

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inw.

~~369~~

68

Unterricht oder Selbstunterricht des
ischen Anforderungen, seit ihrem Entstehen
auf denen die heute so mächtig entwickelte
ubt. Sie will jedem geistig Mündigen die
dere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie
Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes
Technik zu unterrichten. Sie will ihn dabei
dern, den Gesichtskreis erweiternd,
der Berufsarbeit vertiefend. Diesem Ber
er von „Auszügen“ aus großen Lehrbüchern
ne Vertrautheit mit dem Stoffe schon voraus.
ch dem Fachmann eine rasche zuver
heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete
n Umfang und vermag so vor allem auch
edürfnis des Forschers zu dienen, sich
f dem laufenden zu erhalten.

haben sich darum auch in dankenswerter
n Namen gestellt, gern die Gelegenheit
zu wenden.

ch der Erfolg nicht fehlen. Mehr als die
jeder Auflage durchaus neu bearbeitet,
insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine
Exemplaren gefunden.

n, gehaltvollen Bände besonders geeignet,
nd daran zu gewöhnen, einen Beitrag, den
edürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für
nden.

Sammlung infolge der außerordentlichen

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000295879

und einzeln käuflich

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Ästhetik. Von Prof. Dr. A. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Prof. Dr. Th. Volbert. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 66.)

Heimatspflege. (Denkmalspflege und Heimatschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Ver-
sehung. Von Dr. H. Fartmann. (Bd. 756.)

Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung.
Von Oberstudiendirektor Dr. E. Weber. 3. Aufl. Mit 84 Abbildungen u. 1 Farbtafel. (Bd. 430.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doebl-
mann. 2. verb. Aufl. Mit 9) Fig. u. 1) Abb. (Bd. 510.)

Geometrisches Zeichnen. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisck. Mit 172 Abb. im
Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die
Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in
kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichen-
lehrer A. Schudeisck. Mit 208 Figuren. (Bd. 564.)

***Kunstgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. H. Vollmer. (Zeugn. kl. Sachwörterbücher.)

Geschichte:

Die Entwicklungsgeschichte d. Stille in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-
Wienet. 2 Bde. 3. Aufl. Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 69 Abb. (Bd. 317.)
Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 46 Abb. (Bd. 318.)

Altertum:

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. G. v. Duhn. 3. Aufl.
Mit 62 Abbildungen im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei.
I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abb.
II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

**Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang
des 18. Jahrhunderts.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage.
Mit 63 Abbildungen im Text. (Bd. 326.)

Die Renaissancearchitektur in Italien. Von Prof. Dr. P. Frankl. I. Mit 12 Tafeln
und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von Prof. Dr. E.
Hildebrandt. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 392.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemih. Mit 1 Abbildung
im Text und einem Bildanhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. A. Wustmann. 2., neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh.
Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 3) Abb. im Text. (Bd. 97.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Prof. Dr. H. Janßen. Mit
97 Abbildungen. (Bd. 373.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 48 Abbildungen auf
28 Tafeln im Anhang. (Bd. 158.)

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 781.)

Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. K. Hamann. 2 Bände. (Bd. 448/449.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. V. Lázy. 2. Aufl. Mit 92 Abb. auf 16 Tafeln. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. R. 112 Abb. (Bd. 454.)

Geschichte der Gartenkunst. Von Daurat Dr.-Ing. Chr. Kana. Mit 41 Abb. (B. 274.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studentat Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bildenanhang. (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. 2. verb. Aufl. (Bd. 438.)

Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 430.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. 3. Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Jstel. 2. verb. Aufl. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Jstel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 390.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1893-1914). Von Dr. E. Jstel. Mit 3 Bildnissen. (Bd. 495.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. S. Rietsch. 2., durchgesehene Auflage. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von E. G. Kallenberg. 2 Bände. Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 412/13.)

Harmonielehre. Von Dr. S. Scholz. (Bd. 703.)

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 714.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 715.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Vie. 2. Aufl. (Bd. 325.)

*Musikalisches Wörterbuch. Von Privatdozent Dr. J. S. Moser. (Zaubners kleine Fachwörterbücher.)

Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. Ferd. Gregori. (Bd. 692.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 3. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 290.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Das Drama. Von Dr. V. Basse. Mit Abbildungen. 4 Bde. I: Von der Antike 7. Janz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Studentat Dr. Niedlich, Prof. Dr. K. Imemann und Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abbildungen. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudientat Direktor Dr. A. Ludwig. III: Von der Romantik zur Gegenwart. 2. Aufl. neu bearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudientat Direktor Dr. A. Ludwig. IV: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudientat Direktor Dr. A. Ludwig. (Bd. 287/290.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Wittowski. 4. Auflage. Mit 1 Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

I 369

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

68. Bändchen

Bau und Leben der bildenden Kunst

Von

Theodor Volbehr

Zweite Auflage

(6. bis 10. Tausend)

Mit 11 Abbildungen

im Text u. einem An-

hang von 21 Abbild.



5

St. Nbr. IX. No 145



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1914

7ka/43

Bau und Leben
der blühenden Kunst

1-301526

BIBLIOTEKA KRÓLEWSKA
KRAKÓW

~~1369~~



Copyright 1913 by B. G. Teubner in Leipzig

301-3-88/2817

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Akt. Nr.

~~258~~ 50

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit macht den Versuch, auf einem neuen Wege in das Verständniß der bildenden Kunst hineinzuführen. Sie vermeidet es absichtlich, die einzelnen Merkmale der künstlerischen Äußerungen aller Völker und Zeiten aufzuzählen, und sucht dafür die wirkenden Kräfte zu zeigen, durch die solche Merkmale entstehen. Denn sie ist aus der Erkenntnis herausgewachsen, daß auch die eingehendsten Beschreibungen der Epidermis der bildenden Kunst nichts von der Begeisterung zu erwecken vermögen, die das gemeinsame Beobachten ihrer Lebensbedingungen in allen gesunden Seelen hervorruft. Solche Begeisterung aber ist die Vorbedingung für ein wirkliches Verstehen der bildenden Kunst. Goethe hat wieder einmal das rechte Wort gefunden, als er sagte: „Die Kunst läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen. Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum.“ Nichts aber erweckt in uns Menschen ein größeres Erstaunen und eine größere Bewunderung, als das Erkennen der Gesetzmäßigkeit alles materiellen und alles ideellen Lebens.

Magdeburg.

Theodor Volbehr.

Inhaltsverzeichnis.

I. Die Vorbedingungen.

	Seite		Seite
a) Aufnehmen, Verarbeiten, Schaffen	1	des Auges. — Sehen und Abtasten. — Übersichtlichkeit, Mittelpunkt, Symmetrie. — Kontrast, Wiederholung, Vereinfachung. — Form und Funktion. — Last u. Kraft. — Raumvorstellung und Raumgliederung.	
Die Hände als Greiforgane. — Die Verwendung des Erbeuteten. — Tier und Mensch. — Die Steigerung der körperlichen Erscheinung. — Schmuck. — Heim. — Kunsthandwerk. — Das Aufnehmen durch die Augen. — Materialien und Wahrnehmungen. — Die Umwelt als persönliches Erlebnis. — Vorstellungen. — Naturstudium und Kopie. — Phantasien. — Vom Verarbeiten zum Gestalten. — Die hinweisende Geberde. — Geberdensprache. — Puppenplastik. — Relief, Zeichnung, Malerei.		c) Farbensinn	34
b) Linien-, Form- und Raumgefühl	10	Das „fehlende Blau“ bei Homer. — Naturwissenschaftliche Hypothesen. — Das Sehen der Naturvölker. — Die Gründe der Farbenvorliebe. — Rot. — Das Blut. — Physikalische Wahrheiten. — Gelb. — Von der Farbe der Gottheit zur Farbe des Teufels. — Mythologisches. — Blau. — Der Zusammenklang der Farbentemperaturen und ihre psychischen Wirkungen. — Ausnahmestellung des Violett. — Komplementärfarben. — Nachbarfarben. — Anleihen u. Ergänzungen. — Zusammenschluß des Spektrums zum reinen Sonnenlicht. — Farbdreiklänge. — Nutzenwendungen. — Schwarz, Weiß, Grau. — Künstlerabsichten, Zeitcharakter und Farbgebung.	
Menschliches Selbstgefallen. — Betonen, Steigern der Eigenart. — Narbenzeichnung und Tätowierung. — Lebenstriebe. — Stehen und Ruhen. — Senkrechte und Horizontale. — Von Festigkeit zur Starrheit, von Ruhe zur Schwere. — Schreiten und Drehen. — Rhythmische Linie und Spirale. — Der Körper der Dinge. — Der Apparat			

II. Der Bau.

- | | Seite | | Seite |
|--|-------|--|-------|
| a) Das individuelle Interesse des Menschen . . . | 49 | meinschaft. — Vom Auszuge der Krieger bis zur Fabrikarbeit. — Die Heimat. — Die Landschaft. — Städtebau, Verkehrseinrichtungen. — Die Kunst eine öffentliche Angelegenheit. — Das Volk und der Herrscher. — Heroenkult. | |
| Das praktische Lebensinteresse. — Eigenliebe der Anfang der bildenden Kunst. — Bemalung. — Schmuckstücke aus fremden Gegenden. — Verschiedenartige Lustgefühle als Antriebe zum Selbstschmuck. — Das Schmücken der Geliebten. — Das erste Werk darstellender Kunst: die Gestalt des Weibes. — Das Weitergreifen der Interessen. — Haustiere. — Jagdtiere. — Verzieren der Waffen, Geräte. — Wohnungskunst. | | c) Das metaphysische Bedürfnis | 61 |
| b) Soziale Triebe | 55 | Gefühl der Unzulänglichkeit. — Das Suchen nach den Kräften der Dinge. — Idole. — Totibilder. — Das Weib als Gottheit. — Häuptlinge und Stammesgötter. — Götterfamilien. — Monotheismus. — Gotteshaus. — Die Sehnsucht nach einer Weltanschauung. — Das Unerklärliche. — Religionsystem und Märchenwelt. — Die Stoffgebiete d. Phantasie. | |
| Die Erweiterung der Familie zur Sippe, zum Stamm. — Neue Interessen, neue Maßstäbe. — Arbeitsteilung. — Talententwicklung. — Der Lebensinhalt der sozialen Ge- | | | |

III. Das Leben.

- | | | | |
|---|----|--|----|
| a) Die Persönlichkeit | 66 | ziehung durch die Künstler und die Entwicklung der Künstler durch ihre Zeit. | |
| Kunst und Charakter. — Der Einfluß körperlicher und geistiger Eigenschaften. — Die Subjektivität des Künstlers. — Ein Objekt von verschiedenen Augen gesehen. — Ein Gedanke von verschiedenen Köpfen ausgesprochen. — Der Zusammenklang zwischen Persönlichkeit und Kunstwerk. — Die Eigensprache des Künstlers und das zeitgenössische Kunstverständnis. — Voraus-
lieger. — Die Geschmacker- | | b) Die sozialen Beziehungen | 73 |
| | | Rasse und Kunst. — Rückbildung vorhandener Anlagen. — Volk und Kunst. — Grundeinrichtungen der Gesellschaft. — Die kirchlichen Verhältnisse. — Der Staatsgedanke. — Volksgesittung. — Karikatur. — Zeitbedürfnisse und Abgabmöglichkeiten. — | |

	Seite		Seite
Volkswirtschaft und Kunst. — Historische Ergebnisse. — An- regungen u. Aufnahmefähig- keit. — Der geeignete Boden.		Farbenkraft. — Südliche Far- beneffekte. — Der graue Him- mel des Nordens. — Die Bodenbeschaffenheit. — Die Produkte der Erde. — Wald. — Sandstein, Granit, Mar- mor. — Das Material und die Technik. — Der Künstler als Beherrscher ihrer Gelege. — Noch einmal: die Persön- lichkeit des Künstlers.	
c) Die umgebende Natur .	85		
Klima und Kunst. — Son- nenstrahlen. — Anlage der Wohnungen. — Bevorzugung der warmen oder der kalten Farben. — Lichtfülle und			

I. Die Vorbedingungen.

a) Aufnehmen, Verarbeiten, Schaffen.

Wir wissen es längst, daß die Hände des Menschen von seiner frühesten Entwicklung an als raffende Organe in seinen Diensten standen, als Werkzeuge, um sich die Dinge, die er für seine eigenen Zwecke nutzen konnte, heranzuholen, sie festzuhalten, sie zu bewältigen. Wundt ist der Meinung, daß aus dieser ursprünglichen Verwendung der Hände als Greiforgane, „in welcher der Mensch den analogen Tätigkeiten der ihm nahestehenden Tiere nur dem Grade, nicht dem Wesen nach überlegen“ sei, in allmählicher, stufenweis fortschreitender Entwicklung die erste primitivste Form pantomimischer Bewegung, die hinweisende Gebärde, sich gebildet habe. „Sie ist genetisch betrachtet nichts anderes als die zur Andeutung abgeschwächte Greifbewegung.“¹⁾

Wir vergessen aber leicht, daß hinter dieser greifenden Bewegung, hinter dieser „zur Andeutung abgeschwächten“ Willensäußerung noch immer der gleiche Wille steckt, der den festen Griff selbst veranlaßt. Es braucht keinem Menschen gesagt zu werden, daß der zupackende Griff nichts anderes zum Ausdruck bringt als die Absicht der Besitzergreifung, aus dem Verlangen heraus, sich durch diese Besitzergreifung in irgendeiner Beziehung zu bereichern. Es muß aber so nachdrücklich wie möglich betont werden, daß auch die abgeschwächte Greifbewegung, die Hindeutung, in ihren primitivsten Anfängen aus dem gleichen Verlangen geboren wird. Die erste hinweisende Gebärde des Menschen ist nichts anderes als eine nicht bis ans Ziel gelangte Greifbewegung. Wir können das am Kinde beobachten. Sobald die unbewußten Bewegungen aufhören und die ersten Erfahrungen das Lebensverlangen in bestimmte Richtungen lenkt, greift das Kind nach den Dingen, die ihm begehrenswert erscheinen. Nicht nur nach Dingen, die zur Nahrung dienen können, sondern auch nach Dingen, deren Glanz das lichtdurftige Auge erfreut, nach blühenden Ringen

1) Wilh. Wundt, Völkerpsychologie. Leipzig 1900, I. S. 226.

und nach spielenden Sonnenstrahlen. Und wenn die Erfahrung gelehrt hat, daß Sonnenstrahlen nicht zu packen sind, dann tritt an die Stelle der greifenden Handbewegung die hinweisende Geste wie ein stilles, geistiges Besitzergreifen, die Finger krümmen sich nicht mehr, um zu fassen, sondern sie strecken sich, um den Strahlen näherzukommen.

Aus dem gleichen Verlangen nach einem Bereichern der eigenen Natur erwachsen also die Bewegung des zupackenden Heranziehens und die Bewegung des anscheinend so platonischen Hinweisens; und aus diesen beiden Bewegungen entwickeln sich die zwei bedeutsamen Tätigkeiten des Künstlers, das Ergreifen des Materials, der Stoffe seiner Kunst, und das schöpferische Gestalten. Wir werden gleich sehen, wie das geschieht. Das erfolggekrönte Zupacken ist die Vorbedingung für jede mögliche Verwendung des Erbeuteten. Läßt die ergriffene Beute sich nicht verzehren, um auf diese Weise dem Lebensorganismus vermehrte Lebenskraft zuzuführen, dann läßt sie sich vielleicht zum Schutz des Körpers gegen Gefahren von seiten der Menschen und Tiere oder gegen die Unbilden des Wetters verwenden, und wenn auch das nicht, so doch vielleicht, um den Körper mächtiger, wirkungsvoller erscheinen zu lassen, um durch das Beutestück Ehren und Ansehen zu gewinnen.

Wie leicht spricht sich das aus. Und doch, welche gewaltigen Perspektiven eröffnen sich plötzlich unsern Blicken! Das bloße Andeuten dieser Möglichkeiten zeigt uns, welchen Vorsprung der Mensch dem Tiere abgewonnen hat. Wenn der Löwe ein Wildstück getötet hat, dann begnügt er sich damit, das Fleisch des Tieres zur Sättigung zu verwenden. Der Mensch aber nutzt das gefällte Tier ganz anders aus. Das Fleisch dient seinem Lebensunterhalt, das Fell zur Erwärmung des Körpers, zur besseren Dichtung seiner Hütte, und die Zähne dienen zum Schmuck seines Halses. Die Bedürfnisse des Menschen sind vielseitigere, und daher sind die Verwendungsmöglichkeiten für alle Gaben der Natur zahlreicher. Den Menschen unterscheidet nichts so auffällig von den andern Lebewesen wie die Unzufriedenheit mit dem, was die Natur ihm unmittelbar verliehen hat, oder — wenn man lieber will — das Verlangen nach einer Steigerung seines ganzen Daseins, in der äußern Erscheinung sowohl wie in der Bereicherung aller Lebensgenüsse. Nicht als wenn er nicht bereits auf der niedrigsten Stufe deutlich empfände, wie manches er vor den andern Tieren voraushat. Aber er genießt dies Gefühl nicht in sattem Behagen, sondern er verlangt mehr und immer noch mehr. Sein

natürlicher Wert genügt dem Menschen nie und nirgends. Auf die mannigfaltigste Weise sucht er ihn zu heben. Unererschöpflich ist er darin, immer neue Mittel und Wege zu finden, seinen Körper in seiner Erscheinung zu steigern, ihn zu schmücken. Er plündert zu solchem Zwecke alle Reiche der Natur.

Die raffenden Organe, die Hände, können sich gar nicht genug daran tun, immer Neues, Erleseneres heranzuholen; aber der Mensch begnügt sich nicht damit, Dinge heranzuholen, die er unmittelbar für den Schmuck des Körpers verwenden kann; er eignet sich auch alle sonstigen Stoffe seiner Umgebung an, in der Hoffnung, etwas daraus machen zu können. Er fühlt sich als Herr aller Dinge und hat das unausrottbare Bedürfnis, allen Dingen, die er beherrscht, seinen Stempel aufzudrücken. Er fällt die Bäume des Waldes, um sie seinen Zwecken dienlich zu machen, er bricht Marmorblöcke aus dem Grund, um sie zu verarbeiten, er gräbt den Ton und schlägt die Metalle aus dem Gestein, pflanzt und züchtet, alles nur, um immer neue Nahrungsstoffe für seine Künstlerschaft heranzuholen.

Und nicht genug damit. Die königliche Kraft des Eroberers im Menschen äußert sich nicht nur im Ergreifen aller materiellen Dinge des Daseins mit den Händen. Sie nimmt auch mit den Greiforganen der Augen alles auf, was die Sinne nur irgend fassen können. Was die Augen wahrnehmen, das ist das reichste Material für den Künstler. Jedes andre Material, das die Hände greifen können, ist armselig — mit dem Anschauungsgut des Künstlers verglichen. Welche Fülle von Stoffen Tag für Tag, und jeden Tag neu und frisch und lockend. Unabsehbar reihen sich die Wahrnehmungen aus der ganzen umgebenden Welt aneinander, in üppigerem Reichthum als die Bäume des Waldes, wenn der Künstler einen Stamm braucht, in reicherer Schönheit als die Muscheln am Strande, aus denen er seiner Geliebten einen Schmuck sucht.

Und was fängt das Innere des Menschen mit diesen aus der Umwelt errafften Schätzen an?

Es verarbeitet sie. Alles, was der Mensch für sein künstlerisches Bedürfnis aufnimmt, seien es die Beutestücke seiner Jagdzüge oder die Wahrnehmungen seiner Augen, das wirkt in dem Menschen wie Samenkörner in einem guten Erdreich. Sie bleiben nicht in dem Zustande, in dem sie aufgenommen wurden, sondern sie entwickeln sich, verändern ihre Gestalt, und es bleibt nichts als ein mehr oder minder dunkles Erinnern an die ursprüngliche Form. Was der Mensch an materiellen Stoffen von der Natur aufnimmt, das ge-

staltet er um, verziert es, beschneidet es, reiht es zusammen, kurz prägt es neu. Jede Halskette des Wilden beweist es, jede armselige Hütte. Und nicht anders geschieht es mit den Wahrnehmungen, die das Auge des Menschen macht. Der Mensch kann gar nicht anders, als sie umgestalten zu seinem höchst persönlichen Eigentum, zu subjektiven Vorstellungen.

Man hat lange geglaubt, daß der erste Schritt zur Kunst das direkte Nachzeichnen nach der Natur gewesen sei. Jede Schiefertafel, die von einer Kinderhand mit Zeichnungen bedeckt ist, jedes bekrikelte Renntiergeweih kann es beweisen, wie irrig diese Ansicht ist. Der erste Versuch, zu gestalten, ist stets ein Arbeiten aus der Erinnerung, gewissermaßen ein knapper Bericht über das, was der Seele des Zeichners als das Wichtigste an dem Gegenstand erschien, den er jetzt darstellt. Dieser gezeichnete Bericht wird nicht das Wesentliche an sich, sondern nur das in den Augen des Neuschöpfers Wesentliche wiedergeben, also lediglich das, was sich seinem Innern als Vorstellung eingeprägt hat, nicht die jeweilige Wahrnehmung.

Wir wissen, wie exakt der photographische Apparat in unserm Auge arbeitet. Aber die Aufnahmen, die er anfertigt, werden keineswegs in unserm Innern fixiert und zur gelegentlichen Verwendung aufbewahrt, sondern sie werden durch neue Aufnahmen verwischt, undeutlich gemacht. Aber es bleibt von diesen Aufnahmen in der Erinnerung ein mehr oder minder verschwommenes Bild, in dem diejenigen Züge, die dem Besitzer der aufnehmenden Augen besonders auffielen, auch besonders stark betont sind, während andre vollständig fehlen. Das eben ist die Vorstellung, die sich aus Wahrnehmungen gebildet hat. Das ist die Ummodellung der objektiven Dinge der Umwelt zu einem persönlichen Erlebnis des Künstlers.

Unzweifelhaft ist dies ein sehr wesentlicher Teil der künstlerischen Tätigkeit des Menschen, wenn er auch völlig unbewußter Natur ist. Denn nach dieser, seiner persönlichen Vorstellung, nicht aber nach der objektiven Wirklichkeit der Natur, sucht jeder Künstler sein Werk zu gestalten, der primitivste ebensowohl wie der reifste. Das Kind will einen Mann und eine Frau zeichnen. Es zeichnet zuerst einen großen Kopf, dann einen Körper mit vier dünnen abstehenden Gliedern. Das ist der Mann. Darauf wird ein zweiter übertrieben großer Kopf gezeichnet und daran ein spitzes Dreieck mit zwei Gliedmaßen zu den Seiten des Dreiecks. Das ist die Frau. Aus seinen Wahrnehmungen ist dem Kinde eine Vorstellung erwachsen, die sich recht weit von der Wirklichkeit entfernt, die aber deutlich zeigt, daß

dem Kinde als das Wichtigste am Körper der Kopf erscheint und als das Unterscheidende zwischen den beiden Begriffen Mann und Frau das Fehlen oder das Vorhandensein eines langen Rockes. Der primitive Künstler einer vorgeschichtlichen Zeit will ein bemanntes Boot darstellen. Das Charakteristische ist in seiner Erinnerung die regelmäßige Wiederholung der senkrechten Linie in einer Reihe von sitzenden Gestalten zu der langen Horizontalen des Bootes. Und er zeichnet eine lange Linie mit leichtem Bug, und senkrecht zu ihr eine Reihenfolge von kurzen, dicken Strichen mit verdickten Köpfen. Das ist ihm als Vorstellung aus seinen Wahrnehmungen geblieben. Und der große Künstler? Er will eine Venus schaffen, und das Erinnerungsbild aus aller Frauenschönheit, die er in Natur und Kunst gesehen hat, steigt vor ihm auf; und sein Ideal — das will heißen: die Vorstellung, die er sich von einem vollendeten Frauenkörper gebildet hat — verlangt danach, lebendig zu werden.

So ist allemal die Vorstellung das Modell, nach dem der Künstler arbeitet.

Ist das nicht eine starke Übertreibung? Sehen wir nicht täglich die Künstler vor der Natur sitzen und bei jedem Pinselstrich emsig auf das Original in der Landschaft blicken? Beweist nicht jeder Porträtmaler, daß man nicht nach einer Vorstellung, sondern nach der Wirklichkeit malen muß, um ein geschätzter und auch ein guter Porträtmaler zu sein? Ja, sagt nicht Lionardo da Vinci einmal: „Das Bild ist das preiswürdigste, das die größte Übereinstimmung mit dem dargestellten Objekte zeigt“, und an anderer Stelle: „Daß das lebendige Ding sich in einem Spiegel reflektieren, dann stelle dein Bild neben das Spiegelbild und vergleiche beide miteinander“? Und haben nicht alle ernstesten Künstler, alle weitsichtigen Kunstfreunde seit ewigen Zeiten gemahnt, daß die Natur die beste Lehrmeisterin sei?

Ganz gewiß! Und dennoch hat der Japaner Shiu-zan recht, wenn er sagt: „Es ist durchaus nicht wesentlich, die Natur genau zu kopieren. Eine Zeichnung kann eine sehr treue und gute Darstellung einer Naturerscheinung und dennoch ein sehr armseliges Kunstwerk sein. Auf der andern Seite kann ein Gemälde einen hohen künstlerischen Rang verdienen, ohne den Tatsachen der Natur gerecht zu werden.“¹⁾ Hätte Lionardo da Vinci wörtlich recht, dann wäre eine

1) Zitiert von E. Große, Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen 1900. S. 222.

farbige Photographie das preiswürdigste aller Bilder, und die Meisterschaft Lionardos selbst stände auf einer tieferen Stufe als die Leistungskraft einer photographischen Platte.

Das Mißverständnis ist leicht begreiflich. Selbstverständlich muß die Natur zugrunde liegen; sie kann gar nicht genau genug vom Künstler studiert werden. Aber wehe dem Künstler, der bei dem Studium an der Oberfläche bleibt, der nicht ins Innere der Natur, in das Nichtzusehende, in das Instinktivzufühlende hineingeht, dem nicht beim Studium eine Vorstellung von dem Wesen des Gegenstandes, den er malt, begeisternd aufgeht! Nicht der ist ein großer Porträtmaler, der die Hautoberfläche mit allen ihren Poren und Fältchen exakt wiederzugeben weiß, sondern nur der, der sich von dem Charakter der Persönlichkeit, die er malt, eine lebendige Vorstellung gemacht hat und der es versteht, diese Vorstellung in seinem Werke lebendig zu gestalten.

Helmholz hat einmal gesagt: „Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben, sondern nur übersetzen.“ Man könnte dem Worte hinzufügen: ein rechter Künstler hat auch niemals die Absicht, die Natur abzuschreiben. Wer das Abschreiben der Natur versucht, der tut es als ein Schüler, um seine Wahrnehmungen schärfer und eindringlicher zu gestalten, oder er tut es, weil ihm die Kraft fehlt, aus Wahrnehmungen lebendige Vorstellungen sich zu erwecken. Der Meister aber, der schreibt nicht ab, selbst wenn es dem Blicke des Vorübergehenden scheint als „kopiere“ er die Natur, sondern er sucht nur durch das Modell das Bild seiner Vorstellung sich lebendiger zu erhalten. Das ist es, was Max Liebermann — der stets vor der Natur malt — meint, wenn er schreibt: „Wir malen aus dem Gedächtnis. Das Modell kann der Maler nicht abmalen, sondern nur benutzen, es kann sein Gedächtnis unterstützen.“ Daraus erklärt es sich auch, daß zwei verschiedene Künstler dieselbe Landschaft, denselben Kopf, dieselbe Blume so ganz verschieden „auffassen“. Ihre Vorstellung ist — entsprechend der Eigenart ihrer Persönlichkeit — eine verschiedene und deshalb wird aus einer und derselben Wahrnehmung hier ein andres Bild gewonnen als dort.

Wenn das schon der Fall ist bei Vorstellungen, die auf ganz bestimmten Wahrnehmungen beruhen, die bis ins einzelne hinein nachgemessen werden können: wie viel mehr ist das der Fall bei Vorstellungen, die nicht auf exakten Wahrnehmungen, sondern auf inneren Erfahrungen, auf Überzeugungen und Empfindungen beruhen! Unter der Einwirkung der verschiedenartigsten Einflüsse steigen in

der Menschenseele Bilder auf, die nicht unmittelbar aus den photographischen Aufnahmen der Augen herkommen, wenn sie auch mit tausend Fäden an die Wirklichkeit gebunden sind; und diese phantastischen Bilder, diese Traumgestalten, verlangen zum mindesten mit derselben Energie danach, gestaltet zu werden, wie es die schlichteren Vorstellungen nach den Wahrnehmungen des Tages tun. Hier kann nun allerdings kaum mehr davon die Rede sein, daß die Natur eingehend zu Rate gezogen werden müßte im Sinne jenes Lionardoschen Wortes. Wohl aber in jenem andern Sinne, daß ihr Wesen erkannt und berücksichtigt werden muß; denn auch bei dem phantastischen Bilde wird in irgendeiner Beziehung die Natur das Vorbild sein. Kein Gedanke eines Dichters fliegt so hoch, daß er sich ganz lösen könnte von aller Wirklichkeit und von ihren inneren Gesetzen. Auch im Gestalten eines mystischen Traumes, in der Verkörperung eines Fabelwesens ist es notwendig, jene Gesetze des Lebens, die der Alltag lehrt, nicht außer acht zu lassen.

So sehen wir, daß es sich im letzten Grunde bei allen Vorstellungen, die ein Mensch, ein Künstler haben kann, um die Verarbeitung von irgendwelchem Material handelt, das ihm das Leben entgegenbringt, das äußere oder auch das innere Leben.

Diesem ersten Teil der schöpferischen Tätigkeit des Menschen schließt sich der zweite Teil unmittelbar an: die eigentlich hervorbringende Tätigkeit, die nun nicht mehr verändert, sondern die neu schafft, die nicht mehr das gefundene Bernsteinstück beschneidet, sondern die es mit andern Fundstücken zu einer Kette zusammensetzt, wie sie nirgends in der Natur existiert; und die andererseits nicht mehr aus Wahrnehmungen innerliche Vorstellungen bildet, sondern die nach diesen Vorstellungen mit heißem Bemühen neue, persönliche Werke schafft. Daß der Mensch von dem Verarbeiten der zufällig gefundenen Materialien zu einem Schaffen, Erschaffen neuer, seinen besonderen Absichten dienender Gegenstände kommen mußte, ist ohne weiteres klar. Man wird sogar behaupten können, daß die Absicht einer neuen Verwendung der erbeuteten Herrlichkeiten der Verarbeitung vorausgegangen sein wird. War einmal in dem Menschen das Bedürfnis vorhanden, die eigne Erscheinung durch fremde Zutaten zu heben, dann ergab sich der Dreiklang: Aufnehmen, Verarbeiten, Schaffen als eine einheitliche Forderung von selbst. Und das gleiche geschah überall, wo der Mensch Wünsche befriedigen, Zwecke erreichen wollte mit den Materialien, die ihm von der Natur geboten wurden. Das weite Gebiet des Schmückens und

Konstruierens und Bauens tut sich vor unsern Augen auf. Wir stehen an der Eingangspforte des gesamten Kunsthandwerks und der Architektur.

Weniger einfach liegt die Sache dort, wo es sich um das Gestalten von Vorstellungen handelt. Wie kommt der Mensch, der Künstler im Menschen dazu, Dinge zu gestalten, die er nicht zum Schmuck des Körpers, nicht zu den Schutzvorrichtungen seines Daseins und zu ihrem Schmuck verwenden kann? Wie kommt er dazu, die Bilder, die sein Vorstellungsvermögen aus den Wahrnehmungen des Tages gebildet hat, wieder von sich zu geben? Man antwortet: vermöge seines schöpferischen Talents, vermöge seines Bedürfnisses, zu gestalten.

Sehr gut. Das Bedürfnis ist natürlich vorhanden. Es ist jenes Verlangen, das wir als eine Kraft alles Lebenden kennen, das Verlangen, den überschuß an Reichtum wieder abzustößen, nicht nur rezeptiv zu sein, sondern auch produktiv. Aber wie entsteht die spezifisch künstlerische Tätigkeit, die Tätigkeit des Modellierens, des Zeichnens, durch die der Mensch seine Vorstellungen als Kunstwerke von sich gibt?

Sehen wir wieder dem Kinde zu. Wenn man ihm einen harten und einen weichen Körper in die Hände gibt, beginnt es sofort, mit dem harten Gegenstand den weichen zu bearbeiten. Und gibt man ihm ein Stück Kreide, einen Farbstift, sofort beginnt es, alles, was in erreichbarer Nähe ist, mit Strichen zu bedecken. Was Goethe von dem primitiven Menschen sagt: „Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben, seine Kokos, seine Federn und seinen Körper“, das gilt auch vom Kinde. Es hat das Bedürfnis, den Stoff, den seine Hände fassen können, seine Herrschaft fühlen zu lassen, die Spuren seiner Besitzergreifung zurückzulassen, ihm „seinen Geist einzuhauchen“.

Jedes Kind, dem man einen Griffel und eine Schiefertafel in die Hand gibt und dem man einmal gezeigt hat, wie der Griffel auf der schwarzen Fläche den weißen Strich zurückläßt, wird die Schiefertafel glücklich mit einem Gewirr von Strichen bedecken. Es fühlt sich förmlich als Schöpfer in seinem Tun. Und sobald im Kinde die primitivsten Vorstellungen entstanden sind, verbindet es mit diesen noch völlig schemenhaften Vorstellungen sein eignes schöpferisches Tun. „Das ist ein Mann“, sagt es, wenn es ein un-

klares Liniengewirr auf die Tafel gebracht hat. Und das gleiche Liniengewirr kann ihm auch einen Hund bedeuten. Langsam werden dann die Vorstellungen klarer. Die Erinnerung an das Wissen von den Dingen wird aktiver und beeinflusst die Zeichnung. Sobald das Kind bewußt weiß, daß der Mann einen Kopf und zwei Beine hat, setzt es aus Kopf und Beinen einen phantastischen Körper zusammen. Und so geht es weiter und weiter. Sobald das Kind weiß, daß auch noch Hals und Rumpf und Arme zum menschlichen Körper gehören, werden diese Teile bei der Wiedergabe einer Menschengestalt gehörig berücksichtigt, die Finger werden abgezählt, die Ohren nicht mehr vergessen; und so fort. Bald wird das Besondere, das Individuelle betont, das Charakteristische mehr und mehr hervorgehoben.

Nicht viel anders wird es beim primitiven Erwachsenen sein und gewesen sein. Wenn nach erfolgreicher Jagd die Jagdgenossen prähistorischer Zeit ihren Hunger gestillt hatten, dann mochten sie zunächst die Knochen und Geweihe ihrer Beute auf ihre Tauglichkeit für dieses oder jenes Gerät prüfen und jeder einzelne mochte die Stücke seines Anteils mit einem Zeichen, mit einer Besitzmarke versehen. Vielleicht war das zuerst auch nicht viel mehr als ein flüchtiges Einritzern von ein paar Linien. Wenn aber dem einen oder dem andern in der beschaulichen Ruhe die Erinnerung an den Kampf mit Renntier und Bison und Wildsau aufstieg, dann mochte wohl eine besonders geschickte Jägerhand versuchen, die charakteristischen Formen eines erlegten Tieres mit ritzenden Schnitten auf diesen Besitzstücken festzuhalten. Sie war ja das Waffenschnitzen aus Stein und Horn gewohnt. Oder — und das geschah wahrscheinlich noch früher — wenn ein Trupp Jäger tagelang der Spur des Mammuts gefolgt war und nun endlich der Riese besiegt lag, dann mochten wohl die Gedanken der Männer zu den Frauen zurückkehren, die daheim der Sieger harzten, und dann mochte wohl einmal einer versuchen, sich die geliebte Gestalt in einem Bruchstück des erbeuteten Elfenbeins lebendig vor Augen zu stellen.

Das einfache Ritzen, das Einzeichnen von Besitzmarken — aber nicht etwa das schmücken sollende Ornament — gingen sicher auch hier voraus. Dann folgte die Verbindung solcher Ritzarbeit mit bestimmten Vorstellungen. Daß diese aber andere waren, andre sein mußten als bei einem Kinde, ist selbstverständlich.

Man hat geglaubt, zwischen der Kunst der Kinder und der Kunst der Primitiven einen Gegensatz konstruieren zu müssen.¹⁾ Die Kin-

1) Max Bernborn, Zur Psychologie der primitiven Kunst. Jena 1908.

derkunft gehe von dem Denken über einen Gegenstand, von der Idee aus, sie sei daher ideoplastisch; die Kunst der Primitiven aber zeige zuerst eine exakte Wiedergabe der Wirklichkeit, der Physis, sie sei also physioplastisch und werde erst im neolithischen Zeitalter, unter dem Einfluß des Spekulierens über die Seele und über das Jenseits, ideoplastisch. Ich glaube, daß das ein Irrtum ist. Alle und jede Kunst ist ideoplastisch. Auch die Kunst des paläolithischen Zeitalters. Nur sind die Ideen eines Jägervolkes natürlich andre als die eines sesshaften, nicht mehr von der Jagd lebenden Volkes. Und die Ideen eines Erwachsenen mit abgeschlossenen Vorstellungen andre als die eines Kindes mit werdenden Vorstellungen. Selbst die Kunst der Eskimos und die der Buschleute Süd-Afrikas, die Max Verworn in Parallele mit der Höhlenkunst der Dordogne stellt, ist durchaus ideoplastisch. Menschen und Tiere sind in keinem Striche naturalistisch, sie sind in Gestalt und Bewegung vereinfacht, das für den Zeichner Wesentliche ist herausgeholt, sie sind „stilisiert“.

Es ist aber überall der Vorgang genau der gleiche: der Mensch nimmt nur das aus der Umwelt auf, das für ihn besonderes Interesse hat, verarbeitet es nach seinem eigensten Gutdünken und nach Maßgabe seiner besonderen Bedürfnisse und schafft sich so ein Neues. So hält er es gegenüber den Dingen, die ihm zum Schmucke dienen sollen — und er schafft dadurch das Kunsthandwerk —, so hält er es gegenüber den Dingen, die ihn zur Darstellung reizen — und er schafft dadurch das Gebiet der Plastik und der zeichnenden Künste. Und nicht anders verhält er sich gegenüber dem Material, das er zum Schutze seines Lebens und zur Steigerung seines Lebensgefühls gebraucht, gegenüber den Felsen, aus denen er sich seine Wohnung bricht, und gegenüber den Baumstämmen, die er sich zum Dach zusammenfügt. So erschafft er die Architektur.

Wie er aber das alles tut, ob nach persönlichen Launen oder nach festen Gesetzen, die in der Natur des Menschen begründet sind, das werden wir bald sehen.

b) Linien-, Form- und Raumgefühl.

So unzweifelhaft es ist, daß der Mensch mit einem uner schöp flichen Quantum von Unzufriedenheit geboren wurde, daß ihm die Gaben der Natur, die er als Mitgift erhielt, zu keiner Zeit genügten, und daß er immer wieder die Hände ausstreckte nach fremdem Gut, um seinen Besitz zu mehren, ebenso unzweifelhaft ist es, daß der

Mensch von jeher auf seine eigne Erscheinung stolz war. Auch der primitivste Mensch war zu allen Zeiten der Meinung, daß er weit erhaben über allen andern Lebewesen stehe, und freute sich deshalb aller unterscheidenden Merkmale. Gerade aus diesem Grunde aber hatte er stets das Bedürfnis, auf die unterscheidenden Merkmale seines Körpers, auf das, worauf er stolz war, so nachdrücklich wie möglich hinzuweisen.

