

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inw. ....

321

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000295894





No 304 296

360

IV-a-8

Das Schöne  
und  
die bildenden Künste.

---



# Das Schöne

und

# die bildenden Künste.

Von

Emerich Kanconi.



Wien. Pest. Leipzig.  
A. Hartleben's Verlag.  
1896.

D/373

Motto:

Musis omni tempore serviendum  
amore, more, ore, re.

Helvetius.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

I 321

Akc. Nr.

Alle Rechte vorbehalten. 2834 149

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.



## Vorwort.

---

Das Buch ist die Frucht langjähriger Erfahrung und langjährigen Denkens und Urtheilens; es ist aus festgegründeten Ueberzeugungen entstanden, denen es rückhaltlos Ausdruck giebt. Es wird daher Zustimmung und Gegnerschaft finden; die eine wird mich freuen, die andere nicht beirren.

Es konnte gar nicht in der Absicht des Verfassers liegen, vollständig zu sein; dazu ist der Gegenstand zu groß, zu reich, zu allumfassend; Wichtigstes durch scharfe Streiflichter zu erhellen, beabsichtigte er, und er glaubt auch, dies erreicht zu haben.

Was in der Kunst das Bleibende und was das Vergängliche, lehrt uns die Geschichte in scharfumrissenen, einleuchtenden Beispielen. An dem Besten, was die hervorragendsten Meister der vornehmsten Kunstperioden geschaffen, an dem Tiefsten, was die größten Denker darüber geschrieben, müssen wir Alle lernen, was schöne Kunst ist.

In dem Sinne ist das Buch durchgeführt, und ich kann nur wünschen, daß es von dem kunstliebenden Publicum mit eben der Theilnahme aufgenommen wird, die es bisher meinen Schriften geschenkt.

Em. Ranzi.

## Inhalt.

---

	Seite
Vorwort . . . . .	V
Das Schöne und die Kunst . . . . .	1
Die Form . . . . .	42
Die Farbe . . . . .	54
Der Ausdruck . . . . .	90
Architektur . . . . .	116
Malerei . . . . .	153
Plastik . . . . .	197
Religiöse Kunst . . . . .	220
Die große Kunst . . . . .	241
Die Kleinkunst . . . . .	261
Das Genre . . . . .	295
Das Bildniß . . . . .	308
Illustration . . . . .	326
Die Künstler . . . . .	333
Die Moderne in der Kunst . . . . .	355
Akademien, Privatschulen, Ausstellungswesen, Mäcene . . . . .	389
Kunstkenner, Amateurs, Fälscher, Kunsthandel . . . . .	418
Das Kunstschaffen der Frauen . . . . .	436
Kritik und Publicum . . . . .	446
Die Kunst der Zukunft . . . . .	460

---



## Das Schöne und die Kunst.

---

Alles unser Wissen und alles unser Können ist nur rein menschlich; in diesem Sinne ist die ganze Welt unsere Welt und sind wir die Schöpfer derselben. Diese Welt ist mit der Menschheit entstanden, gewachsen und wird mit ihr vergehen. Wir haben es nur mit der Erscheinung zu thun, das ist unsere Wirklichkeit; nur wie wir sie sehen, ist sie für uns, wie sie in der That ist, wissen wir nicht und können wir nicht wissen. Alle unsere Ideale sind anthropomorph, das Ding an sich war für die Menschheit stets ein unlösbar versiegeltes Buch, ist es und wird es in aller Zukunft bleiben und wer sich damit vertraut machen will, wer nach diesem Geheimniß auslugt und danach spürt, und wer nur dann seelisch beruhigt und des innerlichen Gleichgewichtes sicher ist, wenn er davon Erkenntniß zu gewinnen meint, ist darauf angewiesen zu glauben, was phantasievolle Menschen davon erzählen, als hätten sie es geschaut; solche unmögliche Erkenntniß wird von frommen Gemüthern Vernunftserkenntniß genannt, liegt aber außerhalb der menschlichen Erkenntnißkraft überhaupt, aus sich und über sich hinaus kann kein Sterblicher und es ist sein Fluch, daß er unter sich sinken kann.

Dieses Bewußtsein zur vollen Klarheit erhoben ist ebenso tröstend als niederdrückend, es erhebt uns in unseren Augen, eine derartig mächtige Schöpferkraft zu besitzen einerseits, und macht uns andererseits bescheiden, denn wir fühlen bei jedem Schritte, den wir thun, bei jedem Gedanken, den wir fassen, daß wir allüberall im Thun und Erkennen beengt und beschränkt sind, unser Bild der Welt und des Allganzen entspricht der Höhe unseres Wahrnehmungsvermögens, welches an die Thätigkeit unserer Sinne gebunden ist. Wenn es wahr ist — und wer zweifelt daran! — daß der Mensch das Maß aller Dinge, die ihn umgeben, ist, so ist es ebenso wahr, daß unser Perceptionsvermögen gegen den Makrokosmos gehalten ein kleines ist.

Die Verse Goethe's: *Stell' Deinen Fuß auf ellenhohe Socken, setz' an Dein Haupt Millionen gold'ner Locken, Du bleibst doch immer was du bist*“ enthalten eine Grundwahrheit. Unsere Tugenden und unsere Laster gehören einzig uns an, sie wären nicht, wenn wir, wenn die Menschheit nicht wäre, wir leben in einem Medium und sehen alles durch ein Medium, das von uns ausgeht und das, was wir wahrnehmen, formt und färbt, und deshalb auch ergreift uns das tiefe Wort Shakespeare's: „Es giebt nichts Gutes und nichts Böses auf der Welt, das Denken macht's dazu“ in unserer innersten Seele und erhellt die um uns und in uns herrschende Dämmerung wie ein plötzlich aufzuckender Blitzstrahl das Bild einer von Wolfenschatten verdüsterten Landschaft.

Mit dem Satze, daß all unser Wissen und Können anthropomorph ist, ist auch schon gegeben, daß unsere Idee der Schönheit, deren Erkenntniß in der Natur und Darstellung durch die Kunst anthropomorph ist und gar nicht anders sein kann. Das große allgemeine Ich ist die gesammte Menschheit, gegen ihr Urtheil auf allen Gebieten des Wissens und Könnens giebt es eben keine Appellation, die ein Ein-

zelter erheben könnte. Ihr Urtheil ist unfehlbar, es hat zur Quelle die Anschauung aller Einzelnen, und alle einzelnen Menschen sehen ähnlich, aber doch nicht gleich, und darauf beruht auch die Möglichkeit der Kunst, welche — wir betonen dies wiederholt — nichts ist und nichts anderes sein kann als die Darstellung, die Veranschaulichung des Schönen, und weil dies so ist, kann es eine Kunst überhaupt geben, denn würden nicht Alle ähnlich sehen, sondern gleich, so müßte die Kunst an Langweiligkeit sterben und wäre überflüssig. Eben darin, daß die normalen Menschen Alle ähnlich sehen, ist die unendliche Mannigfaltigkeit und die Einheitlichkeit der Kunst begründet. In der immer wieder sich documentirenden Verschiedenheit des Sehens und der Erkenntniß der Einzelnen ist auch die Möglichkeit gelegen, daß nach dem vermeintlich höchsten immer höheres erreicht werden kann. Jede Zeitepoche der menschlichen Entwicklung hat deshalb auch auf dem Gebiete der Kunst ihren Messias.

Schon an dieser Stelle unserer Erörterungen will ich betonen, daß der von einzelnen Anhängern der jetzt so grasses Unwesen treibenden Modernen in eitler Selbstbelächlung ausgesprochene Satz, daß die Kunst exclusiv sei, eine höchst gefährliche und in ihren allfälligen Consequenzen beklagenswerthe Lüge. So wie die Schönheit für Alle ist, und je glänzender ihr Licht von Allen erkannt und genossen wird, so ist es auch die Kunst. Kunstwerke, welche nur für einen kleinen Kreis geschaffen sind, und welche nur auf einen kleinen Kreis wirken, sind Eintagsfliegen, welche von der allmächtigen Zeit unerbittlich verscheucht und der Vergessenheit anheimgegeben werden. Philosophische Denker und theoretisirende Künstler haben von jeher sich bemüht, in knappen Worten auszusprechen, was das Schöne ist, und es ist auch für uns von Wichtigkeit, den Begriff des Schönen zu formuliren, da wir ja an die Spitze unserer Aus-

führungen den Satz gestellt haben, daß die Kunst die Darstellung des Schönen sei und nichts anderes sein könne.

Aristoteles sagt: Schön ist das, was um seiner selbst willen begehrenswerth und zugleich löblich ist, das, was gut und vermöge seiner Güte zugleich angenehm ist. Vischer gibt folgende Definition: Schönheit ist die Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Kant hingegen erklärt, schön ist, was Allen gefällt. Nach langen Ausführungen über das Gute, Wahre und Schöne und über den innigen Zusammenhang, in welchen diese drei Grundideen des Menschen verbunden sind, zeichnet der Aesthetiker Fehner die Eigenart jeder dieser Ideen in folgenden Worten: Das Gute ist, wie der ernste Mann und Ordner des ganzen Haushaltes der Gegenwart und Zukunft, Nahes und Fernes, in eines bedenkt und den Vortheil nach allen Beziehungen zu wahren sucht. Das Schöne, dessen blühende Gattin, welche die Gegenwart besorgt mit Rücksicht auf den Willen des Mannes, das Angenehme, das Kind, was sich am sinnlichen Genuße und Spiele des einzelnen erfreut, das Nützliche, der Diener, welcher der Herrschaft Handleistungen thut und nur Brot erhält nach Maßgabe, als er solches verdient.

Das Wahre endlich tritt als Prediger und Lehrer den Gliedern der Familie hinzu. Als Prediger im Glauben, als Lehrer im Wissen. Es leihet dem Guten das Auge, führt dem Nützlichen die Hand und hält dem Schönen einen Spiegel vor.

So wie alle Vergleiche hinken, so hinkt auch wohl dieser bilderreiche Vergleich, und es wird sich im Verlaufe dieser Schrift Gelegenheit genug ergeben, um zur Erkenntniß zu bringen, daß er neben Wahrem auch Falsches enthält. Ein Mann, der ebenso bedeutend als schaffender Künstler wie als Kunsttheoretiker war, hat betont, daß die Männer der Kunstwissenschaft vornehmlich die Idee in den Kunst-



werken suchen, und daß die Künstler vor allem die Erscheinung ins Auge fassen, und daß aus diesem Widerspruche der Anschauung die Widersprüche, welche sich in den Kunsttheoremen zeigen, entstehen; wer die Idee in ihrer Abstraction über alles stellt, ist aber ebenso im Irrthume wie derjenige, der lediglich die Erscheinung ins Auge faßt; denn an einem Kunstwerke, von dem es überhaupt der Mühe Werth ist zu reden, müssen sich Idee und Erscheinung vollkommen decken, die Form dem Inhalte vollständig entsprechen und der Inhalt die Idee vollkommen durchseelen. Unzählig sind die Versuche, das Wesen des Schönen in einem kurzen Satze festzustellen; es genügen wohl die wenigen, die wir angeführt haben, um darzuthun, daß die hervorragendsten Denker da nicht übereinstimmender Meinung gewesen sind. Wenn aber dies auch bei den erleuchtetsten Köpfen der Fall ist, so ist es nur naturgemäß, daß die Völker in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung ganz verschiedene Schönheitsideale hatten. Diese unbestreitbare Wahrheit hat viele kurzsichtige Menschen, welche sich für das Schöne und die Kunst interessiren, dazu geführt, zu behaupten, daß es auf diesem Gebiete keine festen Grundsätze gebe, und daß jedes Volk zu jeder Zeit mit seinem Ideale des Schönen und seiner Kunstanschauung vollkommen im Rechte war. Diese Verkehrtheit hat wohl auch einen halbverrückten Künstler unserer Tage dazu geführt, daß er die Behauptung aufstellte, vor ihm habe gar keiner das Wesen der Schönheit erkannt, und wenn seine Schöpfungen der Welt befremdend erschienen und sie von ihr verlacht würden, so sei das nicht seine Schuld, sondern die Schuld des Publicums, das ewig im Finsternen tappen werde.

Da führte das jedem Künstler nothwendige Selbstvertrauen zu einem Exceß wahnsinnigen Hochmuthes, denn ein Künstler, der anders sieht als alle anderen, ist ein

Sonderling, den man nicht nur nicht versteht, sondern dessen Emanationen mit Lachen oder Entriistung abgelehnt werden, an ihm geht nicht nur seine Zeit, sondern auch alle folgenden vorüber; er und das, was er geschaffen, veralten sozusagen im Handumdrehen, denn nur der lebt für alle Zeiten, der seiner Zeit vollkommen genügt. In der Absonderlichkeit giebt es aber Abstufungen, ein kleiner Zusatz kann schädigend wirken, aber nicht vernichtend, wohl aber, wenn das eigenartige Wesen des Künstlers stark von Absonderlichkeit durchdrungen, ist er um Gegenwart und Zukunft gebracht. Von dieser Krankheit sind mehr und minder diejenigen heimgesucht, welche heutzutage vornehmlich als interessant gepriesen werden; man wird sehr gut daran thun, gegen diese Art mißtrauisch zu sein. Sie gehen auch meist vornehmlich darauf aus, anders zu sein als die anderen, sie wollen von der Menge, welche man neuestens so gern als Heerdevieh bezeichnet, nicht verstanden werden, während doch die echten Kunstwerke, denen bleibender Werth zuzuerkennen, stets von Allen verstanden werden, welche überhaupt Verstand haben.

Diese Worte werden freilich Leute von der Sorte, deren Einer in Bezug auf den von ihm verehrten geistreichen Denker ausrief, „es ist dafür gesorgt, daß er nicht verstanden wird“, als Blasphemie erscheinen, aber es ist die Pflicht eines jeden, der heute über Kunst schreibt, den ewigen und unumstößlichen Wahrheiten die Ehre zu geben, auf die Gefahr hin, von minnorenen Beurtheilern als einer, der mit Vorliebe Gemeinplätze wiederholt, geschmäht zu werden.

Kunsttalent ist das Vermögen, durch schöpferische Thätigkeit einen bedeutsamen Inhalt in entsprechender, schönheitlicher Form zum Ausdruck zu bringen, das Ergebniß der Thätigkeit des Einzelnen ist das Kunstwerk. Das Ergebniß der Gesamttthätigkeit der Künstlererschaft einer Epoche ist die Kunstweise dieser Epoche, und die Kunstgeschichte stellt die

fortschreitende Entwicklung des Kunstideals der Menschheit dar. Wenn wir daher dem Wesen der Schönheit nahekommen wollen, so müssen wir unsere Blicke auf die Art richten, wie die culturll entwickelten Völker in der Zeit ihrer höchsten Blüthe das Kunstideal veranschaulicht haben, und da wird für uns immer die Zeit eines Perikles, Phidias, Praxiteles, der Päpste Julius II., Leo X. und der Medizeer maßgebend sein. Damit soll nicht gesagt werden, daß nicht in jedem Stile, zu jeder Zeit seiner Entwicklung Schönes zu Tage gefördert worden sei, sondern daß durch die Kunstwerke, welche wir den oben genannten Zeiten verdanken, ein sicherer Maßstab für die Beurtheilung aller Kunstwerthe und mittelbar eine Basis für die Erkenntniß des Schönen gegeben sei.

In verschiedenen Schriftstücken habe ich bereits die Ansicht ausgesprochen, daß der Gegensatz, welchen man zwischen den Werken des Menschen und den Bildungen der Natur stellt oder die contradictorische Gegenüberstellung des Andersseins von Natur und Kunst unrichtig sei. Sagt doch auch derjenige der modernen Philosophen, welcher die allerweittragendsten Wirkungen erzielte: „Wie heute schon der Mensch hart geworden von der Zucht der Wissenschaft vor der Natur steht, so soll er fürderhin vor dem Menschen stehen.“ (Nitsche.) Das heißt, er soll sich objectiviren, vergegenständlichen, das kann er aber nur bis zu einem gewissen Grade, insofern dies seine Natur, da er selbst ein Naturproduct ist, zuläßt. Als Naturproduct, da er ein gewisses Maß von Perceptionsvermögen hat, ist er eben an seine Sinneswerkzeuge, welche die Wahrnehmungen vermitteln, gebunden. In dieser Eigenschaft versteht er auch, wenn er nicht schöpferisch veranlagt ist, wenn er die Erscheinungen beobachtet, die ihn umgebende Natur, eben weil sie ihm verwandt ist. Ist er jedoch schöpferisch veranlagt, so wieder=

spiegelt er sie, nicht aber indem er sie voll und ganz wiedergiebt, sondern indem er einen Ausschnitt derselben aufnimmt und nach seiner Art gefärbt darstellt; würde er da die Natur nur sklavisch abschreiben, so würde er auch so manche Disharmonie, die in einem Ausschnitte vorliegt, aufnehmen.

Als Künstler hat er aber die Aufgabe, in seiner Schöpfung, die ein Mikrokosmos sein muß, die Ausgleichungen und Auflösungen, welche das All durch das Zusammenwirken unendlicher und incommunerabler Kräfte erreicht, dadurch zu erzielen, daß er von dem, was er sieht, einzelnes wegläßt und anderes aus sich hinzugeibt. Die große Natur gleicht alle Disharmonie aus durch das Ineinanderspielen der verschiedensten Kräfte und Erscheinungen, der Künstler hat dies zu erreichen, indem er den Geist der Einheitlichkeit und Harmonie, der in dem All waltet, durch seine Auffassung und die Art der Ausgestaltung seines Werkes zum Ausdrucke bringt. Der Mensch ist ebenso ein Naturproduct wie die Sterne, die Blumen u. s. w., und alles, was er hervorbringt, ist wieder mittelbar ein Naturproduct, also auch die Kunstwerke der Architektur, der Plastik, der Malerei; sie erscheinen in diesem Sinne thatsächlich als Naturproduct. Alle Gesetze unserer Kunstwissenschaft sind aus der Beobachtung von Naturproducten entstanden. Wer aufmerksam auch nur ein Blatt betrachtet, wird finden, daß durch dasselbe die wichtigsten Gesetze der Aesthetik oder Kunstwissenschaft bestätigt wurden und in aller Zukunft sein werden; es sind dies die Gesetze der Symmetrie, der Proportionalität und der Eurhythmie (Ebenmaß); am schärfsten und eindringlichsten finden wir diese Gesetze zur Erscheinung gebracht in dem Körper des Menschen, welcher auch in unseren Augen als das edelste Naturproduct gilt.

In diesem Sinne muß die Natur stets von dem Künstler als Lehrmeisterin angesehen werden. Wie Aristoteles schon gesagt, daß das Schöne in dem Beschauer Lustgefühl erzeuge und das Häßliche das Gegentheil, so ist man auch heute noch dieser Anschauung. Das Schöne erweckt Wohlgefallen und das Häßliche Mißfallen und so wird durch die Reflexion eine Empfindung zu einem Geschmacksurtheile erhoben. Auch die Geschmacksurtheile sind ästhetischer Natur, welche uns durch die höheren Sinne, den Gehör- und den Gesichtssinn vermittelt werden und ebenso anthropomorph wie die Empfindungen unseres Gaumens und unseres Nervenlebens, das hebt schon Jean Paul in seiner Schule der Ästhetik mit überzeugendster Deutlichkeit hervor, indem er betont, daß der Ekel vor gewissen Dingen eben an die Art der Perception des Menschen gebunden sei, und daß, was diesem ein übler Geruch, einem anderen Lebewesen dieser Erde selbst als Duft erscheinen könne.

Ein sehr anschauliches, wenn auch etwas scurriles Beispiel bietet uns die Thatsache, wie verschiedene Gerüche auf den Menschen und auf den Hund wirken. Zu Nas verfaultes Fleisch wirkt auf den Geruchsnerve des Menschen abstoßend, einen das Wohlbefinden (auch von starknervigen Leuten gefährdenden) Ekel hervorrufend. Dieses Nas bildet aber das Entzücken der Hunde, auch in Bezug auf den üblen Geruch, den es um sich verbreitet. Man hat alle Mühe, die bestdressirten Hunde davon abzuhalten, sich in solchem Nas zu wälzen und die Luft, wo sie sich dann hinbegeben, für unsere Sinne zu verpesten. Für den Hund aber ist dieser Gestank ungefähr, was ein Esbouquet oder Cyclamenparfum für die Geruchsnerve einer eleganten Dame. Es lockt ihn mit unwiderstehlicher Gewalt an sich.

Wenn wir auch mit der Ansicht übereinstimmen, daß der Tastsinn zu den niederen Sinnen gehört, so müssen wir

hier doch gleich betonen, daß bekanntlich der Tastsinn das Auge erzieht zum richtigen Sehen, und daß dessen Urtheil in Bezug auf die Erkenntniß räumlicher Verhältnisse darauf beruht, daß der Tastsinn den Menschen von seiner Kindheit an lehrt, über diese Verhältnisse zu reflectiren. Ohne Tastsinn gäbe es überhaupt keine Erkenntniß der räumlichen Verhältnisse, und es ist nur scheinbar, daß wir diese dem durch das Auge vermittelten Sehen allein verdanken.

Luft und Unlust sind aber wesentlich verschieden, je nachdem sie uns durch die niederen oder durch die höheren Sinne vermittelt werden. Der Schmerz, den wir durch einen Schlag, eine Verwundung empfinden, ist ein ganz anderer als derjenige, der in uns durch den Anblick einer ergreifenden Scene entsteht, und der ist wieder ein anderer als der, den wir durch eine Dissonanz empfinden. Auch ist die Fähigkeit der Menschen, Luft und Unlust zu empfinden, eine ganz verschiedene. Manche Menschen sind im Verhältnisse zu erregteren und empfänglicheren Naturen in ihrem ganzen Empfinden geradezu stumm. Diese Empfänglichkeit, die durch ein höher gestimmtes Sinnenleben ermöglicht wird, ist unumgänglich nothwendig, wenn der Mensch Freude und Genuß an den Schöpfungen der Kunst und angeichts derselben Lust empfinden soll. Manchen entzückt ein schönes Bild, begeistert ein wohlklingendes Lied, versetzt in eine höhere Stimmung die Darstellung eines poesievollen Schauspieles oder der Anblick eines großartig gedachten und entsprechend durchgeführten Gebäudes, welche auf einen Anderen, Minderbegabten nur einen sehr schwachen Eindruck hervorzubringen im Stande sind. Wie mit der Lust, ist es auch mit der Unlust und mit der Wirkung des Häßlichen. Der Eine ist bei dem Anblicke desselben empört und entrüstet, der Andere bringt es kaum zu einem Achselzucken. Unstreitig sind die edelsten Genüsse des Menschen diejenigen, welche ihm durch die Betrachtung von

Kunstwerken vermittelt werden, und sie unterscheiden sich von den Genüssen, die ihm durch die niederen Sinne vermittelt werden, auch dadurch, daß sie durch die Wiederholung nicht nur nicht abgeschwächt, sondern gestärkt, gesteigert, erhöht werden. Es ist eine ganz irrige Meinung, die auch von Ästhetikern von Autorität getheilt wurde, daß das Schöne durch Wiederholungen an Inhalt und Wirkung verliere, daß es langweilig werde. Jedermann, der Sinn für das Schöne hat, und dessen Geschmack eben zur richtigen Erkenntniß des Schönen ausgebildet ist, wird diesen Satz hundertfach bestätigt finden. Die Schönheit eines bedeutenden Kunstwerkes — wir zählen dazu ebenso sehr ein vollendetes lyrisches Gedicht wie eine Tragödie, ein treffliches Blumenstück, wie ein umfangreiches Historienbild — wird, je mehr man es betrachtet, an Eindruck gewinnen, denn auch der Feinfühligste wird bei jeder neuen Betrachtung, die er einer derartigen Schöpfung widmet, immer neue Schönheiten daran entdecken. Ja, manches Gedicht, manches Gemälde, manche plastische Gruppe und so manches Gebäude sind geradezu unerschöpflich an Schönheit, und auch derjenige, welcher sie vollständig auswendig weiß, wird immer wieder, wenn er sich dieselben vergegenwärtigt, zu seiner Ueberraschung auf Neues, noch nicht Durchgenossenes kommen. Aus dieser verschiedenen Anlage der Menschen, Lust und Unlust zu empfinden, Wohlgefallen und Mißfallen zu äußern, wurde die Wahrheit abgeleitet, daß derjenige, welcher nichts zum Verständniß eines Kunstwerkes mitbringt, auch durch die Betrachtung desselben nichts gewinnen kann. Ja, man hat mit Recht gesagt, es wird keiner aus einem Kunstwerke etwas heraussehen können, was er nicht hineingeschaut hat. Die Empfänglichkeit, ein Kunstwerk im Ganzen und mit allen Einzelheiten nachzuempfinden, nennt man das weibliche, das reproductive Genie, während das schaffende als das männliche bezeichnet

wird. Soll ein Kunstwerk allen Anforderungen, die man an dasselbe zu stellen berechtigt wäre, genügen, so muß es die Einheit in der Mannigfaltigkeit zur Anschauung bringen. Dies kann nur gelingen, wenn das Verhältniß der Theile zu einander im richtigen Maße getroffen wurde, so daß die Hauptsachen im Gleichgewichte sind und die Nebensachen nicht überwuchern, sondern stets der Hauptsache dienend, den Gesamteindruck nirgends störend, sondern erhöhend erscheinen; indem die Verhältnisse der einzelnen Theile eines Kunstwerkes mit weisem Maße, mit vollendetem Geschmacke abgewogen sind, erscheint das Ganze bestimmt, klar, einfach; die Einheitlichkeit und maßvolle Verknüpfung des Mannigfaltigen zum Ganzen, so daß jedes Einzelne richtig an seinem Platze steht, macht die Schönheit des Ganzen aus. Wer das Gesetz der Ueberordnung, Beiordnung und Unterordnung nicht stets vor Augen hat, wird bei der Schaffung von Kunstwerken sehr leicht dazu gelangen, daß er durch Eintönigkeit der einzelnen Theile Langweile erzeugt, oder daß er durch ein Ueberwuchern derselben Unruhe und Buntheit hervorbringt. Beide Fehlgriffe heben das Bild der maßvollen Schönheit auf. Was aus dem Ganzen hinausfällt, als Absonderliches, das prätendirt, für sich zu wirken, auftritt, hat mit dem Grundgedanken, mit der Grundstimmung des Ganzen nichts zu schaffen. Es wirkt als ungehörig, als Dissonanz, es schwächt und stört und vernichtet zuweilen die gute Gesamtwirkung. Damit ist jedoch nicht der Contrast gemeint der zuweilen als ein beabsichtigter Gegensatz die Schönheiten eines Werkes geradezu erhöht. Der Schatten hebt den Eindruck des Lichtes, doch darf das Dunkel nicht die Dominante sein. Aus diesem Grunde ist das Häßliche zulässig, das Häßliche, das den Gegensatz des Schönen bildet. Es ist eben ein schwerer Irrthum, wenn man glaubt, daß das Häßliche als Dominante in einem Kunstwerke zu verwenden sei. Immer,



wenn dieser Gegensatz des Schönen in solcher Weise verwendet wurde, sind nur vermeintliche Kunstwerke entstanden. Gerade die Geschichte der allernuesten Kunst liefert zu diesem Satze eine erschreckliche Menge von Beispielen. Es ist ja gar nicht zu leugnen, daß es in der Welt Widerliches, Abscheuliches, Häßliches ebenso giebt wie Schönes, Anziehendes, Entzückendes, aber die Kunst hat damit nichts anderes zu thun, als es in ihren Darstellungen zu benützen, um den Eindruck und den Glanz der Schönheit in desto helleren Strahlen erscheinen zu lassen. Eines der schlagendsten Beispiele, von dem ich bereits in einer anderen meiner Schriften Gebrauch gemacht habe, um das Thörichte der Anschauung, daß solche Darstellungen vollberechtigt seien, zu widerlegen, bietet uns ein wahrhaft scheußliches Gemälde, das ein Künstler von heute, der mit voller Verkennung aller ästhetischen Grundsätze von manchen Kunstschriststellern als ein großes Talent gepriesen wird, gezeichnet hat. Es stellt in einer tristen und öden Gegend zwei alte Weiber dar, deren Antlitz und ganze Haltung den zum Blödsinn gewordenen Stumpfsinn ausdrückt. Entsprechend ihren verwitterten Gesichtern und ihren von harter Arbeit und allermindestem Reinlichkeitsgeföhle zeugenden Händen ist ihre Kleidung. Diese beiden Weiber, Excesse abstößender Häßlichkeit, sieht man förmlich übelriechen. Der Künstler, der wie gesagt, von kurzächtigen Beurtheilern nahezu als ein Genie gepriesen wird, wagt es, diese nur Ekel erregenden Exemplare menschlicher Verkommenheit „das Alter“ zu nennen. Glücklicherweise bietet uns die Geschichte der Kunst eine lange Reihe von Beispielen, welche das Alter in vollendeter Schönheit veranschaulichen. Eines der ehrfurchtgebietendsten Kunstwerke dieser Art ist das eigenhändig von Lionardo mit Röthel gezeichnete Selbstbildniß, das in sehr gelungener Wiederholung das von der italienischen Regierung herausgegebene Prachtwerk: „Saggio di Lionardo“ schmückt.

Welche Hoheit ist diesem von wallendem Haare und schimmerndem weißen Bart umflossenen Antlitz eigen! Die mit Jovishügeln geschmückte hohe Stirne deutet auf die fruchtbarste Gedankenarbeit, das von langen Wimpern und Brauen verschattete große Auge kündigt mit seinem durchdringenden, forschenden Blicke, daß es einem Weisen angehört, dem kein Räthsel des Lebens verschlossen blieb. Um den edelgeformten Mund prägt sich unbeugsamer Wille, feste Entschlossenheit aus; wahrhaftig ein Götterbildniß in menschlicher Gestalt, höchste Weisheit mit höchster Kraft zur Erscheinung gebracht; die Faselanten der Moderne würden nicht übel von heuchlerischer Schönfärberei faseln, wenn ein Künstler, dem es etwa gelungen wäre, ein derartiges Bildniß zu schaffen, darunter den Titel geschrieben hätte: „Das Alter“. Sie würden nicht anstehen zu belfern: „Was ist also das Alter, dieser herrliche Kopf; giebt es denn nicht alte Leute, die in harter Arbeit alle Schönheit verloren haben, und deren Geist niemals gepflegt, immer nur zurückgegangen und niemals fortgeschritten ist?“ Gewiß giebt es leider solche Männer und solche Frauen, aber wie gesagt, in der Kunst haben sie nur eine Nebenrolle zu spielen, nämlich, um die Schönheit der Anderen heller leuchten zu machen.

Ehe ich den verschiedenen Arten des Schönen nähertrete, will ich doch von seinem Verhältnisse zu dem Guten und Wahren Einiges bemerken. Eine Lüge — das Wort im ethischen oder im logischen Sinne genommen — kann niemals schön sein. Das Schöne unterscheidet sich eben von dem Guten und Wahren dadurch, daß es in seiner höchsten Vollendung immer auch gut und wahr ist, während das Wahre gar nicht schön zu sein nöthig hat und auch häufig gar nicht schön, ja der Gegensatz von schön ist und auch das Gute nicht schön sein muß, um seine volle Geltung zu besitzen. Gleich hier will ich in Bezug auf die immer wieder

neu entstehende und nahezu mit Leidenschaftlichkeit geführte Diatribe, ob man Kunstwerke vornehmlich von dem Standpunkte der Sittlichkeit zu beurtheilen habe oder nicht, meine Meinung sagen. Wer in erster Linie danach fragt, darauf sieht, ist vollständig incompetent, über die Schönheit und die Kunst mitzureden, aber ebenso derjenige, welcher es nicht begreift, daß absolute Unsitlichkeit, wenn sie in einem Werke der Poesie oder der Kunst als Dominante auftritt, die Schönheit aufhebt. Beispiele werden ganz deutlich herausstellen, was ich meine. Die nicht nur schlüpfrige, sondern geradezu unflätliche Sonette von Pietro Aretino, zu denen Giulio Romano seine lasciven Zeichnungen „posizioni graziosi“ lieferte und an denen sich der fromme und unfromme Lüftling von den Zeiten der Renaissance bis heute erfreuen, sind entschieden nicht als Kunstwerke zu bezeichnen. Es sind Werke äußerster Kunstfertigkeit, virtuoser Handgeschicklichkeit, sowohl von Seite des verliederlichten Poeten, wie von Seite des Malers. Es sind mit einem Worte literarische und zeichnerische Sünden. Das hindert freilich nicht, daß die Originalplatten, nach denen diese lasciven Stellungen seinerzeit gestochen wurden, eines der werthvollsten Besitzthümer einer der berühmtesten Bibliotheken Europas bilden, denn sie sind in der That Raritäten ersten Ranges.

Thatsächlich aber wird der Eindruck des Unflätigen und Unsittlichen, den diese Zeichnungen hervorrufen, dadurch gemildert, daß sie ganz im Großen, im monumentalen Stile entworfen und in einer Weise durchgebildet sind, daß sie als Illustrationen zu einem ernstgemeinten Werke über Anatomie gelten könnten. Wir haben viele anatomische Werke gesehen, welche an Richtigkeit der Formenbildung damit keinen Vergleich bestehen. Diese Zeichnungen sind freilich nicht in dem Grade verwerflich wie Aehnliches, das

wir aus der Zeit des Bouchet und Fragonard überkommen haben, an Bildern und an Werken der kleinen Plastik u. s. w. Allein sie müssen als Pseudokunstwerke bezeichnet werden. Ja, wenn das Lüsterne einen starken Beisatz von Humor hat, dann ist es auch, wenn es in der unverhülltesten Nacktheit vorgetragen wird, vom künstlerischen Standpunkte nicht zu verwerfen.

Auch dazu finden sich Belege, sowohl in der Literatur als in der Kunst. Wir kennen ein bedeutendes Bild eines niederländischen hervorragenden Meisters, das uns eine Scene in einem Bordell so gerade heraus schildert, als nur möglich. Aber man kann das Bild eben nicht ansehen, ohne zu lachen. Die grotesk komischen Romane des mit Unrecht von kurzächtigen Kritikern verachteten Paul de Kock, dem in eminenter Weise — zu seiner Ehre sei es gesagt — Ludwig Börne gerecht geworden, können und dürfen gar nicht unsittlich genannt werden, weil sie eben ein alles ver scheuchendes Gelächter erregen. In dem „Kasenden Roland“ wird in herrlich klingenden Versen eine Geschichte erzählt, die das Aeußerste bietet, was vollständig entblößte Sinnlichkeit veranschaulichen kann. Aber das Ganze ist eben eine mit dem heitersten Lächeln und in dem Leser ähnliche Stimmung hervorrufenden Lächeln erzählte pikante Geschichte, die sich über den Wahnglauben, daß große körperliche Schönheit des Mannes die Treue seines Weibes verbürge, lustig macht. Jeder, der an so launigen Geschichten, wie sie der italienische Dichter in seinem Orlando Furioso berichtet, Freude hat, wird sie dort finden und sie als eine der lustigsten derjenigen erkennen, welche den als Mäcen den Dichter liebenden und verehrenden Papst zu dem Ausrufe brachten: Aber, lieber Freund, wie ist es denn möglich gewesen, daß Dir so viele närrische Geschichten eingefallen sind? Der kurze Inhalt dieser Geschichte ist übrigens: In

den Zeiten der Frührenaissance lebte in Rom ein Cavalier, der als der schönste Mann ganz Italiens galt. Sein Ruf als solcher war ein internationaler, weit über die Grenzen seines engeren Vaterlandes hinausreichend. Zu gleicher Zeit lebte in Spanien ein König, der sich seiner Schönheit wegen kaum eines geringeren Ruhmes erfreute. Dieser König hörte von seinem italienischen Rivalen und wurde bei der ihm zugekommenen Kunde eifersüchtig auf den Mann und begreiflicherweise sehr neugierig, ihn kennen zu lernen, um sich zu überzeugen, ob die Fama nicht auch diesmal, wie so oft, gelogen. Er schickte also eine Deputation an den römischen Cavalier mit der Einladung, er möge ihm die Ehre schenken, ihn an seinem Hofe zu besuchen. Der Cavalier, der gleichfalls von dem Ruhme des Königs als des schönsten Mannes von ganz Spanien gehört hatte, war nicht gleich bereit, der Einladung zu folgen, denn er besaß eine schöne Frau, die er sehr liebte und die auch nicht müde wurde, ihm täglich zu versichern, daß sie mit heißester Liebe an ihm hänge und den Gedanken gar nicht ertragen könnte, von ihm, wenn auch nur auf kurze Zeit, getrennt zu sein. Allein, die Gesandten des Königs wendeten alle ihre Ueberredungskünste auf, und unter den vielen Gründen, die sie anzugeben wußten, um ihn zur Reise zu bewegen, wirkte am meisten der auf ihn, daß sie behaupteten, es müsse ihn doch auch interessiren, ob ihr König thatsächlich so schön sei wie er selber.

Trotz der Bitten seiner Frau beschloß er also endlich mit der Gesandtschaft zu dem Könige von Spanien zu gehen. Er ritt eines Morgens, begleitet von der Gesandtschaft und anderen Begleitern, aus Rom fort. Die Cavalcade hatte kaum 20 Miglien zurückgelegt, als dem Cavalier in den Sinn kam, daß er ein wichtiges Document, das er mitnehmen wollte, zu Hause vergessen habe. Er kehrte also,

von einem seiner Freunde begleitet, in der Meinung zurück, daß er seine Frau ebenso in Thränen gebadet wieder finden wird wie sie war, da sie ihm den letzten Abschiedskuß auf die Lippen drückte. Er kam an, stürmte in sein Haus, fand dort wohl das Document, aber auch eine gräßliche Enttäuschung seines Glaubens an seine Gemahlin. Es war gar kein Zweifel, er hatte sie in ihrer Treue überschätzt. Er ritt also heftig bewegt fort, zurück zu seinen Begleitern und kam nach Spanien, keineswegs so schön wie er gewesen, bevor er auf die Reise gegangen. Die Kränkung hatte sein blühendes Aussehen welken gemacht und der spanische König lächelte mit einer Art von Siegesfreude, als er den Mann, der als der schönste Italiens galt, vor sich sah mit abgehärmten Wangen und einer überschlanke gewordenen Gestalt. Trotzdem empfing er ihn sehr freundlich und vielleicht noch freundlicher als dies geschehen wäre, wenn er den italienischen Cavalier im Vollbesitze seiner Schönheit zu Gesicht bekommen hätte. Dieser wurde anfänglich mit jedem Tage blässer, kränker und weniger schön, allein das Blatt wendete sich. Der König hatte ihm als besondere Ehrenbezeugung die Gemächer neben seiner Gemahlin angewiesen. Anfänglich war der Cavalier nur mit seinem Kummer beschäftigt und hatte für sonst nichts Auge und Ohr. Ein Zufall wollte es, daß sein Schlafgemach an jenes der Königin stieß. Ein unheimliches Geräusch, das sich dort immer in den Nachmittagsstunden hörbar machte, fiel ihm endlich auf und erweckte seine Neugierde. Er bohrte ein Guckloch in die Wand und sah in dem Gemache der Königin eine Scene zwischen dieser und dem Lieblingszweig des Hofes, welche ihm die Ueberzeugung beibrachte, daß er nicht der einzige schönste Mann Europas sei, welcher mit Hirschgeweihen gekrönt sei. Von der Stunde und dem Tage an gewann er zusehends seine frühere Schönheit, welche so mächtig wuchs, daß es

alsbald dem ganzen Hofe und namentlich dem Könige auf-  
fiel, welcher sich an ihn mit ganz besonderer Freundschaft  
geschlossen hatte. Der König, ganz erstaunt durch diese  
unerwartete Wandlung, sagte ihm: Lieber Freund, erkläre  
dieses Wunder, Du bist jetzt, wenn nicht schöner, so doch  
ebenso schön als ich. Wie ist das gekommen? Anfänglich  
weigerte sich der Cavalier, aber endlich gab er dem Drängen  
des Königs mit folgenden Worten nach: Wenn Du mir  
beschwörst, daß Du aus der Erzählung, die ich Dir jetzt  
gebe, keine fatalen Consequenzen ziehst, so werde ich Dir  
das Räthsel aufklären. Und nun berichtete er dem Könige  
darüber, was er in dem Gemache seiner Gemahlin erblickt.  
Der König war sehr entriistet und wollte sich rächen, da er  
aber sein Ehrenwort gegeben hatte, unterließ er das und  
meinte nur: Lieber Freund, das ganze weibliche Geschlecht  
muß uns für unsere Weiber büßen. Gehen wir fort, durch-  
reisen wir alle Provinzen und suchen wir die schönsten  
Weiber und brechen wir ihnen so unser Wort, wie unsere  
Weiber dies uns gethan. Die Beiden gingen auf die Reise  
und nachdem sie lange Zeit nach einem treuen Weibe ge-  
sucht, meinten sie endlich Eines entdeckt zu haben. Als sie  
aber auch in Bezug auf dieses die schreiendsten Beweise ge-  
wannen, daß sie sei wie alle Anderen, sagte der König zu  
seinem Freunde: Lieber Alter, ich kehre zu meinem Weibe  
zurück; rufe Du Dein Weib nach Spanien und breiten wir  
einen Schleier über das Vorgegangene. Es liegt eben in  
der Natur des Weibes, daß es so ist. So fügten sich die  
Beiden, durch Erfahrung belehrt, in ihr unvermeidliches  
Schicksal mit Heiterkeit. Wir müssen gestehen, wir würden  
es beklagen, wenn die italienische Poesie um diese Perle der  
Dichtkunst ärmer wäre.

Ein Beispiel, das von ähnlicher dichterischer Kraft  
zeigt, erzählt Goethe in den „Unterhaltungen deutscher Aus-

wanderer“. Es würde zu weit führen, wenn wir hier die Geschichte auch nur in knappen Umrissen wiedergeben wollten. Für den Leser, der sie noch nicht kennen sollte, und giebt es deren, wie wir uns wiederholt überzeugt haben, auch in den gebildetsten Kreisen, genügt wohl die Andeutung, daß sie mit den Worten beginnt: „In Genua lebte ein reicher Kaufmann . . . .“ Die Geschichte enthüllt schleierlos das sinnliche Bedürfniß einer schönen Frau und zeigt auch, wie sie durch die Klugheit eines Freundes ihres Mannes vor dem Falle bewahrt und gerettet wurde.

Daß unsere Meinung, solche lüsterne Vorwürfe könnten nur durch Humor kunstgerecht erscheinen, die richtige ist, beweist unter anderem die in jedem Betrachte vortreffliche Zeichnung von Wilhelm August Kaulbach: „Die Liebesgötter“ und deren Schicksal. Das Bild, das ja vor Jahrzehnten entstanden, hat noch keine bleibende Stätte bei irgend einem Kunstfreunde gefunden. Es wandert von Kunsthändler zu Kunsthändler und wird dem Auge des großen Publicums stets entzogen, indem es in einer Ebenholzumrahmung aufbewahrt ist, welche nicht nur seine Rückseite, sondern auch seine Vorderseite deckt. Diejenigen, welche das Bild erwerben wollten, scheuten sich, sich zu dessen Besitz zu bekennen. Das rührt aber daher, daß der Humor, der den Künstler, als er es zeichnete, beseelte, nicht so stark war, daß er die unzüchtige Veranschaulichung des Wirkens der geflügelten Liebesgötter übertäubte. Der Reiz, den es auf das Zwerchfell des Beschauers ausübt, ist eben nicht so mächtig wie jener, mit welchem es die Lüsterheit aufstachelt. Ganz von derselben Art ist eine sehr reizvoll ausgeführte, obscöne Gruppe des französischen Bildhauers Capoul. Sie ist von allem Anfange an für einen Lebemann von äußerst lockeren Sitten bestimmt gewesen und seither von einem Biventr zum anderen gekommen, um dessen



Karitätencabinet zu schmücken, das wohl ebenso wenig dem großen Publicum zugänglich ist, wie etwa der Anblick der antiken Cochonerien im Museo nationale in Neapel. Auch diese Gruppe Capoul's hat einen gewissen Humor für sich, doch ist derselbe viel zu leise, um gegen den Lärm der sinnlichen Reizungen, welche von ihr ausgehen, aufkommen zu können.

Manche Schriftsteller und Künstler haben, wenn man ihnen derartige Ausschreitungen vorwirft, behauptet, sie hätten die unsittlichen Verirrungen lediglich deshalb so schleierlos dargestellt, um davon abzuschrecken. Aber sie lügen; diese Darstellungen, welche den niederen Sinnen schmeicheln, sind auch meist aus ganz niederer Gesinnung entstanden, und zwar theils aus unbezwingbarer Lüsternheit, theils aus gemeiner Speculation auf den Geldbeutel jener Weltleute, die ihre schlaffen Sinne dadurch zu neuem Leben erwecken wollen, daß sie ihnen derartiges vorführen. Wir wissen von ganzen Fabriken in Paris, London und anderswo, welche Darstellungen solcher Art, die übrigens nicht auf der Höhe der Kunstfertigkeit der Vorerwähnten stehen, zu Tage bringen.

Wir haben bereits betont und durch Beispiele klarzustellen gesucht, daß das Unfläthige das Frivole, wenn es ein gesundes Lachen erregt, und wenn das Komische daran das Unsittliche, das niedrig Reizende überwiegt, in der Kunst seine volle Berechtigung hat. Wir kennen von einem berühmten spanischen Maler die Darstellung einer der gewagtesten Scenen aus dem Gebiete der grobsinnlichen Liebe, welche so komisch wirkt, daß angeichts derselben an eine Erregung der niederen Triebe gar nicht zu denken ist. Was in unseren Augen den französischen Romanschriftsteller Maupassant als Künstler hoch über Zola stellt, ist eben die Thatsache, daß auch seine verwegentsten Darstellungen durch den Humor, mit welchem sie durchsättigt sind, geadelt erscheinen. Einen

überzeugenden Beleg dazu bietet in der Sammlung seiner kleinen Novellen die köstliche Geschichte, welche der Meister „une signe“ betitelt. Wie das göttliche weiße Licht in verschieden gefärbte Strahlen zerfällt, welche in ihrer Vereinigung eben das herrlichste Lichtphänomen bilden, so ist es auch mit der Schönheit und wir kennen das Erhabenschöne, das Anmuthige, das Reizende, das Zierliche. Jede dieser verschiedenen Arten der Schönheit findet seinen contradictorischen Gegensatz in den verschiedenen Arten des Häßlichen.

Das Erhabenschöne oder das Erhabene tritt dann in die Erscheinung, wenn das Schöne durch überwältigende Größe dem Menschen Bewunderung und Ehrfurcht einflößt. Aber auch diese Art vom Schönen muß in den Grenzen edlen Maßes gehalten sein, wenn es nicht seinen schönheitlichen Charakter verlieren soll. Steigert sich die Großartigkeit ins Maßlose, so wirkt es statt erhebend niederdrückend. Es lähmt die Kraft des Beschauers, statt sie zu stärken und zu erhöhen. Es schlägt um in das Ungeheuerliche, das so gesteigert werden kann, daß es aller Glaubwürdigkeit bar zum Lächerlichen wird. Die Gefahr, daß dieser Proceß bei der Ausartung des Erhabenen eintritt, ist von jeher so nahe gewesen, daß der Satz „vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“ heute die Weihe eines in seiner Wahrheit gar nicht zu bestreitenden Sprichwortes erlangt hat. Freilich ist auch bei dieser Art von Schönheit eine Grundbedingung ihrer berechtigten Wirksamkeit, daß der Beschauer, auf den es die bezielte Wirkung üben soll, weder zu flach im Denken noch zu flach im Empfinden sei, um davon berührt zu werden. Es muß zwischen der Art des Beschauers und der Art des Kunstwerkes eben immer eine gewisse Homogenität bestehen, wenn das Eine von dem Andern erkannt und genossen werden soll. Nicht Alle können wir alles und nicht alles ist für Alle. Wir haben es erlebt,

daß eine Dame, die sich auf ihr Kunstverständniß nicht wenig zugute that und auch bis zu einem gewissen Grade richtige Urtheile fällte, angeichts des Moses von Michel Angelo unbedacht die Worte ausrief: „Das ist doch schon das Abscheulichste!“ Das Kunstwerk war eben zu groß für ihren beengten Geschmack, der mehr auf das Gefällige und Zierliche gerichtet war als auf das Große und Erhabene. Es bestätigt sich im Kunstleben immer wieder die Wahrheit, daß das Publicum in seiner Gesamtheit und in seiner Entwicklung durch Jahrhunderte mit seinen Urtheilen immer Recht behält, daß aber das Publicum des Tages eben auch auf dem Gebiete der Kunst, wie auf allen anderen sehr häufig irrt. Unfehlbar in den Urtheilen über Kunstwerke ist eben nur die gesammte Menschheit, welche von hervorragenden Führern auf dem Gebiete der Erkenntniß geleitet und geführt wird. Der Einzelne aber — stehe er noch so hoch — wird immer fehlbar bleiben. Wie das Erhabene durch seinen Umschlag in das Ungeheuerliche lächerlich wird, so das Anmuthige und Zierliche durch die Ausartung in das Selbstgefällige und Gezierte. Die Ueberzeugung, daß dies so ist, kann jeder gewinnen, der mit offenen Augen das Gehabene und die Haltung seiner Mitmenschen, seien es nun Männlein oder Weiblein betrachtet. Wie leicht das Reizende, das in der Kunst ganz unentbehrlich ist, in das Lüsterne sich verkehrt, wurde bereits eingehend dargestellt.

Einer der bedeutendsten Denker unserer Tage sagt zutreffend: „Schön ist der deutliche Ausdruck bedeutamer Ideen.“ Dadurch ist wohl auch die Schwierigkeit gekennzeichnet, welche mit der Darstellung des Schönen — das Wort im höchsten und edelsten Sinne genommen — verbunden ist. Diese Schwierigkeit ist auch der Grund, warum es zu allen Zeiten nur den begnadetsten Genies gelungen ist, es in vollendeter Weise künstlerisch zu veranschaulichen.

Es ist nun aber geboten, auf die Frage, wie sich das Genie vom Talent unterscheidet, näher einzugehen. Die Eigenthümlichkeit des Genies wird schon durch das so oft gebrauchte Wort, dieses und jenes Werk sei nicht das Product eines gewöhnlichen Talentes, sondern eines Genies, charakterisirt. Dieses Urtheil enthält implicite die ganz unbestreitbare Wahrheit, daß das Genie von dem Talente nicht der Art, sondern dem Grade der Eigenschaften nach, deren Gesammtheit es bilde, sich unterscheide. Das Genie ist eben hellsehender im Erkennen und im Differenziren, willensstärker im Ausgestalten als ein gewöhnliches Talent. Unbewußt empfängt das Genie den Keim zu seinen Schöpfungen, aber es gestaltet sie bis zur Vollendung aus durch Besonnenheit und Fleiß; jede Niederlage regt es zu neuen Kämpfen und zu neuen Siegen an. Seine Augen sehen schneller und schärfer als die Augen Anderer. Es empfindet heißer als andere Herzen. Es übertrifft die gewöhnlichen Menschen ebenso an Klarsinn als an Tiefsinn. Was Andere nur ahnen, hat es in scharfen Umrissen greifbar vor sich; was Andere nicht ausdrücken können, dem leiht es Worte, Formen und Farben. Es ist ja ganz richtig, daß „das Unvorsätzliche, Unabsichtliche, ja zum Theile Unbewußte und Instinctive, das man von jeher an den Werken des Genies bemerkt hat“ eben daraus entsteht, daß die Empfängniß des Lebenskeimes eines Kunstwerkes eine vom Willen ganz gesonderte und unabhängige ist; aber es ist ein leider sehr verbreiteter Irrthum, daß mit guten Einfällen, die wie vom Himmel herablenchten, allein ein Kunstwerk entstehen könne. Dazu gehört, daß zu dieser geheimnißvollen Zeugungskraft die Wärme, den Keim zum vollendeten Organismus auszugestalten, hinzukommen muß.

Der zündende Funke ist gewiß von elementarer Wichtigkeit, aber er allein genügt nicht. Wenn wir aber auch behaupten, daß Genie nichts anderes sei als ein bis ins Höchste

gesteigertes Talent, so müssen wir doch auch der aus langjähriger Erfahrung entstandenen Ueberzeugung Ausdruck geben, daß auch das Genie in Abstufungen zur Erscheinung kommt. Unter diesen seltenen Früchten giebt es auch allerseeltenste, d. h. solche, in denen alle zu ihrer Eigenart und ihrer schöpferischen Thätigkeit nothwendigen Kräfte in wohlthuendstem Ebenmaß homogen sind, so daß sie sich fortwährend in geistigem und ethischem Gleichgewichte befinden. Und dies sind die wahren und einzigen Sonntagskinder unter den Menschen. Wo eine dieser Kräfte ungebührlich ausgebildet ist, entsteht schon ein Zwiespalt, der den dadurch Heimgesuchten nicht ein Glückskind, sondern ein unglückseliges Stiefkind, das niemals erreicht, was es will, werden läßt. Solche genial begabte Naturen stehen freilich weit höher als die Halbtalente, deren Unzulänglichkeit nach jeder Richtung hin dem Beschauer klar sein muß. Aber es sind doch nur halbe Genies und ihr Schicksal ist es, entweder übertrieben geschätzt oder gar nicht ihrem Werthe nach erkannt zu werden. An Beispielen solcher Unglückseliger mangelt es nicht auf allen Gebieten der Darstellung des Schönen. Einen der markantesten Belege zu diesem Satze giebt der geniale belgische Maler Wiertz, der von gewaltiger Darstellungskraft befeelt, ein unbedingter Bewunderer Rubens' war und seinem eigenen Geständniß nach nichts Geringeres vorhatte, als diesen so großen Meister in seinen Schöpfungen überbieten zu wollen. Aber in dem Bemühen, über Rubens hinauszugehen, hat er zuweilen Ungeheuerliches geschaffen, wie seinen Engelsturz, der trotz aller Virtuosität in der Zeichnung und in der Composition mehr grotesk als erhaben wirkt, ganz abgesehen von der Farbe, welche stumpf und reizlos erscheint. Dieser Mann, der in Bezug auf die Erkenntniß des Wesens der Kunst wohl allen modernen Malern überlegen war, mußte es um so schmerzlicher empfinden, daß

zwei Drittel seiner Werke statt genußbringend befremdend wirken, und daß er mit seinem Kunststreben bis zu einem gewissen Grade isolirt, ein Einsamer, für sich Schaffender geblieben ist. Die Ungleichmäßigkeit der verschiedenen Kräfte genialer Begabung stellt sich auch in der Erscheinung des Dichters Grabbe dar, der heute schon nahezu vergessen und in dessen Dichtungen doch Stellen von so grandioser Wirkung sind, daß sie mit Recht shakespeareisch genannt werden können.

Gleichmäßige Stärke aller Momente univ erseller Begabung ist Genie. Wir haben schon betont, daß derartige Sonntagskinder unter den Menschen sehr selten sind. Meistens weist sie eine bestimmte Richtung ihrer Begabung auf eine bestimmte Art künstlerischer Thätigkeit hin. Es giebt einzelne Talente, denen das Gewaltige, das Erhabene viel mehr entspricht als das Anmuthige. Es giebt andere, welche vorzugsweise befähigt sind, das Niedliche, das Hübsche und Gefällsame zur Anschauung zu bringen. Man hat — offenbar eine Frucht falscher Originalitätsucht — das Hübsche den geraden Gegensatz des Schönen genannt. Das ist eine ebenso absurde als gefährliche Theorie. Sie stammt in einer Zeit, wo man vor allem vor dem Charakteristischen auf den Knien liegt, aus dem Bemühen, den alten und ewig wahren Gegensatz des Schönen, das Häßliche, hinweg zu escamotiren, denn das Charakteristische, wenn es zu weit getrieben, wenn es übertrieben wird, artet eben in das Häßliche aus. Wenn man meint, daß das Hübsche der oberflächlichen Neigung, dem Wohlgefallen des Publicums ganz besonders entspricht, da zur Erkenntniß der Schönheit nur höher gestimmte Naturen befähigt sind, so muß wieder hier darauf hingewiesen werden, daß man dann den Begriff des Publicums in der allerniedrigsten Weise auffaßt. Diese Art von Publicum ist das „*profanum vulgus*“ des Horaz,

die blinde Menge, die vortrefflich geschildert wird in den Versen des Dichters Robert: „Das Publicum, das ist ein Mann, der alles weiß und gar nichts kann, das Publicum, das ist ein Weib, es wünschet ja nur Zeitvertreib, das Publicum, das ist ein Kind, heut' so und morgen so gesinnt, das Publicum — doch nehmt mir das nicht krumm — nun das ist dumm, doch Einer macht kein Publicum.“ Wer so, wie man das muß, wenn man von solchen Begriffen Entscheidendes sagen will, das Publicum in seiner Ganzheit erfaßt und darstellt, der wird wissen, daß nicht nur der Janhagel, der ohne Verständniß, ohne Empfindung und ohne Antheilnahme die Werke der Kunst anstaunt oder an ihnen vorübergeht, nicht das Publicum in unserem Sinne sein kann. Zu diesem gehören die größten Denker, die hervorragendsten Politiker, die ausgezeichnetsten Künstler, die tiefstinnigsten Aesthetiker und die schneidigsten Kritiker, welche in einer bestimmten Zeit leben. Es ist daher ganz falsch, wenn Künstler und Kunstschriststeller achselzuckend über die Verdicte, welche von dem Publicum über einzelne Erscheinungen des Tages gefällt werden, lächelnd hinweggehen zu können meinen, und doch ist dieses bedeutende, gewaltige Publicum einer bestimmten Zeit ganz gewiß noch Irrthümern unterworfen, denn auch dieses weit über dem Janhagel stehende Publicum hat sich in die hergebrachten Anschauungen eingelebt, und da es aus der Geschichte der Kunst und aus der Geschichte der Menschheit überhaupt sehr gut weiß, daß es sich wiederholt in den wichtigsten Fragen und in den wichtigsten Angelegenheiten geirrt hat, ist es gegen völlig neuartige Erscheinungen mißtrauisch und mit Recht. Wenn man aber den Begriff des Publicums völlig als die Autorität, die sie ist, hinstellen will, wie sich das gebührt, so hat man der Wahrheit die Ehre zu geben und zu sagen,

daß unter dem Begriffe Publicum eigentlich die hervorragendsten Menschen aller Zeiten und aller Völker begriffen sind. Wie bildet sich denn das Urtheil des Publicums überhaupt, das Publicum in dem Sinne genommen, daß es alle Capacitäten einer bestimmten Zeit begreift? Nur dadurch, daß diejenigen, welche im Innersten gar nicht daran zweifeln können, daß ihr Urtheil in gewissen Dingen kein competentes sei, um sich eine Meinung zu bilden, auf die Leute hinblicken, die für sie Autoritäten sind: das Urtheil der Menschheit überhaupt ist das Resultat der Bedeutendsten des menschlichen Geschlechtes.

Ein Lieblingschriftsteller aller geistreichen Leute hat wie gesagt den Satz ausgesprochen: „Schön ist der deutliche Ausdruck bedeutamer Ideen“. Mit der unzweifelhaften Richtigkeit dieses Satzes ist auch die gegenwärtig grassirende Krankheit, an jedem Kunstwerke vor allem Naturwirklichkeit zu suchen und es nach dem größeren oder minderen Grade, in welchem es derselben entspricht, zu messen, verurtheilt. In diesem Irrthume ist auch die komische Behauptung begründet, daß es durchaus unzulässig sei, den gedanklichen Inhalt einer Culturperiode durch allegorische Bilder oder dadurch, daß man Personen, die niemals zu gleicher Zeit gesehen werden konnten, weil sie eben zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, in einer künstlerischen Darstellung als in werththätiger Beziehung zu einander begriffen, vorführen dürfe. Was haben denn Plato und Aristoteles mit Giordano Bruno oder Spinoza oder Wolf oder Kant zu thun? Ebenso wenig wie Michel Angelo, Lionardo und Raphael mit den gegenwärtigen Größen der Malerei, oder Phidias mit Christian Rauch; und weil diese im gemeinen Sinne niemals zusammenwirkten und zu gleicher Zeit auf der Welt waren, will man es der großen Kunst versagen, sie zusammenzustellen, um die menschliche Culturentwicklung in einem



Kunstwerke zu veranschaulichen. Diese ganz verkehrte Behauptung hat einen Theil der trivialistischen Künstler der heutigen Zeit und jener Schriftsteller, welche Propaganda für diese machen, zu der grotesken Behauptung geführt, daß es ganz unthunlich sei, historische Vorgänge, die man nicht selber als Augen- und Ohrenzeuge mitgemacht, in Bildwerken darzustellen. Diese Leute, die in der That nicht weiter sehen als ihre Nase reicht, werden niemals den tiefgreifenden Unterschied, welcher zwischen höherer und niederer Wahrheit oder Naturwirklichkeit besteht, erkennen zu ihrem Nutz und Frommen; weil sie in unseren Augen in Bezug auf ästhetische Urtheile nur wie Kinder stammeln, wollen wir eine bezeichnende Anekdote erzählen, welche vor Jahren in der journalistischen Welt viel Heiterkeit erregte. Ein Tagesblatt, das dadurch berüchtigt wurde, daß es häufig die abgeschmacktesten Dinge in der abgeschmacktesten Form berichtete, ließ sich mit einem sehr gewandten Schriftsteller in eine Polemik ein. Der ward bald müde, die Angriffe dieses Journals mit Ernst zu erwidern. Er griff zu der immer wirkenden Methode, seine Gegner lächerlich zu machen, indem er erzählte, in dem Blatte so und so werde erzählt, daß der berühmte Sänger K im Kaffeehause einen Regenschirm in Gedanken habe stehen lassen. Das also verhöhnende Blatt wies mit überzeugender Gründlichkeit nach, daß ihm dieser Lapsus nicht arrivirt sei. Der unentwegt heitere Spötter erwiderte aber: „Die Geschichte, die wir dem genannten Blatte nachsagen, ist allerdings dort nicht erzählt worden, sie hat also die gemeine Wahrheit nicht für sich, wohl aber kann sie die höhere Wahrheit beanspruchen, denn die Geschichte hätte, wie alle Urtheilsfähigen bestätigen werden müssen, allerdings in dem Blatte stehen können.“ Diese Meinung der kurzsichtigen Leute wird schon von Schiller in seinem Verse über das souveräne Recht der

Phantasie gekennzeichnet, deren Sache es sei, darzustellen, was sich nie und nirgends hat begeben. Wie Goethe niemals müde wurde, diese banalen Schwätzer zu verspotten, so hat dies auch sehr energisch der englische Poet Dickens gethan, der zu ihrer Bezeichnung ein eigenes Wort erfand, indem er sie „Thatsachenbursche“ nannte. Jeder Gegenstand in dem weiten Reiche der Natur hat sein Ideal, das eben in der Wirklichkeit stets ein *rara avis in terra* ist, und es ist dies die zum Typischen erhobene Einzelerrscheinung. Das ist von erleuchteten Denkern so oft gesagt worden, daß es in den Augen mancher Leute wie ein Gemeinplatz erscheint und auch von manchen, welche die darin enthaltene Wahrheit bestreiten, verächtlich als solcher behandelt wird. Diese so vermeintlichen Gemeinplätze sind aber Grundwahrheiten, welche immer wiederholt werden müssen, weil der Irrthum, sei er auch noch so oft siegreich bekämpft, sich immer wieder erneuert und gerade so lange lebt und leben wird, wie die Menschheit selbst. Hand in Hand mit der Wahrheit verjüngt er sich immer und wird erst von der Welt verschwinden, wenn es mit dieser und unserer Wahrheit zu Ende ist.

Wir kommen immer wieder zu der Anschauung zurück, daß alle Thätigkeit des Menschen und der Menschheit und alle Erkenntniß antropomorph seien. Mit einer überzeugenden Kraft ist das in den nachstehenden Worten ausgesprochen, die wir um so lieber citiren, als sie das, was wir darauf bezüglich gesagt, wie in *nuce* zusammenfassen. Die Ausführung des weisen Erwägers aller menschlichen Dinge lautet: „Der aber ist nur noch ein großes Kind, welcher im Ernste denken kann, daß jemals Wesen, die keine Menschen waren, unserem Geschlechte Aufschluß über sein und der Welt Dasein und Zweck gegeben hätten. Es giebt keine andere Offenbarung als die Gedanken der Weisen,

wenn auch diese, dem Lobe alles Menschlichen gemäß, dem Irrthume unterworfen, auch oft in wunderlichen Allegorien und Mythen eingekleidet sind . . .“ Insofern ist es also einerlei, ob Einer im Verlasse auf eigene oder auf fremde Gedanken lebt und stirbt, denn immer sind es nur menschliche Gedanken, denen er vertraut, und menschliches Bedünken. Jedoch haben die Menschen in der Regel die Schwäche, lieber Anderen, welche übernatürliche Quellen vorgeben, als ihrem eigenen Kopfe zu trauen. Fassen wir nun aber die überaus große intellectuelle Ungleichheit zwischen Mensch und Mensch ins Auge, so könnten wohl die Gedanken des Einen dem Anderen gewissermaßen als Offenbarung gelten. Wir fügen hinzu, daß die Gedanken geistig so bevorzugter Menschen nicht nur den Anderen als Offenbarung dienen könnten, sondern, wie uns die Erfahrung tausendfältig, ja täglich lehrt, auch in der That als Offenbarung dienen. Wenn der große römische Dichter als eine der wichtigsten Maximen, um zur Erkenntniß zu gelangen, das *nil admirari* hinstellt, so mag das ja für so hochstehende Meister Geltung haben, und diese mögen sich an den Satz halten: Was ich nicht erkenne und was ich nicht sehe, das ist für mich nicht, das giebt es nicht. Für Menschen von schwacher Begabung, von enger begrenztem Horizonte ist es aber gleichsam ein Naturgesetz, daß sie, um gewisse Richtungen in ihren Anschauungen zu finden, auf jene blicken, denen sie ethisches und geistiges Uebergewicht zuerkennen müssen. Es ist ein Glück, daß dies so ist, denn weder hat die Menge die Zeit, noch die Begabung, sich in derartige Gegenstände der Erkenntniß ernstlich und erfolgreich zu vertiefen. Ohne diesen Grundzug der großen Menge, vorleuchtenden Leitsternen zu folgen, würde das Urtheil der Menge ganz haltlos sein, wir würden völlig in Anarchie und Barbarei versinken. Man hat neuestens

in sehr wichtigen ästhetischen Abhandlungen und Werken zwischen freien und unfreien Künsten unterschieden. Wir werden davon, wenn wir unsere eingehende Aufmerksamkeit der Führenden unter den bildenden Künsten, der Architektur, zuwenden, ausführlicher reden. Wir begnügen uns einstweilen, aus der preisgekrönten Schrift „Ueber die Freiheit des Willens“ Schopenhauer's den Satz, der das Wesen der menschlichen Freiheit sehr prägnant kennzeichnet, anzuführen. Er lautet: „Der Mensch thut immer, was er will. Er muß aber auch thun, was er will; denn sein Wollen und Handeln wird dadurch bestimmt, wie er vom Anfange an ist.“ Dieser Satz deckt sich völlig mit unserer Auffassung aller menschlichen Thätigkeit, und es geht daraus hervor, daß keine Kunst freier sein kann als die andere, da jede nur auf die Bedingungen hin entstehen kann, welche in dem Wesen der Menschheit begründet sind, da jeder Schritt, den wir thun und alles, was wir schaffen, mit Naturnothwendigkeit begründet ist. Daß es in dem Sinne hergebrachter philosophischer Theorie jene Freiheit gäbe, welche gleich ist mit dem Vermögen, sich jederzeit selbst zu bestimmen, ist also ein Aberglaube, wenn auch sehr gewichtige Stimmen aus der schwierigen Lage, in die die Erörterung dieser Frage jeden Denker versetzen muß, damit herauszukommen meinten, daß sie behaupteten, das Wesen der Freiheit sei eben nicht zu begreifen, sondern müsse angeschaut werden und sei ein Ergebnis mystischer Erkenntniß, was doch schließlich darauf hinauslief, daß man sich uneingeschränkt zu dem Satze bekennt: aller Glaube macht selig.

Wie man aber dazu kommen konnte, diese Wahrheiten als Grundlagen der pessimistischen Weltanschauung aufzufassen, ist uns immer unerfindlich gewesen. Das Glück des Menschen besteht in der Befriedigung des in ihm lebenden Dranges, sich zu bethätigen, sein Wesen zum Ausdruck zu

bringen. Der angeborene und ihm eingeborene Wille bestimmt ihn, diesem Dämon seiner Natur, der sein ganzes Wesen nach einer gewissen Richtung hin hinlenkt, mit Leib und Seele zu entsprechen. Das ist, wie das Blühen und Duftender Blumen, das Singen und Fliegen der Vögel u. s. w., sein Geschick, das von Anfang an, wie eine unerbittliche Vorherbestimmung, den von ihm zu gehenden Weg vorzeichnet, und er wird demgemäß ein geistiger oder physischer Arbeiter, ein Poet, Philosoph, Staatsmann, Gelehrter, Krieger, Kaufmann oder Handwerker. Bethätigung seines Wesens ist das einzig wahrhafte Glück des Menschen, und es hebt ihn hoch über alle seelische Schmerzen; so erobert er sich seine Welt und bedarf einer anderen nicht. Es ist ganz gewiß, daß dieses Ziel nicht Alle erreichen, und für die, denen es nicht gelingt, ist das gewiß ein schweres Unglück. Aber wäre dies nicht so, so würden wir auch den Begriff von Glück nicht haben. Jeder Satz besteht nur, weil auch sein Gegensatz da ist. Daraus geht unserer Anschauung gemäß mit Consequenz hervor, daß das Glück nicht etwas Negatives, das Aufhören oder die Unterbrechung, sondern etwas Positives ist — der Genuß der Bethätigung der Kraft, die jedem Einzelnen zugemessen ist.

Es ist ein von oberflächlichen Leuten immer wieder nachgebeteter Satz, daß derjenige am glücklichsten sei, der die wenigsten Bedürfnisse habe. Es giebt gar nichts Unwahreres, denn demjenigen, welcher die wenigsten Bedürfnisse hat, ist auch das geringste Maß an Glück zuerkannt; im Gegentheil, je größer die Menge der Bedürfnisse eines Menschen ist, und je mehr er in der Lage ist, diese vollauf zu befriedigen, desto glücklicher ist der Mensch.

Bedürfnislosigkeit ist nichts als der Schutz vor dem etwa eintretenden Zwiespalt zwischen Wünschen und Genießen, daher eben etwas Negatives.

Gerade die verständnißvolle Betrachtung von Kunstwerken beweist unwiderleglich, daß das Glück des Menschen etwas Positives ist. Der Genuß eines Kunstwerkes hebt uns über die Noth des Tages, macht uns alle Uebel vergessen und lenkt uns ab von allem auf andere egoistische Zwecke gerichtetem Wollen. Der Kunstgenuß ist eben rein seelische, von allen irdischen Schlacken frei gebliebene Freude. Man vergißt sich nahezu völlig, um ganz in dem angeschauten Gegenstande aufzugehen, sich vollends an ihn hinzugeben, und man gewinnt auch an seinem eigenen Selbst, indem man es an das Schöne zu verlieren scheint. Deshalb wird auch alles, was an einem Kunstwerke physische Reizungen erregt, den reinen Kunstgenuß trüben und den Adel der Freude an der Kunst schädigen. Man hat von jeher und besonders in neuester Zeit von gewissen Seiten, die sich von der großen Menge durch ihre ausgezeichnete Kunsterkenntniß unterscheiden wissen wollten, behauptet, daß ein Kunstwerk von um so größerer Bedeutung sei, ein je schwerer zu erkennender und zu erfassender Tiefsinn ihm eigen sei. Der Tiefsinn, aus dem ein Werk geboren ist, allein und an und für sich entscheidet aber in Bezug auf den Werth eines Kunstwerkes noch gar nichts, denn nur dasjenige, was in einem Kunstwerke mit vollendeter Deutlichkeit zur Anschauung gebracht wird, hat in der Kunst überhaupt Geltung. Alles Nebelhafte, Undeutliche, gleichsam nur zu Ahnende ist namentlich in der bildenden Kunst vollkommen unbrauchbar, ja das Streben, damit naive Gemüther zu verblenden, geradezu verwerflich. Deshalb muß Tiefsinn immer mit Klarsinn verbunden sein, wenn er anerkennende Würdigung finden soll. Er erwacht erst dann zum Leben, wenn er von einem Meister zur deutlichen Ausgestaltung gebracht worden ist. Freilich ist es andererseits wahr, daß auch der bloße Klarsinn in der Kunst keine Geltung hat und keine Anerkennung verdient

denn wie man den Menschen nicht nur nach dem, was er überhaupt spricht, sondern nach dem, was er zu sagen hat, beurtheilt, so ist auch in der Kunst nur dasjenige vollwerthig, das einen bedeutenden Inhalt in entsprechender Form zum Ausdrucke bringt. Immer muß ein Künstler goldene Früchte in silbernen Schalen bieten, wenn er mit Recht die Theilnahme und die Bewunderung der Welt beanspruchen will.

Man verlangt von einem Kunstwerke mit vollem Rechte, daß es im guten Sinne des Wortes modern sei, das will sagen, in seiner Erscheinung den Anschauungen der Besten seiner Zeit entspreche. Um das Ganze deutlich zu machen, betonen wir: Ein Kunstwerk solcher Qualität würde ebenso Perikles wie Goethe, Sophokles wie Lionardo gefallen, da es eben neben Einzelheiten, welche den Stempel einer bestimmten Epoche der menschlichen Entwicklung an sich tragen, im Wesentlichen Elemente enthält, welche allen Zeiten gemeinjam sind und das Beständige im Wechsel bedeuten. Was nur aus dem Tage für den Tag geschaffen wurde, verschwindet mit dem Tage und gerade das vermeintlich nicht Dagewesene, das vorlaute Talente zu erzeugen sich bemühen, trägt schon beim Entstehen den Keim des Weltens und Verfallens in sich, während jene Werke, welche einen Höhepunkt eines stets fortschreitenden Bildungsprocesses, die harmonische Fortsetzung einer langen Reihe von Culturreflexen darstellen, das Bisherige in sich fassend und auf das Zukünftige als schöne Consequenz des Dagewesenenweisend, niemals vergehen können, so lange die Menschheit überhaupt besteht, also insoweit es für diese eine Ewigkeit giebt, ewig sind. Ein solches Kunstwerk enthält alle Früchte der bisherigen Culturbestrebungen und birgt in sich zugleich die Keime der zukünftigen.

Es ist eben der deutliche Ausdruck einer bedeutsamen Idee.

Die Phrase: dieses Gedicht, diese Statue, dieses Gebäude, dieses Gemälde hat Stil, wird zum Ueberdruſſe alltäglich wiederholt und klar darüber, was damit ausgedrückt werden soll, sind ohne Zweifel nur wenige; es ist eben dabei wie bei allen Erscheinungen, welche aus dem Wesen der Schönheit entspringen und ewig damit verbunden sind; die Frage, ob ein Kunstwerk Stil habe, ist ebenso als eine Frage des Verständnisses, wie als eine Frage der Empfindung aufzufassen, viele Leute, welche sich den Begriff „Stil“ niemals deutlich gemacht haben, empfinden doch mit einer Sicherheit, welche ganz vollkommen ist, ganz richtig, ob ein Kunstwerk stilvoll oder stilwidrig ist. Die zum Nachdenken und Denken gestimmten Naturen werden freilich nach den Gründen suchen, welche diese Empfindung hervorriefen, nach dem Warum das eine Kunstwerk ihr volles Lustgefühl erweckt, während ein anderes dies nur unvollkommen hervorbringt oder das gerade Gegentheil, Unbehagen und Unlust in ihnen hervorruft.

Man kann die Erläuterung, „der Satz, eine künstlerische Schöpfung habe Stil, wolle sagen, es entspreche die Art der Darstellung wie der Wahl des Materiales bis zum Tenor der Ausgestaltung dem Wesen der darzustellenden Idee“, dankbar hinnehmen, ohne zuzugeben, daß alle Merkmale, welche in der Bezeichnung Stil enthalten sind, darin aufgenommen seien. Die Definition erscheint einerseits zu weit, andererseits zu eng. Zu wenig betont finden wir darin, daß auch die Persönlichkeit des Künstlers in seinem Werke zum Ausdruck zu kommen hat, daß also der Stil neben Zweckdienlichkeit, Angemessenheit in Bezug auf das Material, Congruenz der Ausgestaltung mit dem Wesen auch individuell ein müsse; ebenso wenig voll trifft den Kern der Sache der Satz: „Der Stil ist die Darstellung der Dinge, der Naturerscheinungen in ihrer Wesenheit in sichtbaren und



greifbaren Gestaltungen.“ Der Stil, die eigenthümliche Darstellung kann zur Manier entarten und ist diese die zur Convention gewordene Eigenart eines Künstlers, eine Selbstwiederholung in Auffassung und Darstellung, womit der Eindruck des Hergebrachten, Schematischen, Conventiellen erzeugt wird. Es mußte dies besonders hervorgehoben werden, um ein neues Licht zur Erkenntniß der Wesenheit des Stiles zu gewinnen. Wie der Künstler durch Selbstwiederholungen Manierist wird, so ist der Verfall eines jeden Stiles auf jedem Gebiete der Kunst durch immer wieder vorgenommene gleichlautende Wiederholungen im Wesentlichen in den Details herbeigeführt worden; die Formen, ohne pietätvolle Hingebung in zahllosen Fällen stets neuerlich gebraucht, wurden leer und seelenlos, echt künstlerisches Wesen durch Routine ersetzt und verdrängt, die Kunstwerke wurden schal und langweilig und dadurch entstand immer wieder der Drang, neues zu sehen und neues zu gestalten. Man hat es auch wiederholt erlebt und erlebt es immer wieder, daß Stile, welche scheinbar todt geworden, wieder beseelt wurden, wieder aufstanden, es ist aber dies immer nur geschehen, wenn hochbegabte Künstler den Scheintodten durch Verständniß zu neuer Thätigkeit erweckten, wenn sie ihn durch die von einer fortgeschrittenen Weltanschauung gebotenen Modificationen wieder lebensfähig machten, denjenigen, der in unsterblichen Gebilden seine Schöpferkraft verbraucht hatte, neuerlich bewegungs- und zeugungsfähig machten. In diesem Sinne ist das zutreffende italienische Wort „rinascita“ wiederholt Fleisch geworden.

Wie vielumfassend das Wort „Stil“ ist, beweist die Thatsache, daß der tiefsinnige Ausspruch „Der Stil ist der Mensch“ längst als eine ganz unbestreitbare Wahrheit anerkannt ist. Der Stil ist in der That ein Spiegelbild der ganzen Eigenart eines Menschen; seine intellectuelle Be-

gabung, sein Gemüth, seine Art zu empfinden, seine Weltanschauung, sein Geschmack, sein gesamntes ethisches Wesen, sein Wille, sein Temperament kommen dadurch ganz untrügerisch zum Ausdrucke; wir bezeichnen auch die Verschiedenheit des Stiles demgemäß, es giebt einen heroischen, einen männlichen, einen weiblichen, einen schönen, einen affectirten, einen schlichten, einen gezierten, einen prächtigen, einen prunkenden, einen überladenen, einen geschlossenen, einen bunten, einen zerfahrenen, einen guten, einen schlechten, einen klaren, einen dunklen, einen gewissenhaften, einen schleuderischen Stil u. s. w. u. s. w., kurz seine Arten und Abarten sind unzählige. Die Anlage, einen Stil zu haben, bringt jedermann und jedes Volk mit auf die Welt, aber freilich nur die Anlage, denn die Fähigkeit, eine Eigenart zum Ausdrucke zu bringen, setzt die vorausgegangene Entwicklung dieser Eigenart voraus. Diese ist nicht immer da, und wenn, in verschiedenen Abstufungen der Ausgestaltung; das ist so bei dem Stile nicht nur einzelner Menschen, sondern auch der Völker und Zeiten.

Kein Stil tritt fertig in überzeugender Prägung wie Jupiter aus dem Kopfe der Minerva in die Welt, jeder ist ein gewordenener, und zwar in vielen Phasen der fortschreitenden Entwicklung gewordenener, wie die Blume hat auch jeder die Zeit seines Keimens, Wachsens, Blühens, Welkens und Vergehens; aber wie in der gesammten Welt nichts gänzlich verloren geht, so birgt auch jeder seinem Ende verfallene Stil in sich immer noch Keime eines neuen Stiles und einer entsteht aus dem anderen und deutet schon in seiner Vollendung auf den hin, der nach ihm kommen wird, die Kunst ist wie die Natur in einer Palingenese begriffen, welche erst dann für uns zu Ende sein wird, wenn wir und der Weltkörper, auf dem wir wohnen, dem Gesetze des stetigen Vergehens und in anderer Form wieder Entstehens zum

Opfer gefallen sind. Was einmal in der Welt ist, kann als Substanz nicht wieder aus ihr verschwinden, denn sie ist ewig und unendlich, hat keinen Anfang und kein Ende, ist schrankenlos in Zeit und Raum, und in diesem Sinne ist alles, was da lebt und sich regt — unvergänglich und unsterblich und daher auch jedes Kunstwerk, denn wo es keinen Anfang und kein Ende giebt, da ist alles immer Gegenwart und besteht Vergangenheit und Zukunft nur für Erdengeborene, welche sich zur Allgemeinheit nicht erheben können.

Doch wenden wir uns aus diesen überirdischen Regionen wieder den im Verhältnisse zum All so winzigen Weltkörper zu, auf dem wir genießen und leiden, Heldenthaten aller Art vollziehen und Kunstwerke schaffen und fragen wir uns, welche derartige Werke unsterblich sein werden, so müssen wir wieder das Wort Kant's benützend uns sagen: Diejenigen, welche so bedeutend und so bedeutsam sind, daß sie stets und überall Allen gefallen werden und dies ist immer und wird immer nur der Fall sein bei den Werken der hervorragendsten Genies wie Sophokles, Homer, Phidias, Shakespeare, Goethe, Cervantes, Lionardo, Raphael und gleichwerthig Gottbegnadeter. Ob den Kunstwerken einer bestimmten Zeit eine solche unvergängliche Dauerhaftigkeit innewohnt, das kann in dieser Zeit niemand, auch nicht der erleuchtetste Kunstkenner mit Sicherheit behaupten; das wird immer erst durch das übereinstimmende Urtheil vieler aufeinander folgender Generationen festzustellen sein. Ueber die Thaten und Werke der Menschheit ein unfehlbares Urtheil zu fällen, ist eben nur die ganze Menschheit fähig. Das sollte Alle, die über Tagesanschauungen auf dem Gebiete der Kunst urtheilen, vorsichtig und besonnen sowohl in der Anerkennung als in der Verwerfung machen.

Es hat zu allen Zeiten Pseudogenies gegeben, deren Thätigkeit von lärmenden Erfolgen begleitet war, von denen

sich nicht nur die große Menge, sondern auch einzelne von denjenigen blenden ließen, welche sich berechtigt glaubten, in Kunstfragen das große Wort zu führen, und welche in schwerem Irrthum befangen, den urtheillosen Pöbel, sei er nun hoch oder niedrig geboren, in seinem Wahne bestärkten. Freilich hält solcher Taumel nicht, aber indem er Unechtes als Echtes ansieht und prüft, schädigt er das Echte und verzögert dessen Wirken. Namentlich unter den in allen Sätteln Gerechten grassiren solche Pseudogenies, welche schon Homer, wenn die Sage, welche ihm die Parodie „Margitas“ zuschreibt, berechtigt ist, in dem Verse verurtheilt:

„Bieles verstand er, doch schlecht verstand er auch alles.“

Ehe ich diese Erörterungen schließe, welche den kommenden als Einleitung dienen sollen, will ich noch hervorheben, daß auf nahezu keinem Gebiete der menschlichen Thätigkeit falsche Theorien so viel Unheil angerichtet hatten, wie gerade auf jenem der bildenden Kunst, da wird von unreifen Leuten immer wieder Unklarheit mit Tiefsinn, Klarheit mit Flachheit, Naturwirklichkeit und Trivialität mit Wahrheit verwechselt; ja, ein Schriftsteller, der an arger Neuerungsfucht leidet, war so unbedacht, die Behauptung zu wagen: Der gerade Gegensatz des Schönen sei das Hübsche, während doch, seitdem die Welt steht, jedes Kind weiß und davon überzeugt ist, daß der gerade Gegensatz des Schönen das Häßliche ist und das Hübsche eine niedere Art des Schönen ist wie etwa das Niedliche oder Zierliche. Daß das Hübsche dem allgemeinen Verständnisse zugänglicher ist als das höhere Schöne, ist eine gar nicht zu beklagende Thatsache, denn es ist eine Wahrheit, welche man alle Tage erfahren kann, daß das an eine niedere Art der Schönheit gewohnte Auge bald nach einer höheren Art desselben verlangen wird. Die höchste Schönheit bedarf zu ihrer vollen

Wirkung freilich gar nicht, daß derjenige, dem das Glück geworden, sie zu betrachten, zu solchem Genuße erzogen worden, denn sie bezwingt mit einer unwiderstehlichen Gewalt alle Augen und alle Herzen; für die Stufen des Schönen aber, welche unter der höchsten sind, bedarf es einer Entwicklung der Empfindung und des Verständnisses, welche vom Minderwerthigen zum Werthvolleren führt und übergeht.

## Die Form.

---

Wesentlich, um mit der Besprechung des Themas anzufangen, stelle ich an die Spitze dieser Untersuchung die Definition: Die Form ist die Art der Begrenzung der Erscheinung. Es ist mir sehr bewusst, daß alle Definitionen — auch diejenigen, welche wir den größten Denkern zu verdanken haben — entweder zu eng oder zu weit sind. Und dies ist wohl auch hier der Fall. Ich füge dieser knappen Definition hinzu, daß diese Begrenzung als eine nach allen Seiten hin gerichtete zu nehmen, und daß sie ebenso geistig wie physisch zu verstehen ist, obwohl wir es hier zunächst nur mit der äußerlichen Erscheinung, mit der Art, wie ein Kunstwerk sich als selbstständiges Individuum von seiner Umgebung loslöst und darstellt, zu thun haben. Form ist das „Wie“ eines Kunstwerkes, so wie der Inhalt das „Was“ bedeutet. Es ist von einem Manne, der ebenso wohl als Künstler wie als Koryphäe der Kunstwissenschaft mit Recht hochgepriesen wird, das Bedauern darüber ausgesprochen worden, daß die Künstler so wenig von den Männern der Kunstwissenschaft, den Kunstgelehrten, lernen können, und zwar deshalb, weil sie in Bezug auf Erkenntniß auf einem ganz anderen Boden stehen als eben die Gelehrten.

Den Künstler regt an, interessirt vor allem die Erscheinung, den Mann der Wissenschaft die Idee. Die Künstler setzen das Scheinen über das Meinen und die Kunstgelehrten gerade das Gegentheil. Schon an dieser Stelle möchte ich dieser Auffassung entgegentreten, da der Mann, der zutreffend und völlig richtig über Kunsterscheinungen denkt und dem das Wesen der Kunst klar geworden, sich darüber nicht einen Augenblick einer Täuschung hingeben kann, daß Form und Inhalt in Bezug auf ihre Bedeutung einander vollständig ebenbürtig sind. Ist der Inhalt für die Form zu groß, so daß letztere unzulänglich erscheint, so ist das Kunstwerk ein halbes. Ist dagegen die Form zu anspruchsvoll und der Inhalt zu klein — es gilt dies selbstverständlich in bedeutenderem und minderem Grade — so wird die Form leer sein und das Kunstwerk mehr und minder unbedeutend.

Also Form und Inhalt müssen sich vollständig decken, wenn das Kunstwerk von fraglosem Werthe sein soll. Daß dieser Anforderung nur die allergrößten Kunstwerke aller Zeiten entsprechen, ist jedem, der sich mit Kunst ernstlich beschäftigt hat, bekannt. Derartige, in sich nach jeder Richtung hin vollendete Kunstwerke auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens — von der Poesie bis zur bildenden Kleinkunst — sind an den Fingern herzuzählen. Es tritt an uns nun die Frage heran, ob ein Kunstwerk, schon lediglich auf die Form seiner Erscheinung hin betrachtet, schön sein kann und es muß wenigstens so viel zugegeben werden, daß, wenn die Form an und für sich mangelhaft ist, auch das Kunstwerk keinen vollendet reinen Eindruck machen kann. Die wichtigsten Bedingungen dafür, daß eine Form schön sei, sind in den wenigen Worten enthalten: Einklang, Wohlklang, Zusammenklang, Gleichgewicht, Ebenmaß. Die Wissenschaft hat für alle diese Merkmale der Schönheit die

Bezeichnungen: Eurhythmie, Symmetrie, Harmonie, Proportionalität.

Daß eine Erscheinung einen künstlerischen Eindruck mache, dazu gehört vor allem, daß sie uns glaubwürdig sei; daß sie in Bezug auf das Gesamtbild, das sie uns bietet, und auf die Gliederung dieses Gesamtbildes wahrscheinlich sei. Denn, wenn ein Kunstwerk auf uns wirken soll, müssen wir vor allem anderen daran glauben können. Es kann also ein Kunstwerk räumlich zu groß oder zu klein sein, im Ganzen und in seinen Theilen; ist es im Ganzen zu groß oder zu klein, so haben wir dafür die ganz richtigen Bezeichnungen: maßlos oder scurril. Beispiele hinken zwar immer, aber wir wollen zur Verdeutlichung dessen, was wir hier in so knapper Form gesagt haben, einige anführen. Die Uebersahl der Menschen, solche, welche eben nicht ein geübtes Auge für die Erscheinungen der Kunst haben, pflegen beispielsweise eine weibliche Hand, einen weiblichen Fuß schön zu nennen, wenn diese nur klein sind, und sie bezeichnen sie als häßlich, wenn sie groß sind. Nun entscheidet aber die Größe oder Kleinheit dieser Gliedmaßen durchaus nicht für ihre Schönheit, es kann eine große Hand ebenso schön sein wie eine kleine, wenn sie nur in wohl lautendem Verhältnisse steht zu der gesamten Bildung des Körpers, dem sie angehört. Sogar die Mode hat in dieser Beziehung arg gesündigt; es gab eine Zeit, in der überlange, überspitze Finger für eine wesentliche Schönheit der Frauenhand gegolten haben. Ebenmaß in den Verhältnissen und Gleichgewicht in der Anordnung der einzelnen Theile eines Kunstwerkes verleihen ihm fraglose Schönheit. Ein Beispiel, welches zeigt, daß die Maßlosigkeit in der räumlichen Ausdehnung der Wirkung eines Kunstwerkes in höchstem Maße abträglich ist, giebt der vielgenannte Kolosß von Rhodos. Der war



eben lächerlich groß; in seiner Ausdehnung über die Grenze hinaus gestaltet, wo das Erhabene das Schöne nicht erhöht, sondern aufhebt, er war maßlos. Der Inhalt, die Bestimmung eines Kunstwerkes sind maßgebend für seine räumliche Ausdehnung. Man mache doch die Probe und reducire den Straßburger, den Freiburger, den Stephansthurm u. s. w. zu einem Bildwerke, das auf einem Tische von mäßiger Länge hinlänglich Raum hat, und man wird finden, daß man ein erhabenes Kunstwerk zu einer Nipp-sache degradirt hat. Freilich, das Gleichgewicht, das Ebenmaß in der Anordnung der Theile eines Kunstwerkes führt dazu, daß ein solches von der gewaltigsten Ausdehnung doch nicht als maßlos erscheint, wenn nur die Dimensionen nicht über jede Glaubwürdigkeit hinaus erweitert sind. Ein schlagendes Beispiel dafür haben wir in der Geschichte der Monumentalbauten, wenn wir die Peterskirche in Rom oder die Kirche St. Paul in London betrachten. Wir glauben an die Erhabenheit dieser Kunstwerke, indem wir sie anschauen, und ihre Verhältnisse erscheinen uns so maßvoll, daß wir nirgends durch ihre Größe befremdet oder ernüchtert werden. In dieser wichtigen Bemühung, das Geheimniß der Form zu ergründen, muß, wie in allen Dingen der menschlichen Erkenntniß, die Betrachtung der Natur, wie sie von unserem Wahrnehmungsvermögen aufgefaßt wird, unsere Lehrmeisterin sein. Lionardo muß diesfalls immer wieder citirt werden, weil einer der unsterblichen Aussprüche dieses univervellsten aller Künstler diese Wahrheit so scharf formulirt wie kaum ein anderer. Lionardo sagt nämlich, an die Natur muß man sich immer halten, wenn man etwas Wahrscheinliches gestalten will, so daß alle Menschen daran glauben. Ob wir nun ein Kunstwerk der Architektur, der Plastik oder der Malerei ins Auge fassen, wir werden, wenn es unser Wohlgefallen er-

regt, immer wieder die Erfahrung machen, daß die daran zur Anschauung gekommene Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Zusammenstimmung der Verhältnisse den Grund dieses Wohlgefallens bilden. Wer ein Beispiel der Symmetrie in der Natur sucht, wird es bei jedem Schritte und Tritte finden, ob er nun ein Rosenblatt in der Anordnung seiner Theile, einen Baum, irgend ein Thier betrachtet. Am schärfsten tritt uns wohl die Symmetrie in der Bildung der Krystalle entgegen. Diese zeigen, wenn man die Vertheilung derselben und den Mittelpunkt des Körpers betrachtet, eine nahezu volle Massengleichheit in den Hälften, welche durch eine Mittelebene getrennt sind. Diese Massengleichheit kann aber dem freien Kunstwerke nicht zur gedeihlichen Wirkung dienen, sie ist zu mathematisch, zu nüchtern, sie erinnert durchwegs an den Zwang, an das Gemüthbelastende, die Nothwendigkeit. In der Kunst wird daher stets diese Gleichheit zur Aehnlichkeit, zum Ebenmaß fortgeführt. Will man alle Merkmale, welche wir bereits als Grundbedingung der Erscheinung eines Kunstwerkes bezeichnet haben, in eminenterer Weise vereinigt finden, so hat man den menschlichen Körper zu betrachten. Da ist Symmetrie, geadelt durch kleine Aenderungen und Verschiebungen, Proportionalität, Eurhythmie, Harmonie, alles in überzeugendster Weise zum Ausdrucke gebracht. Selbstverständlich ist auch hier der Idealmensch, d. h. ein Mensch, in dem die Einzelheiten möglichst vollkommen ausgestaltet sind, gemeint. Von der Normalbildung bis zur Mißgestalt giebt es freilich eine Menge Abstufungen und wir wissen, daß ein Normalmensch auch in seiner körperlichen Erscheinung ebenso selten ist wie überhaupt jedes Ding in der Welt, das vollkommen in seiner Ausgestaltung der Idee dieses Dinges entspricht. Man wird also einen Menschen, dessen Stirn im Verhältnisse zu den übrigen Theilen seines Antlitzes zu kurz oder zu lang,

zu gewölbt oder sehr zurücktretend ist, deshalb noch nicht eine Mißgestalt nennen, aber man wird, mag er auch übrigens so harmonisch gebildet sein, als man nur denken kann, ihn deshalb doch nicht als einen absolut trefflich gebildeten Normalmenschen hinstellen können.

Die Curhythmie, der Wohlklang in der Abgeschlossenheit und In sich geschlossenheit einer Erscheinung, um bildlich zu sprechen: ihr Rahmen, muß sich eben in den einzelnen Verhältnissen wiederholen. Wie wichtig dieses Ebenmaß, dieses Gleichgewicht in den Verhältnissen einer künstlerischen Erscheinung ist, das zeigt sich nicht nur an Kunstwerken, welche uns den Menschen in seinen verschiedenen Thätigkeitsmomenten, durch Geberde und Bewegung ausgedrückt, vorführen, sondern auch an solchen, welche Erscheinungen in der Natur wieder Spiegelnd festhalten. Es ist die Configuration, die große Contour einer Landschaft, die Art, wie da Luft und Erde vertheilt sind, wie die landschaftlichen Gruppen sich aneinander fügen und von dem Horizont trennen, für den künstlerischen Werth derselben durchaus nicht gleichgiltig. Ja, wir erinnern uns an einzelne Landschaftsbilder, in denen Luft, Wasser, Bäume, Verhältniß zu Licht und Schatten und auch die Formen der einzelnen Gegenstände, der Felsen, der Pflanzen, vortrefflich durchgeführt waren, und die dennoch durch die Art, wie sie ungebührlich zum Horizont hinaufgerückt waren, wie der Horizont viel zu hoch angenommen wurde, einen durchaus unkünstlerischen Eindruck machten. Dieses Gesetz, daß die Configuration den Umriss eines Kunstwerkes im Großen und Ganzen regelt, ist auch bei allen monumentalen Kunstwerken, denen ein bleibender Werth zuzuschreiben ist, stets eingehalten worden und wird auch stets eingehalten werden, was auch die Mode von heute, die wähnt, daß alles, was anders sei, darum auch besser sei, dagegen einwenden mag. Alles Declamiren von hohler, aka-

deniſcher Art, wenn es ſich auf die Configuration von Kunſtwerken im Großen und Ganzen bezieht, iſt leere Phraſe; ein jedes Kunſtwerk muß, wie einen geiſtigen, ſo einen phyſiſchen Mittelpunkt haben, von dem alles ausgeht und zu dem alles zurückſtrebt. Deſhalb ſind die meiſten Madonnengruppen mit dem Jeſuskindelein und dem heiligen Johannes in der Form von Pyramiden angeordnet. Es iſt das wichtig, weil die Hauptperſon als Ueberragendſtes, zugleich in dieſem Falle als das Eindruckvollſte erſcheint. Wir haben ja monumentale Kunſtwerke von außerordentlicher Ausdehnung mit vielen Figuren. Ich erinnere da nur an den Laokoon, an das jüngſte Gericht von Michel Angelo, an die Schule von Athen u. ſ. w. Man wird da überall das Geſetz des Ausſtrahlens der einzelnen Theile von einem maßgebenden Mittelpunkte aus und das Gleichgewicht in der Anordnung der einzelnen Theile weiſe beſtätigt finden. Wird dieſes Geſetz verlegt, ſo iſt das Kunſtwerk um einen Theil ſeiner Wirkung gebracht, freilich, ohne daß der naive Beſchauer ſich immer klar darüber wird, woran die Abſchwächung ſeiner Antheilnahme liegt. Wer je in der Werkſtätte eines echten Künſtlers ſo zu Hauſe war, daß er die Schmerzen, welcher dieſer bei der Ausgeſtaltung einer Idee durchzumachen hatte, intim kennen lernte, der wird auch wiederholt erfahren haben, welche hohe Bedeutung ein derartiger Meiſter dem Gleichgewichte in der Anordnung aller Theile zugemessen, wie er ängſtlich darauf bedacht war, in den beiden ſich um den Mittelpunkt bewegenden Gruppen Gleichwerthigkeit ohne vollſtändige, zur Eintönigkeit führende Congruenz zu erzielen. Von höherem Standpunkte aus muß auch die Thatſache, ob ein Künſtler zum Ausdrücke ſeiner Idee eine Figur oder mehrere Figuren ſchuf, der Form zugezählt werden. Leonbattiſta Alberti, der Vorläufer Lionardo's, der ihm in manchen Stücken ähnlich war, namentlich aber in Bezug auf Universalität ihm gleich

wie kaum ein zweiter Künstler, der ebenso wohl als Baumeister wie als Bildhauer, als Maler, ja als Poet geschätzt war, hat in seinem Tractate „della pittura“ außerordentliche tiefe und zutreffende Sätze über das Thema niedergeschrieben. Er sagt: Für den Werth einer künstlerischen Schöpfung mag es ja gleichgiltig sein, ob die Intention des Meisters durch mehr oder weniger Figuren zum Ausdrucke kommt, aber jedenfalls ist es für die Stärke des Künstlers charakteristisch, ob er seine Idee in einer großartig concipirten Figur oder in einer Anzahl von Figuren veranschaulicht. Was Einer in zwölf Figuren sagt, wird unbedingt noch mehr wirken, wenn es ihm gelingt, das durch die Hälfte der Figuren zu zeigen. Ist sein Gedanke verkörpert in einer Figur, so meistert er jeden, der zu solcher Wirkung mehrere Figuren nöthig hat. Solche Einzelfiguren von überwältigender, überzeugender Kraft finden sich in der alten und neuen Kunst, und es ist da nur zu erinnern an den Zeus von Phidias, an die milesische Aphrodite, an die Aphrodite und den Hermes von Praxiteles und in neuerer Zeit an Moses von Michel Angelo, an Gottvater desselben Meisters, an die Madonna Lisa von Lionardo und aus allerneuester Zeit an das Bild von Paul de la Roche „Napoleon I. in Fontainebleau“, ein Gemälde, das an Einfachheit, Kraft des Ausdruckes und Antheilnahme erweckende Stimmung als ein Unicum der neueren Kunst bezeichnet werden muß. Der Welt Herrscher, der Kaiser und Könige sich zu Füßen sah und Millionen Menschen mit einem Worte, ja mit einem Winke lenkte, ist in der Stunde, da ihn der Maler darstellte, ersichtlich zur Erkenntniß gekommen, daß all sein Ruhm eitel sei, seine Größe, wie alles Menschliche, vergänglich sei.

