben hervorging.

Kapitel XII.

Die mohammedanische Kunst.

Da der Islam dem Araberstamm eine mächtige Spannkraft verlieh, verbreitete er sich über ganz Asien, eroberte die alten Kulturzentren und eignete sich ihre Kultur wenigstens äusserlich an. Da Mohammed die götzendienerische Bildnerei von Mekka strengstens verbot, nur die Errichtung einfacher Bethäuser zuliess, so entstand nur eine Baukunst ohne Plastik und später eine Litteratur.

Aus byzantinischen, römischen, persischen und indischen Elementen erzeugten sie den Mischstil ihrer Moscheen, der sich allmählich verschmolz und bis heute fortbesteht. Die ersten Kalifen liessen aus Byzanz Baumeister kommen, oder behelfen sich mit der Mitbenutzung christlicher Basiliken, wie in Damaskus. Doch erschienen bald neue Bestandteile, die weder in der antiken noch in der christlichen Bauart zu finden sind. Besonders die verschiedenartigsten Bögen, wie ausgezackte und erhöhte Rundbögen, Spitz-, Hufeisen- und Kielbögen, sodann die aus Kuppelsegmenten zusammengesetzten Stalaktitgewölbe mit denen man Ecken und Torwege schmückte, die oft zwiebelartige und den indischen Buddhazellen eigentümlichen Ausbuchtungen, der willkürlich angebrachten Kuppeln, die dünnen Säulen ohne konstruktive Bedeutung, die kleinliche Gliederung der Mauerflächen durch Säulchen und Bögen, die schlanken Minarets und die teppich-

artigen, vielverschlungenen Arabesken. Diese neuartigen Bestandteile des Baustils stammen zum grossen Teil aus der Baukunst der Sassaniden und wurden nach der Eroberung Persiens eingeführt. Wenigstens sind die verschiedenartigen Spitz- und Hufeisen-Bögen, die monotone Wandgliederung und der reiche Arabeskenschmuck entschieden persisch, während die Kielbögen und Kuppeln, die dünnen Säulen, die schlanken Minarets und viele Ornamentmotive aus Indien stammen.

Alle diese Bestandteile wurden willkürlich vereinigt, und hatten keine gestaltende Bedeutung. So wirkten die Spitzbögen durchaus nicht auf die Bauform, da die gestaltende Kraft der Araber ungemein gering war. Eben-
darum hat ihre Baukunst keine geschichtliche Entwicklung und erzeugte unter verschiedenartigen Einflüssen nur Lokaltypen. Einen weiteren Charakterzug bildet ihre Unsolidität, so wurden z. B. Stalaktitwölbungen aus Ton oder Gyps hergestellt, bei Kuppeln findet man oft hölzerne Architrave und Anker, die nur äusserlich bemalt, verziert und vergoldet sind. In dieser Beziehung hat die Baukunst mit der assyrischen eine gewisse Ähnlichkeit, die gleichfalls nur auf äussere Wirkung ausging und Prachtbauten aus schlechtem Material aufführte. Ein drittes Merkmal ist die reiche, meist überladene Verzierung und Farbenpracht der inneren Räume. Selbst Säulen und Gesimse wurden bemalt. Die Arabesken bilden kunstvolle Verschlingungen, die sich mit geringer Abwechslung ewig wiederholen, das Auge packen aber auch ermüden, da sie niemals zu einem künstlerischen Abschluss gelangen und mit der verzierten Fläche in keiner organischen Verbindung stehen. Die Motive sind oft schön, der Formenreichtum erstaunlich, die Farben kräftig oder schreiend, wiewohl sie sich stets zu innigem Wohlklang verschmelzen, wie die Farben der orientalischen Teppiche. Die Baukunst der Sassaniden hat die Ornamentik in demselben Sinn gebraucht, noch

mehr war dies in Indien der Fall, die also den ersten Anstoss zu dieser unmässigen und unbildsamen Anwendung der Ornamentik geben konnten. Doch ist die Neigung zur Überladung der Verzierungen allen Orientalen angeboren, wodurch sie die Mängel ihrer gestaltenden und organisierenden Kraft zu verdecken und ihrer masslosen Prunksucht genügen wollen. Da ihre leidenschaftliche Sinnlichkeit keine leitende Idee hat, daher auch keinen geregelten Abfluss findet, entstehen Stauungen, die sich in der Überladung der Ziertheile offenbaren.

Die Baukunst stand anfangs ganz im Dienst der Religion. Moscheen waren ihre ersten Ergebnisse, deren Grundplan durch die Bedürfnisse bestimmt wurde, der jedoch zwei verschiedenen Typen angehört. Zum ersten gehören Anlagen mit einem Vorhof, Säulenhallen, einem kuppelbedeckten Brunnen für heilige Waschungen, und einer flachgedeckten Säulenhalle mit niedrigen Schiffen von gleicher Höhe, an welchen mehrere Kuppeln und Minarets angebracht sind. Dieser Plan ist unorganisch und hat keine eigentliche Axe, obzwar die Richtung von Mekka durch die Kibla oder eine Nische angezeigt wird. Der zweite Typus ist byzantinischen Bauten entnommen, behält die Grundidee der Zentralanlage, ist also organischer, doch ist die Anlage willkürlich, ihre Verhältnisse ohne Ebenmass, meist allzu niedrig und allzu breit, der Überblick durch einen Wald niedriger Säulen verstellt.

Ein Beispiel dieser verwirrenden Unklarheit ist die Moschee von Kordova, die 19 gleich niedrige Schiffe und 17 Säulenreihen mit je 32 dünnen Säulen hat. Die Baukunst machte jedoch in Spanien grosse Fortschritte, sodass spätere Bauten — man gedenke der Alhambra — schon edlere Verhältnisse und ein besseres Gefüge haben. Im Orient ist hingegen kaum ein nennenswerter Fortschritt bemerkbar. Obzwar die ältesten Moscheen, wie die der Sachra zu Jerusalem, noch durch christliche Baumeister

erbaut und mit Mosaik geschmückt wurden, entstand aus oben angeführten Bestandteilen sehr bald ein eigentümlicher Moscheestil, der aber ebensobald erstarrte und nur in Spanien, Indien und Sizilien gewisse Veränderungen erfuhr.

In Indien verschwanden die antiken und christlichen Elemente, der indische Stil kam zur Geltung, erzeugte prachtvolle Kunstwerke, die durch gutes Material, bessere Proportionen und grossartigere Anlage auffallen und mit ihrem tiefen Portal, mit ihrer reichen aber massvollen Verzierung, innerer und äusserer Gliederung harmonischer wirken als die von Syrien. Delhi und Agra waren prachtvoll geschmückt und verdienen mit ihren Moscheen, Palästen und Gräbern die Bewunderung. Die indisch-muhamedanische Baukunst entwickelte sich auch später und erreichte ihren Gipfelpunkt im 16. Jahrhundert, wo sie durch Grossartigkeit, durch die Kostbarkeit des Materials und die Kühnheit der Ideen überrascht. Aber selbst hier blieb die Konstruktion mangelhaft, da der angewendete Kielbogen keine gestaltende Wirkung hatte, die vielen Kuppeln willkürlich und die Ornamente nur oberflächlich angebracht sind. Ebenso gab in Persien die einheimische Baukunst auch der Muhammedanischen die Lokalfärbung. Die Bauten sind weniger monumental auch weniger gegliedert als in Indien, aber farbenprächtig und reich verziert. In ihrer Ornamentik kommen auch Tier- und Menschenmotive vor, nebst der Anwendung farbiger Ziegel, die an altpersische und assyrische Bauten erinnern.

Als die Osmanen das Reich der Seldschukiden stürzten, entstand eine eigentümliche Bauart, die abermals byzantinische Elemente aufnahm, und einige persische Elemente beibehielt; nach der Eroberung Konstantinopels wurde dazu die vielfach nachgebildete Hagia Sophia zum Vorbild eines gewissen Moscheestils erwählt. Oft wurde selbst die Kreuzform beibehalten, nur der Bau-

plan vereinfacht, Apsis und Bildwerke wurden beseitigt, die Emporen beschränkt, die polychrome Verzierung und Marmorbekleidung war aber umso prachtvoller. Die türkische Baukunst erreicht unter Selim I. nach 1520 mit dem berühmten Baumeister Sinan ihre höchste Blüte, da dieser einige wirklich prachtvolle Bauwerke schuf, sich aber nicht vom byzantinischen Einfluss befreien und etwas ganz originelles erzeugen konnte.

Die grösste und originellste Leistung der Mohammedaner ist unstreitig die maurische Kultur in Spanien, und in dieser die ganz eigentümliche Baukunst mit ihrer eigenen Entwicklung. Kunst und Wissenschaft blühte im maurischen Reiche und dabei herrschte ein ritterlich romantischer Geist, der sich selbst in der Baukunst wieder spiegelt. Die alte Moschee von Cordova ist noch verworren, gedrückt mit Gold und Silber überladen, doch zeigt schon die berühmte Kapelle *villa viciosa* aus dem 11. Jahrhundert den Fortschritt. Die Giralda in Sevilla aus dem 12. Jahrhundert ist mit ihren gewaltigen Verhältnissen und eigentümlichen Spitzbogenfenstern schon ganz originell, und bildet mit dem Alcazar zusammen den Übergang zum Baustil von Granada, wo die Königsburg Alhambra die ungeteilte Bewunderung aller Kunstkenner erweckt. Das Äussere dieses mächtigen Schlosses ist streng und dem ritterlichen Geist des Mittelalters entsprechend befestigt. Das Innere hingegen wirkt mit seinen prächtigen Höfen, Hallen und Sälen wahrhaft zauberisch. Man braucht nur den Myrten- und Löwenhof, den Saal der Gesandten mit seiner herrlichen Aussicht, die Hallen der Schwestern und Abencerragen zu erwähnen, um wahrhaft poetische Bilder wachzurufen. Man empfindet deutlich, dass hier hochgesinnte Kulturmenschen mit verfeinerter Schönheitsempfindung lebten. Die konstruktive Gliederung fehlt zwar auch hier, dafür herrscht aber eine geniale Willkür, die durch eine feine künstlerische Em-

pfung für Farben und Linien so gemildert wird, dass die überreiche Verzierung und die genial erfundene Anordnung stets einen harmonischen Eindruck machen. Die prächtige Perspektive der Säle, die wunderbare Aussicht aus dem Ankleidezimmer der Sultana auf das Schloss Generalife, erwecken poetische Träume und bezeugen die reiche Entfaltung der maurischen Baukunst von Cordova bis Granada. Nur jene gestaltende Kraft fehlt noch, die alle Grundsätze folgerichtig durchbildet. Das Gefüge ist etwas locker, die Ornamente allzu vorherrschend und der Stil allzu flüchtig, um ein abgeschlossenes Ganzes zu bilden, um die Tonwelle durch einen kräftigen Akkord zum Abschluss zu bringen und um die angeregte Schönheitsempfindung ganz zu befriedigen. Es flimmert und blitzt in allen Farben, es spielt mit der künstlichen Verschlingung launischer Linien, es regt fortwährend auf, doch findet das entzückte Auge keinen Ruhepunkt, sondern es vermisst die sichere, ordnende Hand, welche selbst diesen Wunderwerken, wie den allermeisten orientalischen Schöpfungen fehlt. In Indien erzeugt die überspannte stets ins Masslose streifende Phantasie ähnliche Wirkungen, wie hier die Üppigkeit ungeordneter Vorstellungen. Der mehr idealistisch veranlagte hamitische Stamm, aus dem die Mauren zumeist bestanden, war von der glühenden Sinnlichkeit der Araber zu sehr durchdrungen, als dass ihre gestaltende Kraft, die einst der ägyptischen Kunst ein so bestimmtes Gepräge gab, zur Geltung hätte kommen können.

Genau dieselben Erscheinungen wiederholen sich bei der reichen mohammedanischen Litteratur, obzwar diese in der üppigen und originellen Wüstenpoesie der Araber ihren eigenen Ausgangspunkt hatte, während die Baukunst nur geliehen war. Bei den Arabern waren Sänger und Märchenerzähler hoch verehrt. Diese ernsten, stolzen, harten und leidenschaftlichen aber auch tapferen und gastfreien Männer lauschten dem Gesang begierig, welcher

von Waffentaten, von Rache und von der Liebe erzählte, die zur freien Frau vormohammedanischer Zeit zwar glühend und sinnlich, aber doch menschlicher und poetischer war, als zur verzärtelten Sklavin des Harems. Diese Gesänge waren meist lyrisch, enthielten aber auch epische und didaktische Elemente und wurden in metrischen Strophen mit Reimen verfasst, die sich oft im ganzen Gedicht wiederholten. Der Stil war leidenschaftlich, die Bilder bunt und sinnlich, die Worte knapp zugemessen und wirkten unmittelbar, da die Dichter auch Helden und Teilnehmer der besungenen Ereignisse waren. Diese Poesie blühte nur bei Nomaden, da sesshafte Araber ihre Originalität einbüssten. Die Poesie wurde mündlich überliefert und erst in der mohammedanischen Zeit gesammelt. Bemerkenswert ist, dass diese Sammlung neben 500 Dichtern 50 Dichterinnen erwähnt, unter denen Tomadhir, die Stumpfnase, die berühmteste war.

Nach Mohammed entstand eine neue Kultur und erzeugte eine grosse Litteratur, die jedoch nicht mehr aus dem Volksleben, sondern aus dem Genie aller Völker schöpfte, mit denen die Araber auf ihren Eroberungszügen in Berührung kamen. Die neue Lehre beengte den freien Ausdruck der Gefühle, das Heldentum wurde durch Khalifen in Beschlag genommen, der freie Stolz des Mannes wich dem doppelten Druck des Herrschers und der Religion. Die Liebe entartete zur üppigsten Sinnlichkeit, da die abgeschlossene Frau die Individualität verlor und nur durch ihre Reize wirkte. Darum blühte nur eine Hofpoesie mit religiöser Färbung. Der Koran selbst ist ein litterarisches Werk und enthält einige poetische Schilderungen von Hölle und Paradies. Er ist in rythmischer Prosa verfasst und galt bei den Arabern als Kunstwerk. Durch diese Eigenschaft wirkte er vielleicht ebenso, wie durch seinen ungeordneten und zufällig zusammengehäuften Gehalt.

Bei ihrer Berührung mit fremden Völkern wurden die

Poeten geschmeidiger, eigneten sich fremde Ideen an, besangen besonders den feinen Genuss und suchten gekünstelte Wortspiele, auf die viel Geist verschwendet wurde. Doch waren selbst unter diesen Erotikern einzelne Poeten, die etwas edler empfanden. Didaktik und Satyre blühten besonders. Es entstanden ungeheurere Sammlungen von Sprüchwörtern und Sittenregeln. Die Fabeldichtungen waren zumeist Übersetzungen. Mohammed verbot zwar die Märchenerzählung, doch waren schon unter den ersten Khalifen berufsmässige Erzähler, welche die einzig gestattete Geschichte von Antara und Alba wiederholten, aus welcher später ein Heldenbuch entstand. Doch bilden die Geschichten von „Tausend und einer Nacht“, die vom persischen Dichter Rasti verfasst und ins arabische übersetzt wurden, den Hauptgegenstand dieser fahrenden Erzähler und der orientalischen Märchenwelt überhaupt, die aus vielfachen Umarbeitungen dieses Werkes entstand.

Die in Reimprosa verfassten humoristischen Geschichten oder Makamen waren sehr beliebt und aus mehreren solchen entstanden lose zusammenhängende Romane, mit spasshaften Verwicklungen und launischen Schwänken. In Spanien blühte die Poesie noch weiter, nachdem die Kultur in Asien durch den Einfall der Tartaren vernichtet wurde. Die Poesie war ihnen ein Bedürfnis, deshalb nahmen die Mauren dieselbe aus dem Gedankengebiet aller Völker, mit denen sie in Berührung kamen.

Der Islam musste wie jede grosse Religion eine eigene Kunst und Kultur erzeugen, die dem Charakter der mohammedanischen Völkergemeinde entsprach, welches man mit Unrecht als arabisch zu bezeichnen pflegt. Die Araber, die Anfangs durch Zahl und Einfluss vorherrschten, waren zu jener Zeit ungemein rohe und sinnliche, aber tapfere Wüstenbewohner, die aus ihrer gänzlichen Abgeschlossenheit herausgerissen, mit Kulturvölkern in Berührung kamen, Kulturbedürfnisse empfanden und, mit scharfem

Verstand begabt, sich manches aneigneten. Doch war die neue Religion dieser Bestrebung nicht günstig, da die Orthodoxie die Geistestätigkeit beschränkte. Ausserdem waren die Araber zum Fortschritt wenig geeignet. Sie neigten durch ihre leidenschaftliche und unpartikularistische Natur zum blinden Glaubenseifer, der alle zu gleichen Ansichten zwang. Andererseits war auch ihre Einbildungskraft zu arm und trocken, etwas wesentlich neues zu schaffen. Diesen Bedingungen entsprach auch der Bildungsgang ihrer Kultur. Die Khalifen wollten die andern Herrscher in jeder Beziehung überflügeln und waren zu diesem Zweck bestrebt, mit einem Machtspruch auch eine grosse Kultur zu erzeugen. Die dienstfertig und höfisch gewordenen Araber boten die Hand hierzu ganz willig, vermochten aber — losgerissen von ihrer alten Tradition — keine originelle Kunst zu schaffen. Sie nahmen demzufolge — wie alle Materialisten — fremde Geistesprodukte begierig auf, und erzeugten aus diesen eine Mischkultur, die nur dann einen grösseren Aufschwung nahm, als fruchtbarere Genies anderer Völker zu Hilfe kamen und den starren Sinn der Araber vorübergehend beherrschten. Sobald der Einfluss letzterer überhand nahm, trat stets eine plötzliche Verdunkelung ein. So waren unter den Abbasiden entschieden die Perser die Kulturträger, und die geistvolle Familie der Barmekiden war der berufene Führer. Der Tyrann Harun al Raschid borgte seinen Ruhm von seinem Freund und Vezir Ga'fr aus derselben Familie, doch verlosch dieser Ruhm und wich einer allgemeinen Verrohung, sobald Harun den Vezir ungerechter Weise hinrichten liess.

So war also die Litteratur eine farbenprächtige Ausschmückung fremder Ideen, und bestand bloss aus einer lyrisch-didaktischen und satyrisch-erzählenden Periode. Bis zum Epos und zur Tragödie konnte sie sich niemals emporschwingen, weil sie nicht aus dem innern Geistes-

leben floss, und keine eigene Entwicklung hatte. Da die materialistischen Araber die volkstümliche Grundlage der mohammedanischen Kultur bilden, und da deren Kunst im allgemeinen die dekorative Stufe erreicht, müssen wir dieselbe in die VI. Stufe unserer Formel für Rationalisten einteilen.

Ihr Einfluss auf die allgemeine Entwicklung war ein mehrfacher und ziemlich bedeutender. Zuerst hat der ritterliche Geist der Helden Salladins und der spanischen Mauren die Entwicklung des Rittertumes gefördert, das sich in der Kunst des Mittelalters so getreulich wieder spiegelt und dem sie ihre Entstehung verdankt. In der Baukunst erzeugen die Spitzbögen und Arabesken, die man im Orient sah, den Übergangsstil, und als der konstruktive Grundsatz aus diesem die Gothik erzeugte, entstand der originellste, abgeschlossenste und folgerichtigste Baustil der christlichen Zeit. Ebenso hat die Litteratur nicht nur zum Aufblühen der Troubadourdichtung, sondern auch zur Ausbildung mehrerer Sagenkreise, so der Gralsage, der Tafelrunde und des Romans der Rose beigetragen, deren Wirkung durch das Einsickern der von Arabern eingeführten philosophischen Begriffe bedeutend unterstützt wurde. Die mohammedanische Kunst ist also ein wesentlicher Faktor unserer Kunstevolution, obzwar der germanische Geist, der danach die Führung übernahm, die Spuren der übernommenen Fremdbegriffe bis zur Unkenntlichkeit verwischte und aus diesen etwas durchaus Neues und Originelles schuf.

Kapitel XIII.

Die Kunst des Mittelalters.

a. Die romanische Periode.

Nach dem verhängnisvollen Jahre 1000 und nach all den Unruhen, die diesem vorangingen, erwachte aus der langen Betäubung und Finsternis ein neuer Geist. Neue Ideen und Völker erschienen auf der Weltbühne und schufen auf der Grundlage neuer Ideen eine neuartige Kunst. Die altchristliche war nur ein fortgesetzter Verfall der klassischen, erzeugte nach dem 7. Jahrhundert keine neuen Formen und konnte der Tatkraft und Begeisterung jugendlicher Völker nicht genügen, die daher nach einer neuen Formsprache suchen mussten. Die alte Kunst war das Eigentum alter Kulturvölker; die Germanen nahmen keinen Anteil und waren mit ihrer Ansiedelung beschäftigt. Sie gründeten neue Völker und Sprachen, aber noch keine Kunst. Erst später erreichten sie einen Bildungsgrad, der sie an die Spitze der Bewegung stellte, die überhaupt nur dort grössere Verhältnisse annahm, wo das germanische Element überwog, während die alten Kultursitze wie Mittelitalien und Byzanz unbeteiligt blieben. Der erste Anstoss kam aus Frankreich, wo Feudalwesen, Rittertum und Minnegesang entstand. Deutschland schloss sich der Bewegung sogleich an und entwickelte eine grosse Bautätigkeit; England folgte nach der Eroberung Wilhelms, Spanien erst nach der Vertreibung der Mauren, Oberitalien wo deutsche Einflüsse überwogen, wurde auch mitge-

rissen. In Sicilien erzeugten die Normannen einen eigenartigen Stil und nahmen an der ganzen Bewegung den regsten Anteil.

Das Christentum verfolgte den urwüchsigen Naturkult, liess nur das Gebiet der Baukunst offen und führte in die Poesie christliche Elemente ein. Doch gelang es dieser orientalischen Lehre nur allmählich, die Naturgötter und alten Sagen zu unterdrücken und die nordische Schönheitsempfindung von Natur und Kriegsleben auf das Seelenleben und die Askese hinzulenken. Darum blieben die Germanen an der früheren Bewegung teilnahmslos und beschränkten sich auf die genaue Nachahmung einiger italienischer Bauwerke. Sie befanden sich in einem Zustand der Gähmung der keine Kunsttätigkeit zuliess, besonders da die Annahme der neuen Lehre ihren natürlichen Bildungsgang unterbrach. Sie mussten darum Zeit gewinnen, um ihr Gleichgewicht wiederzufinden.

Als die Germanen feste Wohnsitze nahmen, sich mit Überresten des römischen Weltreiches vermischten und Staaten gründeten, war auch die Zeit ihres künstlerischen Schaffens gekommen. Da ihr Geist von jenem der alten Kulturträger durchaus verschieden war, schufen sie eine neue Formsprache, erfüllten diese Aufgabe sogar zweifach, indem sie den romanischen und aus diesem den gothischen Stil erzeugten. Der Germane war rauh, dabei tiefsinnig, gutmütig und gefühlvoll. Sein forschender Geist suchte, sobald er geweckt war, die tiefsten Geheimnisse des Seelenlebens und der Gefühlswelt, ihm fehlte aber der harmonische Formsinn alter Kulturrassen. Eben darum begnügte er sich nicht, wie der Grieche, in beschränktem Kreis etwas vollkommenes zu schaffen. Seine reiche Einbildungskraft durchbrach die Schranken der Antike, strebte ungehindert in die Höhe, verfolgte die Grundsätze bis zu ihren letzten Folgen und verfiel gleich dem Indier ins Masslose und Einseitige, schuf aber gewaltige Werke.

Unter normannischem Einfluss entstand das Lehnswesen, was neuartige, auf persönlichen Beziehungen beruhende Verbindungen hervorrief, die den Individualismus mächtig förderten und der sich auch in der Vielseitigkeit der Kunstform deutlich offenbart. Statt nach Völkern, organisierte sich die Gesellschaft nach Klassen. Mönchtum, Rittertum und Bürgertum, die auch an der Kunst in obiger Reihenfolge teilnahmen, waren ihre Hauptbestandteile. Da die Kunst überwiegend kirchlich war, sind auch bei der Bautätigkeit Mönche als Baumeister und Bildhauer beschäftigt, während Ritter ihre Burgen bauen, und ersteren nur die Dichtkunst entrissen. Die Bürger nahmen hingegen erst Ende der Periode einigen Anteil an jenen Kulturarbeiten. Deshalb verkündet die kirchliche Kunst das wuchtige Machtgefühl des Priestertums, zinnengekrönte Burgen den kriegerischen Geist und der Minne- gesang die zarte Frauenverehrung der Ritter. Nur die Hallenkirchen grösserer Städte, und der sorgfältigere Bau von Stadt- und Privathäusern deuten auf bürgerlichen Sinn.

Obwohl der Kunst die organisierten Kasten das Gepräge gaben, entstanden doch auch der Völkermischung entsprechende Lokaltypen, die im Mittelalter den Volkscharakter genauer widerspiegeln als in irgend einer anderen Periode. Wo das lateinische Element vorherrschte, hielt man an der Antike fest. In Rom erreichte die Verrohung die höchste Stufe, in Südwestfrankreich baute man byzantinische Kirchen. In Oberitalien, wohin der neue Stil aus Norden kam, wurde er antikisiert, in Toskana behielt man statt der plastischen Gliederung den musivischen Schmuck. Ebenso sang man in der Provence die aus Spanien eingeführten Minnelieder, während die nordfranzösischen Trouvers, mit mehr germanischem Blut heroische Klänge ertönen liessen. In Italien erwacht die Poesie erst in der folgenden Periode, in Deutschland regte

sich bereits Minnegesang und Ritterromantik. Nach England wurde der neue Stil durch Normannen, nach Spanien erst später durch französische Einflüsse eingeführt. Man sieht also deutlich, dass sich die Lateiner nach langer Kulturarbeit ausruhten und die neue Richtung nur zögernd annahmen, während die Germanen die Führung an sich rissen, und ihrer Natur entsprechende Kunstformen erzeugten.

Das Gedankengebiet erweiterte sich mächtig und die bildenden Künste erhielten durch den Marienkult und durch satanische Vorstellungen einen ganz merkwürdigen Aufschwung. Ein eigentümlich dämonisches Leben, oft mit humoristischen Szenen und einzelnen Lichtstrahlen des erwachenden Naturgefühls vermischt, wogte in der Bildnerie, die mit ihrer ganzen Tatkraft nach einem von der Antike unabhängigen Dasein strebte und zuerst die Köpfe der säulenartigen Gestalten belebte. Geistige und sittliche Elemente übernahmen die Führung, welcher der Körper nur zögernd folgte. Darum belebten sich zuerst die Gesichtszüge, im Gegensatz zu den Griechen, die dem ganzen Körper ihrer Bildwerke lebendigen Ausdruck verliehen und nur das Gesicht starr und ausdruckslos liessen. Dies musste notwendig so sein, da beide von einem entgegengesetzten Standpunkt ausgingen. Die germanische Kunst entstand nicht selbsttätig aus dem Volksleben; der Stamm geriet in den Wirbel einer alten Kulturströmung, die eine grosse ideale Höhe erreichte, ohne dieser auch mit der Form nachkommen zu können, die erst gesucht werden musste, während sie bei den Griechen spontan entstand und sich selbsttätig verfeinerte. Darum beobachtet man in der germanischen Kunst jenes Schwanken von derb untergesetzten zu überlangen und magern Gestalten, das sich sowohl in dieser als in der folgenden Periode öfters wiederholt und erst allmählich zu einem schlanken aber natürlichen Verhältnis des menschlichen Körpers gelangt. As-

kese und erwachender Natursinn mussten hier einen harten Kampf bestehen, der erst zur Blütezeit der Gothik mit der Idealisierung der Natur zum Abschluss gelangte, bei welchem jedoch die geringere Formempfindung der Germanen dem harmonischen Ausgleich hinderlich im Wege stand.

Obleich romanischer und gothischer Stil wesentlich verschieden waren und sich gegenseitig ausschlossen, war ersterer doch nur die Vorbereitung zu letzterem, dem er sich stetig näherte, indem er die senkrechte Linie immer mehr betonte. Die geistigen und sittlichen Beweggründe, welche die Gothik hervorriefen, sind Ende dieser Periode sämtlich vorhanden, nur kommen sie erst in der folgenden zum Ausdruck. Besonders, da der Laie sich erst dann vom Druck des Priestertums befreite und an der Bewegung schaffend Anteil nahm, während hier noch die feudalen Mönche, hauptsächlich die Dominikaner und Cistercienser tätig waren. Niemals hat sich das Priestertum mehr an der künstlerischen Arbeit beteiligt, als damals, da es einzig und allein im Besitz der notwendigen Kenntnisse war und den Laien durch seine Machtvollkommenheit gänzlich ausschloss. Bei näherer Betrachtung findet man, dass die Baukunst eine Fortsetzung der altchristlichen war und die Grundidee der Basilika beibehielt, diese aber in allen Teilen wesentlich veränderte, folgerichtiger gliederte, bedeutend erhöhte und aus den Fesseln der Tradition befreite. Besonders wurde der Chor, der Sitz der Geistlichkeit gründlich verändert, und um ihre hervorragende Stellung zu betonen über eine Krypta um einige Stufen erhöht. Die organische Verbindung der beiden Westtürme mit dem Schiff, das zwischen diesen verlängert eine Vorhalle bildet, ist eine andere bedeutende Neuerung. Ebenso verlängert sich dasselbe auch über die Vierung hinaus und erweitert den Chor, während die Querarme stark hervortreten. Die flachgedeckte Basilika ist die älteste Form, die selbst in Deutschland einige Zeit beibehalten wurde; ob-

gleich man am Rhein die Kirchen schon seit Mitte des 11. Jahrhunderts zu wölben begann, welche Bauart sich bald über ganz Deutschland so verbreitete, dass später kaum mehr flachgedeckte Basiliken vorkommen. Statt Säulen trifft man zumeist Pfeiler an, die auch abwechselnd angewendet werden und statt korinthischer Würfelkapitäle und der attischen Basen das charakteristische Eckblatt erhielten. An Stelle von Architraven wurden Gurtbögen verwandt, welche die Oberwand tragen. Portale und Fenster wurden abgeschragt. Erstere erhielten rechtwinklige Einschnitte in denen die Statuen standen, um die Facade zu verziern. Das Äussere wurde durch Lisenen Bogenfriese, Gesimse und Pilaster, der Chor durch Arkaden gegliedert. Die Facadentürme und ein Kuppelturm über der Vierung, dem oft zwei Chortürme beigelegt waren, belebten das Äussere. Die Seitenansicht mit dem hohen Dach und dem Pultdach der Seitenschiffe, war noch unentwickelt und wurde nur durch die verzierte Facade der Querschiffe belebt. Das Innere war ernst, die flache Decke starr, die Oberwand massig, die Wirkung wurde jedoch durch reiche Wandmalereien und die Polychromie der Bauteile gemildert. Der erhöhte Chor mit dem reichen Licht der Vierung erschien hingegen zauberisch. Der Stil erhielt aber erst mit der gewölbten Basilika seine vollkommene Durchbildung. Die Kunst der Wölbung war alt und wurde in Südfrankreich seit Anfang der Periode geübt, doch wurde sie erst mit Mitte des 11. Jahrhunderts allgemein, wobei statt Säulen die kräftigeren Pfeiler eingeführt und die gegenüberstehenden durch Gewölbjoche verbunden wurden. Hierdurch wurde das Gewicht verteilt und die Schwerfälligkeit der flachgedeckten Basilika überwunden. Die Pfeiler waren durch angelehnte Säulen und Halbsäulen gegliedert, welche die Rippen der Kreuzgewölbe trugen. Das Gewölbe verband alles organisch,

bestimmte das Verhältnis der Bauteile, förderte das lotrechte Prinzip und überwand die wagerechte Linie.

Nach Mitte des 12. Jahrhunderts entstand der sogenannte Übergangsstil mit dem Spitzbogen, der die Bauten entlastet, aber gerade so wie in der mohammedanischen Bauart noch keine konstruktive, nur eine dekorative Wirkung hatte. Man brachte den Spitzbogen aus dem Orient oder aus Spanien nach Frankreich, das auch in dieser Bewegung voranging. Der romanische Spitzbogen bildet nicht den Übergang zur Gothik, die vollkommen durchgebildet plötzlich auftrat und den Übergangsstil verdrängte. Er wurde zumeist im Innern bei flachen Rippengewölben, dann bei Fenstern angewendet, die als Doppelfenster angelegt oben mit einem Kleeblatt versehen und mit einem Spitzbogen umrahmt wurden, während man äusserlich die Rundbogen beibehielt, oder beide vermischte. Kleine gerippte oder gewundene Säulchen überdecken den Pfeiler oft gänzlich und ihre Kapitäle bilden ein Kranzgesims. Die Ornamente erreichen hier die höchste Eleganz und nehmen lebendige Blattwerkmotive neben dem früheren Linearornament auf. Die Türme, besonders die Helme werden immer schlanker und erhalten an den Ecken zierliche Nebentürme. Alles strebt in die Höhe, ringt nach Freiheit und Einheit. Das befreite Selbstgefühl spiegelt sich im unendlichen Formreichtum. Am Ende der Periode übernehmen Laien die Bautätigkeit und üben sie mit grosser Ambition. Der Gesamteindruck ist leichter, freier und eleganter und der rythmische Wechsel der Polychromie betont auch den Linierythmus. Auch das Äussere ist mit seinen vielen Türmen zierlicher, leichter, organischer und nähert sich allmählich der Gothik, dem vollkommensten Ausdruck des mittelalterlichen Geistes, obgleich sie nicht aus diesen direkt hervorging, sondern noch weiter zurückgriff, die Grundidee veränderte und ganz selbständig auftrat.

Neben diesen Haupttypen muss man noch die Hallen-

kirchen der Städte mit ihren gleichhohen Schiffen, die Doppelkirchen der Burgen, deren unterer Teil als Familiengruft diente, einige Rundbauten, sodann die zierlichen Kreuzgänge mit gekuppelten Säulen, die grossen Klosteranlagen mit ihren prachtvollen Kapitelsälen erwähnen, die lauter charakteristische Merkmale dieser Epoche sind. Eine ihrer originellsten Schöpfungen sind die Turmschlösser oder Donjons der Normannen, die in England und Frankreich häufig sind und im Burgfried auch den Mittelpunkt ausgedehnter deutscher Burgenanlagen bilden. Sie bestehen aus viereckigen Türmen mit mehreren Stockwerken, in denen je ein grosser Saal mit Schlafstellen in der Dicke der Wand enthalten sind. Der Eingang ist im ersten Stock, das Ganze ist mit Zinnen gekrönt, von einem Wassergraben umgeben, ungeheuer düster und kriegerisch. In Deutschland entwickelten sich die Burgen mit vielen Türmen, Mauern, Vorwerken u. s. w. zu ausgedehnten Anlagen, die meistens nach dem Bauplan der Wartburg angeordnet sind. Auch die städtischen Bauten, wie Rathäuser und Wohnungen, werden mit mehr Kunstsinn gebaut, wie die in Trier, Köln, Amiens und Cluny erhaltenen, mit ihren gekuppelten Fenstern und sonstigen architektonischen Schmuck deutlich beweisen.

Die erwähnten Lokaltypen unterscheiden sich vielfach. So ist in Nordfrankreich der Chor reich ausgebildet, in der Provence herrschten Tonnengewölbe und antike Elemente, im Südwesten baut man schmucklose und schwerfällige byzantinische Kirchen, in Poitou erzeugt der keltische Charakter weiche Formen und phantastische Ornamente. Der normannische Stil hat ein ganz eigenartiges Gepräge. Der Westarm ist stark verlängert, Facadetürme und Kuppelturm haben massive Steindächer und Nebentürme. Kreuzgewölbe erschienen zeitlich, Galerien haben Triforien und starke Pfeiler mit Nebensäulen, welche die Rippen tragen. Strenge Linearornamente, besonders die

Zickzacklinie war beliebt, die den Eindruck von Schwert-
hieben machte. Häufig gab ihnen ein Zinnenkranz ein
kriegerisches Gepräge. Diese Bauart brachten sie auch
nach England, wo sie jedoch Veränderungen erlitt. Die
Kirchen sind hier ungemein lang, der Chor rechtwinklig
abgeschlossen, Emporen stets vorhanden. Von aussen
stützen starke Strebepfeiler die niedrigen Mauern, die mit
Zinnen gekrönt burgartig aussehen. Steife Linearorna-
mente bedecken alle Bauteile. Wölbungen wurden erst
später eingeführt, alle älteren Kirchen sind flachgedeckt.
Nach Spanien wurde der Stil erst nach der Vertreibung der
Mauren eingeführt und stand ganz unter französischem Ein-
fluss, nahm jedoch besonders im Turmbau auch maurische
Elemente auf. Die Ornamentik war reich, oft meisterhaft,
die konstruktive Durchbildung hingegen etwas locker, ob
zwar am Ende der Periode wahre Meisterwerke ent-
standen, wie neben vielen anderen St. Jago di Compostella,
die Kathedralen zu Terragona und Salamanca.

In Deutschland entstanden mehrere Typen. Zuerst
erschien diese Bauart in Sachsen, mit flachen Pfeiler-
basiliken schmucklos ernster Art, mit wenigen Türmen und
kurzen Schiffen. In Franken war das Äussere ernst, das
Innere flach gedeckt und ärmlich, Säulen und Pfeiler-
basiliken waren häufig. Auch der Dom zu Bamberg, eines
der vollendetsten Meisterwerke des Stils, gehört merk-
würdigerweise zu dieser Gruppe. Am Rhein entwickelte
sich die Bauart selbständig. Die Wölbung wurde nach
Deutschland aus dieser Gegend eingeführt. Eine Vorliebe
für Schichten verschiedenfarbiger Steine ist bezeichnend.
Der Grundplan ist mannigfaltig, die Kuppeltürme originell
und malerisch, wie zu Mainz, Speier und Worms. Bei letzte-
ren sind sogar zwei Kuppeln angebracht. Der Münster zu
Bonn mit seinen schlanken Verhältnissen ist eines der
schönsten Bauwerke. In Westphalen herrschen rheinische,
in Süddeutschland fremde Einflüsse, nur die Ornamentik

ist hier reich und erfinderisch. In Böhmen sind die Formen plump, oft die ganze Anlage misslungen. In Ungarn entstand hingegen eine eigenartige Bauart mit originellen Formen und Ornamenten, die oft prachtvolle Bauwerke schuf, wie die Abtei St. Ják und die Kathedrale zu Pécs. In Norddeutschland findet man rohe Ziegelbauten, die Bauart gelangte erst später in diese Gegenden.

Nur Oberitalien nahm die neue Bauart an, wo die Schule von Pisa den Typus für ganz Italien bestimmte, obzwar in Florenz und Sicilien sehr abweichende Werke vorkommen. Der grossartige Dom von Pisa diente meistens zum Vorbild, der mit seiner ovalen Kuppel und fein gegliederten, ganz aus Marmor erbauten und reich verzierten Façade einen gewaltigen Eindruck macht, aber im Mittelschiff noch immer flach gedeckt ist. In Florenz entstanden eigenartige Anlagen so z. B. S. Miniato mit seiner ganz glatten aber mit verschiedenfarbigem Marmor eingelegten Façade. Die Normannen schufen in Sicilien aus byzantinischen und maurischen Elementen einen selbständigen Stil, der mit seinen phantastischen Bögen, Stalaktitgewölben und reichem Mosaikschmuck an Pracht alles gleichzeitige überflügelt und in der „Capella palatina“ eine der edelsten Perlen mittelalterlicher Kunst aufbewahrt. In der Lombardei herrschten deutsche Einflüsse, in Venedig baute man im prachtvollem byzantinischen Stil, während in Rom nurmehr minderwertige altchristliche Bauwerke entstanden.

Die Bildnerei, die nur in der byzantinischen Kleinkunst vegetierte, machte im 11. Jahrhundert die ersten schüchternen Versuche zur monumentalen Darstellung. Einige Erzsäulen und Türen machen den Anfang, erzeugt von im Handwerk ziemlich bewanderten, aber in der Kunst ungeschickten deutschen Erzgiessern. Sie folgten der Antike, konnten aber nur formlose, hagere Gestalten mit grossen Köpfen zustande bringen. In Italien verzierte man die

Türen mit Nielloarbeit, und folgte auch sonst der byzantinischen Richtung. Von Steinskulpturen sind nur einige historiirte Kapitäle in Frankreich und das grosse Holzrelief in Regensburg mit steifen polychromierten Figuren erhalten. Erst im 12. Jahrhundert beginnt die Skulptur als Bestandteil der Baukunst eine bedeutsame Stellung einzunehmen, obgleich ihr Fortschritt ungemein langsam war und die gedrunghenen antikisierenden Gestalten roh und schwerfällig blieben. Doch lernten sie bei vielfacher Verwendung sich an Raum und an die veränderte Auffassung anzupassen. Statt hagerer und steifer byzantinischer Gestalten erschienen massive Figuren, die besonders im Relief wo sie weniger gebunden waren, oft ein bewegtes Leben zeigen und trotz ihrer Roheit das erwachende Naturgefühl bezeugen. Auch in dieser Kunstart übernahm Frankreich die Führung. Deutschland wetteiferte zwar vom Anfang an, doch erreichte es die besten französischen Werke nicht. Mittelfrankreich war der Sitz der Schule, die im 12. Jahrhundert die besten Werke schuf, sich von der alten Überlieferung befreite und ihre germanischen Köpfe mit neuem Leben erfüllte, wie in den Kathedral-skulpturen von Le Mans und Chartres, welche die höchsten Kunstleistungen der Periode sind. Dieser Stil herrschte in jener Gegend, wo später die Gothik entstand, kann also als ihr Vorläufer betrachtet werden. In England und in der Normandie war keine Plastik, trotzdem hier ein neuartiger Stil entstand, der jedoch allzu ernst war, um weichere plastische Formen zu verwenden. In Südfrankreich wurde die Bilderei zeitlich eingeführt, doch blieb ihr Stil beinahe byzantinisch.

Deutschland nahm an der Bewegung also lebhaften Anteil und nahm sogar, die besten französischen Werke abgerechnet, mit seinen zahlreichen Lokalschulen die erste Stelle ein. Am Rhein, wo der Baustil so originell erschien, war die Goldschmiedekunst vorherrschend und die Plastik

wurde vernachlässigt. In Westphalen war die Skulptur selbst in Dorfkirchen verbreitet, jedoch roh, trotzdem sie nach Leben rang. Die Extersteine von Horn, mit einer ziemlich komponierten Kreuzabnahme, bilden den Anfang. In Sachsen findet man etwas bessere Werke, die Gestalten sind in Hildesheim und Halberstadt etwas flüssiger, obgleich die meisten noch roh sind. Sie trachten jedoch nach Naturwahrheit, vermeiden die verworrene Phantastik und lassen einen derben Humor durchblicken. In der Plastik Süddeutschlands herrscht ein verworrenes Leben. Man vermischte symbolische Schilderungen mit der alten Sage. Grabsteine sind noch selten. Die vorhandenen erscheinen zumeist ebenso leblos, wie die Flachreliefs der Verstorbenen auf Erzplatten. Der Erzguss macht am Ende der Periode, besonders in der Schule von Dinant, grosse Fortschritte und entwickelt den Reliefstil. Die Goldschmiedekunst erzeugt grossartige Antependien und Heiligenschreine, besonders am Rhein, wo die Plastik so ärmlich war.

Italien hielt an der alten Überlieferung fest, nur in Ober-Italien, wo antike Überreste selten waren, drang die neue Richtung durch. Die besseren Werke stammen jedoch von deutschen Meistern, obgleich die norditalienische Skulptur in Parma mit Benedetto Antelmi, der seine Gestalten vom byzantinischen Einfluss etwas befreite, ihren Höhepunkt erreicht. Ende der Periode hob sich die Bildnerei, besonders in Pisa und Sienna, wo man die Antike eifrig studierte und dem grossen Nicolo Pisani vorarbeitete. In Unteritalien herrscht der byzantinische Geschmack, nur die Schule des Meisters Bardisano führte die neue Richtung ein und schuf bei zunehmender Geschicklichkeit hervorragende Werke, wie die Pforte zu Ravello.

Die Malerei, die sowohl an Wandflächen als bei der Polychromie der Statuen, Säulen und Ornamente reichliche Verwendung fand, blieb auf altchristlicher Grundlage

stehen. Statt Mosaik wurden Wandmalereien gern angewendet, obgleich in Italien und Südfrankreich auch die Mosaikkunst weiter bestand. Die Gegenstände erleiden grössere Veränderungen, indem statt Evangelistensymbolen und steifen Szenen zumeist die dramatisch bewegte Passion und die Geschichte Mariae dargestellt wird. Dieser Wechsel des Gegenstandes ist mit der Bestrebung nach einer lebendigen Schilderung verbunden, die mit der Belebung der Bilderei Hand in Hand ging. In Frankreich und Deutschland wich die Malerei mehr von der Antike ab, während sie in Italien mehr der altchristlichen gleich, trotzdem die Bemalung grosser Wandflächen zur freien Entfaltung dieser Kunst reichliche Gelegenheit bot. Nur in Oberitalien machten sich deutsche Einflüsse geltend und riefen grössere Abweichungen von der altchristlichen Malweise hervor. Da alle Standbilder und Reliefs bemalt wurden, floss die Malerei mit der Plastik zusammen, und gab auch dem Reliefstil den malerischen Charakter.

Obgleich die Baukunst in der Hand der Mönche verblieb, befreite sich die Dichtkunst schon am Anfang der Periode vom kirchlichen Joch und entfaltete im Schutze der Ritterschaft eine blühende Tätigkeit. Bis 1000 war auch die Litteratur ganz in der Gewalt der Mönche gewesen — die Laien konnten ja nicht einmal schreiben —, und wurde in lateinischer Sprache geübt. Man schrieb Heiligenlegenden und Mysterien oder Schauspiele, wie die Nonne Roswita, die übrigens auch die Taten Ottos in Hexametern verherrlichte. Neben wertlosen Dichtungen verfasste man auch wertvolle Chroniken, doch unterdrückte man die Volkspoesie, deren reicher Schatz erst nach der Befreiung aus dem kirchlichen Bann gehoben wurde. Wie sich der Geist in Frankreich zu regen begann, so entstanden auch die ersten ritterlichen Sänger in der Provence unter unmittelbarem Einfluss der Mauren, deren Kunstrichtung sie getreulich befolgten. Wie diese,

so sangen auch die Troubadours lyrische Minnelieder, Balladen, Novellen und satirische Sirvantes. Mit dem Epos befassten sie sich nicht. Der poetische Minnedienst war der Hauptgegenstand, und im Sängerkampf der „cour d'amour“ erhielt stets der gefühlvollste Minnesänger die Palme und die Gewogenheit der gefeierten Schönen. Dass die Lyrik dem Epos voranging, war eine Unregelmässigkeit, die durch den fremden Einfluss und durch das Vorwiegen lateinischer Elemente erklärt werden kann. Sobald aber die ritterliche Dichtung germanischen Boden betrat, bemächtigte sie sich sogleich der Sage, aus welcher die epische Dichtung hervorging. Einige der Trouvers, deren Gesang fast ein Jahrhundert später ertönte, übten zwar nach dem Beispiel ihrer Vorgänger auch den Minnegesang, doch waren ihre Hauptwerke epische Romane. In dieser Periode entstanden allerdings nur die ersten Keime jener mächtigen Ritterpoesie, deren Blütezeit mit der Entstehung der Gothik zusammenfällt, doch wurde der ganze karlovingische Sagenkreis mit dem Rolandslied der Roman Flos und Blanc Flos, einige Teile der bretagner Graal- und Artussage z. B. die Romane von Merlin und „du Sang Real“ schon im 11. Jahrhundert bearbeitet.

Die kirchliche Poesie wurde in Deutschland selbst in der Ritterzeit fortgesetzt. Vor dem Jahre 1000 dichtete man lateinisch, obgleich auch einiges in Deutsch erschien, wie der Heliand und die Übersetzungen des Hohenliedes, neben der berühmten Bibelübersetzung des Ulfilas. Frauenlob stiftete zu Mainz schon im 10. Jahrhundert den Meistergesang. Schon im 12. Jahrhundert erschienen einzelne chronikartige Dichtungen, von denen die Geschichte vom Herzog Ernst durch ihre orientalische Phantastik, und die „Enait“ durch das erste Auftreten der Minne bemerkenswert sind, aber noch nicht zur eigentlichen Ritterpoesie gehören. Hierzu kam die erste Anre-

gung aus Frankreich, die dann zahlreiche Minnesänger und Romantiker hervorrief. Erstere waren zumeist flache und sentimentale Nachahmer der Troubadours und zeigten sich nur im Heldengesang tüchtiger, der auch bald zu hoher Blüte gelangte. Das Rolandslied stammt noch vom Mönch Konrad; Tristan und Lancelot wurden schon von Rittern in höfischer Manier geschrieben. Auch der erste Minnesänger Heinrich von Beldeke erschien noch vor der Gothik, während die urgermanische Sage erst in dieser zum Ausdruck gelangte. Nordfranzösische Trouvers übten entweder die Epik oder den Minnegesang; mittelhochdeutsche Ritter bevorzugten hingegen beide Kunstarten zugleich, obzwar sie besonders als Romanciers hervortraten.

In England sangen welscher Barden den Artus-Sagenkreis d. h. den Kampf gegen Hengist und Horsa. Sächsische Harfner verbreiteten die nordische Skaldenpoesie, so das berühmte Lied des Beowulf, das spätere Dichter umschrieben. Normanische Minstrels trugen besonders die Kämpfe am Borderland vor. In Skandinavien und auf Island sangen die Skalden, die anfangs Krieger später berufsmässige Sänger waren, in einem knappen und düsteren Ton. Der weise Sämund sammelte schon anno 1133 den riesigen Sagenkreis der Edda, welcher neben der Urmythologie auch den Siegfried- oder Nibelungenkreis enthielt und die unversiegbare Quelle deutscher Heldensagen bildet. Nach Norden drang die Ritterpoesie niemals; darum bildet dieser Gesang eine besondere Insel. In Spanien entstand eine glänzende Volksdichtung, die den Kampf gegen Mauren, besonders die Taten des Campeadors el Cid besangen, die noch in dieser Periode auch im höfischen Stil bearbeitet wurden. In Italien ahmten einige den Minnegesang in *lague d'oc* Dialekt nach. Der Sitz dieser Poesie war anfangs der Hof Friedrichs II. in Si-

cilien, später die Hochschule von Bologna, doch waren ihre Leistungen unbedeutend.

Im ganzen war diese Kunst die Frucht einer mächtigen Bewegung, aus welcher die westliche Kultur hervorging. Sie beschränkte sich nicht auf die Kunst und hing mit dem gewaltigen Ringen nach Erkenntnis zusammen, das in der Scholastik zum Ausdruck gelangte. In der Stammesentwicklung bildet sie einen jener Grenzpunkte, wo ein neuer Stamm die alte Kultur übernimmt und im eigenen Sinn verwandelt. Die altchristliche Kunst ist nur eine ausklingende, die Kunst der romanischen Periode hingegen eine beginnende Wachstumserscheinung, obgleich sie an die letzten Überreste ersterer anknüpft. Von einem höheren Ausgangspunkt aber mit einfachen Mitteln beginnt sie die Entwicklung von neuem, da sie die alte Formsprache ihrem Ideengebiet nicht anzupassen verstand. Trotzdem subjektive Empfindungen und Individualismus entschieden mehr hervortraten, als in der früheren Epoche, wo das Dogma unbeschränkt herrschte, ist der allgemeine Typus dieser Kunst doch ein objektiv-idealistischer und stilbildender. Individualismus und Freiheitsbestrebungen treten nur darum mehr hervor, weil sie die Entwicklungsstufe bedingt.

Die christliche Geistigkeit war kein natürliches Ergebnis des Naturkultes, wie die indische, sondern eine dem Individualmonotheismus willkürlich angepasste Verdünnung derselben. Sie konnte ebendarum keinen monistischen Ausgleich von Geist und Natur herbeiführen, verschärfte im Gegenteil die dualistischen Gegensätze, die auch der natürlichen Entwicklung der Schönheitsbegriffe im Wege standen. Selbst der lebensfrohen Kunstbewegung der romanischen Periode verlieh der Dualismus eine pessimistische und dämonische Färbung, die der jugendliche Idealismus nur mühevoll durchbrach. Neben dem finsternen Pessimismus und der starren Unbeweglichkeit der älteren

Kunst ist diese eine heitere Schöpfung jugendlicher Kraft, doch bilden die Greuelszenen der Passion und des Weltgerichtes ihren Hauptgegenstand, neben welchem die jugendliche Hoffnung nur im poetischen Marienkult, die kecke Lebenskraft in Teufelshumoresken und Tierfabeln hervortrat. Der Germane näherte sich in seiner Kunst der Natur, die er unter dem Druck des Christentums nur widerwillig verliess, und führte, wo es nur anging, natürliche Motive ein, so das natürliche Laubwerk in die Ornamentik, alltägliche Beschäftigung, Jagdszenen und Lustbarkeiten, — zumeist in der Verkleidung lustiger Teufelspossen — in die bildlichen Darstellungen. Das Gemüt war fromm und gläubig, doch verlor die Askese ihre Härte, die Heiligengestalten sind keine verzierten Gerippe, sondern etwas derbe Wesen aus Fleisch und Blut, die sich energisch bewegen, kräftig empfinden und oft von einer naiven Anmut umflossen sind. Die Meister können den Körper noch nicht organisch gestalten, haben aber stets diese Absicht. Der abstrakte Glaube nähert sich dem subjektiven Leben und sucht einen natürlichen Ausdruck.

Die romanische Kunst entspricht der IV. Stufe unserer Formel vollkommen, nur die Ritterromantik ragt in die folgende hinein. Diese entstand unter dem Hochdruck mächtiger Begeisterung und den gewaltigen Eindrücken aus den Kreuzzügen und eilte dem allgemeinen Bildungsgang voran. Wie die Poesie etwas voraneilte, so blieben die bildenden Künste zurück, da sie als neu eingeführte Kunstart die anfänglichsten Ausdrucksmittel selbst suchen mussten und auch fernerhin in der Hand der Mönche verblieben. Deshalb ist in der romanischen wie auch in der folgenden Periode die Baukunst die leitende und typische Kunstart, da der etwas verspätete Baustil mit raschem Schwung bald die volle Höhe der Evolutionsstufe erreichte.

b. Die gothische Periode.

Die grosse Bewegung der Kreuzzüge hat die Nordländer aus ihrer mittelalterlichen Abgeschlossenheit und die Laienwelt aus der Gewalt der Dogmen und des Priestertums herausgerissen. Die begeisterten Ritter sahen die Sonnenglut und Farbenpracht des Orientes, erkannten eine überlegene Kultur und wetteiferten mit der Grossmut Salladins und seiner Krieger. Eine neue Welt erschloss sich und gab der Phantasie eine mächtige Anregung, die sich daher nicht nur in glänzenden Kriegstaten, sondern auch in künstlerischen Schöpfungen verausgaben wollte und der hohen Spannung zufolge etwas Grossartiges schaffen musste. Der erste Impuls kam aus Spanien. Maurische Hochschulen verbreiteten das erste Licht und halfen den Geist aus seiner hilflosen Abhängigkeit zu befreien, indem sie durch ihre Philosophie zum Denken und durch ihre reiche Dichtkunst zum Minnegesang anregten. Die Bewegung griff rasch um sich, schlug immer grössere Wellen und genügte, um die erste Blüte, nämlich die romanische Kunst zu erzeugen. Doch wuchs die Begeisterung des Rittertums, die zauberhaften Eindrücke der Kreuzfahrten erhitzten die Phantasie stetig, bis die hohe Spannung die Gothik gebar. Der Gegenstand der Schwärmerie aber war der Erlöser und seine gebenedeite Mutter, deren Fussspuren man auf heiligem Boden gesucht hatte. Diese Begeisterung steigerte sich im Kampf um die reinen Ideen im Zauberland des Orientes noch mehr und bildet die Grundlage jener reinen und zarten Mystik, die sich in den hohen Hallen, himmelan strebenden Türmen und sinnigen Madonnenbildnissen der Gothik getreulich wieder spiegelt und dieser zauberischen Kunst den tiefsten Charakterzug verleiht. Die Seele erhob sich in reingeistige Regionen, der Künstler baute keine materiellen Werke,

sondern einen märchenhaften Schrein für seine feierlichen Gefühle.

Diese Subjektivität bewahrte die Gothik vor der Gefahr, sich, wie die indische Baukunst, in abstrakte Regionen zu verflüchtigen, doch konnte sie sich nicht vor der Einseitigkeit ihres vertikalen Prinzips behüten. Wie die Grundidee indischer Pagoden der heilige Feigenbaum war, ebenso war die der gothischen Hallen der Palmenbaum, wobei man die Grenzen der Wirklichkeit überschritt und sowohl der Natur als der Vernunft zu trotzen schien.

Gleichwohl war diese himmelanstrebende Geistigkeit nur das Leitmotiv der Gothik, dem sich andere Gedankenelemente beimischten, unter denen ein geheimnisvoller, aber durch den urwüchsigen germanischen Humor erheiteter Dämonismus obenan stand. Dieser stammte zwar aus der priesterlichen Kunst des Mittelalters, wo er als grauenerregendes Schreckmittel diente und mit der Askese gepaart dieser eine düster-pessimistische Stimmung verlieh, doch hatte derselbe auch andere Quellen. An maurischen Hochschulen lehrte man Kabbala, Astrologie und Alchimie, die mit Elementarwesen in Verbindung gebracht wurden. Davon sickerte ein neuartiger, vielleicht etwas weniger düsterer Dämonismus ein, neben weiterer Einströmung aus dem Orient. Die Kreuzfahrer begegneten öfters den ziemlich verbreiteten Zandiks oder Manichaeern, deren Religion neben buddhistischer Moral aus einer ungenügend entwickelten Dämonologie bestand, die mit orientalischen Fabeln vermischt auf die Einbildungskraft mächtig wirkte und auch in der Heimat eine okkulte Nebenströmung erzeugte. Aus dieser entstand sowohl der Satanismus der Templer, als die Bewegung der Albingenser und etwas später die allgemein verbreitete Hexerei, die sich selbst in der orthodoxen Religion, also auch in der sakralen Kunst widerspiegelt. Dieser Okkultismus ist von

jenem des düstern Mittelalters insofern verschieden, indem hier dämonische Wesen nicht nur als die grausamen Vollstrecker der göttlichen Gerechtigkeit, sondern auch oft als belehrende und hilfreiche Mächte erscheinen, die man durch verbotene Vorgänge unschädlich oder dienstbar machen kann. Germanischer Humor und das feste Vertrauen auf die Hilfe der Heiligen benahm der Hölle ihre Grauenhaftigkeit und führte in die Kunst die Teufelshumoreske ein, die man sowohl in Dantes Inferno, als an Weltgerichtsszenen und an Randbildern religiöser Werke beobachtet. Dieser groteske und oft heitere Okkultismus bildet mit der erhabenen Mystik einen interessanten Gegensatz, verbindet sie mit der Natur und dem täglichen Leben, und bildet den Ausgangspunkt der späteren humoristisch-realistischen Malerei. Dieses belebende Element wurde hauptsächlich aus dem Orient eingeführt, wo es besonders in Märchen und Makamen stark vertreten war und durch germanischen Natursinn und Humor eigenartig umgebildet wurde.

Ebenso veränderte sich der glühende Erotismus der Orientalen im Westen zu einem schwärmerischen Frauenkult, der im Minnegesang der Provence am Anfang der Gothik seinen Höhepunkt erreichte und sogar in die kirchliche Kunst eingeführt wurde, wo die minniglichen Marien- und Heiligengestalten denselben zarten Liebeskultus vertraten. Den höchsten Ausdruck fand diese Gesinnung in der Ritterpoesie, wo selbst die Rittersage mit minniglichen Gefühlen durchwoben und der eifrige Glaube mit idealer Liebe gepaart war. Die Glut orientalischer Sinnlichkeit wurde hier idealisiert und verlieh der Gothik neben hehrer Erhabenheit jene anmutige Grazie, die sie in so hohem Mass auszeichnet.

Die reiche Fülle und Farbenpracht orientalischer Ornamentik erweckte Gefallen und fand reichliche Verwendung, musste aber dem ordnenden Prinzip germanischer

Einbildungskraft folgen und eine mehr plastische Form annehmen, mit welcher sie alle Bauteile, wie mit einem Spitzengewebe überspann, dessen Wirkung im Innern durch die harmonische Farbe noch gesteigert wurde. Schon in der früheren Periode ist die Neigung zur reichen Ornamentik erkennbar, doch trat diese erst hier in ihrer ganzen Pracht auf, nachdem sich das nordische Auge an allen Herrlichkeiten des Morgenlandes vollzog. Die Glut der Sonne, der unerschöpfliche Reichtum der südlichen Natur, die Pracht orientalischer Teppiche und Wandornamente spiegelt sich in der Gothik wieder, die jedoch die trockenen Arabesken mit Laub und Astwerk vertauschte, durch Tier- und Menschengestalten belebte und statt der orientalischen Häufung eine massvolle Verteilung beobachtete. Nur in der Verfallsperiode, als die schaffende Kraft bereits abnahm, bemerkt man besonders in England und Spanien eine überreiche Ornamentik, die mit den Bauteilen locker zusammenhing und an orientalische Überfülle erinnert.

Endlich stammt auch der Spitzbogen, die Grundidee der Gothik, aus dem Orient. Er wurde zwar schon früher eingeführt, fand aber ebenso wie in der mohammedanischen Baukunst nur als oberflächlicher Zierrat Anwendung. Jetzt wurde er hingegen zum konstruktiven Prinzip erhoben. Die schlanken Minarete hatten einigen Einfluss auf die Entwicklung gothischer Türme, gleich wie die zauberische Pracht der orientalischen Märchenwelt die Ideen der Ritterpoesie beeinflusste und ihnen das Vorbild einer idealen Höhe zeigte.

Beim Kirchenbau fand die erste neue Veränderung am Chor statt, indem er sich aus der altchristlichen Altarnische zu einem prachtvollen Raum mit polygonem Abschluss und einem prächtigen Kranz konzentrischer Kapellen entwickelte. Auch erhob er sich bis zur vollen Höhe des Mittelschiffes und blieb im Verhältnis zu seiner bedeutenden Höhe ziemlich schmal. Die Grundidee war noch im-

mer die gewölbte Basilika, die aber der neuen Ideenrichtung gemäss in die Höhe strebte und die Wagerechte ganz überwand. Das Langhaus war fünf-, das Querhaus dreischiffig. Die Strebepfeiler, welche die durch grosse Fenster geschwächten Wände und die ungemein hohe Mittelschiffmauer durch Strebebögen stützen, sind obligatorisch und gestatten die leichte Behandlung dieser Bauteile. Die Pfeiler haben einen runden Kern, um den sich die Halbsäulen oder Felgen gruppieren, auf denen die vielfach gegliederten und gekehlten Gewölbrippen ruhen. Die Gewölbe gestalteten sich nach verschiedenartigen Systemen, von denen die Stern-, Netz- und Fächergewölbe besonders kompliziert waren. Die verschiedenartigen Verhältnisse der Spitzbögen gestatteten eine solche Freiheit, dass die Räume in beliebiger Höhe gedeckt werden konnten. Je nachdem man den Mittelpunkt der Kreissegmente nach innen, in die Linie der Bögen oder nach aussen verlegt, entstehen gedrückte, gleichmässige oder lanzettförmige Spitzbögen, mit deren Hilfe man die verschiedenartigsten Gewölbe komponieren konnte. Basis und Kapitäle verloren ihre Bedeutung, da die Folgen selbst über diese verlängert werden. In der Oberwand erhoben sich die Fenster über einen Gang mit Triforien, und waren so dicht gestellt, dass sie oft eine ununterbrochene Fensterreihe bildeten, und mit ihren bunten Glasmalereien der hohen Halle grosse Lebhaftigkeit und Stimmung verliehen. Die Fenster waren durch Pfosten geteilt, jeder erhielt einen Spitzbogen, zwischen denen Rosetten oder Pässe angebracht und das Ganze von einem vielfach gegliederten Spitzbogenrahmen eingefasst war. Das ganze Fenster war mit reichem Gitter oder Masswerk verziert, das sich später zur verworrenen Fischblase des flomboyanten Stils entwickelte. Grosse Wandflächen blieben nur in Italien erhalten, darum wurde auch die Wandmalerei nur hier in grösserem Masstab angewendet. Da der Druck durch Strebebögen auf

die Pfeiler geleitet wurde, erhoben sich die Wände frei und kühn, doch wurden hierdurch die konstruktiven Teile nach aussen verlegt, wodurch das Äussere oft ein verworrenes Aussehen erhielt, das jedoch durch reiche Ornamentik verdeckt und verziert wurde. Die Strebepfeiler erhielten Masswerkverzierungen und endigten in lustigen Türmchen oder Fialen, mit Baldachinen, Spitzhelmen, Krabben und Kreuzblumen. Die Strebebögen waren gegliedert, durch Rosetten durchbrochen und erhielten oft überaus humoristische Wasserspeier. An der Seite wurde die lange Dachlinie durch Ziergiebel oder Wimpergen unterbrochen, und statt des Zentralturms brachte man Dachreiter an. Façaden und Kreuzgiebel erhielten durch prachtvolle Türme einen reichen Rahmen und wurden zumeist durch drei Portale verziert, die sich aus der romanischen Urform zu Prachtwerken entwickelten, an denen die Plastik eine verschwenderische Verwendung fand, wenn auch die einzelnen Statuen z. B. an den Archivolten einen ziemlich ungeeigneten Standort bekamen. Die Portale endigten zumeist in Wimpergen und wurden von Fialen flankiert. Fenster in verschiedener Anordnung verzierten die Wand, über die sich der Dachgiebel erhob. Die prachtvollsten Werke der Gothik waren die Türme, die unten einen vier-eckigen weiter oben einen achteckigen Kern hatten, der jedoch durch Strebepfeiler, Bögen, Wimpergen und Fialen ganz verdeckt war, wodurch das Ganze indischen Portalpyramiden nicht unähnlich wurde. Sie erhielten prächtige oft durchbrochene Dachhelme, die das vertikale Prinzip zum glänzenden Abschluss brachten. Die Gothik hatte drei Perioden die als *strenger*, *freier* und *flamboyanter* Stil bezeichnet werden und in verschiedenen Ländern in etwas verschiedenen Zeiträumen aufeinander folgten.

Frankreich war die Heimat der Gothik, die hier zuerst auftrat, sich am schnellsten entwickelte und im 13. Jahr-

hundert die prachtvollsten und vollkommensten Werke schuf. Hier findet man auch einige Übergangswerke, an denen man die Entstehung des Stils verfolgen kann. Die ältesten gothischen Kirchen sind die Kathedrale von Noyon und der Chor von St. Denis zu Paris. Erstere stammt noch aus 1131 und ist ein Vorläufer der Gothik. Die besten Werke entstanden erst im 13. Jahrhundert, deren schönsten Vertreter die Kathedralen von Rheims, Chartres und Amiens sind, denen Notre Dame zu Paris als Vorbild dient, bei welcher der Stil zuerst vollkommen durchgebildet war. In der Normandie schloss sich die Gothik der romanischen Bauart an; im Süden sind ihre Werke massiger und horizontaler, wie die Kathedrale von Alby. Die Niederländer übernahmen die nordfranzösische Bauweise, übten sie aber oberflächlich. Die Wölbungen waren oft nur aus Holz hergestellt. In Holland baute man aus Ziegel mit Stein und Marmorornamenten, indem man den französischen Plan vereinfachte, wandte man gleichfalls Holzwölbungen an. Im 14. Jahrhundert verarmte die französische Baukunst, im 15. kamen nurmehr flamboyante Bauten vor, bei denen eine Tändelei mit der Ornamentik die konstruktiven Teile vernachlässigte. Reich und mannigfaltig sind auch die Profanbauten wie Schlösser, Paläste, Rath- und Privathäuser, von denen das prachtvolle Hotel St. Paul, der Louvre, der Palast zu Avignon, der Justizpalast zu Rouen Zeugnis ablegen. Von Privathäusern ist besonders das Haus des Jaques Coeur in Bourges bemerkbar. In den Niederlanden sind die Profanbauten, Rathhäuser und Hallen besonders prachtvoll, wie die Tuchhalle von Ypern und Brügge, die Rathhäuser von Brüssel und Löwen.

In England baute ein Franzose im Jahre 1177 die Kathedrale von Canterbury im gothischen Stil, der von da an allgemein angewendet, aber auch umgebildet wurde. Die Schiffe wurden lang und schmal, der Chorschluss war

gradlinig und wurde noch durch eine Marienkapelle verlängert. Das Langhaus erhielt zwei Nebenschiffe, das Querhaus nur ein östliches Nebenschiff. Runde oder Bündelsäulen mit weitabstehenden Diensten hielten die Netz- oder Sterngewölbe, die hier zuerst erscheinen und die Kreuzgewölbe verdrängten. Die Rippen wurden auf Kragsteine aufgesetzt, die Bögen waren entweder breit und flach oder lancettenförmig, Masswerk und Rippenprofile willkürlich, die Verhältnisse gedrückt und niedrig, die Horizontale wurde stark betont, das Äussere, so auch Streber und Bögen waren schlicht. Die Portale waren niedrig und breit gleich den mit Zinnen umgebenen Dächern. Über der Vierung stand gewöhnlich ein Turm; zwei Facadetürme waren selten. Die reiche Dekoration hatte wenig plastischen Charakter und entartete später zu einem trockenen und gitterartigen Masswerk, das alle Flächen überreich bespann. Die breiten Tudorbögen mit Eselsrücken und die spätern Fächerwölbungen bilden eine besondere Eigentümlichkeit des englischen Stils, der übrigens einen vom französischen verschiedenen Bildungsgang hatte, da man hier die frühenglische, die dekorierte und die perpendikulare Periode unterscheidet. Die Kathedrale von Salisbury kann für die erste, die Kapelle Heinrich VII. in der Westminsterabtei für die zweite, und die Kathedrale von Winchester für die dritte Periode als Beispiel dienen. Später verdrängten originelle Holzdächer die Steingewölbe. Grossartige Klosteranlagen mit prachtvollen Kapitelsälen, Schlösser und Burgen wie Kenilworth und Warwickcastle bezeugen die grosse Bautätigkeit, die im Tudorstil sogar eine eigentümliche Bauweise erzeugte.

Das fruchtbarste Feld fand die Gothik in Deutschland, wo diese echtgermanische Kunst die grösste Verbreitung fand, bedeutend länger anhielt als in andern Ländern, viele eigenartige Typen erzeugte und die durchgreifendste Ausbildung erhielt. Sie gelangte hier aus der Hand der Ritter

in die des Bürgertumes, erreichte im Kirchenbau reicher Städte ihre höchste Blüte und schuf die ungemein hohen und prachtvollen Hallenkirchen. Der innere Eindruck war, der ritterlichen Pracht französischer Kirchen gegenüber, demokratisch einfach, da sie dort die höhere Phantasie der Ritter, hier der praktische Sinn der Bürger schuf. Die ungeheueren Dächer waren schwerfällig und wurden nur durch Kreuzgiebel später erst durch Wimpergen unterbrochen, — nur in Franken gab man jedem Schiff ein besonderes Dach — die Façaden waren nur in der Mitte verziert. Es ist unmöglich, die zahllosen Typen der Gothik aufzuführen, es genügt an den Münster von Strassburg, an den Dom von Köln, Wien und Ulm zu erinnern, um die Grossartigkeit deutscher Gothik hervorzuheben.

Italien nahm wie schon gesagt, die Gothik nur zögernd an und behandelte sie durchaus dekorativ, während die Grundform romanisch blieb. Rom und Mittelitalien hat keine gothischen Kirchen. Nach Unteritalien wurde der Stil durch Anjous eingeführt, in Venedig mit maurischen, später mit Renaissanceelementen vermischt. In Oberitalien waren die Hauptmeister, wie Giotto und Orcagna, vorzügliche Maler und begünstigten ihre Lieblingskunst; darum sind die Kirchen breit mit grossen Wandflächen, welche die Pflanzschule der erwachenden Malerei waren. Die innere Einteilung ist von nordischen Kirchen verschieden, äusserlich wurde sogar die Kuppel beibehalten. Ihrem Wesen nach sind sie die römischen Basiliken und machen, mit Ausnahme des von einem Deutschen erbauten Mailänder Doms, keinen gothischen Eindruck. Das Material war Marmor, oft wurde anstatt der Plastik mussivischer Schmuck angewendet und die Gothik diente nur zur Verzierung der Façade. Der Dom zu Florenz mit seiner grossen Kuppel und der von Siena und Orvieto können für diesen Mischstil als Beispiele dienen. Zahlreiche Paläste und Rathäuser sind in demselben Stil erbaut, wirken

aber wie Renaissancebauten. Die Paläste von Venedig, mit ihren offenen Loggien, bilden eine eigene und anziehende Gruppe.

In Spanien wurde die Gothik im nordischen Stil durchgebildet und erhielt eine ungemein reiche und ganz originelle Dekoration, neben einigen erhaltenen Nationalzügen. So die Kuppel über der Vierung, breite Schiffe, kleine Fenster, glänzende Kapellenreihen, die meist alle Arme umfassten und zahlreiche maurische Elemente im Turmbau. Für die Frühgothik können die Kathedralen von Toledo und Burgos, letztere mit durchbrochenem Dachhelm, und für die Spätgothik die überreich dekorierten und kuppelgekrönten Spätbauten von Sevilla und Salamanca als Beispiel dienen. Im 14. Jahrhundert waren hier zahlreiche fremde Meister tätig, doch mussten sie sich dem Nationalgeschmack anbequemen. Profanbauten sind meist nach nordischem Muster gebaut, nur berücksichtigen sie das Klima, mit kleinen Fenster und luftigen Loggien. —

Die Bildnerei trat zwar schon in der früheren Periode auf, fing aber erst jetzt an, sich freier zu bewegen. Die Künstler waren Architekten, Maler und Bildhauer zugleich, studierten Antike und Natur und rangen nach einem freieren Ausdruck ihrer Empfindungen. Zuerst trat auch diese Kunst in Nordfrankreich auf und stand zur asketisch plumpen romanischen Bildnerei in schroffem Gegensatz. Die Gestalten wurden kräftiger, die Bewegung kühner, doch blieben sie anfangs derb, die zierliche Anmut kam erst später. Scholastische Grübelei verlieh ihrem Gegenstand bedeutende Tiefe; die mächtige Bewegung der Kreuzfahrten hingegen veranlasste zum Ausdruck dramatischer Leidenschaftlichkeit, wobei der Humor auch nicht zu kurz kam, da Konsolen, Kapitäle und Wasserspeier dessen Tummelplatz bilden. Sogar die Reliefszenen, wie in Teufelshumoresken des Weltgerichtes und in der Darstellung alltäglicher Beschäftigungen und Vergnügungen

hatte er ein reiches Feld. Die zarte Anmut der Madonnen und Heiligengestalten bildet jedoch den bezeichnendsten Zug dieser Kunst, die sich von der Höhe abstrakter Ideale herabneigt, und der Natur und der subjektiven Empfindung sich nähert. Charakter und Bildungsgang der französischen Plastik lassen sich an der Kathedrale zu Rheims am besten verfolgen, wo die Gestalten, jenachdem sie älter oder jünger sind, plump, elegant oder überlang und geziert erscheinen. Man findet auch tüchtige Naturstudien, wie den hl. Sebastian. Dieselben Szenen wiederholen sich immer, wodurch ein fester Stil entstand, der zwar die Art der Anordnung bestimmte, aber der individuellen Auffassung ebenso freien Spielraum liess, wie die festgestellten griechischen Göttertypen, die bei jedem Einzelwerk individuell geschildert wurden. Spirituale Grübeleien verliehen diesen Werken einen tieferen Sinn, zwang aber die Plastik zu Konzessionen, die ihr ein malerisches Gepräge gaben. Es sollten geistige Zustände ausgedrückt werden, darum verhüllte man im Gegensatz zur Antike den Körper und kennzeichnete nur die Hauptverhältnisse und die Seelenstimmung. Die Königs- und Bischofsgräber, besonders die von St. Denis, bilden ein ganz besonderes Gebiet dieser Kunst, die anfangs plump und steif, später typisch und zuletzt individuelle, ja oft wahre Meisterwerke sind. Die Blütezeit fällt in das 13. Jahrhundert, nach welcher ein rascher und gänzlicher Verfall eintrat.

In Deutschland war der Stil weniger grossartig und einheitlich, weil aber zahlreiche Lokalschulen entstanden mannigfaltiger als in Frankreich. In der Frühgothik ragten die sächsischen und fränkischen Schulen hervor, doch war ihre Kunst noch antikisierend und befreite sich erst später, obgleich auch einige schwungvolle Gestalten, lebendige Szenen und anmutige Madonnen entstanden. England war der Skulptur abgeneigt, obgleich die Kunst zeitlich eingeführt wurde und besonders im Porträt, für welches die

Engländer eine besondere Begabung zeigten, eine gewisse Stufe erreicht wurde. Eigentümlich wirken die gekreuzten Beine, wodurch die Statuen dieser Periode eine tanzende Stellung erhalten.

In der spätgothischen Periode des 14. und 15. Jahrhunderts übernahm Deutschland unbestritten die Führung, während die französische Kunst ganz darniederlag und kaum grössere Bauwerke schuf. Die Statuen erscheinen im Vergleich mit den früheren roh und barbarisch, selbst die Königsbildnisse, die realistisch sein sollten, zeigen hässliche und schematische Köpfe. Die Gestalten sind zufolge der starren Rüstung steif und ungelenk. Die realistische Bildnerei der Spätzeit aber sank zur ungeschickten Naturkopie herab. In England, wo deutsche Einflüsse vorherrschten, sind ähnliche Erscheinungen bemerkbar. Hier entstand ein starrer englischer Stil mit steifen Gestalten und geistlosen Köpfen, nur im 15. Jahrhundert ist ein Aufschwung bemerkbar, wo einige vorzügliche Werke mit sprechendem Ausdruck entstanden. Der monumentalen Plastik war England stets abgeneigt, vielleicht in Folge der nationalen Ideenarmut. Der Volkscharakter — praktisch, förmlich, pedantisch und schwunglos — liess die vorhandenen Denkmäler nur dem aristokratischen Stolze dienen, und nicht der Kunst oder dem Idealismus. In Westeuropa blühte die Plastik nurmehr in den Niederlanden, wo die berühmte Schule von Tournay unter dem Einfluss Hubert van Eyks, und unter der Gönnerschaft prachtliebender burgundischer Fürsten prächtige Kunstwerke, besonders einige vorzügliche Madonnen hervorrief. In Holland leistete Sluter und seine Schule Vorzügliches.

Im Norden übernahm entschieden Deutschland die Führung. Das, nach dem Verfall des Rittertums mächtig aufblühende Bürgertum, bemächtigte sich auch der Plastik; verbreitete die Kunst, gab ihr eine demokratische Richtung, übte sie zunftmässig, verwarf den erhabenen Stil und

näherte sich der Natur, obzwar nur oberflächlich. Grosse Kompositionen wurden seltener, verloren ihren Schwung, wie die Ritterpoesie in der Hand der Meistersänger. Man vermischte Niedriges und Erhabenes, und liebte eine gewisse Sentimentalität und Geziertheit, die mit derbem Humor vermischt wurde. Das aber konnte für den verlorenen Stil nicht entschädigen, die Kunst sank von ihrer idealen Höhe, wurde allgemeiner und machte nur im Detail gewisse Fortschritte, so dass die bessern Werke demzufolge sogar mit jenen der vorigen Periode wetteifern konnten. Die Schule von Nürnberg war die beste. Ihre Madonnen waren schlicht bürgerlich, die Köpfe aus dem Leben gegriffen. Die schwäbische Schule in Augsburg und Ulm schuf einige schöne Madonnen, doch waren die Gestalten zumeist geziert in ihrer Anmut. Am Rhein und in Köln war die Plastik trotz der blühenden Malerschule steif und schwerfällig, nur am Ende der Periode entstanden bessere Werke. In Sachsen war keine besondere Schule, aber eine rege Tätigkeit, die oft Vorzügliches erzeugte. Grabdenkmäler waren anfangs schematisch, später erwachte der Individualismus und schuf einige Meisterwerke, trotzdem der Schienenpanzer die Geschmeidigkeit des Körpers benahm.

Die Plastik befolgte in Italien, ebenso wie die Malerei ganz andere Wege, da hier nicht Zünfte sondern wirkliche Künstler die Kunst mit grossem Ehrgeiz übten und ebenso nach Ruhm rangen, wie die Städte, die sich durch prachtvolle Werke verewigen wollten. Die Erzeugnisse sind nicht bloss Werke der Frömmigkeit, sondern auch Kunstwerke an sich, und entstanden nicht bloss aus Andacht, sondern aus dem Künstlergenie. Nicht vergebens hatte sich Italien seit Jahrhunderten ausgeruht, jetzt nahm die Kunst dort einen neuen Anlauf und überflügelte alles, sowohl in Plastik und Malerei, als auch in der Dichtkunst, wo Dantes Genie alles in den Schatten stellte. Hier brach die

künstlerische Individualität mit elementarer Gewalt hervor und drückte oft ganzen Perioden den Stempel auf, wie der gewaltige Nicola Pisano, der die Antike neu belebte und ein Vorläufer der Renaissance war. Die Malerei liess der Plastik wenig Raum, darum entstanden zumeist dekorative Motive, z. B. Ranken mit Engel und Tiergestalten verwoben, oder Statuen, bei denen die ganze künstlerische Kraft auf eine Gestalt konzentriert war. Tiefere Gedanken und Cyklusbilder blieben der Malerei vorbehalten. Bis 1250 herrschte die romanische Plastik, die jedoch hinter der Nordischen bedeutend zurückblieb. Erst in Florenz erwachte ein neuer Geist, der mit Nicola Pisano an der Spitze — die Plastik über den mussivischen Schmuck zum Siege verhalf. Seine Kanzeln in Pisa und Sienna sind die ersten selbständigen Bildwerke, die jedoch trotz ihrer Schönheit wenige Nachahmer fanden, da die Renaissance noch verfrüht war. Erst nach ihm führte Arnolfo die Cambio die Gothik nach Toskana ein, während die Cosmaten in Rom noch immer die alte Mosaikkunst übten. Unter dem Einfluss Dantes entstand in Oberitalien ein gänzlicher Umschwung. Giovanni Pisani, Giotto und Orcagna rangen nach einem leidenschaftlichen Ausdruck des Lebens und nach moralischem Gehalt. Man beobachtete die Natur und opferte die antike Schönheit dem dramatischen Ausdruck. Giovanni schuf berühmte Madonnen und brachte die neue Richtung am Dom zu Orvieto zum Durchbruch, wo er mit deutschen Meistern zusammen beschäftigt war. Sein Altar zu Arezzo bildet die Grundlage von Giottos Stil, womit er als erster die italienische Kunst selbständig vertrat. Wie Giotto, der nebenbei auch Plastiker war, auf die Malerei, ebenso übte Giovanni Pisani auf die Plastik einen entschiedenen Einfluss und fand zahlreiche Nachahmer. Selbst der grosse Orcagna folgte als Bildhauer seinem Beispiel und schuf im Altartabernakel von Or San

Michele zu Florenz, ein vollendet harmonisches Kunstwerk. Ihre Nachfolger bilden schon den Übergang zur Renaissance. Nach Oberitalien wurde diese Kunst durch toskanische Meister eingeführt, die im Sinne Pisanis wirkten, besonders prachtvolle Gräber schufen, wie das grosse leblose Reiterbild Barnabo Viscontis. Die Scaligeridenkmäler bilden schon den Übergang zur Renaissance verherrlichen die Macht des Geschlechtes, ohne religiöse Bedeutung, doch ist das ganze Werk grossartig, einige Statuen wirklich bedeutend. Venedig führte die Plastik aus Pisa und Verona ein, und die Bauleiter des Dogenpalastes waren auch die Hauptmeister der Skulptur, neben denen auch andere erstanden und Bedeutendes schufen, aber Ende des Jahrhunderts schon zur neuen Richtung neigten.

Mit der Plastik und Baukunst ordnete sich auch die Malerei dem neuen Geist unter und rang sich von der Antike los. Man empfand eben anders und musste es anders ausdrücken. Die antike Ruhe ging verloren, die Gestalten wurden lebendig und biegsam und zeigten eine Anmut, die sogar männliche Gestalten umfloss. Die Tracht ward malerischer, verlor ihre byzantinische Starrheit und umschloss die Gestalt mit weichen Falten.

Toskana war der Hauptsitz gothischer Malerei, wo der Geist Dantes dieser Lieblingskunst der Lateiner und des Christentums überhaupt, zu neuem und glänzendem Leben erweckte. Die grossen Wandflächen italienischer Kirchen, welche selbst die Gothik verschonte, erlaubte jenen mächtigen Geistern, welche die Kunst von neuem belebten, die Tiefe der Gedanken und die ganze Glut der Empfindungen in gewaltiger Form auszudrücken. Giotto war der erste Maler, von dessen Namen ganz Italien wiederhallte. Überhaupt knüpft sich die ganze Evolution an drei Künstlernamen: Giotto, Orcagna und Fiesole. Giotto schildert das Wesentliche der Ereignisse klar und dramatisch, der Aufbau ist meisterhaft, aber sowohl die Schönheit als die Einzelgestalten, die nur dazu dienen, um ge-

wisse Ideen oder Leidenschaften auszudrücken, sind vernachlässigt. Seine Hauptwerke sind ungeheure, aber mit der grössten Sicherheit gefügte Kompositionen, in denen er die Idee, trotz flüchtiger Behandlung der Gestalten und Farbe mit ergreifender Gewalt schildern kann. Sein Einfluss herrschte in ganz Italien, bis der geistesverwandte, aber in der Kunstfertigkeit weiter vorgeschrittene Orcagna die Führung übernahm. Er malte schon vorzügliche Charakterköpfe und schöne Gestalten, seine Farbe ist hell, doch vermochte er auch im Schatten zu modellieren. Im Campo santo zu Pisa ist der Triumph des Todes eine der grössten mittelalterlichen Schöpfungen, obgleich nur der Entwurf von ihm zu stammen scheint. Der Tod rafft die Gesellschaft auf der blühenden Wiese, sowie die stolze Ritterschaft hinweg und verschont nur die Elenden, die ihn um Erlösung bitten. Trotz mangelhafter Ausführung ist das ein gewaltiges Werk. Neben diesen Kraftgenies, die das Leben realistisch schilderten, bestand in Sienna eine idealistische Schule, welche die Einzelgestalten zart und liebevoll behandelte und das Seelenleben im Ausdruck widerspiegelte. Der letzte Ausläufer dieser Richtung war der wunderbare Fra Angelico oder Fiesole, der — über die materielle Welt erhaben — in einer geistigen Region lebte und die Reinheit lieblicher Engel und Heiligen mit himmlischer Naivität und Zartheit zu schildern wusste. Er schuf keine gewaltigen Werke, doch sind seine Engel unübertrefflich, die edelsten Schöpfungen eines unerschütterlichen Glaubens und einer engelreinen Empfindung. In Venedig fand er in Fabriano noch einen trefflichen Nachfolger, mit dem er den Abschluss mittelalterlicher Kunst bildete.

In Deutschland fehlten die Wandflächen in den Kirchen. Die Altäre waren mit bemalten Statuengruppen verziert, darum hatte die Malerei nur ein beschränktes Feld. Diese bemalten Altarfiguren bilden den Übergang

von der Plastik zur Malerei, doch bestand schon Mitte des 14. Jahrhunderts die Malerschule Schönhofers in Nürnberg. Etwas später, aber umso prächtiger blühte die Kölner Schule mit Meister Wilhelm, dann mit Stephan Lochner an der Spitze, die grosse Kunstwerke schufen, unter denen das Kölner Dombild die erste Stelle einnimmt.

Schon Meister Wilhelm drückte die kindliche Unschuld einer gläubigen Seele mit naiver Grazie und schmelzenden Farben aus, doch ist Zeichnung und Kolorit Stephan Lochners bedeutend besser, obzwar er im Geiste seinem Vorgänger folgte. Er kam der Wahrheit etwas näher, ohne den idealen Standpunkt aufzugeben. Er ist der vollkommenste Ausdruck mittelalterlich-germanischen Geistes mit seinem naiven Glauben und seiner holden Anmut. In Prag bestand eine Schule, die gleichfalls durch die weiche, zarte und innige Behandlung edler Gestalten hervortrat. Da die Gothik in Deutschland länger anhielt, muss eine ganze Reihe nordischer Maler hierher gezählt werden, so der grosse Bahnbrecher van Eyk, der mit der Ölfarbe zugleich einen naturalistischen Vortrag einführte, aber im Geiste der Gothik treu blieb; nur verstand er seine hohen Ideale lebendiger zu schildern. Ebenso gehörte Hans Memling und einige andere Holländer hierher, obgleich der Umschwung zum genrehaften Naturalismus schon früher erfolgte. —

Am Rhein war der Einfluss van Eyks so gross, dass die dortigen Meister — den Idealismus Lochners vergessend — sich zum Naturalismus bekehrten und scharfmodellirte Körper mit karikaturartigen Köpfen malten. Die Ulmer Schule blieb unter der Leitung Zeitbloms dem alten Idealismus treu, obwohl sie eine freiere Manier annahm. Die Augsburger folgten trotz flandrischen Einflusses derselben Richtung. Selbst Hans Holbein d. j. verdaute die italienischen Einflüsse und verband seine naturalistischen Ausdrucksmittel mit deutschem Idealis-

mus. Die Nürnberger Schule beherrschte der gewaltige Dürer, dessen Einfluss auf die ganze deutsche Malerei unbestritten war, indem es dieser eine puritanische Verfolgung der Schönheit beibrachte, die der deutschen Kunst unter protestantischem Einfluss bald ein Ende machte. Er vermenschlichte oder profanierte alle symbolischen Szenen, malte trotz unbegrenzten Könnens eckige Gestalten und realistische, oft sogar karikaturhafte Köpfe, die er aus seiner Umgebung nahm. Er erklärte damit dem erhabenen Stil den Krieg und behandelte heilige oder Genreszenen ganz gleichartig. Trotzdem wirken seine Bilder oft ergreifend und seine Porträts sind realistische Meisterwerke. Dürer bildet den Abschluss grosser deutscher Meister, und ist trotz seiner realistischen Tendenz und seines grossen Könnens, ein mittelalterlicher Germane und als solcher ein Kind der Gothik. Nach ihm widersetzte sich noch Lukas Cranach der italienischen Malweise und wollte eine protestantische kirchliche Kunst einführen, was ihm jedoch misslang.

Merkwürdigerweise entstand in Frankreich keine selbständige Malerei und in Spanien fehlen die bildenden Künste gänzlich. Das Vorherrschen der Plastik mag in Frankreich die Entstehung ebenso verhindert haben, wie am Rhein die prächtige Goldschmiedekunst die Plastik nicht zu Worte kommen liess.

Die Litteratur förderte das, was bereits in der romanischen Periode entstanden war und erblühte unter dem Zeichen edler Ritterpoesie an schwärmerischen Minnehöfen. Könige und Fürsten wetteiferten um die Palme der Dichtkunst, die endlich dem grossen Bertram de Born, dem Waffenmeister Richard Löwenherzs zufiel, in dessen Liedern neben der Minne auch der stolze kriegerische Geist und das Waffengeklirr erscholl.

Die Sagen der romanischen Periode fanden neue, schönere Fassung und eine wertvolle Erweiterung durch

die Rolandssage, die Wallfahrt Karls des Grossen, die Geschichte der Königin Berthe und der Roman Floss und Blancfloss. Die Artussage, Tristan und Isolde, Lancelot, Perceval, der Roman von Merlin und von Sang Real sind schon durchaus gothisch-ritterliche Dichtungen, ebenso wie die normännischen Gesänge von Rollo, Robert dem Teufel, vom Schwanen und Löwenritter und andere. Merkwürdig ist „le songe de l'enfer“ von Raul de Hudon, der entschieden ein Vorläufer Dantes ist. In dieser Periode gehören noch die „Fabliaux ou Contes“ aus denen Bocaccio schöpfte und die aus Flandern eingeführten Tierromane, einer dieser von Marie de France. Nach der Glanzperiode im 12. Jahrhundert, verschmolzen sich die oc und oil Dialekte zu einer Sprache und der Schwung der Poesie nahm plötzlich ab. Der Minnegesang schlug nach Bertram de Born entweder frivole Töne an, oder entartete zu einer formellen Reimschmiederei. Etwas länger hielten sich die Trouvers und ihre Romane z. B. der allegorische „roman de la rose“, doch schlugen auch sie bald einen trockenen Ton an, aus dem die speziell französischen Memoiren hervorgingen, so die des Sire de Joinville und des Jean Froissard. Hiernach ruhte die Literatur, wie die ganze Gothik in Frankreich, bis sie mit dem trefflichen Satyriker Rabelais an der Schwelle der Renaissance wieder erwachte.

Wie die aus Frankreich eingeführte Plastik in Deutschland keine grossen Zentren schuf, sondern mehr verbreitet und zahlreiche Lokaltypen erzeugt, ebenso hatte auch die Poesie ein grösseres Verbreitungsgebiet und verfügte über reichlicheren Stoff. Ihre Sprache war das Mittelhochdeutsch, ihre Blütezeit die Epoche der Hohenstaufen. Die Stoffe wurden neben dem Karlovinger- und Artuskreis noch aus dem gothischen, d. h. lombardischen und hunnischen Sagenkreis genommen, dann aus dem burgundischen und nordischen. Die Sänger übten neben

ritterlicher Epik stets auch den Minnegesang, in welchem sich die grossen Dichter Hartmann von der Aue, Wolfram von Eschenbach und Walter von der Vogelweide besonders hervorhoben, ihre Vorgänger die Troubadours aber niemals erreichten. Umso grösser waren ihre Verdienste um die ritterliche Epik, wo besonders Wolfram von Eschenbach mit seinem mystischen Parzival vorzügliches schuf. Merkwürdigerweise erscheint der bürgerliche Sänger Meister Gottfried mit seinem Tristan und Isolde schon in dieser Frühzeit vor den Schranken der Ritterpoesie und bezeichnet durch seinen Realismus den Unterschied zwischen ritterlich-idealistischer und bürgerlich-naturalistischer Auffassung. Zur selben Zeit erwachte das Nationalepos im Niebelungenlied und in der Gudrunssage, die von der höfisch-christlichen Ritterpoesie sehr verschieden waren und zur heidnischen Ursage zurückgreifen. Aus Holland kamen die Tiersagen — besonders der Reinecke Fuchs — und bilden das einzige dichterische Motiv der plattdeutschen Mundart.