So ist es durchaus begreiflich, daß sich der Mensch von jeher seines aufrechten Ganges, der stattlichen, emporgerecten Gestalt lebhaft freut. Je mehr er sich seines Wertes bewußt ist, je mehr er das Gefühl hat, unter seinesgleichen eine besondere Rolle zu spielen, desto stolzer richtet er sich auf, desto mehr betont er durch ein Emporheben des Kopfes die Eigenart seiner menschlichen Erscheinung. „Er wirft den Kopf in den Nacken“, das ist noch heute ein Ausspruch, der andeutet, daß der Träger dieses Kopfes stolz, selbstgefällig ist.

Und gilt es, diese Geste des Menschenstolzes stärker zu betonen, dann sucht man dem Haupte „eine Elle hinzuzusetzen“, sei es durch Federschmuck oder durch Helmzier (Taf. I, Abb. 1), durch Diademe oder durch Kronen. Das betont die gereckte Haltung, läßt die Menschengestalt wachsen und die Wirkung um so imponierender sein. Die Bewegung des Emporreckens aber hat zur unmittelbaren Folge ein Herausdrücken der Brust und ein freies Strecken des Halses. Und so erscheint eine herausgedrückte Brust, ein schlanker, weit aus den Schultern gehobener Hals ebenfalls als ein Beweis jener freien, stolzen Gesinnung, die das Haupt zum Licht emporzwang. Das ist heute noch so und ist immer so gewesen. Und wie man den Stolz der aufrechten Haltung gern durch den emporstrebenden Schmuck des Hauptes zu stärkerer Wirkung brachte, so liebte man es auch, die gewölbte Brust durch hängende, leicht die Wölbung nachzeichnende Ketten mehr zu betonen und den gestreckten, geschmeidigen Hals durch lose, jeder Bewegung nachgebende Schnüre noch geschmeidiger erscheinen zu lassen. Mit andern Worten, man suchte die natürlichen Tugenden des menschlichen Körpers mit Hilfe äußerer Zutaten mehr ins Auge fallen zu lassen. Bis ins einzelne hinein zeigt sich das gleiche Bestreben. Freute sich der Mensch der Muskelkraft seiner Arme oder des freien Spiels des lockeren Handgelenks, dann suchte er dort durch den festen Reif die pralle Spannung der Muskeln, hier durch loses Gehänge die leichte Beweglichkeit der geschickten Hände klar und energisch zu betonen. Und fehlte es ihm an den Vorbedingungen für die Hinzutat eines beweglichen Schmuckes, dann mußte ein Un-

terstreich in des Wortes eigentlichster Bedeutung durch Farbstriche oder durch Hauteinschnitte erfolgen. Narbenzeichnung und Tätowierung waren wohl ursprünglich nichts andres als solche Betonungen, Umrandungen und Verzierungen derjenigen Teile des Körpers, deren Wert man in das gehörige Licht setzen wollte: das kriegerische Antlitz, die tapfere Brust.

Ja, man kann noch einen Schritt weiter gehen: der Stolz auf die eigne Erscheinung hat vielfach zu einer Betonung der natürlichen Rassenschönheit in bezug auf die Hautfarbe geführt. Keine Rasse hält ihre Hautfarbe für häßlich und jede sucht durch Schminke und Puder, durch Kohle und Fett und durch weislich gewählten Schmuck das Charakteristische der eignen Farbe stärker zu betonen. Große¹⁾ erwähnt, daß die Queensländer Kohle und Fett auf ihren Körper reiben, um noch tiefer schwarz zu erscheinen als sie es von Natur sind, daß dunkelfarbige Völker bei der Wahl ihres beweglichen Schmuckes helle Farben bevorzugen, die gelbfarbigen aber schwarze Farben. Durch den Gegensatz wird die Rassenfarbe so stark wie nur irgend möglich hervorgehoben.

Wir sehen aus dem allen, daß die Freude an der eignen körperlichen Erscheinung der schöpferischen Lust im Menschen die Richtung gewiesen hat, daß also die erste künstlerische That des Menschen unzweifelhaft die gewesen ist, den eignen geliebten Körper so wirkungsvoll — wie es die Verhältnisse eben gestatteten — herzurichten.

Sobald er aber diesen ersten Schritt aus dem Triebe nach Bereicherung seiner selbst, wenn man will also aus dem Triebe nach Bervollkommnung, getan, mußte er bald innerwerden, daß dieses Schmücken seiner Person nach verschiedenen Seiten hin von starker Wirkung war. Dem andern Geschlechte gegenüber steigerte es den imponierenden Eindruck der Persönlichkeit, unterstützte also die Liebeswerbung aufs nachdrücklichste; und dem Feinde gegenüber ließ es die männlichen Fähigkeiten, die körperliche Leistungskraft noch stärker erscheinen als sie war, und vermehrte dadurch die Chancen des Sieges. Kein Wunder, wenn sich in der Folge der Trieb der Selbsterhaltung (dem Feinde Schrecken zu erregen) und der Trieb der Fortpflanzung (dem Weibe Bewunderung und Liebe einzusüßen) mit dem Triebe, die natürliche Schönheit aus Selbstgefallen zu steigern, aufs innigste verband, so daß eine Trennung dieser drei Quellen des Schmuckbedürfnisses nicht immer möglich ist. Man darf wohl an-

1) Ernst Große, Die Anfänge der Kunst. Freiburg 1894.

nehmen, daß dieser Dreibund, wenn er sich einmal zusammgefunden hatte, um die gestaltende Kraft im Menschen auszunutzen, nicht beim Körperschmuck Halt machte, sondern daß er gemeinsam weitere Forderungen stellte, die den Schutzvorrichtungen für das Wohl der Menschen, den Beziehungen der beiden Geschlechter zu einander und der Ausgestaltung der Persönlichkeit dienen konnten.

Uns aber erscheint es zunächst von der größten Bedeutung, daß alle diese Bemühungen von demselben Zentrum ausgingen, nämlich von dem Lebensdrang des Menschen. Aus Trieben heraus, die auf das allerengste mit den Bedürfnissen seines Lebens und mit den Entwicklungsfaktoren der Gattung zusammenhingen, betätigte sich sein künstlerischer Sinn. Da werden wir ohne weiteres den Schluß ziehen dürfen, daß die Art und Weise dieser Betätigung ebenfalls aufs engste mit der Eigenart der menschlichen Natur zusammenhängt, daß die Gesetze des künstlerischen Schaffens — wenn solche überhaupt existieren — ihre Begründung in der physischen und psychischen Veranlagung des Menschen haben.

Wenn der Mensch stolz ist auf seinen aufrechten Gang, wenn er sich der elastischen Bewegung seiner Muskeln freut, wenn er aus seiner herrischen Gestalt und aus der Betätigung seiner natürlichen Bewegungskraft den Anlaß nimmt, sich als Künstler zu erweisen, dann wird die Funktion des Stehens, die Funktion des Schreitens, menschliche Ruhe und menschliche Bewegung für sein Empfinden sicher eine besondere Sprache sprechen.

Das Stehen gibt dem Menschen das Gefühl der Festigkeit, der sicheren, wachsamten Ruhe. Daher erscheint ihm alles, was aufrecht steht, fest und sicher. Krankheit, Alter beugt den Rücken, daher ist die aufrechte Linie ein Zeichen von Kraft und Gesundheit. Wenn die Senkrechte sich nach rechts oder links neigt, dann entsteht das Gefühl der Unsicherheit. Und dieses Gefühl verläßt den Menschen erst wieder, wenn durch irgendeine sichtbare äußere Einwirkung oder durch das Bewußtsein von starken, wenn auch verborgenen haltenden Kräften der aus dem Lot gebrachten Senkrechten der Schein der Haltlosigkeit genommen wird. Der schiefe Turm von Pisa wird jedem Menschen einen unbehaglichen Eindruck machen, weil das Auge die Kraft nicht sieht, die den Seitendruck des Bauwerks aufhebt, und weil alle Erfahrung lehrt, daß Bauwerke umfallen, wenn sie von der Senkrechten wesentlich abweichen (Taf. II, Abb. 2). Dagegen stört es keinen Menschen, wenn ein Baum sehr erheblich vom lotrechten Wuchs abweicht, freilich nur so lange, als die menschliche Vorstellung

dem Wurzelwerk die Kraft zutraut, den Fall des Baumes zu verhindern. Eine sehr schräg stehende Niesenpappel beunruhigt uns, während wir bei einer ebenso schräg wachsenden Weide nicht das leiseste Gefühl der Beunruhigung haben.

Daraus geht schon hervor, daß der Mensch in seiner Kunst die senkrechte Linie rein gefühlsmäßig bevorzugen wird, sobald es sich für ihn darum handelt, Kraft, Gesundheit, Festigkeit, Sicherheit zum Ausdruck zu bringen, und daß er von ihr nur dann abweichen wird, wenn er durch dieses Abirren etwas Besonderes zum Ausdruck bringen will. Das Diadem muß senkrecht auf der Stirn sitzen, wenn es den majestätisch ruhigen Eindruck, den der Träger, die Trägerin machen will, erhöhen soll. Ist die höchste Erhebung einer Krönungskrone nicht in der Mitte, ist sie zur Seite geneigt, dann ist die Wirkung zerstört, dann ist an die Stelle ruhiger Gelassenheit für den Beschauer der Eindruck des Schwankens, der Unsicherheit, der mangelnden Herrschaft über Körper und Geist getreten. Soll dagegen die Ausgelassenheit, die verwegene Keckheit zum Ausdruck gebracht werden, dann ist es durchaus berechtigt, ja, dann ist es notwendig, die Achse zu verschieben.

Federn an einer Seite des Kopfes angebracht, eine verschobene Kopfbedeckung mit seitlichem Schmucke wirken kriegerisch wild, unternehmungslustig, draufgängerisch. Man vergleiche die Wirkungen der verschiedenartigen Kopfbedeckungen unsrer Armee, z. B. die der Infanteristen und die der Ulanen. Oder man vergleiche den Eindruck, den ein hoher Zylinderhut hervorbringt, mit der lustigen Wirkung eines keck aufs Ohr gesetzten Jägerhutes. Und dann schreite man weiter zur Betrachtung von Werken der Kunst. Überall wird man das Wirken des gleichen Gesetzes beobachten: senkrechte Linien geben das Gefühl der Festigkeit, der ruhigen, beherrschenden Kraft.

Werden in einem Kunstwerk die senkrechten Linien so häufig wiederholt, daß ihre Vielheit ins Auge fällt, dann wirken sie wie eine Reihe von Ausrufungszeichen hinter den Worten Kraft, Festigkeit, sie verstärken ihren Eindruck zur Strenge, zur Starrheit, zur rücksichtslosen Härte, zum „Bilde ohne Gnade“. Die parallelen Längsfalten in byzantinischen Heiligengestalten wirken streng und hart. Das Hamburger Bismarckdenkmal Hugo Lederers dankt seinen senkrechten Linien den Eindruck gesammelter heroischer Kraft (Taf. III, Abb. 3). Die senkrechten Linien der Böcklinschen Toteninsel sprechen zu uns von der feierlichen Starrheit der Todesruhe. Ein wenig ist diese Starrheit dadurch gemildert, daß ein Teil der senkrechten

Linien des Felsens und der Zypressen sich nach obenhin zusammenfindet, daß also die Energie der Aufwärtsbewegung eine leichte Beugung erfährt.

Etwas Verwandtes liegt in der Wirkung hoher gotischer Kirchenschiffe, nur daß bei diesen der Charakter des Hinaufziehens und Verbindens der senkrechten Linien durch rhythmische Wiederholung der weichen Kurven noch stärker betont wird (Taf. IV, Abb. 4). Dem Eindruck der Ruhe, der majestätischen Feierlichkeit ist die finstere Strenge genommen. Die Linien richten sich nicht herrisch empor als Symbole eines unerbittlichen Selbstbewußtseins, sondern sie neigen gewissermaßen andächtig das Haupt, wie fest und sicher sich auch die Gestalt emporreckt.

Auch das entspricht ja durchaus menschlich-körperlicher Gewohnheit, wenn es gilt, der Verehrung und allen Tugenden ehrfurchtsvoller Bescheidenheit, selbstgewollter, mannhafter Unterordnung Ausdruck zu verleihen. Wird aber die Unterordnung zur sklavischen Unterwerfung, dann knicken die Knie ein, der Rücken krümmt sich und die Stirn berührt den Boden: die stolze Senkrechte der menschlichen Natur ist dahin. Und das Gefühl der lastenden Schwere, das demütigende Gefühl, zur Erde zurückgeworfen zu sein, lähmt alle Daseinslust, alle schaffende Kraft.

Ganz anders steht es mit der horizontalen Linie. Wenn der Mensch fest und gelassen auf der Erde stand und seine Augen geradeaus saugte, dann blickte er über eine im wesentlichen horizontale Fläche: stand er am Meeresufer, dann sah er, wohin er auch die Augen wandte, eine endlose Wasserrüste, begrenzt von einer horizontalen Linie; stand er auf Bergeshöhen, wieder sah er in verschwimmender Ferne die wagerechte Linie des Horizontes. Und zu dieser wagerechten Linie der Erdoberfläche seines Gesichtskreises standen alle denkbaren andern Linien wie zu ihrem festen Fundamente in Beziehung. Die ruhige Sicherheit seiner aufrechten Haltung erhielt erst dann wirkliche, anstrengungslose Festigkeit, wenn der Grund zu seinen Füßen nicht abschüssig, sondern horizontal war, und die Mauer erschien erst dann stabil, wenn sie auf einer Ebene sich erhob.

So wurde dem Menschen die Horizontale nicht minder wichtig als die Senkrechte. Sie war ihm gewissermaßen die notwendige Ergänzung zur Senkrechten. Sie gab dem energischen Willen, der sich in der Lotrechten Linie aussprach, die breite Stütze geduldiger Ruhe, sie gab der starken Betonung persönlichen Wesens den nicht minder starken Untergrund eines univervellen Daseins; sie zog die Umwelt

des Menschen in sein persönlichstes Interesse hinein. Sie war aber auch die Linie seiner tiefsten, alle Energieen lösenden Ruhe, des Schlafes. Daher erscheint die horizontale Linie immer als eine Linie des Ausruhens und gleichzeitig als eine Linie, die als Unterbau für alle Dinge der Welt so notwendig ist, daß man sie als etwas absolut Selbstverständliches empfindet, also in der Regel ihrer Bedeutung gar nicht innewird.

Die Senkrechte empfindet man immer, die Horizontale aber empfindet man nur dann, wenn sie stark unterstrichen, also wiederholt betont wird oder wenn sie durch irgendeine kontrastierende Linie besonders hervorgehoben wird. Dann erst übt sie den ganzen Stimmungseindruck aus, der ihr eigen ist. Mehrfache horizontale Linien übereinander machen das natürliche Haften der Wagerechten am Boden bemerkbarer, sie machen den Eindruck des Schweren, Lastenden. Quergestreifte Röcke erscheinen bekanntlich immer breiter als der Länge nach gestreifte, und jedes Gebäude, in dem die Horizontalen stärker betont sind als die Vertikalen, erscheint schwer und massiv. Am klarsten zeigt eine Nebeneinanderstellung zweier Domsfassaden die Bedeutung durchgehender Horizontallinien. Während der deutsche Dom unaufhaltsam gen Himmel strebt, zeigt die Pariser Notre-Dame in der wiederholten Durchführung breiter Horizontalfriese eine fast lastende Gewichtigkeit (Taf. V u. VI, Abb. 5 u. 6). Eigentümlich wirkungsvoll in ihrer natürlichen Schwere, die geradezu schwermütig anmutet, sind auch die gehäuften wagerechten Linien in der Pietà Max Klingers. Die zwei kurzen Senkrechten der trauernden Gestalten scheinen nur dazu zu dienen, die durch sie durchbrochenen Horizontalen noch schärfer zu markieren (Taf. VII, Abb. 7).

Denn endlose flache Linien haben gerade dann etwas Schwermütiges, wenn diese Linien durch vereinzelte senkrechte Linien unterbrochen und dadurch die Eintönigkeit der Horizontalen immer von neuem ins Bewußtsein gerufen wird. Man denke an ein weites Moor mit vereinzelten dünnen Bäumchen. Völlig aufgehoben aber wird der Eindruck der Eintönigkeit, wenn diese senkrechten Linien nicht als Senkrechte wirken, weil sie durch Kurven oder lange abfallende Linien mit der wagerechten Linie verbunden sind, also in einer Hügelkette. Da tritt an die Stelle des Gefühles der Ruhe in ihren verschiedenen Abarten das Gefühl der Bewegung.

Bewegte Linien sind daher nicht als Varianten der Senkrechten und der Wagerechten zu betrachten, sondern als etwas genau so Ge-

genfäßliches wie das Bewegen des Menschen im Schreiten und Drehen ein Gegensatz zur Ruhe des Stehens oder Liegens ist.

Beobachten wir einen Augenblick den primitiven Menschen in irgendeiner Tätigkeit, die zu seiner Selbsterhaltung nötig oder zweckdienlich ist. Er schwingt die Keule, sie im Kreise herumwirbelnd, durch die Luft und läßt sie auf den Schädel des Höhlenbären niedersinken, oder — eine ganz andre Bewegung — er holt mit dem Speere in gerader Linie nach hinten aus und schleudert ihn geradlinig gegen den heranstürzenden Feind. Er bohrt eine Steinspiße, sie fleißig um ihre Achse drehend, in die Geweißstange eines Renntiers, um sich einen Beilgriff zu schaffen, oder — wiederum die gegensätzliche Bewegung — er hebt und senkt die steinbewehrte Faust, um scharfe, schneidende Splinter vom Feuersteinknollen abzusprengen. Immer, bei jeder Bewegung, die er macht, übt er entweder das Drehen und Kreisen oder das Heben und Senken; selbst im Tanzen, im Schreiten und Laufen handelt es sich immer um die gleichen Bewegungen.

Das Drehen oder Kreisen, wenn es mit der Absicht auf eine bestimmte Wirkung geschieht, ist entweder — und da knüpfen wir an die großen Bewegungen der Weltkörper, an die Prinzipien alles Lebens an — eine zentrifugale oder eine zentripetale Bewegung, sie geht entweder von einem Zentrum aus, um sich langsam in Spirallinien zu erweitern, oder sie geht von einer Außenlinie in Spirallinien auf einen Mittelpunkt zu. In beiden Fällen wirkt die Bewegung wie die starke Leidenschaft des Erobernwollens. Das eine Mal glauben wir das allmähliche Umsfassen weiterer und immer weiterer Kreise von einem festen Mittelpunkt aus zu fühlen, das andere Mal die konzentrierte Energie, aus der Weite in das Zentrum der Lebensabsichten zu gelangen.

Im gleichmäßigen Heben und Senken steckt für unser Empfinden ein weniger leidenschaftliches Tun, eine stillere Energie, das Fortschreiten in ruhigem, tätigem Gang, die gleichmäßige Lebensäußerung des Atmens, des rhythmischen Pulschlages.

Karl Scheffler hat eine sehr interessante Beobachtung gemacht.¹⁾ Er veranlaßte verschiedene Künstler, die „fähig waren, sich mit Hilfe der Phantasie in ein dramatisch gespanntes Gefühl hineinzureden“, sich selbst verschiedene Stimmungen zu suggerieren, und zwar das eine Mal Energie und das andre Mal Sinnlichkeit, und diese Stimmungen durch den Zeichenstift zu entladen. Und was ergab sich?

1) Mitgeteilt in der Zeitschrift „Die Kunst“. Jahrg. 1901. Heft 10.

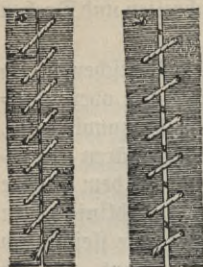


Abb. 1. Schema der Näh-
technik. (Nach Const. Uhde,
Die Konstruktionen und
Kunstformen der Archi-
tektur.)

„Die Linie der Energie ist nicht eine Gerade, sondern eine wagerecht fortschreitende Bewegung wie ein deutsches, sehr langgezogenes und abgerundetes ‚m‘. Es ist wie ein Atemholen in der Linie.“ Die Linie der Sinnlichkeit ist aber „eine stets mehr oder minder zitterrige Spirale, die von außen sich verjüngend in einem Punkt mit starkem Druck endigt“.

Wir werden uns nun kaum wundern, wenn wir den allerersten Äußerungen künstlerischer Tätigkeit auf diese natürlichen Bewegungslinien des Menschen stoßen. Wollte der primitive Mensch zum Schutze seines Körpers zwei Felle vereinigen, dann bohrte er Löcher in die Ränder und zog sie mit Bastfäden oder Darmstriemen zusammen, und die nähernde Hand wiederholte rhythmisch die Bewegung des Hebens und Senkens. Dadurch entstand nicht nur das zusammengesetzte Gewand, sondern zugleich eine regelmäßige Folge von Löchern (als Folge der Spiralbohrung) und von Querlinien. Und weil der Mensch stolz auf jede Arbeit ist, die für sein Wohlbehagen eine Steigerung bedeutet, so freute er sich dieser gleichmäßigen Folge von Löchern und Strichen, die ihm selbst ein redender Beweis von seiner Geschicklichkeit waren, und er empfand sie als einen wirkungsvollen Schmuck (Abb. 1).



Abb. 2. Tongefäß von Butmir.
(Nach Hoernes, Urgeschichte der bil-
benden Kunst.)

So konnte es kommen, daß er auch dort, wo es nicht gerade notwendig, als Merkzeichen seines künstlerischen Könnens Löcher und Striche anbrachte oder — falls vielleicht Löcher unzuweckmäßig — punktartige Eindrücke und schräge, kurze Linien. Die Gefäße der ältesten Steinzeit des Nordens zeigen gar keine Verzierungen oder eben eingestochene Punkte und bisweilen in gleichen Abständen kurze Querstriche. Die Punkte stellen ge-

wissermaßen das Schlußzeichen der Spiralbewegung dar, während die kurzen, rhythmischen Querstriche den wichtigsten Teil der Doppelbewegung, nämlich das Senken der Hand erkennen lassen, zu dem das Heben doch eigentlich nur die notwendige Vorbedingung ist.

Nun aber zeigt die älteste Kunst, daß der Mensch nicht lange an

dieser knappen, abgekürzten Niederschrift seiner Bewegungsergebnisse (Loch und Grundstrich) festhielt, sondern daß er bald zu einer ausführlicheren Wiedergabe der Bewegungen selbst schritt, die ihm gleichbedeutend mit Lebensäußerungen waren.

Die neolithischen Gräberfunde zeigen zahlreiche Gefäße, die mit völlig ausgebildeten Spiralen und mit den rhythmischen Zeichen des Senkens und des Hebens der Hand bedeckt sind (Abb. 2 u. 3), bisweilen auch mit merkwürdigen Mischungen aus beiden Bewegungen (Abb. 4).

Die beiden charakteristischen Bewegungsmotive des Menschen sind als künstlerische Ziermotive von dem Gestaltungsbedürfnis des Menschen aufgenommen worden; und nun entwickelt sich aus diesen Anfängen und aus der Verquickung der beiden Linien ein formales Motiv nach dem andern.

Daß durch ein derartiges Kreuzen und Verschieben der Linienmotive auch die psychische Wirkung sich verschiebt, das ist selbstverständlich. Das eigentliche Wesen der Spirale muß sich verflüchtigen, wenn die Linie nicht bis zum natürlichen Zentrum gelangt, sondern wenn sie auf halbem Wege eine Rückwärtsbewegung antritt und dann zu einer neuen halben Spiralbewegung weiterschreitet, wie z. B. in der Mäanderlinie, oder wenn sie sich — statt sich im Streben nach dem Mittelpunkt zu verzüngen — befriedigt zu einem Kreise zusammenschließt, oder wenn die Energie der ursprünglichen Spiralabsicht sich in einem weichen Schaukeln wechselnder, sich gegenseitig aufhebender Richtungstendenzen, in einer Wellenlinie, selbst aufhebt.

Und wenn nun gar in diese runden Kurven die geraden Linien der Senkrechten und der Horizontalen hineingeraten, oder wenn die schreitenden Linien des Auf und Ab sich durchkreuzen, wenn gerade Linien und Rundlinien sich rhythmisch zusammenfügen, immer ent-

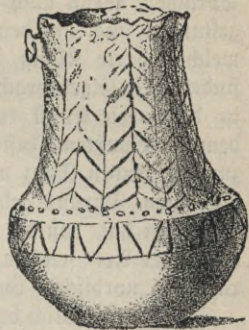


Abb. 3. Westpreuß. Urne.
(Nach Hoernes.)



Abb. 4. Tongefäß von Butmir.
(Nach Hoernes.)

steht dann für das feine Gefühl des Künstlers etwas Neues und Eigenartiges. Denn jede Linie hat in der Kunst eine bestimmte Sprache. Wenn auch die Sinne der meisten Menschen heute zu abgestumpft sind, um deutlich zu empfinden, welcher Wohlklang in dieser, welcher harte Klang in jener Linie liegt: der echte Künstler empfindet diese Eigensprache der Linie aufs tiefste. Jene Frühzeiten aber, in denen die Kunst entstand, die schufen die erste Formenwelt aus dem unbewußten Instinkt ihres Lebens heraus; genau so, wie sie zum kreisenden Tanz und zur rhythmischen Arbeit ohne Lehrmeister gelangten. Daraus geht schon hervor, was man von der Anschauung zu halten hat, daß die geradlinigen Verzierungen der Frühzeit „geometrischer Art“ seien, und von der weiteren Anschauung, daß die Spirale der nordischen Gefäße der mykenischen Spirale entnommen sei.

Selbstverständlich begann die Spirale eine größere Rolle noch als bisher zu spielen, als die Bronzetechnik die Freude an gerundetem Draht, an gezogenen und aufgelöteten und aufgenähten Spiralen, Wellenlinien, Kreisen bringen mußte, und selbstverständlich wurde die geometrische Musterung von Schlangenhäuten und Tierfellen von dem Momente an für die Zierkunst der Menschen bedeutungsvoll, da die Nachbildung der umgebenden Welt in das Arbeitsgebiet der menschlichen Kunst aufgenommen wurde. Die Anfänge aller Linienkunst sind in der Natur des Menschen selbst begründet. Und zwar sind die Linien der Ruhe (Senkrechte und Wagerechte) das konstruktive Gerüst seiner Kunst; die Linien der Bewegung aber (Spirale und rhythmisches Schreiten) sind berufen, das konstruktive Gerüst mit lebendigem Schmuck zu füllen, dem festen Knochengerüst das Fleisch hinzuzufügen. Das gilt nicht nur von der Ornamentik, sondern auch von jeder freien Komposition eines Kunstwerkes. Und hier knüpfen wir wieder dort an, wo wir die Horizontallinie und ihre psychische Wirkung im Kunstwerke verließen.

Die schreitende Bewegung in einer Komposition hat immer einen Zug von Energie, von frischem, tatkräftigem Leben; und das um so mehr, je eckiger die Linien zueinander stehen. Je weicher die Linien werden, je mehr sie der aufgelösten Spirale der Wellenlinie ähneln, desto weicher erscheint die Bewegung. Soll nun in einem Bilde ein Vorgang dargestellt werden, der von großer Aktivität, von energischem Leben sprechen muß, dann ist es unmöglich, die Darstellung in weichen Wellenlinien zu halten; während umgekehrt ein Vorgang, der ein gewisses genießendes Behagen ausströmt, nicht wohl der weichen Kurven entbehren kann.

Der Rhythmus der Linie spielt in der bildenden Kunst eine nicht minder große Rolle als der Rhythmus des Tons in der Musik, der Rhythmus des Wortes in der Poesie spielt. Auch er hat die Fähigkeit, sich hundertfach wandeln zu können, bald im feierlichen Schritt einherzugehen, bald im Menuettschritt zu hüpfen. Aber es wäre falsch, auf dieses Prinzip der natürlichen Bewegung des Menschen alles zu basieren, was an Geheimnissen in der Linienfreude der menschlichen Kunst steckt. Wir sahen schon, welche Bedeutung die bewegungslose Senkrechte als ein Abbild des stehenden Menschenkörpers hat, und wir sahen, welche Bedeutung die Horizontale der Erdoberfläche, des Fundamentes seines Daseins, für die Linienkunst des Menschen hat. So dürfen wir annehmen, daß auch sonst alles, was bedeutungsvoll für das Leben des Menschen wird, sofern es sich in Linien auszusprechen vermag, auf die künstlerische Anschauung des Menschen einwirkt.

Das Hinaufsteigen der Morgensterne am Himmelszelt bedeutet allen Geschöpfen, die das Abhängigkeitsgefühl der Sonne gegenüber haben, Freude, das Hinabsteigen der Abendsterne erweckt das Borgefühl der Schrecken der Nacht. So ist allen Menschen das Empfinden für die Sprache dieser steigenden und sinkenden Kurven so tief eingepägt, daß die Graphologen behaupten, ansteigende Schriftzüge charakterisierten optimistischemporstrebende Naturen, herabsinkende Linien aber deuteten auf Resignation und mangelnde Lebensenergie. Und das weite Himmelsgewölbe, diese wunderbare Linie des Halbkreises, die nichts Lastendes hat, weil sie überall gleich weit vom Zentrum entfernt ist, die das Gefühl der Freiheit gibt und die doch alles sichernd und schützend zusammenzuhalten scheint, sollte sie keine Rolle in der Kunst des Menschen spielen? Es mag lange gedauert haben, bis die Kunst die Kraft fand, die Sprache dieser Linie nachzusprechen, aber seit das Pantheon seine Kuppel über den Häuptern der Römer wölbte (Taf. VIII, Abb. 8), ist auch diese gewaltige Bogenlinie ein Ausdrucksmittel menschlicher Kunst geworden. Und je mehr die sozialen Beziehungen der Menschen zueinander wuchsen, je weiter und freier der Sinn, je zusammenhaltender die gemeinsamen Interessen der Menschen wurden, eine desto größere Rolle spielte und spielt diese starke und weite Linie. Wir erblicken sie an den Brücken, die sich über Abgründe spannen und getrennte Länder zusammenbinden, wir sehen sie an den Riesenhallen, die sich über dem Verkehr, der Arbeit und der Lust der Völker wölben.

Es gibt schlechterdings nichts in der Welt des Menschen, das nicht

anregend auf sein künstlerisches Liniengefühl eingewirkt hätte, vorausgesetzt, daß es in kraftvollen Linien zu ihm sprach.

Nun aber gibt es in der Umwelt des Menschen sehr viel Dinge, die nicht durch eine einzige charakteristische Linie zu seinem Künstlersinn sprechen, sondern durch das Ganze ihrer körperlichen, aus vielen Linien sich zusammensetzenden Erscheinung, durch ihre Form, ihre Gestalt. Wie setzt sich der Künstler im Menschen mit dieser Form auseinander? Um darauf antworten zu können, müssen wir zunächst den wunderbaren Apparat des menschlichen Auges betrachten. Der Frage des Liniengefühls läßt sich aus den physiologischen Bedingungen des menschlichen Lebens im allgemeinen nahekommen, das Formgefühl aber ist unerklärlich ohne die Kenntnis vom Bau des menschlichen Auges. Unsere Augen sind so konstruiert, daß sie nicht nur sehen, d. h. das Bild der Umwelt wie eine photographische Platte aufnehmen, sondern auch tasten können, daß sie also die körperliche Form der Dinge aufnehmen können. Wundt sagt: „Die allgemeinen Eigenschaften des Tastsinns wiederholen sich beim Gesichtssinn, aber in weit feinerer Ausbildung. Der Sinnesfläche der äußeren Haut entspricht die Netzhautfläche mit ihren palisadenartig gestellten, ein überaus feines Mosaik empfindender Punkte bildenden Zapfen und Stäbchen. Den Bewegungen der Tastorgane entsprechen die auf die Gesichtszobjekte sich einstellenden und den Begrenzungslinien derselben entlanglaufenden Bewegungen der beiden Augen.“¹⁾

Daraus ergibt sich ein Doppeltes. Bleibt die Netzhautfläche unbeweglich, dann erhalten die empfindlichen Zapfen den Eindruck als eine Art von gleichmäßiger Berührung, als wenn dies ruhende Mosaik einen Abdruck von den Dingen der Außenwelt aufnähme: ein Flächenbild erscheint; tasten dagegen die Augen einen in ihrer Nähe befindlichen Körper vermittels des Bewegungsorganismus des Auges ab, dann erhalten sie einen völlig andern Eindruck von dem besichtigten Objekt. Hildebrandt schildert sehr lebendig, wie sich die Erscheinung des betrachteten Gegenstandes mit jedem nähertretenden Schritte des Beschauers verändert: „Tritt der Beschauer näher hinzu, so daß er verschiedene Stellung und Akkommodation der Augen braucht, um das gegebene Objekt zu sehen, dann hat er die Gesamterscheinung nicht mehr in einem Blick und er kann sich das Bild nur durch seitliche Augenbewegung mit verschiedener Akkommodation zusammensetzen. An Stelle der Gesamterscheinung treten verschiedene Einzelersei-

1) Wilt. Wundt, Grundriß der Psychologie Leipzig 1901. S. 140.

nungen, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er, und desto mehr teilt sich die ursprüngliche Gesamterscheinung in Einzelercheinungen, in gesonderte Bilder. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck zu beschränken, daß er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfokus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt.“¹⁾

Was ist nun die innerste Absicht eines solchen Abtastens? Doch zweifellos, den betasteten Körper kennen zu lernen. Der Naturmensch umkreist förmlich mit seinen Blicken jeden Gegenstand, dem er sich nähert, um sich selbst zu beruhigen, daß keine versteckte Gefahr auf ihn lauert. Das sind gewiß primitive Anfänge. Aber die Empfindung, die ein von seinen Genossen versprengter Krieger vor unübersichtlichem Dickicht, vor einem Felsblock, der zum Schlupfwinkel dienen konnte, naturgemäß hatte, die Empfindung einer Beunruhigung gegenüber unklaren Verhältnissen, die ist den Menschen in allen Zeiten geblieben. Und Künstleraugen, deren Empfindungsfähigkeit aufs äußerste gesteigert sind, die empfinden jeden Körper, der dargestellt ist und dessen Formen sie sich nicht sofort aus dem Schatz ihrer Vorstellungen derartig ergänzen können, daß sie das Gefühl haben, ihn völlig zu übersehen: sie empfinden solchen Körper als unerfreulich, ja als peinigend. Hildebrandt, der als Bildhauer sicher besonders geeignet ist, in diesen Dingen als Zeuge zu dienen, sagt: „Die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, indem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht eben darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen.“

Es dient also das Abtasten dazu, der Menschenseele das störende Gefühl unklarer Verhältnisse zu nehmen, ihr die erwünschte Ruhe zu geben. Natürlicherweise wird also der Kunsttrieb des Menschen auch das Bedürfnis haben, jeden Körper, den er darstellt, so übersichtlich wie möglich zu gestalten, alles, was an ihm interessant ist, wiederzugeben und nur das Nebensächliche zu verschweigen.

Daher schafft er zunächst plastisch, bemüht sich aber, das Wesentliche der Erscheinung auf einer Seite zusammenzubringen, so daß der

1) *Ab. Hildebrandt, Das Problem der Form. II. Aufl. S. 89.*

Blick es schnell überfliegen kann. Und als er beginnt, seine Vorstellungen von einem Gegenstand auf einer Fläche wiederzugeben, da sucht er möglichst alles zu geben, was seine Vorstellung von den Dingen aufgenommen hat, er sucht sie körperlich erscheinen zu lassen, soweit das irgend angeht. Ihm helfen dazu Schattierung und Modellierung, bisweilen aber auch primitivere Mittel. Um den Eindruck einer Tiefe zu geben, das Gefühl des Körperlichen für den Beschauer festzuhalten, kombiniert die ägyptische Kunst die Profilanzeige und die Vorderansicht einer Gestalt (Taf. IX, Abb. 10); und unsere Kinder tun im Grunde genau das gleiche, wenn sie in der Zeichnung eines Menschen die Nase und die Füße im Profil zeigen, die Augen, den Rumpf und die Arme aber von vorn. Weil die Vorstellung den Körper auch dort sieht, wo er in Wirklichkeit verdeckt ist, lassen uns die Zeichnungen der Kinder auch durch die Kleidungsstücke hindurch die einzelnen Glieder sehen.

Ein interessanter Beweis dafür, daß die künstlerische Darstellung bisweilen lieber unwahr wird, als daß sie dem Beschauer unklare Verhältnisse vor Augen führt, ist der Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals. Da bei der Seitenansicht das rechte Vorderbein das linke verdeckt, gab der Künstler dem Löwen lieber noch ein fünftes Bein, damit nur ja nicht die Seitenansicht über den Besitzstand der vier Beine täuschen könne (Taf. XII, Abb. 13).

Klarheit und Übersichtlichkeit der körperlichen Form verlangt auch heute noch der Künstler im Menschen. Wir empfinden es peinigend, wenn ein Teil eines Körpers so verdeckt ist, daß unsere Phantasie ihn sich nicht zu ergänzen vermag. Wir verlangen aber auch noch nach anderer Richtung hin vom künstlerischen Werk eine formale Übersichtlichkeit: Die palisadenartig gestellten Zäpfchen der Neghautfläche stehen nicht überall auf der Oberfläche des Auges gleich dicht. Weit aus am dichtesten stehen sie in der Neghautmitte, am weitesten voneinander getrennt an den äußeren Grenzen der Neghaut. Da diese Zäpfchen nun alle äußerst fein empfindende Organe sind, so ist es klar, daß dort, wo sie in Menge beisammen stehen, mehr empfunden oder aufgenommen wird als fern vom Zentrum, mit andern Worten: das Zentrum der Neghaut sieht am schärfsten. Wir richten deshalb auch bei dem Fixieren eines Gegenstandes dieses Zentrum auf das Objekt, wir stellen gewissermaßen das Auge auf die jeweiligen Anziehungspunkte unsres Interesses ein. Eine kleine Fläche des so aufs Korn genommenen Bildes sehen wir scharf, den Umkreis bereits ein wenig verschwommen, den weiteren Umkreis ganz verschwommen. Wollen wir nun

auch weitere Punkte des Bildes scharf sehen, dann müssen wir den Blickpunkt immer aufs neue einstellen, also die Muskeln der Augen bewegen.

Das Gefühl der größeren Ruhe beim Betrachten eines Objektes werden wir dann haben, wenn das Auge gewissermaßen auf einem Punkte ausruhen kann und doch alles Wichtige an dem Gegenstande sieht. Eine gewisse Unruhe aber werden wir dann empfinden, wenn das Auge gezwungen wird, unaufhörlich zu wandern, weil immer neue Einzelheiten den Blick fesseln. Es ist dabei zunächst ganz gleichgültig, ob wir es beim Betrachten mit einem einzelnen Körper, mit einer Flächendarstellung oder mit plastischen Gruppen zu tun haben. Der Effekt wird immer derselbe sein: ein dominierender, das Auge immer wieder in seinen Bann ziehender Mittelpunkt wird selbst eine Fülle von Nebensächlichkeiten in den Hintergrund verweisen und den Eindruck der Ruhe hervorbringen, während gehäufte Einzelheiten ohne einen ausgesprochenen Mittelpunkt verwirrend, beunruhigend wirken. Darin aber ist schon angedeutet, wie das physiologische Verlangen des Menschen nach einem Mittel- und Ruhepunkt für das Auge der Formverteilung in einem Kunstwerk die Bahnen weist.