Wir haben über das Erhabene und über das Anmuthige, bereits als wir das Schöne im Allgemeinen behandelten, gesprochen, aber auch hier, wo wir die Form an

und für sich behandeln, müssen wir auf diese Arten des Schönen zurückkommen. Das Erhabene charakterisirt sich dadurch, daß es über das gewöhnliche Maß an Größe der Erscheinung, an Schrecklichem, Furchtbarem, Dräuendem hinausgeht. Da, wo es über alles Maß sich erstreckt, wird es zum Feinde der Schönheit, die es, grotesk geworden, geradezu aufhebt. Wenn es in solcher Weise ausartet, fällt es außerhalb der Grenzen der Schönheit. Man hat wiederholt betont, daß Erhabenheit ohne Einfachheit, ohne Ruhe nicht recht zu denken sei. Das erscheint aber falsch. Betrachtet man das Weltmeer in seiner ungeheueren Ausdehnung, wenn es den Feuerball der Sonne, glatt wie ein Spiegel, reflectirt, so liegt allerdings eine heilige Ruhe darauf, ich möchte sagen, es athmet die Stille und Ruhe des in sich selbst genügsamen Alls aus und beschwichtigt und mildert auch die Aufregungen, welche in der Seele des dasselbe Beschauenden sich regten. Es ist in der That dies ruhige Meer in seiner Einfachheit und Unbewegtheit eine Veranschaulichung des Erhabenen. Aber denkt man sich unter einem von schweren Wolken bedeckten Himmel, der von rasch aufzuckenden und niederfahrenden Blitzen durchrissen und in seiner dunkelnden Dürsterkeit erhellt wird, dasselbe Meer vom Sturm gepeitscht, Woge an Woge, wild aufspringend, mit schaumgekrönten Kämmen; jede Ruhe ist verschwunden, die wildeste Bewegung, in rasender Eile sich immer wieder erneuernd, erfüllt die ganze Natur, und doch ist das Bild, das sich uns darbietet, wieder eine ergreifende Veranschaulichung des Erhabenen. Großartigkeit der Bewegung ist also ebenso wie Großartigkeit der Ruhe ein kennzeichnendes Merkmal des Erhabenen; das Erhabene wäre also die Veranschaulichung einer Idee in großartiger Einfachheit — Ruhe und Bewegung; die Ausartung ist das Maßlose.

Alls Gegensatz des Erhabenen wird überall das Anmuthige hingestellt. Das Anmuthige liegt in dem Wohlhlaute

der Haltung und der Bewegung einer Erscheinung. Es giebt eine Künstlerchaft, welche es vermag, diese Anmuth in der Haltung in einem Gebilde festzuhalten, ja eine Bewegung, die unser Wohlgefallen anregt und fesselt, zur Anschauung zu bringen. Die Anmuth muß in Bezug auf räumliche und geistige Größe in bescheidenem Maß sich halten. Sie muß unserer Anschauung und Empfindung, insofern sie das gewöhnliche Maß nicht überschreiten, congenial sein und es in einer das Lustgefühl erweckenden Weise verkörpern. Wenn die Bewegung und die Haltung, welche in solcher Weise unsere Theilnahme erregen soll, nicht lebensvoll wirkt, nicht wie naiv entstanden, sondern wie absichtlich gemacht, so erscheint sie starr und steif; wir merken die Absicht und werden verstimmt. Wenn sie unter das gewöhnliche Maß der Größe, das wir von einem Kunstwerke verlangen, niedersteigt, so wird das Anmuthige zu einer niedrigeren Art, indem es sich zum Zierlichen neigt. Das Zierliche sinkt aber dann zur Ziererei herab, wenn es gesucht, in kleinlichen Formen zu uns spricht.

Die Einheit in der Mannigfaltigkeit muß allüberall an jedem künstlerischen Gebilde vorhanden sein, wenn es unsere Theilnahme erwecken und dieselbe festhalten soll. Wenn ein Theil aus allen Verhältnissen hervortritt oder in einem mit dem Ganzen und dem Gewichte der übrigen Theile nicht im Einklange stehenden Verhältniß betont wird, schädigt das den Eindruck und die Wirkung des Gesamtbildes in der empfindlichsten Weise. Aus dieser Erwägung und aus dieser Erkenntniß ist es wohl zu erklären, daß die Künstler von jeher darauf bedacht waren, nämlich die Bildhauer und Maler, einen Canon für die Verhältnisse des menschlichen Körpers aufzufinden und festzustellen; von Lysippus an bis zu der Anatomie von Fischer oder den Studien von Laireffe, ja bis zur Anatomie des

menshlichen Körpers von Harleß sind hervorragende Meister nicht müde geworden, den Schaffenden, Mitstrebenden und Nachkommen dadurch ein Mittel an die Hand zu geben, wodurch sie in Bezug auf die Proportionalität, worüber ja bekanntlich auch Albrecht Dürer ein noch heute sehr zu beachtendes Werk geschrieben hat, Irrthümer und Fehlgriffe vermeiden können.

Alle diese Gesetze der Form und der Formenbildung kommen, wie in der Malerei und der Plastik auch in der Baukunst zum Ausdruck und müssen da in vollendeter Weise zum Ausdruck kommen, wenn ein Architekturwerk als ein volles und ganzes wirken soll. Ein solches Werk muß ebenso eurhythmisch, harmonisch und proportional sein, wie jedes Gebilde der Malerei oder Plastik. Wir haben ja bereits betont, daß die Architektur das Gesetz der Schwere im Ganzen ihrer Gebilde und in den Einzelheiten derselben zum Ausdruck bringen soll. Wie aber wäre das möglich, wenn gegen die Merkmale der schönen Form in einer solchen Schöpfung gesündigt wäre? Das, was tragen soll, muß schwer und massig in seiner Erscheinung sein, das, was getragen wird, leicht. Dadurch entsteht die Harmonie, welche der Grund des Lustgeföhles bei der Betrachtung eines solchen Werkes ist. Sünden bei Bauwerken, welche die reine Form betreffen, sehen wir alle Tage: das, was tragen soll, ist nicht selten zu schwach, das, was getragen wird, zu schwer und zu lastend. Bei dem Anblicke eines solchen Gebäudes überkommt einen unwillkürlich die Meinung, daß das keinen Halt, keine Festigkeit habe. Wir glauben nicht an sie, und sie sind durch ihre Lügenhaftigkeit, durch ihre Scheinwahrheit um alle Wirkung gebracht. Bei jedem Kunstwerke ist es ja von entscheidender Wichtigkeit, daß es ordentlich angefangen, entsprechend zur Höhe und wohl lautend zum Abschlusse geführt wird. Wir sehen



heute und wir sehen das immer, daß gegen diese Grundregel der schönen Erscheinungen die schwerwiegendsten und lächerlichsten Verstöße begangen werden. Ja, es sind uns Häuser vorgekommen, über die man, um sie zu be- und verurtheilen, sagen muß, es seien vierstöckige Gebäude, die im ersten Stockwerke, also an einem gezwungenen Ende, an einem Abschlusse ohne Grund leiden, so daß der betreffende Baukünstler in den Verdacht kommt, er habe seine Aufgabe als einen gordischen Knoten empfunden, der nicht zu entwirren und zu lösen, sondern mit einem gewaltigen Schwertstreiche zu durchhauen wäre. Daß die Form im Einzelnen mit der Form im Großen und Ganzen eines Kunstwerkes harmoniren muß, ergiebt sich wohl aus all dem Gesagten. Wie empfindlich, wenn dies nicht der Fall ist, der Eindruck eines Kunstwerkes alterirt wird, wenn die Form des Einzelnen einen anderen Charakter trägt, darüber werden wir in der Behandlung des Themas: „Der Ausdruck“ eingehender sprechen.

Mein Bestreben war nur, in den Ausführungen darzulegen, daß die Form, an und für sich betrachtet, ohne Rücksicht auf Ausdruck, Farbe und Ton schönheitlich wirken kann, und daß sie, wenn sie dies Ziel erreichen soll, mit dem Inhalte in Bezug auf Configuration des großen Contour und auf Anordnung der einzelnen Theile zusammenstimmen muß, wie sie auch in sich wohlklingend geschlossen und übereinstimmend zu sein hat.

---

## Die Farbe.

---

Die Thatsache ist nun wohl den Lesern, welche so freundlich waren, mir bisher zu folgen, vertraut, daß es ein uralter Satz des Wissens vom Wissen oder der Erkenntniß, welche aus den verschiedenen menschlichen Kenntnissen resultirt, wie das göttliche Licht aus den vereinigten farbigen Lichtstrahlen sei: daß wir die Dinge nicht erkennen nach dem, was sie an sich sein mögen, sondern nur in ihren Erscheinungen. Daß dies auf dem vornehmsten Gebiete menschlicher Seelenthätigkeit der Fall sei, spricht Shakespeare in dem tiefsinnigen Satze aus, den er Hamlet in den Mund legt: „Es giebt nichts Gutes und nichts Böses in der Welt; das Denken macht es dazu.“ Ein Ausspruch, der an durchdringender Schärfe dem berühmten Worte des Sophokles: Glücklich, der nie geboren — nichts nachgiebt; Kant sagt es gerade heraus, daß alle unsere Erkenntniß von subjectiven intellectuellen Formen sei, und die größten Forscher haben diese Lehre auch in Bezug auf die Hauptthätigkeit unserer Augen acceptirt. Sie nennen das gegenständliche Sehen einen intellectuellen Act.

Die Farben, mit welchen uns die Gegenstände bekleidet erscheinen, sind Empfindungen, und der Grund dieser Empfindungen liegt in unseren Augen.

Die Farbenempfindung ist subjectiv und „ich sehe roth“ heißt nur „eine bestimmte Empfindung des Auges nenne ich roth“. Die Verschiedenheit der Farbenercheinungen resultirt aus der verschiedenen Art, wie unser Auge afficirt wird. Ich komme noch einmal in anderer Form auf eine schon ausgesprochene Wahrheit zurück: „Der Körper ist roth“ bedeutet, daß er im Auge die Empfindung der rothen Farbe bewirkt.

Wie diese Empfindung durch Vermittlung des Verstandes zur erkennenden Anschauung wird, das dürfte wohl im Wesentlichen noch lange Geheimniß bleiben, denn die Erklärung, daß diese Anschauung eine Consequenz des dem Menschen angeborenen Causalitätsgesetzes sei, demzufolge er immer von einer Wirkung auf eine Ursache zurückschließt, hat bis heute doch nur das Gewicht der Wahrscheinlichkeit und nicht der Wahrheit.

Fragt man weiter, was Farbe ist, so sagt uns Goethe, der sich ein halbes Leben mit außerordentlichem Eifer, ja mit Leidenschaft mit dem Studium der Farben beschäftigt hat: „Die Farbe ist ein elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges“ und ein anderesmal: „Die Farben sind Thaten des Lichtes, Thaten und Leiden“ und endlich: „Die Farbe ist wesentlich ein *σμερον*, ein Schattenartiges.“ Newton behauptet: „Die Farben sind Theile des bei der Brechung zersplitterten Lichtstrahles.“ Schopenhauer dagegen: „Die Farbe ist das Phänomen der aus der qualitativ theilweisen Thätigkeit der Retina hervorgehenden Vermählung von Licht und Finsterniß.“

Dieser Unterschied in der Definition der Farbe, indem der eine von diesen großen Geistern sie objectiv aus der Theilung des Sonnenstrahles, der andere sie subjectiv aus der Theilung der Thätigkeit unserer Retina erklärt, ist für die verschiedenartige Behandlung der Farbentheorie bis heute

maßgebend geblieben. Bei diesem eigenthümlichen Charakter der Farbenempfindung, welche je nach der Verschiedenheit der Organisation der einzelnen Individuen, wenn auch im Wesentlichen ähnlich, doch niemals ein und dieselbe ist, so daß man sagen kann: jeder sieht anders, erklärt es sich, daß die Mehrzahl der Denker, welche sich mit der Farbenwelt beschäftigt haben, dies nicht selten in aufgeregter, zu Streit und Hader geneigter Weise übten.

Sagt doch schon das Volkssprichwort: jeder sieht die Welt mit eigenen Augen an, und in der That, die Bilder, welche die einzelnen Menschen von der Farbenwelt haben, sind so mannigfaltig wie die Abstufungen zwischen Licht und Finsterniß, zwischen Weiß und Schwarz.

Es giebt Hellsehende und Farbenblinde und zwischen diesen beiden Extremen eine unendliche Mannigfaltigkeit der Individuen in Bezug auf die Art, wie sie Licht und Farbe empfinden.

Daß es sehr schwierig ist, sich in besonnener Ruhe mit den Farbenerscheinungen zu beschäftigen, hat schon ein alter Schriftsteller in dem Satze ausgesprochen: „Es ist eine bekannte Thatsache, daß ein Stier, wenn man ihm ein rothes Tuch vorhält, wüthend wird; die Philosophen aber, wenn man von ihnen etwas über die Farbe erfahren will, werden rasend.“

Dies erklärt auch manche Vorkommnisse in der Geschichte der Farbenlehre. Deshalb ist der sonst so maßvolle Goethe so heftig in dem polemischen Theile seines Buches gegen Newton aufgetreten, so daß er selbst sich verpflichtet fühlte, diese Schärfe abzuschwächen, indem er in seinen „Materialien zur Farbenlehre“ eine biographische Skizze des großen Engländers giebt, welche für alle Zeiten ein erhabenes Denkmal der Gesinnungshochherzigkeit des größten universellen Geistes der Deutschen bleiben wird.

Daher stammt es auch wohl, daß ein glänzender Vertreter der heutigen Naturwissenschaften nicht Anstand nahm, die Bestrebungen Goethe's, dem Geheimnisse der Farbe nahe zu kommen, als Dilettantismus zu bezeichnen, wofür ihn freilich ein anderer Farbenkundiger, der, den Fußstapfen Goethe's und Schopenhauer's folgend, weiter schritt, mit böseartigem Nebenblicke auf andere Gegner in der derbsten Weise abkanzelte. Farbe beruht eben auf Empfindung, und die Beschäftigung damit macht empfindlich; wie wäre es sonst möglich gewesen, daß Goethe es dem Philosophen Schopenhauer, der sich stolz und freudig in Bezug auf Farbe stets als einen Schüler des Altmeisters von Weimar bekannte, es nie ganz verzeihen konnte, daß der Schüler in einigen Punkten, namentlich in Betreff der Herstellung des Weißen aus Farben, von ihm abwich?

Leichter erklärt sich die derbe Art und Weise, in welcher hinwieder Schopenhauer den bekannten und verdienstvollen Professor der Augenheilkunde in Wien, Anton Rosas, dafür abstrafte, daß dieser einige Paragraphe aus des Philosophen Abhandlung über das Sehen und die Farben (vom Jahre 1816) in seinem Handbuche der Augenheilkunde (vom Jahre 1830) wörtlich abgeschrieben hatte.

Rosas führt unter anderem, indem er das Wörtchen „offenbar“ an die Spitze setzt, eine Anleihe bei Schopenhauer machend, an, daß das Gelb drei Viertel und das Violett ein Viertel der Thätigkeit des Auges bei der Qualifikation der Farben sei. Namentlich das anscheinend so unschuldige Wörtchen „offenbar“ versetzt Schopenhauer in Wuth. Das, sagt er, sei vor ihm noch niemandem offenbar gewesen und werde auch jetzt noch (1854) bestritten. Die Abstrafung ist so hart, daß sie nicht bloß durch die bekannten Feindseligkeiten des Philosophen gegen die ihn beharrlich ignorirende Kathederweisheit zu erklären ist.

Wer sich für derlei interessirt, mag die betreffenden Stellen in der Abhandlung „Ueber den Willen in der Natur“ nachlesen, welche in dem ersten Bande der Frauenstädtischen Ausgabe des Philosophen enthalten ist.

Die alte, oben berührte Wahrnehmung, daß ein Stier, wenn man ihm ein rothes Tuch vorhält, wüthend wird, bringt uns aber überdies darauf, daß die Farbenempfindung nicht nur subjectiv und individuell bei den einzelnen Menschen ist, sondern daß der Mensch nicht nur als Individuum, sondern auch als Gattung, als Geschlecht betrachtet, eine ihm eigenthümliche Farbenempfindung besitzt, welche sich von jener anderer Lebewesen unterscheidet, d. h. die Augen der Thiere sind eben anders organisirt als die der Menschen, daher müssen diese auch andere Farbenempfindungen haben als wir. Wenn der Stier bei dem Anblicke der rothen Farbe wüthend wird, so ist dies, weil das Roth sein Auge schmerzlich trifft. Es ist auch constatirt, daß das Kind von den Gegenständen im Raume einen Eindruck empfängt, der ihm diese Gegenstände größer erscheinen läßt als uns. Von der Pracht und Herrlichkeit, den Licht- und Farbenphänomenen, welche einzelne Dipteren und Bierflügler, wenn sie durch die Luft schweben, genießen, können wir keine Anschauung haben, weil wir nicht mit so unzähligen Augen begnadet sind wie sie. Ihr Leben muß in einem Licht- und Farbentaumel erwachen, dahingehen und schließen.

Dr. Max Schasler führt in seinem Buche: „Die Farbenwelt“, das im Jahre 1883 in Berlin bei Carl Gabl erschienen ist, ein interessantes Experiment an, aus dem unwiderleglich hervorgeht, daß die Ameisen die Farben gelb und violett vollständig anders sehen als wir. Gelb, welches für uns die hellste Farbe ist (da ja Weiß bekanntlich die Vereinigung aller Farben ist), empfinden sie als dunkel, und violett, das für uns die dunkelste Farbe ist (Schwarz

ist ja der Abgang aller Farben), erscheint ihnen als hell. Jeder Einzelne von uns also besitzt nicht nur seine besondere Farbenempfindung, sondern auch das menschliche Geschlecht als solches. Unsere Farbenempfindung ist also subjectiv und anthropologisch.

Wie die Welt in diesem Sinne ganz uns gehört, so ist auch die Farbe, wie wir sie sehen, unser alleiniges Eigenthum. Der subjective Charakter der Farbenempfindung wird auch von Gelehrten, deren Meinungen in Bezug auf anderes mannigfach auseinandergehen, hervorgehoben.

So sagt einer der berühmtesten Naturforscher der Gegenwart: „In der Praxis — was bedeutet: in der künstlerischen und kunstgewerblichen Zusammenstellung und Anwendung der Farben — ist der Geschmack entscheidender als der Farbenkreis.“ Schopenhauer bekennt schließlich bezüglich der Mischungen und Farben: „Freilich bleibt das Urtheil sowohl über die Unrichtigkeit des Resultates, als auch über die Vollkommenheit der zur Mischung genommenen Farben immer der Empfindung überlassen.“ Dies wird nie beiseite gesetzt werden können, wenn man von Farben redet.

Brücke aber betont in seinem viel citirten Buche „Die Physiologie der Farben“: „Allgemeine Regeln aufzustellen, aus denen sich für jeden einzelnen Fall abstrahiren ließe, wie die Farben componirt werden sollen, ist so unmöglich, wie es unmöglich ist, die Regeln zu geben, nach welchen ein Gedicht zu machen sei. Wie überall, wo dem künstlerischen Schaffen nothwendig ein beträchtlicher Spielraum bleiben muß, so giebt es auch hier kein Gebot, das nicht übertreten, kein Verbot, das nicht gelegentlich mißachtet werden dürfte.“

Das heißt, es kommt eben immer wieder, wenn von dem Geheimnisse der Farbe die Rede ist, als letzte Instanz der Geschmack zu Tage.

Wenn wir über das Wesen der Farbe uns unterrichten wollen, so müssen wir, sowie auch in Bezug auf die Form, bei der großen Lehrmeisterin Natur, wie sie uns als Geschlecht erscheint, in die Schule gehen. Dies predigt schon der unvergleichliche Lionardo in seinem Tractate über die Malerei. Sagt er ja doch: „Es ist wunderbar, daß so viele Künstler lieber Enkel als Söhne der Natur sein wollen, lieber mit den Augen eines Anderen, wenn auch Größeren als mit ihren eigenen sehen.“

Namentlich ist die Natur bei der ästhetischen Erziehung des Auges zu berathen, und zwar, weil sie, wie Schasler das begründet, immer mit reinen Grundfarben und deren zartesten Mischungen arbeitet und niemals Contraste bildet, welche sie nicht auf harmonische Art zu vermitteln weiß.

Man wird in den farbenreichsten Blumen und den buntesten Schmetterlingen vergeblich nach unharmonischen Farbenverbindungen suchen und in den glänzendsten Sonnenuntergängen ebenso wenig wie in den farbenprächtigsten Muscheln und Zoophyten auf dem Grunde des Meeres eine Nuance entdecken, die einen unvermittelten Contrast in der Zusammenstellung der verschiedenen Töne enthält. Ueberall, wo die Natur nicht künstlich entstellt, sondern in normalem Zusammenhange erscheint, offenbart sie Harmonie und darum Schönheit, überall Frische und glühende Reinheit der Farbe und daher in dieser Beziehung Freudigkeit und Glücksempfindung. Damit ist in zutreffenden Worten eine Thatsache constatirt; aber die Natur ist der Makrokosmos, ein Kunstwerk — und stehe es noch so hoch — ist unausbleiblich ein Mikrokosmos. Die Natur hat es leichter als der bildende oder nachbildende Künstler; sie hat für sich den unendlichen Aether und den größten Reichtum und die erstaunlichste Mannigfaltigkeit der Mittel, allen Zwiespalt zu versöhnen. Wie die Natur im Kunst-



werke erscheint, dies ist begründet durch das individuelle Auge des Künstlers. Wie er sieht, so hat er sie uns darzustellen, und insofern er den Spiegel, welcher die Welt als Vermittler zurückstrahlt, in sich trägt, ist auch jedes Kunstproduct ein Naturproduct, was wir hier, obschon wir es bereits ausgesprochen, nochmals wiederholen müssen.

Das Einzelne kann — aus dem Allgemeinen herausgerissen — als ein Mißtönendes erscheinen, aber in dem Großen und Ganzen des Mit- und Nebeneinanders wird jeder Widerstreit geschlichtet, jeder Mißtön aufgelöst und erregt in solcher ausgeglichener Wirkung die allgemeine Harmonie. Die Natur soll eben unsere Lehrmeisterin sein, aber wir sollen nie wäñnen, es ihr in Bezug auf Leuchtkraft, Intensität und Glanz der Farben in den Spiegelbildern, welche wir schaffen, gleichthun zu können.

Wir können eben die Natur niemals so geben wie sie ist, sondern nur, wie sie uns erscheint, und alles Bemühen, ihr nahezukommen, würde nur dem gelingen, der in Wahrheit seine im Menschlichen begründete Art, Farben und Formen zu sehen, ablegen und sich darüber hinausschwingen könnte.

Nach den Untersuchungen von Purkinje, Dove und Helmholtz ist es nicht die Qualität des einfallenden Lichtes allein, welche Einfluß nimmt auf die relative Helligkeit, sondern auch die Quantität, was übrigens schon Schopenhauer wußte. Außerdem zeigt sich, wie auch Brücke hervorhebt, dessen Ausführungen ich hier wörtlich folge, bei höheren Helligkeitsgraden an den Farben noch, daß sie bei zu starker objectiver Lichtstärke ihre Sättigung verlieren und weißlich werden.

Bei den zusammengesetzten Farben der Körper ist dies in noch höherem Grade der Fall als bei den einfachen des Spectrums.

Wenn sie über einen gewissen Grad hinaus stark und stärker beleuchtet werden, so daß die Menge des von ihnen zurückgestrahlten Lichtes wächst und wächst, so erscheinen sie uns mehr und mehr weißlich, indem ihre spezifische Farbe fortwährend an Sättigung verliert.

Auf dieser Thatsache beruht ein wesentliches Hilfsmittel der malerischen Täuschung.

Die Helligkeitsunterschiede, welche die darzustellenden Dinge zeigen, sind in der Regel so groß, daß der Maler nicht im Stande ist, sie als solche auf der Leinwand wiederzugeben zu können, aber indem er in den Lichtern die Qualität der Farben in der Art ändert, wie sie sich in den darzustellenden Dingen in der That verändert finden, so täuscht er uns über den Mangel seiner Mittel.

Nun füge ich aber hinzu, er muß, um die Wahrscheinlichkeit zu erreichen, jede einzelne Farbe herabstimmen und erzielt auch nur auf diesem Wege die Farbenharmonie, welche uns bei jedem Ausblicke in die Natur ein so beglückendes Lustgefühl vermittelt. Seine Aufgabe ist also, in diesem, sowie in vielen anderen Fällen: schön zu lügen. Er kann auf diese Weise Wahrscheinlichkeit erreichen, weil ihm die Erreichung der Naturwirklichkeit, der absolut wahren Gegenständlichkeit unseres beschränkten Wahrnehmungsvermögens wegen stets versagt bleiben wird. Er täuscht uns in der Erkenntniß, daß er die Leuchtkraft und Sättigung der Farben in der Natur nicht vollständig zu wiederholen vermag. Darin liegt auch der Grund, weshalb Lionardo seine Schüler davor warnt, in einzelnen Farbentönen in Intensität und Schönheit mit der Natur wetteifern zu wollen, und deshalb rügt Goethe den rastlosen Drang so vieler Maler, Recepte aufzufinden, deren Befolgung es ihnen ermöglichen solle, so lebhaft und so eindringlich wie die Natur zu malen. „Denn,“ schließt er seine diesfälligen ebenso wichtigen als feinen Be-

merkungen, „es ist schließlich doch nur der Geist, welcher alle Technik belebt.“

Wir gehen nun zu einem der wichtigsten Capitel der Farbenlehre über, zu jenem über die complementären oder Contrastfarben. Wie wir zu dieser Kenntniß gelangen, finden wir ungemein anschaulich dargestellt in folgenden Worten Goethe's: „Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Thätigkeit gesetzt und es ist seiner Natur gemäß auf der Stelle bereit, eine andere — die ergänzende — so unbewußt als nothwendig hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbenskreises enthält. Um nun dieser Totalität gewahr zu werden, sucht es neben jedem farblosen Raum einen farbigen, um die von demselben geforderte Farbe hervorzubringen. Hier liegt das Grundgesetz aller Farbenharmonie.“

Um sich über die complementären Farben bleibende und haftende Kenntniß zu erwerben, ist es für jedermann absolut nothwendig, daß er die Experimente, welche die betreffenden Erscheinungen bewirken, selbst vornehme. Am leichtesten und raschesten werden diese Versuche zu dem gewünschten Resultate führen, wenn die Retina, das Auge ganz frisch und unermüdet in seiner Kraft ist. Die günstigste Zeit dazu wird also am Morgen sein. Man beginnt die Versuche, indem man erst eine kältere Farbe (grün, blau, violett) längere Zeit — eine Anzahl von Secunden — betrachtet, dann die Augen schließt und sich mit der Hand verhält. Hat man beispielsweise in solcher Art ein entschiedenes Grün betrachtet, so wird unbewußt im Auge ein entschiedenes Roth hervorgebracht werden. Der Versuch gelingt auch, wie sich jedermann leicht überzeugen kann, wenn er Abends beim Lampenlicht vorgenommen wird. Man betrachte die intensive Flamme eine Weile und schließe dann die Augen=deckel, da wird man freilich zunächst weißlich gelb sehen; hält

man aber die Hand vor das geschlossene Auge, so daß die Flamme gar nicht mehr direct darauf wirken kann, so zeigt sich alsbald die entsprechende Complementäre, ein helles Blau.

Zu Bezug auf alle Experimente ist zu bemerken, daß sie mit prismatischen Farben vorgenommen ein besseres Resultat ergeben als mit Pigmenten, weil Pigmente eben nicht so rein sind und sein können wie die entsprechenden Lichtstrahlen; doch empfehle ich als eine anregende Art, solche Versuche zu machen, weißes Papier und verschieden gefärbten Sand in solcher Weise zu benützen, daß man auf eine Seite des Papieres in Kreisform den gefärbten Sand legt, dann das Auge darauf haften läßt, endlich aber den Blick auf die entsprechende leere Stelle des Blattes richtet; bald wird diese in der complementären Farbe erscheinen.

Um deutlich zu sehen, wie sich zwei complementäre Farben zu Weiß ergänzen, empfiehlt sich folgendes Experiment: Sieht man ein lebhaftes Grün an, so folgt ein rothes Spectrum; blickt man aber nach angeschautem Roth sogleich ebenso lange auf wirkliches Grün, so heben sich beide Spectra auf; es bleiben beide Spectra aus.

Ein anderer sehr lehrreicher Versuch besteht darin, daß man zwei prismatische Farbenspectra dergestalt übereinander führe, daß das Violett des ersten das Gelb des zweiten und das Blau des ersten das Orange des zweiten deckt; dann wird aus der Vereinigung dieser zwei Farbenpaare Weiß entstehen. Läßt man auf violetten Flieder Kerzenlicht fallen, als das vollkommenste Complement, so erscheint die Blüthe entfärbt.

Sieht man eine Anzahl gefärbter, rother Stoffe, etwa 12 bis 16 nacheinander an, so erscheinen die letzten weniger schön, weil im Auge sich das complementäre Grün erzeugt hat. Handlungsdiener in Modemagazinen wissen das aus Erfahrung; sie legen daher nicht gern eine größere Anzahl

von Stoffen derselben Farbe den Kunden vor und wechseln in kluger Weise mit Stoffen verschiedener Farbe ab. Sie haben nämlich hundertmal erprobt, daß nach einem schönen Blau ein Gelb um so glücklicher wirkt und nach diesem ein Violett um so prächtiger und feierlicher.

Wir beschränken uns bisher bei unseren Betrachtungen auf den alten einfachen Farbkreis, der auch, selbstverständlich mit sehr weitgehenden Differenzirungen, von Chevreul aufgenommen wurde und bekanntlich die drei prismatischen Farbenpaare roth und grün, gelb und violett und blau und orange als Grundfarben enthält, da man das Indigo, das Newton gleichfalls in dem Spectrum erblicken wollte, vielseitig perhorrescirte. Wir würden aber überhaupt gern bei dem einfachen Kreise von sechs Grundfarben verbleiben, von denen wieder die drei: roth, blau und gelb als Urfarben bezeichnet werden, weil sie nicht durch Mischung entstehen können, und zwar würden wir hauptsächlich deshalb gern dabei verbleiben, weil die verschiedenen Farbkreise, die uns vorliegen — von Pezoldt, Adams, Goethe, Herschel, Brücke und Chevreul — anschaulich beweisen, daß jedem Einzelnen ein bestimmter Farbenton zwar ähnlich, niemals aber als gleich erscheint.

So bezeichnet der Eine als Complementärfarben blau und orange, der Andere blau, violett und gelb, ein Dritter roth und grün, ein Vierter roth und blaugrün, der Fünfte violett und grüngelb, der Andere violett und orange; daher weichen die auf Anschauungen gegründeten Meinungen in Bezug auf Farbennuancen immer voneinander ab. Es wurde mit Recht hervorgehoben, daß die verschiedenen Benennungen von aus zwei Hauptfarben gemischten Farben ziemlich schwankend und zuweilen höchst unklar sind. Sogar bei gewissen allgemein angenommenen Bezeichnungen, wie beispielsweise Purpur und Scharlach, gehen die Ansichten

theilweise auseinander. Während man ziemlich übereinstimmend unter Scharlach — auch ponceau und hochroth genannt — ein Rothorange, unter Purpur ein Rothviolett versteht, hat Goethe diese Bezeichnung als reines Roth aufgefaßt. In England aber werden heute unter Purpur unser Violett und namentlich auch dessen zahlreiche, mit Gelb gemischten, nach Grau übergehenden Töne verstanden. Freilich unterscheidet jedes normale Auge die einzelnen Farbtöne in Bezug auf ihre Intensität und ihr Gewicht, aber nur in der Reihe und im Verhältnisse zu anderen Farbtönen. Belege dazu liefert die Geschichte der Malerei in thatächlich verblüffender Anzahl.

Weil eben jeder anders sieht, malt auch ein jeder anders, welcher nicht in der Unselbstständigkeit des Imitators sein originell sehendes Auge zu einem nachäffend sehenden erniedrigt hat; ja, in der Geschichte der einzelnen Maler begegnen wir der Thatsache, daß sie in verschiedenen Lebensaltern auch die Farben verschieden gesehen haben. Man vergleiche, um ein naheliegendes Beispiel zu wählen, aus diesem Gesichtspunkte die Bilder Waldmüller's aus seiner Jugend und seiner reifen Zeit mit jenen, die er im Greisenalter geschaffen. Welche Verwüstungen pathologische Zustände in einem von Haus aus sehr gut organisirten Auge anrichten können, das zeigen uns in höchst betrübender Weise die Gemälde, welche der berühmte englische Landschaftsmaler Turner in seiner späteren Zeit zusammenwirrte.

Die Urtheile über die Farben und die Bezeichnungen derselben werden immer schwankender, je mehr die Farben in ihre möglichen Abstufungen zwischen Hell und Dunkel zerfällt erscheinen. Die Wahrheit ist eben, daß die Zahl der Farben eine unendliche ist, und der zwischen jedem Farbpaaire liegenden Varietäten es unzählige giebt. Wie sehr man überschwenglich werden kann, wenn man als Enthusiast für

Farbe es unternimmt, sie zu charakterisiren, beweisen übrigens die Ausführungen des ausgezeichneten, farbenkundigen Engländer's Rudolph Adams, der auch als Maler sich einen Namen gemacht und uns in seiner Theorie der Farbengebung ein ausgezeichnetes Buch an die Hand geliefert hat. Er sagt beispielsweise zur Charakterisirung der gelben Farbe: „Sie ist die hellste der drei Primärfarben, die Farbe des Lichtes, in welcher sich noch die höhere Sphäre verräth. Ihr Charakter zeigt etwas Ueberirdisches, man könnte sagen, etwas Göttliches, Reinheit, Licht, Klarheit, Glanz, Hoheit, alles Edle bilden ihr Wesen, daher finden heitere Freude, sowie Edles meistens im Gelben ihr Symbol. Das Göttliche vermählt sich in ihm gleichsam mit ernster Menschlichkeit, welche es zu sich herüberzieht. In ihrer größten Reinheit scheut man fast, die gelbe Farbe zu berühren, aus Furcht, sie zu beflecken. Sie ist namentlich in den heiteren Graden des „*claire obscure*“ das Symbol der Keuschheit. Sie hält fern von sich und trägt so das Gepräge der Hoheit und Majestät. Das Edle der gelben Farbe wird durch Trübung oder Schwächung mit Schwarz gleichsam in den Staub und ins Gemeine gezogen und erhebt sich zur Verklärung, zum Aetherischen, ja zum wahrhaft Geistreichen durch seine Ueberführung ins Weiße.“ Wie man sieht, ist diese Charakteristik des psychischen Ausdruckes des Gelben als ästhetischen Materiales aus der physischen Natur des Gelben, als der dem Weiß am nächsten stehenden Farbe, abgeleitet. In der Charakteristik des Roth wird gesagt: „Im Bereiche derselben liegt Kraft, Energie, Lebensmuth, Lebendigkeit, Heftigkeit, Fülle, Pracht und Größe, Drohung, Angriff, Schrecken, Liebe, Zorn, Wuth. Im Bereiche des Blau dagegen Ruhe, Ernst, Würde, Beständigkeit, Treue, Sanftmuth, Verstand, Verstand mit Ueberlegung, Kälte, Bescheidenheit, Zurückgezogenheit, Sehnsucht.“ Wie sehr der Charakter der Farbe durch Mischungen

mit anderen Farben verändert wird, das versucht Adams in seiner grotesken Weise in der Kennzeichnung des Gelbgrün darzulegen. Er sagt: „In dieser Farbe wird Gelb, die Farbe des Lichtes, der Reinheit und Klarheit, von dem in geringerer Kraft vertretenen Grün getrübt, man könnte sagen, verstimmt. Das Göttliche, Hohe, Reine, Lichte wird hier durch ein in Bezug auf Licht und Klarheit ganz entgegengesetztes Element von seiner Höhe herunter gezogen; ein ungemeines Mißbehagen malt sich in dieser Farbe, das sonst so ruhige, sanfte Blau kann hier seinen Charakter nicht zur Geltung bringen, weil es — zu schwach vorhanden — nur trübend, verunreinigend wirkt und als ein einer ganz anderen Sphäre angehörender Eindringling und somit als Störenfried umsomehr Aergerniß erregt, je schwächer das Blau auftritt und der Ton dem reinen Gelb näher steht. Das Geistige hat nur noch einen Schritt zur gänzlichen Verklärung und kann das Ziel dennoch nicht erreichen. Mit wahren Reide sieht diese Farbe nach ihrer hohen, edlen Nachbarin, dem reinen Gelb, hin. Man wähnt fast zu fühlen, diese würde von ihr verhöhnt, da sie ihr nicht gleich werden kann. Groll, Neid, Mißgunst, Herabwürdigung und alles Verwandte liegen in dieser Farbe. Daher rührt wohl auch die Bezeichnung „Neidgelb“. Dieses „Neidgelb“ erinnert an das „niederträchtige“ Grau Goethe's, aber jede Farbe kann so niederträchtig sein, es giebt ein blutdürstiges Roth, ein die Magennerven angreifendes Grün, ein übelriechendes Braun, aus schwarzbraun und grün zusammengesetzt, wie das einige Trivialisten der modernen Malerei, wie beispielsweise Israels, lieben. Das Grau spielt übrigens in der Malerei eine wichtige Rolle. Mancher akademische Professor wird nicht müde, über die hohe Bedeutung der grauen Töne zu reden. Wir kannten einen Maler, der auf sein Grau sehr stolz war, und selbst Rubens



beginnt eine seiner Unterweisungen mit den Worten: „Ich nehme mein Grau.“ Neuestens ist man, wir können dies nicht unbemerkt lassen, in Bezug auf die Charakterisirung der Farben so weit gegangen, nicht roth, gelb und blau, sondern roth, grün und blauviolett als Urfarben zu betrachten.

Aus der Thatsache, daß jede Farbe die ergänzende verlangt, resultirt, wie wichtig es für jeden ist, der mit Farben zu hantiren hat, bei Nebeneinandersetzung der Farben eine glückliche Wahl zu treffen. Wie in der Musik ein bestimmter Accord als darauf folgenden so sehr einen bestimmten anderen verlangt, daß der mit einem gesunden musikalischen Empfinden begabte Zuhörer diesen zweiten gleichsam vorausahnt, und wenn er nicht erklingt oder ein anderer als der erwartete das Gehör trifft, als etwas Widerliches, als eine Dissonanz empfunden wird, so ist es auch mit den ergänzenden Farben in der Malerei. Wir verlangen, daß die von einer Farbe im Bilde geforderte complementäre wirklich vorhanden sei, und nur durch das diesfällige Zusammenstimmen der Farben fühlen wir uns bei der Betrachtung eines Gemäldes vollkommen befriedigt. Grelle Uebergänge sind zu vermeiden, aber die erwartete Farbe muß mit einer passenden Ueberleitung gesetzt sein, wenn unser Lustgefühl nicht empfindlich gestört werden soll. Deshalb arbeiten die Maler auch so viel mit gebrochenen, aus einer Mischung entstandenen Farben, aber es wäre irrthümlich, wenn man annehmen wollte, daß derartige Mischöne nur durch das Zusammenstellen von nicht harmonirenden Farben entstehen können. Auch eine einzelne Farbe — an und für sich genommen — kann ein Mischton sein, und es giebt nicht nur das bereits

angeführte „niederträchtige“ Grau Goethe's, sondern ein ebenso abscheuliches Grün, Gelb, Blau, wie man leider jeden Tag erfahren kann, wenn man sich die decorative Ausschmückung unserer Wohnräume betrachtet. Als Trennungen und Ueberleitungen zwischen den einzelnen Farben werden auch Schwarz, welches überall — mit Ausnahme von China — als Trauerfarbe gilt, und Weiß, welches im himmlischen Reiche die Trauerfarbe ist, mit Glück verwendet. Auch Verbindungen mit Grau, als der Mittelfarbe zwischen Schwarz und Weiß, sind zu empfehlen. Grau entspricht eben dem halben Schatten, welcher zwischen Licht und Finsterniß liegt. Ich hebe dies besonders hervor, um daran zu erinnern, daß hier von Pigmenten die Rede ist, und der Farbstoff Schwarz ebenso wenig der vollen Finsterniß, wie der Farbstoff Weiß dem vollen Lichte entspricht. In unserem Schwarz ist immer ein wenig Licht, d. h. Weiß enthalten, wie in unserem Weiß immer ein wenig Schwarz lauert; daher wir auch, wenn wir das bekannte Experiment mit der Drehung des Farbenkreisels vornehmen, niemals ein reines Weiß, sondern jenes Grau erhalten, das eben Goethe als das „niederträchtige“ verurtheilt. In Bezug auf das Helle und Dunkle der Farben ist noch zu betonen, daß Weiß heller ist als alle anderen Farben, Schwarz aber dunkler als alle anderen dunklen. Sehr augenfällig zeigen das die Tafeln von Chevreul, auf denen er die einzelnen Farben in ihren Abstufungen, welche einerseits an Weiß, andererseits an Schwarz grenzen, in zahlreichen Modificationen vor das Auge führt.

Bei Combinationen von Farben gilt im Allgemeinen der Satz, daß die Verbindungen mit Urfarben besser zu einander stimmen, als jene einer Urfarbe zu einer secundären, d. h. aus zwei Farben gemischten Farbe. Das Unangenehme einer solchen Combination verschwindet freilich umsomehr,

je lebhafter die Urfarbe in der secundären enthalten ist. Bei den Zusammenstellungen von Schwarz und Grün besteht die Gefahr, daß das Schwarz in Folge des Complementes von Grün fuchsig erscheint. Ein Beispiel von den fatalen Wirkungen einzelner Combinationen ist folgender Fall: Ein Maler will einen weißen Stoff copiren, der mit zwei sich berührenden Borten, einer rothen und einer blauen, besetzt ist. Da sieht er dann in Folge der Contrastwirkung das Blau in der Nähe des Roth grün, das Roth in der Nähe des Blau orangefärbig. Roth und grün heißen seit längerer Zeit *χρώματα κατ' ἐξοχήν*, und die werden auch von Chevreul in seinen Werken: „Des couleurs“ (1864) und „Exposée d'un moyen de définir et de nommer les couleurs d'après une méthode précise et expérimentale“ als couleurs par excellence bezeichnet, und es hat dies von künstlerischer Seite die allerhöchste Berechtigung, denn Roth ist die feurigste und prächtigste Farbe, Grün aber diejenige, welche das Gemüth des Beschauers am meisten zur Ruhe und zum Behagen stimmt.

Das Farbenpaar Roth und Grün giebt auch immer eine wohlthuernde Combination, was man von Grün und Blau weniger sagen kann, daher dieses Farbenpaar, wenn es verschwistert auftritt, von altersher Narrenfarbe genannt wurde. Roth ist die Farbe der Liebe, der Leidenschaft, Schwarzviolett und Braun sind die Farben der Trauer, des feierlichen Ernstes, der Würde. Damit sind wir bei der Wahrheit angelangt, daß die warmen Farben und auch die hellen als Charakteristisches der Lebensfreude und des heiteren Genusses erscheinen, während die kalten und dunklen verstimmt in sich gekehrten Ernst, entsagende Pflichterfüllung u. s. w. bedeuten. Darin liegt ein wichtiger Wink für Porträtmaler. Sie werden so belehrt, daß sie Personen, welche durch hohe Intelligenz, durch Thatkraft, durch ethische

Bedeutung ausgezeichnet sind, uns in feierlich-ernsten Gewandungen vorführen sollen. Es ist nämlich bezeichnend für die Charakterstimmung eines Mannes, wie er die Farben seiner Kleidung wählt. Darin unterscheidet sich der Mann von ethischer Bedeutung ebenso vom gedankenlos dahinlebenden Stutzer, wie die ehrwürdige Matrone von der nie alt werden wollenden Kokette, die sorgliche Hausfrau und Mutter von der jungen und ungeprüften Jungfrau, für welche das Leben nur aus schimmernden Illusionen, bunten Blumen und heiteren Tanzweisen besteht. Diese psychische Natur der Farben erkennend, wählt auch der Geschichtsmaler, sowie der Landschaftsmaler die der Stimmung, welche er hervorzubringen versucht, entsprechenden Farben.

Je hellsehender ein Maler ist, desto kühner ist er auch in der Verwendung feuriger Farben, desto unverzagter in der Wahl starkwirkender Combinationen. Makart war ein hellsehender Colorist, und in der souveränen Art, wie er vor den anscheinend gewagtesten Combinationen nicht zurückwich, liegt auch seine Bedeutung, die eine bleibende ist, obwohl sie lediglich auf einem sieghaften Instinct seines Auges beruht, der ihn in dieser Richtung vor jedem Irrthume bewahrte. In der Form häufig schwankend und ungenau, trifft er in der Farbe immer das Richtige und seine Gemälde werden daher stets ein wichtiges Material für die coloristischen Studien der Maler bleiben. Was Makart, wie unbewußt, vollzog, indem es mit Nothwendigkeit aus seinem Naturell hervorging, erreichten Meissonier, Pettengofen, Menzel, Villegas trotz einer gleichfalls bedeutenden ursprünglichen Anlage nur nach langjährigen Studien und vielfachen Experimenten. Die Bedeutung dieser Künstler, die als Coloristen, wenn auch nicht von so gewaltiger, doch mitunter von viel feinerer Wirkung sind als

Mafart, liegt übrigens nicht so wesentlich in der Art ihrer Farbengebung. Wie ausgezeichnet Maler die Farbe als Stimmungsmittel bei Porträts zu verwenden wissen, das zeigen uns nicht nur Bildnisse von Tizian, Van Dyk, Rembrandt, Rubens u. s. w., sondern auch die modernen Künstler Angeli, Canon, Lenbach, Frank Holl, Carolus Duran, Herkomer u. A. Die Harmonie und das Gleichgewicht der Farben, welche Mafart erzielte, obgleich er unbefangenen die am energischsten wirkenden Farben und Contraste wählte, eine Thatsache, die ihn in Bezug auf das Colorit in die Nähe von Meistern, wie Giorgione, Tizian und Rubens stellt, erreichten andere hochstehende Maler nur dadurch, daß sie ihre Bilder gleichsam aus einer Grundfarbe herausmalten, die auf allen Gegenständen, die sie auf der Leinwand darstellten, durchschlug.

Ueberzeugende Beispiele zu diesem Satze geben uns die Schöpfungen eines Van Gojen, deren Grundfarbe ein zwischen Grau, Gelb und Mattgelb schwankendes Gelb ist; eines Canaletto, dessen Marinen und Architekturen in einem Silbergrau erglänzen; die Bilder eines Hobbema mit ihrer bräunlichen Grundtinte, eines Tenier, der sogar mit dem Grundton wechselte, indem er zuerst Blau dazu wählt und dann Silbergrau, so daß man noch heute seine Bilder durch die Bezeichnung „Teniers bleu“ und „Teniers gris“ unterscheidet, von denen letztere — nebenbei gesagt — von den Liebhabern höher geschätzt sind. Diese Beispiele ließen sich sehr vermehren, wir kennen einen deutsch-amerikanischen Maler, der seine Bilder aus der Grundfarbe violett herausmalt, und wissen von einigen sehr beliebten Kleinmalern, deren Bilder von dieser eigentlich kalten Farbe wie überhaucht und durchdrungen sind. Die Vorliebe für kalte, gedämpfte und unbestimmte Farben ist ebenso eine Thatsache, wie die vollständige Farbenblindheit, welche die damit Behafteten nur

den Grad der Dunkelheit oder Helligkeit, welche ein farbiger Gegenstand besitzt, sehen lassen, so daß ihnen die Welt mit ihren bunten Erscheinungen nur schwarz und weiß oder grau wie Radirungen und Stahlstiche vor die Augen tritt.

Es giebt eben, wie Farbenblinde, auch Farbenfeige und Farbenscheue und das Vorurtheil, daß Weiß mit Gold vornehmer sei als eine in mannigfaltigen Farben prangende Decoration, ist auch in unserer coloristisch feinsüßlich gewordenen Zeit nicht völlig überwunden; es giebt Leute, die auch heute noch weiße Oefen und weiße Tapeten vertragen.

Die Umgebung einer Farbe verändert den Charakter, welcher ihr isolirt eigenthümlich ist, und diese Thatsache hängt gleichfalls mit den Contrastwirkungen der Farben zusammen; die Nachbarschaft hebt oder schwächt ihre Stärke. Um dies recht deutlich zu empfinden, hat man nur folgendes Experiment zu machen; man copire eine einzelne, bestimmt gefärbte Stelle eines Gemäldes genau, wiederhole den Ton getreulich, indem man sich den ganzen anderen Theil des Gemäldes verdeckt, und sehe ihn dann in seiner Isolirung an; oder noch besser, man gehe so vor und betrachte die isolirte Stelle dann längere Zeit, schließe die Augen, entferne die Verdeckung des übrigen Gemäldes und man findet, daß man in beiden Fällen ganz andere Farben vor sich zu haben meint.

Man hat die Farben glücklich eingetheilt in physiologische, physische und chemische und versteht unter den erstgenannten die in uns entstehenden complementären, unter den physischen die Lichtfarben (*κατ' ἐξοχήν*), so daß man sagen muß, das physische Schwarz ist die Finsterniß, das physische Weiß das Licht; während die physiologischen dem Subjecte, dem Auge theils völlig, theils größtentheils angehören, haften die chemischen an den Körpern. Wir können sie aus den Körpern erregen, fixiren, steigern, von ihnen wegnehmen und

anderen Körpern mittheilen; man nannte sie vor Alters colores, varii, fixi und proprii. Die chemische Farbe erscheint als eine eigenthümliche Modification der Oberfläche des Körpers. Durch bloße Erwärmung wird beispielsweise rothes Quecksilberoxyd schwarzbraun und gelber, basischer, salpetersaurer Mercur roth. Selbst das Rothwerden der Krebse beim Kochen gehört hierher. Der Stoff, an dem die Farbe haftet, modificirt die Farbenanschauung; es ist also ein großer Unterschied für die Empfindung der Farbe, ob man sie an Wollstoff, Seide, Atlas oder an Brokat sieht; sie erscheint anders an Fleisch, an Federn, an Haaren. Die chemischen Farben bedürfen bloß der Beleuchtung, um hervorzutreten, die physischen entstehen durch eine Combination des Lichtes mit den durchsichtigen oder trüben Medien. Damit sind wir zu einem Gegenstande — dem farbentrüber Medien — gelangt, um dessen Verständniß sich Goethe ein nun mehr und mehr allgemein anerkanntes Verdienst erworben. Diese trüben, durchsichtigen Medien bilden die Grundlage seiner Farbentheorie, welche er auf die von ihm Urphänomene genannten, nachbezeichneten Erscheinungen basirt. Sie bestehen darin, daß Gelb als durch Trübung gedämpftes Licht, Blau als durch Trübung gedämpfte Finsterniß empfunden werden. Das sind nun die beiden Endpunkte der Farbenwelt. Die Lehre von den trüben Medien ist namentlich in ästhetischer Beziehung, weil die Maler so häufig gebrochene Farben benützen, von Wichtigkeit. Daß da unendliche Abstufungen zwischen diesen beiden Polen vorkommen müssen, ist selbstverständlich. Von den zahlreichen, diesfalls möglichen Experimenten erwähnen wir nur: Man lasse durch ein gleich trübes, durchsichtiges Medium das Licht auf eine schwarze und auf eine weiße Farbe fallen, und man wird die entsprechenden Nachklänge der erwähnten Urphänomene erzielen. Was trübe Medien in der Farbenwelt vermögen,

beweist auch die Thatsache, daß sich in den schönsten blauen Augen keine Spur irgend eines blauen Farbstoffes befindet; das Blau entsteht lediglich dadurch, daß das trübe, durchsichtige Gewebe der Regenbogenhaut über einem schwarzen Grund ausgebreitet ist, ebenso wie das Blau der Adern, welches man bei zarten Personen beobachtet, nur davon herrührt, daß durchscheinende Häute über einer verhältnißmäßig dunklen Masse, dem Blute, in den Adern hingebreitet sind. Diese Thatsache bewog Tizian, der die Erscheinung dieser blauen Adern auf einer weißen Hand, wie wir Alle, reizend fand, den Spuren der Natur nachzugehen, um den Effect der blauen Adern gerade so hervorzubringen, wie die große Mutter aller Farbenerscheinungen. Er untermalte die Adern in einem so dunklen Roth, wie sie das im Körper kreisende Blut hat, und legte die entsprechenden Hautmedien darüber. Diese Thatsache haben neuestens Bilderärzte erst klargestellt, welche Tizian'sche Gemälde bis in ihr Innerstes zu erforschen hatten, und so wissen wir denn, daß die ehemals von Einzelnen gehegte Meinung, der große Colorist habe sein Fleisch immer grau untermalt, ein Märchen ist. Dies hebe ich besonders hervor, weil wir dieser irrigen Annahme so manche Gemälde von trüber, schwerer, undurchsichtiger Schmutzfarbe verdanken.

Der schon genannte Maler Adams hat über die Farbe in ihrer Anwendung auf Toilette ein interessantes Buch geschrieben, das ich leider nicht im Original kenne, sondern nur aus den diesfälligen Mittheilungen in der Uebertragung und Bearbeitung des Chevreul'schen Werkes über Farbenharmonie von F. F. Jenicke. Ich selbst habe das Thema in dem vor Jahren in der „Neuen Freien Presse“ erschienenen Feuilleton „Ende der Modethyrannei“ behandelt, das dann, in ein technisches Schulbuch aufgenommen, in vielen tausenden Exemplaren seine bleibende Verbreitung und Wirkung



erhalten hat. Ich denke wohl, daß es mir nun, nachdem ich so viele Andere citirt habe, gestattet sein wird, bei mir selber eine Anleihe zu machen. Ehe ich dies thue, will ich aber noch betonen, daß Schwarz unter allen Umständen die Formen verkleinert und verschmälert, Weiß vergrößert und verbreitert; daß Weiß, Roth und Gelb hervortretende Farben sind, und Blau entschieden zurücktretend genannt werden muß. Wichtig ist auch, bei der Wahl der Toilette im Auge zu behalten, daß die dabei vornehmlich zu beachtenden Momente die Hautfarbe, der Teint, die Haarfarbe, Schlanke oder Fülle des Wuchses und ganz besonders auch die Farben der Augen sind. Einige Schriftsteller haben das letzte Moment als wenig ausschlaggebend, ja als gleichgiltig bezeichnet, aber mit Unrecht; denn eine Frau mit braunem oder schwarzem Haare, welche so glücklich ist, die sogenannte Teufelschönheit, d. h. zu dunklem Haare blaue Augen zu besitzen, kann mit glücklicher Wirkung alles tragen, was sonst nur entschieden Brünette und hinwieder Blondinen kleidet.

In dem besagten Feuilleton heißt es aber: „Wer Herr und nicht Sklave der Mode sein will, muß ihren Launen in bewußter Fähigkeit und vollständiger Wahlfreiheit gegenüberstehen. Es muß ihm klar geworden sein, daß sich Formen und Farben nicht nur unterstützen können, sondern auch sollen; das wird ihm aber nur gelingen, wenn er in der Farbentheorie und hauptsächlich über das gegenseitige Verhalten der complementären und verwandten Farben durch wiederholt angestellte Versuche ein zutreffendes, lebendiges Wissen erworben hat, was wieder nur möglich ist, wenn er zu einer bestimmten Zeit nur wenige Experimente und diese nur, so lange das Auge seine ungeschwächte Kraft bewahrt, vornimmt. Wenn er sich in solcher Weise überzeugt hat, wie der Einfluß der Farben aufeinander — je nach Verschiedenheit ihrer Ausdehnung und je nach der Abweichung ihrer Entfernung

voneinander — sich ändert; wenn er augenfällig erkannt hat, daß die complementären Farben sich zwar in Combinationen heben, aber auch zuweilen einen brutalen, augenbeleidigenden Contrast verursachen; wenn er die Bedeutung der großen und kleinen Uebergänge vollständig erfaßt, wenn er erfahren hat, daß durch kein wie immer geartetes Pigment und durch keine, noch so raffinirte Combination von Farbstoffen die Reinheit und der Glanz der Farben des Spectrums zu erreichen sind, und wenn er endlich in seinem tiefsten Inneren empfunden hat, daß die Farben Seelenstimnungen hervorrufen und durch das Auge das Gemüth treffen, dann wird er es sowohl begreifen, daß heute die große Mannigfaltigkeit der Moden ein Gebot der Nothwendigkeit sind, als auch, daß nur der ausgebildete Form- und Farbensinn in dieser vielgestaltigen, bunten Welt unterscheiden und beurtheilen kann.“ Freilich auch auf dem Gebiete der Toilette ist schließlich höherstehend als alle Beachtung der durch Erfahrung erprobten Regeln das angeborene Talent, der Geschmack, die Empfindung. Davon besitzt aber eine einfache Griette, der die ganze Farbentheorie Hefuba ist, und welcher die Namen Helmholtz und Chevreul vollständig fremd sind, zuweilen mehr als ein Fräulein aus den besten Ständen, das Optik, Chemie und Physiologie ihrem Gedächtnisse eingeprägt hat mit heißem Bemüh'n. In der Farbe ist ja, wie wir wissen, das Maßgebende die Empfindung. Hier wäre es passend, auch von der Mode in der Malerei zu reden, da die Mode ebenso mächtig in der Kunst wie in der Tracht ist, und in der Malerei theils durch Maler selbst, theils durch Amateure und Händler in Athem gehalten wird. Allein das ist ein so reicher Stoff, daß wir ihm wohl einen eigenen Abschnitt dieser Untersuchungen widmen müssen.

Die Regeln sind wie in der Malerei, so in der decorativen Kunst, in der Gartenbaukunst immer dieselben;

aber am wichtigsten ist, wie einer selbst sieht, und da jeder anders sieht, liegt der Schwerpunkt darin, daß er ähnlich sehe wie die normal organisirten Augen. Die Thatsache, daß von einer Unzahl von Menschen jeder eigenartig und doch ähnlich, wie die gesund organisirten Augen überhaupt, sehen kann, beweist auf das Erfreulichste gerade die Kunst der Malerei; würden Alle gleich sehen, so würden auch Alle gleich malen; würden nicht alle gesunden Augen ähnlich sehen, so würde nur eine kleine Anzahl von Menschen die Schöpfungen eines Malers verstehen. Mit der überzeugenden Lebendigkeit der Malerei, mit ihrem Geiste wäre es aus und vorüber. Die Bilder würden theils eintönig, daher langweilig, theils absonderlich, daher unglaublich erscheinen. Dagegen nun welch reiche Mannigfaltigkeit! Der Eine sieht das Fleisch — wie Giulio Romano — mit rothem Schatten, der Andere — wie Caravaggio — mit dunkelviolettem, der Dritte wieder — wie Guido Reni — mit grünem, die Einen empfinden und geben wesentlich wieder die volle Buntheit der Farben in dem ihnen eigenthümlichen Lichte, die Anderen wesentlich mit den Anknüpfungen von Hell und Dunkel, welche den Farben durch Verschiedenheit der Beleuchtung zugeführt werden, so Rembrandt mit seiner ganzen Schule, Correggio und neuestens Lenbach und seine Antipoden, die Pleinairisten; alle diese, den verschiedenen Helligkeitsgraden — dem Halbdunkel, dem Helldunkel, dem vollen Lichte u. s. w. — nachstrebenden Meister verdienen freilich mitunter mehr Luministen als Coloristen genannt zu werden. Ein himmlisches Geschenk ist die Farbe, und wer lediglich helles und dunkles Licht und Finsterniß und kein Roth, Blau, Gelb und Grün u. s. w. empfinden würde, dem müßte die Welt, wie gesagt, wie ein Stahlstich oder eine Radirung erscheinen. Aber freilich machen solche Kunstwerke, wenn sie diese Bezeichnung in der That ver-

dienen, in gewissem Sinne einen coloristischen Eindruck, weil sie eben die Abstufungen der Töne, die Farbencombinationen, in ihrem Zueinanderfließen, ihren Uebergängen und Trennungen von Hell und Dunkel getreulich wiedergeben, und ich kann nicht umhin, wenn ich diese Ausführungen, deren Hauptgegenstand die Farbe ist, zum Abschlusse gebracht, auf die Wichtigkeit der Töne in der Farbe eingehend zurückzukommen.

Auch die Mannigfaltigkeit der Töne verdanken wir dem Lichte; das Licht ist eben eine Zauberin, welche alles kann und vermag, wenn man sich ihrer Führung anvertraut. Wie die Welt ohne diese allbelebende Göttin und ihre himmlische Tochter Farbe aussehen würde, hat Byron in seinem Gedichte „Finsterniß“ so ergreifend dargestellt, wie wohl kein Anderer vor ihm und kein Anderer nach ihm. Licht und Farbe sind Leben und Freude, Finsterniß und Mangel der Farbe Tod und Verzweiflung; Goethe sprach, bevor er für immer die Augen schloß, das Wort: „Mehr Licht!“ und jeder gesund organisirte Mensch wird, wie wir Alle, stets hochhalten: Licht und Farbe.

Wenn man über die Farbe spricht, so muß man auch, wie gesagt, über den Ton, über Tonwerth reden. Wir nennen Ton eine der vielen Stufen einer Farbe zwischen Hell und Dunkel, Licht und Finsterniß. Gleich hier ist zu bemerken, daß die Stufen zwischen Weiß und Schwarz die reinen Helligkeitswerthe geben, die Abstufungen zwischen Licht und Dunkel einer Farbe aber nebenbei die verschiedenen Werthe derselben, als Farbe genommen. Jede Farbe zerfällt in unzählige solcher Töne. Es hat eine Seidenfabrik in Lyon diesfalls eine sehr interessante Erfahrung gemacht: Der fatale Umstand, daß kostbare Stoffe durch einen unglücklichen Zufall ruiniert wurden, und dies manche Ergänzungen nothwendig machte, bewog diese Fabrik, nicht weniger als

200 Grau zu erzeugen. Einigemale ist es geglückt, daß das zugeschickte Grau dem ruinirten Stoffe entsprach, ebenso oft aber war keine Uebereinstimmung zu erzielen. Ein schlagendes Beispiel, wie viel Nuancen eine Farbe hat. Es besteht auch eine große Mannigfaltigkeit des Charakters der Töne, übereinstimmend mit den psychischen und ästhetischen Werthen der einzelnen Farben: außer dem Hell und Dunkel, Voll oder Gebrochen, Warm oder Kalt, Vortretend oder Zurückweichend, Rein oder Unrein, bis zur höchsten Klarheit und dem tiefsten Schmutz u. s. w. Wir wissen auch, daß die Schwierigkeiten der Farbenerkenntniß sich immer mehr steigern, je mehr die einzelnen Farben in Töne zerfällt werden. Dazu kommt die Farbenblindheit, die in den verschiedensten Varianten auftritt, und zwar viel häufiger als man sich denken würde. Untersuchungen haben ergeben, daß unter 20 Personen in der Regel eine mit mangelnder Farbenerkenntniß behaftet ist. Ein berühmter Physiker, Dalton, konnte niemals das Blattgrün von dem Roth eines daneben befindlichen Tuches unterscheiden. Diese Erkenntniß war ihm verschlossen. Jedoch die Schwierigkeiten der Erkenntniß sind auch sehr groß für normale Augen und liegen darin, daß unsere Farbenerkenntniß, wie bereits auseinandergesetzt, auf Empfindungen des Sehnerven beruht. Diese Empfindungen geben nun bei gefundenen Augen zwar immer ein klares, aber auch stets ein verschiedenes Resultat. Jeder Mensch hat seine eigenthümliche Erkenntniß. Wäre dies nicht so, so gäbe es keine Kunst und Kunstkenntniß. Jeder Mensch sieht anders, dies beweisen auch alle Farbkreise; ich habe eine Anzahl von Farbkreisen verglichen und gefunden, daß jeder anders aussieht. Das ist wieder ein Glück, denn wäre es nicht so, so gäbe es keine Mannigfaltigkeit in der Kunst, die Kunst würde langweilig werden und sich, um mit Hegel zu reden, in sich selber aufheben. Angesichts aller

dieser Schwierigkeiten muß man sich sagen, daß nur ein vollständig erzogenes und durchgebildetes Auge die Tonwerthe aufzufassen und zu erkennen im Stande sein wird. Wie soll man aber nun die Augen bilden? Die landläufige Antwort ist: Gehe in die Natur und schau! Dies ist nicht so einfach; das Erkennen der Mannigfaltigkeit der Töne und der Farben in der Natur setzt eine gewisse Erziehung des Auges voraus. Man lernt die Naturschönheit in Licht und Farbe nicht verstehen, wenn das Auge nicht früher durch die Betrachtung von Kunstwerken hellsehend geworden. Die Künstler arbeiten diesfalls als eine wahre Vorsehung für ihre Mitmenschen. Sie lehren sie, Farbe und Form zu differenziren, sie drängen ihre Darstellungen der Natur, kleine Einzelheiten, welche der Laie in seiner naiven Naturbetrachtung übersieht, auf einen verhältnißmäßig kleinen, leicht zu überblickenden Raum zusammen. Wenn aber nun einer sagt, man könne ein Freund, ein Verehrer der Natur sein, ohne irgend einen Anspruch auf die Bezeichnung Kunstverständiger zu haben, so gebe ich dies zu. Bei dem Naturgenusse wirken eben eine Menge von Momenten mit, die mit der Bildung des Auges nichts zu thun haben, wie die nervenstärkende Luft, der balsamische Duft der Kräuter und Blumen, der Harzgeruch der Nadelbäume u. s. w. Aber Welch ein Thor wäre derjenige, der auf die Ausbildung seines Auges verzichten würde deshalb, weil ihm ein Gang durch Wald und Flur, eine Ersteigung eines Gletschers auch Freude macht, ohne daß er sein Auge für die Erkenntniß von Farbentönen und Farbenspielarten erzogen hätte? Er wird eben den Reiz des ewigen Wechsels von Licht und Schatten, Hell und Dunkel, und die Erquickung, welche Andere bei dem ewigen Fliehen und Nahen der ineinander fließenden Töne empfinden, nicht fühlen und einen der größten Genüsse nicht kennen, die dem Menschen durch ein

gut erzogenes Auge zugeführt werden. Auch er wird erst dann, wenn er seine Studien an Kunstwerken durch die verständnißvolle Betrachtung der Natur vervollkommen hat, ein wirkliches und tiefgehendes Verständniß der Kunst gewinnen.

Das nicht leicht aufzuhellende Geheimniß der verschiedenen Wirkungen der Farben, ihre ewigen Modificationen durch die des auffallenden Lichtes wird ihm nun vollständig klar werden; er wird es ganz selbstverständlich finden, daß die Gegenstände in ihren Farbenerscheinungen ganz anders sind, wenn sie vom Tageslichte, und wenn sie vom Kerzen-, vom Gas- und elektrischen, vom Bogen- oder Glühlichte angestrahlt werden. Als die ersten Versuche mit der Einführung des elektrischen Lichtes begannen, stellte man besondere Untersuchungen über die Farbentöne verändernde Wirkung des elektrischen Lichtes auf verschiedene Stoffe, Seide, Wolle, Sammt u. s. w. an; diese ergaben, daß feurige Farben bei dieser Beleuchtung sehr stumpf wurden, dagegen kalte Farben eine große Brillanz zeigten. In jener Zeit mußten auch die bei einem Carroussel in der Wiener Reitschule erschienenen Damen bittere Erfahrungen machen, da sie sich in ihrer Unkenntniß der Wirkungen des elektrischen Lichtes ganz unbefangen ihre Toilette bei Tageslicht zusammengestellt hatten. Eine sehr schöne Frau, die Fürstin Fürstenberg, überstrahlte dagegen Alle, indem sie sich eine zweckmäßige Toilette aus hellblauem Sammt für die Beleuchtung mit dem Bogenlichte arrangirt hatte. Es hängt dies mit den Wirkungen der Farben aufeinander zusammen. Die Wirkung und die Bedeutung der Farben sind von jeher schon in den Ursprüngen der Cultur erkannt worden. Die Wilden, die ganz Ungebildeten trachteten immer und trachten noch heute danach, sich mit bunten Farben zu schmücken. Alle ihre Geräthschaften, vom Ruder

bis zum Lanzenschaft, sind mit Farben gesättigt. Auch das Tätowiren und das Anmalen vor den Kriegszügen, vor der Bestattung, ist darauf zurückzuführen.

Hier ward aber zunächst der brutale Reiz der Primärfarben gesucht und empfunden, dem Feinen und Empfindungsvollen spürt man erst dann nach, wenn der Sinn für die Töne, für die mannigfaltigen Zwischenstufen von der höchsten Helligkeit bis zum tiefsten Dunkel der Farbe und für das so reizende Zueinanderspielen der Töne erwacht ist. Diesem Sinne aber werden die hervorragenden Künstler gerecht, indem sie die anregende Schönheit der verschiedenen Tonwerthe in ihren Werken zum Ausdruck bringen. Der größere oder niedere Grad, in welchem dies ihnen gelungen, bestimmt in beträchtlicher Weise den künstlerischen Werth der Mehrzahl der Werke der zeichnenden Künste. Werke, welche bloß auf den Reiz der Linien sich beschränken, liegen außerhalb des Bereiches unserer gegenwärtigen Erwägungen. Der Contour hat ja mit Farbe und Ton nichts zu thun, und ihm wurden wir gerecht bei der Besprechung der „Form“. Eine vollkommene Beherrschung der Tonwerthe läßt sich aber nur erlernen, wenn die Anlage zur Differenzirung schon ursprünglich in einer Capacität vorhanden ist. Diese Anlage kann, wo sie sich vorfindet, stets zur schlagfertigen Kraft entwickelt werden, aber sie muß eben erschaffen sein. Die Bedeutung dieser Kraft, die Tonwerthe zu beherrschen, springt bei Werken der Malerei ins Auge, und da nennen wir, weil jedermann von nur einiger Begabung ihre herrlichen Wirkungen sehen kann, die Gemälde von Rubens, Tizian, Van Dyl, Rembrandt, Correggio, Giorgione, Delacroix, Makart, Canon, Lenbach u. s. w. Pleinairisten sind, wenn von Tönen geredet wird, nicht zu übergehen, sie erreichen aber die Einheitlichkeit der Farbenstimmung merkwürdigerweise meist gerade dadurch, daß sie den leb-



haften Farben, der Farbenfreudigkeit, aus dem Wege gehen. Es giebt einen sehr berühmten Maler, der ein abscheuliches Braun als Grundton anwendet. Seine Bilder sind einheitlich im Ton, dieser aber an sich ist widerlich.

Die Tragweite der Beherrschung der Tonwerthe offenbart sich namentlich da, wo der Künstler nur mit den zwei Farben: Schwarz oder Weiß, oder wissenschaftlich gesprochen, mit den zwei Tönen von Licht und Finsterniß schafft, in den sogenannten Schwarzkünsten. Die verschiedenen Helligkeitswerthe der Zwischentöne von Weiß und Schwarz sind das künstlerische Material des Holzschneiders, des Radirers und Stechers. Man weiß, wie schwer es ist, daß diese — in ihrer Eigenschaft als reproducirende Künste — die Uebergänge von Licht zu Dunkel oder überhaupt die (verschiedenen) Helligkeitswerthe der verschiedenen Farben im Originale der Meister der Malerei, welche sie nachzubilden haben, vollständig erreichen. Daß sie in einzelnen Fällen damit dennoch vollständig zu Stande kamen, ist bekannt. Die Farben konnten sie freilich nicht wiedergeben, wohl aber die Tonwerthe; in dem wohl abgewogenen Ineinanderspielen der Tonwerthe und in der Vermittlung der Uebergänge aus einer Farbe zur anderen liegt aber ein wesentlicher Reiz der Malerei, und dies ist der Grund, weshalb man von einer so gelungenen Radirung nach Tizian oder Rembrandt oder Munkacsy, wie sie eben Waltner oder unser Unger oder nach Anderen Max Klinger schaffen, mit Recht zu sagen pflegt, sie hätten in gewissem Sinne den coloristischen Reiz des Originales festgehalten. Diese Erzeugnisse der Schwarzkunst sind tonreicher als alle unsere bisher bekannten farbigen Bervielfältigungen, und sie machen auch einen viel wahrscheinlicheren Eindruck auf den Beschauer als jene, welche etwa in den verschiedenen Tönen einer bestimmten eigentlichen Farbe: Grün, Roth, Blau u. s. w.

hergestellt wurden, weil sie eben keinem Gegenstande eine Farbe anfügen, welche er nicht hat, sondern nur die verschiedenen Helligkeitswerthe als Ausdrucksmittel verwenden.

Aber, wenn Goethe sagt, am Golde hängt und nach Golde drängt doch Alles, so können wir — den Satz für unser Thema variirend — behaupten, Alles drängt und sehnt sich nach Farbe. Die Erkenntniß dieser Wahrheit führte wohl auch den Kunstschriftsteller Jakob von Falke zu nachstehender feiner Bemerkung, welche er gelegentlich der Besprechung einer Ausstellung von farbigen Kupferstichen machte: „Seitdem der Holzschnitt und der Kupferstich entstanden und populär geworden sind, sind beide eifersüchtig auf die Malerei. Schwarzkünste ihrer Natur nach und somit angewiesen auf die Wirkung von Schwarz und Weiß, beneideten sie sie um die Farbe und trachteten danach, sich dieses reizendste aller Kunstmittel anzueignen.“ Ich werde übrigens bei Gelegenheit der Behandlung des Themas „Der Ausdruck“ nachweisen, daß einzelne der hervorragendsten Vertreter der Schwarzkünste gerade es als einen eigenthümlichen Vorzug betrachten, daß ihrer Kunst der Reiz der Farbe mangelt. Sie gehen diesfalls nämlich von dem Gedanken aus, daß die Farbe die Kraft und Energie der Charakteristik beeinträchtige, und daß es überhaupt die eigentliche Aufgabe ihrer Kunst sei, Gedanken zur Anschauung zu bringen, während die Malerei immerwährend als höchstes Gesetz die Schönheit zu beachten habe. Es versteht sich, daß hier nur von den sogenannten *peintre graveurs*, Originalradirern, Stechern und Holzschneidern, die Rede ist.

Es ist gewiß, daß Farben und Farbennuancen sehr verschiedenartig auf unsere Gemüthsstimmung wirken, und ich will gleich der interessanten Thatsache gedenken, daß diese psychische Einwirkung der Farben und Farbennuancen nicht auf Alle, die sich mit dem Studium der Farben beschäftigen,

eine gleichlautende war. So meinte Goethe und mit ihm viele Andere, daß das Auge in der grünen Farbe eine reelle Befriedigung finde, wenn beide Mutterfarben (Blau und Gelb) sich in der Mischung genau das Gleichgewicht hatten, dergestalt, daß keine vor der anderen bemerkbar ist. So ruht das Auge auf diesem Gemische wie auf einem Einfachen; man will nichts weiter und man kann nicht weiter. Ein neuerer, sehr viel gelesehener Farbenkundiger sagt dagegen über das Grün: „Im Grünen haben wir ein Bild des Kampfes, des Schwankens zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen Ernst und Heiterkeit, zwischen Licht und Finsterniß. Das Fehlende, das, was sie sucht, wonach sie sich sehnt, ist Roth, die Farbe des Lebens. Ihre ästhetische Sphäre ist dann noch Sehnsucht nach dem Leben, Erregtheit, rastloses Suchen, Begehren, Streben, Leidenschaft. Weil sie eben am wenigsten für sich bestehen und deshalb auch nicht befriedigen kann, hält sie das Gemüth in steter Bewegung.“ Dieser Schilderung zufolge wäre Grün ebenso beunruhigend als anregend, und wenn dies thatsächlich der Fall wäre, würden die Aerzte nicht so häufig Leute, die an krankhaften Augen leiden, in Gegenden schicken, wo die herrschende Farbe der Landschaft das Grün ist. Ich weiß sehr wohl, daß einzelne Aerzte heute einer entgegengesetzten Ansicht sind, aber ich habe die Erfahrung für mich, daß das Grün auf die Augen, sowohl auf die gesunden als auch auf die leidenden, sehr wohlthätig wirkt. Der ästhetisch psychische Charakter des Grün läßt es unter allen Umständen dem diesfalls empfohlenen Grau und dem Gelb und dem Roth überlegen erscheinen. Wäre das Grau gar so heilsam, so thäte man am besten, die Augenleidenden in jene Gegenden des Karstes zu verbannen, wo dieser Höhenzug am ödesten und traurigsten ist, eine bläulich graue, endlose und trostlose Steinwüste.

Das Helldunkel zwischen Schwarz und Weiß, wenn es durch keine andere Farbe alterirt wird, ist eben Grau und dient, wenn es untergeordnet anderen Farben beigemischt wird, dazu, die viel besprochenen und so häufig verwendeten gebrochenen Farben zu erzeugen; bleibt es aber in der Mischung durchschlagend und übergeordnet, so entsteht eine Spielart des Grau. Die psychische Natur der verschiedenen Nuancen des Grau ergiebt sich aus der psychischen Natur von Weiß und Schwarz in ihren verschiedenen Abstufungen. Was nun die Farbentöne anbelangt, so behalten sie auf den verschiedenen Stufen, die sie auf der Leiter zwischen Hell und Dunkel einnehmen, naturgemäß den Grundcharakter der Farbe, der sie angehören, jedoch wesentlich modificirt, je nachdem die Stufe sich dem Weißen, dem Lichten, oder dem Schwarzen, dem Dunkeln, nähert. So wird der Charakter der Kälte des Blau, je mehr es sich dem Lichte nähert, gemildert, je mehr dem Dunkeln, desto schwerer und ernster. Roth wird je lichter, desto anmuthiger und heiterer, je dunkler, desto dämonischer und düsterer. Diese Charakteristiken sind, wenn sie sich von Uebertreibungen fernhalten, für die Beurtheilung der Kunstwerke, ja für den schaffenden Künstler selbst von großer Wichtigkeit. Nur möchte ich hier betonen, daß das so oft gestellte Begehren, der Künstler solle immer bewußt schaffen, so daß das Ganze und jede Einzelheit der von ihm ausgestalteten Werke ein Resultat von Erwägungen seien, auf einer mißverständlichen Auffassung der Production beruht. Diese vollzieht sich nämlich stets — und zwar gerade in ihren wichtigsten Theilen — unbewußt; sie entsteht aus Eingebungen und Einfällen, ein schaffender Kopf, sei er Dichter, Maler, Bildhauer, Baukünstler, würde, wenn er stets nach erlernten Regeln arbeiten sollte, Menschenalter zu einem Werke brauchen; ja ein vollendetes lyrisches Ge-

dicht könnte erst das Ergebniß von langjährigen Mühen, Erwägungen, Versuchen, Aenderungen und Umformungen sein. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß der Künstler nicht danach streben soll, des Geheimnisses der Form, der Farbe, der Harmonie völlig Herr zu werden, daß er nicht unablässig bemüht sein soll, alle Handgriffe der Technik sich zu eigen zu machen, sondern es soll nur hervorgehoben werden, daß jedes echte Werk der Kunst nicht nur ein Wunder ist, sondern auch als ein Wunder an den Tag kommt; je mehr der Künstler kann und weiß, desto leichter freilich wird er produciren. Er wird es treffen, ohne zu wissen, woher er es hat. Auf diese Wahrheit gründet sich ein Ausspruch eines naivgenialen Malers: „Ach, was will alles das Nachbilden und Nachahmen und Spintifiren sagen. Man hat's oder man hat's nicht.“ Für jede menschliche Thätigkeit paßt dieser unbewußt ausgesprochene und doch der tiefstinnigsten Philosophie gleichwerthige Satz. Unendliche Mühen nicht bloß eines Mannes oder einer Schule müssen vorausgehen, bis endlich das Wunder gelingt, daß ein ganz besonders Begnadeter eine derartige Schöpfung zu Stande bringt, welche dann auch wieder ein Wunder ist, wie jedes normale Gebilde der Natur, wie sogar eine normale Rose oder eine normale Distel.

## Der Ausdruck.

---

Man könnte, wenn es gestattet wäre, einen so inhaltsschweren und umfangreichen Gegenstand in wenigen Worten zu kennzeichnen, sagen, die Kunst sei das Ergebnis der schöpferischen Thätigkeit der Menschen, einen bedeutenden Inhalt in entsprechend schönheitsvoller Form zum Ausdrucke zu bringen. Das Ergebnis dieser Thätigkeit des Einzelnen wäre dann das Kunstwerk, das Ergebnis der Thätigkeit der Künstler in einem gewissen Zeitabschnitte wäre in ihrer Gesamtheit die Kunst dieser Epoche. Ein wichtiges Moment in dieser knappen Kennzeichnung ist durch das Wort Ausdruck markirt. Ausdruck ist aber das Spiegelbild, das dem einen Kunstwerke zu Grunde liegenden Inhalt mehr und minder entspricht, seinem eigentlichen Wesen mehr und minder adäquat ist, Durchseelung der Form, welche ohne diese leer wäre, das durch das „Wie“ der Erscheinung ausgedrückt bleibende „Was“, Veranschaulichung der Idee des Kunstwerkes.

So mannigfaltig wie die Kunstwerke, wie die Formen ihrer Ausgestaltung ist auch der Ausdruck der vornehmsten Gegenstände der Kunst, die ja durchwegs anthropomorph ist, der Mensch, und er soll sein Wesen in dem Kunstwerke

so verdeutlichen, wie dies im Leben der Fall ist, durch die Art seiner ganzen körperlichen Bildung, seinen Blick, sein Lächeln, sein Stirnrunzeln, seine Geberde; denn so wie sein Auge, sind sein Mund, seine Nase, seine Hand, seine Haltung beredt, Berräther seines inneren Wesens, seines Charakters, seines Temperamentes, seiner Leidenschaften, seiner Gedanken und Gefühle. Es scheint wohl eigentlich überflüssig, über die Beredtjamkeit des Auges sich weit und breit auszulassen, jeder Liebende, jeder Zaghafte, jeder Muthige weiß davon zu erzählen, aber welche große Rolle das Auge in der bildenden Kunst spielt, muß doch hier hervorgehoben werden, und die Energie der Wirkung des Auges — als Spiegel der Seele — ist an großen Kunstwerken aufzuzeigen; wie seelenhaft ein Auge sein kann, veranschaulicht die himmlische Klarheit, Güte und Reinheit, welche Raphael in die Augen seiner sixtinischen Madonna zu legen wußte, und der Reiz der Unergründlichkeit weiblichen Seelenlebens verleiht den Augen, welche Murillo seinen Madonnen zu schenken wußte, einen solchen Zauber, daß die ganze Welt, wenn man heute sagt: diese Murillo-Augen, weiß, was damit ausgedrückt sein will, und daß auch die ihrer Schönheit bewußteste Dame in einem solchen Ausspruche eine gar nicht genug hochzuschätzende Schmeichelei erkennen wird.

Ich habe vor Jahren die Bekanntschaft eines sehr gläubigen Malers gemacht, der zu jener Zahl von Nazarenern gehört, welche die schöne Lerchenfelderkirche, die wir dem Schweizer Baukünstler Müller danken, nach dem Programme, das Führich verfaßte, mit einem Cyklus von Gemälden schmückten. Dieser, der Maler Schönmann, war aber nicht immer Nazarener. Er war in seiner Jugend unter den Künstlern seiner Zeit als flotter Lebemann bekannt und sein Ruf that ihm nicht Unrecht. Als ich ihn kennen lernte, war

er — ein frohes Genußleben erhält ja jung — den Achtzigern nahe und schwelgte, wie alle alten Leute, welche das Glück haben, gesund geblieben zu sein, in den Erinnerungen seiner Jugend, von denen er gern erzählte, und ich war längere Zeit sein aufmerksamer und dankbarer Zuhörer. Dieser lebenswürdige alte Herr berichtete mir eines Tages folgendes Factum, das ich hinterher zu einer kleinen, viel gelesenen Novелlette benützte, welche den Titel führte: „Nur ein Auge.“ Das dieser Geschichte zu Grunde liegende Factum war aber folgendes: Als Schönmann eines Tages — keines Ueberfalles gewärtig — in seinem Atelier saß, ließ sich eine Dame melden, und als sie im seidenrauschenden Kleide eintrat, erkannte der Maler, der sich übrigens hütete, ihr gegenüber etwas davon merken zu lassen, in ihr eine der hervorragendsten Schönheiten der damaligen Wiener Gesellschaft. Als der Künstler sie fragte, was ihm die Ehre ihres Besuches verschaffe, erwiderte sie: „Ich möchte, daß Sie mich nicht als ganze Person oder auch nur mein ganzes Gesicht, sondern lediglich mein Auge mit seiner Umgebung malen, also Wimper, Brauen und das Lid dazu. Schönmann, der wußte, daß der elegante Daffinger einige derartige Bilder im Auftrage wohlbekannter Lebedamen gemalt hatte, willigte ein, innerlich sehr erfreut über einen solchen, materiell höchst lohnenden Auftrag, und er malte, wie er versicherte, in nicht ganz zwei Jahren nicht weniger als 150 derartige Augen. Zu welchem Zwecke diese Augen, die alle einen lieben, schmelzenden Ausdruck haben mußten, geschaffen wurden, ist wohl dem Leser und der Leserin, die einige Erfahrung haben, klar, ohne daß ich es weiter auseinanderseze. Wo sind alle diese Bilder hingerathen? Das wissen wohl nur einige Mitglieder der betreffenden hochstehenden Familien und einzelne Trödler, denn bei solchen habe ich einige derartige Augen gefunden. In der Kunst wirkte diese einer Marotte oder einem Herzensbedürfniß ent-



sprungene künstlerische Thätigkeit insofern nach, als noch vor 20 Jahren auf den Brochen derartige Bilder, in Email ausgeführt, sichtbar waren. Freilich hatten diese Emailaugen einen weniger romantischen Hintergrund. Ebenso beredt wie das Auge ist die Hand. Lionardo, der das ganz genau wußte, richtete an seine Schüler folgende Mahnung: „Der Himmel bewahre Dich vor dem Unglück, daß Du Deine Fehler, mit denen die Natur Dich verunziert, den Figuren andichtest, welche Du erfindest und malst. Und Du bist in der Gefahr, wenn Dir beispielsweise die Natur eine schiefgestellte Nase oder zu kurze Finger oder zu derbe wulstige Lippen u. s. w. verliehen.“ In der That, nicht nur der Charakter eines Menschen, sondern auch seine Beschäftigung geben sich in der Form seiner Hand kund, anders ist die Hand des Arbeiters, anders die Hand des Lebemannes; die Hand der Waschfrau wird wohl nie mit der Hand einer eleganten Kokette verwechselt werden, der Diplomat und der Professor, der Handwerker und der Künstler unterscheiden sich, wie in ihrem ganzen Wesen, so auch in ihren Händen. Der Wille, der starke Wille, die Charakterschwäche, Leidenschaft, Gemüthlichkeit, alles kommt in den Händen zum Ausdrucke. In der Kunst sind daher die Hände theils so, daß sie die Persönlichkeit kennzeichnen, also individuell, theils so, daß sie Art zum Ausdrucke bringen, also typisch, welche letztere Art sich namentlich in der großen decorativen Kunst kundgiebt. Ueber diesen Ausdruck, der in den Händen zur Erscheinung kommt, findet sich in der Beschreibung Goethe's von Lionardo's unsterblichem Hauptwerk: „Das Abendmahl“ eine so bedeutame, Maß und Richtung gebende Stelle, daß ich nicht umhin kann, sie hier zu citiren. Goethe lag, als er diesen Aufsatz schrieb, eine Copie des „Abendmahles“ von Giuseppe Bossi vor, welche Copie dadurch entstand, daß der Maler alle vorhandenen Copien sammt dem Kupferstiche

Raphael Morghaen's nach dem Bilde gründlich studirte, da ja das im Kloster „delle grazie“ zu Mailand an die Wand gemalte Bild vollständig dem Ruine verfallen war. Ich citire die für mich wichtigste Stelle aus dieser Besprechung Goethe's um so berechtigter, als sie — in den kleinen Schriften desselben enthalten — so wenig gekannt ist, daß vor gar nicht langer Zeit ein Kunstschriftsteller von Ruf und Namen es — freilich nicht ungestraft — wagen konnte, dieselbe ihrem Inhalte nach vollständig abzuschreiben und unter seinem Namen drucken zu lassen. Goethe aber sagt: „Nun versetze man sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen mönchischen Speisesaal obwaltet, und bewundere den Künstler, der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht, und indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht, es alsbald mit der nächsten Wirklichkeit in Contact setzt. Das Aufregungsmittel, das die ruhige, heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: „Einer ist unter Euch, der mich verräth.“ Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe, er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Erhabenheit die unglücklichen Worte. Das Schweigen selbst bestätigt: ja es ist nicht anders, Einer ist unter Euch, der mich verräth. Ehe wir aber weitergehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, durch welches Lionardo dieses Bild hauptsächlich belebte; es ist die Bewegung der Hände. Diese konnte aber nur auch ein Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen theil an jedem Ausdrücke des Gefühles, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände drückt er aus „was kummert's mich?“ „komm her!“ „dies ist ein Schelm“, „nimm Dich in Acht!“ „er soll nicht lange

leben!“ „dies ist ein Hauptpunkt“, „dies merkt besonders wohl, meine Zuhörer!“ Einer solchen nationalen Eigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Lionardo sein forschendes Auge besonders zuwenden. Hierin ist das gegenwärtige Bild einzig und man kann ihm nicht genug Beachtung widmen.“ Das Bild ist aber, wie ja Goethe selbst im Verlaufe seiner nachempfindenden Schilderung betont, auch in allem anderen vortrefflich, und uns erscheint es in Bezug auf erhabene Schönheit, maßvolle Größe und von dem edelsten Geschmack geführte, lebensvolle und überzeugende Charakteristik geradejo einzig in der Kunst der neuen Zeit, wie die Sculpturen des Phidias am Parthenon für die griechische Kunst. Höherstehend als selbst Raphael's „Schule von Athen“ und Michel Angelo's „Jüngstes Gericht“, in der That gleichwerthig den oben bezeichneten Schöpfungen des größten Künstlers des classischen Alterthums.

Der gewiegte italienische Kunstkenner Morelli, welcher bekanntlich unter dem Pseudonym Vermollie eine ganze Reihe gediegener Schriften über die Kunst veröffentlichte, verdient wohl hier als Gewährsmann in den Bemerkungen über die Bedeutung der Hand für die bildende Kunst angeführt zu werden. Denn die Schriften dieses, sowohl durch langjährige Erfahrung als durch ausgezeichnete Bildung berufenen Kunstschriftstellers haben im Ganzen für jeden Kunstkenner und Kunstfreund Anregendes und Belehrendes gebracht, wenn sie auch in Bezug auf dieses und jenes Detail mit Recht — und zwar von Kunstschriftstellern ersten Ranges — bekämpft wurden. Dieser Mann nun, einer der gründlichsten Kenner der Malerei der Renaissancezeit, betont in seinen Studien über italienische Galerien, nachdem er die alte Wahrheit hervorgehoben, daß es so wie eine Schriftsprache auch eine Sprache der Formen gebe, die Hand sei nach dem

Antlitze der vergeistigteste, charakteristischste Theil des menschlichen Körpers. Jeder selbstständige Maler habe auch seine eigene Art, die Form der Hand darzustellen, ja jeder bedeutende Maler habe auch sozusagen seinen eigenen Typus für die Gestaltung der Hand; Morelli geht noch weiter, und er weist unter anderem an dem Beispiele Raphael's nach, daß auch jeder namhafte Maler die Hand in den verschiedenen Epochen seiner künstlerischen Entwicklung in anderer Bildung gezeigt habe; in seiner ersten Zeit habe der Meister von Urbino zuweilen Hände gemalt, welche, wenn er (Morelli) sich so ausdrücken dürfe, einen sehr hausbackenen, bürgerlichen Charakter tragen. Nach dem Jahre 1509, als Raphael in Rom mehr mit Leuten aus den höchsten Ständen in Berührung gekommen war, hat er auch die Hände veredelt, wie z. B. in seinem Carton zur „Schule von Athen“ in der Ambrosiana zu Mailand, um nach und nach zur eleganten aristokratischen Hand der Madonna di casa, der Madonna della Seggiola, der Galathea u. s. w. zu gelangen. Er ist nur consequent, wenn er bei den Erörterungen, welche Bilder in den berühmtesten Galerien dem und jenem Meister zuzuschreiben seien, als ein wichtigstes Criterium für sein Verdict, immer die Art der Bildung der Hand in Betracht zieht und ihre Formen bis ins Detail kritisch ansieht und bespricht. Nebenbei hebt er auch hervor, daß das Ohr nahezu ebenso charakteristisch sei, was ich aber nicht zugeben kann; es ist dies im Leben nicht so und nicht in der Kunst, wenn auch zugestanden werden mag, daß ästhetisch sehr entwickelte Nationen und Individuen die Schönheit des Ohres vollkommen empfinden. Die Franzosen von heute schwärmen ja, wie seinerzeit die feinsühligen Menschen der Renaissance, in einer Weise für den Reiz des Ohres, welche in einzelnen Fällen von einer Tugend des Geschmacks zu sittlichen Ausschreitungen führte, die man als Excesse des

sinnlichen Wohlgefallens bezeichnen darf. Vollständig übereinstimmend und Eines Sinnes mit Morelli muß man aber bezüglich seiner Ausführungen über die Bedeutung der Hand sein; darüber wäre wohl noch ein umfangreiches Buch zu schreiben, das den Titel führen müßte: „Die Rolle der Hand in der bildenden Kunst.“ Man hat auch zur Zeit der Renaissance in Bezug auf die schönheitliche Gestaltung der Hand, namentlich in der Darstellung der Finger, übertrieben. Man machte sie grotesk lang und spitzig. Einer der hervorragendsten Maler der neuesten Zeit, Anselm Feuerbach, hat auf einem seiner vielbesprochensten Bilder, dem „Gastmahl des Plato“, diesen Fehler begangen. Die Hände der schönen Gestalt des Alcibiades sind nämlich gerade so grotesk überlang und schlank wie auf einzelnen Bildern namentlich der neapolitanischen Schule. Daß einzelne Maler die Hand nicht individuell, sondern typisch behandelt haben, ist selbstverständlich. An Beispielen in der sogenannten monumentalen Malerei, in der decorativen Kunst mangelt es durchaus nicht und wollen wir diesfalls nur auf die Hände in den umfangreichen Gemälden Ruben's, sowohl der religiösen als der profanen Geschichte, hinweisen.