Nach dieser Glanzperiode erfolgte auch in Deutschland, allerdings etwas später als in Frankreich, die Ausbreitung und Verflachung der Poesie, die mit dem Verfall des Rittertumes und dem Aufschwung der Demokratie zusammenhing. Über den Verfall des Minnegesanges beklagt sich schon Ulrich von Lichtenstein, als bereits Volkslieder entstanden, welche die gekünstelte Ritterdichtung verspotten. Erst im 15. Jahrhundert hob sich die Poesie von neuem mit Hugo von Monfort und Oswald von Wolkenstein, um dann im zunftmässig-gezierten Meistergesang endgiltig zu verklingen. Auch die Ritterpoesie wurde schwächer. Die Epigonen konnten nach Abnahme der Begeisterung ihre Vorgänger nicht mehr erreichen. Pathos und Idealismus nahmen stetig ab und eine Flut prosaischer Romane verdrängte die Poesie, bis endlich Kaspar von der Roen in seinem Heldenbuch die

meisten germanischen Sagen in Niebelungenstrophen und Bernerton zusammenfasste, aber keinen poetischen Schwung entfalten konnte. Lehrgedichte, derbe Volksnovellen, Tiermärchen, bürgerliche Schwänke und Beispiele, die oft das Rittertum verspotten, bildeten den wenig wertvollen Gegenstand der sehr verbreiteten Litteratur, in welcher die epischen Elemente zu trockenen Chroniken ausarten.

Nachdem die aus der Provence eingeführte Hoipoesie Friedrichs II. verklungen war, entstanden — wie in der Malerei — drei mächtige Geister, die das ganze Gebiet italienischer Litteratur beherrschten. Dante war unstreitig der grösste und einflussreichste davon. Er erweckte das geistige Leben, belebte die Kunst und fand für den mittelalterlichen Geist in der lateinischen Welt einen passenden Ausdruck. Tiefer Mystizismus mit dem erwachenden subjektiven Leben gepaart, oder richtiger der Widerstreit beider schuf die gewaltige „Divina comedia“, die den Geist bis zur Renaissance beherrschte und die italienische Gothik hervorrief. Diese ist allerdings von der germanischen verschieden, doch ist sie die Spiegelung von denselben geistigen Beweggründen in einem anderen Menschenmaterial. Sie versinnlicht dasselbe Ringen nach Freiheit im Gegensatz zum festen Glauben, der den Sieg streitig macht, der aber in Italien weniger fest war als in Deutschland, ebendarum einen freieren Schwung der Ideen zuließ. Mit Dante sind Giovanni Pisano, Giotto und Orcagna solidarisch. Nach ihrem Tod steuerte die italienische Gothik einer anderen und dem lateinischen Geist mehr entsprechenden Bewegung zu. So ist auch Dante ein gothischer, aber kein nordisch-gothischer Typus. Er steht auf der Grenze zweier Epochen und schaut mit Seherauge in die Zukunft, die er vorbereitet. Petrarca und Boccaccio waren seine Zeitgenossen, befolgten aber eine entschieden subjektive Richtung, ersterer in seiner Lyrik, mit welcher er

nach der Meinung der Zeitgenossen alle Vorgänger übertraf, letzterer mit seinen naturalistisch-humoristischen Erzählungen, in denen sich eine starke Sinnlichkeit regt. Petrarca stand unter provencalischem Einfluss und war ein Meister der Form. Seine Sonetten dienten allen späteren zum Vorbild. Sowohl Petrarca als auch Bocaccio waren beide keine mittelalterlichen, sondern lyrische Renaissancemenschen, da sie ihrer Zeit voraneilten, und nur die schwachen Nachklänge der grossen Begeisterung, die noch vom heiligen Franciscus von Assisi ausging, nachempfanden. Ihre Nachfolger sind unbedeutend, nur der Byzantiner Emanuel Chrisolauros ist als direkter Vorläufer oder Begründer des Humanismus für die weitere Entwicklung der Kunst wichtig.

In England blühte am Anfang der Periode nur der Minstrel- oder Harfnergesang. Die Literatur entstand erst nach der Ausbildung der Sprache Ende dieser Periode. Chaucer wird als ihr Vater betrachtet. Da sie schon nach der Zeit eigentlicher Ritterromantik entstand, hat sie mehr eine realistische Richtung, nur Schottland hatte einige Heldengedichte. Die spanische Volkspoesie war, solange der Kampf gegen die Mauren dauerte, wunderbar reich. Die Romanzen und Rondellen wurden den maurischen Dichtungen nachgebildet. In der klangvollen Sprache, mit ihrem ernsten epischen Gehalt waren sie ungemein wirkungsvoll. Die Spanier besangen stets die Kämpfe gegen die Mauren, besonders den Campeador el Cid., dessen Roman im 12. Jahrhundert auch dichterisch verarbeitet wurde. Am Anfang des 15. Jahrhunderts verfasste Lopez de Mendoza die ersten weltlichen Schauspiele. Rechtsgelehrtheit und andere Wissenschaften fanden in der spanischen Literatur mehr Platz, als in der anderer Länder, da maurische Hochschulen grosse Gelehrsamkeit verbreiteten. Im allgemeinen entspricht der Bildungsgang der Literatur jenem anderer Künste, nur ging sie

diesen etwas voran, verfiel darum auch etwas früher, was in der Natur der Sache liegt, da der Gedanke sich zuerst in Worten und erst dann in der künstlerisch belebten Materie zu offenbaren pflegt.

* * *

Diese Periode unserer Kultur ist für die Entwicklung unserer Schönheitsbegriffe vielleicht die wichtigste, da sie die einzige war, in welcher die westliche Kultur auf eigenen Füßen stand und eine eigene Formsprache besass, die bei weiterer Entwicklung zur vollen Harmonie und zum lebendigen Schönheitsideal führen konnte. Doch war der Gegensatz germanischer und lateinischer Völker, und das Übergewicht der antiken Kunstform allzu gross, und die Begeisterung allzu vorübergehend, um ihre ungestörte Evolution und die höchste Blüte zu sichern. Der lateinische Geist erwachte von der Berührung mit dem griechischen, der über Byzanz eindrang, wie einst nach der Eroberung Griechenlands, schloss sich mit elementarer Gewalt der alten und seinem Genius mehr entsprechenden Kunstform an, unterbrach die Evolution der germanischen Kultur und vernichtete das Ergebnis einer grossen Kulturarbeit. Darum blieb die Gothik nur als erhabenes Monument des germanischen Kulturringens stehen, zu dessen Weiterbildung die Tatkraft fehlte, da ihre Kraftquelle — nämlich die Religion — die Triebkraft verlor und die neueingeführte biblische Orthodoxie nicht geeignet war, die Evolution in normale Bahnen zu lenken, die westeuropäische Menschheit zu ihrem Reifezustand und die Kunst zum harmonischen Abschluss zu geleiten. Ungemein interessant ist diese Zeit schon darum, weil sie die einzige normale Evolutionsperiode unserer ganzen Kultur ist, die sich von den Fesseln fremder Ideen möglichst befreite, selbst die fremdartige Religion und eine neuartige Mystik ihrem Genius an-

passte und hierdurch die grosse Begeisterung der Periode hervorrief. Peter der Einsiedler, später der hl. Bernardus und Franziskus von Assisi sind ihre geistigen Väter. Sie gingen aber selbst schon aus der Scholastik hervor, welche die Gedanken zuerst befreite, die subjektiven Ideen und Empfindungen neben dem objektiven Glauben in den Vordergrund schob, dem Individuum Geltung verschaffte, also die bisher ganz objektive Religion individualisierte. Da sich dieselbe bald wieder mit der Mystik verband, die sich nicht um die Ideen, sondern nur um die Empfindungen und Handlungen bekümmert und hierdurch die alte Autorität der Dogmen herstellte, trat nach der ersten grossen Begeisterung, ein abermaliger Stillstand ein. Der Versuch dem Christentum eine tiefere Bedeutung oder eine Geheimlehre zu geben, misslang, darum erwachte der Zweifel, der die Kraft zur Fortsetzung des begonnenen Werkes benahm und den steuerlosen Geist zwang, bei der alten Überlieferung Zuflucht zu suchen. Darum griff der germanische Geist zum biblischen Rationalismus zurück, der den geistigen Aufschwung zum platten Positivismus zurückführte und die blühende Kunst zerstörte. Dieselben Beweggründe zwangen auch den weniger kontemplativen lateinischen Geist seiner Neigung zu folgen, auf eigenen Ideengehalt zu verzichten und zum antiken ästhetischen Rationalismus zurückzukehren. Doch schufen sie hier eine glänzende, obzwar ganz oberflächliche Kunst, die keine geistige Grundlage und keinen Glauben hatte. So verirrten sich beide grosse Völkerfamilien zu längstvergesenen Überlieferungen, zu der glänzenden aber äusserlichen Antike und zum trockenen Partikularismus der Bibel.

Dieser geistige und sittliche Prozess spiegelt sich in der Gothik wieder. Die blosse Hoffnung einer Lösung des Daseinproblems genügte schon, um eine wunderbare Kunst hervorzuzaubern und zu zeigen, welche Wunder der

westliche Geist vollbracht hätte, wenn die geistige Bewegung eine günstige Wendung genommen, den Geist normal weiter entwickelt, also der Kraftquelle die nötige Schwungkraft verliehen hätte. Doch waren die Gegensätze des Christentums allzu schroff, um einen derartigen glatten und doch energischen Bildungsgang zuzulassen; darum gab auch die Triebfeder plötzlich nach und liess fremden Einflüssen freien Spielraum, unter deren Wirkung sich die aufsteigende Bewegung in eine abwärts neigende verwandelte und die Kulmination der Mittagsstunde nicht mehr erreichen konnte. In jedem Land hängt dieses Sinken der Kunst mit dem Verfall des Glaubens und der Begeisterung innig zusammen. So folgte in Frankreich sogleich nach der Begeisterung der Kreuzzüge die Verrohung, die teils mit englischen Kriegen, teils mit jener satanischen Flutwelle zusammenhing, die sich nach der Vernichtung der Templer über ganz Europa ergoss. Hauptsächlich erschütterten jedoch die innern Unruhen in der Kirche und das üppige Leben avignonischer Päpste den festen Glauben und brachen die Triebkraft der Gothik. Die Ausschweifungen des päpstlichen Hofes, der Prozess den man Bonifaz VIII. anhängte, der Rationalismus Friedrichs des II. der Zwiespalt in der Kirche und die aus Spanien und dem Orient eingedrungenen Anschauungen erweckten in Italien Zweifel und Gleichgiltigkeit. Darum sank auch die Geistigkeit der Gothik und ging in einen nüchternen Realismus über, der zur Renaissance führte. In Deutschland schlug die Bewegung der Scholastik und der Kreuzzüge kleinere Wellen, darum bestand der Glaube an Ideale, die in der verhältnismässigen Ruhe weniger angegriffen wurden, etwas länger. Nach dem Tod der Hohenstaufen begannen jedoch auch hier Unruhen, Verbote der Reformation erschienen aus England und Böhmen, das Rittertum verfiel und das Bürgertum gab der Kunst eine demokratische Richtung. Darum ist im 14. Jahrhundert eine Verflachung

bemerkbar, welcher jedoch nach dem Konzil von Konstanz ein neuer Aufschwung folgte, in welcher die Ritterpoesie von neuem aufblühte, die gothische Kunst den italienischen Realismus mit ihrer idealen Auffassung verband und bis zur endgültigen Befestigung des Protestantismus sich behauptete. Man bemerkt also deutlich, das Leben und Wohlergehen dieser idealistischen Kunst, direkt mit dem Glauben zusammenhing, während eine realistische Kunst sogar in Zeiten des Unglaubens blühen, aber niemals die ideale Höhe jener erreichen oder sich bis zum harmonischen Typus hinaufschwingen kann.

Obgleich die Gothik nur einen kleinen Zeitraum der Gesamtkultur ausfüllt, bildet sie doch den bezeichnendsten Abschnitt in derselben, da der vielfach verfälschte Bildungsgang erst mit ihr in normale Bahnen zurückkehrte, und eine der Kulturstufe vollkommen entsprechende Kunst hervorrief. Das entspricht der V. Stufe unserer Formel genau, da alle Merkmale einer Kunst auftreten, die sich der höchsten Blüte der harmonischen Periode nähert. Lyrismus und Romantik in der Poesie, ein erhabener Stil in Baukunst und Bildnerei, ein hoher aber doch subjektiver Mystizismus in der Religion und politische Freiheitsbestrebungen sind ja die Hauptmerkmale dieser Evolutionsstufe. Hier sind sie alle vorhanden und rechtfertigen die schönsten Erwartungen für die Zukunft, die nur darum nicht zutrafen, weil der Wurm des Zweifels vom Anfang an das Mark des Lebensbaumes benagte, so dass ihm die Kraft genommen wurde, die höchsten Zweige seiner Krone kühn in die Lüfte zu erheben.

Trotzdem die Gothik durch die Renaissance, in Deutschland durch die Reformation, schnell und gründlich vernichtet wurde, bildet sie doch noch heute eine reiche Schatzkammer unseres geistigen Lebens, aus welcher sich die moderne Kunst gern edle Perlen des westlichen Geistes und die zartesten und geheimnis-

vollsten Blüten des Gemütslebens hervorholt. Sie bildet einen Zauberschein, dem jeder Berufene unschätzbare Kleinodien entlocken kann. Prärafaeliten, moderne Mystiker und Verehrer der Linie, die das vertikale Prinzip so innig empfinden, wanderten zu dieser geheimnisvollen Quelle und kehrten reichbeladen zurück.

Kapitel XIV.

Die Renaissance.

Italien empfand die Gothik nur als Zierform; ihre wahre Formsprache blieb stets die Antike, welcher die Überreste der klassischen Schönheitsempfindung huldigten. Das eigentliche lateinische Element schuf seit Jahrhunderten nichts mehr, das germanische übernahm während zweier Kunstperioden die Führung. Trotzdem die Bewegung von Frankreich ausging, waren nicht die lateinischen Elemente, sondern die noch nicht ganz vermischten Gothen, Normannen, Franken und Kelten ausschlaggebend. Italien und Spanien folgten nur lau, und nahmen an der Entstehung des Rittertums und Feudalwesens, an Kreuzzügen, Philosophie und an jener Kunst, die aus dem germanischen Genie hervorging, geringen Anteil.

Der Glaube war hier mehr oberflächlich, und selbst dieser nahm nach der Zeit des hl. Franziskus und Dantes bedeutend ab. Der Rationalismus Friedrichs II., sein Kampf gegen das Papsttum und die Verkommenheit desselben in der avignoner Periode erschütterten selbst diesen formellen Glauben. Freiheitsbestrebungen, ein kräftiger Rationalismus und eine mächtige individuelle, municipale und fürstliche Ruhmsucht erwachte, welche die Kirchen nicht aus Frömmigkeit, sondern aus Eitelkeit und Schönheitsbedürfnis erbaute. Schon Ende der gothischen Periode war diese Eitelkeit ein Hauptbeweggrund der Bautätigkeit. Während in Deutschland die Gothik fortlebte, bemerkt man in Italien häufige Rückfälle zur Antike, wie die Orna-

mente Nicolo Pisanos, die ihm als Vorläufer der Renaissance kennzeichnen. Aber selbst in entschieden gothischen Werken taucht oft die alte Formsprache auf und eine realistische Neigung ist bemerkbar, welche die Gothik allmählich überwand, die Form über den Gehalt, die Naturbeobachtung über den Stil erhob und bald einen gänzlichen Umschwung, nämlich die offene Rückkehr zur Antike herbeiführte.

Die Wiedergeburt oder Renaissance offenbart sich zuerst in der Plastik, und zwar schon 1401, als Ghiberti bei der Konkurrenz für die Baptisteriumtüre über Quarcia und Brunellesco siegte. Bald war die Renaissance fest begründet. Man las Vitruvius und studierte die alten Überreste in Rom, die man verschiedenartig zusammenfügte. Die Bewegung ist allgemein bekannt, die grosse Zahl erhaltener Werke gibt über ihr Wesen genauen Aufschluss und doch ist es rätselhaft, wie eine derartig veraltete Kunst nach einem lange anhaltenden und ganz entgegengesetzten Bildungsgang von neuem belebt werden konnte. Die Renaissance ist das einzige Beispiel einer solchen Auferstehung, darum müssen ihre psychologischen Beweggründe untersucht werden.

Der christliche Kulturgang wurde öfters unterbrochen und durch das Hinzutreten neuer Kulturvölker angestükkelt. Bis zum Jahre 1000 waren Lateiner und Griechen die Kulturträger, die sich bei fortgesetzter Arbeit gänzlich erschöpften. Nach 1000 übernahmen Germanen die Führung, riefen zwei glänzende Kunstperioden hervor, während in südlichen Ländern durch die Vermischung lateinischer und germanischer Elemente sich neue Rassen und Sprachen bildeten. In Italien entstanden aus der Vermischung von Lateinern, Etruskern, Longobarden und Gothen die Italiener, in Spanien aus Visigothen, Hispaniern, Mauren und Basken die Spanier und in Frankreich aus Gothen, Franken, Normannen, Kelten und Galliern

die modernen Franzosen. Diese neuentstandenen Völker mit neuen Sprachen und Eigenschaften waren von den Lateinern der urchristlichen Periode durchaus verschieden, wie dies das Beispiel von Rom, wo die Vermischung geringer war und daher auch keine Regeneration stattfand, deutlich beweisen kann.

Diese Erneuerung der Völkerstämme kann jedoch nur mit der Evolution der Grundbegriffe kombiniert die Sprünge und Gegensätze unseres Bildungsganges erklären. Die neue Religion war eine orientalische, stand mit der Denkart der Lateiner und Germanen in schroffem Gegensatz, unterdrückte die Sage und Mythologie und damit die eigentliche Quelle der Kunst. Daher war diese seit jeher eine geborgte, schloss sich innig der Religion an und entbehrte der nationalen Schwungkraft. Solange sie selbst anhielt und alle Geister beherrschte, war auch ihre geborgte Triebkraft mächtig genug, um grossartige Künste zu erzeugen, nur hatte sie keine so unversiegbare Kraftquelle, wie eine Kunst, die aus dem innersten Wesen des Volksgenies hervorquillt, und ihre Grundlage niemals verändern kann, wie z. B. die griechische oder ägyptische Kunst, die stets in ihrer eigenen Richtung fortschritten. Doch haben begabtere Völker die Fähigkeit, auch fremde Grundbegriffe so anzueignen, dass sie wie autochtone Urkräfte wirken. Diesen Assimilierungsversuch machten sowohl die Germanen, die aus der mittelalterlichen Schreckreligion den verhältnismässig reinen und poetischen Mystizismus der romanisch-gothischen Periode erzeugten, als auch die Lateiner, die in der Bewegung des hl. Franziskus, der Fratricelli u. s. w. eine heitere und mehr arische Auffassung des Christentums suchten. So versuchte auch die Scholastik die unverständlichen Dogmen rationell zu erklären und dem Bewusstsein einzuprägen. Alle diese Versuche scheiterten jedoch an der unbeugsamen Härte und Macht der

Kirche, und an ihrer späteren Verkommenheit. Der forschende Geist erwachte und sah sowohl die Widersprüche der Dogmen, als die Sittenlosigkeit der Päpste und Priester. All das erschütterte den Glauben und zerstörte den geistigen Gehalt jener Kunst, die auf der schwankenden Grundlage einer willkürlich verbildeten Religion so wunderbar aufblühte. Naturtreue, Formschönheit und Ebenmass wurden wieder die einzigen Ziele der Kunst, was selbstverständlich zur Antike, also zum vollkommensten Ausdruck dieser zurückführte. Der Verfall des Glaubens, Wechsel der Nationalität und die Einführung klassischer Ansichten erklären also die beispiellose Auferstehung einer alten Kunst. Umso gründlicher vollzog sich diese Wendung, als die tiefer und geistiger beanlagten Germanen durch die Reformation von der Teilnahme zurückgehalten waren und dem lateinischen Formsinn ganz freien Spielraum liessen.

Die ganze Kultur hatte übrigens jene Stufe erreicht, auf welcher sich der Rationalismus neben dem Idealismus zum ebenbürtigen Beweggrund emporschwingt und wo neben allgemeinen Prinzipien das materielle Leben und in der Kunst neben idealen Gehalt auch die Form Beachtung findet. Selbst die allgemeine Entwicklung hatte also die Rückkehr zur vollkommenen Formsprache der Antike begünstigt. Die Renaissance nimmt in unserer Kultur die Stelle der harmonischen Periode ein und entsprach etwa der Zeit des Perikles, in welcher griechischer Geist das Höchste vollbrachte und die klare Vernunft mit Idealismus und einer hochentwickelten Schönheitsempfindung gepaart, die grössten Kunstwerke schuf.

Dass die Renaissance trotz ihrer Ambitionen den Anforderungen der Harmonie nicht vollkommen entsprach und manche Widersprüche enthielt, floss zumeist aus dem unnatürlichen Bildungsgang der christlichen Kultur,

welche die Fähigkeiten nicht in regelrechter Reihenfolge ausbilden, darum das innere und äussere Leben nie ins Gleichgewicht bringen konnte. Starre Dogmen verboten das freie Denken, darum blieb die kräftige Phantasie einseitig und unentwickelt. Die geistige Religion erweckte zwar geistige Ansprüche, die weder sie selbst, noch die gemassregelte Philosophie befriedigen konnte, da sie den forschenden Geist in einem kleinen Kreis dialektischer Formeln bannte. Diese Misserfolge erschütterten den Glauben nicht nur an die Religion, sondern auch an jeden spekulativen Erfolg und verwiesen die Menschheit auf die nüchterne Vernunft, die wenigstens im materiellen Leben eine sichere Anleitung versprach. Da hiermit selbstverständlich auch die Spannkraft des Gemütes nachliess, entstand aus dem schwärmerischen Mystizismus eine sinnliche Genussucht, die mit allen geistigen Ahnungen, — die trotz des Zweifels weiter bestanden, — in schroffem Widerspruch stand. Statt der Religion erhob sich das Schönheitsideal zum Selbstzweck und gab der Kunst eine Richtung, die nicht mehr auf die Gefühlswelt gläubiger Seelen, sondern auf die Sinne raffinierter Kunstkenner wirkte, also mehr materiellen als geistigen Genuss verschaffte. Darum verpflichtete sich ihr geistiger Gehalt, nur ihre äussere Form erhob sich zu vollendeter Schönheit und grosser Naturtreue. Die entfesselte Phantasie befasste sich bloss mit sinnlichen Dingen, verliess die höheren Ideengebiete und erzeugte einen unglaublichen Reichtum künstlerischer Formen, die wohl dem äusseren, aber nicht dem innern Leben entsprachen und nichts von den intimsten Seelenregungen ausdrückten. Der Grieche hatte in seiner Glanzperiode keine hohen geistigen Ansprüche gehabt, darum genügte seinem ästhetischen Rationalismus die vollendete Körperschönheit, darum war auch seine Kunst in vollkommenem Einklang. Unter der scheinbaren

Nüchternheit und dem verfeinerten Sinnesgenuss der Renaissance menschheit aber lauerte die ungelöste Frage des Jenseits mit ihrem ganzen Mystizismus. Aberglaube, geheimnisvolle Ahnungen, nagender Zweifel und Furcht verbargen sich unter der glatten Maske und wurden aus der Kunst absichtlich ferngehalten, die deshalb nur ein sinnbetörender Farben- und Formenrausch blieb.

Die Sprache der Formen aber war künstlerisch ideal und der der griechischen Glanzperiode beinahe ebenbürtig, ja noch umfassender und mannigfaltiger, da neben Skulptur auch die Malerei mächtig erblühte. Körperliche Schönheit und Naturtreue, Harmonie der Formen, Linien und Farben fanden kaum jemals einen würdigeren Ausdruck. Nichts ist für diese Kunst bezeichnender, als die mit grosser Vorliebe dargestellten Madonnen, die in ihrer plastischen Ruhe, als blossе Verkörperungen sinnlicher Schönheit und Anmut, nur das Auge ergötzten. Der begeisterte Glaube, der monumentale Stil und die erhabene Mystik gothischer Madonnen fehlt ihnen gänzlich; sie sind erdgeborene Weiber, die nur durch Liebreiz wirken und mit der Geisterwelt keine geheimnisvolle Verbindung haben. Sie sprechen von profaner Mutterliebe, oder vom Liebreiz der Weiblichkeit; vom erhabenen Gefühl der Gottesmutter, oder der alles umfassenden Liebe der Fürsprecherin sagen sie nichts. Sie sind verkleidete Schönheitsgöttinnen in neuartiger Haltung ohne geheimnisvolle Bedeutung.

Und doch gelangt auch die absichtlich verbannte Geistigkeit, wenigstens in Werken der grössten Geister, wenn auch nicht als fester Glaube, doch als Auflehnung gegen die Zwangsherrschaft der Dogmen zum Ausdruck. So sind die Sibillen und die Gioconda Leonardos und die grössten Schöpfungen Michelangelos z. B. sein Penseroso, oder die Erschaffung des ersten Menschenpaares durch die demiurgische Naturkraft, entschieden dämonisch und

geistig. Die gewaltige Denkkraft und Empfindung jener Titanen offenbart sich trotz der Absicht sie zu verbergen, freilich mehr als philosophischer Zweifel und Auflehnung gegen den Glauben, aber doch als geistige Kraft, die sich über die Sinneswelt und den gewöhnlichen Schönheitskultus erhebt, aber statt zu schaffen eher zerstört. Sobald sich die Kunst vom Glauben befreite, ergab sie sich einer üppigen, aber ästhetischen Sinnlichkeit, feierte Orgien des zarten Fleisches und glühender Farben, kannte keine geistigen Ziele, wollte nur die Sinne erfreuen, die Umgebung wählerischer Genussmenschen schmücken und die feinsten Kunstgriffe ermitteln. Da diese Kunst keine höheren Ziele hatte, Geist und Gemüt ziemlich kalt liess, musste sie selbstverständlich nach dem ersten gewaltigen Sinnesrausch zu einer rein dekorativen Manier ausarten, wie sie uns die unerquickliche Dekorationskunst der Barockzeit vorführt.

Obengesagtes gilt selbstverständlich nur von der Hochrenaissance, die Primitiven bilden nur den Übergang zur Naturwahrheit und antiken Schönheit, denen ein Rest des alten Glaubens tiefere Bedeutung, geheimnisvolles Interesse und eine innige Stilempfindung verlieh. Sie konnten sich vom Mystizismus der Gothik noch nicht ganz trennen, darum sind sie meist tiefer und geistiger, als die grossen Meister der Hochrenaissance, obgleich ihre Formsprache bei weitem nicht die Vollkommenheit dieser erreichte.

*

*

*

Die Renaissancebaukunst entstand ganz plötzlich bei der Konkurrenz für die florentiner Domkuppel, die Brunellesco nach dem Vorbild des Pantheons entwarf, und hierdurch die absichtliche Rückkehr zur Antike, d. h. die Renaissancearchitektur begründete. Man las Vitruvs Werk über antike Baukunst und studierte besonders das Colos-

seum und Pantheon, hielt sich streng an alle Details und kombinierte diese nach einem geometrischen Prinzip. Statt der rythmischen Bewegung der Gothik trat die geometrische Proportion der Massen und ihre optische Wirkung als Leitidee auf. Bei Kirchen zog man Zentralbauten mit polygonen Kuppeln vor, doch baute man auch dreischiffige Basiliken. Die Kirchen bildeten jedoch die schwächste Seite dieser Kunst, die vorwiegend profan war, und in Gotteshäusern nur die geeigneten Wandräume für monumentale Malerei und den besten Standort für ihre Plastik suchte. Grabmonumente, welche die Form römischer Triumphbögen annahmen, bildeten einen wesentlichen Zweig der sakralen Baukunst. Sie dienten aber mehr der Ruhmsucht als der Pietät, im Gegensatz zu den gothischen Grabmonumenten. Der Palastbau war die Hauptaufgabe der Architektur und in dieser hat sie ihre ganze Kraft entfaltet. Die Bauten sind wohlproportioniert, vollkommen symmetrisch, weiträumig und zweckmässig und bilden zu den launischen Burgen des Nordens einen schroffen Gegensatz. Die Villen und Lusthäuser mit architektonisch angelegten Gärten und Wasserwerken sind die anziehendsten Schöpfungen der Kunst, weil hier die Regel weniger streng beobachtet und der schöpferischen Kraft mehr Spielraum gelassen wurde.

Florenz gab auch hierzu den Anstoss und erzeugte einen besonderen Stil, der allmählich alle anderen Bauarten überflügelte und allgemeine Anerkennung fand. Die Rusticafaçaden, wie am Palazzo Pitti und Strozzi unterscheiden ihn sowohl von venezianischen Marmorinkrustationen als von Lombardischen Ziegelbauten, mit reicher Terracottaverzierung. Der florentinische Baugeschmack ist streng, harmonisch, gemässigt und bewahrte die Baukunst vor Überladung der Zierteile. Die Palastanlagen gingen aus der Grundidee römischer Häuser hervor, gruppieren

den Baukörper um einen quadratischen Hof mit Säulenhallen und gaben ihm mehrere Stockwerke. Die Räume sind quadratisch, haben reich geschnitzte und bemalte Holzdecken. Die von Florenz waren mit römischen Kassetten, die von Venedig mit Rosetten verziert. Später wurden, um der Malerei mehr Raum zu sichern, Spiegelgewölbe bevorzugt, und die Wände mit Goblins bedeckt. Rom hatte keinen besonderen Stil, und alle Frühbauten waren florentinisch. Nur im XVI. Jahrhundert begründeten dorthin strömende Künstler die römische Schule.

Die Säule erhielt wieder eine hervorragende Stellung, wurde stets mit dem Bogen verbunden und die korinthische oder die aus dieser entstandene toskanische Ordnung bevorzugt, während die ionische oder dorische nur später Verwendung fand. Die Pilaster waren beliebt und erhielten korinthische oder Kompositkapitäle. Diese wurden am Schaft mit Reliefs oder farbigen Medaillons verziert. Später wichen sie der Halbsäule, die eine kräftigere Schattenwirkung ergab. Das Kreuzgewölbe widersprach der Kasette und war darum unbeliebt, daher kehrte man zum kasettierten Tonnengewölbe zurück, das mit einer Kuppel verbunden, anziehend wirkte. Die Kirchen waren breit-räumig, mit grossen Wandflächen und kleinen Fenstern; die Kuppel — anfangs polygon, später rund mit Tambouren und Laternen — war unvermeidlich, da Theoretiker in dieser die höchste Aufgabe der Baukunst erblickten und ihre Lichteffekte der malerischen Wirkung zugute kamen. Die Façade war schwankend, bis man die unschönen Volutengiebel, die das Mittelschiff mit dem Seitenschiff verbanden, allgemein einführte. Die Fenster waren anfangs rundbödig mit steinernem Kreuz, später viereckig mit griechischen Giebeln oder Bögen. Römische Consolengesimse wurden später mit Rosetten und Eierstab geschmückt. Höhe und Breite der Paläste war stets im Verhältnis. Anfangs war die Rustica gleichmässig derb, später

wurde sie nach oben verfeinert und Alberti verband sie mit Pilasterordnungen. In Oberitalien waren Stuckfaçaden mit Sgraphitofriesen beliebt und hatten oft eine malerische Wirkung. Anfangs waren die Treppen in Ecken versteckt, später wurden sie mit Hallen verbunden und sogar in Villen und Gärten mit grossem Aufwand ausgeführt. Alle Verhältnisse waren genau bestimmt, so die Höhe und Breite der Fenster, das Verhältnis ihrer Einfassungen und Abstände, sowie die der Etagen. Das oberste Stockwerk nahm gewöhnlich eine Loggia ein und unterbrach die Einförmigkeit ebenso angenehm, wie die späteren Balkons und Terrassen. Die Wiederholung der Gesamtform bei jedem einzelnen Bauteil erzeugte ihre vielgepriesene „Eurythmie“.

Die Entwicklung dieser Baukunst war nicht automatisch, wie die der Gothik, sondern theoretisch. Brunellesco begründete den Stil, Alberti aber war dessen grösster Theoretiker, der alle Verhältnisse und optischen Wirkungen mathematisch bestimmte. Viele seiner Nachfolger — so auch Leonardo da Vinci — schrieben über Konstruktionslehre und Vitruv suchten die mathematische Begründung der Angaben. In Rom entstand sogar eine Vitruv-Akademie, deren Ansehen nur Michelangelo stürzte. Theoretiker und einzelne grosse Künstler brachten die bewusste Entwicklung hervor, die übrigens durch die ungeheuere Bautätigkeit der Päpste Nikolaus V. und Julius II., der Medici, Este, Viskonti, Sforza und vieler Städte ungemein gefördert wurde und so grossartig war, dass neue Formen und Verhältnisse erdacht werden mussten.

Wie die Renaissance überhaupt, so hat auch ihre Baukunst drei Hauptperioden. Die Frührenaissance bis 1500, die Hochrenaissance bis 1540 und die Nachblüte bis 1580, wo sie dann in den Barock- oder Jesuitenstil überging. Die *F r ü h r e n a i s s a n c e* bestand noch neben der Gothik, da begonnene Bauten in diesem Stil fortgesetzt

wurden. Sie war noch schüchtern und gestattete der künstlerischen Empfindung mehr Spielraum, da die Verhältnisse noch nicht fixiert waren. Sie erzeugte damit anmutigere Werke, als die kühl-vornehmen Monumente der nächsten Zeit und schuf, obgleich etwas derbe und massige, so doch durch die liebevolle Behandlung aller Details reizende Juwelen. Die Hochrenaissance suchte grössere Effekte und eine stärkere Schattenwirkung. Sie vernachlässigte dafür die Feinheiten, gliederte die Façaden derber, führte die viereckigen Fenster mit Giebel und Pilaster ein und nahm als neues Element die Nischen auf. Der Stil entstand aus den Plänen zur Peterskirche, welche die besten Baumeister, wie Bramante, Rafael, Sangallo und Michelangelo entwarfen, besprachen und verteidigten. Man strebte nach Grossartigkeit, besonders Michelangelo, der die starren Gesetze durchbrach und die individuelle Kraft seines Genies sprechen liess. Die Idee dieser Bauwerke ist mächtig, wie ihre Verhältnisse so vollkommen sind, dass sie oft die kalte Berechnung ihrer Schöpfer verdecken. Die Bautätigkeit beschränkte sich auf Rom; in Florenz war sie verhältnismässig arm. Die Nachblüte entfaltete sich unter dem Einfluss Michelangelos, der die Willkür entfesselte und dem Barockstil entgegenarbeitete. Man strebte nur nach Grossartigkeit und Massenwirkung; man häufte die Verzierungen wie in der flamboyanten Gothik. Sitzende Säulen, Verkröpfungen der Gesimse und Bögen und andere Anzeichen einer masslosen Effekthascherei wurden bemerkbar, und bereiteten den Untergang des Baustils vor.

Für die Erkenntnis dieser Periode der Baukunst genügen die italienischen Bauwerke. In Deutschland konnte sie ebensowenig durchgreifen wie die Gothik in Italien. In England bestand sie neben der Gothik, die hier nie ganz aufhörte. In Spanien erzeugte sie mit gothischen und maurischen Elementen vermischt den plateresken Stil

und schuf die düstere Anlage des Eskurial. Nur in Frankreich entwickelte sich der Stil im Sinne der Italiener, aber mit nationalem Gepräge zu grösserer Bedeutung, so dass er sich hier sogar weiter entwickelte und etwas später hervorragende Meister wie Nepveu, Lescaut, Boulant, de l'Orme u. a. hervorrief. Die vielen prachtvollen Schlösser besonders die Louvrebauten geben ein glänzendes Zeugnis für die grosse Bautätigkeit und die hohe Begabung der Meister. Sie sind jedoch keine einheitlichen Verkörperungen einer Idee, sondern rationelle Kombinationen, die neben dem praktischen Zweck auch der Schönheit dienen und sowohl den verfeinerten Geschmack kunstverständiger Liebhaber, als die Eitelkeit der Bauherrn und Künstler befriedigen.

Ghibertis Sieg bei der Konkurrenz für die Baptisteriumtüren rief die neue Plastik mit einem Zauberschlag hervor. Er begründete den antiken Reliefstil mit perspektivischem Hintergrund, doch hatte er mehrere Vorgänger so z. B. Nicola Pisano, der damals mit seinen antikisierenden Ornamenten noch nicht durchdringen konnte. Sein unmittelbarer Vorgänger war Quarcia, den er bei der Konkurrenz besiegte, doch siegte der Naturalismus, der sich schon längst vorbereitet, erst mit Donatello. Dieser ist härter, energischer und leidenschaftlicher, wohl auch etwas steifer als die antiken Meister, doch ist seine Schilderung ergreifend, und dem modernen Geist verständlicher, als die himmlische Ruhe antiker Götter. Lucca della Robbia erfand eine bemalte Tontechnik, die in Oberitalien viel Anwert fand. Diesem folgte Verocchio mit seiner strengen und schwunglosen, aber charakteristischen Schilderung. Auf Oberitalien war der Einfluss Mantegnas entscheidend, die Schule von Venedig war hervorragend und schuf zumeist Grabmonumente. Die meisten Bildhauer wirkten bei der Façade der Certosa, die eben darum für diese Periode bezeichnend ist, und die Entwicklung der

Plastik vom herben Naturalismus bis zur idealisierten Auffassung der Cinquecentisten deutlich darlegt.

Nachdem die Bildhauer die Form bewältigt hatten, liess der strenge Naturalismus etwas nach, besonders unter dem Einflusse Rafaels entstand eine anmutige und schwungvolle Darstellung, die man gewöhnlich als Idealismus bezeichnet, obzwar in den Werken Ghibertis und Donatellos, in der Kreuzigung Polajulos, in bessern Madonnen der Certosa, oder selbst im übertriebenen Naturalismus Mazzonis mehr Idealismus ist als in den weichen und schwungvollen Gestalten der beiden Sansovino oder des Rafael, da hier die nur äusserlich idealisierte Form über den geistigen Gehalt und eine kühl abgewogene Ästhetik über die Empfindung siegt. Die Form erreicht eine hohe Stufe der Vollendung und ist von der Härte und Unbeholfenheit der Quattrocentisten ebensoweit entfernt, wie von Manierismus der Berninischen Zeit. Andrea und Jacopo Sansovino sind die Hauptverbreiter dieser Richtung, die von Rafael ausging und bis zu dessen Tode dauerte, da von diesem Zeitpunkt an Michelangelo unbeschränkt herrschte. Benvenuto Cellini war eine sehr bezeichnende Erscheinung, da er die Formsprache der raffinierten Kleinkunst und aller Gebrauchsartikel bestimmte.

Diese Übertragungszeit dauerte kurz, da der Einfluss Michelangelos alles überwog und zwar die typischsten Werke der ganzen Periode schuf, aber den Geist erschöpfte und gerade durch seinen unbeschränkten Individualismus den Manierismus der Barockplastik herbeiführte. Diesem Gewaltigen war das christliche Ideengebiet zu eng, das klassische zu einfach, darum wandte er sich zur Allegorie und zwang den Marmor, ja selbst den menschlichen Körper und dessen Bewegungen seinem souveränen Willen zu gehorchen. Er schildert seine Ideen so mächtig, dass sie uns erschüttern, in den gewaltigen Ideenkampf hineinziehen und zu seinem Geistesleben erheben. So schildert

seine gewaltige „Notte“ die ganze Tragödie des Vergehens oder sein Moses den elementaren Zorn eines riesigen Aktionsmenschen. Er war durch und durch Idealist, doch durchlief seine Kunst alle Phasen vom herben Realismus bis zur Ideendarstellung. Er kannte den menschlichen Körper wie kein anderer, doch musste dieser sich seinen Ideen beugen und ihnen zulieb sogar organisch verändern. Michelangelo liebte die Schönheit, doch opferte er sie der Idee rücksichtslos. Dass er sie empfand, zeigt sein Kandelaberengel, sein David, seine Pieta in S. Peter und seine Sklaven, die mit antiker Schönheitsempfindung behandelt sind. Der unbegrenzten Schöpfermacht dieses Universalgenies, der in Architektur, Plastik und Malerei gleich stark war, entsprachen die kombinierten Werke, wo sich Baukunst und Plastik vereinigten, natürlich am meisten. Er schuf ein organisches Ganzes im Mediceergrab. Noch gewaltiger wäre das Grab Julius II. gewesen, zu dem sein Moses und andere Nebenfiguren bestimmt waren, doch kam das Riesenwerk, das seinen Ehrgeiz befriedigt hätte, niemals zustande. Niemand konnte seinem Genie widerstehen, alles folgte ihm, ohne indessen seiner Grösse und Kraft, wenn auch nur um geringes nahezu kommen. Nur die Fehler des Meisters kamen bei seinen Schülern zur Geltung und das allgemeine Niveau ward durch deren ohnmächtigen Individualismus und Manierismus tief herunter gedrückt. Die Plastik ging schon nach dem Jahre 1550 zum Barokstil über und erzeugte keine wertvollen Werke mehr. Die übermächtige Grösse des Meisters erdrückte die Kunst.

Deutschland war in der Plastik ziemlich tätig, doch wurde wie früher zunftmässig gearbeitet. Man hielt, trotz realistischer Neigung, an der alten Tradition fest und vermischte gothische und antike Elemente. Die Holzschnitzerei blühte besonders in den Schulen von Franken und Schwaben, schuf Altargruppen, Chorstühle und Kan-

ze'reliefs. In Syrlin und Stoss hatte diese Kunst würdige Vertreter, selbst Dürer schuf einige kleine Meisterwerke. In der Steinskulptur war besonders Kraft, in Erzgiesserei Vischer hervorragend, der im berühmten Sebaldusgrab das Hauptwerk der Epoche schuf. Viele deutsche Arbeiten sind noch ganz tüchtig, charakteristisch und natürlich, doch fehlt ihnen der Schwung und die Schönheit italienischer Werke.

In Frankreich bereitete sich der Realismus mit Ende des 14. Jahrhunderts vor, doch drang die Renaissance erst unter Franz I. ein, der zahlreiche italienische Künstler zur Ausschmückung seiner Schlösser berief. In dieser Zeit entstanden die prachtvollen Gräber von Rouen und die Ludwigs XII. und seiner Gattin in St. Denis von Jean Juste. Das Hauptwerk Jean Goujons, die nach Dianne de Poitiers modellierte Diana von Versailles ist für die französische Plastik bezeichnend, welche wohl ganz der Renaissance folgte, aber trotzdem einen eigentümlichen Nationalcharakter bewahrte. Eine ganze Reihe tüchtiger Bildhauer arbeitete, ihre Werke sind jedoch etwas geziert, aber immer elegant, geschmackvoll und technisch vorzüglich. Die Porträts zeichneten sich durch eine ungemein charakteristische Lebendigkeit aus, nehmen als Kunstwerke jedenfalls die erste Stelle nach italienischen Porträts ein. In Spanien verband man die antikisierende Richtung mit mittelalterlicher Komposition, wodurch die Renaissance ferngehalten wurde. Auch blieb die Kunst stets kirchlich, was der profanen Richtung jener widersprach. England hatte keine nennenswerte Bildnerei.

Die Plastik war anfangs vorwiegend, doch wurde sie bald durch die Malerei überflügelt, welche sich an die Spitze der Bewegung stellte und die Führung übernahm. Sie ist biegsamer und umfassender als die monumentale Plastik, darum entsprach sie dem komplizierten modernen Geist, und kam der Naturscheinung durch ihre Farbe

näher. Darum nahm sie einen solchen Aufschwung, dass sie alle anderen Künste überflügelte. Sie hatte in der Kunst Giotto's und Orcagna's einen sichern Ausgangspunkt und durfte nur die Richtung dieser fortsetzen, um zur höchsten Blüte zu gelangen, besonders da sie in der antiken Kunst keine Vorbilder hatte, ebendarum sich freier bewegen durfte als die Schwesterkünste. Toskana war ihre Wiege und bot durch zahlreiche Kirchen zur Ausbildung eines monumentalen Stils reichliche Gelegenheit. Hier schuf Uccello seine perspektivischen Fresken, hier trat Masaccio als kühner Bahnbrecher auf und beherrschte die Kunst bis zur grossen Epoche Leonardos. Nach dem kühnen Realismus und der zarten Innigkeit Filippo Lippi's, folgte der anmutige Sandro Boticelli, der in seinen naiven Allegorien die Mythologie einführte und die Landschaft besonders hervorhob. Dann kamen Ghirlandajo und Verocchio, der Meister Leonardos. Trotzdem Masaccio und Donatello mit ihrem herben Realismus die Kunst von Toscana beherrschten, findet man viele Anklänge an Fiesole mit reiner Anmut und steifer Grazie. In Venedig begründete Bellini die Koloristenschule, die hier im Gegensatz zur scharfen Charakteristik der Paduaner die Mantegna begründete, bis zum Ende der Periode bestand. In der Schule von Umbrien voll zarter Empfindung und Innigkeit schien der Geist des hl. Franziskus fortzuleben. In Neapel herrschten flandrische Einflüsse.

Alles was dieses Jahrhundert an Farbe und Zeichnung, an Anmut und Charakteristik schuf, war nur eine Vorbereitung zur Glanzperiode, wo die Malerei die höchste Blüte erreichte, zwar ihre Naivität und Innigkeit verlor, aber unsterbliche Meisterwerke schuf. Leonardo da Vinci, ein Universalgenie erster Grösse, war der Begründer einer neuen Zeit. Er bestimmte die Theorie der Malerei und verband realistische Form, kräftige Farbe mit Schönheit und tiefsinniger Idee. Er malte in seinen Köpfen nicht nur

die äussere Erscheinung, sondern auch den Geist. In seiner Gioconda und seinen Sybillen waltet ein geheimnisvolles Seelenleben, das, mit der vollendeten Darstellung gepaart, nicht nur Kunstgenuss bereitet, sondern auch den Geist anregt und beeinflusst. Sein Abendmahl ist eines der grössten Werke aller Zeiten; seine Schlacht bei Anghieri begründet die neue Epoche, seine „Vierge aux rochers“ beeinflusst dauernd die moderne Malerei. Den titanischen Kampf dieses gewaltigen Geistes bezeugen die zahllosen unvollendeten Versuche. Luini folgte ihm, Sodoma bedeutet eine neue Wendung, da er mehr die Schönheit der Einzelgestalt, als die Komposition beachtete. Wie in allen anderen Zweigen, so herrschte auch in der Malerei das Genie Michelangelos, der diese zu monumentaler Höhe erhob. Er war die Verkörperung der Renaissance, darum war sein Einfluss entscheidend. Er schuf die Fresken der sixtinischen Kapelle und damit jedenfalls die gewaltigsten Werke der Periode. Unermesslich tiefe Gedanken, eine absolute Beherrschung der Form und die grösste Kühnheit der Bewegung kennzeichnen diese Schöpfungen. Der durch die Berührung der Gottheit belebte Adam, die Propheten und Sibillen sind unvergleichliche Inspirationen, denen nie jemand gleichkam. Im Weltgericht entfesselt jedoch der Meister seine ganze dämonische Kraft. Er verachtete Stafeleibilder und Bildnisse, die seiner Schöpferkraft nicht genügten. Von seinen Nachfolgern verband del Piombo seine Formsprache mit venezianischen Farben; Vassari verfasste die Geschichte der Malerei. Der Freund Savonarolas, Fra Bartolomeo, begründete durch weiche Umrisse die Luftperspektive. Andrea del Sarto malte in goldigem Helldunkel mit durchsichtigen Schatten wie die Venezianer. Rafael ging als Schüler Peruginos aus der umbrischen Schule hervor und verband die Schönheit und Anmut dieser, mit der vorzüglichen Form und leuchtenden Farbe der Florentiner. In seiner

Kunst gipfelt die Malerei, die nicht mehr sucht und ringt, sondern alle Errungenschaften der Vorgänger mit der grössten Sicherheit anwendet. Raphael war eine durchaus harmonische Natur und verband die kühne Kraft mit Feinheit und zarter Schönheit. In allen Zweigen der Malerei gleich bewandert, folgte er anfangs seinem Meister, doch fand er bald seinen eigenen Stil und schuf mit unvergleichlicher Leichtigkeit unzählige ewige Werke. Die Stenzen des Vaticans sind seine Hauptwerke, wo die Disputa, die Schule von Athen, die Verklärung Christi und die Cartons zu Goblins der Sixtina zu den grössten Meisterwerken aller Zeiten gehören. Seine zahlreichen Madonnen waren berühmt und dienten allen späteren zum Vorbild. In diesen äussert sich die ganze Kraft und Schwäche der Renaissance. Die körperliche Schönheit feiert ihre höchsten Triumphe, aber auch die kühle ästhetische Empfindung, die Äusserlichkeit der Kunst und Oberflächlichkeit der Idee treten deutlich hervor. Sie sind schöne Jungfrauen oder jugendliche Mütter, in der Blüte körperlicher Schönheit, aber keine geheimnisvollen geistigen Erscheinungen, die aus einer anderen Welt Kunde bringen und die Sehnsucht nach dieser erwecken. Der feste Glaube ist verraucht, die Begeisterung für geistige Wahrheiten oder für das, was man für solche hielt, ist erloschen. Eine kühle Schönheitsempfindung schuf diese verständig abgewogenen aber virtuos ausgeführten Werke. Raphaels Stil fand bald allgemeine Verbreitung und unterdrückte den Individualismus, wodurch sich bald eine gänzliche Verflachung einstellte. Corregio nahm eine besondere Stellung ein. Er entwickelte Anmut und sinnliche Schönheit zur höchsten Stufe und verband seine Darstellung mit eigenartigem Kolorit, das mit zarten Reflexen und dem Spiel des Lichtes die Gestalten zauberisch umfloss. Seine Madonnen sind oft genrehaft, andere Gestalten etwas geziert, wie er überhaupt der erste

grosse Meister ist, der zum Manierismus neigt. Auf dem Gebiete der Fresken durchbrach er mit seiner endlosen Himmelperspektive die festen Kirchenwölbungen, setzte die Gestalten auf schwebende Wolken und führte die sogenannte Froschperspektive ein, bei welcher ein Wald herunterhängender Beine die Gestalten verdeckt. Einige seiner Stafeleibilder sind unleugbar grosse Kunstwerke, so die „Nacht“ in Dresden, sein Ecce homo, seine Leda und Jo, wo er die Liebeslust mit gewaltiger Kraft schildert. Seine Magdalena ist affektiert, seine Danae üppig erotisch aber unstreitig verführerisch. Er ist der letzte Meister der Hochrenaissance und bildet den Übergang zum Barockstil, dem sich seine Schüler ganz anschlossen. Noch ist die koloristische Schule von Venedig zu erwähnen, die das Schöne durch die Farbe ausdrücken wollte und alle Geheimnisse dieser, so die feinen Übergänge, die Kontraste und die Fleckwirkung erforschte, dabei aber auch die Form nicht vernachlässigte. Ihre Kunst war ruhig und leidenschaftslos und blieb ziemlich selbstständig. Neben Giorgione und Palma Vecchio beherrschen drei grosse Meister: Tizian, Tintoretto und Paulo Veronese diese Richtung. Tizian erhob die Schule zur höchsten Blüte, war einer der vorzüglichsten Darsteller weiblicher Schönheit, die er oft in prachtvolle Landschaften stellte. Er war ein vorzüglicher Porträtist, doch erreichte er auch in Kirchenbildern eine hohe Stufe, wie seine Himmelfahrt Mariae und einige schöne Madonnen deutlich bezeugen. Er schilderte das farbenprächtige Leben Venedigs mit grosser Bravour. Tintoretto wollte die Farbe mit vollkommener Zeichnung verbinden, wobei erstere litt. Veronese war der letzte grosse Meister und schilderte die ganze Pracht venezianischen Lebens. In seinem Kolorit spiegelt sich der Widerschein der Lagunen, wozu ihm die historischen Vorgänge, die er stets in venezianische Miliens versetzte, nur als Vorwand dienen. Er schliesst die

Reihe der grossen Meister; erst im Barock erwachte die Kunst zu einer glänzenden Nachblüte.

Frankreich hatte keine selbstständige Malerei, in Spanien erhob sie sich auch erst in der folgenden Periode zu glänzender Blüte. Die niederländische Malerei nahm mit Hubert van Eyk einen glänzenden Anlauf zum Realismus, verflachte aber dann und erwachte erst mit Rubens, also erst nach dieser Periode. In Deutschland erhielt sich die Gothik ungemein lange, darum folgte die Malerei, trotz solcher Meister wie Holbein und Dürer nicht der allgemeinen Bewegung. Ersterer war mehr ein Renaissancekünstler, da er die körperliche Schönheit sowohl in Form als in Farbe frei und kühn zu schildern verstand. Dürer widersetzte sich dieser trotz reicher Phantasie und riesiger Kunstfertigkeit. Er neigte in seinem Naturalismus zum niedrigen Genre, malte knorrige Gestalten, derbe Köpfe und profanierte die heiligen Szenen als eifriger Protestant absichtlich. Darum blieb er trotz gewaltiger Kraft, unerschöpflicher Einbildungskraft, eigentümlicher Poesie und grosser Meisterschaft in Zeichnung und Komposition eine vereinzelte Erscheinung, die mit dem Protestantismus zugleich eher zur Vernichtung als zur Hebung deutscher Kunst beitrug, welche nach ihm plötzlich erlosch.

Diese glänzende Malerei ist für den ganzen Bildungsgang entscheidend und bezeichnet dessen Phasen genau. Nach der von der Natur ganz abgewendeten Idealkunst entstand das Bedürfnis, zur Natur zurückzukehren, die symbolischen Gestalten zu materialisieren und mit dem wirklichen Leben in Verbindung zu bringen, da der vom Druck der Dogmen befreite Geist mit aller Kraft nach Gleichgewicht rang. Man fand die hierzu geeignete Formsprache in der Antike fertig vor und begeisterte sich für die Schönheit derart, dass man hierüber die eigene Gedankenwelt vergass und sich in die klassische Welt versetzte. Im Quattrocento verband man noch die antike Form

mit dem eigenen Seelenleben, darum haben die Kunstwerke trotz ihrer Unbeholfenheit tiefe Innigkeit und seelenvolle Anmut; in der Hochrenaissance weht hingegen, Leonardo ausgenommen, der die Geistigkeit empfand und betonte, und Michelangelo abgerechnet, der in einer gigantischen Ideenwelt lebte, ein kühler und berechnender ästhetischer Geist, ein bedachter Schönheitskultus, der mit dem tieferen Gemüts- und Seelenleben wenig gemein hat. Die Renaissance hat das innere und äussere Leben gänzlich getrennt und hierdurch zwischen beiden eine Kluft gegraben, die selbst die moderne Kunst vergebens auszufüllen trachtet. Die Kunst sollte aus dem Gemütsleben spontan hervorgehen und die Eindrücke durch die verschiedenartige Künstlerindividualität veredelt widerspiegeln. Darum sollte der Künstler seine ganze Seele und nicht nur seine ästhetischen Ansichten und die Form, die diese in seiner Vorstellung gewinnen, in sein Werk hineinlegen, wie die Renaissancekunst infolge jenes Zwiespalts tat. Das Kunstwerk ist kein blosses Ornament, das kalt ausgezirkelt und schön ziseliert werden kann. Die schönsten und vollkommensten Gestalten sind leere Hüllen, wenn sie die Gedanken und Gefühle des Künstlers nicht beleben. Die Renaissancekunstwerke sind oft wohlüberlegte Rechenexempel, die uns trotz üppiger Pracht und Virtuosität kühl anwehen, da wir durch diese nicht in die verschlossene Seele des Künstlers blicken, sondern nur seine, in antikem Kostüm verhüllte ästhetische Auffassung sehen können. Man behielt zwar die alten Motive, doch waren diese gleichsam nur Gliederpuppen, über die man die ganze Pracht der neuen Formsprache ausbreiten konnte. Hierdurch war die Kunst ganz äusserlich und sinnlich, ebendamit nicht so harmonisch, wie sie äusserlich erschien und auch nicht so, wie es die geistige Entwicklungsstufe gefordert hätte. Sie barg schon in ihrer Blütezeit die Keime des Verfalls unter ihrer glänzenden Hülle und war

eine Vorstufe des senilen Materialismus, der nur allzubald hervortrat. Ebenso, wie die Reformation d. h. die Rückkehr zur biblischen Weltanschauung, war auch die Renaissance eine retrograde Bewegung, die notwendigerweise zum Verfall führen musste und den vorzeitigen Ablauf unserer Kultur ungemein beschleunigte. Der Übergang vom einseitigen Idealismus zum einseitigen Materialismus erfolgte plötzlich. Die Zeit der geistigen Harmonie war mit einem kühnen Satz übersprungen und die Kultur konnte sich aus einem Zustand fortschreitenden Verfalls, trotz mehrerer Versuche, nie mehr erheben. Diese Überhastung des Kulturganges wurde durch die beispiellosen Rückfälle der Reformation und Renaissance ungemein beschleunigt.

Das geistige Leben und die Literatur der Periode zeigte dieselben Merkmale. Man kehrte zur vernünftigen Denkart der Griechen, besonders der Römer zurück, studierte griechische Philosophie und römische Staatsweisheit, errichtete peripathetische Schulen und las die Klassiker, — kurz man versetzte sich gänzlich in das antike Seelenleben. Die Religion wurde verlacht, die Geistlichkeit war die Zielscheibe des Witzes, schon bei Bocaccio. Schönheit und Sinnlichkeit herrschte über die Ideale, doch begeisterte man sich auch für das antike Heldentum, besonders für die unerschütterliche aber selbstsüchtige Willenskraft der Römer. Diese Sinnesrichtung erzeugte bald Abenteurer vom Schlage der Borgias, kunstliebende Tyrannen, wie die Medicis, und Viscontis oder Päpste, die durch ihre Erpressungen für künstlerische Zwecke Spaltungen in der Kirche verursachten. Die geistigen Anschauungen und die altruistische Moral, das Werk so vieler Jahrhunderte, wurde wie eitler Tand verworfen. Die Selbstsucht unersättlicher Genussmenschen kannte keine Schranken und zerstörte sowohl die bürgerliche Freiheit, als die reine Gesittung und strenge Zucht des

Mittelalters. Die Literatur befreite sich aus den Fesseln alter Konvention, verlachte die ehrwürdige Überlieferung nahm einen spöttisch cynischen Ton und eine gänzlich sinnliche Richtung an, übte den Kultus sinnlicher Schönheit und verfolgte alle mittelalterlichen Ideale feindlich.

In Italien entsand eine grosse aber wenig befriedigende Literatur, deren Umfang jedoch alles frühere übertraf. Das Schauspiel trat als neuer Kunstzweig mit elementarer Gewalt auf, ebenso wie in der Blütezeit griechischer Kultur, nur war es nicht auf einen Mittelpunkt beschränkt, sondern entstand in Italien, Spanien und England gleichzeitig. In Plastik und Malerei schuf Italien das Beste, so dass die anderen Länder erst später folgen konnten, dann aber die mittlerweile abgeschwächte italienische Kunst überflügelten. Die grossen Erfolge spanischer und englischer Literatur wurden hingegen in voller Renaissance erzielt, während die andern Künste noch schliefen. In Frankreich blühte nur die Baukunst und Plastik; die Malerei schlief, während die Literatur weit hinter der italienischen, englischen und spanischen zurückblieb und selbst später viel von letzterer borgte. In Deutschland ruhte jegliche Kunst, so auch die Literatur. Nur die grossen Maler lebten noch.

Selbst für die Poesie war die humanistische Bewegung, die mit Chrisolauros schon im 14. Jahrhundert begann, entscheidend und hatte drei Perioden. Die Schule entstand am Hof der Medicäer, studierte klassische Philosophie, Literatur und Staatswissenschaft, zog im allgemeinen den Dialektiker Aristoteles dem Mystiker Plato vor, obzwar in Florenz auch eine platonische Schule entstand, aus dem Pico de Mirandola hervorging. Machiavelli, der typische Humanist gehört schon in die zweite Periode und ist entschieden der grösste. Dämonische Kraft, harter Rationalismus und eine rücksichtslose Logik kennzeichnet seine sozia'politischen Werke, in denen er die unbeug-

same Staatskunst der Römer und ihre Kunstgriffe zur Sicherung des Staates von neuem belebte und an italienische Verhältnisse anpasste. Ihm folgten in der dritten Periode zahlreiche Philosophen, unter diesen auch der Pantheist Giordano Bruno, dessen Lehren unter dem Druck der Gegenreformation wider Kirche und Klerus gerichtet waren. Die Reihe exakter Forscher beschliesst Galilei. Die kühnen Denker bestimmten auch die Richtung der schönen Literatur. Der Idealismus Dantes verklang; wie in der Malerei, so herrschte auch hier der Kultus des Schönen und der Form ohne tieferen idealen oder ethischen Gehalt. Die Formen waren oft vorzüglich, die grosse Sinnlichkeit entartete jedoch oft zur Pornographie, die einen solchen Anklang fand, dass man den schamlosen Aretino den Beinamen „il divino“ verlieh. Die Lyrik folgte noch Petrarca, schuf zahlreiche wertvolle Kunstwerke, unter denen ein Sonett Lorenzo di Medicis „O chiara stella“ vielleicht das beste ist. In der Epik wurde der Karlovingische Sagenkreis bearbeitet, das Rittertum erwachte auf Anregung der Medicäer nochmals, doch fehlte der Glaube und die reine Liebe, die es einst verherrlichte. Statt diesen fand ein kritisch-satyrischer Geist und die antike Form Eingang, die aus diesen Epen kalte Kunstprodukte erzeugte. Bojardo war der letzte, der sich für das Rittertum begeisterte, dem Orlando furioso Ariostos fehlte schon der Glaube, und Torquato Tassos „Befreites Jerusalem“ mit malerischen Schönheiten und religiöser Grübelei gehört schon in die nächste Periode. Das Schauspiel teilte sich in volkstümliche Karnevalstücke mit Arlequino und Columbina, und in Komödia erudita, die sich nach dem Vorbild des Plautus und Terenz in obszöne Witze ergehen und in welchen Ariostos, Machiavelli und Aretino bedeutendes leisteten. Die Tragödie begann mit Mysterien, dann ahmte man die klassischen Trauerspiele nach, doch waren sie schwach und enthielten oft grausame sogar bestialische Elemente.

Endlich ging das Schauspiel in die Oper über und die Musik bekam das Übergewicht. Einige Sonette und die *comedia erudita*, die Epen von Ariost und Tasso sind noch die besten, aber nie ganz befriedigenden Werke dieser verbreiteten Literatur, die sich mit der bildenden Kunst in keiner Beziehung messen kann, wiewohl sie dieselben Merkmale enthält.

In Spanien blühte die Literatur schon im 15. Jahrhundert. In Aragon war der provençalische, in Kastilien der italienische Einfluss vorherrschend. Dieser siegte unter Karl V. ohne den Nationalcharakter zu verwischen. Die Literatur erreichte in dieser Periode den Höhepunkt und überflügelte an Reichtum und Kunstwert die der andern Völker. Die Lyrik erreicht bei Garcilei de la Vega, Mendoza und andern eine hohe Stufe, verband die Schönheit der Form mit zarter Grazie und tiefer Empfindung. Montmajor schrieb den berühmten Schäferroman „Diana“ und Mendoza den ersten Schelmenroman *Lazarillo*, der allen spätern als Vorbild diente. Es gab viele Epiker, welche die antike Form auf neue Stoffe verwandten, ohne hervorragendes schaffen zu können. Das Schauspiel fehlte anfangs, jedoch die Geschichte wurde vielfach geübt. So beschrieben Xeres und del Castillo die Eroberung von Peru und Mexico lebendig. Die eigentliche Blüte der Literatur fällt mit jener der Malerei zusammen, ragt also in die Barockzeit hinein, die jedoch in Spanien die Stelle der Renaissance einnimmt, also eigentlich schon hierher gehört. Hier begegnet man solchen Namen wie Cervantes, Lope de Vega und Calderon, die jedenfalls zu den grössten der Literaturgeschichte gehören. In der Lyrik zeichneten sich Villegas und Quevado aus, doch bilden die Romane von Cervantes besonders sein „Don Quijote“ und sein Novellenbuch das Hauptzeugnis dieser Periode, Guevarra schrieb den beliebten „Diable boiteux“. Die sich nun entwickelnde Komödie enthielt romantische, humoristische, so-

gar tragische Elemente und fand in Lope de Vega der allein 1800 Texte schrieb, die selbst heute noch als Vorbilder der Bühnendichter dienen, den eifrigsten Vertreter, obzwar auch Cervantes Komödien schrieb. Beide schrieben auch Tragödien, von denen „Estrella de Sevilla“ des ersteren berühmt wurde. De Castro schrieb „el Cid“ und Tirso de Molina den „Burlador de Sevilla“, womit er den Typus des Don Juan schuf. Auch andere schrieben gute Theaterstücke, so dass Calderon tüchtige Vorgänger hatte, doch war er der stärkste, da ihm ein glühender Glaube eine unvergleichliche dramatische Kraft verlieh. Niemand schildert den Konflikt der Tugend und des Lasters ergreifender. Er ist entschieden ein Mann der Gegenreformation, also der folgenden Periode. Merkwürdig aber ist die grossartige Blüte der Literatur, da noch alle andern Künste schlummerten, und ist ihr Erwachen hauptsächlich dem Glauben, der in Spanien niemals ganz erlosch, zu danken. In Portugal verherrlicht Camöns in seiner Lusiade die Geschichten seines gesunkenen Landes mit melodischer Sprache und glänzenden Naturbeschreibungen.

In Frankreich entwickelte sich die Nationalliteratur in französischer Sprache, bis sie unter Franz I. plötzlich zur Hofpoesie wurde. Aus dieser Schule gingen Clement Marot, Roncard und „la pleyade francaise“ hervor, welche die Sprache ausbildeten, den Stil glätteten und die Vorgänger der späteren Klassiker sind. Der geniale Rabelais nahm eine eigentümliche Stellung ein, schrieb witzige Satyren der Ritterromane, verlachte Ritterschaft, Hof, Geistlichkeit und die Gesellschaft und verhalf den bürgerlichen Elementen zum Sieg über die Ritterpoesie. Satire und pikante Elemente traten nach ihm häufiger auf und bildeten den „esprit gaulois“, der sich neben der klassischen Richtung stets erhielt. Auch die Anfänge der klassischen Tragödie fallen in diese Zeit, doch ergaben sie noch keine endgültigen Resultate.

In England ging die literarische Bewegung bedeutend tiefer. Der Humanist Bacon von Verulam erhob der Dialektik gegenüber die Naturforschung zum wissenschaftlichen Prinzip und war der eigentliche Begründer moderner Philosophie. Lyrik, Romane und Allegorien blühten in diesem „merry old England“, besonders aber das Schauspiel, das sich aus kirchlichen Mysterien zum weltlichen Drama entwickelte und mit Shakspeare seinen Höhepunkt erreichte. Er hatte schon tüchtige Vorgänger, die neben klassischen, auch volkstümlich buntes Elemente behandelten, wie in Jack Jugler oder welche erschütternde Wirkungen suchten wie Marlow in seinen Schauertragödien. Diese Bestrebungen vereinigte Shakspeare in manchen seiner Stücke zu vollendeter Harmonie und schuf unsterbliche Werke wie „Hamlet“ und seine spätern düstern Tragödien. Gegen seine volkstümliche Richtung trat Jonson noch zu Lebzeiten Shakspeares mit seiner Gelehrtenschule auf, zu welcher auch Fletsher gehörte. Doch befolgten tüchtige Bühnendichter seine Richtung und schrieben noch einige gute Stücke. Der eindringende Puritanismus vernichtete die Tragödie und brachte nurmehr Milton hervor, der jedoch schon zur folgenden Periode des Glaubenskampfes gehört, welcher in der katholischen Welt Tasso und Calderon, Ribera und Zubaran erzeugte. Vom Hauch der Renaissance belebt, trieb die englische Literatur wunderbare Blüten, die besonders die spätere Theaterdichtung beeinflussten.

Nur in Deutschland konnte der neue Geist nichts vorzügliches erzeugen, da der Puritanismus und das Vorderrschen des Bürgertums jede höhere künstlerische Bestrebung unterdrückte. Meistersänger übten die Lyrik nach einer strengen Tabulatur, unter denen nur der begabte nürnbergische Schuster Hans Sachs hervorragt. Auch das Volkslied fand Verbreitung, aus welchem der protestantische Kirchengesang entstand, bei dessen Dichtung Luther vor-

anging. Seine Bibelübersetzung und seine Tischreden wurden für Literatur und Lebensanschauung entscheidend, indem er aus der Vermischung mehrerer Dialekte die neue Schriftsprache erzeugte; anderseits aber führte er durch seine biblische Weltanschauung den derben Materialismus und durch seine kräftigen aber groben Polemien und Tischreden den Grobianstil ein, der zur Verrohung der Sitten und zur Vernichtung des Schönheitsgefühls ungemein viel beitrug, also die schöne deutsche Kunst zerstörte und der Evolution eine einseitige Richtung gab.

Trotz der Grösse einiger Dichter nahm die Litteratur der Renaissance eine untergeordnete Stelle ein, da der klassische Schönheitskultus nach plastischen und maleischem Ausdruck rang, demzufolge Idee und Gefühl neben der Form vernachlässigte und die innere Triebkraft der Dichtung abschwächte. Die Begeisterung der Ritterromane, die Kraft des Glaubens und die belebende Hoffnung konnten durch Intelligenz, trockenen Witz, Satyre und gekünstelte Form nicht ersetzt werden. In den Werken jener Dichter, bei denen der Glaube wieder erwachte, ist dieser glühend und parteiisch, darum kämpfend und zerstörend. Die Literatur, ja die ganze Renaissance ist ein Protest gegen die christliche Kultur, darum an sich schon dekadent und zerstörend. Sie ist kein hoffnungsvolles Schaffen in der eigenen geistigen Richtung, sondern ein Kampf gegen alles Bestehende und da man statt diesem nichts besseres einzusetzen vermochte, eine retrograde und zersetzende Bewegung, die in Ermangelung fester Grundsätze, trotz riesiger geistiger Anstrengung nichts Entwicklungsfähiges erzeugen konnte und nur die allmähliche Auflösung vergoldete. Dies erklärt auch die auffallende Erscheinung, dass die grössten Dichter dieser Zeit, wie Cervantes, Lope de Vega und Shakespeare nicht in Italien, sondern in Ländern entstanden, wo der alte Glaube nie ganz aufhörte und die andern Künste noch schiefen, während

Ariosto, Tasso und Aretino tief unter dem Niveau anderer Künste stehen.

Die Renaissance bezeichnete den Bankerott christlicher Kultur, ein glänzendes Aufflackern der Lebenskraft in einem jugendlichen aber dem Tod geweihten Leben, dem jedoch noch ein langes, durch fieberhafte und gewaltige Todeskämpfe unterbrochenes Siechtum beschieden war. Weil die mächtigen Renaissancegeister auf Abwege verführt — nicht vorwärts, sondern rückwärts blickten, konnten sie keinen sicheren Leitfaden für eine zukünftige Flugbahn finden.

Für die spätere Kunstevolution war die Renaissance jedoch entscheidend, da ihr Kanon, ihre Ansichten und Konventionen selbst durch die Anstrengungen moderner Kunst nicht beseitigt werden konnten. Die Betrachtung moderner Malerei zeigt, wie sie sich bald dem einen, bald dem andern alten Meister anschloss, und wie sie sogar nach ihrem Neuerwachen den Bildungsgang der Renaissance wiederholte. Auch die Literatur griff wiederholt zu den grossen Werken dieser Glanzperiode zurück, Shakspeare, Lope de Vega, Cervantes, Bocaccio und Petrarca sogar Aretino, Tirso de Molina und Rabelais leben in der modernen Literatur noch immer und bilden eine Hauptquelle derselben, zu welcher nur einige neue Elemente, wie moderner Realismus, Psychoanalyse, Lautmalerei und andere hinzutraten. Die Baukunst ist ausser im Kirchenbau, wo die Gothik wiederholt auftrat, das alleinige Vorbild moderner Architektur, die seither immer auf derselben Grundlage steht. Die Renaissance ist also die Mutter jeder späteren Kunst und es lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass sich unsere Kultur ihrem Einfluss nie ganz entziehen wird, da dies nur durch neue Grundbegriffe bewirkt werden könnte.

Kapitel XV.

Der Barockstil.

Nach dem Glanz der Hochrenaissance erlahmt die schaffende Kraft. Der mächtige Anstoss, den die Befreiung aus der geistigen Knechtschaft und die Betrachtung der heiteren Antike gab, wirkte zwar automatisch weiter, fand aber, nachdem alle Genüsse der Form und Farbe erschöpft waren, keinen Gegenstand, der ihre Triebkraft erneuert hätte. Die Aufgaben waren gelöst. Michelangelo erforschte den menschlichen Körper, Paolo Veronese die Geheimnisse der Farbe, Bramante, alle architektonischen Verhältnisse. Weiter zu gehen war keinem vergönnt. Der Kunst erging es wie jenem alten Maler, der voll Entsagung ausrief: „Malen könnte ich schon, wenn ich nur wüsste was?“ Selbst der neuerwachte Glaube der Gegenreformation konnte nur Südtaliener und Spanier zu neuer Kraftentfaltung oder zu grausam-dramatischen Schöpfungen anspornen. Die Italiener trachteten danach, die Vorzüge alter Meister zu kombinieren, oder warfen sich einem derben Naturalismus in die Arme, welcher allerdings ihrer verfeinerten Schönheitsempfindung wenig entsprach und nur dem derben Wesen der Holländer zusagte. Sie fanden also keine zusagende Richtung, keine Ideen und Empfindungen die sie begeistert hätten. Ausserdem war Italien der Schauplatz blutiger Kämpfe, welche ihre Freiheit und ihren Reichtum raubten und das schöne Land der Renaissance verwüsteten. Unter solchen Verhältnissen war der plötzlicher Verfall selbstverständlich, doch hätten schon die inneren Ursachen genügt um diesen herbeizuführen. Das Sinken der Begeisterung, die Fortschritte des Materialismus waren schon in der Hochrenaissance bemerkbar, und es war nichts vorhanden, was erstere wecken, letztere einschränken konnte. Die Jesuitenagitation wirkte nur auf

die rohen Massen: die Künstlerwelt blieb kalt, obgleich sich Tasso und andere einer religiösen Grübelelei hingaben, ohne zu einem festen Glauben gelangen zu können.

Anders verhielt es sich in Spanien, wo der Glaube nie ganz erlosch und zur Inquisitionszeit glühend aufloderte. Selbst Künstler, wie Calderon, Ribera und Zubaran glaubten leidenschaftlich und brachten in ihren Werken die ganze Glut ihrer Frömmigkeit zum Ausdruck. Die technische Fertigkeit, die ganz bewältigte Form und Farbe fand ideale Ziele, darum waren diese Werke jenen der besten Renaissancemeister ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen. In Flandern erzeugten ähnliche Ursachen die hohe Blüte, und die derbsinnliche Natur der Holländer fand im Naturalismus einen passenden Ausdruck. In deutschen Ländern und England vernichtete die Reformation jede Kunst, da biblischer Rationalismus, den germanischen Idealismus überwand, das materielle Leben in den Vordergrund trat und die Triebkraft erlahmte. Kriege, die herrschende Stellung des Bürgertumes, der geschmacklose Puritanismus, also innere und äussere Beweggründe vereinigten sich, um hier die Kunst zu vernichten.

Wie die Kunst anderer Länder verfiel, so erhob sich die Kunst Frankreichs, sie eroberte die Führerfahne und behielt sie bis zuletzt. Es entstanden geniale Baumeister, tüchtige Maler und Schriftsteller, deren Kunst die eigentümliche Grazie und den unvergleichlichen Geschmack dieses Künstlervolkes widerspiegelt und allen andern Völkern neue Vorbilder schuf. Anfangs war zwar die Malerei von Spanien, Holland und Italien der französischen überlegen, doch barg diese die Keime solcher Feinheiten, aus denen ihre leitende Stellung spontan hervorging. Die französische Baukunst war allen überlegen und schuf die schönsten Barockgebäude. Die Literatur vertrat aber jenen angeborenen Geschmack, der das ganze Leben verziert und jedem Gegenstand eine künstlerische Form gibt.

Die Barockzeit ist trotzdem eine Verfallsperiode. Im Vergleich mit der Renaissance ist eine entschiedene Verrohung des Geschmacks die Abnahme der schaffenden Kraft und der Verfall aller, selbst der rein ästhetischen Ideale bemerkbar. Die Kunst wurde im allgemeinen höfisch und zum wertvollen Ziergegenstand, mit dem sich die Mächtigen umgaben, um ihr üppiges Leben zu verschönern. In der Gothik schuf der Glaubenseifer die Kathedralen, eine mythische Schwärmerei die Madonnen, in der Renaissance huldigte man der Schönheit, erhob sie zum Ideal und bewunderte sie selbstlos. Im Barock ward die Kunst zum persönlichen Besitz, mit dem sich die Reichen umgaben, um ihrer Eitelkeit, ihrem verzärtelten Geschmack oder ihren Luxusbedürfnissen zu genügen. Die selbstlose Bewunderung nahm allmählich ab, die individuelle Genussucht hingegen zu. Der Schönheitskultus der Renaissance war immerhin noch idealistisch, während die Gier, sich mit schönen Sachen zu umgeben, auf zerbrechliche Gegenstände die Arbeit der besten Künstler zu verschwenden, eigentlich eine Missachtung der Kunst und eine Selbstüberschätzung ist, die aus egoistischen Empfindungen floss. In der Baukunst überwog die Ornamentik den Adel der Verhältnisse, in der Malerei suchten die Eklektiker bei kalter Gehaltlosigkeit oder gekünstelter Sentimentalität aller Vorzüge der alten Kunstfertigkeit zu vereinigen. Die gezierte Plastik war nur dekorativ und in der Literatur herrschte eine kalte Förmlichkeit, die Gedankenarmut und Empfindungsschwäche mit hochtönenden und gekünstelten Redensarten verdeckte. Man bemerkt überall die Abnahme des Schwunges, die zunehmende Verfeinerung der Sinnlichkeit und des Geschmacks, der jede derbere Wirkung sorgsam vermied und der Kunst einen gewissen stilaren Charakterzug verlieh, während das ordnende und stilbildende Prinzip abgeschwächt erschien. Jener schafft mosaikartig zusammengewürfelte Werke, dieses einheitliche künstlerische Orga-

nismen. Von nun an übernimmt ersterer die Führung und erreicht im Rococo die höchste Stufe, erweckt aber auch den latenten Idealismus der Völker, der in den letzten Perioden verzweifelte Anstrengungen macht, um eine lebensfähige Richtung zu finden. Der Barockstil bildet den Anfang der Dekadenz. Der Schauplatz dieser Kunst ist anfangs Italien, dann Spanien und Holland, bis sie sich endlich in Frankreich festsetzt und die anderen Länder beinahe ganz ausschliesst.

*

*

*

Die Baukunst verändert ihre Richtung, lässt von der Antike und dem strengen Gesetz der Verhältnisse nach, vermeidet die gerade, bevorzugt die geschwungene Linie und häuft die Ziertheile ohne Rücksicht auf die konstruktive Form, wie die flamboyante Gothik. Im Kirchenbau entstand der gekünstelte und überladene Jesuitenstil, der bloss auf optische Wirkung ausging, die oft widersinnige Ornamentik, wie Maschen und Bänder aus Marmor wurden derart missbraucht, dass sie dem Auge keinen Ruhepunkt liessen. Durch perspektivische Fresken verschob man die Räume willkürlich. Die Gestalten wurden im Sinn der Froschperspektive so angeordnet, dass herunterhängende oder in die Architektur hineinragende Beine perspektivische Täuschungen verursachten. Bernini und sein Nebenbuhler Boromini waren die einflussreichsten Künstler, die den Subjektivismus Michelangelos missbrauchten und neben dem Jesuiten Pozzo den Barockstil begründeten. Charakteristisch sind die Bandornamente und die runden Linien selbst im Grundriss, die gebrochenen Giebel und Verkröpfungen. Die Paläste werden noch wenig verändert, die Höfe blieben öde, die Anlagen grossräumig, nur die Prachttreppen waren eine Neuerung, die übrigens auch auf öffentlichen Plätzen mit Wasserwerken verbunden dekorativ wirkten, wie am Petersplatz. Die Villen mit ihren

symmetrischen Anlagen, Cassinos, geometrischen Gärten und reichen Wasserwerken sind hingegen zauberisch und zeigen die ungemein grosse Verfeinerung des Lebens.

In Spanien ging der *platereske* und später der düstere Stil in Barock über, das bei der dekorativen Veranlagung der Spanier womöglich noch schwülstiger und überladener erschien als in Italien. In Deutschland herrschte ein Mischstil mit gothischen Elementen bis zum 18. Jahrhundert, wo dann die Fürstenpaläste im Barockstil aufgeführt wurden. In England wurde entweder der italienische Stil nachgeahmt, wie bei der Paulskirche, oder man baute in einem reich verzierten aber schwerfälligen Stil Schlösser mit konkaver Façade. In Holland entstand ein nüchterner Barockstil, der sich auch über Norddeutschland verbreitete.

In Frankreich nahm die Baukunst gerade in dieser Periode besonders unter Ludwig XIV. einen gewaltigen Aufschwung, bildete den Stil weiter und übernahm die Führung. Schon unter Franz I. führte Pierre Lescot beim Louvrebau das Pavillonsystem mit Kuppeldächern und reicher aber harmonischer Ornamentik ein und begründete hierdurch den französischen Stil, der schon damals Barock war. Er hatte viele und bedeutende Nachfolger, deren oft grossartige Werke stets etwas trocken und pomphaft waren. Jaques Brosse baute Luxembourg mit Pavillons und hohen Dächern, Perault die pomphafte Hauptfront des Louvre, die mit dem schönen Westflügel Lescots nicht übereinstimmt. Mansart erfand unter Ludwig XIV. das Giebelgeschoss und die gebrochenen Dächer und setzte hierdurch dem französischen Barockstil die Krone auf. Sein Neffe baute das Schloss von Versailles, dass mit seinen grossen Anforderungen, seinem kalten Klassizismus und der inneren Pracht kühl, hochmütig und förmlich wirkt, mit seinen Prachtgärten und Wasserwerken aber schon ein

Vorläufer des Rococo ist, in welchem das gezierte Hofleben den bezeichnendsten Ausdruck fand.

Michelangelos gewaltiger Individualismus hatte wie bereits erläutert, auf die Malerei anregend gewirkt, die Plastik hingegen beinahe vernichtet, da die meisten Künstler ihre eigenen Anschauungen aufgaben um jenem Genie nahezutreten, hierbei aber in einen gehaltlosen und affektierten Manierismus verfielen, der die Bildnerei zur blossen Dekoration oder zum sinnlichen Reizmittel erniedrigte. Nach Michelangelo kamen noch einige, die an der guten alten Auffassung festhielten, wie der Niederländer Giovanni de Bologna, Girolamo Lombardo und andere, doch beherrschte bald der Vater des Manierismus, der geschickte und vielseitige Bernini das Gebiet ausschliesslich. Die Neubelebung des Glaubens erzeugte in der Malerei, zwar auf äusseren Effekt berechnete, aber unstreitig wirksame Bilder. Der Plastik war auch diese Richtung verderblich unter deren Einfluss abstossend hohle, theatralisch affektierte, üppige und doch leblose Werke geschaffen wurden. Bernini war der Begründer dieses neuen Stils, hatte einen grossen Ruf als Günstling mehrerer Päpste, wurde sogar durch Ludwig XIV. nach Paris berufen und galt als höchste Autorität. Seine Gestalten haben wulstige Muskeln oder üppig sinnliche Formen, die seine erotische Richtung, welche im „Raub der Sabienerinnen“ gipfelt bezeugen. Er schildert auch die Qualen der Märtyrer mit grosser Vorliebe und führt das trockene Skelett, als handelnde Person in die Kunst ein. Oft reiten seine Gestalten auf Wolken und wirken in Marmor besonders abstossend. Falscher Pathos, affektierte Stellungen, lascive Sinnlichkeit und widersinnige Komposition kennzeichnen die Werke dieser Verfallszeit, die beinahe anderthalb Jahrhunderte währte.

In Frankreich war die Plastik höfisch und geziert, pfl egte die schale Allegorie mit grosser Vorliebe, schuf

aber wenigstens gute Bildnisse, wie das Reiterbild Ludwigs XIV. von Girardin und sogar einige gute Kompositionen mit edlen Gestalten, wie das Grab Mazarins von Croyzevox, sodass die Skulptur in Frankreich trotz mancher Schwächen fortlebte. In England und Deutschland erlosch sie gänzlich. Nur in Spanien lebten noch einige edle Bildhauer, wie Martinez Montanes und Alonso Cano, die tief empfundene und anmutige Werke schufen. Auf keinem anderen Gebiet ist der Verfall so durchgreifend, wie auf dem Gebiet der Skulptur, was ganz natürlich ist, da aufgeregte Effekthascherei und affektierte Zierlichkeit dieser monumentalen Kunst gefährlicher ist, als der Malerei, wo sie noch immer etwas Anziehendes erzeugen können. Trotz der grossartigen Malerei von Spanien und Holland, ja selbst von Italien ist die gequälte monumentale Kunst zur Schilderung der Barockkunst die bezeichnendste. Man erkennt aus ihrem Untergang den Verfall der Schönheitsempfindung der schaffenden Kraft und selbst der Naturwahrheit, bei stetigem Fortschritt der sinnlichen Verfeinerung und des empfindlichen Geschmacks, was alles ohne leitendes Prinzip zur gezierten Affektation, von der Schönheit zum niedlichen Tand, zur Koketterie mit der Kunst und endlich zum Kunstgewerbe führt.

Während die Plastik so tief sank, erhob sich die Malerei aus dem Manierismus zur Universalkunst, eroberte alle Gebiete, kehrte in katholischen Ländern zur Kirchenmalerei zurück und warf sich in Holland einem schlichten Naturalismus in die Arme, der übrigens auf allen Gebieten der Kunst und in allen Ländern grosse Fortschritte machte. In Italien entstanden zwei Richtungen, die der Eklektiker mit den beiden Caracci und Guido Reni an der Spitze, und die der Naturalisten unter der Führung Caravaggios, die das leidenschaftliche Leben, besonders das der niederen Klassen naturgetreu schildern wollten und jede höhere Idee oder Empfindung

verwarfen. Die Eklektiker wollten hingegen alle Vorteile der grossen Meister vereinigen und hierdurch eine monumentale Kunst schaffen. Sie wollten gewaltige Effekte erzielen und hierdurch die neuerwachte Religion unterstützen. Sie griffen aber oft zu Gewaltmitteln und schilderten dann lediglich Schauerscenen. Hierdurch neigten auch sie zum Naturalismus, nur nicht in dem Masse wie Caravaggio, der selbst in Kirchenbildern die gemeinsten volkstümlichen Gestalten vorführt. Unter den Eklektikern war unstreitig Guido Reni der grösste. Er borgte von der Anmut Corregios und vom Realismus Caravaggios und schuf in seiner Aurora in der Villa Ludovisi ein mächtiges Kunstwerk. Später neigte er jedoch zu sinnlicher Sentimentalität. Ribera blieb trotz seines ausgesprochenen Naturalismus ein echter Spanier. In seinen dämonischen Marter- und Schauerscenen offenbart sich ein fanatischer Glaube, den man bei andern Italienern trotz religiöser Tendenz niemals vorfindet. Ein neues Element dieser Periode ist die selbständige Landschaft, die zwar von Franzosen und Niederländern eingeführt, aber schon durch Tizian und Giorgione mit grosser Liebe behandelt wurde. Sie fand jetzt in Annibale Caracci, in Salvator Rosa, dem Darsteller schauerlicher Wildnisse und furchtbarer Seestürme, ferner in Antonio Canale und in seinem Schüler Canaletto, der die Strassen und Kanäle Venedigs malte ganz vorzügliche Vertreter. Das selbständige Auftreten der Landschaft ist das wichtigste Ereignis dieser Periode, da es zum modernen Realismus führte also den Keim einer wichtigen Entwicklungsperiode bildet.

In Spanien, im Lande des glühenden Glaubenseifers und der ebenso glühenden Sinnlichkeit, in der Heimat Loyolas, erweckte der neubelebte Glaube und der Naturalismus eine vorwiegend kirchliche Malerei, in welcher die Farbe vorherrschte. Durch den angeborenen Farbensinn begünstigt, feierte sie ihre höchsten Triumphe und übertraf

die gleichzeitige italienische Malerei. Sie war also kirchlich und koloristisch und fand in der Askese, Extase und im Martyrium reichliche Gelegenheit, die fanatische Andacht der Meister ergreifend auszudrücken. Selbst die Verarmung des Landes verhinderte diese Kunst kaum, da die Kirche reich genug war, um ihre Mitarbeiter zu belohnen. Nur der grösste unter ihnen, der unvergleichliche Don Diego Velasquez de Silva war als Hofmaler und Ceremonienmeister Philips IV. höfisch und weltlich, zugleich der erste grand Seigneur, der in der Malerei auftrat. Dieses Genie erster Grösse wirkte auch entscheidend auf die Entwicklung moderner Malerei, besonders durch seine feine Farbenharmonie, in welcher er weiss, grau, schwarz und grün zu einer zarten Melodie vereinigt und durch die breite und kühne Behandlung seiner Köpfe, in denen er nicht nur die materielle Erscheinung, sondern auch die Seele hineinzuzaubern verstand. Er wird allgemein als der vorzüglichste Bildnismaler anerkannt, obgleich er auch vorzügliche Genrebilder und besonders in seinem berühmten Jagdbild auch wunderbare Landschaften malte. Die grosse Komposition war ihm fremd, obzwar er in einer Übergabe der Stadt Breda, und in der „Krönung der Königin Maria“ viele Porträts zu historischen Bildern zu vereinigen verstand. Seine Hauptwerke waren jedoch gewaltige Reiterporträts, Infanten und Infantinnen, die in der Gesamtkunst kaum ihres Gleichen haben. Doch blieb Velasquez eine vereinzelte Grösse; für die spanische Kunst sind Herrera, Zúbaran, Murillo und Ribalta bezeichnender. Die extatische Schwärmerei Zúbarans gipfelt in seinem „Thomas d'Aquino“. Murillo vereinigt tiefe Andacht mit Naturalismus und der Zartheit Corregios. Sein Kolorit ist weich, seine Gestalten energisch, seine Genrebilder humoristisch und seine Porträts vorzüglich, obwohl sie die des Velasquez nicht erreichen. Die Werke dieser Künstler sind besser als die gleichzeitigen Schöpfungen italienischer Maler,

da sie mit voller Überzeugung, viel Farbensinn, grosser Begeisterung und Bravour gemalt sind. Nur in der Landschaft blieben sie, Velasquez ausgenommen, gegen andere zurück. Für die spanische Malerei war das die Glanzperiode, während die der Literatur schon früher begann.

Vielleicht noch grossartiger blühte die Kunst in Brabant und Holland. Während Brabant sich der spanischen Richtung anschloss, blieben die Holländer derbe Naturalisten, die alle Ideale und Leidenschaften vermieden und sich auf die getreue Wiedergabe des alltäglichen Lebens beschränkten. Diese beiden Richtungen bilden einen noch grösseren Gegensatz, als Eklektiker und Naturalisten, da diese beiden auch kirchliche Motive behandeln, die Holländer jedoch verschiedene Gegenstände aus einem ganz verschiedenen Standpunkt betrachten. Rubens, das Oberhaupt der Brabanter, war ein hochbegabter Künstler, mit unbegrenzter Fruchtbarkeit. Sein Kolorit ist leuchtend, seine Handfertigkeit erstaunlich, die Bewegung kühn und leidenschaftlich, die Frauenkörper üppig und sinnlich mit wenig Adel. Seine Kirchenbilder, wie die Kreuzabnahme und die Anbetung der ehernen Schlange, sind ergreifend, seine historischen Bilder wirkungsvoll. Umso leerer und oberflächlicher sind seine grossen Allegorien, die jedoch meistens Atelierarbeiten waren. Seine Bildnisse sind vorzüglich und seine Landschaften grossartig. Er bestimmte die Richtung der ganzen Schule. Zarter und nervöser ist sein bester Schüler van Dyck, einer der vorzüglichsten Porträtmaler mit edel aristokratischer Auffassung. Absichtlich und der Neigung nach verschieden ist die protestantisch-bürgerliche, der Schönheit abgeneigte und naturalistische Schule von Holland, an deren Spitze der hochbegabte Rembrandt stand, der stets besondere Lichteffekte suchte und seine biblischen oder alltäglichen Szenen mit dämonischer Kraft schilderte, vorzügliche Bildnisse aber meist niedere Typen und ausgezeichnete Landschaften

malte. Mit ihm erhob sich die Genremalerei zum Hauptgegenstand, besonders als der Protestantismus die kirchliche Kunst abschafft, und beeinflusst die Kunst bis zum heutigen Tag, da der moderne Realismus hauptsächlich aus dieser hervorging. Einfach und schlicht mit viel Humor und grossem Können werden die einfach bürgerlichen oder derb volkstümlichen Szenen geschildert, wobei das Metier des Malers zur Hauptsache wird, der idealen Richtung den Krieg erklärt, alle tieferen Gedanken und Gefühle verbannt und nur die Erscheinung beachtet, wie sie sich in verschiedenen Augen widerspiegelt. Nur bei den grössten z. B. bei Rembrandt zeigt sich ein eigentümlich dämonischer Zauber und eine ähnliche Poesie wie in Dürers Stichen. Dieselbe Urwüchsigkeit und derselbe germanische Humor, die in mittelalterlichen Teufelshumoresken neben hohem Idealismus so eigenartig wirken, offenbaren sich im holländischen Genre mit grosser Kraft. Die derbe aber richtige Naturempfindung, die schlichte Gemütlichkeit, die unmittelbare Berührung mit Volk und Natur, die materialistische aber heiter behäbige Lebensanschauung, die Liebe, mit welcher der Künstler die alltäglichen Erscheinungen betrachtet, die bürgerlich bescheidenen Ziele, die er sich vorsteckt, verleihen dieser Kunst einen eigenartigen Reiz und eröffnen die neuen Gebiete des Unschönen und Bescheidenen, die früher verschlossen waren. Gross sind ihre Eroberungen auf dem Gebiet der Landschaft und toten Natur, wo die getreue Wiedergabe schlichter Naturszenen der unmittelbaren Umgebung, des Tier- und Pflanzenlebens und der Gegenstände, des Lichtes, der sich auf diesen widerspiegelt, oft einen grossen Kunstgenuss bereitet. Auf die spätere Kunst hatten besonders die Landschaftler, Ruysdael und van der Neer grosse Wirkung, welche die Natur scharf ins Auge fassten, Licht und Wolken, Bäume und Wiesen einfach und genau wiedergaben und hierdurch ohne jede Absicht eine poetische

Wirkung erzielten, da die Natur — genau geschildert — stets poetisch ist. Nicht minder wirksam waren die bewegten Szenen von Snyders, Woowermann und Teniers, die den unmittelbaren Eindruck des Geschauten mit absoluter Naturtreue aber mit individueller Auffassung schilderten. Alle diese einfach denkenden aber scharf beobachtenden Künstler fanden also ein durchaus neuartiges schlichtes Ausdrucksmittel, das ohne hochtrabenden Absichten das Gemüt unmittelbar packt, die Phantasie anregt und oft poetischere Empfindungen erweckt, als grosse idealistische Werke, wenn die echte schöpferische Kraft und die grosse Begeisterung fehlt.