Wenn ein Mittelpunkt Ruhe, das Fehlen eines Mittelpunktes Unruhe gibt, dann muß das Verteilen von mehreren Ruhepunkten ein Gefühl geben, das nicht Ruhe, aber auch nicht Unruhe ist, sondern das einer friedlichen Tätigkeit entspricht, etwa dem Rhythmus des Atmens. Wir kommen hier auf einem neuen Wege zu dem künstlerischen Reiz des Rhythmus. Aber er ist jetzt eng verschwistert mit dem andern künstlerischen Reiz des Gleichgewichts.

Betrachten wir das „Abendmahl“ Lionardo da Vincis (Taf. X, Abb. 11). Genau in der Bildmitte, ein rechter Ruhepunkt für das Auge, sitzt Christus, schweigend, mit gesenkten Augen. Sofort aber sucht das Auge nach der Figur, die in den Vorgang das tiefe dramatische Leben gebracht hat, nach Judas. Es findet ihn schnell. Dunkel und unheilvoll hebt sich seine Erscheinung von zwei Jüngern ab, zwischen denen er sitzt, Mittelfigur der Gruppe und doch durch das Zurückbiegen des Körpers nicht Mittelpunkt. Und nun springt das Auge hinüber auf die andre Seite Christi, wo wiederum drei Jünger eine Gruppe bilden und wiederum die mittlere Gestalt sich vorreckt und der Gruppe den Mittelpunkt, die Ruhe raubt. Und so studiere man an diesem Werke weiter, was der Begriff „Mittelpunkt“ einem Bilde bedeutet, was die Durchbrechung dieses Begriffes, was der Rhythmus wechselnder Gruppen und was endlich das Gleichgewicht der Massen, der Kräfte.

Dann wird es einem nicht schwer werden, auch für minder inhalts-gewaltige Werke die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Man wird entdecken, daß ein verschobenes Gleichgewicht auf unser Empfinden wirkt, als ständen wir auf schwankendem Schiffe, und in uns das Bedürfnis weckt, durch ein anderweitiges Verteilen der Lasten das Gleichgewicht wenigstens gefühlsmäßig wiederherzustellen. Die schräge Linie eines Giebelbaches nach rechts fordert ihre Ergänzung in einer entsprechenden Linie nach links, die Belebung einer Fläche auf der einen Hälfte verlangt eine gleichwertige Belebung auf der andern Hälfte; wird eine Fläche durch eine Diagonale geteilt, dann verlangen die entstehenden Dreiecke gleich gewichtige Belebung oder auch Beschwerung. Und so fort.

Natürlich ist ein derartiges Ausgeglichensein der Kräfte nur dort erforderlich, wo das Gefühl der Ruhe, das eine in beiden Schalen gleich belastete Wage hervorruft, gewünscht wird. Will der Künstler dieses Gefühl der Ruhe nicht, dann wird er gut tun, das Gleichgewicht zu stören oder — wie man gewöhnlich sagt — die Gesetze der Symmetrie außer acht zu lassen.

Mantegazza ist der Meinung, daß der anatomische Grund des Wohlgefallens an Symmetrie in dem Bau unsrer Nervenzentren zu suchen sei, denn diese seien symmetrisch angeordnet. Sicherlich hat es ja vieles für sich, anzunehmen, daß die Geometrie unsres Hirns und unsres Rückenmarks auf unsre Anschauungen bezüglich der Schönheit außermenschlicher Dinge von einigem Einfluß sei, zum mindesten ebensoviel wie die weit verbreitete Annahme, daß die symmetrische Anlage des menschlichen Körpers der Grund für alle symmetrischen Neigungen des Menschen sei, oder wie die neueste Lehre von einem besonderen Gleichgewichtssinn, der dem Menschen ebenso angeboren sei wie die andern fünf Sinne. Liegt es aber nicht näher, aus der einfachen Tatsache, daß die beiden Augen des Menschen horizontal angeordnet sind, den Schluß zu ziehen, daß es ihnen, den Augen, ein physiologisches Bedürfnis ist, die beiden Wagschalen, die von unsern Empfindungszapfen mit Anschauungsgut gefüllt werden, in einem leidlichen Gleichgewicht zu halten?

Die Symmetrie des menschlichen Körpers würde, wenn sie wirklich zum Maßstab künstlerischer Tätigkeit geworden wäre, links und rechts im Kunstwerke eine gleichmäßige Gestaltung verlangen, während jene andre Forderung nach einem Gleichgewicht der sichtbaren Kräfte nichts weiter verlangt, als links und rechts etwas gleich Gewichtiges, also jeder Variation die Thür öffnet und die künstlerische

Wahlfreiheit nicht beschränkt. Es stört uns nicht, wenn im Giebelfeld eines Tempels im linken Winkel eine andre Gestalt liegt als im rechten. Es würde uns aber stören, wenn eine der Gestalten fehlte oder wenn an ihrer Stelle ein kleines Hündchen kauerte (Taf. IX, Abb. 9). Von solchen Erwägungen aus wird es uns leicht, zu begreifen, warum der primitive Mensch den Schmuck seines Körpers symmetrisch über die Glieder verteilt und ihn doch in den seltensten Fällen zur Rechten und zur Linken identisch sein läßt. Niemals stimmt bekanntlich der Ringschmuck der rechten Hand mit dem Ringschmuck der linken Hand überein.

Jede minimale Veränderung des Gleichgewichtes wirkt anregend, belebend; jede ernste Störung aber wirkt auch im Kunstwerk alle Ruhe zerstörend. Will daher der Künstler, daß seine Schöpfung — sei sie eine bescheidene Arbeit der Kleinkunst oder ein gewaltiges Abbild großer Gedanken — Ruhe atmet, dann muß er dem Gleichgewichtsgesetze folgen, will er hingegen, daß leidenschaftliche Erregung aus seinem Werke spreche, dann muß er das Gleichgewicht stören. In der Rembrandtschen „Verkündigung an die Hirten“ ist trotz aller Lebendigkeit und aller starken Bewegung in den beiden korrespondierenden Ecken des Bildes die Gesamthaltung von einer gewissen innern Ruhe, weil die Verteilung der Kräfte im Bilde eine außerordentlich ausgeglichene ist. Wie ein breites diagonales Band trennt eine ruhige Dämmerung die zwei lichten Vorgänge im Himmel und auf der Erde, die in gleichem Maße unser Interesse in Anspruch nehmen (Taf. XI, Abb. 12). Die Gruppe der Hirten mit ihrer Herde ist dagegen von einer Unruhe, die nicht gesteigert werden kann, denn hier fehlt im einzelnen alles, was an ein Auswägen der Gegensätze in Linien, Formen und Lichtwirkungen erinnern könnte.

Aus dem allen ergibt sich, daß die Fragen der Symmetrie, des Gleichgewichtes, Fragen sind, an denen die Kunst niemals vorbeigegangen ist und niemals vorbeigehen kann, weil es Fragen sind, die mit der Struktur des Menschen, mit dem Bau seiner Augen zusammenhängen, weil sie also sehr natürliche Existenzbedingungen haben. Es gibt aber noch eine Reihe von andern Fragen, die nicht so unmittelbar mit physiologischen Dingen zusammenhängen, die aber trotzdem kaum weniger wichtig sind. Das sind diejenigen Fragen, die mit dem schon oben erwähnten Bedürfnis des Menschen zusammenhängen, das, was ihm wohlgefällt, zu unterstreichen.

Hat der Künstler im Menschen den Wunsch, ein Irgendetwas im Kunstwerk besonders zu betonen, dann wird er versuchen, dieses Et-

was auszuzeichnen, es aus seiner Umgebung herauszuheben. Kann er das nicht in der Weise, wie er durch allerlei Schmutz die Schönheiten des eigenen Körpers mehr ins Licht rückt, dann muß er sich nach andern Möglichkeiten umsehen.

Da gibt es zunächst die Möglichkeit, durch Kontrast zu wirken. Ein besonders wertvoller weißer Tierzahn in der Halskette des Wilden wird flankiert von schwarzen Beeren. Der Gegensatz läßt das Weiß des Zahnes noch leuchtender erscheinen, macht also auf den stolzen Besitz energisch aufmerksam. Bei der Darstellung eines Kriegszuges läßt der primitive Künstler den Häuptling doppelt so groß erscheinen als die Genossen: durch den Kontrast erscheint er sofort als der Mächtigere, als der Held und Führer. Will man ein großes Ding noch größer erscheinen lassen als es in Wirklichkeit schon ist, dann tut man gut, seine Form in Miniaturformat nachzuahmen und diese ihm zur Seite zu stellen. Die zwerghaften Fialen eines gotischen Domes lassen die reckenhaften Türme noch gigantischer erscheinen, und der Riese im Panoptikum erscheint größer, wenn man ihm einen Zwerg zum Gefährten gibt. Durch solchen Kontrast kann selbst eine Form von mittlerem Maße zu beträchtlicher Größe anwachsen: ein Schornstein erscheint schlank und klein neben einem Turm, schwer und lang neben einer Telegraphenstange. Wie gewaltig wirken die Zypressen der Böcklinschen Toteninsel durch den Maßstab der Schattengestalt, die der Insel entgegenfährt!

Es gibt aber noch eine andre Möglichkeit, eine Form zu steigern, nämlich dadurch, daß man sie mehrfach wiederholt. Besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die kirchliche Architektur. Durch das gehäufte Wiederholen der Türumrahmungen in den Säulen und Gesimsen der Torleibungen wurde das Portal des Domes in seiner Bedeutung gesteigert (Taf. XIII, Abb. 15), durch das Verkoppeln mehrerer Fenster zu einem einzigen wurde die kirchliche Pracht zum Ausdruck gebracht. Aber auch in der Profanarchitektur sehen wir das gleiche Mittel angewandt, um den Eindruck des Reichthums, der Großartigkeit hervorzurufen. Der Dresdener Zwinger ist ein treffliches Beispiel (Taf. XIV, Abb. 16).

Vielfach aber wird das entgegengesetzte Prinzip angewandt: Man sucht den Gegenstand — der betont werden soll — durch Isolierung bedeutsamer erscheinen zu lassen. Das wirkt wohl zunächst wie eine Vereinfachung, bedeutet aber eine innere Bereicherung. Die großen Renaissancekünstler haben durch solches Vereinfachen die größten Wirkungen erzielt und gerade durch das Entfernen des Nebensächlichen

den Blick auf die Hauptsache zu lenken gewußt. Man denke an Michelangelos Darstellung von der Erschaffung Adams (Taf. XIV, Abb. 17). Die Erde ist nur angedeutet. Wie eine Gewitterwolke fährt Gott-Vater daher, und durch die ausgestreckte Hand entlädt sich die befeelende Energie des göttlichen Lebens in die entgegengestreckte Hand des ersten Menschen. Himmel und Erde, Schöpferwille und erwachendes Leben, die Weltweite der Urkraft, die Beschränktheit des menschlichen Daseins, alles spricht aus diesem wunderbaren Bilde. Und wie unglaublich einfach ist die Komposition: Isolirt im Weltraum die beiden Hände, die sich suchen, die göttliche und die menschliche Hand, und dann links und rechts in runder schwerer Masse Schöpfer und Geschöpf, der eine getragen von den Engeln, die seine Diener sind, der andre von der Erde, die ihn nähren soll. Es ist keine Linie, die in dem Bilde nicht mitspricht, aber es ist keine kleinste Linie zu viel; auch nicht der Mantel ist überflüssig, der Gott und seine Engel umflattert, der sich im Winde bläht und in seiner Form an einen gewaltigen Flügel erinnert. Wie die gekreuzten Beine Gott-Vaters, wie die gestreckten Beine des tragenden Engels, übt der Mantel gewissermaßen die Funktion des Fliegens aus und gleichzeitig dient er dazu, die Gruppe zu einer festen Einheit zusammenzuhalten. Man nehme ihn fort, und die Geschlossenheit der Wirkung dieser anstürmenden Gotteswolke ist dahin.

Dies ein Beispiel beweist, wie wichtig dem künstlerischen Sinn des Menschen die innere Bedeutung der natürlichen Formen der Dinge sein muß, oder — was auf dasselbe herauskommt — wie wichtig es für den Künstler ist, der Natur einer Form keinen Zwang anzutun, sondern jede Form organischer Körper so zu verwenden, wie es ihrer gewohnten Funktion entspricht. Wer einen Flügel mit den Flügelenden nach vorn auf einem Helm befestigen wollte, den würde man auslachen, denn der Flügel könnte die gewohnte Tätigkeit nur in umgekehrter Lage ausüben. In ähnlicher Weise aber ist jede Form eines Körpers durch ihre Funktion bedingt; und wir empfinden jedes Abweichen von der also bedingten Form als eine Unschönheit, wohl gar als eine Torheit. Ein Schiffsbug, der das Wasser zurückdrängen soll, muß sich dem Element entgegenstemmen, muß geschärft sein, um den Widerstand durchschneiden zu können. Je zweckmäßiger die Linie und die Form, desto schöner erscheint sie uns.

Und das gilt von jedem Ding. Je mehr ein Gegenstand die natürlichen Funktionen erkennen läßt, die ihm innewohnen sollen, desto mehr entspricht er den eingeborenen Forderungen des Menschen nach

einem Zusammenklang zwischen Gestaltung und Funktion. Wie der gesunde Sinn von dem Arm eines Kriegers andre Muskeln verlangt wie von dem Arm einer Frau, so verlangt der gleiche gesunde Sinn des Menschen, daß eine tragende Säule nicht stärker sei, als es für ihre Zwecke nötig, daß ein Stuhlbein nicht dünner, als es für den Gebrauch ratsam, daß Last und Kraft in einem richtigen Verhältnis stehen und die Funktionen jedes Geräts klar und unverfälscht seien. Hieraus begreifen sich die feinen Schwellungen, die Einschnürungen, die festen Linien in der Struktur kunsthandwerklicher Gegenstände. Sie sind das feine Muskelspiel, das vom organischen Leben instinktiv hinübergenommen ist in das Leben der Kunst; und das von hier aus wieder weiterschreitet in die Welt der Technik. Die feine Verjüngung der griechischen Säule, die Verdickung im Stengel des Kelchglases, die Schwellung im Kolben der Maschine: alles ist ein Ergebnis desselben natürlichen Gefühls, daß jede Funktion einer Kraft ihren charakteristischen äußeren Ausdruck haben muß.

Hundertfältige Beobachtungen, Erlebnisse des Auges, unterstützen auf allen diesen Gebieten das instinktive Gefühl des Menschen, zumal in Zeiten eines lebendigen Sinnes für die natürliche Schönheit des Körpers, wie bei den Griechen der alten Welt, oder des Interesses für naturwissenschaftliche Fragen im allgemeinen, wie bei den Kulturmenschen der Gegenwart.

In Zeiten einer exakten Naturbeobachtung wächst auch das Interesse für die Probleme des Raumes. Diese Probleme teilen sich in das Problem des Raumgestaltens und in das Problem der räumlichen Vorstellungen. Das erstere ist so alt wie das Verlangen des Menschen nach Schutz für seinen Körper vor den Unbilden der Witterung, vor den Gefahren, die ihm Mensch und Tier bereiteten. Und auch hier gilt jenes Wort Goethes: „Sobald der Mensch nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen.“ Hatte Furcht und Sorge für das dringendste Bedürfnis gesorgt, dann kam das Verlangen, über das Notwendige hinauszugehen, sich auszudehnen, immer stattlicher und ansehnlicher das Gefäß zu schaffen, in dem man wohnte, und vor allem das, in dem der Führer der Volksgenossen, der Häuptling, residierte.

Dazu aber kam der Zwang des Materials. Man konnte nur mit dem bauen, was einem unmittelbar zur Verfügung stand. Im Lande des Holzes ergab sich leicht — die Mark-Aurel-Säule zeigt es von den Germanen — ein Rundbau aus nebeneinanderstehenden Stämm-

men, die durch Flechtwerk verbunden waren. Und wenn es dann in solchem Lande des Holzes galt, der Gottheit ein Haus zu bauen, dann lag es nahe, das einfache Stammhaus in den Dimensionen zu steigern zum hölzernen Rundtempel. Wo aber zu dem Holz der Stein als Material für den Bau trat oder wo gar bloß Felsgestein verwendbar war, da ergab sich naturgemäß eine ganz andre Bauart. Das eine Mal wurden an den vier Ecken Baumstämme aufgerichtet, diese mit Balken untereinander verbunden und die Zwischenräume mit Steinwerk gefüllt; das andre Mal wurden nur vier feste Mauern aus Stein geschichtet. Aus solchen Anfängen wuchsen — als die Zeit gekommen — Griechentempel und christliche Basiliken, Königsburgen und Patrizierhäuser. Und je nach den besonderen Bedürfnissen des Bauenden, nach dem tiefsten Empfinden der jeweiligen Rasse, nach dem leisen Zwang von Sitte und Weltanschauung erhielt der Raum seine besondere Gestaltung. Denn jeder Raum, den Menschen schaffen, ist ein Spiegelbild ihres tiefsten Fühlens. Und nicht anders ist es mit dem Schmuck eines solchen Raumes; nicht anders auch mit der Einordnung eines solchen Raumes, eines solchen Gebäudes in den sozialen Zusammenhang eines Gemeinwesens, in den lebendigen Organismus einer Stadt.

Anders aber liegen die Dinge in bezug auf das Problem der räumlichen Vorstellungen, soweit sie sich auf die Darstellung eines Bildes im Raume beziehen. Der primitive Künstler zeigt die Objekte, die sein Auge auf einem Bruchteil der Erdoberfläche nacheinander abtastet, an denen er die Tiefe des Raumes gewissermaßen abschreitend ausmisst, auch auf seiner Darstellungsfläche nacheinander. Er zeichnet nämlich zunächst das ihm auch in Wirklichkeit Zunächststehende auf seine Darstellungsfläche, trägt dann in einer zweiten Reihe darüber die Dinge ein, die weiter zurückstehen, und gibt in einer dritten, noch höher liegenden Reihe die Gegenstände der Ferne wieder. Und zwar zeichnet er — wie ja auch das Kind — die Dinge, die er in der Ferne geschehen läßt, ebenso groß wie die Dinge in der Nähe. Denn er gibt in seiner Kunst, wie wir oben sahen, nicht eine photographische Niederschrift der Wirklichkeit, sondern seine Vorstellung von den Dingen. Und es dauert sehr lange, bis sich die Vorstellung von einem Gegenstand, sei es Mensch, Tier oder Gerät, von den Gesetzen der Perspektive beeinflussen läßt. Dem nicht reflektierenden Sinne sind die vier Räder eines Wagens gleich groß und ebenso die einzelnen Tiere einer Herde, ob sie nun im Vordergrund oder im Hintergrunde stehen (Abb. 5).

Erst als mathematisch reflektierende Zeiten die Wahrnehmung von der perspektivischen Raumlagerung zum allgemeinen Bewußtsein brachten, wurde das anders. Aus der wiederholten nachdenklichen Beobachtung entstand eine andre Vorstellung, nämlich die, daß die Menschen je nach ihrem Standort im Raum für das Auge ihre Größe verändern, und mit den Menschen auch alle Dinge im Raum. Und nun hatte der Künstler es in der Hand, durch hineingestellte Maße, also durch verschieden groß gezeichnete Gestalten, die Tiefe eines Raumes anschaulich zu machen (Taf. XVI, Abb. 21).



Abb. 5. Darstellung eines Zweispänner. Urnen-Bruchstück aus dem Königshügel bei Debenburg. (Nach Hoernes, Urgeschichte der Kunst.)

Aber es handelt sich für das Empfinden des Künstlers nicht immer um eine sachliche Wiedergabe irgendeines Raumes. Bisweilen liegt ihm daran, durch die Gestaltung eines Raumes einen besonderen Eindruck hervorzurufen. Die tägliche Erfahrung lehrt, daß die Weiträumigkeit eines Domes anders auf das Gemüt wirkt als die Enge einer Höhle. So ist anzunehmen, daß die Enge, auch wenn sie nur im Bilde dargestellt wird, anders wirkt als die Weite.

Welche Mittel hat nun der Künstler, einem Kunstwerke den Eindruck lichter Freiheit zu verschaffen, obgleich die Fläche, auf der es entstehen soll, nur von geringen Dimensionen ist? Die Mittel lehrt ihn wiederum sein Auge. Wenn er sein Auge auf irgendeinen Gegenstand einstellt, der sich in der Nähe befindet, und links und rechts das Auge die Möglichkeit hat, in alle Fernen zu schweifen, dann erhält er den Eindruck der Weiträumigkeit. Wird aber das Auge links und rechts festgehalten, etwa durch dichte Baumgruppen, dann entsteht in

ihm das Gefühl der Enge. Die Wanderung der Augen, die beim Durchlaufen einer Wegstrecke von Objekt zu Objekt aufgewandte Energie der Augenmuskeln, ist der Maßstab für unser Raumgefühl. Je weniger körperliche Anstrengung die Augen nötig haben, um eine Sehfläche zu übersehen, desto enger, schmaler, flacher erscheint das Gelände; müssen aber die Augen mit einiger Mühe über viele Hindernisse wandern, dann erscheint der Raum unermesslich groß und weit. Ein glattes, unbelebtes Meer erscheint dem Blick wenig ausgedehnt. Im Sturm wird es durch die Entfernungsmesser der schaumgekrönten Wellenberge bereits sehr viel weiträumiger. Unendlich aber erscheint seine Ausdehnung, wenn es von Schiffen und Bötten bis zum Horizont belebt ist.

Solche Erlebnisse macht sich der Künstler zunutze. Er schafft künstlich — je nach seinen Absichten — dem Auge zahlreiche Stationen für seine Tiefenwanderung oder er räumt Hindernisse hinweg; er engt den Blick ein oder er läßt ihn frei in die Weite fliegen. Und jedesmal wird die Wirkung auf den Beschauer eine andre sein. Böcklin wußte sehr gut, weshalb er die Gestalten seiner Meeresbilder in die Mitte des Vordergrundes schob und dem Blick die Seiten des Bildes freiließ. Das gab den Gemälden die Weite, die Stimmung des Nichtbeengtseins, den rechten Meerescharakter. Es ist die gleiche Anordnung, die Tizian für die „himmlische und irdische Liebe“ wählte (Taf. XVII, Abb. 22). Und Lionardo da Vinci wußte nicht minder gut, warum er sein „Abendmahl“ durch Seitenwände einengte. Das gab dem Inhalt des Bildes eine Kraft, als wollte es den Raum sprengen (Taf. X, Abb. 11). Und was ist der Grund der starken Wirkung des Rethelschen Holzschnittes „Der Tod als Freund“? Daß die Enge des Turmstübchens durch den dreifachen Ausblick in die Ferne und durch die starke Betonung des fernen Horizontes in den denkbar stärksten Gegensatz gebracht ist zu allen sehnsüchtigen, das Herz weitenden Gedanken (Taf. XVII, Abb. 23).

So sehen wir auch hier, auf welch natürlichen Gründen — auf Gründen rein physiologischer Natur — das künstlerische Gefühl des Menschen beruht. Was die Struktur des menschlichen Körpers nicht erklärt, was sich nicht aus der Betätigung des Menschen als solchen begreifen läßt, das erweist sich als eine Folge der Fähigkeiten jenes wunderbaren Werkzeuges, das wir im Auge besitzen. Linien-, Form- und Raumgefühl sind in jedem Menschen vorhanden, wenn sie auch bei dem einen mehr, bei dem andern weniger ausgebildet sind. Deshalb steckt auch in jedem Menschen ein Stück Künstler. Und des-

halb ist die Frage nach den Quellen der menschlichen Kunst eine Frage, die jeden Menschen angeht, nicht nur den akademisch gebildeten Künstler und nicht nur den Gelehrten der Kunstwissenschaft. Vielleicht wird das noch einleuchtender werden, wenn wir das Gebiet des Formgefühls verlassen und der viel umstrittenen Frage des Farbensinns näherzukommen suchen.

c) Farbensinn.

Vor einigen Jahrzehnten machte Gladstone die Entdeckung, daß Homer keine scharfe Bezeichnung für Blau habe, daß er dasselbe Wort für die Farbe des Wassers, die Farbe der Kornblumen und für die Farbe der Locken des waltenden Zeus brauche. Er schloß daraus, daß die Griechen der homerischen Zeit noch sehr mangelhaft ausgebildete Augen in bezug auf das Unterscheiden der Farben gehabt hätten. Lazarus Geiger dehnte die Entdeckung auf sämtliche alten Kulturvölker aus, da auch in der Bibel und in den vedischen Schriften keine Bezeichnung für Blau vorkomme. Man kam überein, den ausgebildeten Farbensinn für eine Errungenschaft der neueren Zeit zu halten, und H. Magnus stellte die Theorie auf, daß der Farbensinn ursprünglich nur Rot empfunden und dann allmählich von Orange über Gelb, Grün und Blau bis zum Violett — ganz nach der Reihenfolge der Farben des Sonnenspektrums — vorgedrungen sei, und er ließ sogar die Perspektive offen, daß eine zukünftige Menschheit noch weiter emporsteigen könne zur Eroberung neuer, noch unbekannter Farbeempfindungen.

Carus Sterne¹⁾ wandte sich bereits 1877 mit Energie gegen derartige Anschauungen und machte es klar, daß die alten Völker nur deshalb Blau nicht genannt hätten, weil ihnen ein Wort dafür gefehlt habe. Das Wort aber habe gefehlt, weil die Kunst, Stoffe blau zu färben, noch nicht existiert habe. Da rote Farbstoffe überall in der organischen und in der unorganischen Natur vorhanden gewesen seien, so habe man zuerst rot gefärbt und gemalt und habe deshalb ein Wort für diese Farbe gebraucht. Dann sei das Gelb darangekommen, ein Farbstoff, der auch häufig in der Natur zu finden gewesen. Viel später erst sei man zu den Färbungen Grün und Blau gelangt, da diese Farben mühsam aus Mineral- und Pflanzenstoffen durch um-

1) Vgl. Carus Sterne, Die Krone der Schöpfung. S. 256 ff.

ständliche Prozesse gewonnen werden mußten. Danach wären also die Farbenbezeichnungen entstanden, weil die Farben benutzt worden seien; die Farben aber wären benutzt worden, weil sie eben in der Natur zur Verfügung gestanden. Sterne fühlt augenscheinlich selbst, daß eine solche Erklärung doch gar zu sehr an der Oberfläche haftet. Denn er bemerkt, daß sich die frühe Bildung eines Wortes für Rot „zum Teil“ wohl auch aus dem energischen Eindruck erklären lasse, den die rote Farbe mache. Und er fügt hinzu, daß sich für diese energische Wirkung leicht physische und psychische Gründe finden ließen.

Wenn das in der Tat der Fall ist, warum soll man dann nicht annehmen, daß sich in der Bildung eines Wortes das Interesse für eine Sache ausdrückt, im Fehlen eines bestimmten Wortes eine gewisse Gleichgültigkeit?

Man hat Untersuchungen über die Schärfe der Sinne bei den Naturvölkern angestellt und zunächst einmal konstatiert, daß die Augen der Naturvölker in bezug auf das Unterscheiden der Farben völlig die gleiche Leistungskraft zeigen wie die Augen der Kulturvölker, daß z. B. von 150 untersuchten Australasiaten kein einziger für irgendeine Farbe farbenblind war. Dann aber hat man festgestellt, daß überall für einzelne der Farben eine scharfe Bezeichnung fehlt. Für Rot gibt es stets ein bestimmtes Wort, für die andern Farben wechselt augenscheinlich bei den verschiedenen Rassen und Stämmen das Interesse. Die Nord-Queensländer kennen außer Rot nur hell und dunkel, die Papuas haben für Schwarz und Blau dasselbe Wort. Bei dem einen Stamm bezeichnet das Wort für Blau gleichzeitig Grün; bei dem andern gibt es für Grün ein Wort, nicht aber für Blau. Das muß doch seine Gründe haben! Eine nähere Untersuchung würde wohl ergeben, daß in dem einen Fall grüne Weiden, in dem andern Fall das grünblaue Meer von besonderer Bedeutung für die Existenz des Stammes ist. Und wenn das eine Mal für Blau und Schwarz, das andre Mal für Blau und Grün die gleiche Bezeichnung gebraucht wird, so darf man wohl annehmen, daß sich auch darin kein Mangel an unterscheidenden Fähigkeiten zeigt, sondern daß diese Zusammenkettungen sich ganz natürlich erklären. Wer an einem flachen, friedlichen Wasser lebt, dem sind die Töne Blau und Grün als Stimmungen desselben Meeres wohlbekannt, während dem Bewohner einer Insel inmitten tiefer, von Stürmen oft heimgesuchter Meere die schwarzen und blauen Tinten als Farben seines Elementes durchaus vertraut sind.

Wir tun aber wohl am besten, statt auf den unsicheren Fundamenten einzelner Beobachtungen weiterzubauen, uns die allgemeinen Beziehungen der Menschen zu den einzelnen Farben etwas näher anzusehen. Wohin wir unsre Blicke lenken, ob zu den Norwegern oder zu den Hottentotten, zu den Venezianern oder zu den vorgeschichtlichen Menschen, zu den Kindern oder zu den Königen der Menschen, überall finden wir Rot als Lieblingsfarbe. Den Jahve des Alten Testaments kleiden die Propheten in hochrote Kleider; rot ist in der christlichen Kirche die Farbe des heiligen Geistes; rot war die Sieges- tracht des römischen Feldherrn in den Zeiten der Republik; rot ist das Krönungsgewand der Kaiser bis zum heutigen Tage; rot werden die Leiber der australischen Jünglinge bemalt, wenn sie in die Reihen der Erwachsenen treten, und mit rotem Ocker schmückten sich die vorgeschichtlichen Bewohner von ganz Europa.

Warum wohl? Das Wort „rot“ verrät es. Denn in allen indogermanischen Sprachen wird das Wort von dem Sanskritworte rudhira abgeleitet (erythros sagt der Grieche, rutilus der Römer, rot der Deutsche, rouge der Franzose); und rudhira heißt das Blut. Weshalb also schmückte sich der primitive Mensch mit roter Farbe? Weil sie wie Blut ausjah. Die blutige Narbe war der Stolz des Kriegers. Die künstliche Narbenzeichnung begann mit der Jünglingsweihe, symbolisch andeutend, daß der Jüngling zum Kampfe reif sei, und physisch ihn zwingend, mannhaft Schmerzen zu extragen. Das blutüberströmte Antlitz ward dem Feind zum Schrecken, denn es zeigte, daß der Gegner der Wunden nicht achte, dem liebenden Weib erschien es wie ein Inbegriff aller tapferen Tugenden. Alle Trophäen glänzten im Schmucke des Blutes. Immer und überall erschien dem Naturmenschen das Blut als ein köstlicher Saft. So begreift es sich, daß Blut der erste Schmuck des Menschen war und die rote Farbe zunächst nur ein Surrogat für das Blut. Aus dieser Wurzel wächst nach und nach die ganze symbolische Bedeutung des Rot für Kraft und Pracht, für stolzes Lebensgefühl und heiße Liebesleidenschaft.

Dazu aber kommt ein Zweites: Die roten Lichtwellen sind die längsten in der Farbenskala des Spektrums und zugleich die langsamsten. Sie haben nur 400—500 Billionen Dszillationen gegenüber den 800 Billionen des violetten Lichtes. Sie branden also gegen das Ufer des menschlichen Empfindens wie die langen und wichtigen Wellen der Nordsee gegen den Strand. Der Gedanke schon hat etwas Warmmachendes. Nun hat aber William Herschel den

experimentellen Nachweis geführt, daß die wärmende Energie des Sonnenlichtes sich auf die einzelnen Farben des Spektrums derart verteilt, daß Rot in der Tat die wärmste Farbe ist. Mit Hilfe eines Thermometers ließ sich die Untersuchung machen. „Im Violett und Blau stieg das Thermometer fast gar nicht, im Grün begann es zu steigen, im Gelb stieg es mehr, im Rot noch mehr.“¹⁾ Das Empfinden der Menschen in bezug auf die Temperaturskala der Farben — wenigstens in der Skala zwischen Rot und Blau — entspricht also durchaus den physikalischen Tatsachen. In bezug auf die rote Farbe aber wird es aufs wirkungsvollste unterstützt durch die oben erwähnten physiologischen Momente, die sich aus den Bedingungen des menschlichen Daseins unmittelbar ergeben.

Liegen die Verhältnisse bei Orange und Gelb ähnlich? Delacroix sagt: „Jedermann weiß, daß Gelb, Orange und Rot Ideen der Freude, des Reichtums wachrufen und darstellen.“ Kandinsky meint, Orange sei dem „von seinen Kräften überzeugten Menschen ähnlich und rufe deswegen ein besonders gesundes Gefühl hervor“. Es erinnert wohl auch an die Haut des lebendigen Menschenkörpers, wenn das Blut frisch und kraftvoll hindurchzuleuchten scheint. Man denke an die köstliche Leuchtkraft badender Gestalten. Und Gelb? Ist die Farbe dem Menschen nicht die Erinnerung an die wärmende Sonne? Rot ist gewissermaßen die Eigenwärme, die dem Menschen über alles wertvoll ist. Gelb aber ist die Wärme, die ihm wohlthätig von außen kommt. Sie folgt nicht nur in der Farbenskala, sondern auch im Farbenhthermometer unmittelbar auf Rot und Orange. Und doch hören wir, daß Gelb im Mittelalter die verachtetste aller Farben war, daß man sich Judas und den Teufel in gelben Gewändern dachte. Das erscheint um so merkwürdiger, da wir andererseits wissen, daß Gelb bei den primitiven Völkern und ebenfalls bei den Kulturenationen der alten Zeit in höchstem Ansehen stand. Große erzählt uns, daß Gelb bei den Naturvölkern nahezu gleichwertig mit Rot verwandt wird; und Ewald²⁾ weist nach, daß Gelb sowohl bei den Griechen wie bei den Römern die Farbe der Hochzeit, der Ehe gewesen sei, daß der Brautschleier safrangelb und das Gewand der Venus ebenso wie das des Dionysos krotusfarben gewesen. Und welche Rolle spielte das Gelb im Orient! In langen gelben Gewändern opfern die Chinesen Konfuzius und die Buddhapriester schreiten bis auf den heu-

1) Leo Grätz, Das Licht und die Farben. 1900. S. 92.

2) Ewald, Die Farbenbewegung. Berlin 1876.

tigen Tag in dem königlichen Gelb einher, das Buddha, der Königssohn, als Zeichen seiner bisherigen Würde in den Priesterstand hinübernahm. Bis zur römischen Kaiserzeit war Gelb eine hochangesehene Farbe bei allen Völkern, dann wurde das — so sagt Ewald — anders, und zwar so gründlich anders, daß man wie vor einem Rätsel steht.

Man glaubt allerdings diesen seltsamen Umschwung verstehen zu können, wenn man sich erinnert, daß zur römischen Kaiserzeit die Geburtsstunde des Christentums schlug. Die neue Religion mußte den Kampf gegen die Götter der alten Religionen aufnehmen. Und da sie die Götter nicht einfach verschwinden lassen konnte, diskreditierte sie die hehren Gestalten und verwandelte sie in böse Dämonen. Jakob Grimm weiß davon viel zu erzählen.¹⁾ Genau so machte es dann wohl die Kirche mit der Farbe, die Venus und Dionysos geweiht, die allen Sonnenanbetern die Farbe aller Farben war: sie diskreditierte das Gelb, entfernte es und machte es zum Abzeichen aller Gemeinheit und Niedrigkeit.²⁾

Dem ist aber nicht so. Eingehende Untersuchungen³⁾ haben den Nachweis geliefert, daß weder im Norden noch im Süden die gelbe Farbe jemals aus dem Textilschmuck der Kirche verschwunden ist, daß im ganzen Mittelalter die Frauen eine leidenschaftliche Vorliebe für gelbe Stirnbinden, Schleier und Tücher hatten, und daß in der Blumensprache der Liebenden Gelb die Farbe der höchsten Beglückung war. Nur das Schmutziggelb ward nicht gern gesehen. Es ward einfach als Negation des strahlenden Gelb, als Antichrist gegenüber dem göttlichen Sonnenglanz empfunden. Das reine Gelb ist zu allen Zeiten als herzerwärmend empfunden worden.

Weshalb aber trägt Christus fast immer ein blaues Gewand? Nur Max Ringer hat ihn in Gelb gekleidet. Das kam daher, weil der Himmel zu einer ganz besonderen Bedeutung gelangt war, weil die Augen der Gläubigen sich unausgesetzt und sehnsüchtig auf die Bläue des Himmels richteten, auf den himmlischen Bräutigam und auf die Wohnung im Himmel für alle Gläubigen. So ward das Blau zur vornehmsten Farbe der Christen; aber trotz aller Einwirkung frommer Schauer blieb die Farbe auch in ihrer psychischen Wirkung kühl.

1) Jak. Grimm, Deutsche Mythologie. II. Ausg. 1844.

2) Gold ward nicht als Farbe angesehen, sondern lediglich als wertvoller, prunkender Stoff hochgeschätzt.

3) Volbehr, „Die Reidsfarbe Gelb“ in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. I. Bd. 3. Heft.

Ihre Wellenlänge ist nun einmal kurz und ihr Rhythmus schnell — vergleichbar dem Getrippel der kurzen Wellen eines Landsees —, und dementsprechend ist ihre Temperatur eine sehr niedrige. Das aber kann durch keinen Nachspruch geändert werden.

Was geht aus dem allen hervor? Daß die Farben auf unser Auge so wirken wie auf das Thermometer, daß diese Wirkungen durch physische und psychische Einwirkungen unterstützt, bisweilen auch nachteilig beeinflusst, niemals aber aufgehoben werden können.

Nur in einem einzigen Fall steht unser Farbenempfinden im Widerspruch mit dem Farbenempfinden des Thermometers. Violett hat kürzere und schnellere Wellen noch als Blau und das Experiment von William Herschel beweist, daß die Temperatur von Violett noch unter der Temperatur von Blau steht. Unser Empfinden aber behauptet, daß Violett wärmer sei als Blau. Allerdings warm in einem ganz eignen Sinne. Wir empfinden Violett nicht als eine selbständige Farbe, sondern als eine wunderbare Zusammenkoppelung von Rot und Blau, von Wärme und Kälte. Aber nicht etwa wie eine laue Mischung von Wärme und Kälte, sondern wie ein Nebeneinander zweier Gegensätze, die ihre Wirkung gegenseitig steigern. Violett ist wie die Stütze im Farbenring, wo die beiden entgegengesetzten Enden zwangvoll zusammengelegt werden. Vom aufgeregten Rot aus entwickelten sich die Farben über Orange, Gelb und Grün mehr und mehr zu einer kühlen Ruhe, bis sie das kalte Blau erreichten. Da auf einmal wird die Abwärtsentwicklung unterbrochen und das kalte Blau emporgerissen, um es dem warmen Rot zu verbinden. Goethe sagt, daß Violett beunruhige, und behauptet: „Jene Unruhe nimmt bei der weiterschreitenden Steigerung zu; und man kann wohl behaupten, daß eine Tapete von einem ganz reinen gesättigten Blaurot eine Art unerträglicher Gegenwart sein müßte.“ Violett hat eben etwas die Empfindungen Hin- und Herreisendes; es hat alle herausfordernden Akzente des Rot und hat gleichzeitig eine gewisse abweisende Kälte. Vielleicht war Violett deshalb die Herrscherfarbe der römischen Kaiserzeit und wiederum die bevorzugte Farbe im Zeitalter des ersten Napoleon.