Wenn wir vor allem in Bezug auf die Wirksamkeit des Ausdruckes das Auge betont haben, so haben wir dies gethan, weil das Auge in der That, als der Spiegel der Seele, am prägnantesten zum lebensvollen Ausdrucke eines Antlitzes hilft. Wir gehen aber nun weiter und heben hervor, daß das ganze Antlitz, die Art, wie die Stirn glatt oder von Runzeln durchfurcht, wie die Brauen zusammengezogen oder nicht, wie die Nase entweder in ihrer unbewegten Form ist oder durch ein Blähen der Nüstern heftige Aufregung verräth, wie der Mund auch zürnen, schmeicheln, spotten, verachten und hassen kann, für die Macht des Ausdruckes von höchster Bedeutung ist, und wir können auch

nicht umhin, zu betonen, daß die Geberde ebenso beredt sein kann wie die Miene. Von der Geberdensprache haben wir selbst in der monumentalen Kunst der Griechen, in den Sculpturen des Parthenon und an den unsterblichen Gebilden des Skopas, Lysippus u. s. w. zahlreiche Beweise. Wenn wir die gesammte Kunst des Mittelalters betrachten, so finden wir, daß sowohl in der Malerei als in der Plastik, bei aller Unzulänglichkeit und Dürftigkeit der Formen, nach Ausdruck gerungen wurde. Die oft wunderlich verschnörkelten, in ihrer Bewegung grotesken Miniaturen in den Klosterbibliotheken, die in Stein gemeißelten Heiligenbilder an alten Kirchen führen dies sehr anschaulich vor Augen, und wir finden in einer in Bezug auf Formgefühl weit fortgeschrittenen Zeit dasselbe Bestreben mit einem höheren Erfolg. Man hat sich nur an die herrlichen Madonnen und Engel des Fra Fiesole zu erinnern, man hat nur einzelne Gemälde und Holzschnitte von Albrecht Dürer sich vor Augen zu führen, man hat nur des Todes Dante's von Hans Holbein, seiner Zeichnungen zu dem köstlichen Buche des Erasmus „*ἐγκωμιον μωρια*“ zu gedenken, um diesen Ausspruch bestätigt zu finden. Die ganze Sittenmalerei der Niederländer von den beiden Ostade bis zu Jan Steene und den beiden Teniers liefert, wie wir an anderer Stelle eingehend ausführen werden, zahlreiche Belege. Man kann in Bezug auf Ausdruck auch zu weit gehen, und darin schweben uns besonders einzelne Maler den Renaissance in Spanien als nicht nachzuahmende Beispiele vor Augen, so, um nur Zwei zu nennen: Zurbaran, der bis zum Grotesken charakteristisch war, und der als Plastiker ebenso wie als Maler berühmte Alonso Cano, der polychromirte Holzsculpturen geschaffen hat, welche an ekstatischem Ausdrucke blinden Glaubenseifers alles übertreffen, was vor und was nach ihm auf diesem Gebiete

geschaffen wurde. Wenn man zugeben kann, daß unter den Neuen sowohl in Frankreich wie in Deutschland und England große Meister des Ausdruckes sind, so kann man doch nicht umhin, hervorzuheben, daß allen Anderen in Bezug auf Durchseelung der Köpfe und Gestalten die Polen, namentlich aber Matejko und Arthur Grottfer, überlegen sind. Sie stehen diesfalls sowohl über Franzosen, wie Couture, wie über Deutschen, wie Menzel; am nächsten kommen ihnen in Bezug auf Vergeistigung und Durchseelung ihrer Köpfe und Gestalten die lebenden großen deutschen, französischen und englischen Sittenmaler, wie z. B. Defregger, Kraus, Brütt, Breton, Jules Verann. Die Figuren in den Gemälden Matejko's, es ist dies nicht zu viel gesagt, denken und empfinden, sie sind wirklich Veranschaulichungen psychologischer Zustände. Daß dies in einzelnen Fällen zu weit geht, das ist selbstverständlich, weil eben eine zu weit getriebene Charakteristik sehr leicht zur Caricatur führt, die das übermäßige Betonen einzelner bezeichnender Züge ist. Die oft besprochenen, als Charakteristiken ersten Ranges gepriesenen Charaktertypen des Bildhauers Messerschmidt gehören in diese Kategorie. Der Träge, der Alberne, der Zornige, der Lachende, alle diese Köpfe sind Caricaturen, welche, über die Natur hinausgehend, sie entstellen. Wie man charakteristisch sein kann, auch in Bezug auf das Gräßliche und Schauerliche, ohne das künstlerische Maß zu verlieren, beweisen die trefflichsten Darstellungen der Medusa in der griechischen Plastik, welche für sich den vollen Zauber des dämonisch Schönen von jeher gehabt haben und immer haben werden, wie uns auch die Bilder, welche Rubens nach einem verloren gegangenen Meisterwerk Lionardo's gemalt hat und die denselben Gegenstand behandeln, beweisen. Es ist in neuerer Zeit vielfach betont worden, daß die Malerei ihrer ganzen

Bestimmung nach nicht die Möglichkeit habe, so vollendet im Ausdrucke darzustellen, wie die lediglich zeichnenden Künste, sei dies nun Handzeichnung, Radirung, Holzschnitt u. s. w. Wir glauben nicht, daß diese Meinung das Richtige treffe. Haben wir ja doch eine ganze Reihe von Beispielen angeführt, welche für die eminente Befähigung der Malerei, in seelischem Ausdrucke das Höchste zu erreichen, sprechen. Trotzdem können wir nicht umhin, zuzugeben, daß gerade auf dem Gebiete der Zeichnung außerordentliche Charakteristiker, wie wir ja zu dieser Meinung schon Dürer und Holbein angeführt haben, in einer sehr nachhaltigen Weise gewirkt haben, und solche auch heute noch in hervorragender Weise thätig sind. Wenn vom Ausdrucke die Rede ist, muß man ja die Hogarth'schen Bilder erwähnen, denn sie verdienen die Bezeichnung, Meisterwerke der Charakteristik zu sein, viel entschiedener als die landläufige, der zufolge sie Caricaturen genannt wurden. Daß sie den geistvollen Humoristen Lichtenberg zu einem umfangreichen Buche begeisterten, weiß alle Welt. Weniger bekannt dürfte das Urtheil Dickens' über den großen Sittenschilderer mit Stift, Feder und Pinsel sein. Der Schöpfer der unsterblichen Gestalt des Pickwick schreibt über ihn, der wohl eine ihm verwandte Natur war, in Bezug auf eines der berühmtesten Bilder des Meisters „Die Branntweingasse“:

„Hogarth vermied hier, wie ich glaube, eine Darstellung des Fortschrittes der Trunkenheit deshalb, weil er nicht bloß die Wirkungen, sondern auch die Ursachen der Trunkenheit in Betracht zog, und er vermied es, bloß die Wirkungen uns vor Augen zu führen, weil die Ursachen der Trunkenheit unter den Armen so zahlreich, so weit verbreitet, so traurig tief und so weit hinab in alles menschliche Elend, alle menschliche Verwahrlosung und Verzweiflung wirken,



daß selbst sein Griffel sie nicht billig und gerecht ans Licht bringen konnte. Es war nie sein Plan, sich nur mit der Darstellung der Wirkung zu begnügen; in dem Tode des geizigen Vaters, dessen Schuh neu besohlt ist mit dem Einbande seiner Bibel, ehe der junge Wüßling seine Laufbahn beginnt; in dem weltlichen Vater der theilnahmslosen Tochter, dem verarmten jungen Lord und dem schlaunen Advocaten des ersten Blattes der „Heirat nach der Mode“; in dem verabscheuungswürdigen Vorrücken durch die Stadien der Grausamkeit und in der abwärts führenden Entwicklung Thomas Idles' sieht man allerdings die Wirkungen, aber auch die Ursachen. Hogarth war nie geneigt, die Sorte von Trunksucht zu schonen, welche von respectablerem Ursprunge war, aber nach einer unsterblichen Fahrt durch die Branntweingasse wandte er sich voll Mitleid und Kummer ab und kehrte nie wieder dahin zurück. Es scheint mir ein bemerkenswerther Zug in Hogarth's Bild, daß er zugleich mit der Darstellung der Trunkenheit in ihren entsetzlichsten Gestalten auch einen höchst verwahrlosten, elenden Stadttheil und einen ungesunden, trostlosen, ja verwahrlosten Zustand des Lebens der Aufmerksamkeit aufdrängt. Ich bin immer der Ansicht gewesen, daß der Zweck dieses schönen Bildes selbst von dem feinsinnigen Kritiker Charles Lamb nicht genügend klargestellt wurde. Wahr ist es, sogar die Häuser scheinen absolut zu taumeln; aber in der wunderbaren Darstellung dessen, was der Trunkenheit folgt, haben wir ja eben einen so bestimmten Hinweis darauf, was unter den verwahrlosten Classen dazu führt. Nichts zeigt uns, daß irgend eine der handelnden Personen der traurigen Scene je in besseren Umständen gewesen, als wir sie hier sehen. Die Besten verpfänden die gewöhnlichsten Lebensbedürfnisse und ihr Hausgeräth, und die Schlimmsten sind heimatlose Vagabunden, die durch nichts verrathen, daß sie bessere

Tage gesehen, Alle leben und sterben auf elende Weise. Der Gemeindepedell ist mit Ausnahme des Pfandverleihers der einzige nüchterne Mensch im ganzen Bilde, und es ist ihm gewaltig gleichgiltig, daß das verwaiste Kind an dem Sarge der Mutter weint. Die kleinen Mädchen der Wohlthätigkeitsanstalt waren nicht so unterwiesen oder beaufsichtigt, daß sie nicht schon mit Brauntweintrinken beginnen konnten.“ Dickens selbst hatte das Glück, ganz außerordentliche Illustratoren für seine Bücher zu finden, und er, der wie sein Freund Thackeray die zeichnenden Künste verstand wie Einer, vermochte es nicht nur, ihnen Anregungen zu geben, sondern auch sie bei der Ausgestaltung der von ihm gedichteten Figuren in jeder Weise zu unterstützen. Er selbst schrieb wiederholt über diese seine Zeichner, und er spendete Meister Seymour, dem man die köstliche Figur Pickwick's verdankt, welche er nach der Schilderung des Dichters zeichnete, alles Lob. Ueber seinen anderen trefflichen Illustrator Georges Cruikshank fällt er nachstehendes bezeichnende Urtheil, wozu er durch die Novelle in Bildern dieses Künstlers „Die Kinder des Trunkenbolds“ angeregt wurde: „Die Kraft dieser Scenen ist außerordentlich, sie leben in der Erinnerung als eine furchtbare Wirklichkeit, sie sind voll Leidenschaft und Schrecken, und ich zweifle sehr, daß irgend eine Hand sie so ergreifend hätte darstellen können. Auch andere treffliche Sachen sind in dieser gezeichneten Erzählung: die Sterbensscene an Bord des Gefangenenschiffes, der Gefangene, der dem Unglücklichen die Augen schließt, und der Andere, der den Schirm um das Kopfende des Bettes zieht, scheinen mir Meisterwerke, des größten Malers würdig. Die Realität des Ortes und die Treue, mit welcher jeder kleinste, denselben kennzeichnende Gegenstand wiedergegeben ist, sind überraschend. Ich halte mich für keinen schlechten Richter in diesen Dingen und sage: Die ganze Ausführung ist im

höchsten Grade gegenständlich, selbst Luft und Licht sind getreulich wiedergegeben. Ebenso in der Branntweinschenke und in der Bierschenke. Eine weniger begabte Hand würde nur Bruchstücke der Wirklichkeit dargestellt und alles Uebrige nur obenhin behandelt haben, aber hier ist jeder Felsen ehrlich zur Anschauung gebracht, und es ist in diesen Scenen in Bezug auf die Erzielung prägnanten Ausdruckes durch die Künstler ein Wichtiges indirecte ausgesprochen.“ Für den Künstler, der den Ausdruck ebenso im Auge zu behalten hat wie Form und Farbe, kann es in der Darstellung eines Vorganges keine Nebensache und kein Accidens in dem Sinne geben, daß er es vollständig ignoriren dürfte. Im Gegentheile, jede Nebensache muß in der Absicht dargestellt werden, daß sie die Wirkung der Hauptsache erhöht. Darin besteht eben die maßvolle Weisheit des Künstlers, daß er die Dinge weder zu viel, noch zu wenig betont. Er soll jede Einzelheit in seinem Werke so hervorheben, daß sie dem Eindrucke des Ganzen zugute kommt. Vorlaut dürfen sich freilich die Einzelheiten nicht vordrängen, aber mitwirken sollen sie zu dem großen, allgemeinen Effecte. Man sehe daraufhin einige der hervorragendsten Gemälde der neueren Zeit an. Wir erinnern hier an die „Pietà“ von Böcklin. Man kann sich die Gestalt des todten Christus viel glücklicher modellirt denken, und sie ist, als Act betrachtet, so wohl in der Malerei, als in der Plastik übertroffen worden. Eine rührendere Gestalt aber als die Maria, die dem Beschauer den Rücken zuwendet, ihre Gestalt und ihr Haupt fast vollständig verhüllt durch ein über den Körper niederwallendes Tuch, ist überhaupt in der Kunst selten, in der modernen Kunst gar nicht geschaffen worden. Und doch sieht man weder ihr Auge, noch ihren Mund; welche Kraft der Darstellung, nur durch den Ausdruck der Haltung zu wirken! Hier spricht weder das Antlitz, noch die Geberde,

nur die Haltung des ganzen Körpers, so eindringlich, wie etwa einzelne Figuren auf dem Bilde „Die Verfallzeit der Römer“ von Couture. Böcklin ist überhaupt ein Meister des Ausdruckes, auch dann, wenn er uns eine seiner geistreichen Allegorien vorführt. Wir können uns da nicht versagen, auf sein Bild „Wellenspiel“ hinzuweisen. Durch die Art, wie da lüsterne Tritonen und Najaden das neckische Spiel der Wellen allegorisiren, wie sie in den verwegendsten Stellungen bald aus den Wogen emporschnellen, bald sich übermüthig darauf schaukeln, wie sie dann frech und jauchzend in die Tiefe untertauchen, ist es unnachahmlich und für denjenigen, der für dergleichen Sinn und Verständniß hat, eine Quelle heiteren Genusses. Es ist — in höherem Sinne gefaßt — dies Gemälde ein Symbol der sorglosen Lebensfreude. Alle diese weiblichen und männlichen Meer-götter scheinen dem Himmel zuzurufen: „Wir lachen und trotzen jeder Gefahr, und wir scheinen so, als ob es ewig nur Sonnenschein und sanfte Brise geben würde.“

Matejko hat von Natur aus eine solche Fähigkeit, seinen Gestalten lebensvollen und seelenvollen Ausdruck zu verleihen, wie dies sogar in den doch nur halbfertig gewordenen Skizzen zur Geschichte der polnischen Civilisation zum Durchbruche kommt. Man kann ja über diesen Maler sagen, daß er namentlich in seinen späteren Bildern einen Mangel an Perspective zeigt, der so störend ist, daß er als Colorist schreiende Farben, einen eigentlichen Farbenspectakel, auführt, aber gerade in Bezug auf den Ausdruck, auf Durchseelung seiner Figuren ist er einzig. Es kann dies nicht häufig genug betont werden, weil er wegen anderer Mängel als Maler im Ganzen nicht selten unterschätzt wird. Ja, man hat ihm sogar die Bezeichnung „barbarisch“ nicht erspart. Daß der Ausdruck eines der wichtigsten Hilfsmittel der Malerei ist, daß ohne denselben die Form, mag sie sich

auch als noch so feinfühlig erweisen, leer und inhaltslos blieb, ist wohl in Bezug auf Malerei nun deutlich genug hervorgehoben. Wenn wir aber nun der Plastik uns zuwenden, so finden wir, daß auch bei dieser der Ausdruck die allergrößte Rolle spielt. Wir haben bereits auf das in dieser Beziehung eminente Werk der griechischen Bildhauerkunst, das Relief der Medusa, hingewiesen. Wir können aber nun nicht umhin, den „Laokoon“ als den Meister des überzeugenden Ausdruckes in Mienen, Haltung und Geberden hervorzuheben. Das ist nun ein Werk, das jedem Einzelnen, der sich mit Kunst beschäftigt, wohl vertraut ist, und welches Lessing in seiner unsterblichen Schrift, die den Titel des Kunstwerkes führt, erläuternd beleuchtete. Weniger vertraut sind den Kunstfreunden wohl die griechischen Plastiken, welche die Kämpfe der himmelsstürmenden Giganten, der Centauren und Lapithen, die Amazonen u. s. w. zur Darstellung haben. Es ist ohne Zweifel, daß in Bezug auf Sprache der Mienen, auf den Gesichtsausdruck, dem größten Bildhauer Griechenlands, Phidias, vornehme Zurückhaltung zugeschrieben werden muß, und doch sprechen seine Bildwerke so deutlich die Handlung, welche sie darstellen, aus, daß niemand, der sie sieht, in Zweifel sein kann, was sie vorstellen. Er ist eben einer der größten Meister der Sprache der Haltung der Körper und der Geberdensprache. In einzelnen Fällen ist nicht nur das Antlitz beredt, sondern auch jeder Finger an der Hand, ja jede Zehe am Fuß. Es hat von jeher Beispiele gegeben, daß man gerade in Bezug auf den Ausdruck auch in der Plastik zu weit gegangen ist, einzelne Gestalten Bernini's und von Meistern ähnlicher Richtung streifen an die Caricatur.

Es kam dies daher und wird immer auf den Grund zurückzuführen sein, daß diese Meister einen ihnen vorgegangenen großen Bildhauer, in diesem Falle Michel Angelo,

an Energie des Ausdruckes überbieten wollten. Es würde zu weit führen, wenn ich nun alle Beispiele, welche uns die Kunstdenkmäler an die Hand geben, um diesen Satz zu bekräftigen, anführen wollte. Doch kann ich es mir nicht versagen, einzelne Beispiele aus der Plastik der Gegenwart anzuführen, welche geradezu schreiend darthun, wie sehr man in dem Bemühen, den Gestalten lebensvollen Ausdruck zu verleihen, das Maß, das für alle Kunstwerke geboten ist, das Maß der Schönheit, zu überschreiten vermag. Es haben da die Bildhauer nahezu aller Nationen gesündigt, Franzosen, Spanier, Italiener und Deutsche. Wahrhaft anwidernd waren einzelne Figuren und Gruppen moderner italienischer Meister, welche socialistisch angehaucht, Elend und Verkommenheit zum Ausdrucke zu bringen hatten. Ein Beispiel, wie derartige Dinge nicht zu behandeln sind, wurde uns in einer Figur, die vom Künstler als „der Träge“ bezeichnet wurde, vorgeführt. Der geistreiche spanische Bildhauer Benlliure hat ein Relief geschaffen, das man nicht ansehen kann, ohne Angst und Grauen zu empfinden. Es ist eine Circusscene dargestellt, welche uns zeigt, wie einer der Schnellläufer, da er beinahe das Ziel schon erreicht hat, keuchend vor Anstrengung, mit der Verzweiflung in den Mienen, zusammenstürzt. Ein deutscher Bildhauer — ich beschränke mich hier, markanteste Beispiele anzuführen — konnte der Versuchung nicht widerstehen, Friedrich den Einzigen in seiner letzten Lebensperiode darzustellen, da er innerlich vergrämt, körperlich verfallen, mißmuthig, hoffnungs- und freudlos, den Tod auf den Lippen, dem Ende nahe war. Der Sieger in so vielen Schlachten, der edle Freund Voltaire's, der Held, der in so glänzender Weise nach vielen gewonnenen Schlachten die Grausamkeit des Krieges beschrieb und sie bekämpfte, sitzt nun mit schauerlich eingesunkenen Augen, den hippokratrischen Zug um Auge und Mund, mit so abgemagerten Händen, daß man jede

Aber darauf zählen kann, in seinem Armstuhl, niemand bei sich und um sich, als zwei seiner Hunde, der vielbesprochenen neapolitanischen Windspiele. Es ist diese Art, im Ausdrucke zu übertreiben, wieder eine Bestätigung des tiefsinnigen Ausspruches des Aristoteles, daß ein jedes Laster nur übertriebene Tugend sei.

Es ist sehr begreiflich, daß alle Künstler mehr oder minder bemüht sind, ihre Schöpfungen durch Ausdruck zu beleben und in der That, auch die bescheidensten Genres der Malerei und der Plastik müssen den lebensvollen Ausdruck für sich haben, wenn sie überhaupt wirken sollen. Ein schlagendes Beispiel dazu giebt die Blumenmalerei und das Stillleben; das Stillleben, das zuweilen auch von den Franzosen nicht nur das stumme, sondern auch das todte Genre genannt wird. Das Stillleben, sowie die Blumenmalerei gewinnen aber an Leben, wenn in ihrer Anordnung eine Beziehung zur menschlichen Thätigkeit so zur Erscheinung gebracht ist, daß sie vom Beschauer erkannt wird und denselben zu Gedanken und zu Gemüthsstimmungen anregt. Blumen- und Stillmalerei werden in der Regel so getrieben, daß man mit Recht sagen kann, es sei nur pedantische Naturabschreibung, und man thut sehr gut, wenn man bei Beurtheilung solcher Kunstwerke immer zuerst danach fragt, wer denn dieselben angeordnet habe, was bedeutet, daß die bloße sklavische Nachahmung derartiger von den Beziehungen zu den Menschen losgelöster Objecte eine niedere Stufe der Kunst sei. Wir haben unter diesen Stillleben und Blumenbildern Meisterwerke ersten Ranges, bei Blumen, indem sie mit der übrigen großen Natur in unmittelbarem Connex gebracht sind, indem sie uns an Feld und Wald, Flur und Garten erinnern, bei den Stillleben, indem sie in uns in der Art ihrer Anordnung die Ueberzeugung erwecken, daß sie durch eine unmittelbar vorhergehende Thätigkeit des Menschen so

geworden sind, wie sie sind. Es genügen wohl einige Beispiele, um ganz deutlich zu machen, was wir in dieser kleinen Ausführung sagen wollen: Nehmen wir an, es sei ein Tisch mit Büchern, Gläsern, einem Cigarrenkistchen u. s. w. dargestellt. Das ist, wenn das Buch zuge schlagen, das Cigarrenkistchen geschlossen ist, wenn die Gläser leer sind, ein todtcs Bild und verdient wirklich nicht den Namen Stilleben, sondern die treffliche französische Bezeichnung: nature morte. Nun lege man aber eine glimmende und Rauchwölkchen in die Luft sendende Cigarre dazu, eine halb aufgeschlagene beliebte Tageszeitung, man öffne das Cigarrenkistchen, in die Gläser fülle man funkelnden Wein, und zeige durch das Maß des Getränkes, das darin enthalten ist, daß eben davon getrunken wurde, und das ganze Bild lebt. Hat man das Buch aufgeschlagen und giebt nur den Titel eines Capitels, so wird der Beschauer unwillkürlich diesen Titel lesen, er wird wissen wollen, welche Zeitung das ist, denn er hat die Empfindung, daß hier ein Mensch, ein Mensch, der von geistigen Interessen erfüllt ist, eben thätig war und nur auf einen kurzen Augenblick die Stätte seiner flüchtigen Thätigkeit verlassen hat. Man stelle sich vor: das Interieur eines Ateliers, eines Studirzimmers; wenn wir in der Kunstwerkstätte nichts anderes sehen als einige angefangene Bilder, Pinsel und etwa Farbenkasten, so wird das einen todtcn Eindruck machen; legen wir aber auf einen Stuhl eine Damentoilette, Handschuhe, Hut und ein prächtiges Seidenkleid, zwei kleine Stiefelchen, was zusammengestellt ein Phantasiocostüm bildet, so wissen wir, daß der Maler heute noch eine ebenso angenehme als lohnende Aufgabe hat — eine Dame (offenbar ist sie schön, denn die Toilette würde einer nicht Schönen eher schaden als nützen) in ihrer ganzen berücksichtigenden Erscheinung mit Zeichnung und Farbe festzuhalten.



Derartige Bilder giebt es eine so große Anzahl, daß wir uns jede weitere Bemerkung sparen können.

Am leichtesten unter den bildenden Künsten ist die Malerei und ihr Wesen zu verstehen, und deshalb ist die — freilich oberflächliche — Meinung sehr verbreitet, daß da jedermann, der ein Auge im Kopfe habe, über die einzelnen Werke derselben ein maßgebendes Urtheil abgeben könne. Schwerer dem allgemeinen Verständnisse zugänglich ist, wie auch viele Leute, denen Selbsterkenntniß und Bescheidenheit nicht ganz fremd ist, zugeben, die Plastik, und zwar ganz besonders für den modernen Menschen. Denn die höchste Aufgabe und die vornehmste der Plastik ist die Darstellung des Nackten. Daß die Griechen darin bis heute die allerersten Meister gezählt haben, ist auch ganz begreiflich, weil der Grieche von Jugend auf das Nackte kennen lernte und in Bezug auf die Ausbildung der Muskeln durch das Gewicht, das im Allgemeinen — nicht bloß in Sparta, das ja deshalb berühmt war — darauf gelegt wurde, sich von der modernen Weltanschauung wesentlich unterschied. Bezeichnend für diesen Unterschied ist ja die Thatsache, daß Sokrates seinen Schülern die dringliche Mahnung ertheilte, ja nicht zu versäumen, täglich körperliche Uebungen vorzunehmen, ja sie aufforderte, eine Stunde wenigstens, bevor sie mit ihm über die wichtigsten Fragen der Menschheit dialogisirten, der Tanzkunst zu widmen. Ja, der größte der griechischen Philosophen, der Lehrer ebenso wohl Plato's wie Aristoteles' und Alcibiades', übte sich selber täglich eine Stunde im Tanze. Nun frage man sich, ob es möglich wäre, daß ein Commerzienrath oder Hofrath, wir wollen gar nicht sagen, ein Philosoph von der Qualität Schopenhauer's oder Eduard Hartmann's oder Nietzsche's, eine Stunde täglich der Tanzübung widmen würde. Man sagt, ein guter Pferdemaalers muß die Pferde durch und durch kennen, ein guter Hundemaler

muß das Seelenleben der Hunde studirt haben — wie soll nun ein Mensch, der nur in den seltensten Fällen die Nacktheit sieht, und wenn er sie sieht, den bedauerlichen Mangel der Ausbildung der meisten Muskeln erkennen muß, wie soll nun ein solcher Mann dazu kommen, ein Verständniß für einen Körper zu haben, bei dem die ganze Musculatur, nicht nur der Biceps und das Delta oder der Pectoralis, sondern sogar jeder Sägemuskel vollkommen zur Entwicklung gebracht ist? Dies ist ein wesentlicher Grund, warum die Plastik heute dem allgemeinen Verständniß so schwer zugänglich ist. Künstlerische Forderung ist es ja, daß jeder Muskel, auch unter dem Gewande zum Ausdrucke kommt, daß der Faltenwurf durch die Lage der Muskeln und die Bewegung derselben bestimmt wird.

Noch schwerer als die Plastik ist die Architektur dem allgemeinen Verständnisse zugänglich. Daher kommt es, daß die Mehrzahl — selbst der Gebildeten — gar nicht begreift, daß in einem architektonischen Kunstwerke von echter Qualität auch der Ausdruck eine bedeutende, ja nicht selten maßgebende Rolle spielt. Man kann sagen, jedes Haus muß ein Gesicht haben wie jeder Mensch, d. h. in der Art seiner Erscheinung seine Bestimmung, den Zweck, der mit seiner Schöpfung erreicht werden soll, zum Ausdrucke bringen. Wir sehen auch jeden Tag, daß dieses Ziel von den Baukünstlern in der Regel angestrebt und auch in einzelnen Fällen vollkommen, in anderen mehr oder minder erreicht wird. Ein städtisches Wohnhaus muß anders aussehen als eine Villa, diese anders als eine Burg, ein Theater anders als eine Kirche, ein Parlamentshaus anders als ein Bahnhof; ein städtisches Werkhaus kann nicht den Eindruck machen eines Miethhauses für wohlhabende, elegante Wohnparteien, ein Circus darf nicht einer Badeanstalt gleichen, ein Geschäftshaus einem Palaste ähnlich sehen. Die von innen nach

außen dringende Wahrhaftigkeit ist von den Baukünstlern ebenso sorgsam im Auge zu behalten, wie das Gesetz, dem zufolge allem, was tragen soll, Tragfähigkeit zu eigen sein muß. Die Fälle, in denen dieses Gesetz der Wahrhaftigkeit von einzelnen Baukünstlern verletzt wurde, sind eben nicht selten, und ich will hier nur auf einige der markantesten hindeuten. In Nürnberg giebt es eine — von ihrer Lügenhaftigkeit im Ausdrucke abgesehen — ganz gefällsame Kirche, welche von den Fremden als Sehenswürdigkeit ebenso regelmäßig aufgesucht wird, wie etwa die Sebalduskirche oder das Germanische Museum oder das Dürerhaus. Diese Kirche ist aber baulich so ausgestaltet und ornamentirt, daß man, wenn man sie betreten hat, sich in dem Zuschauerraume eines Schauspielhauses zu befinden meint, dessen Bühne vornehmlich der Darstellung leichtgeschürzter Operetten und Ballets gewidmet ist. Einzelne Unterkirchen des romanischen und frühgothischen Stiles sind so kahl, so schwer und so unheimlich düster, daß sie wie Kerker auf den Besucher wirken und statt seinem Geiste, indem ein schöner Anblick ihn von der Sorge des Tages befreit, zur selbstbeschaulichen Ruhe zu führen, ihn mit Schwermuth, ja mit Bangen und peinigender Angst erfüllen. Wir sehen ja täglich Kaufhäuser entstehen, in denen Marktwaare aller Art, mitunter recht vulgären Charakters feilgeboten wird, welche in arger Lügenhaftigkeit Paläste zu sein heucheln; andererseits werden wieder Paläste gebaut, denen es vollständig an jener „Magnificentia“ mangelt, welche der geistreiche Kunstschriftsteller der Renaissance, Pontanus, als ein gar nicht zu entbehrendes Merkmal des Palaststiles hinstellt. Auch Parlamente sind entstanden, welche die fromme Feierlichkeit der Kirchen oder der Tempel als durchgehendes Charakteristikon an sich tragen, und diese Bauwerke, in welchen Leute thätig zu sein haben, die stets den zwingenden Beweis über den guten Glauben

setzen müssen, haben eine Außenseite, als ob sie dazu dienen sollten, daß da ein Hohepriester den versammelten Gläubigen seinen Segen spendet oder den ewigen Göttern opfert u. s. w. Damit soll ja nicht gesagt sein, daß diese Prachtbauten, abgesehen von dem dem Zwecke widersprechenden Ausdruck, nicht vortrefflich sein könnten; sie sind aber in einer Hauptsache, in der nach außen dringenden Wahrhaftigkeit, welche die Seele eines jeden Gebäudes, ihren Zweck und ihre Bestimmung veranschaulichen soll, verfehlt. An diesem Mangel litt auch das seinerzeit viel besprochene Project Heinrich von Ferstel's für das deutsche Reichstagsgebäude, das unter dem Motto „Bramante“ eingereicht war und in seiner architektonischen Außenerscheinung die Karlskirche von Fischer von Erlach darstellte. Feierliche Würde muß ja gewiß in einem Parlamentshause zum Ausdruck kommen, aber es darf nichts darin an die Kirche erinnern. Weil die Architektur dem allgemeinen Verständniß im Ganzen und Wesentlichen so fern ist, so wird es auch sehr wenig und nur von auserlesenen Kunstfreunden erkannt, daß in einem architektonischen Kunstwerke von echter Qualität neben dem Ausdrucke seiner Bestimmung, seines Zweckes auch die Eigenart des Künstlers in schärfster Deutlichkeit sich ausdrücke. Das ist aber in der That so, und es wäre eben nicht schwer, nachzuweisen, daß hervorragende Bauwerke den Meister, der sie geschaffen, ebenso zum Ausdruck bringen, wie dies — worüber ja kein Zweifel besteht — ausgezeichnete Dichtungen in Bezug auf das Wesen des Künstlers, dem wir sie danken. Wir wollen uns aber diesfalls damit begnügen, auf die Thatsache hinzuweisen, daß die Mottos, welche anstatt der Namen bei Concurrenzen von Bauplänen angegeben werden, für die Wissenden unter den Juroren kein Geheimniß verbergen, da ja die Pläne die Hand, welche sie gearbeitet, ebenso deutlich verrathen, als ob sich der Schöpfer

derselben geradezu genannt hätte; ja, wenn ein Baukünstler nicht erkannt werden soll, so ist das nur möglich, wenn er selbst gänzlich ein homo novus ist, dessen Art auch den erfahrensten Juroren fremd ist. Aber auch in diesem Falle wird jeder der Fachkundigen ohne Zweifel in der Lage sein, mit voller Bestimmtheit die Schule anzugeben, in welcher dieser Debutant auf dem Gebiete der Architektur erzogen wurde. Ich bin in der Lage, zu diesem Thema eine sehr bezeichnende Geschichte zu erzählen, welche ebenso lehrreich als wahr ist: Der verstorbene große Baukünstler Friedrich Schmidt war bekanntlich als Juror zur endgiltigen Entscheidung über die Pläne zum deutschen Reichstagsgebäude nach Berlin berufen worden. Es war das eine wiederholte Concurrrenz, aus welcher bekanntlich siegreich der Architekt Wallot hervorging. Es concurrirte damals auch, wie erwähnt, Heinrich von Ferstel mit, Heinrich von Ferstel, der ein intimer Freund von Friedrich Schmidt war. Wie man ja weiß, wurde der Plan, den er eingeschickt hatte, von der Concurrrenz ausgeschieden, weil Ferstel das Areal, das für das Reichstagsgebäude bestimmt war, wenn auch nicht in bedeutendem Maße, doch thatsächlich nach zwei Seiten hin überschritten hatte. Ferstel wurde ein Ehrenhonorar zuerkannt, und es ist wohl kein Geheimniß, daß der Künstler trotzdem durch den Mißerfolg, den er im Wesentlichen erlitten, sehr gekränkt war. Friedrich Schmidt nahm in der Commission der Juroren, welcher ein deutscher Regierungsvertreter vorsah, das Wort, um im Wesentlichen Folgendes zu sagen: „Meine geehrten Herren! Ich müßte eine Art Versteckenspiels aufführen, was nicht meine Art ist, wenn ich mich wie Einer anstellen wollte, der da nicht augenblicklich erkannt hätte, von wem das Project, das jetzt in Frage steht, herrühre. Es ist dies nicht nur ein ausgezeichneter Künstler, sondern einer meiner intimsten Freunde,

mit dem ich durch viele Jahre Streben, Erfolge, Freuden und Leiden getheilt habe, offen gesagt, ein mir ans Herz gewachsender Kamerad. Wenn ich nun sein Project betrachte, so muß ich sagen, daß es so bedeutende künstlerische Qualitäten an sich hat, und daß es überdies von einem Manne herrührt, der eine so hohe Stufe in der Kunst einnimmt, daß es mir eben schwer begreiflich erscheint, wenn ihm nun für seine Mühe, für das Talent, das er wieder bethätigte, eine Entscheidung zufallen würde, welche er als ein Fiasco empfinden muß. Wenn gegen das Project hauptsächlich eingewendet wird und als Hauptgrund der Ausschcheidung desselben aus der Zahl der Concurrrenzpläne angegeben wird, daß er eben einen Programmpunkt, der sich auf das Areal des Reichstagsgebäudes bezieht, überschritten hat, so kann ich nur sagen, daß man bei uns in Oesterreich in einem solchen Falle, mit Berücksichtigung der künstlerischen Qualität eines derartigen Planes, über die Thatsache, daß er einen Programmpunkt überschritt, der dagegen doch nebensächlich erscheint, hinausgegangen wäre und sie als irrelevant erkennen würde, als so irrelevant, daß die Zulassung eines derartigen Projectes zum Concurrs gar nicht in Frage käme.“ Die Herren der Commission hörten mit großer und achtungsvoller Aufmerksamkeit auf die Ausführungen des Künstlers, der Vertreter der Regierung nahm aber dann das Wort und meinte: „Ja, sehen Sie, ein jedes Land hat seine eigenen Sitten. Bei Ihnen also würde eine derartige Ueberschreitung des Programmes irrelevant erscheinen, bei uns würde sie als von solcher Wichtigkeit aufgefaßt werden, daß, wenn man das Project schon in Betracht ziehen wollte, ein neuer Concurrs ausgeschrieben werden müßte. Nun stelle ich aber an Sie und an alle die Herren Juroren die Frage, ob die künstlerische Bedeutung dieses Projectes eine so große ist, daß man von der bisherigen,

nach meiner Ansicht mit Recht geübten Methode abgehen könnte. Denn, was dem Einen recht, muß dem Anderen billig sein. Wir müßten, wenn Ferstel's Project in die Concurrrenz mit einbezogen werden sollte, eben eine neue Concurrrenz ausschreiben, und jeder der concurrirenden Künstler hätte die Freiheit, das im Programm bestimmte Maß des Raumes in eben solchem Maße zu überschreiten, wie dies Ferstel gethan." Darauf herrschte allgemeines Still-schweigen in der Versammlung, und das Resultat war, wie nicht anders möglich, daß Ferstel von der Concurrrenz ausgeschlossen blieb, und um die Wunde, die ihm dadurch allerdings geschlagen wurde, in ihrem Schmerze zu lindern, ein Ehrenhonorar zuerkannt erhielt.

Wiederholen wir, um diese Erörterung abzuschließen, daß für jedes Kunstwerk, sei es eines der Malerei, der Plastik oder der Architektur, um es vollwerthig zu gestalten, der Ausdruck, der sein ganzes Wesen, seine Seele veranschaulicht, ebenso nothwendig ist wie Form und Farbe, und daß sich diese Momente gegenseitig ebenbürtig unterstützen müssen, wenn das Ganze ein Meisterwerk von bleibendem Werthe werden soll. Eines wollen wir noch hinzufügen, das dafür spricht, daß diese Erkenntniß der Originalität und Eigenart in Künstlerkreisen vollständig lebendig ist: Der berühmte Erbauer der Wiener Hofoper, der leider erst nach seinem tragischen Ende zur vollen Schätzung seines Werthes gelangt ist, Vandernüll, sagte über dieses Thema: „Wir danken unseren Vorgängern die Kenntniß aller Baustile, aber auch die Ueberzeugung, daß auf dem Wege der Nachahmung nichts zu erreichen sei; sie wollten nicht nur finden, sondern erfinden, und unsere Aufgabe ist es, Neues in modernem Geiste zu schaffen.“

## Architektur.

---

Wir wollen in der Reihe der bildenden Künste an erster Stelle über die Architektur reden, weil wir von jeher gefunden haben, daß sie die eigentlich Führende unter den bildenden Künsten ist. Die bedeutendsten Aufgaben, welche durch Malerei und Plastik geleistet wurden, haben sie in Verbindung mit der Architektur und meist über Anregung von Architekten gelöst.

Die Bedingungen, welche erfüllt sein müssen, damit ein Werk der Architektur als völlig gelungen bezeichnet werden kann, sind Zweckmäßigkeit und Schönheit. Es muß diesen beiden in gleicher Weise genügt werden, wenn ein Bauwerk die Bezeichnung vollendetes Kunstwerk verdienen soll. Jedes Gebäude, insofern es in der Kunst in Betracht kommt, hat zu genügen dem alltäglichen Bedürfnisse des Wohnens, des Schutzes für die Menschen und Dinge gegen die Unbilden der Witterung und andererseits dem Bedürfnisse, Wohlgefallen an unserer Umgebung zu haben. Das Bedürfnis, schön zu leben, erwacht nahezu mit dem Leben selbst, und die Völker in den allerprimitivsten Zuständen der Cultur suchen schon ihre Wohnstätten, die ihnen Schutz bieten gegen nächtliche Ueberfälle von Feinden, wilden



Thieren u. s. w., nach ihrem Geschmacke gefällig auszugestalten. Hand in Hand mit] diesem Wunsche geht auch der Wunsch, alle Gegenstände, welche bestimmt sind, irgend ein Bedürfniß zu befriedigen, also Geschirr, Waffen, Geräthschaften aller Art nicht bloß zweckdienlich, sondern auch gefällig zu formen. Schon bei der Herstellung der Wand, der Thüren, der Lichtöffnungen wurde von jeher nicht bloß auf die Zweckmäßigkeit, sondern auch auf die Gefälligkeit gesehen. Man hat ornamentale Plastik und die niederste Stufe der Malerei von dem Momente an getrieben, als man Wohnstätten, Schutzhütten für Hausthiere u. s. w. aufzuführen begann. Weil nun jedes Werk der Architektur zugleich schön und zweckmäßig ausgeführt sein will, haben viele und namentlich neuere Kunsttheoretiker die Architektur als eine unfreie Kunst bezeichnet. Das ist vielfach mißverstanden worden, und in den Augen derjenigen, welche sich über die Begriffe frei und unfrei nicht völlig klar sind, wurde durch diese Bezeichnung die Architektur zu einer Kunst zweiten Ranges degradirt. Nun ist aber die Architektur eine ebenso freie Kunst wie die Malerei und Plastik, wenn man den Begriff Freiheit so faßt, wie wir in unserer Einleitung zu diesem Buche unter dem Titel „Das Schöne und die Kunst“, wie wir wohl behaupten dürfen, scharf umrissen hingestellt haben. Alles, was in der Kunst geschaffen wird, entsteht unter Voraussetzungen und Bedingungen, welche die völlige Freiheit, das unbedingte Vermögen, sich nach Gefallen selbst zu bestimmen, geradezu ausschließen. Jede Aufgabe, die einem Künstler wird, sei er nun Maler, Bildhauer oder Architekt, besteht in einem Programme, hinter welchem er weder zurückbleiben, noch über welches er hinausgehen darf. Man hat betont, daß der Architekt vor allem durch den Zweck eines Gebäudes in seinem Streben, es schönheitlich zu gestalten, behindert

sei. Denn, würde sich ein Gebäude als zweckwidrig herausstellen, so müßte seine ganze Bildung als zweckwidrig verurtheilt werden und seine Schönheit wäre eine leere, welche von keiner Seite dankbare Anerkennung finden könnte. Abgesehen davon, hat man darauf hingewiesen, daß die Ausgestaltung eines Gebäudes von dem Materiale, das dazu verwendet wird, abhängt, ja, daß das Material zwingenden Einfluß auf die Formen nehme, in welchen ein Gebäude ausgeführt werde. Nun sind aber beide Uebelstände von jeder Kunst zu überwinden. So wie ein Bau, dient auch ein Gemälde, eine Plastik einem bestimmten Zwecke und erhält durch diesen Zweck sein bestimmtes Gesicht, und auch das Material ist ebenso für den Maler und für den Bildhauer wie für den Architekten, für die Art der Ausgestaltung seines Kunstwerkes, ja der ganzen Configuration desselben maßgebend. Wie sehr dies der Fall ist, davon werden wir noch Gelegenheit haben, in den Abhandlungen über Malerei und Plastik eingehend zu sprechen. Es war uns nur vorläufig darum zu thun, die Bezeichnung unfreie Kunst in ihrer Anwendung auf die Architektur als unbegründet in knappen Worten zu verwerfen. Wir fühlen uns dazu umso mehr veranlaßt, da das große Publicum — wir verstehen diesmal darunter das profanum vulgus des Horaz — für die Bedeutung der Architektur, obwohl es täglich, ja stündlich mit den Werken derselben in intimste Berührung kommt, am wenigsten eigentliches Verständniß hat. Man stößt in dieser Beziehung auch bei den als gebildet geltenden Kreisen auf die naivsten Anschauungen. In einer Gesellschaft, die durch ihre Stellung und Allgemeinbildung berufen schien, in diesen Sachen mitzureden, wurde von einem Kunstverständigen der Schöpfer eines monumentalen Baues in den anerkanntesten Worten gepriesen. Da erhob sich ein Mann, dessen Lebensaufgabe allerdings nicht darin besteht,

Kunst zu erkennen und Kunstverständniß zu verbreiten, und erwiderte — es ist dies wortwörtlich citirt: „Ja, was hat denn der Mann eigentlich für ein Verdienst? Das Schönste daran und das, was Sie selbst als ausgezeichnet hervorgehoben haben, ist doch den Bildhauern und Malern zu danken, welche bei der Herstellung des Gebäudes mitgewirkt haben.“ Und diese von vollständiger Unkenntniß des Themas Zeugniß gebende voreilige und sehr hochnasig vorgetragene Idee fand in dieser Gesellschaft erleuchteter Geister allgemeine Zustimmung — mit einer einzigen Ausnahme — und diese Ausnahme war der eingangs dieser kleinen Geschichte erwähnte Kunstverständige. Wir wollen uns hier die Mühe ersparen, seine Ausführungen mit seinen Worten wiederzugeben und erlauben uns, dies in unserer Weise zu thun.

Ein jedes Bauwerk, das auch als ein Kunstwerk zu bezeichnen ist und nicht lediglich als Nutzbau, ist von dem Grundplane bis zur völligen Ausgestaltung das Werk des leitenden Architekten. Er hat vor allem dafür zu sorgen, daß der Zweck des Hauses, bestehe er nun darin, der Palast eines großen, mächtigen Mannes zu sein, oder der Andacht Gläubiger als Kirche zu dienen, oder gelehrte und künstlerische Sammlungen als Museum in sich aufzunehmen, oder als Theater der Kunst, als Universität der Wissenschaft, als Bahnhof dem Verkehre, oder endlich als Krankenhaus der Hygiene und Humanität zu dienen, vollständig erfüllt wird und daß er zugleich den Anforderungen, welche die Schönheit in Bezug auf Harmonie, Curhythmie, Mannigfaltigkeit u. s. w. stellt, vollständig gerecht wird. Dann hat er sein Augenmerk darauf zu richten, daß der Zweck des Gebäudes in dem Aeußeren desselben so deutlich ausgedrückt sei, daß jedermann ihn augenblicklich erkenne. Diese Veranschaulichung des Zweckes eines Gebäudes kann man die Durchgeistigung, die Durchseelung desselben nennen; also in der großen Form und in

dem großen Contour desselben muß bereits der Zweck, dem es dient und für den es geschaffen wurde, klar in die Erscheinung treten. Weiters muß auch bei einem derartigen Kunstbau jedes Ornament in sinnvolle Beziehung zu dem Zwecke des Gebäudes gebracht werden, so daß die Summe aller ornamentalen und künstlerischen Ausschmückung wie ein Schriftband den Beschauer darüber aufklärt, warum ein solcher Bau entstanden. Je höher und je geistiger der Zweck, dem ein solches Bauwerk zu dienen hat, umso mehr muß darauf geachtet werden, daß das Material, welches zur Ausführung benützt wird, so edel als immer nur möglich sei. Dieser Anforderung haben auch alle großen Baukünstler aller Zeiten in ausgedehntestem Maße genügt, von den unsterblichen Meistern, welche die Akropolis schufen, bis zu den Erbauern der Peterskirche, der Paulskirche in London, des Kölner Doms, der Stephanskirche und solcher Theater, wie das Pariser Opernhaus oder das Wiener Burgtheater. Allerdings, wenn dieses echte Material nicht so künstlerisch geformt wird, daß es in seiner Erscheinung die Beziehung zum Zwecke des Gebäudes ausdrückt, darf es als Prunk verurtheilt werden. Diese Thatsache ist aber theils von Mißgunst, theils von Engherzigkeit dazu benützt worden, der prächtigen Ausstattung von Gebäuden, ob sie nun kirchlichen oder sogenannten profanen Zwecken dienen, feindseligst entgegenzutreten, ja sie womöglich zu vernichten. Ein derartiger Barbarismus wird auch noch heute in vielen Fällen geübt und es ist dies wiederholt recht deutlich zu Tage getreten, wo ein Kunstbau anderen Künsten dazu dienen soll, sich geltend zu machen. Am markantesten trat diese Erscheinung zu Tage bei dem Bau von Theatern und — was ganz — besonders auffallend und überraschend ist, daß gerade Schauspieler gegen die in ihren Augen allzu bedeutende schönheitliche Ausgestaltung der Theater zu Felde zogen. Selbstverständlich all-

überall ohne sonderliche Wirkung, wenn man etwa Wien ausnimmt, wo die Schauspielkunst von jeher in einer Art und Weise überschätzt wird, welche uns in den Augen aller übrigen gebildeten Bevölkerungen geradezu lächerlich macht. Die Schauspieler sind Jahrzehnte hindurch von dem Publicum so gehätschelt worden und so übertrieben in ihrer reproductiven Kunst geschätzt, daß nicht wenige von ihnen sich in den Gesichtszügen einen Ausdruck anlügen — auch wenn sie als gewöhnliche Alltagsmenschen über die Straße gehen — als ob sie selbst die Schöpfer von Hamlet oder Faust wären. Daher mag es auch kommen, daß sie im Allgemeinen so sehr gegen die glänzende Ausstattung von Innenräumen der Schauspielhäuser eifern. Ich weiß sehr wohl, daß der verdienstvolle Schriftsteller, der die Geschichte des deutschen Theaters behandelt, Eduard Devrient, mit aller Hingebung den Beweis zu erbringen gesucht hat, daß das Verdienst der Schauspieler in Bezug auf den Werth und die Wirkung einer dramatischen Dichtung mindestens ebenso bedeutend sei als jenes des Dichters und es ist von mir auch nicht übersehen, daß dieser ausgezeichnete Regisseur unter den Schriftstellern, welche das Theater behandelten, Nachtreter gefunden hat. Trotzdem halte ich mit der Meinung nicht zurück, daß auch die besten Schauspieler nicht fähig waren, die Gestalten der bedeutendsten Dichter vollständig in allen Nuancen durch ihre Darstellung zu verlebendigen, und daß sie dann, wenn ihnen der Dichter gar keine Möglichkeit gegeben, wirksame Figuren zu schaffen, vollständig ohnmächtig waren. Ich habe wiederholt verfehlte dramatische Dichtungen von allerersten Schauspielern darstellen und mit Glanz durchfallen sehen und andererseits habe ich in meinem ganzen Leben keinen Schauspieler begegnet, der mit seiner Darstellung die künstlerische Höhe der Gestalten eines Hamlet, eines Faust, eines Lear vollständig erreicht hätte.

Soll ein monumentales Gebäude ein Kunstwerk sein, so muß es — ganz abgesehen von dem Zwecke — an und für sich künstlerische Geltung haben, künstlerische Individualität sein. Die Päpste, welche die Macht der katholischen Kirche vollständig erkennen mußten, haben auch das allerfeinste Verständniß bekundet in der Art, wie sie die Kunst den Interessen ihrer Kirche dienstbar zu machen wußten. Diejenigen, deren Verdienst es ist, den allergrößten Künstlern ihrer Zeit lohnendste Aufgaben zugewiesen zu haben, standen an Klarheit der Erkenntniß nicht selten über den Führern des Protestantismus. Sie waren durch und durch humanistisch gebildet und sie waren in der Lage, nicht nur den Werth einzelner Kunstwerke und einzelner Künstler feinsinnig abschätzen zu können, sondern auch von so reifem Geschmac beiseelt, daß sie im Stande waren, den geistvollsten Künstlern Programme ihrer Thätigkeit an die Hand zu geben, deren zutreffende Ausführungen noch heute die Bewunderung aller Kenner und Kunstfreunde finden.

Freilich, bevor die Welt dazu gelangte, derartige Schöpfungen zu planen und in Angriff zu nehmen, hatte sie einen langen Entwicklungsgang durchzumachen. Derartige bauliche Kunstwerke sind in allen Epochen hoher cultureller Ausbildung entstanden. Sie bezeichnen auch immer die Culminationspunkte einer Culturperiode, und es finden sich in all den verschiedenen Baustilen, welche die Menschheit geschaffen, solche Perlen der Kunst. Wir haben den Stil eines Werkes bezeichnet als die Art, wie dasselbe, von der Wahl des Materiales bis zum Tenor der Ausgestaltung, dem Wesen der darzustellenden Idee entspricht. Daher wird ein naturhistorisches Museum anders aussehen müssen als eine Kirche und diese anders als ein Theater. Würde man zum malerischen Schmuck einer Kirche etwa die in leuchtenden Farben prangende Darstellung einer Badescene wählen, so

wäre dies entschieden stilwidrig. Wenn ein Fürstbischof in einem seiner Lieblingsgärten seine Geliebte als „Susanna im Bade“ meißeln ließ, so war das freilich nicht stilllos, denn diese Susanna schmückte eine reizende Quelle. Diese Definition des Stiles, die wir eben angezogen haben, paßt freilich nur auf einen in sich fertig gewordenen, geschlossenen Stil. Jeder der vornehmsten Baustile, welche wir kennen, von dem ägyptischen bis zu dem der Barocke und des Rococo, haben Jahrhunderte gebraucht, um vollkommen in die Erscheinung zu treten. Es ist keiner der Stile plötzlich und unvermittelt entstanden, und die Keime eines jeden finden sich schon in einem der vorangehenden Stile. Wie der Mensch seine Kindheit, seine Jugend, sein reifes und sein Greisenalter hat, so ist es auch mit den Stilen. Erst stammelt er nur, was er, auf der Höhe seiner Ausbildung angelangt, in wohlkautender und wohlgesetzter Rede zur Darstellung zu bringen weiß. Gewisse Grundelemente sind allen Stilen gemeinsam. Sie sind in ihrer Erscheinung der Natur entnommen: der Kreis, die Wellenlinie, das Viereck, das Quadrat, das Achteck, der Mäander, sie kommen immer wieder in den verschiedensten Stilen vor. Es ist daher eine ganz verkehrte Meinung kurzsichtiger Gelehrter, wenn sie, weil eine architektonische oder ornamentale Phrase in Asien oder in Afrika vorkommt, die sie auch im höchsten Norden, sagen wir, in Norwegen oder in Island gefunden haben, den Schluß ziehen, daß diese Phrase auf dem Wege des Verkehrs, der Schifffahrt u. s. w. von dem Süden nach dem Norden übertragen worden sein müsse. Wir kommen da immer wieder auf unseren schon wiederholt ausgesprochenen Satz zurück, daß alle Kunst des Menschen antropomorph sei, denn wir sind der Ueberzeugung, daß, wenn die gesammte Kunst, wie sie sich bisher in den verschiedenen Bildungen auf der Erde dargestellt hat, eines Tages verschwinden

und neuerlich das Menschengeschlecht auf der Erde entstehen würde, nach so und so viel tausend Jahren Kunstwerke auf der Erde entstanden sein würden, die den heute vorhandenen gleich wären wie ein Ei dem anderen. Die Kunstwerke in der bestimmten Art ihrer Form und ihres Ausdruckes sind eben mit Naturnothwendigkeit so geworden wie sie sind — maßgebend beeinflusst durch die Art der Umgebung des Menschen und durch die Art seines Wahrnehmungs- und Erkenntnißvermögens. Die Stile sind ebenso geworden wie der Glaube, die Wissenschaft und die Kunst überhaupt. Sie bezeichnen eben Entwicklungsphasen der Menschheit; wer näher zusieht, wird finden, daß die schöne Heiterkeit des griechischen Stiles die gesammte Cultur dieses in Schönheit schwelgenden Volkes zum Ausdrucke bringt, gerade so wie die düsteren, gedrückten romanischen Kirchen der ältesten Periode dieses Stiles den befangenen Geist der damaligen Menschheit und die himmelhoch aufragenden, in die Höhe sich reckenden Thürme der Gothik den schwärmerischen, immer nach dem Jenseits blickenden Geist des späteren Mittelalters; die Willkürlichkeiten der Barocke, die großartigen Raumausgestaltungen, in welchen sich dieser Stil erging, sind ebenso charakteristisch für die Zeiten, in denen er wuchs und zur vollen Blüthe gelangte, wie der zierliche und putzige Rococostil für seine Zeit. Wenn in unserer Zeit fortwährend darüber geklagt wird, daß wir noch keinen Stil besäßen, der vollständig unsere Culturentwicklung veranschaulicht, so ist dagegen das eben Gesagte zu betonen, daß jeder Stil, um zur Vollendung zu kommen, eine langjährige Entwicklung voraussetzt. Der Umstand, daß den heutigen Baukünstlern Materiale zur Verfügung stehen, welche früher in solcher Weise zu Bauten gar nicht verwendet wurden, wie unter anderem das Eisen als constructives Element, deutet darauf hin, daß die Aufgabe, diese Materi-



alien künstlerisch zum Ausdrucke zu bringen, sich nicht von heute auf morgen vollziehen kann. Anläufe dazu, daß dies geschehe, haben hervorragende Architekten bereits gemacht und machen sie alltäglich noch. Je reicher die Sprache der Architektur geworden, desto schwieriger wird die Differenzirung in der Auswahl jener Elemente, welche dazu vereinigt werden sollen, um neues zu gestalten. Die originelle Combination von vorhandenen allbekannten Phrasen ist heute die Aufgabe der hervorragendsten Baukünstler und wird es auch noch lange Zeit bleiben. Wenn die Künstler überhaupt dem Neuartigen gegenüber vorsichtig zu sein haben, so ist das vor allem eine Aufgabe der Architekten, denn sie stehen da vor Formen, die durch die Uebung von Jahrhunderten, wir möchten sagen, sacrosanct sind. Es sind dies Naturformen, die nur nach und nach im Laufe vieler Jahre und nach wiederholten Bemühungen der größten künstlerischen Geister in das Stilistische übersezt wurden. Solche Formen, welche in Bezug auf die Ausschmückung von Portalen, von Gesimsen, die Gestaltung von Capitälen, von Basen u. s. w. das Bürgerrecht erhalten haben und wie gesagt sacrosanct geworden sind, willkürlich zu verändern, kann nur von Phantasten oder von Genies erster Ordnung gewagt werden. Am Eingange unseres Jahrhunderts und nahezu drei Decennien desselben hindurch war der Verfall der Kunst ein so allgemeiner, in Deutschland ebenso wohl wie in Italien und Oesterreich, daß es vor allem anderen die Aufgabe aller, mit künstlerischer Empfindung und künstlerisch begabter Capacitäten war, das nahezu erloschene Stilgefühl zu beleben, und es ist ganz consequent und feinfühlig zunächst dadurch geschehen, daß man vorhandene Meisterwerke in verschiedenen Stilarten durch neuere Architekten gewissenhaft copiren ließ. Es handelte sich vor allem darum, den Geschmack für stilreine Schöpfungen wieder zu erwecken; das ist geschehen, und be-

rufene Künstler sind auf dem Wege fortgeschritten und nach und nach dahin gelangt, daß man ihre Schöpfungen nicht nur stilgemäß findet, sondern daß auch ihre Individualität an diesen vollständig und für das geübte Auge unverkennbar zum Ausdrucke kommt. Man ist in diesem Betrachte so überraschend vorwärts geschritten, daß ein Mann, der in der Lage ist, bei baulichen Concurrenzen hinter die Coulißten zu blicken, erklären konnte, unter der Zustimmung aller Sachverständigen, daß man von der bisherigen Uebung, Concurrenzpläne mit einem Motto zu versehen, abgehen und sie gleich mit dem Namen des Künstlers, dem man sie zu verdanken hat, bezeichnen solle, und zwar deshalb, weil für jedes einzelne, nur einigermaßen experimentirte Jurymitglied die eingesandten Pläne den Schöpfer derselben so unwiderprechlich verrathen, daß er in dem Augenblicke der Prüfung der Pläne auf Aller Lippen schweben muß. Ausnahmen von dieser Regel treten nur dann ein, wenn völlig neue, durch gar kein Werk in der Oeffentlichkeit bekannt gewordene, architektonische Kräfte in den Wettbewerb eingetreten sind. Belege zu diesem Satze wären in größerer Zahl anzuführen, wir beschränken uns hier darauf, ihn auszusprechen, um endlich dieser vollständig veralteten Methode ein Ende zu machen, dem Publicum über solche gehenschelte anscheinende Objectivität der Jurymitglieder bei der Beurtheilung der jeweilig eingelaufenen Projecte den Staa zu stechen. Wenn auch nicht die Fähigkeit, so ist doch die Anlage, über die Eigenart, welche in den Werken eines Architekten zum Ausdrucke kommt, klar zu werden, allen normal geschaffenen Menschen angeboren.

Diese Anlage zur Fähigkeit, zur Entwicklung zu bringen, bedarf es allerdings der Schulung des Auges, welche durch das Studium einzelner Bauwerke in allen ihren Theilen und durch die Vergleichung der Bauwerke untereinander zu erzielen ist.

Eine Hauptbedingung, daß ein Bauwerk vollständig den Anforderungen der Schönheit entspricht, ist, daß es im Ganzen und in allen seinen Theilen so ungezwungen, so „selbstverständlich“ erscheint wie ein normales Naturproduct. Diese Eigenschaft haben auch die hervorragendsten Bauwerke aller Zeiten, sie sind gleichsam Stein gewordener Wohlklang, sie erwecken in jedem Beschauer, gleichgiltig, ob er sich über seine Empfindung Rechenschaft geben kann oder nicht, hohes Lustgefühl. Diese Selbstverständlichkeit wird erzielt dadurch, daß die Hauptform, der große Contour, klar und deutlich erscheint, und daß jede Einzelheit den harmonischen Eindruck des Ganzen nicht nur nicht stört, sondern erhöht. Die ganze Architektur ist eine schönheitliche Veranschaulichung des Gesetzes der Schwere: Stütze und Last müssen in überzeugendster Uebereinstimmung sein, wenn wir mit voller Antheilnahme ein solches Werk betrachten sollen. Die Stütze darf weder zu schwächlich noch zu plump erscheinen, die Last weder zu schwer noch zu leicht, kurz, jede als Disharmonie wirkende Willkürlichkeit muß vermieden sein. Die Lebensgewohnheiten der Völker haben allerdings auf die Ausgestaltung verschiedener Theile einen Einfluß genommen. Das antike Fenster war ein ganz anderes als das moderne; der Mensch der antiken Zeit lebte, wenn er daheim war, auch vollständig nach innen, er schloß sich von der Außenwelt ab, der er übrigens — in Rom ebenso wie in Griechenland — in einer viel intensiveren Oeffentlichkeit als wir heute haben, diente. Das ganze sociale und politische Leben, ja das Leben der Künstler und Gelehrten spielte sich, möchte man sagen, auf dem Markte ab. Von einer Pflege der Wissenschaft in den dumpfen oder auch in den sehr gut beleuchteten Hörsälen der heutigen Universitäten hatten die Alten, wie ja weltbekannt, keine Spur. Sie lehrten und lernten als Peripathetiker in Gärten, Gymnasien u. s. w. In neuerer Zeit ist aber

das Fenster nicht nur eine Lichtöffnung, sondern es ist eigentlich das Auge des Hauses, und daher haben alle die Baukünstler, welche nicht ganz besonders in einem der Stile befangen waren, die das Fenster untergeordnet behandeln, auf die Profilierung dieses Theiles der Häuser und dessen ornamentalen Schmuck, wenn es sich überhaupt um künstlerische Bauten handelt, ein besonderes Gewicht gelegt. Fuß und Abschluß eines Gebäudes sind noch wichtiger als das Fenster, ebenso die Anlage eines Portales. Unsere Zeit, welche mit dem Raume zu sparen gewohnt ist und fortwährend gegen die Hauptregel „magnificentia“, welche der geistreiche Kunstschriftsteller der Renaissancezeit Pontanus aufstellt, sündigt, hat auch in Bezug auf Portale, in einzelnen Fällen selbst an Monumentalgebäuden, das Princip weitgehendster Dekonomie in Bezug auf den Raum durchgeführt und so arg an der Schönheit gefrevelt.

Die Art, wie der Fuß eines Gebäudes geformt ist, ist in den meisten Fällen entscheidend für die Wirkung des ganzen Bauwerkes. Erhebt es sich ohne eine mit dem Ganzen harmonirende, wohlausgestattete Basis, so macht es den Eindruck, als ob es demnächst in den Boden versinken würde. Ebenso wichtig ist der Abschluß eines Gebäudes, und wir haben in Paris ebenso wie in Wien und in London Häuser gefunden, welche nur zwei Stockwerke zählend, weil der Abschluß ein unvermittelter war, den Eindruck vierstöckiger, im zweiten Stockwerke sitzengebliebener Wohnhäuser machten und daher immer unfertig erscheinen werden, so lange sie überhaupt bestehen oder nicht mit künstlerischem Geschmacke umgestaltet werden. Kirchen, ob sie nun im Renaissancestile oder im gothischen Stile gebaut sind, gewinnen ganz unsagbar an Wirkung, wenn der Architekt so klug war, sie auf ein leise ansteigendes Terrain und auf einen Sockel zu stellen. Ein augenerfreuendes Beispiel von diesem Satze bietet die Wiener

Botivkirche von Heinrich Ferstel, überhaupt das gelungenste Bauwerk, das Wien diesem Meister verdankt. Wenn der einheitliche Zusammenklang der einzelnen Theile eines Bauwerkes, ein Zusammenklang, der ebenso consequent in allen Theilen durchgeführt sein soll wie etwa an einem formvollendet gebildeten menschlichen Körper, für die Wirkung eines Bauwerkes entscheidend ist, so ist auch die Thatsache der Situierung desselben von maßgebendstem Einflusse. Man hat in dieser Beziehung bei der Neugestaltung von Städten die schwersten, ja nahezu schönheitliche Wirkungen aufhebende Irrthümer und Fehler begangen, nicht am geringsten in Wien. Es bestätigt sich eben wieder in diesem Falle der alte Satz: *docendo discimus*. Jahrelang war die Frage, wie eine Stadt neu umzugestalten sei, für die Wiener Baukünstler ein Buch mit sieben Siegeln. Es war keine Nothwendigkeit vorhanden, sich mit dieser Frage gründlich und eingehend zu beschäftigen, und daher ist nun die Anomalie entstanden, daß man auf Bauwerke nicht zu-, sondern an den wichtigsten vorübergeht. Man vergleiche doch die Wirkung, welche die Pariser neue Oper auf die Beschauer macht, mit jener, welche unsere Hofoper und unsere Museen machen. Auf die Hauptfront der Pariser Oper geht man beinahe eine Viertelstunde zu, dadurch wirkt das Bauwerk in seiner vielfältig gestalteten Mannigfaltigkeit außerordentlich eindringlich. Würde das Pariser Opernhaus so situirt sein, daß die Straße darauf nicht zuführte, sondern vorüberginge, so wäre es um drei Viertel seiner Wirkung gebracht. Auch das Rathhaus und das neue Burgtheater wirken deshalb so energisch, weil man ihrer aus bedeutender Entfernung ansichtig werden und sie übersehen kann, das Burgtheater, wenn man nahe beim Rathhaus steht, und das Rathhaus, wenn man vom Burgtheater darauf hinsieht. Man hat eben, als man die Neugestaltung Wiens ins Auge faßte,

von der Wichtigkeit, monumentale Bauten als Abschluß einer Avenue hinzustellen, keinen Begriff gehabt. Es ist sehr begreiflich, daß den Architekten, in denen das Kunstgefühl, der Schönheitsinn über den Sinn für das Nützliche weit emporragt, leicht Fehler arriviren, welche von den praktischen Leuten, welche für Schönheit keinen Sinn haben, als Cardinalfehler bezeichnet werden. Als die Concurrnzpläne für den Justizpalast ausgestellt waren, erlaubte sich ein Kunstverständiger im Gespräche mit einem hohen Functionär der Justiz im Angesichte derselben bezüglich eines derselben die Bemerkung, daß er ihn, vom schönheitlichen Standpunkte aus betrachtet, allen anderen vorziehen möchte. Der hohe Functionär lächelte aber halb verächtlich, halb unwillig und meinte: „Was habe ich von der Schönheit, das geht mich gar nichts an; ich frage nur, ob die Bureaux bequem gelegen sind, und ob der Verkehr mit dem Publicum so leicht als möglich durch die Anordnung des Architekten ist.“

Es ist auch vom Standpunkte des Kunstkenners und Kunstfreundes vollkommen zu billigen, daß der Architekt sein Hauptaugenmerk darauf richtet, daß die Repräsentationsräume, die Stiegenhäuser, die Vestibule den Anforderungen der Schönheit ebenso entsprechen wie die Ausgestaltung der Fagade, und man mag es ihm, wenn nur diese in vollendeter Weise gelungen, nicht zu arg anrechnen, wenn einzelne Nuzräume nicht in so zweckmäßiger Weise durchgeführt sind, wie dies sein sollte. Wer übrigens die Entstehung der Pläne für derartige Gebäude, Theater, Museen, Parlamentshäuser, Justizgebäude u. s. w. genau kennt, wird nicht immer geneigt sein, einzelne Verstöße, welche da unliebsam vorkommen, dem Architekten allein aufs Kerbholz zu schreiben. Die Pläne für derartige Gebäude werden immer unter Zuziehung und Berathung der erfahrensten Fachmänner der

wissenschaftlichen oder künstlerischen Thätigkeit, für welche diese Gebäude errichtet werden, entworfen und ausgeführt, aber freilich die Mehrzahl dieser Fachmänner empfindet ganz genau, was nöthig ist, aber sie sind nicht immer in der Lage, die nach ihren Angaben und Anforderungen gefertigten Pläne auch deutlich lesen zu können. Wir wissen nicht einen, sondern mehrere Fälle, in welchen der Architekt sich mit der allerpietätvollsten und gewissenhaftesten Treue bei Entwerfung seiner Pläne bei Disposition der Ubicationsräume der Gebäude an die Anforderungen hielt, die ihm von den Sachverständigen gestellt wurden. Als aber die Bauwerke vollendet waren, so waren gerade diese Fachleute die Ersten, welche einen Schrei der Entrüstung über die Unzweckmäßigkeit, mit der die von ihnen hauptsächlich benützten Räume ausgestaltet wurden, ausstießen, der dann, von unverständigen und ununterrichteten Leuten verstärkt, dem großen Publicum zugetragen und von diesem zu allfälligen Urtheilen ausgebeutet wurde. Da sind die Arbeitsräume, die im Sinne der Anforderungen formirt wurden, zu eng, zu klein, zu entfernt von den leitenden Capacitäten, dort die Garderoben zu entfernt von der Bühne, da der Raum zwischen den Coulissen viel zu klein, um großartige Aufzüge, wie sie in den historischen Schauspielen von Schiller und Anderen nöthig sind, zu entwickeln, ja, es haben sich Fälle ergeben, daß gerade von Fachleuten einzelne Ubicationen, die längst als nöthig erkannt sind, in ihren Anforderungen vergessen wurden. Es ist daher sehr nothwendig, daß die Fachleute, die dem Architekten Programme an die Hand geben, ebenso klar, wie sie diese zu verfassen wissen, auch Pläne, die, um ihren Angaben entgegenzukommen, geschaffen wurden, verstehen lernen. Wir heben das ganz besonders hervor, weil gerade auch in Wien, das unsere Vaterstadt ist, die Frage nach einem neuen

allgemeinen Spital sehr dringlich auf der Tagesordnung ist. Die Aerzte, welche da als Berather maßgebende Rollen zu spielen haben werden, mögen sich die Nothwendigkeit, Pläne ordentlich lesen zu lernen, vor Augen halten. Nicht jedermann, der einen maßgebenden Einfluß auf die Ausgestaltung von Werken der Architektur hat, ist so glücklich begabt und hat ein so scharfes Auge für Zukünftliches und Unzukünftliches an Plänen für Gebäude, wie Kaiser Franz Joseph, von dessen zutreffendem Urtheile alle Künstler Wiens zu erzählen wissen. Der verstorbene Dombaumeister Schmidt war ganz entzückt darüber, daß der Kaiser, als er ihm die Pläne für das sogenannte Sühnhaus, das an Stelle des abgebrannten Ringtheaters erbaut wurde, vorlegte, augenblicklich den wunden Punkt der ersten Anlage erkannte und mit seiner Meinung darüber nicht zurückhielt. Das gab selbstverständlich den Anlaß, daß der Künstler sich neuerlich eingehend mit dem Plane beschäftigte und der Anregung des Kaisers, welche mit seiner schon gefaßten Ueberzeugung übereinstimmte, Folge gebend, das Haus so gestaltete, wie es nun als ein derartiges Mustergebäude, das mit Recht den Namen Sühnhaus trägt, eine Zierde der Ringstraße bildet. Von dem Feingefühle des Kaisers nach dieser Richtung hin könnte man viele Beispiele anführen. Wir beschränken uns darauf, noch Folgendes zu erzählen, weil es sowohl für den betreffenden Künstler, als für den Monarchen charakteristisch ist. Tilgner hatte in einer Jahresausstellung des Künstlerhauses das Modell zu dem schönen Brunnen, der nun das erste Bassin des Volksgartens dem Eingange gegenüber schmückt, zur Ausstellung gebracht. Der Kaiser, der den Künstler wiederholt mit Ansprachen ausgezeichnet, ergriff auch diese Gelegenheit, ihm seine volle Befriedigung mit dem Werke auszudrücken. Tilgner dankte mit ehrfurchtsvoller Verbeugung, konnte



aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß der Brunnen, wie er damals aufgestellt wurde, durch die Art dieser Aufstellung um alle Wirkung gebracht sei. „Denn, Majestät,“ sagte er, „der Brunnen ist darauf berechnet, von unten aus gesehen zu werden. Der Beschauer hat aber, wie er nun gestellt ist, eine Daraußsicht.“ Der Kaiser erwiderte: „Das ist sehr fatal, das wird aber geändert werden, und zwar zu Ihrer vollen Zufriedenheit.“ Ohne daß die Hofbehörden irgendwie von dieser Neuerung unterrichtet wurden, waren am nächsten Morgen Arbeiter commandirt, um dem Wunsche des Künstlers gerecht zu werden und die Brunnengruppe, welche bekanntlich einen Triton, der eine Najade in den Armen hält, darstellt, höher zu stellen. Ein höherer Functionär, der über derartige Dinge gewöhnlich das entscheidende Wort zu sprechen hatte, meinte dem Künstler gegenüber, als er diesem wieder begegnete, daß derselbe nicht nöthig gehabt habe, sich direct an den Kaiser zu wenden, und daß der Weg viel einfacher gewesen wäre, wenn er gleich ihn darum ersucht hätte. Darauf antwortete der Künstler in seiner unbefangenen rückhaltlosen Weise: „Ja, das wäre schon möglich gewesen, aber dann wäre es nicht geschehen.“

Jede Einzelheit des plastischen und malerischen Schmuckes sowohl am Aeußeren als im Inneren eines Gebäudes soll im Einklange mit der Bestimmung desselben sein, denn nur dadurch ist jene im Großen und Ganzen und in allen Details nothwendige Homogenität zu erzielen, welche bei den Beschauern derselben jenes Lustgefühl erzeugt, das jedes Kunstwerk erregen muß, bevor derjenige, auf den es wirkt, in der Lage ist, sich über die Gründe seines Wohlgefallens Rechenschaft zu geben. Diese Forderung ist bei allen Monumentalbauten eine so entschiedene, daß diejenigen derselben, bei denen sich entweder in der Gesamtprofilirung oder in

der Ausgestaltung des Details Verstöße dagegen finden, als unzulänglich, ja verfehlt bezeichnet werden müssen. Eine Kirche, sei sie nun in romanischem, gothischem oder irgend einem Renaissancestile, ja in maurischem Stile aufgeführt, muß schon auf den ersten Anblick auch dem ungeübtesten Auge als ein Andachthaus erscheinen, vom Portal an bis zum Kranzgesims und darüber hinaus bis zur Spitze des Thurmes oder der Thürme oder der Bekrönung der Kuppel. Der Geist der Andacht artet freilich nicht selten in Zerknirschung aus, die Ehrfurcht vor Gott und den übersinnlichen Mächten ebenso häufig in Schauer der Verzweiflung und des Sichselbstaufgebens, und in diesem Sinne ist ein Grundgesetz der Kunst, welches in dem schönen Worte zusammengefaßt ist: ernst ist das Leben, heiter die Kunst, sowohl in Kirchen als in Krypten des romanischen und gothischen Stiles nicht selten verletzt worden. Dieses Gesetz fordert von allen Kunstwerken, daß sie von edler Heiterkeit durchseelt und durchsonnt sind. Die Art der Ausschmückung der Kirchen veranschaulicht auch mit eindringlichster Deutlichkeit, inwiefern der Glaube einer bestimmten Zeitpoche ein edler, geistig heller oder beschränkter, finsterner ist, ob er aus der Liebe zur Welt und zur ganzen Menschheit oder aus dem Hass gegen Andersdenkende geboren wurde. Die bluttriefenden Darstellungen aus der Geschichte der Märtyrer, die plastischen Veranschaulichungen einer stumpfsinnigen, alle Lebensfreude ertödtenden Askese, die uns so häufig in ihrer jeden besseren Geschmack beleidigenden Häßlichkeit in gewissen Gotteshäusern an das Elend des irdischen Jammerthales erinnern, sind ebenso einleuchtende Belege zu diesen Sätzen, wie die in himmlischer Schönheit prangenden Madonnen Raphael's. Viele Monumentalbauten und namentlich eine große Anzahl von Gotteshäusern sind nicht in beschränkter Zeit und wie mit einem Schlage entstanden, sie sind nicht

selten das Ergebniß von frommer, durch Jahrhunderte fortgesetzter Werkthätigkeit. Es ist also ganz selbstverständlich, daß sie bei den Stilpuristen, denjenigen, welche ein jedes Bauwerk wie aus einem Guße haben wollen, als Sünden gegen die Stilreinheit überhaupt Mißfallen erregen. Darin stimmen die Gothiker mit den Renaissancekünstlern strenger Observanz vollständig überein. Die Frage, ob man solche Verstöße gegen die Stileinheit, welche vor Jahrhunderten entstanden, sich in den Gesamtcharakter des Baues eingelebt haben, mit rücksichtsloser, reformatorischer Hand beseitigen und durch stilistisch vollkommen adäquate Neuerungen ersetzen soll, ist gerade in den letzten Decennien von den hervorragendsten Baukünstlern und Vertretern der Kunstwissenschaft theilweise in sehr heftiger Art erörtert worden. Aus dieser langen Diatribe ergab sich aber für alle besonnenen Beurtheiler der Sachlage das Resultat, daß man dasjenige, was in vielen Jahrzehnten geworden, und was in den Augen der Menschen nach und nach den Charakter vollendeter Zusammengehörigkeit mit allem Uebrigen gewonnen, pietätvoll an der Stelle belassen soll, wo es so lange als Theil des Ganzen nicht nur nicht gestört, sondern als den Gesamteindruck fördernd gewirkt hat. Etwas anderes ist es, wenn einzelne Theile eines Gotteshauses in der Art ihrer künstlerischen Ausgestaltung den frommen Charakter, der sich in dem ganzen Gebäude ausdrückt, zu stören oder aufzuheben geeignet sind.

Die Deckengemälde, sowie die Wandgemälde, vom Altar bis zum Taufbecken, von den plastischen Veranschaulichungen heiliger Personen bis zu den Holzschnitten an den Bänken im Chor, soll alles den Charakter der Frömmigkeit, des in sich Versenkens, einer ernststen Selbstschau, eines Aufgehens des Diesseits im Jenseits enthalten, mit einem Worte, das wir wohl wiederholt gebrauchen dürften, ein Gotteshaus

darf weder im Großen noch im Kleinen an ein Theater erinnern, das wieder in allem und jedem der Ausdruck der Freude an einer dramatischen Dichtung zu sein hat. Bei einem Theater wird man als verdeutlichenden Schmuck der Bestimmung des Gebäudes die Heroen der Dichtkunst, der Tonkunst, der Schauspielkunst u. s. w. in plastischen und malerischen Gebilden anbringen. Schon ein flüchtiger Blick auf das Aeußere muß dem unkundigsten Beschauer die Ueberzeugung beibringen, daß er hier einen Tempel, welcher ausschließlich der Pflege der Kunst gewidmet ist, vor sich habe. Es ist ein unwiderstehlicher Drang der Zeit, allen Menschen die Möglichkeit, ein menschenwürdiges Dasein zu führen, zu bieten. Alle Humanitätsanstalten, alle der Wissenschaft und Kunst gewidmeten Museen weisen darauf hin. Gar kein Genuß soll denjenigen, welche vom Geschehe dazu verurtheilt wurden, der sogenannten großen Menge anzugehören, entzogen und verschlossen bleiben. Alle sollen gleichmäßig an den edelsten Gütern der Menschheit theilhaben und das Beste, was der menschliche Geist auf irgend einem Gebiete geleistet hat, genießen können. Wissenschaft und Kunst müssen heute ebenso popularisirt werden, wie dereinst und noch immer der Glaube. Es muß wohl als einer der beachtenswerthesten Aussprüche, welche in unserer Zeit diese Wahrheit formulirten, jenes Wort einer deutschen Prinzessin angeführt werden, das da lautete: „Es scheint mir doch ein ganz verkehrter, ja wenn man den Zug des Geistes der Gegenwart ins Auge faßt, völlig anachronistischer Irrthum, wenn man behauptet, die wissenschaftlichen und künstlerischen Museen seien nur für Gelehrte und Kunstcritiker da, und ihre Einrichtung müsse vornehmlich im Hinblick auf diese Capacitäten getroffen werden. Ich meine, das gerade Gegentheil sei ins Auge zu fassen, und derartige öffentliche Institutionen seien vor allem mit Hinblick darauf

zu organisiren, daß einer möglichst großen Anzahl von Menschen der Inhalt derselben nicht nur zugänglich, sondern auch verständlich gemacht werde!“ Die gegentheilige Ansicht hat namentlich unter den Anhängern der sogenannten historischen Schule, welche sich von jeher weniger mit dem, was schön ist, als mit der Entwicklung der schönheitlichen Darstellungen beschäftigt hat, eine sehr energische Vertretung gefunden. In ihren Augen ist auch das absolut Unschöne, das absolut Unrichtige vom höchsten Werthe, wenn es in der Geschichte der Entwicklung des Geschmackes oder der Erkenntniß eine folgenreiche Stellung einnimmt, und sie sind bei der Anordnung von Kunstsammlungen zuweilen so weit gegangen, dem Geschmackwidrigen, wenn es nur im historischen Sinne wichtig war, die hervorragendsten Plätze anzuweisen. Daß das von unserem Standpunkte aus ganz falsch sei, bedarf hier wohl keiner weiteren Erörterung. Aber auch aus anderen sehr wichtigen Gründen. Die Form der Gebäude im Ganzen und im Einzelnen wird deutlich durch das Spiel von Licht und Schatten, Vorsprüngen und Zurückweichungen, Ausladungen und Einziehungen, Pfeiler und Säulen mit ihren Basen und Capitälern, Cordon und Kranzgesims, Pilaster und Rusticirungen, Archivolten, Thor- und Fensterverdachungen, all das tritt in seiner Form mehr und minder fest umrissen hervor, je nachdem es beleuchtet ist, der eine Theil erhellt, der andere verschattet wird. Daraus ergibt sich, daß man mit Vergoldungen und Polychromirungen an Facaden äußerst vorsichtig sein muß. Wir haben es ja schauernd erlebt, daß der Versuch, ganz geschmackvoll profilirte Basen mit Gold zu überkleiden, diese Basen in haarsträubendster Weise plump erscheinen ließ; ein Gesetz für die Anwendung der Polychromie am Aeußeren der Gebäude, und zwar ein gar nicht zu umgehendes ist, daß sie nur dann mit Berechtigung Verwendung findet, wenn

sie in discretester Weise geübt wird, um den Eindruck der Ausgestaltung der Formen zu erhöhen, kurz, wenn sie die Formen deutlicher macht. Das kann aber nur erzielt werden, wenn ein Künstler von vollendetem Geschmacke den Versuch macht.

Gottfried Semper, der, wie allbekannt, mit dem Kunsthistoriker Kugler gerade über das Thema der Polychromirung in einen mit lutherischer Grobkörnigkeit geführten Streit sich einließ, der das Ergebnis hatte, daß beide genannte Kunstverständigen am Schlusse ihrer lärmend geführten Polemik unentwegt bei der Meinung beharrten, die sie von allem Anfange an aussprachen, hat es späterhin sehr beklagt, daß er sich dereinst so sehr für die Polychromie ins Zeug gelegt, und er sagt ausdrücklich, daß alle Versuche, die er bisher in dieser Richtung gesehen habe, ihn dazu bestimmen mußten, zu beklagen, daß man sie überhaupt vorgenommen. Wir wissen von dem Streben eines bedeutenden Künstlers, seinen schönsten Bau zu polychromiren, daß er nur deshalb auf den Einfall kam, diesen dadurch zu verunzieren, weil er sich dem Wahne hingeeben, daß er ohne Polychromirung mitten unter den anderen ihn an Höhe oder Ausdehnung Ueberragenden eine zweite Rolle spielen würde. Glücklicherweise haben in dieser Frage unbeeängene maßgebende Factoren es verhütet, daß das Gebäude polychromirt wurde, und es gilt heutzutage, ohne alle Färbung seiner Facaden, als einer der schönsten Monumentalbauten der Gegenwart, indem an demselben im Außeren das Gesetz der Homogenität in einer Weise zur Durchführung gebracht ist, wie wir dies kaum an einem zweiten modernen Bau gefunden haben. Wie in den unsterblichen Sonaten Beethoven's das Grundthema immer wieder in Varianten zu neuer Schönheit erweckt wird, so ist an diesem Hause das Grundthema in immer wechselnder Umgestaltung

im Wesentlichen beibehalten, selbstständig wirkend und doch die Wirkung des Ganzen erhöhend.

Wir haben die Wichtigkeit der Homogenität eines Bauwerkes bereits hervorgehoben; Vergehen gegen dieselbe rächen sich, indem sie dem Gebäude, das in seinen Haupttheilen nicht homogen, nicht von einem Gedanken durchseelt ist, die volle Geschlossenheit nehmen, so daß man nicht ein, sondern mehrere Gebäude vor sich zu haben meint. Die Geschlossenheit des Gesamteindrucks ist dadurch aufgehoben, das Ganze zerfällt in bauliche Einzelindividuen. Wer Beispiele zu diesem Satze will, der gehe mit offenen Augen über die Boulevards in Paris, bewege sich Unter den Linden in Berlin oder flanire über die Wiener Ringstraße. Derartige, in sich zerfallene Häuser finden sich leider allüberall, in Madrid wie in Genua, in Mailand wie in Rom und in Petersburg. Die Thatfache, daß man an einem Gebäude in jedem seiner Theile seinen Zweck und seine Bestimmung veranschaulicht finde, bildet die Seele, das Individuelle dieses Gebäudes. Da, wo diese Bedingungen nicht erfüllt sind, erscheint das Gebäude seelenlos, inhaltsleer, conventionell und läßt uns kalt, mag es auch noch so prächtig ausgestattet sein und in noch so prätentiosen Formen in die Erscheinung treten. Man hat neuestens die Bemühung reicher Leute von heute, welche dem Bürgerstande angehören, ihre Wohngebäude möglichst künstlerisch auszugestalten, wie eine frevelhafte Fälschung der Kunst hingestellt. Es macht uns aber eine solcher Versuch, gegen den sich in allen Gesellschaftsschichten von heute regenden Schönheitsdienst Front zu machen, den Eindruck einer Wohldienerei gegen den Geburtsadel. Wenn ausdrücklich hie und da betont wurde, daß man meinen sollte, ein derartiges Haus sei im Besitze eines hohen Cavaliers oder Staatswürdenträgers, während es im Gegentheile einem reichgewordenen Fleischhauer oder Woll-

händler oder Speculanten irgend welcher Art angehört, so müssen wir gerade herausagen, daß uns eine derartige Bemühung, in einem künstlerisch ausgestatteten Hause zu wohnen, bei einem Selfman vielmehr erfreut als bei einem Manne, der schon eigentlich durch die lange Reihe der Ahnen, die vor ihm sich Verdienste in der Welt sammelten, in dieser Weise dem Gebote: „Noblesse oblige“ gerecht wird. Denn die Kunst soll ja für Alle sein und ist für Alle, und es zeigt von der engherzigsten Beschränktheit, angesichts eines schönheitlich ausgestatteten Baues danach zu fragen, wieso der Mann, der es bauen ließ, finanziell in die Möglichkeit gekommen sei, dies zu thun. Ja, wir sind sogar Gegner der Meinung, welche nicht müde wird, gegen die schönheitliche Ausgestaltung von Zinshäusern zu eifern und sie als Zinsburgen zu verurtheilen. Die Zeit, in welcher man nicht nur die Miethhäuser, sondern sogar die Waarenhäuser mit künstlerischem Feingefühle ausgestaltet, ist nahe, ja sie ist schon da.

Bei der Umgestaltung von Städten hat sich wiederholt gezeigt, daß auch die Kunst, städtische Anlagen mit weisem und trefflicherem Geschmack zu planen, nicht eine Sache, die von heute auf morgen gelernt werden kann, sei. Jahrelange Uebung und Erfahrung muß da vorausgehen, um trefflichere Dispositionen in Scene setzen zu können. Dabei ist die Führung der Straßen, die Bildung von Häusergruppen, die Anlage von Plätzen und Gärten von höchster Wichtigkeit. Man hat überall, wo man nicht durch langjährige Erfahrung klug geworden war, namentlich bei der Anlage von Gärten in der Nähe von Monumentalgebäuden, geündigt, und doch sind diese Gärten von maßgebendem Einflusse auf die Wirkung solcher Bauten.

Führt man sie in unmittelbarer Nähe, ja vor derartigen Gebäuden parkähnlich aus, so verhüllen sie die Haupttheile



dieser Gebäude und schwächen ihre Wirkung ab. Hat man auf einem Plage Monumentalgebäude, welche verschiedene Stile zur Anschauung bringen, aufgeführt, so können diese Gartenanlagen einen sehr günstigen Effect hervorbringen, indem sie die Disharmonie, welche wahrgenommen werden müßte, wenn diese Gebäude ohne Ueberleitungen einen Platz schmücken, mildern oder vollständig aufheben. Dieselbe vermittelnde Rolle, welche derartige Gartenanlagen spielen, wird auch architektonischen Gebilden zuzuschreiben sein, welche von einem in einem bestimmten Stile ausgeführten Hause bis zu einem anderen in überleitenden Formen geführt sind. Die Fanatiker für dicht umlaubte, von hochstämmigen Bäumen verschattete Parkanlagen haben solche im Sinne reiner Schönheit aufgeführte Bauten mitunter sogar als Störenfriede ihres behaglichen Morgenspazierganges oder Nachmittagschläfchens in einer solchen Parkanlage empfunden. Alle großen Baukünstler aber haben zu jeder Zeit sich damit beschäftigt, die Gartenanlagen mit dem Charakter des Bauwerkes, das sie begleiten oder das sie umgeben, in Einklang zu bringen. Die Renaissancegärten, wie wir sie in Versailles, in Schönbrunn, im Belvedere in Wien u. s. w. finden, sind künstlerisch vollständig berechtigt und stören, so sehr sie auch die Annehmlichkeit des Schattens und der Kühle bereiten, nirgends den Eindruck der Gebäude, indem sie dieselben der Betrachtung vollständig frei lassen.

Je mehr ein Gebäude einem minder idealen Bedürfniß zu dienen hat, um so schwieriger wird dessen schönheitliche Ausgestaltung sein. Aber gerade der Umstand, daß derartige Gebäude fortwährend von einer großen Anzahl von Menschen besucht und gesehen werden, legt den Baukünstlern die Pflicht auf, sie in möglichst schönen Formen auszuführen. Wir haben da vornehmlich die Bahnhöfe und die Waarenhäuser,

Fabriken u. s. w. im Auge. Diese baulichen Anlagen haben freilich vor allem der Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit zu dienen, aber sie sollen auch das Schönheitsgefühl befriedigen und den Sinn für Schönheit wecken und erhöhen, und deshalb sind wir auch überzeugt, daß die Bahnhöfe der Zukunft sowohl in ihren Vestibuls als in ihren Treppenhäusern, in den Ankunfts- und Abfahrts hallen so schönheitlich als nur immer möglich ausgestattet sein werden, und daß man sie auch mit die Bestimmung dieser Gebäude andeutenden Plastiken und Werken der Malerei schmücken wird. In allen Bahnhöfen sollen dementsprechend die Begründer der Bahnen, die berühmtesten Ingenieure, die auf dem Gebiete des Eisenbahnwesens thätig waren, in künstlerisch vollendeten Bildwerken zu sehen sein u. s. w.

Es giebt auch bekanntlich Werke der Baukunst, welche nur idealen Zwecken dienen, dem Gedächtnisse berühmter Persönlichkeiten, also in die Reihe der Denkmäler gehören, oder Bauwerke, welche gar keinen anderen Zweck haben, als ein abschließendes point de vue in Gartenanlagen zu bieten. Alle berühmten Triumphbogen und Gedächtnißsäulen gehören in diese Kategorie, ebenso wie die Gartenpavillons, etwa das Gloriette in Schönbrunn oder der reizende Gartenpavillon im Palais Liechtenstein in der Hofbau, der freilich im Laufe der letzten Jahre beseitigt wurde, um einem nüchternen modernen Bau Platz zu machen. Alle die schönheitlichen Gesetze, welche wir bei der Besprechung der Monumentalgebäude hervorgehoben, müssen auch in Bezug auf diese idealen Bauwerke erfüllt werden, also hauptsächlich die Harmonie in ihren Verhältnissen und die Deutlichkeit im großen Ganzen und in allen Nebendingen, wodurch ihr Zweck dem allgemeinen Verständnisse beim ersten Anblicke klar wird. Es ist wiederholt vorgekommen, daß es viele Jahrzehnte hindurch währte, bis eine bestimmte Bildungsperiode

in der Art, wie gebaut wird, zum vollendeten Ausdrucke kommt, daß eine Bildungsepoche sozusagen ihr eigenes Gesicht gewinnt. Die Art, wie die Menschen einer Epoche denken, ihre Lebensgewohnheiten kommen auch in der Art, wie sie wohnen, in den Gebäuden, die sie aufführen, zum Ausdrucke. Wer sich nicht absichtlich die Augen verhält, der wird sich auch gestehen müssen, daß diese Entwicklung im ewigen Fortschreiten begriffen ist. In allerneuester Zeit finden wir, daß die Durchbildung des Aeußeren der Gebäude in eine gewisse Stockung gerathen ist. Andererseits aber wird jeder, der die Augen offen hält, wahrnehmen müssen, daß der Sinn für Bequemlichkeit und für Comfort im Inneren der Häuser einen außerordentlichen Fortschritt gerade in den letzten zehn Jahren auf die Disposition und Ausgestaltung der Innenräume hervorgerufen hat. Es hat eine Zeit gegeben, da die Facaden mancher Häuser geradezu mustergiltig genannt werden konnten, deren Eintheilung und Durchbildung im Inneren aber dem primitivsten Stande des Sinnes für Bequemlichkeit und Wohnlichkeit befundete. Es finden sich Paläste, in denen die Stufen der Treppen in unglaublicher Weise lebensgefährlich angelegt sind, Paläste, in denen für die gleichmäßige Temperatur in allen Räumen gar nicht gesorgt ist, ja in denen die wichtigsten Bequemlichkeiten für einen an Comfort gewöhnten Geschmack vollständig außer Acht gelassen sind. Wir kennen Schlösser von Hochtories aus alter Zeit, welche die Bewohner derselben zwangen, ihre dringendsten Bedürfnisse in der Art eines Tagelöhners oder Obdachlosen zu befriedigen. Das ist nun in neuerer Zeit vollständig anders geworden; alle Architekten, die irgend wie den Namen Künstler verdienen, sorgen dafür, daß die Stiegenhäuser in jedem Betrachte bequem sind.

Wie übrigens Philosophen über die Beschränktheit, welche in der rein historischen Ansicht unbedingt enthalten

ist, denken, das mögen diejenigen, die das insbesondere interessirt, in deren Schriften und auch in jenen der allerneuesten Arthur Schopenhauer's, Eduard Hartmann's und Friedrich Nietzsche's nachlesen. Wir und so manche Andere, die über obsoleten Notizenfram das Wesentliche nicht aus den Augen verlieren und so den Wald vor lauter Bäumen nicht übersehen, sind uns in diesem Betrachte vollkommen klar gewesen.

Diese historische Anschauung strictester Observanz hat, nebenbei bemerkt, auch in der Entwicklungsgeschichte einzelner Künstler die wunderbarsten Irrthümer zur Folge gehabt, indem man immer von dem ganz unhaltbaren Satze ausgegangen ist, daß ein späteres Werk im Aufwärtsgange eines Künstlers immer werthvoller gewesen sein muß als ein früheres, und ein allzu spätes, da, wo die Kraft des Künstlers naturgemäß dem Niedergange zuneigte, ein schwächeres gewesen sein muß.

Man hat in allerneuester Zeit es vielfach beklagt, daß unsere Schauspiel- und Opernhäuser allzu groß geplant und ausgeführt werden, man hat sogar offen herausgesagt: „Der Krebschade, an dem die moderne Schauspielkunst fränke, seien die zu großen Schauspielhäuser, welche die Schauspieler zur groben Couliissenreißerei, derbstem Farbauftragen und übermäßig lautem Sprechen zwingen und jeden Versuch einer feineren Nuancirung verloren gehen lassen.“ So wie in Schauspielhäusern, sei es auch in Opernhäusern. Durch diese Großräumigkeit der Theater werde der Schauspieler dazu gezwungen, feine Betonungen, feine Mienen und Geberden alle im Frescostile zu halten, von einer eigentlichen Declamations- oder Gesangkunst könnte unter solchen Umständen keine Rede mehr sein. Ein Schauspielhaus solle nur 500 bis 1000 Plätze enthalten. Ein solches von 1500 verschlucke schon allzu viel und bezeichne schon

jedenfalls die Grenzen des Zulässigen. Häuser von 2000 bis 3000 Plätzen machten den Verfall der Schauspielkunst unvermeidlich. Die Volkstheater der Zukunft mit 5000 bis 8000 Personen planen, heiße auf Schauspielkunst im vorhinein verzichten. Wenn die pathetische Tragödie, die lärmende, große Oper und die groteske Posse allenfalls noch eine derartige Großräumigkeit vertragen können, so sei es für das feinere Lustspiel geradezu eine Lebensfrage, daß die Größe der Zuschauerräume eine rückläufige Bewegung einschlage. Die neuen Schauspiel- und Opernhäuser seien aber nicht nur zu weiträumig, sondern auch zu hoch. Für die Zuschauer in den obersten Rängen ergebe sich die Fatalität, daß der Winkel, aus dem sie die Vorgänge auf der Bühne betrachten, ein zu steiler sei. Sie sehen also den agirenden Schauspielern und Sängern auf den Kopf und die Personen in unschönheitlichen Verkürzungen. Dazu komme, daß sie von der Bühne überhaupt zu weit entfernt seien, um gewisse bezeichnende kleine Bewegungen, Geberden und feine Betonungen mit vollständiger Klarheit wahrzunehmen. Ein solcher Verfall der Darstellungskraft müsse aber unvermeidlich einen Verfall der dramatischen Dichtung und der dramatischen Tondichtung nach sich ziehen und die Bühnenwirksamkeit der vorhandenen dramatischen Meisterwerke in Frage stellen, wofern denselben nicht durch brillante Ausstattung, äußerlichen Glanz und Pomp eine neue Anziehungskraft, ein neues Scheinleben eingehaucht werde. Dagegen ist aber nun allerlei einzuwenden. Vor allem anderen muß hier betont werden, daß der Drang, der unsere Zeit belebt, die Kunst zu popularisiren, ein ganz unabweisbarer und unsagbar mächtiger ist. Er entspringt aus einem Gefühle der Gerechtigkeit, welche denjenigen, die durch ihre vortheilhafte Lebensstellung in der Lage sind, auch bei der derartigen Ausgestaltung von Kunsttempeln, wie sie heute

üblich, vollauf und bequem sich an den Werken der Schönheit erfreuen zu können, die lebhafteste Ueberzeugung vermittelt, daß es in höchstem Grade grausam sei, den sogenannten Stiefkindern des Schicksales die höchsten Kunstgenüsse unmöglich zu machen. Mit diesem Gebote der Gerechtigkeit muß sich aber der Mensch von heute, sei er wie immer gestellt, in einer alle Mitmenschen befriedigenden Weise abzufinden suchen und abzufinden verstehen, denn die Ueberzeugung, daß ein jeder Mensch mit gleichem Anrechte wie auf Licht und Luft, so auch auf die hohen geistigen Genüsse geboren sei, lebt heute auch im Kopfe und im Herzen des Niedrigsten und Aermsten. Viele Leute, welche die Art, wie heute Theater gebaut werden und deren Großräumigkeit bekämpfen, fassen die Sache so auf, als ob die Theater wesentlich nur der Schauspieler und einer beschränkten Anzahl von Exklusiven wegen vorhanden wären. Das ist aber ganz falsch, die Schauspielhäuser sind mit-sammt den Schauspielern des Publicums wegen da, und die Interpreten und Veranschaulicher der Werke der großen Poeten, indem sie dieselben zu Personificationen zu verdichten streben, sind ebenso Diener des Publicums wie jeder Beamte, ja, wie jede herrschende Persönlichkeit. Waren ja Joseph II. und Friedrich II. in der Meinung vollständig einig, daß das Volk nicht ihretwegen, sondern sie des Volkes wegen da seien. Wenn man aber die Großräumigkeit der Theater gar so heftig bekämpft, so scheint man ganz zu vergessen, daß die antiken Theater, wo wohl dramatische Werke zur Aufführung kamen, die in der ganzen Folgezeit in ihrem hohen Werthe nicht übertroffen, ja nur äußerst selten erreicht wurden, auf eine noch viel größere Anzahl von Personen eingerichtet waren als unsere heutigen. Auch haben wir gerade in den letzten zehn Jahren wiederholt die Erfahrung gemacht, daß Schauspieler, welche an kleine

Häuser gewohnt waren, wenn sie ihre Wirksamkeit in ein großräumiges Theater zu übertragen hatten, nur in den allerersten Anfängen diese Großräumigkeit als unüberwindbar für die vollkommene Ausübung ihrer Kunst fanden. Nach und nach lernten sie ihr Organ dem Raume entsprechend gebrauchen; gewisse Unarten, die sie sich in einem Hause von mäßigen Dimensionen angewöhnt hatten und erlauben durften, nämlich, daß sie die Endsilben entscheidender Worte mitunter ganz verschluckten und dadurch naturgemäß in einem größeren Raume unverständlich wurden, legten sie ab. Ihre Bewegungen und Geberden wurden größer, entschiedener — *exempla sunt odiosa*. Wir haben es erlebt, daß in einem Theater, in welchem gewisse schauspielerische Kräfte sich angeblich der Großräumigkeit wegen unzulänglich fanden, diese nach und nach dieselben Wirkungen erzielten, deren sie sich früher in einem kleineren Raume erfreuten. Ja, wir haben die Erfahrung gemacht, daß Schauspieler mit verhältnißmäßig nicht starkem Organe, weil sie die Redekunst in vollendeter Weise innehatten, in derartigen großen Häusern auch bis in das kleinste Detail eines jeden Wortes verstanden wurden, wenn sie sich — dem Charakter der Phrase, die sie zu bringen hatten, entsprechend — veranlaßt sahen, den Flüsterton zu verwenden.

Es hat von jeher und giebt auch noch heute eine Art von spartanisch denkenden Kunstfreunden, welche den reichen Schmuck an Kirchen, an Theatern und an Museen perhorresciren, indem sie behaupten, daß dies eine Prachtentfaltung sei, welche den Kunstfreund von der Hauptsache abziehe und seine Aufmerksamkeit auf Nebensachen lenke. Darüber ist nun ein für allemal Folgendes zu sagen: Gar kein uns bekanntes Material, nicht die edelsten Marmorarten und nicht das gediegenste Gold sind zu werthvoll, um als Schmuck für Gebäude, welche als Gehäuse für die

edelsten Gaben der Kunst und Wissenschaft dienen sollen, verwendet zu werden. Es ist nur das Augenmerk darauf zu richten, ob die Gebilde aus diesem edlen Materiale in ihrer geistigen Bedeutung mit der Bedeutung des Ganzen im innigen Connex stehen, so daß sie dieselbe gleichsam erläutern, oder ob sie willkürliches und mit dem Ganzen in gar keinem Zusammenhange stehendes Ergebniß des Spieles einer unruhigen und fahrigen Einbildungskraft sind. Im ersteren Falle, wenn sie nämlich so bedeutsam sind, wie wir dies festgestellt, sind sie als Mittel, den Sinn des Ganzen dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen und die Gesamtwirkung zu erhöhen, höchst dankenswerth.

Im zweiten Falle sind sie als frivole Ausgeburten einer ins Maßlose schweifenden Einbildungskraft, als leerer Prunk zu verwerfen. Wir möchten diese hohe künstlerische Ausgestaltung von allen Gebäuden, welche dem seelischen und Geistesleben der Menschen dienen, als Anreger und Wecker der nöthigen Stimmung, die derjenige, der da genießen oder sich erbauen will, mitbringen muß, bezeichnen. Es ist uns daher der Eifer, welcher mit einer Art von Fanatismus gegen die reiche Ausschmückung von Theatern, Kirchen und Museen ankämpfte, immer lächerlich erschienen. Man erweist, indem man diese Häuser im reichsten Geschmacke ausstattet, nur den vornehmsten Ideen, welche die Menschheit bewegen und leiten, nur die ihnen gebührende Ehre. Selbstverständlich ist aller leerer und überflüssiger Prunk schädigend für die echten Wirkungen, welche in diesen Gebäuden durch Betrachten von Kunstwerken, sich Versenken in die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungen u. s. w. hervorgerufen werden sollen, und in diesem Sinne ist auch das Wort eines der hervorragendsten Dramaturgen unserer Zeit zu verstehen, daß das übermäßige Gewicht, das im Theater neuestens auf Nebensachen, auf glänzende Aus-



stattung, pompöse Aufzüge, realistisch getreue Darstellung von Interieurs gelegt wird, vollständig zu mißbilligen. Diese Dinge lähmen in ihrer vielgestaltigen Aufdringlichkeit die Phantasie, statt sie anzuregen, und sie lenken in der That nicht selten die Aufmerksamkeit von dem gesprochenen Worte und der Geberde des Schauspielers zu sich ab. Das ist aber etwas ganz anderes als die sinnvolle Ausgestaltung eines solchen Monumentalbaues, welche immer wieder wie ein erklärendes Schriftband den Zweck und die Bestimmung dieser prächtigen Schöpfung der Architektur allen Besuchern eindringlichst vor Augen führt. In der Verwendung des derartig gedachten und ausgestalteten Schmuckes ist auch immer ein Hauptaugenmerk darauf zu richten, daß derselbe in Bezug auf Mannigfaltigkeit und Reichheit sich von außen nach innen steigere. Wenn schon die Façade eines Gebäudes gegen die Straße oder gegen einen Platz zu stark überspannen mit ornamentalen malerischen und plastischen Kunstgebilden erscheint, so muß sich jeder Mann von richtigem Geschmacke sagen: Hier muß unausweichlich die nöthige Steigerung im Inneren zur geschmackwidrigen Ueberladung führen. Von diesem Standpunkte aus betrachten wir auch die Polychromie der Gebäude, welche seinerzeit zu so heftigen, bis zu persönlichen Invectiven gehenden Discussionen unter Künstlern und Gelehrten geführt hat. Schon aus dem angeführten Grunde ist zu verwerfen, daß sie im Aeußeren eines Gebäudes in starker Betonung zur Verwendung gelangt, dafür zu sorgen, daß man mit Leichtigkeit die Stufen hinan- oder hinabsteigt, daß die Fensterverschlüsse sicher und leicht zu handhaben sind u. s. w. Während man früher mit dem Raume außerordentlich sparsam war, so daß man in den vornehmsten Häusern sich bei Banketten, an denen eine größere Anzahl von geladenen Gästen theilnahm, förmlich eingezwängt fand wie

die Passagiere eines Sklavenschiffes, ist heute das Augenmerk überall darauf gerichtet, daß die Bewohner sich frei bewegen, überall Licht und Luft haben und nicht durch den Unterschied der Temperatur in den verschiedenen Räumen ihre Gesundheit gefährden. Auch in Bezug auf die Anlage und die Durchbildung von Beleuchtungskörpern ist ein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen. Alle Architekten streben heute danach, diese Beleuchtungskörper so künstlerisch als möglich zu gestalten, und es ist wohl die Hoffnung vorhanden, daß man seinerzeit auch die barbarischen, die Decken zerreißenen Lusters durch andere Beleuchtungskörper ersetzen wird, und zwar durch plastische Gebilde, welche in den Ecken der Säle und Ubicationen aufgestellt sind und als Ampelträger das elektrische Licht überall hin verbreiten werden. Auch das Stilgefühl, welches naturthwendigerweise dazu führt, daß das Innere eines Gebäudes vollständig entsprechend dem Aeußeren durchgebildet wird, hat in den letzten Jahren bedeutend an Verbreitung und Intensität gewonnen. Man wird in einem Renaissancehaus nicht mehr eine Einrichtung finden, welche ein gothisches oder romanisches Gehäuse verlangen würde, ja, in den Einzelräumen wird man nicht finden, daß Boden, Decke und Wände in stilistisch nicht entsprechender Weise ausgeschmückt sind, wie dies vor nicht langer Zeit der Fall war. Wir haben vor einem Decennium noch Interieurs gefunden, welche einen Plafond in Hochrenaissance ausgeführt hatten, einen Ofen in Barock und Spiegelumrahmungen in Rococo. Die stilistische Ausgestaltung von Innenräumen ist freilich etwas ganz anderes als die malerische. Wer nicht vollständig in der Lage ist, allen diesfällig nothwendig zu erhebenden Ansprüchen zu genügen, wird besser thun, wenn er sich seine Wohnung malerisch einrichtet, d. h. daß das Gesamtbild des Zu-

terieurs eine malerische Wirkung hat, und daß, was stilistisch unzusammengehörig ist, durch die Art seiner Farbenzusammenstimmung und seiner Gruppierung malerisch wirkt. Der Architekt von heute kann keine andere schöpferische Thätigkeit haben, als daß er die vorhandenen architektonischen Phrasen, gehören sie was immer für einem Stile an, in neuartigen Combinationen zu neuartigen baulichen Gebilden verwerthet. Die Art, wie er dies thut, bildet seine Individualität. Je bedeutender und umfassender seine Kraft, alle Stile zu beherrschen, ist, um so bedeutender werden auch die Werke sein, die er schafft. Er wird in solcher Weise in sich Geschlossenes, Harmonisches produciren. Die Sprache der Architektur ist da in solcher Weise von dem Künstler zu behandeln, wie die Sprache von dem Schriftsteller behandelt und angewendet werden soll. Die Eigenart, wie eine Phrase verwendet, wie sie in die Gesamtcomposition eingeführt wird, bildet eben seinen Stil. Also auch in der Architektur, wie in der Kunst überhaupt, ist der angeborene Geschmack und das durch viele Übung erworbene Verständniß, die Beziehungen des Einzelnen zum Ganzen, von entschiedenster und maßgebendster Wirksamkeit. Wie jeder Künstler, muß auch der Architekt, wenn er sich selber finden soll, vor allem das genau erfassen und genau studirt haben, was seine Vorgänger in dieser Kunst geleistet haben. Denn wie soll er über diese hinausgehen, wenn er nicht erkannt hat, wie weit diese selbst gekommen sind?