In Frankreich entstand nur in dieser Periode eine tüchtige Malerei, die zwar die von Spanien und Holland nicht erreichte, aber die Keime der späteren französischen Kunst schon alle enthielt. Nicolas Poussin ist der erste grosse französische Maler, der in figuralischen Bildern italienischen Eklektikern nahe stand. In seiner Stilisierung erschien er jedoch als echter Franzose, der selbst der konventionellen Auffassung Adel und Grazie verleiht, wie es Racine bei seinen steifen klassischen Gestalten vermochte. Doch ist er als Erfinder der heroischen Landschaft noch bedeutender, und verlieh dieser einen ernst-grossartigen Charakter. Dughet gab der Landschaft mehr Luft und Frische, und Claude Lorrain erforschte die Geheimnisse des Sonnenlichtes und der Luftperspektive. Diese Franzosen sahen die Natur von einer anderen Seite an als die Holländer. Sie empfanden die Linienharmonie und das *plain aire* schon im Voraus, während diese mehr das Sachliche, mehr die Gegenstände als ihre Lufthülle betrachteten. Aus diesen beiden Schulen entstand die moderne Landschaft.

Nach Tasso, der schon in diese Periode gehört, verfällt die italienische Literatur unwiderruflich, darum konnte der schwülstige Marini besonders mit seinem ero-

tischen „Adonis“ Schule machen und eine ganze Schar talentloser Nachahmer finden. Filicaja ist noch ein guter Lyriker, doch räumt das Schauspiel der Oper den Platz. Metastasio schrieb Melodramen und Operntexte in melodischer Sprache, wozu meistens der talentvolle Lully die Musik schrieb. Nach Spanien kam mit den Bourbons der französische Geschmack und erdrückte die Nationalliteratur gänzlich, doch nicht ohne einige Kämpfe. In Deutschland war keine Literatur; die Gebildeten sprachen französisch. Nur Opitz und die literarischen Orden versuchten die Nationalliteratur zu beleben, was auch bis zu einem gewissen Grade gelang. Leibnitz war der einzig hervorragende Schriftsteller und begründete die deutsche Philosophie, obgleich er Latein und französisch schrieb. In England glättete Pope die Sprache, unter den Stuarts verbreitete sich jedoch die laszive französische Schreibart. Die Schriften der Freidenker, Hobbs, Locke und Tyndal wurden wichtige Ereignisse und wirken sowohl auf Politik, als auch auf die spätere Literatur, Congreve schrieb Dramen, die für klassisch galten, und der wankelmütige Dryden besang bald Cromwell, bald Karl II. Die Literatur war ungemein schwach, dagegen die Gährung in der Ideenwelt, besonders in Politik und Nationalökonomie bedeutend.

Umso gewaltiger entwickelte sich die französische Literatur in einer ganz eigenartigen Richtung. Boileau schrieb seine berühmte „art poetique“. Einige epische Versuche misslangen zwar, desto mächtiger blühte dagegen das Schauspiel und feierte unter dem berühmten Triumvirat von Corneille, Racine und Molière die grössten Triumphe. Boileau begründete die klassische Richtung, die die ganze Kulturperiode beherrschte und in alle Länder eingeführt wurde. Corneille war heroisch mit energischer Handlung und raschem Dialog, aber geschraubt, bombastisch steif und geziert und stand der Natur so fern als möglich. Racine war gefühlvoller, aber gleichfalls konven-

tionell klassisch, also unnatürlich. Dagegen erhob sich Molière als der beste Lustspieldichter über seine Zeitgenossen und schrieb scharf beobachtete, ungemein komische und ganz originelle Lustspiele, trotzdem er die Sujets der spanischen Literatur, besonders Lope de Vega entlehnte. Neben der glänzenden, aber höfisch konventionellen Tragödie erwarb der Roman eine ebenbürtige Stellung. Fenelon machte mit seinem belehrenden „*Telemaque*“ den Anfang. Bald schrieb jedermann und das *Hotel Rambouillet* bildete den Mittelpunkt, wo sich die *Precieuses* vereinigten, und wo jener Geist entstand, aus dem sowohl das Schauspiel als die Romanliteratur hervorging. *Le grand Cyrus* von Mathilde de Scudery, *l'histoire amoureuse des Gaules* von Bussy, *Gils Blas* von le Sage, die komischen Romane Scarrons, die Fabeln Lafontaines und die lyrische Poesie Grecourts und Deshoullieres sind mit ihrer steifen Grazie, gezierten Anmut und ihrer Neigung zum Schlüpfrigen bezeichnend, gegen welche Montaigne schon im vorigen Jahrhundert, und in dieser die Philosophen Descartes, Pascal la Rochefaucold und später Montesquieu kämpften, indem sie die Rückkehr zur Natur und Realität predigten und mit den Encyklopädisten des 18. Jahrhunderts die Revolution vorzubereiten halfen. Auch die grosse Memoirenliteratur entstand in dieser Zeit, welche Leute und Verhältnisse so vergegenwärtigen, dass man sie persönlich zu kennen glaubt. Die Memoiren der Mme. de Mottville und Sevigné, besonders aber die von Saint Simon sind die bedeutendsten. Gleichzeitig machte Bosuet den Versuch, sich von den kleinlichen Ereignissen der Gegenwart zur allgemeinen Geschichtsschreibung zu erheben.

Die geistige Bewegung war unter Ludwig XIII. und XIV. trotz Zwang, Unnatur, Geziertheit, Steifheit, Sinnlichkeit und Konvention doch eine gewaltige und entwickelte jene Eigenschaften des französischen Geistes, die

ihm die Führung auf dem ganzen Gebiet einer alternden Kunst sichern mussten. Das raffinierte Hofleben, die Allmacht, Eitelkeit und unbeschränkte Freigiebigkeit Ludwigs XIV. hat das etwas rohe, aber kräftige feudale Frankreich in eine höfische, ungemein prachtliebende, zart besaitete und oberflächliche Welt verwandelt, in welcher sich raffinierte Sinnlichkeit, feiner Geschmack, grosse nervöse Empfindlichkeit und der angeborene Formsinn zu so hoher Stufe entwickelten, dass sie nicht einmal die Stürme der Revolution und die Gewaltherrschaft roher Massen zu vertilgen vermochten. Aus dieser Zeit ging die ästhetische Bildung der Franzosen hervor, die ihnen in der sinnlichen Evolutionsrichtung einer ausklingenden Kultur, wo schaffende Kraft, mächtige Begeisterung und konstruktive Logik stets eine untergeordnete Rolle spielen, das Übergewicht sichern musste, zumal diese Eigenschaften in der folgenden Periode noch bedeutend weiterentwickelt wurden.

Die Barockkunst war, wie alle Merkmale deutlich zeigen, eine entschieden sinnliche und konventionelle, also schon eine abwärts neigende oder alternde Kulturbewegung, in welcher die freie schöpferische Kraft, die Begeisterung und die stilbildende Fähigkeit entschieden abnahmen. Eben darum entstanden auch keine gewaltigen Ideen, keine mächtige Begeisterung, daher auch keine überwältigenden Kunstwerke. Die gesteigerte nervöse Empfindlichkeit, eine feine Beobachtung und der ausgebildete Geschmack, nebst grosser Kunstfertigkeit erzeugten aber feine Juwelle. Nach alledem ist die Barockkunst der VII. Entwicklungsstufe unserer Formel zuzuzählen, obgleich sie sich dieser nur erst nähert. Sie hat schon keine Merkmale der früheren Kulturstufe mehr, aber auch nicht alle der nächsten Periode. Überhaupt ist der Kulturgang von diesem Zeitpunkt an lang gedehnt und zeigt mehrfache Schwankungen.

Die stetige Zunahme des Naturalismus, der allmählich selbst die idealen Kunstgebiete erobert, die Anpassung der Baukunst an die Forderungen eines üppigen Lebens und ihr rein dekorativer Charakter, die Verfeinerung der Sprache und des Stils besonders in Frankreich, ein durch und durch verfeinertes Leben, der affektiert graziöse Tanz, die sinnlich weiche, melodische und sentimentale Musik italienischer Opern, französischer Melodramen und Vaudevilles, die scharfe und liebevolle Beobachtung selbst der unschönen und alltäglichen Erscheinungen besonders in der holländischen Malerei, das Platzgreifen der Landschaft, die bessere Erkenntnis der Luftperspektive, der Lichtwirkung und Farbenharmonie, das Hervortreten des Genre der grossen Historienmalerei gegenüber, die mehr analytische als synthetische Auffassung, die erste unbewusste Empfindung der physiologischen Wirkungen der Farben und Linien, das Suchen unmittelbarer Nervensensationen, und der suggestiven Poesie unmittelbarer Natureindrücke, sind die Errungenschaften dieser Periode, die ihr besondern Wert und Wichtigkeit für die weitere Entwicklung verleihen. Die moderne Kunst wurzelt, trotz vielfacher Verschiedenheit, entschieden in dieser Periode und ist die natürliche Fortsetzung dieser abwärts neigenden Bewegung, die umso glänzender wird, je tiefer sie herabsinkt. Mit der Barockkunst verlässt der westländische Geist die Zeit der stürmisch schaffenden Jugend und betritt die Bahn des reflektierenden Alters. Sie bildet also einen Wendepunkt in unserer Kultur, die anfangs langsam, dann immer stürmischer der Endauflösung entgegengeht.

Kapitel XVI.

Das Rococo.

Die letzte stilarische Schöpfung des europäischen Geistes war der Rococostil, der vom Barockstil durchaus verschieden ist, da auch dessen psychologische Beweggründe und Erzeugnisse andere sind. Der Stil ist universell, durchdringt alle Gebiete der Kunst und des Lebens und gestaltet beide eigenartig. Der Baustil ist zwar eine Fortsetzung oder die äusserste Verbildung des Barockstils, unterscheidet sich jedoch von diesem besonders durch die Verschnörkelung der Linien, durch die gänzliche Überwindung der Geraden, die immer und überall durch verschlungene Kurven ersetzt wird. Das Leben, die Denkart und die Empfindungen — alles ward ebenso verschnörkelt wie die Kunst, und edle Gefühle wurden trotz kühler Sinnlichkeit stets zur Schau getragen. Das konstruktive Prinzip ist an diesem Stil kaum mehr beteiligt, doch fliessen die verschlungenen Linien, trotzdem sie die Produkte einer geschraubten Berechnung sind, glatt und gefällig ineinander, und ihre Wendungen ergeben zwar stets unruhige aber zarte Motive, die das Auge erfreuen oder reizen.

Der Rococogeschmack war das Produkt eines gehaltlosen und leichtfertigen, aber verfeinerten Lebens, das keine Ideale hatte und die Kunst zur Modeware erniedrigte, die Umgangsformen und das Leben hingegen abschliff und zierlich gestaltete. Diese Kunst, die keine ernste Grundidee, kein sicheres Leitmotiv und keine tieferen Empfindungen

hegte, hatte keinen andern Zweck als die Umgebung einer genussüchtigen Gesellschaft zu schmücken. Sie verdeckte geschickt mit sentimentaler Koketterie und unvergleichlicher Grazie den Materialismus, die kalte Genussucht und die öde Haltlosigkeit dieses üppigen Lebens. Malerei, Baukunst und Literatur waren gleich oberflächlich, konventionell, verschnörkelt und falsch, aber stets geschmackvoll zierlich und reizend. Die Kunst steckte tief im Sumpf des „faux jolie“, liebte die süsslich zarten „doux et vague“ Farben, die verschlungenen Linien, die unnatürlichen Schäferspiele, die affektierten Marquisen im Reifrock mit gepudertem Haar, die Galants mit Seidengewändern und Zöpfen. Alles war unnatürlich und gekünstelt, und dennoch war auch diese Periode eine unvermeidliche Evolutionsstufe der Kunst, da die hochgradige Verfeinerung der Sinnlichkeit, der Beobachtung und des Geschmacks eine Forderung des Bildungsganges war. Mit der üppigen Lebensweise kam eine Verfeinerung des Nervensystems, die selbst die feinsten Sensationen und die ganze Zartheit einer Miniaturkunst empfinden konnte. Dieser Zustand nervöser Empfindlichkeit erscheint zu Zeiten gewaltiger geistiger Kämpfe niemals, da das unter Hochdruck arbeitende Seelenorgan keine Muse findet, um die volle Aufmerksamkeit auf jene feinen und kleinlichen Eindrücke zu konzentrieren. Das, von mächtigen Empfindungen bewegte Gemüt kann die kleinsten und feinsten Sensationen nicht nachempfinden. Wenn aber die Energie des inneren Seelenlebens abnimmt, ist auch das Seelenorgan weniger durch mächtige innere Impulse in Anspruch genommen, wendet sich demzufolge zur Beobachtung der Aussenwelt, wird hierdurch verfeinert, reagiert auf äussere Eindrücke mit krankhafter Empfindlichkeit und entwickelt den Geschmack. Dieser feine, eliminative Geschmack und die scharfe Beobachtung äusserer Erscheinungen, obgleich nicht der Natur, sondern des gekünstelten Lebens, herr-

schen auch im Rococo und erzeugen die zierlich gekünstelte, aber doch anziehende Kunst, die alles mit zarten Farben und jenen weichen Linien verziert, die dem konstruktiven Stilgefühl direkt entgegengesetzt sind.

Das Rococo war die Kunst einer verlebten Aristokratie, die alle Ideale und jede Berechtigung verlor, nur die Zierform des äussern Lebens beibehielt und alle derberen Effekte instinktiv verabscheute; darum alle Ecken abrunden, alle starken Farben abtönen, jede tiefere Empfindung durch Witz und konventionelle Grazie verdecken wollte. Doch erzeugte diese Gesinnung jene subtile Empfindlichkeit für gewisse Eindrücke, die selbst nach den Umwälzungen nicht verloren ging und in der modernen Kunst eine so wichtige Rolle spielt. Übrigens waren nur die Hofkreise derart verlebt und verfeinert, die tieferen Schichten hingegen derber und kräftiger, ebendarum entstand eine Reaktion gegen diese Hofkunst, die sich zwar überall verbreitet hat, aber sowohl in der eigenen Heimat als in Deutschland den Widerstand herausforderte.

Das Rococo hat zwei Perioden. In der ersten unter der Regence und Ludwig XV. war die Sinnlichkeit cynisch und trat mit Glanz und Pomp ganz offen auf. Die Sprache war derb, witzig und geistreich, die Gelage entarteten zu Orgien. Dementsprechend war auch die Kunst pomphaft und verschnörkelt, die Farbe kräftig, die Mode graziös wie wohl aufdringlich. In der zweiten Periode unter Ludwig XVI. erfolgte nach dem Sinnenrausch die Ernüchterung: man affektierte sentimentale Gemütlichkeit. Die Bauten wurden kleiner und intimer, die Linien näherten sich der Geraden. Die Mode wurde schlichter und das Schäferspiel sentimentaler, Wollust und Sinnlichkeit nahmen ab. Die Geschichte der Liebe kann diese Veränderung vielleicht am besten erklären. Unter Ludwig XIV. herrschten grosse Leidenschaften und jede Liebelei suchte einen dramatischen Rahmen, obzwar die Sinnlichkeit ihr einziger Beweggrund

war. Sie trat pomphaft und förmlich auf, wie die prahlerischen Bauten oder die Tragödie. Unter Ludwig XV. herrschte die kaum verhüllte Sinnlichkeit, die Genussucht feierte ihre Orgien. Unter Ludwig XVI. war der Sinnenrausch verraucht, man affektierte tiefe Empfindung, sprach stets von hoher Tugend und von gebrochenen Herzen. So war auch die Kunst unter Ludwig XIV. pomphaft und steif, unter Ludwig XV. geziert, graziös, sinnlich, unter Ludwig XVI. sentimental und schwächlich. Sie fühlte das Ende und verflachte wie das frühere prachtvolle Hofleben.

Die interessanteste Erscheinung der Periode ist die Encyklopädistenbewegung, die zu dem zierlich oberflächlichen Hofleben einen schreienden Gegensatz bildet. Die Bewegung englischer Freidenker verpflanzte sich nach Frankreich und erzeugte eine gründliche Naturforschung, die zahlreiche Wahrheiten entdeckte und die Grundlage der modernen Wissenschaft bildet. Daneben entstand auch eine rege angeblich philosophische, eigentlich sozialpolitische Tätigkeit, die sich gegen Kirche und Staatsomnipotenz, gegen die Überreste mittelalterlicher Einrichtungen und gegen die Aristokratie wandte, aber weit über das Ziel hinausschoss, da sie jedem Ideal den Krieg erklärte, den größten Materialismus und Utilitarismus, die absolute Gleichheit und die nivellierende Demokratie verkündete. Von der Unnatur verchrobener Konventionen und vom falschen Idealismus wandten sich die Forscher zum Empirismus und Rationalismus und fassten die Natur scharf ins Auge. Als Denker waren sie jedoch oberflächlich und einseitig genug, um zu jenen Trugschlüssen zu gelangen, welche die Revolution und jene politischen Dogmen erzeugten, die die moderne Gesellschaft zu vernichten drohen. Montesquieu war nach dem Vorbild englischer Nationalökonomien der Begründer des kapitalistischen Liberalismus. Diderot, der berühmte Verfasser der Encyklopädie, verkündete die Ausbeutung der Mitmenschen, also den rücksichtslosen

Utilitarismus. Der begeisterte und sentimentale Rousseau predigte die absolute Gleichheit, die Rückkehr zum primitiven Naturzustand und in seinem berühmten „contrat sociale“ auf Grundlage der Gleichheitsidee die Pöbelherrschaft. Er begründete damit den spätern Sozialismus. Diese gewaltige materialistisch-utilitäre Bewegung hatte schwerwiegende sozialpolitische Folgen, und übte auch auf die Kunst einen entscheidenden Einfluss aus, indem diese von der Konvention zur Natur zurückzukehren versuchte. Freilich waren auch die volkstümlichen Szenen, die man schilderte, möglichst unnatürlich. Die koketten Gestalten bewegten sich nach der Menuettemusik, da die manierten Künstler die einfache Natur nicht mehr verstanden, darum konventionell verzierten und hoffähig machten. Auch auf die Literatur hatte dieser erkünstelte Materialismus eine gefährliche Wirkung. Es entstand in Stücken und Büchern ein namenlos frecher und perverser Erotismus, der in der Gesamtkunst kaum seinesgleichen hat und neben dem der Aretin noch rein und gesittet war. Man braucht nur den verrufenen Namen des Marquis de Sade zu erwähnen, um diese abstoßende Wucherung zu kennzeichnen, welche alle Länder mit sinnlich aufregenden und raffiniert perversen Büchern überflutete, die ein Brandmal dieser Periode bilden.

Die Sitten waren allerdings nur in Frankreich und dort auch nur in Hofkreisen und in der höfischen Kunst derart bedenklich. Die bürgerliche Gesellschaft, die sich Geltung verschaffen wollte, war noch relativ roh und gesund und wurde nur durch die Irrlehren der Encyklopädisten zu den Greultaten der „terreurs“ verleitet und dann zum Caesarismus gedrängt. Die Beteiligung dieser Elemente hat auch in Frankreich, wie einst in Deutschland, eine derbere bürgerliche Kunst erzeugt, wodurch auch die dekadente höfische Kunst verjüngt wurde. Die Sanduhr, die schon abgelaufen schien, ward noch einmal umgekehrt

und die letzte Spätblüte der modernen Kunst durfte sich entfalten.

In Deutschland waren die Verhältnisse anders, hier dominierte seit Ende des Mittelalters das bürgerliche Element; die Kunst lag jedoch seit Jahrhunderten brach. Der Puritanismus und die Unruhen erdrückten sie gänzlich und es entstanden nur noch schlechte Nachahmungen fremder Erzeugnisse. Immerhin zeigten sich schon in der vorigen Periode nationale Bestrebungen in der Literatur, die erst in dieser zum Durchbruch gelangten und die Glanzperiode deutscher Philosophie und Dichtkunst hervorriefen. Auf dem Gebiet der bildenden Künste geben sie nur Anstoss zu einer grösseren Bautätigkeit und schufen wenig Nennenswertes. Dresden und Wien waren die Mittelpunkte eines aus Frankreich entlehnten, aber intensiven Kunstlebens, welchem das glorreiche Erwachen der klassischen Musik einen unvergänglichen Ruhm verlieh. Auch zahlreiche Prachtbauten wurden geschaffen, und die Gründung der Porzellanfabriken von Wien und Meissen nach dem Muster von Sévers nebst einigen Fortschritten in der Malerei sind zu erwähnen. Die Musik und Literatur ausgenommen standen alle Künste ganz unter französischem Einfluss, ohne jedoch ihre Vorbilder zu erreichen.

In England blühte nur eine ungemein verbreitete, aber unbedeutende Literatur und die Porträtmalerei. An Baukunst, Plastik und Malerei nahm es nur geringen Anteil, während Italien nur in der Musik etwas Originelles schuf und in Spanien so auch in Holland die Kunst so gut wie ganz erlosch.

Während sich die Barockbauten gross und würdevoll repräsentierten, trachtet der Rococogeschmack danach, kleine und intime, aber zierlich geschmückte Kabinetstücke zu schaffen, darum gelangen ihm kleine Pavillons neben grossen Schlössern in prachtvoller Umgebung am besten

Der Stil machte sich besonders im Innern geltend, wo Maschen, Amoretten, Medaillons, Muscheln und Voluten alle Räume bedecken und zwar etwas unruhig, aber neckisch und anmutig wirken, wie es von diesem echten Boudoirstil zu erwarten ist. Die gerade Linie ist möglichst überwunden, selbst der Grundriss geschwungen, gebauscht oder eingezogen und die Mauern erscheinen wie die geschwungenen Seitenwände kunstvoll verzierter Schmuckkästchen. Alles war mit Ornamenten überladen, wie es dem verweichlichten und gekünstelten Geschmack einer Marquise de Pompadour gefallen konnte.

Ausser in Frankreich verbreitete sich der Geschmack auch in Hofkreisen Deutschlands, und fand besonders in Dresden Eingang, wo wahre Juwelen des Zopfstils erzeugt wurden, wie z. B. der Zwinger. In Wien war die Bautätigkeit besonders unter Maria Theresia grösser, aber weniger zierlich und liess imposante Paläste entstehen, die besonders, da die Baumeister meist Italiener waren, dem späteren italienischen Barockstil mehr entsprachen, obgleich der Pavillon in Schönbrunn und andere kleinere Bauten im französischen Rococogeschmack gehalten sind. In England erzeugte der Stil schwerfällige und überladene Formen, wie in diesem Lande überhaupt jede Bauart wuchtiger und plumper wurde. Italien blieb dem Barockstil treu, da dort das Leben niemals die gekünstelte Grazie des französischen erreichte.

In der Plastik folgte Italien dem Beispiel Berninis, verflachte zur gekünstelten Allegorie und zur blossen Dekoration, bis endlich, am Ende der Periode der talentvolle Canova sich dem Studium der Antike und der Natur hingab und die Kunst von neuem belebte. Er gehört jedoch seiner Zeit und Richtung nach nur halb in diese Periode, da seine Haupttätigkeit schon in das XIX. Jahrhundert fällt. Hierher gehört er nur insofern, als er sich, trotz antikisirender Richtung von der Geziertheit und übertriebenen Muskulatur nicht ganz befreien konnte. Wenn wir Canova

der nächsten Periode zuzählen, ist höchstens die dekorative Skulptur mit schematischen Kariatyden, muskulösen Atlanten und zierlichen Trophäen zu erwähnen, die jedoch nur Handwerkerarbeiten waren. Jedenfalls war die französische Plastik der italienischen weitaus überlegen, da sie ihren Werken trotz Ausschweifungen und Geziertheit, Grazie und einen eigentümlichen Charakter verlieh. Die Gestalten sind weich und üppig, aber selbst in ihrer affektierten Haltung stets anmutig, wie die Flora Fremins. Die Gesichtszüge sind ganz eigenartig mit hervortretenden Augenlidern. Am Ende der Periode wurden die Gesichter länger und sentimentaler, zeigen eine gewisse Melancholie, die sich über die Kunst und über das ganze Leben ergoss. Die Durchbildung der Köpfe bleibt selbst in diesem Zeitabschnitt der Unnatur vorzüglich, nur der allegorische Tand und die mythologischen Attribute, die zur Verherrlichung der Grossen dienten, und ihre theatralischen Attitüden wirken abstossend, wie z. B. die Büsten von Ludwig XIV., die Apollo dem dankbaren Land zeigt von Coustou d. ä. oder der Marie Leszcinska mit dem Adler, der die Gattin Jupiters kennzeichnen soll. Auch die Grabmonumente sind affektiert und konventionell, doch sind einzelne vorzüglich, wie das von Moritz von Sachsen in Strassburg von Pigalle, wo der Held unbefangen über eine Treppe schreitet, vor welcher sich das Grab öffnet. Das sind jedoch Ausnahmen; die gezierte Konvention ist die Regel, wo die Toten oft in ihrem Boudoir, sogar mit ihrem Schosshündchen dargestellt werden. Selbst in Deutschland begann die unterdrückte Kunst sich langsam zu regen, und einige Monumente, z. B. die von Schlüterer sind vorzüglich, obzwar die meisten keine Ansprüche auf hohen Kunstwert erheben können. Die Zeit war ja der Plastik feindlich gesinnt, zufolge ihrer malerischen, allen Monumentalen abgeneigten Richtung, sodass sie derselben nur eine dekorative Tätigkeit einräumte. Porzellanene Schäfer und

Schäferinnen sind die bezeichnendsten plastischen Erzeugnisse dieser Zeit, die auch in ihrer Art wahrhaft anziehende Nippsachen sind. Die Statuen in grösserem Masstab waren jenen ziemlich gleichwertig und geistesverwandt aber immerhin künstlerischer, als die italienischen Statuen vor Canova.

Die Malerei brachte, trotz ihrer konventionellen Ziererei, die hervorragendsten Künstler hervor, unter denen Watteau unstreitig der grösste und für seine Zeit bezeichnendste war. In Italien — ihrer eigentlichen Heimat — war die Malerei beinahe erloschen. Nur der dekorative Tiepolo bildet eine Ausnahme, der mit seinen Fresken grosse Wirkung erzielte und selbst der modernen Dekorationskunst vielfach zum Vorbild diente. In Spanien erlosch die Kunst schon in der vorigen Periode; die niederländische fristete ihr Dasein nur von dem vorzüglichen Vermächtnis der alten Meister, denen die Epigonen mit wenig Erfolg nachstrebten. In Deutschland waren nur einzelne Künstler wie Rafael Mengs und die anmutige Angelika Kaufmann. Nur in Frankreich fand die Malerei eine wirkliche Heimat und eine reichere Entfaltung. Hier hatte die Malerschule le Bruns noch eine Fortsetzung, aus welcher neben trefflichen Kupferstechern und Pastellmalern auch der grosse Watteau hervorging, der trotz affektierter Zierlichkeit, oder vielmehr gerade wegen diesen Eigenschaften seine gekünstelte Zeit so getreu, geistreich, charakteristisch und geschmackvoll schildern konnte, wie dies nur wenigen Auserwählten gelungen ist. Er war die Verkörperung des Rococo, der geniale Darsteller zierlicher Marquisen und Schäferinnen und gab damit dem Geiste seiner Epoche mit unvergleichlicher Sicherheit und Geschmack Ausdruck. Grenze ist für das Ende der Periode ebenso bezeichnend, wie Watteau für den Anfang. Er malte nicht mehr die Szenen der eleganten Welt, sondern ländliche Idyllen oder gefühlvolle Gen-

reszenen, mit einem süsslich gezierten aber anziehenden Vortrag. Er kehrt also vom gekünstelten Leben zur Natur zurück, nur ist auch diese geziert und gefällig zugestutzt, da man vom derben Landleben jede Vorstellung verlor und dasselbe hauptsächlich aus dem Schäferspiel studierte. Nur der Landschaftler Joseph Vernet sucht sie am richtigen Ort und schildert das Meer und das bewegte Strandleben frisch und wahr. Es gab auch andere Meister, welche die gezierte Kunst zur Natur zurückführen wollten, besonders da talentlose Nachfolger Watteaus sie der Seele und Grazie beraubten. Zierliche Pastellbildnisse bilden eine Eigentümlichkeit dieser Zeit und haben trotz ihrer Affektation grosse Anziehungskraft, da sie uns in diese schon durch ihre Unnatur hochinteressante Epoche zurückversetzen und ihre hohle Grazie, äusserliche Verfeinerung und ihren Geschmack deutlich vorführen. Statt hochtönender Apotheosen, die den ruhsüchtigen König verherrlichten, trat hier die gekünstelte Anmut hervor, die bald zur Sentimentalität verflachte oder zur perversen Sinnlichkeit ausartete, dem masslosen Erotismus in der Literatur entsprechend. Die Sinnlichkeit fand im 'begabten Boucher ihren besten Vertreter, während Fragonard romantische Gestalten und der Farbenpoet Prud'hon zarte Elegien malte. Je näher man der Revolution kam, desto mehr realistische Bestrebungen sind in der Malerei und Literatur bemerkbar. Die Maler studierten die Antike und David begründete den akademischen Empireklassizismus.

Die Malerei in England hatte zwar keinen regelmässigen Bildungsgang, doch blühte sie Ende dieser Periode, blieb ziemlich unabhängig und erzeugte besonders eine glänzende Bildnissmalerei, die von van Dyck ausgehend, sich zu einer selbständigen Kunst entwickelte und die besten Porträtmaler dieser Zeit hervorbrachte. Der talentvoll-humoristische, dabei moralisch tendentiöse Hogarth

machte mit seiner tüchtigen, aber etwas derb grotesken literarischen Schilderung den Anfang. Als Zeichner war er vorzüglich, als Maler derb aber kräftig und tüchtig. Reynolds erhob das bürgerliche Porträt auf die höchste Stufe, malte demokratische Gestalten mit Büchern und Schreibzeug, selbst die Damen mit Kindern und im Alltagskleid. Er liebte klangvolle Farbe, ordnete alles vernünftig, hatte ein gewaltiges Können, aber wenig Impuls, Gainsborough war hingegen ganz Rococo, einer der glücklichsten Darsteller zierlicher Frauenschönheit und unstreitig der grösste Bildnismaler jener Zeit, der einige viel bewunderte Werke, wie das reizende Bild der Königin Charlotte malte und den „blue boy“ schuf. Er stellte seine Bildnisse gern in feingetönte Rococolandschaften. Nach ihm nahm das realistische Porträt überhand und Tierstücke wurden sehr beliebt.

Die grossen Eroberungen der Musik sind für diese Epoche ebenfalls charakteristisch. Schon in der Renaissance nahm die Tonkunst einen grossen Aufschwung, denn der berühmte Palestrina schrieb grossartige Kirchengesänge. In der Barockzeit verbreitete sich die Musik allgemein und wurde in Theater und Konzertsaal eingeführt, doch erreichte diese Bewegung erst im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt, da die Oper Drama und Schauspiel verdrängte und ganz Italien von süssen Melodien wiederhallte. Die Vorliebe für Gesang und Melodie charakterisiert die Tonkunst Italiens, die mit der tief empfundenen, ernstesten und harmonischen Musik Deutschlands einen schroffen Gegensatz bildet. Unstreitig kam die Musik aus Italien, aus dem Land der schönsten Stimmen und des Gesanges, doch wurde ihre etwas seichte und sentimentale Richtung durch die ernstere und gehaltvollere deutsche Tondichtung bald überflügelt. Die Kirchenmusiker Pergolesi und Caldara, der berühmte Organist Scarlatti und der Klassiker Clementi waren allerdings auch in der ernstesten

Musik hervorragend und konnten selbst höhere Ansprüche befriedigen. Neben ihnen waren unzählige Musiker und Komponisten tätig, welche die leichte und gefällige aber oberflächliche melodische Richtung der italienischen Musik bestimmten.

In Frankreich schuf der Italiener Lulli Ende der vorigen Periode durch seine zahlreichen Opern und Balette die französische Kunstmusik, die der italienischen Melodie gegenüber eine rythmisch-deklamatorische Richtung hat und im Rezitativstil gipfelt. Er erfand auch das zereemoniöse Menuett, das für diese Zeit ebenso charakteristisch ist, wie die Pavanne für die Zeit Ludwigs XIII. und die Gavotte für die Precieusen des Hotel Rambouliet. Im 18. Jahrhundert erfand Rameau den Generalbass, und Rousseau führte die Melodramen ein. Aber trotz des Einflusses von Gluck und seines Gegners Piccini waren Volkslieder und Vaudevilles vorherrschend. Méhul war ein tüchtiger Komponist, doch überflügelte die deutsche Musik an Tiefe und Grösse alle andern und riss die Führung an sich, die sie bis zuletzt behielt. Der kaiserliche Hof in Wien und der königliche in Dresden waren die zwei Musikzentren, wo die eigentliche Konzertmusik entstand. Es genügen für Wien die Namen von Gluck, Mozart, Hayden und Beethoven, und für Dresden die von Bach und Händel zu erwähnen, um die unerreichte Höhe dieser klassischen Zeit der Musik zu kennzeichnen. Sie tritt der darstellenden Kunst gegenüber entschieden in den Vordergrund und verdrängt besonders in Italien selbst die Schauspieldichtung.

Die über alles herrschende Kunst war jedoch in Frankreich, England und Deutschland entschieden die Literatur, die nicht nur ungemein verbreitet war, sondern auch zahlreiche grosse Schriftsteller hervorrief. In Italien und Spanien sank sie hingegen tief und erzeugte in Italien neben Operntexten und lyrischen Ergüssen nur schwache Nach-

ahmungen französischer Werke, bis Ende der Periode eine naturalistische Reaktion gegen den französischen Klassizismus entstand. Spanien beschränkte sich unter der Bourbonenherrschaft auf derartige Kopien, sodass ihre glänzende Nationalliteratur gänzlich verschwand. In England entstand hingegen eine demokratische Literatur, die zahlreiche populäre Schriftsteller hervorrief und als festbegründete Nationalliteratur grosse Verbreitung fand. Deutscher Idealismus und verfeinerter französischer Rationalismus erzeugten mächtige und in ihrer verschiedenen Richtung beinahe gleichwertige Literaturen, die für die künstlerische und politische Entwicklung der Menschheit entscheidend waren.

In Italien lag Epik und Lyrik darnieder, nur die melodischen Operntexte Metastasios machten Aufsehen. Ende der Periode erhoben die guten Schauspiele höhere künstlerische Ansprüche und Alfieri erklärte der klassischen Tragödie den Krieg, charakterisierte kräftig, schuf derbe aber wahre Gestalten. Allerdings verband er mit der Kunst politische Absichten, verschmähte die Schönheit und schuf republikanische Tendenzstücke. Nach ihm folgten revolutionäre Geister, die alle alten Einrichtungen mit der Geissel der Satyre züchtigten, eine realistische Richtung einschlugen und die neue Gesellschaft begründeten.

In der grossen englischen Literatur vertrat Pope die alte Gesellschaft mit ihrer zierlichen Konvention und ihren geschliffenen Formen. Neben ihm lebten mittelmässige Dichter, unter denen der Naturforscher Darwin mit seinem Lehrgedicht, als Vorgänger des grossen Denkers gleichen Namens interessant ist. Thomsen trachtet zur Natur zurückzukehren und diese poetisch zu schildern. Der patriotische Hymnus „Rule Britannia“ stammt von ihm und bildet er einen Gegensatz zur Frivolität anderer Dichter. Glower schrieb schöne Balladen und war ein Vorkämpfer der modernen Richtung. Addison stiftete die ein-

flussreichen literarischen Zeitschriften „Tatler“ und „Spectator“, Oliver Swift war der Vertreter des „comon sens“. Burk trat als Gegner der französischen Revolution auf; Franklin, Pitt und Sheridan schwammen hingegen mit dem Strom. Richardson führte den Familienroman ein, Goldsmith schrieb den „Vicar of Wakefield“, und Redcliff Schauerromane. Alle huldigten einer demokratischen Richtung, die ganz zu verflachen drohte, als eine Reaktion des aristokratischen Geschmacks entstand, die zur Volkspoesie zurückführte und die Literatur vor dem Untergang bewahrte. Burns mit seinen schottischen Liedern und Macpherson mit seinem „Ossian“ sind die Vertreter dieser national-idealen Richtung. Praktischer Bürgersinn und konservativer Idealismus fochten einen Kampf, aus dem letzterer als Sieger hervorging und die blühende romantische Literatur hervorrief.

In Deutschland erwachte der nationale Geist und befreite den germanischen Idealismus aus den Banden des platten biblischen Rationalismus, der ihn seit Jahrhunderten gefesselt hielt. Diese befreite Kraft schuf die deutsche Musik und Literatur. Früher fristete diese ihr Dasein aus der stümperhaften Nachahmung französischer Werke, nun befreite sie sich auch von diesem Hemmschuh, kehrte zur Natur und zur Volkstradition zurück und bekam Flügel, die sie hoch über das Mittelmaß erhoben. Haller, Klopstock, Lessing und Göthe bezeichnen die Stufen dieses stürmischen Fortschrittes, der mit der Dichtung des „Faust“ den Gipfelpunkt erreicht. Letzteres ist wohl das mächtigste Einzelwerk der christlichen Kultur, mit dem sich nur die „divina comedia“, „Hamlet“ und einzelne Werke Michelangelos an Gewalt und Tiefe messen können. Die Philosophie stürmte vorwärts, befasste sich statt mit sozialpolitischen Fragen, mit allgemeinen Wahrheiten und veränderte die Forschungsmethode besonders seit Kant, der die Denkkraft untersuchte, die scholastische

Dialektik niederwarf und der Wahrheit allmählich näher kam. Haller ist in der Literatur die erste bedeutende Erscheinung, der zwar in aristokratischem Sinn dichtete, aber schon die neue Richtung verkündete. Klopstock war mit seiner deutsch-theologischen Richtung der eigentliche Bahnbrecher, der die Neuhochdeutsche Sprache einführte. Wieland war schon ein wirklicher Poet, der die romantische Märchenwelt anziehend beschrieb. Lessing war bedeutender, beobachtete scharf und kritisch, klärte die Ansichten und begründete durch hervorragende Dramen, wie „Nathan der Weise“ und „Emilia Galotti“ die deutsche Bühnendichtung. Ihm folgten Gessners Idyllen, Lavater, Knigge, Hippel, Herder, der die orientalische Literatur einführte, Voss, der klassische Übersetzer Homers, und zahlreiche andere revolutionäre Geister der Sturm- und Drangperiode. Bis endlich der gewaltige Goethe als Endergebnis dieser grossen Gährung erschien und der deutschen Literatur eine Weltbedeutung gab. Er war ein allumfassender Geist, Dichter, Philosoph, Gelehrter und Staatsmann, dessen Genie selbst seinen misslungenen Werken stets Interesse verlieh. Er beherrschte alle Arten der Dichtkunst und schrieb neben Romanen epische, lyrische und dramatische Werke; er durchlief alle Phasen der Entwicklung, verfolgte alle Richtungen und blieb sich doch immer treu; ein harmonischer Grieche mit göttlich erhabener Ruhe. Trotz radikaler Ideen, war er ein Gegner der Revolution und trug viel dazu bei, dass die Bewegung in Deutschland sich auf das Gebiet der Ideen beschränkte. Seine volkstümlichen Balladen sind wahre Meisterwerke und haben stets einen mystischen Hintergrund. Sein mächtiger Geist spürte trotz radikal materialistischer Gedanken, stets dem übersinnlichen Seelenleben nach und stellte in seinem „Faust“ die Mystik zweier Welten mit der Intuition des Genies gegenüber. Auch in seinen Wahlverwandschaften be-

fasst er sich mit jenen übersinnlichen Verbindungen, die auf das menschliche Schicksal so gewaltig einwirken und die der Rationalismus vergebens zu leugnen trachtet. Sein feiner Geist empfand jede gedankliche Bewegung, selbst die Sentimentalität jener Zeit blieb ihm nicht fremd, doch erhob er sich über alle andern und verstand den Stempel seiner mächtigen Individualität seiner Zeit aufzudrücken. Schiller, die andere Grösse der Zeit, war bedeutend milder und weniger umfassend, aber vielleicht eine typischere Künstlernatur und schrieb entschieden bessere Dramen. Er erreichte niemals die Ideenhöhe und die Kraft Goethes, neigte in der Lyrik zur Sentimentalität und in seinen Lehrgedichten zu einer schlicht bürgerlichen Auffassung. Trotzdem ist seine Grösse und sein Einfluss auf die deutsche Litteratur unleugbar, nur war dieser mehr lokal, während Göthe eine Weltstellung hatte. Auf die spätere Litteratur hatte noch der schwerfällige Jean Paul, und auf die Bühnendichtung Kotzebue grösseren Einfluss.

Auf die Entwicklung der französischen Litteratur hatten besonders die Vorgänger im vorigen Jahrhundert, wie Decartes, Pascal und Larocheaucold die eine materialistische Denkart einführten, ferner die Klassiker, die selbst jetzt noch Nachfolger hatten, und endlich die Salons einen entscheidenden Einfluss, die verschiedene Richtungen, besonders aber die neuen Ideen vertraten. Die frühere Litteratur befasste sich mit dem sittlichen Menschen im Allgemeinen, diese betrachtet ihn in Verbindung mit der sozialen Ordnung, auf welche sie ihr Hauptaugenmerk richtet. Montesquieu, Helvetius, Diderot, d'Alembert, Voltaire und Rousseau waren die Nachfolger jener Rationalisten des vorigen Jahrhunderts und entwickelten die letzten sozialpolitischen Konsequenzen ihrer materialistischen Ansichten. Montesquieu war der Begründer des kapitalistischen Liberalismus, da er alle Rechte vom Besitz abhängig machte. Helvetius erhob die Selbstsucht

zum alleinigen Beweggrund aller Handlungen; er ist also mit d'Alambert, der die Erfahrung als einzige Quelle der Erkenntnis und die Ausnützung der Mitmenschen als die der sozialen Ordnung annahm, der Begründer des rücksichtslosesten Utilitarismus. Rousseau, der die absolute Gleichheit verkündete und zum Grundprinzip der Gesellschaft erhob, den Besitz als ungerecht verurteilt und zum primitiven Zustand zurückkehren wollte, war schon ein Sozialkommunist. Voltaire war mit seinem scharfen Witz nur ein Zerstörer der autoritativen Welt und ihrer Missbräuche. Diese Stürmer, inmitten einer verfeinert-konventionellen und dabei üppig-perversen Welt, mussten natürlich Umwälzungen herbeiführen, da sie die alte Ordnung, die Religion, den Staat und die Gesellschaft energisch bekämpften. Sie benutzten die Literatur als Agitationsmittel, das in ihrer Hand eine bürgerliche Färbung annahm, die Beobachtung, Sinnlichkeit und nüchterne Vernunft zur alleinigen Triebkraft erhob, aber den trockenen Rationalismus gern mit sentimentalen Gefühlsergüssen vermischte. Zu jenen Helden der Feder kam noch Buffon, der die Naturwissenschaft in die Literatur einführte.

Zwei Hauptrichtungen kämpften in dieser Literatur. Die eine war die Fortsetzung des Klassizismus und der Precieusen-Literatur, welche allmählich zur Frivolität oder zur Pornographie ausartete. Diese hatte ihren Sitz am Hof von Sceaux und im Salon der Marquise von Lambert. Der Hof der Herzogin von Maine war nur frivol und suchte die leichte Unterhaltung, schloss aber die Politik aus. Der Salon Mme. du Deffend's vertrat den trockenen Witz und die beissende Satyre, während die Salons der Mme. Geofrin und der Mlle. de Lespinasse die Zentren der Encyklopädisten, also der revolutionären Richtung waren. Die letzten Klassiker waren Grecourt, Grasset, Florian und Delille, die jedoch durch die neue Richtung bald verdrängt wurden. Ueberhaupt war die

Poesie schwach vertreten, da Bühnendichtung und Romane vorherrschten und die Prosa immer grössere Gebiete eroberte. Die dramatische Handlung ward stets mit dem sozialen Zustand in Verbindung gebracht. Die Tragödie war erschöpft, sodass die Dichter, so auch Crebillon und Voltaire, stets Corneille nachahmten, bis Voltaire von England heimgekehrt, der französischen Tragödie etwas von Shakspeares Geist einzuhauchen versuchte. Er hatte jedoch für die psychologische Wahrheit wenig Empfindung und missbrauchte seine Werke als Agitationsmittel. Er fand immerhin interessante Verwickelungen, blieb stets geistreich und schrieb in einem brillanten Stil, der selbst heute anregt, obschon er nicht erwärmen kann. Diderot erdachte eine neue Theorie des Schauspiels und führte die bürgerlichen Dramen ein. Das Lustspiel blühte. Lesage schrieb mit scharfer Beobachtung, aber Marivaux führte die höchste Blüte herbei. Er räumte — wie Racine in der Tragödie — der Liebe den ersten Platz ein, hob die Frauenrollen hervor und führte den, unter dem Namen *m a r i v a u d a g e* bekannten Stil ein. Endlich schuf Beaumarchais in seinem unvergleichlichen „Figaro“ und „Figaros Hochzeit“ die besten Lustspiele, in welchen er auch die politische Satyre einführte. Lesage, mit seinem „Gil Blas“ und Marivaux führten den Sittenroman, Prevost mit „Manon Lescaut“ den Liebesroman ein. Rousseau verfolgte politische Ziele, pflegte die Rhetorik und wollte mit seiner Sentimentalität, die er als Agitationsmittel benutzt, auf das Herz wirken. Seine Heldinnen reden stets von der Tugend und Pflicht und stolpern immer. Diese Gefühle waren immer falsch, und was er unter Tugend verstand, mochte er allein wissen. Ein Anhänger Rousseaus, Bernardin de St. Pierre, schrieb *Paul et Virginie*, in welcher er die sentimentale Naturschwärmerei der Periode in gezielter Form schildert. Neben dieser mehr oder minder künstlerischen Literatur entstand eine ungeheuere

Wucherung schlüpfriger Romane, die nur auf Sinnesreiz hinielten und grosse Verbreitung fanden. Crebillon jeune, Diderot, Mirabeau, Couvay mit seinem „Chevalier de Faublas“ und unzählige andere folgten dieser verworfenen Richtung und beschworen hierdurch die Greuelthaten der Terreurs herauf. Künstlerisch wertvolles wurde während der ganzen Zeit wenig geschaffen, nur der echt-französische Geist, die scharfe Satyre, der cynische Witz und die Skepsis, die keine Schranken duldet, wurde entfesselt. Diese Elemente, die an sich abstossend sind, bilden jedoch die Quelle der späteren Kunst, da sie den Geist aus dem alten Formzwang befreiten, zur Betrachtung der unverhüllten Naturwahrheit erzogen und zur scharfen Analyse und zum unmittelbaren Ausdruck der Empfindungen anregten, also die Vorbedingungen jener reinrealistischen Kunst erzeugten, die nun folgen musste. Bevor jedoch geniessbare Kunstwerke der neuen Richtung entstanden, musste die Evolution mehrere Stadien passieren. Der noch immer starke Idealismus musste sich in der Empire und in der romantischen Kunst verausgaben, um die Alleinherrschaft der verfeinerten Sinnlichkeit und der kühlen Vernunft zu sichern.

Das Rococo ist — wie schon am Anfang dieses Kapitels ausgesprochen — eine Verfallsperiode der Kultur, in welcher gegen alles Bestehende, besonders gegen den Formzwang eine mächtige Reaktion entstand, die den Boden für eine neuartige Kunst vorbereitete. Sie bildet gleichsam die vorletzte Stufe einer ausklingenden Kultur und entspricht der VII Periode unserer Formel, da sie trotz grosser Abschwächung des Idealismus und gewaltiger sinnlicher Verfeinerung noch immer genug stilbildende Kraft besass, um einen Universalstil zu erzeugen, der alle Gebiete der Kunst und des Lebens durchdrang und in einem gewissen Sinn zu gestalten wusste, obgleich das gestaltende Prinzip schon ziemlich schwach und oberfläch-

lich war, nicht tief in das Wesen der Dinge hineingriff und diese nur äusserlich überspann.

Auf die spätere Kunst hatte diese Periode den entscheidendsten Einfluss und hinterliess der Nachwelt zahlreiche Eigenschaften. Unter diesen stand jedenfalls eine durchgehende Differenzierung und hochgradige Verfeinerung des Nervensystems obenan, die eine beinahe krankhafte Empfindlichkeit für alle sinnlichen Eindrücke hervorrief und einen eliminativen Geschmack ergab, der selbst die zartesten Assonanzen und Dissonanzen empfand, und das äussere Leben, sowie die Umgangsformen abschliff. Der verfeinerte Geschmack bewirkte auch die Ausbildung der Sprache, die sich der Denkart besser anpassen und die Ideen besser ausdrücken sollte.

Eine weitere Errungenschaft des Rococo ist die demokratische Richtung der Kunst und hierdurch die Erweiterung ihres Gebietes, indem auch die Erscheinungen des alltäglichen Lebens Beachtung fanden und insbesondere den bürgerlichen Roman und das Schauspiel beeinflussten. Merkwürdigerweise stammten alle diese demokratischen Erscheinungen aus der vorhergehenden hyperfeinen und durchaus aristokratischen Kunst, die jedoch ihre äusserste Verbildung erreichte, und dadurch die Keime der Umwälzungen und Veränderungen hervorbrachte, die auch der Kunst eine veränderte Grundlage und Richtung gaben. Eigentlich war diese Kunst schon eine Endphase und hatte nur darum eine Fortsetzung, weil sie durchaus höfisch und das Spielzeug der eleganten Welt war. Ihre Feinheiten bezeichnen das feine Hofleben; die Vorkämpfer in der Literatur aber begannen den Ansturm bürgerlicher Elemente, die dem bisher ausgeschlossenen Bürgertum bald zur Herrschaft verhelfen und die abgelebte Aristokratie verdrängten, eine neue, gesündere Kunst ins Leben rufend. Der Aufschwung in der deutschen Literatur war das letzte Aufblühen des deutschen Idealismus, hatte aber als verspät-

tete Erscheinung keine Folgen für die weitere Zukunft und vermochte trotz mehrfacher Anstrengungen kaum eine selbständige Kunst zu begründen. Italien und Spanien waren schon ganz erschöpft und England strebte schon damals einer rastlosen und alles ausschliessenden Erwerbstätigkeit entgegen, inmitten welcher nur das Erwachen des aristokratischen Geistes und des nationalen Idealismus die glänzende Romantik hervorzaubern konnte, die aber ebenso wie der Idealismus der Goethezeit ohne Fortsetzung blieb, da nach der steifen aber zierlichen Förmlichkeit Gainsboroughs die Verrohung folgte, welche die Entstehung einer raffiniert sinnlichen Kunst ausschloss, zudem rief die masslose Geldgier die besseren Kräfte von der Kunst weg und der praktisch derbe Geschmack begnügte sich mit einem handwerkemässigen Luxus, der höchstens die Sammlereitelkeit einzelner Kenner hervorrief.

Kapitel XVII.

Die Empirekunst.

Trotz kurzer Dauer und geringer Bedeutung, muss man auch die Kunst der Kaiserzeit besonders betrachten, da sie der letzte Versuch war, einen allgemeinen und einheitlichen Stil zu erzeugen. In Baukunst, Plastik und Malerei, so auch in Möbeln und Bekleidung trat eine Art von Klassizismus auf, der jedoch von jenem der Renaissance durchaus verschieden war, da er nicht die heiter-ästhetische, sondern unter Einfluss der kriegerischen Zeit die harte, heroische und rationalistische Seite der antiken Welt zum Ausdruck brachte.

Eigentlich entstand der neue Stil in Deutschland zufolge der altklassischen Richtung Goethes, Lessings und Herders, wie auch durch das Studium der griechischen Baukunst. Die grosse Bautätigkeit begann in Berlin und München, wo Schinkel als Erfinder dieses nüchternen Stils waltete und Klenze als Bauleiter König Ludwigs tätig war. Während früher Wien und Dresden an der Spitze standen, übernahm jetzt das mächtig gewordene Berlin und das zum Königreich erhobene Bayern die Führung, da diese, um ihre Machtstellung zu verkünden, zahlreicher Bauwerke bedurften. In Frankreich waren solche in grosser Zahl vorhanden, ausserdem nahm der Krieg alle Mittel in Anspruch, darum entstanden hier trotzdem der Stil sowohl in der Malerei als für Möbel und Bekleidung entschieden aus Frankreich hervorging, wenige

„neo-grec“ Bauwerke, von denen die Madelaine-kirche von Vignon, der schwerfällige Triumphbogen von Chalgrin und die Börse mit ihrer korinthischen Säulenhalle die hervorragendsten sind. In England und Italien hinterliess dieser vorübergehende Baugeschmack keine Spuren.

Der Geist der Epoche und der Wunsch zum griechischen Klassizismus und zur Naturwahrheit zurückzukehren, die Fessel der manierten Konvention zu zerreißen, und schlichte, natürliche und doch schöne Werke zu schaffen, belebte mit Canova und besonders mit Thorwaldsen auch die Plastik, die im Rococo vernachlässigt wurde. Dies gelang Canova nicht ganz, da er noch zu sehr im Manierismus seiner Zeit verwickelt war, um die ganze Grazie der natürlichen Bewegung und ungezierten Schönheit zu begreifen und — die übertriebene Muskulatur und die gezierte Haltung beseitigen zu können. Gleichwohl war er ein talentierter Bahnbrecher, da die Bestrebungen zur Sanierung der Plastik von ihm ausgingen. Thorwaldsen war hingegen ein harmonischer Grieche wie Göthe, der die plastische Ruhe, die einfache Formschönheit und den Adel der Griechen begriff und seit Michelangelo zum ersten Male wieder ewigschöne Bildwerke schuf, obzwar er durchaus nicht über die dämonische Kraft des Grossmeisters verfügte. Er empfand aber plastisch, erkannte die wahre Schönheit, stellte den Reliefstil wieder her, komponierte mit grosser Linienempfindung und war dem Canova jedenfalls überlegen. Dieser Geist regte sich auch in Deutschland und Frankreich. Viele Künstler pilgerten zu Canova, um die Antike zu studieren und um sich vom Zopfstil zu befreien. So empfand Dannecker die antike Schönheit, so verfolgten Tieck, Schadow und Rauch dieselbe Richtung, sodass in Deutschland, wo zur Zeit die Kunst ganz fehlte, eine bedeutende Plastik mit deutsch-idealer Richtung entstand, die sich von der be-

deutenderen aber etwas gezierten französischen Plastik unterschied. Chaudet schlug in Frankreich als erster die neue Richtung ein. Er fasste die Antike etwas trocken akademisch auf, schuf aber — besonders im antiken Standbild Napoleons — ein wundervoll einfaches Kunstwerk. Ihm folgten zahlreiche bedeutende Bildhauer, die jedoch — wie es der französische Geist bedingt — die Antike immer kühl und formell auffassten, sodass selbst in dieser sogenannten idealen Periode niemals die Idee und Empfindung, sondern zum grossen Vorteil der Plastik stets Form, Linie und Technik vorherrschten. Bosio und Cortot standen an der Spitze der Klassiker. Ersterer schuf gute antike Gestalten, die Reliefs der Vendomesäule und die Gruppe von Ludwig XVI. in der „chapelle expiatoire;“ letzterer modellierte die prachtvolle Gruppe der Königin. Pradier verstand die sinnliche Schönheit besonders durch die treffliche Behandlung des Marmors wiederzugeben. Die Kühnheit der Bewegung und Anmut der Gestalten sind oft überraschend, nur in der kirchlichen Kunst war er schwach wie seine anderen Zeitgenossen, da hierzu der Glaube und die Innigkeit fehlte. Rude bildet den Übergang zum Naturalismus, da er die klassische Richtung verliess, um seiner Schönheitsempfindung frei folgen zu können. Sein „Mercur“ ist ein schöner Jüngling, seine „Jungfrau von Orleans“ ein belauschter Moment der Verzückung. Die folgenden Künstler gehören schon zur Romantik. Selbst in England und Schweden waren einige gute Bildhauer, die derselben Richtung folgten. In dieser Zeit ist aber ein entschiedener Aufschwung der Plastik bemerkbar.

Trotz dieses Aufblühens der Plastik behielt die Malerei besonders in Frankreich die Führerrolle. Viele der alten Meister lebten noch und malten die neue Welt in der alten zierlichen Manier, wie Mme. Lebrun oder Fragonard, der die alten Gestalten mit Empieremöbeln um-

gab. Greuze blieb auch in der neuen Welt sentimental und sinnlich, und der jüngere Watteau malte noch immer Rococofiguren. Sie waren mit ihrer Zeit im Widerspruch, was einige dadurch ausgleichen wollten, dass sie zur volkstümlichen Malerei der Holländer zurückkehrten moderne Szenen im Stil und mit der Auffassung dieser schilderten. Prud'hon war ein vorzüglicher Maler und behielt die Rococograzie selbst bei klassischen Sujets bei. Doch waren diese Künstler alle Ueberreste einer vergangenen Welt. Die neue Aera brauchte härtere Männer, derbe und kräftige Formen, wie sie der Agitator David in seinem spartanischen Klassizismus und in der heftigen Aktion seiner modernen Darstellungen bot. Dies war der Begründer des Empiireklassizismus, der den gezierten Manierismus endgiltig besiegte und seine Spartaner oder Römer in historischer Haltung schildert. Er war durch, und durch Plebejer, mit scharfer Beobachtung, doch sind seine akademischen Gestalten theatralisch, der Ausdruck ihrer Kraft übertrieben. Seine Farbe ist hart und kräftig, wie sie die Energie des Eroberers verlangte, dessen Ruhm der einstige Agitator mit Begeisterung verkündete. Später traten statt klassischer, die modernen Gestalten und Tagesereignisse in den Vordergrund. So malte Gros die Kriege Napoleons und vorzügliche Porträts, Lafond Szenen aus dem Leben der Kaiserin Josephine; Boissard Schlachtenbilder mit ergreifendem Naturalismus, während Boilly die ersten modernen Genrebilder schuf. Die Bildnismalerei stand am höchsten und bezeichnet den Bildungsgang am schärfsten. Lefevre malte die Begründer der neuen Gesellschaft derb mit kräftigen Farben, Pognat malte meist alte Frauen und Larivierre war schon Kolorist. Die beiden Porträts der Mme. Recamier von David und Gerard zeigen den Uebergang vom Klassizismus zur Romantik. Ersteres ist noch streng und lakonisch, letzteres hingegen höfisch stilisiert.

Unter dem Einfluss der neugriechischen Bewegung, welche die Plastik belebte, erhob sich nun auch die Malerei in Deutschland, die ganz darniederlag. Einige begabtere Maler wie Cornelius und Owerbeck studierten in Rom die Antike. Letzterer befasste sich ausschliesslich mit altertümlicher Kirchenmalerei, auf die andern wirkte der erwachende Nationalgeist, sie behandelten neben klassischen Formen und Gegenständen auch nationalgeschichtliche und verbanden die darstellende Kunst mit romantischer Ideologie. Cornelius war der Führer, darum sind seine mit reicher Phantasie aber mit wenig Form- und Farbensinn ausgeführten Werke für ihre Zeit die bezeichnendsten und zeigen dieselben in keinem sehr günstigen Lichte. Die grossen Werke sind unerquicklich, die kleineren stehen tief unter dem Niveau französischer Kunst aus derselben Zeit. Die deutsche Malerei hatte eine Richtung angenommen, die sie auch während der Romantik befolgte und an welcher sie beinahe zugrunde ging, da die Reflexion vorherrschte und das malerische Element vernachlässigt wurde. Jedes Bild bedurfte einer Erklärung um verstanden zu werden, verzichtete also auf die künstlerische Wirkung, auf welche das ganze künstlerische Streben der Franzosen gerichtet war. In England war die Bewegung weniger abgegrenzt und der Klassizismus kam weniger zum Ausdruck. Die glänzende Porträtmalerei sank, nur Lawrance lebte, der jedoch trotz grossen Könnens tief unter Gainsborough stand. Einige Dekorationsmaler waren tüchtig und unter ihnen trat Stothard als vorzüglicher Kolorist hervor. Eine Eigentümlichkeit der englischen Malerei bildet die sonst vernachlässigte Landschaft, die hier viele begabte Vertreter hatte, welche Luft und Stimmung empfanden und besonders nach der Einführung der Aquarellmalerei die scharfen Konturen löste. Constable malte in seinen beinahe impressionistischen Ölbildern zuerst die Luft, und Girtin führte die Aquarellmalerei

ein. Tierstücke waren sehr beliebt und James Ward zählte zu den vorzüglichsten Tiermalern. Das Genre behandelte langweilige Anekdoten; einige Illustrationen waren hervorragend und gingen ihrer Zeit voran. Italien verhielt sich ganz still. Seine Malerei vegetirte in Kopien alter Werke. Spanien ruhte gleichfalls aus; nur der dämonische Goya malte mit gewaltiger Kühnheit. Er fand oft eine ganz eigenartige Schönheit, und schildert die Gräueltaten des Krieges mit erschütternder Kraft.

Die Literatur war ziemlich verworren. Die Schriftsteller der vorigen Epoche leben noch teilweise und der Klassizismus trat weniger deutlich hervor, als in den bildenden Künsten. Die Dichtung neigt mehr zur Romantik, nach dem Vorbild von Goethe, Schiller und besonders Chateaubriand. Der Neuklassizismus Davids suchte nicht die Schönheit wie die Renaissance, sondern stoischen Heroismus, republikanische Freiheitsliebe und demokratische Kraft. In der Literatur suchen wir diese Richtung vergebens, da der Klassizismus Goethes nicht die spartanische Härte sondern die Harmonie der Schönheit und der Gedanken suchte, während Chateaubriand beide Richtungen bekämpfte. Ebendarum ist das Zeitbild der Literatur weniger klar, als das der anderen Künste.

In Deutschland lebten noch Schiller, Goethe, Wieland, Herder und Jean Paul, und bestimmten durch ihr Gewicht auch die Richtung dieser kurzen Periode. Da eine Unzahl schwacher Epigonen den „Götz von Berlichingen“, die „Räuber“, „Werther“ und die Romane Jean Pauls nachahmten, entstand aus dem romantisch angehauchten Klassizismus Schillers und Goethes der Keim der etwas später aufblühenden Romantik, die übrigens hauptsächlich aus der Philosophie Fichtes, Schellings, Hegels, Schleiermachers und Solgers hervorging, deren Tätigkeit in diese Periode fällt. Die abstrakte Theorie sollte mit dem subjektiven Seelenleben und der Vernunft im Einklang gebracht wer-

den, wie dies Fichte vergebens versuchte. Schellings Naturphilosophie und Hegels absoluter Idealismus trachteten sich aus der Welt absoluter Abstraktion loszurichten, Schleiermachers und Solgers Kunstphilosophie befruchtete die Literatur.

In England machte die Aristokratie gewaltige Anstrengungen, um das Land vor der Revolution zu bewahren und rettete zugleich die Literatur aus dem hausbackenen Materialismus. Macphersons Ossian und die schottischen Balladen Burns gaben einen gewaltigen Anstoss, zur nationalen Überlieferung zurückzukehren und die reiche schottische Volkspoesie begeisterte zahlreiche Dichter. Der berühmte Schauspieler Garrick erweckte, dem Klassizismus gegenüber, Shakespeare aus der Vergessenheit. Die grossen Romantiker Walter Scott, Byron und Moore lebten und schrieben schon, doch gehören sie zur folgenden Periode. Während der französischen Revolution entstand also eine aristokratische Reaktion gegen den Radikalismus und gegen den bürgerlichen Rationalismus, aus welcher die glänzendste Periode der englischen Literatur, nämlich die Romantik hervorging.

Aber selbst in Frankreich, welches der ganzen Bewegung voranging und den radikalen Materialismus verkündete, trat sogleich nach dem Umsturz eine mächtige Reaktion ein. Die gewaltigen Stürmer starben zumeist vor der Revolution, die neuerwachenden Kräfte kehrten unter dem erschütternden Eindruck der Gräueltaten zur Religion, zu sozialer Ordnung und nationaler Überlieferung zurück und die Literatur verfolgte die romantische Richtung André Chéniers, der auf der Guillotine starb, sehr bald nach dem Rouget de l'Isle noch mit voller Begeisterung die Marseillaise schrieb. Julie Krüdener schilderte die gänzliche Ermattung und Verkommenheit der Direktionszeit. Selbst Mme. de Staël protestierte gegen den Materialismus und betonte die Harmonie der Vernunft und Mo-

ral, obzwar sie noch nicht Romantikerin war, führte sie die deutsche Literatur ein und beförderte hierdurch die Romantik. Chateaubriand war der Vater dieser Richtung, da er offen zur Religion und zum Rittertum zurückkehrte, die klassische Form vernichtete und jene Melancholie, jenen Weltschmerz oder „Mal du siecle“ einführte, die selbst der harmonische Goethe empfand und die bei Byron so bezeichnend ist. Er stellte neue poetische Regeln auf, durch die er hauptsächlich vom klassischen Zwang erlösen wollte. In seinem „Genie du Christianisme“ verherrlichte er das Christentum als Religion der Schönheit; in seiner epischen Dichtung „Les Martyrs“ erhob er sich oft zu dichterischem Schwung. Er verbesserte die Sprache und den Stil, befreite die Phantasie aus dem Formzwang und aus dem Materialismus, gab der Prosa Farbe und Leben und wirkte auf seine Zeit entscheidend. In seinem René, wo er seine Leiden schildert, entwickelt er jenes Gefühl des Ichs, jenen „culte du moi“, in dem der moderne Lyrismus wurzelt, darum wird er nicht nur als Vater der Romantik, sondern auch als Vorgänger der modernen Literatur betrachtet. Nur Beranger war ein echter Sohn seiner Zeit, volkstümlich und demokratisch, und dennoch hat auch er die Romantik, schon durch seine Natürlichkeit und Volkstümlichkeit gefördert, da er mithalf, den Klassizismus zu zerstören.

Seitdem die Evolution eine rationalistische Richtung nahm und die einseitig ideale Kunst sich allmählich in eine einseitig rationalistische verwandelte, daher mehr aus Reflexion, als aus einem innern Impuls floss, eilte die Literatur — als der intellektuellste Kunstzweig — stets voran. Darum sind die literarischen Vorbilder des Rococo in der Zeit Ludwigs XIV., die der Revolution und Kaiserzeit im Rococo zu finden. In den sie betreffenden Perioden entspricht kein einziger Schriftsteller Watteau oder David, deren literarische Equivalente stets in der früheren Periode zu suchen sind. Dies ist eine natürliche und immer wieder-

kehrende Erscheinung sobald die kühle Reflexion die Führung übernimmt, während in einer harmonischen oder idealistischen Periode die Blütezeit der Literatur und bildenden Künste stets zusammenfällt.

Die Musik war sowohl in Italien als in Deutschland und Frankreich, die Fortsetzung des früheren Schaffens. Die meisten grossen Tondichter lebten und wirkten noch, nur machte der streng klassischen Musik gegenüber die romantische bedeutende Fortschritte. Die Lieder und Balladen, also die Salonmusik entstand in dieser Zeit und nahm allmählich überhand. In Ungarn entstand aus dem poetischen Volkslied eine interessante und besondere Kunstmusik, die ganz eigentümliche Sensationen erweckte und eine tiefmelancholische Wirkung hatte, Bihari, Lavota und Rozsavölgyi waren die begabtesten Vertreter dieser Tondichtung.

Der Empireklassizismus und die gleichzeitige Literatur ist trotz vielfacher Schwächen eine Verjüngung und Vereinfachung der Kunst, eine Ernüchterung nach der schwülstigen Konvention und eine langsame Annäherung an die Natur. Sie bezeichnet eine durchaus notwendige Evolutionsstufe der Kunst auf ihrem Weg zum raffiniert sinnlichen und rationalistischen Realismus, bei welchem die äussere Form über geistigen und sittlichen Gehalt vorherrscht. Nur die Worte Klassizismus und Romantik, also die scheinbare Rückkehr zum Idealismus, dürfen nicht berirken, da hier von einem wirklichen Erwachen desselben keine Rede sein kann. Rococo, Empire und Romantik sind durchaus sinnliche Künste, in denen weder ein tieferer geistiger Gehalt, noch eine mächtige Begeisterung zu finden

sind und bei denen nur von der äusseren Form die Rede ist, die sich nur allzuweit von der Natur entfernte.

In Bezug auf unsere Formel ist die Kunst des Empire der VII. Entwicklungsperiode unterzuordnen, gleich der des Rococo, wiewohl sie von dieser so verschieden ist. Im Rococo herrschte ein verfeinerter Sensualismus, der sich zur Zeit des Empire zu einem derberen Rationalismus und zur energischeren Selbstsucht verjüngt, die jedoch schon in der vorigen Periode vorhanden war, aber durch feinere Formen verhüllt wurde. Es herrschte eben die Sinnlichkeit einer hochgezüchteten Aristokratie, während danach die der roheren, und durch die Stürme abgehärteten Volksklassen. Die geistigen und sittlichen Beweggründe beider Perioden blieben dieselben, Machtbestrebungen, die dort durch feingesponnene Intriguen, hier durch rohe Gewalt befördert wurden und die Genusssucht, die dort feiner, hier derber und hungriger war. Die Kunst diente beiden als materielle Bekleidung, die nach der Gestalt geschnitten werden musste, dem Geist und dem Gemüt beider war sie ziemlich gleichgiltig. Trotzdem die Periode des Empire in Baukunst, Bildnerei, Malerei, Möbel und Bekleidung einen scheinbar einheitlichen Stil erzeugte, war ihre Wirkung mehr zerstörend als bildend, da sie sogleich aufhörte, als ihre Aufgabe, nämlich die Zerstörung der alten Konvention erfüllt war. Auch ihr heroischer Pathos verschwand mit dem Krieg und die neubegründete Bürgergesellschaft steuerte unter dem Deckmantel einer falschen Romantik, ohne Glauben und ohne ritterlichen Geist einem nüchternen Rationalismus entgegen, der erst in der modernen Zeit Farbe gewann. Wie die protestantische Bürgergesellschaft von Holland, die nach ihrer Befreiung von der spanischen Herrschaft, inmitten des hochtrabenden aber hohlen Idealismus der Barockzeit, eine ganz natürliche, sinnliche und nationale Kunst erzeugte, ungefähr so ging auch aus der bürgerlichen Romantik,

die gleichfalls keine Ideale hatte, der moderne Realismus hervor. Nur war die holländische Kunst eine vereinzelte Erscheinung, während hier die ganze Kulturevolution ähnliche Wege wandelte. Eine Einleitung zu diesem Prozess bildet jedenfalls die Kunst der Kaiserzeit, die deshalb als der Anfang und die Quelle der modernen Kunst zu betrachten ist.

Kapitel XVIII.

Die Romantik.

Seit ihrer Rückkehr zur klassischen Kunst, von welcher sie sich überhaupt nur Ende der romanischen und während der gothischen Periode entfernt hatte, variierte unsere Kultur stets die alten Formen und machte in der Kaiserzeit den letzten Versuch aus denselben einen lebendigen Stil zu schaffen. Da dies selbstverständlich misslang und die rasche aber durchaus materialistische Entwicklung des XIX. Jahrhunderts verschiedene Forderungen an die Kunst stellte, entstand eine kräftige Reaktion, die den Stil zerstörte, zur Religion und Ritterromantik zurückgriff, das Königtum restaurierte und den Idealismus zu seinem Rechte verhalf. Doch entstand statt hoffnungsvoller Heiterkeit eine unbestimmbare Melancholie und der pessimistische Weltschmerz. Alles war tief traurig, seufzte oder weinte vor Rührung über das Schicksal hochsinniger aber unglücklicher Helden. Man wandte sich zu Gott, an den man nicht glaubte; man suchte eine Lösung dort, wo man sie nicht zu finden hoffte. Hierin wurzelt die Tragik, die Entsagung, der sittliche Zwiespalt und der Pessimismus der Neoromantik.

Wie die Renaissance ohne den breiten und heiteren Naturkult ein glänzender Mummenschanz blieb, so war auch die Romantik falsch und nur äusserlich, da ihr der feste Glaube mangelte und sie ohne hohe Begeisterung, ohne aristokratischen Rittergeist, ohne erhebende

Mystik, Marienkult und Minnedienst gehaltlos blieb. Jene innere Triebkraft und die belebende Grundidee, die die Ritter zu kühnen Unternehmungen und zum Bau grossartiger Kathedralen begeistern konnte, fehlte. Die exakte Wissenschaft, besonders die Naturforschung, machte gerade während dieser Zeit grosse Fortschritte, wiederlegte die biblisch dogmatischen Anschauungen und schwächte den Glauben, zu dem man zurückkehren wollte. Die alten Ideale waren hinfällig. Der, durch Dogmatismus, Orthodoxie und Dialektik geschwächten Phantasie fehlte die zusammenfassende Kraft um neue Ideale zu schaffen; die analytische Vernunft eilte dagegen mit Riesenschritten voran, erforschte die materielle Welt gründlich, schärfte die Beobachtung verfeinerte das Nervensystem und zog den utilitären Egoismus gross. Der Geist schwankte zwischen der alten sittlichen Weltordnung, die ihre Grundlage verlor, und dem wissenschaftlichen Materialismus, der das Gemüt nicht befriedigte. Dieser Zwiespalt erzeugte den Weltschmerz, der die Romantik charakterisiert. Man strebte zwar danach, sich in die Grossmut, Tapferkeit und schwärmerische Liebe der Ritter zu versetzen, verkannte aber deren sittliche Beweggründe, das feste Vertrauen und die Frömmigkeit, darum blieben die Werke und Dichtungen trotz überspannter Schwärmerie kalt, affektiert und unwahr. Man borgte eben nur die äussere Hülle, ohne den inneren Gehalt. Um diesen zu ersetzen und den inneren Widerspruch auszugleichen, haben die Romantiker den liberalen Humanismus, die rousseauische Gleichheitsidee, oder den sozialistischen Arbeiterkultus als Ideale hineinzwängen wollen und hierdurch eine Kunst erzeugt, deren inneres Wesen aus dem reinsten Utilitarismus floss, deren äussere Form hingegen hochtrabend idealistisch erschien. Die Enzyklopädisten erklärten dem Idealismus den Krieg, stellten die Vernunft auf den Altar und betrachteten Demokratie und Gleichheit

als deren grössten Sieg. Trotzdem die Romantik als Reaktion gegen die Übertreibungen jener Lehren entstand lebten diese weiter und sickerten sogar in die innere Wüste der Romantik ein, die hierdurch mit dem Leben und mit sich selbst in Widerspruch geriet und unter der Hülle eines sentimentaln Idealismus den utilitären Rationalismus verkündete, also ihre Ware unter falscher Hülle verkaufte. Statt die Phantasie auszubilden, schraubte man dieselbe nur zur Ersinnung spannender und überraschender Verwickelungen empor und förderte dabei den Fortschritt der berechnenden Vernunft, der Sinnlichkeit und Selbstsucht.

Schon der gänzliche Mangel irgend eines Stils und der wüste Ekklektizismus, der alle Baustile willkürlich vermischte, deutet auf die Erschlaffung des ordnenden Prinzips. Anfangs behielt man noch die neugriechische Form, später ahmte man bei Kirchen die gothische, bei anderen Bauten die Renaissance- oder Barockbauart nach, doch fehlt bei allen diesen die Linien- und Stilempfindung, darum können sie nur äusserst selten den bessern Geschmack befriedigen. Schon der grosse Umfang, das Sparen mit Raum und Material, die billige äussere Pracht bei innerer Unsolidität und die gänzlich utilitäre Richtung entziehen dieses Gewerbe dem Gebiet wirklicher Kunst. Der Ingenieur war mehr beteiligt als der Künstler. Selbst grosse Talente konnten sich in dieser Verirrung nicht zu-rechtfinden und waren auf die willkürliche Kombination alter Formen angewiesen, um ausgedehnten und doch gedrängten Anlagen eine annehmbare Form zu verleihen. Die gelungensten Bauwerke sind noch diejenigen, bei denen es anging, einen alten Bauplan getreulich auszuführen. Eine neue Erscheinung bilden die Eisenkonstruktionen grosser Hallen und bei Brücken mit grosser Spannweite, von denen einige, wie die Kettenbrücke von Budapest, wirklich monumental und schwungvoll sind. Doch

fangen diese erst an und können keine typische Form annehmen oder einen Stil erzeugen. Die Restauration alter Kirchen oder deren Neubau, zumeist nach gothischen Muster, grosse Theater, Opernhäuser und städtische Zinshäuser nehmen die Bautätigkeit in Anspruch und können nur in den seltensten Fällen künstlerisches Interesse erwecken.

In Berlin und München wirkten Schinkel und Klenze in der antiken Richtung und trachteten die edlen und einfachen griechischen Formen neuen Bedingungen anzupassen. Ihre Verhältnisse sind edel, ihr Geschmack geläutert, darum sind sie späteren Werken gegenüber im Vorteil. Semper verstand die Renaissanceform geschickt anzuwenden und schuf einige harmonische Bauwerke. Nach der klassischen Richtung dieser entstand ein romantischer Geschmack, der die früher verachtete Gothik mit Vorliebe anzuwenden begann. Bald darauf griff man jedoch auch zum byzantinischen, romanischen, klassischen und Renaissancestil zurück, woraus nun eine Verwirrung entstand, aus welcher kein Ausweg zu finden war. König Maximilian versuchte die Künstler in München zur Erzeugung eines neuen Stils zu bewegen, doch misslang der Versuch, da ein neuer Stil nur spontan entstehen, nicht absichtlich erzeugt werden kann. Darum herrschte in Deutschland ein wüster Ekklektizismus, aus dem nur später eine Gruppe von Künstlern hervorging, welche bei Kirchen ausschliesslich die Gothik anwendete und einige ziemlich gelungene Bauwerke ausführte. In Frankreich herrschte nach dem „Neogrec“ gleichfalls der Ekklektizismus, doch zwangen die zwei grössten Bauunternehmungen dieser Zeit, nämlich der Ausbau des Louvres und des Hotel de Ville, die Baumeister am Barockstil festzuhalten und auch neuere Bauten mit diesem in Einklang zu bringen. Darum haben französische Bauwerke mehr „cachet“ als die anderer Länder. In England schuf man

teils antikisierende Säulenbauten, teils huldigte man einem trockenen, neugothischen Stil, der wenig Erireuliches hervorbrachte. Italien hielt zur alten Überlieferung, schuf aber nichts bedeutendes. Die Baukunst war im allgemeinen stillos und unruhig, ein ewiges Herumtasten, das selten ästhetisch wirkte und nur den einen Vorteil hatte, dass es sich veränderten Bedürfnissen mit der grössten Leichtigkeit anpassen konnte.

In der Plastik bestand der Klassizismus Canovas und Thorwaldsens weiter, nur fanden sich keine so begabten neuen Vertreter. In Deutschland nahm die Bildnerei eine monumental dekorative Richtung, indem zumeist dekorative Gruppen für Bauwerke und Monumente für öffentliche Plätze erzeugt wurden. Zahlreiche Künstler wirkten, so die Berliner Schadow, Rauch und Drake und der Münchner Schwanthaler, der mit dem Klassizismus eine sentimental romantische Neigung verband. Der historische Sinn, die Bestrebung einer individuellen Charakteristik und die klassische Form erzeugten oft tüchtige aber keine hervorragenden Werke. Die französische Plastik folgte der streng klassischen Richtung, fasste diese aber anders auf, als die Deutschen. Ihr starkentwickelter Formsinn legte stets auf die äussere Form das Hauptgewicht, ordnete dieser Gedanken und Gefühle unter und schuf dadurch tadellose Kunstwerke, war aber der Gefahr ausgesetzt in konventionelle Äusserlichkeiten und Manierismus zu verfallen. Neben Bosio und Cortot wurde Pradier schon in der vorigen Periode erwähnt und seine grosse Begabung, üppige Formenschönheit und kräftige Bewegung zu schildern, hervorgehoben. Nur in der kirchlichen Kunst war er ebenso schwach, wie Lemaire, dessen „jüngstes Gericht“ den Giebel der Madelainekirche zierte. Rude befreite sich schon früher vom Klassizismus, und seine leichten, edlen und lebendigen Gestalten deuteten auf einen geläuterten Naturalismus hin. Obwohl er

den Moment, da Jean d'Arc auf eine innere Stimme lauscht, gut beobachtet hat, sind seine Monumente etwas gezwungen. Durat schuf meisterhafte Genrebildnisse, und viele Bildhauer huldigten seinem idealen Realismus, nur der begabte David gab sich seinem rückhaltlosen Naturalismus hin, der oft an das Niedrige grenzt, aber die kühne Bewegung und den Ausdruck meisterhaft schildert. Sein Pantheonrelief bildet zur Antike einen schroffen Gegensatz. Als Porträtist war er unvergleichlich, nur seine Monumente sind etwas gezwungen, wie die der meisten Franzosen. Er war der Begründer der naturalistischen Richtung, die in Frankreich seither weiter blüht. Die Romantik, die in Deutschland zahlreiche, historische Werke hervorrief, hatte auf die französische Plastik geringen Einfluss, da diese aus dem strengen Klassizismus sogleich zum Naturalismus überging. In der Darstellung der Einzelgestalt stand sie hoch über allen Zeitgenossen, nur zum Monumentalstil zeigte sie keine Neigung, der selbst in Deutschland ernster und würdevoller war. In England konnte weder die Historienmalerei noch die Plastik festen Fuss fassen.

Die Malerei nahm in dieser Periode einen gewaltigen Aufschwung und entwickelte sich unaufhaltsam. Man muss sich jedoch zumeist auf die Betrachtung der französischen Malerei beschränken, da es in anderen Ländern wohl einzelne Künstler, aber keine Kunst gab. In Deutschland herrschte die süßlich-romantische Richtung Kaulbachs vor und erzeugte kaum etwas tüchtiges, so dass die französische Malerei sozusagen die ganze Kunstevolution repräsentiert. Nach dem Klassizismus Davids entstand die leidenschaftliche Romantik, eigentlich als Reaktion gegen die retrograde Restauration, die auch Victor Hugo und George Sand bekämpften. Den ersten Anstoss gab Gericault mit seinen farbigen und leidenschaftlichen Szenen,

doch kam die Richtung erst mit der glühenden Farbe Delacroixs zum Durchbruch. Er ging auf Farbenharmonie und Fleckwirkung aus und nahm seine Sujets aus grossen Poeten oder aus dem Orient. Er war der Mittelpunkt, um den sich alle Talente scharten. Truant malte lebendiges Fleisch, Decamp die orientalische Farbenpracht, Isabey farbige Landschaften, in welchen ihn jedoch der vorzügliche Kolorist Monticelli weitaus übertraf, da er wahre Farbensymphonien dichtet. Einer der bedeutendsten Maler war Chasseriau, der den Typus des dämonischen Weibes schuf, in seinen Fresken die senkrechte Linie betonte und in seine Kunst satanische Elemente verflocht, die an Beaudelaire erinnern. Neben der romantischen hatte jedoch auch die klassische Richtung akademische Anhänger, die wie Chawenard, Flandrin und Motez, mit moderner Auffassung und Technik die primitiven Italiener nachahmten, doch war der strenge Akademiker Ingres mit seiner unfehlbaren Zeichnung und unangenehmen Farbe unstreitig der tüchtigste. Er imponiert mit seinem grossen Können selbst heute noch. Seine Francesca di Rimini ist wie ein Bild der Prärafaeliten, und seine Porträts sind fein beobachtet. Diese Meister gehören zur Glanzperiode der Restauration, die bis 1830 dauert und nach welcher die Kunst spiessbürgerlich verflacht. Schlichte und langweilige Porträts und die süsslichen Illustrationen sind für diese Periode charakteristisch, so auch die grossen Schlachtenbilder Horace Vernets und die archeologisch richtigen aber flauen Geschichtsbilder Delaroches. Endlich trieb das Elend die Künstler zur Natur und belebte die Landschaft, die im Rocooco konventionell im Klassizismus nur der heroische Hintergrund war. Einige malten Landschaften mit italienischen Figuren, andere Schluchten und Burgen mit starkem Lichteffect. Bayle ging zuerst nach Fontainebleau, dem Corot, Rousseau, Dupré, Diaz und Daubigny folgten und den Grundstein zum Realismus legten. Sie stellten

zuerst im Jahre 1830 ganz neuartige Bilder aus. Corot malte anfangs Figuren, in verschiedenen Farbenakkorden und monumentaler Stellung. Seine Landschaften waren anfangs hart, dann nach Velasquez gestimmt und endlich in den charakteristischen silbergrauen Ton getaucht. Diaz liebte Waldinterieurs in der Herbstfärbung mit Rococogestalten. Rousseau war mehr Zeichner als Kolorist; Daubigny liebte die zarte Frühjahrsstimmung. Doch taten sich noch andere Naturanbeter hervor, die tapfer mithalfen die neue Zeit zu begründen. Tiermalerei war beliebt und hatte in Troyon und Rosa Bonheur tüchtige Vertreter. Die romantische Malerei fing also mit einem mächtigen Aufschwung an, verflachte aber bald und erwachte erst im Realismus wieder. Die Fontainebleauer gehören nur der Zeit nach zur romantischen Schule, sie sind schon Realisten und gehören ihrer Richtung nach zur modernen Kunst.

Weniger erfreulich und grossartig entwickelte sich die Malerei in Deutschland, wo neben der Historienmalerei die süsslich bürgerliche Romantik des Franzosen Ary Schäffer die Oberhand behielt. Cornelius wurde schon als Klassiker erwähnt, doch war er auch Romantiker und hatte auf die Entwicklung grossen Einfluss, da seine Gedankenmalerei zahlreiche Nachahmer fand. Schnorr in München befolgte dieselbe Richtung, wollte durch schöne Linie und architektonischen Rythmus wirken, Kaulbach setzte dieselbe fort, komponierte mit grosser Leichtigkeit, hatte reichliche Ideen und eine satyrische Ader, doch waren diese Bilder süsslich konventionell. In Düsseldorf nahm die Malerei unter Schadow grossen Aufschwung, befolgte aber im Gegensatz zu dem Münchener Monumentalstil eine süsslich gezierte Richtung und strebte nach koloristischer Wirkung. Ihre Farbe war trotzdem weichlich und ihre ganze Kunst kleinlich elegisch, wie verzuckerte Hol-

länder. Nur Knaus war etwas wahrer und Lessing kräftiger. Die Berliner Künstler folgten der Düsseldorfer Richtung und Wiener malten gemütliche Volksszenen. Landschaftler malten heroische oder romantische Landschaften im Genre Poussins, andere näherten sich der Natur wie Lessing und Achenbach, die als Vorgänger der Realisten gelten. In der ganzen Malerei herrschte eine Ideologie, die bei Münchnern deklamatorisch dekorativ, bei Düsseldorfern sentimental erschien. Jenes fortgesetzte Ringen der französischen Kunst, sich der Natur in Form und Farbe zu nähern, ist hier kaum wahrnehmbar. Die Italiener befreiten sich vom Klassizismus und folgten ohne besonderen Erfolg der französischen Richtung, so auch die Spanier, die aber erst in der modernen Zeit grössere Erfolge feierten. Die Belgier folgten der realistischen Richtung und erzielten besonders durch realistische Geschichtsbilder grosse Erfolge. Die Holländer übten besonders die Landschaft und Tiermalerei in der althergebrachten realistischen Weise.

Die englische Malerei behielt ihren Nationalcharakter und hatte einen andern Bildungsgang als die französische. Die grosse und dekorative Malerei fehlte beinahe gänzlich, obzwar Stothard noch lebte. Das Genre bestand aus langweiligen Anekdoten, die Tiermalerei blühte, Ward war vorzüglich, so auch Landseer, wenn er sich von der Anekdote freimachte. Die Landschaftsmalerei nahm hingegen einen grossen Aufschwung. Schon Constable suchte das Licht und war auch in seiner Komposition kühn impressionistisch, während der geniale Turner das Lichtproblem, welches er intuitiv empfand, löste. Er war einer der grössten Farbenpoeten, komponierte Farbensymphonien, malte *plaine aire* und inspirierte auch französische Impressionisten, ist also einer der einflussreichsten Vorläufer des Modernen. Nach ihm folgte, trotz zahlreicher Landschaftler und Genremaler, eine entschiedene Abschwächung,

bis die prärafaelitische Bewegung entstand, die aus der Betrachtung der Quattrocentisten — besonders des Gozzolis — und aus dem Widerwillen gegen die ewige Wiederholung der rafaelischen Kartongestalten hervorging, und durch Ruskin unterstützt wurde. Hauptziel war die einfach natürliche Schilderung, die lebhaftere Farbe und die ganze Wiedergabe der Details. Schon Madox Braun und Holman Hunt gehören zu dieser Richtung, die jedoch erst durch Millais zum Sieg gelangte, der anfangs einfache biblische Szenen in klarer kalter Farbe und vorzügliche Porträts malte. Dante Gabriel Rossetti war talentvoller und feuriger, malte anfangs biblische Szenen, dann dämonische Frauengestalten mit einer geistigen Sinnlichkeit und glühenden Farben. Burns Jones schloss sich der Bewegung später an, gehört also schon zur modernen Zeit. Er gab dem Prärafaelismus die letzte Weihe und hatte dabei eine grosse Stilempfindung im Sinne Puvis de Chavannes. Auch die Anfänge von Watts künstlerischer und farbiger Ideenmalerei und die klassischen Bilder Lightons fallen noch in diese Zeit, und bezeugen die hohe Stufe englischer Malerei. Die sowohl in der Landschaft- und Lichtmalerei, als auch mit dem Prärafaelismus der französischen Evolution vorgriff, in der modernen Zeit jedoch gänzlich ermattet, ebenso wie die Literatur.

Die Literatur gewann in der Romantik, die überwiegend literarisch war, einen ungeheueren Umfang. Selbst die Malerei konnte sich nur in Frankreich vom Libretto emanzipieren. Die Bewegung begann mit Chateaubriands Reaktion gegen den Klassizismus und revolutionäre Richtung, und in England mit Burns und dem schottischen Volkslied, als eine Auflehnung gegen die demokratische-bürgerliche „comon sense“ Literatur. Sie verpflanzte sich dann nach Deutschland, wo selbst Göthes harmonischer Geist den Weltschmerz empfand und in Werthers Leiden

aussprach. In England bildet sie die Glanzperiode, der wenig Erfreuliches folgte, in Frankreich nur den Übergang zum gewaltigen Naturalismus, während sie in Deutschland, nach der Blütezeit des Jahrhundertwechsels verflachte. In anderen Ländern schuf sie wenig Nennenswertes, nur in Ungarn entstand die Nationalliteratur von Neuem und die Russen begannen sich zu regen.

Der erste englische Romantiker ist Walter Scott, der die Ritterlichkeit, die romantische Umgebung der Helden und ihre erhabene Gesinnung mit naivem Glauben und richtiger historischer Empfindung schildert. Er kannte noch keinen Weltschmerz, als er das aristokratische Prinzip ritterlicher Tugend zum Ideal erhob, und die Konflikte dieser in äusseren Verhältnissen, nicht im inneren Zwiespalt suchte. Er war der Begründer des historischen Romans und eines anmutigen Stils, der keine theatralischen Effekte suchte, sondern die Ereignisse mit der Objektivität und dem festen Glauben alter Minstrels erzählte. Viel komplizierter aber auch gewaltiger war Byron. Seine schwärmerische Freiheitsliebe und sein abenteuerlicher Geist, kämpften mit seiner nervösen Leidenschaftlichkeit. Der Weltschmerz erreicht bei ihm die höchste Stufe und verleiht seinen Werken neben dämonischer Kraft eine tiefe Melancholie, die sich bis zum düsteren Pessimismus steigerte. Die heitere Seelenruhe Scotts ist eine Ausnahme; Byron ist die Inkarnation dieser verspäteten, durch Zweifel und Nevrose zerrütteten Romantik. Der patriotische Schmerz Moors wird durch die traurigen Zustände seines Vaterlandes bedingt; ihm fehlte die dämonische Kraft Byrons, doch war er immer poetisch und neigte zum Mystizismus, den er in die Zauberwelt seiner Märchen anmutig verflocht. Der pantheistische Naturkult Shelleys wurde missverstanden, darum verfolgte man den schwermütigen Dichter, der sich doch für alles Schöne und Gute begeisterte. Er verband mit seinem Lyrismus

mystische Elemente, die oft die Klarheit stören aber dennoch mit ihrem Zug nach oben einen Ausweg für alle Gedanken ahnen liessen. Cooper führte die Wald- und Seeromantik, Ainsworth die Räuberromantik ein, während Bulver schon philisophiert und moralisiert. Bei ihm nahm die Reflexion überhand. Die Psychologie störte oft die künstlerische Wirkung, doch neigte er trotz reicher Phantasie zum Realismus. Der Zweifel erwachte, er glaubte an seine Helden nicht, wie Walter Scott, seine Ideenwelt war tiefer aber etwas getrübt.

Dickens war der erste Realist. Er nimmt in England die Stelle des Franzosen Balzac ein, nur herrscht bei ihm der Humor vor, der bei Balzac nur in seinen „Contes drolatiques“ zum Vorschein kommt. Er wählte seine Motive aus dem alltäglichen Leben der unteren Stände, die er oft ungemein richtig, sogar ergreifend, aber allzu weitläufig schildert. Thakeray war schon ganz Realist oder vielmehr Materialist, jedoch ohne die Vorzüge der Franzosen. Er eifert gegen „Cant“ und Lüge. Der Aufbau seiner Romane ist ungemein verworren. Carlyle ist für diese Zeit bezeichnend. Er eiferte gegen Heroenkult und historische Überlieferung, vergötterte die Arbeit, verherrlichte Cromwell und hatte eine demokratisch-sozialistische Richtung, welche die materialistische Literatur begründete. Tenyson, mit seinem hohen aber etwas süßlichen Idealismus und seinem zierlichen Vortrag, war der letzte Romantiker, der jedoch schon als Reaktion gegen den Mammonkult und Materialismus des englischen Lebens erschien. In einigen seiner Ritterdichtungen schlägt er echt romantische Akkorde an und erreicht in seinen Beschreibungen oft grosse Schönheit. Der Amerikaner Edgar Poe ist eine ganz eigentümliche und verfrühte Erscheinung, wie Beaudelaire, der seine Werke übersetzte. Mit der beschreibenden Kraft und Feinheit moderner Franzosen schildert er die geheimnisvollen Ahnungen und mys-

tischen Träume einer melancholisch zerrütteten Dichterseele, die sich über Zeit und Raum in transzendente Religionen erhob. Ulalume, der Rabe, Irene und einige mystische Novellen gehen ihrer Zeit voran, und veraten die Tiefe, die im Gemüt des Dichters verborgen ist. Damit schliesst nun die letzte glänzende Periode englischer Literatur, die sich zu einer hausbackenen „matter of fact“ Novelistik verflachte. Es ist kaum glaublich, dass nach einer solchen Blüte eine derartige Armut folgen konnte, doch war dies auch in Deutschland nach der goldenen Zeit der Fall, da weder Engländer noch Deutsche der französischen Litteratur auf dem Gebiet des Naturalismus folgen konnten. Beiden fehlte hierzu die Feinheit und Formempfindung. Sie wurden auf realistischem Boden derb und schwer und verstanden die rein malerischen Natureindrücke nicht, die jene so anziehend zu schildern verstanden. Darum war es natürlich, dass die Deutschen mit ihrer spekulativen Neigung in der klassisch-romantischen Zeit, Engländer hingegen mit ihrer derb heroischen Anlage in der Romantik ihre grössten Erfolge erzielten, und — sobald die Kunst reinsinnliche Gebiete betrat — zurückblieben.