Dem Psychologen muß dieses eigenartige Verhalten unserer Empfindungen gegenüber der violetten Farbe sehr interessant sein, denn es zeigt, daß unsre Psyche nicht nur einen Zusammenklang als Einheit, sondern auch eine Einheit als Zusammenklang empfinden kann, wo der physikalische Apparat nur eine einfache Farbe registriert. Für uns aber genügt es an diesem Ort, wenn wir feststellen können, daß

die Empfindungen bezüglich der Farben in einem direkten Verhältnis zur Temperatur der Farben stehen, daß nur Violett eine Ausnahme macht und den Begriff „kalt—warm“ repräsentiert, dem auf dem Gebiet des Geschmacks etwa der Begriff „sauer—süß“ entsprechen würde.

Wir sehen also, daß die ganze Farbenskala des Sonnenspektrums eine entsprechende Skala von Empfindungen im Menschen auslöst. Die Art dieser Empfindungen wird durch nichts besser angedeutet, als durch den Hinweis auf eine interessante Parallele: Für die Gefühle der Lust und der Unlust ist eine regelmäßige Beziehung zu den Pulsbewegungen nachgewiesen. „Sie besteht in einer Verlangsamung und Verstärkung des Pulses bei Lustgefühlen, in einer Beschleunigung und Schwächung desselben bei Unlustgefühlen.“¹⁾ Man halte daneben, daß die langen und langsamen Lichtwellen rot, die kurzen und schnellen blau sind. So ist es klar, daß alle freudigen Empfindungen nach Rot hinstreben, daß Blau aber dem Empfinden schwächerer, beschleunigter Pulse entspricht.

So hat also die bildende Kunst in den Farben ein Ausdrucksmittel für alle Empfindungen; und der bildende Künstler, der ein gesundes Farbengefühl besitzt, weiß — selbst wenn er nie über die Wirkung der einzelnen Farben reflektiert hat — ganz genau, welche Farbe ihm hilft, ein bestimmtes Empfinden zu erwecken, welche ihn stört. Es ist ebenso unmöglich, durch blaue Töne ein leidenschaftliches, alle Sinne erregendes Gefühl auszusprechen, wie durch rote Töne kühle Gelassenheit zum Ausdruck zu bringen; durch grüne Töne kann kein majestätischer Posamenton, durch violette Töne kein frischer Jugendruf symbolisiert werden.

Es wird nicht nötig sein, auf die einzelnen Farben des Spektrums noch weiter einzugehen. Die Gründe für ihre Wirkung ergeben sich unmittelbar aus ihrer Stellung im Spektrum, aus ihren Temperaturgraden. Notwendig aber ist es, darauf hinzuweisen, daß alle diese einzelnen Farben nicht nur ein Einzeldasein führen. Es scheint den Farben zu gehen wie allem Erschaffenen: sie sehnen sich nach einer Ergänzung, mit der zusammen sie erst die rechte Einheit bilden.

Goethe hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Augen nach dem lebhaften Eindruck einer Farbe das Bedürfnis nach der Komplementärfarbe so stark haben, daß sich diese zweite Farbenerscheinung selbst auf der Netzhaut bilde. Blickt man scharf auf eine gelbe Figur und

1) W. Wundt, Grundriß der Psychologie. 1901. S. 105.

läßt dann das Auge auf einer weißen Wandfläche ruhen, so erscheint sofort die eben gesehene Figur an der Wand, aber jetzt nicht gelb, sondern violett. So fordert Rot: Grün, Orange: Blau (Abb. 6). Diese Farbenpaare ergeben zusammen den Eindruck des Weiß, denselben Eindruck, den alle Farben des Sonnenspektrums zusammen ergeben. Jedes Prisma zeigt uns, wie aus dem weißen Sonnenlicht alle Farben des Regenbogens sich abspalten oder — umgekehrt — wie das Sonnenlicht alle Farben des Regenbogens zu einer Einheit zusammenhält. Dasselbe tun diese einander fordernden Komplementärfarben. Es klingt ein wenig mystisch, ist aber eine durch tausendfältige physikalische Beobachtungen erhärtete Tatsache: Eine Komplementärfarbe sucht die andere, um mit ihr zusammen wieder zum reinen weißen Licht zu werden; — natürlich immer vom Standpunkt des menschlichen Auges aus gesprochen.

Höchst merkwürdig ist es nun aber, daß alle Einzel-farben, auch dann, wenn sie sich neben die ersehnte Komplementärfarbe stellen, niemals ein anschnieg-sames Wesen zeigen, niemals die Tendenz haben, ineinander hinüberzuströmen. Jede Farbe sucht vielmehr ihre Eigenart so stark wie nur irgend möglich zu betonen, sie geradezu — je näher sie der anderen Farbe rückt — zu steigern. Mit andern Worten: wenn das Auge zwei verschiedene Farben gleichzeitig nebeneinander sieht, dann empfindet es sie so gegensätzlich wie möglich, ja, wenn das Auge auch nur zwei Schattierungen derselben Farbe nebeneinander sieht, z. B. Hellgrün und Dunkelgrün, dann wird es diese Schattierungen so verschieden wie möglich in ihrer Farbenstärke sehen. An der Grenze, wo die Schattierungen zusammenstoßen, wird der hellere Ton noch heller, der dunklere noch dunkler erscheinen (Abb. 7). Es ist wie ein Aufbäumen gegen den fremden Einfluß, wie ein Zusammenraffen aller Kräfte zur Grenzwehr. Brücke¹⁾ drückt das so aus:

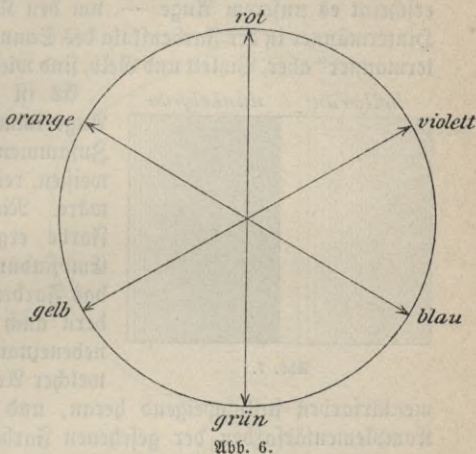


Abb. 6.

1) Brücke, Physiologie der Farben. 2. Auflage. 1887.

„Keine Farbe wird in Rücksicht auf Sättigung durch ihre Ergänzungsfarbe herabgedrückt werden, wenn dieselbe sie auch daran in hohem Grade übertrifft. Sie läßt im Gegenteil durch den Kontrast das Spezifische der Tinte stärker hervortreten.“ Ja, mehr als das! Um den Gegensatz zwischen dem eigenen Farbcharakter und dem der Nebenfärbung noch mehr zu betonen, holt sich jede Farbe gewissermaßen Hilfskräfte von außen. Steht Rot neben Orange, dann wirkt Rot etwas Violett, Orange etwas Gelb. Die beiden Farben lehnten sich also — so erscheint es unserem Auge —, um den Kontrast zu steigern, an ihre Hintermänner in der Farbenskala des Sonnenspektrums an. Diese „Hintermänner“ aber, Violett und Gelb, sind wiederum Komplementärfarben.

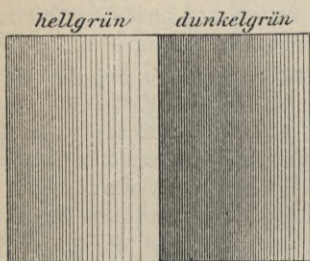


Abb. 7.

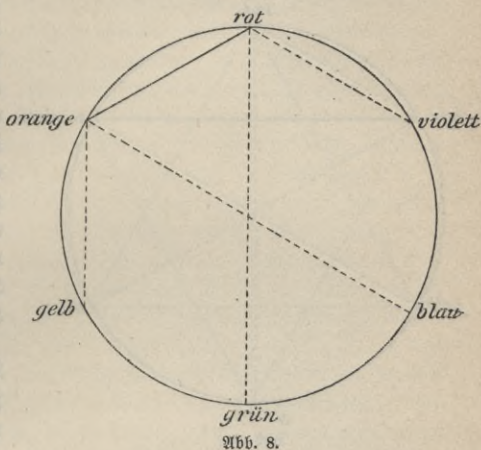
Es ist also, als wenn in unserem Auge immer die Sehnsucht nach dem Zusammenschluß der Farben zu einer weißen, reinen Lichtwirkung vorhanden wäre. Nicht nur bei einer einzelnen Farbe ergänzt das Auge durch die Empfindung der Komplementärfarbe das Farbenbild zum Sonnenbild, sondern auch bei dem Betrachten zweier nebeneinanderstehender Farben irgendwelcher Art zieht das Auge die Komplementärfarben stillschweigend heran, und zwar nicht nur die beiden Komplementärfarben der gesehenen Farben, sondern auch die ihnen zunächst liegenden Komplementärfarben. Damit aber ist der ganze Farbkreis gewissermaßen zum Schwingen gebracht, also die Totalwirkung des reinen Lichtes heraufbeschworen. Steht z. B. Rot allein vor unserer Augen, dann verlangt unser Auge nach der Komplementärfarbe Grün, da Grün und Rot zusammen Weiß ergeben. Steht aber Rot neben Orange, dann verlangt unser Auge nicht nur die beiden Komplementärfarben Grün und Blau, sondern gleichzeitig die Farben Gelb und Violett, die wiederum Komplementärfarben sind. Es wirken bei dem Betrachten von Rot und Orange also gleichzeitig — wenn auch noch so bescheiden — alle Farben gewissermaßen anonym mit (Abb. 8). So bemerken wir also auch bei dem Nebeneinanderstehen der im Sonnenspektrum benachbarten Farben die leise Sehnsucht nach dem ganzen, vollen, alle Farben umfassenden Sonnenlicht, genau so wie bei dem Nebeneinanderstehen der Komplementärfarben, ja genau so wie bei den einzelnen Farben.

Wie aber verhält sich die Sache, wenn die Farben weder Komple-

mentärfarben noch Nachbarfarben sind; wenn sich z. B. Rot mit Gelb oder Rot mit Blau oder Violett mit Grün zusammenstellt? Diese Farbenpaare ergeben zunächst die in der Farbenskala zwischen ihnen stehenden Farben; aber sie führen doch noch andere Empfindungen mit sich. Gelb zu Rot ergibt Orange. Im Gelb spielt leise schon das Grün, im Rot das Violett mit. Die Komplementärfarbe von Orange ist aber Blau. So schwingen die Töne von Blau, Grün, Violett und Orange mit, sobald wir Rot und Gelb vereint sehen, mit andern Worten: Wieder ist die ganze Farbenskala in Mitleidenschaft gezogen (Abbild. 9). Wir sehen also, daß immer und überall — welche Farbe oder welche Farbenpaare betrachtet werden — die große Harmonie des Sonnenlichtes hinter den Farben steht und mitwirkt.

Aber es ist ein Unterschied für unser Empfinden, ob diese Mitwirkung wie die Begleitung zu einem Zwiegesang wirkt oder wie die Begleitung zu einem Chorgesang. Bei der Vereinigung der reinen Komplementärfarben sprechen diese zwei Farben so laut und so gleich gewichtig, daß die Nebenstimmen des Spektrums nur leise zu Wort kommen. Wir empfinden diesen Zusammenklang daher besonders scharf und klar, bisweilen wohl auch als ein wenig nüchtern und hart. Bei der Verbindung zweier Nebensfarben aber ist trotz aller mitschwingenden Töne die Temperaturhöhe dieser beiden Haupttöne von so ausschlaggebender Bedeutung, daß von ihr auch die Gesamtwirkung abhängt. Sind diese zwei Farben wie Fansarenstöße, dann folgt der ganze Chorus der ergänzenden Farben diesen Führern; sind sie von ruhiger, gelassener Art, dann entspricht auch dieser Stimmung der gesamte Zusammenklang.

Wenn aber die gleichzeitig erblickten zwei Farben weder Komplementärfarben noch Nachbarfarben sind, dann stehen diese Farbenwerte weder so weit auseinander, daß sie wie im Gleichgewicht stehen (Komplementärfarben), noch einander so nah, daß sie wie ein Doppel-



Abbild. 8.

gewicht nach einer Seite wirken (Nachbarfarben), sondern sie verteilen ihre Kräfte bereits derartig über den Farbkreis, daß sie mit der Komplementärfarbe ihrer Zwischenfarben zusammen wie mit drei Griffen den ganzen Farbenring halten. Das aber gibt bereits ein wundervolles Gefühl der Ruhe, obgleich die dritte, die Komplementärfarbe, nicht in Wirklichkeit vorhanden, sondern nur von unserem Empfinden ergänzt wird. Deshalb wirken die Farbenzusammenstellungen Gelb und Rot, Orange und Grün, Blau und Rot, Violett

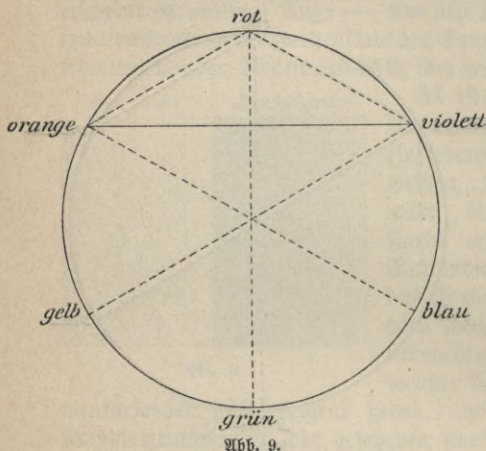


Abb. 9.

und Orange, Gelb und Blau, Grün und Violett immer besonders angenehm auf unser Auge. Man denke an Goethes Lied: „Im dunklen Laub die Goldorangen glühn“; an die poetische Wirkung der Beilichen im Grün des Waldes, an den goldgelben Herbstwald vor dem blauen Himmel.

Gesteigert aber wird diese Wirkung, wenn die dritte Farbe, eben jene Komplementärfarbe der Mischfarbe aus den genannten Farben,

nicht nur von unserem Empfinden ergänzt wird, sondern in Wirklichkeit vor unsere Augen tritt. Die Farbdreiklänge Rot-Gelb-Blau, Orange-Grün-Violett, sind für unser Auge von einem ganz besonderen Zauber (Abb. 10). Da wirkt allerdings jedesmal — durch das Hineinspielen der Komplementärfarben und der Nachbarfarben — jede Farbe des Spektrums mit, und da alle nicht direkt sichtbaren Farben gleichzeitig als Komplementär-, als Misch- und als Nachbarfarbe dem Empfinden nahegebracht werden, so wirken sie fast so stark wie die wirklich auftretenden Farben. Das Gefühl der Harmonie, des Zusammenklangs zur Einheit des ungebrochenen Lichtes wird also aufs wohlthendste in uns erzeugt.

Kein Wunder, daß die Maler — ob bewußt oder unbewußt, das steht nicht in Frage — mit Vorliebe diese Dreiklänge in ihren Werken gebracht haben, wenn sie einen harmonischen Eindruck hervorrufen wollten, vorausgesetzt, daß sie es nicht vorzogen, die ganze Farben-

skala zu bringen — man denke an die Kunst der Venezianer — ; daß sie aber auf ihn verzichteten, wenn sie bestimmte andre Absichten bezüglich der Wirkung ihrer Bilder hatten. Kein Wunder aber auch, daß — wenn in der Tat hinter den Farben als ideale Einheit für das Auge des Menschen das Sonnenlicht steht — ein Künstler wie Rembrandt alle Farbigkeit der Welt in Sonnenglanz aufzulösen suchen konnte.

Alle Geheimnisse der Farbenwirkungen beruhen also auf der Tatsache, daß jede Farbe — entsprechend ihrer Schwingungszahl und Wellenlänge, entsprechend ihrer Temperatur — in besonderer Weise auf unser Empfinden wirkt, und auf der ferneren Tatsache, daß in uns das Bedürfnis steckt, jede einzelne Farbe, jede Farbenverbindung gefühlsmäßig zu der Einheit zu ergänzen, von der jede Farbe stammt, zum Sonnenlicht.

Der Künstler kann bei seiner Arbeit gar nicht anders als auf diese physiologischen Gesetze Rücksicht nehmen. Täte er es nicht:

er würde kaum auf den Namen „Künstler“ Anspruch machen können. Ein Maler z. B., der eine Venus darstellen will und deren Körper bereits in allen Tönen lebensvoll gestaltet hat, wird, wenn er nun noch — um den Eindruck der Lebenslust zu erhöhen — einen Purpurteppich über das Lager der Göttin breitet, plötzlich entdecken, daß diese Hinzutat dem Körper seiner Venus eine grünliche Leichenfarbe gegeben hat. Das Auge, das den roten Teppich sieht, ergänzt sich aus Eigenem die Komplementärfarbe Grün und fügt sie der Fleischfarbe des Körpers hinzu. Der Künstler muß also, wenn er den roten Teppich nicht missen will, um dessen Einfluß zu paralysieren, dem Körper ein Plus von roten Tönen über die Lebenswahrheit hinaus geben. Jetzt werden wir auch begreifen, warum badende Jungen auf dem Hintergrunde des blauen Meeres immer so köstlich leuchtende Farben zeigen: die Bläue des Himmels addiert der natürlichen Hautfarbe einen orange-farbenen Ton hinzu.

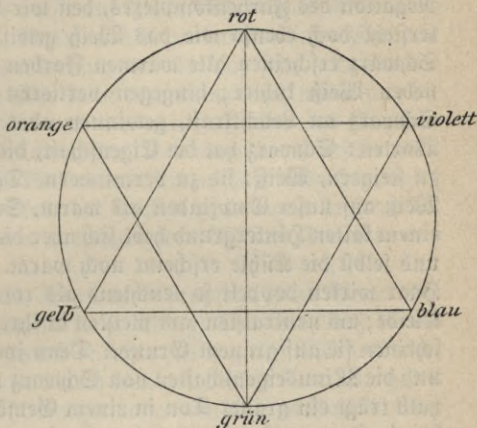


Abb. 10.

So malen die Farben, die sich auf unsrer Netzhaut bilden, mit. Und der Künstler muß auf ihre Arbeit Rücksicht nehmen: denn ausschalten kann er ihr stilles Tun nicht. Er muß wohl berücksichtigen, daß die Nachbarfarben von Blau gelber erscheinen als sie sind, die Nachbarfarben von Grün roter als sie sind; er muß es auch berücksichtigen, daß neben Schwarz alle Farben heller wirken, als sie in Wirklichkeit sind.

Schwarz ist ja im physikalischen Sinne keine Farbe, sondern die Negation des Farbenkomplexes, den wir Weiß nennen. Aber es untersteht doch ebenso wie das Weiß gewissen Farbengesetzen. Neben Schwarz erscheinen alle warmen Farben noch wärmer als sie sind, neben Weiß kühler; hingegen verlieren die kühlen Farben neben Schwarz an Leuchtkraft, gewinnen aber neben Weiß. Mit andern Worten: Schwarz hat die Eigenschaft, die Temperatur aller Farben zu steigern, Weiß: sie zu vermindern. Das erklärt sich daraus, daß Weiß auf unser Empfinden als warm, Schwarz als kalt wirkt. Von einem kalten Hintergrund hebt sich aber die Wärme doppelt warm ab, und selbst die Kühle erscheint noch warm. Rote Rosen im schwarzen Haar wirken doppelt so leuchtend als rote Rosen auf einem weißen Kleide; am neutralsten, am meisten in ihrer eigenen Wirkung aber erscheinen sie auf grauem Grunde. Denn im Grau heben sich die Plus- und die Minuseigenschaften von Schwarz und Weiß wieder auf. Deshalb trägt ein grauer Ton in einem Gemälde sehr dazu bei, die Farben in ihrer vollen, natürlichen Kraft zu zeigen.

Es kann nicht unsre Absicht sein, die maltechnischen Konsequenzen, die sich aus den physiologischen Beziehungen unsres Auges zu den Farben ergeben, im einzelnen kennen zu lernen. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß die warmen Farben entsprechend ihrer eindringlicheren Wirkung uns stets näher zu stehen scheinen als die kühlen Farben. Es kann daher in einem Gemälde schon dadurch die Wirkung zerstört werden, daß rote Töne dem Hintergrund eine zu große Nähe geben und blaue Töne den Vordergrund zurückschieben. In einem rot und blau gewürfelten Fliesenfeld erscheinen die roten Quadrate wie aus der Fläche herausgetrieben.

Der Künstler wird sich in den seltensten Fällen darüber klar sein, weshalb er, wenn er eine bestimmte Wirkung erzielen will, diese oder jene Farbenzusammenstellung wählt, diese oder jene Farbe betont, ja er wird sogar häufig alles Gesetzmäßige in diesen Dingen leugnen; es sind aber trotzdem unabänderliche Gesetze, nach denen er handelt, Gesetze, denen er sich so wenig entziehen kann, wie dem Lebensgesetz,

daß er seinem Körper Luft, Licht und Nahrung zuführen muß, um sich am Leben zu erhalten.

Böcklin notiert einmal die Beobachtung, daß Rot, Gelb und Blau heiter stimmen, und meint, diese Tatsache sei für symbolische Darstellungen von Bedeutung und sei deshalb zu merken. Man braucht sich das nicht zu merken, wenn man weiß, daß diese drei Farben einen von den harmonischen Farbdreiklängen bilden, die wir oben kennen lernten, und daß in ihm die warmen Töne überwiegen. Ein anderes Mal meint Böcklin, es müsse auf einem Bild möglichst die ganze Farbenskala enthalten sein. Wenn man einen harmonischen Eindruck machen will, dann kann es allerdings zweckmäßig sein, alle Farben zu bringen; derselbe Effekt aber kann erreicht werden, wenn nur die Farbdreiklänge gebracht sind und alle andern Farben des Sonnenspektrums stillschweigend mitschwingen. Und wenn der Künstler will, daß von seinem Bilde heiße Wellen der Leidenschaft ausgehen, dann tut er gut, nicht die ganze Skala der Farben zu bringen, sondern die kalten Töne fortzulassen oder auch durch den kühlfsten Ton die warmen Töne zu steigern.

Daher hat Brücke unrecht, wenn er behauptet: „Auf einem Gemälde darf eine Farbe niemals so unbedingt herrschen, daß sie die übrigen unterdrückt“, oder wenn er sagt: „Ein gutes Bild soll nicht grün, nicht blau, nicht rot und noch weniger violett sein. Ein gutes Bild soll, wie man sich wohl einigermassen paradox ausdrückt, keine Farbe haben.“ Dann wären tausend gute Bilder nicht gut; dann hätte Brower niemals ein gutes Gemälde gemalt. Es hängt durchaus von den Absichten des Künstlers ab, ob er sein Bild in kühlen Tönen, in warmen Tönen oder in einer ausgeglichenen Farbenharmonie malen muß. Denn der Künstler kann im Bilde nur seine Vorstellungen wiedergeben. Seine Vorstellungen aber sind von der ganzen Skala der Empfindungen abhängig. So muß er bald ernst, bald heiter, bald kalt, bald warm in seinen Werken zu uns sprechen. Hätte Brücke recht, dann dürfte der Maler kein schwermütiges Bild und kein heiteres malen, dann dürfte der Raumkünstler keinem Thronsaal den Stempel der Pracht ausdrücken, keiner Kirche den Charakter ernster Erhabenheit geben, dann stände alle Farbenkunst fernab von den Regungen der Menschenbrust, und es wäre ein lächerliches Bemühen, in der Geschichte der Malerei etwas von dem Empfindungsleben der Zeiten entdecken zu wollen.

Wie sehr aber aus dem Bevorzugen und aus dem Vermeiden gewisser Farben nicht nur bei dem einzelnen Künstler, sondern auch bei

ganzen Epochen das Empfinden spricht, das kann uns jeder flüchtige Blick in die Gemäldebücher und in die Kostümsammlungen unserer Museen lehren. In allen Zeiten, deren Wesen heiteres Vorwärtsdrängen war, bevorzugte man ein heiteres Farbenspiel, in allen Zeiten, die schwerblütig, ernst, gedrückt waren, verschwanden die lustigen Farben und machten trüben, ernsten Tönen Platz. Auf die farbenfrohe Renaissance folgte die farbenmüde Zeit der ausgehenden Renaissancezeit, der beginnenden Barockzeit. Man vergleiche das Festkostüm aus Dürers Tagen mit dem schwarzen Habit der spanischen Mode, man vergleiche die Malerei des jungen Holbein mit den bräunlichen Werken seiner Nachfolger. Als die Zeiten anhuben zu tändeln und der zierliche Salonmensch das Ideal der Mannheit wurde, da wurden die starken Farben verwässert und die gebrochenen, gedämpften Töne bevorzugt: Das Zeitalter des Rokoko brach an. Im neunzehnten Jahrhundert stieg zunächst eine Zeit herauf, die vor lauter Graben in den Schutthaufen vergangener Herrlichkeiten die Freude am Sonnenlicht und an dem Reichtum seiner Farben verlor, die sich geradezu vor der Anwendung von ausgesprochenen Farben zu fürchten schien, die erst das Weiß und das Grau, dann aber das Braun zum Rang der Lieblingsfarbe erhob. Mit den steigenden naturwissenschaftlichen Interessen und mit der Vermehrung des Wohlgefallens an der Gegenwart begann erst wieder der fast erstorbene Sinn für die Farben sich zu regen; eine neue Farbenbeobachtung, ein fast physikalisches Studium der Farben und ihrer Wirkungen hub an: Pleinairismus und Pointilismus traten neben das Studium der alten Ateliergewohnheiten großer Meister.

Und so wird es immer gehen. Jede neue Zeit wird ein neues Verhältnis zur Farbe haben, und doch werden die Farben stets in derselben Weise auf alle gesunden Menschaugen wirken. Die Gesetze der Farbe verändern sich so wenig wie die Klaviatur eines Flügels, an den sich nacheinander ein Duzend Künstler setzen. Und doch spielt jeder Künstler anders auf den gleichen Tasten. —

Und wenn wir nun wieder fragen: Welches waren die Vorbedingungen im Menschen, aus denen eine bildende Kunst emporwachsen mußte? dann werden wir mit einigem Recht antworten können: Ein natürlicher Trieb zwingt den Menschen, über sich selbst hinauszuwachsen, Anregungen aus seiner Umwelt aufzunehmen, in sich zu verarbeiten und neu zu gestalten; dieses Gestalten aber geschieht nach Gesetzen des Formensinns und des Farbengefühls, die tief in der menschlichen Natur begründet sind. Was so entsteht, das ist Kunst.

Sehen wir nun zu, was dem Menschen so wertvoll erscheint, daß er es aufnimmt, verarbeitet und nach jenen Gesetzen gestaltet, suchen wir zu erkennen, welches die Stoffgebiete der bildenden Kunst sind und wie sich der Mensch diese Gebiete erobert. Die Bedingungen der Kunst haben wir kennen gelernt, mehr nicht; jetzt muß es uns zunächst interessieren, den eigentlichen Bau des seltsamen Gewächses kennen zu lernen, das aus solchen Bedingungen entstehen konnte.

II. Der Bau.

a) Das individuelle Interesse des Menschen.

Eigenliebe war der Anfang der bildenden Kunst. Es war dem Menschen ein großes Anliegen, seinen Körper so köstlich zu schmücken wie nur irgend denkbar. Um das zu erreichen, scheute er keine Arbeit, keine noch so umständliche, noch so schmerzhaft Manipulation; um das zu erreichen, unternahm er abenteuerliche Jagdzüge und gefahrvolle Reisen.

Die Ausgrabungen aus vorgeschichtlicher Zeit haben uns gezeigt, daß im zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt auch in Europa die Bemalung des Körpers gebräuchlich war: Eisenocker, Rotstein und ein schwarzes Farbmineral sind verwandt worden; sie haben uns aber vor allem den Beweis erbracht, daß zum Schmuck mit Vorliebe Materialien benutzt worden sind, die aus weiter Ferne stammten: Jet und Bergkristall wurden fernab von ihren Fundorten getragen, der goldgelbe Bernstein wurde nirgends so sehr geschätzt wie in den Ländern, die nicht an den nordischen Meeren lagen, und die farbigen Schnecken des Mittelmeeres erfreuten die Herzen weit ab von der Riviera. Ein ganzer Schwarm von subjektivsten Lustgefühlen vereinigte sich in der Schmuckfreude des Naturmenschen. Die Freude am eigenen Körper und an der Betonung seiner Schönheit, die Freude an dem natürlichen Glanz der Bierstücke, die Freude an der Betätigung der Kräfte, die nötig gewesen waren, sie zu erobern, die Lust an der künstlerischen Verarbeitung des erbeuteten Materials, der Stolz, den Stammesgenossen zu imponieren, die Geliebte zu entzücken, den Feind zu schrecken, — das waren alles Motive, von denen jedes einzelne stark genug gewesen wäre, das Schmuckbedürfnis ins Leben zu rufen. Und sie waren alle so eng miteinander verwachsen, daß eine scharfe Trennung dem rückschauenden Blick unmöglich ist. Es spricht auch nichts dagegen, daß noch andre Motive, solche, die mit der Kon-

servierung des Körpers, mit hygienischen Erfahrungen oder Einbildungen zusammenhingen, in diesem Wirrwarr persönlichster Interessen tätig waren. Der gemeinsame Nährboden für sie alle war jedenfalls das Verlangen, dem individuellen Dasein des Menschen zu dienen. Daß dadurch auch dem Gattungsinteresse gedient wurde, ergab sich als eine selbstverständliche Folge, als ein Resultat der stillschweigenden, nie endenden Mitwirkung der Urkraft in allem Tun der Einzelwesen, also auch in allem persönlichen Tun der Menschen. Bewußte Absicht aber war es, dem eigenen Interesse zu nützen, die eigene Schönheit, die eigene Wirkungskraft zu steigern. So ist es geblieben bis zum heutigen Tage.

Der zweite Schritt künstlerischer Tätigkeit ist dann, einer andern Persönlichkeit gleichen Glanz zu verleihen, die Geliebte zu schmücken, vor andern auszuzeichnen. Von alters her war es die Freude der Männer, ihre Frauen zu schmücken, sie auch äußerlich an dem eigenen Rang und Reichthum, an den eigenen Erbeutungen teilnehmen zu lassen. Das Schönste, Reichste und Reifste an Schmuck ist wohl entstanden, wo die Liebe zum Weibe die künstlerischen Kräfte zur höchsten Leistungskraft spornte. Die Liebe hat die Schmuckkunst aus den Regionen der Ausrufungszeichen in eine ruhigere, wohlthuende Atmosphäre hinübergeführt. Denn bei diesem Schmuck handelte es sich nicht mehr darum, die starken, überlauten Effekte zu erzielen, um Krieger zu erschrecken, Volksgenossen neidisch zu machen, sondern hier handelte es sich darum, dem, was einem lieb und wert war, etwas zu geben, das von der eigenen Liebe erzählt. Man könnte meinen, daß es sich also bereits um ein andres als um das individuelle Interesse handle. Doch wohl kaum. Es hat sich nur um ein wenig von dem Zentrum der Interessenspirale entfernt. Denn es handelt sich noch immer darum, die eigene Persönlichkeit durch ein Hinzutun von fremdem Gut zu bereichern. Die Liebe ist doch zunächst das leidenschaftliche Verlangen, sich dasjenige anzueignen, was zur Ergänzung des eigenen Wesens das Wertvollste zu sein scheint, ein liebendes Weib. Wenn der Zeitpunkt gekommen ist, da das eigene Dasein nicht mehr dem Expansionsbedürfnis der innern Kräfte genügt, dann greift das Verlangen nach Wachstum und Lebensbetätigung heraus aus dem engen Rahmen des Einzeldaseins, dann wächst die Liebe empor. Es kann kein individuelleres Interesse geben, wenn auch in heißem Begehren zwei individuelle Interessen zu einem einzigen zusammenwachsen.

Aus dem so gesteigerten Einzelinteresse wuchs nicht nur eine Stei-

gerung der Schmuckkunst hervor, sondern aus ihr sproßten auch die Anfänge der darstellenden Kunst. Denn die ersten Äußerungen einer darstellenden Kunst sind allem Anschein nach Frauengestalten. Hoernes¹⁾ erzählt, daß die unterste Kulturschicht, die künstlerische Arbeiten zeige, das Eburnéen von Brassempouy=Chalosse in Südfrankreich, keinerlei Nachahmung tierischer Formen zeige, auch keinerlei menschliche Darstellung in Zeichnungen oder im Relief, wohl aber menschliche Statuetten aus Elfenbein. Und diese Statuetten stellen das Weib dar. Ein französischer Gelehrter besitzt nicht weniger als neun Rundfiguren aus dieser Anfangsstufe der Bildkunst. Demnach war nicht — wie man oft gemeint hat — das Weib der erste Künstler, wohl aber war das Weib das erste Vorbild der Kunst.

Die Eigenliebe gab den Anstoß zur ersten künstlerischen Betätigung des Menschen, zur Schmuckkunst; die Weibesliebe aber führte in das Gebiet der hohen Kunst ein. War der Mann auf seinen Jagdzügen fern von der Geliebten, dann kam ihm wohl das Bedürfnis, sie nahe zu haben, und seine Phantasie zauberte ihm ihre ganze geliebte Gestalt vor Augen. Kam dann ein Zufall hinzu und spielte ihm einen Gegenstand, einen abgebrochenen Ast, einen Knochen, ein Geweihte in die Hand, irgendein Etwas, das dunkel an einen menschlichen Körper erinnerte, dann mochten die sehnächtigen Gedanken ihm den Vergleich mit der Gestalt des Weibes besonders nahelegen und ihn reizen, durch einige Schnitte dem Bilde nachzuhelfen, die Erinnerung noch lebendiger zu gestalten. Und war ein einziges Mal so etwas wie ein rohes Nachbild einer weiblichen Gestalt entstanden, und hatten dann gar andre Männer bewundernd das ungesügte Werk als ein Frauenbild erkannt, dann war der künstlerische Eifer angespornt, solches Nachbild besser und immer besser zu machen (Taf. XX, Abb. 27 u. 28). So erklärt es sich, daß die Arbeiten dieser frühen Epoche auf einer erstaunlich hohen Stufe stehen, technisch sowohl wie in bezug auf die körperliche Auffassung. Bei jeder neuen Schöpfung arbeitete eben das lebendige Interesse an dem dargestellten Körper mit, die Liebe. Die aktivere Natur des Mannes hat hier begreiflicherweise die Führung übernommen.

Nachdem der wichtige erste Schritt zu einer Darstellung lebender Wesen getan, ergaben sich die Konsequenzen dieses Schrittes nahezu von selbst. Es dauerte nicht allzulange, da wurde auch die Welt der Tiere dem Menschen interessant genug, ihm als Stoff, als Modell für

1) M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa 1898. S. 46 ff.

seine Kunst zu dienen. Betrachten wir das Material, das uns in den Tiefen der Erde aufbewahrt ist, dann finden wir an bildnerischen Arbeiten, die sich mit dem Problem der Tierdarstellung befassen, eine bunte Menge: am häufigsten sind das Pferd und das Renntier dargestellt, nicht ganz so oft der Auerochse, der Bison, der Steinbock, der Hirsch, das Mammuth, der Eber, der Fuchs, der Wolf, der Bär; weit seltener wurden Fische und Reptilien, fast niemals Vögel nachgebildet. Daraus ergibt sich also, daß die Haustiere des Menschen am häufigsten den künstlerischen Sinn des Menschen zur Wiedergabe reizten; daß an zweiter Stelle die Jagdtiere standen, ob sie ihm nun zur Nahrung dienten oder ob er sich ihrer erwehren mußte; in dritter Linie erst kam das kleine Volk, das im Wasser und in der Luft lebte, das ihm also gewissermaßen ferner stand als die Tiere, die mit ihm auf dem Erdboden daheim waren.

Es ist klar genug: die Darstellungslust wird durch das praktische Interesse an den Gegenständen, zunächst also an den Tieren, gelenkt. Vom Weibe ging der Weg weiter zu den Haustieren, die dem primitiven Menschen mehr noch als den späteren Geschlechtern wahre Hausgenossen waren, und dann zu den Tieren, die Mut, Kraft und Gewandtheit, alle männlichen Tugenden, herausforderten. Im Zusammenhang mit diesen jagdbaren Tieren wird auch zum erstenmal der Mann dargestellt: auf einem Renntiergeweih von Laugerie-Basse sehen wir einen Auerochsen im wilden Jagen und hinter ihm einen Jäger mit dem Wurfspeer. Damit war denn auch das Eingangstor zu neuen Aufgaben der Kunst, zu den Darstellungen eines Vorgangs, eines Geschehens gefunden. Mit einer Jagdszene hub es an; kriegerische Szenen mußten folgen, sobald das Interessengebiet erweitert, sobald die einzelne Tat des Mannes ihre Steigerung in den Taten einer Männergemeinschaft fand.

Vorher aber trat noch ein andres Gebiet der Kunst in die Interessensphäre des Menschen: das dekorative Gebiet, soweit es sich nicht um Körperschmuck handelte. Der Weg vom Schmücken des Körpers bis zum Verzieren der Geräte und Wände ist größer als man gewöhnlich glaubt. Es klingt wie eine wunderliche Logik, wenn man behauptet, daß auf den Körperschmuck — die älteste Form der Kunst — die plastische Darstellung des Weibes gefolgt sei, auf diese dann das Reliefbild und die geritzte Zeichnung der Tiere und des Mannes, und auf diese erst die primitive Verzierung an Urnen, Waffen und sonstigem Gerät. Und doch ist das gar nicht so sehr verwunderlich, sobald man eingesehen hat, daß die Kunst abhängig ist von dem Grad des

persönlichen Interesses der Künstler. Da mußten in der Tat die Geräte erst ziemlich spät darrankommen. Denn zunächst genügte für die Bedürfnisse des Lebens unzweifelhaft das primitivste Gerät, wie die Natur selbst es bot, oder wie es mit einem abgeplitterten Flintstein schlecht und recht hergestellt werden konnte. Dann stellte sich heraus, daß die Waffen um so leistungsfähiger waren, je handgerechter sie gestaltet waren. Je mehr es darauf ankam, gut bewaffnet zu sein — mit der steigenden Intelligenz des Gegners, mit der Abnahme jagdbaren Wildes infolge klimatischer Veränderungen wurde das nötig —, desto lebhafter mußte das individuelle Interesse gute Waffen verlangen. So suchte man ihre Qualität zu erhöhen. Man schnitzte an ihnen herum, entfernte alle Rauheiten, glättete die Griffe für die fassende Hand. Dabei mußte man die Entdeckung machen, daß dies Bearbeiten nur an bestimmten Stellen von Bedeutung war; an anderen konnte die natürliche Rauheit bestehen bleiben ohne zu stören, oder man konnte der Rauheit einen persönlichen Stempel, ein Erkennungszeichen, eine Eigentumsmarke geben, ja man konnte der schon beim Schmuck des Körpers betätigten Freude an Rhythmus und Symmetrie Ausdruck geben. Bei der Keramik war's vielleicht umgekehrt. Das Trinkgefäß, das Kochgeschirr war zu glatt in der Hand. So brachte man Rauheiten an, um den Krug, den Topf besser halten, leichter mit ihm hantieren zu können, Einschnürungen, Fingereindrücke, Einschnitte. Hier mochte die Frau, der naturgemäß während der Jagdzüge des Mannes die Sorge für die häuslichen Dinge zufiel, das erste Feld ihrer künstlerischen Tätigkeit finden. Auch sie arbeitete selbstverständlich nach denselben Prinzipien, von denen wir oben sahen, daß sie die Grundbewegungen alles Lebens darstellen.