Die wachsende Kunsterkenntniß in unseren Tagen hat aber auch die Vorurtheile der Stiljuristen und Stilfanatiker mehr und mehr beseitigt; jeder, der sich heute ernstlich mit diesen Dingen beschäftigt, ist sich klar darüber, daß man vollständig unrecht habe, einen bestimmten Stil als den einzig berechtigten hinzustellen. Der Eingangssatz eines Vortrages, den einer der hervorragenden Baukünstler der

Gegenwart vor etwa anderthalb Decennien hielt: „Es hat eigentlich nur einen Stil gegeben, von dem eingehend zu reden die Mühe lohnt, und es ist dies der griechische, was vor ihm war und was nach ihm kam, ist, wenn wir etwa die Hochrenaissance ausnehmen, nur unzulänglich, verkehrt oder Verirrung,“ würde heute ein viel allgemeineres und lauterer Gelächter erregen als damals. Denn heute sind wir in der Erkenntniß so weit gekommen, daß wir wissen, daß, da jeder Stil der Ausdruck einer bestimmten Bildungs-epoche, die haultich veranschaulichte Physiognomie des Zeitgeistes ist, auch in jedem, wenn und insofern seine Schöpfungen diesen geistigen Gehalt zum Ausdrucke bringt, es treffliche Kunstwerke gegeben hat und in aller Zukunft geben werde, entsprechend der Phase der Entwicklung, in der er sich, als das Kunstwerk entstand, befand, und da jeder Stil wie jeder Mensch sein Kindes-, sein Jünglings- und sein Greisenalter hatte und hat, so ergiebt sich schon aus dieser Thatsache die große Verschiedenheit der Kunstwerke eines bestimmten Stiles, wenn man sie auch nur in Bezug auf ihren schönheitlichen Werthgehalt miteinander vergleicht. Auch auf diesem Gebiete, wie auf allen menschlichen Wissens und Könnens sehen wir ein immer sich wiederholendes Werden und Vergehen, eine, so lange die Menschheit besteht, immer wieder voll in die Erscheinung tretende Palingenesie.

## Malerei.

Die Malerei ist die Darstellung des Körperlichen auf der Fläche in Farben. Damit ist freilich noch nicht ein Kunstwerk gegeben, dazu gehört der Wohlklang der Linien, der harmonische Zusammenklang der Farben, der Reiz in der Abstufung der Tonwerthe, der schönheitliche Ausdruck der Idee, welcher den geistigen und ethischen Gehalt des Ganzen bildet, die innere und äußere Geschlossenheit, so daß alles von einem Mittelpunkte ausgehend, auf diesen zurückführt, und zwar so, daß der geistige und augenfällige Mittelpunkt sich vollkommen decken, eurhythmischer Abschluß gegen außen und Homogenität in allen Theilen.

Die Grundlage aller Malerei ist freilich die Zeichnung, aber alle Correctheit und aller Schwung derselben bürgt doch nicht dafür, daß sie, nachdem sie der Künstler in Farben gesetzt, Malerei geworden, von gleichem Kunstwerthe geblieben. Hat es doch zu allen Zeiten hervorragende und hochbegabte Zeichner gegeben, welche, wenn sie zur Farbe griffen und die Wirkung, welche sie durch den Reiz des Contours und der Behandlung von Hell und Dunkel erreicht hatten, unschön malten, die von ihnen geschaffene Grundlage abschwächten, verdarben, entstellten, ja einzelne

von diesen geistreichen und mit Recht weltberühmten Meistern wurden, wenn sie sich mit ihren Erfolgen als Zeichner nicht begnügen wollten, conventionell oder abgeschmackt. Um nur einige Beispiele, welche den Satz belegen werden, anzuführen, begnügen wir uns, die in ihrer Kunst so hochstehenden genialen Zeichner Gustav Doré, Arthur Grottger und Max Klinger zu nennen, welche ebenso unbedeutende, ja verwerfliche Malereien producirt haben, wie ihre Zeichnung geistvoll, ergreifend und der begeistertsten Anerkennung würdig waren. Auf den Gemälden Gustav Doré's führten die Farben einen in den grellsten Tönen lärmenden Spectakel auf, jene Arthur Grottger's waren so, daß man meinen mußte, all sein Talent, das uns so mächtig in seinen Zeichnungen, aus den Kämpfen seines Vaterlandes, im „Thal der Thränen“ u. s. w. entgegenleuchtet und unsere innigste Theilnahme unwiderstehlich erregt und festhält, sei ihm bei dem Anblicke der Farbe bis auf die leisesten Spuren abhanden gekommen, sie sind nahezu ausnahmslos conventionell, hart in der Farbe, schwach in der Charakteristik, mittelmäßig in aller und jeder Beziehung, und sehen in der That aus, als ob sie von einem ganz anderen, einem in leeren akademischen Arten und Unarten befangenen Künstler wären. Die Gemälde von Max Klinger, dessen Zeichnungen und Radirungen jeden Kunstfreund entzücken müssen, sind von einer Phantastik des Colorites, von einem Manierismus in der Gesamthaltung, daß sie gar nicht entschuldigt werden könnten, wenn ihr Sündiger nicht auf anderen Gebieten der Kunst so Ausgezeichnetes geschaffen hätte; man muß ihm seiner Zeichnungen und Radirungen wegen seine Unthaten als Maler verzeihen.

Malen ist eben ganz etwas anderes als Zeichnen, das immer auch wichtig dazu gehört, aber noch nicht Malerei ist. Wie bei jedem Kunstwerke sind auch die vornehmsten

Bedingungen hohen Werthes die Bedeutsamkeit des Inhaltes und die Vollendung der Form. Der Inhalt ist um so bedeutender, je größer sein culturhistorischer Werth ist, die Form um so vollendeter, je mehr sie dem Inhalte in schönheitlicher Ausgestaltung dem Inhalte entspricht. Gemälde religiösen und profanhistorischen Inhaltes, Sittenbilder, Porträts und Landschaften kommen da in erster Linie in Betracht.

In Bezug auf religiöse Gemälde, also solchen, welche die christliche Mythe veranschaulichen, ist die von Vielen aufgestellte Forderung, daß der Schöpfer derselben auch stricte an sie geglaubt haben müsse, als auf einem Mißverständnisse beruhend anzusehen, thatsächlich hat der Maler, welcher eine derartige Idee darstellt, nur diese Idee als Thatsache anzuerkennen und er hat gar nicht nöthig, an ihre Realität zu glauben; wenn er überhaupt die Fähigkeit besitzt, idealen Gehalt malerisch zu veranschaulichen, so wird er uns ebenso gut einen Christus als das Symbol der welterlösenden Liebe und Maria als das Symbol der heiligsten Mutterliebe darstellen können, wie etwa Zeus als den Vater der Götter oder Hera als dessen erhabene Gemahlin, obwohl er ganz gewiß davon überzeugt ist, daß die letztgenannten nur Schöpfungen der fruchtbaren künstlerischen Phantasie der Alten waren. Bekanntlich war Lionardo ein Freidenker, und Vasari erzählt uns allerlei, aus dem wir, wenn wir auch nicht durch die von ihm hinterlassenen philosophisch-ethischen Aphorismen darüber belehrt wären, mit aller Bestimmtheit zu schließen berechtigt wären, daß er an die Göttlichkeit des Sohnes von Nazareth nicht geglaubt habe in einem anderen Sinne als in dem, daß er einer der hervorragendsten Menschen gewesen, die jemals auf Erden gewandelt; trotzdem hat aber dieser Zweifler in seinem Abendmahle einen Christus geschaffen,

der durch wahrhaft göttliche Schönheit alle Christusbilder welche seither geschaffen wurden, in Schatten stellt. Diese falsche Meinung, daß derjenige, der eine charakteristische Figur schafft, in seinem Wesen damit verwandt sein müsse, wird schon dadurch widerlegt, daß die sittlich hochstehendsten Menschen als Dichter und Künstler wiederholt die Fähigkeit darlegten, wahrhafte Scheusale von Unsitte mit einer Unmittelbarkeit zu veranschaulichen, daß deren Gebilde geradezu mit Naturwirklichkeit wirkten. In jedem reichbegabten Menschen ist eben die Anlage zu allem Menschlichen vorhanden und auch das Verständniß dafür, aber nicht alles, was man versteht, muß man sein, wie einer auch sehr weit von dem entfernt und unterschieden sein kann, was er mit überzeugender Wahrheit künstlerisch auszugestalten vermag. Was der Künstler im Bilde vorführt, muß allerdings die innerliche, die höhere Wahrheit für sich haben und darf in sich keine logischen Widersprüche enthalten, aber er ist eben dadurch Künstler, daß er uns mehr zu zeigen vermag, als er mit eigenen Augen gesehen, und dazu ist er eben mit schöpferischer Phantasie ausgestaltet; alles, was er uns vorführt, hat alle Wahrheit, welche wir von seinen Werken verlangen können, wenn es uns wahrscheinlich ist. Das und wesentlich nur das hat sich auch der Geschichtsmaler vor Augen zu halten, wenn er seinen Schöpfungen den Stempel der Wahrheit aufdrücken will; in diesem Sinne müssen sie wahr sein, wenn sie überhaupt Geltung haben sollen.

Die Grundlage des gesammten Könnens des Malers giebt seine Fähigkeit, die menschliche Figur correct in allen ihren Verhältnissen darzustellen; denn aus ihrer Betrachtung und der richtigen Werthschätzung der einzelnen Theile und des Verhältnisses derselben zu einander und zum ganzen Körper ist das Canon der Schönheitsgesetze in einer Weise



abgeleitet und deducirt worden, so daß man nun, nachdem man dies gethan, sagen könnte, die menschliche Figur sei die lebendige Veranschaulichung dieser Gesetze. Ja, ein ausgezeichneter Künstler, ebenso reich an Einfällen als Virtuoso in der Beherrschung der gesammten Technik ist so weit gegangen zu behaupten, derjenige, welcher im Stande sei, einen Kopf mit vollendeter Meisterschaft künstlerisch zu veranschaulichen, könne eben alles machen! Das ist im gewissen Sinne wahr, in dem nämlich, daß der Kopf der Schlüssel zu allem anderen sei, doch verlangt der Satz, um ganz unanfechtbar zu sein, die Einschränkung, die in den Worten liegt, welche dem Meister erwidert wurden: „Ja, wenn es ihm nur einfällt.“

Das erste ist ja immer der Einfall, der Embryo, aus dem, wenn der Künstler über die nöthige Wärme, Ausdauer und Geschicklichkeit verfügt, alles andere wie aus einem fruchtbaren Keim sich entwickelt. Denn, was soll es jemand nützen, daß er alle Regeln der Composition, der Anordnung, des Gleichgewichtes, der wohl lautenden Vertheilung der Massen kennt, wenn seine Phantasie steril, sein Kopf ideenarm, sein Gemüth trocken und kühl ist? All diese Gesetze haben die großen Meister freilich wie unbewußt befolgt, sie haben nach deren Gebot gehandelt, ohne erst viel nach ihnen zu fragen, denn, wenn sie bei ihren Werken das alles erst hätten herausklügeln müssen, sie wären, wenn ihnen auch tausend Jahre der schöpferischen Thätigkeit zur Verfügung gestanden hätten, doch niemals damit zu Stande gekommen. Voreilige Streber und oberflächliche Beurtheiler haben freilich aus dieser Wahrheit den ganzen falschen Schluß gezogen, daß all das, was man lernen könne, von minderer Bedeutung sei, und daß die Hauptsache eben jene Gaben seien, mit denen man auf die Welt komme, die angeborenen Talente. Da ist Richtiges und Unrichtiges zu-

sammengefabelt; ohne angeborenes Talent wird es kein Künstler trotz aller Anstrengung zu einem irgend erheblichen Resultate bringen, aber mit den größten angeborenen Talenten wird er ebenso gar nichts erreichen, wenn er sie nicht durch fortwährende pietätvolle Pflege und Übung steigert und stählt und sich in solcher Weise eine so vollständige Beherrschung seiner Kunst aneignet, daß er sie im entscheidenden Augenblicke mit einer Schlagfertigkeit anwendet, welche gerade so unbewußt ist, wie etwa die Geschicklichkeit, mit welcher ein experimentirter Fechter eine Terz oder tiefe Quart parirt.

Man hat auch auf dem Gebiete der Composition, auf jenem der Führung des großen Contours eines Gemäldes, der Vertheilung der Massen, den Geboten der Ueberordnung, Unterordnung und Beiordnung allerlei Neuerungen, welche wesentlich in der Außerachtlassung derselben bestehen; man hat gelächelt über den sogenannten „goldenen Schnitt“, über die Anforderung, daß der Gesamtumriß eines Gemäldes, ganz abgesehen von seinem dargestellten Gehalte, eine wohlthuende Form habe, daß die bedeutendste Handlung gegen den Mittelpunkt gerückt werden, daß der Horizont nicht zu tief und nicht zu hoch genommen werden solle; man hat sich nicht gecheut, ganz parallel eine Reihe von Figuren anzuordnen, und in eben solcher Weise gleichlautende Geberden der Figuren, gleichlautende Haltung selbst der ausgestreckten Finger einer Anzahl von hoch erhobenen Händen sich zu erlauben; aber diese Gesetze sind gar nicht zu umgehen und jede Verletzung derselben wirkt um so schädigender, je schwerer sie ist, ja sie kann tödtlich für ein Kunstwerk werden.

Die Befolgung des Gesetzes der Mannigfaltigkeit in der Einheit ist eben auch in der Malerei von zwingender Nothwendigkeit, nichts darf aus der Gesamtstimmung

herausfallen oder sie stören, ebenso wohl die Linienführung als die Führung des Lichtes und die Gesammthaltung des Colorites muß mit der Grundstimmung des gemalten Vorwurfses in Einklang sein; man kann eine heilige Nacht, eine Geburt Christi nicht malen wie ein Frühlingsfest, eine Versammlung von Anachoreten wie ein Bacchanal, eine Verschwörungsscene wie eine Hochzeitsfeier, ein Leichenbegängniß nicht wie eine Taufhandlung, eine Verlobung wie eine Hinrichtungsscene in jeglichem und auch in coloristischem Betrachte; schon der allererste Eindruck auf den Beschauer, bevor dieser noch in der Lage war, die Einzelheiten zu differenziren und sich über die Bedeutung der Grenzen klar zu werden, muß die Stimmung, welche das Gemälde erregen und wach halten soll, wie die ersten Acte einer Overture, zum Erwachen bringen. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob diese sinnende Contemplation, tiefgehende Rührung, leidenschaftliche Erregung, helle Lebensfreude oder düster tragische Antheilnahme bedeuten soll. Wiederholungen conventioneller Figuren, sogenannte leere Stellen sind absolut verwerflich, es giebt auf einem Bilde ebenso wenig wie im Leben Bedeutungsloses, ja noch weniger, alles muß da Sinn an und für sich und in Bezug auf das Ganze haben. Jeder im Sehen geübte Bilderfreund wird sehr bald erfahren können, ob auf einem Gemälde Ueberflüssiges vorhanden war oder nicht. Nach ein- oder zweimaliger Betrachtung suche er, nachdem er dem Kunstwerke den Rücken gekehrt, dasselbe in seiner Erinnerung zu reproduciren; was da nicht in lebhaften Farben wieder vor seinem inneren Auge auftaucht, war unberechtigtes Aushilfswerk; wenn sechs Figuren auf dem Bilde waren, und es erwachen nun nur mehr fünf in seiner Erinnerung, so war eine überflüssig und lediglich hingemalt, um eine räumlich leere Stelle auszufüllen; und die in solchen Fällen so häufig gebrauchte

Phrase, dieses Tuch, diesen Hund, diese Kanne habe ich nur angebracht, um dem coloristischen Bedürfnisse zu genügen, das da förmlich nach einem blauen, weißen oder gelben Fleck schreit, ist meist nur eine höchst unkünstlerische Ausflucht, um das sich regende Gewissen des Künstlers zu beschwichtigen; alles auf einem Bilde muß nicht nur malerisch scheinen, sondern auch geistig sein.

Als eines der Gemälde, welche am vollendetsten dem Begriffe der monumentalen Malerei entsprechen, ist wohl stets von allen Berufenen Raphael's „Schule von Athen“ gepriesen worden und wird auch wohl stets gepriesen werden, wenn sich auch schon in unseren wunderlichen Tagen einzelne Stimmen gefunden haben, welche den hohen künstlerischen, ja culturhistorischen Werth dieses Meisterwerkes der Malerei voll erhabener Schönheit nicht erkannten, ja das ganze als Verirrung zu bezeichnen wagten, welche andere ähnliche Verirrungen zur Folge hatte.

Es sind wohl nun schon mehr als zwei Decennien ins Land gegangen, als uns eine derartige Verfekerung dieses den edelsten Inhalt der Cultur der Renaissance künstlerisch veranschaulichenden Gemäldes zum erstenmale recht energisch zu Gehör gebracht wurde, und zwar bei einem Symposion, das eine Anzahl von jungen Künstlern und Schriftstellern an einem der reizendsten Punkte eines oberitalienischen Sees vereinigt hatte. Alle Theilnehmer des Mahles hatten die Vollendung ihrer Ausbildung in Rom gesucht und einige hatten sie auch dort gefunden. Die Mehrzahl der Tischgenossen waren Verehrer des unsterblichen Urbinaten und Alle kannten die wichtigsten seiner Schöpfungen auswendig. Ein junger deutscher Künstler, der für die große Kunst begeistert war, beklagte, daß heute den hervorragendsten Talenten so selten Gelegenheit geboten werde, sie zu üben, und rief klagend aus: „Ja, hätte der göttliche Meister nicht so

intelligente und großmüthige Mäcene gefunden, so würden wir wohl nicht seine Transfiguration, seine Madonnen, seine Cartons, seine Psyche und, was gar nicht zu denken! seine „Schule von Athen“ haben, deren Anblick auf mich stets wie eine Offenbarung gewirkt hat und wohl so lange das Entzücken und die Bewunderung der Menschen bilden wird, als es noch Herzen, die fühlen, Köpfe, die denken, und Augen, die sehen können, geben wird.“

„Halt da,“ unterbrach ihn ein aus finsternen Brauen streitbar blickender nordischer Künstler, der nun schon zehn Jahre in Rom gewohnt hatte, und da er ebenso gewandt mit der Zunge als Clubredner, wie mit der Hand als Copist, namentlich von Malern wie Caravaggio und Ribera war, eines gewissen Ansehens sich unter seinen Collegen erfreute, „wer spricht heute noch von Raphael, das ist ja alles veraltetes Zeug und ganz besonders die „Schule von Athen“. Was ist das für ein Nonsens, in einem geschlossenen Raume Plato, Aristoteles, Sokrates, Pithagoras, Averroës, Perugino, Alcibiades und Dichter, Mathematiker, Astronomen und wißbegierige junge Fürsten aus der Zeit der Renaissance zusammen zu gruppiren, als ob sie unmittelbare Zeitgenossen voneinander gewesen wären. Ein Mensch mit gesunden Augen, dessen Geschmack nicht durch falschen Autoritätsglauben verdorben ist, muß solche gewaltsame Zusammenzwängung von Personen und Dingen, welche niemals zusammengehört haben und nie zusammengehören werden, lächerlich finden; der Unsinn, kurzsichtige oder voreingenommene Leute durch solche abgeschmackte Gedankenmalerei in Begeisterung zu versetzen, muß einmal aufhören, was man nie zusammen gesehen hat und nie zusammen sehen wird, kann niemals Gegenstand der Malerei sein, die keine andere Aufgabe haben kann, als uns die Welt vor Augen zu führen, wie sie in Wahrheit ist; eine Schönheit, die im

Kerne und Wesen von der Lüge lebt, kann keinen auf=richtigen Antheil bei vernünftigen Leuten erwecken, bleibt mir damit vom Leibe.“

Der junge schwärmerische deutsche Maler war so empört über diese Blasphemien, daß er gar nicht im Stande war, in wohlgesetzter Rede zu antworten, er meinte nur trocken und sich wiederholt unterbrechend, es sei der Kunst ihr edelstes und höchstes Ziel genommen, wenn man sie darauf beschränke, Alltägliches zu veranschaulichen, und die Natur zu copiren, die Gedanken, die Ideen, welche eine Zeit bewegen, welche ihr den Stempel aufdrücken, sie kennzeichnen, ihr Gesicht, sind malerisch zum Ausdrucke zu bringen; das sei aber die größte und schönste Aufgabe der Kunst der Malerei, und diese habe Raphael gerade in seiner Schule von Athen für alle Folgezeiten mustergiltig gelöst. Seine Zeit sei die Zeit gewesen, in welcher der Humanismus seine herrlichsten Blüthen trieb, seine süßesten Früchte zeitigte, eine Zeit= und Culturperiode, welche mit Recht den Namen „Wiedergeburt“ trage, indem ja durch sie der ganze Bildungsgehalt des Zeitalters der Classicität, neuerlich in den edelsten Formen, entsprechend der fortschrittlichen Entwicklung der Menschheit zum Ausdrucke gebracht worden sei; die alte Philosophie sei wieder erstanden, man habe sich in die Meisterwerke der Classiker versenkt, ihre Dichter, Denker und Bildner mit gleichem Eifer studirt, und daß dies so gewesen, wird in der Schule von Athen in musterhafter Weise künstlerisch veranschaulicht. Wie wohl abgewogen ist die Anordnung des Ganzen sowohl wie jene der Gruppen, wie macht sich alles und jedes im entzückenden Gleichgewichte geltend, welcher ein Rhythmus in der Führung der Linien, welcher ein bezaubernder Zusammenklang in der Farbengebung, welcher überzeugender Ausdruck in den Mienen, der Haltung und in der Bewegung und den

Geberden der als handelnd vorgeführten Personen . . . . .  
 „Ah was,“ unterbrach der realistische Thatfachen-Bursche da den Enthusiasten, „wenn ich auch zugebe, daß das Bild malerische Qualitäten hat, meine These, daß es ungehörig, ja lächerlich sei, derartig Unzusammengehöriges zusammenzuzwingen und daß es kindisch sei, sich von derartigem Nonsens imponiren zu lassen, steht deshalb doch unerschütterlich fest; daß Raphael zeichnen und bis zu einem gewissen Grade auch tüchtig malen konnte, weiß man . . . . .“

Da lachten Einige, Andere nickten zustimmend mit den weisen Häuptern, der Mann aber fuhr eifrig gesticulirend fort: „Ihr lacht nun, Ihr, die Ihr bei jedem Kunstwerke niemals zuerst nach dem „Wie“, sondern immer nur nach dem „Was“ desselben fragt und niemals einsehen werdet, daß das Colorit Raphael's unzulänglich war; gerade Ihr solltet es empfinden und begreifen, daß in diesem Gemälde ein ganz unmöglicher Inhalt mit aller Prätenjion beschränkter Befangenheit veranschaulicht werde. Ich weiß zwar, daß ich Fanatiker, wie Ihr seid und namentlich wie Sie, mein junger Freund aus dem südlichen Deutschland, sind, niemals befehren werde, aber der Wahrheit die Ehre, und wer es ehrlich mit ihr meint, der erhebe nun gleich mir sein Glas darauf, daß sie künftig, wie dies auf allen Gebieten der Fall sein soll, auch auf jenem der Kunst als vornehmste, ja Alleinherrscherin ihr Scepter schwinde!“

Bei diesen Worten erhob sich ein älterer Mann, der bisher schweigend der Discussion zugehört, und indem er sein Glas an jenem des Raphael-Verfeckers anklingen ließ, nahm er das Wort und Alle blickten gespannt auf ihn und lauschten pietätvoll seiner Rede, denn er galt und gilt noch heute als einer der feinfühligsten und kenntnißreichsten Kunstverständigen der damaligen Zeit: „Ja, ja, die Wahr-

heit lebe hoch, denn wer könnte es über sich bringen, sie nicht zu preisen, oder wer es bezweifeln, daß sie ebenso in der Kunst wie im Leben und in der Wissenschaft immer maßgebend gewesen sei und immer maßgebend bleiben werde; aber wohl verstanden, nicht die gemeine Wahrheit, die Naturwirklichkeit, darf da gemeint sein, welche das Vergängliche im Wechsel, das Zufällige, das heute so und morgen so ist, bedeutet, sondern jene höhere Wahrheit, welche über alle Veränderungen der Zeiten erhaben ist und in Wahrheit das Bleibende im Wechsel ist, weil sie wohlbegründet in dem innersten Kern der menschlichen Natur, von allem Anfang an da war und da sein wird, bis der letzte Mensch sein letztes Wort gesprochen und seinen letzten Seufzer ausgestoßen hat. Und als einer der edelsten Priester aller Zeiten im Dienste dieser Wahrheit erwies sich Raphael, als er dieses nicht genug zu bewundernde Kunstwerk schuf, das von jeher als Paradigma für malerische Schöpfungen von ähnlichem bedeutsamen Inhalt gegolten und gewirkt hat und heute noch wirkt; Meister wie Rubens haben das nicht ohne gefördert zu werden, gesehen und auch die durch Gedankengehalt hervorragenden Gemälde der Gegenwart verrathen dem Hellsiehenden, daß deren Schöpfer sich daran als Vorbild gehalten oder wenigstens an solche, welche, mögen sie auch im Colorit und in der Durchbildung der Einzelheiten ganz anderen Geistes sein, im Wesentlichen dem Beispiele des Urbinaten folgten. Mein geehrter Vorredner hat behauptet, es sei lügenhaft, Männer wie Plato, Perugino u. s. w. auf einem Gemälde, und zwar in lebendiger Beziehung zusammen zu gesellen, und ich gebe zu, daß ein solches Vorgehen der gemeinen Wahrheit, wie sie der Mindergebildete auffaßt, entspricht, aber gerade dadurch hat Raphael für alle Zukunft dargethan, daß er wie stets auch diesmal der höheren Wahrheit die ihr gebührende



Ehre gegeben habe, indem er in berechtigter Souveränität seines geläuterten Geschmacks die gemeine Naturwirklichkeit verletzete. Die höhere Wahrheit ist nämlich die, daß die hervorragendsten und leuchtendsten Geister aller Zeiten, seien sie nun Denker, Dichter oder Bildner, innig miteinander verwandt sind und auf demselben Boden der Erkenntniß stehen; diese bevorzugten Naturen sind wie die Gletscher, deren alles überragende Scheitel in den Himmel ragen; über andere Berge sich erhebend, sind sie stets und immer einander nahe, sie sind sich vertraut und sie gehören zusammen. Die vor tausenden von Jahren emporstauchten, ahnten diejenigen, welche tausende von Jahren nach ihnen kommen und ihr Wesen fortsetzen würden; bei aller Verschiedenheit ist doch diesen Heroen der Wissenschaft und Kunst das Wesentlichste gemeinsam, und wenn sie reden könnten, würden sie sich, die durch Jahrhunderte voneinander getrennt sind, nach einer Viertelstunde inhaltvollen Gespräches besser und gründlicher verstehen als dies gemeiniglich trotz all ihres Bemühens, sich klar auszudrücken, in Ansehung der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen der Fall ist. Was Ihr alles durch- und überblickende Altmeister Goethe über die Naturwirklichkeit und die höhere Wahrheit in ihrer Bedeutung für die Kunst dachte, wissen Sie ja, er meinte, die eine bringe sie zu den lichtesten Höhen, die andere zu dem tiefsten Schlamm! Diese höhere Wahrheit lebe hoch und immer!"

Alle stießen an mit Ausnahme des Raphael-Verächters, der seither Lehrer an einer Kunstgewerbeschule in einer deutschen Provinzstadt geworden und dort sein vermeintliches Genie „verheimlicht“.

Es ist immer gut, wenn man, nachdem man rückhaltslos ausgesprochen, was man für richtig hält und was man will, auch recht deutlich sagt, was man nicht will und was man als falsch erkennt. Wenn wir die Schule von Athen

als eines der größten Meisterwerke der großen Kunst bezeichnet haben, so dürfte es zweckmäßig sein, ein Gemälde der allermmodernsten Schule, das von den Modernen der strengen Observanz gelobhudelt wird, in der That aber den reinen Gegensatz zu jedem echten Kunstwerke bildet, gebührend zu beleuchten und auch die Stimmen der unreifen Kritik, welche das häßliche Machwerk in den Himmel erhob, anzuführen, um nebenbei klarzustellen, daß nicht nur die Künstler, welche den Auswüchsen der „Modernen“ huldigen, an dem ganzen Jammer, der sich neuestens in der Kunst breit macht, Schuld tragen, sondern ebenso und vielleicht noch mehr jene Schriftsteller, die vom Neuerungsfieber erfaßt, alle Besonnenheit und alles gesunde Urtheil verloren haben und deren Weisheit schließlich in dem Satze gipfelt, schon weil dies und das, was heute producirt wird, anders geartet ist als das, was bisher in Kunst und Poesie Geltung hatte, muß es wohlwollend begrüßt werden.

Das Gemälde, das wir als ein schlagendes Beispiel dafür, wie große Ideen malerisch nicht veranschaulicht werden sollen, im Nachstehenden schildern, nennt sich „Das Gebet“ und zeigt uns auf einer Riesenleinwand, wie eine Anzahl überlebensgroß gemalter Landbewohner weiblichen und männlichen Geschlechtes, in den Gesichtern, in der Haltung und in der ganzen körperlichen Bildung den stumpfsinnigsten und blödesten Aberglauben veranschaulichend, auf den Knien liegt, Kirchenlieder „plärrend“ — auf der ganzen weithin sich dehnenden Leinwand ist auch nicht ein Gesicht zu finden, das irgendwie Intellect oder feineres Empfindungsleben ausdrücken würde; dazu ist das Ganze so roh gemalt, daß die gelben Klexe, welche auf einzelnen Gesichtern, auf der Wange u. s. w. das auffallende Sonnenlicht darstellen sollen, lediglich als wirkliche Schmutzstellen

wirken. Als wir das Gemälde zum erstenmale in der Eröffnungsausstellung der Münchener Seceſſion ſahen, waren wir ganz betreten angeſichts der Thatſache, daß man dieſe rohe Verirrung der Malerei würdig befunden habe, in einer Ausſtellung einen ſo großen Raum einzunehmen, welche Meiſterwerke erſten Ranges von Herkomer, Böcklin, Villegas u. ſ. w. enthielt; es erſchien uns als eine wider Willen erzielte Veranſchaulichung der Wahrheit, daß vorlaute Talentloſigkeit ſich allüberall an die erſten Plätze vorzudringen wiſſe. Das Gemälde wurde aber fanatiſch gelobt und fand auch in Paris, wohin es dann wanderte, und nicht minder in Wien einzelne Bewunderer.

In einem viel geleſenen deutſchen Blatte war über das Bild, kaum es zur Ausſtellung gelangt war, eine Beſprechung erſchienen, die wohl ſo draſtiſch als nur möglich den köſtlichen Satz Kant's von der „verkehrten Tauglichkeit“ illuſtrirt, ſie bringt nämlich lauter Lob, das in den Augen jedes Vernünftigen und Urtheilſfähigen als bitterer Tadel erſcheinen muß. Ueber das Bild, das die ſchwierige Aufgabe löſen wollte, den Kirchengesang maleriſch zu veranſchaulichen, wird da geſagt: Es wirkt, als ſtünde man vor einer Kirche, das Thor öffnete ſich einen Augenblick und es quillten die brauſenden Tonſluthen eines von tauſend Kehlen mit Begeiſterung geſungenen Ledeums heraus. Das iſt eine künſtleriſche That, d. i. eine Begeiſterung, die bis zum Fanatismus geht, Achtung davor! Solche Bilder ſind Opfer an die Kunſt. Was der Maler wollte, iſt der Begriff des Gebetes, das die Seele befreit von Noth und Bangen, das aus den Herzen gläubiger Menſchen wie Sturmwind empordringt zum Schöpfer, mit dem denkbar geringſten Aufwand an allegoriſchem Beiwerk. Wer den Gedanken des Künſtlers erfaßt hat, begreift ſein Format, begreift die ungewöhnlich breite Art der Be-

handlung. Keine Sammlung von Charakterköpfen betender Männer und Weiber, keine interessanten Gewandstudien, kein Stillleben von prunkendem gottesdienstlichen Geräth, kein Kircheninterieur, keine Proben von Geschicklichkeit oder Compositions-kunst will er uns geben, nur „das Gebet“ will er schildern, ohne allen anekdotischen und symbolischen Apparat, das ist eine gewaltige Aufgabe und sie ist so „schön“ gelöst u. s. w. Welch albernes Phrasengeträtische, ein Maler hat eine Aufgabe „schön“ gelöst, obwohl sein Bild weder von Geschicklichkeit, noch von Compositions-kunst, noch von gefälliger Anordnung, noch von Charakteristik Zeugniß giebt! Und eine ganze Reihe französischer Blätter, wie „Temps“, „Figaro“, „Debat“ war gleichfalls charmirt von diesem Ausbunde gemalter Häßlichkeit und diese burleske Erscheinung, die sehr betäubend wäre, wenn sie eben nicht den Stempel der Vergänglichkeit, wie alle Auswüchse der Mode, an sich trüge, beweist eben, wie sehr einzelne der Herren, welche heute die Feder handhaben, ebenso von der Manie, Häßliches schön zu finden, heimgesucht sind; haben sich ja solche gefunden, welche an den geschmacklosen Brutalitäten der nordischen Schriftstellerin Amalie Skram Behagen fanden. Kunst und Literatur sind eben immer in lebhaftester Wechselwirkung begriffen und es ist daher eine erste Pflicht all Derjenigen, welche von diesem krankhaften Zug der Zeit nicht angekränkt sind, da immer wieder energisch Stellung zu nehmen und unumwunden ihre Meinung zu sagen.

Wir haben wiederholt über das unglaublich widerliche Gemälde vom Grafen Kalkreuth „Das Alter“ die Wahrheit gesagt, daß zwei stumpfsinnige häßliche alte Weiber unmöglich eine künstlerische Darstellung des Alters bedeuten können, aber im letzten Pariser Salon wurde dieser schlechte Witz des grobkörnigen Naturalisten noch überboten; da

fand sich ein gleichfalls „Das Alter“ betiteltes Gemälde, das uns zwei abgemagerte alte Schindmähren zeigte, mit denen verglichen die Rosinante Don Quichote's noch ein Muster von Pferdeschönheit gewesen wäre. Mit einer Art von Ostentation wird auf diesen und ähnlichen Bildern die Meinung propagirt, daß die Kunst dazu da sei, all die Häßlichkeiten, Unzulänglichkeiten und Ekelhaftigkeiten, welche leider im Leben vorkommen und die nicht zu sehen man blind sein müßte, dem verehrten Publicum immer wieder vor Augen zu führen, während die Kunst dagegen nur die Aufgabe hat, die Schönheit darzustellen. Wenn man den in ihrer Voreingenommenheit befangenen Leuten solche alte Wahrheiten zu Gemüthe führt, so meinen sie immer, das seien Gemeinplätze, die sie längst auswendig wüßten; aber ihre blinde Vorliebe, mit welcher sie ihre Irrthümer immer wieder hätscheln, nöthigt auch immer wieder dazu, ihnen diese alten Wahrheiten ins Gedächtniß zu rufen.

Schlimm ist auch, daß sich diese Fanatiker des Häßlichen immer wieder im Format ihrer bildlichen Darstellungen vergeifen; ein unpassend gewähltes Format ist aber meist von wahrhaft tödtlicher Wirkung für das Kunstwerk, innerlich unbedeutende Vorwürfe werden geradezu lächerlich, wenn sie in präntensiver räumlicher Ausdehnung vorgeführt werden, und erhabene Vorwürfe der Kunst können nicht würdig auf einem Täfelchen, das die Größe eines Kartenblattes hat, dargestellt werden. Es ist gerade so wichtig, daß ein Maler sich im Formate nicht vergreift, wie es wichtig ist, daß er in der Anordnung seiner Gruppen das Gleichgewicht derselben, im Ganzen und Einzelnen die charakteristische Schönheit nicht aus dem Auge verliert oder verlegt. Alle Vertreter der monumentalen Malerei von den großen Meistern der Renaissance bis zu Cornelius, Wilhelm Kaulbach, Paul Delaroche, Canon haben sich gehütet, gegen diese

Gesetze zu verstoßen, da sie sehr gut wußten, daß es auch wesentlich davon abhängt, daß ihre Schöpfungen Wohlgefallen bei den Beschauern erregen und daß, wenn dies nicht erzielt würde, sie in der Geschichte der Malerei keine beachtetere Stellung einnehmen würden, als die Buchdramen in der Geschichte des Theaters.

Historienbilder werden dann ihren Zweck, gemalte Geschichte zu sein, vollkommen erfüllt haben, wenn sie ein bedeutendes Ereigniß, das in die Entwicklungsgeschichte fördernd oder hemmend eingriff, bedeutsam veranschaulichen, und sie werden um so werthvoller sein, je reicher der Gewinn ist, den die Culturgeschichte aus deren Betrachtung zu ziehen vermag. Eine ganze Reihe von Geschichtsbildern der neueren Zeit von Gallait, Couture, Matejko, Camphausen, Neville, Detaille u. s. w. beweisen es ja, daß Historienbilder, abgesehen von ihrem Kunstwerthe, jenen historischer Documente haben können, ebenso durch die Feststellung wichtiger Ereignisse im Allgemeinen, wie durch ihre Beiträge zur Charakteristik der handelnden Personen, zur Costümenkunde u. s. w.

Wie sehr die Sittenbilder gemalte Sittengeschichte sind, beweisen eine große Anzahl der Genrebilder der niederländischen Schulen. Wir greifen aus diesem reichen Schatze aufs Gerathewohl nur ein Gemälde, eine Variante des von Jordaens wiederholt gemalten Bohnenfestes heraus. Jedermann, der sich überhaupt für die Kunst interessirt, muß das Bild kennen, denn es erfüllt in der That alle Anforderungen, welche der rigoroseste Kritiker an eine derartige künstlerische Schöpfung stellen kann, es veranschaulicht uns nicht nur in packender Weise, wie die bürgerlichen Landsleute Jordaens' sich in jener Zeit erlustigten, es zeigt uns in schärfster Charakteristik, wie sie über das, was gesellschaftlich erlaubt ist, dachten, wie sie sich kleideten, wie sie ihre verschiedenen Tafelgeräthe von der Kanne und der Schüssel bis zu den

reizend modellirten Gabeln formten und handhabten. Caravaggio belehrt uns darüber, wie es in einer italienischen Spielhölle, Giulio Romano wie es in einem römischen Freudenhause, Ostade, wie es in einer holländischen Kneipe zu ihrer Zeit hergegangen und ausgesehen, ebenso wie Andere schildern, wie man sich auf den Schlachtfeldern, in den Kirchen, auf den Marktplätzen, im Salon oder in der Kneipe hielt und betrug. Die Gemälde von Knaus, Defregger, Vautier, Math. Schmid werden nach Jahrhunderten noch den Werth von geschichtlichen Documenten für die Schilderung des Lebens der Bauern in unseren Tagen haben wie jene von Breton, und man wird sie gerade so studiren wie jene von Menzel und Beraud, wenn man das Leben im Salon, oder jene Grüzner's und Vibert's, wenn man das Klosterleben in unseren Tagen schildern will. Aber freilich in den Augen einer großen Anzahl unserer jungen Streber gelten die Genannten nichts mehr; denn sie behaupten, die Art dieser Künstler sei veraltet; aber die übergroße Majorität dieser tölpelhaft sich vordrängenden Leute, welche das Wort: „Hebe Dich von hinnen, damit ich Deinen Platz einnehme“ zu dem Leitmotive für ihre Handlungsweise erhoben haben und ihm nachleben, haben noch erst den Beweis zu erbringen, daß sie im Stande sind, die Plätze, die sie einnehmen wollen, auch würdig auszufüllen, sie sollen erst durch eine so stattliche Anzahl von Werken, wie dies die genannten Meister schon in ihren jungen Tagen gethan, den Beweis erbringen, daß sie nicht bloß die Kunst verstehen, Andere zu verkleinern, sondern selbst groß zu sein, und wir werden ihnen das Recht einräumen, von den Aelteren zu sagen, daß sie nicht mehr so Treffliches schaffen wie dereinst, aber auch dann werden wir ihnen die Berechtigung nicht zugestehen, zu behaupten, daß all das, was diese geleistet, überhaupt niemals der Rede werth gewesen sei.

Es ist heute von der allerhöchsten Wichtigkeit, die Grundwahrheiten, welche für die Kunst der Malerei wie für alle anderen stets gegolten haben, gelten und gelten werden, immer wieder in stärkster Betonung zu wiederholen, weil gerade in unseren Tagen die Meinungen sowohl von Künstlern, als Kunstkennern, Kunstrichtern und demgemäß auch Laien so entschieden auseinandergehen, ja zuweilen in geradem Gegensatze zu einander stehen. Wir haben heute Idealisten, Realisten, Naturalisten, Trivialisten, Impressionisten, Pleinairisten, Schwarzmalers, Stilisten, Symbolisten, Mystiker und weiß der Himmel, welche andere Couleurs noch, und jeder von ihnen ist überzeugt, vollkommen recht zu haben, schon aus dem Grunde, weil er, wenn er Toleranz gegen andere Meinungen und Richtungen üben wollte, dies mit der Selbsterkenntniß anfangen müßte, daß er doch eigentlich alles wohl erwogen, ein wenig im Unrecht sei. Das lärmt durcheinander so überlaut und so überzeugungssicher, daß der Besonnene, der von dem Grundsatz ausgeht: „prüfe alles und behalte das Gute“ entweder gar nicht zu Worte kommt, oder doch nur mit größter Anstrengung sich auch nur einigermaßen verständlich machen kann. Das große, außerhalb der Parteien stehende Publicum weiß zuletzt gar nicht, wem es glauben soll, da die Fachleute einander als so incompetent Leute behandeln, wie dies etwa seinerzeit Morelli (Lermonieff) Bode gegenüber gethan, was ihm von diesem in gleicher Münze heimgezahlt worden. Das Publicum sagt sich da daselbe, was es sich seinerzeit mit Bezug auf philosophische Erkenntniß gesagt, als die gesammten officiellen Vertreter der Philosophie Arthur Schopenhauer ignorirten, wofür sich dieser dadurch rächte, daß er sein Essay gegen die Professoren und Gelehrten schrieb, und Hegel, der damals seinen Herrscherstab schwenkte, einen „frehen Unsinnschmierer“ nannte, oder was es dachte, als



die Germanisten und Phylologen sich gegenseitig auf das Größlichste verunglimpften, es sagt sich: „Da die sogenannten Fachleute völlig im Unklaren sind, was eigentlich in der Kunst das Richtige ist, und ganz unverhohlen Einer dem Anderen sagen, daß er die Sache gründlich nicht verstehe, so wollen wir fernerhin auf sie gar nicht mehr hören und thun nach unserem eigenen Gefallen; die Herren untergraben in der Meinung, die Autorität des Anderen oder der Anderen in den Augen des Publicums zu vernichten, die eigene Autorität und die Autorität der Wissenschaft, deren Vertreter sie sind oder sein sollen.“ Das Publicum wird unsicher und rathlos und da es zwar immer schließlich auf das Rechte kommt, dies aber erst nach Jahrzehnten eintreten kann, ja in der That, wie man wiederholt erfahren, erst nach langem Hin- und Herschwanken, so haben die lebenden Künstler und die Kunst von heute von dieser dereinst ohne Zweifel aufgehenden Weisheit gar nichts. Bis dahin können in allem Behagen die falschen Götter die Rolle der echten Götter spielen und wachsen und gedeihen, während wahre Talente verkümmern und an der Theilnahmslosigkeit des Publicums zugrunde gehen. Es ist nämlich der oft wiederholte Satz, daß jedes echte Talent trotz aller Mißgunst des Publicums, trotz aller Noth des Daseins, trotz Mangel an Aufträgen, sich dennoch schließlich Bahn brechen müsse, eine der unwirklichsten Halbwahrheiten, die nur ausgedacht werden konnten; dies bestätigt die Lebensgeschichte mehrerer der hervorragendsten Maler der Gegenwart, die sich allerdings schließlich Bahn gebrochen, aber lange nicht das geleistet haben, was sie geschaffen haben würden, wenn sie nicht jahrelang ihr ideales Streben beiseite lassen und für den Markt hätten arbeiten müssen, um nur die allernöthigsten Bedürfnisse des Lebens befriedigen zu können; und andere vielversprechende Talente sind thatsächlich aus Mangel an

Aufträgen und Förderungen und auch deshalb zugrunde gegangen, weil sie dem falschen Geschmacke des Tages keine Concessionen machen wollten. Es ist freilich nicht zu bestreiten, daß so manche der Künstler entweder aus falscher Scham all die bitteren Stunden, die sie durchzumachen hatten, bis „sie sich durchsetzten“, verheimlichen, oder aus verwerflicher Selbstgefälligkeit gleichfalls zu dem oben angeführten verhängnißvollen irrthümlichen Satz sich bekennen, und dadurch den Aberglauben der urtheilslosen Menge, daß nur schwache Talente nicht aufkommen, stärken und ihm zu längerer Dauer verhelfen.

Thatsächlich können künstlerisch ganz gleichwerthige Schöpfungen grundverschiedene Schicksale haben; trifft ein großer Künstler mit seinem Werke einen zu seiner Zeit empfindlich bloßgelegten Nerv der allgemeinen Stimmung, so kann er nicht nur, so muß er der Natur der Sache nach augenblicklich einen weit- und tiefgreifenden Erfolg haben; ist sein Werk der Stimmung seiner Zeit, den geistigen Strömungen derselben fremd, so wird es auch als fremd-artig das Publicum theilnahmslos finden, und das, was aus wärmster Empfindung, aus echter Begeisterung entstanden, wird auf kalte Hände und gleichgiltige Herzen stoßen; freilich wird sich das mit der Zeit ändern, denn die Zeiten wechseln und mit ihnen die Sitten und Anschauungen, aber wenn das Werk dessen, der seiner Zeit so voraneilte, daß das, was er schuf, von dem Publicum wie eine persönliche Beleidigung, eine Verurtheilung des nun herrschenden Geschmacks empfunden wird, wenn ein solches Werk endlich allgemeine Anerkennung, ja für alle Folgezeit Geltung gewonnen, ist der Künstler, dem man es dankt, meist längst begraben und als Persönlichkeit so sehr aus dem Gedächtnisse der Leute verschwunden, daß man sich in den Kreisen seiner posthumen Verehrer vergeblich die Mühe giebt, heraus-

zufinden, wo denn die Stelle eigentlich zu suchen, wo seine leiblichen Ueberreste der Erde zur ewigen Ruhe von wenigen Leidtragenden übergeben wurde. Wem fallen da nicht Belege ein? Freilich die größten Meister sind vor solchem Schicksale bewahrt, aber nicht vor dem, im Leben und zuweilen auch nach dem Tode verkannt und unterschätzt zu werden.

Der Streit, ob Idealisten oder Realisten das Richtige treffen, war immer da und wird stets da bleiben, obgleich die Frage für die besonnenen Denker längst dahin entschieden ist, daß beide Meinungen in schroffer Einseitigkeit gefaßt und als Beurtheilungsmaßstab für künstlerische Erscheinungen aufgestellt und zur Anwendung gebracht, irrig seien; in Wahrheit muß ein jedes Kunstwerk, das als echt anzusehen, das Ideale mit dem Realen in inniger Verbindung zum Ausdrucke bringen. Wie schon angedeutet, hat die große Kunst das Individuelle zum Typischen zu erheben, die Einzelanschauung zur Allgemeingiltigkeit zu erhöhen, indem sie nur das Wesentliche festhält und das Zufällige wegläßt. In all dem liegt die große Gefahr, daß der Künstler sich im Maße des Individuellen vergreife, jede Uebertreibung im Individuellen führt zur Caricatur, jede Uebertreibung im Typischen zum leeren akademischen Conventionalismus. Beispiele, wie in diesem Contraste gesündigt wird, finden sich in allen mit Gemälden geschmückten Gebäuden, auf Straßen und Plätzen und auf allen Ausstellungen; für jeden, der nur einigermaßen zu künstlerischem Sehen erzogen ist, wäre die Namhaftmachung von Beispielen überflüssig. Betonen wollen wir nur noch, daß alle wahrhaft großen Künstler sowohl das Typische wie das Individuelle vollständig beherrschten, so Lionardo, Raphael, Michel Angelo, Rubens u. s. w.

Wir haben schon hervorgehoben, daß die Maler von heute alle erdenklichen Arten ihrer Kunst pflegen: über jene,

welche als Veristen äußerster Consequenz und verwegenster Rücksichtslosigkeit die Wahrheit an und für sich wiedergeben wollen und über Solche, welche danach trachten, eine ideale Welt darzustellen und dies zu erreichen glauben, indem sie unmögliche Linien ziehen und Combinationen in Farben und Tönen anwenden, welche in solcher Art in der Wirklichkeit noch von niemandem gesehen wurden, und endlich über Andere, welche in anderer Weise sich an der Schönheit und Wahrheit verjündigt, habe ich in meiner im Frühling dieses Jahres in demselben Verlage wie das vorliegende Buch erschienenen Broschüre „Moderne Malerei“ Anschauungen ausgesprochen, welche ich hier, da ich ihnen im Wesentlichen immer zustimmen werde und da sie den Kern der Frage treffen, mutatis mutandis wiederholen will. Die Einen bringen in dem festen Glauben, das Ideal müsse auch ideal dargestellt werden, ein Colorit zu Tage, das ich eine Frucht des transcendentalen Farbenidealismus nennen möchte; sie zögern gar nicht, uns rothe Bäume, blaues und grünes Fleisch, Haare, die zu brennen scheinen und Aehnliches vorzuführen und ihren Personen einen Linien Schwung in den Umrissen des Körpers zu geben, daß man unwillkürlich von dem Bangen befallen wird, diese würden im nächsten Augenblicke allen Halt verlieren, von einem Windstoß in Atome zerblasen und in das All fortgewirbelt werden.

Es giebt dagegen auch Maler, welche von dem Grundsatz, das Ideal sei auch ideal darzustellen, völlig abgehen und wähnen, es dem allgemeinen Verständnisse und der gang und gäben Empfindungs- und Anschauungsweise nahe zu bringen, indem sie es in alltäglichen, ja trivialen Formen und in einer Färbung, die jedem vertraut ist, darstellen. Die Einen meinen, ein Gemälde dürfe durchaus nichts erzählen, sondern habe nur die farbige Erscheinung festzuhalten, sie plaidiren mit ihren Bildern förmlich für vollständige

Inhaltslosigkeit, Andere wieder zeigen sich als Schwärmer für den Tiefsinn, das Mystische, das man nur ahnt und niemals erfährt, daher auch niemals versteht und weiß, und sind nur darin deutlich, daß für sie offenbar Klarheit und Beschränktheit, Gemeinverständlichkeit und Trivialität für identische Begriffe gelten.

Die modernen Gemälde aber veranschaulichen in reichster Mannigfaltigkeit der Abstufungen und Nuancirungen diese Glaubensbekenntnisse und jedes derselben hat einzelne talentvolle und eine recht stattliche Anzahl talentloser Vertreter gefunden.

Die Maler, welche rückhaltslose Wahrhaftigkeit auf ihre Fahnen geschrieben, sind auch in der Regel in der Beobachtung der Natur und ihrer Erscheinungen so gewissenhaft gewesen, daß in allen ihren Bildern das Streben nach zutreffendster Gegenständlichkeit unzweifelhaft zu Tage tritt, und insofern sie von der Natur speciell mit einem scharfen Auge für das Malerische ausgerüstet waren, haben sie uns auch Schöpfungen geschenkt, welche als echte Kunstwerke zu bezeichnen sind, so der Nordländer Thoukow, die Engländer Mr. Stevenjon, Davis und Pearson, die Belgier Njol, Lamorinière und Fr. Courtens, die Franzosen Corot, Bastien-Lepage u. s. w.; nebenbei will ich hervorheben, daß von diesen modernen Künstlern die Engländer am meisten Erfolg hatten und am entschiedensten Schule gemacht haben, und es hat die Erfahrung, mit welcher enthusiastischen Antheilnahme diese Künstler auf dem Continente aufgenommen wurden, eine für sie höchst erfreuliche Wirkung auf die kunstliebenden Kreise in ihrem Vaterlande gehabt. Die Gemälde von einzelnen deutschen und französischen Künstlern, welche ehemals in England so sehr beliebt waren, fanden nun nahezu gar keinen Absatz mehr, da die englischen Kunstfreunde sich den Satz „warum in die

Ferne schweifen, sich', das Gute liegt so nah'" vor Augen halten und in ihrem lebhaften Patriotismus sich sagen: da das Ausland an den Schöpfungen unserer einheimischen Künstler so viel Gefallen befundet, so wäre es ganz sinn- und pflichtwidrig, das von auswärts zu beziehen, was man so trefflich bei sich zu Hause haben kann. Freilich haben die englischen und schottischen Maler das Beste, was sie in den letzten zwei und drei Decennien geschaffen, auf dem Continent, und einzelne von ihnen, wie etwa John Reid, scheinen in der That wie „ausgepumpt“, da sie ihr Bestes bereits den Ausstellungen auf dem Continent überlassen und eben wie die Maler aller anderen Nationalitäten nicht in der Lage sind, alljährlich Bestes zu produciren. Einzelne von den continentalen Malern ziehen übrigens den englischen Markt gar nicht mehr in ihren Calcül, da es jenseits des Canals für sie keine Nachfrage mehr giebt, haben sie den kurzen Entschuß gefaßt, auch ihre Anbote vorläufig einzustellen.

Als ich den Satz — nach dieser kurzen Abschweifung nehme ich mein eigentliches Thema wieder auf — hinschrieb, daß unsere Maler sich neuerlich dem eingehenden Naturstudium zuwenden, was, wie ich nun hinzufüge, die natürliche Reaction gegen den vor einigen Jahren noch grassirenden Conventionalismus war, da sind mir unwillkürlich als Beispiele fast nur die Namen von Landschaftsmalern aus der Feder geflossen, aber daß dies nicht zufällig geschehen, wird sich im Laufe meines Versuches, was dankenswerth neues wir unseren Neuerern auf dem Gebiete der Malerei zuerkennen haben, hoffentlich deutlich herausstellen.

Die Landschaftsmalerei bildet in dieser Kunst überhaupt vornehmlich das lyrische Element und ist zugleich auf die allergrößte Gegenständlichkeit angewiesen; sie soll stimmungsvoll uns in anschaulicher Wahrhaftigkeit die landschaftliche Natur vorführen; jede gute Landschaft ist in diesem Sinne

ein gemaltes Gedicht, man sieht da Lieder, Romanzen, ja Epiſches und Heroiſches maleriſch veranſchaulicht und ſie iſt zugleich ein Spiegelbild der Naturschönheiten, wie ſie von dem Seelenauge des Künſtlers, das er in ſich trägt, zurückgeſtrahlt werden, getreu wiedergegeben und zugleich verändert, aufgenommen und reproducirt durch das Medium ſeiner Individualität, und weil dies ſo iſt, hat jede gute Landſchaft auch etwas höchſt Perſönliches, entſchieden Eigenartiges an ſich; das wird man ſtets beſtätigt finden von den derartigen Gemälden Jakob Ruisdael's bis zu jenen der beiden Achenbach, Diaz', Rouſſeau's, J. E. Schindler's, Schönleber's, Bartel's, Peter Paul Müller's u. ſ. w.

Den Landſchaftsmalern der Gegenwart iſt es auch in erſter Linie zu danken, daß die Meiſter auf allen Gebieten der Malerei von jeder Convention, dem Hergebrachten, An- und Ausgelebten ſich abwendeten und durch neuerliches intimes Studium der Natur Neues ſuchten und auch Neues, namentlich in Bezug auf die Ausdrucksmittel fanden; daß nicht alles, was ihnen da ein- und auffiel und von ihnen maleriſch veranſchaulicht wurde, echt war, und daß die ſo gewonnene Ausbeute gegen das, was die Pfadfinder vor ihnen bereits entdeckt und verwerthet, an Inhalt und Umfang zurückſtand, iſt ja ſelbſtverſtändlich; es ging da auf dem Gebiete der Malerei wie auf jenem des höheren Schriftthums, das bei dem Bemühen, neue bezeichnende Wortbildungen zu finden, gleichfalls nur wenig Weizen unter massenhafter Spreu, die mit dem Tage kam und mit dem Tage verſchwand, zu Stande brachte; wie überlange flöteten die Nachtigallen in den deutſchen Gedichten, bis Heine kam und für ihren reizenden Geſang das treffliche und für Jahrhundert geprägte Wort fand „in langgezogenen Tönen ſchluchzend“. Das Streben, die Natur unmittelbar in allen ihren Erſcheinungen feſtzuhalten, iſt übrigens nicht von heute,

vor nun nahezu dreißig Jahren trachtete der bekannte Schweizer Maler François Buchser mit wahrhaft frenetischem Eifer danach, alle seine Bilder, wo irgend möglich vor der Natur anzufangen und zu vollenden; er malte nur, was und wie er es gesehen; er eiferte daher auch unablässig gegen das Uebersetzen der Naturstudien in das „Atelierbild“, wie er verächtlich die Gemälde nannte, welche wesentlich nicht im Freien, sondern in Kunstwerkstätten entstanden. Demselben Hange wahrhaftig zu sein, gehorchte auch der Wiener Realist Ferdinand Waldmüller gerade so wie der Pariser Colorist A. Ph. Koll, der mit seinem Bilde „Lebensfreuden“ im Salon des laufenden Jahres (1895) (Champ de Mars) so viel Aufsehen erregt, als er zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zog. Waldmüller meinte eine künstlerische Gewissenspflicht zu erfüllen, wenn er stundenlang vor einer interessanten Landschaft oder einer pittoresken Ruine saß und was er sah, getreulich, Blatt für Blatt, Stein für Stein, Ornament für Ornament nachmalte; sein Freund, der ausgezeichnete Lithograph und Aquarellist, Porträtmaler und Landschaftsmaler Josef Kriehuber, der ein klarer Kopf und witzig war, machte sich über diese Methode zu arbeiten lustig, indem er sagte: Auf diese Weise muß ein Galimathias entstehen, da ja die Natur nicht stille halten kann wie der Maler und fortwährend in Beleuchtung, Farbeneffecten u. s. w. wechselt. Pettenkofen, der dies ebenso genau wußte und gleichfalls für die weitgehendste Naturwahrheit schwärmte, bemühte sich daher, die vollen Farben-, Licht- und Bewegungsreize, wie sie eben durch die stets wechselnden Erscheinungen und Stimmungen der Natur entstehen, in rasch hingeschriebenen Studien festzuhalten, welche er ganz zutreffend selbst „Momentaufnahmen“ nannte und welche — wahre Perlen der modernen Kunst! — lange bevor das Wort „Secession“ in seiner heutigen Anwendung



für Gruppen von Künstlern bekannt war, auf Kunstreisen in Ungarn und Italien geschaffen wurden und nun zerstreut sich in den Sammlungen ganz besonderer Feinschmecker für derartige Cabinetsstücke sowohl in Wien wie anderswo befinden; sie wetteifern — das kann gar nicht in Frage sein — in Bezug auf überzeugende Naturwahrheit mit den gelungensten Gemälden eines der Talentvollsten und Modernsten unter den Modernen, des Berliner Hypernaturalisten Max Liebermann, und sie übertreffen sie an Schönheit, weil eben Pettenkofen als Mann von reinlichem Geschmack dem Häßlichen und Widerlichen aus dem Wege ging und es nicht mit Wohlbehagen aufsuchte und festhielt, was eben in der Mehrzahl der Bilder des genannten Berliner Meisters augenbeleidigend grell zu Tage tritt.

Was aber damals Pettenkofen ziemlich vereinzelt that, ist nun Methode geworden; die modernen Maler sind unablässig bemüht, die Natur in ihren geheimsten Regungen zu belauschen, und damit hängt auch wohl ihre Marotte, dem Publicum ihre ganz unfertigen, zuweilen nur aus einer Art von gestammelten Andeutungen bestehenden Naturstudien vorzuführen, zusammen. Weil das, was da mit feinsühligem Auge und virtuos geübter Hand erfaßt wurde, für sie und ihre Collegen als Stimmungabel, als grundlegendes Material für künftig auszuführende Kunstwerke, als Gedächtniß- und Anschauungsmittel von allerhöchstem Interesse ist, so wähnen sie, das große Publicum müsse gleichfalls an derartigen Experimenten das antheilvollste Gefallen finden. Das ist aber ein Irrthum, denn das Publicum will bei Betrachtung von Gemälden einen Genuß haben, es will nicht die Mühsal der Arbeit, sondern die Frucht der Arbeit vor sich haben; wenn es den Schweiß am Bilde kleben sieht, so ist es um alle Freude gebracht, es schätzt an Kunstwerken niemals die ersichtliche Plage, die sich der Künstler dabei gegeben, sondern

vor allem ja nur das in wohl lautenden Linien, augenergötzenden Farben und Formen ergreifenden Ausdruck zur Anschauung gekommene Genie des Künstlers. Daß dies nun einmal so ist, das hebt das Verdienst der modernen Maler nicht auf, daß sie fortwährend bemüht sind, neue Ausdrucksmittel für ihre Kunst zu entdecken, und es ist ein gar nicht zu unterschätzender, ja hoch zu haltender Gewinn für die Kunst, daß ihnen dies in der von uns bereits gekennzeichneten Weise gelungen, welche allerdings ebenso fern von Ueberschätzung als von Unterschätzung ist.

Ja, es ist ein gar nicht zu bestreitendes Verdienst der modernen Maler, daß die guten unter ihren Bildern in Bezug auf das Fleisch, das Licht, die Steine, das Wasser, die Wolken, Stimmungen, wie jene der Dämmerung, der Nacht, sowohl in der Natur, wie in Straßen und auf Plätzen der Städte, nicht mehr wesentlich als Farbe, sondern so selbstverständlich wie die unmittelbaren Naturerscheinungen wirken, ja daß auf den gelungensten derselben man in keinem Falle an das Material, das da in Verwendung kam, erinnert wird und dasselbe in der That vollständig überwunden ist. Der Verpflichtung, sich die in solcher aufopferungsvoller Weise gefundenen Hilfen und Ausdrucksmittel anzueignen und sich derselben nach bestem Wissen und Gewissen zu bedienen, wird sich künftighin kein Maler entschlagen, und zwar umso weniger, je begabter er ist und je ernster er es mit seiner Kunst meint. Es ist freilich wahr, die Beherrschung der technischen Mittel allein reicht bei weitem nicht aus, um große Kunstwerke hervorzubringen, dazu gehören schöpferische Phantasie, ein feinfühliges Maß in Bezug des Gebrauches desselben, Innigkeit des Gefühles, trefflicherer Geschmack, ein viel umfassender Geist und eine aus stärkstem Willen geborene unbeugsame Energie, und dazu, daß alle diese Gaben in ebenmäßigen Gleichgewichte

sich in einem Sterblichen vereinigt finden, ist nach der Meinung eines Sterndeuters, der seinerzeit für den Weisesten unter den Weisen galt, eine besondere Constellation der Himmelskörper bei der Geburt eines also Begnadeten nothwendig; solche Sonntagskinder sind eben immer selten geblieben und werden stets selten bleiben. Es hat zu allen Zeiten Leute gegeben, deren übrigens sehr lobenswerthes Bestreben mit der Erfüllung der Aufgabe, Ausdrucksmittel zu finden, gelöst und zu Ende war, denn genial Begabten ist es stets vorbehalten geblieben, aus den ihnen zu Gebote stehenden oder von ihnen gefundenen Ausdrucksmitteln Kunstwerke von dauerndem Werthe zu schaffen.

Es wurde bereits betont, daß die Maler von heute, wenn man sie in Bezug auf ihre Methode und ihre Ziele ansieht, eine wahre Musterkarte von Buntheit bilden, aber der Führer sind, wenn sie auch eben nicht Heroen der Kunst genannt zu werden verdienen, doch nur wenige, und nur sie sind ernster ästhetischer Betrachtung würdig, da man zwar mit Fleiß und gutem Willen allein verdient, in den Himmel zu kommen, und in ethischer Beziehung aller Ehren werth sein, in der Kunst aber doch gar keine oder nur eine Nebenrolle spielen kann. Der heute unglaublich zahlreiche Troß der Maler, welche den Führern folgen, gehorcht immer sklavisch der Parole, welche von diesen ausgegeben worden, commandiren diese, die richtige zeichnerische Form hat gegenüber dem reizvollen Spiele der Töne gar keine Bedeutung, so wird die Zeichnung vernachlässigt. Docirt ein angestaunter Meister, malt mystisch und symbolisch, so daß Euch nur die Auserwählten verstehen, so malen die Satelliten so, daß sie gar niemand begreifen kann, und beliebt es einem Matador, Hellmalerei zu treiben, so flecksen die Nachtreter einen Tumult von lichten Farben auf die Leinwänden, daß Einem die Augen schmerzen, wenn man darauf hinsieht; die be-

rühmten Dunkelmänner unter den Coloristen fanden aber Nachtreter, welche einem verehrten Publicum in ihren Bildern stockfinstere Nacht boten, an welcher alle Bemühungen, die von ihr undurchdringlich verhüllten, da etwa vorhandenen Gegenstände zu differenziren, zu Schanden wurden.

In allen Zweigen der Malerei haben sich aber Hell- und Dunkelmaler neuestens mit stärkerem und schwächerem Erfolge geltend zu machen gesucht. Als Uhde zuerst mit seinem Pleinairbilde „Exercirende Soldaten“ auftrat und nur theilweise Billigung fand, aber allgemeines Interesse erregte, hatte er schon eine Periode der rembrandesken und Schwarzmalerei hinter sich; aber das Neuartige, in seiner Wurzel auf Manet Zurückzuführende der Lichtführung machte namentlich auf die jüngeren Künstler einen so starken Eindruck, daß sie sich gar nicht bedachten, männliche und weibliche Bildnisse in solchem zerstreuten, dem entschiedenen Eindrucke der Form abträglichen Lichte zu malen; Andere wieder konnten gar nicht Genüge finden in dem Behagen, die Bildnisse in so dunklen Farben vorzutragen als nur möglich und die Charakteristik der Personen, welche ihnen zum Opfer fielen, so sehr zu übertreiben, daß es mir möglich wurde, für diese Art von Porträts die Bezeichnung „gemalte Steckbriefe“ zu finden. Interieurs wurden den Beschauern im grellsten Freilichte vorgeführt, und von diesem Excesse ist auch Uhde nicht völlig freizusprechen, der freilich heute nur hell oder dunkel malt, je nachdem der darzustellende Gegenstand dies verlangt; dies hatte zur Folge, daß derartige Interieurs von einer wahren Lichtfluth erfüllt schienen und die Personen, welche da standen oder saßen, den Eindruck machten, als wären ihre Haare eben in Brand gerathen!

Welch überraschende Effecte durch die Freilichtmalerei in landschaftlichen Bildern erzielt wurden, weiß alle Welt, aber ebenso wie einerseits die Impressionisten einer öden

Naturabschreiberei, andererseits aber der Geschmacklosigkeit verfielen, alles, was sie und wie sie es sahen, für würdig zu halten, gemalt zu werden. Sie vergaßen eben, daß es in der freien Natur keine störende Dissonanz geben kann, weil das alles umschließende, unendliche Ganze jeden Mißklang auflöst und aufhebt, und weil sie übersehen, daß der Künstler, welcher doch immer nur einen Ausschnitt der Natur geben kann, diese mächtige und wohlthätige Wirkung nur zu erzielen vermag, wenn seine Individualität stark genug ist, diese Rolle des Cosmos zu übernehmen; wenn die Art, wie sich in ihm eine Naturerscheinung spiegelt und er sie wiedergiebt, beweist, daß er das Einzelne zum einheitlichen Ganzen zu erheben vermag.

Wir haben wiederholt betont, daß es zu allen Zeiten Parteiungen gegeben, Lionardo und Michel Angelo waren sich nicht grün, ebenso Raphael und der Letztgenannte; daß die jeweiligen Anhänger die Spannung, welche zwischen den Meistern herrschte, in übertriebener Weise in ihrem Betragen gegen diese, in ihren Urtheilen über deren Werke, in ihrem Verhalten gegen deren Anhänger, zur Schau trugen, wäre an und für sich selbstverständlich, denn solche Wohldienerei war von jeher an der Tagesordnung, und wer seinem eigenen Lichte mißtraut, hat sich von jeher dadurch zu einer Art glänzender Erscheinung umgestalten wollen, daß er sich in den Strahlen des fremden sonnte! Aber die Thatfache ist auch documentarisch bewahrheitet und recht pikant und bezeichnend unter anderem durch einige in Guhl's Künstlerbriefen mitgetheilte Schreiben des übrigens ausgezeichneten Coloristen Sebastian del Piombo.

Sebastian del Piombo war bekanntlich einer der begeistertsten Verehrer Michel Angelo's und stand an der Spitze der Gegner Raphael's, von dem er wiederholt in den verächtlichsten Ausdrücken spricht, er unterrichtete Michel Angelo,

wenn dieser abwesend war, von allen Vorkommnissen im Lager der Raphaeliten und hat wohl durch Zwischenträgereien nicht wenig zu der Verbitterung im Gemüthe Michel Angelo's beigetragen. Und es gab wirklich Leute in Rom, und zwar Angehörige einer sehr einflußreichen Partei, die den Venetianer für einen größeren Künstler hielten als den Urbinaten, welche sogar so weit gingen, die Deckenmalereien in der Farnesina als eine „cosa vituperosa“, eine in Wahrheit schändliche Sache zu erklären. Wir können es uns nicht versagen, ein paar sehr charakteristische Stellen aus den Schreiben des Raphaelfeindes und Gegners seiner Schule und Schüler an Michel Angelo mitzutheilen; in dem einen vom 26. December 1519 von Rom nach Florenz an Buonarrotti gerichteten heißt es unter anderem: „Außerdem theile ich Euch mit, wie ich die Tafel vollendet“ (es ist damit das Hauptwerk S. Piombo's, die „Auferweckung des Lazarus“ gemeint) „und sie in den Palast getragen habe, wo sie einem jeden eher gefallen als mißfallen hat, ausgenommen die Gewöhnlichen“ (die Raphaeliten). „Aber sie wissen nicht, was dazu sagen. Mir genügt es, daß der hochwürdige Monsignore mir gesagt hat, daß ich ihn über Erwartung befriedigt hätte. Und ich glaube auch, daß mein Bild besser gezeichnet ist als dies Zeug von Tappeten“ u. s. w. Eine Stelle in einem zweiten Schreiben an M. A., die man vollkommen zu würdigen im Stande ist, wenn man weiß, daß Sebastian del Piombo nach dem Tode Raphael's alle Hebel in Bewegung setzte, um vom Papste Leo X. zu erlangen, daß die Ausmalung der letzten noch übrigen Stanze, des Konstantinsaales, in welchem die Schüler Raphael's Giulio Romano, Penni u. s. w. arbeiteten, ihm übertragen würde, finden sich nachstehende Auslassungen: „Danach sagte mir unser Herr“ (der Papst) „Bastiano, auf mein Gewissen, mir gefällt das nicht, was jene machen,

noch hat es irgend jemand gefallen, der das Werk gesehen hat. In Zeit von vier bis fünf Tagen will ich mir die Arbeit ansehen, und wenn sie nichts besseres machen als das, mit dem sie angefangen, so will ich, daß sie nicht weiter daran arbeiten sollen. Ich werde ihnen irgend etwas anderes zu thun geben und das, was sie gemacht haben, heruntergeschlagen lassen, und ich werde dann jenen ganzen Saal Euch geben, denn ich habe die Absicht, ein schönes Werk zu machen, oder ich lasse ihn mit Damastmustern ausmalen.“ Ich antwortete ihm, daß ich mir mit Eurer Hilfe Wunderdinge zu machen getraute, worauf er mir antwortete: „Daran zweifle ich nicht, denn Ihr Alle habt von ihm gelernt.“ Und auf Treu und Glauben und unter uns gesagt: Seine Heiligkeit äußerten ferner: „Betrachte doch die Werke Raphael's, nachdem er die Werke Michel Angelo's kennen gelernt, hat er plötzlich die Weise des Gerugino verlassen und sich, so viel er konnte, des jener Michel Angelo genähert u. s. w.“ Die Geschichte lehrt, nebenbei gesagt, daß die Anstrengungen Sebastiano's vergeblich waren. Sowie dieser gegen Raphael, war ein anderer Verehrer Michel Angelo's, und zwar kein geringerer als Vasari gegen Lionardo ungerecht, dem er es niemals verzeihen konnte, daß er dereinst einen erfolgreichen Wettbewerb mit Buonarotti eingegangen war, und dem er in seinen „Vite“ so viel Uebles als nur möglich nachsagte.

Parteiungen hat es — wie man sieht — in der Welt der Künstler und Kunstfreunde immer gegeben, aber die Heftigkeit, mit der die Anhänger verschiedener Richtungen sich anfeinden und bekämpfen, ist ebenso etwas neues, wie die „Secession“, welche sich in den verschiedenen Künstlervereinigungen der Kunstcentren vollzog, etwas neues ist. Die Sache ist wunderbarlich wie der Name. Das mit diesen Dingen wenig vertraute Publicum war, als das Wort in

der neuen Anwendung zuerst gebraucht wurde, der Meinung, daß damit kurz und bündig ein ganzes künstlerisches Programm bezeichnet werden sollte; es war ihm ja auch oft genug und bis zum Ueberdruſſe vorgeſagt worden, daß die von echtem Talent und bei ihrer Thätigkeit von rein künstlerischer Geſinnung geführten Künstler nicht mehr mit dem Gros der in den bestehenden Genoffenschaften und Vereinen wirkenden Collegen wie vor und ehe Hand in Hand gehen könnten; denn die erbgeſessenen Berühmtheiten bewegten ſich nur mehr in ausgefahrenen Geleiſen, und es ſei durchaus nicht das wahre Intereſſe der Kunſt, von dem ſie ſich bei ihrem Streben leiten ließen; ſo war es in Paris, ſo in München, ſo in Düſſeldorf. Diejenigen, welche in den alten Vereinigungen ein Hemmniß ihrer Carrière ſahen, trennten ſich ab und bildeten neue Vereinigungen, veranstalteten ſeparate Ausſtellungen u. ſ. w. Nachdem das nun einige Jahre ſo gegangen, ſtellte ſich aber heraus, daß die alten Genoffenschaften in ihren Ausſtellungen gerade ſo viel gutes und ſchlimmes Neuartige zur Anſchauung brachten wie die jungen, daß bei dieſen auch Coterieweſen blühte, daß man eben auch in den Ausſtellungen der verſchiedenen Seceſſionen ſogenannte Kunſtwerke fand, von deren Unwerth die leitenden Comités eingeständenerweiſe völlig überzeugt, ſie dennoch annahmen, weil „der Künstler anfänglich verſprochen habe, etwas zu werden“, was freilich ſich nicht erfüllt habe u. ſ. w. Man fand auch Meiſter wie Böcklin, Max Koner, Gabriel Max u. ſ. w. da und dort vertreten, ja Gabriel Max, der ſich einige Zeit von der Genoffenschaft, der er früher angehörte, getrennt und der Seceſſion zugewendet hatte, kehrte bald wieder zu ſeinen Genoffen, mit denen er durch Jahrzehnte Hand in Hand gegangen war, zurück, wahrſcheinlich weil er ſich alsbald ſagen mußte, daß die Uebelſtände, welche bei den ſogenannten Alten vorhanden, gleich anfangs auch bei



den sogenannten Jungen im Kleinen vorhanden waren und in kurzem sich so entwickelten, daß sie auch für etwas kurz-sichtige Augen unverkennbar ans Licht traten. Wer bestreiten wollte, daß das sogenannte Neue diesfalls nichts anderes ist als das sogenannte Alte in neuer Auflage, dem rathen wir, auf daß er in dieser Sache zur vollen Klarheit komme, nur an, die Kataloge der Ausstellungen, welche in den letzten Jahren im Glaspalaste und in der Prinzregentenstraße zu München und in Paris in den Salons im Champ de Mars und im Champs-Élysées in Scene gesetzt wurden, eingehend zu studiren; er hat gar nicht nöthig, nach München oder Paris zu gehen, um die Erfahrung zu machen, daß hüben wie drüben ganz dasselbe in den verschiedensten Varianten geboten wird; da fanden sich auf beiden Seiten gelungene und mißlungene Werke der verschiedensten Richtungen, Idealisten und Realisten, Pleinairisten und Schwarz-maler, Impressionisten und Stilisten, Symbolisten und Mystiker, Veristen und Phantasten sind da und dort in gleicher „Güte“ und „Schwäche“ vertreten. Wer das erkennt, kann leicht zu der Meinung verführt werden, daß diese Secessionen, weil sie nun als überflüssig erscheinen, von allem Anfange an überflüssig waren, und dem ist doch in der That nicht so; diese Abzweigungen, Ausscheidungen, Trennungen und Sonderungen waren das Ergebniß und zugleich das Symptom einer Auflehnung gegen hergebrachte Uebelstände, das Schablonenthum, das Coterienwesen der Erbgeessenen, einer Reaction, die nothwendig war, um nach Möglichkeit Reformen in der Constituirung der Genossenschaften, im Ausstellungsweisen, der Bildung der Vorstände, der Wahl der Jury u. s. w. herbeizuführen. Das größte Verdienst der neuen Verbände ist, daß sie reformatorisch auf die alten zurückwirkten, und zwar so sehr, daß nun die Einen den Anderen gleichsehen wie ein Ei dem

anderen; die Vorstände hüben und drüben haben es erreicht, daß ihre Ausstellungen immer mehr und mehr den speciſiſch localen Charakter verloren und ein internationales Gepräge fanden, die Jury iſt überall in der Aufnahme vorſichtiger geworden und die Ausstellungen ſind, wenn unentwegt und immer energiſcher vorgegangen wird, auf dem beſten Wege, Eliteausstellungen zu werden. Gewiſſe Uebelſtände, die in der menſchlichen Natur begründet ſind und demgemäß allen menſchlichen Vereinigungen unausweichlich anhaften, werden ſich freilich als zu widerhaarig erweiſen, um gänzlich ausgerottet werden zu können, aber ihre die Kunſt ſchädigenden Wirkungen wurden wenigſtens in vielen Fällen abgeſchwächt und ihr Fortbeſtehen erſchwert. Bei dieſer Art der gegenseitigen Controle und der Logik der Thatſachen zufolge ſtets regen Concurrenz wird freilich das Publicum mehr gewinnen als die große Schaar der Künſtler, da es eben den talentloſen und mittelmäßigen Künſtlern immer unmöglicher werden wird, ſich in der Deffentlichkeit zu zeigen. Dieſe Seceſſionen bedeuteten eine Radicalcur, die allerdings auch von allen Anfang überflüſſig geweſen wäre, wenn die ſchon beſtehenden Vereinigungen nicht neben ungerecht ihnen gemachten Vorwürfen, auch zu begründeten Klagen und Verſtimmungen Anlaß gegeben hätten.

Ich ſage: den meiſten und ſchwerwiegendſten Vortheil werde das Publicum haben; einſtweilen iſt es nur durch die Art, wie eine Vereinigung ſich kriegeriſch gegen die andere ſtellt, eine Richtung die andere bekämpft, in ſeinem eigenen Urtheile unſicher und ſchwankend geworden, namentlich in ſeiner Werthſchätzung der geſamten modernen Kunſt, denn die Einen der Autoritäten, auf welche es zu blicken gewohnt iſt, wenn es eine eigene Meinung gewinnen will, nennt „ſchwarz“, was die Anderen, auf deren Stimme zu lauſchen ſie gleichfalls gelehrt wurde, „weiß“ zu finden beliebt; es

ist auch thatsächlich eine nicht geringe Anzahl von jenen ernst zu nehmenden Kunstfreunden, welche nicht nur Werke der Malerei und Plastik lieben, sondern auch zu kaufen gewillt und in der Lage sind, in Bezug auf die Früchte der modernen Kunst mißtrauisch geworden, und sie haben sich durch einzelne Kunstschriftsteller, denen das „Alte“ über alles geht, und durch Händler, welche ebenso sehr ihr Vertrauen gewonnen haben, als sie trefflich ihr Geschäft verstehen, zur Schwärmerei für die alten Meister leiten lassen. Man sagte ihnen, die angesichts des Tohuwabohu, welches die Diatriben zwischen den Künstlern und Kunstschriftstellern in Bezug auf den wahren Werthgehalt einzelner berühmter Meister der Gegenwart im lauten „Für“ und „Wider“ alltäglich aufzuführen, nahezu den Kopf verloren haben, daß es in Bezug auf diese alten Meister keine Wandlungen der Mode, keinen Streit mehr gebe; ihr Ruf sei fest begründet und derjenige, welcher eine solche Perle der Kunst erworben, sei auch in der That eines Schazes von auch immer gleichem Marktwerthe habhaft geworden. Diese Behauptung wird gläubig hingenommen, obgleich die Eingeweihten wissen, daß es auch in Bezug auf die Hochhaltung alter Meister Wandlungen der Mode gegeben hat. Jakob Ruysdael, Everdingen haben heute lange nicht mehr den Preis wie vor fünfundzwanzig Jahren und die Bilder von Watteau, Boucher, Fragonard u. s. w., die vor vierzig Jahren da und dort um einen wahren Pappenstiel zu haben waren, werden heute mit Gold aufgewogen. Dazu kommt, daß das Beste von alten Meistern, man mag dagegen sagen, was man will, in festen Händen, und zwar meist in öffentlichen Hof- und Staatsgalerien, hervorragender alter adeliger Geschlechter, großer und mächtiger Gemeinwesen ist. Es kommt ja vor, daß zuweilen ein Lord, ein Fürst oder ein Privatmann sich gezwungen sieht, seine Sammlungen zur Versteigerung zu bringen, dann aber

wandelt das Beste wieder in der Regel in den Besitz von öffentlichen Museen, Geburts- und Geldfürsten u. s. w. und nur das minder Bedeutende in die Hände von Händlern, welche damit den Geschmack der Amateure, der unter ihrer eigenen Mithilfe „entwickelt“ wurde, entgegenkommen und gewiß bei dieser Action nicht die Verlierenden sind. Ist bei einem Gemälde und sei es auch gar nicht würdig des Namens, den es mit Recht trägt, nur die Provenienz sichergestellt, so ist es sozusagen baares Geld; ist dies aber nicht der Fall, selbst in dem Falle, wenn es ein Meisterwerk von tadellosester Erhaltung und in die Augen springendstem Kunstwerthe ist, so wird der Besitzer, wenn er ja jemals in die Lage kommt, es verkaufen zu müssen, die betäubende Erfahrung machen, daß ein wohlbeglaubigter Taufschein nicht bloß für das Fortkommen des Staatsbürgers, sondern auch für die Geltung von Gemälden von maßgebender Wichtigkeit ist, wie denn in dieser Welt für das Gedeihen von Menschen und Dingen nicht das „Sein“, sondern das „Gelten“ entscheidend ist. Kommt eine derartige noch nicht katalogisirte Perle der Kunst, deren Sammbaum entweder nie festgestellt oder vergessen wurde, zu Tage, so bemächtigen sich, entsprechend dem Laufe der Welt, die sachverständigen Bilderärzte und die stets bereiten Bilderhändler der Sache scheinbar ganz gleichmüthig und nicht im Geringsten „interessirt“, erst wird in verschiedenen Protokollen der Gesundheitszustand des neuentdeckten Gemäldeindividuums aufgenommen, dargestellt, ob es übermalt oder intact, von alter auf neue Leinwand, oder von Leinwand auf Holz übertragen sei u. s. w. Hat es schon einen Namen, so wird hin und her debattirt, ob er richtig oder falsch sei; durch all dies wird das Gemälde, ob mit Absicht oder unabsichtlich, will ich beiseite lassen, discreditirt, kein Mensch kümmert sich weiter darum, die Deffentlichkeit verliert es aus den Augen. Nicht aber die

Eingeweihten; Einer derselben hat sich desselben, vorausgesetzt, daß, wie der technische Ausdruck für derartige Operationen lautet: „daraus etwas zu machen ist“, für ein bescheidenes Entgelt bemächtigt, es wird neuerlich, und zwar von unzweifelhaft Sachverständigen geprüft und neuerlich getauft, dann aber wird es in einer öffentlichen Versteigerung vorgeführt und gelangt für eine nicht unbeträchtliche Summe aus dem Besitze des einen Händlers von Ruf in jenen eines anderen Händlers von Ruf, der ein Geschäftsgenosse des ersten Besitzers ist; es wird in der Öffentlichkeit besprochen und gewinnt einen Ruf. Nach einiger Zeit gelangt es schon, sich eines gewissen Ansehens erfreuend, wieder zur Versteigerung, im Kataloge ist der frühere Besitzer genannt und der Preis, für den er es erworben, angeführt; nun ersteht es ein Privatmann, der es, da merkwürdigerweise die „vertrauenswürdigsten“ Sachverständigen darauf bieten, für eine viel größere Summe kauft; es kommt in eine bekannte Sammlung, wird da viel gesehen und theils aus Ueberzeugung, theils aus Höflichkeit gegen den Eigenthümer der „Perle“ von jedem, der es gesehen, gepriesen. Nach Jahren kommt es wieder zur Versteigerung, entweder weil der Besitzer gestorben und die Erben sich über die Vertheilung der Objecte seiner Sammlung nicht einigen können, oder weil seine Familie entdeckt, daß er einen in Ansehung seines Gesamtvermögens ganz unverhältnißmäßig reichen Kunstbesitz hatte, oder aus irgend einem anderen Grunde, und nun, da im Kataloge eine Reihe von Besitzern angeführt werden konnte, mit dem Vermerke, daß es von Versteigerung zu Versteigerung sich eines höheren Marktwertes erfreute und eine Zierde der weltbekannten Sammlung des gewiegten und feinsinnigen Mäcens Herrn „So“ und „So“ bildete; die Provenienz ist da und wer das nun erkannte Kunstwerk für sich gewinnen will, hat

eine wahrhaft exorbitante Summe zu opfern, dafür wird ihm auch in den Berichten über die Auktion die Ehre zu theil, nicht nur als ausgezeichnet kunstverständlich, sondern auch als großherzig, opferwillig gelobhudelt zu werden u. s. w.

Dazu kommt, daß unter den Kunstschriftstellern der Gegenwart eine wahre Marotte, Gemälde neu zu bestimmen und neu zu taufen herrscht; siegen sie mit ihrer Meinung, so gewinnen sie an Ansehen, erleiden sie eine Niederlage, so hat das nichts weiter auf sich, denn sie wissen, daß die Leute anderer Meinung eben auch im Unrecht sein können. Es geschieht das meist und wesentlich aus diesem, ausnahmsweise auch aus niedrigeren Motiven. Es giebt für beide Arten von Neutausen Belege genug; ich will mich darauf beschränken, ein Beispiel der unschuldigeren anzuführen. In einer der bedeutendsten Handzeichnungen-sammlungen des Continents findet sich eine reizende Zeichnung des Christuskopfes, die wohl seit hundert Jahren stets dem Lionardo zugeschrieben wurde. Die Zeichnung trägt auch für jeden, der sie nicht mit Voreingenommenheit betrachtet, den Stempel des großen Meisters; in jedem Zuge, in der Gesamtführung der Contouren, in dem so vielfach und so hoch gepriesenen, ihm eigenen „sfumato“ und endlich im Ausdrucke; ein sehr strebsamer und höchst ehrgeiziger Director des Institutes glaubte an dem, was seit Jahren schon als feststehend und auch ziemlich widerspruchlos geglaubt wurde, rütteln zu sollen; er strich den Namen Lionardo und schrieb an dessen Stelle den Namen „Melzi“ hin; nun weiß man von diesem Melzi nichts weiter, als daß er ein Liebling Lionardo's gewesen; es giebt aber keinen Kunstkenner, Kunstfreund oder Kunstgelehrten, welcher so sehr Sonntagskind wäre, daß er eine Zeichnung oder ein Gemälde von seiner Hand gesehen hätte; aus der Erfahrung heraus konnte man auch die Neunennung nicht anders an-

greifen, als daß man eben auf das Factum hinwies, daß dazu jedes grundlegende Material fehlte. Was sagte aber der strebame Director, als man ihm dies vorhielt: „Ich habe die Zeichnung des Lionardo eben nicht würdig gefunden, ich fand sie trotz aller Schönheit, die ich ihr ja auch zugestehe, nicht „stark“ genug für den Meister, und da ich sie keinem anderen seiner Schüler zuzuschreiben vermochte, habe ich sie eben Melzi zuerkannt, der ja, wie alle Welt weiß, sein bevorzugter Liebling gewesen.“ Und mit dieser ebenso hochnasigen als hohlen Phrase beruhigte der Director sein kunstwissenschaftliches Gewissen. Nicht unerwähnt will ich lassen, daß die gute Hälfte der Gemälde alter Meister, welche sich derzeit in den Galerien, und zwar nicht bloß in Privatgalerien befinden, theils durch gewissenlose, theils durch unverständige Restaurationen so zu Schanden „hingerichtet“ sind, daß sie in keiner Weise den berühmten Namen, welche sie tragen, entsprechen; ja wir kennen eine öffentliche Galerie, bezüglich deren ein Vorstand einer Malerakademie es nöthig fand, seine Schüler davor zu warnen, daß sie alles, was in dieser Galerie zu sehen, für echt halten, er meinte, er sehe sich durch sein Gewissen dazu verpflichtet, ihnen dies zu sagen, weil er sonst besorgen würde, daß ihr angelernter Autoritätsglaube ihrem angeborenen guten Geschmack verderblich werden könnte. Das Thema von der Erwerbung der Bilder alter Meister durch Private glaube ich gar nicht zweckdienlicher abschließen zu können, als daß ich der Wahrheit gemäß die Thatfache mittheile, einer der gewiegtesten Kunsthändler der Gegenwart habe mich unaufgefordert wiederholt versichert, an modernen Gemälden habe er niemals verdient, so was man mit Recht verdienen nennen kann, und sein gar nicht unbedeutendes Vermögen stamme in Wahrheit nur von den Transactionen her, welche er mit älteren Gemälden durchgeföhrt. Sapiienti sat!

Die Maler von heute haben allen Grund, danach zu trachten, das im Publicum entstandene Mißtrauen zu zerstreuen, die Ausschreitungen der Parteikämpfe zu vermeiden, Gerechtigkeit gegeneinander zu üben, die Alten, indem sie die Zungen nicht hindern, die verdienten Plätze einzunehmen, die Jungen, indem sie den Meistern von bewährtem Rufe, den sogenannten „Erbgeessenen“ die Ehre erweisen, sie nicht bloß nach dem und jenem weniger geglückten Werke, sondern nach ihrer gesammten Kunstwirksamkeit zu betrachten und zu schätzen, und wenn sie sich mit ihnen vergleichen, zu fragen, ob das, was sie selber bereits geleistet, jenem ebenbürtig sei, was diese Beneideten bis heute geschaffen. Diese Art wird nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Künstler von allergrößtem Nutzen sein!



## Plastik.

---

Man hat die Plastik als die körperliche Darstellung des befeelten Einzelwesens definiert. Diese Definition ist allerdings nicht allumfassend, doch betont sie das Wesentliche der bildhauerischen Kunst. Dies ist die Darstellung der menschlichen nackten Gestalt, die Idee des Menschen durch die Kunst veranschaulicht. Alles andere, was bildhauerisch noch dargestellt wird, ist Nebensache. Wenn in der Erläuterung des Begriffes der Plastik auf das Nackte mit Recht das höchste Gewicht gelegt wird, so geht auch schon daraus hervor, daß das modern geübte Auge, das keineswegs zur Erkenntniß der menschlichen Figur in ihrer Vollendung erzogen ist, schwer zum vollen Verständnisse der plastischen Kunstwerke gelangt. Es ist ein Erfahrungssatz, daß für die große Menge, welche sich nicht eingehend mit dem Studium der Werke der Bildhauer aller Zeiten beschäftigt hat, der Unterschied, welcher zwischen einer Statue oder einem Bildwerke eines der hervorragendsten Meister Griechenlands oder der Renaissance, und solcher wie sie heute gewöhnlich gang und gäbe sind, besteht, nicht nach Gebühr empfunden und erkannt wird. Das hängt mit der Erziehung und Ausbildung der Anschauung der antiken Welt und der Renaissance gegenüber der heutigen im

Allgemeinen zusammen. — Bei den Griechen war es für jedermann nahezu ein so zwingendes Gesetz, seinen Körper in größtmöglicher Vollendung auszubilden, wie es heute für jedermann eine Nothwendigkeit ist, das Alphabet zu lernen. Jeder aber, der nur einige Erfahrung in diesen Dingen hat, weiß, daß gewisse Muskeln, die zur normalen Schönheit des menschlichen Körpers nur dann beitragen, wenn sie völlig entwickelt sind, bei Vernachlässigung von körperlichen Uebungen erschlaffen und am Körper gar nicht zum Ausdruck kommen. Man kann wohl mit Recht behaupten, daß zwei Drittel der menschlichen Körper, welche bei den gebildeten Nationen heute vorhanden sind, vollständig unzulängliche Gegenstände für die Plastik wären. Trotz aller Turnschulen, welche heute zur Ausbildung der körperlichen Schönheit und Gewandtheit in Thätigkeit sind, trotz der Pflege der Kunstfertigkeit des Reitens und Fechtens sind doch jene Menschen, welche in gleicher Weise auf die körperliche Ausbildung, wie auf jene des Geistes Gewicht legen, in der Minorität. Das war bei den Griechen ganz anders. Hand aufs Herz! Wo fände sich heute ein Gelehrter, ein philosophischer Denker, der seinen Schülern und Anhängern, so wie Sokrates, als ein Gebot ethischer Pflichten auferlegen würde, täglich nach dem Erheben vom Lager eine Stunde zu tanzen. Der größte der griechischen Weisen ist aber nicht bloß dabei stehen geblieben, daß er diese Uebung seinen Schülern empfahl, sondern er hat sie selber, wie Alle sich überzeugen konnten, die seinen Worten lauschten, alltäglich mit größter Gewissenhaftigkeit vorgenommen. Er meinte, dadurch würde nicht nur der Körper gekräftigt und zur vollen Schönheit ausgebildet, sondern diese physische Stärke wirke auch auf die geistige zurück, und einem Manne und einem Weibe, die sich in solcher Weise körperlich disciplinirt hätten, gingen auch alle geistigen Anstrengungen viel leichter von der Hand.

Wer sich übrigens davon überzeugen will, wie fest gewurzelt in allen griechischen Stämmen die Meinung, daß man in Bezug auf die Ausbildung des Körpers gar nicht zu weit gehen könnte, war, der findet auch in den griechischen Dramen und Lustspielen eine große Anzahl von Beispielen. Wir wollen diesfalls nur auf das so lustige Stück des Aristophanes „Die Weibervolksversammlung“ hinweisen, in welchem dargestellt wird, daß alle die griechischen Frauen an Kraft und Gewandtheit es den Männern gleichthaten, namentlich aber die Spartanerinnen darin so experimentirt waren, wie heute etwa die gefeiertsten Akrobatinnen Englands, Frankreichs, Italiens und Deutschlands.

In Hinblick auf die Renaissance, die ja auch in Bezug auf die Plastik mit Recht als Wiedergeburt bezeichnet werden kann, wollen wir nur daran erinnern, daß die menschliche Bildung damals univiersell sein mußte. Wie die Künstler der Renaissancezeit in Italien das Dogma hatten, „ars est una“, so waren diese wie alle Fürsten, Nobili, Doctoren, verschiedener Disciplinen, ja die päpstlichen Scriptoros und die Kirchenfürsten selbst einig in der Meinung, daß ein Mann nur Anspruch darauf habe, gebildet genannt zu werden, der ein ebenso gewandter Tänzer, wie geübter Versemacher, Lautenspieler, Ringer, Reiter, Fechter, Sänger u. s. w. sei. Man pries die Leute nicht nur wegen ihrer hervorragenden geistigen Qualitäten, sondern man erzählte sich auch bewundernd von den Aeußerungen ihrer körperlichen Kraft. Leone Battista Alberti und Lionardo waren ebenso gefeiert, deshalb, weil sie im Stande waren, ein Goldstück so zu schnellen, daß es an der Decke des Gewölbes eines Domes anklang, dadurch, daß sie über einen zu Pferde sitzenden Reiter hinweg voltigiren konnten, wie ihrer Kunstwerke wegen; und Cäsare Borgia, den man wegen seiner Schlaueit und wegen der von ihm befolgten

Staatskunst, die er nach den Lehren Macchiavelli's übte, allgemein angefaunt, gewann ebenso dadurch, daß er es vermochte, mit einem Schwertstiche einem Pferde das Haupt vom Rumpfe zu trennen, das allergrößte Ansehen bei seinen Zeitgenossen. Ja dadurch, daß er einer der schönsten Männer seiner Zeit und zugleich einer der kräftigsten, wurde er trotz der Schandthaten, die er verübte, von den geistig Hochstehendsten seiner Zeitgenossen würdig befunden, ihrer Freundschaft theilhaftig zu werden.

Immer also ist die vollendete Darstellung des nackten Körpers eine Hauptaufgabe der Plastik gewesen, und stets war in Zeiten, in denen auf die körperliche Ausbildung neben jener des Geistes ein volles Gewicht gelegt wurde, das Verständniß für dieselbe am allgemeinsten und verbreitetsten gewesen. Alle Kunst, Architektur ebenso wie Malerei, werden nur dann blühen, wenn den ausübenden Meistern würdige Aufträge zugeführt werden, und dies ist in den Zeiten, da die Plastik florirte, auch immer der Fall gewesen. Man hat ihr entweder dadurch, daß man Ideen, welche die Zeit bewegten, durch sie allegorisch versinnbildlichen ließ in Einzelfiguren oder in Gruppen, oder dadurch, daß man zum Gedächtnisse hervorragender Staatsmänner, Krieger, Dichter und Denker durch sie Denkmale errichten ließ, stets in solchen Zeiten fördernd unter die Arme gegriffen. Ohne derartige Aufgaben kann eine bedeutende Plastik gar nicht entstehen.

Da nun festgestellt ist, daß die Hauptaufgabe die Darstellung des Nackten ist, so ist auch hinzuzufügen, daß die Gewandung, deren sie sich zur Bekleidung der Figuren manchmal nothgedrungen bedienen muß, nur so ausgeführt werden darf, daß die Formen des Körpers dadurch weniger verhüllt, als vielmehr angedeutet werden.

Diese Thatsache führt uns zur Erörterung eines sehr wichtigen Themas. In den Dreißiger- und Vierziger-

jahren unseres Jahrhunderts entbrannte ein heftiger Streit darüber, in welcher Art Porträtstatuen bildhauerisch ausgestaltet werden sollen, ob ideal oder real. Es wurde von den Idealisten gegen die Darstellung von bedeutenden Persönlichkeiten in dem Costüme ihrer Zeit, im modernen Costüme mit der höchsten Festigkeit geeifert. Dann sagte man, das Denkmal werde der idealen Person errichtet, nicht der realen, „Dem Heros als solchen — dem Träger dieser oder jener Eigenschaften, Urheber solcher Werke oder Thaten, nicht dem Menschen, wie er einst in der Welt sich herumstieß, behaftet mit allen Fehlern und Schwächen, die unserer Natur anhängen, und wie diese nicht mitverherrlicht werden sollen, so auch nicht sein Rock und seine Hose, wie er sie getragen hat. Als idealer Mensch aber steht er da in Menschengestalt, bloß nach der Weise der Alten bekleidet, also halb nackt, so allein ist es auch der Sculptur gemäß, welche auf die bloßen Formen angewiesen, die ganzen unverkümmerten Menschenformen verlangt.“ Diese Diatriben wurden immer wieder geführt, wenn es sich um die plastische Darstellung, die Porträtstatue einer bedeutenden Persönlichkeit handelte, ob diese Persönlichkeit nun Napoleon, Blücher, Dürer, Lessing, Schiller oder Goethe war. Die Schwäche der Begründung leuchtet aber sehr bald ein, wenn man sich daran erinnert, daß die Tradition stets eine bestimmte, auf die thatsächliche Wahrheit begründete Vorstellung von der äußeren Erscheinung einer hervorragenden Persönlichkeit hat. Es war dies ohne Zweifel schon bei den Alten der Fall und ihre Imperatorenstatuen, wie auch ihre Porträtbüsten berühmter Männer und Frauen bestätigen diese Meinung. In unserer Zeit, wo aber dem Gedächtnisse des Publicums alle Arten von Bildnissen zu Hilfe kommen und die Tradition sehr lebendig wach erhalten, ist gar nicht daran zu denken, berühmte Männer bloß nach der Weise der Alten, also halb-

nackt plastisch der Nachwelt vorzuführen. Man denke nur daran, welche Caricaturen entstanden wären, wenn man Friedrich den Einzigen oder Voltaire in dieser Weise künstlerisch der Nachwelt überliefert hätte.

Selbstverständlich gilt auch hier der Satz, daß die plastische Darstellung solcher Persönlichkeiten so schön als möglich sein muß, wenn sie nicht den Kunstwerth derartiger Schöpfungen alteriren, ja vernichten soll.