Da Chateaubriand der Zeit nach in die vorige Periode gehört, fängt die Romantik, wie man in Frankreich allgemein annimmt, um 1820 an und dauert etwa bis nach 1850, wo dann der Realismus anfang. Die Meditationen Lamartins bezeichnen sowohl diesen Zeitpunkt, als die christlich-sozialistische Richtung und melancholisch-sentimentale Färbung dieser Kunst. Eine andachtsvolle Ahnung der Gottheit und die Bestrebung nach platonischer Reinheit sind im Kampf mit dem wirren Leben, aus dem seine Gedanken, keinen Ausweg finden. Darum verfällt das Gemüt in eine sentimentale Melancholie, welcher Lamartine mit seinem grossen formellen Talent stets einen anmutigen, obgleich etwas eintönigen und kraftlosen Aus-

druck zu geben weiss. Sein Naturkult ist gleichfalls überspannt und formlos, da er nicht die objektive Stimmung der Dinge, sondern die Schwärmerei, die sie in seiner Seele erwecken, etwas süsslich und unklar beschreibt. Er ist die Verkörperung französischer Romantik, die hochtrabende Ritterlichkeit mit demokratischem Liberalismus zu vereinigen suchte, und die Widersprüche beider durch einen grossen Aufwand sentimentaler Ergüsse zu verdecken strebte und dadurch stets einen falschen Klang hatte. Victor Hugo war eine grössere Kraft, hatte eine üppige Einbildungskraft, die alle Verhältnisse ins Masslose verzog, aber wie Delacroix alles mit glühenden Farben schildert, die er zuerst in der Literatur einführte, aber nicht immer richtig anwendete. Seine Gedanken waren alltäglich und unklar und verführten seinen Royalismus zum Sozialismus. Im Schauspiel wollte er durch starke Gegensätze wirken. Aber seine Psychologie war stets mangelhaft, sodass er keine Menschen, sondern phantastische Wesen schilderte. Von seinen Romanen ist „Notre Dame“ der beste. In anderen Werken verirrte er sich zu Wahnvorstellungen wie in „Han d'Islande“, oder zur Verherrlichung der Galerensträflinge wie in „Travailleurs de la mer.“ Seine Kraft lag in der Lyrik, doch hätte er auch epische Begabung gehabt, wenn ihn seine Masslosigkeit nicht zu komischen Gefühlsäusserungen verleitet hätte. — Musset — eine krankhaft melancholische Dichternatur — sprach die pessimistischen Gefühle in einer geistreich eleganten Form aus und diente selbst der modernen Lyrik zum Vorbild. Dumas der ältere war talentvoll oberflächlich, Sue suchte geschraubte Verwickelungen. Alfred de Vigny war ein philosophischer Poet, mit pessimistischer Weltanschauung. Die Ideen fehlten ihm nicht, wie den meisten Romantikern, er war auch tiefer und wahrer, doch gelangte er zu einer pessimistischen Entsagung. Sein Roman „Cinq-Mars“ ist vorzüglich, nur fehlt die his-

torische Wahrheit. Merimé war ein Meister des Romans, Paul de Coque ein lustiger Spötter. Mit George Sand erreichte die romantische Prosa ihren Gipfelpunkt. Sie war die vollendetste Künstlerin ihrer Zeit, schilderte die Charaktere plastisch, hatte eine reiche Phantasie und einen bezaubernden Stil. Die Liebe war die Triebkraft ihrer Werke, sie kämpfte für Frauenrechte und sozialistische Ideen, doch waren ihre romantischen Werke wie „Consuello“ vielleicht die besten. Die genannten Autoren waren die Hauptvertreter der Romantik, alle andern sind schon Vorgänger der neuen Zeit, so besonders der erste Realist Balzac mit seiner scharfen Analyse des menschlichen Herzens. Er wollte phantastische Ideen mit dem Realismus verbinden, was ihm umsomehr misslang, da er derb, ja oft trivial war. Er wollte die Naturgeschichte des Menschen schildern, Schönheit und Tugend interessierten ihn nur als Lebensäusserungen, die vom Instinkt und von der Umgebung abhängen. Er kannte keine Delikatesse, darum schilderte er höhere Typen schlecht, gemeine vorzüglich. Er studierte moralische Verbildungen, die er zu Typen erhob; er suchte den Realismus in einer möglichst kleintlichen Beschreibung und wird darum oft weitläufig und schwerfällig, trotzdem erzielt er oft ergreifende Wirkungen. Stendahl war absoluter Materialist und kannte nur selbstsüchtige Beweggründe, die Energie bewundernd. Er ist der erste scharfe und subtile Psycholog, darum ein Vorgänger aller Realisten, was er auch empfand, indem er meinte, man würde ihn erst viel später verstehen. Sein Stil war trocken, aber präzis. Theophile Gauthier führte die objektiv plastische Richtung und den Grundsatz: „l'art pour l'art“ ein. Er beobachtete alles vom künstlerischen Standpunkt aus; er wollte keine Ideen ausdrücken, nur die Erscheinung selbst möglichst plastisch oder malerisch wiedergeben, wodurch er in das Gebiet der darstellenden Künste hineingriff. Er trachtet danach, das literarische

Kunstwerk von jeder Idee und Empfindung loszulösen, also nur eine sinnliche oder dekorative Wirkung zu erzielen. Trotz dieser übertriebenen Theorie hatte er auf die Entwicklung der Technik einen bedeutenden Einfluss. Flaubert war der Begründer des Realismus, doch gehört er schon ganz zur modernen Zeit. In der Bühnendichtung hat die Romantik nichts bedeutendes erzeugt. Die Schauspiele Victor Hugos sind nur durch ihre guten Verse, die von Skribe nur durch seine grosse Bühnengewandtheit bemerkbar. In der Philosophie entstand eine Reaktion gegen die Denkart des vorigen Jahrhunderts, doch begründete Comte neben dieser offiziellen Philosophie seinen Positivismus, der neben Darwin, Buckle und Spencer die Bibel des modernen Realismus ist. Neben der Philosophie entstand auch im Katholicismus eine liberale Bewegung. Geschichte und Kritik machten grosse Fortschritte, erstere, indem sie die Wahrheit suchte und auch die sozialen, wirtschaftlichen und kulturalen Zustände beachtete, und die Erscheinungen besonders seit Michelet farbig zu schildern trachtete; letztere, indem sie den Dogmatismus aufgab, die geschichtliche Entwicklung berücksichtigte und besonders seit Sainte Beuve sich in das Seelenleben des Künstlers zu versetzen und ihn zu verstehen trachtete, also von einem allgemeinen und dogmatischen, zu einem individuellen und analytischen Urteil gelangen wollte.

Die französische Romantik war zwar eine gewaltige Bewegung, die aber unbewusst einem noch nicht festgestellten Ziel entgegenteilte, und daher wenig bleibendes und befriedigendes schuf. Sie unterscheidet sich von der englischen wesentlich, da diese keine Vorbereitung, kein Übergang zu etwas neuem, sondern eine endgiltige Offenbarung des englischen Geistes, der Abschluss einer langen Evolution war, eben darum bleibende und in ihrer Art klassische Werke schuf, die gesuchte Wahrheit fand und einen gewissen Geisteszustand vollständig ausdrückte. Die

französische Romantik ist hingegen der Anfang von etwas Neuem, das unstäte Suchen einer tiefverborgenen Wahrheit, deshalb disharmonisch und in der Empfindung durchaus falsch. Die Künstler tasteten unsicher herum, benutzten den Idealismus nur als Vorwand und übertrieben ihn, um die Sinnlichkeit zu verdecken. Der Gedankengang ist rationalistisch und die Schönheitsempfindung durchaus sinnlich, nur aus Opposition gegen die Übertreibung der Revolutionszeit, welche der Poesie die Lebensader abschnitt, flüchtete die Literatur zur Romantik. Die geistige Evolution schritt jedoch unbeirrt einem tendenzlosen, geklärten und verfeinerten Realismus entgegen.

Anders entfaltete sich die Romantik in Deutschland. Hier wollte man aus derselben etwas endgültiges schaffen, das innere und äussere Leben in Einklang bringen, eine neue Theorie der Kunst und des Daseins ersinnen. Die Bewegung war mehr spekulativ als künstlerisch und die Literatur war mehr Aktionsmittel als künstlerischer Selbstzweck. Diese Richtung war dem „l'art pour l'art“ Gautiers gerade entgegengesetzt, hier galt es das Leben umzugestalten und die Literatur erhielt eine belehrende Aufgabe. Man empfand den Mangel einer sozialen Organisation, wie sie im Mittelalter das ganze Leben vereinigte, neigte ebendarum zum Katholizismus, zur kirchlichen und staatlichen Hierarchie, der man selbst die Freiheit zu opfern geneigt war, um die Zersplitterung zu verhüten, die Energie zu verjüngen und alles in Einklang zu bringen. Die Bewegung ging aus der Philosophie Fichtes, Schellings, Hegels und Schleiermachers hervor, fand aber durch die Altertumsforschung der Brüder Grimm und durch die Einführung orientalischer Lehren und Dichtungen neue Nahrung. Besonders Schlegel hat die Richtung durch seine Gespräche über Poesie kräftig gefördert. Die charakteristischen Erscheinungen waren: Tieck mit seinen romantischen Märchen, Novalis mit seinen pantheistisch-

katholischen Hymnen, Grillparzer mit seinen idealen Liebesdramen, La Mothe Fouqué mit seiner lieblichen Undine und viele andere, von denen Brentano als Dolmetscher der extatischen Nonne Katharina Emerich noch genannt werden soll. Kleist gewann durch seine Dramen besonders durch seine Hermannsschlacht und Käthchen von Heilbronn grosse Popularität; Körner war ein Elegiker, Rückert schrieb persische und indische Dichtungen mit einer breiten Naturanschauung. Uhland war ein echter Romantiker, der das Mittelalter nachempfand. Kerner sehnte sich nach dem Jenseits. Börne zeigte sich als scharfer Satyriker und Vorkämpfer der christlichen Demokratie. Später nahm die Hegel'sche Schule eine revolutionäre Richtung an, trat gegen Religion und Überlieferung auf und fand in Strauss, Feuerbach und Platen begabte Vertreter. Sie verklang aber bald wieder, um einer neuen romantsichen Bewegung zu weichen, die noch immer fortdauert. Heine war die bedeutendste Erscheinung seiner Zeit und nahm ebenso wie Edgar Poe oder Beaudelaire eine ganz besondere Stellung ein. Er war und ist einer der grössten Lyriker, dessen zartbesaitete Seele nicht nur die feinsten Regungen des menschlichen Herzens, sondern auch die unmessbaren Subtilitäten des Natur- und Völkerlebens empfand und in anziehender musikalischer Form wiedergab. Er befreite das Ich von jeder Schranke und suchte trotz innerer Zerrüttung die Harmonie, die er fein empfand, aber nicht erreichen konnte. Darum war er, trotz sprühenden Witzes und glänzender Laune tieftraurig und pessimistisch. Nur in seinem Stil und der unvergleichlichen Form seiner Dichtung erreichte er die gewünschte Harmonie. Er allein konnte die hohe Spannung erregter Gefühle durch seine satyrischen Schlussakkorde meisterhaft lösen; er hatte eine suggestive Kraft, wie wenige Künstler und verstand es, durch blosse Andeutungen klare Bilder und Stimmungen hervorzuzaubern. Die naive Romantik konnte

diesen kühnen Geist, der wie Beaudelaire alles verneinte, verlachte und zerstörte, wiewohl er mittelst seines mächtigen Schwunges doch schaffend wirkte, durchaus nicht verstehen. Lenau war ein guter Lyriker, der trotz seiner düstern Stimmung die Wirkung der Natur auf das Gemüt vorzüglich schildert. Viele Dichter folgten diesen Grossen, allein ihre Richtung war sehr schwankend. Manche waren Freiheitsschwärmer, andere schrieben Dorfgeschichten wie Auerbach. Die massenhaften Romanschreiber waren theils romantisch, theils demokratisch, wie Freitag. Die wissenschaftliche Literatur erreichte eine hohe Stufe mit dem Kosmos Humbolds und den chemischen Briefen Liebig's. Die Philosophie gipfelte in der Weltverleugnung und im Pessimismus Schopenhauers. Die Geschichte fand viele vorzügliche Vertreter, von denen Niebuhr jenen eigentümlichen unbegründeten Zweifel einführte, der selbst die Tatsachen leugnen will, und der die einseitig kritische Geschichtsschreibung jener Zeit charakterisiert. Nach der theoretischen Romantik folgte also eine schwankende Richtung, die alle möglichen Formen versuchte, aber keinen Ausweg fand, ebendarum wiederholt zum Mittelalter zurückgriff, besonders da Deutschland dem verfeinerten Sensualismus nicht folgen wollte.

In Italien erhob sich nach Napoleon ein patriotischer Geist, der das nationale Mittelalter aufsuchte, die Form aber aus fremder Quelle entlehnt. Dante und Alfieri waren die Vorbilder. So erwacht in Leopardis melancholischer Poesie der Geist Dantes. — Die Romantiker Mazzoni und Nicolini schrieben gute Dramen und Romane, während die andern, Scott, Byron, Victor Hugo oder Musset nachahmten. Die Literatur ward zum blossen Abglanz der westlichen Bewegung und schlug zuletzt eine naturalistische Richtung ein. Ebenso in Spanien, wo nur der Theaterdichter Eschagerey kräftiger hervortrat, allerdings

gehörte er als Naturalist schon in die folgende Periode. Im Norden war die romantische Bewegung lebhafter. In Dänemark bearbeitete Oelschläger die auf Island erhaltenen Wikingersagen episch, dramatisch und lyrisch. Hauck schrieb vorzügliche Romane und Trauerspiele, Andersen fand durch poetische Märchen allgemeine Anerkennung. Auch in Schweden erwachte die, durch den Protestantismus unterdrückte Volkspoesie zu einer oft übertriebenen Romantik, deren Mittelpunkt der extravagante Phosphorbund in Upsala unter der Leitung des mystisch verworrenen Atterbom war, und in der epischen Schule von Göteborg mit ihrem Hauptvertreter Tegner, dem Dichter der „Fritjofsage“, welcher aber auch als koloristischer Lyriker vorzüglich war. Afzelius veröffentlichte die Edda und der begabte, aber gnostisch-mystische Stegnelius dichtete vorzügliche Balladen, Dramen und Heldengedichte, Almquist war schon demokratisch und beschrieb das Volksleben in Romanen und Dramen. Zahlreiche Novellisten folgten teils der phosphoristischen, teils der gothischen Richtung. Die Bewegung war durchaus romantisch, nur einige Phosphoriten führten mystisch-spiritualistische Elemente ein, wofür die Nordländer eine besondere Neigung haben. Während dieser Zeit veröffentlichte der Gelehrte Lönrot die Gesänge des Kalavela, so die schwermütigen Zaubergesänge des alten Väinämöinen und belebte hierdurch die Altfinnische Heldensage, die auch Roneberg in schwedischer Sprache bearbeitete.

Die in Ungarn durch die Türkenherrschaft unterdrückte Nationalpoesie erwachte schon Ende des XVIII. Jahrhunderts, doch nahm sie der allgemeinen Richtung entsprechend die klassisch-französische Form an. Die Werke jener Bahnbrecher, unter denen Berzsenyi mit schönen klassischen Oden, Csokanay mit geistreichem Witz, Alexander Kisfaludy mit Liebesliedern im Genre Petrarca, und Karl Kisfaludy mit epischen Dichtungen und guten

Schauspielen hervortraten, hatten mehr einen literarisch-geschichtlichen Wert. Der eigentliche Aufschwung begann erst, als der nationale Geist die Liebe zur Freiheit, Poesie und Sage neu belebte und zahlreiche Talente hervorrief. Vörösmarty bearbeitete als erster die Ursache und schrieb neben dem Nationalhymnus schöne Balladen und lyrische Gedichte. Kölcsey war objektiv und neigte zum Klassizismus; Katona schrieb die vorzügliche Tragödie *Bánk bán* im Geist Shakspeares. Der erste grosse Lyriker war Petöfi, in dessen patriotischen Gedichten und Liebesliedern eine Feuerseele loderte, der jedoch jung starb, bevor sein Genie sich ganz entfalten konnte. Neben vielen anderen Dichtern war Arany entschieden der grösste Epiker und zwar nicht nur im Vaterland, sondern in der ganzen Periode seines Schaffens. Die alten Sagen flossen aus seiner Feder wie aus dem Mund alter Sänger, mit erhabener Ruhe in der wunderbarsten dichterischen Form und Sprache. Auch einige seiner Balladen sind Kunstwerke ersten Ranges. Neben der Dichtung hatte der Roman zahlreiche Vertreter, unter denen Josika einer der besten war. Er beschrieb wie Walter Scott die romantische Vergangenheit seines Vaterlandes mit naiver Begeisterung. Jokay behandelt mit unerschöpflicher Einbildungskraft die verschiedenartigsten Gegenstände in fliessenden Erzählerton und funkeln dem Humor. Eötvös war ein tiefsinniger Philosoph, der in seinen Romanen besonders im „Karthäuser“ ernste Probleme behandelt. Zahlreiche Bühnendichter — unter diesen Szigligety begründeten das ungarische Schauspiel. Der geniale Staatsmann Szécsényi schrieb über soziale Probleme mit weitsichtiger Weisheit und wollte der Politik gegenüber die Tatkraft der Gesellschaft heben. Kossuth, Deák, Hajnald und andere hoben die Rednerkunst auf hohe Stufe. Es war ein grosser Aufschwung und eine mächtige Spannung, die dem Freiheitskampf voranging und welcher auch in der romantischen Literatur einige bleibende Kunstwerke schuf.

Auch das Slavenvolk begann sich zu regen und eine Literatur zu gründen. Seine Poesie bestand früher nur aus einem weichen und melancholischen Volkslied, und die Literatur aus schlechten Nachahmungen. Die Romantik wirkte belebend und erzeugte in Polen und Russland eine bedeutende Literatur. Der erste wahre Poet war Puschkin, der lyrische Gesänge und wunderbare düstere Balladen dichtete, dann romantische Stoffe mit grosser Kraft und poetischer Anmut, oft wild phantastisch, dann frivol und in seinem „Onegin“ sogar satyrisch bearbeitete. Er stand unter dem Einfluss Byrons, doch offenbart sich schon bei ihm der biegsam künstlerische und dabei doch disharmonisch düstere Geist, dessen Grundton trotz grosser Kraft ein passiver Pessimismus ist. Ihm folgte der gleichfalls byronische Lermontow mit grossartigen Erzählungen aus dem Kaukasus und prachtvoller Naturschilderung. Gogol war der originellste Novellist, der das enge, bescheidene Landleben lebhaft, ja oft ergreifend schilderte. Von diesem Zeitpunkt an begann eine grosse literarische Bewegung, die zwar verschiedenen politischen Parteien diente, aber eine grosse und künstlerische Literatur erzeugt hat. In Polen war schon früher eine Literatur, doch begann erst mit dem lithauer Patrioten Miczkiewicz ein neuer Aufschwung, der in schönen Balladen und Epen das Schicksal des unglücklichen Landes mit seltener Poesie schildert. Neben der Lithauer entstand eine Dichterschule in der Ukraina, welche das dortige Steppenleben beschrieb. Krasinszki befasst sich schon mit sozialen Fragen und sein „Iridion“ ist schon ein Vorläufer von „Quo vadis“. Fredro war ein vorzüglicher Lustspieldichter und der vielseitige Kraszewszki schaffte ungemein fruchtbar. Der gemeinsame Grundzug slavischer Poesie ist der, dass dieselbe anfangs ganz unter dem Einfluss Byrons steht und dass sie trotz reicher Phantasie, trotz lebendiger Schilderung und Farbe stets melancholisch entsagend und pessimistisch bleibt.

Die Romantik war eine gewaltige Anstrengung, den Bannkreis klassischer Formen zu durchbrechen und auf die eigene Kunstgrundlage zurückzukehren. Doch war die mittelalterliche Kunst mittlerweile ebenso fremd geworden wie die klassische, darum misslang der Versuch, wie überhaupt jeder Rückfall scheitern muss. Die Zeit der Romantik war längst vorüber und der Geist hatte ganz verschiedene Entwicklungsstufen erreicht. Es gelang jedoch, den Klassizismus endgiltig zu begraben und den Weg zur freien Offenbarung der künstlerischen Empfindung zu ebnen. Da der Geist bei der kühlen Überlegung und empfindlichen Sinnlichkeit alternder Typen angelangt war, konnte er sich nur in einem verfeinerten Realismus, d. h. in einem Kultus der äusseren Form, bei grosser Naturtreue und bei bewusster Anwendung aller physiologischen Ausdrucksmittel offenbaren. Da der Glaube schwand, alle Ideale wankten und die Begeisterung einer vernünftig praktischen Gesinnung wich, war die Romantik das letzte Aufflackern der schwindenden Geistigkeit, welche mit dem nüchternen Alltagsleben in schroffem Gegensatz stand und deshalb widerstreitende Stimmungen erweckte. Der für die Romantik so bezeichnende Weltschmerz floss aus diesem Widerspruch des Lebens und der Kunst, der immer zum Pessimismus führt. Nur die Wahrheit ist selbst unter ungünstigen äusseren Verhältnissen stets optimistisch, weil sie stets eine Lösung und einen Ausweg zeigt. Die Sehnsucht nach einem Ideal ist noch nicht der feste Glaube an ein solches und die Begeisterung für dasselbe. Wenn der Geist nicht mehr fähig ist ein Ideal zu schaffen, und zu dem anderer Völker und vergangener Zeiten zurückgreift, muss im Bewusstsein die Schwächeempfindung, die Unfähigkeit zu glauben, die Unerreichbarkeit der vorgesteckten Ziele, die entgegengesetzte Bewegung der vorwärtsstürmenden Lebenswelle und der retrograden Kunst in der menschlichen Brust schmerzhaft Akkorde anschla-

gen, darum kann sie niemals das Gemüt und die Schönheitsempfindung befriedigen. So war auch die Romantik gekünstelt und erweckte nur ein antiquarisches Interesse für das farbenreiche Leben inmitten der farblosen Gegenwart, welches dem, an der Antike ermüdeten Künstlerauge schöner erschien, als die habsüchtige Bürgergesellschaft in ihrem rastlosen Hasten nach Geld. Als man später versuchte, dieser Auffassung „Ideale“ unterzuschoben und die Arbeit als Ideal aufzustellen, war der Missklang noch grösser und der Künstler glaubte an dieses neue Ideal noch weniger, als an die alten. Kein Wunder, dass die gezwungene Kunst den Glauben, die Begeisterung und den elementaren Impuls der Jugend nachahmen wollte, während im Herzen nüchterne Berechnung, die Erfahrung zahlloser Jahrhunderte und ein sinnlicher Rationalismus durchaus egoistische Empfindungen erweckten und dass sie in einen bombastisch-deklamatorischen Ton verfiel. Nur ausnahmsweise konnten einige, wie Walter Scott und der Epiker Arany die Farbenpracht und moralische Schönheit, die veränderte Denkart und Gesinnung der alten Welt nachempfinden, ihnen selbst blieb sie jedoch fremd. Sie dachten und empfanden anders und bewunderten die alten Ideale nur wie eine anziehende Seltenheit, während die meisten, selbst die Grössten — wie Byron — sich selbst in romantische Gewänder hüllten und sich in einer Rolle gefielen, von welcher der Missklang ihrer verworrenen Empfindungen allzusehr abstach.

Auch die aufblühende Malerei hatte keinen inneren Gehalt und konnte keinen Stil entwickeln. Sie war mehr eine äusserliche und technische Kunst, welcher der geistig-sittliche Gehalt fehlte, und die ihre vorgeschrittene Formsprache an den verschiedensten Sujets versuchte, ohne eine bestimmte Richtung einschlagen oder sich für gewisse Ideen und Gefühle begeistern zu können. Sie war — Deutschland ausgenommen, wo man das ganze roman-

tische Stoffgebiet aufnahm, aber gerade in der Kunst zurückblieb — eigentlich niemals romantisch. Delacroix wollte nur Leidenschaften mit glühenden Farben schildern, unbekümmert um den Gegenstand. Er wählte die Auswanderer, weil ihm die Linie gefiel, das Gemetzel zu Chios, weil es zur Entfaltung von Kraft und Farbe Gelegenheit bot, nicht weil die Motive ihn besonders begeisterten. Er wollte mehr zum Auge als zum Gemüt sprechen und war deshalb eigentlich Realist. Ebenso schildert Chassériau nicht das sittliche Ideal des Weibes, sondern die dämonische Kraft ihrer sinnlichen Reize. Was die Koloristen durch die Farbe erreichten, wollte Ingres durch die Sicherheit der Linie bewirken und nahm auf den idealen Gehalt ebensowenig Rücksicht. Die Kunst verfolgte trotz des romantischen Aushängeschildes durchaus realistische Ziele. Der monumentale Stil, der sich in einer minder oberflächlichen, und mehr wirklich idealen Periode spontan entwickelt haben würde, fehlte natürlich gänzlich.

Alle Erfolge dieser Kunst sind formell, sinnlich und technisch, also war ihr romantischer Gehalt nur ein Vorwand. Man wollte nicht Gedanken und Gefühle versinnlichen, sondern im Gegenteil die Kunst von dieser ganz trennen; man wollte nicht durch Vorstellungen und Begeisterung, sondern bloss durch die Sinne auf die Schönheitsempfindung wirken. Die geoffenbarten Gefühle waren falsch und dienten dem subjektiven Sensualismus nur als Deckmantel. Darum verwarf sie der angeborene Geschmack und behielt nur die klangvolle Hülle als Gegenstand ästhetischer Genüsse. Der geborgte Idealismus verschwand aus der Kunst, sodass die vollendete Formsprache den Flug der Ideen und die Begeisterung ersetzte. Da Frömmigkeit und Ritterlichkeit mehr den Spott als die Bewunderung der ernüchterten Menschheit herausforderten, versuchte man noch die Arbeit und Demokratie als Ideale aufzustellen. Viktor Hugo idealisierte noch in den

60er Jahren die Galeerensträflinge, doch gelang es selbst der wärmeren Empfindung George Sands nicht, im aristokratischen Prinzip der Romantik die Demokratie als Leitmotiv einzuführen. Die Phrasen klangen hohl, der idealisierte Arbeiter war falsch und konnte nicht begeistern. Der Geist wandte sich von der göttlichen und sittlichen Weltordnung zur materiellen Natur, besonders seitdem Darwins Entdeckungen die göttliche Willkür eliminierten und er die automatische Entstehung alles Lebens und die tierische Natur des Menschen nachwies. Aber schon früher versuchten Dickens und Balzac das menschliche Leben in das wahre Licht zu stellen, biologisch zu untersuchen und statt erdachter Vorstellungen und Gestalten, die Tatsachen künstlerisch zu verwerten. Ebenso malte die Schule von Fontainebleau die einfache und schlichte Natur, ohne sie konventionell herzurichten. Alle Bestrebungen waren darauf gerichtet, die Naturwahrheit zum Kunstideal einzusetzen; wie sie etwas später der Naturalismus zum Kunstideal erhob. Nur vernachlässigte der Materialismus die Beziehungen der geistigen zur materiellen Welt und beschränkte sich, — wie Balzac in seiner „Psychologie du mariage“ — auf die Betrachtung der biologischen Erscheinungen.

Und doch hatte der fortschreitende Materialismus eine grossartige Wirkung auf die Kunst, indem er die volle Aufmerksamkeit auf die äussere Form konzentrierte und hierdurch die Kunstfertigkeit entwickelte. Die feine Analyse, die Glättung der Sprache und des Stils, das bewusste Suchen der Farbenharmonie, die allmähliche Erkenntnis ihrer unmittelbaren physiologischen Wirkungen, kurz die Verbesserung der Ausdrucksmittel, also lauter materielle Vorteile waren die einzigen Errungenschaften dieser angeblich idealistischen Periode. Ein anderes Ergebnis war die demokratische Richtung und aus dieser fliessend die

ungeheure Verbreitung und Verallgemeinerung der Kunst. Die Literatur wurde zum täglichen Bedürfnis aller, so auch die Bilder, die nicht nur die Paläste der Grossen, sondern auch schlichte Wohnungen zierten. Die Kunst fiel hierdurch von ihrem hohen Piedestal, entwickelte aber den Geschmack allgemein, darum entstand ein weitverbreitetes Kunstverständnis, welches an den Dilettantismus dekaden-ter Römer erinnert. Aber selbst die Künstler wurden demokratisch. Sie stiegen aus der Umgebung hervorragender Kunstgönner in das Alltagsleben herunter, sie gaben die hohen idealen Ziele auf, begnügten sich mit tüchtigen Fachkenntnissen und mit der Schilderung der schlichten Naturwahrheit. Freilich gelangte diese Tendenz erst im Realismus zum vollen Durchbruch, doch steuert die Kunst schon während der Romantik diesem Ziel entgegen.

Aus diesem Standpunkte betrachtet gehört der Schein-idealismus dieser romantischen Kunst entschieden in die VII. Periode unserer Formel, die das Endstadium christlicher Kunst, nämlich den absoluten Naturalismus und die kunstindustrielle Richtung der letzten Jahre vorbereitet. Merkwürdigerweise mussten vier äusserlich ungemein verschiedene Kunstperioden, ihren psychologischen Merkmalen zufolge derselben Evolutionsstufe zugezählt werden, doch löst sich dieser scheinbare Widerspruch, sobald man ihre geborgte Erscheinungsform beseitigt und ihre wahre Wesenheit betrachtet. Erstens ist diese Periode sehr umfassend, da sie alle Übergangszustände von der harmonischen Zeit bis zur Alleinherrschaft der Vernunft und Sinnlichkeit enthält, zweitens gehören die erwähnten Künste in verschiedene Etappen derselben, welche die Abnahme der stilbildenden Kraft am richtigsten bezeichnen kann. Im Barock ist diese noch stark, erzeugt viele charakteristische Formen, durchdringt alle Gebiete der Kunst und gestaltet sie wenigstens äusserlich. Im Rococo scheint die Kraft bedeutend abgeschwächt und erzeugt nur einen ober-

flächlichen Zierstil, der jedoch durch die Hofmode unterstützt, bedeutende Verbreitung fand. Im Empire wird nur noch ein letzter Versuch gemacht, um einen Scheinstil zu erzeugen, während die Romantik selbst den Versuch unterlässt, weil sie kein Stilbedürfnis empfindet, da der ideale Schwung schon gänzlich erlahmt ist. Ihre Kunst bildet schon den Übergang zur letzten Evolutionsstufe und führt zur Alleinherrschaft der Vernunft und Sinnlichkeit, in welcher nur vereinzelte ideale Impulse als Attavismen aufflackern, aber die auflösende Arbeit des absoluten Materialismus nicht verhindern können.

Kapitel XIX.

Die moderne Kunst.

Es ist eine schwierige Sache die moderne Kunst genau zu bestimmen, erstens weil ihr Bildungsgang nach der ersten Alleinherrschaft des Naturalismus ungemein schwankend wird, sodann weil wir ihr allzu nahe stehen, um ihren ganzen Organismus überblicken zu können. So viel ist sicher, dass sie ebensowenig wie die frühere, einen einheitlichen Stil schaffen konnte. Es ist aber ebenso zweifellos, dass man in der Zukunft bei allen Kunstwerken der Epoche einen gemeinsamen Charakterzug entdecken wird, da ein eliminativer Geschmack und die scharfe Kritik niemals energischer gewirkt haben und man darum notwendigerweise charakteristische Merkmale erkennen wird, die man jedoch aus unmittelbarer Nähe und bei der grossen Verschiedenheit ihrer Objekte noch nicht genau unterscheiden kann. In Ermangelung eines logisch durchgeführten Stils, ist also jedenfalls ein Eliminativer vorhanden, den jedoch nur die Zukunft genau erkennen wird. Der Grundzug moderner Kunst ist wenigstens bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts jedenfalls der absolute und rücksichtslose Naturalismus. Sodann eine hochgradige Verfeinerung des Nervensystems und der Sinnlichkeit und eine, an das Hellsehen grenzende Empfindlichkeit für physiologische Wirkungen, neben einer kühlen und berechnenden Überlegung, die alle Ausdrucksmittel genau abwägt und einer gründlichen Kenntnis des „metiers“, die früher kaum eine ähn-

liche Stufe erreicht hat, wenigstens sich niemals auf solche Feinheiten erstreckte. Diese Merkmale ergänzen ihre Charakteristik. Theophile Gautiers Grundsatz „l'art pour l'art“ wurde allgemein angenommen, und verbannte aus der Kunst jede Tendenz und Ideologie, erhob ihre Form zum Selbstzweck, durch welche sie allein wirken durfte. Hierdurch erhielt die Kunst einen vorwiegend malerischen Charakter, selbst die Literatur begann zu malen, legte das Hauptgewicht auf die suggestive Lautzeichnung, obgleich die streng wissenschaftliche Analyse des menschlichen, besonders des Nervenlebens und seiner Verirrungen zum Gegenstand wählte, woraus ihr pathologischer Charakter entstand. Doch stellte sie die elenden Gestalten in eine sonnendurchglühte, oder nebelverhüllte Landschaft, brachte sie mit ihrer Umgebung in unmittelbare Verbindung und hob sie durch die suggestive Farbenharmonie der Naturstimmungen hervor, verklärte das menschliche Elend mit dem Schleier zarter Naturschönheit, entdeckte selbst im Hässlichen und Gemeinen neue Schönheiten und legte in ihre Schilderung gewissermassen Adel und Würde, was wir im derb-bürgerlichen Realismus der Holländer stets vermissen. Die falschen Ideale, die man nicht mehr empfand, wurden kühn und offen verworfen; man wollte keine gewaltigen Ideen und erhabene Empfindungen heucheln, sondern die Natur, wie sie sich im Prisma verfeinerter Sensualisten widerspiegelt, rückhaltslos zurückgeben. Erst in dieser Kunst zeigt sich der westeuropäische Geist in seiner wahren Gestalt, erst jetzt kommt seine stärkste Seite zur Geltung ohne die ermattete Phantasie weiter zu quälen, ohne sich mit dem Schein solcher Eigenschaften zu schmücken, die er nicht mehr hatte. Der Naturalismus trat nicht im Prachtgewand, mit der stürmischen Energie der Jugend auf, sondern gestand sein Alter ein und steckte sich bescheidene Ziele vor, die er mit der grossen Erfahrung, der ruhigen Überlegung und der schar-

fen Kritik des Alters bewältigte. Diese Aufrichtigkeit mit der ehrlichen Bestrebung gepaart, in einem bescheidenen Kreis das Beste zu schaffen und die fleissige und zielbewusste Übung der Beobachtung, Kritik und feineren Analyse, also der Eigenschaften des reifen Alters, haben eine grossartige Kunst erzeugt, die alle andern bis zur Renaissance in den Schatten stellte und solche Errungenschaften erzielte, die nie mehr verschwinden können.

Frankreich steht nun schon zum vierten Mal an der Spitze der Bewegung, und zwar jetzt als Alleinherrscher, ohne Mitbewerber. Andere Länder, die früher kräftig mitwirkten, ja wie Deutschland in der Goethezeit, oder England in der Romantik auf kurze Zeit sogar die Führung gewannen, blieben ganz zurück. Diese behielten eben einen letzten Rest von Idealismus, der jedoch nicht kräftig genug war, um gestaltend aufzutreten, während ihre Sinnlichkeit allzu unentwickelt blieb, um mit dem meist verfeinerten Volk des Westens und seinem angeborenen Geschmack wetteifern zu können. Die Spanier behaupteten sich mit ihrem Farbensinn und hauptsächlich dadurch, dass die koloristische Schule Velasquez zum Vorbild wählte und Spanien, als das Land glühender Sonne häufig aufsuchte. Darum entstand in Spanien gleich anfangs eine moderne und doch nationale Malerschule. Italien war ganz erschöpft und die Vereinigung gab keine neue Schwungkraft; sie erschöpfte im Gegenteil die nationalen Hilfsquellen. Ihrer grossen Nachahmungsfähigkeit und naturalistischen Neigung zufolge, schloss sich die italienische Kunst zwar der Bewegung an, doch folgte sie der französischen Kunst und schuf nichts eigenartiges. Die Nordländer empfanden die kalte und klare arktische Luft, darum befreiten sie sich bald von der braunen Sauce und schilderten die Natur mit grosser Kraft. Niederländern war der Realismus bekannt und beliebt, darum folgten sie der modernen Bewegung sogleich und verschmolzen mit

der französischen Schule. Der biegsame russische Geist folgte dem Aufruf des Westens und brachte eine ganz eigenartige Malerei und Literatur hervor. In England vegetierte die Romantik weiter, die Prärafaeliten lebten noch und hatten selbst auf die französische Malerei einigen Einfluss, wie auch ihre kunstgewerblichen Anstrengungen. Sonst verflachte ihre Malerei ebenso wie ihre Literatur, nur die Schotten traten am Ende des Jahrhunderts kräftiger hervor. Deutschland widerstand lange, hatte nur einzelne Maler und eine schwache Literatur. Doch entstand in den letzten Jahren eine moderne Bewegung in München, verpflanzte sich nach Wien und Berlin, erweckte ein ungemein bewegtes Kunstleben und rief trotz mancher Übertreibungen die Idee und die Elemente eines neuen Stils hervor. Trotzdem sich die moderne Kunst überall energisch regte und der unbeschränkte Individualismus manches Juwel schuf, blieb doch Paris der Schwerpunkt der ganzen Bewegung, wo der Geist den feinsten künstlerischen Schliff erhielt und riesige Geistesarbeit eine Kunst erschuf, die nicht nur mit jener der glänzendsten Perioden wetteifern kann, sondern auch einer zukünftigen Kultur als sichere Grundlage dienen wird. Nur in der Musik behielt Deutschland besonders durch die Wirkung Wagners die Führung. Die Baukunst versank hingegen gänzlich, nur in der Eisenkonstruktion entstand etwas Neues, doch konnte selbst diese keinen Stil erzeugen. Vielleicht könnte man den secessionistischen oder den sogenannten Jugendstil als Ansatz zu einem solchen betrachten, wiewohl es immerhin fraglich bleibt, ob derselbe eine organische Durchbildung erhalten wird, da konstruktive Logik und zusammenfassende Kraft durch die analytische Arbeitsmethode ungemein geschwächt wurden. Neben der Malerei betrat auch die Skulptur neue Bahnen. Sie machte besonders in der Charakteristik grosse Fortschritte und nahm einen grossen Aufschwung.

Um das Wesen der modernen Kunst zu verstehen, muss man die geistige Bewegung untersuchen, die ihr als Grundlage diente. Da die Religion schon längst den Glauben verlor und die Scholastik keine Resultate ergab, wandte man sich schon in der Renaissance zur sachlichen Forschungsmethode der Alten. Diese wurde durch Freidenker in England besonders auf wirtschaftliche Fragen angewendet und erzeugte die kapitalistische Schule von Manchester. Die Lehren derselben riefen in Frankreich einerseits die radikal-demokratische Richtung Rousseaus, andererseits eine energische, exakte Forschung hervor, die — Gott und Seele verneinend — sich ganz der Materie widmete und überraschende Resultate ergab. Diese führten zur Ansicht, dass man alle übersinnlichen Faktoren weglassen und das Weltall aus der Tätigkeit mechanischer Kräfte erklären kann. Die umfassende Naturforschung trennte sich hierdurch von Religion und Philosophie, die gleichfalls zu keiner befriedigenden Lösung des Daseinsproblems gelangten. Die Forschung befasste sich nur mit der Sinneswelt, hielt den Geist für eine Funktion des Körpers, lieferte aber eine so grosse Zahl erwiesener Tatsachen, dass Comte aus dieser sein System aufbauen und Lamark und andere den Versuch einer natürlichen Erklärung der Schöpfung wagen konnten. In der sozialen Bewegung erzeugte dieser Sieg des Materialismus zwei verschiedene aber im Grunde genommen nahe verwandte Richtungen, nämlich den kapitalistischen Liberalismus und den kommunistischen Sozialismus. Ersterer rechtfertigte die Habgier, stellte sie sogar als soziale Tugend hin, und begründete die Allmacht des Kapitals, welches sich international organisierte, Presse und Parlamente beherrschte und einen gewaltigen Druck auf die produktiven Klassen, besonders auf den Arbeiterstand ausübte. Gegen diesen Druck ankämpfend organisierte sich nun der Arbeiterstand nach den Prinzipien von Marx und Lassalle — gleichfalls

international, strebte die Kapitalisten zu verdrängen und die Herrschaft der zahlreichsten Klasse, also der rohen Gewalt zu sichern, das Vermögen abzuschaffen und die absolute Gleichheit einzuführen. Der Liberalismus wird durch die Allmacht des Geldes, durch Presse, Parlamente, organisierte Vereine aufrecht erhalten, während der Sozialismus als letzte logische Konsequenz des Materialismus und der Gleichheitslüge, als kämpfende Bewegung eilige Fortschritte macht. Die grossen Entdeckungen Lyells, der die automatische Entstehung unseres Himmelskörpers, und Darwins, der die Entstehung der Arten und die tierische Abstammung des Menschen nachwies, hatten auf die geistige Bewegung einen entscheidenden Einfluss. Der absolute Materialismus feierte seine höchsten Triumphe, da man die Evolution so auslegte, dass sie die Existenz der Seele ausschloss. Dies ist jedoch durchaus nicht der Fall, da dieselbe Naturkraft, die aus dem leblosen Stoff die höchsten Organismen hervorrief, auch die übersinnlichen Grundteile der Seele mit ihren höheren Funktionen, Kräften und Bedürfnissen erzeugen musste. Die Soziologie bemächtigte sich dieser falschen Deutung der Evolutionslehre und wandte dieselbe parteiisch an, um den krassesten Utilitarismus und die nivellierende Demokratie zu rechtfertigen. Sie verwarf die Seele, brandmarkte die Phantasie und den Idealismus als geistige Krankheiten, betrachtet die trockene Vernunft als einzige Quelle der Kultur und die Selbstsucht als einzige Triebfeder aller Handlungen. Sie entfesselte also Habgier und Genussucht, die nur durch das Strafgesetz oder durch die Gewalt der Mehrzahl beschränkt werden darf. Sie verurteilt jede andere Regierungsform und will die demokratische Republik als einzig zulässige verallgemeinern, womit sie aber ihrem eigenen Prinzip, nämlich dem Evolutionsgesetz widerspricht, da verschiedene Zustände verschiedene Einrichtungen bedingen. In dieser ersten Orgie des Materialis-

mus' bemerkte man diese Widersprüche nicht, sondern man spitzte sie im Gegenteil immer mehr zu. Die grossen Denker und Forscher, wie Darwin und Haeckel konnten dafür freilich nichts, dass ihre ewigen Wahrheiten missverstanden wurden und statt des ewigen Fortschrittes die Verrohung und Selbstsucht förderten. Sie hatten keinen Anteil daran, dass man den Kampf ums Dasein als einen Kampf Aller gegen Alle auffasste, ihm eine egalisierende Wirkung zuschrieb und hierdurch das Evolutionsgesetz untergrub; während die Zuchtwahl in Wirklichkeit stets grössere Individualunterschiede erzeugt. Durch die verschiedenartige Missdeutung dieser Grundsätze gelangte die Soziologie zu einer stationären Weltanschauung, die dem Evolutionsprinzip diametral widerspricht. Man betrachtet die Menschheit aus einem fixen Standpunkt und will ihr durchaus gleichartige Einrichtungen aufdrängen, während die Tatsachen deutlich zeigen, dass die geistige Evolution eine ungemein beschleunigte Form der körperlichen ist, die den ewigen Fortschritt sichert und stets grössere Unterschiede erzeugt, ebendarum für verschiedene Zustände auch verschiedene Kulturformen, z. B. Staatseinrichtungen, Religionen und Künste bedingt. Durch ihre Trugschlüsse wurde die Evolutionslehre dogmatisiert und verhinderte das freie Denken ebenso, wie die alte Religion. Um die Seele zu eliminieren leugnete man selbst die höheren geistigen und sittlichen Eigenschaften; um den Monismus herzustellen die ganze übersinnliche Welt und alle imponierbaren Kräfte, verbot und verlachte jede Forschung, die sich mit diesem Teil des Daseins befassen wollte. Die Missdeutung der Evolutionslehre hatte eine zerstörende Wirkung, da sie sich gerade dem ewigen Fortschritt, dem Zug nach Oben, den dieser Grundsatz bedingt, also der grossen und konstanten Bewegungswelle widersetzte, welche die ewige Grundlage des Daseins bildet. Darum erzeugte sie auch der Forderung dieser ewigen Gesetze

entgegengesetzte Zustände und Eigenschaften, so im subjektiven Leben Zweifel, Pessimismus, sittliche Schwäche und die Abnahme der Lebenskraft; im sozialen Leben hingegen die rücksichtsloseste Ausbeutung der Mitmenschen und lediglich zerstörende Tendenzen. In der Psychologie gelangte man zur Ansicht, dass Glück und Gedeihen einzig und allein vom hygienischen Zustand des Nervensystems, eigentlich von der Genusskapazität abhängen und wollte man nicht einsehen, dass das moderne ungemein komplizierte Leben, ohne leitende Ideen, bloss dem sinnlichen Impuls ausgeliefert, aufreibenden Schwankungen unterworfen sein muss und, da keine bestimmte Willensrichtung vorhanden ist, mit dem eigenen Lebensprinzip, also auch mit dem Gewissen in Konflikte geraten muss, was auch das Nervenleben aufreiben würde. Man ignorierte, dass die Dekadenz mehr im Mangel verlässlicher Ideale und in einem gekünstelten und ziellosen Leben, als in der pathologischen Entartung der Nerven besteht, da der Verfall auch dort vorkommt, wo das Nervensystem noch gesund ist.

Ende des vorigen Jahrhunderts entstand eine geistige Reaktion gegen die Übertreibungen des Naturalismus. Man begann einzusehen, dass tierische Impulse, sinnliche Beobachtung, einfache Erfahrungsschlüsse nicht die alleinigen Funktionen der Seele bilden und dass jene Theorien falsche Resultate ergaben. Man begann zu suchen und erkannte zahlreiche geistige Phänomene, die der materialistischen Erklärung trotzten und deutlich zeigten, dass der Geist neben den Sinnen auch andere Erkenntnisquellen besitzt, dass er eine fernwirkende und fernblickende Kraft hat, die nicht abgemessen und aus der Nerventätigkeit erklärt werden kann, wie z. B. die Hypnose, Suggestion, magnetische Kraft und das Hellsehen. Es entstand eine grosse spiritistische Bewegung, die sich in zahlreiche Sekten spaltete, deren einige mit unbekanntem Kräften ein eiteles Spiel trieben, andere auf experimentalem Wege,

vielleicht etwas oberflächlich zu forschen begannen, wieder andere die okkulten Lehren alter Völker studierten und eine grosse zum Teil interessante Literatur hervorriefen, welche den absoluten Glauben am Materialismus erschütterte und die intuitive Ahnung einer geistigen Welt wieder erweckte. Diese Bewegung spiegelte sich auch in der Kunst, besonders in der symbolischen Literatur, die zum Mystizismus des Mittelalters zurückgriff, die geheimnisvollen Beziehungen der Dinge und Menschen suchte und diese durch eine ungemein verfeinerte Sprachtechnik hervorhob, ohne gewisse Tendenzen zu verfolgen. So ein Empörer gegen die Gemeinheit des nivellierenden Materialismus ist auch der geniale Nietzsche, welcher Schule machte und die geistigen Ahnungen der Seele mit grosser Kraft hervorhob. Diese Bewegung stürzte den derben Realismus, befreite die Kunst aus den Fesseln der Rohmaterie und öffnete einem kühnen Suchen und einem unbeschränkten Individualismus die Schranken. Darum bemerkt man in der neuesten Kunst die verwegendsten Versuche, um die individuelle Auffassung zum Ausdruck zu bringen und einen entsprechenden Stil zu schaffen. Bei manchen erreicht die Subjektivität die höchste Stufe, spiegelt oft nur Zerrbilder der Künstlerindividualität vor und verleiht der Kunst ein verworrenes Gepräge, das auf eine Schwäche der ordnenden und zusammenfassenden Kraft hindeutet.

Die absolut sinnliche Geistestätigkeit hat bei modernen Künstlern verschiedene Eigenschaften entwickelt, die auf den Bildungsgang von grossem Einfluss waren. In erster Reihe entstand eine Schärfe und Feinheit der Beobachtung, die gleichsam in die Poren der Materie eindrang, selbst mikroskopische Feinheiten und minimale Unterschiede wahrnahm und eine nervöse Empfindlichkeit erzeugte, welche die feinsten physiologischen Wirkungen deutlich empfand, und an das Hellsehen grenzte. Dadurch

ward ein Geschmack gezüchtet, der jeden Missklang, jede derbe Wirkung beinahe schmerzhaft empfindet, und zum Aufsuchen der feinsten Linien, Farben und Klangharmonien anregt. Diese Eigenschaften mussten selbstverständlich eine Verfeinerung der Technik herbeiführen, wie sie keine andere Kunst kannte. Sollten doch die Farbenakkorde unmittelbar wie die Musik wirken. Der Linierythmus Seelenstimmungen erwecken, die Klangvoluten der Sprache wie die schönsten Ornamente ergötzen. Statt des klassischen Vermasses bildet der biegsame Rythmus die Fäden eines klingenden Spitzengewebes. Statt des vollkommenen Ebenmasses bildet die suggestive Wirkung der Linie an sich und die Fleckwirkung die Grundlage der Komposition, statt der Farbe die Nuancen die Grundlage der Malerei, während die Musik Wagners direkte Farbeffekte erzeugt. Die Literatur nähert sich der Malerei, die Poesie und die Malerei der Musik, sodass die Vollendung der Technik die Ahnung einer Universalkunst erweckte. Der Naturalismus begann diese Vorteile auszubilden, doch gehört der Ruhm ihrer Vollendung der späteren Kunst, besonders der Musik Wagners, der symbolischen Poesie und Malerei, die sich den Kultus dieser Feinheiten zur Aufgabe stellten. Aus einer solchen Technik hätte notwendigerweise eine Kunst hervorgehen müssen, die niemals ihres Gleichen hatte, wenn echte Grundwahrheiten starke Ideale erzeugt, die Kraft der Synthese geweckt und der Kunst eine einheitliche Richtung gegeben hätten. Da jedoch diese Vorbedingungen nicht geschaffen wurden, wird die moderne Kunst ein hochinteressanter aber unvollendeter Versuch bleiben, der einer zukünftigen Kunst als Staffel dienen wird, aber in dieser Kultur keine endgültigen Resultate liefern kann.

Obzwar das Prinzip „l'art pour l'art“ jede Tendenz ausschloss und der Realismus sich auf die getreue Schilderung der Erscheinungen beschränken wollte, war dessen

Richtung doch entschieden demokratisch, zumeist sozialistisch, wie dies nicht anders sein konnte, da, wenn man die Seele leugnet und sich auf die Schilderung der Materie beschränkt, die Grundlage des aristokratischen Prinzips schwindet, welches auf innerer Verschiedenheit beruht. Die Demokratie und die Fürsprecher der Pöbelherrschaft wussten sehr gut, warum sie die Seele so gehässig verfolgten, da — sobald diese zugestanden wird — geistige und sittliche Vorzüge das aristokratische Prinzip sofort zu seinem Rechte verhelfen und Elitemenschen über die rohen Massen erheben. Der Realismus kennt keine solchen; er kennt nur die Verfeinerung des Nervensystems, Perversität und Willensschwäche infolge eines üppigen Lebens, oder Verkommenheit infolge von Alkoholismus und Elend. Nicht geistig und sittlich hervorragende Typen unterscheiden sich vom gewöhnlichen Durchschnitt, sondern bloss die Überentwickelten, Verkommenen und Perversen, die ihren Zustand mit selbstgefälliger Entsagung ertragen und als notwendige Folgen hoher Kultur betrachten. Die Malerei schildert mit Vorliebe die niedrigsten Klassen, unterscheidet nur durch Arbeit verbildete oder durch Ausschweifungen verkommene Typen. Es gab eine Zeit, da man das Hässliche suchte hauptsächlich um die graue Eintönigkeit zu vermeiden. Selbst in der Landschaft suchte man statt der freien Natur, die unschönen Stätten menschlicher Arbeit, wie den aufgewühlten Acker, Gemüsebeete, Düngerhaufen, Wirtschaftshöfe; selten verstieg man sich bis zum Obst- und Blumen-garten. Die demokratische Arbeit und ihre Standorte: das Bureau, die Fabrik oder das Bergwerk erklärte allem, was man sonst für schön hielt, gleichsam den Krieg. Darum bemerkte man kaum edlere Züge, Gestalten und Bewegungen, oder in der Natur erfreuliche und harmonische Motive. Alles war demokratisch und pessimistisch, ohne Hoffnungen, ohne Erlösung aus dem Bann der Materie.

Sobald die spiritualistische Bewegung in die Kunst eingriff, veränderte sich deren Gestalt oder wenigstens deren Gegenstand. Ohne besonderer Absichtlichkeit fing man an, die Geheimnisse des Daseins und in den Gestalten den Adel der Gedanken, Gefühle, Formen und Bewegungen zu suchen. Die demokratische Kunstrichtung veränderte sich sofort in eine aristokratische, deren Glaubensbekenntnis von Nietzsche und d'Annunzio offen verkündet wurde. Der düstere Pessimismus der Realisten verwandelt sich in eine objektive Melancholie, welcher sich ein Strahl der Hoffnung zugesellt, da die dichterische Vertiefung in jene Geheimnisse eine Lösung ahnen lässt. Ebenso verlassen die realistischen Maler die Ackerscholle, den Arbeiter und die unschönen Seiten des alltäglichen Lebens und suchen selbst in realistischen Naturdarstellungen die mystische Schönheit, den geistigen Menschen und das geheimnisvolle Walten ewiger Kräfte. Sie streben auch nach Naturwahrheit, nur spiegelt sich diese in ihrem Geist ganz anders, als in dem der Materialisten; sie sehen eine andere Seite der Natur und andere Verbindungen dieser mit dem Gemüt. Manche Mystiker verwandten noch die alten Symbole und Gestalten, doch erzielten sie geringere Wirkungen als jene, die ihren Mystizismus in die Schilderung suggestiver Naturerscheinungen hineinlegen und ihn durch die anregende Wirkung gewisser Stimmungen, Bewegungsmotive, der Körperlinien oder des Ausdrucks mitteilen wollen. Diese Richtung hat die Lösung aller Geheimnisse oder das Ideal noch nicht gefunden, sucht es aber mit solchen Mitteln, die unmittelbar bis zur Erkenntnisschwelle führen und nur des Schlüssels, nämlich einer annehmbaren Grundwahrheit bedürfen, um in die Mysterien des Daseins tiefer einzudringen und die leitende und rettende Idee finden zu können. Dieser Schlüssel ist, jedoch so verwahrt, dass man sich dessen nur durch die Allgewalt freier und frischer Geisteskraft bemächtigen

könnte. Er wird daher nur von den Erben unserer veralteten Kultur gefunden und gehoben werden können, während der Gegenwartsgeist nur bis zur Schwelle des verzauberten Tempels, wo das Ideal thronet, vorzudringen vermag. Hätten aber die Sucher nicht den Weg dazu aufgespürt, hätten sie nicht den dualistisch-stationären Block weggeräumt, der ihn sperrte und die Gedanken stets auf Irrwege führte, so würden auch die zukünftigen Erben keine Ahnung vom verborgenen Schatzhaus über Nacht erhalten. Die Pioniere der Zukunft, die Führer zum gelobten Land mit ihren prophetischen Ahnungen sind jedoch nur Ausnahmen, die grosse Mehrzahl der Künstler schreitet, bei zunehmender Verfeinerung des Geschmacks und der Sinnlichkeit einer reindekorativen und kunstindustriellen Richtung entgegen, welche die Bilder und Statuen als Luxusgegenstände betrachtet und einzig und allein auf sinnlichen Genuss ausgeht. Der mächtige Aufschwung der Kunstindustrie, der Plakate, Stoffe und Möbelmuster kennzeichnet diese Bewegung und zeigt das Endstadium der Kunst an.

Sehr bezeichnend ist die rasche Entwicklung und die häufige Richtungsänderung dieser Periode, die in einigen Jahrzehnten einen grösseren Weg zurücklegte, als früher in langen Zeiträumen. Die Sanduhr läuft am Lebensende schneller ab, das Uhrwerk überhastet sich, bevor es zum Stillstand gelangt. In der Agonie überfliegt man das ganze Leben mit rasender Eile und die Natur macht verzweifelte Anstrengungen, um das fliehende Leben zurückzuhalten. Darum variieren auch die Tierarten am Aussterbeetat, darum entstehen am Ende der Kulturen die verschiedenartigsten Neuerungsversuche. Der latente Idealismus der Rassen erwacht dann mit grosser Gewalt und trachtet, die rettende Idee zu finden, wie das die verschiedenartigsten Versuche der Künstlerwelt auch anstreben. Sie gelangen aber nicht zu der gesuchten Wahrheit, da diese nicht in

der Form, sondern viel tiefer liegt. Im Falle aber, dass sie gefunden würde, diene sie nicht zur Erhaltung des alten Lebens, sondern nur zur Begründung eines neuen.

A. Die Baukunst.

Auf dem Gebiet der Baukunst herrscht der verworrenste und planloseste Ekklektizismus. Alle bekannten Baustile werden angewendet und oft toll und widersinnig vermischt. Bis Ende des vorigen Jahrhunderts sind keine stilbildenden Bestrebungen bemerkbar, und selbst jene, die man in der Sezession oder im Jugendstil beobachtet, haben kein konstruktives Prinzip, trachten nicht danach, von einer Grundidee ausgehend etwas Ganzes und Organisches zu schaffen. Sie bleiben äusserlich, der schrankenlosesten Willkür preisgegeben und haben kein Leitmotiv. Die Ornamentik besteht aus einer launischen Kombination gewisser Linearmotive, die man meist aus den Zierformen exotischer Völker entlehnte und die mit orientalischen Arabesken insofern eine gewisse Aehnlichkeit haben, als beide in einem launischen Linienspiel bestehen. Die heraldischen Linien oder geschwungenen Lotusmotive haben zwar eine gewisse Kadenz und eine unleugbare dekorative Wirkung, doch sind sie dem Gegenstand oder der architektonischen Form niemals organisch angepasst und bedecken diese wie mit zufällig ausgestreuten Blumen. Diese Zufälligkeit hat zwar einen gewissen Reiz, sie überrascht, doch ist eine derartige Kaprice nur bei Stoffen, Draperien und einigen Nippsachen zulässig, während sie bei der Baukunst oder selbst bei Möbeln mit festem Gefüge die Vorstellung der Realität und Solidität benimmt. Bei Bauwerken zerstört dieser Zierrat sogar die Einheit und Zusammengehörigkeit und verblüfft anstatt zu erfreuen. Alles ist auf momentanen Eindruck berechnet, alles ist äusserlich und flüchtig, was dem Bauwerk das Aussehen fantastischer Theaterdekorationen verleiht. Obzwar diese

Versuche noch allzu jung und vereinzelt sind, um gründlich beurteilt zu werden, gibt die allgemein bemerkbare Schwäche der konstruktiven Kraft wenig Hoffnung, dass sie in diesem Fall mit besonderer Energie auftreten und einen abgeschlossenen, in allen Teilen organisch durchgebildeten Stil erzeugen könnte. Die einzelnen Elemente sind von überall hergebracht und sind die Erzeugnisse allzu verschiedener Völker und Geister, um sich einer ordnenden Idee unterordnen und etwas Einheitliches bilden zu können.

Die bei Monumentalbauten angewendete Bauart ist eine zumeist sehr mangelhafte Nachahmung oder die verständnislose Vermischung bekannter Stile, die sich nur schwer an die veränderten Bedürfnisse, besonders an die Weitläufigkeit und an das Haushalten mit Platz und Material anpassen können und nur bei ausnahmsweise genauen Nachahmungen alter Bauwerke befriedigende Ergebnisse liefern. Theater, Museen, Paläste und Zinshäuser bilden die Hauptaufgabe dieser Bauroutine. Im Kirchenbau wird wenig geleistet, und zumeist der gothische Stil angewendet, den besonders einige deutsche Baumeister gründlich studierten, jedoch bei Neubauten niemals die Vollkommenheit alter Meister erreichen, bei Restaurationen hingegen, wo der alte Bauplan noch erkennbar war, oft vorzügliches leisten. Bei grossen Theaterbauten wird zumeist eine Kombination des Renaissance- und Barockstils verwendet, doch sind die meisten dieser Gebäude schwerfällig und überladen und trotz monumentaler Grösse oft gedrückt, da das vollkommene Ebenmass, die Linienharmonie und die organische Einheit fehlt. Museen wurden anfangs im griechischen Tempelstil mit Säulenhallen und Giebelfront erbaut, doch liess sich dieser auf kleinere Verhältnisse erdachte Stil nicht gut auf weitläufige Anlagen anwenden, darum griff man später zum Barockstil, doch ist auch in diesen die monumentale und

ernste Grösse, oder die Grazie der Rococobauten selten ausgedrückt, da die hohen Stockwerke, die weitläufige Anlage, die enge Fensterstellung den künstlerischen Eindruck stören. Mit Ausnahme der Eisenkonstruktionen, die mitunter durch Kühnheit und Grösse imponieren, hat die Baukunst keinen originellen Zug. Die ungeheueren Eisenbahnhallen, manche Ausstellungsgebäude und Brücken wirken nicht nur durch die Kühnheit und Präzision ihres Aufbaus, sondern haben oft eine ganz eigenartige, nicht unpoetische Stimmung, trotzdem sie reinpraktischen Zwecken dienen. Diese stammt zumeist aus der Grösse und Höhe des eingefassten Raumes, die eigenartige Lichtwirkungen erzeugt und die Vorstellung mächtiger Naturerscheinungen wachruft. Eisen und Glas bedingen neuartige Verhältnisse, die dem Material richtig angepasst, dem Bauwerk selbst ohne Absicht einen stilaren Charakter verleihen müssten. Das Material erlaubt es, so grosse Räume zu überdecken und dabei dem Bauwerk einen so ätherisch leichten Aufbau zu geben, wie dies früher unmöglich war. Diese Hallen sind also durchaus originell und könnten die Anfänge eines neuen Stils bilden, da man sie aber für Paläste, Wohnhäuser und andere Zwecke nicht verwenden kann, und sie auf den Stil dieser keinen Einfluss hatten, blieben sie vereinzelte Erscheinungen und verblieben zumeist in der Hand der Bautechniker, ohne künstlerische Ansprüche zu erheben. Sie sind wie gewaltige Schiffe oder Maschinen anziehende Objekte, aber bisher noch keine Kunstgegenstände. Jedenfalls ist die Architektur ein Stiefkind der modernen Kunst, und zeigt eine Neigung, sich ihrem Einfluss ganz zu entziehen, da auf diesem Gebiet nur technische, aber durchaus keine künstlerischen Fortschritte bemerkbar sind. Amerikanische Häuser mit 25 Etagen, Brücken mit ungeheurer Spannweite, Hallen, die das Volk ganzer Städte aufnehmen können, Gebäude, die auf einer beschränkten Fläche die grösst-

mögliche Einwohnerzahl beherbergen können, formlose Turmgerippe, die sich hoch in die Lüfte erheben, ungeheuerere Fabrikanlagen, die allen Forderungen der Gewerktätigkeit entsprechen, Tunnels, die Länder verbinden, und Bahnen, die auf die höchsten Spitzen führen, können als technische Errungenschaften interessieren, ästhetische Wirkungen erzeugen sie sicher nicht. Selbst die architektonische Dekoration öffentlicher Plätze, Kollonaden und Treppenanlagen erreichen trotz verschwenderischer Pracht und trotz Häufung der Ziertheile niemals die harmonische und künstlerische Wirkung älterer Anlagen, und illustrieren den Abgang konstruktiver Logik vielleicht am bezeichnendsten, da bei so grossen Konzeptionen selbst der beste Geschmack nicht mehr ausreicht. Hier muss die schaffende und ordnende Kraft unmittelbar eingreifen, das empfindliche Herumtasten nützt hier nichts. Hier muss die einheitliche Vision des ganzen Werkes mit allen Verhältnissen und Gegengewichten, mit Bauform und plastischem Schmuck in der Einbildungskraft auf einmal entstehen; man kann die einzelnen Teile eines Plans nicht mit Ameisenfleiss zusammentragen und stückweise zusammenfügen, sonst zerfällt das ganze Werk in kleinliche und sich gegenseitig abschwächende Detailwirkungen. Nichts charakterisiert den Verfall der schaffenden Kraft mehr, als der Misserfolg solcher Dekorativanlagen, deren einzelne Teile oft wunderbar künstlerisch sind, während der Gesamteindruck unbefriedigend, ja öfters abstossend ist. Kleinere Anlagen wie Statuen in architektonischem Rahmen gelingen hie und da ganz wunderbar, sind fein und harmonisch, wie das Monument Bartholomés, während grössere Dekorativanlagen ausnahmelos misslingen. Diese Tatsachen geben wenig Hoffnung, dass die Versuche, einen neuen Stil zu schaffen, gelingen werden, obgleich man sie durchaus nicht von vornhinein verurteilen, und die schaffende Kraft des deutschen Genies bei seinem Neuer-

wachen zu künstlerischem Schaffen nicht abmessen kann. In Frankreich und England wird sicher kein Baustil entstehen, obgleich der gute Geschmack des ersteren vor allzu extravaganten Verirrungen, oder vor einer gänzlichen Verrohung stets bewahren wird. Der Norden hatte niemals eine eigene Baukunst, denn seine Ansprüche sind gering, das innere Leben überwiegt das äussere, die Mittel sind ebenso beschränkt wie der Formsinn und die Prachtliebe. Russland hatte wenigstens im Kirchenbau einen originellen Baustil, der jedoch allzu versteinert und schematisch ist, um neue Formen zu suggerieren und im Profanbau folgt man der westlichen Strömung, darum sind auch hier keine Aussichten auf einen grössern Aufschwung der Baukunst. In Ungarn versuchte man aus einzelnen Ornamentalmotiven, Bauernschnitzereien, Stickmuster, Möbelbemalung u. s. w. einen sogenannten ungarischen Stil zu erzeugen. Da aber keine ungarische Bauform existiert, verband man diese Bauernornamentik mit fremden, zumeist orientalischen Baugliedern, was einen seltenen Misston erzeugte, die einigen anderen Extravaganzen wenig nachgibt. Hingegen sind einige Restaurationen und Reproduktionen alter Bauwerke vorzüglich gelungen.

B. Die Malerei.

Anders verhalten sich die bildenden Künste, wenigstens insofern, als hier die Fortschritte gross, die Errungenschaften zahlreich und das Niveau ungemein hochsteht, obgleich dieselben Deviationen von der geistigen Harmonie und dieselben sittlichen Gleichgewichtsstörungen auch hier bemerkbar sind. Die Malerei gelangte zur höchsten Machtstellung, da sie selbst die Literatur beherrschte und ganz neue Faktoren in die Kunst einführte. So die unmittelbare physiologische Wirkung der Farbenakkorde, etwas später die der Linien, das *plein air*, den Impressionismus, eine neuartige Stilisierung der Gestalten, den De-

korativstil von Puvis de Chavanne, die Farbensymphonien, die Ausdruckskraft der Linie an sich der Flächen, und zahlreiche andere Ausdrucksmittel, die in dieser Kunst stets von neuem entstehen.

Nach dem ersten Versuch der Fontainebleauer sind es hauptsächlich Daumier, Millet und Courbet, welche die moderne Malerei begründeten und ihre Richtung bestimmten, obgleich dieselbe erst nach vielen Versuchen und nach einer kurzen Wiederholung der ganzen Renaissanceevolution während der zweiten Kaiserzeit mit Manet und dem Impressionismus zum Durchbruch gelangt. Die Maler erkannten erst durch die Karikatur die malerischen Seiten des modernen Lebens und verliessen nur allmählich das Stoffgebiet der Renaissance und der Romantik, um sich mit aller Energie der Gegenwart zuzuwenden, die sie unmittelbar sehen und empfinden, darum auch lebendig schildern konnten. Daumier war einer der ersten, der sich dem Leben zuwandte, welches er in grossen Zügen mit monumentaler Linienführung, charakteristisch und farbig zu schildern verstand. Er empfand den Rythmus der Massenbewegung und stilisierte ihn derart, dass selbst brutale oder alltägliche Szenen stilvoll und poetisch wirken. In dieser Beziehung übertraf ihn noch Millet, der die echten Bauern und ihre alltägliche Arbeit in die Kunst einführte. Er schilderte sie meist in der Ruhe plastisch und monumental, sogar heroisch, mit wenig Farbe, aber in ergreifender Stimmung. Er gab stets nur Auszüge, doch sind diese so richtig und charakteristisch, dass sie erhabene Kunstwerke ergaben. Courbet, der dritte Bahnbrecher, war weniger plastisch, aber malerischer als diese. Er schilderte das Leben kräftig, fasste jedoch nur die materielle Erscheinung ins Auge und liess die geistigen Momente ganz ausser Acht. Er war ein derber Bauer, fasste die Kunst demokratisch auf, seine Farbe war noch etwas braun, doch ahnte er in einigen lichten Bildern das plein

air. Von diesem Zeitpunkt an wird die Farbe zur Hauptsache. Man studierte das alte Kolorit und trachtete danach, dessen Wirkung zu erreichen. Anfangs übte Lionardos Grottenmadonna den grössten Einfluss, später studierte man Tizian, Giorgione und Corregio, noch später die Meister der Antireformation wie Carravaggio, Ribera, Rembrand und Claude Lorrain; anfangs suchte man Farbenharmonie und Helldunkel, später Lichtgegensätze und leidenschaftliche Motive. Der Kapitalismus feierte seine Orgien, die Cocotte ist der Hauptgegenstand, sowohl der Literatur als der üppigen Malerei, wobei die Aktmalerei, in welcher sich besonders Couture, Henner und Gerôme auszeichnen, grosse Fortschritte macht. Selbst in den Fresken Baudrys gelangt die geistreiche Frivolität zum Ausdruck, die trotzdem wertvolle Kunstwerke sind. Mit der düsteren Farbe der Tenebrosi verändern sich auch die Gegenstände. Statt Roués und Cocotten erscheinen alte Weiber und Proletarier, statt üppigen Szenen asketische Motive. Laurans malt Inquisitionsszenen, Bonnat seinen Job in Kellerbeleuchtung, Breton Landschaften wie Claude Lorrain und gezierte Bauern, Roybet holländische Szenen wie Franz Hals. Nach dieser modernen Renaissance folgte unter dem Einfluss der Kaiserin ein Kultus der Spanier, besonders des Velasquez. Selbst die Landschaft wurde nach seinem Jagdbild perlgrau gestimmt, Regnault malte Mauren und sein General Prim ist wie ein Goya. Unter dem Einfluss Velasquez werden die braunen Bilder heller, eine grau-weiss-schwarze Harmonie wird vorherrschend, man sucht bei Porträts schwarze Kleider, die man früher vermied. Unter dem Einfluss der Goncourts studierte man die Roccocomaler, wie Watteau und Fragonard nach dem Chaplain seine elegant sinnlichen Bilder malte. Die Dekorationsmaler wie Constant, Lenepeu und Lefebvre wählten Tiepolo zum Vorbild. So gelangte man durch

Renaissance und Barock zum Rococo, und blieb hier stehen. Impressionisten belebten die Malerei von neuem und führten mit ihrer Lichtmalerei, mit dem „*plin air*“ und der Wiedergabe der momentanen Impression die neue Richtung ein. Manet war der Begründer dieser Schule, die sich gegen die braune Sauce auflehnte, anfangs Velasquez zum Vorbild nahm, später aber alles beiseite warf und sich ganz dem Studium der Lichteffekte hingab. Statt idealer Ziele, statt Linie und Komposition, wollte er nur eine Fleckwirkung erzielen, wie sie die Vibration des Lichtes vorspiegelt. Er war ein exakter Forscher, wie Ucello, der die Perspektive erfand, forschte kalt und berechnend, wie ein Mathematiker, und bekümmerte sich um die ideale Seite der Kunst nicht. Degas war subtiler, stand unter dem Einfluss der Japaner, von denen er die kühnen Ausschnitte, die zufällige Nebeneinanderstellung der Menschen und Dinge annahm. Er malte aufrichtig wie er sah und zeigt ebendarum die überraschendsten Formen und Bewegungen wie die Momentphotographie, wodurch er den Impressionismus in der Malerei begründet, wie Rodin in der Skulptur. Er verschmäht die Schönheit, das Ebenmass, die hergerichtete Natur, die er mit absoluter Wahrheit aber abgekürzt schildert, wie sie sich im raschen Künstlerauge widerspiegelt und wirkt hierdurch künstlerisch. Renoire befolgt dieselbe Richtung, nur malt er die feinsten Nuancen, die seine Bilder beleben. Landschaftler suchen Lichtakkorde und moderne Motive wie Strassen, Bahnhöfe, Bauplätze u. s. w. sowie den ewigen Lichtwechsel, der die Gegenstände verändert und verschiedene Stimmungen erzeugt. So malte der grösste Lichtanalytiker Claude Monet fünfzehnmal denselben Heuschober in verschiedenem Licht und versuchte, um die Lichtvibration wiederzugeben, das Pointillieren mit reinen Farben, das von einer gewissen Entfernung sogar die Formen hervorhebt. Neben einigen Anderen wie

Sisley und Pizzarro war der Begründer des „*plin air*“ also einer durchaus neuen Methode, doch waren sie mehr Forscher als Künstler, hatten keine Ideale und suchten gewisse Wirkungen durch kalte Berechnung zu erreichen, darum sind ihre Werke durchaus nicht individuell, sondern unter gleichen Lichtverhältnissen nahezu ähnlich. Der Einfluss Turners, den sie in London kennen lernten, als Durand Ruel ihre Werke dort ausstellte, war auf die Befestigung dieser Richtung von entscheidendem Einfluss.

Nachdem die neue Auffassung und Methode begründet war, wurde sie auch durch die Jüngeren allgemein angenommen und fand hauptsächlich durch die Werke Bastien Lepages Eingang in die offizielle Kunst, doch milderte er die grellen Lichteffekte der Bahnbrecher. Das Grundprinzip der neuen Malerei war das Lichtproblem, also ein reinmalerischer Grundsatz, der die plastische Form und die Linie verdrängte. Man malte alles in „*plin air*“ und suchte im Anfang das grelle Tageslicht, in dem man alle Motive hineinstellte. So schuf Detaille seine Schlachtenbilder Raffaelli seine Proletarier. Später emanzipierte man sich von der demokratischen Richtung und liess bezüglich der Sujets ganz freie Wahl, da der Naturalismus nicht von diesen, sondern von der Behandlung abhängt. Man suchte feinere Motive und Eindrücke, erforschte die Geheimnisse der Abendbeleuchtung und des künstlichen Lichtes, das man auch in der Landschaft anzubringen verstand. Das Format wurde aus Opposition gegen die Historienmalerei kleiner. Man wollte kleine Kunstwerke schaffen, stellte selbst die Bildnisse in besondere Lichtwirkungen und begann zu pointillieren. Man suchte farbige Motive, Blumenmärkte und blühende Felder, die in allen Farben des Regenbogens flimmerten. Einer der bezeichnendsten Künstler der Richtung ist Besnard, der sogar die dekorative Malerei auf koloristischer Grundlage aufzubauen versuchte, aber auch für die Schilderung der raschen Be-

wegung eine besondere Begabung hat. Er ist ein subtiler Impressionist und im Vollbesitz aller Errungenschaften seiner Schule.

Allmählich ermüdete die Farbenpracht, man suchte eine beruhigende Tonwirkung, malte das Zwielflicht oder den Mondschein wie Cazin, man dämpfte das Licht, verhüllte die Fenster, malte sogar die Nacht, nur nicht ölig, sondern in feinen Valeurs und mit der Dekomposition der Japaner. Der raffinierteste Vertreter dieser vernebelten Kunst ist Eugène Carrière. Seine Gestalten treten aus dem Dunkel wie Geistererscheinungen hervor und verlieren alles körperliche. So durchlief die koloristische Schule alle Phasen des Lichtes, vom kreidigen Licht der glühenden Mittagssonne, bis zum farbigen Sonnenuntergang, zu Dämmerung, Mondlicht, Nacht und gedämpfter Zimmerbeleuchtung. Anfangs suchte man die grellsten Effekte, später die subtilsten Nuancen der Farbenharmonie und der Stimmung, deren suggestive Kraft sie zu berechnen verstanden. Da das ganze Gebiet erforscht, alle, selbst die byzarrsten Lichträtsel gelöst waren, die Empfindlichkeit der Sehnerven bis zur höchsten Stufe gesteigert war und die absolute Wahrheit — das einzige Ziel dieser forschenden Kunst — den Reiz der Neuheit verlor, erwachte allmählich das Verlangen nach Schönheit, Linien-schwung und Stil. Statt Cocotten, Arbeiter und Proletarier suchte man harmonischere und ästhetischere Sujets, die mehr zu Geist und Gemüt sprachen. Die Bestrebung offenbarte sich in mehrfacher Weise, indem einige Künstler, wie Cottet das bretagner Volksleben in monumentalem Stil darstellten, andere zu alten Sujets zurückgriffen wie Dagnan Bouveret oder geschichtliche Gestalten in das moderne Leben verflochten, wie Jean Beraud. Andere suchten hingegen die dekorative Wirkung der Linie und Farbenfläche wie Steinle und Toulouse Lautrec und schufen das moderne Pla-

kat, welches ein Produkt des aufgeregten und hastenden Lebens ist, und den Inbegriff der Erscheinungen und Stimmungen in knappem Auszug schildert, ihre Ergänzung der Phantasie überlässt, und dabei dekorativ wirkt. Die Kunst näherte sich der älteren ästhetischen Auffassung von zwei Seiten, nämlich durch den Stil und durch die Linie, die sie mit dem ganzen Raffinement ihrer Technik behandelt. Die „documents humains“ verschwinden allmählich, die Linie kommt siegreich zur Geltung und neben der schillernden Farbenglut erscheint auch der Lokalton. Es entstand eine stilisierende Bewegung, welche die alten Motive wieder aufsuchte, aber mit modernem Auge betrachtet. Plakatis-ten zeigten die expressive Kraft der Linie und Fläche, die Nachtmalerei, die der Massen und Silhouetten, sodass Cottet, Moreau und Puvis de Chavannes mit der Linie siegten und die Bewegung der letzten Periode bestimmten. G. Moreau wirkte nur nach seinem Tod. Er war pervers und nervös, schilderte das dämonische Weib mit glühenden Mosaikfarben im Stil vergangener Zeiten, aber mit moderner Auffassung. Die passive Helena und die pervers raffinierte Salome waren seine Hauptgestalten, Beaudelaire seine Bibel. Seine Formen sind meisterhaft dekorativ, die Linie gelangt zu ihrem Recht. Puvis de Chavannes schuf seine dekorative Monumentalkunst. Einfach ernst und klar mit wenig Farbe erzielte er gewaltige Wirkungen, hauptsächlich durch die Anpassung der Linie an die Bauform und durch die Wirkung der senkrechten Linie und der Silhouetten, die er entdeckte. Er strebte nicht nach Farbe und Naturwahrheit, sondern nach ruhiger Harmonie, die feierlich stimmt und erreicht sein Ziel durch den neuentdeckten Grundsatz, der die Malerei der Baukunst unterordnet, die Senkrechte betont, die Massenwirkung verteilt und den Rythmus der Bewegung, dem der Bauform folgen lässt. Diese harmonische Koordinierung der Linie ist der Schlüssel seiner wunderbaren Komposition, welche durch die einfache Farbe

bedeutend gehoben wird. Mit diesem Meister kehrt die Malerei, nachdem sie alle Geheimnisse der Farbe erforscht hat, zur Auffassung der Renaissance, nämlich zur Linie und Komposition zurück. Sie geht von der Naturwahrheit zum Kultus der Farben und Linienharmonie über und sucht statt der täuschenden Naturkopie, subtile Schönheiten und ideale Anregung. Der latente Idealismus siegt über den verfeinerten Sensualismus und sucht die rettende Idee, nämlich das echte und eigene Kunstideal.

Von nun an zersplittert sich die Kunst in zahlreiche Richtungen. Der Individualismus, von den Impressionisten ganz unterdrückt, brach mit elementarer Gewalt hervor; jeder sucht seine eigene Linien- und Farbensprache. Die Linie an sich wird zur Quelle unerschöpflicher Erfindungen, man sucht Farbenakkorde und Tonschönheit wie in der Musik, man erkennt die Vorzüge der Quatrocentisten und versucht diese ins Moderne zu übertragen. Wie in der Literatur, ist der Naturalismus auch in der Malerei abgetan. Statt der materiellen Erscheinung sucht man geistige und ideale Eindrücke, durch die abermalige Einführung des Seelenbegriffs wird die demokratische Kunst aristokratisch. Man will nicht rohe Kraftmenschen, sondern Elitewesen oder das dämonische Weib schildern, wie der Belgier Rops, wie Willete oder Grasset, der durch die Stilisierung des Frauenhaares verschiedene Gefühle und Stimmungen ausdrücken kann. Man erforscht alle alten Stile und exotischen Motive mit denen die Künstler wie Zauberer herumgaukeln. Einige stilisieren wie Botticelli; Jean Weber versucht verschiedene Wirkungen, Ary Renan stilisiert den Meeresgrund wie Böcklin, viele suchen die Stimmungen Wagners, d'Annunzios oder Maeterlinks zu malen. Der Dekorativstil Puvis de Chavannes wird allgemein angewendet und die senkrechte Linie herrscht vor. Die Farbe wird oft der Linie untergeordnet, in der Landschaft herrschen gerade Stämme und Säulen vor,

man will nicht mehr die Natur kopieren, sondern trachtet, sie zu stilisieren. Das nervös aufgeregte Leben spiegelt sich besonders in den graphischen Künsten, wo die Willkürlichkeit und Phantasie mehr Spielraum hat. Hier offenbart sich ein eigentümliches Traumleben, die ganze Sehnsucht des modernen Geistes nach einem Ideal. Hier erkennt man erst, wie die zagende und zweifelnde Menschheit die Pforten des Jenseits erstürmen und in die verhüllten Regionen des geistigen Lebens hineinblicken will, wie sie sich die Stirn an der dunkeln Pforte zerschlägt und wie sie nach jedem misslungenen Versuch in Zweifel und Pessimismus zurücksinkt, allerdings nicht ohne Ahnung einer schöneren Zukunft, womit sich ihr Schmerz vom materialistischen Pessimismus unterscheidet, der noch keine Hoffnung kannte und das düstere Schicksal mit stoischer Ruhe ertrug. —

Diese wunderbare Spätblüte scheint allmählich zu welken und ihre Zeit abgelaufen zu sein. Der Naturalismus war ihre letzte normale Lebensäußerung, die Gegenwart ist der Anfang von etwas Neuem, der Keim eines anderen Daseins, der nur auf günstige Bedingungen und eine erhöhte Temperatur wartet, um in einem, durch den Humus verwester Kulturen befruchteten Boden zu neuem Leben zu erwachen und neuartige Blüten zu erzeugen.

In der Form und Farbensprache, also in ihren sinnlichen Ausdrucksmitteln ist die moderne Malerei bis zur Grenze der Möglichkeit vorgedrungen. Sie hat die physiologische Wirkung der Farben, Linien und Formen so genau erforscht, dass sie nicht nur ebenso unmittelbar wie die Musik auf das Nervensystem wirkt, sondern durch reinsinnliche Mittel sogar geistige Stimmungen erweckt, den Blick über die sinnliche Erkenntnisschwelle geleitet und als Brücke von der sinnlichen zur geistigen Welt dienen könnte, sobald eine leitende Idee diesen Weg in die ideale Welt neuartiger Empfindungen weisen würde.

Nur der belebende Funke fehlt, um aus diesen unschätzbaren Elementen eine gigantische Kunst hervorzuzaubern, doch kann dieser Feuerstrahl nur in einer anderen Welt entstehen, da vor ihm alles Vorhandene zerstört sein müsste. Ebendarum ist auch die Malerei, diese höchste Kunstform unserer Periode nicht etwas Endgültiges, sondern bloss die Vorbereitung zu etwas Neuem und Erhabenen, nur die Pflanzschule einer neuen Generation mit veränderter Gesinnung und neuen Schönheitsbegriffen.

Neben der französischen, erreichte die belgische und holländische Malerei ebenfalls eine hohe Stufe, doch sind diese Schulen mit dem Bildungsgang der Franzosen so übereinstimmend, dass man höchstens einige hervorragende Künstlernamen erwähnen aber keine prinzipiellen Unterschiede entdecken kann. Verstraet, Verhas, Courtens und Rops, Israels, Mesdag und zahlreiche andere sind zwar den besten Franzosen ebenbürtig, folgen aber der Pariser Bewegung genau. Höchstens die Sujets sind, den Stimmungen ihrer Heimat entsprechend, etwas verschieden. Die Belgier neigen etwas mehr zum Mystizismus; die Holländer mehr zum Realismus und zur kräftigen Formsprache ihrer alten Meister. Die nordische Malerei der Dänen und Schweden folgte zwar auch der französischen, doch behielt sie viele nationale Merkmale. Sie bewegt sich in einer kühlen Tonska'la, welche der nordischen Lufthülle entspricht und die poetische Melancholie des nordischen Lebens widerspiegelt. Sie ist tiefer als die französische Malerei und wirkt selbst in ihren einfachen Naturschilderungen mystisch wie die Wickersagen. Selbst die harten Felsen Normanns oder die dürrtigen Birkenwälder Edelfeldts erwecken — trotz ihrer einfachen Schilderung — Ahnungen der nordischen Sagenwelt. Sie geben das, was Maeterlink und d'Annunzio suchen und was bei Ibsen zum Ausdruck gelangte, nämlich die geheimnisvolle Verbindung der geistigen und sinnlichen Welt.

Die deutsche Malerei war lange Zeit hindurch in der falschen Richtung der vorigen Periode gefesselt. Piloty beherrschte München mit seinen akademischen Bildern und Düsseldorf malte unverdrossen seine Schule. Man weigerte sich entschieden, der modernen Richtung zu folgen, darum stand die Kunst auf niederer Stufe, nur einzelne Künstler traten individuell hervor. Der Romantiker Feuerbach war tiefer als die anderen; Gabriel Max gab in seinen extatischen Heiligen etwas Neues und anregendes. Maquarts Dekorativstil war vom althergebrachten verschieden, phantastisch aber oberflächlich. Der Schweizer Böcklin war jedoch die erste moderne Erscheinung, ein grosser Farbenpoet, der die glitzernde südliche Welt mit phantastischen Wesen belebte, und antike Stimmungen durch eine moderne Formsprache zu erwecken verstand. Er war der Vorläufer Moreaus und der symbolischen Richtung, die in der materiellen Erscheinung geistige Verbindungen sucht. Böcklins „Spiel der Wellen“ oder sein „Schweigen im Walde“ erwecken das verborgene mystische Leben der Natur, doch musste er zu dessen Mitteilung und Accentuirung aus der reichen Quelle seiner Phantasie symbolische Wesen hervorzaubern, während einige der Modernsten diese Naturmystik schon ohne Symbole, bloss durch die natürlichen Stimmungen, andeuten können. Der tüchtige Porträtist Lenbach, der kraftvolle Stuck und der ernste Uhde, der die biblischen Gestalten zuerst in eine moderne Umgebung stellte, standen inmitten der alten Malweise vereinzelt. Wie mit einem Zauberschlag erwachte jedoch die neue Bewegung in München, die sich der extremsten modernen Richtung anschloss, das Kunstleben aus dem alten Marasmus rettete, sich bald über ganz Deutschland verbreitete und eine ganze Reihe begabter Meister hervorrief. Diese Richtung legt das Hauptgewicht auf die Linie, und auf Gedankentiefe, Naturempfindung und Stilgefühl. Der waltende Ge-

schmack ist allerdings noch etwas wankend und bewahrt nicht immer vor den Übertreibungen, welche z. B. der französische Formsinn stets vermeidet. Die schaffende Kraft der deutschen Künstler, ihre Originalität, Gedanken-tiefe und die Kraft ihrer Empfindungen ist der der West-länder überlegen; Geschmack, Formsinn und sinnliche Ver-feinerung sind hingegen weniger entwickelt. Die deutsche Malerei, obwohl ein Nebenprodukt der französischen, nahm mit der neuen Richtung einen mächtigen Aufschwung und verspricht sich originell zu entwickeln. In einer kurzen Spanne Zeit hat sie eine ganze Schar hervorragender Künstler hervorgerufen, und Namen wie Liebermann, Dettmann, Zügel und Klingler, Herterich, Schönheider und viele andere Grössen vertreten die hohe Stufe deutscher Malerei.

Trotz angeborener Neigung zum Naturalismus und der grossen materialistischen Bewegung die von Darwin aus-ging, folgte die englische Kunst nicht der modernen Rich-tung und wanderte eigene Wege, die sie bereits in der romantischen Periode einschlug. Die moderne Kunst ist vorwiegend koloristisch, während die Begabung der Eng-länder mehr zur Linie neigt. Ebendarum verklang die mächtige Individualität Turners und seine kühne Neuerung spurlos, war er doch ein Vorläufer und Wegweiser der Impressionisten und empfand ihre Grundsätze im Voraus. Aus der Erschöpfung, die nach Turner folgte, gingen die Prärafaeliten noch in der vorigen Periode sieghaft hervor. Sie lebten und wirkten bis zum Ende des Jahrhunderts und Burne Jones, der heilige Paulus dieser Gemeinde, ent-faltete seine Tätigkeit. Wie die englische Malerei über-haupt, war auch diese Bewegung literarisch und ihr Pro-gramm bestand aus der getreuen aber schlichten Schilderung mit lebendigem Ausdruck im Sinn der Quatro-zentisten, aus richtiger Lichtwirkung und aus der peinlich genauen Darstellung der Gegenstände. Millais gelangte später zur kühlen Tonschönheit des Velasquez und malte

vorzügliche Porträts. Rosetti war anfangs glühend katholisch, malte später das dämonische Weib mit roten Lippen, schönen Händen, üppigem Leib, glühenden Augen und einem nach Boticelli stilisierten Gesicht, dem er auch geistigen Ausdruck geben kann. Er malt die schuldbewusste Sinnlichkeit mit glühenden Farben. Nach der Glut Rosettis erschien die melancholisch entsagende Kunst Burne Jones, der alle alten Stile und Künste kennt und seine Motive aus dem Stoffgebiet des Mittelalters wählt. Er ist ein grosses dekoratives Talent, und stilisiert im Sinn Puvis de Chavannes nur im gothischen Stil, sogar die Natur und die menschliche Gestalt. Die klassische Richtung vertreten Lighton, der die plastische Schönheit hervorhob, Alma Tadema mit seinen antik literarischen Sujets und als interessante Einzelpersone die kräftige Individualität des Denkers und Farbenpoeten Watts, der für die Kunst neue Ideale suchte und tiefe Ideen wahrhaft künstlerisch auszudrücken verstand. Die kräftige kunstindustrielle Bewegung des Morris, dem selbst Rosetti und Burne mithalfen, schlug grosse Wellen. Er hatte zahlreiche Nachfolger u. a. Walter Crane, und führte in die Hauseinrichtung den neu-englischen Geschmack ein. Neben diesen Richtungen, die sich nur auf gewisse Kunstgebiete erstrecken, verfiel die englische Kunst. Das Genre ward zur sentimentalen Anekdote, die Landschaft zu öldruckartiger Süßlichkeit. Nur die Bildnisse blieben zumeist unter dem Einfluss der Amerikaner Whistler und Sargent noch immer vorzüglich, und bilden stets die stärkste Seite der englischen Kunst. Der kühne Gaukler der Linie — Birdsley —, erreicht die Höhe von Grasset oder Rops. Nach dem Tod jener Neuerer ist in England ein gänzlicher Stillstand eingetreten und die Malerei ging in die Hand der Schotten über, die sie nicht literarisch, sondern rein künstlerisch auffassten. Sie traten plötzlich mit ungemein farbigen Bildern auf, die sie unter dem Einfluss Monticellis, Israels und Whistlers zu klang-

vollen Farbenharmonien stimmten, in denen die plastische Form verschwand und nur die Farbe wirkte. Später wurde dieselbe etwas gemässigt und der schottischen Luftwirkung angepasst, in welche sie alle Motive hineinstellten. Arthur Melville war der erste Anreger der Bewegung, die zahlreiche starke und individuelle Vertreter fand und voraussichtlich eine schöne Zukunft hat, während die englische Malerei ganz zu erlöschen scheint.