Es wird nicht nötig sein, im einzelnen darauf hinzuweisen, wie sich aus diesem primitiven Geräteschmuck eine Art der Zierkunst nach der andern sachgemäß entwickeln mußte. Nachdem einmal das Bedürfnis nach einer Belebung der Fläche — soweit nicht praktische Gründe dagegen sprachen — erweckt war, mußte der Gestaltungstrieb in der Ausstattung der Hausgeräte, der Waffen und Gewänder ein reiches Feld der Tätigkeit finden. Und die Beherrschung einer Technik mußte begreiflicherweise dazu führen, auf anderem Material die Gesplogenheiten dieser Technik zu wiederholen (man denke an die Flechtmuster auf Tongefäßen), bis man einsehen lernte, daß jedes Material seine Eigenart auch in der Verzierung wahren müsse. Und schließlich mußten die alten guten Beziehungen zur Tierdarstellung es nahelegen, bekannte Hautmusterungen, Schuppenbildungen, Haar-

färbungen aus der Welt der Tiere hinüberzutragen in die Flächenverzierung der menschlichen Kunst.

Was aber der Mensch übte dem Gerate seines Hauses gegenüber, das mußte er auch der Wohnung selbst gegenüber tun. In dem Augenblick, da seinen Ansprüchen die Höhle oder der Wetterschirm aus geflochtenen Ästen nicht mehr genügte, da er sich aus Stämmen und Ästen ein Haus zusammenzimmerte, da erwachte in ihm ein starkes Interesse an dieser neuen Schutzvorrichtung gegenüber den Witterungsunbilden. Denn der Bau — und mochte er die armseligste Hütte sein — war ein Werk seiner Hand und war seinen persönlichen Zwecken dienlicher als irgendein Schlupfwinkel, den die Natur ihm bot. So wuchs in ihm der Stolz auf seine Leistung. Und mit dem Stolz wuchs — genau so wie einst dem eigenen Körper gegenüber — das Bedürfnis, das Werk immer reicher und schöner zu gestalten. Hier konnte ein Ast durch einen gerader gewachsenen, durch einen gut behauenen ersetzt werden, dort konnten ein paar Luftlöcher durch eine Bastdecke geschlossen werden. Und so bosselte der Mensch, der Künstler im Menschen, weiter, bis er das Gefühl hatte, seinem Bedürfnisse nach Schönheit und Behagen in vollendeter Weise entsprochen zu haben. Daß dieses Gefühl bei unsern ältesten Ahnen früher erreicht wurde als bei den Griechen, und bei den Griechen in anderer Weise als bei den Menschen der Gotik, das ist selbstverständlich. Alle aber wurden bei dem Bau sowohl wie bei seiner innern Ausstattung von dem Wunsche gelenkt, ihren wohlervogenen persönlichen Bedürfnissen, ihrem individuellen Interesse zu dienen. Selbst dann, wenn sie aus praktischen Gründen die Ausführung des Baus andern Händen überließen.

Allerdings wächst dem individuellen Interesse hier leise, unmerklich fast, ein zweiter Lebenstrieb hinzu. Denn die einfache Tatsache eines festen Hauses bedingt Seßhaftigkeit. Seßhaftigkeit aber bedingt einen engeren Zusammenschluß der Generationen. Dem Haus oder der Hütte folgt die Siedlung auf dem Fuße. Wo aber drei oder vier Hütten zusammenstehen, da schließen sich die Bewohner zu Schutz und Trutz zusammen. Da gibt es neben dem individuellen Interesse in jedem einzelnen noch ein zweites, soziales Interesse: denn jeder einzelne sagt sich, daß seine eigene Existenz, sein eigenes Wohlbehagen dann am besten gesichert ist, wenn die Gemeinschaft stark und leistungsfähig ist. Und in der weiteren geistigen Entwicklung sagt er sich vielleicht sogar, daß die eigenen Interessen sich in einem einzelnen Falle den allgemeinen Interessen unterordnen müssen, damit ge-

wisse ideelle Güter erreicht werden können. Das Gefühl einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit in einem bestimmten Lebenskreise, in einer Familie, einem Stamme, einem Volke tut das Seinige; und der soziale Trieb wird mächtiger und immer mächtiger.

b) Soziale Triebe im Menschen.

Man neigt im allgemeinen der Anschauung zu, daß die individuellen Interessen in starkem Gegensatz zu den sozialen Interessen stehen müßten. Das ist keineswegs immer der Fall. Das soziale Empfinden schreitet — wie ein selbstbewußter Sohn neben dem starken Vater, selbständig und doch in engsten Beziehungen, häufig in Eintracht, bisweilen in Unfrieden — neben dem individuellen Interesse einher.

Das individuelle Interesse lebt im Mittelpunkt aller Lebensinteressen des Individuums, sorgt zunächst für das Wachstum des einzelnen, zieht dann die anscheinend fremde Existenz des Weibes in seine Interessensphäre und dann weiter alle Dinge, die ihm, dem Weibe, seinen Kindern dienen können. Die weitere Spiralbewegung umfaßt dann mit dem Wachstum der Familie, mit dem Zusammenwohnen einer Sippe, eines Stammes die Sorge, das Interesse für diese Gemeinschaft. Und selbstverständlich folgt die Kunst, die treueste Genossin aller Entwicklungsphasen der Menschheit, dem neuen, erweiterten Interesse, ohne auch nur das Geringste von den bereits eroberten Gebieten des individuellen Interesses aufzugeben.

Das ist überhaupt in dem Wachstum der künstlerischen Triebe, in dem Eroberungszuge der Kunst durch die Umwelt des Menschen das Charakteristische, daß neue Interessen niemals die alten ertöten, sondern daß die neuen Interessen stets mit den alten einen festen Bund schließen. Einen Augenblick kann es wohl scheinen, als sei der neue Zustrom so stark, daß er zum Hauptstrom werden könnte, aber dann fließen die gelben und die grünen Wellen zu einer Einheit zusammen: man sieht nur, daß der Strom mächtiger geworden ist.

Man wird mit einiger Bestimmtheit behaupten können, daß alle Werke, die aus subjektiven Interessen herauswuchsen, durch die Mitarbeit des Denkens an die Allgemeinheit sich zu einer höheren Form entwickelten. Schon deshalb, weil das Vergleichen zwischen der eigenen Leistung und den Arbeiten der Nachbarn den Ehrgeiz wecken mußte, weil in dem Nebeneinander der Arbeit so etwas wie allgemeingültige ästhetische Maßstäbe zu entstehen schienen. „Ein gutes Beispiel weckt Racheiferung und setzt dem Urteil höhere Gesetze.“

Dann aber kam ein anderes hinzu: Mit dem Zusammenwohnen

größerer Verbände trat eine Spezialisierung der für das Leben notwendigen oder erwünschten Arbeitsleistung ein. Gemeinsame Tätigkeit führte dazu, die Arbeiten zu verteilen und bei solcher Teilung die besonderen Anlagen der einzelnen auszunutzen. Stellte sich z. B. auf den Jagdzügen heraus, daß einer der Jagdgenossen eine besondere Geschicklichkeit im Anfertigen und Spannen der Bogensehnen, ein anderer im Zurechtschlagen der steinernen Speerspitzen zeigte, dann nahmen die beiden selbstverständlich einen Austausch ihrer Arbeiten vor; und der Speerverfertiger erhielt von denen, die einen neuen Jagdspeer brauchten, der Bogenspanner von denen, die einen Bogen wünschten, weitere Aufträge. So entstand die Gelegenheit, vorhandene Talente auszubilden und die Erzeugnisse dieser Fähigkeiten materiell zu verwerten. Und das natürlich nicht nur auf diesem Gebiete, sondern ebenso auf allen andern Arbeitsgebieten, auch auf denen des Wohnungsschmuckes, des bildlichen Darstellens, also auf allen Gebieten des Kunsthandwerks und der Kunst.

Aus den Menschen im allgemeinen, von denen jeder einzelne künstlerische Anlagen in sich hatte, lösten sich die besonders stark Begabten als „Künstler“ heraus; und diese Künstler steigerten durch Übung und stillschweigende Wettarbeit ihre Leistungskraft entsprechend der Fülle der in sie gelegten rezeptiven und produktiven Talente. Jetzt galt es nicht nur für den schaffenden Künstler, sich selbst in der Gestalt eines Weibes ein Erinnerungsbild zu schaffen, sondern es galt, das Ideal des Weibes, wie er selbst und seine Gefährten es besaßen, so lebendig wie möglich, so allgemeingütig wie möglich zu gestalten. Der Gedanke mußte den Künstler antreiben, die letzte ihm erreichbare Höhe zu erklimmen, mußte das Verantwortlichkeitsgefühl des Künstlers gegenüber den Aufgaben der Kunst steigern. Und das nicht nur bei der Darstellung des Weibes, sondern ebenso sehr bei dem Bearbeiten und Schmücken der Werkzeuge, der Waffen, der Gefäße, beim Bauen des Hauses, bei jeder künstlerischen Arbeit.

Der Blick auf die fremden Leistungen, der Blick auf das Gemeinsame der künstlerischen Vorstellungen gewöhnte daran, die Augen in einem neuen Sinn umherwandern zu lassen, nicht nur mit der stillen Frage: „Was ist mir zuträglich, was ist mir nachteilig?“, sondern mit der weiteren Frage: „Was ist für unser gemeinsames Dasein von Bedeutung?“ Nicht als wenn solche Fragen bewußt gestellt worden wären; aber sie wuchsen instinktiv aus den Erlebnissen des Tages empor. Jetzt erschienen dem Auge des Künstlers nicht nur die Dinge interessant und darstellungswert, die in persönlicher Beziehung zu ihm

standen, sondern eben alles, was das Leben in der menschlichen Gemeinschaft brachte: Persönliches und Unpersönliches, Individuelles und Soziales.

Wir finden daher in den Felsenzeichnungen Skandinaviens aus der Bronzezeit bemannte Schiffe, kämpfende und marschierende Krieger, Wagen mit Pferden und Ochsen, sogar Ackerpflüge und — als Andeutung der Landschaft — vereinzelte Bäume. Aber daneben sehen wir die ganzen Interessengebiete der früheren Zeit: Einzelbilder von Frauen, von Pferden, von Hirschen, von Vögeln. Und am andern Ende von Europa, im alten Kreta, finden wir aus dem 14. Jahrhundert vor Christi Geburt die Darstellung eines langen Zuges junger Krieger und mitten in dem Zuge die Militärmusik. Daneben aber das Bild einer thronenden Frau, die Darstellung eines Fasans, einer Wildkage, eines Stiers, eines Hasen.

Wie aufnahmefähig ist aber durch die Erweiterung des Horizonts das Auge des Künstlers geworden! Seit der Lebensinhalt der sozialen Gemeinschaft interessierte, interessierte auch die Welt, die das Heim dieser Gemeinschaft war; der Begriff „Heimat“ entstand. Und die Kunst berichtete nun nicht nur von gemeinsamen Taten, Kriegszügen, Schiffsfahrten, Jagden und sonstiger Lebensarbeit, sondern auch von solchen Dingen, die bisher sehr gleichgültig erschienen waren, die aber charakteristisch waren für die Natur der Heimat. Die Vasen Kretas aus jener frühesten Zeit griechischer Kunst zeigen reichen Schmuck, der ausschließlich der Vegetation der Insel und der Fauna des umgebenden Meeres entnommen ist: Halme, Efeu, alle möglichen Algenarten, Muscheln, Polypen, Tintenfische und Seeigel sind mit großer Graktheit nachgebildet: Heimatluft weht uns entgegen.

Und weiter und weiter zieht der soziale Trieb seine Kreise. Je mehr sich der Künstler hineindenkt und hineinfühlt in das äußere und innere Leben der vollstlichen Einheit, zu der er gehört, um so lebhafter fühlt er das Bedürfnis, aus dem Empfinden der Allgemeinheit heraus zu gestalten. Alles, was den Inhalt eines Volkslebens ausmacht, die Gegenwart und die Vergangenheit wird zum Künstlerstoff, das Sittenbild, das Historienbild und alle ihre Zwischen- und Unterabteilungen entstehen, die Arbeit des Volkes, sein Leben in Lust und im Elend findet im Lauf der Jahrhunderte seine Darsteller, ja mehr als das, alle Gedanken und Träume, die durch die Volksseele ziehen, werden von Künstlerherzen aufgegriffen und von Künstlerhänden dargestellt. Und als Hintergrund zu dem allen erscheint in der bildenden Kunst die Örtlichkeit, in der sich das Ringen und Arbeiten, das

Feiern und Träumen der Menschen abspielt, die Welt, in der die Menschen sich heimatberechtigter fühlten von Jahrhundert zu Jahrhundert. Zuerst gaben die Künstler nur die Abkürzung der Örtlichkeit, die bloße Andeutung durch einen Baum, einen Felsen. Aber mehr und mehr gestaltete man die Landschaft aus. Und schließlich war die Landschaft nicht mehr der Hintergrund für irgendeine figurliche Darstellung, sondern sie war etwas Selbständiges geworden, etwas Gleichberechtigtes neben den Schicksalen und den Gedanken der Menschen.

Der soziale Trieb des Künstlers führt überall aus der Enge in die Weite, auch in bezug auf jene Kunst, die am unbeweglichsten erscheint: auf die Baukunst. Alle jene großen Leistungen des Städtebaues, der Befestigungskunst, des Baus der Repräsentationshäuser der Volkheit, der Verkehrseinrichtungen der Nationen, sie haben sich aus den primitiven Anfängen des Hüttenbaus kraft des sozialen Triebes der Menschen entwickelt.

Und je mehr die sozialen Fragen in das Leben jedes einzelnen Menschen, in das Leben jedes Künstlers hineinspielen, desto bedeutungsvoller werden alle Fragen sozialer Natur für die Kunst. Schon heute beginnt die Kunst zu einer öffentlichen Angelegenheit zu werden; und bald wird die Zeit kommen, da man erstaunt den Kopf schüttelt, wenn Volksvertreter die Kunst für eine Sache der oberen Zehntausend erklären, und nicht begreift, warum in den Systemen unsrer bedeutendsten sozialen Denker so lange für die bildende Kunst kein Platz war.

Übrigens ist es ein Irrtum, wenn man annimmt, daß sich das soziale Interesse immer auf eine Vielheit von Menschen beziehen müsse. Unendlich oft bezieht es sich auch auf den Repräsentanten der Vielheit, auf den Führer einer sozialen Gruppe, auf den Häuptling, den König. Es ist nicht etwa ein Zufall, daß wir auf den skandinavischen Felsen und auf den Wänden Kretas die gleiche Art und Weise des Heraushebens eines Häuptlings aus der Masse finden. In der Bronzezeit des Nordens wird der Anführer einer kriegerischen Schar doppelt so groß dargestellt wie seine Genossen; in jenem Soldatenzug des alten Kreta überragt ebenfalls der Anführer alle andern Krieger an Größe. Wer viele Kräfte zu einer Einheit zusammenzufassen vermochte, wer sich als Führer seines Volkes bewährt hatte, der erschien seinen Volksgenossen immer als ein Großer, Herrlicher. Und wollte der Künstler solcher Empfindung Ausdruck verleihen, wollte er den Häuptling bedeutender, innerlich größer erscheinen lassen als die ihn

umstehenden Krieger, dann gab es zunächst für ihn nur die Möglichkeit, dem Auserwählten ein Riesenmaß des Leibes zu verleihen. So sehen wir denn auch auf den stolzen Werken eines Ramses den König stets in übermenschlicher Größe seine Bildgefährten überragen, ob er nun als Krieger, als Jäger oder als Priester dargestellt ist (Taf. XV, Abb. 20).

Und bis auf unsre Tage entspricht es dem Empfinden der Menschen, den Helden der Nationen ein ungewöhnliches Körpermaß zu geben. Unsre Denkmäler — und zwar gerade die der neuesten Zeit — sind dafür die besten Beweise: man denke an das Riesenwerk des Hamburger Bismarckdenkmals (Taf. III, Abb. 3). Wenn aber der Held nicht als ein Übermensch an leiblicher Größe geschildert werden sollte, dann blieb doch immer noch die Möglichkeit, ihn sonst irgendwie herauszuheben aus der gewöhnlichen Welt seiner Zeit, um so seine Erscheinung oder richtiger die Erinnerung an seine Erscheinung zu steigern und eine starke Vorstellung von seiner Wirkung auf Gegenwart und Zukunft zu geben. Man wollte und will ja nicht einen beliebigen einzelnen Menschen in der zufälligen Erscheinungsform seiner Tage zeigen, sondern eben die Quintessenz einer sozialen Erscheinung, einen Menschen, der seiner Zeit das lösende oder das bindende Wort gesprochen, der seinem ganzen Volke der Sänger, der Prophet, der Retter gewesen ist. Aus solchen Erwägungen begreift es sich, warum Klinger seinen Beethoven thronend gebildet hat mit nacktem Oberkörper wie einen waltenden Zeus.

Herrschergröße und Menschengröße sind durch die Jahrtausende hindurch ein stolzes Thema für die bildende Kunst geblieben. Pyramiden und Mausoleen, Triumphbögen und Riesen Säulen sprechen eine beredte Sprache. Und die Tausende der Bildsäulen im alten Rom erzählen davon, wie das Interesse für den Heroenkult zunahm bis zum Überschwang, bis aus dem Heroenkult ein Mäcenaten- und Schmeichlerkult wurde. Es ist nicht hier der Ort, davon zu berichten, wie die Entwicklung von der Darstellung der Könige und der Helden ihren Weg ging zu den Bildsäulen siegreicher Wettkämpfer, wie sie weiter schritt zur Darstellung der Redner und Dichter, und wie die Kunst dann allmählich zur Wiedergabe unberühmter Männer und Frauen gelangte; auch nicht wie sich unter den verschiedenartigen Einflüssen die Kunst des Porträts in Plastik und Malerei eigenartig entwickelte. Hier muß der Hinweis genügen, daß die Porträtkunst zu allen Zeiten in erster Linie eine Kunst von sozialen Tendenzen war und dann erst dem individuellen Bedürfnis diente.

Im Heroenkult stecken aber noch bedeutendere Anregungen. Welcher Art müssen die Voraussetzungen zu einem Heroenkult gewesen sein? Jedenfalls die natürliche Überlegenheit eines Menschen über andre seinesgleichen. Die Überlegenheit über seine Familie besaß zunächst das Familienoberhaupt. Erweiterte sich die Familie zur Sippe, zu einer Gruppe von Familien, so blieb unzweifelhaft jenes Oberhaupt der Führer, der Häuptling. Wie wir gesehen haben, wurde er bei der Darstellung kriegerischer Unternehmungen größer, erhabener gezeichnet als seine Getreuen. Aber auch sonst wurden ihm alle Ehren des kleinen Stammverbandes zuteil.

Wenn nun der Tod kam und den Helden fällte, dann war es selbstverständlich, daß man auch dem Toten besondere Ehren erwies. Um so mehr, da man eine gewisse Furcht vor dem so geheimnisvoll aus den Reihen der Seinen Entschwundenen empfand. Hoernes meint, daß der über die ganze Erde verbreitete Seelenkult hervorgegangen sei aus der Angst der Überlebenden vor der vom Leibe getrennten Seele des Toten. Nichts spricht gegen eine solche Annahme. Durch den Tod wurde der Verstorbene noch geheimnisvoller. Wer machtvoll im Leben gewesen, wieviel machtvoller konnte der jetzt als Unsichtbarer und vielleicht doch überall Gegenwärtiger sein! Und der einstige Untertan tat alles, um den Übermächtigen nicht zu reizen, nicht zu kränken. Im Leben hatte der Verstorbene Ehren über Ehren stolz empfangen. So mochte er das gleiche und noch mehr im Tode wünschen. Und der Künstler schuf die Gestalt des Toten noch größer und herrischer, als er die Gestalt des Lebenden geschildert, und er kniete vor dem Abbild und die Volksgenossen knieten mit ihm nieder, Gnaden von dem Verstorbenen zu empfangen. So wurde der Repräsentant eines Volkes zum vergotteten Geist und das Nachbild eines Menschen zum Bild einer Gottheit. Soziale Interessen mengten sich mit einem metaphysischen Bedürfnis.

Wieder stehen wir an einer Stelle, wo jene Spiralebewegung des Kunsttriebes, die wir von dem Zentrum des individuellen Interesses ausgehen sahen, einen weitem Kreis zieht. Die Welt, in die der Mensch gesetzt ist, die sichtbare Welt, die hat er nach und nach seiner Kunst erobert. Nur eins war ihm übriggeblieben: die unsichtbare Welt. Aber wir sehen bereits, daß auch in diese verschleierte Regionen hinein die Kunst ihre sehnsuchtsvollen Blicke sendet.

c) Das metaphysische Bedürfnis.

Die Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit und das dumpfe Gefühl, unbekanntem Mächten unterworfen zu sein, haben überall das Fundament für religiöse Empfindungen, Gedanken und Systeme gegeben. Die Angst vor unerklärlichen Dingen, vor Naturereignissen, vor Krankheit und Tod trieb dazu, einen Schutz zu suchen, um allen Schrecken, allen Störungen der Existenz zu entgehen. Wo die eigenen Kräfte nicht ausreichen wollten, machte man Anleihen bei fremden Kräften. Da man aber die wirklichen Kräfte, den Ursprung der Erscheinungen nicht kannte, legte man Dingen, die der Zufall in den Weg warf, solche Kräfte bei. Man schuf sich aus einem Nichts ein Idol, betete wunderbar geformte Steine an, weil man vermutete, daß wunderbare Kräfte in ihnen lebten, und beugte sich vor allem, was unbegreiflich und darum schreckenerregend war.

Je mehr die Intelligenz zunahm, desto geistiger wurden die Formen des metaphysischen Bedürfnisses: die beklemmende Angst verwandelte sich in Gefühle des Vertrauens. Man lernte allmählich auch einen Teil der Kräfte kennen, deren Wirken Körper und Seele in Unruhe versetzt hatten. Man gewöhnte sich daran, zwischen den Kräften zu unterscheiden, die dem Menschen übles, und denen, die ihm Gutes brachten, und man hielt sich zu den Mächten, denen man Dank schuldete: zu dem Tagesgestirn, das einem leuchtete; zu dem Feuer, das der Blitz zur Erde gebracht hatte, nicht nur, um zu zerstören, sondern auch um Segen zu spenden; zu dem Wasser, das dem Verschmachtenden Erquickung gab. Und man verehrte in Tieren von einer ausgeprochenen Eigenart oder ungewöhnlichen Erscheinung Verkörperungen dieser wunderbaren Mächte, geheiligte Repräsentanten eines unsichtbaren Gottes.

War das lebendige Tier, dem man göttliche Verehrung zollte, gestorben und kein zweites der gleichen Art vorhanden, dann mochte man versuchen, es in roher Puppenform nachzubilden, und mochte dem Abbild die gleiche Ehre bezeugen wie dem Urbild. Und wenn dem einzelnen daran lag, das Bild der Gottheit zu stärkerem, persönlichem Schutz in steter, nächster Nähe zu haben, dann ließ er wohl kleine Nachbilder des Götzenbildes verfertigen, stellte sie in seinem Hause auf oder trug sie als Amulett mit sich herum; verwandte sie wohl auch als Botivtiere, als Weihgeschenke für den unsichtbaren Gott, dessen irdische Vertreter sie waren. In Tyrus und Mykene fand Schliemann Hunderte von tönernen Tierfiguren; in den Pfahlbauten des

Laibacher Moors entdeckte man wunderliche hohle Tieridole, darunter eines, das durchbohrt und anscheinend zum Tragen bestimmt war; in Russisch-Polen aus Knochen geschnitzte Vogel- und Bierfüßlerfiguren, auch diese zum Anhängen eingerichtet (Abb. 11).

Aber überall fand man neben solchen Tieridolen — weibliche Idole. Im Norden und im Süden, im Osten und im Westen finden sich in der jüngeren Steinzeit und in der Bronzezeit kleine und große bildliche Darstellungen des Weibes; aber nur schematisch, in allgemeinen Zügen gehalten, bisweilen nur mit wenigen Strichen den weiblichen Charakter der Gestalt betonend (durch Andeutung der Brüste, der Halsketten), so daß man deutlich sieht, es handelt sich hier nicht um

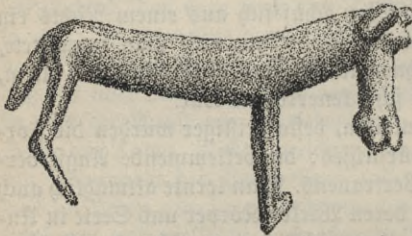


Abb. 11. Tieridol der ersten Eisenzeit.
(Nach Hoernes, Urgeschichte der Kunst.)

die Wiedergabe eines bestimmten geliebten Wesens, sondern nur um die Fixierung des Begriffes „Weib“ (Taf. XII, Abb. 14).

Wie erklärt sich das? Wohl nicht nur daraus, daß die Frau vom Mann geliebt, vom Sohn verehrt wurde, daß sie in primitiven Zeiten

der feste Mittelpunkt der Blutsverwandtschaft war, sondern auch daraus, daß sie als Bearbeiterin des urbar gemachten Bodens, als Sorgerin und Pflegerin im Hause wie eine Vertreterin aller friedlichen Tugenden gegenüber dem kriegerischen Mann wirkte und damit auch als eine Spenderin und Erhalterin eines geordneten, sicheren und darum beglückenden Daseins. Dazu kam, daß der geheimnisvolle Vorgang der Geburt die Erscheinung der Frau mit einem Nimbus umgab. Was in der gesamten Natur so lebhaft das Fragen im Menschen anregte, das Problem des Werdens und Wachsens, das sprach hier besonders lebhaft zum Mann, und ehrfurchtsvoll sah er in seinen besten Stunden zu dem Weibe auf, das ihm nicht nur das eigene Dasein behaglicher gestaltete, sondern auch die Schöpferin der neuen Generation war. Aus solchen Empfindungen heraus schuf der Künstler ein Idol der Frau als ein Idol des Friedens, der Fruchtbarkeit, des irdischen Glücks.

Eine frauliche Göttergestalt nach der andern wurde in den Jahrtausenden von den Künstlern gestaltet, von den Menschen verehrt. Und allmählich wurde der eine göttliche Frauenbegriff in ungezählte einzelne Auffassungen zerteilt, die spezifisch weiblichen Tugenden wur-

den an verschiedene göttliche Repräsentantinnen verteilt. Die germanische Mythologie zeigt uns das so gut wie die griechische. Statt der einen mütterlichen Gestalt erscheint die ganze Schar der großen und der kleinen Göttinnen bis herab zu den Begleiterinnen und Dienerinnen, die im Olymp oder in Walhalla zu Haus sind. Es ist, als habe die Dichterphantasie und die Künstlerkraft sich gar nicht genug darin tun können, das Weib, dem das individuelle Interesse des Künstlers die erste Huldigung erwiesen hatte, nun auch im Gebiet des Übersinnlichen mit Liebe zu umgeben. Und als der Götterglaube schwand, da war es immer noch die göttliche Mutter, da war es die Heilige, die dem Pinsel, dem Meißel des Künstlers sich bot. —

Inzwischen war aber auch das männliche Prinzip von dem transszendentalen Bedürfnis in seine Kreise gezogen worden. Auf dem Umwege über den Heroenkult war — wie wir oben sahen — der Häuptling zum Stammesgott geworden. Hier war es also die einzelne bedeutende Persönlichkeit, nicht der Begriff „Mann“, der zum Gott erhoben wurde. Gerade aber dadurch war von vornherein einer schrankenlosen Vielgötterei Tür und Tor geöffnet, die erst sehr allmählich sich unter dem Einfluß des Familienprinzips in eine Götterfamilie mit einem überragenden Oberhaupt und dann weiter zum Monotheismus entwickelte.

Besser als aus den geschriebenen Dokumenten der Zeit können wir aus den erhaltenen Kunstwerken den Wandel des metaphysischen Bedürfnisses der Menschheit verfolgen. Ich will hier gar nicht von dem Wandel der Anschauungen sprechen, der sich in dem Durch- und Nebeneinander der Tier- und Menschenbilder, der Vermischung der beiden Richtungen in den Mischgestalten vogelköpfiger Männergestalten und frauenköpfiger Tierleiber kenntlich macht; ich will nur auf die Werke einer hohen Kultur hinweisen: man stelle die Zeus-, die Buddha- und die Christusgestalten der verschiedenen Jahrhunderte in chronologischer Reihenfolge nebeneinander auf, und man wird das Auf und Ab der religiösen Gefühle, man wird die Verschiedenheit des Empfindens der verschiedenen Völker, der verschiedenen Temperamente aufs schärfste empfinden und die ganze Skala des metaphysischen Interesses mit durchleben können.

Wie das individuelle Interesse nach Schutzvorrichtungen gegen alle Unbilden des Wetters aussah und Hütten und Häuser baute, wie der soziale Trieb für seine Zwecke Städte, Rathhallen und Verkehrseinrichtungen schuf, so mußte der transszendentale Trieb nach Schutzvorrichtungen für das Bild seiner Verehrung verlangen, mußte Gottes-

häuser schaffen. Die ersten Tempel sind nicht gebaut, um den Gläubigen Aufnahme zu gewähren, sondern um das aufgestellte Gottesbild zu schützen und so gewissermaßen dem überirdischen einen irdischen Wohnraum zu geben. Später erst nahm man an, daß die göttliche Kraft des Angebeteten den Raum erfülle, und machte ihn deshalb zu einem heiligen Raum, zu einem Raum, der teilhatte an der mystischen Kraft des Gottes. Von diesem Augenblick an mühten sich die Künstler, dem Gottesheim etwas von der Eigenart dessen zu geben, dem es geweiht war. Bei den orientalischen Völkern — wir kommen noch darauf zurück — erhielt der Tempel etwas Wuchtiges und zugleich Dumpfes, erinnerte in seinem Charakter an das unentrinnbare Schicksal; bei den Griechen sprach heiterer, sonniger Lebensgenuß aus den lichtdurchflossenen Tempelhallen; die Kirchen der Deutschen wiesen hinauf in mystische Höhen und ließen durch farbige Fenster ein wunderbares Licht in die weiten Hallen fallen, das gleicherweise an Himmelsbläue und Märtyrerblut erinnerte. Das Größte und Reifste, was die Architektur des Heidentums und des Christentums ausgesprochen hat, das wurde ausgesprochen aus den tiefen Erregungen des metaphysischen Bedürfnisses heraus.

Man kann den Drang der Menschen nach dem Unbegreiflichen oder auch nach dem Unerforschten gar nicht hoch genug werten; und man tut gut, in diesem Drang nicht gar zu äußerlich zwischen dem Fühlen und Denken, zwischen den Anfängen der Religion und den Anfängen der Philosophie zu unterscheiden. Der erste Fetischgottesdienst ist auch der erste Schritt zum philosophischen Erkennen der Welt. Denn er ist der erste Beweis, daß der Mensch die grübelnde Frage getan hat: „Woher stammt die Kraft, die ich nicht sehe?“ Weil die unbeantwortete Frage ihm auf der Seele brannte und er doch keine Möglichkeit sah, sie zu lösen, machte er sich weis: „die Kraft kommt vom Fetisch“; und er betete die Hypothese an, die er selbst aufgestellt hatte. Für ihn war die Faustische Frage — wenigstens für den Augenblick — gelöst; er war zu einer Weltanschauung gekommen.

Wir sollten es verlernen, uns groß zu fühlen gegenüber den primitiven Anfängen der Kultur, des Welterkennens. Denn heutigen Tages noch — und voraussichtlich solange es Menschen gibt — wird es uns das Höchste erscheinen, zu einer abgeschlossenen Weltanschauung zu gelangen; und wir werden uns nicht scheuen, Hypothesen aufzustellen, wo wir keine ausreichende Antwort auf unsre Fragen erhalten können; und wir werden an diese Hypothesen glauben. Wir könnten das metaphysische Bedürfnis auch anders nennen, wir könnten es die

„Sehnsucht nach einer Weltanschauung“ nennen. Nur darf man das nicht so verstehen, als wäre diese Sehnsucht eine bewußte, spekulative, als ginge sie auf den Bahnen der exakten Philosophie. Es ist lediglich die Sehnsucht, sich abzufinden mit dem Unerklärlichen. Vom Fetischismus bis zum Polytheismus, vom Pantheismus bis zum Monothetismus fallen alle religiösen Systeme unter diesen Begriff. Und unter denselben Begriff fällt die ganze bunte Märchenwelt, das ganze weite Reich der Phantasie. Ob der Mensch in das Zentrum der Welt ein denkendes Wesen setzt, das an festen Seilen alles Geschehen, alles Leben der Kreatur lenkt, oder ob er jedes Ding im All zu eigenem Leben beseelt, das ist im letzten Grunde dasselbe, denn beides beruht auf dem Glauben der Menschen an lebendige Kräfte auch über die Grenzen des erkennbaren Lebens hinaus. Und was in jedem Menschen lebt, das lebt gesteigert im Künstler.

Daher stehen nicht nur die rohe Darstellung eines Weibidols und die durchgeistigte Schöpfung einer Sixtinischen Madonna in einem inneren Zusammenhang, sondern ebensogut die Bildung eines primitiven Tieridols und die Beseelungen des Meeres, wie Böcklin sie geschaffen. — Beseelen, was dem nüchternen Blick roh und seelenlos erscheint, mit körperlicher Gestalt umkleiden, was nur in träumenden Gedanken lebt, das ist die Lust des Künstlers. Was nie gewesen ist und nie sein wird: dem Künstler gehört es doch kraft seines metaphysischen Bedürfnisses. Soweit er das Reich seiner Phantasie zu werfen weiß, so weit ist die Welt mit allen Weiten, allen Tiefen und allen Höhen sein.

Wie bescheiden hub die Kunst des Menschen an! Hier ein Farbstrich, dort eine Schnur mit Steinen zur Verzierung des eigenen Körpers. Wie eng war der Bezirk des ersten individuellen Interesses! Aber dann hoben sich die Augen des Menschen und sie blickten immer weiter um sich. Ein Lebensgebiet nach dem andern wurde in die Interessensphäre des Künstlers hineingezogen, bis endlich alles erobert war, was Menschenkräfte erobern können: der ganze vielgestaltige Reichtum des äußeren und des inneren Lebens.

Das Land ist erobert; wir übersehen das gewaltige Stoffgebiet. Aber jetzt drängt sich uns die Frage auf: was macht die Kunst aus allen diesen Stoffen? Die Erfahrung lehrt uns, daß die Kunst im Süden und im Norden, im Osten und im Westen eine verschiedene ist, trotzdem die physiologischen Bedingungen des Formensinns und des Farbensinns überall dieselben sind und trotzdem überall die gleichen Interessen zu gleichen Stoffen führen. Woran liegt das? Woran liegt

es, daß die Entwicklung der bildenden Kunst so eigenartig vielseitig ist, daß man ihr bisher das ganze oder doch fast das ganze Kunstinteresse zugewandt hat? Wir werden es gleich sehen. Nachdem wir das Pflänzlein „Kunst“ gewissermaßen als Typus betrachtet und die allgemeinen Familienmerkmale erkannt haben, muß es von großem Reiz sein, dies Pflänzlein auf seiner Wanderung über die Erde als rechte „Kulturpflanze“ zu verfolgen und festzustellen, welchen Einfluß Boden und Klima — in übertragener und in wirklicher Bedeutung — auf seine jeweilige Entwicklung gehabt haben und noch haben.

III. Das Leben.

a) Die Persönlichkeit des Künstlers.

Konrad Lange sagt in seinem „Wesen der Kunst“¹⁾: „Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß die Kunst immer der unmittelbare Ausdruck der Persönlichkeit, so wie sie tatsächlich ist, sein müsse. . . . In der Tat, wollte man immer aus dem Charakter der Kunst auf den Charakter der Menschen einen Schluß ziehen, so würde man in sehr vielen, vielleicht in den meisten Fällen irren. Das legt doch die Vermutung nahe, daß die Kunst für viele Künstler eine Ergänzung ihres Wesens ist, ein Mittel, gerade das auszusprechen, was nicht in ihrem wirklichen Charakter liegt.“

Eigentümlicherweise scheint sich diese Ansicht mit der Auffassung der Kreise zu decken, die durch rege gesellschaftliche Beziehungen zu Künstlern die gesellschaftliche Außenseite der Künstler vortrefflich kennen lernen, die aber seltener Gelegenheit haben, mit einem Künstler stille, intime Stunden zu verleben. In jenen Kreisen ist der Glaube ganz allgemein verbreitet, daß die Kunst eines Künstlers mit der Eigenart eines Künstlers wenig oder gar nichts zu tun habe. Und man meint durch die Konstatierung, daß ein Rationalist ein ergreifendes Andachtsbild gemalt, eine stille, verschlossene Natur eine Karikatur gezeichnet habe, den Beweis erbringen zu können, daß der Künstler und sein Kunstwerk weniger eng in bezug auf ihr innerstes Wesen miteinander verwandt seien, als der „oberflächliche Beschauer“ zunächst denken möchte. Vielleicht empfindet hier der naive Beschauer aber instinktiv richtiger als der allzu ängstlich reflektierende Beobachter. Denn sowenig es gleichgültig für die Produktion eines Künstlers ist, ob er weitichtig oder kurzichtig ist, so wenig ist es gleichgültig, ob das Temperament eines Künstlers sanguinisch oder cholerisch,

1) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901. Band II, Seite 59.

phlegmatisch oder melancholisch ist, ob sein rezeptives Vermögen besonders stark ausgeprägt ist oder nicht, ob die gestaltenden Fähigkeiten bescheiden oder stark sind.

Und wenn es bisweilen scheint, als ständen der Charakter eines Werkes und der Charakter eines Künstlers in einem unlöslichen Widerspruch, dann wird sich dieser Schein aus dem mangelnden Sehvermögen oder der mangelnden Beobachtungskraft des Beurteilenden erklären. Der Mikrokosmos eines Menschen ist eine zu komplizierte Sache, als daß ein flüchtiger Blick sofort das ganze Rädergewirr übersehen könnte. Und gerade derjenige, der — wie hypnotisiert — auf die ihm zunächst liegenden Teile einer Erscheinung blickt, der wird den Kernpunkt kaum bemerken. Nicht jeder, der ein finsternes Gesicht zu machen sich gewöhnt hat, ist in den Tiefen seines Herzens ein Weltverächter; und nicht jeder, den die harte Logik des Denkens zum Leugner bestimmter Gottesbegriffe gemacht hat, ist dem mystischen Reiz einer tiefen Religiosität unzugänglich.

Wer ernstlich in den Lebenszeugnissen eines großen Künstlers nachgräbt, der findet schon die Gründe für die Richtung seiner künstlerischen Bekenntnisse; wer aber als Anekdotenjäger durch das Leben eines Großen wandert, der wird niemals die treibenden Kräfte seiner Arbeit erkennen. Und wenn uns hundertmal erzählt wird, daß ein lockerer Zeisig der Kunst in seinem Privatleben ein nüchterner Pedant gewesen sei: wir werden es nicht glauben, daß der Mensch wirklich im Grunde ein Pedant gewesen, sondern wir werden glauben, daß seine Kunst ihm das Ventil war, dem Geist zum Leben zu verhelfen, den er aus wirklichen oder eingebildeten Gründen in seinem Dasein verleugnen mußte.

Die Persönlichkeit des Künstlers ist und bleibt es, die dem Kunstwerk den Odem des Lebens einbläst, die dem Werk jenen Reiz der Eigenart gibt, der allein ein Beweis wirklichen Lebens ist. Deshalb steht auch die beste Kopie so himmelweit hinter dem originalen Werk zurück, weil sie keine Eigenart, keine Persönlichkeit zeigt und zeigen kann.