Es ist übrigens vollständig unrichtig, daß die Plastik auf die bloße Formenschönheit angewiesen sei. Die Plastik und namentlich wo sie als Porträtbüste wirkt, muß nicht nur schön, sondern auch — und zwar diesfalls in erster Linie — charakteristisch sein, mit einem Worte schönheitlich, ausdrucksvoll. Damit ist gesagt, daß jene zufälligen Unzulänglichkeiten, welche der Erscheinung einer derartig gefeierten Persönlichkeit anhaften, nicht in sflavischer Naturwirklichkeit wiedergegeben werden dürfen. Sie sind eben wegzulassen. Wenn ein solcher Mann eine entstellende Warze auf dem Kinn hat, wenn er ein allzuspitzes Kinn, zu große Ohren, Unregelmäßigkeiten in seinem ganzen Baue besitzt, so sind diese Mängel mit Recht von dem Künstler zu unterdrücken, er hat sich nur an die wesentlichen Merkmale der Person zu halten, welche sie eben als Persönlichkeit, als welche sie im höheren Sinne galt und immer gelten wird, erscheinen ließen. An Beispielen, wie einzelne Künstler diesen Anforderungen in vollendeter Weise gerecht wurden, hat es zu keiner Zeit gemangelt und auch die Gegenwart ist eben nicht arm daran. Wir erinnern diesfalls an die Büste des Marschalls Moritz von Sachsen, welche das Denkmal dieses Helden in der Straßburger Thomaskirche schmückt, an die Kolossalbüste Schiller's von Dannecker, welche dieser ausgezeichnete Bildhauer nach dem Leben modellirte, als er, der in seinem hohen Alter das Schicksal Kant's theilte,

schwachsinnig zu werden, im Vollbesitze seiner schöpferischen Kraft war. Dieses Werk, das ein Paradigma für Monumental-Porträtbüsten genannt zu werden verdient, befindet sich gegenwärtig in dem Museum zu Stuttgart.

Ebenso trefflich und maßgebend für die Art, wie solche Aufgaben in Zukunft zu lösen sind, ist beispielsweise die Dürer-Statue von Rauch in Nürnberg. In Bezug auf die Disposition von derartigen Denkmälern, seien sie nun veranschaulichende Allegorien von Ideen, oder zum Gedächtnisse culturhistorisch-wichtiger Persönlichkeiten errichtet, sind aber noch eine ganze Reihe von Fragen zu beantworten, welche für die Wirkung solcher Kunstwerke von entscheidender Bedeutung sind.

Eine Hauptfrage, bevor man an die Errichtung eines derartigen Monumentes geht, ist jene, ob die vorhandenen Mittel ausreichen, die Aufgabe in würdiger Weise zu lösen. Denn die Lösung dieser sehr realen Vorfrage ist entscheidend für den räumlichen Umfang des Monumentes und also auch für die Größe des Platzes, auf welchem dasselbe errichtet werden soll. Ein ziemlich triviales Beispiel wird klar machen, wie sehr die Wirkung einer plastischen Figur oder einer plastischen Gruppe davon abhängt, ob sie mit dem Raume, den sie schmücken soll, harmonisch ist oder nicht. Ein in Silber getriebener Tafelaufsatz wird schon augenbeleidigend wirken, wenn er für die Tafel, für die er bestimmt ist, zu klein oder zu groß ist. Um wie viel mehr muß dies bei einem Denkmal der Fall sein. Man denke sich, daß eine Statue, die die Idee der Freiheit versinnlichend, beim Eingange als Wahrzeichen einer Stadt aufgestellt werden soll. Schon der Zweckbegriff, der mit einem derartigen plastischen Kunstwerke verbunden ist, verlangt gebieterisch, daß die Statue von kolossalen Dimensionen sei und auf einem Platze aufgestellt werde, den sie zwar immer beherrscht, aber nicht

gänzlich verschluckt. Auf einem engen, von Häusern umfriedeten Platze wäre ein derartiges plastisches Werk ein Unding und würde vollständig unlogisch wirken. So großartig haben die Griechen ihre Pallas Athene auf die Akropolis hingestellt, in der ganz gleichen richtigen Empfindung die Amerikaner die Statue der Freiheit im Hafen von New-York.

Intime plastische Werke, ja auch intime Porträtstatuen verlangen freilich, und zwar wieder gebieterisch, kleinere Plätze. Wie sie in intimster Charakteristik durchgeführt werden müssen, so bedingen sie auch eine Aufstellung, welche den Beschauer befähigt, all den bezeichnenden Feinheiten des Künstlers gerecht zu werden und sie auf sich wirken zu lassen.

Für die Aufstellung von allegorischen Plastik- und Porträtstatuen auf den Firsten von Palästen, in Giebelfeldern giebt es natürlich ganz andere Gesetze als für die intime Plastik. Hier wird der Künstler vor allem im Auge haben müssen, daß der große Contour deutlich hervortritt, sowohl in Stellungen als in Bewegungen.

Die Charakteristik muß freskenartig sein und alles kleinliche Detail vermeiden. Derartige Plastik hat also mehr decorativ als intim zu sein.

Aber auch in Bezug auf die räumliche Ausdehnung von plastischen Kunstwerken giebt es ein Gesetz, das nicht überschritten werden darf, wenn sie ihrem Zwecke vollständig entsprechen sollen. Ein Uebermaß von Größe hebt die schönheitliche Wirkung auf und das, was in der Absicht, den Eindruck hervorzubringen, geschaffen wurde, erscheint grotesk oder ungeheuerlich.

Zu diese Kategorie von Plastiken gehörte ohne Zweifel der Kolos von Rhodus, und ist auch mit einiger Einschränkung dazu das moderne Germania-Denkmal auf dem Niederwald zu zählen.



Denkmale sollen überhaupt so sein, daß ein normales Auge sie vollständig mit einem Blicke überschauen kann, so daß im Wesentlichen das Ganze und die einzelnen Bestandtheile desselben zur Wirkung beitragen. Man hat daher mit Recht gegen die auf hohe Säulen gestellte Porträtstatuen, welche nicht bloß decoriren, sondern den Eindruck des Persönlichen machen sollten, Bedenken erhoben. Sie werden nämlich auch für gute Augen so undeutlich, daß sie alles Individuelle mehr oder minder verlieren und zumeist als Veranschaulichung eines allgemeinen Begriffes erscheinen. In ihnen überwiegt das Allgemeine, sie werden also ausdruckslos.

Sind die Mittel ausreichend vorhanden, daß eine Generation eine hervorragende Persönlichkeit vollkommen würdig dadurch ehrt, da sie, sich ehrend, ihr ein Denkmal errichtet, so wird man wohl, anstatt eine Einzelstatue zum Gedächtnisse des heimgegangenen Wohlthäters der Menschheit zu errichten, an die Auführung eines Mausoleums denken müssen, d. h. eines Werkes, an dem Architektur, Plastik und vielleicht Malerei ganz gleichmäßig mitarbeiten. Durch diese Art der Errichtung von Denkmälern ist nämlich die Möglichkeit gegeben, auch den Mindergebildeten die Bedeutung einer derartigen Persönlichkeit genau vor Augen zu führen. Im bescheideneren Maße ist das an den Denkmälern des großen Kurfürsten von Schlüter, Friedrich II. von Rauch, Grillparzer's von Weher u. s. w. der Fall. All das, was hier in Vollfiguren und Reliefs zur Charakteristik der Persönlichkeit, der dieses Kunstwerk errichtet wurde, ausgestaltet ist, wirkt zum Verständnisse des Ganzen, wie etwa jene Schriftbänder, die die alten Meister ihren Gemälden an- und einzufügen verstanden. So ist auf dem berühmten Gemälde von Jordaens „Das Bohnenfest“ auf einem Bande der Spruch zu lesen: „Nihil insano similis quam ebrius.“

Maßgebend für den Effect sowohl als für den Kunstwerth einer Plastik ist auch die Wahl des Materiales. Ob Marmor, Blei, Zinn gewählt wird, ist da von der unterschiedensten Bedeutung. Einen Kriegshelden wird man zweckmäßiger in Bronze darstellen, einen Dichter, Musiker, Künstler überhaupt in Marmor. Weibliche Schönheit und Anmuth werden viel entschiedener in edlem Marmor wirken als in Bronze. Es mag ja zugegeben werden — und ist ja auch durch die Erfahrung bestätigt, daß große Künstler über die Schwierigkeiten, welche ein sprödes Material ihnen entgegenstellt, mit anscheinender Leichtigkeit hinwegkommen. Ihre Werke sind eben derart, daß sie durch die Selbstverständlichkeit, mit welcher ihr idealer Gehalt zum Ausdrucke gebracht wird, dem Beschauer das Material vollständig vergessen machen. Solche Kunstschöpfungen sind nur von den hervorragendsten Genies aller Zeiten geschaffen worden. Die Bemerkungen über das zu verwendende Material haben eben nur Geltung für das gewöhnliche Maß der Begabungen, welche damit zu hantiren haben. Es ist ja ohne Zweifel, daß ein plastisches Werk, ganz abgesehen von dem Materiale, durch seine Configuration im Großen und Ganzen, durch die Art, wie die Linie, der Contour geführt ist, den Gesetzen der Schönheit entsprechen muß. Dies allein würde für den Beschauer eine große Enttäuschung hervorbringen, wenn er nämlich bei intimer Betrachtung des Werkes finden würde, daß es, wenn auch gelungen im Gesamtentwurfe, im Einzelnen voll Fehler und Schwächen, un- deutlich oder conventionell sei.

Wie in aller Kunst, ist auch in der Plastik die Deutlichkeit eine Hauptbedingung des Werthes der Production. Kunstwerke, welche nicht begriffen und nicht empfunden werden können, wenn ihnen nicht ein erläuternder Commentar beigegeben ist, sind eigentlich gründlich verfehlt. Es ist in

dem Sinne gar nicht nöthig, daß der Beschauer den Namen der Persönlichkeit kennt, welche das Bildwerk darstellt. Er muß nur durch den Anblick die Ueberzeugung gewinnen, worin die Bedeutung des Dargestellten lag, ob er ein Krieger, ein Denker, ein Musiker u. s. w. war.

Diese Deutlichkeit ist ebenso von den plastischen Werken, welche allegorische Ideen veranschaulichen, zu verlangen.

Thalia und Melpomene, die heitere und die ernstste Muse, Polyhymnia, die Kraft, die Weisheit, die Gerechtigkeit, das muß alles so versinnlicht werden, daß jeder Mensch, ohne etwa durch eine Umschrift auf die Absicht des Künstlers geführt zu werden, dieselbe mühelos erkennen kann. Diese Deutlichkeit ist namentlich bei solchen plastischen Werken, welche durch Gruppen und Reliefs charakterisirt sind, nur dann zu erreichen, wenn die Anordnung wie jede einzelne Figur vollkommen klar und beredt ist. In Bezug auf die Schönheit ist auch da, wie in allen Kunstwerken überhaupt, das entscheidende Moment, daß sich alles auf den maßgebenden Mittelpunkt bezieht und jede Einzelheit im Gleichgewichte mit allen anderen steht.

Daß Blei und Zinn und die weniger edlen Steinarten für Monumentalplastik nicht mit Glück verwendet werden können und nur zur ornamentalen Ausschmückung oder zur Ausgestaltung von Nebensachen verwendet werden sollen, ist selbstverständlich.

Eine ebenso wichtige Rolle, wie in der Architektur, spielt die farbige Tonung von Statuen und Büsten. Wir haben wiederholt Gelegenheit genommen, auf den leidenschaftlichen Streit, welcher über die Frage der Polychromirung überall gekämpft wurde, hinzudeuten. Speciell in der Plastik ist es aber angesichts der vielen, theilweise sehr unglücklichen Versuche von Wichtigkeit, darüber ins Klare zu kommen. Da es feststeht, daß, je größeren Kunstwerth ein

plastisches Werk beansprucht, desto wichtiger es ist, daß es aus edlem Material geformt sei, so ist auch die logische Consequenz der Thatsache gegeben, daß jede Art von farbiger Tonung nur dann zulässig sei, wenn das edle Material dadurch nicht verhüllt oder verdeckt wird. Die meisten der Versuche, welche in den letzten Decennien in Bezug auf die Polychromirung von Plastiken gelegt wurden, versielen in den Fehler, daß sie die Wirkung des edlen Materiales nicht nur schwächten, sondern geradezu aufhoben. Es ist ja durch die Forschungen von Künstlern und Kunstgelehrten erwiesen, daß die Griechen sowohl ihre Gebäude als auch ihre plastischen Kunstwerke polychromirt hatten, es ist aber auch eine Thatsache, daß sowohl die Werke der Architektur als auch die Werke der Plastik namentlich durch das Spiel von Licht und Schatten wirken. Entscheidend für den Eindruck, den ein plastisches Werk hervorbringt, ist immer die Art und Weise, wie es vom Lichte und Schatten getroffen wird. Man versuche es doch und stelle eine vollendet modellirte Büste oder Statue in senkrecht auffallendes Oberlicht. Da werden die Formen wie verwischt und aufgelöst schwimmend erscheinen, alle charakteristischen Züge, nicht nur nicht picant hervortreten, sondern verschwinden. Die farbige Tonung ist also so zu wählen, daß sie die Wirkung der günstigen Beleuchtung eines plastischen Werkes in Bezug auf das Spiel von Licht und Schatten nicht aufhebt, sondern geradezu verstärkt. Wir haben ein Beispiel des Versuches von unzweckdienlicher Polychromirung in Wien erlebt. Man hat sich sehr zu beglückwünschen, daß dieser Versuch niemals zur ernstesten Durchführung gelangte. Hansen, der die aus weißem Laaser-Marmor gebildeten Hermen, welche umlaufend die beiden Sitzungssäle des Parlamentssaales schmückten, als den coloristischen Zusammenhang störend erkannte, fand, daß diese Art der Verzierung den Gesamteindruck der Säle

zerreißen würde, weil das grelle Weiß der Plastiken die Harmonie des Colorits stören müßte. Es wurde also der Versuch der Polychromirung dieser Hermen gemacht. Da man aber immer wieder fand, daß er nicht völlig gelungen sei, so ging man, obwohl man anfangs ganz discret verfuhr, im Farbenauftragen immer weiter und endlich so weit, daß das edle Material des Marmors ganz übertüncht erschien und in solcher Weise sich als völlig überflüssig herausstellte, daß man überhaupt dieses edle Material verwendete. Hätte man zu diesen Hermen das gemeinste Holz, ja Pappdeckel genommen, so würden sie, als dick und dicht bemalt, in gleicher Weise gewirkt haben.

Wir haben an anderer Stelle bereits betont, daß die griechischen Bildhauer in ihrer außerordentlichen Feinsühligkeit stets danach trachteten, für die Polychromirung ihrer Statuen Maler zu gewinnen, die ihnen an Kunstverständnis vollkommen ebenbürtig waren, und daß Praxiteles, als ihm das Unglück widerfuhr, daß er den großen Maler, der ihm diesen Dienst erwiesen, durch den Tod verlor, nach vergeblichen Versuchen, einen anderen zu finden, der ebenso glücklich seine Statuen zu tonen wußte, diese Aufgabe selbst und eigenhändig übernahm und sie nach Kräften löste. Bei aller Verehrung, die jedermann, der sich überhaupt für Kunst interessiert, für die Griechen haben muß, ist aber doch diesfalls zu sagen, daß alle diese Dinge selbst eine Logik in sich haben, und daß es, wenn sich auch Fälle finden sollten, welche klar legen würden, daß die Griechen edles Material durch Farbenauftrag zuweilen verschwinden machten, ein falscher und irrthümlicher Vorgang war. Denn die Logik, die, wie gesagt, in den Dingen begründet ist, und sozusagen die Seele der Dinge bildet, herrscht über jedes Herkommen und über jede durch Hunderte von Jahren sacrosanct gewordene Übung.

Einen schlimmeren Einfluß als bei plastischen Gebilden aus Marmor hat die namentlich in Großstädten fatal sich vollziehende Patinirung auf die Wirkung der Kunstwerke gehabt. In vielen Straßen und an Plätzen der Hauptstädte findet man, daß die Monumente aus Bronze, anstatt im Laufe der Jahre ein anmuthiges Braun oder ein augenerfreuendes Grün zu gewinnen, in stumpfes Schwarz sich verloren. Dadurch wird nahezu all' die ihnen ursprünglich eigen gewesene Charakteristik aufgehoben. Sie erscheinen schwerfällig, ungeschlachtet und lichtfeindlich. Um diesen Uebelständen abzuhelpfen, hat man wiederholt die verschiedensten Versuche angestellt. Es ist auch von Fachmännern in eingehendster Weise darüber geschrieben worden. Die atmosphärischen Einflüsse, welche, wenn die Luft rein und nicht durch allerlei trübende und verderbliche Bestandtheile verunreinigt ist, die Schönheit der Bronze heben, wie dies z. B. sehr erfreulich an der Statue Mozart's von Schwantaler in Salzburg der Fall ist, wirken geradezu tödtend, wo die Luft unrein, mit Rauch und Staub u. s. w. geschwängert ist.

Der Umstand, daß man die plastische Kleinkunst der Griechen vor wenigen Jahrzehnten noch gar nicht kannte oder wenigstens nur dem Namen nach durch die vermittelnde Schilderung ihrer Schriftsteller, wie Pausanias und Andere, haben dazu geführt, daß die überwiegende Mehrzahl von Kunstkennern der Ansicht huldigte, die Griechen hätten das entschieden Charakteristische und das Malerische in der Plastik nicht für gleichwerthig gehalten mit dem — wir möchten sagen — akademisch Schönen. Es hat einzelne Kunsttrichter gegeben, welche für das stereotype Lächeln, das die Lippen der meisten Figuren aus der hochclassischen Zeit dieses Volkes umspielt, in voller Begeisterung schwärmten, während es uns als ein Symptom der damals noch nicht

gänzlich überwundenen, gebundenen archaisirischen Kunst erscheint. Wenn man näher zusieht, so findet man aber auch, daß die Griechen, ganz abgesehen von den in neuerer Zeit gefundenen Tanagra-Figuren oder von den herrlichen Werken, welche uns die Ausgrabungen in Olympia vor Augen führten, schon in Bezug auf ihre Werthschätzung des Malerischen und des Charakteristischen durch die vielbesprochene Gruppe des Laokoon, durch die Darstellung der Amazonenkämpfe und ähnliche Schöpfungen in den Augen aller Unbefangenen als von reifster Erkenntniß erfüllt und befeelt sich zeigen. Sie verstanden es ebenso durch Mienen und Geberden, durch Anspannung oder Abspannung der Muskeln Schmerz und Verzweiflung, Lust und Entzücken auszudrücken.

Der Zeus des Phidias, alle Aphroditen, der Hermes des Praxiteles, sie beweisen in ihrer alles bezwingenden Schönheit für jeden, der sein Auge im Erkennen derartiger Vorzüge geübt hat, daß die großen griechischen Künstler auch Meister in überzeugender Charakteristik waren. Und in dieser Beziehung haben die größten Meister der Renaissance, wie Donatello, der Schöpfer des heiligen Georg, wie Michel Angelo, den wir den Moses, Verrochio, dem wir die Reiterstatue des Colleoni in Venedig danken, zu diesen Meistern der Plastik emporzublicken.

Freilich kann man im Praktischen und im Malerischen in der Plastik zu weit gehen. Sehr anschauliche Belege geben dazu die Schöpfungen des Bernini und einer langen Reihe von Bildhauern der Barocke. Auch was der große Goldschmied Benvenuto Cellini geleistet, gehört in diese Kategorie. Willkürlichkeiten in der Bewegung seiner Gestalten und namentlich die Ueberschlantheit, welche in seinen weiblichen Figuren zu Tage tritt, bestätigen dies.

Die völlige, vollkommene Gesundheit der Bildhauer der classischen Zeit spricht sich auch darin aus, wie sie das ge-

schlechtliche Leben in seinen Excessen zur Darstellung brachten. Es ist alles, was wir da in den Sammlungen zu Neapel, Paris, London und anderswo von dieser Art sehen, schleierlose Darstellung von Naturnothwendigkeit, ohne jene mißliche Beigabe des Lüfternen, welche uns an den Bildwerken der Franzosen des 18. Jahrhunderts so unangenehm berührt.

Für Monumente überhaupt gilt die Regel, daß sie nur dann ihrem Zwecke künstlerisch vollwerthig entsprechen, wenn die Hauptfigur durchwegs gelungen ist. Alles Figurale, Architektonische und Ornamentale kann an einem Denkmale dieser Art vortrefflich sein und es wird, wenn die Hauptfigur nicht gelungen, dennoch das Kunstwerk nicht als vollwichtig erscheinen lassen. Denn all das, was wir genannt haben, ist in Bezug auf Monumente Nebensache. Ja, je gelungener diese Nebenbedingungen ausgestaltet sind, um so deutlicher und betäubender werden die Fehler an der Hauptsache zu Tage treten.

Es wurde bereits betont, daß eine plastische Kunst sich nicht zur vollen Reife entwickeln kann, und zwar in keiner Zeit, wenn nicht ihr würdige Aufgaben gestellt werden — und es bestätigt sich diesfalls das alte Wort: „Docendo discimus“. Die griechische Kunst hat dem Perikles ebenso viel zu danken, wie die italienische Kunst der Renaissancezeit den Päpsten, den Fürsten, ja den mächtigen Condottieris. Ohne Franz I. und Ludwig XIV. würde französische Kunst nie jene Höhe gewonnen haben, zu der sie emporgeklommen.

Und so viel auch die freisinnigen Engländer den beiden Stuarts, Karl I. und II., Uebles nachzusagen haben und nachsagen, das Verdienst, für die Kunst und die Kunsterkenntniß wesentlich gewirkt zu haben, nimmt ihnen auch der erbittertste Gegner des Absolutismus und des Katholicismus nicht. — Und ein Mann, der die ganze Bedeutung der Kunst erfaszt, wird auch dem liederlichen August dem Starken



von Sachsen und Polen seine Verschwendung zu verzeihen geneigt sein, im Hinblick auf das, was er für die Kunst geleistet.

Nun ist es aber in dem Laufe der Zeiten wiederholt vorgekommen, daß die schwere Noth der Tage alle Kunst als Luxus erscheinen ließ und daß die Staaten und die Gemeinden nicht in der Lage waren, große Aufträge zu erteilen.

Und in Ansehung dessen, daß auch auf die blühendste Epoche der Culturentwicklung solche sterile Tage kommen können, ist es von größter Wichtigkeit, daß die Plastik nicht nur zur Ausschmückung von öffentlichen Plätzen und öffentlichen Gebäuden herangezogen wird, sondern daß sie auch von kunstsinigen Privatleuten, von wohlhabenden Bürgern ehrende fördernde Aufträge erhält. Wenn dies nicht der Fall ist, wenn der Privatmann nicht gewöhnt wird daran, die Plastik zur Ausschmückung seiner Entereurs zu verwenden, so wird die Continuität der Entwicklung dieser Kunst in arger Weise geschädigt. — Schaffen macht den Meister, Schaffen weckt und erhält die Kraft. Es muß dies in unserer Zeit betont werden, weil sich gerade jetzt durch die neue Art von Beleuchtungen, durch die Nothwendigkeit, schöne Beleuchtungskörper zu finden, durch das immer allgemeiner werdende Bedürfniß schön zu wohnen, die Möglichkeit für jeden irgendwie Bemittelten ergibt, in fruchtbringender Weise ebenso die Plastik zur Ausschmückung seiner Wohnräume zu benützen, wie dies in Bezug auf die Malerei der Fall ist. Wenn es also in Bezug auf die Monumentalplastik stets eine Pflicht der Großen und der Gemeinden ist, für ihre fortlaufende Entwicklung durch Aufträge zu sorgen, so tritt diese Verpflichtung im bescheidenen Maße auch an den Einzelnen heran. Alle Opfer, die in dieser Richtung gebracht werden, lohnen sich reichlich. Denn der Besitzstand eines

Volktes an Kunstwerken ist auch, wie ja alle Welt heute bereits erkennt, von höchster nationalökonomischer Bedeutung, aber es giebt heute auch eine Plastik, welche das sociale Elend, das Häßliche mit Vorliebe veranschaulicht.

Diese Art von Kunst aber hat keine andere Bedeutung als diejenige, welche engherzigen Moralpredigten zukommt, mögen sie nun von der Kanzel herab oder in Büchern oder in Malereien und Plastiken gehalten werden; sie ist aus dem Hass geboren und nicht aus der Liebe, sie ist selbstmörderisch, indem sie den Menschen, welche in der glücklichen Lage sind, sich die edelsten und reinsten Genüsse des Lebens zu verschaffen, alle Freude am Leben „verfalzen“ will und anstatt die Kunst zu popularisiren, sie im schlimmsten Sinne exclusiv machen will, indem derartige Auswüchse nur jenen munden können, welche das Einzelelend verallgemeinern wollen; die Kunst wird, um anstatt ein Heilmittel gegen die Qual des Elendes, ein Trost im Unglücke, eine Krücke, um sich über die Niedrigkeiten des Daseins zu erheben, zu sein, dazu erniedrigt, all den Jammer doppelt fühlbar zu machen; merkwürdigerweise aber wirkten diese Auswüchse und Entartungen der Kunst gerade auf diejenigen, deren Sache sie zu vertreten meinen, auf die Stiefkinder des Schicksales, gar nicht anziehend, diese gehen im Gegentheile kalt und gleichgiltig daran vorüber wie derjenige, welcher sich an dem Eifer und der Ausdauer, mit welchen derartige Leute die öffentlichen Kunstmuseen und Sammlungen besuchen, ergötzen will, alltäglich beobachten kann; sie verweilen mit Vorliebe vor den ideal schönen Kunstwerken und wenden ärgerlich denjenigen den Rücken, welche ihnen nichts anderes schildern, als mutatis mutandis ihr eigenes Elend, das sie leider auswendig wissen; sonnenhaft muß die Kunst sein, und zwar nicht nur in Kirchen, Tempeln und Palästen, sondern auch auf öffentlichen Straßen und Plätzen, die Kunst, die nicht aus Liebe geboren ist, findet auch

feine Liebe und erregt nur bei jenen Leuten Wohlgefallen, welche von Neid und Haß erfüllt, daran sich erfreuen, wenn Anderen weh geschieht.

Es hat Zeiten gegeben, in denen auch die Heiligenstatuen, welche die Kirchen schmücken sollen, nicht schön, sondern häßlich waren, und zwar in aller Art von Plastikern, den reinen Gegensatz bildeten von Wunderwerken dieser Kunst, wie beispielsweise die derartigen Schöpfungen Donatello's, Michel Angelo's „Pieta“, die Reliefs von Ghiberti, oder die Holzplastiken von Veit Stoss, dessen schönste bekanntlich in Krakauer Kirchen zu sehen sind, oder das Chorgestühl in Ulm u. a. m. Daß auch die in Bezug auf seelisch energischen Ausdruck so bewundernswerthen Sculpturen von Alonzo Cano nicht selten über das schöne Maß hinaus sich verirren, ist bereits betont worden.

Eine Frage, deren richtige Lösung für alle größeren Gemeinwesen von eminenter Wichtigkeit geworden ist, wie man am zweckmäßigsten öffentliche Denkmale, seien sie nun im Wesentlichen Porträtstatuen oder monumentale Brunnen, gewählt aufstellen soll, daß sie stilvoll mit ihrer Umgebung zusammenklingen. Da ist im Allgemeinen zu sagen, daß sie, wenn sie Dichtern, Denkern und Musikern gelten, am zweckdienlichsten in öffentlichen Gärten, am besten im lauschigen Grün ihre Stelle finden, während die Standbilder von Kriegerern, Politikern, Erfindern auf Plätzen und in Straßen, in denen ein lebhafter Verkehr stattfindet, sich erheben mögen. Bei monumentalen Brunnen ist ja selbstverständlich, daß man sie nicht auf Nebenplätzen oder in Nebenstraßen placiren wird. Auch bei Aufstellung und Ausgestaltung derartiger Brunnen wird das Gesetz zu beobachten sein, welches verlangt, daß sie in Bezug auf räumliche Ausdehnung der Größe des Platzes oder der Straße, welche sie schmücken sollen, entsprechen; alle Vergehen gegen dieses Gesetz haben

die Folge, daß die Kunstwerke disharmonisch wirken und daß man sie, anstatt sich daran zu erfreuen, daß sie sich da erheben, wo sie sind, am liebsten wegwünschen und anderswohin verpflanzt sehen würde. Von diesem Gesichtspunkte aus muß auch die Frage beantwortet werden, ob man ein Kunstwerk, das Jahrzehnte oder Jahrhunderte lang die Zierde eines bestimmten Platzes war, unbedacht davon entfernen und anderswohin übertragen dürfe. Das kann und darf nur geschehen, wenn solche Denkmale ungeeignet und unpassend auf ungeeigneten und unpassenden Plätzen aufgestellt waren, und ist in der That möglichst zu meiden, da ja „wandernde Denkmäler“ der Natur der Sache nach schon begreiflich von grotesk-komischer Wirkung wären.

Wie es Gemälde gegeben hat und giebt, in denen die Dominante nicht das Schöne, sondern das Häßliche ist, so fanden sich auch stets und finden sich auch, wie schon betont, gegenwärtig plastische Werke, welche in dem Drange, wahrhaftig wahr zu sein, das Ungefällsamer, ja das Widerliche mit einer jeden feineren Sinn geradezu beleidigenden Absichtlichkeit zur Anschauung bringen, und Künstler, welche geistige und körperliche Verkommenheit als einen würdigen Gegenstand der Kunst betrachteten und behandelten. Spanier und einzelne Italiener des 16. und 17. Jahrhunderts leisteten darin Erfleckliches, werden aber freilich von den Veristen, welche heute ebenso in der Kunst wie in der Literatur einen Augen und Geschmack verletzenden Lärm aufführen, noch übertroffen. Wir hatten in den letzten Jahren alle möglichen sittlichen, geistigen und physischen Niedergänge und Entwicklungen in plastischer Veranschaulichung zu überstehen gehabt. Der Eine zeigt uns einen historisch gefeierten Helden, wie er vergrämt, zum Knochenmann abgemergelt, geistig und körperlich verfallen, seinen letzten Augenblicken entgegenharrt, ein Anderer ein von aller Schönheit und allem Reiz entkleidetes Weib in dem

letzten Stadium der Lungenschwindsucht, ein Dritter veranschaulicht ein vom Uebermasse der Sinnenlust aller Art aufgequollenes Weib, ein Vierter verewigt in dauerndem Erzen stumpfsinnigsten Blödsinn u. s. w. Und diese Sünden gegen den guten Geschmack wirkten um so abstoßender, je geschickter sie ausgeführt waren. Auch unerlaubt Lüsternes wurde uns servirt, so eine weibliche Rückenstudie, welche technisch formvollendet sich so vornüberbeugt, daß man das Antlitz wohl nur mit Mühe sehen konnte, jenen Körpertheil aber, den Heinrich Heine so witzig die „Spontaneität“ nennt, bis in die kleinsten Details sehen mußte, weil er mit einer Art von proziger Frechheit als die Hauptsache behandelt war, so daß die antike Venus Kalipigho's dagegen gehalten, den Eindruck der personificirten Keuschheit macht.

Die durch Jahrtausende von einem Weisen auf den anderen überkommene Wahrheit, daß die Kunst dazu da sei, um den Sinn des Menschen zu läutern und durch den Anblick ihrer Werke über die Noth, die Beschränktheit, das Unzulängliche, das Elend des Daseins, durch den edelsten Genuß in die reinsten geistigen Sphären zu erheben, wird von diesen Knechten der Naturwirklichkeit als veraltet bezeichnet und in ihrem Irrwahn versündigen sie sich an der Schönheit ebenso wie die Glaubensfanatiker an der echten Religion, indem sie durch ihre Werke predigen: die Kunst soll die Menschen nicht erfreuen, sondern vor der Freude warnen, indem sie die Nachtseiten des Daseins so packend, so schreckenerregend als möglich darstellt. Eine ganze Reihe von jüngeren Künstlern ist auch von den socialistischen Theorien, welche in unseren Tagen gang und gäbe sind, angefränfelt und sie sind unermüdlich daran, die fürchterlichen Folgen der schweißtreibenden körperlichen Arbeit in Verstimmung, ja Ekel erregenden Bildwerken zu veranschaulichen. Die Nachtseiten des Daseins können in der Kunst aber nur verwerthet

werden, wenn sie als Gegensatz der Lichtseiten benützt werden, um diese um so heller und herrlicher erstrahlen zu machen. Man kann und man muß die Nachtseiten zugeben, Krankheit und Tod und alles, was damit zusammenhängt, ist ja von allem Anfange an in der Welt gewesen. Aber nur ein in beschränkter Anschauung Voreingenommener kann deshalb so weit gehen, die alberne Behauptung aufzustellen, und demgemäß auch künstlerisch schaffen zu wollen, daß alles derartige, was ist, weil es eben ist, einen würdigen Gegenstand der künstlerischen Darstellung bilde.

In Bezug auf die Gesamtcomposition und -Anordnung der öffentlichen Brunnen ist aber auf ein Moment, das leider zuweilen bei Ausgestaltung derartiger poetischer Schöpfungen übersehen wurde, ein ganz besonderes Gewicht zu legen; es ist nämlich unbedingt geboten, den durch die lebendigen Wasserstrahlen erzeugten Contour in die Gesamtconfiguration als bedeutend wirkendes Glied einzubeziehen, so daß das Spiel derselben als unumgänglich nothwendige Ergänzung der gesammten bildnerischen Anlage erscheint, weil ohne dasselbe das Ganze todt und unvollendet erschiene. Wenn dagegen in der Conception gesündigt wird, so wirkt ein wichtiger Theil des Ganzen willkürlich und hebt nicht nur den Gesamteindruck nicht, sondern schwächt ihn, oder hebt ihn gar völlig auf. Es ist dies auch leicht begreiflich, da von einem Kunstwerke nichts, was daran zu sehen, als überflüssig und bedeutungslos oder nicht dazu gehörig erscheinen darf.

Auch die Plastik hat, wie die Malerei und Architektur, die Aufgabe, mit dem Geiste der Zeit vorzuschreiten, für die alten Schläuche neuen Wein zu finden und die Ideen, welche die Zeit bewegen, die Erfindungen, welche zur rascheren Allgemeinverbreitung dieser Ideen mächtig beitragen, künstlerisch zu veranschaulichen und wenn die vorhandenen Aus-

drucksmittel dazu nicht ausreichen, für den neuen Inhalt auch neue Formen zu suchen. Das Finden freilich ist wie auf allen Gebieten des Wissens und Könnens eine Glückssache, wie ja das Auftauchen von Genies außer der Sphäre des menschlichen Willens liegt; aber auch das Suchen nach derartigen neuen Formen ist schon ein Verdienst und führt wohl auch, da ja jede Zeit mindestens genial begabte Naturen, wenn auch nicht gerade Genies erzeugt, nach manchen vergebliehen Bemühungen zu dem ersehnten Ziele. Erfindungen, welche eine cultur-, ja welthistorische Bedeutung haben, indem sie dazu beitragen, das zu einer gewissen Zeit aufgespeicherte Bildungsmaterial viel schneller zum Allgemeingut der Menschheit zu machen, sind nicht in den altergebrachten Allegorien zu veranschaulichen, für den neuen Geist müssen auch neue Formen, neue Ausdrucksmittel gefunden werden. Versuche zur Lösung dieser Aufgabe sind bereits gemacht in Umdeutungen, Anpassungen, Umgestaltungen der gebräuchlichen Formen und sie werden und müssen fortgesetzt werden, wenn die plastischen Werke dieser Art den Stempel des echt Neuartigen vollends gewinnen sollen.

## Religiöse Kunst.

Alle religiöse Kunst ist aus dem mächtigen und stets regen Drang der Menschen entstanden, sich von den irdischen Fesseln zu befreien, welche als verderbliche Leidenschaften, Begierden, Sorge und Angst vor dem, was in dem dunklen Schoß der Zukunft unheilswanger für ihr Wohl lauern mag, ihre Schritte hemmen und bleischwer auf ihnen lasten; aus dem Bedürfnisse, ihr Geschick nicht dem blinden Zufall anheimgegeben zu sehen, wollen sie an eine höhere Macht glauben, welche allweise, allgütig und allmächtig den Lauf desselben lenkt und die Lose, die ihnen werden, mit hellsehender Gerechtigkeit vertheilt. Dieser Glaube und dies Vertrauen ist echt anthropomorph und die Kunst, welche sie zum Ausdrucke bringt, ist gleichfalls anthropomorph; andächtige Selbstschau und das Vertrauen zu einer über allem, was da ist, waltenden „höheren“ Macht sind auch von jeher in den Gebilden der Architektur, Malerei und Plastik veranschaulicht worden. Wie aber der einzelne Mensch seine Kindheit, seine Jugend und sein Alter hat, so auch die Religionen und die Künste, welche sie zum Ausdrucke bringen; es währt eine lange Zeit, bis ihre Entwicklung nach aufwärts vollendet, bis sie ihre Physiognomie gewonnen haben,



und es dauert zuweilen Jahrhunderte, bis ihre Eigenart abgeschwächt, verwischt, und sie innerlich verwehrt einer anderen Art, die während ihres Niederganges bereits aufkeimte, den Platz räumen. Die ethische Grundlage freilich ist unvergänglich wie alle Ideen, sie sind das dauernde im Wechsel, sind daher allen Zeiten verständlich und werden immer verstanden werden, weil sie in der menschlichen Natur begründet sind.

Ueber sich hinaus kann kein Sterblicher, und wie bei den Einzelnen, ist es bei dem ganzen Geschlechte; was dem Menschen unmöglich, das bleibt auch der Menschheit versagt! Alles Uebersinnliche wird uns durch Versinnlichung begreiflich und das Höchste für uns ist nur ein zu Superlativen gesteigertes Menschliches. Allgütig, allweise, allmächtig! Das war immer so und wird immer so bleiben. Nietzsche, der bekanntlich eine Umwerthung unserer wichtigsten ethischen Begriffe bezielte, wußte für die glückliche und gedeihliche Zukunft der Menschheit nichts anderes, als daß er der Züchtung des Uebermenschen das Wort redete; aber „stell' Deinen Fuß auf alle hohen Socken, setz' auf Dein Haupt Millionen goldner Locken, Du bleibst doch immer, was Du bist“. Diese allerneueste Philosophie oder vielmehr philosophische Phantastik beging in ihrer Selbstgefälligkeit einen argen Irrthum, als sie an Stelle des alten Gottes, des Gottes aller Religionen, den Uebermenschen setzte, denn dieser Mensch als Gott ist etwas längst Dagewesenes!

Alle Religionen haben die Personificationen der im Jenseits hausenden übersinnlichen, idealen Potenzen als eine Reihe derartiger, auserlesener und verwandter Wesen geschildert, und Himmel und Hölle, die Wohnungen des Weltlenkers, der guten und bösen Geister, der ewig bejahenden und ewig verneinenden Mächte haben alle und überall anthropomorphe Gestalt, so wie die Tempel und Kirchen,

welche ihnen zu Ehren auf der Erde von dem frommen Glauben errichtet wurden und werden, Menschenwerke sind. Die Dichter haben in ihren Gefängen das Wesen und die Thaten dieser Uebermenschen gepriesen und die bildende Kunst hat die Aufgabe, sie zu veranschaulichen, von den Griechen an bis heute glänzend gelöst. Wenn es hie und da Ausnahmen gegeben, so wurden diese als Fehlgriffe alsbald erkannt und berichtigt. Die Kunst hat stets als ihre edelste Aufgabe die Veranschaulichung der religiösen Ideen angesehen und geübt. Phydias hat den Typus Zeus geschaffen, Praxiteles jenen der Aphrodite, Lionardo und Raphael veranschaulichten die Madonna und den Welterlöser, Michel Angelo Gott Vater u. s. w.; sie haben uns übermenschliche Wesen in menschlichen, allerdings in Bezug auf Schönheit, Kraft und Ausdruck auf das Höchste gesteigerten Formen der Erscheinung vorgeführt. Betrachtet jemand, welcher für derartiges Sinn und Verständniß hat, den Zeus des großen griechischen Meisters, so glaubt er daran, daß sein Vorbild, wie es der Einbildungskraft des Künstlers erschien, mit einem bloßen Zucken seiner Wimpern die Welt erschüttern konnte; versenkt er sich in den Anblick, so hält er alle Wunder, die durch sie, wie Hesiod und Homer berichten, vollbracht wurden, für volle Wahrheit. Wo ist jemals die alles Sinnen, Denken, Empfinden und Fühlen wie in einem Brennpunkte zusammenfassende Mutterliebe überzeugender dargestellt worden als in den Madonnen Raphael's, oder die erhabene Resignation, mit welcher ein gottbegnadeter Mensch sein ganzes Selbst hingiebt und aufopfert zum Wohle der Menschheit, ergreifender geschildert worden als in der Gestalt des Erlösers in dem Abendmahle Lionardo's?

Die hellsehende Weisheit, die alles bezwingende Allmacht, die unererschöpfliche Güte wurden eben von jeher von den größten Künstlern aller Zeiten an den hehren Göttergestalten,

welche sie schufen, in wohlklingendem Zusammenklange zur Anschauung gebracht, und zwar wie ja das gar nicht anders möglich und zulässig, in damit zusammenstimmender sinnfälliger Erscheinung.

Von Lionardo wird die bezeichnende Geschichte erzählt, daß er sich in Bezug auf die Hauptfigur seines unsterblichen „Abendmahles“ niemals genug thun konnte; er war immer mit der Ausgestaltung seines Heilandes unzufrieden, er, der — wie wir wissen — nichts weniger als kirchlich gläubig war, fand seinen Christus nie schön genug; darin liegt auch die Schwierigkeit der künstlerischen Veranschaulichung solcher Uebermenschen, sie sollen von höchst durchgeistigter, körperlicher Erscheinung sein, von einer Schönheit, die uns beim ersten Anblicke überzeugt, daß wir Bildwerke vor uns haben, welche, wenn auch uns vertraut und verständlich, doch die edelste und vollendetste Ausprägung unserer Art sind.

Freilich nicht alles, was die Mythologien der verschiedenen Religionen den Künstlern an die Hand geben, ist gleichwerthig an Ideengehalt und Manches unzulänglich in Bezug auf künstlerische Veranschaulichung; ohne alle Frage war die griechische Mythologie allen anderen in diesem Betrachte überlegen und in ihrem künstlerisch zu gestaltenden Inhalt geradezu unererschöpflich. Die schöne Heiterkeit der Weltanschauung dieses gottbegnadeten Volkes kommt auch in der von ihm geschaffenen Kunst voll zur Erscheinung; man vergleiche nur einen griechischen Tempel mit einer frühgothischen Kirche! Aber auch die griechische Mythe bot künstlerisch nicht zu verwerthende Einzelheiten. Viel schwieriger aber war die christliche Mythologie künstlerisch zu veranschaulichen, und Schopenhauer sagt in richtiger Erkenntniß der Sachlage, es sei für die Maler Italiens des 15. und 16. Jahrhunderts ein schlimmer Stern gewesen, daß sie in dem engen Kreise, an den sie für die Wahl der Vorwürfe willkürlich gewiesen waren,

zu Misèren aller Art greifen mußten, denn das neue Testament sei, seinem historischen Theile nach, für die Malerei fast noch ungünstiger als das alte und die darauf folgende Geschichte der Märtyrer und Kirchenlehrer gar ein unglücklicher Gegenstand. Jedoch habe man von den Bildern, deren Gegenstand das Geschichtliche oder Mythologische des Judenthums und Christenthums ist, gar sehr diejenigen zu unterscheiden, in welchen der eigentliche, d. h. der ethische Geist des Christenthums für die Anschauung offenbart werde, durch Darstellung von Menschen, welche dieses Geistes voll sind. Diese Darstellungen, fährt er fort, sind in der That die höchsten und bewunderungswürdigsten Leistungen der Malerkunst; auch sind sie nur den größten Meistern dieser Kunst gelungen. Gemälde dieser Art stellen meistens keine Begebenheit, keine Handlung dar, sondern sind bloße Zusammenstellungen von Heiligen, dem Erlöser selbst oft noch als Kind, mit seiner Mutter, Engeln u. s. w. In ihren Mienen, besonders den Augen, sehen wir den Ausdruck, den Widerschein der vollkommensten Erkenntniß, derjenigen nämlich, welche nicht auf einzelne Dinge gerichtet ist, sondern die Ideen, also das ganze Wesen, des der Welt und des Lebens, vollkommen aufgefaßt hat, welche Erkenntniß in ihnen auf den Willen zurückwirkend nicht wie jene anderen, Motive für denselben liefert, sondern im Gegentheile ein Quietiv alles Willens geworden ist, aus welchem die vollkommene Resignation, die der innerste Geist des Christenthums ist, das Aufgeben alles Willens, die Zurückwendung, Aufhebung des Willens und mit ihm des ganzen Wesens dieser Welt, also die Erlösung hervorgegangen ist. So sprechen jene ewigen preiswürdigen Meister der Kunst durch ihre Werke die höchste Weisheit anschaulich aus.

Es ist nun allerdings fraglich, ob dieses Versinken in weltvergessende Resignation, dieses Aufgeben alles Willens die höchste Weisheit ist, und ob die Veranschaulichung des

„Vanitas vanitatum vanitas“, womit sich der Quietist über alle Bestrebungen der Welt und des Lebens hinwegsetzt, die höchste Aufgabe der bildenden Kunst ist und nicht vielleicht gerade die Bethätigung des Willens zum Leben und Wirken — aber gewiß ist, daß die in dieser Stelle gepriesenen Meister den bedeutendsten ethischen Inhalt viel herrlicher veranschaulicht haben und viel würdiger als jene Künstler, welche bei ihren Schöpfungen vor allem das kirchliche Herkommen, die heutige Iconographie, die Symbole, wie den Nimbus u. s. w. benützten, um sich die Gewißheit, daß die Glaubenden ihre Bildwerke auch glauben, zu versichern. Die Präraphaeliten wie die Maler der alten deutschen Schulen frankten an diesen ihnen durch das kirchliche Herkommen aufgezwungenen Bewegungen, welche die rein schönheitliche Wirkung ihre Schöpfungen ebenso abschwächte, wie der Abgang formeller Schönheit, welcher theilweise dadurch zu erklären, daß ihnen noch nicht die Erkenntniß derselben aufgegangen war, da sie die Antike nicht kannten, theilweise dadurch, daß es ihnen an formvollendeten Modellen mangelte und es ihnen wohl auch verwehrt war, wenn je welche zur Hand gewesen wären, sorgfältig zu studiren und nachzubilden. Mit den Heroen der heiligen Geschichte ist es aber in Bezug auf den Nimbus gerade so bestellt, wie nach einem Ausspruche Kant's mit den hervorragenden Persönlichkeiten.

Der Weise von Königsberg erwiderte auf eine diesfalls an ihn gerichtete Anfrage: „Ich denke, wer ein Denkmal nöthig hat, der verdient es nicht, und Einer, der es verdient, hat es nicht nöthig.“ Die Welt errichtet nun freilich großen Männern nicht Denkmale, um diese, sondern um sich zu ehren, aber wir sagen: Das einen Heiligen oder eine göttliche Person darstellende Bildwerk, das eines Nimbus oder Symbols bedarf, um als das zu gelten, als was es

nach der Intention des Künstlers gelten soll — verdient ganz gewiß den Heiligenschein nicht, der ihm von den Künstlern als Geleitbrief beigegeben wurde. Es ist begreiflich und der natürlichen Entwicklung entsprechend, daß in den Zeiten, da die Kunst noch nicht vollendet reden gelernt hatte, sondern vorerst nur stammeln konnte, sowohl die Gebilde der Plastik wie jene der Malerei an formeller Unzulänglichkeit litten; die Figuren erschienen steif, gezwungen in der Bewegung, die Geberden bis zum Grotesken eckig, die Faltenwürfe hart und wie zerknittertes Blech; darüber konnte man nur in einer Zeit hinwegsehen, da man überhaupt für die Erkenntniß der Schönheit der Formen noch nicht erzogen war, um sich an der tiefen Empfindung zu erbauen, welche in einzelnen der frommen Gebilde aus jenen Zeiten zum Ausdruck gelangt; die überlangen, unnatürlich gewendeten Hälse, die in widerlicher und eckiger Hagerkeit erscheinenden Gestalten, die unförmlichen Füße, die plumphen oder wie durch jahrelange Kasteiung abgezehrten Hände müssen heute jeden unbefangenen Beschauer, der in der Kunst vor allem die Schönheit sucht, alle Antheilnahme rauben, und ihn kann weder das Gottvertrauen, noch die Andacht, welche aus den zum Himmel aufblickenden Augen und den frommen Mienen dieser grotesken Verkörperungen beschränkten Köhlerglaubens spricht, etwas anderes als Befremden und Mitleid erwecken.

Je mehr die Kunst aus kindlichen Anfängen, aus unzulänglichen Versuchen zur Reife und Meisterschaft gedieh, um so schönheitlicher wurden die Formen, in denen sie die Ideen veranschaulichten, und die idealen Menschen, die Himmlischen, welche sie schuf, wurden von den hervorragendsten Künstlern erfunden und ausgeführt zu Typen, an welche als Paradigmen sich die nachfolgenden Künstler zu halten hatten, wenn sie überhaupt Glaubwürdiges produciren wollten. Eine

derartige Abhängigkeit von maßgebenden Vorbildern wird aber stets die künstlerische Zeugungskraft lähmen, und es ergab sich daher in dieser Art von Production immer wieder ein Niedergang, ja Verfall, ganz naturgemäß; die ursprünglich so hehre, so ergreifende, so überzeugende Schönheit wurde nach und nach leer, ließ, da sie nun ohne innere Empfindung wiederholt war, den Beschauer kalt, und anstatt Inspiration und Intuition wurde nüchterne Verstandesthätigkeit zum Ausdrucke gebracht in herkömmlich alltäglicher Convention, welche weder zur Andacht stimmen, noch begeistern und rühren konnte. Die Hülsen blieben, aber der Kern war erstorben und hatte sich verflüchtigt.

Die alles versöhnende Liebe, jene himmlische Liebe, welche alles verzeiht, und eine Strafe nur als Sühne und niemals als Rache kennt, gab stets die edelsten Vorwürfe für die bildende Kunst, alles, was nach der *ecclesia militans*, nach Unversöhnlichkeit und Haß, nach dem Gott der Rache hinwies, war auch ein Fluch für diese, sie trieb sie an, in ihren Plastiken und Malereien jenen unerbittlichen Fanatismus darzustellen, wie er uns zugleich so packend und so verlegend in den polychromirten Sculpturen des Spaniers Alonzo Cano entgegentritt, die uns anmuthen, als wären diejenigen, welche da von Glaubenseifer durchglüht sind, bei einer Verzückung angelangt, welche das letzte Stadium unmittelbar vor dem Ausbruche des Wahnsinnes ist; wenn so aus Andacht und Glauben, bethörter Wahn und der Irrthum, es sei besser und eine lobenswerthere Handlung, wenn man einen Andersgläubigen vernichte, als wenn man ihn ohne Befehrung sich und Anderen zum Schaden leben lasse, geworden und sich dies in Kunstwerken ausspricht, welche mit dem sittlichen Maße auch die Gesetze der Schönheit aus den Augen verloren, so ist das zwar auch ein Abweg der religiösen Kunst, aber es ist doch noch

nicht der oben angedeutete Niedergang, da Sinn und Form dieser Kunst zwar entartet, aber noch nicht völlig entseelt und leer geworden, sondern noch von Glauben und Empfindung belebt sind, wenn auch dieser Glaube falsch und diese Empfindung überhitzt ist.

Der wahre Niedergang der religiösen Kunst tritt dann ein, wenn der Spiritus gänzlich verfliegen und nur die angeübte Handgeschicklichkeit geblieben, welche sich der ausgelebten Formen bedient, um ein Scheinleben zu Stande zu bringen. Man mißverstehe den Satz nicht etwa dahin, daß der Künstler religiöser Werke an die Realität der Ideen an und für sich glauben müsse, die er in seinen Bildwerken veranschaulicht; auch wenn er in diesem Sinne ein Ungläubiger, ein Freigeist und Freidenker ist, kann er das Göttliche und Himmlische doch überzeugend für die Anderen darstellen, wenn er nur Verständniß für die Ideen hat, deren thatsächliches Vorhandensein kein Mensch von gesunden Sinnen leugnen wird und um so gewisser nicht leugnen wird, wenn er weiß, daß der Mensch ebenso wohl Schöpfer als Geschöpf ist. —

Es ist ja gar nicht zu bestreiten, daß auch in solchen Epochen des Niederganges der Kunst auf diesem Gebiete Werke entstanden sind, welche an formellen Qualitäten und technischen Vorzügen nicht arm, mit einem Worte durch virtuose Geschicklichkeit wirken. Aber seelenlose Geschicklichkeit ist in der Kunst gerade so ein Uebel wie der Gegensatz, der sich in unbehilflich zum Ausdrucke gebrachten guten Intentionen äußert. Wie traurig es mit einem Künstler bestellt ist, den man nichts anderes zu seinem Lobe nachzusagen vermag, geht schon daraus hervor, daß die Kritik für derartige fingerfixe Handwerker der Kunst das Wort gefunden hat und immer wieder anwendet: „Alles in allem ist es doch nur die Arbeit eines experimentirten Chikisten. Die



Malereien der altdeutschen und der präraphaelitischen Malerei und Plastik sind, wenn man ihnen überhaupt gerecht werden will, mit Rücksichtnahme auf ihre Zeit zu beurtheilen, alle Unzulänglichkeiten, alle Unbehilflichkeit in der Formgebung der Figuren, ihre Unfreiheit in Geberden und Bewegungen sind ihrer Zeit zuzuschreiben; ihre Mängel sind daher von billig Denkenden zu übersehen und man wird sich, dies im Auge behaltend, umsomehr an der Tiefe und Innigkeit der Empfindung, welche in allen ihren Schöpfungen, seien es nun Miniaturen, Oelgemälde, Fresken oder Statuen und Reliefs, zu Tage treten und an der pietätvollen Ausföhrung, die an jenen wahrzunehmen, erfreuen, so wie man an einzelnen hervorragenden derselben die Treue, mit welcher sie die Wirklichkeit nachbildeten, die Dauer und Haltbarkeit ihrer Farbengebung bewundert. Eine ähnliche Duldsamkeit wird man aber keineswegs jenen Künftlern von heute entgegenzubringen haben, welche die naive Innigkeit der Alten dadurch erreichen wollen, daß sie die ihnen anhaftenden Unzulänglichkeiten copiren; man wird mit vollem Rechte ein solches Vorgehen, als eine frivole Heuchelei, verurtheilen, wird achselzuckend ihnen und ihren Bildwerken den Rücken kehren, während Einem unwillkürlich das Wort in den Sinn kommt: „Man merkt die Absicht und wird verstimmt.“

Originaltalente, denen es widerstrebte, die bereits ausgefahrenen Bahnen neuerlich zu betreten, welche aber doch der Stoffgehalt, welcher in den Mythen vor den Uebermenschen aufgespeichert ist, so mächtig interessirte, daß sie ihm um jeden Preis beizukommen strebten, versielen nun darauf, alle diese vom Schimmer der Idealität angehauchten Geschichten zu vermenschlichen, um sie so dem gemeinen Verständnisse wie der Alltagsempfindung nahe zu bringen, indem sie ihnen eine Verkörperung gaben, welche allerort und zu aller Zeit „gewöhnlich“ erschien; sie trivialisirten — um

es gerade heraus zu sagen — den Olymp. Daß alle Künstler irrten, welche diesen Weg gingen, liegt auf der Hand, denn Jupiter kann und darf nicht wie ein polternder Handwerker, Christus nicht wie ein beschränkter Schulgehilfe, Aphrodite nicht wie eine dralle Bauerndirne, Maria nicht wie eine häßliche Tagelöhnerin erscheinen, der man nicht nur die Noth des Daseins, sondern auch den allerengsten geistigen Horizont ansieht. Das ist gerade so, als wenn man sich unterfinge, große Denker, Dichter und Helden so darstellen zu wollen, als ob sie dem gemeinsten Straßenpöbel angehört hätten. Würde man Houdon's Voltaire so sehr bewundern, wie dies seit vielen Jahren geschieht, wenn er diesen gewaltigen Poeten und Denker wie einen grinsenden Affen geformt, oder Lenbach's Arthur Schopenhauer, wenn der genannte Porträtmaler, einer der feinfühligsten aller Zeiten, den eigentlichen Begründer der modernen Philosophie, uns wie einen Raubvogel vorgeführt hätte? — Man würde solche Verirrungen lächerlich finden, da ja jede geistige und ethische Potenz auch in der äußeren Erscheinung des Menschen zum Ausdruck kommt und hauptsächlich in den Momenten, da sie wach und thätig ist, das „Seelengehäuse“ des Erdenbürgers, wenn es auch von Natur aus eben nicht gefallsam geformt ist, adelt und verschönt. Wir nennen nur, um ein paar naheliegende Belege zu diesem Satze anzuführen, Ludwig Uhland, Grillparzer, Adalbert Stifter und Scheffel; was man so gewöhnlich schön nennt, war keiner von diesen bedeutenden Poeten, aber wenn der Geist in ihnen lebte, wurden sie schön, wie ja auch ein anderer Dichter sagt: Wenn ein Mensch von hoher, geistiger Begabung sich in seiner ganzen Persönlichkeit mit dem beschäftigt, wozu ihm sein guter Dämon treibt, so wird er auch in seinem Aeußeren als „schön“ erscheinen, mag er auch diesfalls immerhin von der Natur stiefmütterlich behandelt worden sein.

Wenn es aber schon in Ansehung von hervorragenden Menschen ein gar nicht zu umgehendes Gesetz für den Künstler ist, sie so schön als nur möglich darzustellen, wie zwingend muß dieses Gesetz dann sein, wenn es sich um die künstlerische Veranschaulichung von überirdischen Wesen oder von solchen handelt, welche im Geruche der Heiligkeit stehen.

Ich weiß sehr wohl — und wer sollte es nicht wissen! — daß es Künstler gegeben hat, welche, wenn sie auch diesem Gesetze sich nicht beugten und den oben gekennzeichneten falschen Weg eingeschlagen, stets das Entzücken des kunstliebenden Menschen erregen werden, aber es ist dies nicht geschehen, weil sie Idealgestalten der Menschen vergemeinerten, sondern weil sie in der Darstellung derselben künstlerische Qualitäten offenbarten, die, einen unsagbaren Reiz auf Auge und Sinn üübend, fesselten und zu einer Bewunderung zwangen, die mächtig nachwirkend, den Zauber ihrer Schöpfungen unvergänglich in dem Gedächtnisse wach hielten.

So manche Madonnen Murillo's haben durchaus nichts Himmlisches an sich, ja einzelne derselben machen ganz den Eindruck von spanischen Weibern aus dem Volke, aber der Reiz, den der Maler in ihre Erscheinungen zu legen wußte, namentlich derjenige, den er ihren Augen zu verleihen verstand, wird jedem unvergeßlich bleiben, der sie einmal gesehen, sie werden stets so stolz bezwingend wirken, wie seelenvolle Frauenaugen von jeher gewirkt haben.

Noch deutlicher spricht es sich in den Schöpfungen Rembrandt's aus, und zwar sowohl in seinen Gemälden als auch in seinen Handzeichnungen und Radirungen, daß er nicht, weil er sich in der Art, wie er Heiliges und Vorgänge aus der antiken und christlichen Mythologie zur Darstellung brachte, vergriff, indem er ihre Personificationen trivialisirte, so nachhaltige Bewunderung erzielte, sondern weil sich dem Zauber seines Halbdunkels, seiner Lichtführung,

seiner Behandlung von Licht und Schatten, niemand weder entziehen konnte, noch wollte.

Diese Vorzüge adeln aber, wie gesagt, nicht nur seine Gemälde, auch seine Handzeichnungen und Radirungen sind von einem Tonreiz, wie er seither kaum jemals erreicht wurde. Wer sich eine genußreiche Rembrandt-Stunde verschaffen will, der besuche doch eine der großartigen Sammlungen von Handzeichnungen, Radirungen und Holzschnitten in London, Paris, Berlin, München u. s. w., wo wie in der Wiener Albertina ausreichend Gelegenheit geboten ist, seine Macht auch in dieser Art der Technik kennen zu lernen, er sehe sich doch nur die Geschichte vom verlorenen Sohne, die Varianten zu „Tobias' Abschied aus dem elterlichen Hause“ an, und wird es ihm vollständig klar werden, warum Rembrandt von jeher allen Kunstfreunden gefiel und stets gefallen wird. Wer so große künstlerische Qualitäten in sich vereinigt wie dieser unsterbliche Realist in der Form und Idealist als Luminist und Colorist, oder Murillo, oder Correggio, der darf es wagen, die religiösen Ideale in den Formen alltäglichster Gewöhnlichkeit zum Ausdruck zu bringen, ein Anderer nicht.

Von diesem Standpunkte aus habe ich stets religiöse Kunstwerke beurtheilt und werde dies auch fürderhin. Das Vermenschlichen des Uebermenschlichen in dem wiederholt angedeuteten Sinne ist ebenso verwerflich, wie es das Streben der Nazarener und ihrer Nachtreter von heute war und ist, durch angeheuchelte Unbehilflichkeit, unmögliche Acte und eckig harte Bewegung, wie sie uns auf den Tafelbildern und Miniaturen des 14. Jahrhunderts angrinsen und befremden, den Glauben zu erwecken, daß sie selbst unschuldig fromm, in schlichter Gebundenheit von Gesinnung, im Wahne, der allen sinnlichen Reiz als gefährlich und sündhaft verurtheilt, so unzulänglich in Form und Farbe schaffen.

Die religiöse Kunst ist nichts und kann nichts anderes sein als die künstlerische Veranschaulichung der religiösen Ideen durch Architektur, Plastik und Malerei, wie denn die Kunst nichts anderes ist als die schönheitliche Veranschaulichung der Ideen der Menschheit — wenn auch heute dieser Satz, vor eine Menge, die lieber in Roth wadet als auf Rosen wandelt, so Manchem, der der Wahrheit „um jeden Preis“ huldigt, wie eine Blasphemie erscheinen wird, wahr ist er doch, weil er nicht von gestern oder vorgestern stammt, und bei allen vernünftigen Leuten stets gegolten hat und stets gelten wird.

Nun hat es freilich auch zu jeder Zeit und auch in solchen Epochen, da von ersten Meistern religiöse Mythen in idealster Schönheit dargestellt worden, religiöse Bilder von ausgesprochener, ja anwidernder und unflätiger Häßlichkeit gegeben, die Mythe von dem geschundenen Märtyrer ist unzähligemale in ekelerregender Weise veranschaulicht worden, aus den gemalten und gemeißelten Darstellungen zur Geschichte der Märtyrer kennen wir wahre Unica von Scheußlichkeit, so einen Heiligen, der auf den glühenden Rost gelegt, sich unter den peinigendsten Schmerzen in den undenklichsten Verkürzungen windet, dann einen Büßer, der, um seine Sünden durch die Qual, die er sich selber auferlegt, wett zu machen, sich aus dem Leibe, den er sich selber aufgeschnitten, die blutigen Gedärme reißt, eine ganze Reihe von mit faunischer Wollust am Gräßlichen ersonnenen Veranschaulichungen des Höllenfürsten, wie er sich mit seinen weiblichen und männlichen Unterthanen phantastisch ausgeflügelten Excessen der Unzucht hingiebt, in Wahrheit Darstellungen all der Unglaublichkeiten, welche lang und breit im Hexencodex über den Umgang Satans mit gottverlassenen Erdenfindern aufgeführt worden; die entsetzlichen Leiden, welche in der christlichen Hölle wie in der antiken Unterwelt

die dahin Verbannten zu erdulden haben, die wahnsinnigen Plagen, welche sich — darin ganz gleich den indischen Büßern — die christlichen Anachoreten auferlegten, deren einer, wie die Sage berichtet, durch nahezu dreißig Jahre in derselben Stellung auf einer hohen Säule sich hielt — oder die blutrünstigen Kasteiungen und Geißelungen, welche sich von religiösem Irrwahne befallene Männer und Weiber anthaten, alles „in majorem Dei gloriam“ u. s. w. Solches hat es, wie gesagt, in der That und auch in künstlerischen Darstellungen gegeben, aber deshalb, weil das Laster möglich, ist doch die Tugend wichtiger, weil Irrwahn vorkommt, doch die Wahrheit entscheidend, weil das Schlechte geschieht, doch das Gute hoch zu halten, weil Häßliches in der Welt, doch die Schönheit der einzige würdige Gegenstand der Kunst.

Es hat übrigens Zeiten gegeben und wird sie immer geben, in denen der ideale Gehalt der Kunst kein religiöser ist; unsere Zeit gehört aber entschieden nicht dazu, wenn man auch zugeben muß, daß die Kunst unserer Tage weit davon entfernt ist, ihren idealen Gehalt ausschließlich oder auch nur hauptsächlich der Religion danken zu wollen. Freiheit und Vaterlandsliebe, Tapferkeit, Aufopferung für Andere, die Arbeit, die Gleichheit, die Brüderlichkeit, finden in der Kunst von heute ihre ebenso begabten als unterschiedenen Vertreter. Aber trotzdem ist nicht zu leugnen, daß die Kunst gerade in den letzten Jahrzehnten eifrig bemüht war, ihre Formen mit frommem Inhalte zu füllen und zu beseelen, nur tastet sie noch auf der Suche, wie das geschehen soll, unsicher da und dorthin. Künstler von der allerernstesten Begabung haben sich an dem Bestreben, diese große Aufgabe zu lösen, betheiliget und einzelne haben auch große Erfolge errungen, theils weil sie den richtigen Weg glücklich eingeschlagen, um das Ziel zu erreichen, theils weil, wenn auch die Art der versuchten Lösung irrig, doch ihre gesammte

Thätigkeit von starkem Talent und ehrlichem Streben Zeugniß gab und überdies eine interessante künstlerische Individualität offenbarte.

Es ist wohl bei dem Standpunkte, von dem aus hier das Thema „religiöse Kunst“ behandelt wird, nahezu selbstverständlich, daß wir darunter etwas anderes und Höheres als man unter dem Begriffe kirchliche Kunst zu subsumiren pflegt, zu verstehen haben, den von allen wandelbaren Thaten und liturgischen Accessorien freien ethischen Gehalt, die ewigen allgemeinen Wahrheiten, welche in aller positiven Religion enthalten sind und welche ohne alle kirchliche Ikonographie einen der vornehmsten Gegenstände der hohen Kunst bilden. Die dickaufgetragenen „Nimbusse“ und alle ähnlichen symbolischen Wahrzeichen verwerfen wir ebenso unbedingt als die Fragen, wie: ob die religiösen Gemälde der Neuzeit, wie etwa „Christus vor Pilatus“ oder die Kreuzigung von Munkacsy, im Sinne der kirchlichen Gelehrten correct in Zeichnung und Farbe sind, obgleich es ja allgemein bekannt ist, daß man daraus eine im Detail sehr reiche sogenannte Wissenschaft daraus gemacht hat; ob der Apostel Johannes ein rothes oder grünes Gewand hat; ob der heilige Andreas braun oder blau gekleidet ist, diese Frage wird auf mein Urtheil nicht abfärben, mich kann es ja nicht interessieren, ob ein derartiges Bildwerk kirchliche, sondern nur, ob es fromme Gefinnung in würdiger Weise zum Ausdrucke bringt.

In würdiger Weise! Das will bedeuten, ob die Personen, an welche der Fromme glaubt, ihm auch in möglichst schönheitlicher, seine Sinne und sein Herz rührender Weise vorgeführt werden und da muß ich sagen, daß meiner Ansicht nach Gabriel Max mit seinen Christusbildern, Eduard Gebhardt mit seinem „Abendmahle“ und mit seiner „Himmelfahrt“, der Bildhauer Charlier mit seiner „Andacht“, ja sogar der der Kunst allzu früh durch den Tod entrißene Piglhein mit

seinem „Monitur in Deo“ ihre Aufgaben viel wichtiger gelöst haben als Fritz Uhde, der es sich schon deshalb gefallen lassen muß, daß man an seine Arbeiten den höchsten Maßstab anlegt, weil er es gewagt, ebenso kühn wie einige Nazarener, an deren Spitze Führich, die damit gleichfalls verunglückten, mit dem größten Meisterwerke der modernen Malerei und vielleicht der modernen Kunst überhaupt, mit dem „Abendmahl“ Lionardo's, wetteifern zu wollen.

Uhde ist in Bezug auf Colorit und Lichtführung von Rembrandt ausgegangen, wie jeder sich in dem Atelier des Meisters, wo ein ganz rembrandteskes Schlachtenbild von ihm zu sehen, überzeugen kann; als er vor Jahren von Paris nach München kam, brachte er ein Gemälde mit, das wegen seines sehr dunklen Colorits ganz wie eine Nachempfindung der Art Munkacsy's ausah, es machte den Eindruck, als wäre es der getreue Reflex eines mit dem Schwarzspiegel aufgefangenen Bildes. Mit einemmale verwandelte er sich mit Bezug auf die Gesamtstimmung des Colorits vollständig, er wurde ein Hellmaler verwegenster Art, seine Soldatenbilder, seine Interieurs mit den darin hantirenden Figuren waren wie durchsonnt von freisluthendem und alles durchdringendem Lichte, und einer seiner namhaftesten Kollegen in deutschen Landen meinte damals über diese auf die Spitze getriebene Pleinairmalerei: „Das könnte Einem sogar das liebe Sonnenlicht verleiden.“

Diese Art Hellmalerei, aber in künstlerischem Maße geführt, ist auch noch an einigen seiner Bilder aus der heiligen Geschichte vorwaltend, so unter anderem in einem der bedeutendsten Gemälde des Künstlers, dem nun der Berliner Nationalgalerie angehörenden: „Komm', Herr Jesus, sei unser Gast“. Später hat sich Uhde in Bezug auf Lichtführung wieder mehr der Schwarzmalerei zugewendet, so in seinem „Abendmahl“, das der damalige Kronprinz Friedrich,



nachmaliger Kaiser Friedrich, so scharf mit den Worten „Anarchistenfraß“ verurtheilte, in seinem rührenden „Der Weg zur Herberge ist nicht mehr weit“, das uns Maria und Josef auf der Wanderung zeigt und das der Künstler in mehreren Varianten und schließlich in dem Gemälde „Auf der Flucht“ wiederholt, in seiner vielbewunderten und vielgeschmähten „Heiligen Nacht“ und namentlich auch in seinem Gemälde „Grablegung Christi“, das in der That in Bezug auf meisterhafte Vertheilung von Licht und Schatten im besten Sinne des Wortes rembrandtesk genannt werden darf, und auch an den Nebenpersonen einige Charakterköpfe von überzeugender Wahrheit zeigt, aber leider in Bezug auf die Hauptfigur, jene des todten Christus, dieselbe ausgesprochene Vulgarität zur Schau trägt, welche in seinen Darstellungen des lebenden Heilandes herkömmlich ist.

Manche der entschiedensten Gegner Uhde's und seiner Nachahmer haben geradezu behauptet, diese Künstler hätten, nur um anders und neuartiger zu erscheinen als ihre Vorgänger in der religiösen Malerei, die Idealgestalten des Glaubens so trivialisirt, also einfach in der ebenso unsittlichen als unkünstlerischen Absicht, Aufsehen zu erregen. Da bin ich aber entschieden einer ganz anderen Meinung; wäre das Motiv ihrer Art, Solches zu schaffen, ein so innerlich krankes, niedriges und verwerfliches gewesen, sie hätten niemals mit ihren Schöpfungen die starken Wirkungen erzielt, die sie doch ohne Frage nicht nur auf einen großen Theil der Laien, sondern auch auf viele ihrer Fachgenossen, ja auf sehr beachtenswerthe Vertreter der Kritik ausgeübt.

Der Grund ihres Vorgehens und ihrer schweren Verirrung liegt tiefer; er liegt in dem Gedanken, daß es nicht richtig, eine edle und vornehme Innerlichkeit sei nothwendig mit entsprechender, wohlgebildeter, äußerer Erscheinung verbunden, und es könne der höchste, umfassendste Geist, das

edelste und innigste Gemüth in einem Körper stecken, der unscheinbar, ja von trivialen und häßlichen Formen sei, sowie ja auch unter dem zerlumpten Mantel des Bettlers ein großes Herz schlagen könne und so manch ein königlicher Purpurmantel schon einen sittlich verkommenen Wicht bedeckt habe. Alle diese Bildwerke predigen die Lehre, daß auch der Mann und das Weib, die von der Natur und dem Geschieke gleichmäßig stiefmütterlich behandelt sind und dies in jedem Zuge ihres Antlitzes, in der Art ihrer Haltung und Geberden und auch in ihrer Gewandung verrathen — daß auch diese Namenlosen und Enterbten voll edlen Inhaltes und in diesem Betrachte vorzügliche Sterbliche sein können.

Diese Künstler, und ganz gewiß vor Allen Uhde, schaffen also aus gründlicher Ueberzeugung so, wie sie es eben thun, und wenn sie, wie ja dies ohne Zweifel der Fall ist, irren, so sind ihre Irrthümer durchwegs ehrlich.

Sie irren einfach, weil sie ihrer Kunst, der bildenden Kunst etwas zumuthen und etwas durch sie zu erreichen suchen, was außerhalb der Grenzen ihrer Wirkungsfähigkeit liegt; denn diese Kunst hat kein anderes Mittel, Theilnahme zu erwecken und Glauben zu finden, als Form, Farbe, Ton und adäquaten Ausdruck, und was sie nicht zur Erscheinung bringen kann, das ist einfach nicht. Wie soll man einem Menschengebilde, dem die Gabe der Rede und der persönlichen Mittheilung versagt ist, die Uebermenschlichkeit als Allmacht, Allgüte, Allweisheit glauben, der von all den hohen Eigenschaften in seiner äußeren Erscheinung auch nicht die leiseste Andeutung giebt?

Nein, nein, Gottvater und Christus, Zeus und Here müssen von erhabener Schönheit sein, wenn wir an sie glauben sollen, und als Kunstgebilde giebt es gar kein anderes Mittel für sie, überzeugend zu sein, als eben auch

als solche in jedem Betrachte bevorzugte Wesen zu erscheinen.

Die religiöse Kunst von heute leidet aber nicht nur an der Sucht, das Höchste, in dem Irrwahne es dadurch dem gemeinen Verständnisse näher zu bringen, zu trivialisiren, sondern auch an einen Spiritualismus, welcher nicht selten Archaismus heuchelnd, danach strebt, in die Kunst, welche vor allem der klarsten Anschaulichkeit bedarf, allerlei Supernaturales hineinzugeheimnissen, so daß ihre in solchem Geiste gezeugten Bildwerke nur von sogenannten „Erleuchteten“ verstanden werden.

Solche für jeden gesunden Sinn unverständliche Phantastereien wuchern heute auf allen öffentlichen Ausstellungen in wahrhaft bedrückender Menge; all dergleichen muß den ärgsten Sünden gegen den guten Geschmack zugezählt werden, schon dadurch, daß es nicht überzeugend durch deutliche Anschaulichkeit wirkt, aber auch dadurch, daß es sich eine naive Innigkeit, eine schwärmerische Frömmigkeit anlügt, welche heute nur mehr eine Treibhauspflanze ist, welche mit dem Geiste, der unsere Zeit bewegt, nicht nur nicht im Einklange, sondern im allergegenwärtigsten Widerspruche steht; solche Emanationen der Kunst waren an der Zeit, da auch einzelne der lichtvollsten Geister von strengem Glauben erfüllt waren, wie beispielsweise Dante und Michel Angelo, sie sind aber heute, da uns der Ausspruch Cornelius' über Raphael, dessen Art sei in Bezug auf Darstellungen aus der heiligen Geschichte „gefährlich“, nahezu unverständlich ist, in Wahrheit ein Anarchismus, und werden und können nur die Dauer einer Modeerscheinung haben, welche mit dem Tage vergeht, so wie sie mit dem Tage entstanden ist.

Die Malerei und die Plastik unserer Tage haben ganz gleichmäßig sich in solcher Weise gegen den „heiligen Geist“ der Kunst vergangen, und diese Art nicht selten bis zur

Caricatur getrieben, wie unter anderem eines der modernsten Bildwerke, das den Namen „Mysteriarch“ trägt, beweist, das ebenso verwerflich ist wie die wunderlichen Nachahmungen des alten Alonzo Cano, welche der spanische Bildhauer Benlliure verbrochen.

## Die große Kunst.

---

Unter großer Kunst verstehen wir die Kunst, insofern sie monumental ist — aere perennius — in Malerei, Plastik und Architektur. Ihr Gebiet ist die Geschichte, sei sie nun die sogenannte heilige Geschichte, die religiöse Kunst, die christliche oder heidnische Mythologie oder die Profangeschichte. Ausdrucksvolle Schönheit und das Erhabene werden in gar keiner Kunst so überzeugend veranschaulicht als in der großen Kunst. Die Baustile aller Völker, insofern sie auf höherer cultureller Entwicklung standen, liefern uns zahlreiche Belege dafür, und es erscheint uns heute als eine veraltete Anschauung, wenn wir in dieser Beziehung der einen Stilart vor der anderen den Vorzug einräumen wollten. In jedem Stile, von dem indischen bis zur Barocke, finden sich Werke von monumentaler Bedeutung, von einer Größe, welche in allen Zeiten die gleichen Gefühle der Ehrfurcht und Bewunderung erregen werden. Größe wird hier natürlich nicht bloß im räumlichen Sinne verstanden, obgleich es in dem Begriffe des Monumentalen liegt, daß sowohl Schöpfungen der Architektur, als der Plastik und Malerei, wenn sie monumental wirken sollen, auch eine gewisse räumliche Größe besitzen müssen. Das charakterische Merkmal des Erhabenen

ist es, daß der Mensch dasselbe mit einer Ehrfurcht, die zugleich mit Schauer gemischt ist, betrachtet. Es ist dies bei dem sogenannten Naturschönen ebenso wie bei dem Kunstschönen: Wer in einer sternenhellen Nacht das mit unzähligen Welten erfüllte Firmament betrachtet, den überkommt die Ahnung des Unendlichen und zugleich die Empfindung, wie unbedeutend, ja wie ein Nichts er sei gegenüber einer Welt, die weder Anfang noch Ende hat. Dieselbe Empfindung muß uns bei der Betrachtung des Weltmeeres überkommen und ebenso, wenn wir einer außerordentlichen Naturerscheinung — wie einem gewaltigen Gewitter, dem wir entweder auf der weitgedehnten Meeresfluth oder in einer Ebene, die erst mit dem Horizont abzuschließen scheint — tief ergriffen gegenüberstehen. Wir würden durch einen solchen Anblick uns völlig vernichtet fühlen, wenn wir nicht zugleich wüßten, durch sorgfältiges Nachdenken und belehrt von den Weisen aller Zeiten, daß eben die Erscheinungen, welche wir vor uns sehen, nicht wären, wenn wir nicht wären, daß wir ebenso sehr Schöpfer als Geschöpfe der Welt sind, und deshalb, weil wir uns als selbstständig selbst so ungeheuren Eindrücken gegenüber fühlen, ist auch das Erhabene ein Object der Kunst. Um den Satz, daß das Erhabene in einer gewissen räumlichen Größe vor uns erscheinen müsse, ja daß es eigentlich gar nicht genug groß erscheinen kann, um in seiner vollen Bedeutung zu wirken, durch Beispiele klarzustellen, haben wir nur auf die kolossalen indischen Tempel, die ägyptischen Pyramiden, auf die gothischen Dome und auf die unsterblichen Schöpfungen der Renaissance, auf die Peterskirche und die von Wren geschaffene Nachbildung derselben, die Kirche St. Paul in London, hinzuweisen. Auch in der Plastik sind die Belege zu diesem Satze in beträchtlicher Anzahl zu finden. Man denke sich doch nur einmal die Friesse des Phidias in verkleinerter Form oder etwa den

Moses von Michel Angelo oder den Gottvater desselben Meisters oder sein jüngstes Gericht; wenn man sich den gothischen Dom bis zur Höhe von  $\frac{1}{2}$  Meter verkleinert denkt, so wird man zugeben müssen, daß derselbe lediglich als zierliche Nippjache wirkt. Viele Worte über diese Wahrheit zu machen, erscheint überflüssig, sie drängt sich jedem, der Empfindung für das Schöne hat, als selbstverständlich auf. Eine Hauptaufgabe eines jeden Kunstwerkes ist, daß es den Menschen von der Abhängigkeit von seinen Trieben und Leidenschaften befreit und in eine höhere Welt der Ideale emporträgt, wo es keine Sorge, keinen Neid, keinen Haß, keine Verzweiflung giebt. Ein Kunstwerk so echter Art versenkt den Menschen in das hingebungsvolle Anschauen der Idee. Die Kunst auf dieser Höhe wirkt auf den Menschen als Befreierin von allen irdischen Schlacken, von allen Zweifeln, sie erfüllt ihn mit der reinen Ruhe und Erkenntniß des Edelsten und Besten, und dieser Aufgabe hat zunächst die religiöse Kunst zu dienen, und sie hat auch derselben in allen ihren ausgezeichneten Schöpfungen von bleibendem Werthe vollkommen Genüge gethan. Diese heilige, von allem Irdischen befreiende Ruhe, welche über derartige Kunstwerke nicht nur ausgebreitet ist, sondern sie geradezu durchseelt, erweckt in der Brust eines jeden Empfänglichen eine congruente Stimmung. Es ist das kennzeichnende Merkmal derartiger Kunst, daß sie niemals aufregend, sondern beruhigend wirkt, und deshalb sagt auch einer der tiefsten Denker unserer Zeit, indem er die Madonnen von Raphael, Lionardo u. s. w. bespricht: „In ihren Mienen und Geberden sehen wir den Ausdruck, den Widerschein der vollkommensten Erkenntniß, derjenigen nämlich, welche nicht auf einzelne Dinge gerichtet ist, sondern der Ideen, also das ganze Wesen der Welt und des Lebens, welche Erkenntniß in ihnen auf den Willen zurückwirkend, nicht, wie jene andere Motive für denselben

liefert, sondern ein Quietiv alles Willens geworden ist, aus welchem die vollkommene Resignation hervorgeht.“ In allen diesen Kunstwerken, wie in der Venus von Milo oder in Lionardo's „Abendmahl“ spricht sich diese vollkommene Freiheit vom irdischen Wollen, dieses Schwelgen in reiner Erkenntniß der Idee in überzeugendster Form aus. Diese Werke und viele andere, welche unser Urtheil bestätigen, sind auch Schöpfungen der reinen Schönheit, ebenso weit entfernt von der Uebermacht des Erhabenen, als von den verlockenden Eindrücken des Reizenden. Man sehe doch oder rufe sich ins Gedächtniß die herrliche Gestalt des Christus auf dem Gemälde des Tizian: „Der Zinsgroschen“. Das Reizende, obwohl es vom höchsten Standpunkte aus ebenso verwerflich ist wie das Gräßliche und Ekelhafte, wucherte zu allen Zeiten und ganz besonders in den Zeiten sittlichen Verfalles, wo man der Lüsternheit und den nervösen Aufreizungen volle Berechtigung in der Kunst zuerkannte, auf Gemälden und in der Plastik, ja sogar in der Architektur. Wir erinnern uns in der That, Kirchen gesehen zu haben mit so frivoler decorativer Ausstattung, daß dieselben eher als Badhäuser ihren Zweck erfüllt hätten, und es bedachten sich Künstler von weithin reichendem Rufe nicht, eine große Heldengestalt als Vorwand zu benützen, um eine Scene von verlockender Lüsternheit zu schildern, wie sie etwa in einem Freudenhause in Italien, Frankreich u. s. w. auf der Tagesordnung sind. Alle Welt stand ja in Paris, in München, in Wien u. s. w. vor gar nicht langer Zeit vor einem Gemälde, das die Heldenthat eines durch alle Zeit berühmten Kriegers zum Titel hatte, in der That aber hauptsächlich und im Vordergrunde eine Anzahl von Scenen zeigte, wie sie etwa Giulio Romano in seinen *posizioni graziosi*, zu denen der ebenso leichtfertige als geistreiche Pietro Aretino den Text lieferte, vorführte. Als Giulio Romano diese Zeichnungen lieferte, war die



Welt keineswegs prüde, da ja zu dieser Zeit von päpstlichen Scriptoren literarische Werke erschienen, wie etwa der „Hermaphroditus“ oder die berühmten Fascetien. Dennoch aber hat man damals die Kupferplatten, welche nach diesen Zeichnungen gestochen wurden, bis auf zwei vernichtet, die sich gegenwärtig in der Bibliothek des Louvre befinden. Bei der Wahl der mythologischen Kunstwerke aller Art ist, sowie bei denen, welche Scenen aus der Profangeschichte veranschaulichen, von der allergrößten Wichtigkeit, daß der Vorgang, den sie darstellen, möglichst bekannt sei oder wenigstens möglichst deutlich geschildert werde. Der große Namen, den man einem solchen Werke giebt, der glänzende Titel, mit dem man es zu kennzeichnen sucht, machen es noch nicht zu einer bedeutenden Kunstschöpfung; es muß an und für sich durch seinen allgemein menschlichen Inhalt hervorragend sein. Auch muß jedes solche Kunstwerk einen Mittelpunkt haben, einen Kern, von dem alles ausstrahlt und alles wieder darauf zurückführt, jede Nebensache muß geeignet sein, zur Erläuterung der Grundidee zu dienen und die Wirkung der Veranschaulichung derselben zu erhöhen. Es ist dazu nothwendig, daß der äußere Mittelpunkt der Anordnung mit dem geistigen der dargestellten Scene zusammenfällt. Alles Licht muß, auch figürlich gesprochen, auf die Hauptperson der Handlung fallen. Wie sehr gegen diese Grundregel der großen Composition gefehlt wird, sieht man in allen Museen und auf allen öffentlichen Plätzen der Großstädte. Die Mehrzahl der Schlachtenbilder leidet daran, daß sie uns als graufes, wirres Durcheinander erscheinen; wie bei einer großen Anzahl von Figuren, die alle bis ins Detail durchgebildet sind, dieser Fehler vermieden werden kann, beweisen, um nur einige zu nennen, „der Engelssturz“ von Rubens und die von Giulio Romano nach den Skizzen Raphael's gemalte „Constantinschlacht“. Da wirkt jede Einzelheit zu

dem großen Eindrucke, den das Ganze hervorruft, in ergreifendster und überzeugendster Weise mit. Man hat in Bezug auf das letztgenannte Gemälde dem Giulio Romano den Vorwurf gemacht, daß er in diese Sammlung von herrlichen Gestalten eine grotesk-häßliche Mißgeburt hineincomponirte, wie der putzige Zwerg im Vordergrunde ist. Aber ich denke, mit Unrecht, denn gerade dieser Zwerg ist eine Illustration des Satzes, daß auch das Häßliche in gewissem Sinne für die Kunst Berechtigung habe, wenn es nämlich den Zweck erreicht, die Schönheit in noch höherem Lichte zu zeigen. Gerade dieser Zwerg ist ein Beweis, wie man durch Contrastwirkung das Schöne heben kann. Stellt man ein einzelnes kleines Licht mitten in dunkler Nacht in einem Garten auf, so beleuchtet dieses Licht allerdings nur die Finsterniß, giebt man aber in einem von hellen Sonnenstrahlen durchflutheten Saal eine einzige schwarze Statue, so erscheint das Licht dadurch um so heller. Wie uns aber das Häßliche als zulässig, ja zuweilen als ein wichtiger Factor in der Kunst erscheint, so können wir das Gräßliche und Ekelhafte nur als vollständig unberechtigt, als im höchsten Maße verwerflich bezeichnen. Das Gräßliche in der Kunst haben vornehmlich die Meister der neapolitanischen Schule und einzelne Spanier als ein Motiv, um packende Erregung zu erzeugen, benützt. So vor Allen Ribera, auch Spagnoletto genannt; er war, nachdem er vielfache Schicksalschläge erfahren, hochangesehen in Neapel und führte das Leben eines Fürsten. Daß er bei seinem Charakter diese allgemeine Anerkennung fand, verurtheilt seine Zeit, denn er scheute weder Gift noch Dolch, wenn er sie nöthig hatte, um sich vorwärts zu bringen. Diese blutdürstige, rucklose Gesinnung kommt in einer großen Anzahl seiner Bilder, welche freilich die höchste Bewunderung fanden, zum Ausdruck; er läßt unter dem Grinsen der mit der Blutarbeit

betrachten Henker seine Märtyrer in aller Art peinigen. Eines seiner berühmtesten Bilder, das Martyrium des heiligen Bartholomäus, stellte er — angeblich um es in der Sonne zu trocknen — auf einem der belebtesten Plätze der Stadt aus, gerade gegenüber der Wohnung des Vicekönigs. Es schildert die grausame Scene, da der Heilige, der an einen Baum gebunden ist, von dem Henker geschunden wird; ein Anderer schärft sich das Messer, einige Schergen sehen dem gräßlichen Schauspiel mit ruhigem Behagen zu. Diese empörende Schlächterscene hat der ebenso sittlich rohe als geschickte Maler wiederholt dargestellt. Eines der Exemplare so scheußlicher Malerei befindet sich in der Galerie zu Dresden, ein anderes in jener zu Madrid. Es wurde vor einigen Jahren an die hervorragendsten Museen Europas ein dem Caravaggio zugeschriebenes Bild gesandt, damit es, aus dem Besitze einer verarmten adeligen Familie stammend, endlich eine ruhige Stätte erhalte. Das Bild stellte einen Heiligen dar, der, nachdem er sich den Bauch aufgeschlitzt, mit eigener Hand die daraus hervorgequollenen Gedärme wegriß. Sämmtliche Vorstände hatten den guten Geschmack, den Erwerb abzulehnen. Eine solche richtige Empfindung des Schönen ist keineswegs allgemein, wie wir leider erfahren mußten, als ein Gemälde des vielbesprochenen französischen Malers Rochederosse „Die Ermordung des Imperators Vitellius“ ausgestellt war. Das Bild fand nicht nur bei einem Theile des Publicums, sondern auch bei einem Theile der Kritik volle Anerkennung, obwohl es das Blutrünstigste war, was wir überhaupt von moderner Kunst bisher gesehen. Es zeigte nämlich den plumpen Vielfräß, der es vom gemeinen Soldaten bis zum Kaiser gebracht, wie er durch die Straßen Roms von dem Janhagel des Pöbels getrieben wird. Aus vielen Wunden blutend, wankt er vorwärts, während von allen Seiten auf ihn gestoßen und geschlagen wird. Schade,

daß der Maler den Schluß dieses gräßlichen Trauerspieles nicht hinzufügen konnte, nämlich den Augenblick, da er von der johlenden und bis zum Wahnsinn von Blutdurst gestachelten Menge wie ein verächtliches Näs in die Tiber geworfen wurde. Der Anblick dieses Bildes war so ekelhaft, daß jeder Beschauer von einiger Empfindung förmlich nach Erlösung lechzte und sich voll Entrüstung und Abcheu abwendete. Das Bild war übrigens nicht ohne Talent gemalt, und diesen Vorzug mußte man in noch höherem Maße einer Plastik des Spaniers Benlliure zuerkennen, die schildert, wie ein Sklave im Wettlaufe plötzlich den Athem und die Kräfte verlierend, trotz alles heftigen Widerstrebens und der selbstmörderischsten Anspannung aller seiner Muskeln verzweifelt schon nahe dem Ziele zusammenbricht.

Er verendet in der Ueberzeugung, daß er, wenn er nur noch wenige Minuten gelebt, sein höchstes Streben verwirklicht haben würde. Auch hier ist das Gräßliche der Feind der Schönheit, und indem man dieses musterhaft gearbeitete Relief betrachtet, wird man hauptsächlich von dem Bedauern beschlichen, daß ein derartiges virtuosos Können sich in dem Vorwurfe, der künstlerisch nicht darstellungsfähig, so sehr vergriffen. Auch für die Darstellung des Glaubensfanatismus und seiner Folgen giebt es eine Grenze, wo das Charakteristische in das Häßliche umschlägt, und welche niemals überschritten werden soll. Einzelne von den so berühmten polychromirten Holzsculpturen des Spaniers Monzo Cano überschreiten diese Grenze in widerlicher Weise. Es wurde bereits betont, und es muß immer wieder hervorgehoben werden, daß man in Bezug auf die Anzahl der Figuren, welche einen Vorgang verdeutlichen sollen, und in Hinsicht auf die Beziehung dieser Figuren zur Hauptperson und Haupthandlung die höchste Besonnenheit walten lassen muß, um nicht das Gegentheil der Absicht, in der sie ge-

schaffen wurden, zu erreichen. Man denke sich eine kolossale Gedächtniß- oder Siegessäule, welche von oben bis unten mit einer Reihe von Reliefs bedeckt ist, die alle zur Verständlichkeit des Ganzen nicht nur nicht beitragen, sondern die Idee desselben verhüllen, indem sie nur gruppenweise betrachtet werden können und auch nur gruppenweise wirken. Ein Beispiel, wie man Schlachtenbilder mit einer Unzahl von Figuren so anordnen und ausgestalten kann, daß sie einheitlich und als Ganzes wirken, schuf in neuester Zeit Meissonier in seinen Napoleonbildern. Da fällt der äußerliche Mittelpunkt, der den unsterblichen Meister des Krieges darstellt, mit dem geistigen vollständig zusammen, und trotz der minutiösen Art, in welcher dieser Meister der Malerei alle Details durchbildet, wirkt doch alles als eine Apotheose des großen Schlachtenkünstlers. Wir kennen dagegen Gemälde und Plastiken, welche im Einzelnen die allergrößten Vorzüge für sich in Anspruch nehmen können, als Ganzes aber gar nicht wirken, weil sie innerlich zerfallen. Solche Kunstschöpfungen, in denen man den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht, haben das Fatale, daß sie dem Beschauer die Nothwendigkeit auferlegen, sie zu lesen und nicht, sie zu betrachten. Durch die Mühe, welche er sich nun geben muß, um ein Verständniß der Bedeutung derselben zu gewinnen, wird er ernüchtert, seine Theilnahme erkaltet, und der Eindruck ist trotz der vielen werthvollen Details des Werkes ein leerer, nahezu abstracter. Die Nebenfiguren in einem solchen Kunstwerke, überhaupt das, was man Accidens nennt, müssen wie ein Schriftband das Ganze erläutern. Indem man allzu viel Einzelheiten schafft, welche alle für sich Bedeutung beanspruchen, muthet man der bildenden Kunst etwas zu, was sie nicht leisten kann, da in ihr und durch sie alles zugleich und nicht nacheinander erkannt, begriffen, empfunden sein will. Dieses Gesetz gilt nicht nur für die

Malerei und Plastik, sondern auch für die in gewissem Sinne die Schwesterkünste führende Kunst, die Architektur. In den baulichen Schöpfungen soll nämlich alles Ornament zur Erläuterung und Verdeutlichung des Zweckes derselben dienen; was nicht mit der Bestimmung des Baues zusammenhängt oder in geistige Beziehung zu bringen ist, erscheint als äußerlich und künstlich angeheftet, als die Idee des Ganzen verhüllender Schmuck. Man hat in neuerer Zeit, und zwar sind hervorragende Künstler von großem Namen von dieser Verirrung nicht freizusprechen, gemeint, die religiöse Kunst habe nicht neben jenem des zutreffenden Ausdruckes die Aufgabe, auch schön zu sein. Man ist da von dem Gedanken ausgegangen, daß die schönheitliche menschliche Bildung nicht immer der Ausdruck eines edlen Geistes, einer schönen Seele sei, und es ist ja eine gar nicht zu bestreitende Thatsache, daß sehr schöne Leute sittlich ganz haltlos waren. Wir erinnern da nur an den mit Apollo an körperlicher Schönheit wetteifernden Alkibiades. Oder gehen wir nur die Geschichte der berühmtesten Schönheiten des weiblichen Geschlechtes durch, von der ebenso berühmten als berüchtigten Messaline bis zu der Dirne, die ursprünglich eine Straßenläuferin, dann die Geliebte eines Königs war und während der Revolution auf dem Schaffot geendet hat. Gewiß, unter der glänzenden äußeren Erscheinung kann ein verworfenes Herz, ein grausames Gemüth, ein perverser Geist liegen. Aber diese Anschauung, welche im Allgemeinen richtig ist, hat für die bildende Kunst gar keine Berechtigung, denn in der bildenden Kunst gilt nichts, was nicht erscheint, und die bildende Kunst hat gar kein anderes Mittel, uns die hohen Eigenschaften irgend eines Wesens darzustellen, als körperliche ausdrucksvolle Schönheit. Der christliche Olymp, wie der heidnische sind von Menschen bevölkert, die in ihrer Erscheinung bis zur

Uebermenschlichkeit gesteigert wurden, so daß man sagen kann, der Uebermensch Nietzsche's, der ebenso viel bewundert wird als seine Erfindung des Heerdeviehes, womit er die gewöhnliche Menschheit bezeichnet, ist eine alte Erfindung und besteht so lange, als die Menschen überhaupt das Bedürfnis haben, sich höhere Wesen als ihren Schutz, als die Mächte, denen sie ihr Schicksal anvertrauen, vorzustellen. Aller Glaube war von jeher und wird stets anthropomorphistisch sein, d. h., die übersinnlichen Wesen, ob sie nun als gute oder böse Wesen, Ormuzd oder Ahriman, gedacht werden, und als solche den Lebenslauf der Menschen bestimmen, sind von der Kunst als bis zum Erhabenen erhöhte oder bis zum Schenßlichen erniedrigte Menschen dargestellt worden. In Bezug auf die Darstellung der bösen überirdischen oder unterirdischen Kräfte ist man in abergläubischen Zeiten so weit gegangen, daß uns die einstmals mit Bewunderung angestarrten derartigen Gebilde heute als lächerliche Fragen erscheinen, so z. B. alle Darstellungen des Teufels, die uns die mittelalterliche Malerei und Sculptur und auch diejenige späterer Zeiten vorführte. Wer heute daran geht, derartigen, damals ja naturgemäßen Darstellungen Ebenbürtiges zu schaffen, wird einfach ausgelacht. Es ist dies einem der begabtesten Vertreter der modernen Richtung in Deutschland, Franz Stuck, arrivirt, als er in einer Figur von grotesker Häßlichkeit den Satan zu veranschaulichen suchte.

Dieses Furcht und Grauen erregen sollende Gemälde rief nur Gelächter der wahrhaft Kunstverständigen hervor. Die Einen sagten: „Da wird der Teufel überteuftelt“ und das Bild erinnere sie an den Ausspruch eines Komikers, der, mehrmals wiederholt, von zwerchfellerschütternder Wirkung war: ich sage „immer nur Böses“. Andere aber lachten, wendeten sich kopfschüttelnd ab und sagten: „Wer glaubt

heute noch an eine solche Teufelei?“ In Bezug auf die Darstellung der übersinnlichen Welt haben uns die Meister der Renaissance und des Griechenthums eine nicht zu umgehende Form aufgestellt. Man kann in allen religiösen Fragen so aufgeklärt sein, wie Lionardo es selber war, und man wird doch diesem Meister recht geben können, daß er wiederholt versuchte, auf seinem berühmten Abendmahle den Christus als die edelste und schönste männliche Erscheinung, die denkbar, darzustellen. Ist es denn gestattet, einen der verehrten Heroen der Menschheit, heißen sie nun Sophokles, Shakespeare, Dante, Molière, Michel Angelo, Raphael, Kant, Schopenhauer, darzustellen in häßlicher, abstoßender Erscheinung? Es geht gar nicht an, Voltaire oder Friedrich den Großen uns als grinzende Affen, den Philosophen Schopenhauer uns als Raubvogel oder Nacht-eule zu schildern, obwohl deren Conterfei eine gewisse Berechtigung für den profanen Trivialisten dazu bieten würde. Der Mensch will in der künstlerischen Personification eines Heroen, sei er es auf theoretischem oder praktischem, auf dem Gebiete der Erkenntniß oder der That, eine solche Ausgestaltung vor Auge haben, welche seiner inneren Anschauung und Ueberzeugung von der Bedeutung dieses ungewöhnlichen Menschen entspricht. Daher geht es nicht an, und wird es auch niemals gebilligt werden können, die heilige Maria, die Mutter Gottes, als eine gewöhnliche Bauersfrau oder den Christus, den Welterlöser, als einen frommen Schulgehilfen vorzuführen. Darin liegt, und ich betone dies hier ganz besonders, durchaus nicht Frömmerei und nicht einmal der Glaube an die mythologischen Idealgestalten, sondern der Glaube an die Idee; die Idee des Brahma, des Christus, die Idee des Gottvaters, des Zeus, der Hera ist einmal vorhanden, und zwar mit allen Attributen scharf umrissen. Wenn Phidias seinen Zeus darstellte, so hatte er vor sich



das Bild höchster Weisheit und unbezwingbarer Allmacht, unerschöpflicher Güte und einer alles überstrahlenden erhabenen Schönheit, d. h. er gab die Form, welche für derartige Ideen allein in der Kunst als Ausdrucksmittel möglich ist, er vermenschlichte ihn, indem er ihm die edelste Erscheinung der menschlichen Gestalt verlieh.