Die Spanier als geborene Koloristen schlossen sich sofort der modernen Bewegung an, lernten französische Kunstfertigkeit und schilderten die ganze Glut der südlichen Sonne, die Farbenpracht der Volkstracht mit unvergleichlicher Kraft und Originalität. Wie alle dem Verfall geweihten Völker blickten sie in die Vergangenheit, statt in die Zukunft, und schilderten geschichtliche Szenen unmittelbar wie die Gegenwart, mit erschütternder dramatischer und koloristischer Kraft. Diese zwei Eigenschaften, sowie der Sinn für monumentale Bewegung unterscheiden ihre Malerei von der französischen und verleihen ihr einen nationalen Charakter. Die Spanier sind selbst heute noch ernst, ritterlich, impulsiv, sinnlich und fanatisch. Diese teils von den Gothen, teils von den Mauren geerbten Charakterzüge spiegeln sich auch in ihrer Kunst wieder, deren Formsprache modern, deren Auffassung aber speziell spanisch ist. Sie sind immer monumental und heroisch, die Bewegung ihrer Tänzerinnen ist stets plastisch, ebendarum wurde selbst im Luminismus die Linie stärker betont, statt des Proletaries der Majo und die Maja dargestellt, denen die in Lichtnebel gehüllten öden Landschaften Castiliens oder die altertümlich düstern Häuser als Hintergrund dienten und oft starke Farben-gegensätze erzeugten, die jedoch stets harmonisch versöhnt wurden. Die spanische Kunst scheint ihren Höhepunkt im Luminismus erreicht zu haben, und dem subtilsten Modernismus nicht mehr folgen zu können, trotz-

dem der dämonische Goya in gewisser Hinsicht ein Vorläufer dieser Richtung war. Fortuny, Carbonero Moreno und viele andere bedeutende Künstlernamen kennzeichnen diese Glanzperiode. — Die italienische Malerei blühte von neuem auf und warf sich einem krassen Materialismus in die Arme, dem auch ihre Literatur folgte. Trotzdem viele bedeutende Künstler sich auf das Niveau der modernen Kunst erhoben, schufen sie wenig Hervorragendes, befruchteten die Kunst mit keiner neuen Idee oder Richtung und malten italienische Sujets etwa wie die Franzosen. Das ungeheuere Malertalent der Italiener scheint erschöpft und lässt keinen originellen Aufschwung voraussetzen, wenn etwa der Einfluss des durchaus originellen d'Annunzio nicht auch die Malerei befruchten wird.

In der modernen Zeit traten die Slaven, die früher gar keine Kunst hatten, auf jedem Gebiet mit grosser Energie und jugendlicher Kraft in die Schranken. Selbstverständlich gingen die Russen voran und sind, da sie keine Tradition haben, ganz modern. Ihre Urkraft äussert sich in glatter Hülle, durch welche jedoch, trotz grosser Geschmeidigkeit oft eine primitive Roheit und ein gewisser Fanatismus durchbricht, wie in den meisterhaften Bildern des Tendenzmalers Wereschagin. Der Nationalcharakter äussert sich mit einer gewissen Passivität und jenem Pessimismus, der auch in der Literatur bemerkbar ist, sodass eine eigentümliche Auffassung neben grossem koloristischem Talent ihrer Malerei ein ganz originelles Gepräge gibt. Die Polen leben in der Vergangenheit, darum haben sie viel Sinn für die Geschichtsmalerei, wie dies die monumentalen Bilder Matejkos und vieler anderer deutlich beweisen, doch sind sie auch in anderer Richtung begabt. Auch in Ungarn entstand eine starke malerische Bewegung, die auf Talent schliessen lässt und bedeutende Künstler wie Munkácsy, Mészöly und Zichy hervorgebracht hat. Eine eigene Formsprache fand sie jedoch noch

nicht, und stand sie lange unter Pilotyschem Einfluss, sich von diesem nur in Paris befreiend. Gleichwohl scheinen dieser jungen Kunst zukünftige Erfolge bevorzustehen.

C. Die Literatur.

Die französische Literatur verfolgte genau dieselben Bahnen wie die Malerei. Sie begann mit dem absoluten Sieg des Rohstoffes, nahm eine demokratische Richtung, suchte die materielle Wahrheit, schilderte das Tier im Menschen, untersuchte die Lebenstätigkeit, besonders das Nervenleben und dessen Verirrungen und gelangte zum Pessimismus. Dabei lernte sie aber zu malen, stellte die Gestalten in ihre Naturumgebung und in Freilicht, studierte die Lichtwirkungen und schuf eine markige und dabei ungemein biegsame Sprache, um die feinsten Eindrücke zu schildern. Schon Balzac schlug diese Richtung ein, doch fehlten ihm noch die Hilfsmittel, die erst der Realismus herbeischuf. Theophile Gautier war wie Millet ein Vorläufer der Modernen und war ebenso wie dieser mehr plastisch als malerisch. Er lernte die knappe Zeichnung, unterschied die Nebenzwecke von den reinkünstlerischen, und formulierte die Ziele der Kunst in seinem Grundsatz „l'art pour l'art“. Der Naturalismus verbreitete sich zwar allmählich und eroberte immer grössere Gebiete, doch brach er mit Flauberts „Mme. Bovarie“ ebenso plötzlich hervor, wie die Renaissance bei der Konkurrenz für den florentiner Kuppelbau. Flaubert war nur in einigen seiner Werke Naturalist, in andern z. B. in Salambo suchte er noch alte Motive, hängt also noch mit der Romantik zusammen, obgleich die Präzision seiner Sprache, und Beschreibung schon durchaus modern ist. Er wurde der Grossmeister der objektiv-realistischen Richtung und war das Vorbild Zolas und einer ganzen Schar von Exakten. Die beiden Goncourts waren die Mitbegründer der Schule. Sie schufen die neue, nervöse Sprache, die mit Hilfe des

„Adjectiv unique“ d. h. mit farbigem Epiteta die feinsten Nüancen ausdrücken kann und eine farbige Schilderung gestattet. Sie sind weniger objektiv als Flaubert und Zola, da sie für die Richtung Propaganda machten und ihre persönlichen Gedanken und Gefühle deutlich aussprachen. Sie drangen in das geistige Leben tiefer ein, als erstere, die sich mehr auf die Schilderung der raschen Handlung als auf die Motivierung beschränken. Die Goncourts sind die Begründer der subjektiven Richtung, der Psychoanalyse und der Feinheiten, die sie aus ihrer grossen Vorliebe für Rococo und japanesische Kunst schöpfen. Sie verhalten sich zu Zola wie Degas zu Manet, sie suchen neben der materiellen Schilderung auch künstlerische Feinheiten. Zola ist der Vertreter des derben aber kräftigen Naturalismus. Er bewegt die rohen Massen mit homerischer Kraft, wie in „Germinal“ und „La debacle“, gibt durchaus getreue naturgeschichtliche Beschreibungen, wie in „Bête humaine“, schildert den Erdgeruch in „La terre“ und wühlt dann im krassesten Materialismus wie im „Assomoir“. Er sieht mehr die sozialen Zustände und Typen, als die Individuen, die er bloss als notwendige Ergebnisse materieller Ursachen betrachtet. Er war eine grosse Kraft und anfangs verwegener Verkünder der Wahrheit, die er später parteiischen, besonders demokratisch-sozialistischen Ansichten opferte, wie in seiner „Fecondite“. Nach diesem ersten Aufschwung des Realismus, ging die Bewegung in die Breite, behandelte die verschiedensten Gegenstände und menschlichen Typen, hauptsächlich das geschlechtliche Sinnesleben und dessen Entartungen, wie die krankhafte Willensschwäche, die Abnahme der Lebenskraft, kurz die pessimistische Seite des modernen Lebens. In dieser mächtigen und ungemein verworrenen Romanliteratur lassen sich doch zwei Hauptrichtungen, nämlich die objektiv beschreibende und subjektiv-analytische unterscheiden. Erstere sucht die einfache materielle Wahr-

heit und trachtet die objektive Erscheinungsform der Menschen und Dinge möglichst genau zu schildern. Die zweite vertieft sich hingegen in psychologische Probleme, trachtet die feinsten Sensationen und geheimsten Regungen des Nervenlebens zu erforschen, wobei die persönlichen Ansichten und Empfindungen der feinbesaiteten Künstler stets mehr hervortreten und der Literatur ein immer subjektiveres Gepräge geben. Es ist ganz dieselbe Erscheinung wie in der Malerei, wo die ersten Lichtforscher die Individualität ganz aufgaben, um die Erscheinungen objektiv richtig zu schildern, während subtile Farbenneurasteniker alles subjektiv schildern wollen. — Pierre Loti ist für die äusserste Ausbildung der objektiven Richtung vielleicht der bezeichnendste, obwohl er hauptsächlich Maler, speziell Kolorist ist, die Menschen nur als Staffagefiguren anwendet und ihre Psychologie nicht empfindet, ihre Luft und Naturumgebung hingegen, wie der beste Pleinairist schildert. Die subjektiv-analytische Richtung erreicht ihre äusserste Ausbildung bei Eduard Rod in seinem „Course a la mort“, wo er die ganze Entartung des Nervensystems, den ganzen Pessimismus und Verfall des modernen Menschen erschütternd, aber ganz einseitig aus dem Standpunkt eines Nervenarztes schildert. Die anderen bedeutenderen Schriftsteller wie Daudet, Bourget, Maupassant, Richepin und viele andere bewegen sich zwischen beiden Richtungen und beschränken sich zumeist darauf, „documents humains“ zu sammeln, den Stil und die malerische Beschreibung weiter auszubilden und die Nervenpathologie des modernen Menschen zu erforschen, was ihnen unstreitig im hohen Grade gelang. Aber ebenso wie in der Malerei, so erwachte auch in der Literatur der Wunsch nach Schönheit. Statt für das nervenranke Objekt, erwachte das Interesse für den geistigen und moralischen Menschen. Neben den physischen wollte man auch die tiefen psychischen Regungen, die Beziehun-

gen der geistigen und materiellen Welt erforschen und mit der darstellenden Kraft des modernen Stils schildern. Einer der ersten, der diese geheimnisvollen Bedürfnisse empfand, war der perverse und pessimistische Beaudelaire, der in seinem „Fleurs du mal“ die Abgründe des überentwickelten und überreizten menschlichen Gemütes mit dämonischer Kraft und unvergleichlicher Kunst schildert. Er ist der eigentliche Stammvater moderner Symbolisten und nicht die trocken-akademischen „Parnassiens“, wie die Literaturgeschichte annimmt. Doch war seine Sprache noch nicht genug ausgebildet, um die mystischen Feinheiten auszudrücken, darum erscheint er neben Verlaine und Maeterlinck verhältnismässig derb, obzwar er die Subtilitäten der dekadenten Seele nicht nur ahnte, sondern genau kannte und empfand. Er ist bewusst und weiss genau, dass der Pessimismus nicht in äusseren Verhältnissen, sondern in der Schwäche dekadenter Rassen wurzelt und schildert diese mit der erhabenen Kälte einer Künstlerseele gelassen und monumental, aber noch ohne ihre feinsten Nuancen. Verlaine ist in der Kunst bedeutend weiter vorgeschritten, im Vollbesitz aller Kunstmittel und kann mit ihrer Hilfe alles ausdrücken, was überhaupt gesagt werden kann. Er beherrscht die ganze Klangskala der Sprache und vermag die Quintessenzen der Gefühle und Stimmungen vorzutragen. Maeterlinck geht noch weiter und versucht das Unausprechliche anzudeuten, und durch Klang und Ideenverbindung das zu suggerieren, was mit Worten nicht auszusprechen gelingt. Seine Symbole sind so gewählt, dass sie das Unbekannte und die transzendentalen Ahnungen der Seele nahe bringen, die sie dem grossen Geheimnis gegenüber intuitiv empfindet, die man aber nicht in Worte fassen kann. Er ist nicht nur Symbolist sondern geradezu Mystiker, da er sich stets mit dem grossen Geheimnis des Todes, des Schicksals und der reingeistigen Anziehung oder der transzen-

dentalen Liebe befasst. Er kann zwar den Begriff und die Empfindung dieser wachrufen, aber das Geheimnis noch nicht lösen, da er auch dekadent ist und weder die zusammenfassende Kraft hat, klar zu sehen, noch die sittliche Energie besitzt, zur rettenden Aktion anzuspornen und als Führer voranzugehen. Er gelangt nur bis zur Schwelle, blickt nur durch das Schlüsselloch in das Jenseits, kann aber seine unaussprechlichen Eindrücke suggestiv mitteilen. Er ist das Haupt jener Reaktion, die gegen den Materialismus entstand, den verlorenen Geist wiederfand und in die Literatur einführte. Ausser ihm streben in dieser Richtung noch der dekadente Rolinat und Cazalis, der die indische Theosophie einführte. Huysmans ist für die Entwicklung des mystischen Romans bezeichnend, besonders da er in seiner individuellen Entwicklung die der ganzen Romanliteratur wiederholte. Er war anfangs ein derber Naturalist wie Zola, suchte dann in seinem „A Rebours“ die feinsten sinnlichen Sensationen in „La Bas“ den Satanismus und in seinen späteren Schriften die christliche Mystik, der er sich ganz hingab. Die poetische Form erreichte eine ungeahnte Höhe, befreite sich vom metrischen Zwang und suchte die reine Musik und die suggestive Wirkung der Klangwellen und den Rythmus, der sich dem Gegenstand so anschmiegt, die Phantasie selbst bei der Beschreibung materieller Erscheinungen anregt und hierdurch gleichsam den Geist der Dinge und Natur wachrufen kann. Phantastik und Mystizismus erwachen unter dem Zauberstab moderner Poesie. Dieser Richtung folgen alle bedeutenden Schriftsteller der letzten Zeit, wie Regnier, Laforgue, Viellé-Griffin und Werhaeren. Alle sind mehr oder weniger Mystiker. Der satyrische Realist Anatole France nähert sich durch die Feinheit seines Stils und durch die Auswahl seiner Gegenstände dieser Richtung. Selbst der Erotiker Pierre Louys ist in seinem Kultus der Schönheit, besonders in seiner Leda

und in Aphrodite Mystiker, da er die Schönheit als Symbol alles Erhabenen aufstellt und ihr den Reflex der Geistigkeit verleiht.

Die Entwicklung der Literatur entspricht also jener der Malerei, was ganz natürlich ist, da das Verhältniss beider niemals inniger war. Von der scharfen Beobachtung und genauen Wiedergabe materieller Erscheinungen unter dem Einfluss der Soziologie ausgehend, erweiterte sich ihr Gebiet allmählich, da der Wunsch nach höherer Schönheit, nach der Harmonie des geistigen und materiellen Lebens und nach der Lösung des Daseinsproblems mit elementarer Gewalt erwachte, da man neben der materiellen Wahrheit auch die sittliche und geistige suchte, und mit allen Mitteln der grössten sinnlichen Verfeinerung gerüstet, bis zur Erkenntnisschwelle vordrang. Die Literatur wurde beinahe hellsehend und es hätte nur der zusammenfassenden Kraft einer geschulten Phantasie bedurft, um das Geschaute zu ordnen und in die verschlossenen Lichtregionen einzudringen, deren Pforte der Tod ist. Mit diesem befasst sich der moderne Mystizismus hauptsächlich, da die lichten Hallen des geistigen Lebens durch den Verfall der Religion verschlossen wurden, und nur durch eine neue Religion abermals geöffnet werden können. Die Sehnsucht nach der geistigen Heimat ist bereits erwacht; sie pochte an die Pforte und die Leitsterne der Kunst sind die Vorläufer jener, die sie einst öffnen werden. Diese Bewegung entstand jedoch nicht nur in Frankreich, sondern auch bei hervorragenden Poeten anderer Länder, wie bei Ibsen, Nietzsche und d'Annunzio.

Die Kritik machte gleichfalls grosse Fortschritte. Taine verwarf zwar die dogmatische Kritik, stand aber noch auf rein materialistischer Grundlage und hielt die Kunst für das automatische Ergebnis mechanischer Ursachen. Er leugnete die geistigen Einflüsse und beurteilt

sie aus einem byologischen Standpunkt also ganz einseitig, obzwar er diese Faktoren ebenso gründlich untersuchte, wie Herbert Spencer die der sozialen Erscheinungen. Doch befriedigte diese Theorie nicht. Man forschte weiter und gelangte zu einer entgegengesetzten nämlich zur individualistischen Ansicht. Diese behauptete nun, dass die Kunst nur infolge der Nachahmung hervorragender Künst'ler Fortschritte macht, dass also nur die Werke dieser der Kunst als Kriterien dienen. Das ist ebenso einseitig wie die Theorie Taines, doch war es dieser gegenüber doch ein Fortschritt, indem es die Aufmerksamkeit auf die geistigen Faktoren hinlenkte, und die Vorstufe jener Kritik bildete, die man zuletzt annahm und derzufolge kein Urteil gefällt werden soll, ohne dass man sich wie Lemaitre in die Geistesstimmung des Künstlers zu versetzen und diese gründlich zu verstehen trachtet. In dieser Richtung ist der Satyriker Lajeunesse einer der vorgeschrittensten, da er selbst den Stil der Schriftsteller nachahmt und ihre Geistesstimmung vorspiegelt. Ebenso wie uns Laforgue durch seine geistvollen Satyren tiefe Einblicke in den Geist verschiedener Perioden und Kunstwerke gestattet. Obgleich er dieselben verspottet, zeigt er doch auch ihre Schönheiten. Die Kritik schreitet also mit der Literatur parallel und opponiert gegen die frühere durchaus materialistische Auffassung.

Die moderne Schauspieldichtung begann mit Dumas' geschickten Kokottestücken, schilderte dann das Leben der reichen und üppigen Finanzwelt mit grosser Naturtreue, verbesserte die Bühnentechnik, beseitigte den Monolog und machte damit technische Fortschritte, ohne bedeutende Talente hervorzubringen. In den letzten Jahren, da der durch Mariveau und andere eingeführte Erotismus und die realistische Schilderung nicht mehr genügte, verwertete man spiritualistische oder symbolische Motive. Sardou versuchte die Hypnose zu bearbeiten, Maeterlink

liess seine suggestiven mystischen Sujets in Scene setzen und das Stimmungsstück einführen, welches jedoch allzu subtil ist, um auf grossen Bühnen gespielt und vom Durchschnittspublikum verstanden zu werden. Rostand unternahm in seinem „Cyrano“ den Geist der Precieusezeit zu schildern und hatte nach abgedroschenen Ehebruchstücken grossen Erfolg. Besonders zwei Schauspielerinnen hatten auf die Bühnendichtung grossen Einfluss, nämlich Sagra Bernhard, eine der grössten Bühnentalente, die ihre Rollen wahrhaft creirt und die Feinheiten des Vortrags auf die höchste Stufe erhob. Ferner die Chansonnetsängerin Yvette Gilbert, die ein ganz neues Genre schuf und mit der Diktion ihrer frivolen Lieder oft die erschütterndsten Wirkungen erzielte. Tiefe Melancholie und grosse dramatische Kraft offenbart sich in ihren mehr gesprochenen, als gesungenen Liedern, die trotz ihrer leichtfertigen Form in das Gebiet der ernsten und raffinierten Kunst gehören. —

Auf dem ganzen Gebiet der Literatur ist überall dieselbe Bewegung bemerkbar, die vom Realismus ausgehend, die Technik verfeinert und stets mehr ausdrücken kann, als die Worte enthalten. Die hervorragendsten blicken schon in die Zukunft, sie sind aristokratisch, zumeist mystisch und haben die Kunst in Prosa und Poesie auf ungemein hohe Stufe gestellt. Aber selbst beim Durchschnitt ist eine hochgradige Verfeinerung der Sprache und des Stils bemerkbar, wiewohl diesen zumeist die suggestive Kraft und der ideale Gehalt fehlt, sodass sie zumeist nur technische Meisterstücke liefern, die eigentlich nur einen kunstindustriellen Wert haben.

Obgleich die englische Literatur ungemein tief sank und zumeist nur hausbackene Tendenzromane erzeugt, hatte die englische Forschung doch den grössten Einfluss auf die geistige Entwicklung. Darwin erkannte zuerst die ewige Veränderung der Formen, die durch mechanische

Ursachen entstehen und ihre ewige Vervollkommnung anstreben. Seine Evolutionslehre, welche die göttliche Willkür widerlegt und die natürliche Entstehung der Dinge und Menschen als Grundprinzip aufstellt, bildet die Hauptquelle der modernen Denkart und des Naturalismus in der Kunst. Diese Gesetze wollten die Soziologen, wie Buckle, Draper, Lecky und Herbert Spencer zur Erklärung der geistigen Evolution anwenden. Doch verkannten sie die Tragweite dieser Grundsätze, negierten den menschlichen Geist und dessen Eingreifen in die Kulturevolution und gelangten zu einem niedrigen Utilitarismus, der die Habgier rechtfertigt, jeden Idealismus abschafft und die Gleichheitsidee verfehlet, die dem Evolutionsgesetz durchaus widerspricht. Diese einseitigen Forscher waren die Begründer des Naturalismus in der französischen Literatur, während in ihrer Heimat merkwürdigerweise gar keine realistische Literatur entstand. Die konventionellen Engländer widerstanden der Bewegung und schrieben entweder schwache romantische Bücher wie Ouida oder trockene und hausbackene Romane, wie zahllose Schriftstellerinnen. Charakteristisch ist Mrs. Beacher-Stowes sentimental-religiöse „Uncle Toms cabin“ und die Familienromane. Unter den Dichtern ist nur der pessimistische Swinburn modern, der in seiner antikisierend sinnlichen „Atalanta“ und in andern Gedichten und Dramen, von denen einige schön sind, die Willkür des Schicksals entwickelt. Oskar Wilde bearbeitet moderne Probleme. Erst in neuester Zeit haben einige die breitgetretene Bahn der englischen Literatur verlassen und sich der modernen Richtung angeschlossen, wie Vernon Lee mit ihrem Mystizismus, der zwischen Einbildung und Realität schwankt, und Henry Martin, der an Maeterlinck erinnert. Die Mehrzahl befolgt eine durchaus konventionelle Richtung.

Zum erstenmal erscheinen die Amerikaner mit einer selbständigen Literatur, die jedoch mehr durch Quantität

als durch Qualität imponiert. Unter den Dichtern zeigt Longfellow in seiner metrischen Lyrik und seinen Indianersagen bedeutendes Talent, obzwar er an Tiefe und künstlerischer Empfindung Edgar Poe nicht erreichen kann. Die Romanciers haben einen trockenen oft derben Humor, wie Mark Twain, beschrieben oft bizarre Stimmungen, wie Bret Heart in seinen Jäger-, Goldgräber- und Trampgeschichten. Die Literatur ist natürlich noch zu jung, um eine Weltstellung einzunehmen.

Die spanische Literatur folgte der modernen Bewegung, doch erhob sich nur der begabte und ungemein fruchtbare Bühnendichter Eschageray über die Mittelmässigkeit und blieb trotz seines Naturalismus national. Ebenso wenig Erfolg hatte die Richtung in Italien, welches sich sowohl mit der Literatur als auch mit der Bühnendichtung ganz anschloss. Einige hervorragende Schauspieler und die berühmte Leonore Duse hoben den Verismus auf die höchste Stufe, ohne jedoch die Bühnendichtung besonders zu fördern. Vereinzelt erhebt sich Gabriel d'Annunzio aus der allgemeinen Mittelmässigkeit zu einem Führer der neuesten Bewegung. Selbst bei der Schilderung materieller Erscheinungen entfaltet er durch feinsinnigen Vortrag und musikalische Empfindung grosse suggestive Kraft, und in seinen mehr romantischen Sujets die ganze Mystik des geheimnisvollen Seelenlebens. Er empfindet den Geist der Örtlichkeit, lässt die fortdauernde geistige Aktion und ihren Einfluss auf das reelle Leben ahnen. Wie Nietzsche, ist er auch ausgesprochen aristokratisch und schildert die Vor- und Nachteile überlebter alter Rassen, die Vererbung gewisser geistiger Typen in gewissen Geschlechtern wie in seiner „Les vierges aux Rochers“ und den geistigen Einfluss vergangener Jahrtausende wie in „Die tote Stadt“. Er ist ein Meister der suggestiven Beschreibung, ein grosser Bewunderer Wagners, dessen Prinzipien er auch in seiner Kunst anzu-

wenden trachtet. Seine Dramen hatten wenig Bühnenerfolg, als Lektüre sind sie jedoch Kunstwerke ersten Ranges. —

Die umfangreiche deutsche Literatur schuf wenig Neues. Wie in der Düsseldorfer Malerschule, so ist auch in der Literatur die Anekdote mit sentimental-demokratischer Tendenz vorherrschend. Sie bildet eine Fortsetzung der Romantik, nur ist sie durch einen Materialismus abgeschwächt, der sich nicht offen aufzutreten getraut. Die Poesie sank, der Roman wurde konventionell, die Novelle feuilletonartig. Die moderne Journalistik aber ist eine Gefahr für die Kunst, da sie nur eine gewisse Geschicklichkeit erfordert, um einzelne Anekdoten oder Tagesereignisse in grösster Eile, also ohne künstlerische Andacht, vorzutragen und dabei einen momentanen, bestechenden Erfolg erzielt. Die Geschichte, besonders Kunst- und Kulturgeschichten, hatten tüchtige Vertreter wie Momsen, Gregorovius, Schnaase, Burgkhardt, Lübke, Hellwald und viele andere. Unter den Poeten war der romantisch-burschenschaftliche Scheffel einer der beliebtesten. Spielhagen behandelte soziale Probleme von einem veralteten Standpunkt aus; die archäologischen Romane Felix Dahns und Georg Ebers sind noch durchaus romantisch. Paul Heyse ist poetischer und malerischer, sucht absonderliche Motive, und neigt hierdurch etwas zum Modernen, ohne die Romantik abstreifen zu können. In der Naturforschung und Naturphilosophie tauchten einige bedeutende Kräfte auf, besonders Haeckel, der die positivistische Richtung bestimmte. Gegen diese entstand bald eine idealistische Reaktion, welche die theosophisch-spiritualistische Literatur hervorrief, die sich zwar bald in die dunkeln Regionen des alten Okkultismus verbohrt, aber einige kühne Forscher und Denker, wie Hartmann und Du Prel hervorrief. Mit dieser Bewegung zugleich gelangte auch die lange zurückgehaltene Moderne zum Durchbruch, deren hervor-

ragendste Vertreter der geniale Nietzsche, der sowohl im Gedanken und Gefühle als im Stil einer der Bahnbrecher war. Er suchte nicht nur das Daseinsproblem wie d'Annunzio und Maeterlink, sondern gelangt weiter, da er in seinem „Ueberschensch“ sogar die Lösung zu finden meinte. Er konnte denselben jedoch nicht definieren und verwickelte sich in die ewigen Widersprüche. Als Stilist war er wunderbar. Er vermochte die anregendsten Bilder zu suggerieren und geheimnisvolle Ideen und Empfindungen so plastisch hervorzuheben, wie vielleicht kein anderer. Unter den Bühnendichtern trat Gerhard Hauptmann als kräftiger Naturalist hervor, Max Halbe strebte weiter und schilderte in seiner „Mutter Erde“ die geheimnisvolle Wirkung der Scholle und des Stammes, Altenberg ist subtil wie ein Franzose und kann in seinen kurzen und sehr konzentrierten Erzählungen durch die malerische Beschreibung oft mystische Stimmungen erwecken. Daneben entstand mit der malerischen auch eine ähnliche literarische Bewegung, die zahlreiche Talente hervorrief, unter denen eine Gruppe erotischer Dichterinnen, die ihre glühende Sinnlichkeit offen, aber in poetischer Form zur Schau tragen, eine ganz eigentümliche Erscheinung bildet. Neben Nietzsche haben bis jetzt nur die Kulturgeschichte, Häckel und Du Prel eine allgemeine Bedeutung, die reinkünstlerische Bewegung ist noch zu jung, um sie abschätzen und klassifizieren zu können, doch scheint Deutschland berufen zu sein, die letzte Spätblüte westländischer Kunst hervorzubringen. —

Wie die nordische Malerei, so schloss sich auch die nordische Literatur dem Modernismus an. So sieht Björnsterne Björnson die wilde Grossartigkeit der nordischen Natur, besonders in seinen Bauerngeschichten, mit modernem Auge. Doch überragt Ibsen — das grösste dramatische Talent der Gegenwart — alle und zwar als einer der Leitsterne. Er ist zwar ein energischer Realist, doch be-

trachtet er die menschliche Natur von einem hohen objektiven Standpunkt aus. Er erhebt sich über die materielle Erscheinung zum verborgenen Prinzip und erkennt das geistige Gesetz, das er durch seine Schilderung des materiellen Lebens plastisch hervorhebt. Er empfindet selbst die verborgensten Regungen und den Mystizismus der Völkerpsychologie, darum weht in seinen Bühnenwerken ein hoher geistiger Schwung, selbst wenn er das materielle Leben nachgestaltet. In seinem „Peer Gynt“ schildert er die Phantastik und das tiefe Gemütsleben der Nordländer, in „Brand“ die Verirrungen des Fanatismus, und in seiner „Hedda Gabler“ verjüngt er die noch immer lebende nordische Mythologie. Wie Darwin findet er aus der logischen Zusammenstellung der Tatsachen das übersinnliche Prinzip und wirkt hierdurch auf Gemüt und Einbildungskraft ungemein anregend. Auch er gelangt durch feine Beobachtung bis zur Schwelle der verschlossenen Pforte, die er jedoch, trotz gewaltiger zusammenfassender Kraft ebensowenig öffnen kann, wie Maeterlink. Gleichwohl ist er einer der Führer, ein Pionir der Zukunft und ein mächtiger Vertreter nordischer Geisteskraft, die immer zum Mystizismus und zur tief empfundenen melancholischen Poesie neigt und die grosse Sehnsucht der Wikingers nach südlicher Sonne widerspiegelt.

Die russische Literatur brach mit elementarer Gewalt hervor, warf sich dem Naturalismus in die Arme und brachte neben zahlreichen andern Turgeniew und Tolstoi, Dostojewski, Nekraszow und Gorkij hervor. Turgeniew ist der objektivste; seine Schilderung ist einfach und farbig, seine volkstümlichen Typen lebendig. Dostojewski ist ein feiner Analytiker, der besondere Situationen und die in Russland so verbreitete Nevrose studiert. Nekraszow ist ein echter Poet und in seinem Frost anfangs idyllisch, später dramatisch und bei der Beschreibung der Frostträume schillernd phantastisch. Das kräftigste Talent

war, bevor er sich zum fanatischen Sektengründer und parteiischen Politiker aufschwang, unstreitig Tolstoi, der nicht nur ein vortrefflicher Schilderer ist, sondern auch grosse suggestive Kraft hat. Trotz ihres Realismus sind diese Talente von allen Modernen verschieden, da ihre nationalen Eigenschaften stark hervortreten. Sie schildern stets die passiven Eigenschaften, die pessimistische Ergebung, den Fanatismus und die Rohheit ihrer Rasse, die stets hervortritt, sobald ihr Indifferentismus zur Tätigkeit aufgestachelt wird. Sie wirken deshalb trotz Idealismus und festen Glaubens stets disharmonisch und traurig, besonders, da ihr Glaube immer zum Fanatismus und zur asketischen Selbstpeinigung neigt. Der realistischen Bewegung folgten die Russen nur dank ihrer grossen Geschmeidigkeit, sobald aber in der Literatur die spiritualistische Bewegung entstand, erwachte auch ihr Fanatismus, wie bei Tolstoi, die künstlerische Objektivität ging verloren und sie traten in die Dienste verschiedener Parteien. Einige wurden Nihilisten, andere, wie Tolstoi, fanatische Anhänger des Urchristentums, der die Kultur zerstören und zum primitiven Zustand kommunistischer Christengemeinden zurückkehren will. Sie glauben noch, doch wurzelt ihr Glaube in keiner festen Ueberzeugung, sondern ist blind und fanatisch. Deshalb konnten sie der neuesten Bewegung, die das Mysterium sucht, aber den alten Aberglauben und das Dogma verwirft, nicht mehr folgen. Sie haben die Schulung, die zur objektiven Forschung führt, noch nicht durchgemacht, und verfallen, sobald sie das geistige Gebiet betreten, in Dogmatismus und Orthodoxie, oder sobald sie phantastische Sujets berühren, in die absurde Welt der Volksmärchen. In Ungarn beherrscht der Journalismus die moderne Literatur und dessen Wirkung können sich nur einzelne Künstler entziehen. Die meisten haben sich einen Feuilletonstil angeeignet. Nur wenige folgten dem Genius ihrer Zeit, wie der poetische aber

tieftraurige Revicrky, der hochbegabte Justh, der tief in die Psychologie seines Stammes eindrang, die typischen Eigenschaften desselben plastisch hervorhob und dabei die allerfeinsten Stimmungen empfand. Pekar ist ein Beschreibertalent, Mixáth und Gárdonyi schreiben volkstümliche Anekdoten; der ungemein geschickte Herzzeg Publikumstücke und der greise Jokay seine phantastischen Erzählungen. An Talenten fehlt es also nicht, doch nahm die Literatur keine feste Richtung. Die Polen verfolgen schon aus Opposition gegen die Russen eine mehr romantische Richtung, wie der populäre Sinkievicz.“

Überschaut man nun die Literaturen moderner Nationen, so findet man, dass bis jetzt Frankreich die Führung, die vom absoluten Materialismus bis zur Subtilität der neuesten Richtung eine lange Evolution durchlief, behielt. Die Evolution aber bestand in der stetigen Verfeinerung der Sinnlichkeit, die bis zur subtilen Kunst intuitiver Ahnungen sich steigerte. Die Kunstfertigkeit machte dabei riesige Fortschritte, entwickelte den Klang und die Farbe der Sprache, schliff den Stil wie Edelsteine, ohne auf den geistigen Gehalt Gewicht zu legen oder höhere Ziele zu verfolgen. Eine Überverfeinerung des Geschmacks geht mit abnehmender schöpferischer Kraft Hand in Hand.

T. Die Skulptur und Musik.

Die Skulptur durchlief dieselben Stadien wie die Malerei. Anfangs herrschte ein ganz stiller und derber Naturalismus, obgleich man auch die romantischen und mytologischen Motive beibehielt. Die Bildnisse der französischen Skulptur machten die grössten Fortschritte hauptsächlich dadurch, dass man den Blick durch tiefe Einschnitte markierte und hierdurch dem Kopf unvergleichlich mehr Ausdruck gab, also auch etwas vom geistigen Leben erhaschte. Diese Bestrebung erreicht in den Köpfen

Rodins die höchste Stufe, der nicht die materielle Form, sondern wie Carriere die Apparition zurückgeben will. Die Köpfe Verlaines, Bastien Lepages und Balzacs sind von allen früheren verschieden, charakterisieren die geistige Individualität und sind wahre Meisterwerke. Rodin ist ein Zauberer, der die Toten erweckt, den Marmor zu einer biegsamen Substanz verwandelt, die flüchtige Erscheinung inmitten der Lebentätigkeit, wie mit einer Momentaufnahme fixieren und selbst geistige Stimmungen ergreifend schildern kann. In der Napoleonzeit fand die Cocotte auch in der Plastik Eingang, deshalb begegnet man statt schlanker klassischer Gestalten üppigen Hüften und Brüsten, statt der klassischen Ruhe den lasciven Bewegungen tanzender und sich wälzender Bachantinnen. Doch sind die Bildhauer Meister der Bewegung, die sie leicht und lebendig schildern und nicht nur konventionell andeuten, wie die ältere Plastik zu tun pflegte. So sind die tanzenden Figuren Carpeaus an der Pariser Oper schwebende Wesen voll leidenschaftlichen Lebens. Durch das Aufblühen des Realismus verschwinden die akademischen Gestalten immer mehr und statt des klassischen Formkanons erscheinen derbe realistische Figuren, wie sie die Natur erzeugt, ohne jede Bestrebung nach harmonischer Schönheit, aber mit grosser Naturtreue, inmitten des alltäglichen Lebens oder bei der Arbeit beobachtet, mit allen Deformationen, wie sie die Last des Daseins verursacht. Üppige Frauengestalten, die mehr durch ihre sinnlichen Reize oder durch Perversität, als durch ihre Schönheit wirken, oder aus dem Leben herausgeschnittene Genreszenen, mit freier und stillloser Komposition ohne idealen Gehalt sind die häufigsten Erscheinungen der naturalistischen Periode. Rodin geht schon weiter, er sucht mehr die geistige, als die materielle Wahrheit und will den Ausdruck und die charakteristische Bewegung, wie er sie im Leben erhascht, schildern. Wie im Impressionismus herrschten auch in

der Skulptur anfangs die derben und kräftigen Formen, später die feinern mehr geistigen oder perversen Typen, da man nicht mehr die derben Effekte, sondern die Feinheiten suchte. Die nervös hageren Gestalten überentwickelter Kulturtypen, wie „L'amour modern“ von Charron, verbildete Zukunftsmenschen, oder pervers satanische, dekadente und doch siegreich herrschende Weiber, Hexen und Sphinxen mit geheimnisvollem Ausdruck, mit ganz neuartigen Bewegungsmotiven, wie „Fleur de la mort“ von Cordonier, „La faute“ von St. Marceau oder die „Luceurs“ von Charpentier. Dieses Suchen der Feinheiten führt zu Ende des Jahrhunderts zur Stilisierung, die im gewaltigen Monument Bartholomés „Aux morts“ den grössten Erfolg erzielte. Dieser Künstler verfolgt den Grundsatz Puvis de Chavannes und stimmt die Gestalten zur architektonischen Form, doch legt er in seine gewaltige Allegorie auch geistig mystische Motive, und klopft an die Pforte des grossen Unbekannten, wie Maeterlink. Die zwei Gestalten, die im dunkeln Torweg stehen, sind wahre Revelationen, und die Figuren, die dem geheimnisvollen Endziel mit Ergebung oder Entsetzen zuströmen, schildern den Zug des irdischen Lebens zum unbekanntem Hafen mit erschütternder Gewalt. Auch ein Strahl der Hoffnung schimmert in der dunkeln Pforte, da die Frau, die schon über die Schwelle trat, den zagenden Mann mit Zuversicht hineinschiebt. Die fliegenden Gestalten St. Marceaus „Vers l'inconnue“ suchen auch eine geistige Wirkung, und der Zug ihres Fluges ist unstreitig suggestiv. Falguière fand einen eigenen Stil, der zwar dem klassischen näher steht aber mit seiner schwungvollen Linie doch ganz modern ist. Die stilisierende Bewegung machte verschiedene Versuche, um neuartige Wirkungen zu erzielen; so trachtet Gerôme mit seiner „Bellona“ die chriselephantine Kunst von neuem zu beleben, andere bemalten Marmorstatuen mit zarten Farben. Einer der interessantesten Versuche ist die „Melusina“ Dampts aus

Elfenbein mit Edelsteinen und der Ritter aus blankem Stahl. In der neuen Skulptur ist neben der obenerwähnten monumentalen Richtung eine entschieden dekorative bemerkbar, die durch den Rhythmus der Gestalten und der Draperien überraschende Effekte erzielen, dem Kennerauge subtile Genüsse bereiten und die Plastik in alle Zweige der Kunstindustrie einführen will.

Nicht nur Frankreich, sondern auch andere Länder haben eine blühende Skulptur. In Deutschland bilden die Monumente die stärkste Seite der Plastik, während sie dem französischen Geist, trotz ihrer wunderbaren Plastik, stets etwas fremd blieb. Deutsche Monumente sind einfach und imposant, ohne Affektation. Doch haben sich zahlreiche Bildhauer der modernen Bewegung angeschlossen, wie Stuck oder Klinger mit seinen Statuen aus verschiedenfarbigem Marmor. Hier muss man jedoch ebenso, wie bei der Malerei, die allmähliche Entfaltung der verschiedenen Richtungen und Tendenzen abwarten. In Italien ist die Skulptur entweder eine gewerbsmässige Nachahmung der Antike oder ein derber und üppiger Realismus, der weit hinter der französischen Kunst zurückblieb und der modernsten Bewegung kaum folgen kann. Selbst Russland hat einige bedeutende Bildhauer, z. B. Antocolszki, der seine eigenen Wege geht und sich ganz dem christlichen Ideengebiet widmet. Ein hoher Idealismus spricht aus seinen Werken, mit welchen er erhabene Heiligengestalten und dämonische Mächte ergreifend schildern kann. — Trotzdem die Malerei vorherrscht, macht also auch die Plastik bedeutende Fortschritte. Sie hat sich der geistigen Bewegung entsprechend in einer sinnlich-raffinierten Richtung weiter entwickelt und die Ausdrucksmittel neuartig verbessert. Die künstlerische Wiedergabe der Erscheinung ist das Ziel, doch führt die nervöse Empfindlichkeit auch zur raffinierten Geistigkeit, doch ist die Lösung des Problems noch lange nicht gefunden. —

In der Musik behielt Deutschland die Oberhand und beherrscht die Tonkunst aller Länder. Wagner war das grösste Musikgenie, überhaupt, der gewaltigste Künstler, den die moderne Bewegung hervorrief. Er hatte grosse Ziele, strebte nach einer Gesamtkunst, wollte der Musik Farbenwerte und neben der physiologischen Sensation, auch eine reflektive oder intellektuelle Wirkung verleihen, wie einem Bild oder einer Dichtung. Er analysierte die Naturlaute, entdeckte den Rhythmus der Wellen, des Windes, des Regens und Donners und verstand es, die Naturerscheinungen durch den Klang auszudrücken, mit denen er wie mit Farben malen konnte. Er kombinierte Musik, Dichtung und Dekoration und erzielte Gesamtwirkungen, wie man sie früher nicht kannte. Trotz Komplikation des Satzes und der Instrumentierung ist die suggestive Wirkung seiner Tondichtungen so gewaltig, dass die enthaltenen Ideen und Empfindungen selbst Laien verstehen. Diese mächtigen Tonwellen kann man nicht missdeuten, sie führen unfehlbar zum Ziel, wie eine Strömung, die den Kahn willenlos mitreisst und trotz zahlloser Wellen und Wirbel in seiner Hauptrichtung weiterführt. Nur einer solchen Strömung kann man diese gewaltigen Tondichtungen vergleichen, deren überraschende Dissonanzen sich stets auflösen und sich zu einer Tonwelle vereinigen, die in das Zauberland phantastischer Ahnungen führt. Seine Musik ist die vollkommenste Schöpfung moderner Kunst und beeinflusst dauernd alle andern Künste. Die Malerei lernt von ihm die Unmittelbarkeit und die harmonische Lösung der Farbengegensätze, die Poesie, die Form und Wirkung der Klangvoluten, die Skulptur lernt den Rhythmus der Bewegung, die oft wie Musik klingt, wie im Monument Bartholomés. Wagner schuf der Musik eine neue Grundlage und nannte sie mit Sehergeist die Zukunftsmusik. Er drang nur nach grossem Widerstand durch, errang sich aber die unbedingte Huldigung. Er hatte keine Vorgänger, da die frühe-

ren Opern- und Liederdichter, wie Schubert, Schumann, selbst der nervöse und mehr modern angelegte Chopin eine mehr romantische und der gewaltige Pianist Liszt mehr eine klassische Richtung befolgte und die Italiener, wie Verdi, dem melodischen Stil ihres Landes treu blieben. Seine grossen Errungenschaften wurden zum Gemeingut, denn selbst die Italiener, wie Mascagni und Leoncavallo, oder der individualistische Grieg, der keiner Regel und nur seiner Eingebung folgt, nahmen sein Prinzip der Lautmalerei an.

Eine sehr bezeichnende Erscheinung der Zeit bilden die Operetten, diese leichtfertigen, aber oft graziösen und geistreichen Parodien der sentimental melodischen Opern der vorigen Periode. Offenbach besonders brachte diese Spezies in die Mode. Seine Werke sind einschmeichelnd, melodisch, ungemein sinnlich, dabei witzig und leicht, ver-lachen alles und wirken als starke Reizmittel. Anfangs befolgten die meisten Komponisten seine Richtung, später erreichte dieses Genre in englischen Tanzoperetten die höchste Stufe alberner Lascivität. Anfangs hatten sie noch einen künstlerischen Wert, später sind sie blosse Orgien des Fleisches und schlüpfriger Anspielungen ohne Geist und Zusammenhang. Die Entwicklung der Sing-spielhallen-Lieder befolgte eine entgegengesetzte Richtung. Anfangs waren sie nur frivol, und erhielten später beson-ders durch Yvette Guilbert und den Dichterkreis des „Chat noire“ eine ernste oft dramatische Bedeutung und zeigen den Weg, wie sich die Kunst in eine raffinierte Kleinkunst zersplittert, wie das am Ende der Kulturen immer stattfindet und wie man dies auch in der Malerei und Skulptur beobachten kann, wo Plakate, Stoffmuster, Möbel, Holz- und Porzellanstatuetten immer zahlreicher in die Kunst eindringen. Chansonetten, Feuilletons, Pla-kate, Reproduktionen und kunstindustrielle Gegenstände bezeichnen die abschüssige Bahn, auf welcher sich die

moderne Kunst bewegt. Daneben erscheinen die wahren Kunstwerke der Sucher und Stürmer gleichsam nur als individuelle Varianten, als vereinzelt Funken der idealen Sehnsucht und als Keime einer zukünftigen Kunst. Selbstverständlich kann auch neben einer frischen und blühenden Kunst eine wertvolle Kunstindustrie bestehen, man kann ja neben grossen Kunstwerken auch diese Kleinkunst geniessen. Doch ist es durchaus etwas anderes, wenn Geschmack und Empfindlichkeit immer kleinlicher werden, sich mit raffinierten Kunstgriffen und gewissen Feinheiten begnügen, den Zusammenhang der Dinge aus dem Auge verlieren und den Wunsch nach grossen und einheitlichen Schöpfungen garnicht empfinden. Das war schon bei den römischen Gemmensammlern der Fall und kommt bei überentwickelten Kulturen, wo nur mehr der formelle Teil der Kunst Beachtung findet, stets vor.

Die moderne Kunst ist eine der interessantesten Erscheinungen aller Zeiten, da sie sich in mancher Beziehung hoch über den Standpunkt früherer Künste erhob und die Stammesevolution um ein gutes Stück vorwärts brachte. Obgleich sie einseitig und disharmonisch ist, da sie nur die perzeptiven Funktionen und die nervöse Empfindlichkeit ausbildet und sowohl die zusammenfassende Kraft der Phantasie, als die Schwungkraft idealer Begeisterung entbehrt, erzielte sie an sich gewaltige Erfolge. Die Analyse ist so fein, dass sie den Künstler bis zur Schwelle der geistigen Welt führt und mit superlativer Empfindlichkeit gleichsam für den Mangel der idealen Spannkraft entschädigt. Die Kunst hat keine einheitlichen Ideale und keine konstruktive Kraft, darum entspricht die äussere Form dem idealen Gehalt selten, oder dieser fehlt gänzlich, deshalb konnte auch keine einheitliche Kunst und kein selbständiger Stil entstehen. Doch ist die Auswahl so scharf, die Empfindlichkeit für die subtilsten materiellen Relationen so gross, dass ihre Kombinationen, trotz des Mangels

eines innerlich gestaltenden Prinzips, dem Gesetz der Ursächlichkeit entsprechen und den Schein organischer Einheit verleihen, obgleich sie nur äusserlich zusammengefügt, nur den Schein eines innern Lebens vorspiegeln. Dieser Homonculus ist in einer Retorte gebildet und nur seine sorgfältig abgerundete Form gleicht einem Lebewesen; inwendig ist er hohl, der belebende geistige Funke, den ihm nur die konzentrierende Kraft neuer Ideale, oder die gewaltige Anregung neuer Fähigkeiten verleihen könnte, fehlt.

Die moderne Kunst ist eine Spätblüte, ist das Ergebnis der gewaltigen Agonie einer Kultur, die ihr Karma nicht ausleben konnte und in ein frühes Grab sinken muss. An dessen Schwelle blickt sie auf ihr Leben zurück, wiederholt seine Stadien mit rasender Eile und will ihre Endergebnisse realisieren. Wie die französische Malerei, welche die ganze Kunstevolution von der Renaissance bis zum Rococo, vom Luminismus bis zur Flormalerei wiederholt und dann zu ihrem längst verlassenem Ausgangspunkt, nämlich zur steifstilisierten und selbsterzeugten Mystik des Mittelalters zurückkehrt, dieser jedoch ganz neue und unbekanntere Wirkungen entlockt. „Die ewige Wiederkehr“, sich stets wiederholender Analogien, die jedoch immer etwas fortschreiten, neben dem alten Grundplan auch neue Gestaltungen erzeugen und endlich die angeborene Kraft der Kulturorganismen erschöpfen, ist der Schlüssel dieser Erscheinung. Die Lebenstätigkeit ist unterbrochen, nur ist sie in der Jugend produktiv, am Lebensende auflösend, anfangs entwickelt sie den Gesamtorganismus, strebt die innewohnende vitale Energie in Einklang zu bringen, die volle Kraft und Grösse zu entfalten, später fördert sie nur einzelne Fähigkeiten, die für die Abnahme anderer entschädigen, und führt hierdurch die Reife herbei, — ähnlich wie bei Halmgewächsen, wo alle Nährstoffe durch die Aufnahme von Silikaten in die Körner getrieben werden,

während die Pflanze abstirbt. Das Kulturleben, durch die Überentwicklung der Sinnlichkeit, die den Idealismus verdrängt, bereitet den notwendigen Boden für ein neues Leben vor, während das alte allmählich abstirbt, aber in seiner letzten Anstrengung die wertvollen Früchte erzeugt. So ein wunderbarer Ertrag am Ende des fliehenden Lebens ist auch die moderne Kunst. Die letzte grosse Anstrengung wirkt wie Opium, wunderbare sinnliche Träume und Paradiese vorgaukelnd, während es das Leben untergräbt. Ähnlich ist auch der Sinnesrausch der modernen Kunst, der die Empfindlichkeit bis zur heflsehenden Halluzination steigert, die ganze Tatkraft für subtile Äusserlichkeiten verausgabt, das einheitliche Lebensprinzip aber untergräbt. Das alternde Bewusstsein verliert den Überblick, betrachtet ein kleines Sehfeld mit mikroskopischer Schärfe, legt allem dort Erblickten eine übermässige Wichtigkeit bei und schätzt die innere Wesenheit und den Zusammenhang der Dinge alzu gering. Diese Tatsachen, die auch der Künstler ahnt, geben der reichen und farbigen Kunst einen tief melancholischen und pessimistischen Grundton, da sie an den Tod erinnern, mit dem sich auch die Kunst ewig beschäftigt und der nach der konventionellen Auffassung traurig stimmt, obschon er mit Hoffnung erfüllen und die Vernichtung alter Konventionen beschleunigen sollte, da nach ihm stets die Auferstehung folgt und die neue Kultur wie ein Phönix aus der Asche der Alten hervorgeht, neue Kraft und neue Hoffnung verleiht, die schroffen Gegensätze des alten Lebens ausgleicht und auf der Bahn ewigen Fortschrittes höhere und glücklichere Zustände erreicht. Der Todesschauer durchrieselt die Herzen, weil man nur den Abgrund, aber das blühende jenseitige Ufer nicht sieht, die neuen Genüsse auf höherer Daseinstufe noch nicht kennt. Doch in dem Masse, wie man sich dem Ende nähert, und wie einzelne Seher schon hinüberblicken, wird auch dieser Pessimismus versöhnlicher, und

dunkle Ahnungen geben eine gewisse Hoffnung, die Düsterteit der Verneinung jeglichen Ideals erhellend. — So hellt sich auch der Pessimismus der an die Rohmaterie gefesselten Kunst auf, sobald die Allmacht der Materie bezweifelt wird und mit dem herannahenden Ende die Ahnung anderer Dinge und einer Fortsetzung erwacht. Die ewigen Gesetze spornen die Kunst zu rastloser Tätigkeit an, um die Saat zu reifen und für das Leben zukünftiger Generationen zu sorgen.

Diese Saat moderner Kunst ist ungemein reich und vielseitig, obgleich sie sich stets auf die äussern Ausdrucksmittel beschränkt und das innere und gestaltende Prinzip nicht belebt und entwickelt. Die Malerei löste das Lichtproblem, zerlegte die Strahlen, erforschte die Wirkung des doppelten und dreifachen Lichtes, bestimmte das Verhältnis der Kontraste und die Werte der Abstufungen. Sie fand die chromatische Skala der Farben, erkannte ihre verschiedenen Tonlagen und Akkorde, wie die Harmonielehre und fand also die Lösung des Problems, die schon die Renaissance vergebens versuchte, als sie die Werte noch nicht kannte. Pleinairisten gingen in die Natur und suchten nicht den Lokalton, sondern das zersetzte Licht, die Luftvibration, die Lichtperspektive mit aufgelösten Umrissen und die Verwickelungen reflektierter Strahlen. Sie lernten also die Lufthülle mit ihrer launischen Veränderlichkeit zu schildern. Eine weitere Errungenschaft ist der Impressionismus, der die flüchtige Erscheinung im Fluge erhascht und nicht mehr die geometrische Form oder die Lokalfarbe, sondern den Eindruck der Erscheinung unter gewissen Licht- und Bewegungsverhältnissen mit absoluter Naturwahrheit schildern will. Die Entdeckung der physiologischen Wirkung gewisser Farbenakkorde, durch welche man die Stimmung der Erscheinungen ausdrücken kann, und diese mit Seelenstimmungen in Verbindung zu bringen vermag, womit also durch äussere Effekte innere

Regungen erzeugt werden, ist vielleicht die wertvollste Errungenschaft dieser Kunstbestrebung. Lässt sich doch auf diese Weise neben dem sachlich Geschilderten stets etwas mehr sagen; selbst inponderable Relationen der Dinge sind zu schildern und können auf das Gemüt suggestiv einwirken. Die absolut naturgetreue Darstellung der Dinge erweckt an sich schon die Ahnung ihrer Relationen mit dem objektiven Naturgesetz und dem subjektiven Geistesleben, also die Empfindung unmessbarer Stimmungen, wodurch die Malerei eine zauberische Kraft erhielt, indem sie erstens auf die Nerven ebenso unmittelbar wirkt, wie die Musik, und zweitens durch die einfache Darstellung sachlicher Dinge, ohne Symbole und Allegorien, auch das Unsichtbare, wie den Geist der Natur, die Sehnsucht oder Ahnungen der Seele ausdrücken kann. Hierdurch wurde ihr Gebiet ungemein erweitert, selbst in den hässlichsten Dingen entdeckte man neue Linien und Tonschönheiten, die richtig angewendet, dämonische Nervenschwingungen und durch Ideenverbindung ästhetische Vorstellungen erzeugen. So erforschte man auch die suggestive Wirkung der Linie. Man erkannte, dass die Wiederholung der Senkrechten eine feierliche Wirkung erzielte; Krümmungen der Linien aufregende und dämonische oder beruhigende, heitere und harmonische Stimmungen erzeugen können. Mit einfachen Mitteln gelang es die kompliziertesten Stimmungen auszudrücken, wie Grasset es beweist, der durch die Stilisierung des Haares die Seelenregungen malt, und Birdslay drückt mittelst den Linien der Gewänder dämonische Perversität aus; durch Internietenz der Strahlenlinien bringt Schönheder den Effekt des direkten Sonnenlichtes hervor. Puvis de Chavannes fand ein neues Prinzip des dekorativen Stils, durch die Anpassung der Linien an die Bauform.

Ähnliche Fortschritte machte auch die Plastik. Sie

gab dem toten Auge den Ausdruck, der die Seele widerspiegelt. Sie befreite sich von der klassischen Konvention und gab selbst unschönen Gestalten oder Bewegungen eine neue Schönheit, nämlich den Zauber des Lebens. Sie fand die Mittel, gleich der Malerei nicht bloss die sachliche Form, sondern auch die flüchtige Apparition auszudrücken, das starre Material gefügig zu machen und dem bewegten Leben anzupassen. Endlich erkannte auch die Malerei die Ausdruckskraft der Linie, mit deren Hilfe sowohl Ruhe, als rasche Bewegung, lange Ideenverbindungen und subtile Empfindungen selbst ohne schwerfällige Allegorien, bloss durch die Stilisierung der Gestalt ausgedrückt werden können.

Ebenso bedeutend sind die Fortschritte der Literatur, die mit ihrer reichen Sprache wie mit dem Pinsel malt und mittelst ihrer Präzision selbst die feinsten Nuancen auszudrücken vermag. Sie hat die byologische Wirkung der Klangfiguren erforscht, diese wie Arabesken komponiert, das steife Metrum verworfen und im Rhythmus das wirksamste Ausdrucksmittel gefunden, das sich jeder Idee und Empfindung anschmiegt, selbst das Unbekannte und Unaussprechliche plastisch hervorheben und die Sensation der reinen Musik erwecken kann. Sie analysiert so scharf, dringt so tief in die Erscheinungen ein, dass sie einesteils eine wissenschaftliche Grundlage erhielt und ganz verlässliche Dokumente sammelt, anderenteils selbst in Minuten neue Schönheiten und die Ausdruckskraft nebensächlicher Dinge entdeckt. Statt des früheren Wortschwalls, der meist einen mageren Kern enthielt, wurde die Sprache derart konzentriert, dass sie in einigen Zeilen viel ausdrücken und über das Gesagte hinaus noch etwas Anderes und Tieferes suggerieren kann. Die Literatur arbeitet mit Quintessenzen und Hochpotenzen, die schon in geringer Menge grosse Wirkungen erzielen, den Geist in

ihre künstlich gewobenen Klangvoluten verstricken und in ein kaum geahntes Traumland geleiten.

Die technischen Fortschritte sind so gross, dass sie die Schranken von Zeit und Raum bestürmen und der künstlerischen Form selbsttätige Kraft verleihen, da sinnliche Wahrnehmung, die Zergliederung aller Eindrücke und die nervöse Empfindlichkeit eine so hohe Stufe erreichten, dass sie über die Schranken der Materie in übersinnliche Regionen hinüberblicken. Dadurch erhielt die Kunst wunderbare Vorteile, die Sprache erhielt Farben und Klangwerte, der Marmor verlor seine Härte, die Farbe gewann musikalische Kraft und die Musik bekam Farbenwirkung. Man fand den Zusammenhang der Licht- und Klangwellen, der Formen und Töne, des Rhythmus von Sprache und Linien, kurz aller ästhetischen Sensationen, dessen Erkenntnis der modernen Kunst ihre unvergleichliche Expressivkraft verlieh. Sie hat die Stammesevolution bedeutend gefördert, die Sinnlichkeit bis zum Punkt entwickelt, wo sie schon das ideale Gebiet berührt, wo das Auge sehend wird und die Seele immaterielle Eindrücke empfängt. Die Fortschritte sind auf diesem Gebiet unermesslich und werden einer zukünftigen Kunst als sichere Staffel dienen, wiewohl sie durchaus einseitig sind, wie alle Fortschritte des menschlichen Geistes, der sich seinem Ziel nur unsicher nähert, wie das Schiff, das gegen den Wind laviert, aber doch stetig fort schreitet und sich dem Hafen nähert.

Die andere Seite der geistigen Natur — die schaffende und gestaltende Kraft der Phantasie und die Schwungkraft idealer Gefühle — wurde wenig ausgebildet. Trotz ungeheurer Vielseitigkeit ist eine gewisse Ideenarmut und der Mangel einer Weltanschauung bemerkbar. Die Kunst weigert sich Ideen auszudrücken, vermeidet absichtlich jeden idealen Gehalt. Dies ist bis zu einem gewissen Grad richtig, da z. B. eine literarische Malerei, das Suchen der Anekdote, wie in der englischen und deutschen Malerei

früherer Zeiten entschieden schädlich ist. Doch ist der Künstler kein Handwerker, der nur auf die solide Arbeit achtet. Er ist ein Schöpfer, der die Blüten seines Geistes und Gemütes durch die Formschönheit andern mitteilt, Geist, Gemüt und Sinn erfreut und den Beschauer zu sich erhebt. Obgleich die literarische Malerei und die Tendenzliteratur unkünstlerisch sind, muss der Künstler doch eine Weltanschauung haben, mit der er alle Erscheinungen in Zusammenhang bringen kann und wodurch er seiner Kunst eine sichere Grundlage und Einheit gäbe, auch ihre Wirkung bedeutend erhöhend. Diese einheitliche Grundlage fehlt jedoch gänzlich. Die alte Religion wirkt nicht mehr, der Materialismus gibt kein einheitliches Leitmotiv und schliesst alles Geistige aus. Die verschiedenen spiritistischen Lehren überzeugen nicht, und der Geist hat die synthetische Kraft verloren, um neue Grundwahrheiten und Ideale zu schaffen. Darum tastet die Kunst unsicher herum, endigt, sobald sie das geistige Gebiet berührt, mit einer offenen Frage und vermeidet ängstlich, Ideen auszudrücken. Sie führt bis zur Schwelle idealer Vorstellungen, regt undeutliche Ahnungen an und gelangt niemals zu einem Schluss oder zur Suggestion einer Lösung. Ein Schwächegefühl benimmt ihr die Kühnheit und Schwungkraft der Gedanken, um auf bestimmte Vorstellungen hinzudeuten, und diese auch andern mitzuteilen. Neue Vorstellungen werden nicht geschaffen; man glaubt nur an das, was die Sinne zeigen, man empfindet nur die unstillbare Sehnsucht, gelangt selbst im Sinnesrausch stets nur zur dunkeln Pforte des Daseinswechsels, tastet und fragt, strengt aber das ermüdete geistige Auge vergebens an, um in die Lichtregionen hineinzublicken. Der gläubige Christ des Mittelalters sah hier noch deutlich, schaute anfangs die paradiesischen Gefilde der Erlösung, später die schreckhaften Gefahren der Verdammnis und endlich die milde Fürsprache der Gottesmutter und die Barmherzig-

keit des Erlösers, an die er unerschütterlich glaubte. Der moderne Mensch zweifelt und zagt, der Materialist duldet mit eigensinniger Ergebung, der Spiritualist fragt und nähert sich der Schwelle, ohne sich zu getrauen der Sphinx direkt in die Augen zu blicken. Darum vermeidet er die Gedanken, darum deutet er diese nur von weitem an und überlässt es jedem, dem grossen X selbst Werte zu verleihen.

Auch am sittlichen Ideale fehlt es und keine hohe ideale Spannung vereinigt die Aktion der Kunst, ihr eine sittliche Atmosphäre verleihend. Kühl berechnend und subtil, nervös aufgereg, sinnlich und bewusst ist der moderne Künstler und die moderne Kunst. Sein Geschmack und seine Sinnlichkeit sind die einzigen Götter, denen er dient, ein subtiler ästhetischer Genuss die einzige Empfindung, die er noch verehrt. Darum ist die Schwungkraft des Temperamentes gering, die suggestive Wirkung der Werke äusserlich, sie packt zwar die Sinne und regt zur Träumerei an, doch lauert der Zweifel neben der kühlen Bewunderung und der Effekt ist niemals erschütternd und durchgreifend. Die Schwäche idealer Faktoren kann die intuitive Schönheitsempfindung niemals ganz befriedigen; das ästhetische Gewissen stellt noch andere Forderungen, die jetzt jedoch unerfüllt bleiben.

Der Baustil fehlt der Epoche gänzlich, und die Stilisierung hat, trotz der Errungenschaften Puvis de Chavannes und der Meister der Linie, keine einheitliche Richtung eingeschlagen und keinen originellen Stil erzeugen können. Auch auf diesem Gebiet herrscht ein Ekklektizismus, der alle Stile kennt und anwendet, die Formsprache aller nachempfindet, ohne die eigene finden zu können.

Während die sinnliche Aussenseite dieser glänzenden Kunst alle früheren weit überflügelt, stehen ihre idealen Bestandteile und Beweggründe weit hinter denen der früheren Kunstperioden zurück. Der ideale Schwung

Göthes oder Michelangelos, die mächtige Begeisterung Dantes, Zubarans oder van Eyks, der feste Glaube und die stilbildende Kraft gothischer Künstler fehlt dieser sinnlichen Kunst, die deshalb, trotz unvergleichlicher Vorzüge, einseitig und disharmonisch ist und beinahe alle Merkmale der VIII. oder letzten Evolutionsstufe unserer Formel an sich trägt. Sie erreicht zwar die letzte Abstufung dieser, nämlich die kunstindustrielle Periode dekadenter Künste noch nicht, doch steuert sie dieser, besonders in westlichen Ländern, mit grossen Schritten entgegen.

Die Schönheitsempfindung wurde einseitig gehoben, erreichte eine niegeahnte Höhe und Feinheit, ihre ideale Seite wurde jedoch vernachlässigt und blieb selbst hinter bereits erreichten Höhenstufen zurück. Das Endergebnis einer ungeheuer langen und wechselvollen Entwicklung ist also eine raffinierte sinnliche Kunst, die für ihre wunderbare Form den inneren Gehalt und die sittliche Schwungkraft erst in einem zukünftigen, geklärten und darum fröhlicheren und harmonischeren Geisteszustand, erst nach der Vertilgung der dualistischen Lüge und der stationären Weltanschauung finden wird, wenn das menschliche Gemüt von der erhebenden Idee des endlosen Fortschrittes durchdrungen sein wird und sich von der Scholle etwas mehr erhebt, um das sinnliche und geistige Leben in Einklang zu bringen.

Kapitel XX.

Der Stammbaum unserer Kunst.

Vorerörterte Künste und Kunstperioden ergeben den Stammbaum unserer Kunst, soweit die erhaltenen Dokumente zurückreichen. Selbstverständlich ging dem bekannten Endpunkt eine ungemein lange und sehr primitive Evolution voran, deren Dokumente nur in einzelnen prähistorischen Funden wie z. B. in Schnitzereien des Höhlenmenschen, besonders aber in Sprachmonumenten erhalten sind, die in sehr entfernte Zeiträume zurückreichen. Nur diese vereinzelt Tatsachen geben über die Kunst jener Urzeiten einigen Aufschluss, doch kann man auf ihre Beschaffenheit, aus der Kunst wilder und halbwilder Stämme mit einiger Sicherheit folgern, da die Kulturerscheinungen jener Urzustände ziemlich gleichartig sind. Doch ist die Kausalreihe selbst ohne jenen unbekanntem Teil lang genug, um ihre Gesetze deutlich zu erkennen, besonders da jede einzelne Kultur die ganze Stammesevolution wiederholt, wiewohl sie die primitivsten Stadien ungemein abkürzt. Die geistige Evolution hat keinen Abschluss, sondern dauert solange die Menschheit bestehen wird, während jede einzelne Kultur eine abgeschlossene Bewegung und dabei einen Teil des ganzen Wachstumsprozesses bildet. Um die wahre Wesenheit unserer Kunst zu erkennen, die für uns den Schlussstein der bisherigen Entwicklung bildet, und um eine sichere Grundlage für eine positive Kritik zu gewinnen, mussten alle Kulturperioden zer-

gliedert und alle jene Erscheinungen psychologisch untersucht werden, die einen Bestandteil der modernen ästhetischen Auffassung bilden und die von verschiedenen historischen Epochen der Ahnenreihe geerbt wurden. Denn weil alle Lebenserscheinungen ununterbrochene, sich logisch entwickelnde Kausalreihen bilden, kann sich auch die Kritik nur dann auf verlässliche Tatsachen stützen, wenn sie nicht nur die Erscheinung an sich betrachtet, sondern auch ihre Herkunft und die Gesetze ihrer Entstehung kennt. Zu diesem Zweck mussten obige Untersuchungen vorausgeschickt und dieser Stammbaum zusammengestellt werden.

Die Ahnenreihe unserer Kunst.

I. Solange die Funde von Susa nicht chronologisch geordnet sind, bildet die Kunst mesopotamischer Akkaden oder Summierer das erste Glied der Ahnenreihe. Aus dieser stammen Stadtmauern und Türme, die Tempel und Terrassenanlagen, die Anordnung der Prozessionen, der ceremoniellen Bilder, der kämpfenden Gruppen, die Litaneien und Exorzismen und zahlreiche Insignien und Attribute unserer sakralen Kunst.

II. Diese Kunst ging auf die Assyrer über, von denen die grossartigen Palastanlagen, die Schatzhäuser — wie die von Mykene, — sodann die ersten anatomischen Kenntnisse, der Reliefstil, zahlreiche Dekorationsmotive und einige mythologische Gestalten der Griechen stammen. Die assyrische Skulptur war die Hauptquelle der griechischen Skulptur; sie übertrug die Kunstauffassung der Turanier auf die Westarier.

III. Die Phönizier hatten zwar keine selbständige Kunst, waren aber geschickte Nachahmer, gute Erzgiesser, betriebsame Vermittler zwischen Osten und Westen und die ersten Lehrmeister der Griechen, die den Erzguss, die Pa-

thekengestalten am Schnabel der Schiffe, und die Gestalten von Apollo, Diana und Aphrodite von diesen liehen.

IV. Die persische Kunst entwickelte sich höher, führte die Säulen und Giebel, das feine und feste Material in die Baukunst und die Charakteristik der Köpfe in die Plastik ein und hatte einen reichen Sagenkreis. Sie ist jedoch keine direkte Ahnfrau unserer Kunst, sondern nur ein Seitenzweig, da die Säulen, Giebel und gemeinsamen Sagen nicht übernommen wurden, sondern aus einem gemeinsamen Urquell stammen. Nur die spätere Kunst der Sassanidenzeit förderte durch die Vermittlung der Mohammedaner den Fortschritt unserer Kunst.

V. Die ägyptische Kunst übte auf die Entwicklung der griechischen einen gewaltigen Einfluss. Aus dieser stammt die Steinbalkenbauart, die dorische Säulenordnung, das Kranzgesims, die Hohlkehle. Ferner die Behandlung harter Gesteine, der monumentale Stil und die Stilempfindung überhaupt, die Bemalung der Bauteile und Bildwerke, die Anordnung der Mysterien als Quelle der Schauspieldichtung, kurz eine ganze Reihe zumeist idealer Kunstbegriffe.

VI. Griechische Baukunst, Plastik, Mythologie, Helldengedicht, Lyrik und Tragödie bilden selbst heute noch die Grundlage unserer Schönheitsbegriffe, der Harmonie und Ebenmassempfindung. Formsinn und konstruktive Logik stammen aus dieser Quelle, welche selbst aus zahlreichen Fremdelementen, besonders aus assyrischem Naturalismus und ägyptischem Monumentalstil bestand.

VII. Aus der griechischen Kunst der nachalexandrinischen Verfallsperiode stammt die Verbindung der Säule und Wölbung, die reichere Ornamentik, die prächtige und feine Kleinkunst und in der Plastik die individuelle Charakteristik, der raffinierte Manierismus und eine interessante naturalistische Malerei.

VIII. Die römische Kunst bildete die Säulen und Bogenverbindung mehr aus, schuf eine reiche und eigenartige Ornamentik, führte die weiträumigen Anlagen, die malerische Wirkung der Architektur, die Kuppel, den Zentralbau, den Basilikatypus und die Treppen und Kolonnaden ein. Auch förderte sie eine zierliche Kleinkunst, eine dekorative Malerei und den Mosaikstil. Sie erzeugt den geschliffenen literarischen Stil, der bis zur modernen Zeit stets als Vorbild dient. Sie empfängt neue ägyptische und persische Eindrücke und überträgt alle diese Erscheinungen neben einem kühlen Kunstkennergeist auf die christliche Zeit.

IX. Die urchristliche Kunst entwickelt den Basilikenstil, die Zentralanlagen und den Mosaikstil, lernt gewaltige Räume zu überdecken und führt einen ganz neuartigen Symbolismus ein. Aus dem alten Chorgesang entstanden die einfachen aber wirkungsvollen ambrosianischen Gesänge. Sie erhält in der Sarkophagplastik die sonst ganz verdrängte Skulptur und führt die Symbole als plastische Motive ein.

X. Die byzantinische Kunst entstand in Syrien und Ravenna. Sie entwickelte das konstruktive Prinzip der Zentralanlage mit Kuppelkrone und besass eine ganz eigenartige Ornamentik. Eine neuartige Stilisierung der starren Gestalten mit Prachtgewändern und Geschmeide wurde eingeführt, nebst einer eigenartigen Farbenskala und der Diptikenschnitzerei, aus welcher das Altarblatt entstand.

XI. Der Sassanidenstil, mit seinen Hufeisen und Spitzbögen, mächtigen Portalen und dekorativen Bogengalerien, bildet neben dem römischen, byzantinischen und indischen Stil die Grundlage des mohammedanischen, der die Gothik hervorrief. Die Sagen dieser Zeit erzeugten die orientalische Märchenwelt, die auf die Ritterromantik wirkte.

XII. Die indische Baukunst mit ihren verschiedenar-

tigen Bögen, Kuppeln, schlanken Türmen, Portalpyramiden und der reichen Ornamentik hatte auch einen bedeutenden Einfluss auf den mohammedanischen und durch diesen auf den gothischen Stil. Auch ihre Literatur wirkte durch dieselbe Vermittlung auf die europäische.

XIII. Der mohammedanische Stil hat die Gothik mit Spitzbogen, schlanken Türmen, Klosterhöfen, Sterngewölben, die aus Stalaktitgewölben entstanden, und dünnen Dekorativsäulen hervorgebracht. Auch die Literatur hat auf die europäische eingewirkt.

XIV. Der maurische Stil ist eine Abart des mohammedanischen, doch hatte er einen gewissen Einfluss auf die spanische Gothik und Renaissance, auf den sicilianischen Stil, auf den Burg- und Palastbau und auf die gothische Polychromie. Die maurische Dichtkunst rief den Troubadourgesang hervor und hatte einen mächtigen Einfluss auf die glänzende spanische Literatur.

XV. Die romanische Kunst befreite sich von der klassischen Überlieferung, führte die Pfeiler und die Kreuzgewölbe ein, verband den Turm mit der Kirche, löste das horizontale Prinzip und strebte in die Höhe. Sie führte die Plastik, die gegliederten Portale und eine neue Ornamentik ein. Sie gab der bildlichen Darstellung einen neuartigen Stil und einen germanischen Charakter; sie bestimmte die Form der Gräbmonumente, führte den Minnegesang ein und suchte die alte Sage hervor.

XVI. Die Gothik führte in die Baukunst sowohl das vertikale Prinzip ein, als sie auch die konstruktive Kraft des Spitzbogens zur Geltung brachte. Sie erfand eine neuartige Ornamentik mit Pflanzenmotiven und führte in Plastik und Malerei einen durchaus neuartigen idealen Stil ein. Sie erzeugte die mächtige lyrische und epische Poesie der Ritterromantik, die selbst heute noch die Grundlage der Dichtkunst bildet.

XVII. Die Spätgothik verlor das konstruktive Prinzip,

wurde vorherrschend dekorativ und baute die kühnsten Türme. Die Plastik neigte zum Naturalismus, die Ritterromantik verfiel. Sowohl in Deutschland, als in Italien entstand aber eine monumentale, idealistische und stilvolle Malerei. Ein neuer Geist begann sich zu regen, die hieratische Kunst ward weltlicher und neigte mehr zur Natur. Dem Seelenleben gab Dante die Richtung; neben mystischem Glauben erwachte ein forschender Geist.

XVIII. Die Renaissance kehrte zur antiken Formschönheit und zur Natur zurück, erhob die Malerei zur leitenden Kunst, entwickelte aber auch alle andern Zweige. Ihr verdankt die spätere Kunst eine weiträumige und proportionierte Bauart mit Rustika, neuartiger Kuppel und schwungvollen Verzierungen. Das Erwachen der Skulptur zur selbständigen Kunst, ihre Befreiung aus der idealen Konvention, die Erkenntnis menschlicher Körperschönheit. Die gewaltige Dekorationsmalerei, die weiche, harmonische und naturgetreue Farbe und Schilderung und endlich den ungezwungenen Sprachgebrauch und die freiere Denkart.

XIX. Der alten flandrischen Schule und besonders dem Genie des van Eyck verdankt die spätere Kunst die Ölfarbe und eine kräftige naturalistische Schilderung, bei idealem Gehalt.

XX. Die leidenschaftliche Kunst der Gegenreformation erzeugte den überladenen Jesuitenstil und die schwulstig muskulöse Dekorativplastik, in der Malerei neben der Froschperspektive die dramatisch-leidenschaftliche Schilderung und die Schauerszenen. In Spanien erzeugte sie die höchste Blüte mit Velasquez, die gewaltige Literatur mit Calderon, Lope de Vega und Cervantes, in den Niederlanden die Kunst Rubens und Rembrandts und dann das realistische Genre, das bürgerliche Porträt und die Landschaft.

XXI. Der Barockstil ergab die förmlichen Palastanlagen, die üppig konventionelle Plastik Berninis, die steif-

klassische französische Tragödie, die Landschaften Lorrains und Poussins und in Holland den derben Realismus.

XXII. Das Rococo befestigt die Hegemonie Frankreichs, schuf einen geziert verschnörkelten aber raffinierten Baustil, in der Plastik und Malerei eine zierlich konventionelle Auffassung mit einer zarten Farbenskala. Als Reaktion gegen das gekünstelte Leben entstand eine materialistische Literatur, in Deutschland die klassische Musik, in Italien die melodischen Opern.

XXIII. Während der Revolution und Kaiserzeit entstand in Frankreich eine Reaktion gegen den Materialismus. Sie erzeugte den neugriechischen Baustil und den trockenen Empireklassizismus in der Malerei. Canova und Thorwaldsen belebten die Plastik; in der deutschen Literatur entfaltete sich die Glanzperiode Schillers und Göthes.

XXIV. Bis 1830 blühte die Romantik auf. Byronismus, Weltschmerz und Ekklektizismus in der Baukunst sind die Merkmale der Epoche. Die französische Malerei erwachte, wie auch eine gewaltige romantische Literatur und der Kampf gegen Klassizismus.

XXV. Bis 1860 verfiel die Romantik und räumte der Neigung zum Realismus das Feld. Aufschwung der französischen Malerei, Wiederholung der Renaissanceevolution bis Velasquez und Stilllosigkeit in der Baukunst vereinigen sich. Realistische Bestrebungen brachen sich Bahn.

XXVI. Bis 1880 schaltete und waltete der Naturalismus in allen Künsten, Verneigung des Stils, Plein aire, Impressionismus, später allmähliche Verfeinerung der Sinnlichkeit. Erwachen des Stilgefühls nach Puvis de Chavannes, nervöse Plakatkunst. Wagner beherrschte die Musik.

XXVIII. An der Schwelle beider Jahrhunderte erwachte eine spirituale Bewegung. Moderne Mystik, stilisierende Bestrebungen, Sieg der Linie, raffinierteste Tech-

nik wird vom Zeitgeist gefördert. Man sucht das Unbekannte und neue suggestive Ausdrucksmittel. Die Kunstindustrie mit reindekorativer Tendenz und eine raffinierte Kleinkunst erhalten grossen Aufschwung.

* * *

Dies ist die Stammesgeschichte unserer Kunst, die ebenso, wie die der Religionsbegriffe in ihren Hauptzügen, der schematischen Formel der Evolution entspricht und die Hauptrichtung der ganzen Bewegungswelle angibt, die jedoch nicht vom Anfang bis zum Ende aus einer einzigen Bewegung, sondern aus mehreren Kreisläufen und in ihrer Gesamtheit aus einer sich stets verjüngenden Cykloidlinie besteht. Jede einzelne Kultur bildet ein Glied dieser und bezeichnet eine Umdrehung des ewig rollenden Rades, die stets die gesamte Bewegung wiederholt, dabei um etwas fortschreitet und einen immer höheren Standpunkt erreicht. Darum bildet dieser sich ewig wiederholende Kreislauf der Kultur keinen geschlossenen Kreis, sondern eine Spirale, oder, da das Umkippen nach dem Kreislauf stets ein plötzliches und die Bewegung eine immer raschere ist, eine sich verjüngende Cykloidlinie. Jede Kultur trachtet nach Harmonie, und ist dieser Gipfelpunkt erreicht, geht die ansteigende Bewegung in eine abwärts neigende über, die von ihrem tiefsten Punkt wieder zu steigen beginnt. Doch werden an diesem Punkt die abgenützten Kulturträger durch lebenskräftigere erneuert, so dass jeder einzelne Kreislauf eine verschiedene nationale Färbung hat. Das Schema der Bewegung ist also eine sich verjüngende Cykloidlinie, deren einzelne Teile verschieden gefärbt sind. Die Klarheit dieser graphischen Form wird nur dadurch gestört, indem neben der Kultur der zur Fortsetzung der Stammesevolution berufenen Völker auch die anderer und dem Untergang geweihter Seitenzweige gleichzeitig bestehen und die Form trüben.

Die Abstammung erfolgt zwar in gerader Linie, doch kommen hierbei zahlreiche geistige Kreuzungen mit oben erwähnten Seitenzweigen vor, darum entstehen neben der direkten Ahnenreihe auch laterale Verbindungen, die zur Evolution beitragen, wie z. B. die ägyptische, indische, mohammedanische und in neuester Zeit auch die japanesische Kunst. Jede Kultur ist der abgeschlossene Lebenslauf einer Völkerfamilie, die das Leben der elterlichen Typen wiederholt, doch gelangt sie stets etwas weiter und erzeugt einen Plus an geistiger Kraft. Dieses Plus bildet die Elemente der Stammesevolution, während die Wiederholung der bereits zurückgelegten Bahnstrecke für diese ganz überflüssig und nur für die individuelle Evolution einzelner Völker notwendig ist, um dieses Plus erzeugen oder über den bereits erreichten Standpunkt weiter fortzuschreiten zu können.

Das Ziel der Evolution ist stets der Gleichgewichtszustand beider Kardinalfunktionen d. h. der sinnlichen Vernunft und der Einbildungskraft. Doch kann diese Harmonie auf verschiedenen Stufen erreicht werden. So war z. B. die Blütezeit griechischer Kultur die erste harmonische Periode, da alle früheren Kulturen einseitig sinnlich oder einseitig idealistisch waren. Sie erreichten diesen Zustand der Harmonie allerdings auf einer relativ niedrigen Stufe, wo weder die höchsten Funktionen der Einbildungskraft noch die später erreichte Verfeinerung der Sinnlichkeit ausgebildet und die vorgesteckten Ziele nicht allzu hoch waren. Hätte unsere Kultur diesen Zustand erreichen können, so wäre die Stufe derselben eine ungleich höhere gewesen, da die Geistestätigkeit mittlerweile bedeutende Fortschritte gemacht hat. Die Verfallszeit einzelner Kulturen, welche die Sinnlichkeit verfeinert und die trockene Vernunft schärft, ist eine notwendige Vorbedingung der folgenden Kultur, da diese — von einem höheren Standpunkt ausgehend, — auch die Einbildungskraft zu grösseren

Anstrengungen anspornt, um die Ideale anspruchsvollerer Kulturrassen zu erzeugen, also auch die folgende Kultur zwingt, ihren Gleichgewichtszustand auf höherer Stufe zu suchen. Die höchsten erreichten Stufen einzelner Kulturen bilden die Elemente der Stammesevolution, doch bilden die harmonischen Perioden derselben nicht zugleich auch die harmonische Periode dieser, da diese vielleicht erst in einer zukünftigen Kulturperiode erreicht werden kann. Die harmonische Periode der Griechen entspricht z. B. der dritten oder der epischen Periode der Gesamtevolution, während die christliche Kultur, falls sie diesen Zustand erreicht hätte, ungefähr der vierten oder objektiv-idealistischen Periode entsprochen und die nächstfolgende wahrscheinlich der fünften oder subjektiv-idealistischen entsprechen wird. Die Stammesevolution aber kann ihren harmonischen Höhepunkt voraussichtlich erst in ferner Zukunft erreichen. Selbst dieser Standpunkt bedeutet aber noch durchaus nicht den Abschluss der aufsteigenden Evolution, da inzwischen neue und höhere Fähigkeiten entstehen und die Evolution auf höherer Stufe fortsetzen müssen, um eine unabsehbare Reihe höherer Daseinszustände zu erreichen.

Die Gesetze der geistigen Evolution und die durch diese erzeugte und gleichfalls fortschreitende Schönheitsempfindung können also nur die einzig sichere Grundlage einer positiven Kritik bilden, deren Grundsätze im nächsten Abschnitt erörtert werden sollen.

Quellen: Rawlinson, Layard, Fr. Lenormant, G. Smith, Maspero, Ehrmann, Ersch und Gruber, Lübke, Burckhardt, Beissel, Scheer, Daumie, Faguet, Huysmans, Taine, Ruskin, Muther, Gebhard, Lemaitre, Lajeunesse, u. a.

II. Teil.

**Grundzüge
der positiven Kritik.**



Kapitel I.

Die allgemeine Kritik.

Das Leben ist eine rastlose Veränderung, darum ist alles, was es erzeugt, flüchtig und veränderlich. Dennoch ist diese Veränderung, die in der Nähe verworren und willkürlich scheint, nach einem Gesetz geregelt, das aus einer gewissen Entfernung betrachtet deutlich hervortritt. Dieses Gesetz besteht aus einer bestimmten Reihenfolge geistiger und sittlicher Zustände, die auf jedem Gebiet entsprechende, daher typische Erscheinungen erzeugt und damit die Evolutionsform der Kunst bestimmt. Diese Reihenfolge ist das Ergebnis mehrerer Beweggründe, unter denen das innere Lebensprinzip des menschlichen Geistes unbeding't am wichtigsten und entscheidendsten ist. Die Form der Kunst, ihre Entwicklungsstufe und ihr relativer Wert hängt also von der geistigen Natur und ihrer Morphologie ab, welche die Grundform der allgemeinen Bewegungswelle bestimmt und die spezielle geistige Beschaffenheit der Kulturrassen beeinflusst. Äusserliche Einflüsse verursachen gewisse Abweichungen von der Grundform und verleihen der Kunst einzelner Länder und Völker innerhalb der Gesamtkultur einen gewissen Lokalcharakter. Die Schönheitsbegriffe verändern sich mit der Kunst und Kultur und zwar, wie der Stammbaum der Kunst zeigt, fortwährend und mit grosser Geschwindigkeit, da sie schon nach einigen Jahrzehnten erkennbare Veränderungen zeigen. Die Veränderungen erfolgen am

Anfang der Kulturen langsamer, dann immer schneller, bis sich endlich die Triebkraft erschöpft und die Kunst entweder erstarrt, oder nach unruhigen Sprüngen endgiltig verklingt. Die idealen Kunstbestrebungen einer Kultur bewahren aber trotz dieser ewigen Veränderung eine bestimmte Hauptrichtung. So war das Ziel der griechischen Kunst die vollkommene Harmonie der Bauteile, des Körpers und des Lebens, das der christlichen der Ausdruck geistigen Lebens; nur wurde versucht, in verschiedenen Perioden diese Ziele durch verschiedene Mittel zu erreichen. Darum ist das Kunstideal einer Kultur, trotz grosser Veränderlichkeit, wenigstens in seiner Hauptrichtung ziemlich konstant, während das Ideal der einzelnen Perioden immer verschieden erscheint.

Aus obigen Gründen ist jede dogmatische Kritik, die das Kunstwerk nach allgemeingültigen Regeln beurteilen will, unmöglich, da solche für die veränderliche Kunst überhaupt nicht vorhanden sind und die Schönheitsregeln sich immer verändern. Ebenso unrichtig oder wenigstens ungenügend ist eine Kritik, welche nur die äusseren Beweggründe berücksichtigt, die Kunst als automatisches Produkt dieser betrachtet und sowohl die allgemeinen geistigen Gesetze, als die äusseren geistigen Einflüsse und die individuellen Eigenschaften der Künstler vernachlässigt, da eine solche nur die lokalen Abweichungen von allgemeinem Typus erklären kann. Endlich betrachtet der Individualismus die Kunst ganz einseitig, aus ihrer historischen Entwicklung herausgerissen, als konkretes Produkt eines konkreten Geistes, dessen Bildungsgang und Formwert unbekannt sind. Keine dieser kritischen Methoden kann die Kunst ihrer wahren Natur entsprechend beurteilen, da sie gerade ihre wichtigsten Gesetze und Beweggründe verkennen oder missachten.

Die Aufgabe einer reellen Kritik ist, den allgemeinen Formwert der Kunst oder des Kunstwerkes im Verhältnis

zum geistigen Evolutionsgesetz zu bestimmen. Wie der Naturforscher die Stellung einer organischen Form in der Artenskala bestimmt, bevor er ihre individuellen Merkmale untersuchen und ihren Formwert genau feststellen kann, ebenso muss auch die positive Kritik zuerst die allgemeine Evolutionsstufe und Richtung der Kunst mit der Reihenfolge der geistig-sittlichen Zustände vergleichen, um ihre allgemeinsten Merkmale zu erkennen. Bei diesem ersten Vergleich werden nur die allgemeinen Evolutionsgesetze berücksichtigt, ebendarum nur die allgemeine Grundform des Objekts ermittelt. Um dessen Formwert genauer festzustellen, muss man dasselbe dann mit dem allgemeinen Typus der tatsächlichen Kunst seiner Periode vergleichen, der durch das Evolutionsgesetz genau bestimmt ist und eben deshalb als ziemlich sicherer Masstab dienen kann. Durch einen Vergleich mit der Kunst eines bestimmten Landes und einer bestimmten Periode, kann man aber nicht nur eines Kunstobjektes allgemeinen Formwert sondern auch dessen spezifische Gattungsmerkmale bestimmen, da neben dem allgemeinen Gesetz auch die äusseren Beweggründe, nach Taine, also Rasse, Moment und Umgebung zur Geltung kommen und der Kunst einen von der typischen Grundform etwas abweichenden Charakter verleihen. Aus diesem dreifachen Vergleich mit dem allgemeinen Gesetz der allgemeinen und der Nationalkunst und der Kunst einer gewissen Periode, besteht die *allgemeine oder vergleichende Kritik*, welche den Typus, die Gattung und den Formwert der Kunst, des Künstlers und seiner Werke genauer bestimmen kann, als die früheren Methoden, da sie sich auf ein allgemeines Gesetz stützt, mit dem man alle Erscheinungen in Verbindung bringen und erklären kann.

Die allgemeine Kritik kann jedoch nur die typischen Merkmale der Kunst bestimmen; die individuellen Eigenschaften des Künstlers, die Originalität seiner Werke, und

ihre Abweichungen vom allgemeinen Typus zu erkennen, ist die Aufgabe der speziellen Kritik. Diese muss die individuellen Eigenschaften des Künstlers untersuchen und deren Nutzeffekt in seinen Werken nachweisen. Die neueste Richtung versucht bereits diese Art der Forschung, doch kann sie ihre Aufgabe deshalb nicht vollkommen lösen, weil sie die geistige Evolutionsformel nicht kennt, ferner, weil sie sich auf keine evolutionistische, also der Wirklichkeit entsprechende psychologische Ansicht stützt. Sie unterscheidet die grossen Systeme der sinnlichen und übertragenen Funktionen und die Beziehungen beider zueinander nicht genau; sie bringt das individuelle Seelenleben mit dem allgemeinen Gesetz nicht in Verbindung; sie überschätzt die Wirkung zufälliger und äusserer Einflüsse und führt die einzelnen Erscheinungen nicht auf ihre wahre Ursache zurück.

Die positive Kritik zerfällt also in zwei Teile, nämlich in eine allgemeine Kritik, welche den Formwert, den allgemeinen Typus oder die Gattung der Kunst bestimmt, und die spezielle Kritik, welche die individuellen Eigenschaften des Künstlers und seiner Werke ermittelt, diese mit dem allgemeinen Gesetz vergleicht und hierdurch ihren relativen Kunstwert bestimmt. Statt die Kunst aus der Betrachtung ihrer äusseren Erscheinungsform erkennen und beurteilen zu wollen, darf man diese nur als ein Ergebnis der wirksamen Energie betrachten und muss diese selbst untersuchen.

Von der dogmatischen, der Taine'schen oder der einseitig individualistischen Kritik gelangt man hierdurch zu einer allgemeinen und positiveren, die alle Beweggründe der Kunst umfasst, ihren Formwert und hierdurch auch den relativen Kunstwert ihrer Erzeugnisse bestimmt.

*

*

*

A. Vergleich der Kunstwerke mit dem Entwicklungsgesetz und mit dem theoretischen Schönheitsideal.

Eingangs wurde das geistige Entwicklungsgesetz angeführt, aus diesem ist auch die Entwicklungsformel der Kunst abzuleiten und der Schönheitsbegriff, oder das theoretische Schönheitsideal zu bestimmen. Die Formel zeigt, dass die Kunst anfangs ganz sinnlich, dann überwiegend idealistisch, auf ihrem Gipfelpunkt harmonisch und endlich einseitig raffiniert sinnlich ist. Sie strebt also nach Harmonie, will aber diese auf verschiedenen Stufen durch verschiedene Mittel erreichen. Hieraus ergibt sich, dass die Schönheit in der Harmonie besteht, dass also dasjenige schön ist, was der intuitiven Schönheitsempfindung harmonischer Menschen entspricht. Wenn man sich ein Kunstwerk denkt, in welchem sich alle geistigen und sittlichen Eigenschaften des Künstlers auf der höchsten bishin erreichten Stufe offenbaren und dabei in vollem Einklang sind, erhält man das absolute Schönheitsideal der Kultur, das jedem gefallen müsste, da es ja die denkbare Vollkommenheit wäre. Ein solches Ideal ist natürlich unerreichbar, da eine solche Begabung in einem Menschen niemals vereinigt ist, doch ist es begreiflich und denkbar, da man die maximalen Offenbarungen gewisser Fähigkeiten in einzelnen Kunstwerken kennt. Auf diese Weise liesse sich jenes absolute Ideal, oder jenes Wunderwerk zusammenfassen, in welchem die schaffende Invention mit der schärfsten Analyse, die suggestive Begeisterung mit der zartesten Empfindlichkeit und die gestaltende konstruktive Logik mit dem raffiniertesten Geschmack, also elementare Kraft mit zartester Feinheit vereinigt wären, und Idee, Gefühl und Form in vollem Einklang ständen. So ein Kunstwerk wäre für eine gewisse Periode — also relativ — vollkommen, aber nicht für alle Zeiten — oder absolut — vollkommen, da sich die Fähig-

keiten stets weiter entwickeln. Deshalb bleibt selbst das abstrakte Ideal einer Periode hinter dem einer anderen zurück. Gleichwohl ist ein harmonisches Kunstwerk ewig schön, wie die Meisterwerke griechischer Plastik, die dem absoluten Ideal ihrer Zeit am nächsten kamen, ewig schön bleiben, trotzdem sie in mancher Beziehung längst überflügelt sind.

Wenn man den Künstler und seine Werke mit dem Evolutionsgesetz, beziehungsweise mit dem Stammbaum oder mit dem theoretischen Kunstideal vergleicht, so werden dessen Vorteile und Mängel, dessen Evolutionsstufe und allgemeiner Typus wenigstens in allgemeinen Umrissen hervortreten. Man erkennt sofort in welcher Hinsicht sie von der Harmonie abweichen, ob diese Abweichung progressiv oder retrograd ist, d. h. ob einzelne Fähigkeiten das bis dahin erreichte Mass übersteigen oder sich in einem längst überflügelt Zustand befinden. Man bemerkt ferner, ob das Verhältnis der einzelnen Fähigkeiten sich der Harmonie nähert, oder sich von dieser entfernt, ob sich der Kunstgegenstand in einem vor- oder nachharmonischen Zustand befindet, also ob die jugendlichen oder senilen Merkmale, wie naiver Idealismus oder raffinierter Sensualismus, vorwiegen.