Worin aber zeigt sich die Persönlichkeit eines Werkes? Oder richtiger: worin zeigt ein Kunstwerk die Persönlichkeit seines Meisters? Sie zeigt sich in allem und jedem. In den scheinbaren Außerlichkeiten der Technik, in der Komposition, in der Naturanschauung, in dem, was ausgesprochen ist, und in dem, was nicht ausgesprochen ist, in der Wahl des Sujets, kurz in jeder, aber auch in jeder Einzelheit des Werkes.

Jene Gesetze des Linien-, Form- und Raumgefühls, des Farben-, jinn's, die werden von allen Künstlern instinktiv oder bewußt befolgt,

aber das Wie, das macht die Originalität des Künstlers. Alle Menschen befolgen das Gesetz ihres Daseins, sich auf zwei Beinen fortzubewegen. Aber der eine geht gebeugt, der andre gerade, der schreit gelassen, jener aufgereggt, dieser setzt die Füße auswärts, jener einwärts, der tritt die Hacken schief und jener läuft auf den Fußspitzen. Und wer erkannte seine Vertrauten nicht auf hundert Schritt an ihrem individuellen Gang? Bei den Künstlern ist es nicht anders. Sie folgen den allgemeinen Gesetzen ihres künstlerischen Lebens, aber jeder in anderer Weise.

Ein Beispiel wird das klarmachen: Wir besitzen zwei Büsten Goethes aus dem Jahre 1820. Die eine hat Rauch geschaffen, die andre Tieck. Und diesen beiden Künstlern hat Goethe nicht etwa zu verschiedenen Zeiten des Jahres, in verschiedenen Stimmungen gegessen, sondern zu denselben Stunden. Da Rauch und Tieck beide vortreffliche Künstler waren, so sollte man annehmen, daß die zwei Büsten so verwandt sein würden wie möglich. Das ist aber nicht der Fall. Die Rauchsche Büste zeigt Goethe in hoheitsvoller Heiterkeit als „Olympier“, ruhig, selbstbewußt, alle Weiten überschauend. Tiecks Büste aber — die bis ins einzelne hinein dieselben charakteristischen Linien des Goetheschen Kopfes wiedergibt — zeigt den großen Dichter als klugen Gelehrten, etwa als den Verfasser der Grundzüge einer Geschichtsphilosophie, die Goethe unter dem Titel „Geistesepochen“ soeben geschrieben hatte. Was geht aus dieser Divergenz hervor? Doch wohl, daß Rauch in der Persönlichkeit Goethes etwas anderes sah als Tieck, daß also ihre Auffassung eine verschiedene war, und zwar lediglich deshalb eine verschiedene, weil Tieck selbst ein Stück Gelehrter, Rauch selbst ein Stück Dichter war. Die Künstler sind wie Spiegel mit verschiedenfarbigen Folien. Der rot unterlegte und der blau unterlegte Spiegel geben mit der gleichen Exactheit das Äußere des Menschen, der Landschaft, der Szene wieder, aber für unser Empfinden herrscht doch zwischen solchen zwei Spiegelbildern der schärfste Gegensatz. Und es ist einmal nicht anders: was der Künstler in einer Persönlichkeit, in einer Sache sieht, das gibt er wieder, das allein kann er wiedergeben. Nicht das Objekt selbst, sondern die Vorstellung seines Innern bildet der Künstler nach, ob er auch mit emsigstem Fleiß Linie um Linie nach dem lebenden Vorbild wiederzugeben sucht.

Das gilt natürlich in erhöhtem Maße, sobald das Modell nur in der Erinnerung oder in der Phantasie existiert. Vor längeren Jahren gab ein Kunsthändler bekannten und vielgenannten Künstlern

den Auftrag, in einem Bild von bestimmten Dimensionen ihre Auffassung von der Gestalt Christi zu geben. Die Gemälde reisten durch alle größeren Städte Deutschlands und jedermann konnte sehen, daß jeder einzelne der zehn oder zwölf eingeladenen Künstler sich die Erscheinung Christi anders dachte, und er konnte daraus ohne weiteres den Schluß ziehen, daß jeder der ungezählten nicht aufgeförderten Künstler ebenso seine bestimmte Christusauffassung besitzen werde, daß also die Auffassung einer durch Leben und Lehre so scharf charakterisierten Gestalt tausendfältig sei.

Wenn schon bei der Darstellung eines einzelnen Kopfes, einer einzelnen Gestalt die Eigenart der künstlerischen Persönlichkeit so stark zu Worte kommt, wie viel mehr muß das der Fall sein, sobald es sich um eine größere, mehrere Gestalten umfassende Komposition handelt, um die Darstellung irgendeines Ereignisses, um die Verbildlichung eines bestimmten Gedankens. Jede Künstlerkonkurrenz beweist das aufs schlagendste.

Klassisch ist das Beispiel der florentinischen Baptisteriumtüren. Vasari erzählt uns von dem Wettbewerb, den die besten Künstler von Florenz im Jahre 1401 unter sich veranstalteten, um die Tür des Baptisteriums mit Bronzereliefs zu schmücken. Als Vorwurf für die Konkurrenzentwürfe war das Opfer Isaaks gewählt. Und die zwei Arbeiten, zwischen denen zu wählen den Juroren schwer ankam, die sind auf uns gekommen. Es sind die Arbeiten von Brunellesco und von Ghiberti. Hier war die Situation, die Zahl der Figuren, das Motiv der Handlung, sogar die Umrahmung der Fläche gegeben. Und doch sind die Werke von einer Gegensätzlichkeit, die geradezu erstaunlich ist, die sich bis in die nebensächlichsten Einzelheiten erstreckt (Taf. XVIII und XIX, Abb. 24 und 25). Alle aber erklären sich aus der Gegensätzlichkeit der beiden Künstlernaturen. In Brunellesco arbeitet ein konstruktiver Sinn, eine harte Energie, ein Wahrheitsfanatismus, in Ghiberti sehen wir — neben aller Gründlichkeit des anatomischen Studiums, neben aller Offenheit des Blicks — eine Hinneigung zu schönen Linien, zu formaler Außerlichkeit. Daher zeigt Brunellesco den Moment, da Abraham bereits den Hals Isaaks mit dem Opferrmesser berührt, zeigt das Zusammenzucken des Entsetzten und im gleichen Moment den festen Griff des Engels, der das Äußerste verhindert. Ghiberti geht zeitlich nur um eine Sekunde weiter zurück. Das Messer ist noch um Handbreite vom Halse entfernt, der Engel ist nahe, aber noch nicht in Aktion getreten. Infolgedessen kann Isaak noch fragend ausblicken und die ganze

Pracht der jungen Glieder in gelassener Ruhe zeigen. Hier sprach die Empfindung des Künstlers das entscheidende Wort. Dem einen war die dramatische Spannung alles, dem andern die Schönheit des jugendlichen Körpers und die Möglichkeit, im Wohlklang der Linien zu schwelgen.

Aus allen Zeiten ließen sich Parallelen zu diesem Beispiel heranziehen. Immer wieder würde sich zeigen, daß die Persönlichkeit des Künstlers, der Charakter des Künstlers das entscheidende Wort bei der Komposition eines Werkes spricht. Das gilt natürlich nicht nur von den Werken des Pinsels und des Meißels, sondern genau so gut von architektonischen Arbeiten und von allen Leistungen kunstgewerblicher Tätigkeit.

Ein rechter Künstler kann auch in der Komposition eines Wohnraumes nichts anderes geben als sich selbst. Würde man zwei Künstlern wie Peter Behrens und van de Velde den gleichen Auftrag geben, etwa für einen ganz bestimmten Zweck einen Repräsentationsaal zu schaffen: man würde zwei ganz verschiedene Lösungen erhalten, Lösungen, die dem Charakter, dem Temperament der beiden Künstler durchaus entsprechen würden. Behrens, der Hamburger, würde so wenig wie der Belgier van de Velde zierliche Liebesswürdigkeiten geben, er würde einen Saal von ruhigen, feierlichen Linien schaffen, einen Raum für majestätische Musik, für schwere gemessene Bewegung. Van de Velde aber würde einen Saal konstruieren von der sachlichsten Raumbisposition, von zweckmäßiger, organischer Gliederung der Wände, einen Raum, der jede Musik gestattet, weil er die Objektivität selbst ist.

So spricht jede Schöpfung eines Künstlers, selbst der Teppich, der Schrank, der Stuhl, der aus der Hand eines Künstlers hervorgegangen ist, eine vernehmliche Sprache, verkündend die Persönlichkeit seines Meisters. Und nicht etwa nur in bezug auf die Auffassung, auf die Komposition, sondern genau so gut in bezug auf die rein technische Arbeit. Es ist begreiflich, daß ein Künstler von der rücksichtslosen Energie, von der physischen Muskelkraft eines Michelangelo es nicht lieben konnte, in weichem Ton zu kneten gleich einem Luca della Robbia, und man versteht es, daß es ihm ein Glaubenssatz war: in jedem Marmorblock liege eine Gestalt, man brauche nur wegzuschlagen, was zu viel sei. Es ist nicht minder selbstverständlich, daß ein Dürer, der in einer fleißigen Goldschmiedewerkstatt aufgezogen worden, der voller spekulativer und naturwissenschaftlicher Interessen für alle Feinheiten des Daseins war, daß der nicht auf den Gedanken kommen konnte, mit breitem Pinsel seine Porträts hinzu-

setzen, wie zwei Jahrhunderte später der derbgebaute, genußlustige Franz Hals. Wenn man solchen Gedanken nachgeht, dann berührt es einen sehr seltsam, wenn man hin und wieder die freundlichen Ratschläge wohlmeinender Kritiker an die Künstler liest, ihre Technik zu ändern. Ein solcher Rat entspricht im Grunde der Zumutung, ein wenig aus der eignen Haut herauszufahren in die eines andern.

Man kann ganz allgemein die Behauptung aufstellen, daß ein Künstler gar nicht anders kann als in seiner eignen Sprache sprechen, — vorausgesetzt, daß er nicht eine Sklavennatur besitzt oder einmal das Bedürfnis hat, der erstaunten Welt seine Anpassungstalente zu zeigen und in fremden Zungen zu parlieren.

Wenn aber jeder Künstler seine eigne Sprache hat, gibt das nicht eine babylonische Sprachverwirrung? Wie kann der eine den andern verstehen? Und wie können vor allen Dingen die ungezählten Nichtkünstler unter solchen Umständen zu einem Verständnis und zu einem Genuß all der einzelnen Individualitäten gelangen? Die Antwort lautet: Die Elemente aller dieser Sprachen sind die gleichen; und weil diese Elemente uns allen — ob wir nun Künstler oder Laien sein mögen — eingeboren sind, deshalb können wir alle zu dem Verständnis der einzelnen Mundarten gelangen. Es geht wie mit der Sprache eines großen Volkes. Im Norden und im Süden ist sie in ihrem Kern die gleiche; und doch welche Gegensätze in den einzelnen Landesteilen, in den einzelnen Städten, ja — für feine Ohren — selbst in den einzelnen Familien. Stehen dann Dichter auf, bei denen das Charakteristische ihrer Sprache besonders voll und reich ausgebildet ist, dann sind die Gegensätze bisweilen so groß wie zwischen Hebel und Reuter, und doch kann derselbe Deutsche beide genießen.

Aus diesem Vergleich ergibt sich schon die Tatsache, daß die Persönlichkeit eines Künstlers nichts Abgelöstes, Isoliertes im Reich der Menschheit ist, sondern nur so etwas wie eine Erhebung in einem weiten Plateau. Es ist daher selbstverständlich, daß auch diese Künstlerpersönlichkeit unter denselben atmosphärischen Einwirkungen steht wie die engere und weitere Umgebung, vielleicht sogar in erhöhtem Maße.

Seit geraumer Zeit stehen sich die Historiker in heftiger Fehde gegenüber. Die einen verteidigen die Anschauung, daß die Entwicklung der Menschheit einzig und allein von den großen Persönlichkeiten abhängt, die „Geschichte machen“. Die andern verfechten den Grundsatz, daß die Kultur einer Zeit auch die großen Männer forme. Diejenigen, die der Ansicht sind, daß die Persönlichkeiten die Zeit schaffen, die lieben es, zur Unterstützung ihrer Meinung auf die Taten

und auf die Wirkung der großen Künstler hinzuweisen. Wie sei es ihnen allen ergangen? Zuerst hätten sie im Widerstreit mit ihrer Zeit gearbeitet und hätten alle bitterste Lebensnot durchkosten müssen; und endlich — am Abend ihres Lebens oder wohl gar nach ihrem Tode — sei der Menge der Star gestochen, und sie habe den Wert der großen Leiter und Wegweiser erkannt und habe sich nun nicht genug tun können in Anerkennung und Bewunderung.

Gewiß, die Tatsache solcher Wandlungen im Urteil der Volksgenossen ist nicht zu leugnen; die Geschichte der Kunst hat sie oft genug erlebt. Aber vielleicht läßt sie einen andern Schluß zu. Bei dem Flug der Kraniche fliegt stets ein stärkerer Vogel voraus. Aber kein Naturforscher ist deshalb auf den Gedanken gekommen, daß dieser stärkere Vogel maßgebend für die Richtung des Fluges sei. Er fliegt in der Richtung, die dem ganzen Volk von geheimnisvollen Lebenstrieben vorgezeichnet ist; aber er fliegt als erster. Nicht anders ist es in den Regionen der Menschheit. Nur daß sich hier das stärker ausgeprägte Gefühl der Selbständigkeit jedes einzelnen zunächst in eine gewisse Opposition gegenüber dem Vorausflieger hineinredet.

In Wirklichkeit liegen in allen offenen Seelen einer neuen Epoche die gleichen Keime. Nur daß diese Keime bei den starken Begabungen, bei den großen Künstlern schneller wachsen und eher in Blüte stehen. Das schafft Opposition, schafft aber auch leidenschaftliche Gefolgschaft, je nach der Stärke der einzelnen Keimkraft.

Zweifellos wirkt auf deren Entwicklung das Beispiel der Großen wie wärmender, treibender Sonnenschein ein. So kann man wohl mit einigem Recht sagen, daß die Werke der großen Künstler den Geschmack der Masse entwickeln, aber man kann niemals behaupten, daß der große Künstler losgelöst von seiner Zeit schaffe. Er spricht nur zuerst das aus, was unbewußt in der Volksseele ans Licht drängt, und er hilft durch seine Aussprache, daß auch in den Kreisen der Nichtkünstler das dumpfe Empfinden zu einem klaren Erkennen wird. Das naturwissenschaftliche Zeitalter hat den Künstlern zuerst die Augen geöffnet für die feinen atmosphärischen Stimmungen der Landschaft, für Farbenreize, die bis dahin kein Mensch gesehen; die Künstler aber haben wiederum den Nichtkünstler gelehrt, die Natur mit neuen, „reizfameren“ Augen zu betrachten und zu genießen.

Daraus ergibt sich, daß die Veranlagung des Künstlers wohl ein höchst wichtiger Faktor für die Entwicklung der Kunst ist, aber keineswegs der einzige. Wäre es anders, dann müßte ein Watteau zu den Zeiten eines Michelangelo, ein Böcklin zu den Zeiten eines Cor-

nelius möglich gewesen sein und ein Meunier im Zeitalter Berninis. Sie waren aber nur möglich in der Zeit, in der sie lebten, unter den kulturellen, unter den sozialen Bedingungen ihrer Generation.

b) Die sozialen Beziehungen.

Schäffle hat durchaus das Richtige erkannt, als er aussprach, daß die Kunst aller Grundeinrichtungen der Gesellschaft bedürfe, daß auch die erhabenste Kunst in das ganze Gewebe sozialer Beziehungen eingelassen sei, daß sie von dem Zustand und dem Entwicklungsgrad jedes der sonstigen Organismen der Volksgesittung bedingt und von dem Gesamtzustand und von der historisch gegebenen Hauptrichtung der Entwicklung der ganzen Gesellschaft abhängig sei.¹⁾

Wenn er es unterließ, bei der Aufzählung dieser sozialen Beziehungen auch jenen erblichen Gemeinbesitz angeborener Eigentümlichkeiten und Fähigkeiten zu nennen, in dem wir das Wesen einer bestimmten Rasse erkennen, so lag das wohl nur an der Fassung seines Themas. Es ist ganz unzweifelhaft, daß für das natürliche Verhältnis zur Kunst die Rassenangehörigkeit von der größten Bedeutung ist. Große macht darauf aufmerksam²⁾, daß bei einigen europäischen Rassen eine musikalische Empfänglichkeit nahezu allgemein verbreitet sei, ebenso wie bei gewissen asiatischen Rassen eine koloristische; er erinnert daran, daß die gesamte mongolische Rasse ein viel feineres Gefühl für die sinnliche Schönheit der Linien und der Farben besitze als die indogermanische Rasse, daß aber dafür der Sinn für die Reize der Töne den Mongolen kärglicher zugemessen sei als den Indogermanen.

Es ist eine naheliegende Konsequenz, wenn man annimmt, daß diese Eigentümlichkeiten der Rasseveranlagung auf die produktiven Talente der einzelnen Rassen ebensogut einwirken, wie auf all die vielen Naturen, an denen nur ein passives künstlerisches Vermögen, das ästhetische Gefallen, wahrzunehmen ist. *

Wenn wir uns ins Gedächtnis rufen, daß die künstlerische Begabung als solche, die rezeptive und die gestaltende Lust, der Raum- und der Farbensinn, allgemein menschliche Besitztümer sind, dann werden wir nicht daran zweifeln, daß die einzelnen Rassen wohl in mehr oder weniger starker Ausbildung diese Naturanlagen besitzen können, daß sie ihnen aber niemals vollständig fehlen können. Man kann also immer nur von einem Plus oder einem Minus der künstlerischen Begabung reden. Wenn eine Rasse aus Gründen irgendwel-

1) A. Schäffle, Bau und Leben des Sozialen Körpers. II. Aufl. 1896. II, 133.

2) E. Große, Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen 1900.

cher Art den vorhandenen Schatz an Fähigkeiten nicht entwickelt, dann tritt naturgemäß eine Verkümmernng, eine Rückentwicklung dieser Fähigkeiten ein, genau so wie bei den einzelnen Menschen. Darwin spricht einmal seinen Kummer darüber aus, daß die künstlerischen Neigungen seiner Jugend unter dem Einfluß einer bedingungslosen Konzentrierung auf naturwissenschaftliche Arbeiten nahezu völlig abgestorben seien, und rät dringend, eine derartige Rückbildung menschlicher Fähigkeiten durch eine vernünftige Übung zu verhindern.

Wenn eine ganze Rasse, wie z. B. die Neger, — aus welchen Gründen auch immer — den Farbensinn und das Formgefühl nicht ausbildet, sondern diesen Anlagen ziemlich interesselos gegenübersteht, dann ist es nicht wahrscheinlich, daß aus ihr Künstler von irgendwelcher Bedeutung hervorgehen, ja es ist sogar wahrscheinlich, daß die Leistungen von Generation zu Generation schlechter werden. Und wenn eine Rasse — wie z. B. die Semiten — ihre künstlerische Tätigkeit durch Jahrtausende auf einen strengen religiösen Kult konzentriert, dann ist es begreiflich, daß sie sich in bezug auf die Darstellung des frischen, freien Menschentums erst nach gewaltigen Wandlungen an die Seite der Indogermanen stellen kann, denen der Mensch von jeher das Höchste, das Interessanteste war. Ebenso ist es unwahrscheinlich, daß die mongolische Rasse mit ihrem ausgebildeten Sinn für die dekorative Linie in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt das gleiche Interesse für das Innenleben der Dargestellten befundet, wie es die indogermanische Rasse zu allen Zeiten getan hat.

Und was von den großen Rassen gilt, das gilt natürlich ebenfalls von den Rassezweigen. Wir brauchen nur an den uns allen geläufigen Gegensatz zwischen den so nahe verwandten und doch so verschieden veranlagten Abzweigungen der indogermanischen Rasse, der romanischen und der germanischen Rasse zu denken. Bei den Romanen zeigt die Kunst eine Entwicklung nach der Seite formaler Schönheit, bei den Germanen nach der Seite des Charakteristischen.

Aber Welch ein Gegensatz trotz alles romanischen Betonens der Außenseite zwischen den Leistungen eines Franzosen und denen eines Japaners! Bei den Romanen bleibt immer das Wesentliche jener indogermanische Sinn für die Erscheinung des Menschen als solchen, der es ihm gar nicht erlaubt, die Anatomie des Körpers für etwas Nebensächliches zu halten. Der dekorative Sinn des Japaten läßt sich niemals abhalten, einer schönen Linie zuliebe der natürlichen Struktur der Menschengestalt Gewalt anzutun.

Je enger der konzentrische Kreis der Zugehörigkeit sich um ein

Künstlerindividuum legt, desto stärker ist natürlich seine Wirkungskraft. Deshalb wirkt die Zugehörigkeit zu einem Volke, also zu einem durch gemeinsame Kulturerrungenschaften und durch die gleichen Kulturabsichten zusammengehaltenen Komplex von Menschen, noch intensiver auf die Kunst der Volksgenossen ein als die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Rasse. Das deutsche Volk steht dem englischen Volke in seiner Kunst nicht minder fern als das spanische Volk dem französischen. In jedem dieser Völker — und in allen andern — wirkt eben die Gesamtheit des kulturellen Daseins, wirken die staatliche Organisation, die kirchlichen Einrichtungen, die Erziehungsmöglichkeiten, die geistigen Anregungen, die Verhältnisse von Handel und Verkehr in ihrer besonderen Weise ein. Und es ist völlig unmöglich, ein tieferes Verhältnis zu der Kunst eines Volkes zu erhalten, wenn man diesen Dingen nicht ein lebendiges Interesse schenkt.

Wie will man die Eigenart der kolossalen Tempelbauten der Ägypter verstehen, wenn man nichts weiß von der ägyptischen Auffassung der Gottheit, von dem tiefen Grauen vor der mystischen, rächenden Gottheit? Erst wenn man mit den Empfindungen des Ägypters aus der sonnendurchfluteten Welt durch das niedrige enge Tor zwischen den mächtigen Pylonen in den Vorhof des Tempels getreten ist und nun in Gedanken den Weg weitererschreitet, den nur der Priester gehen durfte, durch Säulenhöfe und immer enger werdende Säle bis zu der lichtlosen, engen Kammer, die des Gottes Heiligtum ist, dann begreift man die Gründe für diese merkwürdige Anlage des Tempels (Taf. XX, Abb. 26). Dem Ägypter war die Gottheit kein heiterer Zeus, sondern ein eifriger, dräuender Gott. Der Weg zu ihm war wie ein Schacht hinein in die unheimliche Dunkelheit der Erde. Und die schweren Türme, die gigantischen Statuen zu den Seiten des engen Eingangs symbolisierten die Schwere des Zutritts, die Gewaltigkeit des verborgenen Herrschers.

Man betrachte daneben den Tempel der Griechen. Ist es nicht, als wären die schwarzen Gewitterwolken vom Himmel gezogen und hätten dem reinen, unbewölkten Blau die Herrschaft abgetreten? Weit und gastlich öffnet sich der Tempel. Heiter, klar, wohl abgewogen sind alle Verhältnisse. Und zwischen den Säulen wogt die Menge in festlichen Gewändern und freut sich der in hellem Lichte stehenden Götterbilder (Taf. XXI, Abb. 29). Wir fühlen daraus unmittelbar, wie — man möchte sagen: freundschaftlich — die Beziehungen der Griechen zu den Bewohnern des Olymps den Andächtigen selbst erschienen.

Wie ganz anders dann wieder der christliche Tempelbau, die Kirche.

Hier fehlt das Grauen, das wir in ägyptischen Tempeln zu fühlen glauben, hier aber fehlt auch der Ton froher Vertraulichkeit, wie wir ihn in Hellas kennen lernten. Dagegen spricht sich eine tiefe, herzliche Hingebung aus, ein drängendes Verlangen, dem Herrn der tausendfachen Herrlichkeiten des Himmels nahezu kommen. Schon in den frühesten Kirchen macht sich das bemerkbar. Der Standort des Bildes der Gottheit, der geweihte Altar, ist der Blickpunkt der ganzen Kirche. Auf diesen Punkt hin ist der ganze Bau orientiert. Nicht — wie bei den Ägyptern — in einer heimlichen Kapelle ist das Allerheiligste, sondern in der bevorzugten, erhöhten Apsis, zu der sich Blick und Gedanken drängen, sobald der Christ durch das festlich geschmückte Eingangstor der Kirche tritt (Taf. XXII, Abb. 30). Je mehr sich dann das Empfinden vergeistigte, desto mehr wurde eine zweite Blickrichtung im Kirchenbau betont: nicht nur die Längsrichtung zu dem Bildnis Christi, sondern auch die Höhenrichtung zu dem Sitze des verklärten Menschensohnes, zum Himmel hinauf.

Wenn man solchen Gedanken weiter nachgeht, dann kann man aus den Kultbauten der Menschheit die religiösen Gedanken alle ablesen, die Nationen und Zeiten verschiedenartig erfüllen.

Solange die religiösen Gedanken im Mittelpunkt der Gedanken eines Volkes stehen, so lange steht naturgemäß auch die religiöse Kunst im Mittelpunkt der künstlerischen Interessen. Und die gesamte profane Kunsttätigkeit richtet sich nach den Geboten, die von diesem Zentrum ausgehen. In Ägypten war die religiöse Kunst streng, wuchtig, ernst; so war es auch die profane Kunst. Nicht nur die Kunst, die den Göttern der Erde, den Königen, diente, sondern auch die Kunst, die daneben herging und sich an Nachbildungen der alltäglichen Lebensgefährten ergötzte. So lebendig, so realistisch diese Kunst auch bisweilen war, immer zeigte sie eine überraschende Schwerblütigkeit, eine gemessene Würde (Taf. XV, Abb. 19). In Griechenland hingegen hatte die religiöse Kunst aus den Göttern des Olymp ideale Menschen geschaffen. Kein Wunder, daß der ideale Mensch, der zur anmutigen Kraft durchgebildete Körper, auch dort, wo er nicht das Modell zu einem Gott abgab, der begehrteste Vorwurf für den Meißel war, daß man eine Trennung zwischen heiterem Götterdasein und freiem Menschentum in der plastischen Kunst gar nicht kannte.

Wie aber wurde es, wenn die religiösen Gedanken nicht mehr den Lebensinhalt eines Volkes bildeten? Wenn andre Gedanken in das Zentrum der geistigen Interessen gelangten? Die Antwort wer-

den wir finden, wenn wir die Kunst der Römer betrachten. Man hat oft gesagt, daß die Kunst der Römer eine Sklavenkunst gewesen sei, nicht viel mehr als ein schwacher Abklatsch griechischer Kunst, ja daß die meisten Kunstwerke geradezu von griechischen Künstlern in Rom angefertigt worden seien. Das trifft wohl nur zu in bezug auf die Dinge, in denen die Römer nichts Neues zu sagen hatten. In jeder andern Hinsicht aber sind die Römer echte Künstler gewesen. Sie zeigten sich jeder neuen Aufgabe auf dem Gebiete der Architektur gewachsen und steigerten das technische Können ins Riesenhafte (Taf. XXIII, Abb. 31). Sie hoben die weltliche Baukunst, die Kunst der Herrscher und die Kunst für die Menge auf eine nie gesehene und nie wieder erlebte Höhe. Es ist wie eine symbolische Parallele, daß die Römer, die ihre Tragkraft als Unterbau eines Völkerchaos so glänzend bewährten, in der Ausbildung der Gewölbesysteme mit erhöhter Tragfähigkeit so Großes geleistet und der Welt den Kuppelbau als majestätischen Abschluß eines Zentralbaus geschenkt haben (vgl. Taf. VIII, Abb. 8).

Der religiöse Gedanke ist also nur dort für die Kunst der bestimmende Gedanke, wo er der maßgebende Gedanke des ganzen Volkes, der ganzen Zeit ist. Wo das nicht der Fall ist, da tritt er seine Machtbefugnisse an irgendeinen andern bestimmenden Gedanken der Zeit ab: bei den Römern an den Staatsgedanken, bei den Künstlern der Renaissance an den Neuplatonismus, der Schönheit und Religion zu einer Einheit verschmelzen wollte, bei den Franzosen des 18. Jahrhunderts an die Sehnsucht, aus der überästhetischen alten Kultur zu einer neuen, kraftvolleren zu gelangen.

Wie trotz aller Verschiedenheit der künstlerischen Persönlichkeiten die Kunstwerke einer und derselben Zeit stets den gemeinsamen Zeitstempel tragen, das können wir nicht nur an den Leistungen der Künstler zweiten und dritten Ranges — bei denen einem die Abhängigkeit begreiflicher erscheint — beobachten, sondern ebensogut an den Arbeiten der ganz Großen. Man stelle einmal die Meister der italienischen Hochrenaissance, die Lionardo, Michelangelo, Raffael, Tizian, nebeneinander: Persönlichkeitsgegensätze, so stark wie nur irgend denkbar, und doch alle von demselben Geist der Renaissancekultur durchdrungen. Wölfflin¹⁾ hat gezeigt, wie in allen Künstlern der Hochrenaissance in schroffer Opposition zur Kunstanschauung und zur Kunstgestaltung der Frührenaissance die neue Gesinnung,

1) Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. München 1899.

die neue Schönheit, die neue Bildform — wie sie eben aus der neuen Kultur hervordawachsen mußte — zum Leben drängte.

Wir mögen die Kunst betrachten, wie wir wollen, überall werden wir die gleiche Entdeckung machen: daß die Persönlichkeit, so eigenartig sie wirken mag, im Kontakt mit der eignen Zeit steht. Besonders lebhaft tritt uns das auf einem Gebiet entgegen, das man hin und wieder für eine Kunstprovinz von ganz besonderer Eigenart hält, für ein Territorium, das seine eignen Gesetze habe, nämlich auf dem Gebiet der Karikatur.

Karikatur ist nichts anderes als eine Überzeichnung der charakteristischen Linien einer Erscheinung mit der ausgesprochenen Absicht, durch diese das übliche Maß übertreffende Steigerung Heiterkeit zu erwecken. Will die Karikatur z. B. auf die Ähnlichkeit zwischen einem bestimmten Menschenantlitz und einem Tierschädel hinweisen oder auf die formalen Beziehungen zwischen der Nase eines Menschen und einer Gurke, dann setzt sie — die Konturen übertreibend — das eine an die Stelle des andern; oder wenn sie die Beleidigung eines Mannes verspotten will, dann gibt sie ihm den Umfang eines Luftballons. Sie unterstreicht also — wie jede Kunst es tut — das Charakteristische, um deutlich ihre Absicht auszusprechen, aber sie unterstreicht so gründlich, daß der Schönheitsfehler zum monströsen Auswuchs wird. Sie lehnt sich also keineswegs gegen die Gesetze der künstlerischen Produktion auf, wie so häufig behauptet wird, sondern sie steigert nur ihre Forderungen ins Ungeheuerliche und darum ins Lächerliche. Und das tut sie mit besonderer Vorliebe dann, wenn es sich darum handelt, in Fragen des Tages Partei zu ergreifen, sich für oder gegen eine Persönlichkeit, eine Sache auszusprechen. Es zeigt sich also gerade hier die Kunst im engsten Zusammenhang mit der ganzen sozialen Umwelt. Wie ja denn auch mit der Steigerung des Interesses für soziale Fragen die Neigung für Karikaturen ganz augenscheinlich gewachsen ist.

Kurz und gut: es gibt keine Kunst, die ohne Beziehungen zu dem geistigen Leben der eignen Zeit wäre. Scheint solche Beziehung doch zu fehlen — wie bei allen Nachahmern der Kunst vergangener Zeiten —, dann handelt es sich entweder gar nicht um wirkliche Kunst, sondern nur um ein technisches Nachbilden, oder aber wir befinden uns in einem Zeitalter, das im Bann der Vergangenheit steht.

Solche Erwägungen werden uns milder stimmen in dem Urteil über die unfreien künstlerischen Leistungen zur Zeit der ausgesprochen historischen Kultur des 19. Jahrhunderts und schärfer im Ur-

teil über die Anstimmigungen an eine vergangene Kunst in unsrer weit selbständigeren Zeit. Wir werden aber auch bei der Vielseitigkeit unsrer Kultur uns nicht darüber erregen dürfen, daß die heutige Kunst nicht mehr, wie etwa die Kunst der Renaissance, einen einzigen, tiefgehenden Charakterzug zeigt, sondern daß sie Gegensätze zutage fördert, die genau so groß sind wie die Gegensätze zwischen einem Nietzsche und einem Marx, oder auch zwischen einem Detlev von Liliencron und einem Stephan George.

Der geistige Inhalt einer Zeit allein vermag keine Kunst zu schaffen, genau so wenig wie die Sonne ohne die Mitwirkung des Erdbodens ein Samenkorn zur fertigen Pflanze entwickeln kann. So muß auch für die Kunst die materielle Möglichkeit des Schaffens hinzukommen. Wäre dem Zeitalter Mohammeds ein Phidias geboren, es hätte doch keine Ara der Bildhauerkunst in den Reichen des Korans entstehen können, da der Koran die Darstellung des Menschen verbot; und es konnte keine majestätische Kunst in dem Preußen des Chodowicki entstehen, denn es fehlte an den sprudelnden Quellen der großen Aufträge, an Geld.

In unsrer Zeit sind die Aufträge, die der Kunst gestellt werden, von einer Vielseitigkeit, wie sie es noch niemals waren. Das kolossale Anwachsen des Verkehrs, des Handels schuf architektonische Aufgaben von absoluter Neuheit. Bahnhöfe, Warenhäuser, Eisenbahnbrücken verlangten nach starken, künstlerischen Kräften. Sodann verlangte das emporstrebende Volk eine Berücksichtigung seiner künstlerischen Interessen, eine Verschönerung des Heims in jedem schlichten Gerät, einen bürgerlichen Ersatz für das teure Gemälde: den Wandschmuck der farbigen Lithographien. Und daneben sind die alten Interessentkreise geblieben: höfische Kunst, kirchliche Kunst, die Kunst der Reichen wurde nach wie vor verlangt. Vor allem aber verlangt die Hast des arbeitüberhäuften Lebens eine Überfülle von immer neuen Anregungen, und dann verlangt wieder die übersättigte Kultur den Ausgleich einfacher und primitiver Zustände. Und jedem Verlangen sucht die Kunst zu entsprechen.

Man liebt es, insolgedessen von einer furchtbaren Zerfahrenheit in der modernen Kunst zu sprechen, ihr Einkehr und Buße zu predigen. Richtiger wäre es wohl, die zornigen Worte an eine andre Adresse zu richten. Gefällt einem die Kunst einer Zeit nicht, dann ändere man die Zeit. Die Kunst kann nichts andres sein als ein Spiegelbild der Zeit und in ihren höchsten Leistungen eine Offenbarung dessen, was noch unbenannt in der Volksseele dem Erwachen

entgegenschlummert. Ist eine Zeit einfältig und geradsinnig, dann wird es die Kunst auch sein; ist sie kaleidoskopartig bunt, von einem wilden Gewoge der Gedanken und Empfindungen erfüllt, dann kann die Kunst nicht wohl anders sein. Fühlt aber die Zeit bereits in ihren Tiefen das Bedürfnis nach Ruhe und festem Gehalt, dann wird sich aus dem Branden der Kunstwellen ruhig und abgeklärt die Leistung eines einzelnen heben, und in nicht zu fernher Zeit wird die Allgemeinheit sie dankend empfangen. Man denke an die anscheinend so auffallende Popularität der Böcklinschen „Toteninsel“, oder an die wachsende Wirkung der monumentalen Gemälde Hodlers. Auch solche Themen sind Aufgaben, die von der Zeit gestellt werden. Nicht in dem äußerlichen Sinne, daß ein Mäcen oder ein Kunstverein den Auftrag erteilt, sondern in jenem feineren Sinne, daß die Sehnsüchte einer Generation von den Künstlern vorgefühlte werden, daß es den Künstler zwingt, das Lied zu singen, das den Besten ungesprochen auf den Lippen liegt.

Aber selbst hinter solchen geistigen Aufträgen — „Berufungen“ pflegte man früher zu sagen — muß die materielle Möglichkeit stehen, das ausgeführte Werk einer sicheren Bestimmung zuzuführen. Sonst würde das Werk als ein Künstlertraum in der Seele bleiben. Ich sage: die Möglichkeit, nicht etwa: die Wahrscheinlichkeit. Selbst ein Klinger würde seinen „Christus im Olymp“, seinen „Beethoven“ niemals geschaffen haben, wenn er sich von vornherein hätte sagen müssen, die Zeit sei zu bettelhaft arm, um solche Werke kaufen zu können. In den Zeiten der friderizianischen Kriege konnte wohl die Taschenbücherkunst eines Chodowiedki auf Abnehmer rechnen: eine monumentale Kunst, eine Kunst, die Hunderttausende kosten würde, war unmöglich.

Damit stehen wir mitten in der Frage über die Wechselwirkung zwischen den wirtschaftlichen Verhältnissen einer Zeit und ihrer Kunst. Als A. W. Riehl vor nahezu fünfzig Jahren zum erstenmal sagte: „Man wird bald nicht einmal mehr die Kunstgeschichte zu begreifen wagen ohne Nationalökonomie“, da konnte man in den weiten Kreisen seiner Verehrer ein bedenkliches Kopfschütteln beobachten. Heute ist man wenigstens von der theoretischen Richtigkeit dieser Anschauung ziemlich allgemein überzeugt, wenn auch bisher nur vereinzelte Versuche gemacht worden sind, den Einfluß volkswirtschaftlicher Verhältnisse auf das Leben der Kunst ernstlich zu untersuchen. Eine wunderliche Scheu, als könne man der Kunst ihre Poesie abstreifen, wenn man nachweist, daß sie sich auch von irdischen Dingen

nähren muß, scheint der Grund dieser Zurückhaltung zu sein. Als könnte der Duft einer Blume darunter leiden, wenn man feststellt, daß sie zu ihrer Entwicklung einen fetten Boden braucht.

Suchen wir wenigstens einen allgemeinen Eindruck von der Stärke des volkswirtschaftlichen Einflusses zu erhalten.

Im Mittelalter war die Bevölkerung Deutschlands eine sehr dünne. Der Verkehr war wenig entwickelt. Die meisten Haushaltungen erzeugten deshalb ihren Wirtschaftsbedarf selber. So konnte es eine gründliche Gliederung der handwerklichen Tätigkeit nicht wohl geben. Bei der Schwerfälligkeit aller Bewegung von Gehöft zu Gehöft hätte das Bestellen und Abholen etwa gewünschter Arbeiten unendliche Zeit in Anspruch genommen. So schuf man sich die nötigen Geräte, so gut es gehen wollte, selbst. Damit aber fehlte jede Möglichkeit, durch fortgesetzte Übung, durch die Konzentration auf eine bestimmte Technik etwa vorhandene Talente auszubilden. In direktem Gegensatz zu dem dünnbevölkerten Lande stand aber die Kirche, standen die Klöster. Den Klosterinsassen war durch das Corpus iuris canonici der Handel um des Gewinnes willen streng verboten und ebenso jede andre weltliche Tätigkeit mit Ausnahme des Ackerbaus und der künstlerischen Arbeit. So ergab sich von selbst, daß sich jedes in einem Kloster vorhandene künstlerische Talent seinen besonderen Neigungen hingeben und somit auch zur vollen Entwicklung kommen konnte; und ferner, daß — da der Handel verboten war — die künstlerische Leistung der Kirche verblieb oder zum Geschenk an die einzigen Mächte diente, die der Kirche gefährlich werden konnten, an Könige und Fürsten. Für die Kirche konnte natürlich nur kirchlich gearbeitet werden; aber auch für die Fürsten wurde im gleichen Geiste gearbeitet, da es immer galt, aller Weltlichkeit gegenüber den geistigen Vorrang der Kirchlichkeit zu betonen. So erklärt sich also aus einfachen wirtschaftlichen Tatsachen, weshalb es im frühen Mittelalter keine profane Kunst, keine bürgerliche Kunst geben konnte. Diese Verhältnisse wurden erst andre, als die Bevölkerung des flachen Landes sich immer mehr und mehr zusammenschloß, als aus einer zersplitterten Landbevölkerung eine immer wohlhabender, immer mächtiger werdende Stadtbevölkerung entstand, und als durch das enge Beisammenwohnen die Arbeitsteilung und damit die Ausbildung der einzelnen Talente auch außerhalb der Klöster möglich wurde.