Wenn irgendwo dem schaffenden Künstler als Ideal seines Strebens ausdrucksvolle Schönheit vor Augen schweben muß, so ist dies in der profanen Geschichtsmalerei. Entscheidende Vorgänge aus der Geschichte, von maßgebender cultureller Wirkung auf künftige Zeiten, müssen überzeugend dargestellt werden und in vollendeter Schönheit. Es genügt da nicht bloß der Wohlklang der Linien, der harmonische Zusammenklang der Farben; jede einzelne Gestalt, die an einer derartigen welt-historischen Scene theilnimmt, muß so durchseelt sein, daß jeder Beschauer augenblicklich ihr Denken und Fühlen vollkommen erkennt. Nur in solcher Weise erreichen die Künstler jene nachhaltige Wirkung, welche sich darin ausspricht, daß der Beschauer mit dem Gefühle von der Betrachtung eines solchen Bildwerkes weggeht, daß es mit allen seinen Details unvergänglich seiner Seele eingeprägt bleibe, so daß es in jedem Augenblicke, wenn er sich daran erinnert, vollständig im Ganzen und in allen seinen Details vor sein inneres Auge tritt. Diese Haupteigenschaft eines historischen Gemäldes findet sich, um nicht wieder Beispiele aus der Zeit der classischen Malerei, sondern aus der modernen Kunst zu wählen, beispielsweise in Couture's „la decadence“ und in den meisten Gemälden des Polen Matejko. Ja, wir stehen nicht an, es auszusprechen, daß im Betrachte der Durchseelung seiner Figuren und des geistigen Ausdruckes wichtiger historischer Vorgänge seines Volkes Matejko nahezu allen seinen Zeitgenossen überlegen war. Die Mängel, welche man mit Recht an seinen Schöpfungen fand, und die wieder-

holt daran gerügt wurden, liegen auf ganz anderer Seite. Sie sind theils zu constatiren in dem Mangel an Perspective, wodurch das Auseinandergehen der Figuren behindert ist, theils aber auch in dem lärmenden und schreienden Colorit.

In letzterer Beziehung sind seine Bilder der Ausdruck einer nationalen Eigenart, nämlich der Vorliebe für schimmernden Prunk, für äußerliche Pracht und Herrlichkeit, sowie die Darstellung blutrünstiger Scenen uns als eine Eigenart der spanischen Künstler erscheint, deren Volk sich ja auch heute noch an den blutigen Stierkämpfen entzückt. Bei Besprechung der Aufgabe der religiösen Kunst, insofern sie sich auf die Darstellung aus der alten oder der christlichen Mythologie bezieht, kommt aber nicht nur die monumentale Kunst, sondern auch die decorative und die Allegorie, insofern sie in der Ausschmückung monumentaler Bauten eine wichtige Rolle spielt, in Betracht. Hier ist für die Anordnung und Placirung, ja für den künstlerischen Gehalt der plastischen und der Werke der Malerei die Architektur als Führerin ein maßgebender Factor. Es ist ja auch thatsächlich in der Praxis von jeher so gewesen und noch heute so, daß der Architekt von Monumentalbauten das Programm der malerischen und künstlerischen Ausschmückung seiner Werke verfaßt, und es ist ein weitverbreiteter Irrthum des Publicums, daß es, wenn es die prächtig ausgeschmückten Innenräume von Monumentalbauten besichtigt, denkt, die einzelnen Meisterwerke der Plastik und Malerei seien da ganz ohne Hinzuthun des Architekten entstanden.

Das gerade Gegentheil ist die Wahrheit; freilich wird vorausgesetzt, wenn das Werk gelingen soll, daß Bildhauer und Maler mit dem Architekten da Hand in Hand gehen, daß sie ebenso sehr, wie der Baukünstler selbst, ein feines stark entwickeltes Raumgefühl für die Anforderungen, welche durch den Stil des Ganzen an die Einzelheiten gestellt

werden und ein intimes Verständniß haben. Die Künstler der Renaissance sprachen diese Wahrheit kurz in dem prägnanten Satze aus: *ars est una*.

In der Erkenntniß dieser Wahrheit trachteten sie auch in der Mehrzahl danach, daß sie nicht nur jede der bildenden Künste theoretisch begriffen, sondern daß sie sie auch als schaffende Künstler übten. Die Beispiele, daß ein großer Architekt zugleich Maler, Bildhauer und Meister der Kleinkunst gewesen, sind so zahlreich, daß sie an den Fingern der beiden Hände gar nicht herzuzählen sind. Diese Eigenschaft, nicht nur alles zu wissen auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch alles zu können, ist heute bei der vielfachen Zertheilung der menschlichen Thätigkeit, welche überhaupt herrschend geworden, bei den großen Anforderungen, welche jede einzelne Disciplin an den Mann stellt, nur ausnahmsweise, und man möchte fast sagen, gar nicht vorhanden. Wohl aber findet sich bei allen großen Baukünstlern die Eigenschaft des Verständnisses für die anderen Künste. Ein Baukünstler dieser Art wird auch zwischen den Malereien und Plastiken in Bezug auf ihre künstlerische Bedeutung den richtigen Unterschied zu machen wissen durch die Art, wie er sie placirt und zur Erhöhung des Eindruckes des Ganzen verwendet. Ein sehr lehrreiches Beispiel, wie ein Architekt seine Aufgabe in dieser Richtung mißverstehen kann, und wie der ihm zur Seite stehende Vertreter einer anderen Kunst sein Recht zu wahren versteht, bietet die nachfolgende Geschichte, deren Held der berühmte Däne Bertel Thorwaldsen ist. Ein Baukünstler richtete an diesen ausgezeichneten Plastiker das Ersuchen, er möge ihm für eine Nische eine Figur meißeln. Als diese fertig war, zeigte es sich, daß sie für die Nische zu groß gerathen sei. Dies rügte der Baukünstler, Thorwaldsen aber erwiderte: „Nein, Freund, Du irrst, meine Figur ist nicht zu groß, sondern Deine Nische ist

zu klein.“ Es ist nämlich bei allen Ausschmückungen von monumentalen Innenräumen die Frage, welche schon bei Beginn der Conception zu entscheiden ist, ob da die Gliederung des architektonischen Raumes die Dominante bleiben solle oder ob diese Gliederung und Ausgestaltung gleichsam nur ein Gehäuse sein solle, in welchem das betreffende malerische oder plastische Kunstwerk die Dominante zu sein habe. Beispiele nach beiden Richtungen hin — nach der einen, wo die Malerei und die Plastik nur die Architektur zu unterstützen haben, und nach der anderen, wo die Architektur vornehmlich als die Umrahmung eines plastischen oder malerischen Kunstwerkes erscheint — finden sich ungezählt in allen monumentalen Bauwerken. Da jedes monumentale Bauwerk, wie überhaupt jedes Kunstwerk, eine Idee zum Ausdrucke zu bringen hat, welche Idee hergeleitet ist von dem Zwecke, zu welchem das Bauwerk aufgeführt ist, von der Bestimmung, welcher es zu dienen hat, so müssen auch alle Kunstwerke, welche zur Ausschmückung desselben dienen sollen, mit dieser Idee im Einklange sein. Die Deckengemälde einer Kirche werden naturgemäß einen ganz anderen Charakter tragen als die Deckengemälde eines Theaters oder der Vorhang einer Bühne oder die Plafondgemälde in den Wartesälen eines Bahnhofes. Wer einen großen Baderaum künstlerisch auszuschnücken hat, wird wahrlich nicht daran denken, Gottvater, die heilige Maria und die Engel an dem Plafond darzustellen. Scenen aus den römischen und griechischen Gymnasien, Badende in lauschigen Landschaften u. dgl. werden die richtigen Gegenstände sein, welche da zu veranschaulichen sind.

Wir haben auf einem Grabdenkmale eine Kofette dargestellt gesehen, welche neckisch den Finger auf die Lippen legt, so daß wir unwillkürlich daran dachten, daß eine Schöne dem begünstigten Freunde oder Liebhaber andeuten

will, daß Schweigen in dem Verhältnisse, in dem sich Beide befänden, wahrhaft Gold sei.

Es ist sehr begreiflich, daß außer den mythologischen Scenen, die zur Ausschmückung monumentaler Innenräume benützt wurden, auch die Allegorie häufig in Verwendung kam und noch verwendet wird. Man ist so weit gegangen, diese Form der künstlerischen Darstellung überhaupt zu verwerfen. Wir denken aber, daß dies vollständig irrig sei. Ist die Allegorie eine solche, daß augenblicklich ihr Sinn jedem Beschauer klar wird, benützt man sie in Bezug auf die Ausgestaltung der Figuren, auf die Accidentien, die ihnen beigegeben werden, als das Charakteristische, welches den Sinn der Figur und überhaupt der gesamten Ausschmückung klarlegt, so ist sie ein vortreffliches Mittel, die Seele des Gebäudes, d. i. seinen Zweck, seine Bestimmung klarzulegen. Wenn in einem Gebäude, das der Kunst gewidmet ist, Helios dargestellt ist als der Spender des Lichtes, das überhaupt ein Symbol der Kunst ist, umgeben von den Musen, deren Bedeutung durch die Accidentien, mit denen sie ausgestattet sind, wieder klargestellt wird, so wird jeder Beschauer empfinden, daß dieser Schmuck mit der Idee des Ganzen congruirt, ebenso, wenn zur Ausschmückung eines Theaters die Plastiken Melpomene oder Thalia oder Polyhymnia verwendet werden, oder wenn auf dem Deckenbilde die tragische und die komische Muse dargestellt sind, oder wenn im Vestibule oder im Zuschauer- raume die Büsten und Porträtstatuen berühmter tragischer und komischer Dichter oder hervorragender Histrionen aufgestellt sind. Ja, man kann mit vollem Rechte behaupten, daß man in Bezug auf sinnfällige Verdeutlichung der Idee eines Bauwerkes gar nicht weit genug gehen kann; jedes scheinbar nebensächliche Ornament: ein Blumengehänge, geometrische Figuren, muß mit der Grundidee des Ganzen

harmoniren. Freilich, wo die Allegorie so dunkel ist, daß man, um ihres Sinnes vollständig inne zu werden, eines Commentars bedarf, ist sie nicht nur überflüssig, sondern störend und wirkt leer und gezwungen. Selbstverständlich ist auch in diesem Betrachte die zu weit gehende und allzu leicht wahrnehmbare Absichtlichkeit zu vermeiden, welche Wahrheit in dem so oft citirten Worte: man merkt die Absicht und wird verstimmt, zu deutlichem Ausdrucke gebracht ist. In der That, eine solche ins Auge springende Absichtlichkeit ernüchtert den Beschauer, erkaltet seine Theilnahme und wirkt als ein Product des unschöpferischen, flügelnden Verstandes abstoßend.

Die Werke der großen Kunst, wenn sie echt sind, haben das Charakteristische an sich, daß ihre Wirkung dauernd, ja unvergänglich ist, und daß man sie hochhalten wird, so lange es überhaupt Menschen giebt. Um aber solche Werke von verhältnißmäßig ewiger Dauer überhaupt zu schaffen, dazu gehört die Gabe des Genies, des Genies, das sich von dem bloßen Talente dadurch unterscheidet, daß es alle Gaben, die diesem eigen, in erhöhtem Maße besitzt. Solche Werke von unvergänglicher Dauer können nur von Meistern herrühren, welche die gesammte Weltanschauung ihrer Zeit und ihres Volkes in einer schönheitlichen Schöpfung für alle Nachkommen zu veranschaulichen vermochten. Das ist es eben, was solche große Meister weit hinaus über die kleineren, immerhin sehr verdienstlichen Künstler und Denker erhebt, daß sie in ihren Leistungen universell erscheinen. Sie gleichen, wie das einer der geistvollsten Schriftsteller unserer Zeit ausdrückt, den Gletschern, welche hoch über alle anderen hinausragen, und sie reichen sich, über die Millionen ihrer sterblichen Brüder erhaben, über alle Zeiten die Hände. Sie sind auch darin congenial, daß sie das Bleibende im Wechsel darstellen, daß sie nicht bloß ihren

Zeitgenossen und ihrer Zeit gefallen, sondern daß sie für alle Zeiten Gegenstände der Bewunderung und nachzunehmende Beispiele bilden. Es giebt ja auf dem Gebiete der bildenden Kunst Meister, welche nur in der Veranschaulichung einzelner Ideen hervorragend waren, aber eben dadurch auch in dem Verhältnisse zu den unsterblichen Großen eine Nebenrolle spielen.

Es ist ganz unrichtig, wenn man sagt, ein vortreffliches Stillleben, ein tief empfundenes lyrisches Gedicht seien so viel werth als allumfassende Schöpfungen der Literatur und Kunst; wie Dante, Goethe, Shakespeare, Molière und Cervantes, die Alten: Sophokles, Aeschylos, Euripides und Aristophanes, so werden auch Phidias und Skopas, Raphael, Lionardo und Michel Angelo, Tizian, Rembrandt und Rubens stets als solche universelle Geister und Künstler anerkannt werden. Zum Troste derjenigen, denen es nicht gegeben ist, eine so hohe Stufe in der Bildungsgeschichte der Menschheit zu erreichen, wollen wir nur einige Worte Goethe's anführen, der, selber einer der Größten, eines Tages, als er von der Mißgunst, die ihm von Tieck gezollt wurde, redete, beiläufig den Ausspruch that: „Ich weiß nicht, was der Tieck von mir will. Er kann es nicht verwinden, daß ich der Größere bin. Ja, ist denn das mein Verdienst? Kann ich etwa dafür, daß ich nicht so groß bin wie Shakespeare? Ich erkenne das an und blicke in Ehrfurcht zu dem großen englischen Dichter auf.“

## Die Kleinkunst.

---

Für den Geschmack des Publicums zu einer gewissen Zeit sind die da beliebten Schöpfungen der Kleinkunst ebenso wichtige Documente, wie jene der monumentalen, der großen Kunst. In allen Zeiten, da die Cultur eine gewisse Höhe erreichte, blühten die sogenannten Kleinkünste, sowohl in Bezug auf die Gegenstände des freien Schaffens als auf die des Gebrauches, denen gegenüber der Zeitgeschmack eine gefällige Form und Erscheinung begehrte. Die eigentlichen Begründer dieser Art Kleinkunst nach allen Richtungen hin waren von jeher hervorragende Priester der großen Kunst, Architekten, Bildhauer, Maler, vornehmlich aber die Architekten, welche, wie dies wiederholt betont wurde, auf allen Gebieten der bildenden Kunst die anregenden und leitenden Führer waren. Welchen mächtigen Einfluß die Baukünstler auf die Entwicklung der Kunstgewerbe zu einer bestimmten Zeit nehmen, zeigte sich auch jüngst wieder bei dem Bau des Reichsrathsgebäudes in Berlin von Wallot. Alle Besprechungen dieser monumentalen Bauerschöpfung, wenn sie auch in Bezug auf den architektonischen Werth des Hauses auseinander gehen, sind doch übereinstimmend darin, daß sie das große Verdienst dieses Baukünstlers in Bezug auf die



Förderung und künstlerische Fortbildung des Kunstgewerbes in Deutschland in ehrender Weise betonen und anerkennen. Es giebt zu dem Gesagten kaum ein lehrreicherer Beispiel als die Betrachtung der Entwicklung des Kunstgewerbes in Wien und in Oesterreich, welche sich in dem letzten halben Jahrhundert so erfreulich vollzog. In den Tagen der Spätrenaissance, da die Hildebrandt, Fischer von Erlach, Martinelli, Brandauer u. s. w. in Oesterreich und speciell in Wien thätig waren, blühte das Kunstgewerbe, nach den Zeiten der Maria Theresia aber sank es immer tiefer und tiefer. Das ging Hand in Hand mit dem Sinken der Architektur; von den Zwanzigerjahren bis tief hinein in die Vierzigerjahre war da nach jeder Richtung hin steriler Boden. So künstlerisch ausgestattete Interieurs, wie man sie heute bei einer großen Anzahl von wohlhabenden Privatleuten findet, waren damals kaum in den Herrschaftshäusern zu entdecken.

Die Barocke, der man auch die köstlichsten Werke der Kleinkunst zu danken hatte, kam ebenso bei uns, wie überall, schon zu den Zeiten des Classicismus in Verruf, und man verfuhr mit den Denkmälern der Künstler des 18. Jahrhunderts rücksichtslos, theils weil man sie gering achtete, theils aber, weil in der Folge der großen finanziellen Calamitäten, welche der Staat zu Anfang dieses Jahrhunderts zu bestehen hatte, von oben das Sparsamkeitsprincip in schärfster Weise überall zur Danachachtung und Anwendung empfohlen wurde. Man zog es vor, gute alte Objecte, wenn sie restaurationsfähig waren, zu beseitigen, und durch werthlosen neuen Kram zu ersetzen, als daß man danach getrachtet hätte, durch zweckdienliche Nachhilfe und Verbesserung sie in ihrer Schönheit zu erhalten. In Ausübung dieser Methode geschah es, daß in den Dreißigerjahren die ehemalige glänzende Decorirung des alten Burg-

theaters — man behauptete, sie habe seinerzeit die Einkünfte eines ganzen Königreiches verschlungen — entfernt und das Innere desselben in jenen fahlen Zustand versetzt wurde, in welchem es noch vor wenigen Jahren zu sehen war; ebenso geschah es, daß das einstige Palais Fries auf dem Josefsplatz, nachdem es, da der Graf im Jahre 1824 fallirt hatte, in den Besitz des Markgrafen Pallavicini übergegangen war, im Inneren durch eine unvernünftige und gegen das vorhandene Gute schonungslos vorgehende Restauration um seinen besten kunstgewerblichen Schmuck gebracht wurde, und zwar handelte es sich in diesem Falle in erster Linie um ein Werk des ausgezeichneten classisistischen Bildhauers Zauner, dem man bekanntlich das Josefsdenkmal und die schönen Karyatiden an dem genannten Palais verdankt, um Friesreliefs nämlich, die in einem der Prunksäle angebracht waren. Als ein Hauptvandale in dieser Richtung wurde mir wiederholt der Architekt Beer genannt. Auch in dem Palais des Fürsten Liechtenstein in der Bankgasse, das von einem der geistvollsten Architekten des vorigen Jahrhunderts gebaut wurde, mögen bei der in den Jahren 1839 bis 1847 durch den Engländer Devigne daran vollzogenen Neugestaltung nicht wenige Fehlgriffe stattgefunden haben. Gewiß ist, daß bei dieser Gelegenheit der Palast mit einem für damals ganz unerhörten Luxus ausgestattet wurde, da man alles in echtem Material durchbildete; Devigne, der eigentlich seines Zeichens ursprünglich Maschinenbauer war, liebte es überhaupt, die Schönheit der Form durch die Kostbarkeit der Stoffe zu ersetzen und führte den Bau verschwenderisch, so daß es beispielsweise der Schlosser Finsterle für gut fand, sich für die von ihm gelieferten Arbeiten anstatt mit barem Gelde durch die Ueberlassung des Kahlenberges bezahlt zu machen. Die Geschichte dieser Restauration des Liechtenstein'schen Palais veranlaßt uns, über zwei jener Zeit

eigenthümliche und vielbesprochene Züge einige Worte zu sagen.

Man hat es den vornehmen Herren immer sehr übel genommen, daß sie, unähnlich darin ihren Vorfahren zur Zeit der Barocke, immer ihre Gunst Ausländern zuwandten, wenn sie der Werke der Kunst und des Kleingewerbes bedurften. Dieser Vorwurf war in doppelter Beziehung ungerechtfertigt: Zur Zeit der Barocke nämlich wurden ganz besonders Italiener oder solche, welche zum mindesten ihre Studien in Italien gemacht hatten, bevorzugt, und dies war noch in den Zeiten, von denen wir reden, ein wenig der Fall, da ja Nobile, ein übrigens wohlunterrichteter Künstler, neben dem allgewaltigen, im bureaukratischen Formenwesen verknöcherten Sprenger das große Wort führte, und ein italienischer Bildhauer — Marchesi — berufen wurde, das Denkmal des Kaisers Franz auf dem inneren Burgplatz zu errichten. Wie hätten denn diese hohen Herren ihren Bedarf an kunstgewerblichen Schöpfungen in Wien decken sollen, wo das Kunstgewerbe vollständig im Argen lag und nur ganz vereinzelt bemerkenswerth zu Tage trat? Wie traurig es in der Residenz in dieser Richtung bestellt war, erfuhr ja auch die englische Gasgesellschaft, als sie im Jahre 1846 die Aufgabe zu lösen hatte, die Straßen und Plätze der inneren Stadt mit Gas zu beleuchten. Sie bedurfte zweckdienlicher und geschmackvoller Gasandelaber und hatte monatelang zu suchen, bis sie endlich einen Kunsthandwerker entdeckte, der im Stande war, ein derartiges Object zu modelliren. Es war dies ein Herr Wondraschek, der einzige Mann, der damals überhaupt fähig war, Aehnliches zu schaffen. Es ist der Mühe werth, dieses Mannes zu gedenken, denn die von ihm vorgezeichnete Form von Gasandelabern hat sich bis heute erhalten. Ein drastisches Beispiel, wie arm die Residenz an kunstgewerblichen Hilfsarbeitern war, geht aus der That-

sache hervor, daß noch Ferstel bei dem Baue der neuen Börse auf der Freieung zu Ende der Fünfzigerjahre im Vereine mit den von ihm beschäftigten Kunstschlossern in Verlegenheit war, für diese taugliche Arbeiter zu finden, so daß man sich endlich entschloß, zu diesen kunstgewerblichen Leistungen wohlgeschulte Gehilfen von Silberarbeitern heranzuziehen, was natürlich den Preis der einzelnen Stücke erheblich vertheuerte. Im Uebrigen gehörten, wie gesagt, noch im Anfange der Vierzigerjahre auch bei den reichsten und vornehmsten Leuten Wohnungen, welche stilvoll eingerichtet waren, zu den größten Seltenheiten. Man fand allerdings einzelne Prunkstücke im Barock-, Rococo- und auch im Empirestil, aber nahezu nirgends eine stilistische einheitliche Durchführung der Wohnungseinrichtung und Ausschmückung. Die Teppiche gehörten damals zu jenen Luxusartikeln, welche sich nur die allerreichsten Leute erlaubten. Welcher Art aber die Muster waren, welche in den Salons unserer Aristokratie und Plutokratie bevorzugt wurden, geht aus dem Berichte des Professors der Baukunst an der Akademie der bildenden Künste, Karl Kössner, über die Londoner Ausstellung im Jahre 1851 hervor. Sein Urtheil über die Teppiche, welche dort zu sehen waren, zeigt freilich von viel gesünderen Kunstanschauungen, als in der Regel seine Bauten, von denen wir beispielsweise nur die verunglückte Johanneskirche in der Jägerzeile nennen wollen. Es lautet, wie folgt: „Allen Anderen überlegen erscheinen die orientalischen Teppiche. Dem Charakter dieser Teppiche entgegen ist fast in allen europäischen Teppichen der moderne Stil der Effecthäscherei und Unnatur vorwaltend. Man ist bestrebt, die Kauflust durch groteske Formen, frappante Farbencombinationen, Darstellung plastischer Gegenstände, ganzer Figuren und Landschaften zu reizen. Man will die Weberei zur Rivalin des Pinsels und der Palette machen, erfindet neue Vor-

richtungen, Schatten und Licht schärfer zu geben und das Bild von der Fläche sich hebender Gegenstände zu gestalten, indes man ganz vergißt, daß der Teppich den flachen Boden zu bedecken hat u. s. w. Frankreich steht an der Spitze dieser Tendenz mit wenigen Ausnahmen.“ Ziemlich kühl heißt es schließlich: „Die Leistungen Oesterreichs und Preußens in diesem Fache waren mitunter sehr beachtenswerth und geben Zeugniß von dem Bestreben, sich einen ehrenvollen Platz zu erringen. Die großartigen Etablissements von Haas in Wien und Dierzer in Linz haben Proben ihrer sehr schätzbaren Leistungen eingesendet. Die Farben sind frisch und sehr intensiv; in der Zeichnung gehören sie meistens der modernen Richtung an, die nun einmal zur Gewohnheit geworden, und welcher man sich wohl schwer entziehen kann.“

Nun, die Welt weiß, bis zu welcher Höhe sich das Etablissement Haas seither erhoben hat; wie schief aber die Ansichten einzelner Fachmänner über die Schönheit der Teppiche damals und noch viel später zuweilen waren, bezeugt ein Bericht des Secretärs der Brüner Handelskammer, Dr. Heim, bei Gelegenheit der Weltausstellung zu London im Jahr 1862. Er sagt: „Die Jury, welche in der Majorität aus Engländern besteht, verhielt sich äußerst anerkennend gegenüber den orientalischen Teppichen und bewilligte den indischen, türkischen und algerischen Expositionen Medaillen, den übrigen lobende Erwähnungen, so daß fast keine Katalognummer leer ausging, und dennoch ist diese orientalische Industrie von der abendländischen sowohl in den künstlerischen wie in den fabriksmäßigen Leistungen weit überholt und orientalische Teppiche sind schon längst kein Gegenstand des europäischen Handels.“ (!) Man traut seinen Augen kaum, wenn man heute so etwas liest. Freilich zur Zeit, da Heim seinen wunderlichen Bericht schrieb, war die Gefahr eben nicht groß, Besitzer von orientalischen Teppichen in

Wien durch solche Worte zu kränken; sie waren eben bei uns *rarae aves in terra*, wie Dr. Arenstein in seiner umfassenden Einleitung zu den Berichten über die Londoner Ausstellung im Jahre 1862 ausdrücklich bemerkt. Daß der Geschmack in den Vierzigerjahren in Bezug auf künstlerische Arbeiten in Wien nicht geläuterter als in Bezug auf Teppiche war, wird jeder zugeben, der Gelegenheit hatte, die ihrerzeit vielbesprochenen Leistler'schen Möbelgarnituren, welche man noch vor wenigen Jahren in den Wohnungen reicher Leute fand, gesehen zu haben. Sie waren durchwegs aus den edelsten Hölzern gefertigt, technisch sauber ausgeführt, aber auch entweder nüchtern oder überladen in der Form. Die Leistler'schen Arbeiten hatten trotzdem auf der Londoner Ausstellung einen großen Erfolg. Sie erfüllten nicht weniger als vier große Räume und waren mit Ausnahme der Damenbibliothek, welche unser Kaiser zu einem Geschenke für die Königin Victoria bestimmt hatte, aus dem sehr festen brasilianischen Cebraholz, welches Materiale der Bearbeitung an und für sich große Schwierigkeiten entgegenstellte, die aber noch durch die üppigen und überreichen Formen des Renaissancestiles, in denen sie theilweise gearbeitet waren, vermehrt wurden. Für den barocken Widersinn einzelner Stücke genüge die Notiz, daß eine der Tischplatten auf einer Art von Wolfenschleier — in Holz gearbeitet — ruhte; die *pièce de resistance* und zugleich das künstlerisch Werthvollste war die Bibliothek in gothisch-englischem Stile, gezeichnet von dem nachmaligen Baumeister der Botivkirche Kranner und in Holz ausgeführt von Leistler im Vereine mit dem bekannten Kunsttischler Danhauser. Die ornamentalen Schnitzereien führte der auch jetzt noch immer als ornamentaler Bildhauer wirkende Schönthalner aus, ein Schüler des Bildhauers Klieber; die Modelle zu den Figuren stammten aus dem Atelier des Prager Bildhauers Max,

einzelne rührten auch von Fernkorn her, der im Jahre 1840 von München nach Wien übersiedelt war und auf den wir wegen seiner bemerkenswerthen Bedeutung für das Wiener Kunstgewerbe noch eingehender zurückkommen müssen. Was bis jetzt in Bezug auf Ausschmückung der Interieurs in den Häusern der Vornehmen und Reichen gesagt wurde, genügt wohl, um davon ein zutreffendes Bild zu vermitteln und verhilft wohl auch zu dem Schlusse, wie es unter solchen Umständen in den Wohnräumen der weniger bevorzugten Leute ausgesehen habe. Man hat viel gefabelt von der schimmernden Pracht, mit welcher die damaligen großen Herren des Brillantengrundes, die Seidenzeug- und andere Fabrikanten, ihre Häuser herausgeputzt hätten. Die ganze Herrlichkeit lief aber in Wahrheit darauf hinaus, daß sie in Gefällsam gebauten, mit muthigen Pferden bespannten Gefährten, so oft es anging, in den Prater fuhren, auf massivem Silber reichlich speisten, viel Champagner tranken und daß deren Frauen und Kinder an Toilettenluxus es den Adelligen gleichzuthun suchten.

Beamte, Gelehrte und die große Menge der Bürger lebten in Wohnräumen, in denen von Kunst oder Kunstgeschmack auch nicht die leiseste Spur zu bemerken war. Einzelne Beispiele, welche etwa als dagegen sprechend angeführt werden wollten, sind als Ausnahmen zu bezeichnen. Man lebte im Ganzen bescheiden, und das größere Publicum hatte kaum ein Bedürfniß nach feinerem Lebensgenuß. Es war daher ganz logisch, daß Schriftsteller, Maler, Bildhauer und Architekten, ja auch Musiker, darunter selbst unsterbliche Componisten, weniger geachtet waren als der kleinste Beamte, ja zuweilen geradezu gering geschätzt wurden. Wenn ein Künstler von Namen eine Tochter aus wohlhabendem Bürgerhause zum Altar geführt hatte, so sagte die Welt, sie habe eine Mesalliance gemacht. Man aß, trank

und rauchte viel, aber auch dies möglichst stoffhaltig und vulgär. Die gewöhnliche Welt ließ sich daran genügen, aus mehr und minder reich geschnitzten Meer Schaumpfeifen ihren schwarzen oder rothen Dreikönigtabak oder, wenn es hoch ging, ihren Croul oder aus Ungarn herüber geschwärzten Lettinger zu rauchen. Dafür florirte aber auch das Pfeifenschnidegeschäft. Männer, die später sich als erste Künstler einen Namen gemacht, wie Johann Nepomuk Geiger, fingen damit an, für so gesuchte Pfeifenschnneider, wie beispielsweise ein gewisser Holz es war, Meer Schaumköpfe mit Relief- und Vollfiguren zu schmücken. Es gab Sammler, die Collectionen von 40 bis 100 Meer Schaumpfeifen besaßen, und bei Gelegenheit der Londoner Weltausstellung vom Jahre 1851 wurden die Wiener Meer Schaumarbeiten schon als unvergleichlich bezeichnet. Dagegen war die kaiserliche Porzellanfabrik, an deren Niederlage, Ecke der Schauflergasse, gegenüber dem jetzigen Café Griensteidl, sich noch manche Zeitgenossen erinnern dürften, im Niedergange, und konnten sich ihre Erzeugnisse mit denen, welche sie am Eingange dieses Jahrhunderts geliefert hatte, keineswegs mehr messen. Trotzdem wurde die Fabrik von der Jury der ersten Londoner Weltausstellung mit einer Preismedaille ausgezeichnet, besonders mit Hinblick auf ein mit Gold und Blumen reich decorirtes Tafelservice, ein Gemälde auf einer 30 Zoll hohen Platte, ein Blumenstück von Johann Nigg — so daß einzelne englische Urtheile so weit gingen, diese Erzeugnisse in Bezug auf Eleganz der Zeichnung und Vortrefflichkeit der Arbeit den Producten der Fabrik zu Sevres an die Seite zu stellen.

Doch kehren wir zu dem bereits genannten Bildhauer Fernkorn zurück, der, wie erwähnt, einen mächtigen Einfluß auf die Entwicklung des Wiener Kunstgewerbes übte. Anton Dominik Fernkorn war im Jahre 1813 zu Erfurt geboren



und wandte sich trotz seiner eminenten Begabung erst als reifer Jüngling der Kunst zu. Er hatte das 20. Lebensjahr überschritten, als er in Schwanthaler's Atelier in München seine Studien begann. Aber schon nach der kurzen Zeit von acht Wochen verließ er dieses und trat in die berühmte Erzgießerei des Bildhauers und Gießers Stieglmayer ein; dort nützte er die Zeit so gut aus, daß er es schon nach wenigen Jahren so weit gebracht hatte, im Auftrage des Kaisers von Rußland eine Copie der Schiller-Statue von Thorwaldsen zur vollen Zufriedenheit des Bestellers auszuführen. Von München, wo er im Umgange mit hervorragenden Künstlern sehr viel für seine Ausbildung gewonnen hatte, ging er nach Wien, wo er sich vorerst begnügen mußte, kleinere Arbeiten zu schaffen und sich in den Ateliers der Meister nützlich zu machen. So entstanden denn seine Nibelungenhelden, welche, wenn ich nicht irre, gegenwärtig im Besitze des Baron Schwarz in Salzburg, sich durch energische Auffassung und vollendete Technik auszeichnen. Wie übrigens der Künstler seine Objecte behandelte, davon kann sich jeder mann überzeugen, der heute mit offenen Augen den Kohlmarkt entlang wandelt. Denn dort erfreut noch immer im Schaufenster des Juweliers Rothe die in Silber von dem Künstler ausgeführte Gruppe: Hagen versenkt den Schatz der Nibelungen. Allgemeines Aufsehen erregte die mehrere Jahre später von ihm im Auftrage des Fürsten Montenuovo für dessen Palais am Heidenschuß gefertigte Brunnengruppe: Der heilige Georg im Kampfe mit dem Lindwurm, welche wohl der Anlaß wurde, daß man den Meister mit der Leitung der im Jahre 1853 gegründeten k. u. k. Erzgießerei betraute. Hier ein Mehreres über die große monumentale Thätigkeit Fernkorn's zu sagen, wäre wohl überflüssig. Wir glaubten aber der genannten Gruppen und der Persönlichkeit des Meisters eingehender gedenken zu sollen, weil diese

Gruppen, in Reduction in Bronze ausgeführt, in tausenden und abertausenden von Exemplaren in die ganze Welt gingen, seinen Namen überall bekannt machten und noch heute im Handel sind.

Sehr lehrreich sind die bereits angezogenen, in der hiesigen Hof- und Staatsdruckerei im Jahre 1853 aus den Berichten der von der österreichischen Regierung delegirten Sachverständigen zusammengestellten „Mittheilungen über die Industrieausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851“. Diese Mittheilungen über die 30 Classen der Ausstellung füllen einen mäßigen Band, während die Berichte über die folgenden Ausstellungen, und zwar schon jener über die Weltausstellung in Paris im Jahre 1855, eine kleine Bibliothek darstellen. Sie sind besonders charakteristisch, wenn man sie daraufhin ansieht, um Aufklärungen über den Zustand des damaligen Wiener Kunstgewerbes zu erhalten.

Außer den bereits angeführten Notizen findet sich darin im Wesentlichen nur Folgendes; bei der Rubrik „Metallarbeiten“ heißt es, nachdem vornehmlich die französischen Aussteller hervorgehoben worden sind: „Kitschelt aus Wien machte mit seiner aus einem Stücke gegossenen, geschmackvollen Vase Aufsehen, die Fernkorn'schen, in der Salm'schen Gießerei gegossenen Figuren standen den Berliner und Münchener Kunstgußwerken nach. Oesterreichische Kunstschlosserarbeiten waren schwach und spärlich vertreten.“ Sehr begreiflich — wir haben ja jetzt gehört, mit welchen Schwierigkeiten der alte Kunstschlosser Berendt noch bei Gelegenheit des Baues des neuen Börsegebäudes auf der Freieung zu kämpfen hatte. In der Classe der Arbeiten aus edlen Metallen, Juwelen und deren Nachahmungen zählte Wien bloß eine Nummer, und zwar einen Toilettespiegelrahmen von H. Kazersdorfer, welcher auch ob seiner sorg-

fältigen und kunstvollen Arbeit mit der Preismedaille ausgezeichnet wurde. Dazu muß man wissen, daß innerhalb der Linien Wiens nicht weniger als 500 Gold- und Silberarbeiter thätig waren. Von den Wiener Tischlern werden außer Leistler genannt: Franz Gröger eines Schreines wegen, Michael Thonet wegen seiner Möbel aus gebogenem Palisanderholz, für Drechslerarbeiten, speciell für Bucharbeiten bestimmte Zierrathen, wird nebst A. Trautz und T. Ludwig (für Stöcke) der Galanteriearbeiter Habenicht mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Für seine Mosaikarbeiten wird noch Perhuber, für ihre Tapeten werden Spörklin und Zimmermann genannt, eine Firma, welche uns noch heute geläufig ist. Wichtigste Gegenstände werden mit Phrasen, wie „es ist hier nicht der Ort, näher einzugehen“ oder „es bedarf nicht der Wiederholung, daß Wiens Leistungen in diesem Falle verdientes Renommée besitzen“ abgethan.

Die Kunst, als 30. Classe „schöne Kunst“ genannt, wird auf sechs Seiten und, da diese mit dem Zerfallen der verschiedenen Künste in Unterabtheilungen und mit dem Verzeichnisse der Auszeichnungen größtentheils ausgefüllt waren, eigentlich mit den nachstehenden fünf Zeilen erledigt: „Die Classe der schönen Künste war nicht bloß außerordentlich zahlreich besetzt, der Vers „Künstler lieben nicht zu schweigen, wollen sich der Menge zeigen“ fand hier seine volle Bestätigung. Auch die größte Zahl von Auszeichnungen entfiel auf diese Abtheilung.“

Die Art, wie sich Frankreich auf dieser Ausstellung in dem gesammten Gebiete des Kunstgewerbes überlegen zeigte, hat die ganze civilisirte Welt aus der Stagnation, in welche sie bezüglich desselben versunken war, aufgerüttelt, vorerst in England, wo in Folge der durch die Ausstellung gewonnenen aufhellenden Erkenntniß von einflußreichen Privat- unter Führung des Prinzen Albert und mit Be-

herzigung der von dem deutschen Architekten G. Semper gegebenen fachmännischen Rathschläge das Kensington-Museum gegründet wurde.

Wir heben an dieser Stelle ganz besonders hervor, daß die Gründung dieses maßgebenden und so erfolgreich wirkenden Museums sich unter dem directen Einflusse eines berühmten Baukünstlers vollzog, weil die Anfänge der gegenwärtigen Entwicklung des Wiener Kunstgewerbes sich in ähnlicher Weise vollzogen, so daß dieses Geschehniß in London keineswegs als zufällig erscheint, da es sich auch anderweitig wiederholte. Uebrigens, manche von denjenigen, welche die neue Aera der kunstgewerblichen Entwicklung einleiteten, waren eigentlich Autodidakten, erfinderische Geister, welche sich nicht als Gewerbsleute, sondern als Künstler betrachteten und weniger auf den Erwerb als auf die Ehre, welche sie durch ihre Leistungen zu erreichen strebten, ihr Augenmerk richteten. Einer der Originellsten unter diesen war der Emailleur Karl Chat, ein gelernter Zimmermann. Er begann seine Kunst auf demselben Herde, auf welchem seine Frau die Mahlzeiten kochte. Der Raum aber, den der Mann, der bald bedeutende Fortschritte machte, zu seinen Arbeiten beanspruchte, wurde immer größer, so daß die Frau ihre Position an diesem Herde schließlich gänzlich hätte aufgeben müssen, wenn nicht die Glücksumstände der beiden Leute sich im Laufe der Zeit so gebessert hätten, daß jedes von ihnen einen eigenen Ofen für sich haben konnte. Chat war der Erste, der es verstand, metergroße, flache Platten zu emailliren; er erfand auch manches selbstständig in der Kunst zu emailliren, was die Franzosen als Geheimniß bewahrten. Er war bis in sein reifes Mannesalter strotzend von Kraft und Gesundheit, ein herkulisch gebauter Mann; als ich ihm persönlich näher trat, litt er aber schon an den Folgen einer Blutvergiftung, welche er

sich durch das beständige Einathmen von Metalldämpfen zugezogen hatte. Er starb vor wenigen Jahren, halbgelähmt und im Elend, und das, was er an besonderem technischen Wissen in seiner Kunst besaß, ist mit ihm ins Grab gegangen. Eine ähnliche originelle Figur ist der Arbeiter in Holzmosaik, Ferdinand Bodani, welcher übrigens noch lange Jahre nachher das Etablissement für Holzmosaiken in Vernalis mit seinem Bruder geleitet hat.

Das Urtheil, das wir in einem officiellen Berichte der Pariser Ausstellung vom Jahre 1855 über seine Leistungen lesen, hat noch heute seine volle Gültigkeit.

Der Bericht sagt: „Eine Specialität der österreichischen Ausstellung waren die eingelegten, glatten, gepreßten, papierdünnen Fourniere für Cartonage und Ledergalanterie, Mosaikfourniere für Tischlerarbeiten u. s. w. Die Fourniere von Bodani können in der That mit allen Schweizer und französischen Arbeiten dieser Art vollständig die Concurrrenz aushalten, ja überbieten dieselben sogar noch.“

Bemerkenswerth waren zu jener Zeit auch die kleinen plastischen Arbeiten des Graveurs Franz Jauner, der in demselben Gewölbe in der Augustinerstraße thätig war, das gegenwärtig noch sein Sohn Heinrich, gleichfalls ein hervorragender Künstler in seinem Fache, innehat. Dieselbe Sauberkeit, welche der schlanke, bewegliche Mann in seiner ganzen Haltung und Kleidung stetig bewahrte, zeichnete auch seine feinciselirten Metallarbeiten, zu deren Schmuck er glücklich Halbedelsteine, Malachit und Lapis lazuli verwendete, aus. Jauner war ein flotter Zeichner, und seine Schreibtischgarnituren, seine Becher, seine Tafelaufsätze u. s. w. waren Muster sorgfältiger Ausführung.

Gleiches Lob ist den Marquetterien und den übrigen Arbeiten von Franz Theyer nachzusagen, der bekanntlich weder Zeit noch Opfer scheute, um durch Vielfältigung

von Stichen auf galvanoplastischem Wege dem Kunstgewerbe neue Bahnen zu eröffnen. Theyer und Weidelse waren in Oesterreich die ersten, welche ein galvanoplastisches Laboratorium innehatten. Ihnen wurden aus Deutschland, Frankreich und England Originalkupfer- und Stahlplatten eingekauft, um sie galvanoplastisch abformen zu lassen und von diesen Nachbildungen Abdrücke zu machen, so daß die Originalplatten unverfehrt erhalten wurden; das Unternehmen verschlang beträchtliche Summen, hatte auch einen wesentlichen Einfluß auf die Banknotensfabrikation u. s. w., rentirte sich aber dennoch nicht geschäftlich, weil es ja später bekanntlich überholt wurde. Theyer war überdies ausgezeichnet in seinen Holzgalanteriearbeiten in ganz neuer Zusammenstellung mit Marmor, Porzellan u. s. w.

Das Meiste aber, was in jener Zeit zur Förderung des Kunstgewerbes geschah, haben, wie stets, Architekten gethan, so der Baumeister Ernst, der auch ein trefflicher Architekturmaler war, bei Durchführung des Schloßbaues für den Grafen Breuner zu Grafeneck, der, im mittelalterlichen Stile ausgeführt, eine wahre Schule für Kunsttischler und Kunstschlosser wurde, so Hieser sen., indem er Zeichnungen für Holmbach und Ditmar lieferte, wie später der leider bereits uns durch den Tod entriessene Sohn des Meisters für den Galanteriearbeiter Weidmann, so Karl Rösner, so Ferdinand Fellner, Romano und Schwendenwein und so endlich der alle Anderen auch in dieser Hinsicht überragende Vandernüll, nämlich durch seine Thätigkeit für den allerersten Vertreter des damaligen Wiener Kunstgewerbes: Charles Girardet. Girardet war im Jahre 1806 als der Sohn eines französischen Koches geboren, der mit einem Cavalier nach Wien gekommen war und sich hier verheiratet hatte. Der hochbegabte Knabe kam als Lehrling zu dem Buchbinder Patran, der bald große Stücke auf den Jungen

hielt, und begab sich dann nach zurückgelegter Lehrzeit auf die Wanderschaft, deren Ziel Paris war. Dort blieb er mehrere Jahre, studirte sein Handwerk und das gesammte Kunstgewerbe mit unermüdlichem Eifer und offenem Sinn, verwandte den größten Theil seiner Zeit auf den Besuch von öffentlichen Ausstellungen, Museen und Ateliers und kehrte — ein blühender junger Mann, ein tüchtig durchgebildeter Kunsthandwerker, den Kopf voll Ideen, eine feurige Natur, von thatkräftigem Willen beseelt — nach Wien zurück. Schon mit 23 Jahren wurde er Bürger von Wien und errichtete im Vereine mit seinem Schwager Josef Dremitz das seinerzeit so sehr bekannte Atelier im Bürgerhospital, schräg gegenüber von dem alten Opernhaus, zu ebener Erde. Charles Girardet machte in seiner äußeren Erscheinung den Eindruck eines weltläufigen Gentlemans und feinsinnigen Künstlers. Er sprach, was damals eine ganz besondere Seltenheit in Wien war, correct und nahezu dialektfrei deutsch und fließend französisch; so wie seine Person war auch das Parlour des Ateliers, in welchem er seine Kunden zu empfangen pflegte; wenn man bei ihm eine Arbeit, sei es nun ein Album, ein Portefeuille, ein Necessaire oder dergleichen bestellte, so besprach er Form und Ausstattung eingehend, gründlich, ja umständlich, berührte aber den Preis nur nebenher, als sei es ihm lästig, darüber zu reden. Schon bei Gelegenheit der Industrieausstellung in Mainz im Jahre 1842 erregten seine Arbeiten so allgemeines Aufsehen, daß das Journal „Das Rheinland“ darüber schrieb: „Diese Arbeiten verbinden Schönheit und Pracht der äußeren Form mit der erfreulichsten Solidität. Hier präsentiren sich Buffards (Schreibzeuggarnituren) von einer Eleganz und Tüchtigkeit, welche die Rivalität französischer und englischer Arbeiten nicht zu fürchten haben. Die Zierrathen der Einbände — aus freier Hand verfertigt — sind musterhaft. Besonders bemerkenswerth erscheint ein Band

in Blondel'schem Stile, ferner die Imitation eines Einbandes aus dem 15. Jahrhundert, an welchem Form, Charakteristik und Material mit der größten Umsicht der Welt erscheinen. Nicht minder sinnreich ist der Einband eines architektonischen Werkes, wo die Verzierungen der Banddeckel ganz im Einklange mit dem Inhalte des Buches sind; Albums von seltener Schönheit befinden sich hier in reicher Auswahl und elegante Cigarrendosen, auf deren Erfindung Herr Girardet ein Privilegium erhielt.

Aber auch bei Gelegenheit der ersten Weltausstellung in London erregten seine Arbeiten das größte Aufsehen, obwohl dies der officiële Bericht der Sachverständigen merkwürdigerweise verschwieg. Der Berichterstatter der Wiener „Presse“ für die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1855, der geistreiche Schriftsteller Eduard Bauernschmidt, der nun leider längst aus dem Leben geschieden, sagt darüber, auf diese Affaire zurückkommend, in seiner Correspondenz aus der Weltstadt an der Seine unter dem 12. Juni des genannten Jahres: „Wer die letzte Londoner Ausstellung genau besichtigte, wird sich erinnern, daß Herr Girardet damals mit seinen Leistungen ungemeines Aufsehen erregte, und daß der große Erfolg, dessen sich die sogenannten Leistler'schen Säle erfreuten, welche unbedingt als der Sammelpunkt der guten Gesellschaft im Hydepark betrachtet werden durften, mitunter auch den glänzenden Erzeugnissen seiner Firma zuzuschreiben war, die sich in den von Ihrer k. k. apostolischen Majestät der Königin von England verehrten kunstvollen Schränken befanden. Leider wurde Herr Girardet damals, obgleich er unter seinen Fachgenossen, ohne die Franzosen und Engländer davon auszuscheiden, bei weitem das Gediegenste und Originellste geboten, weder mit einem amtlichen Preise bedacht, noch war selbst sein Name im officiellen Kataloge eingetragen, weil Girardet's Hervorbringungen, als zum kaiserlichen



Ehrengeschenke gehörig, durchaus keiner Concurrenz oder Preisbeurtheilung unterzogen werden konnten. Die internationale Jury zu London erwähnte in ihrem Hauptberichte dieses speciellen Umstandes ausdrücklich, und nachdem sie seinen vorzüglichen Arbeiten die umfassendste Anerkennung gezollt, setzte sie am Schlusse mit Bedeutung hinzu, daß sie erwarte, Herr Girardet werde auf einem anderen Wege die ihm gebührende industrielle Auszeichnung erlangen — was unseres Wissens bis zu diesem Augenblicke noch nicht geschehen ist.“

So weit der Berichterstatter der Zang'schen „Presse“. Eines der Hauptstücke der damals in London von Girardet in den Schränken ausgestellten Schöpfungen der Kleinkunst war ein Prachtablum, das einer Reihe von Aquarellen zum Einbände diente, darstellend die Uniformen der verschiedenen Truppengattungen des österreichischen Heeres. In dem Comité, das bei der Zusammenstellung der für die Königin vom Kaiser bestimmten Geschenke rathgebend thätig war, hatte auch der schon wiederholt genannte Professor und Architekt Karl Kössner Sitz und Stimme, der ungefähr zur selben Zeit im Vereine mit dem Maler Führich einen Kranz zeichnete, den dann Glanz in Silber ausführte, und welchen der Gewerbeverein in dieser Ausgestaltung im Jahre 1848 seinem Präsidenten, dem Grafen Colloredo, an seinem Geburtstage zum Geschenke machte. An dem Album, das eben erwähnt wurde, waren die Deckel mit Metallbeschlägen versehen. Dieselben waren reich in der Zeichnung und prächtig ausgestattet. An der Zeichnung arbeitete unter der Führung Vandernüll's dessen hervorragendster Schüler, der nachmalige Leiter des Baues der Hofmuseen, des neuen Burgtheaters und des Ausbaues der Hofburg, Professor Baron Hasenauer. Vandernüll, der für das Atelier Girardet unablässig in uneigennützigster Weise thätig war, liebte es überhaupt, seine besseren

Schüler an seiner Wirksamkeit für das genannte Atelier theilnehmen zu lassen. So war dies auch bei dem gegenwärtigen Hofrath und Professor an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums, Architect Stork der Fall, der, wie er mir selbst erzählte, nicht wenig für Girardet zeichnete. Dieser verstand die ihm von den Künstlern gelieferten Zeichnungen durch Congenialität in der Ausführung, in der Wirkung so sehr zu erhöhen, daß die Architekten mitunter, selbst wenn ihnen ihre Entwürfe in vollendeter Ausführung als Werke des Kunstgewerbes vorgelegt wurden, ebenso überrascht als entzückt waren. Stork theilte mir darüber eine für Meister Girardet ebenso ehrende als charakteristische Geschichte mit. Der junge Baukünstler war in das Atelier gekommen, um ein nach seiner Zeichnung ausgeführtes Album zu besichtigen. Er war so erfreut über das Werk, daß er nicht umhin konnte, Girardet dies mit den Worten zu erkennen zu geben: „Nein, daß das so schön werden würde, habe ich wahrlich nicht zu hoffen gewagt.“ Meister Girardet lächelte aber in seiner ruhigen Weise und erwiderte: „Es freut mich, daß Ihnen das so gefällt, aber ich bin nicht zufrieden damit, ich verwerfe das, und es muß das Ganze neu gemacht werden.“ Das Object wurde nun allerdings noch tadellos hergestellt, aber daß Girardet daran nichts gewann, ist wohl selbstverständlich, da der Preis im Vorhinein mit den Kunden vereinbart war und jede Wiederholung natürlich die Kosten der Herstellung verdoppelte. Das kam wiederholt vor, und diese Thatfache erklärt es, daß dieser bedeutende Vertreter der Kleinkunst trotz seiner langjährigen, unermüdlchen und mit glänzenden Erfolgen gekrönten Thätigkeit es niemals zum eigentlichen Wohlstand gebracht hat.

Bei der Ausstellung im Jahre 1855 in Paris waren er und August Klein, der in seinem Atelier geschult war,

in Ledergalanterie- und Portefeuillearbeiten die einzigen Aussteller aus Wien. Girardet erhielt die goldene Ehrenmedaille, und die Jury sprach sich über seine Leistungen in wahrhaft denkwürdiger Weise aus. Ich übertrage das Französische nach seinem Wortlaute ins Deutsche: „Die von Herrn Girardet eingesandten Gegenstände heben sich nicht nur unter den österreichischen Erzeugnissen heraus, sondern auch unter denen der ganzen Weltausstellung“, und die Jury fügte unter Hinweisung auf die zur Zeit des Auftretens Girardet's in Wien herrschenden, verworrenen gewerblichen Verhältnisse hinzu: „Seine Fabrikation zeichnet sich aus durch die Solidität und Vollkommenheit der Arbeit und durch besondere Sorgfalt für deren Feinheit — Vorzüge, welche man selten in Deutschland findet. Ueberdies werden alle diese Arbeiten, welche in Frankreich in einer großen Anzahl verschiedener Ateliers hergestellt werden müßten, ohne Ausnahme bei Herrn Girardet in Wien gemacht, welcher ungefähr 100 Arbeiter beschäftigt und alle diese Arbeiter in eigener Person in den so verschiedenen Arten technischer Fertigkeit zu unterweisen hat.“ Die Arbeiten Girardet's, welche damals in Paris so großes Aufsehen erregten, waren Geld-, Schmuck- und Briefcassetten, Buffards, Bücherträger, die beiden herrlichen Enveloppen zu den Adressen der Stadt Wien und der Provinz Schlesien, welche aus Anlaß der Vermählung Seiner Majestät dem Kaiser überreicht wurden, das Ehrenbürgerdiplom für den Fürsten Felix Schwarzenberg, die Grafen Wimpffen und D'Donnel. An allen diesen Arbeiten hatte Vandernüll entweder maßgebend theilgenommen oder war vielmehr als erfinderischer Zeichner ihr eigentlicher geistiger Schöpfer; übrigens muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß Girardet selbst ein trefflicher Zeichner war, ja er brachte ganze Vormittage, emsig Entwürfe zeichnend, am Reißbrette zu.

Auch Girardet hat sich viel mit Erfindungen geplagt; er versuchte es wiederholt, als Fabrikant sich ein Vermögen zu schaffen. Es gelang nicht; die fabrikmäßige Arbeit ging ihm wider den Strich, gegen sein künstlerisches Empfinden. Auch eine eigenthümliche Bespannung für Pferde flügelte er aus, von der er sich goldene Berge versprach. Aber diese Erfindung hatte nahezu gar keinen Erfolg, weil sie so complicirt war, daß sich nur ein so tüchtiger Sportsmann, wie er selber war, damit zurechtfinden konnte. Wenn man viel und intim mit Kunstgewerbetreibenden verkehrt, so macht man wiederholt die Erfahrung, daß diese Herren, wenn sie sich durch ihr künstlerisches Empfinden mehr als durch ihren geschäftlichen Vortheil leiten lassen, immer materiell in Nachtheil kommen. Einer der gewiegtsten Kunstindustriellen sagte mir diesbezüglich einmal: „Der Geschmack des jeweiligen Publicums ist ganz unberechenbar. Ich mußte wiederholt, als ich Sie durch mein Etablissement geleitete, lächeln, wenn Sie vor einzelnen Objecten ganz entzückt standen; es waren dies Gegenstände nach Zeichnungen hervorragender Architekten und Maler. Es ist ja ohne Zweifel, daß auch das ganze Publicum seinerzeit daran Geschmack finden wird, einstweilen sind sie Ladenhüter.“ Wie auf allen Gebieten der Kunst, wechselt auch der Geschmack des Publicums auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. Ich erinnere mich an eine sehr pikante Geschichte, deren Schluß sich in der Auction der trefflichen Localschauspielerin Gallmeyer, des weiblichen Nestroy von Wien, abspielte. Ein Verehrer der geistreichen Soubrette hatte ihr einst als Geschenk zu ihrem Geburtstage von dem vielgenannten Architekten Schrittwieser einen Vogelbauer zeichnen lassen, welcher in einem ersten Atelier hier von den ausgezeichnetsten Arbeitern ausgeführt wurde. Der Verehrer der Schauspielerin hatte damals für diesen in den mannigfaltigsten Formen durchgeführten Vogelbauer

nicht weniger als 1500 fl. gezahlt. Bei der Auction wurde dieser Vogelbauer von einem Manne, der freilich nicht wußte, von wem die Zeichnung zu diesem Wunderwerke stammt, um 35 fl. erstanden. Schrittwieser war jahrelang in dem Atelier des Kunstindustriellen Weidmann als erster Zeichner beschäftigt und in gewissem Sinne geradezu vorzüglich wie sein Nachfolger Hieser, und wie der ausgezeichnete Architekt Berndt, der den Letztgenannten in dieser Thätigkeit für das berühmte Atelier ablöste.

Im August des Jahres 1867 starb Girardet plötzlich, wir denken, es war an seinem Geburtstage, in Folge eines Herzschlages. Sein Tod war ein ebenso eigenthümlicher als im gewissen Sinne glücklicher. Eine halbe Stunde, bevor er seinen letzten Athemzug machte, plauderte er noch sehr zufrieden über die Erfolge auf der Pariser Weltausstellung mit einem Freunde. Vor dem Atelier hielt sein Kutschierphaëton, dem sein Lieblingspferd, ein prächtiger Schimmel, vorgespannt war. Er bestieg den Phaëton, hinter ihm saß sein Jockey, und es ging in raschem Trabe dem Prater zu. Als das Gefährt am Praterstern angelangt war, schwankte Girardet plötzlich auf seinem Sitze, seinen Händen entfielen die Zügel, er sank halb bewußtlos zurück, fiel dem entsetzten Jockey in die Arme und war nach wenigen Minuten eine Leiche. Zwei Monate später kam die ihm allein zuerkannte große goldene Medaille nach Wien, während seine Compagnons im Geschäfte, Schlender und Edlinger, die silberne Medaille erhielten. Das Ende seines Freundes und erlauchten Collaborators Wandernüll, der ihm kaum nach einem Jahre in das Jenseits nachfolgte, war bekanntlich weniger sanft und viel trauriger.

Doch wir haben uns hier ja nicht mit dem tragischen Ende dieses ausgezeichneten Mannes zu beschäftigen, sondern mit ihm als dem lebens- und thatkräftigen Künstler, und

da wollen wir denn vor allem anderen betonen, daß seine Vorliebe für das Kunstgewerbe tief in seiner ganzen künstlerischen Anschauung wurzelte, wie dies ja auch aus der von ihm im Jahre 1845 veröffentlichten Schrift: „Andeutung über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form“ deutlich hervorgeht. Vandernüll, der Freund Schwind's, war ein Romantiker, aber er war es nicht in der Form wie Daniel Böhm, Rösner, Führich, Erasmus Engerth und Andere es waren, ihm wäre es nicht im Schlafe eingefallen, das Jahrhundert der Aufklärung, das 18. Jahrhundert nämlich, wie Führich dies in seinen Vorträgen und Schriften gethan, das dümmste aller Jahrhunderte zu nennen oder über die Unchristlichkeit von Goethe und Schiller zu jammern oder sich mit solchen Rettungen im hyperkatholischen Sinne zu befassen, wie sich dies die Frommen im Lande nahezu ausnahmslos begeben ließen. Vandernüll war ein freisinniger Mann, wenn er auch in seinem Liberalismus nicht so weit ging wie der Architekt Ferdinand Fellner, der Vater des gegenwärtig so vielgenannten Baukünstlers, der ja bekanntlich als einer der hervorragendsten Specialisten im Theaterbaue gilt. Der alte Fellner, dieser gutmüthige und liebenswürdige Raisonneur, hat sich durch eine Reihe von Bauten, wie das Irrenhaus am Brünnsfeld, die Handelsakademie mit den Figuren vom Bildhauer Cäsar, dem Meister des heute so hoch angesehenen Künstlers Weyr, das durch Brand zerstörte Treumann-Theater, das Liebig'sche Haus am Graben und durch geschmackvolle und architektonische Decoration des Sitzungsjaales des Gemeinderathes im alten Rathhause in der Wipplingerstraße einen Namen gemacht. Bei seinen Bauten beschäftigte er die hervorragendsten Vertreter des damaligen Kunstgewerbes, so unter Anderen bei Ausschmückung der Kapelle des Bürgerverordnungshauses in der Währingerstraße neben dem Maler Heinrich Schwem-

minger und dem Bildhauer Hans Gasser die Kunstschlosser Berndt und Gschmeidler, die Tischler Wolf und Altmann, die Bildhauer Pokorny und Preleithner u. s. w. Vandernüll und alle anderen damals thätigen Architekten hatten mit Schwierigkeiten zu kämpfen, von denen wir heute kaum mehr eine Ahnung haben. Ganz abgesehen von den Verdrießlichkeiten und Quälereien, welche ihnen die Baubehörden und der im Bureaukratismus verknöcherte Hofbaurath bereiteten, fanden sie, wenn sie an die Kunstgewerbetreibenden irgendwie über das Allergewöhnlichste hinausgehende Anforderungen stellten, nur Unzulängliches oder gar nichts vor. Vieles, was man heute im Baugewerbe als ganz selbstverständlich annimmt, mußte damals erst neu eingeführt oder aus langjährigem Schlummer aufgeweckt werden; Eisensäulen, starke Einwölbungen, Sturzböden u. s. w., Schmiedearbeiten waren nur sehr schwer und gegen sehr hohe Preise zu erhalten, weil eben die gute Tradition aus den Ateliers und Werkstätten verschwunden war; es galt überdies als eine Marität, wenn ein Privatarchitekt mit einem öffentlichen Bau betraut wurde. Die kaiserlichen Bauräthe und die Professoren hatten sozusagen ein Monopol errichtet, und leider beginnt in allerneuester Zeit — nebenbei gesagt — dieses Unheil wieder stark in den Vordergrund zu treten. Bei der bezeichneten Unzulänglichkeit des Kunstgewerbes war es nur selbstverständlich, daß die Architekten sich alle Mühe geben mußten und auch gaben, sich Kunsthandwerker heranzubilden, welche im Stande waren, die von ihnen gestellten Aufgaben auszuführen, und die Hoffnung gaben, daß sie nach und nach in ihrem Gewerbe selbstständig werden würden. Wenn die Künstler da häufig auf Widerstand stießen, und man ihnen vorwarf, daß sie den Gewerbetreibenden nicht selten Aufgaben stellten, welche der Natur des Materiales, in welchem diese zu arbeiten hatten, widerstrebten, so geschah das zuweilen

mit Recht, aber es ist auch wahr, daß die allerwenigsten Kunsthandwerker eine zutreffende Vorstellung von dem hatten, was man dem Material zutrauen und abverlangen könne und was nicht. Nicht selten erwies es sich, wenn die Kunsthandwerker willig und die Architekten beharrlich waren, daß das Material gar nicht so spröde sei, als man ursprünglich gedacht hatte, und sich willig dem Ansinnen des Künstlers und der Hand des Meisters fügte. Beide, Kunsthandwerker und Architekt, hatten zu lernen; die Einen, indem sie den Weisungen der Künstler nachzukommen suchten, die Anderen aber, die Architekten, lernten, indem sie belehrten. Und noch eins: es ist heute sehr billig, darüber die Achsel zu zucken, daß Vandernüll den Satz aussprach: „Wir danken unseren Vorgängern die Erkenntniß aller Baustile, aber auch die Ueberzeugung, daß auf dem Wege der Nachahmung nichts zu erreichen sei, daß wir bestrebt sein müssen, uns auf die eigenen Füße zu stellen.“ Und es ist auch keine Heldenthats, darüber zu klagen, daß Vandernüll, indem er, verleitet durch seine Vorliebe für frühmittelalterliche Stile, in seine Renaissancebauten derartige Elemente hineinnahm, dadurch diesen einen stilistisch schwankenden oder willkürlichen oder uneinheitlichen Charakter aufprägte. Aber man vergißt ganz, daß zu Anfang der Vierzigerjahre das starre und ausgelebte Formenwesen, das in den schwächlichen Producten derjenigen, welche in ihren Bauten, Vignola und Palladio, nachahmend, mißverstanden, zum Ausdruck kam, wie wir dies noch heute beispielsweise an den Bauten des seinerzeit allgewaltigen Hofbaurathes Paul Sprenger: dem Münzgebäude, dem Hauptzollamt, der Statthalterei u. s. w. sehen, bei der Mehrzahl der Sachverständigen in Verruf war.

Namentlich aber jene Architekten, welche für die künstlerische Freiheit schwärmten, wandten sich den mittelalterlichen Baustilen zu, weil sie in dem classiciistisch-italienischen



Zwange den Gegensatz der künstlerischen Freiheit erblickten; es war neben dem künstlerischen Unmuth auch etwas Opposition gegen die in maßgebenden Kreisen noch immer herrschende Bevorzugung italienischer Künstler. Das lag in der Luft.

Karl Rösner schrieb in einem seiner Berichte mit galligem Seitenhiebe auf die italienische Renaissance, die Italiener hätten ganz recht, wenn sie ihren nationalen Stil pflegen, aber man sollte es den Deutschen auch nicht verdenken, wenn sie mit Vorliebe ihren heimischen Stilen sich zuwendeten. Der geistvolle Architekt der Altlerchenfelderkirche schmähte die Renaissance als eine Copie der Copie. Die Ansichten, welche Eitelberger und Dr. Gustav Heider in den von ihnen im Vereine mit dem Architekten Hieser sen. herausgegebenen „Mittelalterlichen Baudenkmälern“ vertraten, lebten wohl auch in der Mitte der Vierzigerjahre in ihnen. Schreibt doch Eitelberger in einem seiner Briefe über die Pariser Weltausstellung im Jahre 1855: „Die Renaissance in ihrer ersten, künstlerisch nicht hinlänglich gewürdigten Periode, wo noch der Grundton der mittelalterlichen Architektur vorherrschend war, ist für die modernen Verhältnisse sehr geeignet, vielleicht in noch höherem Grade als der Rundbogenstil.“ Wie sehr dieser Kunstgelehrte sich später in seiner Anschauung umwandelte, ist bekannt. Eitelberger und Vandernüll waren aber damals intime Freunde und auch Genossen in ihren Kunstanschauungen.

Keiner von den damals wirkenden Architekten hatte Gelegenheit, die Mängel, an welchen unser Kunstgewerbe litt, so gründlich kennen zu lernen als Vandernüll, der auch nahezu bei jedem Werke, das in Wien auf diesem Gebiete geschaffen wurde, maßgebend eingriff, ob es sich nun um ein Denkmal der monumentalen Kunst, einen öffentlichen Brunnen, einen Ehrenschild, eine Enveloppe oder um einen

originellen Bucheinband u. s. w. handelte. Ja, ob es galt, eine Ausstellung in Scene zu setzen oder darüber zu berichten, immer war er in erster Reihe thätig. Den segensreichsten Einfluß und den nachhaltigsten entfaltete er bei den im Vereine mit seinem Freunde Siccardsburg ausgeführten Bauten und den von diesen beiden ausgezeichneten Männern geschaffenen Monumentalbauten: das in der kurzen Zeit von sechs Monaten im Jahre 1847 entstandene Carltheater, die innere, architektonische Ausgestaltung der Altlerchenfelder Kirche, welche Kanzel, Kronleuchter, Taufbecken, Geräthe aller Art, Betstühle, die ornamentale Malerei u. s. w. umfaßte, können mit Recht als die Vorschule für das Wiener Kunstgewerbe, sowie das sogenannte neue Börsegebäude auf der Freiong und das Hofopernhaus als die hohe Schule für dasselbe bezeichnet werden. Habe ich nöthig, an die reizenden Figuren Hans Gasser's in den Nischen der Fassade des Carltheaters zu erinnern, die — von künstlerischem Humor zeigend — hunderte- und hundertemale reproducirt wurden? Oder an die Kronleuchter und Emailarbeiten in der Lerchenfelder Kirche, die Kunstschlosser- und Stuckarbeiten in dem genannten Gebäude auf der Freiong oder gar an alle die Werke der Kleinkunst im Hofoperntheater, welche ein unvergängliches Zeugniß sind für den schöpferischen Geist des Meisters auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes? Wie aber dieser Mann ein Muster vielgestaltiger Thätigkeit ist, ist er auch ein leuchtendes Beispiel von Selbstlosigkeit gewesen, darin ein Vorläufer unserer ausgezeichneten Baukünstler Hansen, Schmidt, Hasenauer und Anderer. Vander-nüll ist arm gestorben, so daß die Künstlergenossenschaft sich veranlaßt fand, eine Sammlung für seine Witwe einzuleiten. Die von ihm bezogenen Honorare waren verhältnißmäßig gering; er erhielt für die Innendecoration der Altlerchenfelder Kirche für das Jahr nur 800 fl., die er noch

mit seinem Hilfsarbeiter Stork zu theilen hatte, als Architekt des Hofopertheaters aber, wie sein College Siccardsburg, alljährlich 3000 fl., was im Ganzen, da sieben Jahre, von 1861 bis 1868, daran gebaut wurde, gerade 21.600 fl. ausmacht.

Eitelberger giebt in seiner kurzen Geschichte der Gründung des österreichischen Museums auch nur der Wahrheit die Ehre, wenn er betont, daß Vandernüll diesfalls sehr viel zu danken sei. Aber der so verdienstvolle Gelehrte hat es unterlassen mitzutheilen, wie und auf welche Weise dies geschehen sei. Die Empfindung, daß es bei uns auf dem Gebiete des Kunstgewerbes nicht in demselben Schlendrian, wie seit Jahren, fortgehen könne, war schon nach der ersten Londoner Ausstellung eine allgemeine; allen irgendwie kunstverständigen Leuten waren da die Schuppen von den Augen gefallen, und daß in den Kreisen der Architekten und Kunstgewerbetreibenden die Art, wie dem Uebel abzuhelpen sei, nun ein stetiges Gesprächsthema wurde, auch schon, bevor man sich auf das Beispiel des Kensington-Museums zu berufen Gelegenheit hatte, ist so selbstverständlich wie thatsächlich. Bevor wir in der Auseinandersetzung der Thätigkeit Vandernüll's bei Gründung des österreichischen Museums für das Kunstgewerbe fortschreiten, wollen wir doch noch einiger hervorragender Künstler, die wir bereits in Bezug auf den Aufschwung des österreichischen Kunstgewerbes flüchtig genannt haben, eingehender gedenken. Hier müssen wir vor Allen unseren berühmten Moriz Schwind nennen, der im Jahre 1829 seiner Vaterstadt Wien den Rücken kehrte und in München, in Frankfurt, in Karlsruhe, kurz im deutschen Auslande es so sehr zu Ehren brachte, daß man endlich auch in der Heimat sich Mühe gab, ihn zur künstlerischen Ausschmückung eines Monumentalbaues heranzuziehen. Schwind war übrigens einer von denen, welche ihr Wien überall mit

sich trugen; er konnte seine Vaterstadt nicht vergessen und kehrte immer wieder auf längere oder kürzere Zeit dahin zurück, nahezu jedes Jahr. Ja, er hatte in den Jahren 1837 bis 1839 wieder in der schönen Stadt an der blauen Donau sein Domicil. Er gehörte zu den ersten Vorkämpfern des neuerlichen Aufschwunges auf dem Gebiete unserer Kunstindustrie, und es muß ihm in diesem Abschnitte unserer Darstellung eine bedeutende Stelle angewiesen werden, vor allem, weil sein ganzes Wesen und sein ganzer Entwicklungsgang für jene Zeit charakteristisch sind. So hell der Ruhm des ausgezeichneten Künstlers heute glänzt, man muß doch der Wahrheit die Ehre geben und sagen, daß er vollständig Autodidakt war. Ein Genie, das sich selber schulte, wie wir deren mehrere unter den Künstlern und Kunstindustriellen der damaligen Zeit kennen gelernt haben, dann aber auch, daß er eben seit dem Anfange der Dreißigerjahre ein intimer Freund Vandernüll's war, eines Mannes, dem, wie wir ja dargelegt, das Wiener Kunstgewerbe von heute so sehr zu Dank verpflichtet ist wie kaum einem zweiten, so daß wir uns fragen müssen, wie es gekommen, daß man in unserer denkmalfrohen Zeit noch nicht daran gedacht, ihm ein Monument zu setzen, das seiner Bedeutung würdig wäre. — Moriz Schwind wohnte, so lange er den Aufenthalt in Wien nicht mit jenem in München vertauscht hatte, in dem Hause, das auch heute noch „zum Mondschein“ heißt, und war mit Bauernfeld, Schubert, dem Maler Karl Ruß, dem Lyriker F. R. Schöber u. s. w. befreundet; er war, als er Wien verließ, gerade 24 Jahre alt, hatte an der Universität die philosophische Facultät absolvirt, wo er sehr ergötzliche Caricaturen des vielgenannten Philologen Stein entwarf, und besuchte dann an der Akademie der bildenden Künste die Antikensäle, ohne daß er übrigens einem der als Professoren an der Anstalt wirkenden Lehrer die Ehre an-

gethan hätte, sein Schüler zu werden, wie er denn auch in den Acten der Wiener Akademie nicht als Schüler verzeichnet ist. Schon damals war Schwind ein gern gesehener Gast im Hause des Malers und Zeichners für Juweliere, Winkler, der namentlich für den trefflichen Juwelier Biedermann thätig war. In den Abendgesellschaften dieses hochbegabten Mannes, der eine geborene Kettel, die schöne Victorine Kettel, zur Gemahlin hatte, Schwester des nachmaligen bedeutenden Schauspielers Kettel, die wegen ihres großen Bühnentalentes in allen Künstlerkreisen beliebt war, glänzte Schwind sowohl als phantasiebegabter Erzähler von märchenhaften Geschichten, wie als stets bereiter Zeichner von lieblichen und launigen Einfällen und kaustischer Witzkopf. Da entstanden wohl oder wurden angeregt einige jener Zeichnungen für das Kunstgewerbe, welche viele Jahre später in Wien großes Aufsehen erregten. Wir meinen die unter der Bezeichnung „kleine Radirungen“ den Kunstkennern geläufigen Blätter, welche Pfeifenköpfe, Pokale, Schüsseln, Krüge, Kannen, Tafelaufsätze u. s. w. darstellen. Der Maler fixirt in diesen gezeichneten Epigrammen die Grillen und Trübsinn scheuchenden Künste des Rauchens und Trinkens mit originellem und kräftigem Humor. Sein Biograph, Dr. Holländer, sagt darüber: „Seine Pfeifenkopfprojecte und die größtmöglichste Varietät der Humpen, Pokale und derartiger Trinkgeräte würden selbst die Phantasie eines Benvenuto Cellini in Erstaunen gesetzt haben.“

Von dem Ernste, womit Schwind diese Studien betrieb, zeugt überdies noch die Anzahl der in Folio gebundenen Blätter, welche aus Schwanthaler's Nachlaß in den Besitz des Grafen Poggi kam. Sie stellten köstliches, handsames und leicht ausführbares Tafelrichtzeug vor, an welchen edlen Kleinodien Meister Ludwig Schwanthaler absonderliches Vergnügen hatte. Eine schwere Menge von Entwürfen für Ge-

werbetreibende, welche Schwind im Jahre 1867 im Münchener Kunstverein ausgestellt hatte, machte das größte Aufsehen, und es waren da köstlich erfundene Schmucksachen, Steh- und Hängelampen, Thürklopfer, Lampenschirme, Papierbeschwerer, Schüsseln, Colliers u. s. w. zu sehen. Für mich ist es außer Zweifel, daß Schwind die maßgebenden Anregungen für diesen Zweig seiner Kunstthätigkeit im Hause Winkler's empfing, der ein ebenso geschmackvoller als anregender Zeichner — er war wohl der bedeutendste der sechs Musterzeichner, welche damals Wien überhaupt zählte — genannt zu werden verdiente. Ja, Herr Biedermann jun. besaß noch vor wenigen Jahren — vielleicht besitzt er ihn heute noch — einen ganzen geräumigen Schrank voll von Zeichnungen seiner Hand, welche von den Juwelieren überhaupt so hoch gehalten werden, weil es Entwürfe für Fassung von Juwelen und Formungen von Schmucksachen sind, die ohne sonderliche Mühe von jedem fachkundigen Goldschmied und Edelsteinarbeiter ausgeführt werden können, da sie von einem Künstler herrühren, der ebenso wohl die Kunst wie auch das Handwerk verstand, ein gelernter Juwelier war und also dem Material nichts zumuthete, was es zu leisten außer Stande ist.

Indem wir der Pfeifenkopfobjecte Schwind's gedenken, kommen wir auf einen anderen bereits genannten, nachmals berühmten Künstler, den Historienmaler Johann Nepomuk Geiger, der, wie erwähnt, seine Laufbahn damit begann, daß er für Meerschauhändler als Bildschnitzer thätig war. Auch Geiger war halb und halb Autodidakt; er war der Sohn eines Bildhauers, verlor den Vater schon in seinem siebenten Lebensjahre, und schon in diesem frühen Alter war er, da bald darauf auch sein Großvater starb, darauf angewiesen, sich durch eigene Arbeit seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Wir haben bereits erwähnt, wie er als Zeichner

und Schnitzer für Danhauser's Möbelfabrik und für Pfeifenhändler thätig war, und wir betonen hier, daß er dieses Kunsthandwerk noch fortsetzte, als er schon einer der vielversprechendsten Besucher der Malerschule der Akademie geworden war.

Es ist hier wohl auch hinzuweisen auf einige der ersten Sammler von Kunsthandwerken der damaligen Zeit. Sie trugen ja dazu bei, daß die gute Tradition im Kunsthandwerke nicht ganz verloren ging, und daß die wenigen Kunstgewerbetreibenden von echtem Streben, welche damals in Wien lebten, doch durch einen Besuch der Collectionen, der meist in liberalster Weise bewilligt war, sehen und würdigen konnten, um wie viel schöner und gediegener man in früheren Jahrhunderten auf dem Gebiete der Kleinkunst gearbeitet hat. Ein Matador unter diesen Sammlern war der berühmte Emaillieur Daniel Böhm, dem Eitelberger nachrühmte, das Meiste, was er selbst an Kunstverständniß besitze, verdanke er diesem ausgezeichneten Kenner, der durch das genaue Studium der einstigen „so reichhaltigen gräflich Fries'schen Sammlung, durch sein glückliches Auge, durch seine Reisen in Italien einer der ersten Kunstverständigen im Vormärz wurde und so wie hier mit dem feinsinnigen Galeriedirector Erasmus Engerth, so in Rom mit dem Nazarener Overbeck befreundet war. Er war ein katholisch angehauchter Romantiker wie diese Beiden, aber in Kunstsachen und in Beurtheilung ihres Werthes lange nicht so engherzig wie diese und die Mehrzahl ihrer Gesinnungsgenossen, die alles romanisch oder gothisch oder mindestens präraphaelitisch haben wollten.

Der eigentliche Schöpfer dieses Gedankens, in Wien ein Museum für das Kunstgewerbe in seiner späteren Ausgestaltung in Verbindung mit einer Kunstgewerbeschule zu errichten, war in der That Vandernüll, der seinen Freund

Eitelberger dazu brachte, für die Verwirklichung dieses Gedankens seine ganze Energie einzusetzen. Der Kunstgelehrte hatte ursprünglich nur ein Gipsmuseum geplant, das gleichsam eine Beispiel- und Musterammlung zur Veranschaulichung seiner Vorträge über Kunstgeschichte an der Wiener Hochschule sein sollte. Vandernüll machte aber nun seinen Freund darauf aufmerksam, daß dies an und für sich zwar ein ganz guter Gedanke sei, aber daß es viel wichtiger für die künstlerische Entwicklung wäre, wenn man ein Kunstgewerbemuseum gründen würde, denn gerade das Kunstgewerbe liege bei uns — wie auch anderswo — im Argen. Eitelberger ging mit dem ihm eigenen Eifer und seinem ausnehmenden Geschicke, die maßgebenden Kreise für seine Anregungen und Vorschläge zu gewinnen, darauf ein, und nach der Londoner Weltausstellung im Jahre 1862 erfolgte angesichts des englischen Modells in der bekannten und vielbesprochenen Weise die Gründung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

Es ist dieser Gedanke auch ganz richtig, denn aus der Action der Kunsthandwerker war die Tradition, wie gesagt, verschwunden. Da die Kunstwerkstätten niemand mehr schulen konnten, mußten Schulen geschaffen werden, welche die so nöthigen Kunsthandwerker erzogen. In den guten Zeiten der Kunst und des Kunsthandwerkes war freilich jedes Atelier und jede Werkstätte zugleich Schule, und das Heer von Schulen, welche wir gegenwärtig auf diesem Gebiete besitzen und noch nöthig haben, war damals überflüssig. Möge eine Zeit kommen, wo dies wieder der Fall sein wird, und die Hauptaufgabe der künstlerischen und kunstgewerblichen Erziehung in den Ateliers und Werkstätten gelöst wird, denn auf viele der Schulen paßt das zutreffende Wort des verstorbenen Dombaumeisters Friedrich Schmidt, der meinte: „Für Kunst giebt es heute zu viel Schulen und es ist traurig,



wie viele Leute da im Laufe der Jahre ihr Talente verbißeln.“ Bis dahin aber, daß die Kunst wieder am lebendigen Schaffen erzogen wird, mögen diese Schulen in fortschrittlichem Geiste geleitet werden, und zwar in einer Weise, welche nicht in hergebrachten Anschauungen erstarrt, vor der Macht der Mode sich ängstlich verschließt, sondern diese in ihren eigenen Bestrebungen benützt und sie diesen zu unterwerfen versteht. Denn die Mode ist um so mächtiger, je stärker die Concurrnz ist, die Concurrnz aber macht die Gewerbetreibenden aller Art leben, denn sie geht von einem Publicum aus, dessen Appetit nach Neuem, nicht Dagewesenem immer rege ist, und das dadurch, daß es unermüdtlich nachfragt, auch stetig wieder frisches Angebot erzeugt. Die Mode kann oft von Uebel sein, sie begeht ihre Unthaten auf jedem Gebiete, auch auf jenem des Kunstgewerbes, wie man ja alltäglich sehen kann. Aber die Mode bedeutet auf kunstgewerblichem Gebiete das, was die Freiheit auf politischem bedeutet, und sie ist wie die freie Presse, welche die Wunden heilt, die sie geschlagen; was sie heute schlecht macht, verbessert sie morgen wieder. Man muß sich ihr nicht unterwerfen, aber man muß sich ihrer bedienen, und sie ist es auch, welche dafür sorgt, daß das Kunstgewerbe nicht in hergebrachten Schablonen und die Schule nicht in einmal festgesetzten Regeln verknöchert.

Zum Schlusse dieser Erörterung des Themas möchte ich noch einmal betonen und hervorheben, daß die Entwicklung der Kleinkunst stets mit jener der großen Kunst Hand in Hand geht. Ueberall, wo bedeutende architektonische Aufgaben sind, entsteht eine starke Nachfrage nach Meisterwerken der Kleinkunst; überall, wo hervorragende Architekten zur Ausführung von großen Bauten herangezogen werden, ergeben sich ganz naturgemäß wichtige Aufgaben auch für die Meister der Kleinkunst, und diese gewinnen dadurch Selbst-

vertrauen, ihre Erfindungskraft verstärkt sich; durch die Architekten wird in ihnen das Stilgefühl erweckt und ihre Erfindungskraft geübt und gesteigert. Die allerjüngste Richtung, welche die Architektur in Wien nahm, und die namentlich ihr Hauptaugenmerk auf den Comfort und den Geschmack in der Ausstattang der Räume, insofern sie durch die Kleinkunst und das Kunstgewerbe hergestellt werden, richtet, beweist wieder auf das schlagendste, wie die Kleinkunst und das Kunstgewerbe ihre wichtigsten Anregungen durch die große Kunst erfährt. Alle Regierungen also, welche die Bedeutung des Kunstgewerbes nach ihrem vollen Werthe begreifen, werden auch stets dafür sorgen, daß die große Kunst dankbare Aufgaben zur Lösung erhält. Blüht die große Kunst, so blüht auch die Kleinkunst und das Kunstgewerbe.

## Das Genre.

---

Unter Genre verstehen wir plastisch gemalte oder gezeichnete Sittenschilderungen, wie wir sie aus den verschiedensten Epochen der Culturgeschichte überkommen haben, und wie sie noch heute bei allen Völkern der Erde entstehen. Die vollwichtigsten Genre- oder — besser gesagt — durch die Kunst veranschaulichten Sittenbilder hatten stets auch culturhistorische Bedeutung und verdienten in Wahrheit gemalte, gezeichnete und plastisch in Relief- und Vollbildern ausgeführte Culturgeschichte genannt zu werden. Sie veranschaulichen eben in überzeugender Weise, wie zu einer bestimmten Zeitpoche und in einem bestimmten Lande die Leute dachten, fühlten, auf der Straße und im Hause lebten, ihren Tagesbeschäftigungen nachgingen, arbeiteten, sich kleideten, mit oder ohne Waffen kämpfen, sich amüsirten — in Freud und Leid, in Reichthum und Armuth, in der Werkstätte, auf dem Felde, in der Studirstube, auf der Rennbahn, im Salon und in der Kneipe, beim Tanze und beim Spiele sich hielten und geberdeten. Wir erfahren aus Zeichnungen, Gemälden und Reliefs ganz genau, wie die Aegyptier seinerzeit dem Jagdvergnügen, dem Tanze huldigten, wie sie die verschiedenartigsten Gewerbe trieben, wie sie

fischten und ihre Schiffe bauten u. s. w. Es hat eine Zeit gegeben, da man der Ansicht war, daß die Griechen ein künstlerisch viel zu hochstehendes Volk gewesen seien, als daß sie in ihren Darstellungen das alltägliche Leben geschildert hätten. Schon Lessing aber wußte, daß dem nicht so gewesen. Er sagt im Laokoon: „Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihres Gegenstandes nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben.“ Sie hatten sie — aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren: Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche in der menschlichen Natur am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armuth, und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Egel und Küchenkräuter mit all dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhiparographen, des Rothmalers, obwohl der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Wichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hilfe zu kommen. „Der weise Grieche,“ sagt er ferner, „hatte der Malerei, die jetzt überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben wird, weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt.“ Der griechische Künstler schilderte nichts als das Schöne, die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entsprang, begnügen sollten.

An seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihn nichts edler als der Endzweck der Kunst, welcher eben, wie wir hinzufügen, die Darstellung des Schönen ist. Seitdem Lessing diese Worte niederschrieb, wurden wir in Bezug auf die Kunst der Griechen durch sehr wichtige Funde in der Erkenntniß weiter geführt, und die vor wenigen Jahren entdeckten Tanagrafiguren beweisen uns auf das augenfälligste, daß die Griechen für die Schilderung des alltäglichen Lebens einen so feinen Blick und eine ebenso virtuose Hand hatten, als in Bezug auf die Schöpfungen monumentaler Kunst. Auch die zahlreichen Fresken, welche wir in den Bädern des Titus in Rom und in Olympia auffanden, belehren uns, daß die Alten, wie sie ihren Mäander und ihren Plautus hatten, Künstler auf dem Gebiete des Genres hatten, welche in Bezug auf echten, charakteristischen Werth ganz ebenbürtig den Meisterwerken der niederländischen Malerschulen sind. Man hat nun auch gefunden, daß die kleine Genreplastik, welche in Tanagra einen Haupterwerbszweig der Bevölkerung ausmachte, nicht ohne den maßgebendsten Einfluß der bedeutendsten griechischen Künstler entstanden sei, und man vermuthet wohl nicht mit Unrecht, daß einige dieser köstlichen Perlen der Kleinkunst niemand Geringerem zuzuschreiben seien als dem großen Praxiteles.

Ebenso erfahren wir aus Zeichnungen, Gemälden und Plastiken ganz genau, wie man in Italien zur Zeit der großen Päpste und Medicäer und in den glänzendsten Tagen der Republik Venedig das Leben genoß und den Kampf ums Dasein führte, wie man im 17. Jahrhundert in den Niederlanden Schule hielt, in feierlicher Amtstracht das Wohl der Gemeinde berieth und discutirte. Wir erinnern hier nur, um einzelne Beispiele anzuführen, an die Anatomie von Rembrandt, an die Seehelden von Franz Hals, an die Schilderungen aus dem Schulleben und aus

dem Leben der Bauern von Ostade, an jene des Lebens in den Kneipen, in den öffentlichen Frauenhäusern von Jan Steen, der ja als lustiger Wirth eine intime Kenntniß des Volkslebens, das in solchen Stätten des Genusses auslief, durch alltäglichen Verkehr besitzen mußte. Grimme'shausen hat uns die Greuel und die Verlotterung, welche zur Zeit des 30jährigen Krieges in Deutschland herrschten, in seinem Roman: *Simplicissimus* und die Landstürzerin *Courage* nicht anschaulicher geschildert als Peter Snayers in seinen zahlreichen Schlachtenbildern. Wer sich davon überzeugen will, der hat nur einen Besuch in der kaiserlichen Galerie in Wien zu machen und sich die an bezeichnenden Einzelzügen reichen, nachbenannten Gemälde anzusehen: „Der Entsaß von Löwen 1635“, „Der Entsaß von St. Römer 1638“, „Die Schlacht bei Thionville, 7. Juni 1639“, „Die Einnahme der Stadt Neuburg am Walde, 21. März 1641“, „Die Affaire bei München 1648“. Diese Bilder sind für die damalige Kriegsführung, für das Lagerleben, für die abscheuliche Wirthschaft, welche bei dem Troß herrschte, so lehrreich wie die umfangreichsten Bücher. Wir sehen da Rüstwagen, wir sehen die Wagen mit dem Hahn, welcher die Morgenstunde auszukrähen hat. Es werden uns die Fußtruppen in Abtheilungen, Pifenträger, Handhaber der Hakenbüchse vorgeführt, der von dem Weibsgesinde, das stets den Truppen folgte, so sehr gefürchtete Feldwaibel in voller Function, ein ganzes Heer von schlatterigen, jeder Unthat fähigen Vagabunden und schlumpigen Weibsbildern, die man förmlich übel riechen sieht. Mit welcher Kraft Callot das Volks- und Soldatenleben schilderte, ist ebenso bekannt wie die unsterblichen Werke des großen englischen Humoristen mit Stift, Feder und Pinsel, der uns in seinem „London am Morgen“, „London am Abend“ das Leben des Liederlichen, das Leben der Buhldirne, die Garderobe

einer Komödiantentruppe u. s. w. u. s. w., das sociale Leben Londons im 18. Jahrhundert in drastischer, künstlerischer Ausbreitung vor Augen führt. Will man wissen, wie zur Zeit Zeitblom's, Dürer's, Holbein's die Menschen in Ernst und Heiterkeit dahinlebten, so hat man nur theils deren Handzeichnungen, theils deren Gemälde zu betrachten. Von dem Erstgenannten kennen wir vier Bilder aus dem Leben der heiligen Maria, die mit realistischer Treue uns darstellen, wie seinerzeit in einem bürgerlichen Hause eine Wöchnerin sich hielt und gehalten wurde; wie die Bauern tanzten, und wie ungeschlacht sie sich dabei bewegten, zeigt uns eine Handzeichnung Dürer's; wie lehrreich diesfalls der Todtentanz des jüngeren Holbein ist, weiß alle Welt, und auch in den Zeichnungen, welche der Meister zu dem köstlichen Buche von Erasmus: *ἐγκωμιον μωρη* schuf, sind Sittenbilder ersten Ranges. Will man das Leben der Räuber in den Abruzzern zur Zeit Salvator Rosa's kennen lernen, so hat man dessen Gemälde, die das schildern, zu betrachten, und für das Leben und Treiben zur Zeit des Canaletto in Venedig und Wien sind dessen von Tieopolo so prächtig staffirte Gemälde eine wirkliche Erkenntnißquelle. Das Leben in den vornehmen Häusern Niederlands schildern mit entzückender Feinheit Miris und die beiden Teniers, das Volk Ostade, Brower u. s. w. Gerard Dow erzählt uns Mönchsgeschichten, welche an überzeugender Charakteristik von dem Münchener Grünzer und Pariser Vibert nicht nur nicht übertroffen, sondern kaum erreicht sind. Die Darstellung des Menschen in allen seinen Beziehungen war von jeher der wichtigste Zweck der Malerei und Plastik, denn der Mensch hat vor allem das wärmste Interesse wieder für den Menschen. Von dem Berliner Chodowiecki, dem Engländer David Wilkie bis zu Defregger, Knaus, Breton, J. Beraud und dem Engländer John Reid waren alle

Genremaler zugleich Illustratoren der Sittengeschichte, und so anschaulich, wie uns Hubert Herkomer in seinen Meisterwerken „Die Directorenconferenz“, „Die Andacht der Invaliden“, „Die Sitzung der Stadträthe“ Lebensbilder aus der Gegenwart vorführt, haben wohl nur die ersten und bedeutendsten Schriftsteller sie dargestellt, wie etwa, um nur ein paar zu nennen, Thackeray und Dickens.

So wie die Deutschen überhaupt, so haben auch die Deutschen in Oesterreich treffliche Genremaler gehabt, und es ist wohl die Hoffnung berechtigt, daß die jüngere Generation seinerzeit Meister entstehen sehen wird, welche an künstlerischer Bedeutung den Fendi, Waldmüller, Gauer-  
mann u. s. w. ebenbürtig sind. Hierzu gehören freilich zwei wichtige Bedingungen, welche sich leider nicht immer zusammenfinden. Die erste Bedingung ist diejenige, daß der Sittenschilderer stark genug ist als Maler, um die Charakteristik, welche er zeichnend festhält, wenn er sie in Farben setzt, nicht abzuschwächen oder zu vernichten. Die zeichnerische Anlage an und für sich ist allerdings stets die Basis für jedes Weiterführen der Kunst, sei es in Malerei, sei es in Plastik, aber sie genügt nicht, und wir haben außerordentliche Illustratoren, welche als Zeichner auf der vollen Höhe der Kunst sind — ich erinnere da nur an Allers, an Oberländer, an Renee Reinecke und etwa den Wiener Schließmann und aus halbvergangener Zeit an Herbert König — welche aber, sobald sie ihre Compositionen in Malerei umsetzen wollten, Schiffbruch litten. Ausnahme wären da Künstler wie Harburger, die Regel bestätigen solche wie Schlittgen. Die zweite, sehr wichtige Bedingung ist die, daß die Künstler nicht der heute gang und gäbe gewordenen Sucht, international zu wirken, verfallen und so ihre größte Kraft, den Erdgeruch, der in den Bildern echt nationaler Künstler zu Tage tritt, verlieren. Es muß dies besonders hervorgehoben



werden, weil einzelne unserer jüngeren Talente und darunter gerade Leute von ausgezeichnete Begabung durch dieses mißverständliche Streben in Gefahr sind, allen Halt zu verlieren und vor lauter Sinnen und Trachten, anders zu sein, als wofür sie ihre Abstammung, Erziehung und heimatliche Umgebung hinweisen, innerlich hohl und leer werden, und statt in der Kunst sich selbst zu finden, als Menschen und Künstler der Selbstentäußerung anheimfallen. Sehr starke künstlerische Individualitäten sind freilich dieser Gefahr entgangen; bei aller Anerkennung ihres Strebens aber müssen wir uns doch fragen, ob sie nicht noch mehr und noch nachhaltiger gewirkt hätten, wenn sie das nun fast banal gewordene Wort: „bleibe im Lande, und nähre Dich redlich“ vollauf auch als Künstler befolgt hätten. In diesem Sinne haben wir es stets bedauert und bedauern es noch heute, daß die ausgezeichneten Künstler Leopold Müller und Pettenkofen mehr und mehr die Vorwürfe ihrer Bilder außerhalb der Grenzen ihrer Heimat gesucht und gefunden haben. Sie sind allerdings international geworden, aber nicht, weil sie nicht national waren, sondern trotzdem sie dieses Vorzuges nach und nach entbehrten. Um die Wahrheit der vorstehenden Sätze zu erhärten, genügt es übrigens, auf einige Thatfachen aus der Geschichte der österreichischen und speciell der Wiener Kunst und Künstler hinzuweisen. Wenn es irgend welchen heimischen Künstlern gelang, weit über die Grenzen Oesterreichs hinaus Geltung und Ansehen zu gewinnen, so war das bei Gauer mann und Waldmüller der Fall; die Thierstücke und Genrebilder des Erstgenannten waren tausendfach durch Velfarbendrucke vervielfältigt, in Amerika und Australien gerade so populär wie in Wien, und der ebenso liebenswürdige als unermüdliche Waldmüller erzielte nicht in seiner Heimat, sondern in England, wo er auf der Höhe seiner Reise eine Ausstellung seiner Gemälde veranstaltete,

nicht nur seine bedeutendsten künstlerischen, sondern auch pecuniären Erfolge. Doch, um die Richtigkeit des Satzes, daß der Künstler am sichersten zur internationalen Werthschätzung gelangt, wenn sein Schaffen im heimischen Boden wurzelt, darzuthun, hat man keinerlei Rückblicke nöthig. Es reicht vollkommen aus, auf die gepriesenen Meister der unmittelbaren Gegenwart seine Blicke zu richten, und da wird sich jedermann die Erkenntniß mit zwingender Deutlichkeit aufdrängen, daß sie in der Kunst wie im Leben durch und durch Franzosen, Engländer, Italiener, Polen, Spanier oder Ungarn u. s. w. sind und ihre Nationalität gerade so unverkennbar in ihren Schöpfungen zum Ausdruck bringen wie ihre persönliche Eigenart. Es giebt freilich da in Bezug auf die Ausprägung nationaler Eigenart durch Kunstwerke mehr und minder verschiedene Abstufungen. Die in die Augen springendste und auffallendste nationale Eigenart drückt sich, und zwar nicht bloß heute, sondern seit langer Zeit in den Werken der spanischen und der polnischen Künstler aus. Wenden wir uns der spanischen Kunst zu, so finden wir, daß ein auch nur einigermaßen in derartigen Dingen geübtes Auge angesichts jeder polychromirten Plastik Alonzo Cano's, sowie eines Gemäldes des heute schaffenden Feinmalers Pradilla augenblicklich mit Bestimmtheit erkennen muß, daß diese Schöpfungen von spanischen Künstlern herrühren, und wer wird wohl, wenn er ein Gemälde von Matejko oder den Cyklus von Zeichnungen „Im Thal der Thränen“ von Arthur Grottfer sieht, auch nur einen Augenblick daran zweifeln können, daß diese Kunstwerke von Polen herrühren? Die schimmernde Pracht in den Gemälden des Eichen, welche bis zur schreienden Leppigkeit im Colorit ausartet, die energische Charakteristik der durchwegs farmatisch gebildeten Köpfe und Figuren weist mit eben solcher Sicherheit auf einen Polen hin, wie der in

Zeichnung umgesetzte patriotische Scufzer des Letztgenannten auf einen Künstler dieser Nation deutet, welche auch heute noch nicht ihre Größe und ihren Verfall verwunden hat, und eben durch die Beharrlichkeit, mit welcher sie an ihrem nationalen Traum hängt, die Sympathien der ganzen gebildeten Welt errungen hat. Die Engländer sind nahezu ebenso charakteristisch national, ihre Genremaler John Reid, David Wilkie, ebenso wie ihre Landschaftsmaler Turner und Pearson oder Davis. Kein Mensch von auch nur einigermaßen scharfem Blicke wird angeichts eines Gemäldes von Delacroix oder Paul Delaroche oder einer Plastik von Houdon auf den Einfall kommen, dies für deutsche Kunst zu halten, so wenig wie ein nicht ganz Unkundiger sich jemals beikommen ließe, eine Schöpfung des Cornelius oder des Overbeck oder Rauch oder Schlüter für ein Werk französischer Kunst zu halten. Es würde zu weit führen, wenn wir dieses Thema im Detail durchführen wollten, es genügt wohl, darauf hinzuweisen, daß auch die deutschen Künstler der Renaissancezeit, welche in Italien studirt hatten, oder Niederländer in gleichem Falle ihre heimatliche Art trotz allem Firniß, den sie in der Fremde gewannen, so sehr bewahrten, daß sie niemals als der italienischen Kunst Angehörnde bezeichnet werden können.

Wie auf allen Gebieten der Kunst derjenige, welcher Werke von bleibendem Werthe schaffen will, begabt sein muß mit einem gesunden Geschmack, d. h. mit der richtigen Empfindung des Schönen, und zugleich mit einem hellsehenden Auge für die Eigenart der Erscheinungen, die er festzuhalten wünscht, so ist das auch für denjenigen Künstler unbedingt nothwendig, der uns die Sitten der Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Gesellschaftsclasse u. s. w. zutreffend und überzeugend schildern will. Sinn für Schönheit und für das Charakteristische müssen

da Hand in Hand gehen. Ist der Sinn für Schönheit, der gute Geschmack, entweder nur in schwacher Anlage vorhanden oder nicht entwickelt, so führt gerade die Gabe, durch scharf kennzeichnende Merkmale Menschen und Zustände zu schildern, zu einer Production, welche unkünstlerisch ist, nämlich zur Caricatur, welche ja an und für sich eine Berechtigung hat, aber in der Kunst, insofern diese nämlich die Darstellung inhaltsvoller Schönheit ist, nur eine ganz niedere Stufe einnimmt. Die Caricatur ist eben die Uebertreibung des Charakteristischen, die Fortführung des Bezeichnenden zum Grotesken. Man kennzeichnet durch diese Art bestimmte Individualitäten, gewisse Seelenzustände ohne Zweifel so sehr, daß sie überzeugend wirken, aber zugleich den bezielten Effect der Gefällsamkeit aufheben. Man lacht angesichts solcher Production oder man wird durch sie empört. Das edle Wohlgefallen, das jedes Kunstwerk erregen soll, wird da ersetzt durch eine Theilnahme, welche ihre letzte Wurzel in Bosheit und Mißgunst hat. Also auch der Spott, der Uebermuth des sarkastischen Künstlers muß durch das vornehme Maß, das ihn sein guter Geschmack einzuhalten befähigt, gezügelt erscheinen.