Im Leben ist alles, also selbst dieser theoretische Masstab veränderlich und kann nur zur Bestimmung des relativen Standortes einzelner Kunstwerke in der Evolutionsskala dienen, gibt aber bezüglich ihrer Kategorie sichere Anleitung und kann jedenfalls vor jenen Irrtümern bewahren, die bei der einseitigen Betrachtung der Formen bezüglich ihrer prinzipiellen Beschaffenheit so häufig vorkommen und eine irrige Klassifikation verursachen. Wie man z. B., durch die oberflächliche Ähnlichkeit verleitet, Elefanten zu den Dickhäutern zählte, solange man die wichtigen byologischen Unterscheidungsmerkmale nicht kannte, ebenso könnte man, ohne einen solchen Wegweiser den Formwert der Kunstwerke verkennen, durch äussere

Merkmale verleitet, diese in unrichtige Kategorien einteilen und hierdurch zu ganz falschen Resultaten gelangen. Um ihre Hauptzüge deutlich zu erkennen, muss man die Gegenstände von einer gewissen Entfernung aus betrachten, aus welcher die störenden Einzelheiten verschwinden, die Grundform aber umso deutlicher hervortritt. Um ihre feineren Charakterzüge zu erkennen, muss man sie hingegen in unmittelbarer Nähe untersuchen. Ebendarum kann man durch einen derartigen Vergleich mit abstrakten Prinzipien nur den geistigen Gleichgewichtszustand des Künstlers, das Vorherrschen von Phantasie oder Sensualismus, die Hauptrichtung seiner Geistestätigkeit und die allgemeine Kategorie seiner Werke, aber durchaus nicht ihren konkreten Evolutionszustand bestimmen, da man hierzu einen konkreteren und genaueren Masstab wählen müsste, wie dies beim Vergleich des Künstlers mit der tatsächlichen Kunst seiner Periode oder seines Landes der Fall ist.

Wenn man z. B. eine gothische Reliefgruppe von diesem Standpunkt aus betrachtet, so findet man, dass sie einseitig idealistisch ist und dass selbst dieser Idealismus noch ziemlich primitiv, also vom Zustand der Harmonie ziemlich entfernt erscheint. Man sieht, dass ihre Grundidee ziemlich hoch steht, die Empfindung, die sie schuf, war tief, die Begeisterung und die stilisierende Logik kräftig, während Beobachtung, Naturtreue, Geschmack und Technik mangelhaft sind. Doch ist diese Kunst progressiv, da die Bestrebung nach natürlicher Schilderung und zur Vervollkommnung der Technik unverkennbar sind. Man kann also sofort sehen, dass diese Kunst der vorharmonischen Periode angehört, dass sie einseitig idealistisch ist und zur Harmonie strebt. Zur näheren Bestimmung ihres Formwertes fehlen jedoch die Anhaltspunkte, da man dieselben nur aus einem Vergleich mit der Kunst jener Periode feststellen könnte.

*

*

*

B. Vergleich der Kunstwerke mit der Gesamtkunst ihrer Periode.

Mit Hilfe der Evolutionsformel und ihres Stammbaumes kann man die Evolutionsstufe der Gesamtkunst gewisser Perioden genau bestimmen. Dieser Begriff ist zwar auch noch ziemlich allgemein, da die Gesamtkunst aus unzähligen Werken verschiedener Länder besteht, doch haben dieselben als Produkte einer Kulturfamilie unzählige gemeinschaftliche Merkmale, die sie von der Kultur anderer Perioden genau unterscheiden. Wenn man diese Merkmale zu einem Begriff zusammenfasst, wird dieser allerdings noch immer abstrakt, aber jedenfalls konkreter und präziser sein, als das abstrakte Kunstideal, welches ein körperloses Prinzip ist, während jener Begriff aus Elementen tatsächlich vorhandener Erscheinungen besteht. Vergleicht man ein Kunstwerk mit dem generalisierten und klassifizierten Begriff der Gesamtkunst, so bekommt man einen bedeutend konkreteren und genaueren Masstab, der die Kategorie und den Formwert präziser bestimmen kann, als es der Vergleich mit dem Evolutionsgesetz vermag, obgleich er zur näheren Bestimmung individueller Eigenschaften noch immer nicht genau genug ist.

Alle Kulturerscheinungen bilden lange Kausalreihen, und sind die Ergebnisse unzähliger vorangegangener Ursachen. Sie bestehen aus zahlreichen angeerbten Konventionen, welche auf das Denken und Fühlen mächtig einwirken und den sogenannten Zeitgeist schaffen. Solange die Kultur besteht, sind alle Menschen unter ihrem Einfluss, und selbst mächtige und freie Geister können sich demselben kaum entziehen. Sogar die Reformer bilden keine Ausnahme und sind die Produkte ihrer Zeit, die sie zur Tätigkeit anregt und ihrem Einfluss unterordnet. Die erbten Begriffe bilden einen wesentlichen Teil des geistigen

Kapitals, da ohne diesen ein jeder die Kultur von neuem beginnen müsste und — da das Leben kurz ist — nur geringe Fortschritte machen könnte. Andererseits sind die Erbteile jedoch auch schwere Hemmschuhe und bilden grosse Hindernisse des Fortschrittes, da neue Ideen nur nach ihrer Bekämpfung siegen können.

Wie die Zeit und die angeerbten Konventionen also auf jeden Einzelnen wirken, so wirken sie besonders auf die ungemein empfindliche Künstlernatur, wiewohl ihre Wirkung in verschiedenen Kulturphasen auf verschiedene geistige Typen durchaus ungleich ist. Ist die Kulturrevolution gesund und fortschreitend, dann wirkt sie auf die bestorganisierten Geister anziehend, regt dieselben zur Mitarbeit an, und wirkt nur auf die Verbildeten oder Schwächlichen abstossend; ist sie hingegen dekadent oder geratet die Kultur auf Abwege und liefert sie ungünstige Ergebnisse, so wird sie gerade die bestorganisierten Geister abstossen und diese zur Opposition reizen. Darum sind in grossen Hebungsperioden — wie in der Gothik oder Renaissance gerade die grössten Künstler stets zustimmend und trachten in der Richtung der Kultur fortzuschreiten; nur die Schwachen und Verbildeten zeigen sich ablehnend. In dekadenten Perioden bilden hingegen gerade die kräftigsten und bestorganisierten Geister, deren Seelenorgan von der abnormen Evolution verschont blieb, die Opposition, darum sind gewöhnlich die besten Kunstwerke reaktionär, und bilden einen Protest gegen die allgemeine Richtung, die zum Verfall führt. Da die Evolutionsgesetze die Hebungs- und Verfallsperioden der Kunst genau bestimmen, so kann man beim Vergleich der Kunstwerke mit der vorhandenen Kunst auch diese Frage entscheiden, und in Hebungsperioden zustimmenden in Verfallsperioden hingegen oppositionellen Werken den Vorzug geben, da gewöhnlich diese die besten sind. Um diese Eigenschaften zu erkennen, brauchen die Kunstwerke

durchaus nicht parteiisch zu sein und die bestehende Richtung offen verherrlichen oder tadeln; das Kunstwerk kann ja ganz objektiv sein und wird seine oppositionelle oder zustimmende Neigung schon durch die Befolgung oder Nichtbefolgung der herrschenden Richtung deutlich kundgeben.

Eine ganz andere Frage ist die, ob der Künstler, von seiner zustimmenden oder oppositionellen Neigung ganz abgesehen, in seiner eigenen Richtung fortschreitend oder verblieben ist, da auch ein reaktionärer Künstler mehr progressiv sein kann, als die allgemeine Kunst, während zustimmende hinter ihrer Zeit zurückbleiben können. Diese Frage ist ungemein wichtig, da sie über die künstlerische Initiative entscheidet, die eine bedeutende Kraft und ein grosser Vorteil ist, obgleich auch solche Kunstwerke, die in gewisser Beziehung hinter den Vorgesrittensten zurückbleiben, harmonisch und wertvoll sein können. Immerhin ist es aber ein Beweis schöpferischer Kraft, wenn der Künstler neue Bahnen bricht, während eine allzugrosse Verbliebenheit, selbst bei tüchtigen Fachkenntnissen Schwäche verrät.

Wie schon gesagt, sind die geerbten Begriffe zwar ungemein wertvoll, doch bilden die Traditionen auch besonders am Ende der Kulturen eine tote Last, die dem Fortschritt und die Schwungkraft beschränkt. Nur ausnehmend kräftige Geister können diese Fessel zerreißen und für ihre schaffende Kraft freien Spielraum gewinnen. In dieser Kraft wurzelt die Originalität, welche die moderne Kritik mit Recht so hoch stellt, da die Originalität in diesem Sinne nichts anderes als das schöpferische Genie ist. Nur hat auch die Originalität verschiedene Gründe und Abstufungen; sie kann ein Ergebnis des Genies oder des Wahnsinns sein. Allerdings unterscheidet sich die künstlerische Originalität von der Abnormität schon dadurch, dass erstere durch das ordnende Prinzip der Synthese mit Allem

in Einklang gebracht wird, während letztere mit Allem im Widerspruch steht. Oft wird auch ein besonders hochgradiger Attavismus, der eine gewisse Begriffsgruppe besonders stark, andere hingegen nur flüchtig vererbt, als Originalität bezeichnet. Das ist jedoch als Überfixierung der Tradition jener geistigen Selbständigkeit, welche den starken Individualismus kennzeichnet, gerade entgegengesetzt. Erstere ist also eine Abnormität, letztere eine bedeutende Kraft. Aus diesem Vergleich muss also auch der Einfluss der Tradition und aus diesem die Originalität oder der Konventionalismus ermittelt werden, da erstere den Kunstwert bedeutend hebt.

Nach diesen allgemeinen Fragen soll endlich der allgemeine Typus und die Evolutionsstufe der Kunstwerke etwas genauer bestimmt werden, als dies beim ersten Vergleich möglich war. Sind die allgemeinen Merkmale, die den Typus der Gesamtkunst bestimmen, auch im Kunstwerk enthalten, dann ist die Lösung einfach; findet man hingegen Abweichungen, dann muss die Kategorie mit Hilfe der Evolutionsformel bestimmt werden, was nach Ermittlung obiger allgemeiner Fragen leichter gelingen wird. Hierbei muss eine ganze Reihe von Beweggründen untersucht werden, welche die Abweichung vom normalen Typus verursachen können. Solche sind besonders äussere geistige Einflüsse, wie z. B. wenn auf einzelne moderne Künstler die ägyptische oder die japanische Kunst, auf andere der Buddhismus oder politische Lehren einen besonders tiefen Eindruck machen, und hierdurch den Typus ihrer Werke verfälschen. Solche sind ferner die äusseren Einflüsse, die Taine als „race, moment et milieu“ zusammenfasst und die auf die Gesamtkunst nur insofern einen geringen und übertragenen Einfluss haben, als sie die Nationalkunst des leitenden Landes und hierdurch auch jene beeinflussen, in der Nationalkunst hingegen mehr zur Geltung kommen und auf einzelne

Künstler so gewaltig wirken können, dass sie den Typus ihrer Werke eventuell von grundauss verändern.

Durch diesen Vergleich mit der Gesamtkunst seiner Periode kann man das Verhältnis des Künstlers zu dieser und jene Einflüsse bestimmen, die auf ihn von aussen einwirken und etwa den Familientypus seiner Kunst bestimmen, ohne auf die Erörterung seiner subjektiven Eigenschaften näher einzugehen. Dies ist ungefähr das Verfahren des Naturforschers, der zuerst aus allgemeinen Eigenschaften die Klasse und dann aus spezifischeren Merkmalen die Familie irgend einer organischen Form bestimmt. So bestimmt auch die objektive Kritik durch einen Vergleich mit der Evolutionsformel zuerst die allgemeinsten Merkmale, dann durch den Vergleich mit der bestehenden Kunst den Familientypus und endlich aus jener mit der Nationalkunst die spezifische Gattung der Kunstwerke. Weiter kann die objektive Kritik nicht gehen, da hier das Gebiet der subjektiven Eigenschaften beginnt, welche das Individuum von der Gattung unterscheiden, die aber erst nach der Bestimmung dieser ermittelt werden können.

* * *

C. Vergleich der Kunstwerke mit der Nationalkunst.

Die angeborenen Rassenmerkmale und verschiedene äussere Beweggründe erzeugen Nationaleigentümlichkeiten, welche die Kultur einzelner Völker von der Gesamtkultur unterscheiden, trotzdem sie die Produkte derselben allgemeinen Gesetze sind und einen integrierenden Bestandteil letzterer bilden. Darum ist auch die Kunst einzelner Länder von der allgemeinen stets verschieden und hat beinahe individuelle Merkmale. Wenn man das Kunstwerk mit dieser vergleicht, so erhält man einen greifbareren Massstab, der die Stellung desselben genauer umschreibt. Der Volkscharakter gelangt in der Kunst stets zum Aus-

druck und ist für die gesamte Evolution insofern wichtig, als sie vom gemeinsamen Typus abweichende, also originelle Erscheinungen erzeugt, die auch in der Gesamtkunst neue Elemente einführen und hierdurch die Evolution fördern.

Dieselben Beweggründe, die den Nationalcharakter erzeugen, geben auch dem Individualcharakter eine typische Form. Selbstverständlich kann jeder Mensch nur in seiner eigenen Sphäre wirklich bedeutendes schaffen, darum waren die grossen Künstler nicht nur die Kinder ihrer Zeit, sondern auch die ihres Landes. Dante und Michelangelo, Shakspeare, Calderon, Molière und Göthe, Beaudelaire, Verlaine, Arany, Ibsen und Tolstoj sind alle typisch national, trotzdem sie ihrer Zeit vorausgingen und individuell Neues schufen. Darum muss es dem Künstler als Verdienst angerechnet werden, wenn er den Nationalcharakter bewahrt. Allerdings besteht der Nationaltypus aus guten und bösen Eigenschaften, von denen dem Künstler nur erstere als Vorzüge angerechnet werden können.

Wenn man ein Kunstwerk vom Standpunkt der Nationalkunst einer bestimmten Periode aus betrachtet, so erhält man einen beinahe greifbaren Massstab, da hier auch die äusseren Einflüsse zur Geltung kommen und selbst dem generalisierten Begriff eine spezifische, von der allgemeinen Schablone abweichende Form verleihen. Sodann wird dieser Begriff aus den Werken einiger hervorragender und charakteristischer Künstler also aus konkreten Erscheinungen abgeleitet und ist dieserhalb als Vergleichsobjekt geeignet und hilft die Art des Künstlers und seiner Werke genau zu bestimmen. Ausserdem kann er noch einen anderen Aufschluss geben. Alle Völker haben, von ihrer Abstammung und Evolutionsstufe ganz abgesehen, einen mehr männlichen oder weiblichen Charakter. Erstere sind kraftvoll, aggressiv, ernst, mehr objektiv und starr, letztere passiv, subjektiv, biegsam und zart, also der höchsten Ver-

feinerung fähig, aber weniger erfinderisch und kühn. Bekanntlich verlieren in einer üppigen Kultur selbst die männlichsten Völker diesen Charakterzug und nehmen einen weiblichen Habitus an, wie die Perser oder Römer der Verfallszeit. Da man den männlichen oder weiblichen Typus der Völker aus ihrer Kulturgeschichte kennt, wird der Vergleich auch über diesen Punkt Aufschluss geben und hierdurch wesentlich zur Bestimmung der individuellen Seelenstruktur des Künstlers beitragen, also neben seiner Gattung auch sein Geschlecht bezeichnen.

Stimmt der Gegenstand der Kritik mit der Nationalkunst überein, dann ist auch seine Gattung und sein Geschlecht bestimmt und er ist auf der Grundlage positiver Tatsachen und allgemeiner Gesetze, also wissenschaftlich klassifiziert. Bemerkt man hingegen auffallende Abweichungen vom allgemeinen Typus, dann muss man vor allem untersuchen, ob diese gross genug sind, um Gattungsunterschiede zu erzeugen, oder ob sie als individuelle Eigenart betrachtet werden können. Da die Merkmale, die den Nationalcharakter bilden, bekannt sind, wird die Entscheidung der Frage selbst kaum schwer fallen, findet man aber prinzipielle Abweichungen vom Nationaltypus, dann müssen verschiedene Fragen erörtert werden. Stimmt das Werk mit der allgemeinen Kunst überein, während es den Nationalcharakter vermissen lässt, dann muss man bestimmen, ob es etwa nur ein flaves internationales Gepräge hat, oder der Kunst eines fremden Landes verwandt ist. In ersterem Falle kann man eine farblose für die Eindrücke seiner Umgebung wenig empfindliche Individualität voraussetzen, ausgenommen dann, wenn die Originalität des Künstlers so gross ist, dass er sich über Zeit und Landesgrenzen erhebt und als kühner Neuerer auftritt, der nicht bloss gegen kleine Nationaleigenheiten, sondern zumeist gegen die allgemeine Richtung sich auflehnt. Ist hingegen eine entschiedene Verwandtschaft mit

der Kunst eines fremden Landes bemerkbar, dann muss der naturalisierte Künstler der Kunst seiner Adoptivheimat zugezählt werden, wie z. B. Whistler oder Carpaccio, die sich in fremden Ländern naturalisierten. Der Abgang nationaler Charakterzüge ist im Allgemeinen ein Mangel; nur bei kühnen Bahnbrechern ist er ein Vorteil, da er ihnen mehr Freiheit sichert. —

Jene Fragen, die beim Vergleich mit der Gesamtkunst erörtert wurden, müssen hier von neuem erwogen werden, da sie zur genaueren Umschreibung der individuellen Wesenheit beitragen können. So kann der Künstler den Nationalcharakter in hohem Grad besitzen und sich der Nationalkunst gegenüber doch ablehnend verhalten. Hier ist die Frage entscheidend, ob er sich guten oder bösen Nationaleigenschaften widersetzt, da seine Kunst in letzterem Fall an Wert gewinnen, in ersterem verlieren wird. Dieser Fall pflegt besonders dann einzutreten, wenn sich die Gesamt-Kunst gegen vorzügliche Nationaleigenschaften wendet. So wurden alle Völker Europas in den Realismus hineingerissen, der für die Franzosen zeitgemäss, für mehr idealistisch angelegte Völker entschieden verfrüht war und ihren Verfall beschleunigt hat. Typische Vertreter des idealistischen Volkscharakters würden sich unter solchen Umständen gegen die materialisierte Nationalkunst auflehnen und idealistische Werke schaffen, was den Wert dieser, falls sie in ihrer eigenen Richtung fortschreitend wären, nur erhöhen könnte. Eine nationale Reaktion gegen die verfahrenere, oder dem Volksgenie nicht entsprechende Kunst erhöht den Kunstwert solcher Schöpfungen, und führt gewöhnlich eine glänzende Blütezeit herbei. Eine derartige Reaktion kann jedoch progressiv oder retrograd sein und wird nur in ersterem Fall einen Aufschwung in letzterem hingegen eine Stagnation verursachen, wie die pilotysche Richtung in Deutschland.

Die Abweichung von der vorhandenen Nationalkunst

kann also eine Auflehnung des Nationalcharakters sein, aber auch andere Ursachen haben. Eine dieser ist eine mächtige individuelle Kraft, die zweite eine abnorme geistige oder sittliche Beschaffenheit und die dritte ein geistiger Attavismus, der gewisse traditionelle Begriffe allzutief einprägt und hierdurch Anachronismen verursacht. Dem Genie sind die Grenzen zu eng, es gehört der ganzen Welt, obgleich es gewöhnlich einen sehr ausgeprägten Nationalcharakter hat. Die Werke solcher kommen, selbst wenn sie sich gegen die Nationalkunst auflehnen, stets dieser zugute und haben einen unschätzbaren Wert. Sie trennen sich nicht von der Gattung, sondern modifizieren diese. Die Werke abnormer Menschen sind meist disharmonisch und wertlos, nur ausnahmsweise verbindet sich die Abnormität mit anderen wertvollen Eigenschaften und erzeugt interessante Kuriositäten, die zwar keiner bestimmten Gattung angehören und auf die Entwicklung garnicht oder schädlich wirken, die aber oft sehr lehrreiche Einblicke in die Abgründe des menschlichen Geistes gestatten, verborgene und verkannte Schönheiten an das Licht befördern und die Kunst oft zu neuartigen Schöpfungen anregen. Solche Abnormitäten — satanische oder perverse Künstler — können nicht klassifiziert werden und bilden Auswüchse und Seitentriebe der Evolution. Wie verbildete Organismen oft grelle Streiflichter auf die normale Struktur werfen und byologische Rätsel erklären, ebenso beleuchten derartige künstlerische Missgeburten, besonders wenn sie in gewissen Zeitabschnitten häufiger auftreten, oft die geheimsten Eigenschaften der normalen Kunst, wie auch die okkulte Nebenströmung d. h. der verbotene Aberglaube die öffentliche Religion am deutlichsten beleuchtet. Darum muss sich die Kritik mit diesen Abnormitäten eingehend befassen, obzwar sie auf jede rationelle Klassifikationen schon im Voraus verzichten muss.

Ähnlich verhält es sich mit dem Attavismus, der zu-

meist veraltete und konventionelle Ergebnisse liefert, aber mit andern Fähigkeiten verbunden oft hochinteressante Werke schaffen und manche Eigentümlichkeiten der Evolution beleuchten kann. Wenn bei einem Künstler z. B. die Empfindung für geschichtliche Stimmungen ungemein stark entwickelt ist, sodass er gleichsam in der alten Sagenwelt lebt, dabei aber die moderne Form für jene alten Ideen und Gefühle finden kann, so bringt er die alte Stammespoesie dem modernen Geist nahe. Er beleuchtet die scheinbaren Widersprüche der Evolution und schafft wirklich wertvolle Werke, obzwar er eigentlich einer längst vergangenen Zeit angehört. So ist es bei den meisten Epikern der Fall, die sich infolge besonderer Anziehungen in die Urzustände ihres Volkes hineinleben und ihrer Zeit nur durch die äussere Form ihrer Werke angehören.

Ein Vergleich mit der Nationalkunst kann die Gattung und das Geschlecht des Künstlers und seiner Werke mit grosser Genauigkeit bestimmen, und selbst in Ausnahmefällen, wo keine Übereinstimmung zu finden ist, die individuelle Sphäre des Künstlers näher erklären und hierdurch der Spezialanalyse vorarbeiten und ihr nützliche Winke geben, da die Ursachen abnormer Abweichungen vom Normaltypus an sich schon die Hauptrichtung individueller Seelenstruktur bestimmen und anzeigen, wo die psychologischen Rätsel zu suchen sind.

* * *

Aus diesen Untersuchungen besteht die objektive oder allgemeine Kritik, die keinen andern Zweck hat, als die Entwicklungsstufe und den Formwert der Kunst zu bestimmen. Jede Wissenschaft ist eine Naturwissenschaft, darum muss auch die Kritik oder ästhetische Analyse die Methode der Naturforscher befolgen, nach welcher zuerst die Klasse, Familie und Gattung der organischen Formen bestimmt wird, bevor zur biologischen Analyse geschritten wird, um die erhaltenen Ergebnisse auf

bekannte Evolutionserscheinungen zurückzuführen und das konkrete mit dem allgemeinen Gesetz verbinden zu können. Die eigentliche Kritik und die Bestimmung des relativen Kunstwertes beginnt erst mit der individuellen Analyse, die sich nicht mehr mit Abstraktionen befasst, sondern die Formen betrachtet, aus diesen auf die schaffende Kraft schliesst, ihre einzelnen Bestandteile und das Verhältnis derselben genau abwägt und aus ihren Manifestationen das Seelenleben und die Schönheitsempfindung des Künstlers rekonstruiert. Diese Art der objektiven Kritik wollte Taine einführen, doch bestimmte er nur eine Gruppe äusserer Beweggründe, welche die Entstehung und den Bildungsgang der Kunst beeinflussen; das allgemeine Gesetz vermochte er nicht zu erklären. Henequin und andere Individualisten erkannten diese Schwäche seiner Methode und wollten ihr durch die individuelle Analyse abhelfen, doch verwarfen sie selbst den schwachen Leitfaden desselben und gerieten auf einen schwankenden Boden, der jede Willkürlichkeit zuliess, daher jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrt. Die gesetzmässige Reihenfolge geistiger und sittlicher Zustände ist auch der Schlüssel der ästhetischen Erkenntnis und die Quelle, aus der die Form der Kunst hervorgeht, die durch äussere Beweggründe nur vorübergehend modifiziert wird.

Nach dieser allgemeinen Bestimmung ihrer Grundform muss man zur näheren Bestimmung der individuellen Eigenart der Künstler und ihrer Werke schreiten und den relativen Wert dieser aus der Analyse der angewendeten geistigen Kraft ermitteln.

Kapitel II.

Die spezielle Kritik. Analyse der imaginativen Funktionen.

Die eigentliche Kritik beginnt erst mit der individuellen Psychoanalyse des Künstlers. Alles Vorhergesagte dient nur zur näheren Bestimmung seines Standortes in der Evolutionsskala und seines Verhältnisses zum Normaltypus. Das geistige Leben eines Künstlers ist ungemein kompliziert und besteht aus der Wechselwirkung verschiedener Funktionen, die in ihrer Gesamtheit kaum entwirrbare Verschlingungen zeigen. Ebendarum muss man zuerst die zwei Hauptfunktionen, nämlich die Imaginative und Perzeptive, wohl unterscheiden und ihre intellektuelle, emotionelle und materielle Wirkung einzeln untersuchen, wobei die Evolutionsformel als verlässlicher Anhaltspunkt dienen kann. Ferner muss man neben der Evolutionsstufe auch die relative Energie wenigstens annähernd feststellen, was durch den Vergleich mit besonders kräftigen Offenbarungen der einzelnen Funktionen, die uns aus markanten Kunstwerken bekannt sind und welche die Urteilskraft intuitiv bewertet, zu ermitteln ist.

Hat man diese Analyse erledigt und die einzelnen Elemente des geistigen Lebens bestimmt, dann muss man ihr gegenseitiges Verhältnis feststellen und aus diesem die Individualität des Künstlers rekonstruieren, wozu noch die höheren oder intuitiven Funktionen, die einen wesentlichen Bestandteil der Künstlernatur bilden, zugezählt werden müssen. Ist die geistige und individuelle Wesenheit des Künstlers derart festgestellt, so soll man seine ein-

zelen Werke mit derselben vergleichen, um zu sehen, wieviel er von seiner geistigen Kraft in seinen Schöpfungen zu verwerten wusste und mit welchem Nutzeffekt er dieselbe verwendet hat.

Da wir vom allgemeinen zum Konkreten fortschreiten, werden wir auch diese Analyse mit der Untersuchung der höheren Funktionen beginnen, da diese viel allgemeinere und prinzipiell wichtigere Merkmale zeigen, als die perzeptiven oder sinnlichen Funktionen, welche konkretere und oft willkürliche Eigenschaften ergeben. Wir werden diese Hauptfunktionen bezüglich ihrer Wirkung auf die Gedankentätigkeit, sodann auf die Gefühlswelt und endlich auf die materielle Gestaltung untersuchen.

*

*

*

A. Die übertragene Denkart oder der objektive Idealismus.

Auf der heutigen Evolutionsstufe ist die abstrakte Spekulation die höchste normale Funktion des menschlichen Geistes, die selbstverständlich auch in der Kunst zum Ausdruck gelangt. Die Kunst ist zwar keine rein intellektuelle, sondern mehr eine passionelle Erscheinung, doch kann es nicht gleichgültig sein, ob diese Fähigkeit des Künstlers als einheitliche Weltanschauung auch in seinen Werken zum Ausdruck gelangt, ob ihnen eine logische Grundidee zu Grunde liegt, die sie mit der geistigen, moralischen und natürlichen Weltordnung verbindet, und ihnen einen tieferen geistigen Gehalt verleiht. Jeder denkende Mensch mit reicher Einbildungskraft konstruiert sich mit Hilfe der Logik und Synthese eine individuelle Weltanschauung, mit welcher er alle Gedanken, Empfindungen und Beobachtungen verbindet, nach welcher er alle Erscheinungen klassifiziert. Eine solche Weltanschauung ist der teuerste Schatz des Kulturmenschen, weil sie seinem geistigen Leben eine feste Grundlage gibt, ihm von der

quälenden Angst des Zweifels bewahrt, die Erscheinungen mit dem subjektiven Leben und dieses mit dem Weltall und dem Naturgesetz in Einklang bringt. Der Künstler ist gegen Eindrücke empfindlicher als andere, seine aufgeregte Phantasie verirrt sich leicht im Reich der Chimären und Uebertreibungen, auch dem beängstigenden Zweifel ist seine empfindliche Natur mehr ausgesetzt, darum braucht er die sichere Führung einer harmonischen Weltanschauung ganz besonders. Darum ist die Religion, welche auch die philosophische Weltanschauung ersetzt und enthält, stets auch die Grundlage der Kunst oder die Tonart, in welcher die ganze Kulturharmonie komponiert ist, was deutlich genug andeutet, dass die Religion oder in Ermangelung einer solchen eine philosophische Weltanschauung ein unentbehrlicher Faktor der Kunst ist.

Die Kategorie dieser hängt selbstverständlich vom Evolutionszustand des Geistes ab, je vorangeschrittener dieser ist, umso transzendentaler, objektiver und impersoneller sind auch die Grundbegriffe, und umso schwerer ist es, sie mit dem individuellen Gemütsleben in Einklang zu bringen, da transzendente Begriffe die passionelle Sphäre kaum berühren und nur infolge zahlreicher Uebertragungen subjektive Gefühle erwecken. So kann der indische Athmanbegriff als absolutes Prinzip weder auf die Gefühlswelt noch auf die Kunst wirken, da in seiner Durchsichtigkeit alle Formen zerfließen, und keine Verbindung mit dem mehr oder minder sinnlichen Gemütsleben hergestellt werden kann. Nur mächtige Geister mit grosser Intuition und synthetischer Kraft können absolute Prinzipien nicht nur verstehen, sondern auch empfinden und durch solche begeistert werden. Primitivere Grundbegriffe oder Religionen sind hingegen subjektiver und sinnlicher, wirken deswegen unmittelbar auf das Gemüt und können in der Kunst direkt dargestellt werden, wie z. B. mythologische Personi-

fikationen oder anthropomorphe Götter. Es ist also klar, dass die Weltanschauung oder Religion umso unmittelbarer auf die Kunst wirkt, je sinnlicher und primitiver sie ist. Ihr Einfluss wird hingegen umso geringer sein, je abstrakter und impersoneller die Religion oder Philosophie ist.

Obgleich abstrakte Gedanken in der Kunst kaum direkt ausgedrückt werden können und nur tief empfunden versinnlicht werden dürfen, bildet die Weltanschauung doch einen notwendigen und wichtigen Bestandteil der Kunst und offenbart sich selbst ohne Tendenz oder Absicht in der einheitlichen Richtung künstlerischer Schöpfungen. Sie verleihen der Gedanken- und Gefühlswelt eine sichere Grundlage, ohne welche sie steuerlos herumirren, darum auch unberechenbare, sich oft widersprechende Kunstwerke schaffen. Nur die intregierende Kraft der geschulten Phantasie kann einheitliche Gesamtansichten erzeugen, der empirische Rationalismus ist unfähig dazu und erzeugt nur lückenhafte, sich oft widersprechende Grundideen. Eine freie, geschult-idealistische Denkart ist also ein Haupterfordernis der Kunst, und erhöht den Kunstwert der Schöpfungen selbst dann, wenn die Ideen in derselben nicht direkt ausgedrückt, sondern nur empfunden und angedeutet sind. —

Neben diesen Grundideen und abstrakten Prinzipien, welche die Gesamtansichten oder die Weltanschauung bilden, erzeugt die schaffende Phantasie zahlreiche Gedanken konkreterer und subjektiverer Art, die das Gemütsleben unmittelbar berühren, warme Empfindungen erwecken und in der Kunst wirkungsvoll versinnlicht werden können. Solche Gedanken beseelen nicht nur die hieratische Kunst aller Zeiten, sie bilden auch einen wesentlichen und wertvollen Bestandteil der profanen Kunst und Poesie, denen sie oft grosse Anziehungskraft und suggestive Wirkung verleihen, sobald sie der Künstler warm empfindet und

in passender Form mitteilt. Edle Gedanken erhöhen nicht nur die moralische, sondern durch die Ideenverbindung selbst die reinästhetische oder sinnliche Wirkung der Kunstwerke, indem sie die Phantasie anregen und hierdurch die äussere Kunstform mit erhabenen Stimmungen verbinden. Reichtum und Tiefe der Gedanken muss also dem Kunstwerk als Verdienst angerechnet werden, sobald er in künstlerischer Form ausgedrückt wird; ferner kann es nur dann harmonisch sein, wenn sich Gedanken, Empfindungen und sinnliche Formen ergänzen. Allerdings sind tiefe und hohe Ideen viel schwerer auszudrücken, da solche nur hervorragende Menschen warm empfinden, mit dem subjektiven Gemütsleben verbinden und in allgemeinverständlicher und wirksamer Form ausdrücken können. Darum sehen wir, dass auf hoher Evolutionsstufe der Ideengehalt der Kunst gewöhnlich abnimmt, die ästhetische Form über diesen vorherrscht und es nur selten gelingt, hohe Ideen wirkungsvoll und harmonisch zu schildern.

Dies hängt mit der etwas verschiedenen Entwicklungsform der Gedanken und Gefühle zusammen. Die allgemeinen Begriffe sind auf primitiven Entwicklungsstufen mit dem subjektiven Gefühlsleben verbunden und entfernen sich von dieser immer mehr, da sich die mehr sinnlichen und subjektiven Vorstellungen, zu reinen Prinzipien entwickeln. Diese wirken kaum mehr auf das Gemüt und würden sich von diesem gänzlich trennen, also gar keine Sensationen erwecken, wenn sich die abstrakte Spekulation auf einer gewissen Entwicklungsstufe nicht auf die konkrete Welt und das menschliche Leben richten und hierdurch abermals auf das Gemüt wirken würde, trotzdem ihre Prinzipien immer impersoneller und absoluter werden. Dies erklärt die Reihenfolge der Religionstypen, wo der mythologischen eine metaphysische und auf diese eine sittliche Religionsform folgt. In der mythologischen Periode ist noch der objektive Idealismus der

Gedanken mit dem subjektiven Idealismus der Gefühle vermischt; in der metaphysischen sind diese hingegen gänzlich getrennt, während sie sich in der ethischen abermals begegnen. Ebenso ist es auch in der Kunst. Die Personifikation der Naturgewalten bildet einen ungemein dankbaren Gegenstand, während die abstrakte Metaphysik gänzlich steril ist, die ethischen und psychologischen Gedankengebiete hingegen abermals zahlreiche künstlerische Motive liefern. Daher kommt es, dass auf hoher Evolutionsstufe die abstrakten Prinzipien und transzendenten Gesetze mit der Erscheinungswelt und dem menschlichen Leben in Verbindung treten, wieder auf die Kunst zu wirken beginnen, ihren idealen Gehalt bereichern, künstlerisches Interesse für ideale Vorstellungen erwecken und die Ideen wärmer empfunden und besser geschildert werden können. Anders verhalten sich die Dinge in einer dekadenten Periode, wo die alten Ideale verfallen und die geschwächte Phantasie keine neuen schaffen kann. Dann verflüchtigt sich der ideale Gehalt der Kunst gänzlich, sie wird durchaus sinnlich und dekorativ und hat keine andere Aufgabe, als raffinierten Sinnesgenuss zu bieten. Die Kunst sucht dann die Harmonie oder die Schönheit auf der niedrigsten d. h. auf reinmaterieller Stufe und verzichtet darauf, die moralische Schönheit, d. h. die Übereinstimmung der subjektiven Gefühle mit der sittlichen Weltordnung, oder die Wahrheit wie sie eben definiert wurde, in gewaltigen künstlerischen Synthesen zu versinnlichen. In allen Perioden, die sich dem harmonischem Zustand nähern, ist hingegen der ideale Gehalt der Kunst reich und anregend und bildet stets eine Hauptbedingung des „Grand art“, wie in den Fresken oder im *Penseroso* Michelangelos, Goethes *Faust*, in der *divina Comedia* von Dante oder im *Hamlet* Shakespears. —

Bei der Spezialanalyse muss man also in erster Reihe die ideale Gedankenwelt des Künstlers untersuchen, die

Evolutionstufe, die Kühnheit, Kraft und Harmonie seiner Gedankentätigkeit ergründen und die Wirkung seiner Ideen auf seine Gefühle, d. h. jene Kraft und Wärme feststellen, mit welcher er sein Empfinden wiedergeben kann, zumeist ohne es direkt aussprechen zu wollen. Die Tiefe und der hohe Flug begeistert empfundener Ideale verleiht dem Kunstwerk unschätzbare Vorteile. Mit Hilfe unserer Formel kann man die Evolutionstufe der Phantasie zuverlässig bestimmen, und die dynamische Kraft der Seelentätigkeit bei einiger Intuition und durch einen Vergleich mit bereits analysierten, geistigen Grössen ziemlich genau abschätzen.

E r g e b n i s s e :

a. Jeder Künstler bedarf einer einheitlichen Weltanschauung, auf die er alle Gedanken, Gefühle und Beobachtungen beziehen kann und die ihn vor nagendem Zweifel und vor Verirrungen einer steuerlosen Phantasie bewahrt.

b. Findet diese in seinen Werken nicht als theoretischer Lehrsatz, sondern als tiefempfundene Ueberzeugung einen passenden Ausdruck, so wird der Kunstwert seiner Werke dadurch erhöht.

c. Je vorgeschrittener die Weltanschauung ist, umso wertvoller ist sie auch für die Kunst.

d. Je abstrakter das objektive Ideal ist, umsoweniger kann es künstlerische Begeisterung erwecken und eine geeignete Form finden, oder es bedarf einer weit grösseren Zahl von Übertragungen, um künstlerisch verwertet werden zu können.

e. Primitivere Gedanken mit grösserer Wärme ausgedrückt, haben einen grösseren Kunstwert, als erhabene Ideen kühl oder trocken versinnlicht.

f. Die Weltanschauung des Künstlers muss mit seinem Gemütsleben in vollem Einklang sein, sonst hat sie für die Kunst keinen Wert. Allzu abstrakte Ideale haben auf

die Gefühle keine Wirkung, und können nicht mehr versinnlicht werden.

g. Ohne leitende Ideen ist die Kunst die sinnliche Darstellung zufälliger Eindrücke, und vertieft sich der Künstler allzusehr in die Spekulation, wird er zum Forscher und seine Werke verlieren an Kunstwert. Beide Extreme sind gleich schädlich.

h. Der reine Gedanke ist ein wertvoller Bestandteil der Kunst, sobald er Begeisterung erweckt und künstlerisch versinnlicht wird.

i. Bei der Spezialanalyse ist zuerst die ideale Gedankenwelt des Künstlers zu erforschen, ihre Evolutionsstufe, relative Kraft und ihre Wirkung auf seine Gefühle zu bestimmen.

* * *

B. Der subjektive Idealismus.

Zwischen der abstrakten Gedankenwelt und dem sinnlichen Leben liegt das Gebiet idealer Gefühle und unklarer Vorstellungen oder des subjektiven Idealismus, in welchem sowohl die Religion und die Kunst wurzelt, als auch die Begeisterung der Gläubigen, des Helden und des Künstlers, die ideale Liebe, Poesie, Menschenliebe, Opfermut, kurz das Edelste und Beste, was das Menschenleben aufweisen kann. Die übertragene Denkart erzeugt auch übertragene Gefühle, die von innen nach aussen wirken, welche geben anstatt zu nehmen, die der selbstsüchtig-passiven Begierde entgegengesetzt, also aktiv und altruistisch sind und das Gemüt von der Alleinherrschaft der Materie befreien. Diese Gefühlsart ist auch die Grundlage jener erhöhten Stimmung und Exaltation jugendlicher Völker, derzufolge ihnen alle Erscheinungen farbiger, schöner und edler erscheinen und wodurch ihnen die ganze Welt im Glorienschein der Poesie flimmert. Mit Hilfe übertragener Gedanken und Gefühle schaffen sie mehr geahnte und empfundene als deutlich erdachte Ideale

und Symbole, die ihnen alle Geheimnisse zu erklären scheinen, sie über den Abgrund des Zweifels geleiten und die ewige Frage zum spannenden Mystizismus steigern. Aber selbst auf hoher Kulturstufe, wo sich der Kreis des Wissens erweitert hat, behalten die Ideale ihren Wirkungskreis, weil die positiven Kenntnisse stets beschränkt und die sozialen Verhältnisse so kompliziert sind, dass sie die spekulative Fähigkeit und den Altruismus in erhöhtem Mass in Anspruch nehmen. Auch dauert der Kampf zwischen Idealismus und Materialismus oder zwischen der tierischen und geistigen Natur ewig fort, und der Mensch hat nur diesem Kampfe seine Ausnahmestellung in der Natur verdankt. Siegt das Tier, so folgt die Verrohung; siegt der Geist, so entwickelt er sich weiter und wagt sich an stets höhere Probleme heran, rekonstruiert mit Hilfe der Phantasie die unbekanntenen Ursachen und substituiert statt der unerreichbaren absoluten Wahrheit eine Relative, die seinem Gemütsleben einen Stützpunkt bietet.

Die Entwicklung dieser Ideengebiete, nämlich die der absoluten Idee und die jenes sittlichen oder *subjektiven Idealismus* ist etwas divergierend. Der reine Gedanke wird immer abstrakter und impersoneller, nur ihr Gegenstand verändert sich, indem sich die Spekulation auf konkretere Objekte richtet und sich bloss hierdurch dem subjektiven Gemütsleben nähert. Der *subjektive Idealismus* ist hingegen auf primitiver Kulturstufe objektiv, in der spekulativen Periode nähert er sich einer selbstvergessenen Schwärmerei, wird dann subjektiver und bringt Ideen und Grundsätze mit dem individuellen Leben in Einklang und verliert etwas von seiner impulsiven Kraft, während er dagegen an Ausdauer und konstanter Wirkung gewinnt. Diese Evolutionsrichtung wird sowohl von der Kunst, als von der Religion, also von den massgebendsten Kulturerscheinungen bezeugt. Die charakteristischen Hauptphasen der Religion sind: Die mythologische

Periode, in welcher die objektive und subjektive Richtung gänzlich vermischt ist, und die Empfindungen ganz objektiv sind, sodann die metaphysische Periode, mit einer ganz objektiven und impersonellen Schwärmerei und endlich die ethische Periode, in welcher die Vorstellungen mit dem subjektiven Gemütsleben in Verbindung treten. Aehnlich sind die Abstufungen der Kunst. Der objektiven Epik folgt eine überspannt-hieratische Kunst mit impersonellen Empfindungen, dieser ein lyrisch-romantische und dann eine dramatisch realistische Periode, in welcher sich sentimentale aber überspannte Subjektivität in eine harmonische verwandelt, die in der Kunst weniger vehement, aber durch feinere und einfachere Mittel zum Ausdruck gelangt, und doch eine anregende Wirkung hat. Die Kunstideale aus allgemeinen Vorstellungen ausgehend, nehmen immer zahlreichere menschlich-subjektive Elemente auf und werden also stets subjektiver. Das allgemeine Evolutionsgesetz der Kunst lautet: Je entwickelter die Kunst ist, umso subjektiver sind ihre Ideale.

Allerdings erleidet dieses allgemeine Gesetz verschiedenartige Veränderungen. So kennt der Künstler am Ende alter Kulturen eine ganze Reihe verschiedenartiger Kunstideale, von denen er, durch die Vererbung oder durch Sympathie angezogen, oft eine veraltete, seinem sonstigen Evolutionszustand durchaus unpassende Form wählen kann, wie die Künstler der realistischen Perioden ihre Kunstideale oft der mythologischen oder romantischen Periode entlehnen. Doch können sie solchen veralteten Vorstellungen durch vorgeschrittene Auffassung und Empfindung ein durchaus neues und originelles Leben einflößen und grosse Wirkungen erzielen. Wenn ein moderner Künstler den Regenbogen oder die Dämmerung personifiziert, so wird er mit dieser primitiven Form nur intime Gemütsstimmungen, nicht die transzendente Schwärmerei

eines poetischen Aberglaubens primitiver Naturanbeter verbinden. Die gewählte Form ist dann nur ein äusseres Symbol, um subtile Stimmungen greifbarer und anregender auszudrücken. Die Kritik muss in solchen Fällen durch die äussere Hülle dringen und die Ideen und Empfindungen suchen, die den Künstler zur Annahme alter Symbole bewogen. Sie sind dann freilich nicht mehr die allgemeinverständlichen Sinnbilder geheimnisvoller Naturkräfte, also die konkreten Formen allgemeiner Begriffe, sondern die Exponenten subjektiver Stimmungen, die der Künstler zur Steigerung der linearen und tonalen Wirkung oder zur Motivierung der unbewussten Empfindung auswählte. Dieses Mittels bedienen sich z. B. die modernen Mystiker, die in der Hülle alter Symbole neuartige Ideen und Empfindungen ausdrücken. Der alte Aberglaube ist längst verschwunden; die alten Formen dienen nur zum Ausdruck geheimnisvoller Naturstimmungen oder geistiger Zustände. Böcklin glaubt an den Kentauren und die Nereiden nicht mehr, sie beleben aber die südliche Landschaft. In Moreaus Salome ist nicht das Sakrilegium, aber die Aberration überreizter Sinnlichkeit ausgedrückt, also neuartige Empfindungen, die durch die neuere Psychologie neues Interesse gewinnen. Obzwar einzelne typische Kunstideale auf gewisse Evolutionsstufen hinweisen, darf man diese nicht nach dem äusseren Schein beurteilen. Man muss hingegen die wahre Absicht und Anschauung des Künstlers erforschen. Die geborgten Ideale längstvergangener Zeiten bilden zumeist nur scheinbare Widersprüche, doch können auch solche Fälle vorkommen, wo jene veralteten Formen dem Ideal des Künstlers, der in anderer Beziehung auf höherer Evolutionsstufe steht, tatsächlich entsprechen, dass er an dieselben glaubt, und z. B. in einer gothischen Madonna noch immer die Gottesmutter erblickt. Solche Anachronismen sind besonders in dekadenten Perioden, wo das Gemüt keine befriedigende Lösung des Daseins-

problems findet, nicht selten. In diesem Fall hat aber die äussere Form ihren vollen symptomatischen Wert und bezeugt die primitive Evolutionsstufe der künstlerischen Phantasie.

Nachdem man die Evolutionsstufe der subjektiven Ideale des Künstlers bestimmt hat, muss man die Kraft seiner Empfindungen und die suggestive Wirkung seiner Werke oder die Energie des Künstlertemperaments erforschen. Diese Frage ist noch verwickelter als die vorige, da uns hierbei keine Formel zu Gebote steht. Diese Kraft ist von der Evolutionsstufe nur insofern abhängig, als normale Gefühle mehr auf den Beschauer wirken, als veraltete oder allzu vorgeschrittene, da man erstere schon nicht mehr und letztere noch nicht versteht. Doch ist hier beinahe ausschliesslich die Intensität der Kraft entscheidend, die bei primitiven Künstlern grösser, daher auch wirksamer sein kann, als bei vorgeschrittenen, aber schwächlichen. Die suggestive Kraft ist ein Hauptkennzeichen des realen Kunstwertes. Gleichwie die Grösse der Religionsstifter nicht von der theoretischen Vollkommenheit ihres Systems, also von der Schärfe ihrer Logik und Urteilskraft, sondern von jener Kraft abhängt, mit welcher sie die neuen Wahrheiten der Menge einprägen können, ebenso besteht auch die Künstlergrösse hauptsächlich in der suggestiven Kraft des Temperaments. Darum muss man jene, die ihre einfachen oder primitiven Ideen und Empfindungen anregend mitteilen können, für grössere Künstler halten, als solche, deren hochentwickelte Gedanken und Empfindungen nur eine oberflächliche Wirkung haben.

Diese Kraft des Temperamentes, ein Hauptmerkmal des Genies, ist ungemein kompliziert, da alle geistigen, sittlichen und Nervenfunktionen bei derselben mitwirken. Wenn man sie analysiert, findet man die gewöhnlichen Bestandteile des normalen Seelenlebens, es ergeht uns

ebenso wie dem Physiologen, der bei der Untersuchung der Gehirnsubstanz in der gleichartigen Zellenmasse durchaus keine Unterschiede findet. Keiner der beteiligten Faktoren ist der eigentliche Träger dieser Kraft, doch erzielt eine gewisse Art ihrer Kooperation die gesuchten Resultate. Man kann nur behaupten, dass eine gewisse Begeisterung und eine feste Willensrichtung die Bestandteile des Künstlertemperaments bilden können.

Die suggestive Kraft des Künstlers beruht in erster Reihe auf einem felsenfesten Glauben an seine eigenen Ideale, der alle Gefühle auf diese konzentriert. Sobald der Künstler selbst seine Ideale bekrittelt, oder sie skeptisch behandelt, hört seine suggestive Wirkung von selbst auf, da er auch im Beschauer Zweifel erweckt. Ein zweiter Bestandteil seiner Macht ist die zusammenfassende Kraft der Synthese, die alle Gedanken und Gefühle in einer Richtung konzentriert, ihre Kooperation sichert und hierdurch ihren Nutzeffekt derartig steigert, dass sie auf den weniger bewussten und konzentrierten Geist des Beschauers mit elementarer Gewalt wirken, die ganze reiche Gemütswelt des Künstlers erschliessen und ihn unwiderstehlich mitreissen. Es ist freilich nicht die Synthese selbst d. h. die Zusammenfassung grosser Ideengebiete, die dieses Resultat erzielt, sondern es ist mehr das sittliche Ergebnis einer derartigen Denkart, welches dem Denken und Fühlen eine konstante Richtung gibt.

Sodann wurzelt die suggestive Kraft des Künstlers in jener Ausschliesslichkeit, mit welcher der Künstler seine ganze geistige und sittliche Energie auf einen Ideenkreis konzentriert, ganz unter dem Einfluss seiner Ideale lebt und sich ausschliesslich für diese begeistert. Diese Fähigkeit aber sich ganz einer Idee zu widmen, ist an sich schon eine bedeutende Kraft, die sich zumeist ohne Absicht

und Anstrengung intuitiv und spontan offenbart und den Künstler im Traumland der Kunst zum Herrscher erhebt.

Ein vierter Bestandteil des wirksamen Künstlertemperaments ist die Energie der Willenskraft, die überhaupt eine der mächtigsten Kräfte und das Ergebnis einer kräftigen und harmonischen Organisation ist. Wer einen festen Willen besitzt und sich ganz in der Gewalt hat, kann auch auf andere wirken. Ebendarum wird jeder Künstler, der mit der ganzen Energie seines Willens seinem Ziel zustrebt, dasselbe zumeist erreichen, oder wenigstens in dieser Richtung auf die Beschauer wirken. Ein starker Wille ist jedoch bei der ungemein empfindlichen Künstlernatur, die allen Sensationen ausgesetzt ist, eine grosse Seltenheit, doch ist hier auch nicht jener Wille gemeint, der jede Handlung oder Schöpfung im Vornhinein bestimmt und den ganzen Lebenslauf streng und pedantisch vorschreibt. Es genügt hierzu, wenn der Wille im Moment der Schöpfung anhaltend auf ein Ziel gerichtet ist, um dasselbe dem Beschauer nahe zu bringen. So behauptet man, dass dieser Wille manchen Madonnen eine Wunderkraft verlieh, was selbstverständlich nur im übertragenen Sinne zu verstehen ist.

Neben diesen normalen und bekannten Funktionen bilden die intuitiven und unbewussten Fähigkeiten höherer Ordnung, vielleicht den wesentlichsten Teil des Künstlertemperaments. Der heilige Wahnsinn der Poeten, der Kuss der Musen, der göttliche Funke, kurz alles, was wir unter der höchsten künstlerischen Begabung des schaffenden Genies und der hinreissenden Wirkung verstehen, wurzelt in dieser, noch nicht gänzlich fixierten, aber in jedem grossen Künstler unstreitig vorhandenen höheren Begabung, die hauptsächlich aus drei mehr oder minder unbewussten Funktionen besteht, nämlich aus dem Hellsehen, der intuitiven Logik und dem direkten geistigen Einfluss. Dieses alles kommt bei der äussersten Anspannung aller

Kräfte, im Moment der höchsten Extase zum Ausdruck und verleiht dem Kunstwerk unsterbliche Werte und überwältigende Wirkung. Alles, was sich über das normale Mass erhebt und epochemachend wirkt, ist das Produkt jener seltenen Momente, in denen sich diese Fähigkeiten, d. h. eine übermenschliche schöpferische Kraft offenbart. Diese Fähigkeiten sollen in einem besonderen Abschnitt besprochen werden, hier mussten sie nur als wesentliche Elemente des Künstlertemperaments und als Quelle seiner erschütternden Wirkung erwähnt werden. Sie selbst stammen zumeist aus einer gewissen Steigerung der Phantasie und hängen mit dem Idealismus zusammen, sodass wir sie als eine Quintessenz des subjektiven Idealismus zu betrachten haben und ihre Mitwirkung aus der idealen Begeisterung ableiten müssen, die den Künstler in jene Extase versetzen, wo sich dann geheimnisvolle und unbewusste Kräfte offenbaren.

Eine derartig spontane Offenbarung des Künstlertemperaments ist selbstverständlich eine seltene Ausnahme, die meisten Künstler sind — um jene suggestiven Wirkungen zu erzielen — auf die kombinatorische Anwendung äusserer Hilfsmittel angewiesen. Doch ist selbst eine derartige Künstlerbeanlagung nicht zu unterschätzen, da jeder Künstler, der die eigene Gemütsstimmung mitteilen kann, mit solchen verglichen, welche die Erscheinungen fein beobachten und diese mit viel Geschmack, Naturtreue und grosser technischer Fertigkeit zurückgeben, aber ihre inneren Stimmungen nicht mitteilen können, ein bedeutendes Temperament haben muss. Bei denen, die nurmehr die materielle Erscheinung empfinden, während die ideale Stimmung ganz entgeht, fehlt sowohl der Idealismus als das Temperament.

Die Begeisterung für hohe Ideen für moralische Schönheit und für die Harmonie der Dinge ist also die Hauptquelle des Künstlertemperaments, wenn nicht gar der Kunst

selbst, da nur reiche und schöne Ideen, edle Empfindungen, schaffende Kraft und suggestive Wirkung dem Kunstwerk Wert verleiht und das Seelenleben und die schöpferische Kraft des Künstlers steigern kann. Der Idealismus ist jedoch nicht die einzige Quelle künstlerischer Impulse, da auch eine heftige animalische Lebenstätigkeit starke Leidenschaften und kräftige Aktion erzeugt, also eventuell auch der Kunst eine gewisse leidenschaftliche Kraft zuführen kann. Eben deshalb haben die sinnlichen Leidenschaften auch in der Kunst eine gewisse Berechtigung, sind aber wohl vom idealistischen Künstlertemperament zu unterscheiden, da sie niemals wahre Begeisterung, sondern nur eine momentane Steigerung der Nerventätigkeit erwecken und kaum auf das Gemüt, vielmehr auf die Sinne wirken. Ferner verleihen die sinnlichen Leidenschaften der Kunst nur auf sehr primitiver Evolutionsstufe jene Kraft, da auf einer höheren die Sinnlichkeit ihrem passiven Prinzip entsprechend stets zur passiven Sensitivität also zur Kraftlosigkeit ausartet. Die ideale Begeisterung erhebt den Künstler in höhere Regionen, und gibt seinem ganzen Leben und Schaffen eine anhaltende und erhöhte Energie, während die sinnliche Leidenschaft nur einen momentanen Impuls anregt, der mit dieser zugleich erlischt und einer grossen Abspannung weicht. Selbst der Leidenschaft kann nur der Idealismus Kraft und Ausdauer und ihrem künstlerischen Ausdruck ergreifende oder erschütternde Wirkung verleihen. Erst dann wirkt sie nicht bloss brutal auf die Sinne und niederen Impulse, sondern auch auf das Gemüt. So ist die tierische Glut geschlechtlicher Erregung, die hasserfüllte Grausamkeit, oder die unstillbare Habgier und rohe Genusssucht, ohne andere sittliche oder ästhetische Motive, abtossend und uninteressant, nur der Idealismus oder die Ideenverbindung kann ihnen künstlerische Wirkung verleihen, indem sie als Kontraste hingestellt, oder zum Ausdruck gewisser innerer

Stimmungen benutzt werden. Die Evolution schreitet von der tierischen Sinnlichkeit zur Geistigkeit vor, darum vergeistigen sich auch die Prinzipien der Kunst, sodass die sinnlich-materiellen Faktoren mehr zu äusseren Hilfsmitteln heruntersinken. Darum soll man die scheinbare und rohe Kraft starker Leidenschaften genau von jener anhaltenden und subtileren Kraft unterscheiden, welche der Kunst nur die ideale Begeisterung verleihen kann.

Alle Sensualisten beobachten, empfinden und handeln auf gleicher Evolutionsstufe ziemlich gleichartig, nur die Verschiedenheit äusserer Beweggründe und Abnormitäten des Nervensystems und Gehirnapparates verändern etwas den Habitus. Das Prinzip des Rationalismus beschränkt sich auf die Konstatierung der Erscheinungen und auf die sittliche Reaktion bezüglich äusserer Beweggründe. Trotzdem der Idealismus die Gesamtlebenstätigkeit auf bestimmte Ziele konzentriert und dieser hierdurch eine gleichartige Richtung gibt, erzeugt die Phantasie neben jenen einheitlichen Grundideen, durch die neuartige Gruppierung der Begriffe und Erscheinungen angeregt, stets eine grosse Zahl neuartiger Vorstellungen, Empfindungen und Stimmungen. Diese unterscheiden das Individuum von der allgemeinen Schablone, streben stets über das Bekannte hinaus, also vorwärts, verleihen ihm die Originalität und ein reiches und eigenartiges Gemütsleben. Das aristokratische Prinzip besteht in diesem Zug nach oben, der dem Idealismus innewohnt, stets grössere individuelle Unterschiede erzeugt und hierdurch den Fortschritt fördert. Der Rationalismus will hingegen stets nur das Vorhandene genau erkennen, verleiht allen die Fähigkeit scharfer Beobachtung und richtiger Induktionsschlüsse, egalisiert die Menschheit und erzeugt stets grössere Massen gleichartig denkender, empfindender und handelnder Menschen. Er bringt also auch eine grosse Zahl fein oder richtig beobachtender, technisch gut geschulter und sensitiver Künstler hervor,

die das allgemeine Niveau heben und hierdurch die Kunst egalisieren, wirkt also stets in demokratischem Sinne. Eine vornehme, vom Durchschnittstypus verschiedene Individualität lässt ebendarum an sich schon auf einen hochgradigen Idealismus schliessen, sowie jeder erfindische und originelle Neuerer selbst bei materialistischen Ansichten notwendigerweise Idealist oder wenigstens mit reicher Phantasie ausgestattet sein muss.

Der subjektive Idealismus besteht aus einem intellektuellen und emotionellen Teil d. h. aus Gedanken und Empfindungen, die jedoch nicht so getrennt sind, wie beim objektiven Idealismus, sondern im Gegenteil innig verbunden erscheinen, indem selbst die Ideen mehr empfunden als erdacht sind. Selbstverständlich ist hier nicht von jenen impersonellen Abstraktionen die Rede, aus denen die transzendente Philosophie oder die dialektischen Erörterungen bestehen, sondern von subjektiveren Vorstellungen, die stets auf die Gemütswelt wirken und aus denen die Religion und die Kunst hervorgehen, da der objektive Idealismus theoretisch, der subjektive mehr ausübend ist. Zu diesem Ideenkreis gehören alle künstlerischen Vorstellungen. Diese sind weniger klar und logisch, als die Grundideen und absoluten Prinzipien, was die Spekulation von der Kunst und die künstlerischen von den wissenschaftlichen Vorstellungen unterscheidet. In diesen wurzelt jedoch der Ideen- und Formenreichtum, die Invention und Originalität der Künstler, also zum grossen Teil auch der Kunstwert ihrer Werke, die sich hauptsächlich hierdurch von andern unterscheiden und individuelle Werte erhalten. Der Reichtum, die Evolutionsstufe, die ästhetische Form der künstlerischen Vorstellungen und ihre Wirkung auf die Gefühlswelt des Künstlers bildet also einen Hauptgegenstand der kritischen Analyse.

Die Gefühlsgruppe dieses Ideengebietes ist beim Künstler ganz eigenartig, da die ideal-ästhetischen Empfindungen

sowohl von der subjektiven Selbstsucht als auch von reinsubjektiven Empfindungen idealistischer Menschen in ihrem Privatleben durchaus verschieden und mehr religiösen Empfindungen verwandt sind. Sie sind bedeutend objektiver als jene, und doch sind sie andererseits auch subjektiv, indem sie mit der subjektiven Gefühlswelt in engster Verbindung stehen und mit der Evolution immer subjektiver werden. Diese Evolutionsrichtung wurde bei der Besprechung des Künstlertemperamentes bereits angedeutet, hier muss nur darauf hingewiesen werden, dass bei der Spezialanalyse neben dem Künstlertemperament, das ein Gesamtergebnis des ganzen Gemütslebens ist, auch die einzelnen ästhetischen Empfindungen bezüglich ihrer Kraft, Evolutionsstufe und künstlerischer Wirkung untersucht werden müssen.

Da der Ideenreichtum, die erfinderische Kraft, die Originalität, die Höhe der Auffassung, die suggestive Kraft, kurz die ganze Kunst zumeist in diesem Ideengebiet wurzelt, muss es bei der Analyse mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet werden, doch sollen diese Eigenschaften nicht nur beim Künstler ergründet, sondern auch in seinen einzelnen Werken nachgewiesen werden, und zwar im Hinblick darauf, ob dieselben zum Ausdruck gelangen und der Künstlerindividualität entsprechen.

E r g e b n i s s e :

a. Das zweite Ideengebiet idealistischer Typen ist der subjektive Idealismus, der das Absolute mit dem Konkreten, die reine Idee mit dem subjektiven Gemüt verbindet und altruistische, aber doch subjektive Gefühle erweckt.

b. Während die abstrakte Spekulation stets impersoneller und objektiver wird, entwickelt sich dieser emotionelle Idealismus immer subjektiver und erzeugt stets inti-

mere Empfindungen. Ihre Evolutionsrichtung ist also etwas divergierend.

c. Auf einer gewissen Evolutionsstufe richtet sich die Spekulation auf konkrete Ziele und nähert sich hierdurch dem subjektiven Gefühlsleben, wodurch das objektive Ideal auf die Kunst einen grösseren Einfluss gewinnt.

d. Doch haben abstrakte Ideen auf die Kunst geringeren Einfluss als die Vorstellungen dieses Gebietes, welche direkt dargestellt werden können. Wie die Religion wurzelt auch die Kunst in diesem.

e. Das Künstlertemperament und die suggestive Kraft der Kunstwerke, neben Ideen und Formreichtum, Originalität und anhaltender Begeisterung sind dessen wertvollste Gaben.

f. Die Bestandteile des Künstlertemperamentes sind 1. der feste Glaube an das künstlerische Ideal. 2. Die synthetische Kraft, welche die geistige und sittliche Aktion konzentriert. 3. Die Begeisterung. 4. Die Vertiefung in den Gegenstand. 5. Die Willenskraft. 6. Die Intuition oder die geistigen Kräfte höherer Ordnung.

g. Das Temperament hat verschiedene Abstufungen. Auf hoher Stufe offenbart es sich spontan und mit elementarer Gewalt, auf niedriger durch die bewusste Anwendung äusserer Hilfsmittel, und endlich empfindet man nunmehr die Ideale, ohne sie suggestiv ausdrücken zu können. Dann ist das Temperament schwach und die Kunst kraftlos.

h. Sinnliche Leidenschaften erwecken oft den Schein von Kraft, doch ist diese nicht anhaltend, auf niedriger Stufe brutal, auf höherer kraftlos und passiv.

i. Die Kraft wurzelt in der idealen Begeisterung, die ohne Brutalität kräftig und anhaltend wirkt.

k. Der Sensualismus egalisiert und hebt das allgemeine Niveau, der Idealismus erzeugt neue Vorstellungen und innere Unterschiede, erhebt den Künstler über sich selbst.



hat also dem demokratischen Rationalismus gegenüber eine entschieden aristokratische Richtung. Die wahre Kunst ist immer aristokratisch.

l. Der subjektive Idealismus besteht aus einem intellektuellen und passionellen Teil. Die Vorstellungen des ersteren sind weniger scharf als die Abstraktionen, sind aber in der Kunst direkt verwendbar und stehen mit dem Gemüt in stetiger Verbindung.

m. Die ästhetischen Gefühle sind zwar objektiver als die des individuellen Lebens, werden aber stets subjektiver ohne jemals egoistisch zu werden.

n. Da Ideen und Formenreichtum, schöpferische Invention und suggestive Kraft, Originalität und vornehmes Wesen in diesem Ideengebiet wurzeln, muss man sie besonders genau untersuchen und selbst dort nachweisen, wo sie sich infolge vorgefasster Meinungen absichtlich verbergen.

o. Endlich muss man ermitteln, inwiefern diese Eigenschaften des Künstlers in seinen einzelnen Werken zum Ausdruck gelangen, also inwiefern diese seiner Individualität entsprechen. * * *

C. Die konstruktive Logik.

Eine dritte Gruppe von Phantasiefunktion ist von den spekulativen und passionellen Funktionen durchaus verschieden. Sie richtet ihre Aktion ausschliesslich auf die sinnliche Formenwelt, erzeugt durch die neuartige Gruppierung der Erscheinungen oder einzelner Bestandteile neue Formen und ist die Quelle der Invention, der Ebenmassempfindung und des konstruktiven Stils. Obzwar diese Funktion der Phantasie einer entschieden niedrigeren Kategorie angehört, ist sie für die Kunst ungemein wichtig, da sie auf deren äussere Erscheinung, auf ihren Formreichtum und ihren Stil den grössten Einfluss hat.

Durch die neuartige Gruppierung der Erscheinungen

und ihrer Attribute erzeugt die inventive Phantasie eine unendliche Zahl neuer Formen, Verhältnisse, Verbindungen und Harmonien, die zum Ausdruck der verschiedenartigsten inneren Stimmungen geeignet sind und der Kunst eine ewig wechselnde, die Phantasie mächtig anregende Reichhaltigkeit verleihen. Die Kunst phantasiearmer Völker ist auch an Gestalten arm und besteht zumeist aus der Reproduktion geborgter Kunstformen, wodurch sie eintönig und schablonenhaft wird, während idealistische Rassen selten nachahmen und selbst die entlehnten Motive so verändern, dass sie in ihrer neuen Gestalt neuen Reiz gewinnen. Ihre Kunst ist deshalb reichhaltig, immer neu und interessant und besteht aus einer dem Evolutionsgesetz entsprechenden prinzipiellen Modifikation unzähliger Formen, welche die Phantasie in unerschöpflicher Menge liefert, aber immer harmonischer und der Realität entsprechender gestaltet. Anfangs ist die Invention üppig, aber ungerregelt, verfällt auf die widersinnigste Kombination unzusammengehöriger Dinge und erzeugt monströse Märchen-Gestalten; später nimmt ihr Ungestüm etwas ab und das ordnende Prinzip der Logik kommt mehr zur Geltung, sodass die Produkte massvoller und harmonischer, natürlicher und ästhetischer werden. Später beschränkte sich die Invention auf die Kombination subtilerer Eigenschaften, sodass ihre Gestalten selbst in der einfachen und natürlichen Form doch neuartige Typen bilden. Die gestaltende Kraft wendet also zur Erzeugung neuer Formen auf primitiven Stufen die rohesten, auf höheren hingegen stets subtilere Mittel an und vermeidet die Vermischung heterogener Elemente. Ihre Formen gewinnen dadurch Harmonie und Naturtreue, sind weniger phantastisch aber ästhetischer und anziehender, ebenso wie es in der Natur der Fall ist. Diese erzeugt auf niederer Evolutionsstufe disharmonische, oft monströse, auf höherer hingegen weniger gewaltige aber harmonischere Lebe-

wesen. Die impulsive Kraft und das Ungestüm nimmt allmählich ab und wird durch das ordnende Prinzip geregelt, wodurch eine typische Reihenfolge von Formen entsteht, die für die ganze Evolution charakteristisch sind.

Anfangs sind die Formen ganz willkürlich. Ohne jede Regel zusammengefügt enthalten sie menschliche und tierische Elemente und haben die Eigenschaften verschiedener Naturkräfte. So entstehen die Märchengestalten und fratzenhaften Personifikationen der Volksmärchen und des anfänglichen Naturkultes, gekennzeichnet von einem unerschöpflichen Reichtum der Einbildungskraft. Später werden die Vorstellungen der natürlichen Ordnung angepasst, darum werden auch die Gestalten natürlicher, nur einzelne Attribute charakterisieren ihre Bedeutung. So entstanden die schematischen Typen der Sonnenhelden, Moiren, Kyklopen und mit ihnen die Gestalten der Ursache, die allmählich lokalisiert und historischen Helden gleichgestellt werden, wodurch sie zwar typische, aber mehr menschliche Eigenschaften erhalten, und sich aus schablonenhaften zu wirklichen Typen entwickeln. Ebenso werden auch die Göttergestalten statt mit natürlichen, mit moralischen Attributen ausgestattet und als Typen fixiert, die selbst auf höherer Kulturstufe erhalten bleiben. Diese typischen Formen werden dann individualisiert, statt mit allgemeinen, mit individuellen Merkmalen ausgestattet, sodass nicht nur die Vorstellungen sondern auch die Formen stets individueller und subjektiver werden. Die griechische Kunst kann die Evolution der Formen, also die Wandlungen der konstruktiven Phantasie am deutlichsten versinnlichen, obzwar die Reihenfolge, wenigstens in den Hauptzügen, bei jeder idealen Kunst dieselbe ist. So hat auch die vorchristliche Kunst die Typen festgestellt, die Gothik dieselben subjektiver differenziert und die Renaissance alle individualisiert. Auch die persische Kunst ist von schematischen zu individuellen Formen vorgeschritten, da dieses

Gesetz, das der geistigen Evolution genau folgt, ganz allgemein ist und nur dort Ausnahmen erleidet, wo die Kunst unter dem Druck der Dogmen und Gebräuche gänzlich erstarrt, wie im späteren Ägypten.

Diese Betrachtungen geben über die schaffende Kraft und Evolutionsstufe der konstruktiven Phantasie des Künstlers sowie über seine Formsprache sichern Aufschluss. Man kann bei grossem Reichtum willkürlicher und phantastischer Formen auf eine reiche aber primitive Erfindungsgabe schliessen; schafft der Künstler selbst ohne Ersinnung exzentrischer Formen, bloss durch die Kombination subtiler und individueller Merkmale, neue und charakteristische Gestalten, so deutet das gleichfalls auf eine reiche, aber evolvierte Invention hin. Eine Ausnahme ist es, wenn der Künstler, wie im vorigen Abschnitt erwähnt, zum Ausdruck innerer Stimmungen absichtlich eine primitivere Formsprache wählt, wie z. B. Böcklin oder G. Moreau, dann kann man zwar den Reichtum der Invention daraus erkennen, da sie jenen alten Typen neuartige Merkmale verleihen, auf die Evolutionsstufe der Formsprache kann man jedoch nicht schliessen, da diese absichtlich verändert ist.

Die Logik ist keine besondere Funktion, sondern ein Merkmal der richtigen Geistestätigkeit, die infolge ihrer Eurythmie die Relationen der Dinge ebenso empfindet, wie das Gewissen das Gute und Böse oder die Intuition das Falsche und Wahre. Diese Empfindlichkeit für Verhältnisse, die in der Gedankenwelt, die Übereinstimmung der Gedanken und Erscheinungen d. h. die Wahrheit, in der Gemütswelt den Einklang der Gefühle d. h. das Gute und in der Sinneswelt die Harmonie der Formen, Linien, Farben, Laute und Töne, d. h. das Rythmische und Schöne wahrnimmt, bildet die Grundlage jeder harmonisch-massvollen edlen und stilvollen Kunst.

Die konstruktive Logik hat in der Kunst eine zweifache

Aufgabe, indem sie erstens das Ebenmass der Formen, die Harmonie der Farben und Töne bestimmt, und zweitens indem sie dadurch, dass sie zur Ergänzung der Bruchteile anregt, konstruktive oder auf festen Grundsätzen beruhende Stile erzeugt, die sich aus einem gegebenen Leitmotiv oder einer Grundidee von innen heraus entfalten, ebenso wie sich die Himmelskörper und Kristalle nach einem innern Prinzip gestalten und nicht stückweise zusammengefügt werden.

Die Einbildungskraft hat z. B. das Bedürfnis, die schwungvolle Linie eines Ornamentes oder eines Bauteils fortzusetzen und findet, indem sie ihrem logischen Prinzip folgt, die harmonische Ergänzung der Fragmente, wodurch einheitliche Ornamente oder Gebäude entstehen, deren Teile mit der gegebenen Grundidee in vollem Einklang sind. Ein Motiv genügt also, um organisch zusammenhängende, in allen Teilen übereinstimmende Formen zu schaffen. So hat der Steinbalken genügt, um die Form griechischer Tempel, der Spitzbogen um die gothischer Kathedralen zu bestimmen oder ein Akanthusblatt, um eine harmonisch durchgebildete Ornamentik zu erzeugen.

Die Stilempfindung und ordnende Kraft gelangt am meisten in der Baukunst zum Ausdruck, und kann diese Kunstart für den geistigen und sittlichen Zustand ganzer Aggregate die bezeichnendste sein, wenschon dieselben Kräfte, die den Baustil erzeugen und verändern, auf jedem einzelnen Gebiet der Kunst wirken. Skulptur und dekorative Malerei stehen überdies mit der Baukunst in engster Verbindung und sind dieser zumeist untergeordnet, sodass ihr Stil bis zu einem gewissen Grad durch diese auferlegt, wiewohl nicht ausschliesslich bestimmt wird. Unstreitig haben jedoch die architektonischen Bedingungen auf den Stil der bildenden Künste einen entscheidenden Einfluss. So haben die griechischen Giebel jene dreieckige Gruppierung eingeführt, die heute noch die Grundlage der Kom-

position bildet. Die engen gothischen Nischen erzeugten die schlanken und steifen Bildwerke, obzwar in erstern das vollkommene Ebenmass, in letztern das emporstrebende Prinzip, welches jene Architekturen verfolgen, zum Ausdruck gelangen.

Die Stilempfindung oder der Formsinn, der hauptsächlich in der konstruktiven Logik, also in einer auf die Sinneswelt gerichteten Funktion der Phantasie wurzelt, — da rationalistische Völker niemals den konstruktiven Teil ihrer Baukunst organisch durchzubilden, oder die strenge Stilisierung ihrer Plastik durchzuführen vermochten — hängt jedoch auch mit ganz andern psychologischen Eigenschaften, nämlich mit einer gewissen Empfindlichkeit für die physiologischen Wirkungen der Verhältnisse, Formen, Linien, Farben und Laute zusammen, die mit der inventiven Funktion nichts zu schaffen hat. So hat die moderne Kunst, — die keinen Stil schaffen kann, — die feinsten suggestiven und physiologischen Wirkungen alter Stile nachempfunden und diese mit grossem Erfolg angewendet. So hat Puvis de Chavannes die physiologische Wirkung der senkrechten Linie und der Übereinstimmung der architektonischen und dekorativen Formen herausempfunden und mit einer, in unserer Periode ganz exceptionellen konstruktiven Logik angewendet. So hat Grasset das Frauenhaar stilisiert und zahlreiche andere Künstler, die nur mehr die Empfindlichkeit, jedoch keine konstruktive Kraft haben, folgen ihrem verfeinerten Geschmack, indem sie die alten Stile von neuem beleben und bloss sinnliche Effekte erzeugen wollen. Darum muss man bei der Kritik diese raffinierten Sensualisten, diese Nachempfunder und Nachahmer alter Stile scharf von jenen unterscheiden, die mit konstruktiver Kraft wirklich Neues und Originelles schaffen. Im allgemeinen ist die Grenzscheide beider schwer zu unterscheiden, was jedoch

für die richtige Würdigung der Kunstwerke ungemein wichtig ist.

Ergebnisse:

a.) Die auf sinnliche Erscheinungen gerichteten Funktionen der Phantasie bilden einen ungemein wichtigen Faktor der Kunst und bestehen aus der Invention, die durch neuartige Gruppierung der Dinge neuartige Formen schafft, und aus der konstruktiven Logik, welche die Verhältnisse empfindet, das ordnende Prinzip bildet und den Stil erzeugt.

b.) Diese Fähigkeit findet für die künstlerischen Ideen und Empfindungen die passende Form. Erstens durch die fruchtbare Erfindung, zweitens infolge einer feinen Empfindung der Verhältnisse und der Harmonie.

c.) Die auf die Materie gerichtete Phantasie bestimmt die Invention des Künstlers und die Harmonie seiner Formsprache.

d.) Ausserdem erzeugt sie durch den Trieb, alles zu ergänzen und harmonisch durchzubilden, den Stil, bestimmt also die Stilempfindung und die konstruktive Kraft des Künstlers.

e.) Im Baustil wirkt nur die konstruktive Logik, bei der Stilisierung der andern Künste auch andere geistige und sittliche Faktoren.

f.) Man soll also die Kraft und Evolutionsstufe, sowohl der Ebenmass- und Stilempfindung als der konstruktiven Kraft des Künstlers bestimmen.

g.) Da die stilisierende Kraft am Ende der Kulturen aufhört, muss man — falls ein Künstler dennoch stilisiert, — wohl unterscheiden, ob diese Richtung aus der konstruktiven Logik, oder etwa nur aus der Empfindlichkeit für physiologische Wirkungen fliesst, ob die Stilisierung organisch oder nur äusserlich ist, ob sie die Formen durchbildet, oder alte Stile zur Erzeugung äusserer Wirkungen anwendet.

Kapitel III.

Analyse der perzeptiven Funktionen.

A. Die induktiv-analytische Denkart.

Die perzeptive Funktion wurzelt in der sinnlichen Beobachtung. Sie erkennt die materiellen Erscheinungen durch diese und ihre unmittelbaren Konsequenzen durch Erfahrung. Sie sammelt Erfahrungen, erkennt hierdurch die sichtbare Sinneswelt und liefert der Gedanken-tätigkeit ein reiches Material, das aus einfachen sinnlichen Vorstellungen besteht. Ihr Ziel ist die Erkenntnis der Sinneswelt und die Anpassung der Lebenstätigkeit an diese, mit Hilfe der Erfahrungen, welche die guten oder bösen Folgen gewisser Erscheinungen und Handlungen kennen. Die sinnliche Denkmethode beruht auf Induktions-schlüssen, die von einer bekannten Ursache auf ihre bekannte Wirkung folgern. Diese sind auf niederer Evolu-tionsstufe ungemein kurzatmig, sodass nur die unmittelbare Wirkung einer Ursache erkannt wird. Auf höherer Evolu-tionsstufe steigert sich die Funktion dadurch, dass man von der Ursache auf die Wirkung, von dieser auf eine weitere Wirkung schliessen, also die Ursache der Ursachen er-mitteln oder kürzere Kausalreihen überblicken kann. Sehr lang sind dieselben niemals, da gewöhnlich verschiedene Kreuzungen stattfinden, welche die normale Reihenfolge stören, verschiedene Möglichkeiten zulassen und hierdurch die Sicherheit der Folgerung mindern.

Die Vernunfttätigkeit gipfelt in der Analyse, die alle

materiellen Erscheinungen in ihre kleinsten Teile zerlegt, ferner in einer scharfen Kritik, welche die Richtigkeit der Folgerungen prüft, ihr Ergebnis mit der Tatsache vergleicht und hierdurch berichtigt. Sowohl die Analyse als die Kritik wollen durch die Zergliederung der Erscheinungen zu ihrer Erkenntnis gelangen, befolgen also eine diametral entgegengesetzte Richtung, als die deduktive Folgerung, die durch Synthese zur Erkenntnis der innern Eigenschaften und prinzipiellen Relationen der Dinge gelangen, also mehr ihre innere Dynamik, als ihre äussere und zufällige Form zu erkennen trachtet, welche der Rationalismus stets vernachlässigt und nur aus ihren greifbaren Wirkungen oberflächlich erkennt. Darum ist auch das Ergebnis beider durchaus verschieden. Die Phantasie fasst aus den ermittelten Gesetzen eine prinzipielle oder organisch zusammenhängende Weltanschauung zusammen, deren Wirkung auf die Kunst früher besprochen wurde. Der Rationalismus entwirft hingegen ein ungemein detailliertes, aber kaum geordnetes Bild des Weltalls, welches den Geist verwirrt, da es nur unzählige Einzelheiten zeigt, deren innern Zusammenhang aber ignoriert.

Selbstverständlich wirken diese sinnlichen Vorstellungen der Erscheinungswelt ganz anders, als die idealistische Weltanschauung, die oft eine ziemlich hohe Stufe erreicht, bevor die sinnlichen Erscheinungen richtig beobachtet werden. So hatte die gothische Kunst entwickelte Ansichten über die geistige und sittliche Weltordnung, während sie vom menschlichen Körper und der Natur nur kindische Vorstellungen hatte. Die Formen verschwanden in ihrer idealen Welt, geistige und sittliche Vorstellungen verdrängten die materiellen Erscheinungen. Der Rationalismus hat im Gegenteil nur dunkle Vorstellungen von der Weltordnung, sieht aber die Sinneswelt scharf und kennt genau die einzelnen Formen des Körpers, der Tiere, Gebirge und Bäume. Nur der organische Zusam-

menhang und das Ebenmass verursachen Schwierigkeiten, da der Rationalismus stets analytisch verfährt und die Relationen vernachlässigt. Derartig verschiedene Funktionen müssen selbstverständlich auf die Kunst verschiedenartig wirken und ganz verschiedene Seiten der Darstellung hervorheben. Die scharfe Beobachtung und genaue Erkenntnis der Formen führt zur Naturwahrheit oder zum Naturalismus, d. h. zu einer sachlich genauen Wiedergabe der Erscheinungen, die durch Idealisten nur auf sehr hoher Evolutionsstufe erreicht wird. Ferner bemerkt die Analyse die subtilsten Feinheiten und die Kritik eliminiert alles Übertriebene, Widersinnige und Naturwidrige. Diese Eigenschaften sind für die Kunst wichtig und äussern sich in derselben auffallend, da ihre Wirkungen greifbar und messbar sind.

Die Ergebnisse des Rationalismus in der Gedankenwelt sind exakte wissenschaftliche Kenntnisse, die in der Kunst ebensowenig direkt verwertet werden können, wie die spekulativen Theorien, da sonst durchaus trockene wissenschaftliche Darstellungen, anatomische Figuren oder pathologische Beschreibungen entstehen würden, die auf das Gemüt abstossend wirken und der künstlerischen Auffassung durchaus widersprechen müssten. Man kann ebensowenig Philosophie malen als exakte Wissenschaften dichten. Obgleich die rationalistische Forschung keine direkte künstlerische Verwendung findet, ist ihre mittelbare Wirkung ungemein gross. So haben die vorgeschrittenen physikalischen Kenntnisse die Luftperspektive und das Farbenproblem, die bessere Kenntnis der Nerventätigkeit zahlreich psychologische Fragen gelöst, und die feine Analyse die subtilsten physiologischen Wirkungen erkannt, also ungemein viel zur Evolution der Kunst beigetragen. Die scharfe Kritik hat hingegen zahlreiche widersinnige Konventionen abgeschafft. Diese wenigen Beispiele genügen schon, um die grosse Wirkung der rationalistischen

Denkart auf die Kunst nachzuweisen, doch sind diese nicht die einzigen, da ihre allgemeinen oder prinzipiellen Wirkungen vielleicht noch wichtiger sind. Die idealistische Kunst will stets ideale Vorstellungen, Empfindungen oder Beziehungen schildern, stilisiert und modifiziert demzufolge die Natur derart, dass sie sich oft allzusehr von derselben entfernt; der Rationalismus will hingegen stets nur sinnliche Wirkungen erzeugen und trachtet zu diesem Zweck nach einer täuschenden Nachahmung der Natur. Sie ist die Quelle des Realismus, der zwar nicht als Selbstzweck, sondern als Ausdrucksmittel und unter dem mildernden Einfluss einer wirklich künstlerischen, also idealistischen Auffassung, der Kunst ungemein grosse Vorteile bringt, ihre Wirkung durch die Wahrheit erhöht, ihr einen gewissen Ernst und eine unmittelbare Wirkung verleiht. Als Selbstzweck und einseitig angewendet, kann derselbe leicht zum Kultus des Hässlichen, also zu einer gemeinen Kunstauffassung oder zur trockenen Naturkopie ausarten, wie dies im modernen Naturalismus so häufig vorkam. Die einseitig rationalistische Kunst kann sich ferner bei der Lösung kleinlicher Detailfragen zersplittern oder zur industriellen Kleinkunst herabsinken, also viel von ihrem Kunstwert verlieren. Man sieht hieraus, dass die rationalistische Denkart der Kunst einesteils grosse Vorteile bietet, andernteils aber auch bedeutende Gefahren birgt, die leicht zu ihrem Verfall führen können. Die Harmonie beider Funktionen ist das Ziel der Kultur. Schon in der Gothik und noch mehr in der Renaissance hat der erwachende Rationalismus gegen den einseitigen Idealismus gekämpft und hat in Momenten, wo ihr gegenseitiges Verhältnis ein nahezu harmonisches war, die schönsten Blüten hervorgebracht, während das Überhandnehmen des einseitigen Sensualismus und das Streben nach äusserem Effekt den Manierismus und den Verfall herbeiführte. So drohte auch der moderne Naturalismus sich zur trockenen

Naturkopie und zum üppigen Sensualismus auszuarten, bevor der latente Idealismus einzelner erwachte, die Aufmerksamkeit abermals auf geistigere Ziele lenkte, der Kunst neue Bahnen vorschrieb und neues Interesse verlieh, besonders da gewisse Probleme, denen gegenüber die Kunst als exakter Forscher auftrat, bereits erforscht waren.

Übrigens hat die hohe Evolutionsstufe der perzeptiven Funktion in dieser Hinsicht auch selbsttätig mitgewirkt. Wenn die Analyse eine gewisse Feinheit und Schärfe erlangt, dringt sie immer tiefer in das Wesen der Dinge ein und gelangt bis zur Schwelle übersinnlicher Erscheinungen. So hat die moderne Psychoanalyse stets tiefere Geheimnisse der Nerventätigkeit erforscht, die sie bis zur Grenze des reingeistigen Lebens führten und hierdurch das Interesse für diese Fragen erweckt. Ebenso hat die Erkenntnis der subtilsten physiologischen Wirkungen zur Beobachtung tiefer innerer Stimmungen geführt und die Kunst hierdurch schon von grobmateriellen zu mehr geistigen Sujets geleitet.

Die Kritik muss demnach die Schärfe und Genauigkeit der Beobachtung, die Feinheit der Analyse und Kritik, wie auch die Kraft und Evolutionsstufe der sinnlichen Geistestätigkeit genau untersuchen, da sie die Quelle der Naturempfindung, einer subtilen Formsprache und einer massvollen Wahrscheinlichkeit ist. Die theoretische Denkart hat auf die Kunst eine übertragene, aber allgemeinere, diese eine unmittelbarere aber weniger prinzipielle Wirkung. Hohe Ideen und eine mächtige Denkkraft verleihen der Kunst, selbst wenn sie keinen direkten Ausdruck finden, eine gewisse Höhe und einen Adel, der sie von anderen ähnlichen Werken unterscheidet und ihr eine besondere Stellung sichert. Hoher Gedankenflug sichert eben geistige, die Erfahrung und scharfe Beobachtung materielle Vorteile. Darum hat der Rationalismus stets eine egalisierende

Wirkung, indem er das allgemeine Niveau hebt, der Idealismus hebt hingegen den Einzelnen aus der Masse hervor und wirkt in aristokratischem Sinne.

Obzwar der Rationalismus keine Originalität und suggestive Kraft verleiht, ist er auf einer gewissen Evolutionsstufe durchaus unentbehrlich, da der höchste ideale Schwung einer edlen Denkart und warmen Empfindung ohne Naturtreue, ohne feine Beobachtung und ohne empfindlichen Geschmack nicht zum Ausdruck gelangen und die gewünschte Wirkung nicht erzielen kann. Auf hoher Evolutionsstufe sind jene Vorteile, die der geschulte Rationalismus bietet, doppelt wichtig, aber umso abstossender wirkt ein roher oder trockener Rationalismus. Darum muss dieser notwendige Faktor der Kunst erstens sehr verfeinert, zweitens dem Idealismus untergeordnet sein, der ihm Leben, Frische und Wärme verleiht. Auf sich verlassen, ohne belehrende Hilfe wird er die Kunst austrocknen und in ihre Atome zerlegen, oder versteinern und zum allgemeinen Luxusartikel herabwürdigen.

Ergebnisse:

a. Der Rationalismus wurzelt in der Sinnestätigkeit. Sein Ziel ist, die Sinneswelt zu erkennen. Seine Methodik besteht aus Induktionsschlüssen und gipfelt in einer scharfen Analyse und Kritik.

b. Seine Aktionsrichtung ist jener der integrierenden Phantasie entgegengesetzt und ist eine zerlegende. Diese sucht die innern Verbindungen, jene die materielle Form.

c. Diese entgegengesetzten Funktionen wirken auf die Kunst durchaus verschieden. Die Phantasie gibt Ideen, Formreichtum und Schwung, der Rationalismus Naturtreue, die subtile Beobachtung materieller Feinheiten und eine nüchterne Kritik, die vor Verirrungen bewahrt.

d. Die exakten Beobachtungen können in der Kunst ebensowenig direkt verwendet werden, wie spekulative

Theorien, sonst würden statt künstlerischen Darstellungen trockene wissenschaftliche Darstellungen entstehen.

e. Dennoch ist dessen mittelbare Wirkung auf die Kunst ungemein gross, da er die physikalischen Probleme löst und die Kenntnis der physiologischen Wirkungen lehrt.

f. Der Rationalismus strebt nur nach sinnlichen Wirkungen und will diese durch Naturtreue erreichen. Daher ist er also die Quelle des Realismus.

g. Dieser ist als Ausdrucksmittel ungemein wertvoll, als Selbstzweck kann er zur Naturkopie, zum Kultus des Hässlichen oder zur Kunstindustrie verleiten, also zum Verfall führen.

h. Nur die Harmonie beider Grundfunktion kann wirklich Edles und Grosses schaffen.

i. Auf hoher Evolutionsstufe dringt die Analyse tiefer in das Wesen der Erscheinungen, nähert sich hierdurch der übersinnlichen Welt und weckt das Interesse für geistige Fragen.

k. Die Kritik muss die Schärfe und Evolutionsstufe der sinnlichen Funktionen, als Quelle der Naturempfindung, der subtilen Formsprache und der massvollen Wahrheit ermitteln, da sie besonders auf höherer Evolutionsstufe unentbehrliche Eigenschaften des Künstlers sind.

*

*

*

B. Die subjektiv-sinnlichen Gefühle.

Die sinnliche Geistestätigkeit erzeugt bloss sinnlich Vorstellungen, auf welche das peripherische Nervensystem kräftig reagiert, indem es die Lebenstätigkeit an diese anpassen und mit der materiellen Welt in Einklang bringen will. Diese Emotionalreflexe bestehen aus kräftigen Begierden oder aus Regungen des Selbsterhaltungstriebes, sie sind also absolut subjektiv und egoistisch, da sie niemals uneigennützig geben, sondern stets em-

pfangen, also von aussen nach innen, vom Objekt auf das Subjekt wirken, und jenes nur in seiner Beziehung zum Objekt beachten. Sie sind auch durchaus passiv, indem ihr Beweggrund niemals ein freier innerer Entschluss, sondern stets äussere Eindrücke oder vegetative Bedürfnisse sind, von denen der Sensualist gänzlich abhängt. Diese Regungen sind in primitivem Zustand gewaltig und zügellos, werden später durch die erfahrungsmässige Angst etwas beschränkt und geregelt, bleiben aber bei sensualistischen Menschentypen stets leidenschaftlich und verleihen auch ihrer primitiven Kunst, z. B. ihrer erotisch-sinnlichen Kirchenmusik, ihren grauenhaften Götzengestalten oder ihrer üppigen Poesie, z. B. jüdischen Hymnen, der arabischen Wüstenpoesie oder phönizischen Pateken eine gewisse Kraft und leidenschaftliche aber durchaus sensuelle Wirkung. Bei den Idealisten werden die sinnlichen Leidenschaften in gewissen Perioden durch eine überspannte Schwärmerei ganz unterdrückt und gelangen in ihrer Kunst nur auf höherer Evolutionsstufe aber schon in verfeinerter Form zum Ausdruck. Die Entwicklung der Gesamtfunktion erfolgt durch die Verfeinerung der Sinneswerkzeuge, infolge grösserer Empfindlichkeit des Nervensystems, durch die Differenzierung der Gehirnssubstanz und durch die Häufung der Erfahrungen. Sie entspricht also dem Bildungsgang der Gedankentätigkeit, die sich stets differenziert, aber niemals zu Gesamtansichten integriert. Auf höherer Evolutionsstufe ist ihre Zersplitterung so gross, und die Nerven reagieren auf jede Sensation so empfindlich, dass sie sich in fortwährender Vibration befinden. Darum vermehren sich die anregenden Sensationen derart, dass sie an Kraft verlieren und hierdurch die Willenskraft schwächen, aber Geist und Gemüt für die subtilsten Eindrücke, also auch für physiologische Wirkungen, ungemein empfänglich machen. Neben subjektiven Leidenschaften entwickeln sich diese objektiven Sensationen des Wohl-

oder Unbehagens, welche die Eurythmie oder Dissonanz der sinnlichen Eindrücke automatisch erzeugen. Diese haben mit dem animalischen Leben nichts zu schaffen, erzeugen also keine egoistischen Regungen und Leidenschaften, nur objektive Stimmungen, die für die Entwicklung der Kunst ungemein wichtig sind. Diese zarte Empfindlichkeit beschränkt sich jedoch nicht auf diese objektiven Eindrücke, sondern erstreckt sich auf die ganze Gefühlswelt, sodass man selbst die feinsten Nüancen der Dinge, besonders der sittlichen Einflüsse, des Verkehrs, der Beziehungen und Verhältnisse unterscheidet.