Und wie stand es einige Jahrhunderte später, so um die Zeit, da Amerika entdeckt worden war und das deutsche Städtewesen auf der

stolzesten Höhe stand? Da waren die wirtschaftlichen Verhältnisse völlig verändert. Um leistungsfähiger zu sein, hatten sich alle, die mit den Händen arbeiteten, zu Arbeitsgenossenschaften zusammengefunden, und zwar jede Gruppe der handwerklichen und künstlerischen Arbeit zu einer besonderen. Und jede dieser Genossenschaften — Zünfte genannt — kaufte das Material, das sie zur Arbeit brauchte, gemeinsam ein, verteilte es an die einzelnen Meister, ordnete an, daß nur so und so viele Gehilfen bei jedem Meister tätig sein, daß nur so und so viel Stück Arbeit geliefert werden dürften, und normierte für jede Leistung den festen Preis. Man erreichte damit nicht nur eine ziemlich gleichmäßige Vermögenslage der einzelnen Angehörigen einer Zunft, sondern auch eine gleichmäßige Solidität der Arbeit und ein höheres Durchschnittsniveau der künstlerischen Leistung als in den Zeiten, in denen Material, Arbeiterzahl und Preis in das Belieben jedes einzelnen gestellt waren. Da die Auftraggeber — entsprechend der Zunahme des bürgerlichen Wohlstandes — Bürger waren, war die Kunst natürlich ihrem Charakter nach eine bürgerliche. Der reiche Kaufmann gab den Ton an. Das aber hatte auch seinen Einfluß auf Form und Material der Kunstwerke. Der zunehmende Verkehr entwickelte die Begeisterung für fremdländische Erzeugnisse. Die von Auslandsreisen heimgelassenen Schätze erschienen in jeder Beziehung wertvoller als einheimische Produkte der Natur und der Kunst. Das Verlangen nach dem Seltsamen, Nichtheimischen wuchs ins Große. So wurde nicht nur von Italien die neue Formenwelt importiert und für die Kunst des eignen Landes verarbeitet, sondern auch von Ländern jenseits des großen Wassers wurden exotische Dinge, Kokosnüsse, Straußeneier, Elefantenzähne als Materialien für deutsches Kunsthandwerk herübergeholt, vor allem aber wurde der Strom des roten Goldes aus den Goldländern in die Werkstätten zu Nürnberg und Augsburg geleitet. Goldene Gefäße, und vor allem — da man denn doch nicht immer das Gold bezahlen konnte — Imitationen der goldenen Aufsätze und Becher durch Vergoldung der Silbergeräte waren bald an der Tagesordnung. Und welche Umwandlung erfuhr der Schmuck des Menschen durch die Erschließung des Seewegs nach Ostindien und durch die Vermehrung des Reichtums in den Städten!

Und weiter, wie kam es, daß aus der Kunst des Bürgertums in verhältnismäßig kurzer Zeit eine Kunst der Höfe — auch in Deutschland — entstand? Aus den volkswirtschaftlichen Werken des späten 16. Jahrhunderts ersieht man bereits, daß den Verfassern nicht mehr

die kraftvollen, selbstbewußten Gemeinwesen als natürliche Mittelpunkte von Handel und Gewerbe erscheinen, sondern daß ihnen in der Machtbefugnis des Fürsten der Schwerpunkt alles wirtschaftlichen Gedeihens zu liegen scheint. Und wenn wir etwas weiter zurückgehen, dann bemerken wir, daß schon Luther von der Obrigkeit — nicht mehr von den Zünften — eine Festlegung der Preise verlangt, daß er ein Verbot des Handels mit auswärtigen Gütern fordert, um eine unerfreuliche Konkurrenz mit der einheimischen Produktion zu vermeiden, ja, daß er eine Staatsversorgung mit Lebensmitteln, also eine Abhängigkeit der Existenz von der Staatsobrigkeit, gutheißt. Das blieb nicht ganz Theorie. Der Mißerfolg der Bauernkriege führte zur Unterdrückung der Bauern, zur Bereicherung der Herrngüter. Eine neue Leibeigenschaft bildete sich durch die Fronen aus. Die Sicherheit des Verkehrs hatte in den bösen Kriegszeiten gelitten; die Aufnahmefähigkeit der alten Absatzgebiete war zurückgegangen. So kam es, daß auch das Arbeiten in den Zünften weniger ergiebig war. Die leistungsfähigsten, begabtesten Meister verließen das Zunftregiment und begaben sich in den Dienst eines großen Herrn, sonnten sich in der Gnadensonne eines Hofes. Und ihre Kunst wurde naturgemäß die Kunst ihrer Auftraggeber, eine herrische, höfische Kunst; genau so wie vor einem halben Jahrtausend die Künstler, die sich in den Schatten der Kirche gerettet hatten, eine kirchliche Kunst schufen. Das soll nicht etwa heißen, daß solche Künstler sich ihrer Eigenart begeben, ihre künstlerische Persönlichkeit zum Opfer gebracht hätten. Keineswegs. Aber in der Atmosphäre des Hofes wie in der Atmosphäre des Klosters wuchsen andre Keime auf als diejenigen, die in der Atmosphäre der Zunft am besten gediehen. Gleiche Interessen schaffen verwandte Anschauungen, und bestimmte Einflüsse schaffen bestimmte Entwicklungen. —

Und noch auf eine Einwirkung sei hingewiesen, die auch in das Gebiet wirtschaftlicher Dinge gehört, und die von großem Einfluß auf die Entwicklung der Künste gewesen ist und es noch ist. Das ist der Personenaufschverkehr. Wie viele französische und italienische Künstler und Kunsthandwerker und damit wie viele romanische Kunstanschauungen sind im Laufe der Jahrhunderte von Deutschland aufgenommen worden! Nicht nur die fremden Anregungen, die fremden Kunstschätze wurden dankbar über die Grenzen geholt, sondern man lud die schaffenden Künstler ins Land, ließ sie arbeiten und Schüler erziehen, oder man ging selbst ins Ausland und lernte vom Auslande, was erlernbar war.

Es gibt manchen Heimatkünstler, der mit betrübtem Kopfnicken die Richtigkeit dieser Tatsache zugibt und meint, nur der Deutsche zeige diese Schwäche, diese bedingungslose Aufnahmelust. Das stimmt wohl nicht ganz. Die römische Kunst hat etruskische, griechische, orientalische Anregungen in reichstem Maße aufgenommen, hat auswärtige Künstler in Mengen im Lande gehabt und hat es doch zu etwas Eigenem gebracht. Ja, sogar die griechische Kunst hat Araber, Assyrer, Phönizier mitarbeiten lassen an dem gemeinsamen Werk und ist doch die große, wunderbare Griechenkunst geblieben. Sollte nicht auch das deutsche Wesen in der deutschen Kunst stark genug sein, um die fremden Elemente im Dienst der eignen Entwicklung restlos zu verarbeiten? Ein Volk, das durch seine geographische Lage im Herzen von Europa derartig unter dem Einfluß der Winde von Süd und Nord, von Ost und West steht, das tut gut, sich nicht gegen den Einfluß zu stemmen, sondern ihn nutzbar zu machen für seine innersten Zwecke. Wer ist der Klügere, derjenige, der einen Strom, der durch sein Gelände fließt, abzuleiten sucht, weil er von ihm eine Überschwemmung fürchtet, oder derjenige, der seine Kraft zum Treiben einer Mühle ausnützt?

Das Ausnutzen der gegebenen Verhältnisse, das ist ein Zeichen von wirtschaftlicher Tüchtigkeit. Wirtschaftliche Tüchtigkeit aber ist für eine Gemeinschaft, bestehe sie nun in der Form der Klosterzugehörigkeit, der Stadtgemeinde oder des staatlichen Verbandes, die Vorbedingung für ein gesundes Leben der Kunst. Der Baum, der geschützt im fruchtbaren Tal steht, wächst schlanker und gerader empor als der Baum auf einsamem Felsen, dem tausend Stürme durchs Geäst fahren. Sind es aber allein die sozialen Verhältnisse, die dem Baum der Kunst den geeigneten oder ungeeigneten Boden schaffen? Wenn dies wunderbare Gewächs in der Tat trotz allem starken Eigenleben derartig abhängig von äußeren Verhältnissen ist, sollten dann nicht noch weitere Einflüsse als die von seiten der zeitgenössischen Kultur im ideellen und materiellen Sinne konstatierbar sein?

Wir sahen die Abhängigkeit der Kunst von der Persönlichkeit des Künstlers, wir sahen, wie in diese engsten Beziehungen hinein die menschliche Umgebung des Künstlers einwirkte. Was kann es da noch an weiteren Einflüssen geben? Zweifellos nur solche Einflüsse, die mit dem Tun und Lassen der Menschen nichts zu tun zu haben scheinen, also Einflüsse der umgebenden Natur.

c) Die umgebende Natur.

In den vorgeschichtlichen Zeiten Europas blühte — soweit die bisherigen Höhlen- und Gräberfunde ein Urtheil zulassen — nirgends die Kunst so kräftig als in Westeuropa. Und am reichlichsten und — was noch mehr sagen will — am reifsten waren ihre Leistungen in den südlichen Gegenden Westeuropas, in den gleichmäßig milden, nicht allzu heißen, aber auch nicht allzu kühlen Ländern.

Es ist nicht schwierig, aus dieser Tatsache den Rückschluß zu ziehen, daß die Kunst eines Landes von dem Klima des Landes in starkem Grade abhängig ist und daß ein Klima für die Entwicklung der bildenden Kunst besonders günstig sein muß, wenn es weder erschlassend auf den Menschen wirkt, noch alle seine Kräfte im Kampf ums Dasein aufbraucht. Gewiß findet man auch in kalten und heißen Himmelsstrichen eine primitive Kunst. Aber sie bleibt primitiv, bleibt entwicklungsunfähig. Wo aber ein gütiges Klima dafür gesorgt hat, daß die Forderungen der nackten Existenz leicht zu befriedigen sind, und doch die Luft frisch genug geht, um das Bedürfnis nach einem energischen Regen der Kräfte zu erhalten, da wächst die Kunst reichlich und vollsaftig empor.

Die Sonnenstrahlen sind schon als Wärmequelle von direktestem Einfluß auf die Kunst. Fallen sie zu reichlich, versengen sie die Landschaft, dörren sie das Mark der Schaffenslust im Menschen aus, dann leidet auch die Kunst darunter; und fallen sie zu spärlich, weil Nebel und Regenwolken ihre Kraft zu häufig zurückhalten, dann leidet die Kunst wiederum Not. Wo aber die Sonnenstrahlen gerade so reichlich zur Erde gehen, wie es für das Gedeihen von nährenden Tieren und fruchtreichen Pflanzen günstig ist und also auch günstig für ein frisches frohes Leben der Menschen, da wird auch die Kunst blühen und gedeihen und ein sonnenhaftes Antlitz zeigen.

Wir brauchen nur auf die Wohnräume der Menschen zu sehen, um uns klar zu werden, wie bedeutsam für die Richtung des architektonischen Sinnes in den einzelnen Landschaften der Erde die Sonne gewesen ist und noch ist. Welch ein Gegensatz zwischen dem nach außen geschlossenen, um einen offenen Lichthof konzentrierten Wohnhaus der Griechen und Römer und dem alten nordischen Haus, in dem das wärmende Herdfeuer den Mittelpunkt bildet; Welch ein Gegensatz zwischen den Häusern aus Lehm und Binsenmatten im heißen Süden und den massiven, wärmehaltenden Blockhäusern im Norden! Und genau so stark wie dieser Gegensatz in der konstruktiven Gestaltung, so stark ist der Gegensatz zwischen der inneren Aus-

stattung im Süden und im Norden. Im Norden überall der Versuch, die geringere Sonnenwärme für das Gefühl durch warme Farben, durch Felle und wollige Stoffe zu erhöhen; im Süden das Bedürfnis, das Innere des Hauses so kühl wie möglich erscheinen zu lassen.

Es ist sicher kein Zufall, daß im ganzen Orient für Fliesen, für Wand- und Bodenbelag das kühle Blau bevorzugt wird, während die Lieblingsfarben für nordische Wohnräume Braun, Rot und Gelb sind. Die blauen Fliesen und Kacheln, die man im 18. Jahrhundert in nordischen Zimmern findet, sind als Gruß aus dem Orient — durch die Vermittlung des handelsstarken, industriellen Holland — aufzufassen. Aber auch sie haben sich auf die Dauer nur als Wandbekleidung für den Raum halten können, der einen Zusatz von Kühle auch im Norden sehr wohl vertrug: für die Küche.

So wird man ganz allgemein sagen können, daß die Wahl der Farben in einem Lande zur Menge der landesüblichen Sonnenstrahlen in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis steht. Wo die Sehnsucht nach Wärme in Permanenz erklärt ist, wird man warme Farben bevorzugen, wo man unausgesetzt nach Kühlung ruft, da wird man sich gern mit kühlen Farben umgeben.

Daß derartig enge Beziehungen nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung des Farbensinns in einem Lande bleiben können, ist selbstverständlich. Wo intensives Sonnenlicht in breiten Strömen niederflutet, da werden die einzelnen Farben von der Lichtfülle zu einem Teil aufgesogen, sie werden in ihrer Wirkung abgeschwächt. Wir können das am besten beobachten, wenn wir hell leuchtende rote und blaue Flammen aus einem verdunkelten Zimmer ins grelle Sonnenlicht bringen. Die Farbenglut ist plötzlich verblaßt. Die Augen der Menschen sind nun in sehr sonnigen Gegenden durch die Kraft des Sonnenlichtes an starke Reizungen gewöhnt. Ihnen genügt daher in ihrer Kunst keine mittlere Farbe, die vom Sonnenlicht sowieso fast aufgezehrt wird; sie verlangen starke, lebhafte Farben. Die empfindlicheren Augen der Menschen, die unter weniger großer Lichtfülle aufwachsen, blendet wiederum eine zu grelle Farbe.

Wir finden an arabischen und maurischen Bauten die schichtweise Anordnung von weißen und schwarzen oder von roten und weißen Streifen. In der feuchten norddeutschen Tiefebene liegen solche Schichten grell und unerfreulich übereinander, selbst für die Augen eines Südländers. In dem scharfen Sonnenlicht des Landes, in dem sie heimatberechtigt sind, erscheinen die Gegensätze der Farben gemildert, selbst für die Augen eines Nordländers. Wir sollten auch

nicht vergessen, daß die Griechen, die ihre weißen Marmortempel mit lebhaften Farben schmückten, eben in Griechenland lebten, in der heiteren Sonne, die den Griechenjünglingen erlaubte, ihre Wettkämpfe mit nackten Leibern auszukämpfen. Unter einem englischen Himmel würden auch sie weniger farbenlebhaft gewesen sein. Daher zeugt es nicht eben von hellenischem Geist, wenn ein reicher Mann sich unter den lastenden Wolken des Nordens ein Marmorhaus mit attischem Farbenreichtum schmücken läßt.

Die Völker des Südens erscheinen als leidenschaftliche Verehrer starker Farben und daher auch als Freunde starker Farbkontraste. Sie sind es aber nur dort, wo die klimatischen Verhältnisse es bedingen. Sobald die aufsteigenden Dünste des Wassers das allzu starke Sonnenlicht mildern, wie z. B. bei dem Inselvolf Benedigs, dann zeigt sich sofort ein weicherer Farbensinn, dann liebt man auch im Süden den Reiz ineinander fließender Töne. Es ist nicht gleichgültig für einen Künstler, ob er Tag für Tag die Sonne hinter den feuchten Schleiern des Meeres oder hinter der heißen, vibrierenden Luft einer Steppe untergehen sieht.

Der graue Himmel des Nordens, der viel gescholtene, läßt jede bescheidene Farbe zu ihrem Recht kommen, zeigt dem Auge Farbensnuancen, die unter dem strahlenden Himmel des Südens verloren gehen; und gleichzeitig reizt er die Augen der Menschen so wenig, daß sie empfindlich und empfänglich bleiben auch für die leisesten Reizungen. Daraus erklärt es sich, daß der Farbensinn nordischer Künstler so ganz anders geartet ist als der Farbensinn der Südländer, zumal dann, wenn das nordische Land nicht gerade wie die skandinavische Halbinsel durch starke Gegensätze in der Natur den natürlichen Sinn für Kontraste reizt.

Ragel¹⁾ hat uns gelehrt, was wir dem Klima Deutschlands verdanken. Deutschland gehört ganz dem gemäßigten Erdgürtel an. Das Leben ist weniger weich und warm als es unter milderen Himmelsstrichen sein würde; dafür stellt die Natur kräftigende, Körper und Geist anregende Aufgaben. Deutschland ist ein feuchtes Land und doch ein Land unausgesetzter Temperaturwechsel. Die Luft ist so gesüßelt mit Feuchtigkeit, daß kaum ein Tag vollkommen trocken genannt werden kann. Und weil der Sommer trotz aller heißen Tage in der Regel feucht ist, so ist das Grün unsrer Wiesen und Wälder besonders frisch, der Reichtum unsrer Quellen und Bäche besonders groß. Die Fernen sind fast immer von einem leichten Dunst ver-

1) Friedr. Ragel, Deutschland. 1898. S. 175 ff.

schleiert, bisweilen auch durch Nebel schwer verhüllt. So ist in der deutschen Landschaft für das Künstlerauge eine Fülle von eigenartigen klimatischen Reizen vorhanden, von Reizen, die nicht alltäglich werden, weil sie täglich wechseln.

Kein Wunder, daß in keinem Lande die feinen atmosphärischen Stimmungen fleißiger beobachtet und künstlerisch verarbeitet wurden als in Deutschland, nachdem einmal die wachsenden naturwissenschaftlichen Interessen und die reicheren Verkehrsmöglichkeiten den Blick für das Charakteristische der Landschaft geschärft hatten. Der Begriff „Landschaftsstimmung“ ist den Deutschen geläufiger als den Italienern; nicht etwa weil der Deutsche poetischer veranlagt wäre, sondern weil sein Land, weil Deutschland in jeder einzelnen Landschaft sich täglich anders zeigt. Je nach dem Wechsel der Wolken und der Jahreszeiten ändert sich nahezu unausgesetzt die Stimmung. Ein und derselbe Erdenwinkel erscheint heute wie aufjubelnd in heller Sonnenlust, morgen elegisch unter den niedergedrückten Wolken.

Und noch ein andres bringt das Klima mit sich. Die häufigen Regengüsse, die Stürme des Herbstes, der Frost des Winters treiben den Menschen mehr noch als in sonnigen Gegenden ins Haus, ins stille Gemach zu beschaulicher Einkehr. Da kommt die Lust zum Träumen und Grübeln, aber auch die endlose Zeit zum Bosseln und Künsteln, zur tüftligen Kleinarbeit und zum Hineingeheimnissen von tausend Dingen in die Schöpfungen der fleißigen Hände. Und wenn dann wieder der Frühling kommt, oder wenn die Regentage vorüber sind, mit welcher Lust vertieft sich dann der Deutsche wieder in das erneute Leben da draußen, mit welcher Freude begrüßt er das Wiedergeschenke, wie beobachtet er das Knospen und Wachsen! Da kommt der Naturforscher heraus, der neben dem Dichter und Denker nun doch einmal im Deutschen steckt, und nicht zum mindesten im Künstler.

Die deutsche Kunst mag nicht immer formenschön, nicht immer strotzend an Kraft sein, aber sie ist immer offenäugig für die umgebende Welt und sie liebt es gleichsehr, in die Tiefen der Seelen hineinzuschauen wie zu Aetherhöhen emporzufliegen.

Und wie wir so aus den klimatischen Verhältnissen Deutschlands ein gut Teil des Wesens der deutschen Kunst herauswachsen sehen, so werden wir auf jedem andern Fleck der Erde einen nicht minder engen Zusammenhang zwischen Klima und Kunst entdecken, sobald wir uns erst einmal daran gewöhnt haben, die Kunst nicht mehr wie ein aus fremden Sphären in die Menschenwelt verirrtes Wesen zu betrachten, sondern wie eine wundervolle Erdenpflanze.

Dann werden wir auch ohne weiteres begreifen, daß nicht nur das Klima, sondern auch die Bodenbeschaffenheit eines Landes von der größten Bedeutung für die Entwicklung der Kunst ist. Die Bewohner einer Ebene empfinden anders als die Bewohner gebirgiger Länder; und Menschen, die täglich auf brandende Wogen unter dem zersehten Wolkenhimmel der Nordsee blicken, die fühlen anders als Menschen, die vor sich die glatten Flächen eines freundlichen Landsees haben. Und die Künstler der verschiedenen Landstriche sollten nicht auch verschiedenartig in ihren Empfindungen sein?

Dann noch ein andres: Weshalb haben die Japaner — trotz aller Leistungskraft ihrer Kunst — niemals hohe Bauten geschaffen, die gleich den Kultbauten Europas zum Himmel ragen? Weil — wie Große bemerkt — die Erdbebengefahr des Landes groß ist. Deshalb habe man sich auf den Holzbau beschränken müssen. So ist die Beschaffenheit ihres Landbodens der Grund gewesen, weshalb dem japanischen Architekten niemals die lockenden Aufgaben, niemals die gigantischen Vorbilder vor Augen standen, die seinen Sinn zu einer wuchtigen Kunst hätten erziehen können.

Ob der Boden eines Landes mit erraticen Blöcken besät ist, ob er ein weiches Weideland ist, ob über das Land hin der Höhenrauch der Moorländer zieht oder die Ausdünstung des Salzmeeres, die Staubatmosphäre des Sandsteingebirges oder die reine Luft der Basaltfelsen, das ist für die Entwicklung der Kunst des Landes von größter Bedeutung. Denn der Charakter der Umwelt, in der er groß wird, prägt sich in die Seele des Künstlers ein.

Und wenn wir nun hören, daß die Deutschen vor langen Zeiten ein Waldvolk gewesen seien, daß zu den Zeiten des Tacitus von Norden nach Süden und von Osten nach Westen schier undurchdringlich die Wälder sich dehnten, so müßten wir eigentlich annehmen, daß solche Beschaffenheit der Heimat nicht bedeutungslos für die Entwicklung der Deutschen und für ihre Kunst sein konnte. Man mußte mit dem Walde kämpfen, ihm das Weideland, das Kornland abringen, aber man genoß doch auch die mannigfaltigen Gaben des Waldes, den reichen Wildstand, den Schutz gegen die Unbilden des Wetters und all die heimliche Poesie seines Dämmerlichtes. Mußte da nicht früh die Liebe zum Wald groß wachsen und sich in der Kunst offenbaren?

Wenn wir uns aber unter den frühesten Erzeugnissen deutscher Hände umsehen, dann finden wir merkwürdigerweise nichts, das von Pflanzen und Bäumen erzählte. Während wir überall im Orient — und zwar schon in frühester Zeit — Blumen und Bäume dargestellt

finden. Wir finden z. B. auf einem assyrischen Basrelief, das einen Teppich wiedergibt, stilisierte Lotosblumen und Lotosknospen in reichem Wechsel mit Lebensbäumen und Blütenrosetten dargestellt, wir finden auf alten persischen Teppichen Blumen, Bäume und Tiere des Waldes. Im Norden Europas finden wir nichts derartiges, sondern nur seltsame Verschnürungen phantastischer Drachen. Wie erklärt sich das?

Es erklärt sich daraus, daß im Süden der Baum, der umfriedigte Garten inmitten endloser Wüsten und Einöden ganz anders auf die Vorstellung des Künstlers wirkte. Im Norden war man des Besitzes von Baum und Wald nebst allem Zubehör so sicher, daß man an eine Darstellung so lange nicht dachte, als diese Dinge alltäglich und nicht sonderlich wertvoll erschienen. Erst in den Zeiten, da man in die Städte zog, und der Wald mehr und mehr in die Ferne rückte, kam die natürliche Liebe zum Wald auch äußerlich zum Ausdruck. Von diesen Zeiten an aber ist der Wald den Künstlern eine unerschöpfliche Fundgrube geblieben. Man denke nur an die Ornamentik der späten Gotik und verfolge den Weg weiter bis zu unsern heutigen Malern des Waldes. Kein Volk hat die Poesie des Waldes so oft und so trefflich besungen, im Lied, im Märchen, im Bild, wie eben das deutsche Volk.

Das alles sind Einflüsse von einer so feinen, innerlichen Art, daß man bisweilen sehr scharf aufhorchen muß, um etwas von dem Hineinsickern solcher Bächlein in den Strom der Kunst zu hören. Es gibt aber auch einen Einfluß der umgebenden Natur, der durchaus äußerlicher Art zu sein scheint. Das ist der Einfluß, den die Materialien der jeweiligen Erdrinde, die natürlichen Erzeugnisse auf die Gestaltung der Kunst haben.

Es ist klar, daß die Bildhauerkunst sich anders entwickeln muß, wenn das Land dem Künstler Marmor, anders, wenn es ihm Sandstein zur Verfügung stellt; und ebenso ist es selbstverständlich, daß die Plastik eines holzreichen Landes ein anderes Aussehen haben wird als die Plastik eines Landes, das nur Granit zu bieten vermag. Die ägyptischen Götter- und Heroengestalten würden minder streng und starr gebildet sein, wenn die Künstler sie nicht in unendlich hartem Gestein hätten arbeiten müssen (Taf. XV, Abb. 20). Der einheimische Kalkstein schien für Werke, die Ewigkeitsdauer haben sollten, nicht widerstandsfähig genug und Marmor gab das Land dem Künstler nicht. Wie ganz anders mußte sich eine Plastik gestalten, die — wie die griechische — für ihre Göttergestalten den leuchtenden, feinkörnigen, leicht und doch nicht allzu leicht zu bearbeitenden Marmor be-

saß, einen Stoff, der von innerem Leben sprühte und der eine sichere und doch leichte Hand bei der Bearbeitung verlangte!

Und wiederum: wäre die eingehende, liebevoll den ganzen Inhalt der Natur — von den Zweigen und Blumen bis zu den Wolken und Sonnenstrahlen — nachbildende Bildhauerkunst der deutschen Schnitzaltäre möglich gewesen, wenn Deutschland nicht den Reichtum an mächtigen Bäumen gehabt hätte, an dem leicht zu bearbeitenden Material des Holzes? (Taf. XV, Abb. 18). Woran lag es, daß es im alten Ägypten keine Holzhäuser gab, und im alten Germanien keine Steinhäuser? Lediglich daran, daß Ägypten ein holzarmes Land und Germanien ein holzreiches Land war.

Heute ist die Materialfrage anscheinend gegenstandslos geworden. Denn Norden und Süden, Ursprungsland und Verarbeitungsland sind durch Schifffahrtswege und Schienenstränge so eng zusammengezogen, daß heute nahezu überall jedes Material vom Künstler verarbeitet werden kann. In Berlin kann eine granitene Löwin gebildet werden, in Leipzig eine marmorne Venus, und nichts hindert, daß in Griechenland ein holzgeschnitztes Heiligenbild entsteht. Aber das Verhältnis zwischen dem Material und dem Künstler hat sich durch die Versandmöglichkeiten des Materials nicht geändert. Die Einflüsse, die das Material auf den Künstler ausübt, sind heute nicht minder groß als sie es damals waren, als das zufällige Vorhandensein eines einzigen Materials den Künstler in eine ganz bestimmte Richtung des Schaffens hineinzwang.

Und das ist eben ein Beweis dafür, daß der Einfluß in dieser Beziehung nicht nur äußerlicher, sondern auch sehr innerlicher Natur ist. Man schneidet anders in Holz als in Granit, und muß anders schneiden. Und das Modellierholz kann Dinge erlauben, die der Meißel nicht erlaubt.

Gewiß kann bisweilen die technische Geschicklichkeit eines Künstlers über die Eigenart seines Materials hinwegtäuschen, aber der rechte Künstler wird gerade suchen, die Eigenart des Materials so lebendig wie möglich zur Geltung zu bringen. Er wird je nach dem Gedanken, nach dem Empfindungsinhalt, den er einem Werk geben will, das Material wählen, und wird dann alles tun, um dem Material zu ermöglichen, alles zu sagen, was an Persönlichkeit im Material selber steckt. Das gilt von kunsthandwerklichen Dingen so gut wie von Werken des Meißels, des Pinsels, des Griffels. Ein Rodin wird niemals, wenn ihm daran liegt, die weichsten Schwellungen lebendigen Fleisches, alle Feinheiten der Epidermis zur Anschauung zu

bringen, nach dem Holz der Eiche greifen, sondern nach dem feinkörnigsten, schimmerndsten Marmor; und der Künstler, der in der Gestalt eines Nilpferdes irdische Urkräfte verkörpern will, wird den Marmor von Carrara als ungeeignet erkennen und nach einem schweren Granitblock Umschau halten.

Und ist es anders auf den hundert andern Gebieten der Kunst? Überall gilt der Satz, daß nur dann etwas Rechtes entstehen kann, wenn eine Arbeit ihren Zwecken und ihrem Stoff entspricht. Je besser ein Material, die künstlerische Absicht und die Persönlichkeit des Künstlers zusammenklingen, um so besser wird das erschaffene Werk sein. Daher kann die persönliche Technik eines Künstlers, von der oben die Rede war, niemals in einem Gegensatz zu der Technik stehen, die das Material seiner Wahl verlangt. Ein Künstler, der mit Dürerscher Feinheit zu arbeiten liebt, wird niemals nach granitnen Blöcken für seine Kunst Verlangen tragen. Es sei denn, daß seine Künstlerschaft so reich und so vielseitig ist wie die Schöpferkraft der Natur. Gerade dann aber wird der Künstler niemals einem Material eine Technik aufzwingen, die zu ihm nicht paßt, sondern er wird — je nach dem, was er ausdrücken will, — ein Material suchen, dessen Technik am besten zu seinen Absichten stimmt.

So wird der Einfluß, den das Material auf die Kunst ausübt, in der Hand des großen Künstlers zu einem Mittel, die eigene künstlerische Persönlichkeit in ihrem ganzen Reichtum zu zeigen. Hier stehen wir an dem Punkt, wo der Ring in seinen Anfang zurückkehrt. Alles, was an Einflüssen auf die Kunst wirkt, die Eigenart der individuellen Anlagen, die unzähligen Beziehungen der umgebenden Menschenwelt, die Bedingungen der natürlichen Umwelt, das Material, das dem Künstler aus der Erde entgegenwächst, alles dient dazu, den Künstler in seiner Künstlerschaft zu steigern, nicht aber ihn zum Sklaven fremder Mächte zu machen. Alle Einflüsse sind nur Zuflüsse, die den Strom seiner künstlerischen Kraft stärker anschwellen lassen, vorausgesetzt, daß diese Kraft stark genug ist, um sie aufnehmen und mit sich fortführen zu können.

Insofern bedeutet allerdings doch die Künstlerpersönlichkeit für die Kunst alles. Aber sie erscheint jetzt nicht mehr als das selbstherrliche, auf dem Folierschemel sitzende Individuum, sondern als die Repräsentantin einer bestimmten Generation, eines bestimmten Volkes, durchtränkt von dem ganzen Reichtum der Gedanken und Empfindungen, die durch die Zeit hindurchgehen, frisch gehalten durch den Erdgeruch des Bodens, auf dem sie steht.



Abb. 1. Preussische Grenadiere im Feuer.

Zeichnung von A. v. Menzel.

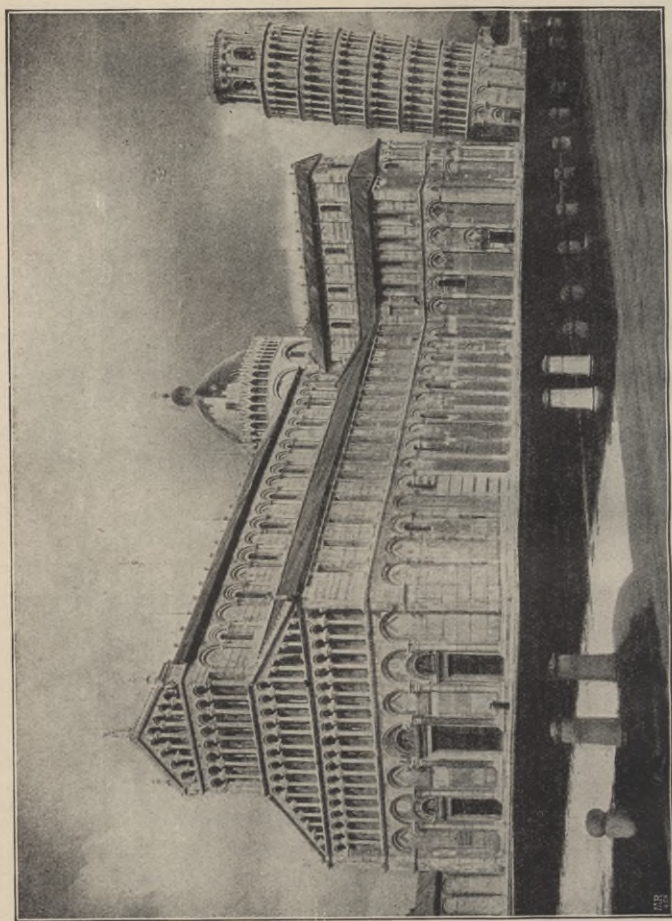


Abb. 2. Dom und schiefes Turm zu Pisa. (Nach Photographie.)

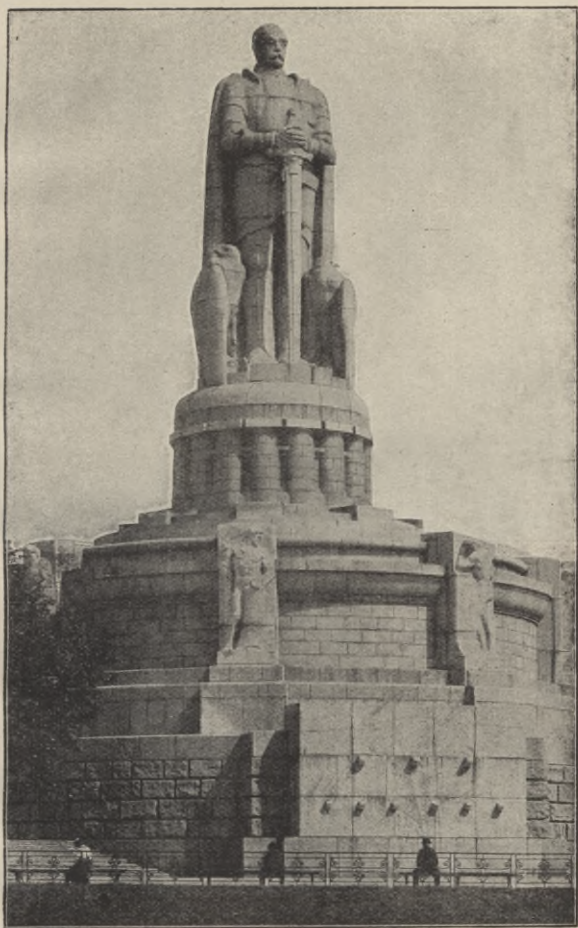


Abb. 3. Bismarckdenkmal in Hamburg.
Von Hugo Lederer.



Abb. 4. Lamberti-Kirche zu Münster.
(Inneres einer gotischen Kirche.)

(Originalaufnahme der Kgl. Preuss. Meßbildanstalt zu Berlin.)

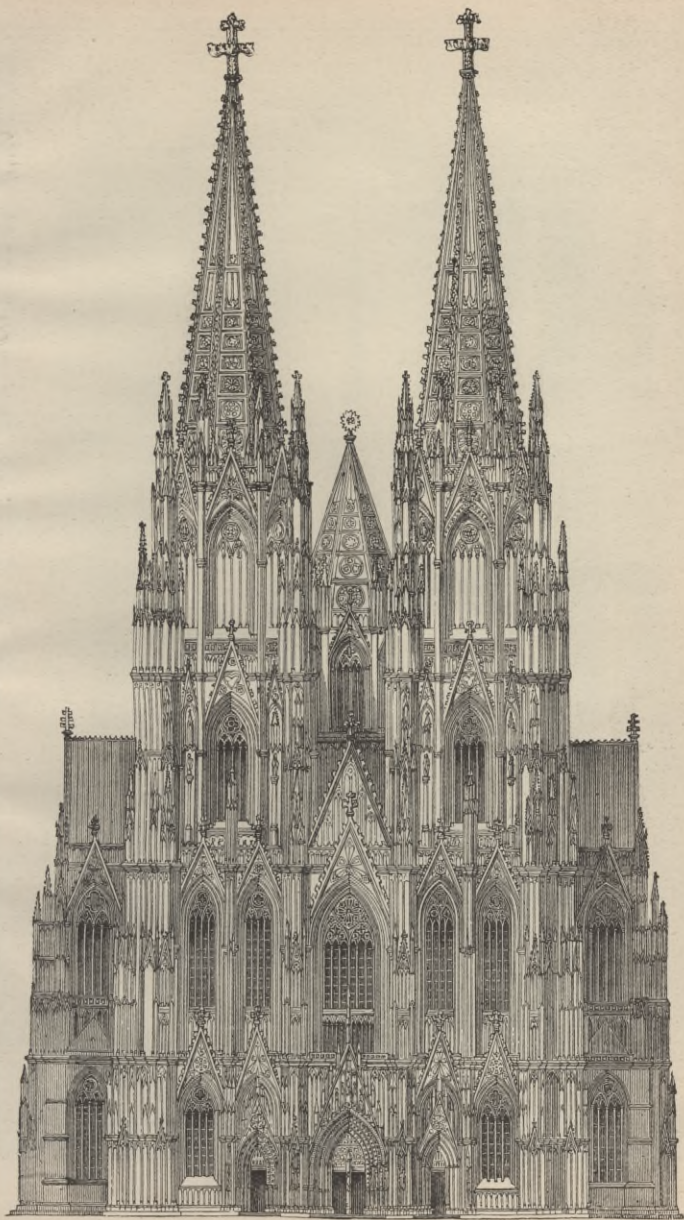


Abb. 5. Fassade des Kölner Doms. (Nach Lübke.)