Es ist eine eben nicht unverbreitete Meinung, welche die Sittenschilderung in der Rangordnung der Kunstwerke tiefer stellt als die Werke der sogenannten großen Kunst, seien sie nun religiös oder profan. Wir halten eine solche Aufstellung von Rangordnung für durchaus verfehlt. Jedes echte Kunstwerk ist ein Mikrokosmos und vollständig gleichwerthig einem Kunstwerke höherer Gattung, wenn es auch angeblich einer niederen Gattung angehört. Was will denn ein Kunstwerk überhaupt? Es will, wie wir wiederholt betont, edles Lustgefühl in dem Beschauer erwecken, seine Formen- und Farbenempfindung befriedigen, sein Gemüth bewegen, entzücken oder erschüttern, seine Denkkraft be-

schäftigen, es will anregen und festhalten, seiner formellen, geistigen und gemüthlichen Vorzüge wegen. Alle diese Bedingungen kann aber die Sittenschilderung aus dem Alltagsleben in ebensolcher Weise erfüllen, wie etwa eine Darstellung eines Kampfes der homerischen Helden oder eines Symposions der griechischen Weisen oder einer Versammlung von Päpsten und Cardinälen, von Königen und Kaisern; einer großen Debatte in einem Parlamente u. s. w. Die Darstellung einer Episode aus dem Bauernleben kann ebenso ergreifend und bedeutsam sein, wie die Scenen, welche an dem Hofe so erlauchter Herrscher wie Karl's des Großen, Heinrich's IV. von Frankreich oder Karl's V. vor sich gehen. Ja, ein Blumenbild kann wieder künstlerisch so werthvoll sein, wie es die Darstellung einer Schlacht von welthistorischer Bedeutung nicht eben immer ist, wenn sie nicht in künstlerischer Vollendung dem erstgenannten Bilde ebenbürtig ist. Wer hat eine Darstellung des Bohnenfestes von Jordans jemals gesehen, ohne sich zur heitersten Freude angeregt zu fühlen? Wem ist es möglich, die „Goldene Hochzeit“ von Knaus oder dieses Meisters „Wie die Alten jungen, so zwitschern die Jungen“ zu betrachten, ohne seinen Sinn für Schönheit, sein Gemüth, seinen Verstand in der allerentschiedensten Weise angeregt zu empfinden? Der ausgezeichnete Deutschamerikaner Karl Marr, den die Münchener Akademie als Professor zu besitzen so glücklich ist, hat uns ein Sittenbild geschenkt von der alleräußersten Einfachheit des Motives und der möglichst denkbaren Schlichtheit der Durchführung. Er zeigt uns, wie an einem sonnigen Nachmittag Frauen und erwachsene Mädchen mit Kindern in einem Garten das Vesperbrot einnehmen. An den Tischen wird geplaudert und gescherzt, und eine der Frauen lenkt die Schritte eines Kindes, das eben daran ist, gehen zu lernen, gegen den Vordergrund, wo einige Hühner die

Nahrung suchen, indem sie Körner aufspicken. Dieses Bild machte in einer Ausstellung, auf der sich kaum weniger als 3000 Kunstwerke befanden, das allergrößte Aufsehen und wurde auch von den competentesten Stimmen als das erste Kunstwerk nicht nur dieser Ausstellung, sondern der überhaupt seit einigen Jahren entstandenen Kunstwerke bezeichnet, trotz der Begnügbarkeit ruhigen Glückes und ebenso tiefen als harmlosen Lebensgenusses. Ebenso steht unvergänglich vor unserem geistigen Auge in seiner vollen, ergreifenden Charakteristik und in seiner vornehmen Farbengebung, die den Beschauer gar nicht dazu kommen läßt, seine Aufmerksamkeit auf Nebendinge, auf äußerliche Vorzüge zu verschwenden, ein Gemälde von Vautier, das die rührende Familienscene veranschaulicht, da Frauen und Kinder um das Theuerste, was sie besitzen, das Familienoberhaupt, versammelt sind, während der Arzt, die Uhr in der Hand, den Puls des Kranken prüft. Die Art, wie die alle Anwesenden in ihrem tiefsten Wesen durchwühlende Theilnahme in ihren Gesichtszügen, in ihren Mienen, in ihren Geberden, in ihrer Haltung ausgedrückt ist, machte, als das Werk zum erstenmale ausgestellt wurde, einen so mächtigen Eindruck, daß alle Beschauer, wenn sie vor das Bild traten, und seien sie auch wenige Minuten früher in das lebhafteste Gespräch verwickelt gewesen, in ein theilnahmvolles Schweigen versanken. Der Ausstellungsaal machte durch die feierliche Stille, die da herrschte, vollständig den Eindruck eines Kircheninterieurs, in dem die fromme Gemeinde den Worten eines gottbegeisterten Predigers lauschte.

Diese Beispiele werden wohl hinreichen, um zu erläutern, was wir sagen wollten, und sie sind heute um so wichtiger, weil sie ein Beweis sind, daß der moderne Mensch an den Kunstwerken sucht und schätzt neben dem Wohllaute der Linien und dem harmonischen Zusammenklange der

Farben den seelenvollen Ausdruck. In den Mienen und Geberden der Menschen, welche Bildhauer und Maler darstellen, will er wahrnehmen, daß und wie sie denken und empfinden. Die Künstler von heute sind auch dieser Geschmacksrichtung ebenso wohl ergeben, als sie ganz genau wissen, daß die Gegenwart wesentlich davon beherrscht wird. Die Hervorragendsten unter ihnen legen auf Verinnerlichung der Form den schärfsten Accent, ja Einzelne und zuweilen auch solche, welche gar nicht stark genug sind, um zugleich vollwichtig der Schönheit und der Charakteristik gerecht zu werden, beweisen schon durch die Titel, welche sie ihren Gebilden geben, welcher hohen Werth sie auf Durchseelung, auf den die Form erfüllenden geistigen Ausdruck legen. Deshalb begegnen wir auf allen Ausstellungen so vielen Kunstwerken, welche als Freude, als Schwermuth, als Melancholie, als Nachdenklichkeit, als Abendsriede, als Meeresstille u. s. w. bezeichnet sind.

Wir betonen, bevor wir uns einem anderen Thema zuwenden, daher nochmals, daß die künstlerischen Darstellungen, welche die Sitten und Gebräuche des Alltagslebens, die Leiden und Freuden der Menschen zu einer bestimmten Zeit schildern, in der That den Werth illustrirter Culturgeschichte haben, und daß sie, insofern sie nur von echter und durchseelter Schönheit sind, den Kunstwerken aller anderen Arten vollständig ebenbürtig sind.

## Das Bildniß.

---

Das Bildniß, als die Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit in ihrer ganzen Erscheinung, in ihrer vollen geistigen und ethischen Bedeutung, ist einer der Hauptzweige der bildenden, malenden und zeichnenden Kunst. Damit sind auch die wichtigsten Bedingungen gegeben, welche vorhanden sein müssen, wenn ein derartiges Werk als ein echtes Kunstwerk gelten soll. Die eine und die erste dieser Bedingungen ist Schönheit, die zweite Wahrheit. Eine Lüge kann niemals schön sein, aber alles, was wahr ist, ist deshalb noch nicht schön. Damit ist jedem Künstler der Fingerzeig gegeben, wie er, um seiner hohen Sendung gerecht zu werden, eine Persönlichkeit darzustellen hat. Ein gutes Porträt muß also ebenso wohl schön als wahr sein. Theoretisch und praktisch haben sich trotz der auf der Hand liegenden Richtigkeit dieser Sätze lange Zeit Idealismus und Realismus, welcher letzterer neustens in Naturalismus, ja Trivialismus ausartete, feindlich gegenüber gestanden. Brutale Wahrheit ist ebenso verwerflich als leere und conventionelle schönheitliche Form. Erst in allerneuester Zeit hat man begreifen gelernt, daß ein volles Kunstwerk nur dann entstehe, wenn Realismus und Idealismus als gleichberechtigte und gleichwichtige



Factoren in gemeinschaftlicher Thätigkeit sich innig verbunden haben, um eine künstlerische Schöpfung zu Stande zu bringen. Ideal muß die Auffassung sein, real die Durchführung und Ausgestaltung. Schon Lessing war auf diesem Wege, als er sagte: „Das Porträt ist das Ideal eines gewissen Menschen.“ Dieser monumentale Satz des großen Dichters und Denkers wurde von einem sehr verdienstvollen österreichischen Kunstschriftsteller der halb vergangenen Zeit noch völlig mißverstanden. Er findet, der Satz sei falsch, denn das Porträt sei nicht das Ideal eines gewissen Menschen, sondern es sei „er“ selbst, und dennoch hat Lessing recht. Jeder Porträtist, ja jeder, der sich ernstlich mit dem Wesen des Porträts beschäftigt, muß ja zugeben, daß der Satz, das Porträt sei das Ideal eines gewissen Menschen, gleichbedeutend ist mit dem Satze: Das Porträt ist der Mensch selbst. Denn nur in den Höhepunkten des Lebens, in jenen Augenblicken, in denen der Mensch vollständig sich selbst zusammenfaßt, und sein ganzes Innere, sein geistiges und sein Gemüthsleben, in der äußeren Erscheinung zum congruenten Ausdrucke kommt, wird er selbst, sein eigentlichstes Wesen, auch sichtbare Erscheinung. Das gute Porträt wäre also die Summe von den bezeichnendsten Momenten der Erscheinung eines gewissen Menschen.

Die Erscheinung eines Menschen in einem bestimmten Momente muß der Natur der Sache nach zumeist unzulänglich sein und kann daher nur ein einseitiges Bild geben. Das künstlerisch vollendete Bildniß wird dagegen die aus den mannigfaltigen Merkmalen einer Persönlichkeit Resultirende sinnfällig zur Darstellung bringen. Mit dieser Anschauung klingt auch zusammen das tiefsinnige Wort von Friedrich Theodor Vischer, welches lautet: „Im Porträt will ein empirischer Mensch vor allem getroffen sein. Dies bleibt ihm der ursprüngliche, der nächste Zweck. Zu diesem Zwecke

fißt ihm die Person; das Freie, Künstlerische ist dadurch in besondere Bedingungen gebannt, das Maß der freien Umbildung des Stoffes wird fraglich . . . . . Nicht das Individuum, wie es geht und steht, sondern nur sein geläutertes Bild, die reine Form seines wahren Selbst, ist werth, durch die verewigende Kunst dem Ahnensaal übergeben zu werden.“

Wer sich genau davon überzeugen will, wie Schönheit und Wahrhaftigkeit, größte Formvollendung mit zutreffendster geistiger Auffassung Hand in Hand gehen können, hat beispielsweise nur die berühmten Büsten der römischen Imperatoren von Augustus bis zu dem Schlemmer Vitellius zu betrachten, wie deren Anschauung jedem Kunstfreund in allen plastischen Museen Europas zugänglich gemacht ist. Das alles bedeutet aber nichts anderes als den von mir ursprünglich als maßgebend hingestellten Satz: Das Porträt muß schön und wahr sein. Unter „wahr“ ist zunächst die „zutreffende“ Ähnlichkeit gemeint, unter „schön“, daß die Wahrheit, die durch die Ähnlichkeit ihr Recht erfährt, in möglichst angenehmer Art zum Ausdrucke kommt.

Wenn jemand, sei es Frau oder Mann, in einem Bildnisse in solcher Weise getroffen ist, daß er beim Anblicke dieses Conterfeis mehr betroffen als befriedigt wird, so muß man sagen, daß eine solche Ähnlichkeit eine fatale, eine unkünstlerische ist; es rührt dies daher, daß in einem Bildnisse die unangenehmen charakteristischen Züge erhöht und verstärkt markirt sind, und nicht die angenehmen oder vortheilhaften betont; so darf, ja soll die Caricatur gehalten sein, nicht aber das ernstgemeinte Porträt. Für die Art von Porträts, welche die unglücklichen charakteristischen Züge eines Menschen übertreiben, habe ich schon vor Jahren das wohl unter allen Umständen so bezeichnende Wort gefunden, es seien dies gemalte Steckbriefe, gegen deren öffentliche

Verlautbarung eigentlich die in ihrem Selbstgeföhle verletzte Persönlichkeit auch öffentlich protestiren könnte. Zu diesen Bildnissen zählen gar nicht wenige derjenigen, welche von minorennen Kunstverständigen als zum Schreien getroffen gepriesen werden. Es giebt freilich Menschen, welche dem Vorurtheile huldigen, daß man, um wahr zu sein, grob sein müsse, und es giebt Bildnißkünstler, welche einen Stolz darein setzen, die Persönlichkeiten, die sich ihnen zur Nachbildung anvertrauten, so abzubilden, daß deren Anblick anstatt Wohlgefallen Widerwillen erregen muß. Beispiele, die ja Allen, welche sich irgendwie ernstlich mit Kunst beschäftigen, geläufig sein müssen, werden klarstellen, was ich meine: Hans Holbein der Jüngere, Van Dyk, Rubens, Van der Helst, Lionardo, Tizian, Raphael u. s. w. haben ohne Zweifel wahre Porträts gemalt; aber als vornehme Künstler verstanden sie es, auch vornehm wahr zu sein, und es ist eine bekannte Thatsache, daß diejenigen Porträtmaler, welche Virtuosen darin waren, in solcher Weise liebenswürdig wahr zu sein, auch die beliebtesten Maler der vornehmen Welt waren, so die schon genannten, aber auch Reynolds, Lawrence, Bonnat, Franc Holl, neuestens Lenbach, Angeli, Max Koner, Saldago, Lepsius.

Porträts, wie der lachende Junge von Velasquez, oder der grinsende Farbenreiber von Franz Hals, können, so gut sie auch an und für sich sind, doch nicht als Musterbildnisse dienen. Diese genialen Meister waren aber nicht nur, wie unter Anderen der Wiener Bildhauer Tilgner, der für den angeführten Satz gleichfalls ein eminentes Beispiel ist, Virtuosen der frappanten Charakteristik, sondern zeichneten sich auch in der maßvollen Darstellung persönlicher Eigenart aus. Die besten Bildnisse sind nicht diejenigen, welche beim ersten Anblicke durch zutreffende Aehnlichkeit frappiren, sondern solche, deren Aehnlichkeit einem immer

deutlicher wird, je länger man sie betrachtet, Bildnisse eben, aus denen das ganze Gemüth, der Verstand, die ethischen Eigenschaften eines Menschen überzeugend zu dem Beschauer sprechen. Aus dem Gesagten erhellt, wie wichtig neben Form und Farbe der Ausdruck beim Bildnisse ist, und daß es nur dann als vollendetes Kunstwerk gelten kann, wenn es eindringlich, lebensvoll und überzeugend gerade in diesem Betrachte wirkt. Daher Reynolds, wie er selbst erzählt, wenn er das Porträt irgend einer durch Schönheit oder durch geistige Bedeutung hervorragenden Persönlichkeit zu malen hatte, vor allem anderen den Betreffenden den Vorschlag zur Güte machte, daß sie ihm das Vergnügen schenken möchten, einen vollen Tag in seiner Gesellschaft zuzubringen, von dem Morgenspaziergange im Parke bis zu dem auf der Terrasse im fluthenden Mondlicht verbrachten Abend. Die Persönlichkeit sollte ihm eben in allen Momenten der verschiedenartigsten Gemüths- und geistigen Stimmungen vertraut werden und nebst der äußeren Form wollte er sich das innere Wesen des Menschen klar machen, so daß er es vollkommen beherrschte und in seiner Weisheit nahezu auswendig künstlerisch zu veranschaulichen vermochte. Makart, der als Colorist so hochstehende Meister, ist deshalb nur nebenher als Porträtmaler zu nennen. Es war ihm eben die Gabe des Ausdruckes im Verhältnisse zu seinen übrigen Fähigkeiten in auffallender Weise versagt. Seine Schönheit ist daher, insofern sie sich nicht auf den Wohlklang der Linien und den Zusammenklang der Farben bezieht, eine etwas leere. Sein bestes Porträt, das mit Recht in Bezug auf äußere Schönheit, Reiz und Zusammenklang der Farbengebung vielfach gepriesen wurde, ist jenes des verstorbenen Kunstfreundes Grafen Edmund Zichy. Das beklagenswerthe Verschwinden dieses Kunstwerkes, indem es bei einem während eines Sturmes vorgenommenen Transport in die Donau

geweht wurde, ist in der That ein Verlust für den Kunstbesitz der Gegenwart, trotzdem es an geistiger Leerheit leidet. Es hatte eben neben den hervorgehobenen Qualitäten einen empfindlichen Mangel an Ausdruck, und wenn es auch wahr ist, daß sein Original, der genannte Graf, gleichfalls im Leben ein nicht sehr durchseeltes Antlitz besaß, da dieser Cavalier mit Recht zu jenen Leuten gezählt werden durfte, welche geistreicher sind als sie aussehen, so ist es doch gleichfalls Thatsache, daß er nicht von so conventioneller leerer Gefällsamkeit war, wie er auf dem Bilde von Makart in prächtigem Magnatencostüm erschien. Da zeigte er sich als das Musterbild jener Art von Männern, welche von dem Pöbel unter den Damen und Weibern mit besonderer Begeisterung als schöne Männer gefeiert werden.

Ein Porträt muß so prägnant individualisirt sein, daß es, stellt es eine bedeutende Persönlichkeit dar, gleichsam als gemalte Biographie erscheint. Zeigt es uns eine Persönlichkeit in solcher Weise, so verdient es über die Kategorie der gewöhnlichen Porträts in der Werthschätzung hinausgehoben zu werden. Es ist nämlich den Geschichtsbildern beizuzählen. Wir beschränken uns, um dies zu belegen, nur auf die Anführung einzelner hervorragender derartiger Bildnisse, wie z. B. Karl I. von England von Van Dyk, Karl V. von Tizian, Papst Julius II. von Raphael, die Porträtbüste Voltaire's vom Bildhauer Houdon, einzelne Bildnisse Bismarck's von Lenbach, auch sein Schopenhauer, Gladstone, Kunstschriststeller Liebhardt, Napoleon I. von Paul de la Roche, und etwa der durch sein tragisches Schicksal viel genannte Sohn Napoleon III. von Canon oder der Großmeister der deutschen Maler der Gegenwart, Menzel, von Angeli.

Eine Schwierigkeit, mit welcher der Porträtbildner, der nach Anerkennung ringt, zu kämpfen hat, liegt übrigens

in der Thatſache, daß es nicht ſo leicht iſt als die Leute glauben, ein zutreffendes Urtheil zu fällen, ob ein Bildniß ähnlich iſt oder nicht. Es giebt nicht nur Farben-, ſondern auch Formenblinde. Wir haben Laien gefunden, denen es ganz verſagt war, die verſchiedenen Abſtufungen vom Braun, Schwarz oder Blond zu differenziren, und ebenſo Leute, welche einen Formfehler ſahen, wo keiner vorhanden war, und eine Formſchönheit, wo ſie vollſtändig mangelte. Solche Menſchen, welche nicht hinlänglich geübt in der Kunſt zu ſehen ſind, alſo nicht ein vollkommeneſes Formen- und Farbenverſtändniß beſitzen, können da nur ganz irrelevante Meinungen ausſprechen, welche lediglich ſubjectiven Werth haben. Ueberdies iſt es eine Thatſache, daß jedes Individuum in verſchiedenen Momenten ſich anders anſieht und jeder Künſtler auch eigenartig, alſo anders als andere Künſtler ſieht.

Es iſt ja eine Thatſache, daß zehn ausgezeichnete Bildnißkünſtler, welche ein und daſelbe Individuum zu derſelben Zeit und in derſelben Stellung aufnehmen, zwar durchwegs ähnliche, aber doch voneinander ſich ſtreng unterſcheidende Bildniſſe ſchaffen. Auch iſt es eine Thatſache, daß nicht ein Bildniß einer beſtimmten Perſönlichkeit einem anderen derſelben Perſönlichkeit congruent ähnlich iſt. Denn, wie geſagt, der Menſch ſieht in jedem Augenblicke anders aus. Da alſo das Bildniß eines Menſchen, in einem gewiſſen Zeitmomente aufgenommen, wenn nicht die Auffaſſung des Künſtlers das Ihrige dazu thut, nur eine Halbheit ſein kann, ſo haben bedeutende Porträtkünſtler von jeher darauf gehalten, daß ſie in ihrer Anſchauung ein vollſtändiges Charakterbild der Perſon, die ſie zu bilden hatten, gewannen, bevor ſie mit Kohle, Palette, Pinſel, Modellirholz u. ſ. w. ausgerüſtet, ihre Arbeit begannen. Meiſter der Porträtbildnerei haben daher von jeher die

Originale, welche ihnen zur Nachbildung saßen, seien es nun Frauen oder Männer gewesen, gebeten, sich nicht fortwährend steif — in starrer Ruhe — in derselben Stellung zu halten, sondern die größere Zeit, da sie dem Künstler saßen, sich frei im Gespräche zu ergehen und ungezwungen in der Bewegung ihres Körpers zu bleiben. Sie beschränken das Gebot, sich stille zu halten, um so den vollständigen Eindruck der äußeren Form an und für sich zu gewinnen, auf höchstens fünf oder zehn Minuten.

Diese wenigen Minuten aber erschienen jedem, der dazu verurtheilt war, zu sitzen, als wahre Oasen. Darin liegt wieder die Bestätigung, daß mit dem nüchternen Abschreiben der Natur, mit der sklavischen Nachahmung der persönlichen Erscheinung in einem flüchtigen Zeitmomente, auch auf dem Gebiete des Porträts kein echtes Kunstwerk zu Stande kommen kann. Wer von den Künstlern die Wahrheit dieser Sätze nicht vollständig begriffen hat, der ist beispielsweise ganz außer Stande, Kinderporträts zu schaffen, denn Kinder haben gar nicht die Fähigkeit, stille zu halten; da kann man viel eher Thiere, Hunde und Pferde, dazu bringen. Hier thut die Dressur, der gezügelte Instinct, das, was bei den Menschen der freie Wille. Ich war Augenzeuge, als Zumbusch für sein Theresien-Denkmal ein Pferdeoriginal, einen prächtigen spanischen Hengst, modellirte. Das Thier, das doch seiner Natur nach, wie alle edlen Pferde, im äußersten Maße nervös war, hielt sich musterhaft — auch dann, als durch einen unliebsamen Zufall eines der schweren Fenster des Ateliers, aus den Angeln gehoben, auf den Boden fiel. Durch die prächtigen Glieder des Thieres, das allerdings von einem Bereiter mahmend und leitend im Auge behalten wurde, ging ein Schauer und ein Zittern, aber seine Stellung veränderte es nicht. Kinder aber können niemals, besonders lebhaft und muntere Kinder, in solcher

Weise dressirt werden, wie ein Pferd oder ein Hund. Mit nüchternen Abschreiberei der Natur genügt man aber nicht nur nicht den Anforderungen der Kunst, sondern nicht einmal jenen des Publicums. Diese sind freilich zuweilen ebenso ungerechtfertigt als grotesk komisch. Vor kurzem war in einem englischen Blatte ein Bild zu sehen, das einen Maler vorführt, eben im Begriffe, dem Wunsche des Originals nachzukommen und eine Aenderung an dem Conterfei der schönen Dame vorzunehmen; dabei war die Erklärung mit Worten, das habe der Maler mit trockenem Pinzel gethan. Trotzdem sei die Dame ganz glücklich gewesen darüber, wie sie nun nach der vermeintlichen Aenderung um so viel ähnlicher im Bilde sei. Der Scherz mag auf einer Augenblickserfindung beruhen, einen wahren Hintergrund hat er aber jedenfalls, denn ich selbst erlebte vor wenigen Jahren eine ganz ähnliche Geschichte: Einer der bekanntesten Wiener Advocaten kam zu mir mit dem Ersuchen, sein Porträt anzusehen, das der Maler Lafitte eben vollendet habe, und meine Meinung darüber abzugeben. Wir fuhren in seine Wohnung und fanden dort zu meiner eben nicht angenehmen Ueberraschung den Maler vor der Staffelei sitzend und das fertige Bild betrachtend. Ich sah mir das Kunstwerk genau an und sagte dann: „Ich gratulire Ihnen Beiden; ich finde das Bild außerordentlich ähnlich und gut gemalt.“ Der Advocat, der leider kein schöner Mann ist und auch weder ein schönes noch ein sprechendes Auge besitzt, erwiderte zu meiner völligen Verblüffung: „Ja, ja, aber wo bleibt mein geistreiches Auge?“ Nachdem ich mich von dem kleinen Staunen, in das mich dieses Dictum versetzt hatte, erholt, wandte ich mich zu dem Maler und sprach: „Nun, lieber Lafitte, vielleicht wäre dem Wunsche des Herrn Doctor Genüge geleistet, wenn Sie das Licht im Augensterne etwas verstärken würden?“ Der Maler lächelte und setzte mit dem



trockenen Pinsel geheucheltes Licht in das Auge. Der Advocat, dessen Auge in Rechtsjachen viel schärfer sieht als in Kunstjachen, schlug ganz entzückt die Hände zusammen und rief: „Nun sehen Sie, wie das gleich anders wirkt!“ Eine andere Geschichte, die ebenso wahr und ebenso bezeichnend ist, hatte für mich unangenehmere Folgen: Der zärtliche Gatte einer sehr geistvollen und liebenswürdigen, aber etwas ältlichen Frau hatte diese von einem unserer ausgezeichnetsten und berühmtesten Porträtisten malen lassen. Auch dieser Mann kam zu mir mit dem Ansinnen, dieses Bild anzusehen und zu beurtheilen. Ich folgte der Einladung. Das Gemälde war mitten im Empfangsalon aufgestellt und in der That in jedem Betrachte ein Meisterwerk. Es interessirte mich in solcher Weise, daß ich einige Minuten zögerte, bevor ich mein Urtheil aussprach. In dem Salon stand neben einer Thür, die zu den anderen Gemächern führte, eine große spanische Wand. Diese hatte ich natürlich nicht übersehen, aber ich argwohnte auch nicht im mindesten, daß hinter derselben eine dritte Person verborgen sei. Ich sagte also gerade heraus: „Das Bild ist ein Kunstwerk ersten Ranges; es ist auch sehr ähnlich, nur in dem Sinne geschmeichelt, daß der Maler dem Original acht bis zehn Jahre vorenthalten.“ Da knisterte es und rauschte es hinter der spanischen Wand; ich blickte auf, bemerkte, daß der Mann dunkelroth wurde im Gesichte, und war betroffen über den ärgerlichen Ton, in welchem er mir entgegnete: „Nun, da bin ich ganz anderer Ansicht: ich finde, daß er meine Frau viel zu alt gemalt hat.“ Er sprach nicht mehr viel über das Bild, und ich entfernte mich wenige Minuten später mit der Ahnung, daß die Frau Ohrenzeuge unseres Gespräches gewesen, und es wahrte auch gar nicht lange, so erfuhr ich — und in einer eben nicht erfreulichen Weise — daß meine Ahnung mich nicht täuschte. — — —

Mit der Eitelkeit, mit der Laune, mit der Selbstgefälligkeit haben die Porträtisten zu ringen, und Josef Kriehuber, der, wie alle bedeutenden Bildnißkünstler, ein sehr scharfer Menschenbeobachter war, zeigte sich unerschöpflich in Geschichten, welche diesen Wahrspruch beleben. Eine seiner prägnantesten Aeußerungen diesfalls verdient es wohl, verzeichnet zu werden. Er antwortete in einem unserer Gespräche auf eine meiner Bemerkungen: „Ja, ja, die Eitelkeit der Menschen ist ein schweres Hinderniß, sie getreu nachzubilden, aber es ist merkwürdig, daß nicht vielleicht, wie Sie und Andere mehr glauben, Frauen, Schauspieler und Soldaten die eitelsten sind, sondern geistliche Würdenträger. Viel eher werde ich mit der Frisur, mit der Pose, mit der zu wählenden Toilette einer Primaballerina oder Primadonna fertig, als mit dem Arrangement des Porträts eines geistlichen Herrn, der Wiedergabe seiner wohlgepflegten Hände, mit dem von Edelsteinen besetzten schimmernden Ring an der Linken, mit der feierlichen Haltung seiner Person und des Gewandes großartigem Faltenwurf. In Bezug darauf, wie man Kinder nachbilden soll, sagte mir ein Meister in dieser Art der Porträtkunst: „Kinder, mein Lieber, müssen gefangen werden, denn sie halten in keinem Augenblick still.“

Auch Wünsche der sehr ehrenwerthen Familienmitglieder bezüglich des Gesichtsausdruckes eines hochverehrten Papas, Großpapas, einer Großtante oder eines Onkels im Bilde sind zuweilen für den Künstler geradezu entmuthigend. So kam es noch vor kurzem nicht selten vor, daß die Angehörigen von Männern, deren Gesichtszüge sich durch strengen, ernststen Ausdruck auszeichneten, an die Porträtisten das Ansuchen stellten, den lieben Mann doch mit recht freundlichem Gesichtsausdrucke und lachender Miene darzustellen. Sehr willfährige und nachgiebige Künstler gingen auf diese un-

verständigen Wünsche leider nicht selten ein, ja sie stellten sogar an die ernsthaftesten aller Männer die wunderliche Zumuthung: „Ich bitte nur zu lächeln, nur recht freundlich, denn nur so haben Ihre Frauen und Ihre Kinder eine wirkliche Freude an dem Bilde, das ich schaffe.“ In dieser Art wurde eine ganze Reihe von Bildnissen durch das unverständige Begehren von Verwandten und durch unkünstlerische Nachgiebigkeit der Künstler unähnlich, ja zu Fratzen, indem man ein flüchtiges Lächeln, das nur ausnahmsweise vorkam und in diesem Falle grotesk komisch erzwungen wurde, zu einem stehenden, charakteristischen Zug umschuf.

Es ist überdies nicht zu übersehen, daß kein echtes Kunstwerk ohne liebevolle Pietät entstehen kann. In diesem Sinne soll ein guter Bildnißkünstler keine Antipathie kennen. Jedes Gesicht und jede Persönlichkeit soll ihm recht sein, um sie künstlerisch darzustellen. Dazu gehört freilich eine langjährige Übung in der Kunst, seine Kräfte der Aufgabe gegenüber, wenn sie auch noch so schwierig und wenig verlockend ist, in vollster Weise zu bethätigen. Wer diese Eigenschaft, für jedes Original sich gebührend erwärmen zu können, nicht besitzt, dessen Schöpfungen werden auch außerordentlich ungleich sein, in dem einen Falle trefflich, lebensvoll, überzeugend, in einem anderen schwach, leer, wirkungslos. So erklärt sich beispielsweise die Thatsache, daß Alexander Roslin, über den in allen Kunsthandbüchern zu lesen ist, daß sein Hauptverdienst nur in der sorgfältigen Behandlung der Accessoires bestanden hat, auf der so reich beschieden Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause im Jahre 1880 durch das vollendetste weibliche Bildniß, das überhaupt dort zu sehen war, das im Besitze des weil. Erzherzogs Albrecht befindliche Bildniß der Frau Erzherzogin Maria Christine, Tochter der Kaiserin Maria Theresia, vertreten war. Auf dem Bildnisse fand sich aber auch die folgende Inschrift von

der Hand des Malers: *une des ouvrages, qu'il croit une de moins faibles, qu'il a donc faire.* Paris, 30 Mai 1793. Dieses Bild hatte der Künstler eben mit voller Hingebung gemalt.

Ein so auffallender Unterschied zwischen dem und jenem Bildnißwerke, wie er in dem eben bezeichneten Falle zu Tage tritt, ist allerdings selten. Aber auch die Bildwerke der größten Meister sind ohne allen Zweifel nicht gleichwerthig. Wir haben von den hervorragendsten Bildnißkünstlern aller Zeiten, von Tizian und Van Dyk bis zu Lenbach und Tilgner, Arbeiten gesehen, welche dem Ruhme und dem hohen Verdienste ihrer Meister in keiner Weise entsprachen. Vollständig keine geistige Schöpferkraft hat eben auch der ausgezeichnetste Künstler nicht immer in der Hand. Er hängt von Stimmungen ab, obwohl es eine Thatsache ist, daß derjenige, der nur dann an eine Kunstarbeit gehen will, wenn ihn die Stimmung dazu treibt, niemals jene Gewalt über sein Talent gewinnen wird, welche unbedingt nöthig ist, damit der Künstler zeigt, was er kann. Die Phrase, welche so häufig von Halbkünstlern gebraucht wird: heute will und kann ich nicht arbeiten, denn heute gebricht es mir vollständig an Stimmung, ist nur ein Vorwand, um das Moment der Trägheit, das auch in dem begabtesten Menschen stets thätig ist, zu verleugnen. Darin besteht eben die sittliche Kraft der großen Meister, und es ist dies heute, wo sich so viele gar nicht unbedeutende Talente begnügen, Halbfertiges zu schaffen, ganz besonders hervorzuheben. In diesem, den Launen und Stimmungen, welche meist auf körperlicher Indisposition beruhen, Trotz und Widerpart bildenden Willen der echten Künstler liegt eben einer ihrer Hauptvorzüge. Ein Genie ist ohne diese Kraft gar nicht zu denken und solch sittlicher Wille ist eben ein Hauptmerkmal des Genies. So muß sich ein echter Künstler discipliniren,

daß er in jedem Augenblicke bereit ist, seine volle schöpferische Persönlichkeit einzusetzen.

Nicht unerwähnt kann ich lassen, daß die auffallenderweise verbreitete Meinung, das Porträt sei ein verhältnißmäßig niederer Zweig der Kunst, auf einem argen Irrthume beruht. Es ist dies ohne Zweifel ein Vorurtheil, denn das Porträt in die Grundlage der großen figurativen Kunst, und man kann, ohne begründeten Widerspruch besorgen zu müssen, behaupten, daß derjenige, welcher einen Kopf in allen seinen Theilen richtig zeichnen und formen kann, auch alles andere im Stande sei, ja ich möchte weitergehen und sagen, wer es vermag, ein Ohr — dieses an formellen Feinheiten überreiche Organ des menschlichen Körpers — vollendet auszugestalten, sei auch Herr der menschlichen Form überhaupt. Selbstverständlich will damit nicht gesagt sein, daß der Porträtist deshalb schon ein großer Geschichts- oder Monumentalkünstler sein muß, aber derjenige, der zu dieser Kunstfertigkeit die Gedanken, Empfindungen und Einfälle hat, wird auch im Stande sein, sie formell künstlerisch vollendet zum Ausdruck zu bringen, wenn er thatsächlich ein ausgezeichnete Bildnißkünstler ist. Deshalb nennt auch Vischer mit Recht das Porträt den Baustein zur geschichtlichen Kunst.

Eine wichtige Eigenschaft für den Porträtkünstler ist der Geschmack, die richtige Empfindung des Gefallamen, das in der Anordnung der Haltung der Persönlichkeit, die nachzubilden ist, und in jener der für sie bezeichnenden Accessoires zu Tage tritt. Dazu gehört das hellsehende und kunstgeübte Auge des Meisters, der nach kurzer Prüfung des Originalen schon mit Bestimmtheit zu entscheiden vermag, welche Stellung und Haltung demselben zu geben ist, damit es am vollsten und vortheilhaftesten in seiner Eigenart in dem Bildwerke erscheint. Da ist jene Stellung zu wählen,

welche das Bildniß zugleich am wahrsten und am vortheilhaftesten erscheinen läßt. Da ist das Original in jene Beleuchtung zu bringen, welche die charakteristischen Züge am markantesten hervortreten läßt, zufällige Mängel verschattet, eigenthümlichen Schönheiten hervorhebendes Licht zuführt. Der Schnitt der Gesichtszüge, die Farbe der Augen und der Haare, der Wurf der letzteren, die Art, wie das Original seine Kleidung trägt, seine Hand hält, sie ruhen läßt oder in energischer Bewegung zeigt, all das ist in Betracht zu ziehen bei der Anordnung der Bilder. Manches weibliche Antlitz ist nur schön, wenn es nach griechischer Sitte den oberen Theil der Stirn durch das Haar bedeckt hat, ein anderes wieder, wenn das Haar ganz zurückgestrichen und die Stirn völlig freigehalten wird; ein Gesicht verliert, wenn es im Profil, ein anderes, wenn es en face dargestellt wird. Männer mit starken Vollbärten sollen nie im Profil, sondern immer en face dargestellt werden, es müßte denn sein, daß eine Unregelmäßigkeit in der Augenstellung dazu zwingt, oder daß die beiden Gesichtshälften in störender Weise verschieden gebildet sind. Auch wird es von der Eigenart der Persönlichkeit sehr abhängen, ob sie in sitzender Stellung oder aufrecht stehend, an einem Pult lehnend, lässig auf einem Sopha oder in einem Armstuhle ruhend, abgebildet werden soll. Durch die Farbe der Haare und der Augen wird die Art, wie man eine Persönlichkeit nachzubilden hat, ebenso bestimmt, wie durch die Form der Gesichtszüge, der Hände, der Füße u. s. w. Auch der Charakter und der Stand der Originale ist in der Art der Darstellung zu berücksichtigen. Es wäre ganz falsch, eine Königin von tadelloser, reiner Gesinnung und Lebensführung so darzustellen, wie man etwa die Madame Maintenon, die Savallière, die Marquise Pompadour gemalt und modellirt hat. Ein Schauspieler muß in seiner ganzen Haltung und auch in

der Art, wie er seine Kleider trägt, anders erscheinen als ein Politiker, als ein Schriftsteller, als ein Gelehrter. Die neuere Kunst legt also ein Gewicht darauf, daß sie in den Bildnissen von Persönlichkeiten durch die kennzeichnende Umgebung die Charakteristik derselben unterstützt. Es ist daher mit Befriedigung zu begrüßen, daß einzelne Künstler von heute die Methode, welche schon in der classischen Epoche der modernen Malerei von großen Meistern, wie Tizian, eingeschlagen wurde, den Mann mitten in seiner Berufsthätigkeit zu zeigen, wieder aufgenommen haben. Ein Kreis von Pariser Künstlern und Gelehrten, der sich schon vor vielen Jahren allabendlich vor einem der ersten Cafés auf dem Boulevard des Italiens in Paris zusammenfand, hat sich damit amüfirt, aus der Erscheinung der vorübergehenden Herren und Damen, Männern und Weibern aus dem Volke stets zu errathen, welcher Beschäftigung sie ihr Dasein widmen.

Der Mann der Arbeit, sei er nun ein hochstehender Gelehrter oder Politiker oder Industrieller gewesen, wurde in eben solcher Weise herausgefunden wie der Pflastertreter, der Lebemann, die Lebefrau, und es ergab sich, daß die Herren, nachdem sie das Spiel einige Monate hindurch getrieben hatten, außerordentlich in der Kunst gewannen, aus der Erscheinung der Menschen deren Charakter und Stellung im Leben mit Bestimmtheit festzustellen. Dieses Beispiel führt uns darauf, daß wir die Behauptung aussprechen, ein echter Künstler sei eigentlich immer in seinem Berufe thätig, und ein Bildnißkünstler könne gar nichts anderes, wenn er scheinbar unthätig auf der Promenade flanirt oder im Salon mit Anderen plaudert oder im Eisenbahnwaggon in die Sommerfrische fährt, als sich fortwährend im Beobachten der Menschen und in dem Bemühen, ihre Eigenart mit sicherem Blicke herauszufinden, üben.

Ueber die Wichtigkeit der einzelnen Theile des Gesichtes für die Bildnißähnlichkeit im höheren Sinne ist vielfach gestritten worden, und es lohnt wohl, daß wir hier den Ausspruch eines englischen Professors besonders beleuchten. Der Gelehrte sagt wörtlich: „Es giebt nichts in dem Gesichte, was für den Ausdruck so maßgebend wäre als der Mund, und dies kommt wohl daher, daß mit demselben mehr Muskeln im Zusammenhange stehen als mit irgend einem anderen Theile des Gesichtes.“ Der verstorbene scharfsinnige Arzt konnte dies bei seinen anatomischen Vorlesungen in der Royal Academy gar nicht genug betonen. Er führte ein zusammengesetztes Bild vor, um zu beweisen, daß die Augen, von deren Einfluß auf den Ausdruck man so viel spricht, einen selbstständigen Ausdruck überhaupt nicht haben. Er behauptete, daß der sogenannte „fromme“ Blick gar nicht existire, wenn nicht der Mund das Seinige dazu thue; denn, wenn der Mund lache, so schienen auch die Augen zu lachen. Nun, über die Wahrheit, daß die Augen dennoch einen selbstständigen Ausdruck haben, vorausgesetzt, daß man die zunächstliegenden Partien des Gesichtes dazu heranzieht, kann wohl gar kein Zweifel bestehen. Man verhalte doch den Mund einer geistig und gemüthlich aufgeregten Persönlichkeit, die entweder leibhaftig vor uns ist oder im zutreffenden Conterfei, vollständig mit seiner ganzen Umgebung und betrachte dann die Augen dieser Person, ob sie nicht getreulich die Gemüthsstimmung, von der sie eben bewegt ist, zum Ausdrucke bringen. Im Gegentheile, die Augen können, so wie sie zu weinen vermögen, eben auch lachen, und zwar so eindringlich und laut, daß man unwillkürlich mitlacht, wenn man sie ansieht. Es ist also auch der fromme Blick, der Liebesblick, der Zornblick und der böse Blick keine Sage, sondern Wirklichkeit. Die Italiener der Renaissance und auch späterer Zeiten haben das „mal



ochio" als in vielen Familien herkömmlich stets für drohend und unheilbringend gehalten, und sie warnten vor derartigen Menschen, ebenso wie die alten Römer vor der Schönheit der zusammengewachsenen Augenbrauen, oder der heute hie und da noch herrschende Wahnglaube des Volkes vor goldrothen Haaren, der im Sprichworte zum Ausdrucke kommt: „Rothe Haare — Gott bewahre.“

Bei allen den Ausführungen, welche wir der Bildnißkunst gewidmet, ergab sich wieder, daß auch in diesem Zweige der Kunst die Hauptbedingungen sind: Form, Farbe, Ton und Ausdruck. Nur ein Kunstwerk, in dem alle diese Bedingungen erfüllt erscheinen, wird von zwingender Ueberzeugungskraft jedem Beschauer gegenüber sein und bleiben.

## Illustration.

---

Es ist eine sowohl beim Publicum als auch bei einem Theile der Künstlerschaft verbreitete Meinung, daß die Illustration anderen künstlerischen Producten gegenüber eine geringe Stellung einnimmt, und man hört nur allzu oft als schweren Tadel eines Gemäldes den Ausruf, es wirkt zu illustrativ. Der Grund dafür, daß man der Illustration so wenig gerechte Würdigung zutheil werden läßt, liegt wohl darin, daß thatsächlich viele Illustrationen sehr schlecht sind, und daß sich das Publicum die Sache viel einfacher vorstellt, als sie in Wirklichkeit ist. Auch ein großer Theil der ausübenden Künstler steht der Illustration feindlich gegenüber und die Warnung, nur nicht illustriren, das verdirbt, kann jeder junge Künstler, der sich damit sein Geld verdienen muß, oft genug hören. Daß das letztere unrichtig ist, ergibt sich daraus, daß sehr viele noch dazu der bedeutendsten Künstler sich damit über die Schwierigkeit des Anfanges hinweghelfen, und wie man aus ihren späteren Werken sehen kann, nichts an Productionskraft verloren. Wem sind übrigens die Namen Boticelli, Hans Holbein, Doré, die als Maler und Zeichner berühmt waren, nicht bekannt, und wer weiß es nicht, daß Künstler, wie Marr, Stuck &c., die auch nicht

gleich den Ruf gewonnen hatten, dessen sie sich heute erfreuen, den schlagendsten Beweis geben, daß, wenn einer überhaupt dazu befähigt ist, das Illustriren nicht schadet. Was aber wenige, die auf die Illustration herabsehen, zugeben, ist die Thatsache, daß dazu ein großes positives Können, umfassende Bildung und fruchtbare Phantasie gehören. Mancher von denen, die sich über die Illustration erhaben fühlen, würde, wenn er welche liefern müßte, bald zu dem Bekenntnisse bewogen werden, daß hinter einer guten Illustration weit mehr steckt als in manchem viel bewunderten Stimmungsbild. Allerdings muß man zugeben, daß das Illustriren auch wieder eine specielle Begabung erfordert, die hauptsächlich in dem Gedächtnisse für Form liegt, das eben manchem trefflichen Künstler bis zu einem gewissen Grade fehlen kann, oder einfacher, es giebt eben Maler, die nach der Natur alles, ohne dieselbe nichts zu Stande bringen.

Was versteht man überhaupt unter Illustration? Im weiteren Sinne eigentlich nur die bildnerische Darstellung eines Gedankens. Sie soll veranschaulichen und erläutern, einen Gedanken, den Inhalt einer Darstellung, ein Charakterbild wiedergeben, die Phantasie des Lesers wecken und unterstützen, und darin liegt ihre große Bedeutung; sie ist das vermittelnde zwischen Schriftsteller und Leser und hilft beiden, dem Dichter, daß er leichter verstanden wird, dem Leser, daß er leichter versteht. In Bezug darauf, daß das Wort illustrativ so oft als Tadel angewendet wird, ist auch zu sagen, daß das in der Ansicht begründet ist, das Illustriren sei leichter und eines geringeren Könnens bedürftig.

Der Unterschied zwischen Illustration und Gemälde liegt wohl auch vornehmlich darin, daß in der Illustration mehr erlaubt ist als im Bilde, daß schon in Folge des kleinen Formates die Conception nicht so streng erwogen zu sein braucht, denn es steht einmal trotz vieler gegentheiligem An-

sichten fest, daß Compositionsfehler in größerem Formate viel mehr auffallen als im kleinen. Nehmen wir beispielsweise eine Zeichnung im Formate 15:20 Centimeter. Dieselbe stelle ein Interieur vor und im Vordergrunde befinde sich ein Buch, auf der Zeichnung einen Centimeter groß, so wird, wenn es auch einen ungünstigen Platz hat, das kaum störend wirken. Nehme man jetzt dasselbe Bild auf 15:20 Meter, so wird das Buch mit einem Meter Größe unangenehm wirken, also was im Kleinen unbemerkt, zeigt sich im Großen augenblicklich als grober Fehler. Nimmt man aber die vollendete Illustration, so wird sie, auch auf das Zehnfache vergrößert, keine Mängel ergeben und der Unterschied zwischen Illustration und Bild aufhören, vorausgesetzt, daß der Gegenstand der Darstellung wichtig und interessant genug ist, um daraus ein Bild zu machen und die Durchführung so weit getrieben ist, wie es bei einem Bilde nothwendig erscheint.

Leider ist diese Art Illustration eine Seltenheit, und was in illustrierten Zeitschriften, minderwerthigen Büchern u. geboten, ist nur dazu angethan, den schlechten Ruf zu rechtfertigen, in dem sie jetzt steht, und dabei befindet sich die Reproductionskunst heute auf einer Höhe wie nie zuvor, so daß es ein Leichtes wäre, in dieser Beziehung gute Bilder zu bringen; früher mußten sich ja die Künstler förmlich fürchten, eine Zeichnung dem Holzschneider zu übergeben, der sie gewöhnlich so zurichtete, daß sie der Autor im Drucke beinahe nicht wieder erkannte; jetzt dagegen steht gerade diese künstlerische Reproduktion in vollster Blüthe; man betrachte nur einmal die Holzschnitte in den Münchener fliegenden Blättern, nach Harburger, H. Reinicke u., es sind da die subtilsten Feinheiten des Tones und der Technik wiedergegeben. Man sieht bei den Schnitten nach Harburger förmlich den Strich des Stiftes, bei Reinicke

die Pinselführung u. s. w. Der Grund aber, daß es so viele schlechte Illustrationen giebt, liegt darin, daß ihre Kunst nicht bezahlt wird, daß sie eine Aschenbrödelrolle spielt, und daß sich in Folge dessen ein Mann, der mühsam seinen Ruf erlangt hat, nicht dazu hergiebt, für wenig Geld so viel zu leisten.

Es ist ja doch merkwürdig: Es giebt jetzt eine große Zahl guter Zeichner und Maler, und wie wenig gut illustrierte Blätter haben wir; warum? Weil Geringes dafür bezahlt wird und es Tausende giebt, die es zwar schlecht, aber auch billig machen. Das Publicum versteht ja doch nichts davon. Da sind wir schon wieder bei dem schönen Sage angelangt, der so viel Unheil in der Kunst anrichtet. Man sage sich doch nur immer vor, daß die Kunst hauptsächlich für das Publicum da ist, und daß man sich bemühen müßte, durch gute Illustrationen den Geschmack und den Sinn für die Kunst zu bilden und zu heben. Wer hat noch nicht die Erfahrung gemacht, daß man oft bei einer begeisterten Schilderung eines alten Gemäldes eine Reproduction desselben trifft, die nichts weniger als die Schönheit dieses Kunstwerkes darthut. Derartige Bilder findet man nicht selten in Kunstgeschichten und ähnlichen Werken, die doch die Aufgabe haben, den Sinn des Lesers für das Schöne zu wecken, und denen es ebenso Pflicht wäre, wie ein Kunstwerk mit der gebührenden Begeisterung zu schildern, auch diese Schilderung durch ein Bild, das einen Begriff von der Schönheit des Originalen giebt, zu unterstützen. Jede gute Schilderung hat zehnmal mehr Werth als eine schlechte Reproduction, weil diese nur den Leser verwirrt, er glaubt, wenn er eben das Buch zur Belehrung liest, die Illustration muß schön sein, und so hört man oft Leute vom Abendmahl Lionardo's schwärmen, und wenn man sie fragt, was sie davon gesehen haben? —

Einen jener elenden Holzschnitte, mit denen gewöhnlich die alten Meister beehrt werden. Darauf sollte ein besonderes Augenmerk gerichtet werden, in Kunstschriften gute Illustrationen zu haben, damit der Leser wenigstens einen Begriff von der Schönheit des Originalen bekommt, und nicht wie gewöhnlich darüber entsetzt ist, und in dem Glauben, daß das Original auch so aussieht, sich zwingt, das für schön zu halten. Wie wenige vermögen eigentlich mit Recht von der Schönheit des Moses von Michel Angelo sprechen, kennen ihn ja doch die meisten nur aus schlechten Bildern, oder, was nahezu ebenso viel Werth hat, aus Gipsabgüssen, die schon all das Tiefe und Feine verloren haben, mit dem das Original geschmückt ist. Wie viel mehr Werth hätte ein solches Buch, wenn darin gute Photographien die Kunstwerke repräsentiren würden, an denen man ihre wirkliche Schönheit erkennt, und sich nicht genöthigt sieht, *contre coeur*, da die Größe eines Meisterwerkes dargethan zu finden. Man wird uns entgegenhalten, daß die Herstellung zu kostspielig wäre und daher der Zweck, daß das Buch große Verbreitung findet, dadurch wesentlich geschädigt wird. Man ist aber heute bereits so weit, daß die Kosten der Photographie keine bedeutenden mehr sind. — Kann man aber einem Buche, ohne den Preis bedeutend zu erhöhen, keine guten Illustrationen beigeben, dann lasse man es eben ganz sein, denn wie gesagt, eine beredte anschauliche Schilderung hat bedeutend mehr Werth und der Leser wird mehr Befriedigung haben, als wenn er sich bei einer kümmerlichen Reproduktion denken soll, das sei ein Meisterwerk. Wird man einmal im Publicum anfangen, der Illustration gerecht zu werden und ihren Werth zu erkennen, dann werden auch mehr tüchtige Künstler sich damit befassen und für die Erweiterung des Kunstsinnes und Geschmacks in dieser Richtung Sorge tragen.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, so merkwürdig es klingen mag, es giebt bedeutende Künstler, denen das Illustriren große Schwierigkeiten bereiten würde, und die jede andere künstlerische Productionsart vorziehen; es liegt dies eben darin, daß für die verschiedenen Arten der Ausübung der Kunst verschiedene Fähigkeiten nothwendig sind, oder daß diese Fähigkeiten ungleich ausgebildet sind. Man kann gewöhnlich schon von seiner Jugend an erkennen, wie einer förmlich fürs Illustriren geboren ist. Rasche Aufnahmefähigkeit und vor allem Formengedächtniß sind da die wichtigsten Momente und man kann an solchen Künstlern die Wahrnehmung machen, daß sie fortwährend auswendig zeichnen, ja gewöhnlich zeichnen sogar derartige auswendig viel besser und richtiger, als wenn sie vor der Natur stehen; ein so Begabter wird beispielsweise einen Hund zeichnen, wenn er auch noch nie Studien davon gemacht hat, während das dem, der aus der Natur schöpft, nicht möglich ist. Um das zu verstehen, muß man sich vorhalten, daß bei solchen der Vorgang, wenn sie produciren, ein ganz anderer ist als bei dem, der vor der Natur sitzt und langsam Verhältniß für Verhältniß mißt, also direct aus der Natur schöpft. Der Andere, sagen wir der geborene Illustrator dagegen, schöpft rein aus seinem Gedächtnisse, man kann sagen, dem läuft's förmlich aus dem Stifte, immer aus der Erinnerung heraus, wo die Eindrücke von allem, was er gesehen hat, aufgespeichert liegen; darum wird er aber auch nie der Natur näher kommen, und man kann beobachten, wie solche Illustratoren nach und nach einem Schema verfallen und immer schwächer und schwächer werden.

Um ein Beispiel zu nennen, man betrachte die Zeichnungen, die Schlittgen vor ein paar Jahren gemacht hat und stelle die von heute vergleichend daneben, da kann man

deutlich sehen, wie der Mann zurückgegangen ist, und wie die Bilder an Charakteristik und Wahrheit verloren haben. Wie reimt sich aber das damit zusammen, daß wir gesagt haben, illustriren schadet nicht? Ja dem, der die Natur dabei nicht vernachlässigt, der fortwährend von ihr lernt und damit sein Auge für Charakteristik frisch erhält, dem wird es auch nie schaden. Hat aber einer die Fähigkeit, aus sich besser zu schöpfen, als wenn er sich an die Natur hält, so liegt ja der alten Wahrheit gemäß, daß die Menschen immer das lieber thun, was ihnen leichter fällt und was sie können, die Gefahr sehr nahe, daß er eben das Schwere, zu lernen, an der Natur zu studiren, lieber läßt und allein mit seiner Begabung arbeitet. Die Menschen, die die Energie haben, sich zu gestehen, daß sie etwas nicht können, und eben das zu studiren, wenn es ihnen auch doppelt schwer fällt, sind dünn gesäet; wer sich daher ausschließlich mit der Illustration beschäftigt und sich nicht an der Natur erfreicht, wird verflachen und immer leerer und leerer werden; studirt aber einer dabei die Natur, so kann es ihm nie etwas schaden, sondern im Gegentheile, er wird schneller concipiren lernen und sich mancher zu lösenden Aufgabe gegenüber mit größerer Sicherheit und Freiheit bewegen, sich kurz gesagt, überall zu helfen wissen.



## Die Künstler.

---

Vor wenigen Jahren hatte ich mit einem der hervorragendsten Kunstkenner, der in einer Großstadt in allen Kunstangelegenheiten eine maßgebende Rolle spielte, ein Gespräch über die Künstler, das mir unvergeßlich bleiben wird. Ich sagte nämlich, daß der Zustand, in welchem sich die Mehrzahl der Künstler heute befinde, ein höchst trauriger sei. Jenen Talenten, welche für die große Kunst prädestinirt sind, mangle es häufig an würdigen Aufgaben, und nur an Aufgaben können solche Talente erzogen werden nach dem ebenso tiefen als vielverbreiteten Worte: es wächst der Mensch mit seinen Zwecken. Ich wies auch auf die bedrängte und schwierige materielle Lage der meisten Künstler hin, welche gleichfalls ihre gedeihliche Entwicklung in jeder Weise behindert und hemmt. Ich verbreitete mich auch über die vielen, mit Demüthigungen und Selbstüberwindungen berechtigten Selbstgefühles verbundenen Schritte, welche nothwendig seien, um einem Künstler die Freiheit des Schaffens nach dem Zuge seines Talentcs zu schaffen. Damit nicht genug, beleuchtete ich auch die wichtige materielle Rolle, welche heute die Kunsthändler im Kunstleben spielen, und inwiefern diese auf die freie Schaffens-

kraft der Künstler lähmend oder fördernd zu wirken im Stande seien. Mit einemmale unterbrach mich die kunstwissenschaftliche Capacität: „Ach, lassen sie mich doch mit Ihren ewigen „die Künstler!“ Mich interessirt vor allem die Kunst; die Künstler kommen in meine Augen in zweiter Linie.“ Ich stuzte; denn wie könnte man sich denn eine Kunst ohne Künstler denken! Und ich erlaubte mir diese Meinung dem Manne von „weittragendster Bedeutung“ in unverblümter Weise zu sagen. Der Mann erröthete leicht, ein unnmuthiges Lächeln kräuselte seine Lippen, und ich erkannte, daß er es ablehne, weiter auf das Thema einzugehen.

Da es nun in der That keine Kunst ohne Künstler geben kann, und zwar so, daß sogar eine richtige Künstlergeschichte die Geschichte der bildenden Kunst sein würde, wie dies ja auch der ausgezeichnete Kunsthistoriker Brunn, indem er seine Geschichte der griechischen Künstler schrieb, anerkannte, so wollen wir uns im Nachfolgenden mit dem Wesen der Künstler eingehend beschäftigen. Wir werden da nur Weniges, aber Entscheidendes aus der Theorie und Vieles aus dem Leben und der Erfahrung in illustrirenden Beispielen zu verzeichnen haben. Künstler unterscheiden sich von allen anderen Menschen durch ihr eigenartiges Wesen, durch die Art, wie ihre geistigen Kräfte veranlagt sind, und durch die Richtung, welche dieselben in ihrer Bethätigung einschlagen und festhalten. Künstler sind bevorzugte Naturen, das ist gar nicht zu bestreiten, ebenso wenig, wie daß sie anders sind als alle Anderen; daß sie sich durch gemeinsame Eigenschaften von der übrigen Menschheit unterscheiden, ja jeder, insofern er eine echte Natur ist, wieder sich von jedem anderen Collegen differenzirt, will ich nebenbei betonen. Die tiefsten Denker, welche die Menschheit zählt, waren dieser Ansicht, und um einen Mann als

Autorität anzuführen, der noch lange, lange Jahre hindurch — so wie heute — als eine der herrlichsten Leuchten der Wissenschaft gelten wird, erinnere ich an Rokitanaky, der gleich groß als Philosoph, als Psycholog wie als Anatom war. Es werden sich diese Wahrheiten hoffentlich noch klarer darstellen, wenn seine Nachkommen dazu gelangen, die von ihm hinterlassenen, im Manuscripte vorhandenen philosophischen Schriften zu veröffentlichen. Rokitanaky nämlich sagte einem Künstler, der ihn wegen heftiger nervöser Aufwallungen berieth: „Lieber Freund, Sie sind kein Normalmensch, Sie haben nämlich Eines von der Natur zu viel bekommen, obwohl diese überhaupt gegen Sie sehr gnädig war. Ihr Gehirn ist außer der Regel gerathen, trösten Sie sich darüber, denn jedes Künstlergehirn ist, wie ich nach einer langen Lebenserfahrung mit Recht sagen zu können glaube, ein pathologischer Fall.“

Was sind nun die Eigenschaften, welche einen Menschen zum Künstler prädestiniren? Da Kunst die Darstellung des Schönen ist, so muß demjenigen, der sich der Kunst zuwenden will, als selbstschaffende Kraft vor allem die richtige Empfindung des Schönen, was wir den guten Geschmack nennen wollen, angeboren sein. Zu dieser richtigen Empfindung des Schönen eine lebhafteste Einbildungskraft, ein durchdringender, weit- und tiefgehender Verstand, welcher die Einbildungskraft, die gern ins Weite, ins Unbegrenzte, Unbestimmte, Unfaßbare schweift, zu zügeln vermag. Ein unbeugsamer fester Wille, der stets auf sein höchstes Ziel gerichtet, sich durch keinerlei Hinderniß, durch keinerlei mißliche Erfahrung von dem einzuschlagenden Wege abhalten läßt. Dieser Wille muß, in dem Künstler vorwaltend, ihn bestimmen, alle anderen Interessen seines Lebens dem Zwecke seines Daseins, die Schönheit in Kunstwerken zu veranschaulichen, unterzuordnen.

Darin sind Genie und Talent identisch; sie weichen — es ist ja sehr viel über dieses Thema geschrieben worden — nicht der Art, sondern dem Grade nach voneinander ab. Doch ist auch in den Genies hinwieder ein tiefgehender Unterschied durch die Art, wie die angegebenen Eigenschaften sich zu einander verhalten, gegeben. Genies, in denen diese Eigenschaften alle homogen, bis zur äußersten menschlichen Möglichkeit ausgebildet sind, sind die Spitzen der geistig großen Menschen überhaupt. Um dies in Beispielen klar zu machen, führen wir einige Universalgenies an, wie Shakespeare, Goethe, Lionardo, Michel Angelo, Raphael. Diese höchsten Spitzen des menschlichen Geisteslebens haben Werke geschaffen und werden immer Werke schaffen, welche den gesammten Bildungsgehalt ihrer Zeit in Kunstwerken veranschaulichen. Für diese Genies ist die Kunst, welche sie üben, eben nur ein Ausdrucksmittel, um ihre Weltanschauung den Nachkommen zu überliefern. Es muß diese Wahrheit hier sehr scharf betont werden, weil es eine Menge von Leuten, und zwar auch solche, welche sich berechtigt halten, in Kunstangelegenheiten das große Wort zu führen, giebt, die der naiven Ansicht huldigen, daß es genügen würde, ein einziges vollendetes lyrisches Gedicht oder ein Blumenstück oder einen hübschen Kopf producirt zu haben, um als großer Künstler gelten zu können. Wäre dies der Fall, so müßten wir ja auch Lionardo da Vinci, von dem wir nur eines, aber eines der vortrefflichsten Sonette, welche jemals gedichtet wurden, kennen, als einen Dichter ersten Ranges anerkennen. Aber gerade diese Eigenschaft müssen wir diesem Unicum unter den Künstlern, der in allen anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Fächern seiner Zeit vorausseilte, versagen, und zwar so lange, als nicht vielleicht es einem glücklichen Zufalle gelingt, in dem reichen Schatze seiner hinterlassenen Manuscripte mehrere

Gedichte aufzufinden, welche an Größe der Anschauung, an Prägnanz der Sprache und an Tiefe der Gedanken ebenbürtig wären jenem erwähnten Sonett, in welchem er das Verhältniß zwischen Wollen und Können, das die Menschheit so sehr quält, trefflicher als einer vor ihm oder nach ihm dargestellt hat. Die Universalität der Begabung ist aber nicht das entscheidende Moment, einen Künstler in die allererste Reihe zu stellen. Es kommt eben auf den Grad, auf die Stärke und Tragweite der einzelnen Begabungen an. Würde es sich nur um die Universalität handeln, so wäre Salvator Rosa, der verwegen-phantastische und geistreiche Maler, unbedingt in die allererste Reihe zu stellen. Denn er war Dichter, Schauspieler, Musiker, Dramatiker u. s. w., und doch müssen wir ihn schon in die dritte oder vierte Reihe einreihen.

Ein Moment, das wir bisher nicht hervorgehoben haben und das dennoch eine der wichtigsten Eigenschaften des Künstlers darstellt, ist sein Fleiß — ein Fleiß, der keine Pause kennt. Deshalb sagt auch schon der alte Hesiod mit Recht: „Vor allem achten die Götter den Fleiß.“ Aber welcher Fleiß ist da wohl gemeint? Jener, der gedankenlos in der Tretmühle technischer Uebungen immer fort ohne Ruh' und Raft sich bewegt? Gewiß nicht. Es ist der Fleiß gemeint, der das erhabene Ziel, das der Mensch seinen natürlichen Anlagen gemäß immerfort anstrebt, nie aus den Augen verliert. Profanum vulgus, die gedankenlose Menge, die gewohnt ist, den geübten Schimmel ihrer Thätigkeit tagtäglich und stündlich zu reiten, begreift davon freilich nichts, und wenn solche Leute den Künstler oder Poeten flaniren sehen, wenn sie gewahren, wie er stundenlang in der freien Natur sich bewegen kann und die Erde und den Himmel mit scheinbar träumerischen Blicken betrachtet, wie er im Salon mit reizenden Damen spricht und den Worten

eines schönen und geistreichen Mannes lauscht, wie er in eiteln Vergnügungen, Masqueraden und anderem Schnick-Schnack sein Geld mit vollen Händen austreut, so meinen sie unwillig, daß sei ein Tagedieb, der sein Geld unverantwortlich leichtsinnig vergeudet. Was ist aber die Wahrheit? Die Wahrheit ist — und ich sage das nach einer langjährigen Erfahrung, nach vieljährigem Verkehre mit hervorragendsten Künstlern meiner Zeit — die Wahrheit ist, daß der tüchtige Künstler, und von einem anderen kann ja nicht die Rede sein, fortwährend im Dienste seiner Sendung thätig ist. Frauen wissen das viel besser als der Philister, der meint, Kunstthätigkeit oder wissenschaftliche Thätigkeit um ihrer selbst willen getrieben, sei nur eine Spielerei. Eine wegen ihrer Schönheit und wegen ihres Geistes hochgefeierte Frau sagte mir einmal, als ich sie darüber interpellirte, warum sie gegen Künstler und Poeten und derartige Männer in gewissen Dingen nahezu beleidigend zurückhaltend sei: „Ja sehen Sie, mein Lieber, Künstlern und Poeten mangelt es auch in dem allerintimsten Umgange mit uns einer gewissen Naivetät, der vollen und rückhaltslosen Hingebung, welche wir als die nicht zu umgehende Bedingung unserer Hingebung, unserem ganzen psychischen Wesen gemäß, stellen müssen. Künstler haben noch in dem Momente des höchsten Entzückens ihre Aufgabe vor sich und dienen ihr, indem sie ebenso sehr beobachten als bewundern. Es hat für mich aber von jeher der Gedanke, daß ich für einen Mann, an dem meine ganze Seele hängt, niemals hoch genug stehen würde, um nicht von ihm als ein Gegenstand des Studiums betrachtet zu werden, etwas Deprimirendes. Die Frau, welche der Dichter anbetet, ist seine Muse, und gerade so ist es bei dem Künstler: Das, was ihm über alles geht, ist seine Kunst.“

Interessant ist auch der Unterschied zwischen den Künstlern durch die Art, wie sie von ihrem Talente ge-

trieben werden oder ihr Talent beherrschen. Die Einen besitzen ihr Talent, die Anderen werden von ihrem Talente bejessen. Diese Letzteren werden vom Publicum meist als die wahren Genies, als die eigentlich von Gott Begnadeten angesehen und angestaunt. Es sind die vollständig naiv Schaffenden, die von ihrem Dämon, gleichsam als einem Tyrann fortwährend gehezt und getrieben werden. Diese beiden Kategorien von Künstlern sind aber wieder untereinander gründlich verschieden durch die Art, wie sie ihrem Dämon gegenüberstehen. Die Einen von ihnen erscheinen ihm gegenüber vollständig willen- und machtlos, die Anderen beherrschen ihn in höherem oder geringerem Grade. Wie gründlich verschieden diese Mannigfaltigkeit in diesen beiden Kategorien der Künstler ist, das werden einige Beispiele aus der Geschichte der Künstler, welche wir in kurzer Charakteristik geben wollen, darlegen. Welch ein Gegensatz in Bezug auf künstlerische Production ist zwischen Raphael und Michel Angelo, zwischen Mozart und Beethoven, zwischen Schiller und Lessing. Absichtlich habe ich in der ersten angegebenen Namenreihe Shakespeare, Goethe und Lionardo nicht angeführt, und zwar deshalb, weil in diesen drei Heroen des geistigen Lebens der Menschheit die künstlerische Potenz, welche wir oben den Dämon des Künstlers genannt haben, ebenso stark ausgebildet war als die Kraft, ihn zu beherrschen und ihm seine Wege zu weisen. Diese ganz ungewöhnlich hochstehenden Männer, wie auch Cervantes, Dante u. s. w. wurden eben nicht bejessen von ihrem Talente, sondern sie besaßen es vollständig und handhabten es nach ihrer Willkür.

Man ist vielfach mit der Qualitätsbezeichnung Genie in neuerer Zeit zu freigebig gewesen. Genie ist eine gar seltene Gabe der Natur. Ueber dieses Thema schrieb vor vielen, vielen Jahren in der so inhaltsreichen Zeitschrift

„Jsis“, welche von dem berühmten Philosophen und Naturforscher Dfen herausgegeben wurde, Graf Georg August Bucquoy, der vor fünfzig Jahren etwa eine der originellsten Stadtfiguren Prags war, einen sehr merkwürdigen Aufsatz. Graf Bucquoy war — ich führe das an, um seinen Worten ein größeres Gewicht zu geben — ein ebenso gründlicher Philosoph, als Mathematiker, als Chemiker; er ist ja der Erfinder des grünen, farbigen Glases, das opac ist und Hyalith genannt wird. Ueberdies war er auch ein ausgezeichnete Astronom und errichtete sich auf seiner Herrschaft Grazen einen astronomischen Thurm. In dem oben erwähnten Artikel führt er die These durch, daß es ihn immer wundere, wenn die Menschen gar so erstaunt thun, daß es so wenig Normalmenschen gäbe. Es finden sich ja auch unter den Pflanzen und Krystallen selten solche, denen man die Bezeichnung normal zutheilen könne.

Dies ist so sehr wahr, daß wir es in der Geschichte der Künstler bestätigt finden. Woran liegt es, daß einige der glänzendsten Begabungen, kaum sie ihre Augen geschlossen hatten und der Mühsal des Lebens entrückt waren, schon begannen zu veralten? Sie hatten alles für sich, und nur ein Moment, das wir als eine der nothwendigsten Eigenschaften des Künstlers bezeichnet haben, mangelte ihnen, und zwar die richtige Empfindung des Schönen, der Geschmack.

Ein Beispiel aus der modernsten Malerei wird dies ganz klarstellen. Einer der genialsten französischen Impressionisten malte das Porträt seines Lieblingshundes, eines weiblichen Rattlers. Als das Thier ihm als Modell diente, war es trüchtig und seine Wamme schon vielversprechend gebläht. Der Künstler malte sein Lieblingshündchen, aber so, das dasselbe dem Beschauer die Wamme mit den aufgelaufenen Zitzen zuehrte, und zwar dieses anmuthige



Bild in vollem Sonnenlichte. Ich erlaubte mir angesichts dieser trivialistischen Excentricität dem Maler die Frage vorzulegen, warum er denn das Thier gerade in dieser Stellung gemalt hätte. Er erwiderte: „Nun, weil ich es eben so gesehen habe.“ Da konnte ich denn nicht umhin, zu entgegnen: „Hättest Du, lieber Freund, doch dem kleinen Nackter einen Fußtritt auf den Steiß gegeben, er würde sich umgedreht haben, und die Menschheit würde dann ein erfreulicheres Conterfei von ihm zu sehen bekommen.“ Der Mann, von dem ich dieses Geschichtchen erzähle, ist nicht der Größten einer, aber er ist seither sehr berühmt geworden, und die Kritiken, die man über ihn liest, sind wirklich zumeist reine Apologien. Er ist auch in seiner kräftigen und gesunden Erscheinung und in seinem gradauszufahrenden Geiste eine liebenswürdige Erscheinung, aber freilich, die Geschichte von dem Nattler mit der prozigen Wamme wiederholt sich immer wieder in seinen Bildern.

Doch sehen wir uns einen viel Größeren an, einen Hauptmatador der Malerei, den kein Geringerer als Shakespeare den ersten Stern der Malerkunst seiner Zeit nannte — Giulio Romano. Bei aller Kraft der Phantasie, bei aller Meisterschaft der Technik mangelte ihm doch der sichere Geschmack, und dies ist wohl der wahre Grund, daß dieser wahre Heros der Kunst von vielen Kunsthistorikern als der Markstein bezeichnet wird, von dem aus der Niedergang der Malerkunst der Renaissance beginnt. Um einige Belege zu der Behauptung, daß ihm der sichere Geschmack gemangelt habe, zu geben, erinnern wir nur an die ungeheueren Giganten im Palazzo Teff zu Mantua und an sein übrigens treffliches Bild Madonna della Gatta, auf dem leider doch die Katze das Allerschönste ist. Welch ein wunderlicher Einfall für einen Madonnenmaler, die Katze in einem Bilde, das die heilige Mutter darstellt, so zu

malen, daß durch das Bild derselben die Absicht offenkundig wird, sich als der beste Katzenmaler aller Zeiten zu documentiren. Ist es denn in der Poesie nicht ebenso? Würde in der That der geniale Christian Grabbe heute so vergessen sein, wie er es ist, wenn nicht alle seine Dramen, vom Herzog von Gothland angefangen bis zu den „Hundert Tagen“ und Don Juan und Faust, neben Stellen von höchster dramatischer und poetischer Bedeutung wieder Stellen von widerlichster und abstoßendster Geschmacklosigkeit enthielten? Was gebrach denn Heinrich von Kleist, um als ebenbürtig neben Goethe und Schiller zu erscheinen, wenn nicht der sichere, edle Geschmack? Diese Beispiele werden wohl dazu dienen, um unserer Behauptung die eindrucklichste Klarheit zu verleihen.

Wie alles beim Künstler eigenartig ist und anders als bei anderen Menschen, so ist auch sein Wissen. Sein Wissen ist von demjenigen der Menschen, welche einen wohlgefüllten Schulsack mit sich schleppen und damit prunken, ganz verschieden. Es ist ein viel lebendigeres Wissen, ein Wissen, das denjenigen, welche auf Nebensachen und Unwichtiges ihr Hauptaugenmerk richten, als ein gänzlich unwissenschaftliches erscheint. Es giebt Historienmaler, welche mit einem Mediciner des ersten Jahrganges in Bezug auf die technischen Ausdrücke der Muskeln nicht werden concurriren können. Ob sie ganz genau wissen, wo das liegt, was man Gastronomius nennt oder Externus oder Internus oder Vagus, diese Frage möchte ich ganz offen lassen. Aber gewiß ist, daß sie wissen, wo ein bestimmter Muskel liegt, daß sie seine Form, daß sie seinen Ansaß, seine Verwendung und Bestimmung kennen, und daß sie fähig sind, einen Menschen in Bewegung, in voller Thätigkeit seiner Muskeln, der Wirklichkeit gemäß, darzustellen. Ich denke, es kann gar keinen Realschullehrer der Grammatik geben, der in Bezug

auf Orthographie dem großen Cornelius nicht überlegen wäre. Denn bekanntlich schrieb dieser — einer der größten Maler der Deutschen — vollständig unorthographisch, auch ohne Empfindung für die Syntax, aber er kannte vollständig die griechische Poesie, wußte genau griechische Geschichte, vertiefte sich mit Vorliebe in die Kirchengeschichte und war in den Evangelien bewandert, wie der streitbarste Theologe. Auch Makart, einer der glänzendsten Coloristen aller Zeiten, besaß eine sehr mangelhafte Orthographie, aber er hatte ein Gedächtniß des Auges, wie nur wenige Menschen. Proben davon ergaben sich wiederholt in dem freundschaftlichen Verkehre mit ihm. Da war einmal zu einem Symposion eine Gesellschaft von Künstlern der verschiedensten Art bei ihm versammelt. Das Gespräch kam auf einen in einer italienischen Klosterbibliothek vorhandenen Codex und auf die wunderbaren gothischen Majuskeln und Minuskeln, die er enthalte. Friedrich Schmidt, der Dombaumeister, eine fraglose Autorität in diesen Dingen, sagte nun: „Ich werde versuchen, Euch aus diesem Codex eine der schönsten Majuskeln zu zeichnen.“ Und Makart, der — wie in der Regel — schweigsam zugehört hatte, stand auf, beugte sich über das Papier, auf dem Schmidt gezeichnet hatte, und sagte: „So ist das nicht, lieber Freund.“ „Ah,“ rief Schmidt ganz verblüfft. „Nun,“ erwiderte Makart, „jetzt schau zu, so ist es,“ und er zeichnete den Majuskel, und Dombaumeister Schmidt nickte etwas wie beschämt und sagte: „Ja, ja, Du hast recht, Du hast es genau so gegeben, wie nur die beste Photographie im Stande wäre.“ Makart gehörte zu den Künstlern, welche scheinbar ganz willenlos von ihrem Dämon besessen und getrieben werden, und doch mangelte es ihm keineswegs in der Production an jener vom Verstande geleiteten Besonnenheit, ohne welche ein echtes Kunstwerk niemals werden kann, und auch dafür

kann man mancherlei Beispiele beibringen. Ich will mich beschränken, eines anzuführen: Der Künstler hatte Studien zu seinem leider niemals gänzlich vollendeten Centaurenkampfe gemacht, und da er mit der Figur eines Lapithen, der eine Amazone in der Luft gehoben trägt, nicht ganz einverstanden war, berief er einen seiner Freunde, einen der experimentirtesten Privatathleten Wiens, zu sich, um ihn darüber zu berathen, ob die Stellung eine richtige sei. Nun hatte der Mann den Lapithen in aufrechter Stellung gezeichnet, wie er mit dem rechten Arme die Amazone trägt — der linke Arm war leicht vom Leibe weggestreckt, wie das etwa beim Stoßfechten üblich ist. Als der Athlet die Gruppe sah, lachte er und sagte: „Wie ist Ihnen das arrivirt, Meister, daß Sie so ein unmögliches Ding der Welt vorlegen wollen?“ „Nun,“ sagte der, „mein Farbenreibergenie wurde dazu benützt, und ich gab ihm die Puppe in die Hand, und die hielt er so ganz richtig.“ „Ach,“ sagte der Athlet, „das geht schon, die Puppe halte ich Ihnen zehn Stunden. Aber nun schicken Sie mir den Farbenreiber, das ist ein kleiner Kerl, der nicht schwer sein wird, den kann ich nicht so halten. Ich stelle mich fest auf das Standbein, strecke das andere, das Spielbein, hinaus und nehme den Burschen, so daß das Schwergewicht meines Körpers in dieser Stellung in dessen Achse fällt, und nun halte ich den Burschen, der doch gewiß 120 Pfund wiegt, als wäre er ein Kind.“ Und Makart hatte das Herz, die Gruppe, die namentlich in Bezug auf das Colorit der Körper von unsagbarem Reize war, augenblicklich zu überstreichen und sie richtig neu zu bilden.

Freilich giebt es auch Meister der bildenden Kunst, welche auch theoretisch sehr durchgebildet sind; darunter sind in erster Linie die Architekten zu nennen. Dann aber auch einzelne Bildhauer und Maler, wie das in den Zeiten der Renaissance der Fall war, wo neben einem im Schreiben so Unbehilf-

lichen, wie Paolo Veronese, Künstlerschriftsteller, wie Giorgio Vasari, Salvator Rosa, Albrecht Dürer, Rubens u. s. w. zu nennen sind. Von den Meistern der Gegenwart, die als Schriftsteller zu nennen sind, möchten wir vor allem den in aller Welt als solchen bekannten Gottfried Semper, dann Viollet Leduc, anführen; den Drang, über ihre Kunst zu schreiben, hatten sehr viele, und mit Glück thaten dies unter Anderen unserer Zeitgenossen der Zeichner und Radirer Max Klinger, der Bildhauer Hildebrandt und einige Franzosen. Auch Canon bemühte sich, in dieser Weise seinen Ueberzeugungen Ausdruck zu geben, ebenso Jakob Emil Schindler; Canon erreichte nach vielen Mühen in einigen Aufsätzen, die mir ungedruckt vorliegen, eine außerordentliche Anschaulichkeit und Energie der Sprache. Schindler hat gleichfalls anerkanntswerthe Versuche in dieser Richtung gemacht. Aber die meisten Künstler, welche auch den Ehrgeiz besitzen, sich als Schriftsteller zu bethätigen, überwinden die ersten Schwierigkeiten, welche da dem Laien entgegenstehen, nur mit schwerer Mühe und meist gar nicht. Was sie weg vom Schreibtische im gewöhnlichen Leben reizend improvisiren, das wird ungelent, halbverständlich, wenn sie schreiben. Meister, welche mit der Feder ebenso gewandte Lehrer wie mit dem Pinsel sind, gleich dem großen Porträtmaler Josua Reynolds oder Raphael Mengs, sind in der That als Ausnahmen zu betrachten.

Auch ein wichtiges Moment möchten wir hervorheben, das schon Goethe in unvergleichlich vollendeter Weise in seinen Gesprächen mit Eckermann in das volle Licht rückte. Er sagte nämlich, eine Eigenschaft, die der Künstler zu allen übrigen, wenn die den höchsten Werth haben sollen, in vollem Maße besitzen müsse, ist die Liebe. Nicht die gemeine, sinnliche Liebe, sondern die Liebe, die große, die allgemeine zu seinen Nebenmenschen, zu jedem Product in der Natur.

Wer diese Liebe nicht hat, wird nichts erreichen, man wird seine Geschicklichkeit bewundern, aber man wird ihm, der keine Liebe brachte, auch keine Liebe zollen. Auf welchem verkehrtem Wege sind also jene Künstler, deren Anzahl heute gar nicht gering ist, welche meinen, die Kunst könne bestehen, wenn sie nicht aus Liebe, aus jener Freude an dem Schönen, an der Natur, die alles umfängt und alles umfassen will, sondern wenn sie aus Haß geboren ist. Ich habe schon an einer anderen Stelle betont, daß ohne diese Liebe ihrer Schöpfer uns weder der doch so lächerliche Don Quixote von Cervantes, noch der ebenso durch seine unwillige Komik, wie durch seine ethische Liebenswürdigkeit reizende Pickwick erfreuen würde. Gibt es denn einen in seiner Unverfrorenheit ärgerlicheren Renommisten als Falstaff, und mit welcher Liebe hat diesen Schlemmer und Lügner und Gefinnungslumpen ohnegleichen Shakespeare dargestellt — mit einer Liebe, die uns wieder zur Liebe zwingt, so daß nur der abscheulich nüchternste, philiströseste Geselle an diesem unsterblichen Gebilde ewig jungen Humors keine Freude finden könnte.

Eine wichtige Eigenschaft des Künstlers ist, daß er in jedem Momente productiv ist. Die Productivität wurzelt in der Fähigkeit, Eingebungen zu haben, und die Frage, ist die Inspiration die unbedingte Voraussetzung eines Kunstwerkes oder ist sie nicht nothwendig damit verbunden, hat von jeher alle Schriftsteller, welche dem Wesen der künstlerischen Production nachgingen, ernstlich beschäftigt. Ein berühmter französischer Autor, der einmal als maßgebende Capacität in Theaterdingen galt und noch heute gilt, hat gerade heraus gesagt: Beim Schauspieler resultire jeder Erfolg aus treuem Gedächtnisse, rascher Auffassung, vollendeter technischer Durchbildung, guten äußeren Mitteln und einer Besonnenheit, welche durch gar nichts aus dem Concept zu bringen sei.

Es würde zu weit führen, wenn wir die diesfälligen verschiedenen Meinungen anführen wollten. Es genügt wohl, die Worte eines modernen vielbewunderten und vielgeschmähten philosophischen Schriftstellers — Friedrich Nietzsche — über die Inspiration zu citiren und dieselben kritisch zu beleuchten, um zu einem bestimmten Urtheile über das Thema zu gelangen. Nietzsche schreibt unter dem Schlagworte „Glaube an Inspiration“: „Die Künstler haben ein Interesse daran, daß man an die plötzlichen Eingebungen, die sogenannten Inspirationen, glaube, als ob die Idee des Kunstwerkes, der Dichtung, der Grundgedanke eines Philosophen, wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte. In Wahrheit producirt die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urtheilskraft, höchst verschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen. Die Inspiration steht tief im Verhältnisse zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Großen waren große Arbeiter, unermülich, nicht nur im Erfinden.“ In diesen Sätzen ist Wahres und Falsches durcheinander gemengt; das Wahre ist längst in anderer Form gesagt, das Neue aber ist falsch. Richtig ist, daß ein wahres Kunstwerk durch die schöpferische Phantasie und den urtheilenden, wägenden, ausscheidenden und verknüpfenden Verstand entsteht. Unrichtig aber ist, daß die Urtheilskraft etwas mit der Entstehung des Einfalles zu thun hat; sie kann ihn zwar billigen oder verwerfen, aber niemals erzeugen. Und aus der Urtheilskraft heraus ist niemals ein Kunstwerk geboren worden.

Die Idee eines Kunstwerkes ist in der That jedem Künstler von jeher plötzlich gekommen und wie „vom Himmel herabgeleuchtet“. Mit der Idee ist freilich das Kunstwerk noch nicht gegeben, die ist nur der Embryo dazu: dasselbe wird nur durch künstlerische Ausgestaltung, welche wieder

nur möglich ist, wenn die ursprüngliche Wärme, welche den Einfall erzeugt, in dem Ausführenden so lange vorhält, bis er die Idee vollkommen veranschaulicht hat. Die Idee entsteht mühelos, die Ausgestaltung nur durch unverdrossene Hingebung, unablässige Arbeit. Mit Ideen allein wird man daher gewiß ebenso wenig ein großer Künstler wie ohne Ideen. Die Ideen sind Keime, von denen viele, ja die Ueberzahl nicht zu Früchten ausreifen. Aber sie sind eben die nothwendige Basis eines echten Kunstwerkes, ohne diese wird jedes Kunstwerk leer und inhaltslos, wie seine entsprechende Ausgestaltung unzulänglich und verzerrt. Der Einfall ist die Grundlage und die Grundbedingung eines jeden Kunstwerkes, aber freilich nicht jeder, der Ideen hat, besitzt die Kraft, sie künstlerisch zu gestalten, und sehr viele, welche sich eines feinen, auf gesunder Urtheilskraft beruhenden Geschmacks erfreuen, sind völlig arm an künstlerisch zu verwerthenden Ideen und Einfällen. Um über das Geheimniß der künstlerischen Production klar zu werden, muß man bei Künstlern anfragen und nicht bei Philosophen und Schulgelehrten, und dies ist auch der Grund, warum man in den Schriften Goethe's mehr über das Thema erfährt als in allen Systemen der Aesthetik zusammengenommen. Er war eben durch und durch Künstler. Die Ideen zu seinen bedeutendsten Schöpfungen entstanden in ihm auch, als er ein ganz junger Mann war; an der Ausgestaltung mancher derselben hat er freilich nahezu sein ganzes Leben in begeisterter Sorgfalt gearbeitet. Nur der Künstler kann uns verrathen, wie ein Kunstwerk entsteht, denn nur er hat es an sich und durch sich erfahren. Mozart wurde einst in einem sehr höflichen Schreiben von einem naiven Laien gefragt, wieso er zu seinen Schöpfungen gelange, und der große Tonmeister antwortete in einem Briefe, der alles in allem darauf hinauslief, er komme zu all den schönen Sachen,



weil sie ihm eben einfallen. Die Antwort, welche Ariosto dem Papste gab, der eine ähnliche Neugierde bezüglich der Fülle von launigen und phantastischen Abenteuern im Orlando Furioso kundgab, lautete ganz ähnlich. Aber wir haben auch Belege aus der allerneuesten, aus der Kunstgeschichte unserer Tage zu erzählen, welche bestätigen, daß die Idee, der ursprüngliche Einfall zum Kunstwerk, mit blendender Plötzlichkeit — wie der Blitz vom Himmel — kommt. Eines Tages wurde Makart gefragt, wie er die Idee zu seinen Gemälden bekomme. Der Künstler erwiderte, nachdem er sich einige Augenblicke besonnen, in seiner zögernden Weise: „Ja, ich sehe zuerst eine Menge von Farben, und nach und nach werden Gestalten, Gewänder, Wasser, Bäume daraus. Ich thue da anfangs gar nichts dazu; das wird so, ohne daß ich es beabsichtige.“

Canon dagegen gab auf eine ähnliche Frage nachstehende Antwort: „Ich sehe zuerst eine Anzahl bewegter Figuren vor mir, welche einen Gedanken, oder wenn Sie lieber wollen, eine Idee veranschaulichen, über welche ich wie alle Menschen, die überhaupt denken, wiederholt nachgedacht, und merkwürdig, wenn ich von dem, was sich da mühelos vor mir zeigt, bei der Ausführung wesentlich abging, ist niemals etwas Rechtes daraus geworden.“ Am meisten frappirt hat mich von jeher, und ist für mich am lehrreichsten gewesen ein Ausspruch Nicolai's, des geistreichen Componisten der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“. Bei einer der Abendgesellschaften von Künstlern und Schriftstellern, welche sich seinerzeit im Gasthause „Zum heiligen Geist“, im sogenannten alten Bürgerhospital in Wien, nach dem Theater zusammenfanden, war wieder einmal der Gesprächsstoff Beethoven geworden, und der Sänger Ander, die Architekten Vandernüll, Romano, die Schriftsteller Uffo Horn, Nordmann, Emil Kuh, die Schauspieler Davison,

Lußberger u. s. w. wurden nicht müde, den unsterblichen Meister zu rühmen. Nicolai lauschte lange stumm und still, mit einemmale aber sprang er auf und rief ärgerlich aus: „Ach, Beethoven und kein Ende; ich versichere Euch, ich kann alles das, was er gekonnt — leider fällt es mir nicht ein.“ Alles lachte über das Wort, das unter seiner scurrilen Form einen tiefen Sinn birgt und von allen jüngeren Künstlern in pietätvoller Weise zu erwägen ist. Es bedeutet eben: Der Einfall ist von elementarer Wichtigkeit und von nahezu ebenso großer ist auch die künstlerisch technische Ausbildung. Alle Geschicklichkeit, alle Gewandtheit, aller Fleiß und alle Mühe helfen zu keinem großen Werke, wenn nicht ein fruchtbarer Keim, eine gesunde Idee als Substrat für die Ausgestaltung vorhanden ist. Aber die beste Idee kann nur künstlerisch veranschaulicht werden, wenn der Künstler, der sich an die Ausgestaltung wagt, als Meister sein Metier beherrscht und mit aller Wärme, voller Besonnenheit und durch keinen vergeblich gemachten Versuch entmuthigt, mit ausdauerndem Fleiß das als Embryo innerlich Geschaute in lebensvolle Form zwingt und bringt.

Inspiration und Arbeitskraft, der göttliche Funke und die unverdrossene Mühe, mit einem Worte Genie, das eben alles in sich faßt, das sind die Voraussetzungen jedes echten Kunstwerkes.

Auch in der Lebensführung, in der Art, wie sie ihre Ateliers, ihr Heim, sich ausgestalten, sind die Künstler gründlich verschieden, gerade so wie in ihrem persönlichen Verkehr, wie in ihrem Urtheile über sich und Andere und über ihr eigenes Schaffen. Eigentlich glaubt jeder Künstler von sich, daß er allein recht habe, daß seine Methode zu sehen und zu formen die einzig richtige sei, welche es verdienen würde, wenn die Menschheit überhaupt so klug wäre, als allgemein giltig anerkannt zu werden. Damit ist wohl

der Beleg gegeben, wie sehr Recht Kofitansky hatte, daß er jedes Künstlergehirn einen pathologischen Fall nannte. Diese Meinung aber verschweigen die Meisten aus Lebensklugheit und die Edelsten unter ihnen sind auch fähig, fremdes Verdienst anzuerkennen, und fördern es mit Eifer und Resignation ihrer eigenen, gar nicht anzufechtenden Bedeutung. Es sind Momente innerlichsten Katzenjammers, in denen freilich diese Grundüberzeugung ihres Wesens nicht kräftig genug vorhält, um ihre Verstimmung zu besiegen. Aber das sind eben nur Momente der Krankheit und ich behaupte, daß jeder Mensch, der in seinem Fache, in der Ausübung seines Berufes nicht von dem Gedanken geleitet wird, daß seine Thätigkeit eigentlich das Wichtigste auf Erden sei, nicht das Größte in seinem Fache erreichen wird. Ja jeder Schuhmacher, der eine gute Fußbekleidung machen will, muß glauben, daß ohne seine Existenz die Welt nicht bestehen könne. Ein Theil der Künstler will auch seinen Schönheits-sinn äußerlich bekunden; diese Art strebt danach, schön zu wohnen, schön zu leben, sich mit Kunstwerken aller Art zu umgeben, die schönsten Frauen ihrer Zeit zu ihren Freundinnen zu zählen. Andere tragen die Schönheit, insofern sie sie nicht in ihren künstlerischen Leistungen zum Ausdruck bringen, mit einer gewissen Ostentation nur in sich und sie ziehen es vor, in einfachen Räumen ihre Kunstwerke, welche alle Welt bewundert, zu schaffen. Zu dieser Art möchte ich zwei der hervorragendsten Künstler der Gegenwart rechnen: das ist der größte Maler und Zeichner Norddeutschlands, Adolf Menzel, und der Pariser Maler Bougereau, dessen mater dolorosa ebenso weltbekannt ist wie seine Venus Anadyomene. Die Bekanntschaft Adolfs Menzel's machte ich vor Jahren in Berlin. Ich war dem großen Geschichtsmaler durch eine Karte Heinrich Angeli's empfohlen. Auf dieser Karte machte Angeli dem befreundeten

Künstler zu wissen, daß ich gern sein Atelier sehen und ihn kennen lernen würde. Menzel, klein und gedrungen von Gestalt, mit einer Brille auf der Nase, im Ganzen aussehend wie ein Professor der Philosophie, warf einen forschenden Blick auf mich, ohne mich zum Sitzen aufzufordern und sagte, und ein etwas spöttisches Lächeln spielte um seine feinen Lippen: „Nun, Sie werden bei mir, da Sie an die Pracht und den Prunk des Makart'schen Ateliers gewöhnt sind, nichts finden, das Ihnen imponirt.“ Menzel hatte eben auf einer der Staffeleien, welche in dem allerdings sehr kahl und nüchtern sich darbietenden Atelier aufgestellt waren, eines seiner berühmtesten Gemälde „Im Eisenwerk“ unter der Arbeit. Das machte mir die Antwort leicht, und ich sagte: „Ja, ich finde schon etwas, was mir sehr imponirt, es ist das halbfertige, wunderbare Bild dort auf der Staffelei, was ich eigentlich eine Apologie der Arbeit, die Poesie der Arbeit nennen möchte. Nun ich aber das mit voller Ueberzeugung ausgesprochen, muß ich doch auch sagen, daß die Thatsache, ob ein Künstler schön wohnt oder die schlichteste und nüchternste Gesinnung in der Art, wie er sich einrichtet, zum Ausdrucke bringt, mit seinem Kunstschaffen nichts zu thun hat, daß ich es aber andererseits für keinen Nachtheil, sondern für einen Vortheil, ja für einen Vorzug halte, wenn ein Künstler, dessen Idee die Schönheit sein muß, auch danach trachtet, in so schöner Umgebung als möglich zu leben.“ Nun bot mir Menzel erst einen Stuhl und sagte lächelnd: „Sie gefallen mir und Sie müssen mich öfters besuchen, und zwar in meiner Wohnung. Glauben Sie nicht, daß ich Makart deshalb, weil ich mich in solcher Weise geäußert, gering achte. Ich achte überhaupt niemand gering und namentlich keinen Künstler, und ich versichere Sie, daß ich schon durch manches Bild und manche Plastik, an der viele Leute hochmüthig die

Achsel zuckend vorübergingen, Vieles und Dankenswerthes gelernt habe.“ Und nun hielt der Meister über das Thema, daß keine Production zu gering wäre, als daß derjenige, der den guten Willen dazu mitbringt, nicht davon lernen könnte, einen gründlichen, an Apereus reichen Vortrag, der — gedruckt — die Zierde eines jeden Buches sein würde. Menzel sprach so klar, so bestimmt, so überzeugend über seine Kunst, wie freilich dies nicht jedermanns Sache ist. Er gehört auch zu denjenigen, die genau die Grenze ihres Talentes wissen, und da hat er einen ebenbürtigen Genossen an dem großen Münchener Historienmaler Karl Marr, der immer genau weiß, was er will und was er kann. An der Klippe, daß sie in ihrer Production zu hoch greifen, über die ihnen von der Natur gesteckten Grenzen hinaus springen wollen, scheitert eine große Anzahl von Künstlern. Welch ein Glück die Selbsterkenntniß in dieser Beziehung ist, wurde mir klar, als ich folgende Geschichte, die sich in unseren Tagen abgespielt hat, hörte: Ein kunstgelehrtes Comité, dem von einer Kunstbehörde die Aufgabe gestellt wurde, einen Meister zur Schaffung eines großartigen Historienbildes zu finden, wandte sich an einen der berühmtesten Porträtmaler der Gegenwart mit der Anfrage, ob er nicht geneigt sei, diese Aufgabe zu übernehmen und zu lösen. Der Maler erwiderte: „Von einer Neigung kann da in erster Linie gar nicht die Rede sein. Ja, ich würde mir eine Ehre daraus machen, dem Ansinnen zu genügen, aber ich kann die Aufgabe nicht lösen, mein Talent trägt nicht so weit. Ich will ja die schmeichelhafte Anerkennung, die Sie mir zollen, mit Dank hinnehmen, daß ich zu den größten Porträtmalern, die es überhaupt gegeben hat, gehöre. Aber wenn ich mir auch da etwas zutraue, ein Geschichtsmaler bin ich nicht. Gehen Sie zu dem“ — er nannte einen Kollegen — „der hat vollständig das Zeug

dazu und ist übrigens," schloß er lächelnd, „gleichfalls ein auszeichneter Porträtmaler.“

Glücklich derjenige Künstler, in welchem Urtheilskraft und schöpferische Kraft sich die Wage halten, unselig derjenige, in dem die Urtheilskraft, die Kraft der Kritik, überwiegt. Dieser Mangel an Homogenität der zum Kunstschaffen nothwendigen Eigenschaften hat manchen, der zu den größten Aufgaben berufen schien, um seinen inneren Frieden, um das Lebensglück, ja um das Leben selbst gebracht. Wir werden Gelegenheit finden, im weiteren Verlaufe dieser Auslassungen über Kunst und Künstler einzelne der markantesten Beispiele dieser Art anzuführen.

## Die Moderne in der Kunst.

---

In einem sehr guten, von den berühmtesten Gelehrten Deutschlands verfaßten Sprachlexikon ist die folgende Definition des Wortes „modern“ zu finden: Modern ist das dem wechselnden Zeitgeschmacke augenblicklich Gemäße, d. h. daß das heute Zeitgemäße es morgen nicht mehr sein muß, d. h. und bedeutet, daß dieses dem augenblicklichen Zeitgeschmacket Gemäße eigentlich von keinem besonderen Werthe ist, nicht das Bleibende im Wechsel, sondern das Vergängliche, das mit Recht Vergängliche. Damit hängt auch die Thatfache zusammen, daß Werke von sehr fraglichem Gehalte zu einer gewissen Zeit das allergrößte Aufsehen erregten, sowie daß Werke, in denen die allergrößte Schöpferkraft sich befundete, bei ihrem allerersten Erscheinen von dem Publicum, das freilich schließlich immer das Richtige erkannte und Recht behielt, als fremdartig und seinem Verständnisse nicht gemäß abgelehnt wurden. Es ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich, alte und veraltete Kritiken über Meisterwerke der Kunst zu lesen. So wie man kaum in den lutherischen Tischgesprächen ärgere Schimpfsworte findet, als in den Besprechungen, welche seinerzeit Schiller's Don Carlos und die Braut von Messina erfuhren, oder die unsterbliche komische Oper

„Figaro“ von Mozart, so ist es auch den Schöpfungen der bildenden Kunst ergangen. Selbst so feinsinnige Beurtheiler wie Heine sind von derartigen Irrthümern nicht frei zu sprechen. Hat er doch in den Werken des Cornelius nichts anderes gesehen, als die vollständig unzureichende Coloristik, die schwache Malerei, für den bedeutenden Inhalt, welchen dieser große Künstler seinen Schöpfungen aus der christlichen und heidnischen Mythologie zu verleihen wußte, für die Linien Schönheit seiner Cartons hatte dieser große Lyriker kein Auge, und er verurtheilte den ganzen Mann mit dem scharfen Worte, da sei nur zu sagen: „Cacatum non est pictum.“

Wenn es nun möglich ist, daß so feinsinnige Kunst-richter in gröbliche Irrthümer verfallen, um so viel leichter muß das dem Publicum geschehen. Bei dem Publicum entscheidet ja nicht die innere Güte eines Werkes sein augenblickliches Urtheil, sondern die Frage, ob das Werk einen durch die Zeitverhältnisse empfindlich offen gelegten Nerv des allgemeinen Empfindens und Denkens energisch trifft. Wir haben selten einen lärmenderen Erfolg erlebt, als den die Gemälde Makart's bei seinem Auftreten erregten. Man ist damals, als seine „Pest in Florenz“ und ähnliche Erstlingsproducte von ihm erschienen, ganz übertrieben im Lobe gewesen. Alles, was in unserer Zeit vor ihm auf dem Gebiete der Malerei da war, wurde als minderwerthig beurtheilt und verurtheilt. Heute ist das freilich ganz anders geworden, wir leben eben sehr rasch. Es ist etwas mehr als ein Jahrzehnt ins Land gegangen, seitdem Makart, einer der genialsten Coloristen aller Zeiten — das muß immer wieder constatirt werden — gestorben ist. Fragt man aber die Modernsten der Modernen, die Maler und Bildhauer von gestern und vorgestern, über Makart's künstlerischen Werth, so erhält man die Antwort:



„Maakart ist ja veraltet. Wer spricht denn heute noch von Maakart?“ In einer Zeitschrift, die nur von modernen Schriftstellern und Anhängern der Moderne geschrieben wird, ist „modern“ freilich ganz anders definiert, als in dem oben erwähnten Sprachlexikon. Da heißt modern: „zeitreif“. Nun fragen wir aber: Was ist denn mit dieser Neuerung in der Begriffsfeststellung erreicht? Was ist denn damit gesagt, daß alles Nichtmoderne, d. h. alles dasjenige, was nicht von gestern und nicht von heute ist, nicht zeitreif sei? Zeitreif in diesem Sinne wäre also dasjenige, das alles Krankhafte, Uebertriebene, dem eben von der Zeit gehuldigt wird, durch die Kunst und durch die Poesie veranschaulicht; ein derartig geschaffenes Kunstwerk wäre eben vollständig zeitreif. Ich muß bei diesem Punkte verweilen, weil eben ein Mann, der nun wieder in Aufnahme kommt, Maakart, vor zwei oder drei Jahren als vollständig veraltet galt, und in gewissem Sinne nicht mit Unrecht: er war eben nicht mehr modern in der schlimmen Auffassung des Wortes. Nach Chicago ist seine treffliche Schöpfung „Die fünf Sinne“ gegangen und ist nicht verkauft worden, und es sind noch nicht neun Jahre her, daß man sich in Amerika um die Bilder dieses Künstlers, um einen landläufigen Ausdruck zu gebrauchen, gerissen hat. Ich gebe ja zu und habe immer zugegeben, daß Maakart kein Genie ersten Ranges war. Er ist nicht auf eine Linie zu stellen mit Lionardo, mit Raphael, mit Rubens oder Rembrandt. Es hat ihm nämlich eines, und zwar das Entscheidende gefehlt, um als ein Genie ersten Ranges gelten zu können. Es mangelte ihm die vollständige Beherrschung des Bildungsgehaltes seiner Zeit. Solche Heroen sind, wie unter den Dichtern Shakespeare, Cervantes, Goethe, Molière, die eben genannten unsterblichen Meister der Malerei. Aber Maakart hat, wie überhaupt Künstler zweiten Ranges, einen Ton

herausgegriffen aus der Scala der Kunst, nämlich den Ton der Freude am Anmuthigen und Schönen, und er hat diesen Ton sehr stark und überzeugend angeschlagen. Man sagt, er war ein Colorist und nichts weiter. Das ist nicht richtig: er war nicht nur ein Meister der Farbenharmonie, sondern auch ein Meister in Bezug auf die Linienführung. In gar keinem seiner Bilder ist eine häßliche Linienführung zu gewahren. Der Mann hat ganz naiv producirt und hat in Bezug auf Selbstvertrauen eine außerordentliche Aehnlichkeit mit Richard Wagner, dem er doch in Bezug auf Composition so unähnlich als möglich ist. Richard Wagner wußte von jeder Note, was sie solle, Makart hat sein Bestes wie unwillkürliche Eingebung empfangen, er wußte nicht wie, und hat es doch der Welt gegeben. Das ist ein Vorzug und ein Mangel. Aber man kann von keinem Manne und von keinem Künstler begehren, was ihm von der Natur vorenthalten wurde. Ich möchte gleich hier noch eine andere Aehnlichkeit, welche diesem Genius der Farbengebung mit Richard Wagner gemeinsam war, hervorheben: er litt unter den Weihrauchwolken, welche seine blinden Verehrer nicht müde wurden, ihm zu spenden, so sehr, daß sie sein maßvolles Urtheil trübten und vernebelten.