Diese ungemein gesteigerte Empfindlichkeit ist stets oder doch zumeist mit einer gewissen Schwäche der Impulse und der Willenskraft gepaart, da man alle gewaltigen Emotionen, die auf die erregbaren Nerven beinahe schmerzlich wirken, instinktiv vermeidet und hierdurch allmählich zu jeder kräftigen Willensäußerung unfähig wird. Man analysiert und wägt alle empfangenen Eindrücke ab und zerlegt sie in ihre verschiedenen, sich oft widersprechenden Elemente, wodurch sich der Gesamteindruck derart abschwächt, dass eher zur kühlen Ueberlegung als zur impulsiven Empfindung und energischen Aktion angeregt wird. Die ganze sittliche Evolution rationalistischer Typen besteht aus einer allmählichen Mässigung der sinnlichen Leidenschaft also in einer konsequenten Abschwächung ihrer bewegenden Kraft. Eine absolute Willensschwäche und Verweichlichung, eine Abnahme der Lebenslust und Lebenskraft wäre die unvermeidliche Folge jeder sinnlichen Verfeinerung, wenn die Evolution den Idealismus mit ihren übertragenen, vom materiellen Leben mehr oder weniger unabhängigen, von innen nach aussen wirkenden, also aktiven Empfindungen nicht erzeugt und hierdurch dem Leben keine neue Triebfeder und der Aktion keine neue Kraftquelle verliehen hätte. Die idealen Impulse, z. B. die Begeisterung oder die objektive Liebe

erzeugen keine dissonanten Schwingungen, wie der Zorn oder der Sinnesrausch, sondern eher eine erhöhte Stimmung, die selbst auf die empfindlichsten Nerven angenehm anregend, also nicht aufregend und dann abspannend wirkt. Diese idealen Impulse verleihen ebendarum selbst überverfeinerten Menschen eine Tatkraft und Energie, welche den Sensualisten nur die glühende Leidenschaft geben kann, die sie jedoch auf hoher Evolutionsstufe nicht mehr vertragen können, oder garnicht besitzen. Da am Ende der Kulturen der Idealismus erlahmt, der Glaube und die Begeisterung schwinden, versagt auch dieses motorische Prinzip höherer Ordnung gerade im Moment, da die sinnliche Verfeinerung die höchste Stufe erreicht. Darum ist diese zumeist mit grosser Willensschwäche und mit einer empfindlichen Passivität gepaart.

Ein solcher Zustand verleiht sowohl dem Leben, als der Kunst einen ganz eigenartigen Habitus. Ein besonderer Charakterzug ist der Pessimismus, der allen überempfindlichen Sensualisten stets innewohnt und aus zwei verschiedenartigen Ursachen stammt. Erstens sammeln verfeinerte Sensualisten stets nur Eindrücke, ohne je etwas von sich zu geben und hierdurch die grosse emotionelle Spannung zu entlasten und das sittliche Gleichgewicht herzustellen. Die grossen Leidenschaften sind durch die Empfindlichkeit unterdrückt, zur Verausgabung der Eindrücke als altruistische Expansion sind sie unfähig. Das Glück ist ein innerer Zustand, in welchem heitere und glückliche Naturen nicht das Empfangene, sondern das Gebotene, das selbst ausgestrahlte Wohlwollen, die mitgeteilte freudige Erregung geniessen. Zu einer solchen freudigen Verausgabung einer reichen Gefühlswelt, zu einer solchen Entlastung des Gemütes sind die Sensualisten unfähig, darum können sie auch das reine Glück nicht finden und werden von der unlösbaren inneren Spannung

und dem Gefühl ihrer Schwäche stets pessimistisch gestimmt. Ein zweiter Hauptgrund des Pessimismus ist die Abwägung und Analyse aller empfangenen Eindrücke, die selbst den sinnlichen Genuss stört, durch die Zergliederung alle Mängel der empfangenen Eindrücke entdeckt und darum selbst mit den empfangenen Gaben stets unzufrieden ist, also niemals befriedigt wird. Dieser Pessimismus ist für die Kunst im allgemeinen entschieden schädlich, doch hat er den Vorteil des philosophischen Zweifels, mit dem er die alten Konventionen erschüttert und zur Forschung anspornt. So regt auch in der Kunst die ewige offene Frage zum Suchen neuartiger Lösungen an und erweckt in manchen Fällen wenigstens die Ahnung der sittlichen oder künstlerischen Wahrheit, ist also etwas bitter, aber doch ein Gährstoff, der vor konventioneller Entartung und vor Manierismus bewahrt.

Der raffinierte Sensualismus kann zwar der Kunst keinen hohen Gedankenflug, keine mächtigen Impulse, keine suggestive Kraft und keinen Stil verleihen, beraubt sie also einiger ihrer mächtigsten Ausdrucksmittel, verschafft ihr aber andererseits, besonders durch die subtile Empfindung physiologischer Wirkungen, grosse Vorteile, da sie alle Nüancen, Assonanzen und Dissonanzen der Farben, Linien und Töne so zart und deutlich empfindet, dass diese innere Stimmungen erwecken, und den Künstler befähigen, diese auch bewusst zu schildern. So gewann die moderne Malerei ihre unglaublich zarte und charakteristische Formsprache und die Literatur ihren ausdrucksvollen Stil, der schon durch die künstlich gefügten Klangwellen inneren Stimmungen entsprechende Nervenschwingungen erzeugt, also selbst übertragene Vorstellungen oder Empfindungen ausdrücken kann, daher ebenso suggestiv und unmittelbar wirkt, wie die Musik, die den Geist in ihr zartes Lautgewebe verstrickt. Nur die zarteste Empfindung der feinsten Nüancen kann dem Künstler

diese Subtilität und Geschmeidigkeit verleihen. Calderon oder Lope de Vega haben die kräftigsten moralischen und dramatischen Effekte anwenden müssen, um Stimmungen zu erzeugen, die d'Annunzio oder Maeterlinck durch eine Inflektion der Stimme durch den Kontrast der Personen und ihrer Umgebung, oder durch nebensächliche Dinge wachrufen können. Es scheint also, dass eine hochgradige sinnliche Verfeinerung selbst suggestive Kraft verleihen, also das Temperament ersetzen kann. Doch ist dies ein Irrtum, da im Fall ein feiner aber trockener Beobachter seine Farbenskala nur der Witterungsstimmung, also nur dem Objekt, und nicht zugleich seiner inneren Stimmung anpasst, das Resultat eine genaue aber kühle Naturkopie sein wird, die unter gleichen Witterungsverhältnissen stets gleichartig, also schematisch bleibt und weder suggestive Kraft noch Originalität besitzt. Um suggestive Wirkungen zu erzeugen, ist objektive Beobachtung oder feine Empfindung ungenügend. Diese hängt von der expansiven Kraft innerer Stimmungen, also vom Temperament ab, welches nur der subjektive Idealismus verleihen kann. Mit diesem verbunden verfeinert und vereinfacht die Empfindlichkeit die Ausdrucksmittel und erhöht ihre Kraft, während sie bei trockenen Rationalisten nur die Genauigkeit der Naturkopie fördert.

Eine derartige Empfindlichkeit hat aber auch andere Wirkungen. Die genaue Kenntnis und Empfindung der Assonanzen und Dissonanzen, der Licht- und Tonwellen und der Linien, ja eigentlich jener Vibrationen, die diese im Nervensystem erzeugen, ersetzt bis zu einem gewissen Grad die ordnende und zusammenstimmende Wirkung der konstruktiven Logik oder der Ebenmassempfindung, und ist das sensualistische Äquivalent dieser. Sie empfindet allzugrosse Kontraste beinahe schmerzlich, die Assonanzen hingegen angenehm und sucht nach der Dis-

sonanz die komplementäre Assonanz spontan. Doch wirkt sie nur äusserlich, von Fall zu Fall und folgt keinem festen Prinzip, ebendarum kann sie das Ebenmass und die organische Struktur z. B. ganzer Figuren und Gebäude nicht bestimmen. Ferner wirkt sie nur eliminativ, indem sie die auffallenden Dissonanzen vermeidet, aber niemals konstruktiv, da ihr die Anregung zur harmonischen Ergänzung der Bruchteile, — die nur das ideale Prinzip der Bewegung oder der organischen Massenverteilung d. h. die schaffende Kraft der Phantasie, verleihen kann — gänzlich fehlt. Darum verleiht sie der künstlerischen Form nur gewisse Feinheiten und vermeidet die gröberen Missgriffe. Neue und organische Formen oder eine neuartige Formsprache kann sie nur im Verein mit der konstruktiven Kraft schaffen, die dann allerdings viel subtiler und ausdrucksvoller ist, als die der konstruktiven Logik allein, da diese nur das Prinzip und den Gesamttrythmus beachtet.

Wie grosse Empfindlichkeit für physiologische Wirkungen die konstruktive Logik bis zu einem gewissen Grad ersetzt, ebenso findet sie auch für eines ihrer Hauptprodukte, nämlich für den Stil, einen gewissen Ersatz. Dadurch, dass alle starken Dissonanzen und brutalen Wirkungen, z. B. die schreienden Farben und grossen Kontraste, die leidenschaftliche Aktion aus dem Schauspiel oder das schwerfällig rollende starre Metrum aus der Poesie eliminiert wird, erhalten die Kunstwerke eine Familienähnlichkeit, die aus einer gewissen Zeitentfernung betrachtet, den Schein eines Stils annehmen, wie z. B. die zarte verschwommene Farbenskala des Rococo, die nur das Produkt einer zarten Empfindlichkeit war und kein inneres Prinzip hatte. So wird die moderne Kunst nach einer gewissen Zeit wie ein eigenartiger Stil erscheinen, trotzdem sie kein einheitliches Leitmotiv hatte. Dieser eliminative Stil ist eigentlich nichts anderes als der eliminative Geschmack,

der auf gewissen Evolutionsstufen gewisse Effekte vermeidet, andere hingegen bevorzugt, und hierdurch allen gleichzeitigen Werken den Schein einer äusseren Stilähnlichkeit verleiht. Dieser scheinbare Stil hat keine Tiefe und kein organisierendes Prinzip und besteht eigentlich nur in einer gewissen Geschmacksrichtung, die jedoch für die Kunst ungemein wichtig ist, da sie nicht nur diese, sondern das ganze Leben durchdringt und alle Formen, selbst die der Gebrauchsartikel verfeinert und ästhetisch gestaltet, das Auge an feine Farben und an Linienharmonie, das Ohr an Wohlklang und Rythmus gewöhnt, also die Schönheitsempfindung steigert und verbreitet. Diese wird zum allgemeinen Merkmal hochkultivierter Menschen, hebt den Kunstsinn und eröffnet der Kunst ein reiches Feld. Dieses hat den Vorteil, dass eine grossartige Kunstproduktion entstehen kann und alle Talente zur Entfaltung gelangen, aber auch den Nachteil, dass die grosse Produktion die Kunst nivelliert, viele Künstler dem allgemeinen Geschmack dienstbar macht, die Kunst zum Luxusartikel erniedrigt und der Kunstindustrie näher bringt, also das allgemeine technische Niveau hebt, inneren Kunstwert und Originalität hingegen vermindert. Nur jene Auserwählten, die sich trotz grossen Raffinements schöpferische Kraft, Wärme und impulsive Energie bewahren, können mit diesen Hilfsmitteln subtile Meisterwerke ersten Ranges erzeugen, die oft interessanter sind, als die mächtigsten Schöpfungen des „Grand art“ die Kunst von der schematischen Versumpfung bewahren, und die Vorboten zukünftiger Künste sind.

Wer fein beobachtet und empfindet, entdeckt selbst in dem alltäglichsten und unbeachteten Dingen einzelne Schönheiten, z. B. im Spiel eines Lichtstrahls oder in den wechselnden Reflexen eines schmutzigen Tümpels, in den Faltenfiguren eines alten Gewandes, im Blick eines erschöpften Arbeiters, oder in einem charakteristischen Be-

wegungsmotiv, das eine innere Regung kennzeichnet. Er braucht nicht die romantischen Gegenden oder poetische Völker aufzusuchen, er findet die künstlerischen Motive überall, besonders da er bemerkt, dass die Wirkung nicht vom Motiv, sondern von der Stimmung abhängt. Dies erweitert das Gebiet der Kunst, da es erstens selbst früher verschmähten Sujets die Pforten öffnet, sodann da es in verschiedenen Stimmungen ganz verschiedene Gemälde oder Beschreibungen desselben Sujets gestattet. So malte Hokusai 100 Ansichten eines Berges und Monet 15 eines Heuschobers, die sich durch Ausdrucksmittel und Stimmung doch gänzlich unterscheiden. Diese feine Empfindung der kleinsten Eindrücke und der feinsten Änderungen bereichert die Kunst ungemein, doch kann sie ohne idealen Schwung leicht zum Kultus des Hässlichen, zu technischen Experimenten und zur kalten Erforschung kleinlicher Probleme verleiten, also das Ziel der Kunst verfälschen, wie man dies häufig beobachten kann.

Wenn ein Künstler mit hohem Gedankenflug und warmer Begeisterung für die hohen Ziele der Kunst diese subtilen Ausdrucksmittel verwendet, kann er Wunderwerke schaffen, die Sinne fesseln, Gefühle und Ahnungen wecken und den Geist in ein Zauberland erheben, Traumgestalten Leben und Naturwahrheit und materiellen Dingen geistige Feinheit verleihen. Er kann mit Zaubertönen locken und in holdselige Träume wiegen, er kann den Geist versinnlichen und der Materie Flügel verleihen. Er kann zart und leicht über die Sinneswelt schweben, ohne den sicheren Boden zu verlieren, er kann selbst in den Sumpf üppiger Sinnlichkeit tauchen, ohne die weissen Flügel zu beschmutzen. Er kann das Heer der Dämonen entfesseln, ihre Frevel und Greultaten zeichnen, ohne ihrer Macht zu verfallen. Er kann das Schöne selbst im Satanischen und Gemeinen finden, und dieses durch die entdeckten Feinheiten erlösen. Doch hat er diese Zauberkraft nur im Moment

schöpferischer Verzückerung. Wollte er dieselbe bei grellem Tageslicht in Momenten kalter Ernüchterung zu niedrigen Zwecken benutzen, so erging es ihm wie einem Dekorateur, der sich vergebens bemüht, täuschende Theaterstimmungen ohne Licht und Glanz ohne Musik und Poesie wachzurufen. Man bemerkt die Drähte und Lappen, man sieht die unorganische Struktur des Tandes, man wird ernüchtert und verliert den Glauben an die Feenpaläste. Die Kunst kann nur in der hohen Temperatur poetischer Begeisterung gedeihen; die Kälte und Nüchternheit des Alltagslebens verwischt den Schmelz, knickt die zarte Blume und vernichtet ihren zauberischen Duft. Darum ist selbst die schärfste Beobachtung und die feinste Empfindung sinnlicher Eindrücke, die bei beseelten Künstlern Wunder wirken, ungenügend, um wahre Kunstwerke zu schaffen, sobald sie die nüchterne Ueberlegung handhabt und die Begeisterung fehlt, die sie einzig und allein beleben und ihnen schaffende und suggestive Kraft, Harmonie und Wärme verleihen kann.

Doch sind die früher erwähnten nur die unmittelbaren Wirkungen der raffinierten Empfindlichkeit, neben denen auch ganz andere, viel subtilere und geistigere zum Ausdruck gelangen. Wie schon früher bemerkt, empfindet diese nicht nur die feinsten Nüancen und Uebergänge der Erscheinungswelt, sondern auch die feinsten und geheimsten Eindrücke dieser, wodurch das Gemüt oder das geistige Ich mit seiner Umgebung, also mit der Natur in Verbindung gebracht wird. Schon das „plein-air“ hat den Menschen in seine natürliche Lufthülle hineingestellt, also der Natur näher gebracht, während ihn die ideale Kunst als besonderes Sonderwesen behandelt. Noch mehr hat hierzu die Wechselwirkung der inneren und der Witterungsstimmungen beigetragen, da man die Aehnlichkeit und hierdurch die Zusammengehörigkeit beider deutlich empfand. Die Spekulation kann zwar diese Einheit theoretisch herstel-

len, subjektiv empfindet sie nur eine hochverfeinerte Sinnlichkeit, die dann freilich auch den subjektiven Idealismus anregt, das Prinzip weiter verfolgt oder generalisiert und die Natur nicht nur dem physischen Menschen, sondern auch dem Geist näher bringt.

Diese intime Empfindung, dieses Aufgehen in der Natur ist ein gewaltiger Vorteil, welcher auf die Kunst in mehrfacher Beziehung wirkt. Zuerst erlangen dadurch sogar materielle Dinge, oder wenigstens die verschiedenartige Stimmung und Kombination derselben eine entschieden suggestive Wirkung; da man sich gewöhnt, dieselben mit inneren Stimmungen zu identifizieren, wecken sie durch Ideenverbindung sogleich gewisse Vorstellungen und Empfindungen, die den Geist anregen und von der materiellen in die geistige Welt erheben. Hierdurch ist es möglich, dass reinmaterielle Dinge wie Landschaften oder Stilleben die Empfindung geistiger und moralischer Zustände wachrufen und oft einen tiefen Sinn erhalten, der ihnen vielleicht garnicht durch die Idee des Künstlers, sondern durch die Logik der Tatsachen beigelegt wird, auf den Beschauer jedoch beinahe ebenso wirkt, als ob er durch den Künstler absichtlich suggeriert wäre. Selbstverständlich wird der Gedankenflug und das Temperament des Künstlers diese suggestive Kraft materieller Erscheinungen ungemein steigern, doch genügt hierzu schon die ungemein feine Empfindung äusserer und innerer Stimmungen, um objektiv ganz gleichgültigen Dingen die Kraft zu verleihen, die Empfindung ganz verschiedener Erscheinungen höherer Ordnung zu erwecken.

Die automatisch anregende und suggestive Wirkung objektiver Erscheinungen ist die Quelle eines neuartigen Mystizismus, der im Realismus wurzelt und keiner mystischen Symbole oder phantastischer Gestalten, keiner Totengerippe, Engel und Teufel bedarf, um die tiefsten Geheimnisse und Fragen des Daseins anzuregen und den Geist

in mystische Regionen zu erheben. So kann eine ganz einfache und realistische Landschaft die in der Natur wirksamen geheimnisvollen Kräfte zum Bewusstsein bringen, ein gerader Weg oder eine endlose Wasserstrasse den Begriff der Unendlichkeit geben, senkrechte Bäume den Zug nach oben, eine verschlossene Pforte, die verhüllten Mysterien des Jenseits, träumerisch dahinschreitende Gestalten die Geisterkette versinnbildlichen und zwar so deutlich, dass diese Darstellungen weitaus anregender wirken, als die altgewöhnten Symbole und grossen pathetischen Kompositionen oder Beschreibungen. Die Schiffe, die aus dem Hafen ziehen, die schlafenden Prinzessinnen, der gerade Kanal in Maeterlincks Werken, manche Beschreibungen d'Annunzios, die stilisierten Haare Grassets, die mit Geisterspuck erfüllten und doch ganz natürlichen Landschaften einiger Stimmungsmaler, oder die kleinen und nebensächlichen Erscheinungen, die Regnier in gewissen Momenten gleichsam als Symbole solcher Erscheinungen hinstellt, haben entschieden mystische Wirkungen und erwecken durch ihre Verhältnisse und Beziehungen ganz andere Gedanken und Empfindungen, als ihre materielle Erscheinung zu erwecken pflegt. Dieser Naturmystizismus ist bedeutend wirksamer, als jener, der nur in der Gedankenwelt wurzelt und nur durch übertragene Symbole und willkürlich erdachte Phantasiewesen wie Dämonen und Geniengestalten ausgedrückt werden kann, weil er unmittelbar auf das Gemüt wirkt und durch die feine Beobachtung und Empfindung eigentlich im Rapport äusserer und innerer Stimmungen oder des objektiven und subjektiven Lebens steht, ebendarum auf alle feinbesaiteten Naturen automatisch wirkt, geheimnisvolle Ahnungen und die Sehnsucht erweckt, über die sinnliche Erkenntnisschwelle hinaus zu gelangen und den Geist ganz unbewusst von der materiellen zur geistigen Welt oder wenigstens zur Grenzpforte beider geleitet. Darum be-

fasst sich z. B. die moderne Kunst so viel und eingehend mit dem Tode, darum strengt sie das geistige Auge an, um einen Blick hinüber zu werfen, darum endigen ihre Werke stets mit einer offenen Frage. Die raffinierteste Empfindlichkeit kann aber nur die Sehnsucht oder eine dunkle Ahnung vom Dasein einer verborgenen Welt erwecken. Die fehlenden Ursachen rekonstruieren oder eine mögliche Lösung finden könnte eben nur die schaffende Kraft einer hochentwickelten Phantasie, die durch diese zarte Empfindlichkeit auf die subjektiven Feinheiten der Frage hingelenkt, statt einer theoretischen Formel, ein konkretes Bild entwerfen oder eine Vision suggerieren könnte. Darum entstehen in Perioden üppiger Verfeinerung, da die Ideale gestürzt sind, zahllose Arten der Magie, und Mantik, nervöses Suchen einer Lösung, die stets in Satanismus übergehen. Jede Forschung auf mystischem Gebiet mit ungenügenden d. h. reinsinnlichen Mitteln, muss stets zum Dämonismus ausarten, wie er auch in der modernen Kunst eine bedeutende Stelle einnimmt. Aus obigen Gründen ist selbst die Sinnlichkeit und Perversität raffinierter Sensualisten stets mystisch, da ihre inneren Stimmungen geistige, obgleich zumeist satanische Anklänge haben. So erwecken die sinnlichen Weiber Chasserieaus oder Moreaus nicht nur Sinnesreiz, sondern zugleich auch mystische Vorstellungen, darum ist der Tanz Salomes nicht bloss lasciv; die Werke Pierre Louys' nicht nur erotisch, sondern — wenigstens in gewisser Beziehung — zugleich auch mystisch-satanisch. Sie lassen auf eine perverse Geistigkeit schliessen und geleiten das Gemüt zu übersinnlichen Fragen, oder geben dem Gegenstand einen mystischen Hintergrund. Auf hoher Evolutionsstufe kann man eben unmöglich bei der rohen Materie stehen bleiben und gelangt schon durch die zarten subjektiven Empfindungen und die Analyse derselben zur verschlossenen Pforte, zu welcher jedoch stets der

Schlüssel fehlt. Ist aber neben sinnlicher Verfeinerung ideale Schwungkraft und Temperament vorhanden, dann genügen sie zumeist, um einer solchen Naturmystik statt der Satanischen wenigstens eine emporstrebende Richtung zu sichern, welche zwar keine Lösung verspricht, aber diese doch auf dem richtigen Wege sucht, das Interesse wach erhält und der Zukunft vorarbeitet.

Die rohe Sinnlichkeit fesselt an die Materie, der überspannte Idealismus trachtet, sich von der Natur ganz loszureissen, die verfeinerte Sinnlichkeit empfindet hingegen die übersinnlichen Strömungen und den Rythmus der Weltaktion, die der harmonische Idealismus bewusst zu erkennen trachtet, so dass beide zum harmonischen Mitschwingen, zur intimen Verbindung mit der Natur anregen, wobei die raffinierte Sinnlichkeit nur eine dunkle Empfindung dieser engen Zusammengehörigkeit, der Idealismus hingegen klare Vorstellungen und eine gewisse Begeisterung für die ordnende Allmacht der Weltgesetze erweckt und den Geist mit der Natur unlösbar verbindet. Den Anstoss hierzu gibt jedenfalls die zarte Naturempfindung, die aus der ungemein verfeinerten sinnlichen Empfindlichkeit fließt. Darum gehen alle spiritualen Bestrebungen der modernen Kunst mit der Naturaktion parallel. Trotzdem sie die innige Verbindung beider nicht finden können, verhindern sie doch die separatistische Tendenz einseitiger Theorien und verwerfen den krassen Materialismus der rohen Sinnlichkeit.

Wie man sich aus obigen überzeugen kann, ist der Einfluss einer hochverfeinerten nervösen Empfindlichkeit auf die Kunst gewaltig, beinahe jenem des subjektiven Idealismus ebenbürtig, da die Kunst in der Sinnlichkeit wurzelt, durch den Idealismus die höhere Weihe, aber erst durch die sinnliche Empfindung die Ausdrucksmittel erhält, um die tiefsten Ahnungen und Empfindungen des Gemütes anregend mitteilen und den schwerfälligen Aufbau übertra-

gener Symbole und Ideenverbindungen entbehren, also reinkünstlerisch wirken zu können. Selbstverständlich nur, wenn die Triebkraft höherer Ordnung noch kräftig genug ist, um ihr die notwendige schaffende Energie zu verleihen, da sie sich sonst in eine äusserst subtile aber kleinliche und schwächliche Detailsmpfinderei zersplittert und mikroskopische Feinheiten aber keine einheitliche künstlerische Wirkung erzielen kann.

Die scharfe Beobachtung und feine Empfindung sinnlicher Eindrücke kann nicht nur die Naturwahrheit, eine feine und wahre Formsprache verleihen und hierdurch anregend wirken, sondern selbst die konstruktive Logik einigermassen ersetzen, dem Geschmack eine untrügliche Sicherheit verleihen, die Gefühlsskala gewaltig erweitern und einen eliminativen Stil erzeugen. Sie kann sogar eine tiefere imponderable Wirkung auf die Kunst ausüben bei fortschreitender Verfeinerung sich bis zur übersinnlichen Welt erheben, aus der Uebereinstimmung innerer und äusserer Stimmungen letzterer suggestive Kraft verleihen, einen einfachen und unmittelbaren Naturmystizismus erzeugen und den Geist zum Mitschwingen mit der rythmischen Naturaktion anregen. Aus allen diesen dürfte es so erscheinen, als ob die sinnliche Verfeinerung für sich allein eine Kunst höherer Ordnung erzeugen und die ganze Evolutionsbahn durchlaufen könnte, doch ist dies nur scheinbar, da hierzu die innere Triebkraft fehlt und sie ohne idealen Schwung schon auf halbem Weg erlahmen und zur kleinlichen Dekorativkunst oder zum Luxusartikel herabsinken müsste. Nur mit idealem Schwung gepaart könnte sie jene subtileren Ergebnisse höherer Ordnung erzielen, doch sind die Keime dieser der verfeinerten Sinnlichkeit inhärent, nur die Triebkraft ist eine geborgte, ebendarum ist die Wichtigkeit dieser Funktion für die Kunstkritik offenbar, und da man hier mit Subtilitäten zu tun hat, muss die Psychologie tief und eingehend sein,

die feinsten Nuancen und die Wechselbeziehungen beider Hauptfunktionen genau unterscheiden, um auf diesem un-
gemein verwickelten Gebiet den richtigen Weg zu finden.
Sonst kann man die Wirkung und Ursache verwechseln
und zu falschen Resultaten gelangen. Besonders schwierig
ist diese Aufgabe in realistischen Perioden, wo die herr-
schenden Ansichten selbst den vorhandenen Idealismus
absichtlich verhüllen, und gewisse Effekte dem oberfläch-
lichen Beobachter als Ergebnisse der Sinnlichkeit vor-
spiegeln. Diese müssen trotz der Absichtlichkeit ermittelt,
auf ihre wahre Ursache zurückgeführt und genau unter-
schieden werden, was nur die Kenntnis der Evolutionsge-
setze ermöglicht.

E r g e b n i s s e :

a. Die sinnlichen Emotionen sind s u b j e k t i v - e g o -
i s t i s c h und p a s s i v, anfangs zügellos, später gemäs-
sigt und endlich raffiniert.

b. Diese geben der primitiven Kunst eine leidenschaft-
liche Kraft. Auf mittleren Stufen erzeugen sie kühle Na-
turkopien, und auf den höchsten Stufen subtile Feinheiten,
da ihre Evolution in einer stetigen Differenzierung be-
steht.

c. Bei zunehmender Empfindlichkeit nimmt die im-
pulsive Kraft der Gefühle ab und erzeugt auf hoher Stufe
Passivität, Willensschwäche, Pessimismus und Skepsis,
besonders da sie nur perzipieren, niemals von sich geben
können, darum eine hohe Spannung und eine Abnahme der
inneren Triebkraft verursachen.

d. Um diese zu ersetzen gibt die Evolution im Idealis-
mus ein motorisches Prinzip höherer Ordnung, und da
am Ende der Kulturen auch diese erlahmt, erfolgt eine
grosse Abnahme der impulsiven Energie.

e. Neben reinsubjektiven Empfindungen, deren Kraft
stets abnimmt, entsteht auch eine stets zunehmende Em-

pfindlichkeit für ganz objektive physiologische Wirkungen, die der Kunst zugute kommt und die Ausdrucksmittel vereinfacht, verfeinert und ihnen eine unmittelbare Wirkung, also den Schein suggestiver Kraft verleiht.

f. Die Empfindlichkeit kann bis zu einem gewissen Grad sogar die Ebenmassempfindung der konstruktiven Logik ersetzen, da sie allzugrosse Dissonanzen instinktiv vermeidet.

g. Dieselbe erzeugt ganz automatisch den feinen *eliminativen Geschmack* und gibt der Kunst einer Periode eine gewisse *Stilähnlichkeit*, entbehrt aber des schaffenden und organisierenden Prinzips.

h. Sie erweitert das Gebiet der Kunst und die Gefühlsskala, indem sie selbst im Hässlichen neue Detailschönheiten entdeckt, vereinfacht die Formsprache, indem sie den schwerfälligen Aufbau nicht mehr braucht, gibt eine ansprechende Naturwahrheit, läuft aber Gefahr, zum Kultus des Hässlichen oder zur kalten Virtuosität auszuarten.

i. Neben diesen mehr äusserlichen und materiellen hat die verfeinerte Empfindlichkeit auch innere und geistige Wirkungen. So empfindet sie die Übereinstimmung äusserer und innerer Stimmungen und bringt den Menschen in eine intime Berührung mit der Natur, von welcher der einseitige Idealismus ihn loszureissen trachtet.

k. Diese Ideenverbindung verleiht ganz objektiven Dingen eine suggestive Wirkung, geleitet die Kunst von der Rohmaterie zur Geistigkeit und macht die übertragenen Symbole überflüssig, da die Analogie verschiedener Daseinsstufen ganz automatisch wirkt.

l. Hieraus entsteht ein unmittelbarer *Naturmystizismus*, der selbst objektiv gleichgültigen Dingen eine mystische Bedeutung verleiht, und die Aufmerksamkeit selbsttätig auf die Geheimnisse des geistigen Lebens hinlenkt. Darum ist in dekadenten Perioden stets

eine grosse Sehnsucht nach Mystizismus, darum ist selbst die Sinnlichkeit raffinierter Menschen stets mystisch, ja zumeist satanisch, da der Rationalismus nur die Sehnsucht erweckt, aber keine Lösung findet.

m. Die Solidarität mit der Natur erweckt die Bestrebung, in der Weltaktion harmonisch mitzuschwingen.

n. Der Einfluss verfeinerter Empfindlichkeit ist auf die Kunst so mächtig, jenem des subjektiven Idealismus beinahe ebenbürtig, dass sie allein eine mächtige Kunst schaffen könnte, wenn ihr hierzu die Triebkraft nicht fehlte, die nur der Idealismus geben kann.

o. Die Kritik muss sich ebendarum mit diesem subtilen Gebiet des künstlerischen Seelenlebens eingehend befassen und besonders die Wirkung beider Gefühlsgruppen genau unterscheiden, was in dekadenten Perioden besonders schwierig ist, da der Künstler seinen Idealismus absichtlich verschleiert.

p. Die Kenntnis der Evolutionsgesetze kann jedoch, sobald man alle Erscheinungen auf ihre wahre Ursache zurückführt, als sicherer Wegweiser dienen und zur Bestimmung des relativen Kunstwertes wesentlich beitragen, der Massstab muss aber ganz objektiv angelegt und fein beobachtet werden.

*

*

*

C. Materielle Wirkung des Rationalismus.

Der Idealismus wirkt auf die Materie integrierend und konstruktiv, erzeugt durch neuartige Kombination neue Formen, gestaltet sie nach gewissen Prinzipien organisch und erzeugt einheitlich abgeschlossene Kunstwerke, Typen und Stile. Der Rationalismus behandelt auch die Materie analytisch, zerlegt sie in ihre feinsten Bestandteile erkennt ihre feinsten Nüancen, erzeugt die Formen nach fertigen, in der Kunst oder Natur vorhandenen Vorbildern und verändert nur ihre äussere Hülle, die dem Fortschritt

der Erfahrung entsprechend, stets verfeinert und abgeschliffen wird. Der Idealismus lässt einheitliche aber willkürliche, d. h. von der Materie unabhängige Prinzipien auf dieselbe einwirken, gestaltet sie nach fiktiven Vorbildern, tritt also schaffend und umgestaltend auf, doch entwirft er mehr nur die Grundform, beachtet die Feinheiten kaum, legt das Gewicht mehr auf die Idee und die Gefühle, als auf ihre äussere Hülle. Darum erzeugt er anfangs monströse Sinnbilder, dann Typen und Stile. Der Rationalismus befasst sich hingegen mit konkreten Erscheinungen, kennt nur natürliche Eindrücke und will in der Kunst nur diese möglichst getreu schildern, sodass die Aufmerksamkeit vom Anfang an auf die Technik konzentriert wird. Dass die Erstlingsprodukte dennoch schematisch sind, wie die Köpfe assyrischer Statuen, kommt daher, dass man anfangs nur die auffallendsten Merkmale beobachtet und diese als Schablone fixiert, während später die genauere Naturkopie und damit eine Individualisierung der Erscheinungen angestrebt wird, die man durch die Häufung und genaue Ausführung der Details erreichen will. In dieser Richtung schreitet die rationalistische Kunst fort und nähert sich der Natur durch die Analyse der Erscheinungen und durch feine Beobachtung der Details, durch das Erhaschen einzelner Momente, durch die Erfahrungen in der Behandlung des Materials, und durch eine Ausscheidung primitiver Rohheit. Das Leben wirkt nach bestimmten Grundsätzen, doch fällt stets nur das konkret Greifbare, also das Divergierende auf, während die allgemeine Verbindung der Dinge, die unmessbaren Rapports und Verhältnisse unbekannt bleiben, weil die Synthese und konstruktive Logik, daher auch die Ebenmass- und Stilempfindung, die alles zusammenstimmen, gänzlich fehlen. Deshalb entstehen auch keine Typen, sondern nur Schablone, kein monumentaler Stil, sondern nur ein gewisser Habitus. Zu einem individuellen Realismus ge-

langt eine derartige Kunst niemals, da hierzu der innere Antrieb der Empfindung für die feinen Verhältnisse fehlt. Wenigstens hat es die assyrische also die höchstentwickelte reinrationalistische Kunst nicht soweit gebracht und die arabische hatte keine bildende Kunst.

Anders verhalten sich die Dinge, wenn eine idealistische Kultur zum senilen Rationalismus übergeht, da der Idealismus die für den Rationalismus unüberwindlichen Schwierigkeiten schon besiegt hat, indem bereits Symbole, Formsprache, Stilgefühl und Kunstkanon erzeugt wurden, sodass der erwachende Rationalismus schon ein geordnetes, nach inneren Prinzipien organisch gegliedertes Kunstmaterial vorfindet. Da dieser analytisch vorgeht, bemerkt er zuerst die Abweichungen von der Naturwahrheit und strebt nach Realismus, löst den künstlichen Aufbau mächtiger Kompositionen und trachtet feinere Detailwirkungen zu erzielen, wie er auch den alten Kanon verwirft und die schematische Formsprache bis in die kleinsten Einzelheiten durchbilden will. Er begnügt sich nicht mit einer allgemeinen Harmonie oder dem Ebenmass der Grundform, sondern er will diese auf alle Einzelheiten ausbreiten, erforscht die Materie, Form, Farbe, Linie und Laute, kurz alle Ausdrucksmittel der Kunst, lernt diese behandeln und erzeugt hierdurch eine eingehende, präzise und subtile Technik, die sich der Materie anschmiegt, und ihr hierdurch im Bereich ihrer natürlichen Gestaltungsfähigkeit die höchste Geschmeidigkeit verleiht. Man will nicht wie die Indier aus Marmor freihängende Ketten und Guirlanden, oder wie die Gothik Spitzengewebe aus Stein erzeugen, sondern schleift, glättet und ziseliert ihn bis er die Geschmeidigkeit lebender Körper bekommt. Man will durch die Farbe keine transzendentalen Ideen, sondern bloss natürliche Effekte, durch die Linie nur den Rythmus natürlicher Erscheinungen ausdrücken. Ebenso schafft man in der Poesie oder Literatur weniger willkürlich er-

dachte Formen, in denen man die Sprache hineinzwängt, sondern man verfeinert und zisiliert die Sprache selbst, Man macht sie biegsamer und ausdrucksvoller, wodurch sie mehr graphische Kraft und eine unmittelbare sinnliche Wirkung erhält. Alle jene geistigen und moralischen Faktoren, die im vorigen Abschnitt angeführt wurden, wirken mit, um diese Technik zu verfeinern und auszubilden. Der seelische Zustand spiegelt sich auch in der Materie getreulich wieder und verleiht ihr ungeahnte Ausdruckskraft.

Die Methode sinnlicher Geistestätigkeit ist stets empirisch. Sie beobachtet, zergliedert, sammelt reiche Erfahrungen und schliesst von bekannten Ursachen auf bekannte Folgen. Sie will den Stoff nicht nach idealen Vorstellungen neu schaffen, sondern trachtet sich diesem anzupassen und sich an ihre Behandlung zu gewöhnen. Sie sucht nicht die absolute Vollkommenheit, wie ein Schöpfer, sondern trachtet allmählich zu verbessern, wie ein erfahrener Arbeiter, welcher die volle Zufriedenheit seiner Auftraggeber erzielen will. Gerade in dieser gediegenen Spezialistenarbeit besteht sowohl ihre Kraft, als ihre Schwäche. Sie verliert den Gesamtplan aus dem Auge, sie hat keinen sicheren Leitfaden, sie kann dem ganzen Kunstgebäude keine einheitliche und organische Form geben, sie kann keinen Stil folgerichtig durchführen, da sich ihre Tätigkeit in unzählige Zweige zersplittert. Jeder echte Künstler soll bis zu einem gewissen Grad Universal-künstler sein. Der Dekorateur muss seinen Entwurf dem Baustil anpassen; der Maler muss auch Zeichner, sogar auch Plastiker sein und die Linie der Farbe, die Form diesen beiden unterordnen, um den grössten Nutzeffekt zu erzielen. Der Bildhauer muss seine Statue der Architektur, der Tonkünstler seine Lautfarben dem Text anpassen, wie es Wagner tat. Diesen Universalismus kann die verfeinerte Sinnlichkeit, die immer spezialisiert und niemals

zusammenfasst, selbstverständlich nicht verleihen. Obzwar der gute Geschmack jede Dissonanz vermeidet und dadurch das Kunstwerk seiner Umgebung anpasst, ist diese Anpassung doch nur äusserlich, da der innere Schwung, der die Teile zur organischen Einheit verbindet, und den nur die Synthese geben kann, mangelt.

Die Technik der Idealisten beachtet hingegen stets nur die Grundform, die Verhältnisse des Gerippes oder den organischen Typus, der auch festgefügt und abgerundet erscheint, während die feinsten Ausläufer, die zarten Nüancen und die äussere Hülle nur flüchtig angedeutet wird. Dadurch bleibt die Technik, trotz innerer Harmonie, doch etwas roh, schematisch und unvollendet, wie am Giebel des Parthenon oder an der Kathedrale von Amiens, wo die Grundidee harmonisch durchgeführt, die Details ziemlich primitiv sind, zu beobachten ist. Bei der Technik raffinierter Sensualisten herrschen dagegen gerade die Detailbeobachtungen und Empfindungen, sowie die Subtilitäten der Ausführung vor, welche eine ungeahnte Vollkommenheit erreicht, während der innere Zusammenhang mangelt. Nichtsdestoweniger erzielt die raffinierte Technik, schon durch künstliche Farbenzusammenstellung, durch Klangvoluten und Linienschwung anregende ästhetische Wirkungen auf das geübte Ohr oder Auge; sie verbindet gehaltlose Formen, sobald sie nur eine gewisse Feinheit erreichen mit psychischen Stimmungen.

Diese Zartheit und Feinheit der Technik, ihre suggestive Kraft und Selbstgenügsamkeit ist ihre stärkste Seite, birgt aber für die Kunst bedeutende Gefahren, da sie das Metier zum Selbstzweck erhebt und hierdurch das innere Niveau bis zur raffinierten Kunstindustrie, den Künstler zum kalten Virtuosen und den Kunstgenuss zum einfachen Nervenkitzel erniedrigt, wie es am Ende aller grossen Kulturperioden geschieht. Das heilige Feuer der Begeisterung und des Glaubens ist erloschen, statt des geweihten Pries-

ters erscheint der Virtuos — der Zauberer, der eine Zeitlang blendet, aber — sobald er entlarvt wird — nur den Nymbus des Tempels zerstört und diesen zur Schaubude verwandelt. —

Da die Natur unendlich reich an Formen und Farben ist, und die analytische Methode stets das Konkrete, also das Heterogene sucht, gibt eine raffinierte Technik immer den Anschein grossen Formenreichtums und Mannigfaltigkeit, besonders da die Empfindlichkeit für Natureindrücke das Gebiet der Kunst erweitert; doch ist dies nur scheinbar, da jeder scharfe Beobachter dieselben Erscheinungen stets gleichartig wahrnimmt und empfindet, darum auch gleichartig wiedergibt, und hierdurch, trotz der unendlichen Zahl seiner Sujets in eine Monotonie verfällt, die gar bald langweilt und abstösst. Mannigfaltigkeit, neue und überraschende Wendungen kann nur die unendliche Verschiedenartigkeit der Künstlerindividualität verleihen, wenn sie die Kraft hat, sich geltend zu machen.

Dass man in raffinierten Kunstperioden das Metier beinahe zum ausschliesslichen Kriterium der Kunst erhebt und die geistigen und emotionellen Faktoren vernachlässigt, beruht auf einem Irrtum, der die Wirkung mit der Ursache verwechselt. Die Kenntnis der Akkorde und Tonarten, die grosse Fingerfertigkeit, mit welcher man dieselben ausführen kann, genügt durchaus nicht, um wertvolle Tondichtungen zu schaffen, ebenso genügt es dem Maler nicht, die Farbenwerte und die Ausdruckskraft der Linie zu kennen und mit Berechnung zu kombinieren, um wirkliche Kunstwerke zu schaffen. Wie man auf chemischen Wege kein Lebewesen erzeugen kann, so kann man auch ohne den göttlichen Funken keine Kunstwerke schaffen. Wenn man also behauptet, dass jemand grosse Kunstwerke schafft, weil er ein Meister der Technik ist, so ist dieses durchaus falsch. Ein Kunstwerk schafft nur der, der seine Kenntnisse dem künstlerischen Impuls

dienstbar macht und zum Ausdruck innerer Stimmungen und Vorstellungen zwingen kann. In der Hand trockener Vernunftmenschen bleiben die Kenntnisse hingegen leblos, sonst wären ja die Kritiker, die alle Wirkungen genau kennen, bei einiger Uebung die grössten Künstler, was bekanntlich niemals der Fall ist, da die Kritik ein Produkt der kalten Vernunft, die Kunst hingegen die Frucht der impulsiven Gemütskraft ist. Wenn also die moderne Kritik das Metier allzu hoch stellt und überschätzt, geschieht dieses nur, weil sie ihm ganz ungerechtfertigt auch die psychischen Kräfte und Wirkungen zuschreibt.

Es steht allerdings fest, dass selbst gewaltige Ideen und Empfindungen ohne eine gediegene Technik nicht wirksam mitgeteilt werden können, dass sie komisch oder unkünstlerisch wirken, dass hingegen ganz einfache Motive, in denen scheinbar gar kein idealer Schwung ist, suggestiven Kunstgenuss bereiten, wenn die Technik eine vollendete ist. Doch belebt auch diese der künstlerische Impuls, wenn er sich auch nicht offen ausspricht, und in eine materielle Hülle verkleidet. Schon die liebevolle Betrachtung der Natur, oder die innige Empfindung subtiler Schönheiten, das ewige Suchen der künstlerischen Wahrheit, der Schönheit und der Stimmung sind Offenbarungen des künstlerischen Geistes, die mit der frostigen Technik und der virtuosen Fingerfertigkeit nichts gemein haben und diese als Hilfsmittel dem Künstlertemperament unterordnen. Diese verschiedenen Faktoren hat die moderne Kritik oft verkannt und ebendarum dem Metier Kräfte zugeschrieben, die es durchaus nicht besitzt. Es ist ja ebensowenig eine selbsttätige Kraft, als ein Selbstzweck.

Aber selbst als das, was sie tatsächlich ist, nämlich als unmittelbares Ausdrucksmittel der künstlerischen Empfindung, ist die Technik immerhin eine der allerwichtigsten Faktoren und daher muss auf das eingehendste untersucht und festgestellt werden, inwiefern sich der Künst-

ler ihrer bedienen kann. Der exakte Kritiker soll das Metier jener Kunst, mit welcher er sich befasst, gründlich kennen. Er muss die Harmonielehre, die Farben- und Lineartechnik, oder den Lautrhythmus und die Versform genau studieren, um Fehler von Errungenschaften, die bewusste und folgerichtige Anwendung von der instinktiven und zufälligen Wahl technischer Vorteile unterscheiden und hierdurch den reellen Kunstwert sicher bestimmen zu können. Selbstverständlich soll er jedoch die technischen Regeln nur kennen und verstehen und darf das Kunstwerk niemals von deren Standpunkt aus beurteilen, sonst würde er gerade in jenen Dogmatismus verfallen, dessen Unhaltbarkeit erwiesen ist. Die Kunst ist ein ewig wechselndes chameleonartiges Wesen, das immer neue Mittel zum Ausdruck ihrer inneren Wesenheit ersinnt, daher auch ihre Technik ewig verändert. Die Tonschönheit der Renaissance wird durch die vollen Farbenakkorde der Lichtmaler, die klassischen oder rafaelschen Bewegungsmotive, durch die blitzartige Aktion eines Degas oder Besenard's der sachliche Realismus römischer Kaiserbüsten durch die apparitionartigen Köpfe Rondins, die klassische Formvollendung alter Oden oder Sonetten, durch die moderne rhythmische Poesie, die gebundene durch die freie Musik überwunden. Darum können die alten Regeln und Satzungen nur insofern als Richtschnur dienen, als sie den Weg der Evolution, den relativen Wert einzelner Produkte und den Nutzeffekt derselben anzeigen, also bezüglich der Schulung und Entwicklung des Künstlers Aufschluss geben. Es können z. B. einzelne, die in ihrem Metier wenig bewandert sind, doch neue Kunstgriffe entdecken und dadurch gewisse Erfolge erzielen, andere hingegen Meister einer gewissen Technik sein, ohne etwas Neues und Wertvolles zu schaffen. Derartige Erscheinungen muss der Kritiker mit Hilfe seiner technischen Kenntnisse genau und sicher unterscheiden.

Ergebnisse:

a. Idealismus und Rationalismus wirken auf die Materie verschiedenartig und geben der Kunst eine durchaus verschiedene Technik.

b. Die Methode des ersteren ist stets integrierend, darum erzeugt er organische Einheit, abgeschlossene Formen, Typen und Stile, vernachlässigt aber die Details und die Naturtreue.

c. Der Rationalismus arbeitet stets analytisch, verfeinert und ziselirt die Details, verliert aber oft die imponierbaren Verhältnisse aus dem Auge, gibt also Naturwahrheit und eine raffinierte Hülle kann aber keinen Stil, keine innere Einheit erzeugen.

d. Der Rationalismus erfindet nicht und ordnet die Materie nach vorhandenen Vorbildern, darum ist er stets reproduktiv.

e. Anders ist dessen Wirkung, wenn er, ohne dessen Richtung zu ändern, nach einer idealistischen Periode wiedererwacht und schon ein geordnetes Material vorfindet.

f. Dann bemerkt er die Abweichungen von der Natur, gibt der Formsprache einen wohltuenden Realismus, eliminiert den schwerfälligen Aufbau und erzeugt eine feine Technik.

g. Der Realismus erzeugt Spezialisten, die in ihrem Fach ausgezeichnet bewandert sind, aber keine Universal-künstler, die den Gesamtplan stets vor Augen behalten, und dieses ist eine seiner Schwächen.

h. Er spezialisiert sogar die verschiedenen Zweige einer und derselben Kunst z. B. die Farben und die Linientechnik in der Malerei. Diese Einseitigkeit bildet die Stärke aber zugleich auch die schwache Seite des Sensualismus.

i. Die Technik wird dermassen subtil, dass sie gleichsam selbsttätige Kraft erhält, der man gewöhnlich die Idee

und Empfindung zum Opfer bringt, erhebt sie also zum Selbstzweck, wodurch das innere Niveau der Kunst sinkt, und diese also ihr hohes Ziel verfehlt.

k. Der Künstler ist jedoch kein Handwerker, blosse Fingerfertigkeit ist keine Kunst, welche grosse Vorteile sie auch immer bieten mag.

h. Darum soll die Kritik die Elemente der Technik und des Künstlergenies wohl unterscheiden und um dieses tun zu können sie auf ihre psychologischen Beweggründe zurückführen.

m. Endlich muss der Kritiker das Metier seines Gegenstandes genau kennen, nicht um die Kunst nach dessen Regeln zu beurteilen, sondern um den Wert der verschiedenen technischen Griffe und Vorteile sofort zu erkennen.

Kapitel IV.

Das Verhältnis beider Grundfunktionen.

Bis jetzt wurden die einzelnen Funktionen so betrachtet, als ob sie im geistigen Organismus ganz abgesondert tätig wären, in der Wirklichkeit ist dies selbstverständlich nicht so, da alle Fähigkeiten zusammenwirken, sich gegenseitig unterstützen und ergänzen, oder bekämpfen, abschwächen und mässigen. Die Einbildungskraft empfängt sinnliche Eindrücke, die sie dann verschiedenartig gestaltet, sie wurzelt also in der sinnlichen Tätigkeit während diese ihre Impulse von jener erhält und ihre Tätigkeit ihren Forderungen unterordnet. Die Funktionen sind also nur Koeffizienten einer grossen gemeinsamen Aktion. Je richtiger die Beobachtung ist, umso verlässlichere Tatsachen liefert sie der deduktiven Spekulation; je richtiger die Folgerung, umso sicherer bezeichnet sie die Richtung der Analyse. Je grösser die subjektive Empfindlichkeit, umso feiner werden auch die übertragenen Gefühle sein, je ausgebildeter der Altruismus ist, eine umso edlere Richtung gibt er auch der sinnlichen Empfindlichkeit, die er belebt und befruchtet. Ist die inventive Kraft rege, trägt sie auch zur Ausbildung der empirischen Technik bei, wogegen eine ausgebildete Technik auch den Formreichtum und die Formsprache der Invention fördert. Die konstruktive Logik wird durch feinen Geschmack mächtig unterstützt, während sie dieser Leitmotive und Gehalt verleiht. So geht es durch die ganze Skala geistiger Funk-

tionen, nur dass sie sich nicht nur gegenseitig steigern, sondern auch ihre schädlichen Uebertreibungen mässigen.

Diese Kooperation beider Grundfunktionen ist ein grosser Vorteil und das allzugrosse Uebergewicht einer derselben ist ein bedenklicher Nachteil. Ihr Verhältnis ist jedoch so veränderlich, dass Millionen von Varianten entstehen, welche die Unterschiede der geistig sittlichen Individualität bilden.

Bei der Spezialanalyse wurde nun darum eine fiktive Absonderung der einzelnen Funktionen vorgenommen, um ihren relativen Nutzeffekt und Wirkungskreis genauer bestimmen und hierdurch die wahre Wesenheit der geistigen Aktion, bezüglich der Kunsttätigkeit präzisieren zu können. In Wirklichkeit kooperieren sie stets und jede einzelne Idee, Empfindung oder Handlung ist das Ergebnis ihres Zusammenwirkens, obgleich nicht bei jeder alle Funktionen ins Treffen geführt werden. Doch bestimmt hauptsächlich ihr gegenseitiges Verhältnis die geistige Struktur und diese bedingt eine gewisse Art der Geistes- und Gemüts-tätigkeit, da jedes Wesen seinem inneren Prinzip entsprechend handeln muss. Ebendarum ist das richtige Verhältnis beider eine Hauptbedingung der schaffenden Kraft, und die geistige Harmonie das eigentliche Ziel der Kulturevolution. Das Uebergewicht einer oder der anderen Funktion liefert nur einseitige oder halbe Resultate. Geist und Gemüt können die maximale Tatkraft nur bei der Kooperation beider entfalten und da die Kunst eine übernormale Leistung, und zwar nicht einer speziellen Geistesfunktion, sondern des Gemütslebens ist, in dem alle Funktionen widerklingen, kann selbstverständlich nur nahezu harmonische Wesen, d. h. solche, die über die ganze Tonleiter der Gedanken und Gefühle verfügen, erhabene Kunstwerke schaffen.

Um Missverständnisse zu vermeiden, sei hier besonders hervorgehoben, was man unter geistiger und sittlicher Harmonie zu verstehen hat. Im gewöhnlichen Leben

versteht man unter Gleichgewicht meistens eine ungemein gemässigte Tätigkeit aller körperlichen und geistigen Funktionen, einen Ruhezustand, den man nicht leicht stören kann, einen ausgeglichenen aber schwachen Impuls, eine geregelte aber mässige Gedankentätigkeit und eine leidenschaftslose Natur, also einen Zustand, wo alle Funktionen ihre Schuldigkeit tun, aber nichts über das notwendige Mass leisten, wo sich der Mensch seinen Lebensbedingungen anpasst, aber aufgehört hat, ein kühner Stürmer und Vorkämpfer zu sein. Dies ist jedoch durchaus nicht die geistige Harmonie, also die höchste Stufe, die ein Individuum erreichen kann, sondern ein Schwächezustand, in dem keine grossen Schöpfungen, besonders keine Kunstwerke entstehen. Der aufgeregte und einseitige, seiner Umgebung meist schlecht angepasste und feurig kämpfende Künstler gehört sicher nicht zu diesen passiven Typen, deren Ruhe zumeist aus Entsagung oder Trägheit besteht, die durch eine grosse Kunsttätigkeit gestört würde.

Etwas ganz anderes ist es, wenn wir unter geistiger Harmonie bloss die gleichmässige Mitwirkung der inventiven und sinnlichen Gehirntätigkeit sowie der sensuellen und altruistischen Empfindungen verstehen. Solche Menschen können ebenso scharf beobachten, wie sie neue Begriffe schaffen; sie sind also realistisch und dabei phantastisch. Sie können ebenso starke subjektive Impulse als objektive Begeisterung haben, ebenso analysieren als synthetisch zusammenfassen, einen ebenso raffinierten Geschmack als eine geschulte konstruktive Logik besitzen. Sie können also für alle Gebiete künstlerischen Schaffens befähigt sein, ohne sich ihrer Umgebung und ihren Verhältnissen passiv anzupassen, also ohne jene Ruhe energieloser Trägheit zu geniessen, die man gewöhnlich unter Gleichgewicht versteht und die nur eine ausgeglichene Inertie ist. Diese allgemein gebräuchliche Missdeutung des Wortes stammt daher, dass der Zustand vollkommener geistiger Harmonie

und die erhabene Ruhe der höchsten Geister bei intensivster Geistestätigkeit, welcher man jene Ruhe der Trägheit gleichzustellen pflegt, ungemein selten ist, und die verschiedenen minder vollkommenen Gleichgewichtsverhältnisse gewöhnlich nicht das Bild jener Ruhe zeigen, die nur auf sehr hoher oder sehr niedriger Stufe erreichbar ist. Eine annähernde geistige Harmonie kann nämlich auf sehr hoher, wie auf sehr niedriger Kulturstufe, bei intensiver und gemässiger, bei allgemeiner und spezifischer Geistestätigkeit vorhanden sein. Jemand kann seine ganze Geisteskraft — also Verstand und Phantasie — einer einzigen Idee widmen, also in gewöhnlichem Sinne sehr einseitig in diesem hingegen harmonisch sein, selbst wenn er dabei nervös und aufgereggt erscheint und sich mit seinen äusseren Lebensbedingungen in Widersprüche verwickelt. Da die unvollkommenen Gleichgewichtsverhältnisse, mit intensiver Geistestätigkeit gepaart, selten der banalen Vorstellung von Ruhe entsprechen, hat man sich gewöhnt, den behäbigen Bourgeois als den Typus harmonischer Wesen zu betrachten, und sich zum Trugschluss verleiten lassen, dass nur disharmonische Menschen Künstler sein können.

Die Erfahrung lehrt jedoch, den Menschen, die neben scharfer Vernunft auch Phantasie, neben subjektiver Empfindlichkeit auch expansive Begeisterung besitzen, viel elastischer sind, daher sich selbst unter ungünstigen Lebensbedingungen oder inmitten von Schicksalsschlägen und Leiden sich leichter wiederfinden, als egoistische Vernunftmenschen, die sich nach solchen kaum erholen und die verlorene Ruhe nicht wieder finden können. Nur die einseitig beanlagten Künstler sind auch innerlich disharmonisch und unterliegen oft dem inneren Kampf und Zweifel. Fehlt ihnen z. B. bei scharfer Beobachtung und grosser Empfindlichkeit das ordnende Prinzip der Synthese und die Kraft des Temperaments, um die angehäuften Eindrücke von sich zu geben, so wird er ebenso verzweifelten Kämpfen

ausgesetzt sein, wie jener, dessen reiche Invention die schönsten künstlerischen Ideen ersinnt und dessen warmes Künstlerherz sich für diese begeistert, der aber wegen mangelhafter Beobachtung geringer technischer Fertigkeit und ungebildetem Geschmack seine Ideale nicht versinnlichen kann. Die Vereinigung beiderlei Fähigkeiten verleiht ihm hingegen das beruhigende Gefühl der eigenen Kraft, das ihm sogar inmitten künstlerischer Konflikte den Sieg sicherl und die gestörte Gemütsruhe, selbst nach grossen Stürmen, wiederherstellt. — Dante, Shakspeare und Göthe, Orkagna, Michelangelo, Velasquez und Rembrand, die grossen Bildhauer und Musiker aller Zeiten sind ihrer Kulturstufe angemessen harmonisch. Aber sogar in unserer durchaus disharmonischen Periode, haben die grössten Künstlertypen noch immer etwas von jener Harmonie bewahrt, ohne welche sie entweder Forscher und Handwerker oder unverständliche Phantasten wären. So ist selbst der zerüttete Paul Verlaine in seinen Werken nahezu harmonisch, indem er bei raffiniertester Sinnlichkeit Ideale findet und sich für diese wenigstens in Momenten extatischer Schöpfung begeistern kann. Wirklich und auch innerlich disharmonisch, denen also selbst die Befähigung zur Harmonie fehlt, ist nur die geistlose Herde jener Nachahmer, die mit eisiger Kälte und mit grösserer oder geringerer Fertigkeit die durch andere eingeschlagenen Wege wandeln und nach einem fertigen Rezept handwerksmässige aber geschickte und meist recht geschmackvolle Naturkopien verfertigen, oder diejenigen, die phantastischen Vorstellungen nachhängen, denen jedoch nur wüst verworrene und geschmacklose Schilderungen gelingen, da ihnen sowohl die Technik, als die Naturempfindung fehlt. Der Kampf von Idealismus und Materialismus, und die Bestrebung, einen gerechten Ausgleich zwischen beiden zu finden, charakterisiert das Kunstleben, aber wie in jedem langen Kampf behält bald der eine bald der andere die Oberhand,

je nachdem die Zeiten einem oder den anderen günstiger sind. Deshalb neigt auch die Wagschale bald auf die eine bald auf die andere Seite. Aber wie die Wage das Verhältnis beider bestimmt und abwägt, also stets zwei verschiedene Dinge in Beziehung bringt, ebenso stehen auch im ewigen Kampf um das Gleichgewicht beide Faktoren in einem unlösbaren aber ungemein veränderlichen Verhältnis. Da das Ziel dieses Kampfes die Harmonie ist und die höchsten Kunstschöpfungen nur in ihrer Nähe entstehen können, ist es für die Kritik ungemein wichtig, ja eine ihrer Hauptaufgaben, dieses Verhältnis in jedem einzelnen Fall möglichst genau zu bestimmen, was die vorangegangene Analyse, die nicht nur jede einzelne Funktion, sondern auch ihre verschiedenen Wirkungen erforscht, trotz der Komplikation der Frage, bedeutend erleichtert. Nachdem die Harmonie auf hoher und niedriger Stufe ganz allgemein, nämlich auf allen Gebieten der Lebenstätigkeit, oder bloss auf einzelnen Stufen derselben, in der Gedanken- und Gefühlswelt oder nur bei der materiellen Aktion vorhanden sein kann, müssen wir auch bei der Kritik diese drei Gebiete nämlich die Gedankentätigkeit, das Gefühlslieben und die materielle Kunsttätigkeit bezüglich ihrer Harmonie und Dissonanz einzeln untersuchen und aus ihren Resultaten das Endergebnis ableiten, da z. B. für die Dissonanz der Gedanken die Harmonie der Empfindungen reichlich entschädigen kann.

Die höchste Schicht der Lebenstätigkeit ist die Gedankenwelt. Sie ist auch bei weitem die komplizierteste, wenn sie auch viel klarer ist, als die Welt der Ahnungen und der feinsten und tiefsten Empfindungsschwingungen, weil die Gedanken stets zum Bewusstsein gelangen und durch dasselbe registriert werden. Ihr Gebiet ist unbegrenzt, da sie alle Zonen des Daseins umfassen und selbst über die Grenzen desselben hinausschweifen können. Auf diesem beweglichen und unbegrenzten Gebiet ist die Har-

monie am schwersten erreichbar, da die verschiedenartigen Gedanken, die ein jeder denkende Kopf konzipieren muss, weltenweit von einander entfernt und in ihrer Richtung entgegengesetzt sind. Die Analyse dringt in die feinsten Gewebe der Materie, zerlegt sie in ihre kleinsten Atome, ist aber ewig an diese gefesselt und kann sich niemals über sie erheben. Die Synthese umfasst hingegen ganze Welten, erhebt sich kühn über die Sinneswelt in die Region weltwirkender Gesetze und wo sie diese nicht vorfindet, schafft sie aus fiktiven Vorstellungen ihre eigenen Welten. Nur wenn die Synthese auf sicherer Grundlage sinnlicher Beobachtungen zu bauen beginnt, kann sie zur Wahrheit d. h. zur Übereinstimmung der Gedanken mit der Weltaktion gelangen, und für die ganze Lebenstätigkeit sichere Leitfäden ersinnen, die den Menschen im Labyrinth der Sinneswelt, solange er sie beachtet und an ihrer Richtigkeit glaubt, sicher geleiten können. Diese sind die Ideale oder Grundbegriffe, die das ganze geistige Leben beherrschen, mit welchen alle Beobachtungen und Erfahrungen, alle Gefühle und Gedanken in Verbindung gebracht werden. Solange diese unerschüttert bestehen, geben sie nicht nur der ganzen Gedankenwelt eine feste und sichere Richtung, sondern unterordnen auch die stetig zunehmende Vernunft und Erfahrungen und führen die Menschheit allmählich dem Gleichgewichtszustand entgegen. Sobald sie aber ins Wanken geraten, wird die geistige Harmonie gestört, und kann nur im Falle, dass neue Ideale entstehen, wieder hergestellt werden, sonst entfernt sich die Menschheit von der Harmonie in entgegengesetzter Richtung, verliert den Glauben an alle Ideale, der einseitige Rationalismus nimmt immer mehr überhand, bis man endlich das übersinnliche Gebiet gänzlich verlässt und zum einseitigen Materialismus, zu einer ganz sachlichen Denkart zurückkehrt. So entsteht die disharmonische und einseitige Auffassung dekadenter Perioden.

wo die Kulturen und sozialen Organismen aus Mangel leitender Prinzipien einer gänzlichen Auflösung und Neugestaltung entgegeneilen. In solchen Zeiten gibt es keine befriedigende Weltanschauung, keine Religion, an die man glauben könnte, man wendet sich ebendarum vom unlösbaren Daseinsproblem zum materiellen Leben, trachtet dieses zu erforschen und durch allerlei praktische Einrichtung und Erfindungen bequem einzurichten. Auch die Kunst verlässt das ideale Gebiet der Gedanken und Gefühle und wendet sich ganz dem subjektiv-sinnlichen Leben zu, strebt nur nach sinnlichen Wirkungen, verfeinert die Formsprache und den Geschmack, ohne zur künstlerischen Einheit gelangen zu können. Im subjektiven Künstlerleben verhalten sich die Dinge etwas anders. Der Künstler, der überhaupt kein Denker ist, wirft alle transzendentalen und sittlichen Ideale über Bord und wähnt sich von diesem überflüssigen Ballast befreit; er will keine tiefen Gedanken und Gefühl malen, er will nur das materielle Leben schildern, er stellt sich also zumeist absichtlich disharmonisch. Doch ist die Kraft der Phantasie nicht erloschen, sie arbeitet im Geheimen weiter und jeder Mensch, selbst der materialistischen Geistestätigkeit eine gewisse, eine mehr intuitive als bewusste Weltanschauung, die selbst der materialistischen Geistestätigkeit eine gewisse, mehr oder minder spirituale Färbung gibt, die Erscheinungen synthetisch ordnet und dem Weltbild, statt der mosaikartigen Heterogenität ganz materialistischer Vorstellungen, eine gewisse Einheit und Harmonie verleiht. Um das Verhältnis der verhüllten synthetischen und der offen zur Schau getragenen sinnlichen Geistestätigkeit bestimmen zu können, muss man die übertragenen Offenbarungen ersterer mit besonderer Sorgfalt ermitteln und mit der scharfen Vernunft vergleichen, wobei man ersterer stets etwas hinzufügen, von letzteren etwas wegnehmen muss, da man auf die Absichtlichkeit, mit welcher erstere

sich verbirgt, letztere hingegen hervorhebt, Rücksicht nehmen muss. In literarischen Werken und in der Poesie, in denen die Ideen mehr oder minder direkt ausgesprochen werden, ist diese Aufgabe verhältnismässig leichter, da man selbst in objektiv beschreibenden Werken sofort bemerkt, ob die Gedanken auf höhere Probleme gerichtet sind und die analysierten Tatsachen synthetisch zusammenfassen, nach gewissen allgemeinen Prinzipien ordnen, ob sie dieselben logisch verfolgen und ob sie dem Leser weitere Horizonte eröffnen. Man erkennt sofort, ob der Poet die Erscheinungswelt nur sinnlich geniesst, oder diese durch das geistige Auge betrachtet und mit dem Seelenleben in Verbindung bringt. Sind oben angeführte Symptome scharfer Beobachtung, grosser Naturtreue und feiner Formbehandlung bemerkbar, dann muss man auf eine ziemliche Kraft der Phantasie, der Logik und Synthese, also auf eine harmonische Denkart schliessen, selbst wenn die Probleme nicht gelöst, sondern nur angedeutet sind. Die Kunst ist Sache der Empfindung und bedarf keiner direkten Erörterungen, kann also den objektiven Idealismus, d. h. die spekulative Gedankentätigkeit ganz verbergen. Besonders bezeichnend aber ist für diesen Idealismus ein lichter und klarer Gedankengang, der sich der Weltordnung anschliesst und selbst in tragischen oder hoffnungslosen Momenten einen heitern Optimismus durchschimmern lässt. Eine sanfte Melancholie, die Ergebung in das Unvermeidliche lässt schon auf eine geringere abstrakte Denkkraft schliessen, da sie sich dem Weltgesetz nicht widersetzt, aber auch nicht harmonisch mitschwingt. Noch geringer ist die synthetische Kraft dort, wo man negative oder satanische Vorstellungen, eine Auflehnung gegen die Weltordnung, den bitteren Pessimismus und nagenden Zweifel bemerkt. Dort herrscht entschieden die Sinnlichkeit vor, obzwar nicht in dem Masse, wie bei absoluten Materialisten, die nur in der Sinneswelt leben. Der

Satanismus ist jedoch eine perverse Geistigkeit, oder ein verkehrter Idealismus, der übersinnliche Geheimnisse zu erforschen trachtet, aber wegen allzu roher Struktur nicht fähig ist, diese auf gesetzmässigem Wege zu suchen, darum zur zerstörenden Negation getrieben wird. Eine ungemein heftige aber rohe und ungerichtete Denkart ist die Quelle dieser perversen aber oft anregenden Erscheinung, die besonders in der modernen Kunst, da die spekulative Kraft ungemein geschwächt ist, häufig zum Ausdruck gelangt. Ungleich schwächer und roher sind die Überreste der Phantasie, wo sie sich von der Sinneswelt nicht einmal momentan erheben kann, die Weltordnung nur im materiellen Leben sucht, nur dessen Erscheinungen ordnet und zusammenfasst und einzelne Momente derselben z. B. die Arbeit, die Zeugung, die Gleichheit oder die Armut zum Ideal erheben will. Dieses zeigt schon auf eine grosse Abschwächung der Denkkraft und auf eine Verrohung der Phantasie, ist aber noch immer eine höhere Stufe, als die ausschliessliche Sinnlichkeit und bildet die niedrigste Stufe eines relativen Gleichgewichtes, der selbst **rationalistische** und **rohsimalische** Werke vom gänzlichen **Untergang**, von der eisigen Kälte trockener Vernunftsliteratur oder vom schwülen und unreinen Erotismus rettet. Ist doch selbst die *Satyriasis* Zolas erträglich, ja oft künstlerisch, da er seiner Kunst durch einen derartigen Scheinidealismus höhere Ziele vorsteckt.

Viel schwieriger ist es, die Spuren einer logisch-synthetischen Denkart in der **d a r s t e l l e n d e n** Kunst nachzuweisen, da diese die Gedankenschilderung gänzlich entbehren kann, besonders, wenn sie die allgemeinen Ansichten verbietet. Doch ist eine logisch-synthetische Denkart eine mächtige Kraft, die selbst in objektiven Naturkopien oder in subjektiv-sinnlichen Darstellungen zum Ausdruck gelangen muss, da die wahre Kunst stets individuell, also das Ergebnis der ganzen geistigen Wesenheit

ist, folglich auch die Denkkraft des Künstlers wieder spiegelt. Selbstverständlich nicht in jedem einzelnen Werk, sondern in einer Reihe seiner Schöpfungen, oder wenn man seine individuelle Evolution betrachtet in dieser. Das Licht lässt sich nicht unter dem Scheffel verbergen. Bei jeder grösseren Komposition, wo der Mensch mit der Natur in Verbindung gebracht wird, offenbart sich das ordnende und zusammenfassende Prinzip unvermeidlich, gleichviel, ob es seine bestimmte Weltanschauung formuliert, oder ob es — wie es meistens der Fall ist — nur als dynamische Potenz zur Geltung kommt. Die breite und fröhliche Naturanschauung Milets, die konzentrierende Kraft, mit welcher er nur die Essenz der Erscheinungen wiedergibt, die grosse Harmonie, in welcher sich Luft und Schall, Natur und Menschen verschmelzen, bezeugen, — ganz abgesehen von der Stilempfindung und der grossen Liebe, mit welcher er den Bauern und die fruchtbare Erde betrachtet — eine logisch-synthetische Denkart, mit scharfer Naturbeobachtung gepaart, also eine hohe Stufe harmonischer Denkkraft. Ebenso heiter und umfassend sind die Anschauungen Puvis de Chavannes. Seine Horizonte mahnen an die Unendlichkeit, seine senkrechten Stämme streben zur Geistigkeit empor, seine Gestalten sind die integrierenden Teile des Ganzen, das er mit Adlerblick umfasst und zum schönsten Einklang vereinigt. Wir kennen seine formulierten Ansichten nicht, wir wissen nicht einmal, ob er neben dem dekorativen Effekt, auf etwas anders bedacht war, doch empfinden wir untrüglich die Macht der harmonischen Denkkraft, die das Konkrete mit dem Absoluten, die Materie mit dem Rythmus der Weltaktion in Einklang bringt. Auf eine solche Schöpferkraft deutet auch seine Fähigkeit hin, die menschliche Figur, wie Michelangelo, willkürlich zu gestalten, ohne ihre Harmonie zu stören, ohne mit der Natur in Konflikt zu geraten. Die sanfte Melancholie und wehmütige

Entsagung Burne Jones deutete auf eine bedeutend geringere Denkkraft hin, besonders da er, um gewisse Ideen auszudrücken, die alten Symbole gebraucht und sich aus der Synthese gewisser Erscheinungen keine neuen schaffen kann. Er hat neben feiner Beobachtung und geschultem Kunstverständnis auch ideale Vorstellungen. Seine Gedanken lehnen sich gegen das Weltprinzip nicht auf, können es aber nicht ergründen, darum sind sie wehmütig entsagend und mehr pessimistisch. Noch geringer ist die Harmonie, wo ein sinnlich-perverser Idealismus sich gegen die Weltordnung wendet, die letzte Stufe ist aber die bereits erwähnte Schwäche des Gedankens, der sich nicht mehr über die Materie zu erheben vermag, aber diese dem imaginativen Prinzip entsprechend synthetisch ordnet und ohne der grossen Weltordnung eingedenk zu sein, einzelne ihrer Offenbarungen zu Idealen erhebt. Wenn man in der Kunst derartige Tendenzen bemerkt, muss man unbedingt auf eine erdegebundene und einseitige Denkart schliessen, welcher der hohe Schwung fehlt, der Niedriges und Hohes, Geist und Materie, Konkretes und Absolutes im Rythmus ewiger Schönheit vereinigt und dadurch auch bleibendes und harmonisches schafft.

Ungemein bezeichnend ist für die Denkart des Künstlers das Porträt, da er sich hier mit dem menschlichen Doppelwesen befasst und sofort verrät, ob er sich nur die materielle Erscheinung, oder das geistige Leben vergegenwärtigt. Das Auge eines Velasquez oder Rondins ist auf die geistige Wesenheit gerichtet, darum charakterisieren sie selbst in flüchtigen skizzenhaften Abbildungen die ganze Individualität, andere wie Besnard oder Carrière suchen die flüchtige Erscheinung zu erhaschen, sie mit ihrer Umgebung in Einklang zu bringen, während andere bei peinlicher Nachbildung der materiellen Form und Farbe weder Geist noch Leben einhauchen, also die imponderablen Merkmale der Individualität nicht wiedergeben

können. Sehr belehrend ist der Vergleich der englischen Bildnisse von Reynolds und Gainsborough, welche die sachlich-materialistische Denkart des ersteren und die geistig-ideale Auffassung des letzteren auf den ersten Blick verraten. Die Gestalten Whistlers dienen seinen Farbensymphonien nur als Gliederpuppen, sodass sie seine ungemein raffinierte, aber durchaus materialistische Denkart sofort verraten. Der gleichfalls materialistische Boldini versteht und sucht das Leben und gelangt hierdurch selbst zur Wiedergabe der geistigen Wesenheit, sodass wir bei ihm auf eine mehr synthetische Denkart schliessen müssen, da er mehrere Momente zusammenfassen und aus diesen die Wesenheit rekonstruieren kann, ebendarum ist seine Auffassung zwar keine hohe, aber immerhin eine mehr harmonische als die Whistlers, der nur die feinsten Farbenwirkungen sucht und die Imponderabilien der geistigen Wesenheit kaum bemerkt. Aber selbst die ganz objektive und dem Ausdruck formulierter Gedanken widerstrebende Landschaft verrät das Prinzip und das Verhältnis der Denkkraft, die sie ersann. Drückt der Landschaftler in einem Bilde die Essenz der Naturerscheinung aus, gibt er den grossen Zusammenhang mit dem All selbst im Detail wieder, schildert er mit wenig Pinselstrichen die erhabene Ruhe oder die elementare Gewalt der Naturkräfte, mit Farbe und Linie die Harmonie der Natur, dann wirkt neben der sinnlichen Beobachtung auch seine synthetische Kraft, die selbst schlicht realistischen Sujets ein reiches geistiges Leben, selbst düsteren Motiven einen gewissen Optimismus verleiht. Hier ist nicht von der Stimmung die Rede, die das Produkt der Gefühlswelt ist, sondern bloss von jener intuitiven Empfindung, welche die Kraft eines Geistes in einem andern erweckt und an welcher er dessen Kraft und Gleichgewichtszustand selbst dann erkennt, wenn dieselben nicht direkt ausgesprochen und ihr Resultat, d. h. die Gedanken gar nicht formuliert

sind. Man weiss und versteht viel mehr, als man glaubt, nur wird nicht alles dem Bewusstsein vorgeführt, darum auch nicht konstatiert, sobald aber die Aufmerksamkeit hingelenkt, Bewusstsein und Urteilskraft zur Fixierung einer Vorstellung aufgefordert werden, weiss man Dinge, die man früher nur ahnte. Ebenso empfindet man in jedem Kunstwerk die Prinzipien und die Kräfte, die es schufen.

* * *

Die Kunst wurzelt zwar in der Sinneswelt, schöpft aber Leben, Wärme und Kraft aus dem Gemüt und ist ein Produkt der Empfindungen. Das Gemüt ist ihre eigentliche Heimat, wie die der Religion. Ebendarum soll man diesen Faktor am eingehendsten untersuchen und in erster Reihe den Gleichgewichtszustand der Empfindungswelt bestimmen, um den Kunstwert zu erkennen. In der Region der Gedanken wird die Harmonie oft absichtlich gestört, oft durch äussere Verhältnisse oder herrschende Ansichten bis zur Unkenntlichkeit verhüllt, sodass man sie nur aus übertragenen Wirkungen erkennen kann. Die Gefühle offenbaren sich in der Kunst viel unmittelbarer und sind stets zu erkennen, obzwar man sie oft unterdrücken oder verhüllen will, da nach sentimentalen Perioden, wo man sie offen zur Schau trägt oder affektiert, oft eine Ernüchterung folgt und man aus Angst vor süsslichen Gefühls-ergüssen, sogar die echten tiefen Empfindungen verbirgt und trocken und sachlich-objektiv erscheinen will. Doch verdeckt diese Maskerade das Gefühlsleben nur oberflächlich, da jeder echte Künstler nur das wiedergeben kann, was er empfindet, also seine Gefühlswelt deutlich offenbart. In jeder Linie, jedem Laut oder Farbenakkord, besonders in jeder Stimmung spiegelt sich das Gemüt wieder, sobald der Künstler eine gewisse Höhe erreicht und individuelle Kunstwerke schafft. Nur schülerhafte Nachahmungen oder die wissenschaftlichen Werke der kalten Vernunft

haben keinen Charakter und verraten keine Empfindungen. Ebendarum sind oft die Experimente mancher Künstler, die einzelne Probleme erforschen, also eigentlich keine Schönheitsempfindungen versinnlichen wollen, ganz kalt und objektiv, wie die perspektivischen Bilder Ucellos, oder die Lichtlandschaften einiger Pleinairisten. Ebenso kalt und unerforschlich sind die schablonenhaften Reproduktionen primitiver Künste, wie die meisten assyrischen oder die kunstindustriellen Produkte der spätrömischen Kunst, ferner die reproduktive Kunst überhaupt, wie das Spiel vieler Virtuosen, Uebersetzungen, Periphrasen und Kopien, die eigentlich nicht mehr zur Kunst gehören. Besonders offenbart sich ihre Harmonie in der Kunst, selbst bei objektiven Darstellungen, selbst wenn sie in der Gedankenwelt nicht nachweisbar ist. Oft erscheint die Gedankenwelt des Künstlers einseitig und disharmonisch, während seine Gefühlswelt und Formensprache harmonisch sind. Oft kann sich dieselbe sogar nur in der Anwendung der Ausdrucksmittel, wie in der Fruchtbarkeit der Phantasie und in der Stilempfindung offenbaren, obgleich sie in der ganzen geistigen Struktur vorhanden ist, nur Gedanken und Gefühle aus verschiedenen äussern oder innern Gründen verschwiegen werden. Ebendarum müssen wir den Gleichgewichtszustand nicht auf jedem einzelnen Gebiet, nämlich mehr in der Gedanken-, Gefühls- und Formwelt besonders bestimmen, da sie sich eventuell nur auf einen dieser Gebiete offenbart, aber als Endergebnis des ganzen psychischen Lebens erkennbar ist. Wenn z. B. in einem Buch gar keine allgemeinen Begriffe und altruistischen Gefühle, nur feine Beobachtungen und subtile sinnliche Sensationen ausgedrückt sind und dasselbe doch suggestiv wirkt, erwärmt, anregt, und erhebt, dabei reiche Invention, viel Stilempfindung und Formsinn verrät, ist es unbedingt ein Produkt eines idealistischen und harmonischen Geistes, da die ausgedrückten Dinge wohl interessieren und sinnlich ge-

fallen, aber an sich nicht suggestiv wirken und erwärmen können. Sobald man daher obige Erscheinungen bemerkt, muss man sie als Produkte des Idealismus betrachten und, da sie mit raffinierter Sinnlichkeit gepaart auftreten, auf eine harmonische Seelenstruktur zurückführen.

Deshalb muss die Kritik den Gleichgewichtszustand des Künstlers als Endergebnis der Psychoanalyse mit besonderer Sorgfalt erforschen, und darf sich hierbei nicht durch den äusseren Schein täuschen lassen. Er muss vielmehr in die Seele des Künstlers und seiner Werke eindringen und die Wirkung von der Ursache genau unterscheiden, sonst kann er leicht Werke für disharmonisch und dekadent halten, die in Wirklichkeit harmonische Meisterwerke sind.

E r g e b n i s s e :

a. Die harmonische Kooperation aller Funktionen ergibt den geistigen Gleichgewichtszustand, der dem Geist die maximale Leistungsfähigkeit und Energie verleiht.

b. Gewöhnlich versteht man unter Harmonie eine sehr gemässigte Geistestätigkeit und eine passive Anpassung an die äusseren Bedingungen. Doch ist dies ein Zustand energieloser Schwäche, die zur Kunst am wenigsten befähigt, daher der Trugschluss, dass nur disharmonische Menschen Künstler sein können.

c. Ganz anders verhalten sich die Dinge, wenn man unter Harmonie nur die Kooperation der Vernunft und Phantasie, vom sinnlichen Egoismus und Idealismus versteht, die zum künstlerischen Schaffen besonders befähigen.

d. Alle gewaltigen Künstler waren in diesem Sinn harmonisch, während sie im Leben oft zerfahren erschienen. Auch heute, in einer dekadenten Periode, sind die hervorragenden Werke Produkte harmonischer Geistestätigkeit.

e. Diese innere Harmonie der Sinnlichkeit und Phau-

tasie verleiht dem Künstler die Schnellkraft und Geschmeidigkeit, die ihn besonders auszeichnen.

f. Jedes bessere Kunstwerk ist bis zu einem gewissen Grad harmonisch, da einseitige Experimente, die Nachahmungen, trockenen Studien oder wilde Phantastik keinen Kunstwert haben.

g. Das Verhältnis beider Grundfunktionen ist jedoch sehr veränderlich, und ihre unzähligen Varianten auf dem dreifachen Gebiet des Denkens, Fühlens und Schaffens bestimmen die Künstlerindividualität.

h. Die intuitive Schönheitsempfindung oder das ästhetische Gewissen empfindet das Verhältnis dieser Zustände und kann sie ziemlich genau abschätzen, sobald die Aufmerksamkeit auf diese gerichtet ist.

i. Der Kampf von Materialismus und Idealismus und die Bestrebung nach Harmonie ist der Hauptinhalt der Kultur und Kunstevolution und die Quelle der verschiedenartigsten Gleichgewichtsverhältnisse.

k. Das Gebiet der Gedankenwelt ist zwar ungemein kompliziert und gelangt in der Kunst kaum zum unmittelbaren Ausdruck, doch werden die Gedanken durch das Bewusstsein registriert, sind darum klarer, als die Empfindungen, die zwar in der Kunst mehr zum Ausdruck gelangen, aber mehr empfunden, als genau bestimmt werden können. Am deutlichsten lässt sich das schaffende Prinzip der konstruktiven Logik und der verfeinerten Sinnlichkeit nachweisen.

l. Kunstwerke, in denen scharfe Analyse und synthetische Kraft, daher Gesamtansichten vorhanden sind, sinnliche Empfindlichkeit mit Schwung, Wärme, suggestiver Kraft und heiterem Optimismus, ein subtiler Geschmack mit Stilempfindung, Formreichtum und Ebenmass gepaart sind, stehen auf hoher Stufe der Harmonie.

m. Geringer ist die Harmonie, wenn bei grosser sinnlicher Empfindlichkeit, feinem Geschmack und scharfer

Analyse, die Gedanken gewisse Ideen nur anregen, aber mit einer offenen Frage endigen. Wo die Stimmung zwar keine direkt pessimistische, aber eine melancholische ist, obgleich die Stilempfindung und Invention noch ziemlich kräftig ist.

n. Weniger harmonisch ist der Zustand dort, wo der Geist der Negation auftaucht, die Stimmung entschieden pessimistisch oder satanisch ist und die Sinnlichkeit raffiniert erscheint.

o. Die letzte Stufe von Harmonie ist die, wo die Phantasie, neben verfeinerter Sinnlichkeit, sich nicht mehr über die Materie erheben kann, sich bloss aus diesem Ideale schafft und sich für diese oder für aktuelle Fragen begeistert.

p. In Büchern, Dichtungen, grossen Kompositionen und Porträts, wo eine grössere Skala von Gedanken und Gefühlen zum Ausdruck gelangt, sind sowohl die einzelnen Funktionen, als ihr gegenseitiges Verhältnis leichter erkennbar, doch kann man selbst aus einer Reihe ganz objektiver Darstellungen z. B. Landschaften, Genre- oder Tierbildern sowohl die Denkart als die Gefühlswelt, die Stilempfindung, Invention und sinnliche Verfeinerung des Künstlers deutlich erkennen, daher auch den Zustand seines inneren Gleichgewichtes bestimmen.

q. Nur ein gewisser Grad innerer Harmonie befähigt zur künstlerischen Schöpfung, während selbst die raffinierteste einseitige Sinnlichkeit zur Nachahmung oder zur Naturkopie verurteilt, die Kraft und suggestive Wirkung abschwächt, höchstens sinnliche Leidenschaften, besonders Erotismus kann ihnen eine scheinbare Kraft verleihen.

r. Ebendarum ist die Erforschung dieses geistigen und sittlichen Gleichgewichtsverhältnisses eine Hauptaufgabe der Kritik, da sie zugleich die Hauptprinzipien der geistigen Individualität bestimmt.

Kapitel V.

Die höhere Geistigkeit.

Alles, was sich über das normale Niveau erhebt, jede grosse Wahrheit und Entdeckung, jedes ergreifende Kunstwerk, alles was man als Offenbarung des Genies, als Übernormales und Erhabenes zu betrachten pflegt, verdankt seine Entstehung einer unbewussten und intuitiven, bei jedem hervorragenden Geist vorhandenen, aber nur in Momenten begeisterter Extase tätigen Fähigkeit höherer Ordnung. Niemals entdeckt ein Denker durch logische Schlussfolgerungen tiefverborgene Wahrheiten, sondern stets in Momenten tiefer Kontemplation durch die intuitive Logik, welche die unendliche Reihe der Kausalität mit blitzartiger Schnelligkeit durchläuft und das Endergebnis wie eine Offenbarung dem Bewusstsein vorspiegelt. Ebenso entstehen unsterbliche Kunstwerke niemals durch kalte Kombination, durch das künstliche Nebeneinanderreihen von Farben oder Linien, sondern sie erscheinen dem Künstler in der Extase des Schöpfungskampfes als Visionen, die vor seinem geistigen Auge als einheitlich abgeschlossene Schöpfungen plötzlich auftauchen. Seine Kunst und Kombination dient ihm nur zur Versinnlichung dieser Visionen, ebenso wie die Logik und Urteilskraft dem Denker nur zur Formulierung, Begründung und zur Kontrolle der prophetisch geschauten Wahrheit dienen kann. Aber selbst die Geschichte der Erfindungen lehrt uns, dass solche zumeist plötzlich im Bewusstsein der Er-

finder auftauchen und erst dann durch bewusste Geistesarbeit verwirklicht werden. Sogar im gewöhnlichen Leben haben wir oft intuitive Ahnungen, die uns Dinge, von denen wir durch die gewöhnlichen Mittel keine Kenntnis erhalten können, mit apodiktischer Sicherheit mitteilen. So ist der erste unbefangene Eindruck bei der Begegnung fremder Personen zumeist untrüglich; so weiss man im gewöhnlichen Verkehr immer mehr als man mitteilen will, da der Geist auch die unausgesprochenen Gedanken intuitiv ahnt, ohne sich Rechenschaft zu geben, durch welche Mittel er zu derartigen Kenntnissen gelangt. So ist auch die Wirkung gewisser Menschen auf die Massen oft bedeutend grösser, als es seine Beweisgründe, sein Ansehen, seine weltliche Macht, oder überlegene Kraft rechtfertigen könnten. Oft bleibt eine logisch verfasste, geistvolle und überzeugende Rede ganz wirkungslos, während eine andere, die nichts besonderes enthält, nicht nur die Massen, sondern auch denkende Köpfe oder anders gesinnte Menschen mitreisst. So haben die Werke grosser Denker meist eine geringe Wirkung, während andere, die oft nur abgeschwächte Wiederholungen derselben sind, das Denken ihrer Zeit umgestalten. Diese geheimnissvollen Anziehungen, die durch keine fassbaren Gründe erklärt werden können, stammen aus der selbsttätigen Wirkung des geistigen Fluidums, oder aus der fernwirkenden Kraft des Geistes, die jeder intuitiv empfindet, die aber selten zum Bewusstsein gelangt, weil man nicht gewöhnt ist, diesen Imponderabilien die nötige Aufmerksamkeit zu schenken.

Alle diese okkulten Fähigkeiten wurzeln in einer geistigen Kraft höherer Ordnung, die ebendarum unbewusst bleibt und sich nur in Momenten grosser Vertiefung oder hoher moralischer Spannung offenbart, weil sich im Gehirnapparat kein entsprechendes Organ entwickelt hat. Die Kraft ist vorhanden, sie ist fernwirkend, sie vermag über die sinnliche Erkenntnisschwelle hinüber in die Welt

der Imponderabilien zu blicken, Geist, Gedanken und die Harmonie der sittlichen und geistigen Weltordnung zu schauen, doch erscheinen ihre Bilder im Spiegel des Bewusstseins nur selten, da es durch brutale sinnliche Wahrnehmungen oder durch heftige Gedankentätigkeit eingenommen, ihre zarten Eindrücke nur in jenen seltenen Momenten empfindet, da die größeren Nervenfunktionen ruhen, nur die höchste geistige Energie im Unbewussten wirkt und unter günstigen Bedingungen zum Bewusstsein gelangt. Diese unbewusste Geisteskraft bildet die dritte und höchste Schicht des geistigen Lebens und besteht aus drei verschiedenen Funktionen. Eine dieser ist die perzeptive Funktion höherer Ordnung und besteht in Hellsehen oder geistigem Schauen, das in Momenten grosser Konzentration selbst fernegelegene und übersinnliche Dinge schauen und ihre Spiegelung im Bewusstsein wachrufen kann. Diese Spiegelungen sind von jenen der Phantasie durchaus verschieden, da letztere allmählich gebildet werden, fluktuieren und sich stets verändern, während diese ganz plötzlich vor dem geistigen Auge erscheinen und dann verschwinden. Die Phantasie bildet ihre Gedankenbilder aus Elementen sinnlicher Beobachtungen, das Hellsehen evoziert oft nie gesehene oder geahnte Erscheinungen. Die Phantasie wirkt konstruktiv, das Hellsehen zeigt Endergebnisse und abgeschlossene Formen. Eine andere Funktion dieser Stufe ist die intuitive Logik, welche, wie oben bemerkt, die Endergebnisse der Kausalreihen in fertigen Gedankenbildern dem Bewusstsein vorführt und der Gedankentätigkeit niedriger Stufen entspricht. Eigentlich ist diese prophetische Intuition die höchste Stufe der Synthese, welche die letzten Konsequenzen der Ursächlichkeit in einem Schluss oder Gedankenbild zusammenfasst, das geistige Auge erleuchtet, sodass es selbst verborgene Wahrheiten mit apodiktischer Sicherheit erkennt. Der gebräuchliche Ausdruck „Es ist ihm ein Licht aufgegan-

gen“ kann die Plötzlichkeit und die Klarheit dieser innern Erleuchtung am bezeichnendsten ausdrücken. — Die dritte Funktion ist die fernwirkende Kraft, die von Geist zu Geist eine direkte Verbindung anbahnt und die Willensäußerung oder die Aktion niedrigerer Zustände ersetzt. Sobald die Verbindung hergestellt ist, entsteht eine Strömung und Gegenströmung, etwa wie beim elektrischen Strom. Erstere wirkt auf das Objekt, beeinflusst dessen Willen und Gedanken und teilt ihm die subjektiven Absichten unbewusst mit, letztere bringt hingegen vom seelischen Zustand des Objektes Kunde. Diese Funktion besteht also aus zwei Elementen, nämlich aus einem perzeptiven und aus einem aktiven Element. Ersteres erzeugt eine Art von Hellsehen, indem es befähigt, in den Geist anderer hineinzublicken, letzteres hat hingegen eine unmittelbare Wirkung und ersetzt sowohl die Gefühle als den Willensakt.

Diese unbewussten Funktionen haben in der Kunst einen bedeutend grösseren Wirkungskreis, als man gewöhnlich annimmt, da man gewöhnt ist, sie ganz zu ignorieren und ihre Wirkung andern Funktionen zuzuschreiben, ebenso wie die moderne Kritik selbst seelische Vorgänge dem Metier zuschreibt und dadurch dessen Einfluss bedeutend überschätzt. Freilich offenbart sich die Kunst in letzter Linie in der materiellen Darstellung und alle geistigen Faktoren kommen in derselben zur Geltung; aber das Metier als solches ist meist nur eine gewisse Fertigkeit in der Behandlung der Formen, Farben, Laute und der Sprache die man erlernen kann, während von zwei Künstlern, die jene Fertigkeiten gleichtütig beherrschen, der eine allem, was er schafft, eine feurige Seele einhaucht, der andere hingegen nur kalte Meisterstücke schafft. Die Werke können äusserlich ungemein ähnlich sein und doch so Verschiedenes geben und etwas ausdrücken, was nicht zu erlernen ist, weil es aus der innersten geistigen Wesen-

heit eines Einzelnen fließt. Dementsprechend ist die Wirkung der Werke. Ein Produkt der höheren, intuitiven Kraft regt eine Welt von Ideen an, erhebt den Geist in höhere Regionen, fesselt den Beschauer und prägt sich unauslöschbar dem Gedächtniss und Herzen ein, während das vielleicht äusserlich ähnliche Produkt bewusster Funktionen kalt lässt. Der Kunstwert beider ist daher sehr verschieden und darum soll die Kritik danach trachten, bei jedem Kunstwerk, welches sich bedeutend über das allgemeine Niveau erhebt und dessen grosse Wirkung aus rationellen Gründen nicht erklärt werden kann, diese Kraft herauszuempfinden und ihre Aktion möglichst nachzuweisen, da sie das Kunstwerk in eine ganz neue, hohe Kategorie erheben.