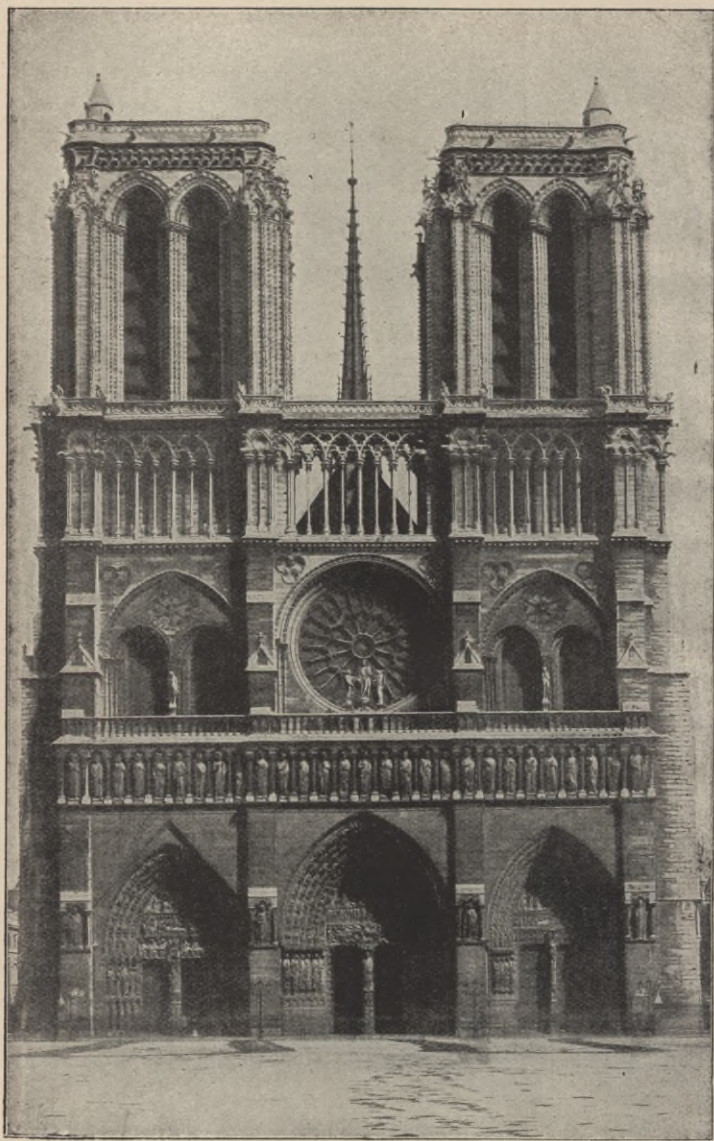


Abb. 6. Fassade von Notre Dame zu Paris. (Nach Photographie.)



Abb. 7. Pieta von Max Klinger.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin.
Copyright 1893 by Photographische Gesellschaft.

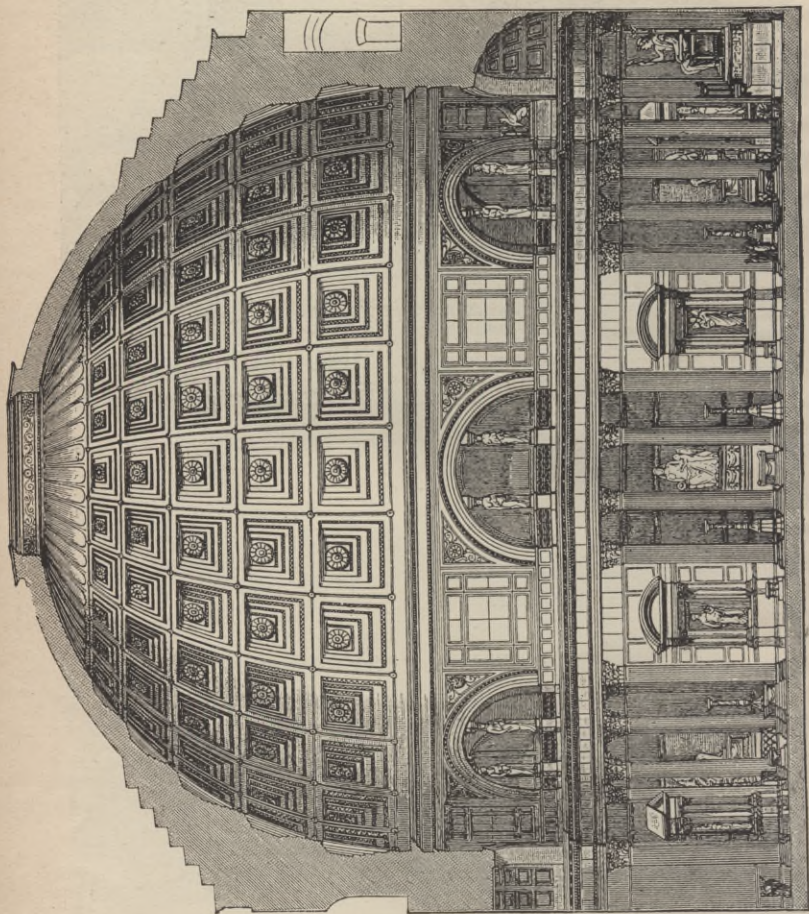


Abb. 8. Durchschnitt des Pantheons. Ursprüngliche Anlage. (Nach Abler.)

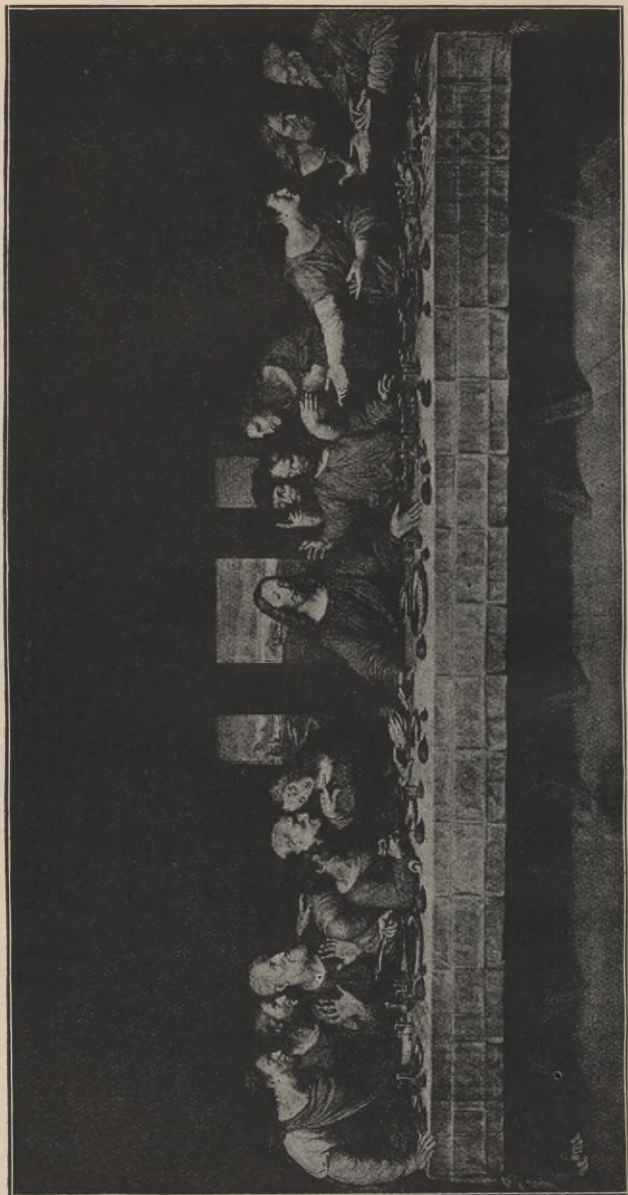


Abb. 11. Gionardo da Vinci, Das Abendmahl. Sta Maria delle Grazie, Mailand.



Abb. 12. Rembrandt, Verkündigung an die Hirten.
Radierung.



Abb. 13. Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals.
(Nach Photographie.)

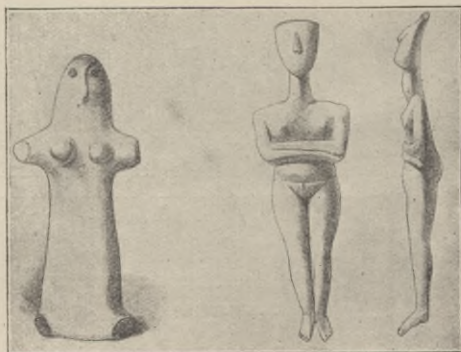


Abb. 14. Frauenidole aus Tyros und Nagos.
(Nach Photographie.)



Abb. 15. Dom zu Freiberg. Goldene Pforte.
(Romanisches Portal.)



Abb. 16. Michelangelo, Die Erschaffung Adams. Sixtinische Kapelle in Rom.
(Nach Photographie.)

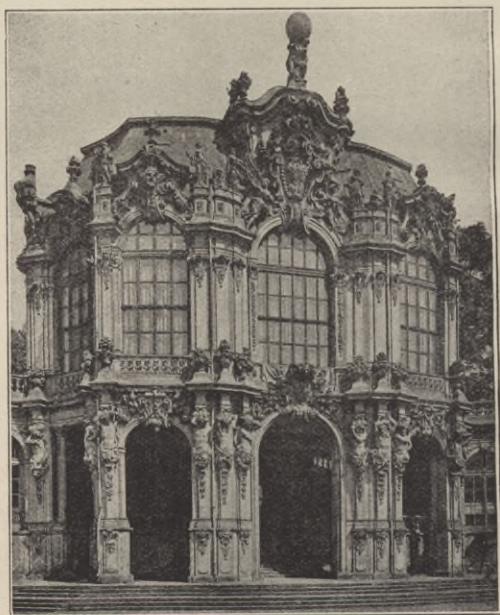


Abb. 17. Pavillon im Dresdner Zwinger.

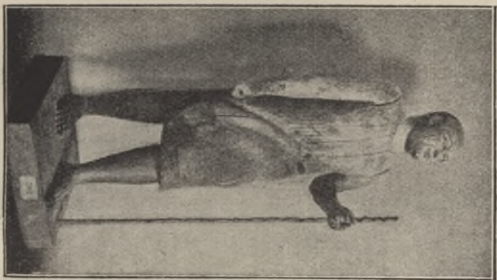


Abb. 18.
 Ägypt. Goldschmiede des Dorfbaufgen.
 (Nach Photographie.)

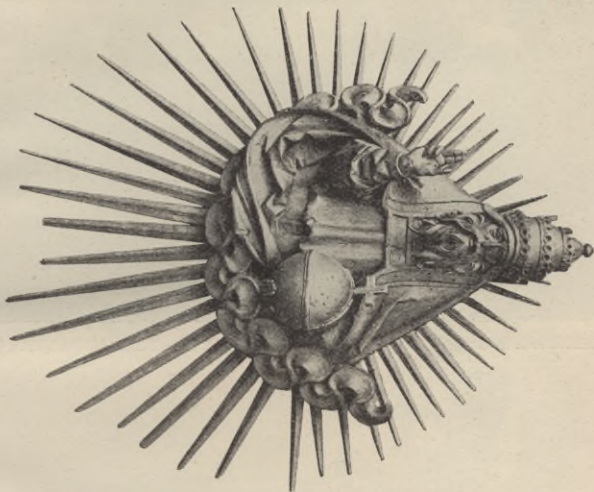


Abb. 19.
 Gottvater. (M. Matthäi, Goldschmied i. Schleswig-Goldstein,
 v. Borchscholmer-Mitar Hans Brüggemanns) Siedenholz.



Abb. 20.
 Rhomies II. Granit. Tuziner Museum.
 (Nach Photographie.)



Abb. 21. Albr. Dürer, Die Anbetung der Könige.
Uffizien zu Florenz. (Nach Photographie.)



Abb. 22. Tizian, Himmlische und irdische Liebe. Palazzo Borghese in Rom.
(Nach Photographie.)



Abb. 23. Alfred Rethel, Der Tod als Freund. Holzschnitt.



Abb. 24. Filippo Brunellesco, Opferung Isaaks.
Florenz, Museo nazionale.



Abb. 25. Lorenzo Ghiberti, Opferung Isaaks.

Florenz, Museo nazionale.

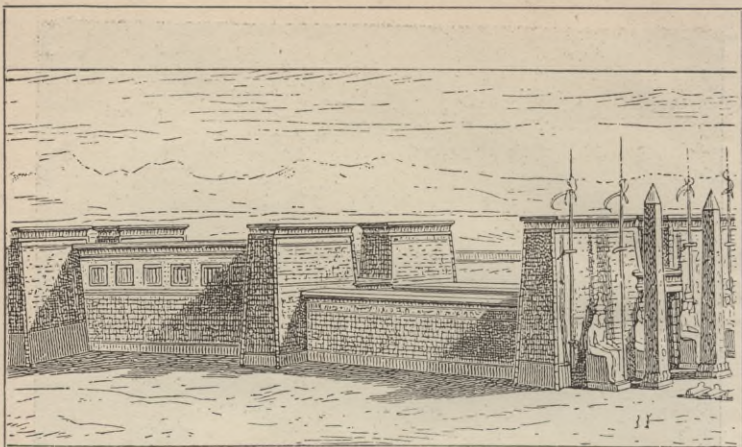


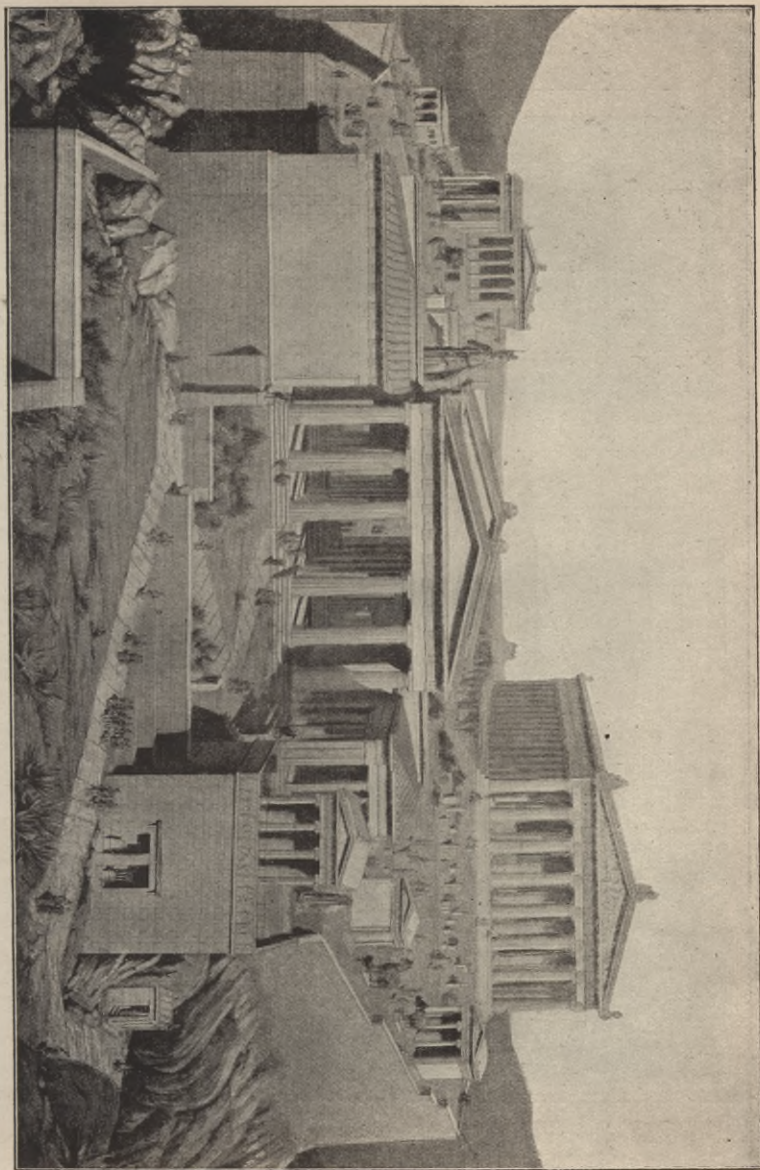
Abb. 26. Schema des ägyptischen Tempelbaus. (Nach Lüble-Semrau.)



Abb. 27.

Abb. 28.

Elfenbeiner Frauen-Torso von Brassempouy.
(Nach Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst.)



116. 29. Göttertempel bei Philae von Assuan. (Nach Böhm's Rekonstruktion in Sannig's Wandtafel).

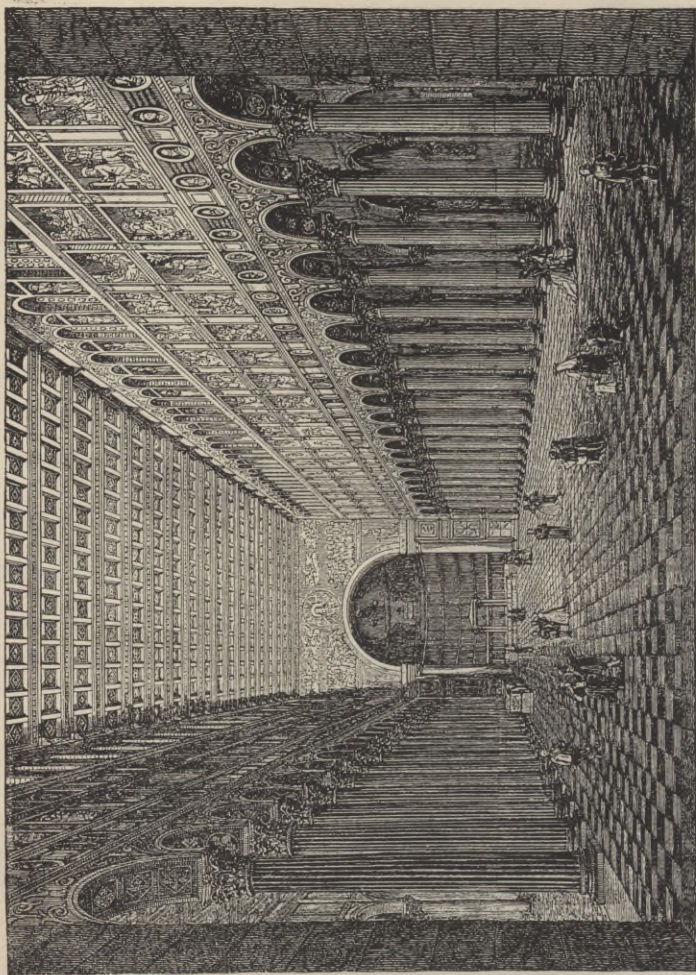


Abb. 30. Inneres von S. Paolo vor der Mauer bei Rom. (Nach Springer, Handbuch der Kunstgeschichte.)

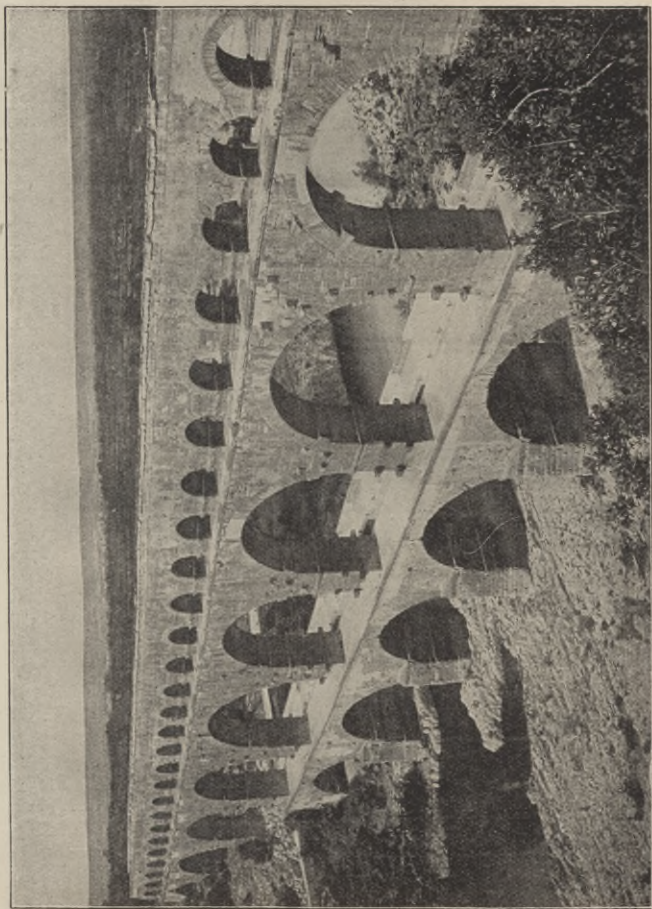
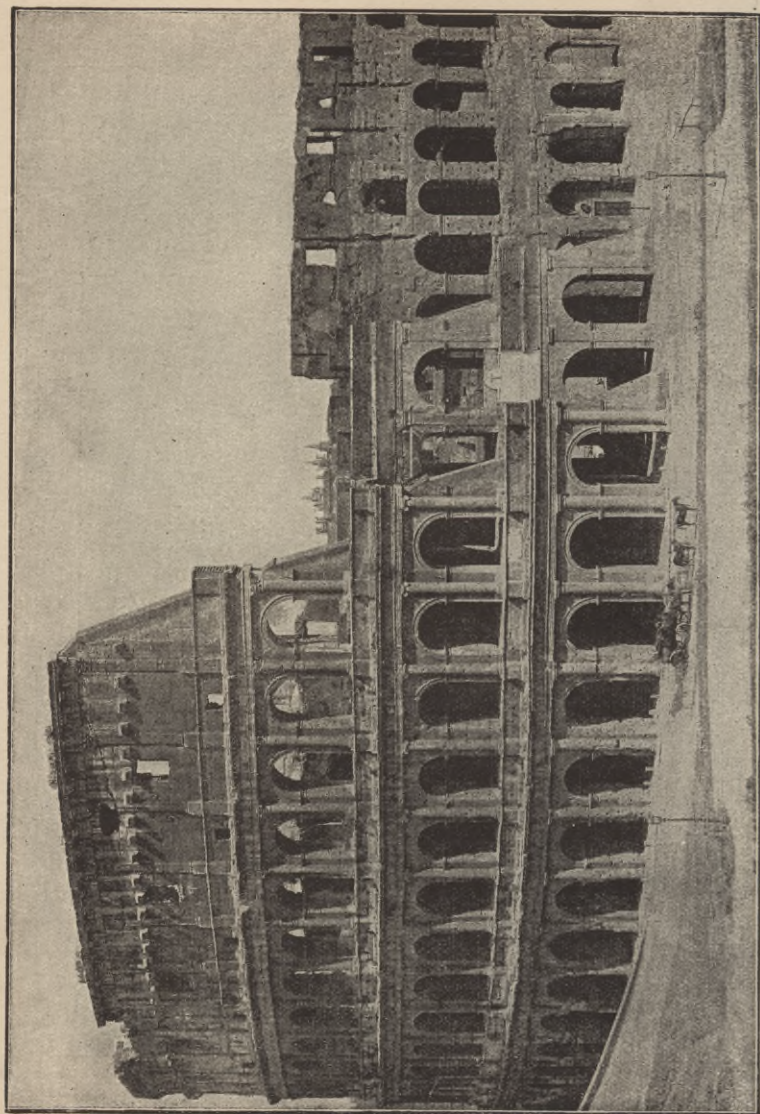


Abb. 31. Römische Wasserleitung (Südfrankreich) in 3 Stockwerken einen Fluß überbrückend.



Обл. 32. Руина деѣ Колоссеума въ Римѣ.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
K RXXIV K O W

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen der praktischen Ästhetik von Prof. Dr. Hans Cornelius. 2., vermehrte Aufl. Mit 245 Abb. im Text u. 13 Tafeln. Geh. M. 7.—, in Leinw. geb. M. 8.—

„... Das Werk ist unzweifelhaft in hohem Maße geeignet, zur Klärung kunstphilosophischer Probleme beizutragen, daher der sorgsamsten Beachtung, des eifrigsten Studiums würdig. Die Untersuchungen des geistvollen Denkers sind überall von hohem Werte, weil er selbst da, wo er fehlgeht, durch die unwillkürliche, für die Leser zugleich mit der Erkenntnis seines Irrtums gegebene Hinweisung auf den richtigen Weg die Wissenschaft fördert, und für Kreise schließlich, die überhaupt kein philosophisch-ästhetisches Interesse haben, dabei aber auch der Kunst ferne stehen, bietet die Schrift eine solche Fülle interessanter Belehrung, daß man den großen äußeren Erfolg, die in kurzer Zeit notwendig gewordene zweite Auflage auch unter diesem Gesichtspunkte völlig begriff.“ (Deutsche Literaturzeitung.)

Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bände. (Aus Natur und Geisteswelt. Bände 317/318.)

I. Band: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abbildungen im Text. M. 1.—, geb. M. 1.25. II. Band: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 31 Abbildungen im Text. M. 1.—, geb. M. 1.25.

„Dieses Buch könnte leicht in die Gefahr geraten, von vielen Fachgelehrten übersehen zu werden und ohne Einfluß auf die Entwicklung der Kunstwissenschaft zu bleiben. Das aber wäre bei der großen Bedeutung, die es für eine tiefere Auffassung der Kunstwissenschaft haben kann, in höchstem Maße zu bedauern. Wenn man sich von den üblichen dickleibigen Kunst- und Stilgeschichten zu diesen zwei schmalen Bändchen wendet, so ist es, als ob man eine gänzlich neue Welt beträte. Dort eine tote Anhäufung von Tatsachen, eine oberflächliche Aufzählung der äußeren Stilsymptome, hier ein lebendiges Erfassen des Geistes der Stile, der geistigen Bewegungen, für die die einzelnen Stilformen nur der äußere Ausdruck sind... Mit dieser starken Verinnerlichung der Auffassung, für die sich noch viele Beispiele anführen ließen, verbindet der Verfasser ein feines Gefühl für die Gesetzmäßigkeit in der wechselnden Mannigfaltigkeit der einzelnen Stilerscheinungen.“

(Repertorium für Kunstwissenschaft.)

Psychologie der Kunst. Eine Darstellung ihrer Grundzüge. Von Dr. R. Müller-Freienfels. In 2 Bänden. Band I: Die Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffens. Band II: Die Formen des Kunstwerks und die Psychologie der Wertung. Geh. je M. 4.40. In einem Band geb. M. 10.—

„Was diesem Werke unmittelbar nach seinem Erscheinen Beachtung und Anerkennung erworben hat, ist zum Teil der Umstand, daß es zu den sehr seltenen wissenschaftlichen deutschen Büchern gehört, die auch einen ästhetischen Wert besitzen und aus denen eine klar erkennbare Persönlichkeit spricht: Ein Vertreter der „fröhlichen Wissenschaft“, der weder unter der erdrückenden Fülle des Materials ächzt, noch, sich ängstlich verklausulierend, den Zweifeln und Unklarheiten ausbiegt, sondern frohgemut von Gipfel zu Gipfel schreitet und höchst ungeniert seine Meinung sagt, und der sich das leisten kann, ohne den Eindruck der Oberflächlichkeit zu machen, da er über eine gute Beherrschung des gesamten psychologischen und ästhetischen Stoffes und überdies über eine ungewöhnliche Gabe der Synthese verfügt.“ (Zeitschrift für Ästhetik.)

Die bildenden Künste ihre Eigenart und ihr Zusammenhang. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. M. —. 80.

Diese Vorlesung gibt einen Überblick über die Fragen theoretischer Natur, die bei den bildenden Künsten, insbesondere in der Architektur, eine Rolle spielen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom

Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt von Professor Dr. August Schmarsow. Geheftet M. 9.—, in Leinwand geb. M. 10.—

„Schmarsows Werk gehört zu denjenigen Arbeiten, die für jeden, der zu den allgemeinen Fragen der Ästhetik und Kunstwissenschaft Stellung nehmen will, unentbehrlich sind. Erwachsen aus den gründlichsten Studien der Geschichte der spätantiken Kunst, erstrebt es allenthalben eine philosophische Benennung über die Grundbegriffe, welche die Entwicklung der Kunst in dieser sowohl von der klassischen Archäologie wie von der neueren Kunstgeschichte noch nicht erschöpfend behandelten Übergangszeit erklärlich machen.“

(Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie.)

Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten.

Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung. Von Professor Dr. August Schmarsow. Geh. M. 2.—, in Leinw. geb. M. 2.60

„...Die sechs Vorträge Schmarsows bilden den wertvollsten Beitrag zur Literatur über die Kunsterziehungsfrage. Schmarsow entwickelt seine (schon aus seinen Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste bekannte) Anschauung über das Verhältnis der Künste zueinander, um zu zeigen, wie jede einzelne einer besonderen Seite der menschlichen Organisation entspreche, wie eben darum auch alle einzelnen Künste eng miteinander verknüpft sind, da sie alle von dem einen menschlichen Organismus ausstrahlen. So tritt denn Schmarsow auch in erster Linie für die Erziehung des ganzen Menschen zur künstlerischen Betätigung ein.“

(Deutsche Lehrerzeitung.)

Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei.

Von Prof. Dr. Felix Rosen. Mit 120 Abbildungen nach Zeichnungen v. Erwin Süß u. Photographien des Verfassers. In Leinw. geb. M. 12.—

„...Felix Rosen hat eine äußerst interessante Darstellung der gesamten italienischen Trecento und Quattrocento wie der altniederländischen Kunst unter dem Gesichtspunkte der Naturschilderung gegeben. Wie die Mächte des zeugenden Lebens der Erde begriffen und wiedergegeben sind, wie die Erfassung der natürlichen Formen der Landschaft, Wege, Felsen, Blumen, Bäume immer bestimmter wird, wie das Gefühl der Einheit alles Lebendigen wächst und auch der Mensch nicht mehr eine Ausnahme, sondern ein Teil dieses bewegten Naturlebens wird — das sind Rosens Hauptgesichtspunkte. Seine umfassende Bildung als Historiker setzt ihn in den Stand, statt einzelner Beobachtungen eine Gesamtdarstellung der Epochen zu zeigen. 120 fein ausgewählte Abbildungen, in denen gern Ausschnitte aus Bildern den Photographien nach der Natur gegenübergestellt werden, unterstützen Rosens Worte in oft verblüffender Weise.“

(Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart.)

Die Renaissance in Florenz und Rom. Von Professor Dr.

Carl Brandi. 4. Auflage. Geh. M. 5.—, in Leinwand geb. M. 6.—

„Liebenswürdiger, anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden. Der Verfasser, von Fach Historiker, zeichnet mit sicherer Hand den politischen und sittengeschichtlichen Hintergrund der Zeit; aber keine der mächtigen, aus den mannigfachsten Impulsen entsprungenen Strömungen, die sich in ihr zu reiner Harmonie vereinten, ist ihm fremd und mit gleicher Beherrschung des Stoffes charakterisiert er die schöpferischen Kräfte wie in Kirche, Staat und Gesellschaft, so in Wissenschaft, Dichtung und bildender Kunst.“

(Deutsche Rundschau.)

Leubners kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Leubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie erfreuen tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden.“ (Die Warte.)

„Wer ist jetzt in der Lage, teure Nachschlagebücher zu kaufen? Wie viele aus den Reihen der Volkshochschulbesucher verlangen nach Handreichungen, die das Studium der Natur- und Geisteswissenschaften ermöglichen. Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt“ des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen.“ (Pädagog. Arbeitsgemeinschaft.)

„Diese handlichen Nachschlagebücher bieten nach Form und Inhalt Vorzügliches und werden sich, wie zu erwarten steht, in unseren Volksbüchereien schnell einbürgern.“ (Blätter für Volksbibliotheken.)

Bisher erschienen:

Philosophisches Wörterbuch. 2. Aufl. V. Studentrat Dr. P. Thormeyer.

(Bd. 4.) geb. M. 36.—

Psychologisches Wörterbuch von Privatdozent Dr. Fritz Giese.

(Bd. 7.) geb. M. 32.—

Wörterbuch zur deutschen Literatur von Studentrat Dr. H. Köhl.

(Bd. 14.) geb. M. 36.—

* **Musikalisches Wörterbuch** von Privatdoz. Dr. J. H. Moser. (Bd. 12.)

* **Wörterbuch zur Kunstgeschichte** von Dr. H. Vollmer.

Physikalisches Wörterbuch v. Prof. Dr. G. Berndt. (Bd. 5.) geb. M. 36.—

* **Chemisches Wörterbuch** von Privatdozent Dr. H. Remß. (Bd. 10.)

* **Astronomisches Wörterbuch** v. Observator Dr. H. Naumann. (Bd. 11.)

Geologisch-mineralogisches Wörterbuch von Dr. E. W. Schmidt.

(Bd. 6.) geb. M. 36.—

Geographisches Wörterbuch v. Prof. Dr. O. Kende. I. Allgem. Erdkunde.

(Bd. 8.) geb. M. 36.— *II. Wörterbuch d. Länder- u. Wirtschaftskunde. (19.)

Zoologisches Wörterbuch von Dir. Dr. Th. Knottner u. Meher.

(2.) geb. M. 32.—

Botanisches Wörterbuch von Dr. O. Gerke. (Bd. 1.) geb. M. 32.—

Wörterbuch der Warenkunde von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 9.)

geb. M. 36.—

Handelswörterbuch von Handelschuldir. Dr. V. Sittel u. Justizrat

Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammengestellt von V. Armhaus, verpfl. Dolmetscher. (Bd. 9.) geb. M. 36.—

* in Vorbereitung bzw. unter der Presse (1922)

Verlag von V. G. Leubner in Leipzig und Berlin

Das dichterische Kunstwerk

Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte.

V. Prof. Dr. E. Ermatinger. Geb. M. 56.-, geb. M. 72.-, in Halbj. M. 130.-

Das vorliegende Buch will die Grundbegriffe literaturgeschichtlicher Urteilsbildung bestimmen, es sucht den Begriff des Erlebnisses aufzuhellen, so eine Bestimmung des literarischen, epischen, dramatischen Stiles zu geben und enthält eine Fülle neuer Einsichten über den künstlerischen Prozeß und das Dichtwerk.

Von deutscher Art und Kunst

Eine Deutschkunde. Herausgegeben von Studentrat Dr. W. Hoffstaetter.

3., verb. Aufl. Mit 42 Tafeln und 2 Karten. Geb. M. 52.50

Das Geheimnis dieses Buches liegt darin, daß es uns die Kraft und Weisheit im Allernächsten sehen lehrt. Es zeigt uns den Weg in unser eigenes Reich und Leben, in Land und Dorf und Haus der Deutschen. (Historische Zeitschrift.)

Volk und Vaterland

Schaffen und Schauen. Bd. 1. 4. Aufl. Geb. M. 60.—

Auch in 2 Teilbänden erhältlich. I. M. 28.—, II. M. 35.—

„Diese Art staatsbürgerlicher Bildung erscheint als der wirkungsvollste Weg zur Erziehung vom bloßen Nationalgefühl zum Nationalbewußtsein.“ (Tägliche Rundschau.)

Des Menschen Sein und Werden

Schaffen und Schauen. Bd. 2. 3. Aufl. Geb. M. 50.—

Auch in 2 Teilbänden erhältlich. I. M. 24.—, II. M. 28.—

Führt in die tieferen Zusammenhänge der deutschen geistigen Welt der Gegenwart ein, — Werden, Wesen und Aufgaben unserer Kultur, wie ihre Voraussetzungen im Leiblichen und geistigen Dasein des Menschen aufzeigend und zur vertieftesten Lebensführung anleitend.

Die Großmächte und die Weltkrise

Von Prof. Dr. R. Kjellén. 2. Aufl. Kart. M. 24.—, geb. M. 30.—

Kjelléns Meisterschaft in der knappen Charakteristik ist bekannt und sein unbeugsames Eintreten für das Recht ebenso. So wird das neue Buch eine Schule der Selbsterkenntnis, aber auch des völkischen Willens. (Zeitschrift für Deutschkunde.)

Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtl. Entwicklung

von Herder bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Ermatinger. I. Bd. Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. Geb. M. 69.—, geb. M. 81.—, II. Bd. Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. Geb. M. 48.—, geb. M. 67.50

„Der Reichtum an Gemütswerten deutscher u. schweizerischer Dichtung ist das herrliche Erlebnis, das der Leser aus diesem nie ermüdenden, immer anregenden Werke entnimmt.“ (Neue Zür. Ztg.)

Aus Weimars Vermächtnis

Schiller, Goethe u. das deutsche Lebensfragen in unserer klas-
Menschheitsideal. Von Prof. D. sischen Dichtung. Von Gynnasial-
R. Bornhausen. (Bd. 1.) Kart. direktor Prof. H. Schurig. (Bd. 2.)
M. 25.— Kart. M. 37.50

Die Antike Kultur

in ihren Hauptzügen dargestellt von Oberstudiendir. Prof. Dr. F. Poland, Dir. Prof. Dr. E. Reisinger und Oberstudiendir. Prof. Dr. R. Wagner. Mit 118 Abb. im Text, 6 einz. u. mehrf. Taf. u. 2 Plänen. Geb. ca. M. 60.—

Bietet ein Gesamtbild der Antike als der sich in überreicher Entfaltung ausbreitenden Lebensgestaltung griechisch-römischen Geistes in Staat und Wirtschaft, in Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Religion, Leben und Treiben.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Preisänderung vorbehalten

S-96

S. 61

31) < 30 cm (M. 25.-). Geschmackvolle F.

Neu: Kleine K

18) < 24 cm je M. 8.-. Liebermann, Im Part.
alten Kaffee und Weihnachtsabend. Treuter,

Schattenb

K. W. Diefenbach „Per aspera ad as
Wandstrießes fortlaufend wieder. (20 1/2) < 25 cm)

(42) < 30 cm) je M. 30.-, (35) < 18 cm) je M. 10.-, an

„Göttliche Jugend“. 2 Mappen, mit je
Einzelbilder je M. 5.-, auch gerahmt in versch. Aus

Kindermusik. 12 Blätter (25 1/2) < 34 cm) in

Gerda Luise Schmidt (20) < 15 cm) je M. 4.-

führung erhältlich. Blumenoratel. Reifenspiel. Der
Krauß. Die Freunde. Der Brief an „Ihn“. An

Wein. Ein Mädchen. D

Leubners Künstl

(Ausf. Verzeichnis v. Verlag in Leipzig.) Jede Karte
M. 6.-, jede Karte unter Glas mit schwarzer Einfassung

Die mit * bezeichneten Reihen auch in feinen ovalen He
M. 8.30), oder in Kettentahnen eckig oder oval (M.

nungen in 12 Reihen. Leubners Künstlerp
Meister. 1. Macco, Malenzeit. 2. Köstlich, Sonnen

4. Hartmann, Sommerweide. 5. Kühn jr., Im
*Diefenbachs Schattenbilder in 7 Reihen. (Kin

Aus dem Kinderleben, 6 Karten nach Bleistiftzei
Bruder. 2. Der böse Bruder. 3. Wo drückt der Sch

aufgepaßt! 6. Große Wäsche. In Umschlag M. 4.50.

Schmidt: 1. Reihe: Spiel und Tanz, Heil im Gac
Belauschter Dichter, Kattensänger von Hameln. 2. Kell

Reifenspiel, Ein Frühlingskrauß, Der Liebesbrief. 3. T
versuch, Am Spinett, Beim Wein, Ein Mädchen, Der G

Rudolf Schäfers Bilder nach

Der barmherzige Samariter (M. 50.-), Jesus der K
(M. 50.-), Hochzeit zu Kana (M. 40.-), Weihnachte

(75) < 55 bzw. 60) <

Diese 6 Blätter in Format **Biblische B**
29) < 30 unter dem Titel

(Auch als „Kitchliche Gedendblätter“ und als „Bild
Karl Bauers Fed

Führer und Helden im Weltkrieg. Einz
2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je . . .

Charakterköpfe zur deutschen Geschichte. M
12 Bl. M. 18.-, Einzelblätter

Aus Deutschlands großer Zeit 1913. In
Einzelblätter

Vollständiger Katalog üb. künstl. Wandschmuc

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



I-301526

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000295879