Ein geheimnisvolles Doppelleben, ein bewusstes und ein unbewusstes Leben besteht nebeneinander und durch tausend unsichtbare Fäden verwoben im geistigen Organismus aller Menschen. Dabei beeinflusst das Unbewusste, gleich einem Instinkt höherer Ordnung, alle niedrigeren Funktionen ebenso, wie der Idealismus die Sinnlichkeit, deren Richtung er verändert, beeinflusst. Diese Intuition ist jedoch nicht die Summe vererbter Erfahrungen, wie der Instinkt, sondern das Ergebnis unbewusster geistiger Wahrnehmungen und ebensolcher Impulse, die auf die beiden fixierten Grundfunktionen unbemerkt wirken, das Individuum mit der geistigen Welt in Verbindung bringen und ihrem Einfluss zugänglich machen. Die geistige Welt ist selbstverständlich keine theologisch organisierte Hierarchie guter Engel und böser Dämonen, sondern ein Gewebe jener fernwirkenden Strömungen, die aus allen Geistern emanieren, über der sinnlichen Erkenntnisschwelle — also im Unbewussten — wirken, von sinnlich unerforschlichen Dingen Kunde geben und dem Einzelnen wenigstens eine fakultative, fernwirkende Kraft verleihen, deren einzelne Offenbarungen, bei hervorragenden Individuen, in beson-

ders günstigen Momenten zum Bewusstsein gelangen, in Ausnahmefällen sogar absichtlich verwendet werden können.

Dieses geheimnisvolle Leben der Geisterkette, d. h. der automatischen Anziehung und Abstossung der geistigen Substanz, die bei Einzelnen, wenigstens bei hoher geistiger oder sittlicher Spannung als Hellsehen, Intuition und geistiger Einfluss zum Ausdruck gelangt, hat auf die Kunst einen ganz natürlichen aber bedeutenden Einfluss, den man entweder absichtlich ignoriert, oder als teleologisches Wunder, keinesfalls aber als die natürliche und bis zu einem gewissen Grad erforschbare Wirkung reeller, aber imponderabler Kräfte zu betrachten hat. Die überwältigendsten künstlerischen Visionen, die göttliche Inspiration und die magische Kraft, die aus manchen Kunstschöpfungen auströmt, kurz alles was man unter „Zaubergewalt des Genies“ versteht, wurzelt in dieser unbewussten Kraft, oder erhält den ersten Anstoss von dieser. Die Visionen werden dann durch die konstrutive Kraft der Phantasie und durch die verfeinerte Sinnlichkeit materialisiert, welchen man ganz irrtümlich auch jene unerklärlichen Wirkungen unterschiebt.

Bei näherer Betrachtung der Wirkung einzelner dieser unbewussten Funktionen auf die Kunst muss man sich jedoch von ihrer Realität überzeugen. So offenbart sich das Hellsehen besonders in manchen Bildnissen unverkennbar, da einzelne Auserwählte neben der materiellen Form auch die geistige Wesenheit deutlich sehen und sich hauptsächlich auf die Versinnlichung dieser, oft bei flüchtiger Andeutung ersterer beschränken. So erschien dem grossen Velasquez die geistige Individualität als deutliche Vision, mit welcher er die Form, Farbe und die äussere Anordnung zusammenstimmt. Darum haben seine grossen Skizzen ein so intensives Leben, dass man durch die Augen in die Seele der Personen blicken und diese empfinden kann, weil

sie sich über die ganze Erscheinung ergiesst. So sah auch Rembrand die Seele, doch interessierte ihn die düster dämonische Seite derselben, während van Dyck mehr die Form, den Stil und die Farbe empfand, darum sehr stilvolle aber weniger geistige Bildnisse schuf. Gainsborough sah auch die Seele und gab die Vision dieser unmittelbar zurück, während Reynolds die physische Form sah, diese mit grossem Können packend wiedergab, das geistige Leben hingegen mehr durch Symbole so durch Bücher und Schriftrollen, als aus unmittelbarer Beschauung wiedergab. Von den Modernen empfindet Rodin die Seele so unmittelbar, dass er — um sie wiederzugeben — selbst die plastische Form nur flüchtig andeutet und trotzdem die ergreifendsten Wirkungen erzielt. Die scharfe Beobachtung und virtuose Technik genügen hierzu nicht, da die Sinne nur die Materie und deren Feinheiten, aber nicht jene Imponderabilien wahrnehmen, welche die geistige Wesenheit kennzeichnen und die man mit dem geistigen Auge unmittelbar schauen muss, um sie reproduzieren zu können. Die sachliche Naturtreue ist von der geistigen Apparition jener Seher auf den ersten Blick zu unterscheiden und die Wirkung dieser ist ungleich packender als die jener positivistischen Meisterwerke.

Doch macht sich die Vision hellsehender Künstler nicht nur im Bildniss bemerkbar, wo die Wiedergabe der geistigen Persönlichkeit eine besonders günstige Gelegenheit bietet, sondern auch bei andern Schöpfungen, sogar bei objektiven Darstellungen. Schon die Schöpfungsgeschichte unsterblicher Kunstwerke bezeugt die Mitwirkung unbewusster Kräfte. Wenn der Künstler eine Konzeption versinnlichen will, verfällt er in einen fieberhaften Zustand, in dem alle Fähigkeiten bis zum äussersten gespannt sind. Er sucht die Form zuerst mit hellem Bewusstsein und will sie auf kombinativem Wege herstellen, doch gelingt ihm dies nur selten, die erhaltenen Resultate können seine

intuitiven Ahnungen nicht befriedigen, er sucht und quält sich, bis die nervöse Spannung die höchste Stufe erreicht, bis er sich ganz in die Kontemplation der gesuchten Vorstellung vertieft, und diese ganz plötzlich als konkrete Vision vor seinem geistigen Auge erscheint. Dann trachtet er diese in seinem Gedächtnis zu fixieren, auch wenn die Vision verschwunden ist. Er ruft sie durch die Vorstellungskraft der Einbildung hervor und beginnt sie mit Hilfe künstlerischer Hilfsmittel zu materialisieren. Alle grossen Kunstwerke, alle unvergänglichen Gestalten, wie die Joconde Leonardos oder die Propheten Michelangelos, alle grossen Schöpfungen der Poesie entstanden aus solchen Visionen, und alle kombinativen Kompositionen, alle nach literarischen Ideen und eingestellten Modellen gemalten Gruppen oder Gestalten sind damit verglichen steif und leblos. In dieser Genesis der Kunstwerke erscheint also die unbewusste Geistigkeit als schaffende Kraft, und jedes grosse Kunstwerk taucht im Geist des Künstlers als plötzliche Vision auf.

Die schöpferische Vision ist jedoch nicht allein das Produkt des perzeptiven Hellsehens, sondern auch der schaffenden Intuition, welche nicht nur tatsächlich vorhandene, aber unsichtbare Formen dem Bewusstsein vorspiegelt, sondern diese, ähnlich wie die Phantasie, nach gewissen Prinzipien gestaltet und die Ahnungen des Künstlers als fertige Vorstellungen evoziert. Nur arbeitet die Phantasie stets bewusst, verändert die Formen allmählich und gelangt nur selten zu einem endgültigen Abschluss, während die Intuition im Unbewussten waltet und nur die Endergebnisse in einer vollkommen abgerundeten Vision zum Licht befördert, die zumeist so vollkommen erscheint, dass sie die intuitive Schönheitsempfindung vollkommen befriedigt, weil sie das Werk der höchsten Geisteskräfte ist. Selbstverständlich muss der Künstler auch auf der sinnlichen und imaginativen Ebene vorange-

schritten sein, um diese Inspirationen zu versinnlichen, sonst wird es ihm ergehen wie extatischen Heiligen, die ihre erhabenen Lichtvisionen infolge roher Sinnlichkeit und vorgefasster Meinungen, sich als brutalen Teufelsspek vergegenwärtigen. Ähnlich ergeht es den meisten Satanisten, die infolge perverser Sinnlichkeit die geschauten Lichtgestalten in dunkle Mächte verwandeln, doch sind manche pervers satanische Gestalten oder Poesien ebenso packend und vollkommen wie Lichtvisionen, da überall, wo man dämonische Kraft empfindet, die unbewusste Geisteskraft mitwirkt.

Alles Unsichtbare, was man mit der ganzen Kraft des Geistes fixiert, erscheint im Moment der höchsten Spannung vor dem geistigen Auge als deutliche Vorstellung, deshalb stellt sich das Hellsehen selbst bei ganz objektiven Darstellungen oder Beschreibungen ein, sobald der Künstler die Schwungkraft hat, sich zu dessen Zone zu erheben. Die Landschaft ist eine der objektivsten künstlerischen Produkte und doch muss der Künstler besonders die Vision der Stimmung evozieren, um sie wirkungsvoll wiedergeben zu können. Das Licht und die Stimmungen sind so veränderlich, dass man sie nur auf flüchtigen Skizzen unmittelbar kopieren kann, und selbst diese Skizzen bleiben kalt und ausdruckslos, wenn der Künstler sie nicht im Fieber selbstvergessener Begeisterung vor der Natur schafft. Grössere Landschaften können nicht nach der Natur kopiert werden, und landschaftliche Kompositionen sind ebensolche Schöpfungen, wie andere Werke, die nur im Geiste des Künstlers entstehen. Wenn er eine Stimmung ausdrücken will und nur die materiellen Formen und Farben beobachtet, wird sein Werk schematisch und kalt wirken, weil in der Natur ebenso unermessbare Kräfte die Eigenart der Stimmung bestimmen, wie im geistigen Leben. Wenn sich dagegen der Künstler in die Betrachtung einer Konzeption seelisch ganz vertieft, dann wird ihm die Form

und die Stimmung als Ergebnis jener imponderablen Kräfte in einer Vision erscheinen, die ihm zur packenden Wiedergabe derselben befähigt und seine niegeschauten Motive werden mit der Kraft absoluter Wahrheit wirken. Der Künstler muss den Geist der Natur, das ewige Walten unsichtbarer Kräfte, ihre Harmonien und Dissonanzen, ihre Kraft und göttliche Ruhe, ihren dämonischen Aufruhr und ihr fröhliches Zusammenklingen empfinden. Alles, was er nur mit dem geistigen Auge wahrzunehmen vermag, muss ihm durch das rythmische Mitschwingen des Geistes mit dem All zur Erfahrung werden. Die Pan-Idee, der Tanz der Musen am Parnass oder die Elfenreigen sind solche Naturvisionen, die wegen allzu sachlich subjektiver Denkart nur durch antropomorphe Symbole ausgedrückt werden konnten, ebenso wie Böcklin die Waldesstille oder das Spiel der Wellen, — also seine Naturvisionen — freilich von einem andern Standpunkt durch solche versinnlicht. Auch einige Schriftsteller schauen den Geist der Natur, wie Edgar Poe in seiner *Ulalume*, wie Verlain, d'Annunzio und Regnier, der den Geist des alten Hauses als Vision sah, und solche durch nebensächliche Dinge, wie durch eine Blume unter dem Huf eines Pferdes, u. s. w. ausdrücken kann, oder wie Ibsen, der den Fjell oder das Meer im Geiste seiner Personen widerspiegelt.

Diese Visionen schaut und vergegenwärtigt sich der Geist ohne Mitwirkung der Sinne und gibt sie als höchste Belohnung der Musen, wenn der Künstler sich ganz in seinen Gegenstand vertieft, sich und die Welt darüber vergisst und ganz in seiner Kunst aufgeht. Obzwar das geistige Schauen eine der höchsten Gaben ist, genügt sie selbstverständlich nicht um auch Kunstwerke zu schaffen, da ihre Materialisation die Aufgabe anderer Funktionen ist. Doch bietet die höhere Geistigkeit selbst in dieser Beziehung unschätzbare Hilfsmittel, da die fernwirkende Kraft, welche der Künstler seinem Werk durch festen Glauben oder durch

grosse Willenskraft einprägt, dessen Wirkung ungemein steigert und den Beschauer suggestiv beeinflusst, sodass er sich diesen Einfluss, oft trotzdem ihm die Vernunft für ungerechtfertigt erklärt, nicht entziehen kann. Diese okkulte Kraft, die einzelne Künstler ihren Werken einhauchen können, hat z. B. im Mittelalter die irrige Ansicht von der Zauberkraft einzelner Madonnen, Gesänge oder Sprüche verbreitet, die zwar eine gewisse Begründung hat, nur durch den Aberglauben übertrieben wird. So viel ist gewiss, das Musiker und Rezitatoren, oder selbst objektive Werke, wie Bilder oder Dichtungen, also auch solche, bei denen der individuelle Einfluss nicht mehr zur Geltung kommt, sobald der Künstler seinen ganzen Glauben und eine mächtige Willenskraft hineinlegt, eine ganz aussergewöhnliche Wirkung auf den Beschauer ausüben, daher die ästhetische Wirkung ungemein erhöhen, während selbst die brilliantesten Meisterwerke die ohne Ueberzeugung gleichsam aus einem leichtfertigen Spiel mit ästhetischen Formen entstanden sind, keine anhaltende und tiefere Wirkung haben. Oft haben zwar auch handwerksmässig erzeugten Madonnen päffische Künste den Ruhm wundertätiger Kraft verliehen, und die Menge hat diesen durch Autosuggestion aufrechterhalten; aber in vielen Fällen war es wirklich der feste Glaube und die Zauberkraft extatischer Begeisterung, die solchen Bildnissen eine überwältigende Kraft gab, wie sie auserwählte Kunstwerke selbst in unserer nüchternen Zeit besitzen. Wir sehen, dass oft ganz einfache, mit den kleinsten Mitteln erzeugte Bilder eine gewisse Stimmung oder Sensation viel ergreifender mitteilen können, als andere, eventuell bessere Kunstwerke, welche dieselben Effekte durch die Kombination technischer Kunstgriffe erreichen wollen, da erstern die fernwirkende Kraft des Geistes, die gerade bei der materiellen Erzeugung eingeprägt werden kann, eine übernormale Wirkung verleiht und dem Künstler selbst bei der

Materialisation seiner Konzeptionen behülflich war. Also nicht nur das Hellsehen und die Intuition, sondern selbst das Aktionsprinzip höherer Geistigkeit ist bei der künstlerischen Schöpfung beteiligt und gibt dieser die höchste Weihe einer überwältigenden und geheimnisvollen Kraft, die aus der hohen Spannung genialer Geistestätigkeit entspringt und alles, was es belichtet, über das normale Niveau erhebt.

Die höhere Geistigkeit ist der menschlichen Seele selbst auf relativ niedriger Evolutionsstufe inhärent. Man kann sie nicht durch Studium und Kultur oder durch die besondere Ausbildung gewisser Funktionen erreichen. Man kann zu ihr ebensogut durch die höchste Aufregung der überreizten Sinnlichkeit, also in einer satanischen Verzückung, als durch die Extase der höchsten Begeisterung gelangen, wenn nur die geistige und sittliche Spannung gross genug ist, um die vitalen Funktionen und die banale Gedankentätigkeit zu unterdrücken und die ganze Aufmerksamkeit auf ein Objekt zu konzentrieren. Wirklichen Künstlern, die ganz in ihrer Kunst aufgehen, ist sie ebenso zugänglich, wie schwärmerischen Gläubigen, da sich die Seelentemperatur beider bis zur Extase steigern, also die materiellen Hindernisse überwinden kann. Köhlen Vernunftsmenschen ist diese Kraft unerreichbar, da sie in ihrem nüchternen Leben die materiellen Dinge stets überwiegen, da sie, wie der Krämer, alles nach dem Gewicht kaufen und die federleichten geistigen Schätze verachten. Die Geistigkeit ist also kein exklusives Eigentum gewisser Kulturschichten oder Typen, sondern sie ist allen denen zugänglich, die ihr Seelenleben in gewisser Beziehung ungewöhnlich steigern können. Doch bedeutet dies nicht zugleich auch, dass alle Sehenden ihre Visionen gleichmässig verwerten können, oder dass jeder Künstler, der solche hat, über alle andern erhaben ist. Schottische Hirten sind oft hellsehend ohne sich hierdurch über andere geistige

Wesen zu erheben. So nützen die Visionen auch dem Künstler nur dann, wenn er sie künstlerisch verwerten kann, wenn er also im Vollbesitz aller anderen Eigenschaften ist, die ihm zum Künstler machen. In diesem Fall bildet sie jedoch den wertvollsten geistigen Schatz und ist das untrügliche Kennzeichen des Genies, da nur wohlorganisierte Geister mit mächtiger Energie sich bis zur Geistigkeit emporschwingen und diese künstlerisch ausdrücken können. Andere hingegen, die eventuell einzelne Manifestationen der Geistigkeit erzwingen, das Geschaute aber weder mit ihrer Denkart verbinden noch harmonisch versinnlichen können, gehören zu jenen Träumern, die man auch im gewöhnlichen Leben als zerfahrene Visionäre bezeichnet und die dem Wahnsinn näher stehen als dem Genie. —

Die Kritik muss, wie schon erwähnt, auch diese erhabenen Offenbarungen der unbewussten geistigen Kraft nachempfinden und wenigstens dadurch feststellen, dass sie solche mystische Wirkungen, welche durch rationelle Gründe nicht erklärt werden können, dieser höchsten Energie des menschlichen Geistes zuschreibt. Da verschiedene geistige Typen verschiedenartige telepathische Visionen haben, da ihr geistiges Auge auf verschiedene Dinge gerichtet ist, kann man im Kunstwerk verschiedene Abstufungen höherer Geistigkeit unterscheiden. Sinnliche Typen suchen stets das Konkrete, die Visionen solcher werden ebendarum vielleicht neue und interessante aber stets konkrete Formen vorpiegeln. Idealisten suchen Konkordanz oder den Einklang, deshalb werden auch ihre künstlerischen Visionen die grosse Harmonie der Natur und des Geistes, den Rythmus der Weltaktion, kurz die Eurythmie der Dinge vorführen, und da die Schönheit nicht in einzelnen Formen, sondern im Rhythmus ihre Relation besteht, werden solche der Kunst ungemein hohen ästhetischen Wert verleihen. Harmonische Menschen

empfinden beide Seiten der Dinge, darum kann ihnen die unbewusste Kraft sowohl diese alles umfassenden Harmonien, als die zu ihrer Versinnlichung geeignetsten konkreten Formen mitteilen, also unsterbliche Schöpfungen inspirieren. Das Licht kann vielen leuchten, doch werden sie dabei verschiedene Dinge sehen. Manche bemerken nur wonach ihren Sinnen gelüftet, andere sehen hingegeri die wunderbare und ewige Schönheit, und die Spiegelungen dieser werden selbstverständlich auch in der Kunst die edleren und wertvolleren sein.

Ergebnisse :

a. Ueber der normalen und bewussten, ist eine unbewusste und gesteigerte Geisteskraft tätig, die sich nur bei hoher geistig-sittlicher Spannung offenbart und die Quelle aller übernormalen Leistungen des menschlichen Geistes ist.

b. Sie beruht auf der fernwirkenden Kraft des menschlichen Geistes und besteht aus drei verschiedenen Funktionen. 1. aus dem Hellsehen, das unsichtbare und übersinnliche Bilder erzeugt, 2. aus der intuitiven Logik, welche die Endergebnisse gewisser Bedingungen zeigt, 3. aus der fernwirkenden Kraft, die unmittelbar von Geist zu Geiste wirkt.

c. Sie gelangen nur in Momenten grosser geistiger Spannung zum Bewusstsein, wenn die gröberen Funktionen schweigen, und spielen schon im gewöhnlichen Leben, besonders aber in der Kunst, eine bedeutend grössere Rolle, als man annimmt.

d. Wo man eine besonders ergreifende Wirkung beobachtet, die durch rationelle Gründe nicht erklärt werden kann, dort ist stets die unbewusste Geisteskraft tätig.

e. Der Mensch führt ein bewusstes und ein unbewusstes Doppelleben, wobei letzteres wie ein Instinkt höherer Ordnung wirkt und das Individuum mit der Geisterkette,

d. h. mit der unbewussten Aktion aller Geister in Verbindung bringt.

f. Am leichtesten ist ihre Wirkung beim Bildnisse zu erkennen, wo einzelne den Geist, Andere nur den Körper sehen.

g. Auch die schöpferische Vision, wobei die Lösung eines Problems bei der höchsten geistigen Spannung ganz plötzlich als Endergebnis auftaucht, ist das Resultat dieser Fähigkeit, nur ist hier die intuitive Logik tätig, da der Künstler nicht objektive Dinge, sondern die endgültige Form seiner eigenen Ahnungen erblickt, die ihm zur Schöpfung inspirieren.

h. Selbst bei objektiven Darstellungen und Beschreibungen erscheint das Hellsehen als Naturvision, welche die imponderablen Faktoren aller Stimmungen und die Harmonie der Weltaktion empfindet, mit welcher der Künstlergeist harmonisch mitschwingt, und die alles, was er schafft, zauberhaft belebt.

i. Diese Visionen bilden die höchste Gabe des Genies, doch wirkt auch die direkte fernwirkende Kraft, die es seinem Werk während der Materialisation einprägt und hierdurch diesem Zauberkraft verleiht. Besonders wirksam ist diese bei persönlichem Vortrag, doch strahlt sie selbst aus objektiven Darstellungen hervor. —

k. Diese Kraft ist dem menschlichen Geist inhärent, nicht das Produkt der Kultur, sie kann sich also auf verschiedener Evolutionsstufe offenbaren, sobald die notwendige Spannung vorhanden ist, und hat daher verschiedene Abstufungen.

l. Nur wohlorganisierte Geister können die Visionen mit ihrer Gedankenwelt in Einklang bringen und mit grossem Nutzeffekt verwenden, während sie niedrigere Typen verwirren, die dann als zerfahrene Visionäre dem Wahnsinn näher stehen, als dem Genie.

m. Die Kritik muss nicht nur die mystische Wirkung

der unbewussten Geisteskraft empfinden, sondern auch die relative Höhenstufe der Visionen abschätzen, wobei die konkreten und sinnlichen Bildern zur niedrigen, die Empfindung der harmonischen und ästhetischen Relationen zur höheren Stufe gehören.

n. Das Licht leuchtet vielen, die jedoch verschiedene Dinge sehen.

Kapitel VI.

Die individuelle Entwicklung des Künstlers.

Bis jetzt wurde der Künstler als definitives und einheitlich abgeschlossenes Wesen betrachtet, doch ist alles Lebende veränderlich, und der Mensch ist die veränderlichste Lebensform. Darum kann auch die Kritik nicht wie eine abgeschlossene Bilanz den momentanen Zustand definitiv bestimmen, sondern muss ihn als ungemein variable Kraft betrachten und mehr das Prinzip seiner individuellen Bewegung, als die konkrete Erscheinungsform eines Momentes bestimmen. Sie muss verschiedene Momente zusammenfassen, um die Künstlerindividualität und den relativen Wert seiner Kunst bestimmen zu können, da diese aus ihrer natürlichen Verbindung herausgerissen nur fiktive Ergebnisse liefern.

Die persönliche Evolution wiederholt zwar in ihren Hauptzügen die Stammesevolution, doch wirken auf das individuelle Leben so zahlreiche äussere Einflüsse ein, dass sie stets grössere oder geringere individuelle Abweichungen von der allgemeinen Formel verursachen und dem Leben jeder hervorragenden Persönlichkeit ein individuelles Gepräge geben.

Das allgemeine Evolutionsgesetz bestimmt nur die Hauptform der Lebenswelle, so z. B. das in der Kindheit die ungezügelte Phantasie, im Greisenalter die Vernunft vorherrscht, und der Mann sich dem harmonischen Zustand noch am meisten nähert. Doch gibt es auch Individuen,

die sich diesem schon im Jünglingsalter und andere die sich ihm erst in höherem Alter nähern, diese sind jedoch ganz abnorme Geschöpfe, da bei ersteren der Rationalismus, bei letzterem der Idealismus abnorm entwickelt ist. Erstere sind die Wunderkinder, die ihr Metier schon in zarten Alter beherrschen, letztere sind überspannte und turbulente Naturen, deren Verstand sich erst im hohen Alter klärt. Diese abnormen Organismen erreichen nur selten die höchste Stufe der Kunst und sind mehr als Kuriositäten zu betrachten. Es gibt zwar Zeiten, wo der Materialismus so überhand nimmt, dass selbst Kinder ganz vernünftig und nüchtern scheinen, und andere, wo der Idealismus so glühend ist, dass sich selbst Greise wie schwärmerische Jünglinge benehmen, doch sind dies nur Symptome gewisser Entwicklungsstadien. Im individuellen Leben wird der Idealismus mehr in der Jugend, die Vernunft mehr im Alter vorherrschen, und dem Gleichgewichtszustand nähert es sich gewöhnlich im Mannesalter, da dann Idealismus und Materialismus ihren Kampf ausgefochten und sich nach Möglichkeit ausgeglichen haben. Darum sind im allgemeinen junge Künstler stürmisch und neigen zur Uebertreibung. Im reifen Mannesalter ist ihre Kunst geklärt und gemässigt, während sich im Alter der starke Impuls verflüchtigt, objektive Beobachtung und Erfahrungen die Führung übernehmen und die Kunst verfeinern, aber ihre Kraft und Wärme abschwächen.

Das sind nur die ganz allgemeinen Hauptzüge der Evolution, von welcher die individuelle Entwicklung, unter dem Einfluss unzähliger innerer und äusserer Beweggründe mehr oder minder abweicht. Diese Faktoren müssen aus der Lebensgeschichte des Künstlers, oder wenn diese nicht bekannt ist, aus der Reihenfolge seiner Werke möglichst genau ermittelt werden, um den reellen Formwert der Künstlerindividualität und hieraus die wahre Bedeutung seiner Werke bestimmen zu können. Diese Auf-

gabe der Kritik ist zwar kompliziert, aber unbedingt lösbar, da sie hier mit positiven Tatsachen zu tun hat, die — sobald sie rationell geordnet sind — positive Ergebnisse liefern. In erster Reihe müssen die verschiedenen Gruppen dieser Beweggründe festgestellt werden, welche in innere und äussere d. h. in subjektive und objektive, diese wiederum in geistige und materielle zerfallen.

Zu jener Gruppe innerer und geistiger Faktoren, die bedeutende Abweichungen von der normalen Evolutionsform verursachen, gehört besonders die individuelle geistige und sittliche Struktur, die ungemein veränderlich ist. Hier kann selbstverständlich nicht vom definitiven Charakter, wie er sich im Lebenskampf festgestellt hat, die Rede sein, sondern von jener mitgebrachten Veranlagung, die schon bei dem kleinen Kind bemerkbar ist und sich selbst im Leben selten ganz verwischt. Auch geistige Charaktereigenschaften sind bis zu einem gewissen Grad erblich, sodass gewisse Stammeseigenschaften, wie Ehrgeiz, Mut, starke Impulse oder Habgier, Idealismus oder Nüchternheit in den meisten Mitgliedern einer Familie bemerkbar sind, doch tragen hierzu neben der Vererbung auch die Familientraditionen d. h. die ungemein anhaltenden Kindereindrücke viel bei, so dass sie nicht ganz auf Rechnung der Vererbung verbucht werden können. Ferner beobachtet man häufig, besonders auf höherer Evolutionsstufe, dass die Kinder desselben Paares sehr verschiedenartig veranlagt sind und höchstens jene früher erwähnte Familienähnlichkeit und ungefähr dasselbe Kulturniveau haben. Die Ursachen dieser grossen individuellen Verschiedenheit sind ungemein verwickelt und liegen viel tiefer, als dass sie die Kritik erforschen könnte. Doch bemerken wir andererseits, dass in der Kunstgeschichte in gewissen Zeiträumen dieselben Künstlernamen wiederkehren, auch kennen wir mehrere Künstlerfamilien, wo die grosse Begabung durch mehrere Generationen anhält.

Gewisse Talente sind also bis zu einem gewissen Grad unstreitig erblich, obgleich andere Symptome auf hochgradige individuelle Variation auf höherer Evolutionsstufe hindeuten. Erstere Erscheinung bedingt typische, letztere hingegen ganz originelle und individuelle Abweichungen von der normalen Evolution durchschnittlicher Typen. Schon darum ist die Abstammung des Künstlers für die Kritik ungemein belehrend, weil sie die typischen und die individuellen Abweichungen vom geistigen Typus der Mehrzahl andeutet und hierdurch die individuelle Originalität von Stammeseigentümlichkeiten unterscheidet.

Noch lehrreicher ist die Frage der Abstammung, wenn wir die zweite Gruppe subjektiver aber materieller Faktoren untersuchen, die unmittelbar von der Vererbung abhängen. So sind Gesundheit und Kraft, die impulsive oder gemässigte Lebenstätigkeit, die Differenzierung des Nervensystems daher auch des Gehirnapparates, die Schärfe der Sinne, die Zähigkeit und Langlebigkeit, kurz eine ganze Reihe organischer Funktionen direkt erblich und haben einen ungemein grossen Einfluss auf den Lebenslauf und die persönliche Evolution, besonders, da sie zum Teil auch den Zustand des Seelenapparates, wenn auch nicht die Qualität der geistigen Kraft, die in diesem wirkt, bestimmen können. Aber selbst die höheren Funktionen, die nicht vom Seelenorgan, sondern von der geistigen Kraft abhängen, arbeiten mehr oder minder gut, je nachdem das Organ mehr oder minder entwickelt ist. Diese körperliche Vererbung ist die Ursache, dass auch gewisse Fähigkeiten erblich erscheinen, obwohl sie, wie die geistige Verschiedenheit der Kinder bei ähnlicher physischer Struktur, und der Umstand, dass hervorragende Menschen selten ebenso begabte Kinder haben, deutlich beweisen, eigentlich nicht erblich sind und nur die Organe als Träger der geistigen Kraft einen kontinuierlichen Formwert haben.

Jedes grössere Volk besteht aus zahlreichen ethnischen

Elementen mit verschiedener geistiger Beanlagung und aus vielen Schichten mit verschiedenem Beruf und verschiedener Kultur, ausserdem gibt es noch unzählige, vom allgemeinen Typus ihrer ethnischen und sozialen Schichten durchaus verschiedene Geschlechter, die gewisse geistige und moralische Eigenschaften in hervorragendem, andere hingegen in geringerem Mass besitzen, die entweder ungewein schnell oder ausnehmend langsam heranreifen und altern, bei denen in gewissen Lebensperioden gewisse psychologische Erscheinungen auftreten, die entweder ungewein energisch und impulsiv oder äusserst zart, nervös und ausdauernd sind, die sich oft durch Generationen einem Beruf widmen und hierdurch einen gewissen Ideenkreis oder eine bestimmte Gesinnung in der Rasse fixieren. Obzwar der Geist nicht erblich ist, sind es einzelne geistige und sittliche Eigenschaften unbedingt, so dass sich gewisse Geschlechter von andern und vom Normaltypus deutlich unterscheiden, wobei die Vererbung das stationäre, die individuelle Originalität das progressive Prinzip vertritt. Schon aus obigem geht es deutlich hervor, wie wichtig es ist, die Abstammung des Künstlers d. h. sowohl die ethnische und soziale Schichte als das Geschlecht und dessen Eigenart zu kennen, aus denen er hervorging, da man sonst angeerbte Stammeseigenschaften für individuelle Originalität halten, daher überschätzen, oder in andere Irrtümer verfallen könnte. Künstler sind vom Durchschnittstypus zumeist sehr verschieden, darum gehen auch die hervorragendsten oft aus originellen Geschlechtern mit eigenartiger Evolutionsform hervor. Kennt man den Stamm, so erscheinen oft eigenartige Erscheinungen, die sonst absolut unerklärlich waren, ganz natürlich und logisch. Zur ersten Gruppe subjektiver und geistiger Faktoren gehört auch die Familientradition und die ersten Kindheitseindrücke, da diese zwar von aussen kommen, aber so tief eingeprägt werden, dass sie wie angeerbte

oder inhärente Individualeigenschaften wirken. Darum befasst sich die Kunstgeschichte und Kritik mit vollem Recht mit der Abstammung und Familiengeschichte des Künstlers, die ihm den ersten Anstoss geben, zahlreiche Schwankungen seiner Kunst und seiner Lebensgeschichte erklären und sowohl den Boden, aus dem er hervorging und die Knospe aus welcher er sich entfaltet, als gewisse Eigentümlichkeiten seiner Denkart und Gesinnung deutlich kennzeichnen.

Diese inneren Faktoren der Eigenart und Evolution sind zwar ungemein wichtig, doch ist die Masse äusserer Eindrücke, die der Künstler empfängt so gross, dass sie diese oft bis zur Unkenntlichkeit unterdrücken, obgleich nie ganz verwischen. Besonders sind jene Eindrücke, die auf ihn bei seiner Wiedergeburt als Künstler einwirken, wie der Einfluss des bewunderten Meisters und der Kunst, für die er sich begeistert, so gewaltig, dass er sich meistens erst später wiederfinden und unabhängig schaffen kann. Anfangs sind es die Einflüsse seiner Schulbildung, die auf ihn nivellierend einwirken, da diese stets Durchschnittstypen und allgemeine Bildung erzeugen will, also in ihrer demokratischen Richtung die originellen und hervorragenden oder absonderlichen Eigenschaften nach Möglichkeit abschleift. Die moderne Erziehung ist eben nicht für den Feuergeist wirklicher Künstler berechnet und ist solchen möglichst nachteilig, da sie eine Unzahl fertiger wissenschaftlicher Dogmen einzuprägen trachtet, von denen man sich ungemein schwer befreien kann, um unbefangen zu denken. Dieser Dogmatismus ist dem Künstler doppelt gefährlich, da er gewöhnlich ein impulsives und intuitives Leben führt und ebendarum sich von solchen durch bewusstes Denken schwer befreien kann. Die Künstlernatur entzieht sich jedoch diesem Sterilisationsprozess durch den undisziplinbaren Geist, der einen schlechten Schüler macht, welcher sich dem Formzwang widersetzt. Hat die

Künstlernatur diese Gefahren glücklich überwunden, was der Kritiker stets verzeichnen sollte, da es auf grosse Selbständigkeit zeigt, droht ihr eine andere, nämlich der einseitige akademische Unterricht, welcher fertige Formeln vorschreiben, eine gewisse Richtung aufdrängen und das Talent unter den bestimmten Kanon beugen will. Dadurch werden die geringern Talente gänzlich verkrüppelt, die grössern hingegen im besten Fall zum offenen Aufstand gezwungen oder ihnen solche Wunden beigebracht, an denen sie im künstlerischen Kampf oft jahrelang leiden. Selbst heute noch sind die offiziellen Malerakademien und Konservatorien die Marterplätze geistiger Verstümmelung, wie es die traurige Geschichte der „prix de Rome“ Maler deutlich bezeugen kann. Freilich suchen die meisten die freien Schulen auf, wo sie die notwendigste Technik lernen und sich dann selbständig fortbilden. Doch herrschen auch hier je nach der Mode und den leitenden Lehrern gewisse Tendenzen, auch diese sind aus Opposition gegen die Richtung rivalisierender oder offizieller Schulen zumeist einseitig, sodass sie Künstlersekten begründen, deren Parteigeist das unbefangene Schaffen beengt. Darum soll die Kritik die Resultate sowohl der Schule als der akademischen Bildung untersuchen, um die Selbständigkeit, die individuelle Energie des Künstlers und den Ausgangspunkt seiner späteren Entwicklung zu kennen.

Doch sind diese Einflüsse neben andern am Anfang der künstlerischen Laufbahn nur nebensächlich, da man sie meist mit dem Schulstaub abschüttelt und selbst ein prix de Rome nur die Schwächern ganz erdrücken kann, während die selbstgewählten Abgötter und Ideale oft ein ganzes Künstlerleben hindurch bestehen und möglicherweise ganz anders geartete Talente zu einer unzuträglichen Richtung fesseln. Der erste grosse Meister, den der Künstler mit seiner ganzen jugendlichen Begeisterung

verehrt, das erste Kunstwerk, das ihn ganz fesselt und befriedigt, hinterlassen ebenso unauslöschbare Spuren, wie die Kindereindrücke, von denen man sich kaum befreien kann. Oft sind diese jedoch nicht wahre und innere Anziehungen, sondern nur durch die künstlerische Mode und die Begeisterung anderer suggerierte Selbsttäuschungen und wirken in diesem Fall auf die Entwicklung anders garteter Talente nachteilig. Wenn sie hingegen aus wahrer innerer Anziehung fliessen und nicht zur Nachahmung, sondern zur gleichartigen Entfaltung des Talentos inspirieren, können sie eventuell vorteilhaft sein. Diese ersten künstlerischen Eindrücke und die Art, wie sie auf den Künstler wirken, muss die Kritik registrieren, da sie bezüglich seiner Werke manchen Aufschluss geben und ihren Wert näher bestimmen können.

Neben diesen direkten künstlerischen Wirkungen gibt es noch zahlreiche geistige Einflüsse, die für den Bildungsgang entscheidend sein können. Unter diesen sind die literarischen Eindrücke vielleicht die wichtigsten, da ihre ästhetischen Theorien die Richtung angeben können, wie Alberti die der Renaissancebaukunst oder Ruskin die der Praerafaeliten bestimmt hat, poetische Werke können hingegen inspirieren und auf einem andern Gebiet eventuell die schöpferische Kraft steigern, wie Poe, Maeterlink oder d'Annunzio manche Maler begeistert haben. Aber auch andere, der Kunst ganz oder teilweise fremde Ideengebiete haben grossen Einfluss auf die Evolution des Künstlers, unter denen die Religion unstreitig obenan steht, da sie auf die Kunst stets den grössten Einfluss ausübte. Die gothische Kunst, Lochner, Dante, Fiesole, Ribera, Chaldéron und viele andere standen ganz unter dem Einfluss der Kirche. Fiesole malte seine Engelköpfe, weil er ein gläubiger Katholik, Dürer seine abstossenden Sakralbilder, darum so wie er sie malte, weil er ein eifriger Protestant war. In unserer Zeit, nach dem Verfall

des Glaubens, hat zwar die Religion eine geringere Wirkung, doch sucht man immer, und oft sind es mystische Lehren, die den Schlüssel mancher Kunstwerke bilden und manche Launen der Evolutionsbahn erklären können. Nach dem absoluten Materialismus erwachte der Idealismus von neuem und religiöse Vorsehungen verschiedener Art inspirieren zu Kunstwerken, in denen Buddhismus oder mittelalterlicher Okkultismus, griechische Naturmystik oder der düstere Satanismus mancher Gnostiker verschiedenartige Kunstformen erzeugen und manche widersinnigen Sprünge der individuellen Evolution erklären; so bekehren sich oft Naturalisten unter dem Einfluss solcher Ideen plötzlich zu Mystikern und schildern statt der einfachen Natur verworrene symbolische Sujets, die man ohne den Schlüssel kaum verstehen kann.

Auch politische und soziale Lehrsätze wie Liberalismus und Sozialismus, Demokratie, Humanismus u. s. w. haben oft einen grossen aber zumeist indirekten Einfluss auf die künstlerische Evolution, da sie direkt angewendet unkünstlerische Darstellungen tendentiöser Aktualitäten erzeugen, zu denen sich der Künstler durch den billigen momentanen Erfolg verführen lässt, die ihm solche Werke in gewissen Momenten sichern. Indirekt angewendet geben sie hingegen der Kunst einen allgemeinen Charakter und der individuellen Evolution eine oft anhaltende und eigenartige Richtung. So bestimmte das demokratische Prinzip die Richtung niederländischer Malerei und die Evolution der Künstler, während der aristokratische Sinn die stilvollen und vornehmen Bildnisse van Dycks oder des Velasquez erzeugte, so brachte der Liberalismus den sentimentalischen Materialismus Rousseaus, das demokratische Freiheitsideal Petöfis und Aliardis hervor, während die sozialkommunistische Tendenz der ganzen realistischen Kunst eine eigene Färbung gab und auf die Evolution aller Künstler wirkte.

Einen noch bedeutend grösseren obzwar ganz indirekten Einfluss haben die grossen sozialen Bewegungen, Kriege und Niederlagen oder die Zeiten friedlicher Stagnation. Ersteren geht die geistige Bewegung voran, die auch in der Kunst zahlreiche Talente erweckt, während in der Aktion und in Unruhen selten grosse Künstler entstehen, da sich alles zur stürmischen Tätigkeit drängt. Im anhaltenden Frieden verliert hingegen die Kunst oft ihre Triebkraft und sinkt allmählich zur Mittelmässigkeit herab, über die sich kein Künstler erheben kann. Man sieht also, dass die soziale Bewegung nicht nur auf die Gesamtkunst einwirkt, sondern auch die Individualevolution mächtig fördert oder beeinträchtigt, so dass eventuell selbst die hervorragendsten Talente, die stets in ziemlicher Zahl vorhanden sind, sich durchaus nicht entfalten können und in der Durchschnittsmasse untertauchen. Der Einfluss seiner Zeit ist also auf die individuelle Entwicklung des Künstlers ungemein gross, so dass sie die Kritik stets beachten muss, da bei solchen die sich z. B. in Zeiten allgemeiner Stagnation hervorheben, die geistige Kraft ungemein gross, daher auch der Wert ihrer Werke relativ höher sein muss, als jener Kunsterzeugnisse, die in Blüteperioden eine gewisse Durchschnittshöhe erreichen, obgleich letztere objektiv betrachtet vielleicht besser erscheinen. Selbstverständlich gibt es noch unzählige äussere geistige Einflüsse, die auf den ungemein empfindlichen Künstler von allen Seiten eindringen und seine Laufbahn in mancher Beziehung verändern, wie der soziale Umgang und die Begegnung mit hervorragenden Persönlichkeiten, zu denen der Künstler in nähere Beziehung tritt, und die auch auf seine Kunst grossen Einfluss haben. Einer der mächtigsten derartigen Einflüsse ist jedenfalls die Liebe, die im Leben der Künstler oft eine entscheidende Rolle spielt und je nachdem sie ideal und harmonisch, sinnlich, unglücklich oder dämonisch ist, entweder zu den edelsten Schöpfungen

begeistert, zur poetischen Melancholie, zum Satanismus stimmt oder zur rohen Sinnlichkeit herunterzerrt, kurz eine ganze Skala durchaus verschiedener Gefühle anstimmen und der Kunst eine durchaus verschiedene Färbung geben kann. Der Materialismus betrachtet die Liebe bloss als byologische Erscheinung, untersucht ihren Einfluss auf das Nervensystem und kennt nur ihre sinnliche Wirkung auf die Kunst. Doch ist dies offenbar unrichtig, da bloss der roheste Erotismus auf die Kunst derartig wirkt, und jeder höhere Typus derselben hauptsächlich als geistiger Faktor tätig ist. Der innige geistige Verkehr potenziert die geistige Kraft und ergänzt gerade die Schwächen der Geistestätigkeit, sodass die intime Verbindung zweier zu meist etwas verschiedener Wesen den geistigen Wert beider und den Gedankenflug des Künstlers erhöht, besonders durch die Begeisterung, welche tiefe und geheimnissvolle Gefühle erweckt. Zwar ist ein derartig edles Verhältnis besonders in materialistischen Zeiten selten, da gewöhnlich die Sinnlichkeit vorherrscht und jene edleren Impulse unterdrückt. Doch wirkt selbst diese auf den begeisterten Künstler, sobald ihr Gegenstand nur eine, wenn auch perverse Geistigkeit und ein interessantes, tiefes und geheimnisvolles Gefühlsleben hat, sobald sie also nicht bloss als byologischer, sondern als geistiger Faktor mitwirkt, der ihm eventuell zum Satanismus oder zum Kultus des dämonischen Weibes, also zu einem perversen Idealismus anregen kann, wie Edgar Poe oder Rosetti und viele andere, die sich aus der Sinnlichkeit zu einem eigenartigen Okkultismus erhoben, also durch Leidenschaft und Leiden in einem gewissen Sinn geläutert und veredelt wurden. Nur der gedanken- und gefühllose Erotismus, der seinen Gegenstand täglich wechselt, nicht durch ein Weib sondern durch das Weib im allgemeinen angezogen wird und sich niemals zur objektiven Expansion der Gefühle heraufschwingt, nur die tierischen Begierden gross-

zieht, der wirkt als materieller Faktor, indem er die Nerven zerrüttet und nur lascive Formen der Phantasie vorspiegelt, ohne dem Geist und dem Gemüt Kraft und Schwung zu geben. Also nur diese niedrigste Kategorie tierischer Sinnlichkeit kann als reinmaterieller Faktor betrachtet werden, während die Liebe, sobald sie diesen Namen verdient, zumeist als geistiger und sittlicher Faktor auf die Kunst wirkt, diese anregt und befruchtet und dem Künstler durch den geistigen Einfluss der Frau oft ganz neuartige Fähigkeiten verleiht, seine Ecken abschleift, seine Härte und Einseitigkeit mildert und seine Kunst läutert. Die Liebe des Künstlers ist ebendarum ein ungemein interessanter Gegenstand der Kritik, und muss von einem psychologischen Standpunkt aus als geistiger Faktor der Kunst betrachtet werden.

Dann folgt die grosse Gruppe äusserer und materieller Faktoren, wie die äusseren Lebensbedingungen, die Gesundheit, die Vermögensverhältnisse, die soziale Stellung, der Wohnort u. s. w. die zwar hauptsächlich das äussere Leben gestalten, aber auch auf das innere Künstlerleben einen bedeutenden, obgleich jedenfalls geringeren Einfluss haben, als man gewöhnlich annimmt, da bei starken Künstlerindividualitäten das innere Leben die äusseren Bedingungen gewöhnlich überwindet und selbst unter ungünstigen Verhältnissen zum Durchbruch gelangt. Doch lebt der für äussere Eindrücke ungemein empfindliche Künstler trotz seines reichen inneren Lebens zumeist durch die Sinne, diese geben ihm seine tägliche Nahrung, die er seinem geistigen Schatz einverleiht. Also einesteils ist das geistige Leben wahrer Künstler von äusseren Bedingungen wenig abhängig, andernteils haben die sinnlichen Eindrücke einen grossen Einfluss auf dasselbe. Dies ist dadurch erklärlich, dass er ein Doppelleben führt, wobei das künstlerische bedeutend überwiegt, weshalb alle Faktoren, die sich auf den alltäglichen Lebensunterhalt beziehen einen

geringen, jene hingegen, welche direkt auf die Kunst wirken, einen grossen Einfluss haben. So hat z. B. auf den Maler der Charakter seines Wohnortes, das Licht, die Linie der Landschaft, das Volksleben einen bedeutend grösseren Einfluss als das persönliche Leben z. B. die Wohnung, Nahrung, Kleidung, Geldmittel u. s. w., so dass man aus seiner Kunst selten auf seine Privatverhältnisse schliessen kann. Viele darben in einer Dachstube und malen die üppige Farbenglut, die Pracht und Herrlichkeit der Welt, während andere in Luxus leben und das Elend, die Melancholie einer armen Natur, den Proletarier und die Not malen. Das was sie sehen und beobachten, was sie in der Natur oder in ihrem Beobachtungsgebiet anzieht, ist auch in ihrer Kunst stets erkennbar, sodass die künstlerischen Eindrücke und die des täglichen Lebens eine durchaus verschiedene Wirkung haben. Auf Schriftsteller und Musiker, die mehr aus der Phantasie als direkt aus der Natur schöpfen, ist der Einfluss ihrer Umgebung geringer. Der Schriftsteller kann im hastigen Leben der Grosstadt die Ruhe des ländischen Lebens schildern, die er einmal beobachtet hat, während der Maler seine Natureindrücke stets erneuern muss, um die Frische und Unmittelbarkeit zu bewahren. Nicht nur das Meer, die schroffen Bergwände und die klare Alpenluft, die Farbenglut des Südens, die Melancholie der Fjells, die Luftspiegelungen der Steppe, das Menschengewühl grosser Städte, die friedliche Ruhe des Landlebens u. s. w. wirken auf das Künstlerauge. Das Milieu hat auch einen anderen übertragenen, aber nicht minder wirksamen Einfluss, indem das bewegte Leben grosser intellektueller Zentren, oder die Abgeschiedenheit eines einsamen Aufenthaltes ganz anders auf die individuelle Entwicklung wirken. Ersteres ist anregend, gibt ewig neue Eindrücke und Ideen, der Künstler kann den ewigen Fortschritt des Metiers verfolgen, er wird mit der gewaltigen Strömung fortgerissen, erhält sich stets auf

dem Niveau und wird deshalb nicht überflügelt. Ein solches Leben ist für den technischen Fortschritt ungemein günstig, da man jede neue Errungenschaft verwerten kann und sie nicht von neuem entdecken muss, wie der isolierte Künstler, der jedoch — dem Einfluss allgemeiner Ansichten weniger ausgesetzt — seine eigenen Wege wandeln, seine Originalität bewahren und seine Individualität seiner innern Wesenheit entsprechend ungestört entfalten kann. Freilich gibt es auch Künstler, die selbst inmitten der stürmischen Lebens der Suggestion der Mode widerstehen und ihre eigenen Wege wandeln, während andere selbst in der Einsamkeit der Bewegung willenlos folgen und sich nur aus Menschenscheu oder um Zeit zu gewinnen isolieren, doch sind zumeist die Einsamen interessanter, und wenn sie aus eigener Kraft sich auf der Höhe der Kunst erhalten oder diese noch überflügeln, bilden sie die höheren Typen. Andererseits muss man aber zugeben, dass die grössten Führer sich mitten in die Bewegung gestürzt und sich an deren Spitze gestellt haben. Dieser übertragene Einfluss des Milieus oder der Lebensweise ist auf die Evolution ungemein gross, und aus diesen Gründen ist sie auch für die Kritik interessant und lässt darauf schliessen, dass ein stürmisches Leben inmitten der grössten Bewegung für die leitenden Genies, die sich über die Massen erheben und diesen ihre Gesetze auferlegen, die Einsamkeit hingegen für jene tiefen und poetischen, aber weniger kraftvollen Künstlernaturen günstiger ist, die in sich genug Anregung finden, um allein zu bestehen, aber nicht genug Kraft haben, um den Stempel ihrer mächtigen Individualität der ganzen Bewegung aufzudrücken. Ferner kann man sagen, dass die Werke der Einsamen, falls sie nicht hinter der allgemeinen Qualität zurückbleiben, origineller, tiefer empfunden und wahrer, daher auch wertvoller sind als jene Werke, die sich inmitten einer stürmischen Bewegung auf dem allgemeinen Niveau erhalten,

daher auch tüchtiges geben, aber ganz unter dem Einfluss allgemeiner Ansichten, also der künstlerischen Mode stehen, und die leitenden Sterne mehr oder minder bewusst nachahmen, also weniger wahr und aufrichtig sind.

Eine unabsehbare Verkettung verschiedener Beweggründe formt das individuelle Leben, sodass ihr Endergebnis unberechenbar ist, die gesetzmässige Evolution vielfach durchkreuzt und ablenkt und den Lebensprozess jedes einzelnen, besonders jedes wahren Künstlers, individuell gestaltet. Hier kommen die durch Taine angeführten Evolutionsfaktoren, „race, moment et milieu“, die auf die allgemeine Kunstevolution eine geringe und auf die Entwicklung der Nationalkunst einen etwas grösseren Einfluss haben, besonders in der äusseren Form der Kunsttätigkeit noch am entschiedensten zur Geltung, doch sieht man, dass selbst diese mechanischen Faktoren zumeist auch aus geistigen Beweggründen bestehen, deren Wirkung die der ersteren stets überwiegt. Ferner muss man sich überzeugen, dass die konstanten geistigen Gesetze im innern Wesen der Kunst selbst bei divergierender Form stets zur Geltung kommen und die äussern Beweggründe zumeist besiegen, wie die Phantasie und die Kraft der Begeisterung selbst im objektiven Naturalismus, trotzdem sie absichtlich unterdrückt werden, stets erkennbar sind.

Der durch eine ästhetische Schule so hochgestellte Individualismus ist unstreitig eines der wertvollsten Kriterien und gelangt gleichfalls hier, also in der persönlichen Evolution des Künstlers, am deutlichsten zum Ausdruck, doch hat auch dieser eine verhältnismässig beschränkte Rolle, da eine allzu grosse Abweichung vom Postulat der geistigen Gesetze, oder das unvermittelte Auftauchen abnormer Erscheinungen, mehr befremdet als anzieht, mehr dem Wahnsinn als dem Genie gleicht, wodurch der zulässige Wirkungskreis der mit Recht so hochgestellten

Originalität bedeutend beschränkt wird. Überhaupt herrschen im ganzen, also auch im geistigen Leben unwandelbare Gesetze, die der physischen und geistigen Variation ebenso wie dem freien Willen nur einen beschränkten Spielraum freilassen, darum sind von der Art oder vom normalen geistigen Typus allzu verschiedene Formen misslungene Versuche der Natur oder Missgeburten, die eliminiert werden müssen. Innerhalb jener zulässigen Grenzen ist die Variation sowohl der Art als der Kultur zuträglich, da sie der Träger des Fortschrittes ist, wenn sie in der Richtung der Evolution stattfindet. Ist sie dieser entgegengesetzt, wird auch die Originalität zur perversen Deviation, die verklingt oder zerstörend wirkt. Würde ein Künstler die Farben und linearen Verhältnisse anders sehen, seine phantastischen Formen nach einem durchaus andern Prinzip, als die Natur sie schuf, darstellen, oder ein Schriftsteller die logische Reihenfolge der Worte und Folgerungen umdrehen, dann wäre seine Schaffensart nicht mehr originell, sondern verrückt; oder wenn ein Künstler wie ein Wilder zwei dimensional sehen wollte, oder seine Empfindungen bloss durch Naturlaute ausdrücken würde, dann wäre er einfach geisteskrank. Sowohl eine allzu divergierende, als eine retrograde Deviation vom normalen Typus sind also Schwächezustände oder Missgestaltungen und nur die fortschreitende Abweichung kann als interessante Originalität gelten, obzwar hier und da eine kleinere Divergenz als Reizmittel zulässig erscheint. Diese Betrachtungen bestimmen sowohl den Wert, als das zulässige Mass des Individualismus in der Kunst. Dieser ist unstreitig eine hervorragende geistige Eigenschaft, da es eine bedeutende Kraft erfordert, die Last alter Konventionen abzuschütteln, die ästhetische Wahrheit, ohne Hilfe bekannter Formeln, auf eigenem Wege zu suchen und doch der Schönheitsempfindung,

also auch dem Evolutionsprinzip entsprechend, zu schaffen. Ferner sind individuelle Ansichten und Darstellungen immer anregend und schützen vor der Langenweile einer schematischen Formsprache und endlich ist der Individualismus die Quelle der künstlerischen Wahrheit, da die Kunst im Gemüt wurzelt und dessen geheimnisvolles Leben nur durch individuelle Formen und Vorstellungen genau und innig ausgedrückt werden kann, während die höchste Kunstfertigkeit ohne diesen nur den blassen und schematischen Widerschein desselben reflektiert, daher auch keine durchgreifende Wirkung erzielt. Trotz dieser mächtigen Vorteile, die übrigens jeder wahre Künstler, der nicht bloss Virtuoso oder Handwerker ist, in hohem Masse besitzt, ist der Individualismus an sich kein Kriterium des Kunstwertes, da dieser nur durch die Kraft und Evolutionsstufe des Geistes und Gemütes bestimmt wird, die im Kunstwerk zum Ausdruck gelangen. Nur weil der starke Individualismus, wenn er sich in einer harmonischen oder ästhetischen Form offenbart, ein untrügliches Merkmal dieser ist, weil jeder originelle Geist sich in gewisser Beziehung über das Bekannte und Gewöhnliche erhebt, weil er stets etwas Neues und über das Durchschnittsmass Hinausragendes schafft, nur in diesem Sinn, als Kennzeichen der schaffenden Kraft, ist er auch wertvoll, da der wahre Kunstwert einzig und allein von dieser abhängt, während eine Originalität, die sich durch keine dieser Vorzüge auszeichnet, auch in der Kunst keinen besonderen Wert repräsentiert. Jeder Künstler, der seiner Zeit vorangeht, oder über eine ausnehmende geistige Kraft verfügt, ist notwendigerweise individuell, da er sich über das allgemeine Niveau erhebt, anders denkt und empfindet als die Menge und die banale Formsprache verachtet, daher neue Ausdrucksmittel sucht. Um dieser Frage näher zu rücken, muss man die psychologischen Beweggründe der künstlerisch wertvollen Originalität untersuchen. Die

scharfe Beobachtung und grosse Empfindlichkeit für sinnliche Eindrücke gibt an sich keine Originalität, da alle Sensualisten auf gleicher Evolutionsstufe gleichartig beobachten, empfinden und denken, obgleich eine ungemein hohe Stufe der Verfeinerung den Anschein derselben verleihen kann, doch ist dies nur momentan, da ihn andere bald einholen und sehr ähnliche Werke schaffen. Die raffinierte Kunst der Verfallsperioden ist stets gleichartig, zeigt wenige originelle Talente, da der Materialismus stets nivelliert. Die Quelle der individuellen Originalität ist die gestaltende Kraft der Phantasie, die stets neuartige Formen und Vorstellungen und letzteren entsprechend auch neuartige Gefühlsakkorde, daher auch von allen andern verschiedene Kunstwerke erzeugt. Die geschulte Sinnlichkeit ist bei dieser nur insofern beteiligt, als sie dem Künstler hilft, die neuartigen Formen und Gefühle materiell auszudrücken. Ist die Phantasie kräftig aber zügellos, so verirrt sie sich im Land der Chimären und wirkt mehr abstossend als erziehend, also unkünstlerisch oder naturwidrig. Um die wertvolle und künstlerische Originalität hervorzubringen, muss die Phantasie geschult d. h. entwickelt, und damit sie sich ästhetisch ausdrücken kann, mit verfeinerter Sinnlichkeit gepaart sein. Hierdurch gelangt man abermals zum Problem der geistigen Harmonie, d. h. zum Gleichgewichtszustand beider Grundfunktionen, der auf hoher Evolutionsstufe auch die eigentliche Quelle der künstlerischen Originalität ist. Man könnte darauf erwidern, dass dämonische Künstler oft ungemein sinnlich und doch unleugbar originell sind, doch verleiht selbst diesen vielleicht eine perverse aber kräftige und wenigstens bezüglich der künstlerischen Darstellung geschulte Phantasie die Originalität, da die Sinnlichkeit an sich niemals originell ist und ein absonderlicher Kopf oder ein besonderes Modell wohl erotisch oder leidenschaftlich wirken, aber sachlich dargestellt, keine Originalität

verleihen kann. Diese fließt nur aus einer eigenartigen Auffassung und neuartigen Ideenverbindung, diese wiederum aus der Phantasie. Der Idealismus vertritt stets also auch in der Kunst das aristokratische Prinzip und die Originalität., die in einer individuellen Unterscheidung vom Normaltypus besteht, wurzelt notwendigerweise in diesem.

Die Taine'sche Theorie vertritt zwar die Evolutionslehre, aber aus einem durchaus einseitig materialistischen und demokratischen Standpunkt, so dass sie die wahren Beweggründe, nämlich das Gesetz des geistigen Fortschrittes, aus dem Auge verliert, eigentlich nur die Ursachen zufälliger Abweichungen vom allgemeinen Gesetz und der äusserlichen Erscheinungsform der Kunst gewisser Perioden erklärt und ihren wahren Beweggrund, das wertvollste was sie enthält, nämlich die Entwicklung der schaffenden Kraft und der intuitiven Schönheitsempfindung ganz ignoriert. Der Individualismus ist ebenso einseitig, nur idealistisch und aristokratisch. Er beachtet nur die höchsten Offenbarungen der geistigen Kraft, die nach seiner Ansicht wie ein „deus ex machina“ unvermittelt und plötzlich auftauchen, und für sich allein den Wert und die Richtung der Kunst bestimmen. Er leugnet aber die mechanischen und geistigen Evolutionsfaktoren und sieht nicht, dass jene bevorzugten Geister nur aus einem gewissen allgemeinen Evolutionszustand auftauchen können, dass sie eigentlich nur die besten Produkte desselben sind und auf einer anderen Kulturstufe garnicht entstehen könnten. Sowohl Taine als alle Individualisten verwechseln die Wirkung mit der Ursache. Taine glaubt, dass seine drei mechanischen Faktoren die Kunst selbsttätig erzeugen und bemerkt nicht, dass diese nur darum so und nicht anders wirken, weil die Kulturevolution gewisse Stufen erreicht hat. Ebenso glauben die Individualisten, dass die Kunst aus dem grossen Einfluss einzelner und zufällig auftauchen-

der Genies hervorgeht, und sehen den grossen Zusammenhang der Dinge nicht, darum auch nicht, dass die Kunst, wie alle Dinge auf Erden, aus dem Postulat der Kausalgesetze entsteht, dessen wirksamste Beweggründe jedoch durchaus andere sind und dass sie viel gesetzmässiger wirken, als sie Taine zu erkennen glaubt. Beide entgegengesetzten Systeme, die nach dem klassischen Dogmatismus entstanden sind, gehen also an der Wahrheit vorüber, befassen sich nur mit einzelnen Elementen und Konsequenzen derselben, liefern also nur halbe Resultate.

Um den wahren Kunstwert beurteilen zu können, haben wir nur einen einzigen, zwar relativen aber durchaus verlässlichen Masstab, nämlich die möglichst genaue Kenntnis der geistigen Kraft, ihrer Evolution und der Gleichgewichtsverhältnisse beider Grundfunktionen, die im Kunstwerk zum Ausdruck gelangen und zu welcher uns das Evolutionsgesetz, nämlich die gesetzmässige Reihenfolge gewisser geistiger und sittlicher Zustände, den Schlüssel gibt. Sobald diese deutlich erkennbar sind, genügt die Psychoanalyse, um sowohl den relativen Kunstwert und die Stellung des Künstlers in der grossen Kunstbewegung, als auch seine individuelle Eigenart zuverlässlich zu bestimmen, da neben dem allgemeinen Evolutionsgesetz selbst die kleineren Deviationen der Evolutionsbewegung bekannt sind. Doch sind die in der Kunst ausgedrückten geistig-sittlichen Zustände zumeist ungemein verworren, teilweise verhüllt, sodass nur einzelne Funktionen und Gefühlskategorien offen zum Ausdruck gelangen, während andere nur latent vorhanden und nur im Geheimen tätig sind, darum auch schwerer erkannt werden können. Ebendarum ist der Vergleich mit der allgemein herrschenden Kunstrichtung und der gleichzeitigen Nationalkunst, sowie auch die Kenntnis der individuellen Evolution und ihrer Triebfedern als Hilfsmittel und Wegweiser nützlich und notwendig, da erstere für gewisse

typische Deviationen von der normalen Evolution z. B. für die absichtliche Unterdrückung gewisser Vorstellungen und Gefühle und für die ostentative Hervorhebung anderer, wie auch für eine gewisse Lokalfärbung des schaffenden Prinzips als Belege dienen, während die individuelle Evolution zur Begründung der Ursachen seiner subjektiven Eigenart und zur Bewertung seiner originellen Fähigkeiten notwendig ist, indem sie die Entstehung derselben zeigt und angibt, ob dieselben aus dem Innern fließen, also die eigenen Schöpfungen des Künstlergenies sind, oder etwa von aussen kommen und nur durch einen Assimilationsprozess angeeignet wurden, wie z. B. literarische Eindrücke, die der Maler verwendet und adaptiert. Solche haben offenbar einen geringeren Kunstwert und zeigen auf eine geringere Energie der schöpferischen Kraft als die eigenen Kunstvisionen, die der Künstler mit seiner ganzen Begeisterung schildert.

Nur wo die geistige Kraft mit elementarer Gewalt hervorbricht und ungestört ihre eigenen Wege wandelt, genügt die Psychoanalyse und ist die Kenntnis der individuellen Evolution des Künstlers überflüssig, weil sie in seinen Werken enthalten ist, da solche Lichtgeister mit souveräner Gleichgiltigkeit für alles Konkrete und für alle äusseren Einflüsse ihre vorgesteckten Ziele verfolgen und die ganze Gewalt ihrer Feuerseele in ihren Werken widerspiegeln. Wer die Werke Michelangelos betrachtet, sieht auf den ersten Blick den kühnen Flug und die umfassende Kraft seiner Gedanken und Empfindungen, die mächtige schaffende Kraft und Ebenmassempfindung, die selbst den menschlichen Körper willkürlich gestalten darf, neben scharfer Beobachtung exakte Kenntnisse, feine Schönheitsempfindung und meisterliche Technik, also die gewaltige Harmonie, die sich selbst im Kampf eines stürmischen Lebens treu bleibt, niemanden nachahmt, sondern unbeirrt und siegreich seine Flugbahn verfolgt und die höchste Stufe der erreichbaren geistigen Kraft und Voll-

kommenheit erreicht. Hat man die Grabkapelle der Medicäer, den Moses, die Fresken der Sixtina und den Plan zu S. Peter gesehen, braucht man von seiner Lebensgeschichte nichts zu wissen, sie ist ja dort mit ehernen Lettern für die Ewigkeit geschrieben. Man sieht, dass er das gewaltigste geistige Produkt seiner Zeit und eine titanische Kraft war, welcher seine Welt zu eng wurde, bei dessen Betrachtung die Kritik nicht zweifelt und zaudert, sondern sowohl die Faktoren, als den Kunstwert mit unfehlbarer Sicherheit erkennt. Auch der Individualismus erreicht bei ihm die äusserste Grenze, da er alle Traditionen zerstörte und alles aus eigener Anschauung schuf. Sein Beispiel zeigt deutlich, dass die Originalität an die Grösse der schaffenden Kraft gebunden ist, dass der Künstler umso origineller erscheint, je mehr er seiner Zeit voraneilt und je höher er über seinen Zeitgenossen steht. Aber auch eine andere, weniger überwältigende, mehr exzentrische Originalität wurzelt stets in einer partiellen Überlegenheit, wenigstens in gewisser Beziehung, ist also immer nur ein Attribut der geistigen Kraft und einer gewissen Evolutionsstufe, wenigstens einzelner Funktionen, die sich dem abstrakten Schönheitsideal in gewisser Beziehung nähern, wobei die höheren geistigen Kräfte, die Visionen und die Intuition des Künstlers eine sehr bedeutende Rolle spielen, da die Visionen stets aus dem eigenen Ideenkreis des Sehers stammen und nur bei einigemmassen harmonischer Begabung künstlerisch verwertet werden können.

Aus obigem, wie aus früheren Betrachtungen geht es deutlich hervor, dass der ästhetische Wert der Kunstwerke, sowie die Stellung des Künstlers in der Hierarchie der Kunst einzig und allein von der Energie des geistigen Lebens und des Gefühls, von der hohen Evolutionsstufe aller bei der künstlerischen Schöpfung beteiligten Funktionen, also von der Höhenstufe seines Gleichgewichtszustandes oder seiner Harmonie abhängt, die ihn befähigt, dem ab-

strakten Schönheitsideal, oder der intuitiven Schönheitsempfindung hochbegabter und harmonischer Individuen entsprechende Kunstwerke zu schaffen, oder wenigstens sich dieser Forderung in gewisser Beziehung zu nähern. Die Aufgabe der Kritik beschränkt sich auf die möglichst genaue Feststellung dieser Seelenzustände, die sich im Kunstprodukt offenbaren, die bezüglich ihres Formwertes durch das geistige Evolutionsgesetz und bezüglich ihrer Energie durch den Vergleich mit der langen und geordneten Stufenreihe der leitenden Künstlertypen bestimmt und abgeschätzt werden können. Alle anderen Vergleiche z. B. mit der herrschenden Kunst, sowie auch die Kenntnis des individuellen Lebens und der individuellen Evolution, oder gar ein Vergleich mit dem klassischen Kunstkanon, der Farbenharmonie grosser Koloristen und dem Styl grosser Schriftsteller sind nur Hilfsmittel, um in komplizierten Fällen den Seelenzustand des schaffenden Künstlers, also den positiven Wert seiner Schöpfungen genauer bestimmen, die Ursachen gewisser unbegründeter Deviationen oder den relativen Wert gewisser, andern entlehnter, aber mehr oder minder assimilierter Erscheinungen feststellen zu können. —

Das geistige Evolutionsgesetz und die gesetzmässige Reihenfolge gewisser geistig-sittlicher Zustände, als die Quelle des künstlerischen Schaffens bildet die grosse Skala, oder den verjüngten Mastab, mit dem man alle Erscheinungen abmessen, den Abstand von gewissen Fixpunkten und die Richtung aller Kurven der Evolutionswelle, also die verwickeltesten Relationen bestimmen kann. Im vielgestaltigen Leben drängt und verandert sich alles, nichts scheint fest und fassbar zu sein, da das Leben, wenn man es packen will, wie lebendiges Wasser durch die Finger gleitet, ohne dass man in seiner ewigen Bewegung feste Grenzmarken aufstellen oder scharfe Scheidungslinien unterscheiden könnte, da solche überhaupt nicht vorhanden

und alle Erscheinungen durch kaum wahrnehmbare Übergänge miteinander verbunden sind. Um sich in diesen konturlosen Fluss der Erscheinungen zu orientieren, hat der Mensch willkürliche Grenzmarken aufgestellt und Hilfsbegriffe geschaffen, die das vorbeistürmende Leben aus einem Fixpunkt bestimmen, es gleichsam fesseln und in willkürliche Formen zwingen wollen. Solch' ein fixer oder absoluter Hilfsbegriff war auch die dogmatische Kritik und der unabänderliche Kunstkanon. Doch floss das Leben an ihnen vorüber und liess sie im trockenen. Wer eine Meeresströmung erkennen will, muss mit dieser mitschwimmen und sein Schiff nicht als Fixpunkt, sondern als Exponenten der Bewegung betrachten, welcher die Richtungsänderung, die Kraft und Wellenlinie der Strömung bestimmt. Auch das dahinströmende geistige Leben und eine seiner empfindlichsten und veränderlichsten Offenbarungen, nämlich die Kunst, lässt sich nicht aus einem willkürlichen Fixpunkt, sondern durch das Mitschwimmen mit ihrer scheinbar so kapriziösen Strömung, also aus einem relativen Standpunkt genau erkennen. Selbst in dieser launischen Willkür besteht eine überraschende Gesetzmässigkeit und unabänderliche Relationen, die als Ergebnisse ewigwaltender und konstanter Kräfte auch jene Verhältnisse der Materie und der sie gestaltenden geistigen und sittlichen Kräfte bestimmt, also gewisse Harmonien erzeugt, die in Konkreto ungemein verschieden, im Prinzip hingegen, d. h. bezüglich des Rhythmus ihrer Bewegung ziemlich gleichartig sind und die wir auf verschiedener Stufe ihrer Entwicklung als Schönheit erkennen und empfinden. Diese ist jedoch nichts anderes, als die harmonische Übereinstimmung gewisser materieller Formen, Farben und Laute mit der Summe geistiger und emotioneller Funktionen wohlorganisierter Individuen, einer gewissen Evolutionsstufe, was die Veränderlichkeit der Schönheitsbegriffe bedingt, wie sie sich auch im Leben

fortwährend verändern. Die lebendige Kraft des Geistes, die sich in der Materie widerspiegelt und dieser den Rhythmus ihrer Bewegung mitteilt, bildet die Wesenheit der Kunst, und die Empfindung gewisser Relationen ist die Quelle der Schönheitsempfindung.

Diese muss die Kritik erkennen und abschätzen, um das richtige Verständnis des Künstlers und seiner Werke zu erhalten und befähigt zu sein, seine Hauptaufgabe zu erfüllen, die darin besteht, auch andern Künstlerverständnis beizubringen und jenen Kunstgenuss zu verschaffen, der die Seele veredelt und evolviert.

Ergebnisse:

a. Der Künstler ist kein stabiles, sondern ein sehr veränderliches Wesen, der in seiner individuellen Evolution zwar die Hauptmomente der Stammesevolution, aber immer mit gewissen Deviationen wiederholt.

b. Darum sind Künstler in ihrer Jugend zumeist vorwiegend idealistisch, im Mannesalter relativ harmonisch und im Alter kühl rationalistisch, doch gibt es selbst von dieser Regel Ausnahmen, da im Leben unzählige Faktoren eingreifen und Abweichungen von der Regel verursachen.

c. Diese Beweggründe zerfallen in innere und äusserliche, diese wiederum in geistige und mechanische.

d. Ein innerlicher und geistiger Faktor ist die geistige Veranlagung, die vom Normaltypus zumeist verschieden, und teilweise dem Geist inhärent ist, teilweise von der Vererbung abhängt, da diese auf die Beschaffenheit des Seelenorgans, obzwar nicht auf die des Geistes selbst Einfluss hat.

e. Die Abstammung ist also für die Kritik ungemein wichtig, weil sie die Eigenart der individuellen Evolution beeinflusst.

f. Als subjektiver und materieller Faktor bestimmt sie

die organische Form und ist die Ursache zahlreicher typischer Deviationen vom Normaltypus.

g. Von äussern und geistigen Beweggründen sind in erster Reihe die literarisch-ästhetischen Einflüsse wichtig.

h. Doch wirkt auch die Schulbildung, die stets zu nivellieren trachtet, daher der Kunst feindlich ist, sowie auch die akademische Schulung, die meist einseitig und der freien Entfaltung der Talente hinderlich ist.

i. Der wichtigste Einfluss geht von hervorragenden Meistern aus und von Kunstwerken, die der junge Künstler bei seiner Wiedergeburt bewundert, und die oft für das Leben entscheidend sind.

k. Weltanschauung und religiöse Vorstellungen beeinflussen das Künstlerleben, so auch die sozialpolitischen Lehren.

l. Grosse soziale Bewegungen haben einen mächtigen Einfluss, da in manchen Zeiten keine, in andern unzählige Talente entstehen.

m. Die Liebe, falls sie edel ist, hebt den Künstler und bringt neue Talente zur Entfaltung. Ist sie jedoch rohsinnlich, so zieht sie den Künstler in verderbliche Untiefen.

n. Dann folgt die grosse Gruppe äusserer und materielle Faktoren, von denen jene, die künstlerische Eindrücke geben, eine grosse, solche, die sich auf das Privatleben beziehen, eine relativ geringe Wirkung haben.

o. Wichtig ist auch, ob der Künstler im Lebenstrom oder isoliert lebt. Ersteres scheint für die leitenden Genies, letzteres für die tiefen und intimen Talente zuträglicher.

p. Diese Verkettung verschiedenartiger Faktoren bestimmt die Individualevolution, bei welcher, wie man sieht, auch die Taine'schen Faktoren „race, moment et milieu“ zur Geltung kommen, aber durch die geistigen Beweggründe überflügelt werden.

q. Die Originalität ist eine sehr wertvolle Eigenschaft, wurzelt aber in der Kraft, Evolutionsstufe und Harmonie

des Geistes, ist also nur ein Attribut der geistigen Kraft, die jeder echte Künstler in hohem Mass besitzt.

r. Originalität verleiht die Phantasie, da sie neue Formen schafft, doch nur mit sinnlicher Verfeinerung gepaart, da diese die feinen Ausdrucksmittel gibt. Sie wurzelt also eigentlich in der Harmonie.

s. Darum ist sowohl die Taine'sche als die individualistische Theorie unrichtig, da sie nur Bruchteile der Wahrheit enthalten. Den künstlerischen Wert kann nur die Psychoanalyse und das Evolutionsgesetz bestimmen.

t. Die Kenntnis des individuellen Lebens ist nur dort notwendig, wo die seelischen Verhältnisse unklar und verwickelt sind. Wo sich die Kraft des Genies in der Kunst deutlich offenbart, braucht man das Privatleben nicht zu kennen.

u. Nur die Psychoanalyse und das Evolutionsgesetz können den relativen Wert der Werke und die Stellung des Künstlers in der Hierarchie der Kunst bestimmen, alle andern Vergleiche und konkreten Erfahrungen über das Künstlerleben sind nur Hilfsmittel, um diese zu unterstützen.

v. Die Kunst kann von einem stabilen Standpunkt aus nicht beurteilt werden, weil sie stets veränderlich ist, doch erzeugen die ewigen Gesetze gewisse Relationen, aus welchen die Schönheit hervorgeht, die in einer Harmonie der materiellen Form und der harmonischen Seelentätigkeit besteht.

w. Nicht in der äusseren Form, sondern im Rhythmus der geistigen Bewegung besteht die Schönheit, darum muss die Kritik diese suchen und bewerten.

z. Ihre Aufgabe ist, den Künstler und sein Werk zu verstehen, dieses Verständnis auch andern mitzuteilen und hierdurch das veredelnde Kunstverständnis zu verbreiten.

Kapitel VII.

Schema der positiven Kritik. Die allgemeine Kritik.

I.

Durch einen flüchtigen Vergleich mit der Evolutionsformel und dem abstrakten Schönheitsideal kann man das Verhältnis des Künstlers und seiner Werke zur Stammesevolution und deren allgemeinsten Merkmale bestimmen, so z. B. ob sie in die vor oder nachharmonische Periode gehören und ob ihre allgemeine Richtung eine progressive, retrograde oder divergierende ist.

II.

Ein Vergleich mit der bestehenden Kunstrichtung einer Periode umschreibt diese prinzipiellen Eigenschaften etwas genauer und zeigt, ob der Künstler sich zustimmend oder ablehnend zu jener Kultur verhält, deren Einfluss sich niemand entziehen kann und deren Kategorie durch die Evolutionsformel bestimmt ist. Ferner zeigt er, ob der Künstler progressiv oder retrograd ist, d. h. ob er in seiner eigenen Richtung weiter geht als die allgemeine Kunst, oder ob er in jeder Beziehung hinter derselben zurückbleibt, und ob er originell oder konventionell ist. Diese Betrachtungen bestimmen den allgemeinen Typus des Künstlers und seiner Werke.

III.

Beim Vergleich mit der Nationalkunst, bei welcher auch die äusseren und mechanischen Beweggründe, die

auf die allgemeine Evolution wenig Einfluss haben, mehr zur Geltung kommen und den Nationalcharakter bestimmen, ist der Masstab greifbarer und konkreter und kann ebendarum nicht nur den allgemeinen Typus, sondern auch die spezifische Art des Künstlers, ferner sein Geschlecht, d. h. ob er einen männlichen oder mehr weiblichen Charakter und endlich ob er einen nationalen oder mehr internationalen oder exotischen Charakter hat, bestimmen.

Dieser allgemeine oder objektive Vergleich bestimmt also den Typus des Künstlers und seiner Werke und dient der individuellen oder speziellen Kritik als sichere Grundlage.

Die spezielle Kritik.

Die spezielle oder individuelle Kritik soll den individuellen Formwert des Künstlers und hierdurch den Kunstwert seiner Werke möglichst genau bestimmen, untersucht zu diesem Zweck das Gedanken- und Gemütsleben, unterscheidet die beiden Grundfunktionen und analysiert jede einzelne Funktion, die bei der künstlerischen Schöpfung tätig ist. Sie bestimmt dann das Gleichgewichtsverhältnis, beurteilt dasselbe durch einen Vergleich mit der Evolutionsformel, und bestimmt endlich durch eine Untersuchung des individuellen Lebens alle individuellen und zufälligen Abweichungen von der normalen Evolution, wodurch der relative Wert der Kunstprodukte genau bestimmt wird.

Analyse der imaginativen Funktionen.

I.

Der objektive Idealismus.

Die Analyse des objektiven Idealismus, oder der spekulativen Gedankentätigkeit, erkennt den Schwung und die Tiefe der Gedanken, die Höhenstufe und Harmonie der Weltanschauung, auf die der Künstler alles bezieht, mit andern Worten, ob seine Kunst allgemeine Leit motive

hat und inwiefern die Gedanken auf sein Gefühlsleben wirken, also inwiefern er sie künstlerisch verwerten kann. Allzu abstrakte Begriffe sind allzu kalt und impersonell, um auf das Gemüt zu wirken, allzu primitive hingegen haben rohe Emotionalreflexe, wirken darum auch in der Kunst brutal. Eine kräftige und entwickelte, aber mit dem Gefühlsleben eng verbundene Gedankentätigkeit ist für die Kunst ein grosser Vorteil, darum muss der Künstler die subjektiven Konsequenzen seiner Ideen ableiten, und die Kritik muss untersuchen, inwiefern ihm dies gelingt.

II.

Der subjektive Idealismus.

Dieser verbindet die Gedanken- und Gefühlswelt, ist der eigentliche Standort von Kunst und Religion, da beide Gefühlssache sind und wird mit der Evolution immer subjektiver. Er ist die Quelle der Kraft, des suggestiven Künstlertemperamentes, des aristokratisch vornehmen Wesens, kurz der idealen Höhe und zum grossen Teil auch der individuellen Eigenart des Künstlers. Darum muss die Kritik diese Gruppe besonders eingehend untersuchen, obige Eigenschaften möglichst genau feststellen und ihre Ergebnisse mit der geistigen Evolution vergleichen.

III.

Die konstruktive Logik.

Sie ist die Wirkung der Phantasie auf die Gestaltung der Materie. Sie ist die Quelle des Formreichtums, der künstlerischen Invention, der Ebenmassempfindung, des Stilgefühls und des konstruktiven oder synthetischen Geschmacks, der alles harmonisch ergänzt und zusammenstimmt. Diese muss die Kritik aus dem Kunstwerk selbst erkennen, durch einen Vergleich mit den typischen Formen gewisser Kulturstufen bestimmen und vom alimitiven Stil

und Geschmack, die in ganz anderen psychologischen Eigenschaften wurzeln, genau unterscheiden.

Analyse der perzeptiven oder sinnlichen Funktionen.

I.

Die rationelle Denkart.

Diese ist ganz an die Sinnestätigkeit gebunden, besteht aus scharfer Beobachtung, präzisen Induktionsschlüssen, feiner Kritik und Analyse aller sinnlichen Erscheinungen und gibt der Kunst Naturtreue, feine Formen und eine rationelle Kritik, die gegen Übertreibungen und Extravaganzen schützt. Infolge ihrer analytischen Richtung ist ihre Wirkung auf die Kunst von jener des synthetischen Idealismus durchaus verschieden, obzwar sie in der Kunst ebensowenig direkt versinnlicht werden kann, wie die Spekulation. Die Kritik kann ihre Ergebnisse leicht erkennen, da sie stets greifbar und sinnlich sind. Sie hebt das allgemeine Niveau ohne grosse Talente hervorzubringen, wirkt also im demokratischen Sinn, d. h. nivellierend.

II.

Die subjektiv-sinnlichen Gefühle.

Sie kulminieren in der grössten Empfindlichkeit für alle sinnlichen Eindrücke, erzeugen Zweifel, Pessimismus, Passivität neben grosser Verfeinerung. Sie geben der Kunst eine ungemein raffinierte Formsprache, da sie den eliminativen Geschmack auf die höchste Stufe erheben und sogar durch die Ausscheidung aller brutalen Effekte einen eliminativen Stil erzeugen. Die Empfindungen sind so sensitiv, dass sie bis zur Grenze der übersinnlichen Welt vordringen, eine Art von Mystizismus erzeugen, und den Künstler, der auf gewaltige Wirkungen verzichtet, für die feinsten Nüancen empfindlich machen. Als Quelle

des höchsten Raffinements und des Realismus muss die Kritik die Verfeinerung der subjektiven Empfindlichkeit besonders genau untersuchen.

III.

Wirkung der Sinnlichkeit auf die Materie.

Diese erzeugt aus reichen Erfahrungen die subtilste Technik, die sich in unzählige Zweige zersplittert und ungemein geschickte Spezialisten erzeugt. Diese Technik wirkt stets analytisch, d. h. verfeinert und ziseliert die Details, die sie gleichsam stückweise nach gewissen Vorbildern zusammenfügt, nicht wie die konstruktive Logik nach einem innern Prinzip gestaltet. Die Technik erreicht oft eine solche Höhe, dass sie beinahe zur selbständigen Kunst wird, welcher man Idee und Empfindung zum Opfer bringt. Die Kritik soll diesem ungemein raffinierten Ausdrucksmittel, als wichtige Faktoren der Kunst ebenso fein untersuchen, darf sich aber nicht hinreissen lassen, die Virtuosität selbst als Kunst zu betrachten, da die Technik nur ein Mittel und kein Endziel sein darf. Auch soll man andere Faktoren wohl von der Technik unterscheiden, da dies leicht zur ungerechtfertigten Überschätzung dieser führen kann.

Gleichgewichtszustand beider Grundfunktionen.

Diese zu bestimmen ist eine der wichtigsten, aber auch eine der schwierigsten Aufgaben der Kritik, da der individuelle Formwert, die Originalität, die Evolutionsstufe, die Kraft und die Wirkung der Kunst hauptsächlich von diesem abhängt. Doch erkennt die intuitive Schönheitsempfindung diese geistige Harmonie, die unzählige Varianten hat, ziemlich genau. Man kann jene grosse und heitere Harmonie, welche die höchste schöpferische Kraft verleiht, von andern Abstufungen, z. B. von der kraftlosen Melancholie oder vom Satanismus, von der

glühenden Sinnlichkeit, von schwachem, perversiertem Idealismus sehr wohl unterscheiden. Nur ein gewisser Grad geistiger Harmonie gibt dem Künstler schöpferische Kraft, da die einseitige Sinnlichkeit zum kalten Metier, die einseitige Phantasie zur ungenießbaren Phantasterei verurteilt. Die Harmonie ist oft nur auf einem einzigen Gebiet, z. B. in der Empfindung oder in der Formsprache erkennbar, da sie sich auf andern Gebieten häufig absichtlich verhüllt.

Die höhere Geistestätigkeit.

Sie beruht auf der fernwirkenden Kraft des Geistes, hat im Leben und auf die Kunst bedeutend mehr Einfluss als man annimmt und besteht aus drei Funktionen: aus dem Hellsehen, aus der intuitiven Logik, welche die Endresultate als Gedankenbilder zeigt, und aus der direkten Aktion von Geist zu Geist. Die Kritik muss diese subtilsten und wertvollsten Fähigkeiten intuitiv empfinden, doch sind sie ein Bildnis in der Konzeption niegesehener und wirkungsvoller Gestalten und in der Naturvision, welche die imponderablen Faktoren der Stimmung unmittelbar sieht, verhältnismässig leichter erkennbar, sobald die Aufmerksamkeit auf diese gerichtet wird. Sie bilden die höchsten Gaben des Genies, doch können sie nur durch wohlorganisierte Geister künstlerisch verwendet werden, da sie schwächere Organismen verwirren und zerrütten. Jedenfalls ist die Erforschung dieses geistigen Gebietes die subtilste Aufgabe der Kritik, wobei ihr nur die intuitive Empfindung behülflich sein kann.

Die individuelle Evolution.

Endlich muss die Kritik das individuelle Leben und alle jene Beweggründe untersuchen, die eine Deviation von der normalen Evolution verursachen und die individuelle Eigenart des Künstlers bestimmen. Diese sind inner-

liche und äusserliche, geistige und materielle Faktoren, die man hauptsächlich dort kennen muss, wo die psychologischen Erscheinungen sehr verwickelt sind und im Werk des Künstlers nicht deutlich zum Ausdruck gelangen. Dann erklären sie die Deviationen, die unerklärlichen Sprünge, abnormen Erscheinungen und helfen bei der Bestimmung ihrer ästhetischen Werte. Bei grossen Genies ist dies überflüssig, da deren Werke klare Bilder ihres Seelenzustands entwerfen.

* * *

Hat die Kritik den Künstler und seine Kunst in allen diesen Retorten geprüft, dann kann sie ihre Aufgabe zuverlässig erfüllen, nämlich den Künstler und sein Werk richtig verstehen und das wahre Kunstverständnis, d. h. den veredelnden Kunstgenuss auch andern mitteilen.

E n d e.

P 3365 / 3 II



Genesis unserer Kultur I: Die Entwicklung der Religionsbegriffe

als Grundlage einer progressiven Religion

von Stefan von Czobel.

2 Bände in gr. 8^o brosch. Mk. 20,—, elegant Halbfrzband Mk. 26.—.

(Auch in 4 Halbbänden à br. Mk. 5,— zu beziehen.)

In diesem ebenso eigenartigen als hochinteressanten Werke macht der Verfasser zum ersten Male den Versuch, die verschiedenen Religionen der alten und neuen Kulturvölker unter dem Gesichtspunkte der allgemeinen Entwicklungsgesetze zu betrachten. Gestützt auf ein reiches ethnologisches und kulturgeschichtliches Material und mit feinem Verständnis für die Völkerpsychologie und die Natur des menschlichen Denkens und Erkennens ausgerüstet, erforscht er Ursprung und Verwandtschaft der verschiedenen Kulturreligionen des Altertums und der Neuzeit und gelangt dazu, auf Grund der allgemeinen Entwicklungsgesetze einen Stammbaum der Religionen aufzustellen.

Die theosophische Zeitschrift „Der Vahan“ schreibt (III. No. 6) über das Werk, welches schon weite Verbreitung gefunden hat: Ein Mann, der mit der Naturwissenschaft und der Kulturgeschichte und ihrer gegenwärtigen Gestalt sich gründlich auseinandergesetzt hat, giebt in diesem Buche eine umfassende Darstellung vom Werdegange der religiösen Vorstellungen im Verlaufe der Menschheitsentwicklung. Auf zwei Quellen des religiösen Lebens wird hingewiesen: auf die aus der äusseren, sinnlichen Erfahrung stammenden Empfindungen und Vorstellungen, welche im noch unentwickelten Menschen auf die tieferen Kräfte der Welt hinweisen; und auf die inneren Geisteskräfte des Menschen, die ihn durch seelische Vertiefung zu Gedanken über das Göttliche führen. Was Paul Asmus in seinem geistvollen Buche „Die indogermanische Religion in den Hauptpunkten ihrer Entwicklung“ vom Gesichtspunkte der deutschen, idealistischen Weltanschauung zu schildern bestrebt war, das sucht v. Czobel in realwissenschaftlicher Art auf Grundlage der modernen Kulturwissenschaft, nämlich den Stammbaum der Religion zu gewinnen. Wer nach einem tieferen inneren Leben sucht, wird in diesem Werke eine Summe von wissenschaftlichen Ergebnissen und Ausführungen finden, die geeignet sind, dieses innere Leben zu befruchten.

Das Werk ist in folgende Kapitel eingeteilt:

- I. Band. 1. Die Entstehung übersinnlicher Begriffe und übernatürlicher Wesen. 2. Schematische Evolutionsformel der Religionen rationalistischer Völker. 3. Evolutionsformel idealistischer Religionen. 4. Stammbaum unserer Religion. 5. Die Religion der Akkaden. 6. Magismus der Turanier. 7. Religion der Ägypter. 8. Die Religion der Assyrer. 9. Die Religion der Phönizier. 10. Die Religion der Juden. 11. Die nachmoaische Entwicklung der Religion. 12. Religion der Meder und Perser. 13. Die Religionssysteme Indiens. 14. Die Religion der Griechen. 15. Die Religion der Römer. 16. Der Verfall der klassischen Religion. 17. Entstehung des Christentums. 18. Entwicklung des Christentums. 19. Der Mohammedanismus. 20. Das Christentum des Mittelalters. 21. Die Religion der Renaissancezeit. 22. Die Reformation. 23. Die Revolution und die Gegenwart. 24. Der Stammbaum unserer Religion. 25. Schlussbetrachtungen.
- II. Band. 1. Von der Gottheit. 2. Theorie des Werdens. 3. Die Seelenlehre. (I. Die Entstehung der Seele und ihre Verbindung mit der Materie. II. Die Kulturrevolution der Seele. III. Die Mystik. a. Allgemeines. b. Die offizielle Mystik des Christentums. c. Die Klostermystik. d. Die moderne Mystik. IV. Wandlungen der Seele und das putative Endziel. V. Vergleich unserer Seelenlehre mit der christlichen.) 4. Die Sittenlehre. (I. Grundzüge einer progressiven Sittenlehre. a. Tiero. b. Menschen vor der Kultur. c. Kulturmenschen. d. Moral höherer Kulturstufen. II. Anwendung der allgemeinen Gesetze auf die spezielle Sittenlehre. a. Die Sinnlichkeit. b. Gesetz und Freiheit. c. Das intersexuale Verhältnis. d. Die Askese. e. Die Sozial-Moral.) 5. Der äussere Kultus. (a. Der Symbolismus. b. Die Kultushandlungen. c. Die Kunst in der Religion.) 6. Das Priestertum. 7. Schlußbetrachtungen.

Die Genesis unserer Kultur II:
Die Entwicklung der sozialen Verhältnisse.

Von

Stefan von Czobel.

In 8^o. In 2 Halbbänden à Mk. 6,—.

In 1 eleg. Halbfrzband gebunden Mk. 15,—:

In diesem Werke führt der bereits durch „Die Entwicklung der Religionsbegriffe“ bekannte Autor den Nachweis, dass dieselben psychologischen Gesetze, welche die Entwicklung und Form von innerer Kultur, Religion und Kunst hervorbringen, auch die äusserliche Gestaltung des Kulturlebens, nämlich alle sozialen und politischen Zustände automatisch erzeugen. — Es wird damit gezeigt, dass die Staaten wirkliche Organismen sind, die verschiedene Lebensperioden haben, in welchen sie auch verschiedener Einrichtungen bedürfen und daher nicht nach bestimmten, vorgefassten Schablonen regiert werden können. Czobel sagt: Die wahren Ziele der Politik und des Soziallebens sind nicht eine bestimmte Staatsform, sondern gute innere Zustände der Kollektivität! Die aus der veralteten, stationären Weltanschauung stammenden und noch immer bestehenden sozial-politischen Ansichten und Theorien sind aber dem Grundprincip der Kulturentwicklung widersprechend und dem Gesetz der geistig-sittlichen Evolution direkt entgegengerichtet und wirken deshalb nur schädlich und zerstörend! Es ist Zeit, dass dieser Irrtum erkannt wird und man die Theorie dem geistigen Gesetz des sozialen Organismus anpasse! —

Gestützt auf reiches Beweismaterial führt der Verfasser seine kritischen und analysierenden Untersuchungen durch und studiert wie ein guter Arzt die Leiden des in den Fesseln veralteter Konstitutionen schmachtenden Sozialkörpers. Fern von aller Parteilichkeit bildet der ausführlich behandelte, sorgfältig geordnete Stoff eine sozial-politische Menschheitsgeschichte, deren Etappen schon im Inhaltsverzeichnis angedeutet sind und zwar wie folgt:

Kap. I. Einleitende Betrachtungen. — Kap. II. Schematische Formel der Kulturevolution. a. Evolutionsformel rationalistischer Völker. b. Evolutionsformel idealistischer Völker. — Kap. III. Integration und Differenzierung der Sozialkörper und die Migration der Kulturzentren. — Kap. IV. Herrschermacht und Administration. — Kap. V. Freiheit und Zwang. — Kap. VI. Aristokratie und Demokratie. — Kap. VII. Die Sozialmoral (Recht, Pflicht und Gesetz). a. Staatsrecht, b. Privatrecht, c. Strafrecht (Familienleben und Umgangsformen.) — Kap. VIII. Volkswirtschaft und Produktionszweige. — Kap. IX. Form der Verfassung. — Kap. X. Wachstum des positiven Wissens. — Der Schluss bringt eine ausführliche „Kritik unserer heutigen sozial-politischen Zustände“.