Wer in der Literatur- und in der Kunstgeschichte nur etwas zu Hause ist, wird auch wissen, daß die Bewegungen auf dem Gebiete der Literatur Hand in Hand gehen mit den Bewegungen auf dem Gebiete der Kunst. In der Regel gehen die literarischen Bewegungen, literarischen Neuerungen jenen auf dem Gebiete der Kunst voraus. Das ist zu allen Zeiten so gewesen und ist auch heute so. Man erinnere sich nur, wie innig die Schöpfungen der Nazarener in Malerei und Plastik mit jenen der Romantiker verbunden waren. Ja, man kann auch nicht übersehen, daß der Einfluß der Romantiker sogar auf die Architektur zu einer gewissen

Zeit Richtung gebend war. Wir erinnern nur daran, wie sehr sich die Kunstkritiker aller Art zu einer gewissen Zeit bemühten, nachzuweisen, daß der alleredelste Stil der Baukunst der romanische Stil sei. Bände auf Bände wurden darüber geschrieben, und ein wahrhaft barbarischer Feldzug, der vernichtend über alle Schönheiten dahinbrauste, wurde in Scene gesetzt gegen die wie ein Verbrechen behandelte Kunst der Barocke. Man scheute sich nicht es auszusprechen, daß von Michel Angelo an der Verfall in der Architektur begann, so wenig, als sich Cornelius bedachte, über Raphael und seine ganze Schule zu sagen, diese Art sei sehr gefährlich gewesen, und wer etwas von dauerndem Werthe auf dem Gebiete der religiösen Kunst schaffen wolle, müsse sich getreulich und pietätvoll an die Präraphaeliten halten. Diese Meinung ging so weit, daß einzelne der hier angegebenen Richtung huldigenden Meister, wie z. B. Overbeck, sich auch im gewöhnlichen Leben hielten, wie etwa ein fanatischer katholischer Priester.

Wer kennt nicht die heute von Frankreich und Schweden ausgehende materialistische, trivialistische und mystische Literatur? Wer hat nicht, wenn er feinsüßig war, mit Schaudern die literarischen Sünden aufstauchen sehen, welche ein Zola, ein Bourget, ein Maupassant, ein Prevost, ein Strindberg auf dem Gebiete des Romanes begingen? Einer überbot den Anderen, jeder suchte in der Darstellung der ekelhaftesten Unsitlichkeit es dem Anderen zuvor zu thun, und das Uebel griff so weit, daß auch Schriftstellerinnen diesem Unheil verfielen, und leider durch diese Art, sich in ihrer vollen sittlichen Nacktheit auf dem offenen Markte zu produciren, für ihre Sudeleien Geld, Absatz, und wenn auch keine Ehre, doch literarischen Namen gewannen. Man hat gewagt, diese Art psychologischen Tiefjinn zu nennen, und es ist nicht zu leugnen, daß einzelne der genannten Schriftsteller und sogar

einzelne ihrer deutschen Nachahmer in dem Aufspüren von den heimlichen Irrgängen, den Nachtseiten des psychischen Daseins einen außerordentlichen Fein- und Tiefblick befundeten. Sie zerfaserten sozusagen die Fäjerchen. Was das aber in der Kunst für ein Unheil hervorruft, das wollen wir durch ein Bild veranschaulichen: Die Rose ist ein entzückendes Naturgebilde in Form, Farbe, und wenn es erlaubt ist, den Duft Seele zu nennen, auch in seelenhafter Schönheit. Nun kommt aber ein Mann der Wissenschaft, ebenso gelehrt als kurzsichtig, und sagt: „Dieses ganze Bild der Rose ist eigentlich nichts. Zerlegen wir sie chemisch. Was bleibt da? Duftloser, ja übelriechender Bodensatz — Kohlenstoff!“

Auch diese übelriechende literarische Richtung hat in der Kunst ihr Echo, ein trauriges, widerwärtiges Echo gefunden, und die Leute, die es in die Welt hinausgerufen, haben angeblich aus gründlicher Ueberzeugung so gehandelt, und sie behaupteten, es gäbe nichts Flacheres, nichts Unbedeutenderes als die Schönheit, und es sei eine Unsittlichkeit, der Welt vorzulügen, daß sie schön sei, und von all dem Glend und Jammer, der auf ihr herrsche und ihr eigentliches Kennzeichen sei, der Menschheit nicht nur nichts zu verrathen, sondern sie darüber hinwegzutäuschen. Beispiele zum Belege dieses Satzes finden sich unzählige in der modernen Malerei und großen und kleinen Plastik.

Da alle Uebertreibungen in das Gegentheil umschlagen, und dieses Gegentheil eine nothwendige Vorbedingung der Gesundung ist, so begrüßen wir es als eine Phase der Entwicklung mit einer gewissen Befriedigung, daß man heute der Wirklichkeitskunst, dem Trivialismus, den Rücken kehrt und sich der religiösen Frömmerei und der nebelhaften Mystik in die Arme geworfen. War man früher zu unheilig, so ist man jetzt zu heilig; war man früher zu deutlich, so

ist man jetzt zu undeutlich und nebelhaft geworden, eine Vorstufe jener Selbsterkenntniß, welche unzweifelhaft auch auf diesem Gebiete zum Richtigen führen wird. Viele von diesen Befehrten haben freilich diese Aenderung in sich und in der Art ihres Schaffens nur vollzogen, weil das Publicum der Fauche, die man ihm als Dichtung und Kunst zu bieten wagte, überdrüssig geworden, und sie haben sich rasch entschlossen, vollständig umzukehren und anders zu werden als früher, und in diesem haben die stärkeren Talente unter jenen wieder eine neue Mode geschaffen, und die schwächeren dieser neuen Mode gehuldigt.

Wie verwerflich es aber ist, an einem Kunstwerke vor allem das Neue zu suchen und das Neue zu loben, dieses stets actuell bleiben werdende Thema beschäftigt schon den geistreichen griechischen Spötter Lucian. Er erzählt folgende Geschichte, welche mit einer Nutzenanwendung schließt, die ganz mit dem von uns Gesagten zusammenfällt; er sagt: „Der berühmte Zeuxis, der erste Maler seiner Zeit, hatte die Eigenthümlichkeit, daß er sich mit den feinen Kunstgenossen vertrauten Gegenständen, mit Göttern, Heroen, Schlachten u. dgl. gar nicht oder nur selten abgab, sondern immer etwas Neues und noch von keinem Anderen Dargestelltes unternahm. Hatte er aber irgend einen ungewöhnlichen und besonders eigenartigen Vorwurf ausgedacht, so verwandte er alles, was die Kunst vermag, darauf, um ein Meisterwerk ersten Ranges zu schaffen. Unter anderen Werken dieser Art hat man auch eine Centaurin von ihm, die einem Paar noch sehr kleiner Zwillingscentauren zu saugen giebt. Auf einem Rasen von schönstem Grün liegt die Centaurin mit dem ganzen Theile, woran sie Pferd ist, auf dem Boden, die Hinterbeine langhin ausgestreckt; der obere, menschliche Theil hingegen hebt sich sanft in die Höhe und ist auf den Ellenbogen gestützt, aber die Vorderfüße sind nicht ebenfalls

gestreckt, als ob sie auf der Seite liege, sondern der eine scheint mit rückwärts gebogenem Hufe auf dem Knie zu ruhen, der andere hingegen ist im Aufstehen begriffen und stemmt sich gegen den Boden, wie es die Pferde zu machen pflegen, wenn sie vom Boden aufspringen wollen. Das eine ihrer beiden Zungen hält sie im Arme und reicht ihm die Brust, das andere hingegen liegt unter ihr und saugt wie ein Fohlen. Auf einer Anhöhe über ihr zeigt sich ein Centaur, der ihr Mann zu sein scheint. Er ist nur bis zur Hälfte des Pferdes sichtbar, freundlich lächelnd blickt er auf sie herab, mit der einen Hand das Junge eines Löwen emporhaltend, als ob er seine Kleinen zum Scherze damit erschrecken wollte.“ In diesem Werke lobt Lucian dann „die ungemeine Richtigkeit der Umrisse, die meisterhafte Mischung und verständnißvolle Wahl der Farben, die geschickte Schattirung, die schönen Verhältnisse aller ihrer Theile zu einander und die daraus entspringende Harmonie des Ganzen“. Ganz besonders preist der feinfühilige Grieche in dieser Schöpfung die Mannigfaltigkeit und die Gefallsamkeit und contrastirende Art des Ausdruckes. „So ist,“ fährt er fort, „an dem männlichen Centaur alles furchtbar und wild, sein struppiges, mähenähnliches Haar, sein überall zottiger Leib, seine breiten und fleischigen Schultern, der thierische Ausdruck in seinem wiewohl lachenden Auge, kurz, alles trägt den Charakter des Pferdemenchen. Die Centaurin hingegen gleicht, so weit sie Pferd ist, der schönsten Stute von jenen thessalischen, die noch ungebändigt sind und noch keinen Reiter getragen haben; an der oberen Hälfte ist sie ein Weib von untadelhafter Schönheit, die Ohren allein ausgenommen, die etwas Satyrgemäßes haben. Die Verbindung aber des menschlichen und thierischen Theiles ist so kunstvoll und der Uebergang von dem einen zum anderen so unmerklich oder vielmehr, sie verlieren sich so sanft ineinander,

daß man unmöglich sehen kann, wo das eine aufhört und das andere anfängt. Auch ist nicht weniger bewundernswürdig, daß die neugeborenen Jungen bei aller Zartheit etwas Wildes und Furchtbares haben, und das Gemisch von kindischer Furcht und Neugier, womit sie nach dem jungen Löwen hinaufstarren, während sie zugleich gierig fortjaugen und sich, so fest sie können, der Mutter anschmiegen.“ Unterbrechen wir einen Augenblick den geistreichen Griechen, um die Bemerkung zu machen, daß seine Kritik ebenso auch heute auf eines der gelungenen Centaurenbilder, welche Böcklin, Stuck, Piglhein u. s. w. der modernen Kunst geschenkt, passen würde. Nun aber hören wir die Nutzenanwendung des griechischen Schriftstellers. Er erzählt weiter: „Als Zeuxis dieses Meisterwerk zum erstenmale öffentlich ausstellte, meinte er, daß die Kunst, welche sich da zeigte, alle Zuschauer in Erstaunen setzen würde; auch ließen es diese an lauten Beifallsäußerungen nicht fehlen, aber was sie am meisten daran bewunderten, war das Seltsame der Erfindung, der neue und noch von niemand dargestellte Einfall; als nun Zeuxis erkannte, daß die Neuheit des Vorwurfes ihnen keine Muße ließ, auf die kunstvolle Ausgestaltung desselben ihr Augenmerk zu richten und ihr theilnahmsvoll nachzugehen, sprach er zu seinem Schüler: „Hülle das Bild wieder ein und nach Hause damit! Diese Leute loben gerade das, was das Schlechteste an einem Kunstwerke ist. Auf Schönheit und Durchbildung, auf das Seelenvolle des Ausdruckes, auf das, worauf der Künstler, wenn es ihm gelungen ist, sich am meisten zugute thut, legen sie keinen Werth! Wenn's nur etwas Neues ist, alles Uebrige ist ihnen gleichgiltig!“ Ist das nicht, als ob ein überzeugter Gegner der neuen Abarten und Unarten der Moderne das geschrieben hätte. Welch eine ganz andere Meinung spricht da der große griechische Künstler über das Wesen der Kunst aus, als jener sehr

laute, aber etwas schwächliche Vertreter der allermodernsten Malerei, der, als wir bei Gelegenheit einer der letzten internationalen Ausstellungen vor einem sehr mißlungenen Versuche, besonders genial zu malen, standen, und ich unverschämten meine abfällige Meinung äußerte, entgegnete: „Ach was, der Mann kann freilich nicht sehr viel, aber er malt wenigstens anders als die Anderen!“ Welch ein niedriger Standpunkt des Kunsturtheiles! Auf derselben Höhe wie der Geschmack jener Damen, die das Schönste an ihrer Gewandung unbedenklich der hausirenden Kleiderhändlerin übergeben, wenn es nicht mehr vollständig der allerletzten Mode entspricht. Solcher Modenarren giebt es leider heutzutage ebenso viele unter den Künstlern wie unter den Amateurs und einer großen Anzahl von vermeintlichen Kunstkennern und Kunstrichtern. Daher auch das unglaubliche Schwanken in den Preisen, welche für Kunstwerke gezahlt werden. Was heute überzahlt wird, kann in zwei, drei Jahren im Marktwerthe so sinken, daß es gleich dem Pöfel der Confectionäre um jeden Preis losgeschlagen wird. Dabei gewinnen freilich die verständigen Kunstfreunde, denn die kaufen dann dasjenige, was — augenblicklich aus der Mode gekommen — ganz gewiß in einer anderen, künstlerisch edleren Zeit wieder Mode werden und vielleicht durch alle Zeiten als über die Mode herrschend anerkannt bleiben wird.

Die Künstler unserer Zeit haben zwar nicht die Muße, sich den Kopf viel mit Socialpolitik zu zerbrechen, aber einzelne von ihnen malen wie die verwegensten Communards, und es ist ein Irrthum zu glauben, daß auf diese Art eine volksgemäße Kunst erzielt würde, eine Kunst, an der sich der schlichte Mann und das schlichte Weib aus den sogenannten niederen Ständen der Bevölkerung erfreuen würde. Ein Schriftsteller, welcher der Moderne angehört, ist freilich ganz anderer Meinung. Er bekämpft die bisher bei allen



Bernünftigen und Urtheilsfähigen geltende Art, indem er sagt, unsere bildende Kunst producire nicht für die Massen, bleibe ihnen unverständlich, war ihnen oft feindlich, fast immer unersehwinglich, ja unangenehm. Das Volk aber bezeigt durch die Art der Theilnahme, die es den bildenden Künstlern widmet, gerade das Gegentheil. Wer sich in den Kunstmuseen der gebildeten Welt — es ist das überall so, in Oesterreich, in Deutschland, in England, in Frankreich, in Italien — umsieht und das Volk an den Tagen des freien Einlasses betrachtet, wird finden, daß es gerade das Edle, Schöne aufsucht. Ja, wenn man ihm das Ekklige, das Niedere, das Unzulängliche, das Traurige seines Daseins vorführen will, sagt es: „Das mag ich nicht, das hab' ich alle Tage.“ Es zeigt sich da, daß diese einfachen, schlichten Leute die ganz richtige Ansicht haben und derselben nachleben, daß die Kunst erhebend und veredelnd, die Mühsal des Tages vergessen machend wirken soll. Das Fatale ist, daß in den Werken der Moderne auf allen Gebieten der Production der Haß die Liebe überwuchert hat. Der Haß, der belstert: Euch geht es ja zu gut, ich will Euch die Freude am Leben versalzen. Mit welchem Lustgeföhle erinnert man sich da an die Schöpfungen eines Dickens, der nicht anstand, einen armen, geistig sehr niedrig stehenden jungen Burschen zu dem Helden eines seiner Romane zu machen, und der die Kunst zu üben vermochte, uns diesen armen, verwahrlosten und nahezu schwachsinnigen Jungen menschlich nahe zu bringen, indem er zeigt, welche edle Feingeföhle, welche höheres sittliches Empfinden bei so unzulänglicher Intelligenz vorhanden sein können, so daß wir dem Jungen mehr und mehr in Liebe zugethan werden und nicht bloß aus Mitleid, sondern aus wahrer Achtung für seinen ethischen Charakter. Ein geistreicherer Schriftsteller als Balzac findet sich in der ganzen Schaar der Modernen nicht, und dieser

an psychologischen Details den größten Meistern ebenbürtige Romandichter führt uns in einem seiner Bücher, das sich betitelt: „Glanz und Glend im Leben einer Courtisane“ die schöne Esther vor, die beinahe ein Leben wie Nana führt und dennoch ein edles Herz besitzt. In dieser Gestalt kommt das edle Wort Börne's zur Veranschaulichung: „Auch im Sumpfe spiegelt sich der Himmel.“ Die heutige Moderne ist aber in ihren Ausartungen kein Sumpf mehr, das ist gewöhnliche stinkende Fauche, und jeder, der auf den Adel der Kunst hält, ja jeder, der sich selbst achtet, muß sie mit aller ihm zu Gebote stehenden Energie unbarmherzig geißeln, insofern sie eben dieser Richtung huldigt.

Die Umkehr vollzieht sich wie gesagt soeben oder vielmehr, wir stehen am Anfange dieser Umkehr. Noch vor wenigen Jahren wurde allgemein darüber geklagt, daß in den Ausstellungen von heute so wenig religiöse Kunstwerke zu sehen seien. Das ist nun anders geworden. Die religiösen Bilder häufen sich, als ob wir in den Zeiten der frommen Klosterbrüder lebten, welche nichts anderes schufen als Heiligenbilder und nicht, wie ihre profan gesinnten Collegen, neben der christlichen Mythologie jene der Griechen und Römer in ihren Darstellungen veranschaulichten. Die Modernen begnügen sich aber nicht mit der christlichen und mit der Mythologie der classischen Völker, sie suchen in ihren Gebilden die Mystik, die Geheimnisse des Spiritismus, die Hellseherei zum Ausdruck zu bringen. Die Jünger dieser in neuester Zeit in erschrecklicher Weise in Bezug auf die Anzahl der zu ihrer Fahne schwörenden Wahn- und Abergläubigen zunehmenden Richtung sind so bethört, daß sie auf alles andere als auf eine Entweihung der Kunst herabsehen. Man muß die Ergüsse der schriftstellern Apostel dieser nebulösen Phantasterei hören, um völlig klar zu werden, wie weit ihre Fäselei geht. Da apostrophirt einer der in

dieser Art Befangensten die Künstler der Gegenwart in folgender Weise:

„Künstler, Du bist ein Priester, die Kunst ist das große Mysterium, und wenn es Deinem Streben gelungen, ein Werk ersten Ranges zu schaffen, fällt ein göttlicher Strahl wie auf einen Altar. O, wie erscheint in Wahrheit ein Abglanz der Göttlichkeit in den erhabenen Namen Lionardo da Vinci, Raphael, Michel Angelo, Beethoven und Wagner!“ Unterbrechen wir diesen Faselhans mit der nothwendigen Bemerkung, daß er gewiß Lionardo in dieser Reihe nicht genannt hätte, wenn er jemals sich an dessen ethischen Aphorismen erbaut haben würde, welche klar darlegen, daß Lionardo in Bezug auf die Lehre vom persönlichen Gott ganz gleich dachte mit den aufgeklärtesten Philosophen aller Zeiten, und daß Vasari nicht unrecht hatte, als er die in der ersten Ausgabe seiner „Vite“ auf Lionardo bezügliche Stelle, welche von dessen Glaubenslosigkeit handelt, schrieb, und daß es wohl nur eine Schwäche der Erkenntniß war, wenn er diese wichtige Stelle zur Charakteristik des großen Mannes in den späteren Ausgaben wegließ. Doch gönnen wir unserem religiös-mythischen Träumer weiter das Wort. Er fährt fort:

„Künstler, Du bist ein König, die Kunst ist die wahre Weltherrschaft; wenn Deine Hand eine wohlklingende Linie geschaffen, steigen die Cherubims herab, um sich daran zu ergötzen, wie an geistreicher Zeichnung, durchseelter Linie, verständnißinniger Form; Du verleihst unseren Formen Körperhaftigkeit, Samothrake und der heilige Johannes, die Sixtina, Parsival, die neunte Symphonie, Notre-Dame!“

„Künstler, Du bist ein Magier; die Kunst ist das große Wunder und zeigt uns Unsterblichkeit. Wer kann noch zweifeln? Giotto hat die Wundmale berührt, die heilige Jungfrau ist dem Fra Angelico erschienen und Rembrandt bestätigt die Auferstehung des Lazarus!“

„Entscheidend antwortet sie auf die Einwürfe gelehrter Pedanten; man bezweifelte den Messias, aber er erscheint Michel Angelo; man mißverstand Jesus, aber da erleuchtete Lionardo; man vernichtet alles, aber die heilige Kunst setzt unentwegt ihr schöpferisches Gebet fort, die Magier nahen sich zuerst ihrem Göttlichen! Und die Magier werden bis zu allerlezt seine Kinder sein und bleiben“ u. s. w. u. s. w.

In allen den mystischen Kunstgebilden tritt das wunderliche Bemühen zu Tage, die Räthsel der Welt und des Lebens durch räthselhafte Darstellungen zu veranschaulichen. Da wird nebelhaftes Denken und Empfinden durch unverständigen Ausdruck noch nebelhafter. Charakteristisch für diese Art, die Dinge anzusehen und derartige Versuche, sie künstlerisch festzuhalten und zu beurtheilen, ist die schriftstellerische Nachempfindung eines in solcher hyperspiritualistischer Weise concipirten und vorgeführten Gemäldes. Da heißt es bei der Besprechung eines mit Kohle gezeichneten Studienkopfes, der den Titel „Somnambule“ hatte: „In dem Antlitze der traumwandelnden Frau ist der visionäre Abglanz, die Seele des Kunstwerkes. Der Maler erblickte die Unglückliche in der Salpetrière, der bekannten Versorgungsanstalt für alte und epileptische oder geistesgestörte Frauen. Der Sturm des Lebens hat die Frau vernichtet, nur hin und wieder zuckt noch die Flamme des einstigen Daseinsgefühles in ihr auf. Das aber giebt einen erschütternden, unheimlichen Contrast zu der todten Starrheit ihrer äußeren Erscheinung. Das Werk ist innerlich so erfaßt: Tiefe Nacht ringsum, die dichten Strichlagen der schwarzen Kohle geben den Grundaccord. Die Umrisse des Kopfes lösen sich nur schwach aus dem trostlosen (!) Dunkel, das struppige, kurzgeschchnittene Haar, das vulgäre Profil. Da aber fällt ein kaltes, magisches Licht auf die Frau, Licht und Nacht ringen in einem an die vierte Dimension gemahnenden *claire-obscur*

miteinander. Das Licht elektrifizirt die Frau, es regt sich traumhaft in ihr, als ob eine leise Musik aus weiter Ferne herüberklingt. (!) Sie lauscht und folgt mit der Seele dem Schalle, der sie wie die nahende Erlösung anmuthet. Um den Mund vibriert ein leises, seliges Entzücken. Doch ein schwacher Aufblitz nur. Ihr Intellect ist todt. Man fühlt es deutlich, daß die Augen hinter den geschlossenen Lidern ein- für allemal erloschen sind. Die Tragödie dieses Menschenlebens ist im Diesseits abgeschlossen.“

Man hat uns in solcher Weise den Weibmann und das Mannweib vorgeführt, als nothwendige Ergänzung des Menschseins, die in Geschlechter geschiedene Menschheit in ein einheitliches Ganzes vereinigt. Man hat es versucht, künstlerisch in solcher Weise zu veranschaulichen: die Reue, den Tod, die Enthaltbarkeit, die Verzweiflung, die Vorsehung und die Unendlichkeit. Ja, man ist vor dem Untersinken nicht zurückgewichen, den Blumenduft künstlerisch darzustellen, kurz, man hat Traumercheinungen der vierten Dimension malerisch und plastisch vorführen wollen. Ja, wäre die Architektur nicht eine gar so positive Kunst, man würde wohl versucht haben, auch diese mit derartigen grund- und haltlosen Fäseleien zu vergiften.

Es giebt in der That einige schreibende Proselytenwerber für diese Verirrung, welche leider Mode geworden ist, die sich dem Aberglauben hingeben, die Mystik sei die intensivste Aeußerungsform der Kunst, da ja den Wenigen, die sich ihr ergeben, die Welt eine Emanation des Schöpfers sei, welche immer wieder in jedem Wesen neu entstehe, und also werde dem Künstler alles und jedes zu einem Symbol des Weltgeistes. Es ist gar nicht zu sagen, welche eine Unmasse von Unheil solche mißverständene Philosophie auf dem Gebiete der bildenden Kunst angerichtet hat, und es muß zugleich daran erinnert werden, daß diese und ähnliche Sätze, welche

gar Vielen wie neu entdeckte Wahrheiten zu Herzen gehen, alter Kohl seien, der längst von den Glaubensphilosophen, welche sich ganz gewaltig von den ehrlichen Denkphilosophen unterscheiden, die danach streben, Wissen und Glauben zu versöhnen, in gründlicher Dialektik für fromme Schüler und Leser zubereitet wurde.

Ich will zur Illustration der Art, wie weit es die modernen Symboliker treiben, einige Geschichten erzählen, die die Bedeutung von Erlebnissen für mich und für die Beleuchtung der Frage haben. In einer größeren Kunststadt Deutschlands sah ich in einer Ausstellung ein Bild, das von hysterischen Frauen und verweiberten Männern viel bewundert wurde; es hieß Selbstschau. Der Titel war geistreich; es stellt aber ein sehr schönes Mädchen vor in einer Art Ver-senkung, und neben dem Mädchen hängen an der Wand des Innenraumes fünf bis sechs Bilder. Da war dargestellt ein Kloster, vor dem ein Mönch sinnend auf und nieder wandelt; ein anderes dieser Bilder im Bilde zeigt eine mond-helle Nacht mit Sternschnuppenfall, dann war noch zu sehen ein Studirzimmer, in dem der Gott des Traumes aus Marmor gebildet auf dem Lesetische stand; lange verweilte ich vor dem Bilde und konnte mir daselbe nicht vollkommen erklären. Als mich die Leute so in aufmerk-samer Betrachtung vor dem Bilde verweilen sahen, näherten sich mir mehrere Herren. Der Eine, ein berühmter Anatom, fragte mich: „Sagen Sie mir, was hat sich der Mann gedacht?“ Dann kam ein Professor der Philosophie, warf einen langen, prüfenden Blick auf das Bild und sagte: „Ich muß ge- stehen, ich weiß auch nicht, was das bedeuten soll.“ Und schließlich kamen sechs oder sieben Herren, welche in solchen Dingen ein maßgebendes Urtheil haben, dahin überein, daß es wohl ein Geheimniß des Malers bleiben werde, was er mit seiner Darstellung im Schilde geführt habe. Jedoch

dieses Beispiel war nicht das Höchste, was mir in dieser Hinsicht zu sehen vergönnt war. Es kam mir ein Gemälde vor Augen, das absichtlich schlecht gezeichnet, absichtlich stumpf und matt gemalt war. Ein Mädchen geht da über eine eintönig grüne Wiese und unter ihren Tritten sprießen weiße Rosen und Lilien hervor. Das war aber auch noch nicht das Außerste von grotesker Malerei, was da zu sehen, es hatte auch ein Mann von verzwickter Geistreichigkeit eine ganze Collection so hirnrissiger Bilder ausgestellt, und darunter mangelte auch nicht das Paradies, dem man ja, da es kein menschliches Wesen giebt, das heute noch davon erzählen könnte, es jemals gesehen oder sich darin erlustigt hätte, Formen und Farben andichten kann, die überhaupt in dieser Welt nicht zu Tage kommen. Die ganze Sammlung von Bildern war absolut unverständlich, und das fühlte der Künstler selbst sehr gut, und weil er davon überzeugt war, daß es keinen Beschauer geben würde, der scharfsichtig und feinführend genug sein könnte, um seine Absicht klar und deutlich nachzuempfinden, heftete er an jedem dieser Bilder Täfelchen von der Größe eines Octavblattes an, worauf eng und zierlich sehr weitläufige Erläuterungen seiner Absichten zu lesen waren. Nur hatten diese Täfelchen die eigenthümliche Wirkung, daß einem die Bilder, wenn man aufmerksam gelesen hatte, noch unverständlicher erschienen. Unter diesen gezeichneten und gemalten Excentricitäten war unter anderem eines, das drei Weiber uns vorführte, in einem Kahn über den See schiffend, mit wild geschwungenen Gliedern und ungeheuerlich sich ausbreitenden Haaren. Alles war da in wirren Linien und auch das Wasser in grauem Durcheinander. Auf dem Täfelchen aber hieß es zur besseren Verständlichmachung dieser Zeichnung: „Die jauchzenden Linien verbinden sich mit den trübsinnigen Linien zu lustigen Linien.“ Solche Art des Wahnsinnes in

der Kunst kann freilich nur kurze Zeit dauern, denn diese Erzeugnisse derselben sind wirklich im schlimmsten Sinne modern, d. h. nothwendigerweise nur Eintagsfliegen.

Aber auch bedeutende Künstler von heute leiden an Mysticismus, und der hervorragendste von ihnen ist Gabriel Max. Er unterscheidet sich aber von der großen Heerde der der Mystik mit Haut und Haar ergebenen Künstler dadurch, daß seine Schöpfungen — wenn auch nicht immer in dem Sinne, in dem sie erzeugt worden, verständlich — doch stets echte Kunstwerke sind und als solche wirken. Es arrivirt, wie gesagt, diesem hochbegabten Künstler zuweilen, daß seine Gemälde ihrem eigentlichen Sinne nach mißverstanden werden, und das rührt daher, daß er mit eben solchem Eifer und eben solcher Gründlichkeit, wie etwa Justinus Kerner, die Hellscherei, den Spiritismus studirt hat, und nun das, was er gesehen, auch künstlerisch veranschaulichen will. Vollständig gesunde Leute, welche keine Art von Empfänglichkeit für die Erscheinungen der vierten Dimension haben, suchen seine Schöpfungen, welche stets einen tief gehenden seelischen Eindruck machen, durch eine nicht supernaturalistische Erklärung ihrem Verständnisse nahe zu bringen, und so geschah es auch, daß eines der schönsten Bilder des Meisters, das er Materialisation nannte, ganz falsch gedeutet wurde, und zwar eine Deutung erhielt, welche der Künstler selbst als eine Trivialisirung seines Werkes empfand. Denn er schrieb darüber: „Die Deutung des Bildes als Vorahnung des Mutterglückes ist vollständig irrig. Der Titel besagt ja genau, wie es zu verstehen sei. Unter Materialisation versteht man ja überall die zur Körperlichkeit verdichtete Seele eines in Katalepsie verfallenen sogenannten Mediums, wie der berühmte Physiker Croox in London eingehend betrachtet, studirt und beschrieben hat und ich selbst öfters gesehen habe. Aus der Gegend der Herzgrube strahlt immer ein eigenes



Licht . . . .“ Nun, bei aller Achtung vor der Bedeutung des Künstlers, bei der lebhaften Anerkennung, welche ich für die starke Schönheitsempfindung und hohe Formvollendung, ja für die vornehme Charakteristik, welche Gabriel Max seinen Werken zu verleihen weiß, in vollem Maße besitze, muß ich doch sagen, daß mir dieses ganze Gebiet der Hellscherei vollständig fern liegt, daß ich trotz vieler Mühe, die ich mir in vergangenen Zeiten gegeben, der Sache auf den Grund zu kommen, niemals irgend eine Erscheinung, welche unter anderem auch Du Prel in seinen langathmigen Büchern genau beschreibt, wahrgenommen habe. Mir fehlt die Uebersetzung von diesen Dingen, also auch der Glaube an sie und der sechste Sinn, und ich denke, daß ich mir, so lange ich athme, diese schlimme Eigenschaft, welche nach dem Ausspruche der berühmtesten Aerzte das Zeichen vollkommener Gesundheit ist, bewahren werde.

Da wir nun den Naturalismus, den Trivialismus und die Naturwirklichkeit, welche, zu weit getrieben, zu argen Ausartungen führt, losgeworden sind, schiffen wir mit vollen Segeln in den Nebeln der vierten Dimension. Aber wir halten auch das nur für ein trauriges Ergebnis der stets auf allen Gebieten menschlicher Thätigkeit tyrannisch herrschenden Mode. Sie wird vorübergehen, und hoffen wir, daß dann eine vollständig gesunde Richtung in unserem Kunstleben eintreten wird!

Eine der überreiztesten Schriftstellerinnen, welche von denjenigen ihres Geschlechtes, die an Ueberfluß von Nerven laboriren, mit beklagenswerthem Uebereifer gelesen wird, meint, wir stünden an der Schwelle einer neuen Kunst. Nur wie sie werden würde, komme auf die geistige und seelische Fülle und Feinheit der Persönlichkeiten an, die sie uns bringen würden. Sie könne wie ein mächtiger Vogel sein, der sich weit hinaus-schwingt in den dunkelsten Raum der

Zukunft, aber sie könne auch wie ein Mißgeschöpf sein, das am Boden rutscht. Gewiß, das letztere ist möglich, und die moderne Kunst bringt nebst allerlei Hochachtbarem von bleibendem Werthe auch eine Masse solcher Mißgeschöpfe zu Tage. Diese Kunst der Zukunft wird aber keinesfalls eine echte und gesunde Kunst sein, wenn sie sich nicht über das Geschlechtliche zu erheben wagt, und eine separate Kunst von Weibern für Weiber, wie diese Schriftstellerin sie träumt, wird ebenso wenig sein wie eine separate Kunst für Männer. Sie wird eine Kunst sein für die ganze Menschheit, wie jede echte Kunst von jeher gewesen und sein wird, doch davon in einem der nächsten Abschnitte, den wir uns erlauben, „Die Kunst der Zukunft“ zu nennen.

Schon jetzt aber wollen wir betonen, daß es vom Standpunkte der Kunstwissenschaft im höchsten Grade zu verwerfen, wenn einzelne spiritistische Wunder zum Gegenstande künstlerischer Veranschaulichung gewählt werden; ein namhafter Theil der Aerzte und Naturforscher verwirft alles, was Hypnotismus und Spiritismus ist, ganz ruhige und besonnene Autoritäten sagen: Dies Thema ist noch nicht spruchreif, die Sache ist noch nicht hinlänglich, ja kaum auf oberster Fläche studirt, Poesie und Kunst haben in der Welt, welche uns umgiebt, Wunderbares genug, um es darzustellen, und sie können Höchstes schaffen, ohne sich mit den Schemen des Astralleibes und den zur Körperlichkeit verdichteten inneren Dömonen des Menschen zu befassen.

Nach all dem Gesagten könnte man meinen, daß ich blind sei für die Vorzüge der Modernen und ihre Verdienste unterschätze; dies ist aber gerade so wenig wie das Gegentheil der Fall, daß ich nämlich ihr Streben und ihren unablässigen Eifer, Neues zu finden und künstlerisch zu veranschaulichen, unterschätze. Die ganze heftige Bewegung, von der sich die Literatur und Kunst der Modernen erfüllt erweist, hat sich mit einer

Art Naturnothwendigkeit vollzogen. Die Literatur und Kunst waren im Allgemeinen — wohl verstanden ihre bedeutendsten Erscheinungen immer ausgenommen! — dem Conventionalismus hergebrachter Anschauung und leerer Ideen verfallen. Alles drängte dazu, immer sich einem intimen Studium der Natur zu weihen, neue Ausdrucksmittel zu finden u. s. w., und so wurden wichtige Vorarbeiten unternommen, welche künftige, heute oder morgen entstehende schaffende Genies darin unterstützen sollten, die ihre Zeit bewegenden Ideen, die Weltanschauung, der diese huldigt, künstlerisch zum Ausdrucke zu bringen. Der Irrthum dieser unermüdlich an der Lösung ihrer Aufgabe thätigen Neuerer bestand nur darin, daß sie wähten, diese Vorarbeiten seien das Ziel, das zu erreichen, während sie in Wahrheit nur die Bahn dazu brechen, dazu führen, aber es noch keineswegs sind; andererseits ist freilich auch wahr, daß sich kein künftiger Meister der Verpflichtung, ja der Nothwendigkeit wird entschlagen können, sich diese Ausdrucksmittel anzueignen, sie vollkommen zu beherrschen und zweckdienlich anzuwenden.

Die große Mehrzahl der Modernen aber sündigt darin, daß sie dem Wahne huldigt, alles, was die Zeit Unpassendes und Abenteuerliches zu Tage bringt, könne Gegenstand der künstlerischen Darstellung sein; es hat stets und wird stets Wirklichkeiten geben, welche der gute Geschmack, die richtige Empfindung des Schönen von der künstlerischen Darstellung ausschließen und auch künftighin perhorresciren wird. Petronius hat in seinem Satyricon nicht greller gefrevelt gegen das Gesetz, daß das physisch und moralisch Ekelhafte keine Verwendung in der Kunst finden dürfe, wie heute etwa Maupassant, Zola, Prevost oder der Nordländer, der es ärger trieb als Alle, Strindberg in seiner „Beichte eines Thoren“, welche selbst von den deutschen plumpen Nachahmern der französischen Salonpronographen in widerlicher

Unflätigkeit und proziger Schamlosigkeit nicht nur nicht übertroffen, sondern nicht einmal erreicht wurde. Was einzelne Weiber von heute an Bloßstellung ihrer tiefinneren Verlotterung zu leisten im Stande sind, das kann jeder, der für solche Beobachtungen Augen und Muße hat, alle Tage sehen, hören und lesen; ja eine derartige Ausgeburt der „*Monomania sexualis*“ sagte nur, als ich sie bei der Lectüre des Romanes „*La terre*“ überraschte und fragte, wie sie es denn über sich brächte, dieses Gemenge von virtuoser Schilderung und brutalster Geschmacklosigkeit zu sich zu nehmen: „Was wollen Sie, das beleuchtet die dunkelsten Partien des Menschenthums, das ist subtilste Psychologie des Geschlechtslebens und das muß Unserem doch inter-essiren.“ Neue Stoffe und neue Ausdrucksmittel zu finden, ist ein sehr löbliches Streben; aber damit dieses Bemühen vollreife Früchte bringt, muß es Hand in Hand gehen und dazu führen, daß der bedeutendste Ideengehalt unserer Zeit in vollendeter und überzeugender Weise zum Ausdruck kommt. Das ist aber stets nur durch Genies ersten Ranges erreicht worden und wird auch in aller Zukunft nur durch solche gottbegnadete Künstler bewerkstelligt werden.

Wenn ein Künstler es dahin gebracht, daß er neue Ausdrucksmittel gefunden, und daß er diese wie alle diejenigen, welche ihm die Tradition früherer Schaffensperioden an die Hand giebt, vollständig beherrscht, so ist sein Verdienst unbestreitbar ein großes und die Welt wird ihn, und zwar mit Recht als einen Meister seiner Kunst preisen, denn er ist schöpferisch in der Tektonik gewesen. Aber einen großen Künstler wird man ihn erst dann nennen, wenn er eine der hervorragendsten Ideen seiner Zeit künstlerisch zu veranschaulichen vermochte. Solche Ideen sind die Gleichberechtigung aller Menschen, jene des ewigen Friedens, der Allliebe u. s. w.

Maßgebend für die Beurtheilung des Werthes eines Kunstwerkes kann daher nicht in erster Linie sein, ob es von größerer oder geringerer Naturwirklichkeit; die feinsinnigen Griechen haben ihre Gedanken darüber durch die bekannte Geschichte illustriert, einer ihrer größten Maler habe Trauben so augentäuschend auf die Leinwand gezaubert, daß selbst die Vögel sie für wahrhaftig hielten und zu dem Bilde hinflogen, um an den Beeren zu picken; ein anderer nicht minder großer Maler habe aber dadurch, daß er einen Vorhang darüber gemalt, den selbst sein Rivale für echt hielt, klar gezeigt, daß solche Virtuosenkünste, so beachtenswerth sie auch sein mögen und so sehr sie das Staunen des Menschen erregen, doch eigentlich nur — Nebensache seien. In der That ist die vollendetste Technik in der Hand eines Künstlers, dessen Meisterschaft sozusagen beim Ellenbogen aufhört und weder von seinem Kopfe noch von seinem Herzen geleitet ist, ganz so gefährlich wie ein scharfes Messer in der Hand eines Kindes, das damit nicht umzugehen weiß, ja man kann sagen: „Je schärfer, um so schlimmer“, und es gilt das auch in Bezug auf das Verhältnis von virtuoser technischer Ausbildung zur echten künstlerischen Schöpferkraft.

Ein junger Künstler, der sich mit vollem Eifer dem Studium der Natur hingiebt und die herkömmliche akademische Art, längst trefflich veranschaulichte Vorwürfe auf eine Art und mit Ausdrucksmitteln zur Anschauung zu bringen, welche, weil sie schon zu lange gelebt, sich ausgelebt haben und veraltet sind, mit leidenschaftlichem Eifer bekämpft, hat, als ihm ein „bewährter“ Meister, der aber seine schönste Zeit längst hinter sich hat, vorhielt, daß er ebenso Befremdendes als Neuartiges auf die Leinwand bringe, mit vollem Rechte entgegnet: „Jeder wie er kann, Ihr habt Euere Zeit gehabt und wir wollen unsere haben und

streben wenigstens danach, sie zu erobern; unsere Arbeit ist eine schwierige, aber wir meinen es ernst, und wir wollen dafür, daß wir uns bemühen, wenigstens die Achtung haben, welcher jeder ehrliche Arbeiter für sich zu beanspruchen berechtigt ist." Von seinem Standpunkte aus hat dieser junge Künstler auch nur der Wahrheit die Ehre gegeben und dies wurde von dem „Bewährten“, der bereits seinen Weg gemacht, auch ohne Rückhalt anerkannt.

Am einleuchtendsten wird uns das Verdienst der „Modernen“, wenn wir ihre Schöpfungen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei würdigend betrachten; intime Naturstimmungen sind niemals mit solcher Feinfühligkeit dargestellt worden, wie von den größten Meistern der Landschaftsmalerei, deren Wirken unserer Zeit angehört. Deutsche, Franzosen, Italiener, Spanier und Nordländer wetteifern da gleich erfolgreich miteinander; ja man kann mit Recht sagen, erst die modernen Landschaftsmaler haben die Seele der Landschaft entdeckt und in überzeugender Weise festgehalten; die Reize der Morgen- und Abenddämmerung, des lauschigen Waldlebens, der wild aufgeregten Natur in Gewitterstürmen zu Land und zur See — all das ist in neuerer Zeit mit überraschendster Hellsichtigkeit und mit überzeugenden Ausdrucksmitteln zur Anschauung gebracht worden, ja wir erinnern uns aus dem weiten Gebiete der älteren Landschaftsmalerei nur an Ein Bild, das in Bezug auf durchgeistigte Stimmung den hervorragendsten Kunstwerken dieser Art, die in der Gegenwart entstanden, ebenbürtig, und es ist dies ein Marinegemälde von keinem Geringeren als Rembrandt, der freilich, wenn er das weithin sich deh nende uferlose Meer darstellt, die Idee der Unendlichkeit in so erhabener Schönheit zum Ausdrucke bringt, wie dies vor dem genannten Meister keinem gelungen und nach ihm wohl auch keinem gelingen wird.

In der Landschaft ist auch das, was die „Moderne“ im besten Sinne anstrebt, bereits schon nahezu vollkommen erreicht, anders in dem Figurenbilde jeder Art, da wird noch gesucht, umgetastet, und da wird der Messias erst erwartet, der das Ziel, nach welchem die vorliegenden Vorarbeiten hinweisen, auch gewinnen wird. Die vom modernen Geiste erfüllten jüngeren Lehrer an den Kunstschulen haben auch, wie uns scheint, den richtigen Weg dazu, daß ein solcher Erlöser möglich werde, bereits eingeschlagen. Sie gehen von dem richtigen Principe aus, daß ein Kunstjünger nicht vor allem anderen dahin geleitet werden soll, daß er ein specielles Gebiet seiner Kunst besonders pflege, sondern daß er nach dem alten Grundsätze „ars est una“ in seiner Kunst möglichst universell erzogen werde, so daß er möglichst alles, was er schaffen wolle, auch schaffen könne. Nur so wird der begabte Kunstjünger zur Lösung großer Aufgaben mit allem Rüstzeuge ausgestattet; wie der Maler alles, eine geschichtliche Action, eine Scene aus dem Alltagsleben, eine Landschaft, ein Blumenstück, ein Stilleben vollendet darzustellen befähigt sein soll, so der Bildhauer alles von den kleinen Nippfiguren bis zum figurenreichen Denkmal, der Architekt von dem einfachen Nutzhause bis zum großartig wirkenden und reichgeschmückten Monumentalgebäude. Die bis in alle Einzelheiten reichende tektonische Ausbildung des Künstlers ist aber nicht das Einzige, ja nicht einmal das Wichtigste, das die berechtigte Moderne als unumgänglichen Fortschritt der Kunstübung andeutet und fordert; es ist auch bei der Bildung von Figuren die Durchseelung, die Durchgeistigung, die intime Charakteristik derselben; der künftige Historien- und Sittenmaler, der Plastiker der Zukunft, ja der Architekt werden nach dieser Richtung hin über das, was bisher geschaffen wurde — einzeln bestehende Ausnahmen ändern nichts an der Wahrheit des Satzes —

hinauszugehen haben. In Bezug auf Architektur wollen wir erläuternd hinzufügen, daß wir unter Durchgeistigung eines Gebäudes die in der großen Form und in der Ausschmückung desselben bis in das scheinbar nebensächlichste Detail ausgeprägte Bestimmung desselben verstehen; der Zweck des Gebäudes bedeutet uns die Seele desselben, die an jedem Gliede unverkennbar und überzeugend ausgedrückt sein soll.

Der Satz: „Minima non curat praetor“ ist auf dem Gebiete der Kunst durchaus unanwendbar; das Ganze mag noch so gelungen sein, abzusehen von gewissen Details wäre Mißverständniß in diesem; ein Vorgehen des scheinbar Nebenächlichen kann den Gesamteindruck schädigen, ein in das Ganze schrill hineingellender Mißton den Wohlklang empfindlich stören. Die Weisheit der großen griechischen Künstler bewährte sich auch in diesem Falle; die hervorragendsten Bildhauer verschmähten es nicht, die bekanntlich erst in neuester Zeit wiedergefundenen Tanagrafiguren eigenhändig zu modelliren, wie dies ja von Praxiteles bekannt ist, der übrigens auch die von ihm geschaffenen Statuen selbst polychromirte, und zwar immer so, daß das edle Material, aus dem sie gebildet waren, dadurch nicht verhüllt war, sondern durch die leichte farbige Decke hindurchschimmerte.

Die Moderne hat richtig erkannt, daß im Allgemeinen die Psychologie in die Darstellung von Charakteren an Feinheit zu wünschen übrig ließ, und was die Landschaftsmaler von heute üben, haben die der „Moderne“ angehörenden Romandichter, Dramatiker und Lyriker seit Jahrzehnten gethan; sie gingen den geheimsten seelischen und Nervenregungen nach und suchten sie künstlerisch darzustellen und für die Kunst zu gewinnen; dieses Streben war sehr verdienstlich und es ist sogar dieser Bemühung eine Bereicherung des Wortschatzes in Bezug auf Bezeichnung von Seelenzuständen und =Stimmungen zu danken. Allein das



Uebel war, daß diese Forscher auf psychologischem Gebiete übersehen, daß nicht alles, was als wissenschaftlicher Baustein werthvoll und verwendbar, in der Kunst zulässig ist, welche nicht dazu da ist, um Probleme zu stellen und aufzulösen, sondern deren Aufgabe es war und ist und bleiben wird, die Auflösung darzustellen.

Von einschneidendster Wirkung auf die Kunst war der jüngst in der Literatur sich geltend machende Verismus, der meinte, man müsse auch auf diesem Gebiete alles ohne Rückhalt herausagen, was man denke, und die Welt so darstellen wie sie ist und nicht wie sie sein soll. Daher ist die neue Schule im Allgemeinen genommen auch niemals ebenso wenig dem Widerlichen und dem Ekelhaften als dem „Lüftern“ aus dem Wege gegangen. Wie sehr befangen die Anhänger „der Wahrheit um jeden Preis“ in ihrer falschen Theorie sind, dafür findet man in jeder der vielen nur allzu vielen Kunstausstellungen von heute Beweise von wahrhaft entsetzlicher Menge. Es genügen wohl ein paar aufs Gerathewohl herausgegriffene Beispiele. Einer meiner Freunde, ein in Paris lebender Virtuose der Malerei, hatte seinen Lieblingshund, eine Rattlerhündin von allerreinster Race, gemalt, als sie trüchtig war, in der möglichst unvortheilhaften Stellung; das Thier lag, die aufgeblähte Wamme gegen den Beschauer und das voll durch das hohe Atelierfenster hereinfluthende Licht gewendet, in der Sonne, und als ich bemerkte, daß ich das trotz der ausgezeichneten Malerei abscheulich finde, erwiderte der Mann: „Ah was! Das Thier ist so gelegen, ich habe das so gesehen und fand es malerisch!“ Es sind uns Plastiken vorgekommen, welche in der nüchternsten Realistik den Blödsinn, die Trägheit, das elende Sterben einer häßlichen Phthysikerin darstellten u. s. w., und als das Publicum sich von diesen Ausartungen lachend oder entrüstet abwendete, gab es weise Thebauer, welche

meinten, das Publicum sei eben nicht reif für den Genuß derartiger Kunst, dazu müsse es erzogen werden und „es wäre eigentlich die Aufgabe der Kritik, dies Wunder zu bewirken“.

Gemacht war all das trefflich und technisch als Fortschritt zu bezeichnen.

Der Verismus hat auch ein anderes Verdienst, was freilich auch mit einer Versündigung Hand in Hand geht; wir haben eine plastische Rückenstudie eines modernen französischen Bildhauers gesehen und müssen zugeben, daß ein nacktes Weib niemals reizender, aber auch niemals ärger gemeine Lüfternheit erweckend dargestellt wurde, und es gab fromme Leute, welche meinten, es sei absolut unerlaubt, so „unsittliche“ Kunstwerke in eine öffentliche Ausstellung aufzunehmen. Nun, derartige Darstellungen sind nicht zu verurtheilen, weil sie unsittlich sind, sondern weil sie unschön sind, das Wort in der edelsten Bedeutung des Wortes genommen, denn da, wo das Reizende in das Lüfterne umschlägt, wendet sich die Schönheit, ihr Antlitz verhüllend, davon ab, und deshalb sind Gemälde, wie die Einnahme Babylons von Hochegrosse und das auf der jüngsten internationalen Ausstellung in Venedig Aufsehen erregende Gemälde „Leichenfeier für Don Juan“ zu verurtheilen, weil der eigentliche Gegenstand der Gemälde als Vorwand benützt wurde, um die Virtuosität der Künstler in der Darstellung des Nackten zu beweisen, und weil sie statt die edlen Triebe des Beschauers zu erregen, ihre niedersten aufstacheln, und statt zu rühren und im vornehmen Sinne zu erfreuen, Lüfternheit erwecken. Ihr Verdienst ist aber doch unbestreitbar, weil sie Marksteine bilden in dem Bemühen, in der Darstellung des Nackten — das stets die höchste Aufgabe der Kunst sein wird — den darin noch keineswegs erreichten alten Meistern, wie Tizian, Rubens, Michel An-

gelo, Giovanni da Bologna — ganz abgesehen von der Antife — ebenbürtig zu werden.

Die moderne bildende Kunst hat das Ziel vor Augen, vollkommen in der Ausgestaltung charakteristischer Schönheit zu werden, sie wird — und wie schwer dürfte ihr das werden — über Meister, wie Hogarth, Paul de Larocque, Couture, Menzl, Matejko, Vautier, über Houdon, Benlliure, Lenbach, Tilgner u. s. w. in Bezug auf lebensvolle Charakteristik hinauszugehen und doch dabei schön zu bleiben haben — man wird ihre künstlerischen Gebilde fühlen und „denken“ sehen müssen, kurz sie wird seelisch, intim zu sein haben, wie dies nur in sehr vereinzeltten Kunstwerken bisher der Fall war; Anfänge dazu haben wir gesehen, und da muß Gabriel Max ebenso genannt werden wie Carl Marx und Uhde — aber spiritistische Darstellungen, wie sie einzelne halbverrückte Novellisten von heute gewagt, sind ebenso wenig geeignet dazu, wie etwa die wunderliche, „seltsame“ Geschichte von Bulwer, der sich selber sehr über die Talentlosigkeit seiner literarischen Nachtreter wundern würde, welche vermeinen, einer zukünftigen Art der poetischen Darstellung den Weg zu bahnen, wenn sie wahnsinnige Geschichten in geschmacklosem und verrücktem Deutsch vorzutragen wagen. Nun „Exempla sunt odiosa“, und es ist der Grund, warum ich die Namen verschweige, weder weil ich derartige Leute schonen will, noch weil ich davor bange, eine Auseinandersetzung zu haben, sondern lediglich die Scheu, mich mit so krankhaften Producten derjenigen Art, welche von einzelnen Verblendeten gleichfalls als „zeitreif“ bezeichnet wird, ernstlich zu beschäftigen.

Was gesund in der „Moderne“, wird bleiben und befruchtend für alle Zukunft wirken, was krank, wird verwelken, verdorren und von dem berechtigten gesunden Fortschritt zertreten und für immer beseitigt werden.

Daß in den Bestrebungen der Modernen trotz aller krankhaften und geschmacklosen Ausschreitungen ein tüchtiger Kern vorhanden, welcher bereits schöne Früchte gebracht und in Zukunft noch schönere zu bringen verspricht, habe ich wiederholt betont, daß aber derartige Erscheinungen, wie sie heute auf dem Gebiete der Kunst und Literatur wuchern, von jeher dagewesen, lehrt uns die Kunst- und Culturgeschichte; sind nicht Jahrzehnte darüber hingegangen, seit Goethe sein so berühmt gewordenes Wort: „Denkt, Kinder und Enkel, und schüttelt das Haupt“ niederschrieb und konnte es den Künstlern jemals allein beschieden sein, nicht zu irren, sich weder im Stoffe noch in der Form zu vergreifen? Schließlich hat doch immer das Richtige, Wahrhaftige und Schöne gesiegt und ist das Falsche, die Lüge und das Häßliche, wenn es noch so lärmend und blendend auf den Plan trat, überwunden worden.

Vor nun nahezu einem Menschenalter schrieb der ebenso kraftstrotzende als kraftprozigte berühmte belgische Maler, der geniale, auch als Plastiker zu beachtende A. D. Wiertz ein Buch über Kunst, das zwar ebenso an Uebertreibungen leidet, wie manche der von ihm geschaffenen Kunstwerke, aber zumeist wahrhaft goldene Lehren enthält für jeden Künstler, dem seine Kunst vor allem das Mittel, seine Weltanschauung, seine Ideen schönheitlich darzustellen, und nicht der Wegweiser ist zu Ehren und Geld. In diesem Buche nennt der geistreiche Künstler als die drei Hauptursachen des Verfalles der Kunst die Verständniß- und Muthlosigkeit, den Hang nach dem Neuen und die Willsfähigkeit, sich den Launen der Mode zu unterwerfen. Das Neue hat eine solche Anziehungskraft für die Menschen, daß ein fortgesetztes Glück uns langweilt („Nichts ist schwerer zu ertragen als eine Reihe von schönen Tagen“), daß das wohlschmeckendste Gericht, oft genossen, uns anwidert, daß der fortwährende

Anblick eines wolkenlosen Himmels uns verstimmt. Als Paris den Talma vergaß über der Bewunderung eines Seiltänzers, war es ermüdet; als es rief: „Nieder mit Racine, es lebe die Romantik!“ war es abgesspannt, und als es dennoch begehrte, von den Griechen und Römern befreit zu werden, war es der Erschöpfung nahe. Die Suche nach neuem ist so mächtig unter den Menschen, daß sie, wenn dies möglich wäre, die Nacht für den Tag, eine Laterne für die Sonne eintauschen würden. Gar die Mode, die dritte Ursache des Verfalles der Kunst, ist von einem ungeheuren Einfluß; sie blendet die Augen, verwirrt den Geist und trübt den gesunden Menschenverstand. Die Mode gewöhnt uns an das Lächerliche, an das Absurde, an das Unmögliche; ihr ist das ungeheuerliche Dictum zu danken: „Das Schöne, das ist das Häßliche.“ „Unsere Epoche ist die Epoche des Verfalles; dieses Wort Verfall in seiner Anwendung auf die moderne Malerei wird unzweifelhaft in manchen Ohren recht übel klingen. Eines der Symptome des Verfalles ist, daß er von denjenigen, die ihm anheimgefallen, gar nicht wahrgenommen wird, das ist gerade so, wie wenn man den Nebel, der in der Atmosphäre wogt, nicht dort sieht, wo man den Fuß hinsetzt. Freilich muß man der Wahrheit die Ehre geben, daß in der Schaar der falschen Kunstapostel, welche uns umgeben, sich auch einige ehrenvolle Ausnahmen finden;“ das ist die eine, für unser Thema bezeichnende Stelle des Buches, zu deren Schluß aber jeder Kundige den alten Satz „Ausnahmen bestätigen die Regel“ fügen wird.

In einer anderen, noch markanteren Auslassung geißelt dieser Maler, der in allem und jedem seiner hervorragenden Werke den Sinn für wahrhafte und monumentale Größe mit packender Deutlichkeit zum Ausdruck brachte und sich leider um den Vortheil, „Allen zu gefallen“, durch die theil-

weisse Maßlosigkeit und den Ueberschwang seiner Entwürfe und Ausgestaltungen brachte: die in unserer Zeit allüberall und so schädigend herrschende falsche Originalitätsucht; er sagt: „Wir sind heute befallen von einer wunderlichen Prätension, von einer durch und durch modernen Erfindung: „Seid vor allem original,“ sagen unsere Meister, „nach Mode und Tagesgeschmack, trachtet vor allem danach, Ihr selbst zu werden; was kümmern uns die Werke der Vergangenheit.“ Und seht nun, wie sie faseliren und Farbenhaufen auf Farbenhaufen schlichten, eine schmutzige, eine haltlos gefleckelte Malerei, das ist original, original ist auch, mit dem Finger, mit dem Ellbogen und mit dem Daumen zu malen; alles in Weiß oder in Blau oder in Braun zu halten, das ist Eigenart! Wolkig und nebelhaft zu malen oder vielmehr zu duseln — das ist original. Zu zeichnen wie die Etrusker, wie die Aegyptier oder gar wie unmündige Kinder — das ist Eigenart. Alles zu behandeln, wie aus Pappendeckel geschnitten, ist original. Und damit man ganz einzig erscheine, ist auch geboten, daß man sich ein neues Genre schaffe. Und so haben wir denn auch schon mehrere Genres von allerneuester Erfindung; das einfache Genre, das groteske, das drollige, das absonderliche, das dumme, das alberne, das — wahnsinnige; alles das ausgeführt mit völliger Verachtung des gesunden Verstandes, des richtigen Geschmacks, der guten und bewährten Ueberlieferungen. Man hat bisher immer gepredigt: „Haltet Euch an die großen Vorbilder, eifert ihnen nach!“ Unsere Genies aber von heute haben sich wohl gehütet, diesen Rath zu beherzigen. Ihnen nach-eifern und folgen, Gott behüte! sie fliehen, das ist viel origineller! Anstatt also Rubens hat man die Etrusker studirt, anstatt Michel Angelo, anstatt Raphael hat man sich irgend einen der nun mit Recht vergessenen Plusmacher zum Beispiel genommen. Das ist launisch, das ist albern, das

ist beklagenswerth, gleichviel, es ist originell! Man ist zum mindesten nicht in die Fußstapfen eines Meisters getreten, und in Wahrheit, man hat weder eine Aehnlichkeit mit Rubens, noch mit Michel Angelo, noch mit Raphael, aber oh des Verhängnisses, man ist all dem verwandt, was Gemeines, Mittelmäßiges Verfehltes oder Beklagenswerthes in den Zeiten der Kindlichkeit oder des Verfalles der Kunst zu Tage gefördert wurde. Die falsch verstandene Originalität ist das größte Uebel, von dem die Kunst betroffen werden kann. Die wahre Originalität aber, das ist diejenige, welche auf allen großen, schönen und erhabenen Eigenschaften basirt, es ist die Originalität Raphael's, gesäugt und genährt von all dem Trefflichen, was ihm vorausging, es ist jene Michel Angelo's, gesäugt und genährt von all dem Trefflichen, was ihm vorausging, es ist die Originalität Rubens', gesäugt und genährt von all dem Trefflichen, was ihm vorausging. Es wurde bereits betont, daß jede schaffende Kraft auch einen kleinen Theil von Eigenart für sich beanspruchen kann; isolirt einen Mann, ob nun dieser Mann ein Dichter, ein Maler, ein Musiker sei: wenn er nichts gesehen, nichts studirt und wenn er keine Erinnerung an das beste Vorhandene hat, er kann ja dann vielleicht original sein, aber was kann diese Originalität bedeuten und zu Stande bringen? Meisterwerke, so kindisch, als ob sie von Kindern herrührten, Chiaroscuren, Bildwerke der Bewunderung der Wilden würdig: Diese Sucht nach Eigenart hat manchen dazu gebracht, nur das als schön gelten zu lassen, was ihm gefällt; daraus ist für alle Welt eine Unsicherheit, eine Verwirrung in Dingen des Geschmacks entstanden, daß man nicht selten auf Kunsturtheile stößt, welche Einem anmuthen, als ob sie von einem Manne im Säuferwahnsinne oder im Zustande völliger Berrücktheit gefällt worden wären . . .“ Man sollte meinen, das alles sei heute oder gestern geschrieben worden, aber

wie gesagt, das hat Wiertz vor mehr als einem Menschenalter geschrieben — und hat nicht etwa Goethe in hundert Varianten immer wieder zu Nutz und Frommen der falschen Neuerer und Genies dasselbe gepredigt?

Aber indem wir jedem zustimmen, der empfindet, daß all diese Klagen auch heute volle Autorität haben und die damaligen Uebel auch noch die heutigen Uebel sind, müssen wir doch der Wahrheit die Ehre geben und sagen, daß, seitdem sie erhoben wurden, die Welt im Guten ebenso wenig stehen geblieben wie im Unguten, und daß ebenso wie immer auch heute das Gute an Zahl weit übertroffen wird durch das Schlechte, dieses aber für jeden, welcher Geschichte nicht vergeblich gelesen, nur ein Scheinleben haben kann, während dem Echten und Guten eine Dauer zutheil ist, welche erst zu Ende gehen wird, wenn das Menschengeschlecht überhaupt zu sein aufhört.



## Kunstakademien, Privatschulen, Aus- stellungenwesen, Märzene.

---

Kunstakademien finden im Allgemeinen unter denjenigen, welche sich mit der Kunst beschäftigen, nur eine sehr bedingte Anerkennung, und am abfälligsten über diese Institute urtheilen nicht selten die Künstler selbst und unter diesen wieder gerade die hervorragendsten am schärfsten. So sehr unhaltbar dieser Vorwurf im Großen und Ganzen ist, so ist er doch andererseits wieder sehr begreiflich. Hochbegabte Künstler von entschiedener Eigenart fühlen nämlich die Art, wie die Anfänger an den Akademien in die Kunst eingeführt werden, als einen entschiedenen Zwang. Wer sich in der Geschichte der Kunst umgesehen, der wird sehr bald die auffallende Erscheinung gewahr werden, daß berufene Lehrer in der Kunst nahezu noch seltener sind als berufene ausübende Künstler. Wer ein guter Führer auf diesem Gebiete sein soll, muß vor allem mit der Weisheit der Toleranz begnadet sein und den bis zur Trivialität abgeleiterten Ausspruch: „Es sind viele Wege, die nach Rom führen“ in seiner vollen Wahrheit erkannt haben. Wer als außerordentliche Eigenart, als schöpferische Kraft auf irgend einem Gebiete der Kunst sich geltend gemacht, der muß der Natur der Sache nach von der Ueberzeugung durchdrungen sein, daß

seine Art die einzige berechnete sei. Betrachten wir die ausgezeichnetesten Männer auf allen Gebieten der menschlichen Thätigkeit, so werden wir immer finden, daß sie dasjenige, das von ihnen mit Erfolg bearbeitet wird, für das Allerwichtigste der Menschheit halten, und es ist keine Uebertreibung, wenn man sagt, daß jeder gute Handwerker sich für den Vertreter der wichtigsten menschlichen Thätigkeit hält. Um wie viel mehr wird ein Künstler von Begabung die Ueberzeugung in sich tragen, daß seine Art, die Dinge aufzufassen und darzustellen, seine Weltanschauung und der von ihm beliebte Ausdruck derselben die einzig richtigen seien. Ans Uebermenschliche streifende Talente haben auch immer, wir möchten sagen, confiscirend auf die Eigenart ihrer Schüler gewirkt. So sind ganze Reihen von Künstlern entstanden, welche eigentlich Nachschaffende und Nachtreter waren. Daraus ergibt sich die Regel, daß selten, ja beinahe nie ein großer schaffender Künstler auch ein bedeutender Lehrer ist. Ausnahmen, die man ja ohne Zweifel anführen kann, bestätigen die Regel.

Andererseits ist es unzweifelhaft, daß nur derjenige Lehrer die für seine gedeihliche Wirksamkeit bei den Schülern nöthige Autorität besitzen wird, welcher auch als schaffender Künstler bei diesen in hohem Ansehen steht.

Wir wissen in der Kunstgeschichte der neueren Zeit eigentlich gar keinen Lehrer, der beide Eigenschaften in solchem Maße besessen hätte wie Karl von Piloty. In der Regel tragen, wie gesagt, die Schöpfungen der Schüler unverkennbar auch noch lange Zeit, nachdem es ihnen gelungen ist, sich auf eigene Füße zu stellen, den Stempel der Eigenart des Meisters an sich. Bei Karl von Piloty aber war geradezu das Gegentheil der Fall, und deshalb wird es immer wieder eine Pflicht sein für die Geschichte der Entwicklung der modernen Kunst, dieses Mannes mit den ver-

dienten Ehren zu gedenken. Alle seine hervorragenden Schüler nämlich traten in die Deffentlichkeit mit einer Eigenart, die mit jener ihres Meisters auch nicht die geringste Aehnlichkeit hatte und jeden von ihnen als eine für sich bestehende, vollständig von allen Anderen differenzirte Persönlichkeit darstellte. Es genügt hier, Namen zu nennen; wie unendlich verschieden war der in nahezu unbewußter Genialität als Colorist schaffende Makart von dem den feinsten Regungen der Seele nachgehenden und sie durch die Malerei zur Anschauung bringenden Gabriel Max. Wie ganz anders schildert uns das Leben Defregger, wie eigenartig und von diesem wieder verschieden durch die in seinen Gemälden veranschaulichte Lebensauffassung giebt sich der humoristische Grützner u. s. w. u. s. w. Wir geben ja gern zu, daß andere Lehrer an Kunstakademien, welche als schaffende Künstler dem Karl von Piloty unzweifelhaft überlegen sind, durch Selbstbeherrschung und Selbsterziehung das angestrebte und theilweise erreicht haben, was Piloty geleistet, und eines der hervorragendsten Beispiele dieser Art giebt Karl Marr, dessen „Flagellanten“ und „Sommermittag“ den Namen des Künstlers als eines ersten Malers berühmt machten. Marr aber erreicht das, was dem Piloty in so überraschender Weise gelungen, weniger durch sein Naturell als durch Reflexion und den damit verbundenen energischen Willen, der den Künstler auszeichnet. Ein Beispiel, wie künstlerische Eigenart, trotz ganz ungeeigneter Schulung, zum Durchbruche kommt, ist unter Anderen der Bildhauer Tilgner. Sein eigentlicher Lehrer war Bauer, der in akademischen Anschauungen befangen war. Der Lehrer, dem er sehr viel in seiner Kunst zu danken hatte, war aber Josef Gasser, ein religiöser, wir möchten sagen, kirchlicher Plastiker von strengster Observanz, und auf diese Anfänge hin entwickelte sich der genannte Künstler zu einem Bildhauer, der an

malerischer Tendenz und an realistiſcher Kraft den Barockmeiſtern und den Modernſten der Modernen ebenbürtig iſt.

Wenn uns die Geſchichte des Entwicklungsganges einzelner Künſtler darüber ohne Zweifel belehrt, daß ſie ihre Bedeutung gewannen, ganz abgesehen von der Schulung an Kunstakademien, ja daß ſie ſich gegen den Strich und gegen die an dieſen Lehranſtaltten eingehaltene Uebung entwickelten und zu ſelbſtſtändigen Meiſtern ausbildeten, ſo muß man doch betonen, daß alle dieſe Talente, welche ihren Weg allein, ja gegen die erhaltene Anleitung fanden, eben von Haus aus Naturen waren von großer und eigenwilliger Begabung, deren ganzes Pathos darauf gerichtet war, ihr Selbſt ganz ſelbſtſtändig aufzufinden und zu offenbaren. Alle über die Durchschnittsbegabung hinausreichend veranlagten Talente bedürfen der Kunstakademien alſo nicht, ja man kann eine nicht unbeträchtliche Anzahl berühmter Künſtler anführen, welche lediglich durch ſich und aus ſich das geworden ſind, was die Welt in ihnen bewunderte. Es iſt dies bei Cornelius der Fall geweſen, bei Canon, bei Overbeck und auch bei Goja, bei Fortuni, bei dem engliſchen Landſchaftsmaler Turner u. ſ. w. Ein anderes iſt es aber, wenn wir die ſogenannten achtbaren Talente, die Talente eines anſtändigen Mittelmaßeß betrachten. Solche ſehr nützliche Menſchen werden nach dem Zuge unſerer Zeit, da jeder, der ſich mit der Kunst beſchäftigt, prätendirt, als Genie zu gelten, gewöhnlich mit einer Art mitleidigen Achſelzuckens beſehen und überſehen. Aber gerade aus dieſen Leuten werden gut erzogene brauchbare Talente, und zwar brauchbar nach zwei Richtungen, nämlich nach der Richtung hin, daß ſie die ihnen von Anderen geſtellten Aufgaben mit pietätvoller Hingebung löſen, und daß ſie neuartige Kunſterſcheinungen, indem ſie ſie durch Nachempfindungen dem allgemeinen Verſtändniſſe nahebringen, populariſiren. Sie

bilden die vermittelnden Capacitäten zwischen der zuweilen befremdenden Eigenart genial begabter Künstler und dem Verständnisse des großen Publicums, das immer conservativ ist und an herkömmlichen, hergebrachten Anschauungen haftet. Die herbe Originalität eines rücksichtslos seine Eigenart zum Ausdruck bringenden Künstlers verliert durch die Vermittelung der Nachahmer das Verletzende, das eben darin liegt, wenn sich der Beschauer sagen muß, daß das Gebotene zwar von Einzelnen als bedeutend bezeichnet wird, von ihm aber nicht als solches aufgefaßt werden kann. Denn auch das Publicum hat sein stolzes Selbstgefühl; das Publicum, das, wie ich bereits in einer anderen Schrift hervorgehoben habe, seit tausenden von Jahren mit Millionen Köpfen denkt und mit Millionen Herzen empfindet, ist nämlich von der Ueberzeugung durchseelt, daß es schließlich immer recht hat und immer recht behält. Das Publicum im Großen und Ganzen gefaßt, kann heute irren, es wird aber jedenfalls in irgend einer kommenden Zeit seinen Irrthum berichtigen. Die Urtheile, welche durch das Publicum, dem die größten Denker, die willensstärksten Menschen, die bedeutendsten Poeten und die größten Künstler gleichfalls angehören, gefällt werden, sind nämlich — so angesehen — weiser als die aller Weisen einer bestimmten Zeit. Es giebt dagegen keine Appellation, es ist der einzige, unfehlbare Richter auf dieser Welt. Es ist daher auch sehr begreiflich, daß es sich sträubt, Neuerungen, für die es in den bisher vorhandenen Schöpfungen kein Aequivalent findet, gläubigst zu acceptiren. Daher ist es gerade den hervorragendsten Erscheinungen gegenüber auf den verschiedensten Gebieten der menschlichen Thätigkeit mißtrauisch, und aus diesem Grunde haben auch die Erfinder meistens einen so schweren Stand und sind so viele derselben nicht als erleuchtete Köpfe, sondern als Irrsinnige von ihren Zeitgenossen betrachtet worden.

Wenn also Akademien so eingerichtet sind, daß der gewöhnlich Begabte die Technik seiner Kunst dort richtig lernen kann, daß er eine zutreffende Anschauung gewinnt von den Bildungselementen der Zeit, so haben sie ihre Mission erfüllt. Genies zu erziehen, geht sowohl über die Sendung als über den Beruf einer jeden Lehranstalt hinaus. Genies erziehen sich selbst und machen selbsteigen ihren Weg. Hervorragendste Künstler der Gegenwart haben mir gegenüber wiederholt darüber geklagt, daß sie so viele Mühe aufzuwenden hatten, um zu vergessen, was sie an den Akademien gelernt, aber das waren eben solche, welche etwas besseres an die Akademien mitbrachten, als sie dort finden oder anüben konnten.

Eine sehr wichtige und weittragende Erkenntniß scheint in den maßgebenden Factoren der Kunstschulen heutzutage wachgeworden zu sein, denn nicht einer, sondern mehrere dieser Herren haben darüber geklagt, daß die jungen Künstler von heute immer nur das Wie und so selten das Was ihrer Kunst im Auge haben, daß es sie vor allem interessirt, wie ein Kunstwerk „gemacht“ und weniger, was seine geistige Bedeutung sei. Man würde hier sehr unrecht thun, wenn man wädhnen wollte, daß hier der Gedankenmalerei irgendwie das Wort geredet werde. Gemalte Abstractionen sind immer Schemen gewesen und werden immer Schemen bleiben. Wo aber ein bedeutender geistiger Inhalt vollendet künstlerisch veranschaulicht wird, da sind auch jene Schöpfungen zu suchen und zu finden, welche einen bleibenden Werth haben. Wenn also die maßgebenden Lehrer heute einstimmig in dem Urtheile sind, es sei sehr zu beklagen, daß die jungen Künstler mehr auf Geschicklichkeit als auf gehaltvolle schönheitliche Darstellung halten, so ist zu hoffen, daß sie dieser Erkenntniß gemäß die jungen Leute, welche ja gerade auf diesem Gebiete in der Regel nicht sehr schwer zum

Guten zu bringen sind, dazu anregen werden, sich möglichst mit dem Bildungsgehalte ihrer Zeit, mit den hervorragendsten Ideen, welche dieselbe beherrschen, vertraut zu machen. In diesem Sinne hat auch Lionardo seine Schule geleitet, und es sind über seine Thätigkeit, welche er diesfalls entfaltete, noch eine schwere Menge von bisher unentzifferten Documenten in Mailand aufbewahrt. Sie bestehen aus Vorträgen, welche er über alle Fragen, die junge Künstler interessiren können, gehalten, und man kann wohl sagen, ohne weiteren Forschungen vorzugreifen, daß sie sich über sämtliches Wissen und Können der Zeit des großen Künstlers aussprechen, ja, daß sie dieser vorausseilen. Trotzdem war Lionardo nicht das Ideal eines Lehrers; seine gewaltige Natur war eben allzu mächtig, als daß die Schüler unter seiner Führung ihre Eigenart hätten wahren können. Ihre Bilder sind mehr oder weniger so, als ob sie in Stunden, in denen der Meister nicht auf seiner vollen Höhe war, entstanden wären, daher es so viele streitige Lionardos giebt.

In neuerer Zeit machen sich neben den Kunstakademien auch Privatschulen aller Art breit. Wenn man aber die Gegnerschaft gegen die Akademien als nur theilweise be-rechtigt bezeichnen muß, so ist man verpflichtet, gerade heraus zu sagen, daß Privatschulen im Allgemeinen von über-wiegendem Nachtheile sind. Denn sie werden nahezu nie-mals in der Absicht gegründet, der Förderung der Kunst zu dienen, sie entstehen lediglich in der Absicht, Geld zu verdienen. Wenn der Leiter einer solchen Privatschule nur solche Schüler aufnehmen würde, von denen er mit Grund vermuthen kann, daß sie Talente besäßen, deren Pflege sich lohnen dürfte, so würde er in der Regel das Unternehmen von Haus aus unmöglich machen. Es ist ja überhaupt schwer, einem Anfänger gegenüber gleich zu bestimmen, ob er thatächlich ein bildungsfähiges Talent besitzt oder nicht.

Nach einiger Zeit aber wird jeder erfahrene Lehrer mit voller Bestimmtheit sagen können, daß der Schüler am besten thäte, etwas anderes zu ergreifen als die Kunst. Das geschieht aber in den seltensten Fällen und namentlich dann nicht, wenn der Schüler in der Lage ist, ein reichliches Honorar zu zahlen, und auf diese Weise werden einerseits vorlaute Dilettanten, welche mit dem Eigendünkel, alles zu verstehen, über Kunstwerke aburtheilen, andererseits Kunstproletarier erzogen, welche unfehlbar im weiteren Verlaufe ihrer Thätigkeit sich und der Welt zur Last fallen müssen. Es ist mir wiederholt vorgekommen, daß ganz unreife Leute, welche noch gar nicht mit den Elementen der Technik ihrer Kunst vertraut sind, mich beriethen, ob sie nicht eine Privatschule für angehende Künstler eröffnen sollen. Der Fall kam mir einmal in so überraschend, ich möchte sagen grotesker Weise vor Augen, daß ich unwillkürlich ausrief: „Aber ich bitte Sie, Sie können ja selber noch nichts! Lernen Sie erst selbst etwas, bevor Sie das Wagniß unternehmen, Andere belehren zu wollen!“ Es kann ja zugegeben werden und muß zugegeben werden, daß es auch hier einzelne Ausnahmen giebt.

Es giebt Privatschulen, in denen die Leute wirklich etwas lernen, und wo man so ehrlich ist, minder Begabte von dem schwierigen Wege der Kunstübung abzumahnern, aber es sind dies eben Ausnahmen.

Ebenso ungesund wie das Institut der Privatschulen, ist heute das gesammte Kunstausstellungswesen. Wir haben viel zu viel Ausstellungen allüberall, und sie werden auch viel zu oft und in zu kleinen Zwischenräumen wiederholt. Diese Erscheinung, welche das Interesse des Publicums für die gegenwärtige Kunst nicht nur nicht erhöht, sondern herabmindert, ja lahmlagt, erklärt sich durch die Thatsache, daß heute zu viel Künstler, welche sich geltend machen wollen,



bestehen, und daß andererseits durch die Uebersahl von sich ablösenden Kunstausstellungen die Hoffnung der einzelnen Künstler stets rege erhalten, ja gesteigert wird, daß sie dort ihr Talent zur Anschauung und Würdigung der Oeffentlichkeit bringen können. Bei einer der jüngsten Kunstausstellungen in einer der hervorragenden Kunststädte der Gegenwart wurden thatsächlich nicht weniger als 4000 Kunstwerke von der Ausstellungsjury zurückgewiesen. Ist das nicht wahrhaft tragisch? Man denke doch: eine 4000mal wiederholte ernstliche Bemühung, sein Talent zur Geltung zu bringen. Die Hoffnungen der einzelnen Künstler, die Hoffnungen der Familien, der Freunde mit einem Schlage gänzlich zertrümmert. Diese traurige Thatsache vervielfältigt sich aber, wenn wir der Wahrheit gemäß constatiren, daß zur selben Zeit in hervorragenden Kunststädten ungefähr 20 bis 30 Ausstellungen stattfanden, und es sieht sich noch trauriger an, wenn wir, nachdem die Jury ihres Amtes gewaltet, als Besucher der Ausstellungen finden, daß sie in ihrem Urtheile noch viel zu wenig strenge gewesen sei, indem sie allüberall Nichtsbedeutendes, Mittelgut, Ergebnisse bloßer Handfertigkeit zugelassen. Ohne Zweifel mögen Fälle vorkommen, und sie sind von den betroffenen Künstlern, Malern und Bildhauern, auch öffentlich gerügt worden, daß einzelne Kunstwerke aus ungerechter Parteivoreingenommenheit zurückgewiesen wurden; aber so eclatant einzelne dieser Fälle sind, muß doch der Kundige zugestehen, daß sie eben gegen die große Masse von Werthlosen, die durch die Zurückweisung ihr verdientes Schicksal erfuhren, eine verschwindend kleine Minorität bilden. Dieser Satz besteht, wenn auch so tragikomische Thatsachen den Gegnern der Jury zu Gebote stehen wie die, welche wir im Folgenden kurz erzählen wollen, da sie überhaupt als charakteristisches Merkmal für das Ausstellungswesen, wie es gang und gäbe ist, nicht ver-

schwiegen werden darf: Ein Künstler von Begabung hat in einer bekannten Kunststadt zur alljährlich dort stattfindenden Ausstellung zwei Kunstwerke von nicht gewöhnlichem Werthe eingefendet. Die weise Jury hat beide Kunstwerke als nicht geeignet dem Künstler zurückgesandt, der sich nicht lange bedachte und sie an die in einer gleichfalls hervorragenden Kunststadt eben in Scene gehende internationale Kunstausstellung schickte. Dort erhielten die beiden von seinen Collegen zurückgewiesenen Kunstwerke die goldene Medaille. Diesen Fall erzählte der Künstler selbst in einer öffentlichen Versammlung seiner Kunstgenossen zu deren großer Verblüffung und Entrüstung. Einer der notabelsten Künstler der Gegenwart erlaubte sich einmal den Einfall einer Ausgestaltung, wie sie seinem gewöhnlich in seinen Kunstschöpfungen sich ausdrückenden Wesen nicht entsprach, nicht etwa durch mangelnde Qualität, sondern dadurch, daß es eben anderer Art war als seine vorhergegangenen Kunstwerke. Die weise Jury rief wie aus einem Munde: „Hinaus, hinaus! Das ist nicht zuzulassen!“ Ein sehr hellsehendes Mitglied der Jury aber entdeckte den gefeierten Namen des Künstlers in der Signatur, welche auf dem Kunstwerke angebracht war, und meinte lachend: „Nun, das können wir doch nicht thun; es ist nämlich dieses Werk von dem berühmten Meister u. s. w.“ Selbstverständlich wurde das Werk mit Einstimmigkeit aufgenommen. Es ergab sich vor nicht allzu langer Zeit, daß ein Künstler von allerhöchster Eigenart einige seiner Schöpfungen ausgestellt hatte, die theils bewundert wurden, theils einen befremdenden Eindruck machten, weil sie eben von höchster Originalität waren. Das große Publicum verstand die Art dieses Künstlers anfangs gar nicht und ging gleichgiltig daran vorüber. Es handelte sich gegen den Schluß der Ausstellung nun darum, wer von den Ausstellern der Verleihung der goldenen Medaille würdig wäre.

In der Jury, welche darüber zu entscheiden hatte, war auch ein Mitglied, das durch seinen großen Ruf und durch ein nicht gewöhnliches materielles Vermögen vollständig unabhängig, gar keiner der Coterien der Künstlergenossenschaft seiner Vaterstadt angehörte. Dieser Künstler meinte nun, als die angedeuteten Kunstwerke in Frage kamen, daß man dem Schöpfer derselben unbedingt die große goldene Medaille zuerkennen müsse. Dagegen protestirten alle Anderen. Der Künstler, der sehr warm für seine Meinung gesprochen hatte, wurde überstimmt, und das originelle Talent erhielt keinerlei Auszeichnung. Der Künstler, welcher dieser Jury angehörte, empfand das als eine schwere Niederlage und verließ die Jury, indem er sagte, daß er nie mehr eine Wahl in eine derartige Beurtheilungscommission annehmen würde.

Alle diese Fälle, die sich ins Unendliche vermehren ließen, beweisen eben, daß auch eine aus mehreren Köpfen bestehende Jury ebenso wenig unfehlbar ist wie ein einzelner Kritiker. Aber im Allgemeinen ist die Jury doch ein Segen, denn wenn sie in einzelnen Fällen ungerecht urtheilt, aus Kameraderie oder Voreingenommenheit oder mangelndem Verständnisse, so trifft sie doch in der Regel das Richtige, und ist gerade ihre Strenge sehr zu schätzen, weil sie talentlose Leute möglicherweise davon abschreckt, in ihrer Thätigkeit zu verharren, zu welcher ihnen die unerläßlichen Bedingungen mangeln. Dies bezieht sich namentlich auf die Aufnahmsjury; anders möchten wir uns gegenüber der Jury stellen, welche Auszeichnungen, seien sie nun Medaillen oder Ehrendiplome, zuzuerkennen hat. Bei den heutigen, so stark zerfahrenen Anschauungen über künstlerischen Werth und Unwerth, welche gerade in den Kreisen der Künstler in Superlativen bestehen, wären wir dafür, daß es solche Jurys künftighin gar nicht mehr geben sollte; wir wären dafür, daß diese Art, den Kunstwerken einen Empfehlungsbrief auf

ihre Wanderung zu geben, vollständig aufgelassen würde. Wir sind für die Aufhebung der Medaillen. Wenn übrigens die Urtheile der Jury mitunter sehr heftig angegriffen werden und gerade von den Besonneneren der Künstlergenossenschaften, so ist auch nicht zu verschweigen, daß gerade diese besonnenen Leute, die von jüngeren Collegen als die seßhaften Elemente bezeichnet werden, sich meist davor scheuen, für ihre Ueberzeugung einen Kampf zu bestehen, und daß sie aus Hochmuth oder aus Lässigkeit den jüngeren, unreifen Leuten, welche eigentlich gar keine Berechtigung haben, über die Anderen zu urtheilen, das Feld räumen. Wenn sie sich hinterher gegen die Aussprüche in solcher Weise entstandener Jurys auflehnen, so sind sie vollständig im Unrecht.

Es ist in Vorstehendem das Ausstellungsweesen, wie es sich allüberall ausgebildet hat, gründlich verurtheilt worden. Aber jeder, der eine solche Verurtheilung ausspricht, ist nahezu verpflichtet zu sagen, wie denn in Zukunft das Ausstellungsweesen, das doch das geeignetste Mittel ist und als solches anerkannt wird, den jüngeren Kräften die Möglichkeit zu bieten, das, was sie können, öffentlich zu zeigen und sich zur Geltung zu bringen, anders und besser einzurichten wäre, und da möchten wir hervorheben, daß in Bezug auf Kunst und Künstler vor allem anderen die Frage zu erwägen sei, wie diese auf die Kunsterkenntniß und den Kunstgenuß am zweckmäßigsten zu wirken im Stande sind. Hier kann die Thatsache, daß jeder Mensch das Recht hat zu leben und sich seiner Begabung und seinen Fähigkeiten gemäß auszuleben, nicht in erster Linie in Betracht kommen, sondern die Culturentwicklung der Menschheit. Die Art, wie jetzt die großen Ausstellungen in Scene gesetzt werden, deutet vor allem darauf hin, daß man das Interesse der Künstler im Allgemeinen, und zwar das

materielle Interesse der Künstler hauptsächlich im Auge hat. Jeder von denen, die den Pinsel und die Palette, den Meißel und den Zeichenstift handhaben, soll ein menschenwürdiges Dasein führen können und jeder, der einer Genossenschaft angehört, glaubt damit das Recht gewonnen zu haben, in den in gewissen Zeitabschnitten zu veranstaltenden Kunstschauen vertreten zu sein. Dies ist ein Standpunkt, den wir nicht theilen können. Auf den Kunstschauen, die selbstverständlich nicht jedes Jahr, sondern in Zwischenräumen von mehreren Jahren veranstaltet werden sollen, können nach unserer Meinung nur jene Kunstwerke zugelassen werden, welche die Kunstentwicklung der Zeit und ihre Culturhöhe mehr und minder veranschaulichen. Kunstwerke, welche eine solche Bedeutung für sich nicht nur nicht haben, sondern nicht einmal beanspruchen, sind von diesen Kunstschauen fernzuhalten. Das bloß Gefällige, das Amüsante, das auf Geschicklichkeit und Virtuosität beruhende, das innerlich Leere und geistig Unbedeutende, kann man ruhig den übrigen Veranstaltungen, welche den Kunstverkehr vermitteln, überlassen. Kunstschauen sollen in der That im Ganzen und im Einzelnen ein eminentes culturhistorisches Interesse haben. Das wäre allerdings ein idealer Zustand, und wir geben zu, daß er in der hier vorgezeichneten Höhe überhaupt nicht erreicht werden kann, aber wir behaupten, daß er angestrebt werden muß, weil heute schon die Theilnahme des Publicums gegenüber den von allen Kunstanstalten in den Kunstcentren jeden Fingerlang veranstalteten Kunstschauen, verglichen mit jenem, das diese vor einem Jahrzehnt noch erregten, ein durchaus unzulängliches und unbefriedigendes ist. Die sogenannten Ladenhüter in den Ateliers und in den Kunstsalons aller Art haben sich in den letzten Jahren in wahrhaft erschreckender Weise vermehrt. Diesem Uebel ist nur abzuhelpfen, indem man sich

vor den idealen Anforderungen beugt, und indem man vorsichtiger und wählerischer in der Production ist. Alle Versuche und alles Experimentiren, um zu einem gewissen Ziele zu gelangen, ist in der Heimlichkeit der Kunstwerkstätte festzuhalten. Unbedeutendes muß von den Kunstschauen zurückgewiesen und da nur Fertiges und Vollendetes dem Publicum vorgeführt werden. Die Methode, ganze Säle hindurch mit halbgeglückten oder gänzlich mißglückten Versuchen zu bepflastern, muß aufgegeben, diesem Unfuge ein Ende gemacht werden. Studien und Skizzen mögen in Privatausstellungen, welche lediglich für Künstler veranstaltet werden, ihren Platz finden. Es sind dies Producte, welche in den Augen des Publicums, welches genießen und sich erbauen will, nur den Werth von Verheißungen für die Zukunft haben.

Eine der wichtigsten Rollen auf dem Gebiete der Kunst haben zu allen Zeiten und namentlich zu den Zeiten, da die Kunst blühte, die Mäcene gespielt. Wir wollen unsere Leser nicht ermüden mit einschlägigen Geschichten aus den Zeiten des Perikles, der großen Päpste der Renaissancezeit und der kleinen Tyrannen, welche damals in Italien ebenso segensreich auf dem Gebiete der Kunst wirkten, wie sie in anderer Beziehung Unheil anstifteten. Darüber sind in jeder Kunstgeschichte die ausführlichsten Nachweise zu finden. Man kennt das Verhältniß von Karl V. zu Tizian, man weiß, was Franz I. von Frankreich, was die beiden Stuarts Karl I. und Karl II. in England für die Kunst gethan haben. Die Art, wie durch König Ludwig I. in Bayern und in ganz Deutschland das erstorbene Stilgefühl wieder erweckt wurde, ist auch jedem, der sich nur einigermaßen mit der Kunstgeschichte beschäftigt hat, vertraut. Alle Welt weiß auch, was unter Napoleon III. für die Kunst in Frankreich geschah, und was die Republik leistet, und wie seit

Ludwig XIV. es jede Stadt dieses Reiches als eine Ehrensache betrachtete, die Kunst nach allen Seiten zu fördern, was ja auch der Grund ist, daß das französische Kunstgewerbe, immer beeinflusst von der Kunst, heute noch unbestritten die erste Rolle auf diesem Gebiete spielt. Die Art und das Wirken der Mäcene unterscheidet sich sehr beträchtlich von jener, die man den Kunstkennern, den Kunstfreunden und Amateurs zu danken hat. Es giebt Kunstkenner, die nichts weniger als Mäcene sind, die sogar darauf halten, jeden Kunstgenuß für sich zu isoliren, ja sehr dagegen sind, daß die Kunst aller Welt zugänglich sei und aller Welt Vergnügen bereite; sie sind in Bezug auf ihren Kunstbesitz vollständig exclusiv, egoistische Feinschmecker, selbstüchtige Gourmands der Kunst. So wenig wie jeder Kunstkenner, ist der Kunstfreund und Amateur Mäcen. Um Mäcen genannt werden zu können, muß man nicht bloß ein weitgehendes und intimes Verständniß für die Kunst besitzen, man muß nicht bloß für die Kunst schwärmen und sie lieben, man muß auch fähig sein, den Künstler anzuregen, ihm Aufgaben zu stellen und ihn materiell zu fördern und zu stützen, daß er seine Ideale durch entsprechende Kunstwerke verwirklichen kann. Diese Aufgabe haben die Mäcene aller Zeiten vollständig erfüllt. Ihnen war es in erster Linie darum zu thun, daß die Kunst ihrer Zeit zur vollen Blüthe gelange, sie haben also in erster Linie die Kunst ihrer Zeit gefördert. Nur ein geringer Theil der Kunstkenner und Kunstsammler hat sich in dieser Weise Verdienste erworben, und zwar einzig dadurch, daß sie Kunstwerke ersten Ranges, welche sie in der Lage waren zu erwerben, an Kunstlehranstalten als Lehrmittel schenkten. Wir brauchen, um derartige Männer zu finden, nicht nach Amerika zu gehen, dessen Krösusse allerdings in dieser Richtung für alle Anderen Vorbilder sind. Eine nicht un-

beträchtliche Anzahl der reichsten Amerikaner hat in vollständiger Erkenntniß der Wahrheit des Satzes, daß Reichtum verpflichte, sich bemüht, allüberall Kunstmuseen zum Gebrauche und zur Erhöhung der allgemeinen Bildung ihrer Zeitgenossen und ihres Landes zu gründen. Dieses edle Streben hat Europa ganz unglaubliche Summen zugeführt. Da, wo diese amerikanischen Patrioten nicht Originale erwerben konnten, haben sie erste in Europa lebende Künstler beauftragt, hervorragendste Kunstwerke der Vergangenheit möglichst getreu und möglichst vollendet zu copiren, so daß sie im Stande waren, ihren Vaterstädten Kunstmuseen zu widmen, in denen auch die geschichtliche Entwicklung der Kunst vor Augen geführt und zu studiren ist. Für Oesterreich und speciell für Wien hat in dieser Richtung der regierende Fürst Liechtenstein außerordentlich viel gethan. Er hat an die Galerie der Wiener Kunstakademie Werke geschenkt, deren Marktwert mit vielen Tausenden von Gulden zu beziffern ist, und er hat dies nicht nur für Wien gethan, sondern auch für Museen in den Hauptstädten der österreichischen Provinzen. Der hervorragendste Mäcen in Oesterreich ist aber Kaiser Franz Joseph I. Er wetteifert darin mit den in dieser Richtung ausgezeichnetsten Vorfahren seines Hauses. Dadurch beispielsweise, daß er die Stadterweiterung sanctionirte, daß er aus fortgeschritteneren Ländern Architekten, Bildhauer und Maler berief, hat er eine neue Kunstära in Oesterreich begründet. Ohne diesen Zug wären die Monumentalbauten Wiens, welche zu den ausgezeichnetsten Bauwerken der Gegenwart gezählt werden müssen, nicht entstanden, ebenso auch nicht die österreichische Bildhauerschule, welche gegenwärtig Meister zählt, wie sie in keinem anderen Lande, nicht in England, in Frankreich, in Italien und Spanien übertroffen werden. Hätte Kaspar Zumbusch nicht die Versicherung gehabt, daß er in Wien



große Aufgaben zu lösen haben werde, so wäre er ohne Zweifel nicht nach Wien gekommen und einzelne Talente, welche seither und an seiner Seite wirkten, ja die über ihn hinausragen, wären eben nicht zur Geltung gekommen, wenn nicht die Architekten, wir wollen sie Alle nennen: Schmidt, Hansen, Ferstel, Hasenauer und Semper dafür gesorgt hätten, daß für die Plastik eine Anzahl höchst bedeutender Aufgaben gestellt wurde. Ohne eine große architektonische Bewegung giebt es ja überhaupt keinen Fortschritt in der großen Kunst, ob sie nun Malerei oder Plastik sei. Der Architekt entwirft das Programm der künstlerischen Ausgestaltung eines Monumentalbaues, und Bildhauer und Maler führen es aus. Das war von jeher der Weg, wie eine Kunst zur Entwicklung kommt, und ist auch in diesem Falle der Weg gewesen.

Das Beispiel, das der Kaiser in diesem Falle gab, ist von dem zeitgenössischen Adel im Allgemeinen nicht in entsprechender Weise verfolgt worden. Wenn wir den schon genannten Fürsten Liechtenstein, den Grafen Wilczek und etwa die Grafen Clam-Gallas und Lanckoroński ausnehmen, so haben sich die Adeligen, namentlich in Cisleithanien darauf beschränkt, durch kleine und karg bemessene Aufträge die Kunst zu fördern und zu unterstützen. Ein schlagendes Beispiel, wie für Kunst in Oesterreich gesorgt wurde, giebt uns die Thätigkeit Makart's. Die ersten großen Aufträge, welche dieser Künstler erhielt und in einer Weise löste, daß die ganze Welt seines Ruhmes voll war, erhielt er von einem Kunsthändler, der sich in diesem Falle und auch in anderen, die wir zu kennen in der Lage sind, als Mäcen erwies. Es ist eine Thatfache, die gar nicht zu bestreiten ist, daß weder „Katharina Cornaro“, noch der „Einzug Karl V.“, noch der „Sommer“, noch der „Frühling“, noch die „Diana“, noch endlich die „Fünf Sinne“, die noch im Besitze des

genannten Kunsthändlers sind, entstanden wären, wenn nicht derselbe dem Künstler durch materielle Beihilfe es möglich gemacht hätte, diese kolossalen Bilder zu malen. Freilich, es wäre dies auch nicht möglich gewesen, wenn nicht Makart zugleich so wunderbar schnell gemalt hätte, so daß einzelne dieser großen Bilder in neun oder zehn Monaten begonnen und vollendet wurden. Dazu kann allerdings, daß durch die Güte des Kaisers ihm sein weitläufiges Atelier, das er mit so trefflichem Geschmacke ausschmückte, zur Verfügung gestellt worden war. Erst als Makart die Mehrzahl der eben genannten, so umfangreichen Gemälde geschaffen hatte, wurden ihm größere Aufträge zu theil, und zwar durch Vermittlung Hasenauer's, der ihm bekanntlich zur malerischen Ausschmückung des kunsthistorischen Museums heranzog, wie denn dem genannten, so viel und so ungerecht verunglimpften Architekten das große Verdienst gar nicht zu bestreiten ist, daß er vielen der Künstler Wiens, welche heute einen großen Namen haben, durch Zuweisung von bedeutenden Aufgaben es ermöglichte, ihre ungewöhnlichen Talente der Welt zu zeigen. Hasenauer hat in dieser Rücksicht auf die Entwicklung und Förderung von Talenten, wie Canon, Klimmt und Matsch, Benk, Tilgner, Weyr, Friedl u. A. in der entschiedensten Weise maßgebend gewirkt, und dies war eine um so schwierigere Aufgabe, da es ja jedem, dem es gegönnt war, einen Blick hinter die Couliissen zu werfen, bekannt sein muß, daß den Behörden die Entwicklung der Kunst und die Anerkennung, welche man den Künstlern durch Verleihung von Titeln und anderen Ehren bekundete, gar nicht angenehm war, ja, daß sie in einzelnen Fällen gerade dagegen nach Möglichkeit ankämpften. Es genügt wohl, um von dem Kunstverständnisse dieser Kreise im Allgemeinen einen Begriff zu geben, daß ein Herr Hofrath, als die Frage ventilirt wurde, ob man den

nach Plänen Ferstel's von der Wienerberger Actiengesellschaft auf dem Weltausstellungsplatze errichteten, prächtigen Triumphbogen stehen lassen oder beseitigen soll, meinte, solche Zierathen im Prater seien ganz überflüssig und verstellen nur den Weg. Es ist auch das Unerhörte geschehen, daß man diesen Triumphbogen so sehr und so lange vernachlässigte, bis es ziemlich gleichgiltig wurde, ob er stehen blieb oder nicht, weil er nach allen Seiten hin von muthwilligen Jungen und Gesindel beschädigt war. Es ist dies auch sehr begreiflich. Die Behörden haben vor allem anderen im Auge, was ein Object kostet, und da die Architekten, ihrem Berufe gemäß, die Objecte, welche sie herzustellen haben, so schön als möglich herstellen wollen und dies Geld kostet, so sind die Behörden die natürlichen Feinde der Architekten, und da manche Beamte glauben, daß sie viel wichtigere Personen seien als die Künstler, so sind sie auch neidisch und eifersüchtig auf die Erfolge derselben, die sich in Orden, Verleihung des Adels an Künstler u. s. w. darstellen. Wie wichtig für die Entwicklung der Kunst und der einzelnen Künstler die vermittelnde und fördernde Thätigkeit von Mäcenen ist, das beweist auch der Fall Canon. Canon hat sich als ganz junger Mensch mit dem Entwurfe eines monumentalen Gemäldes „Die berühmten Männer des XVIII. Jahrhunderts fahren über den Stiz“ befaßt; es ist nie vollendet worden. In der Zeit, als dem Künstler der Einfall kam, hatte er kaum Geld genug, um die Leinwand und die Farben zu beschaffen, und später war seine Anschauung eine andere geworden. Das Gebiet, auf dem er eigentlich sein großes Talent zeigen konnte, war ihm verschlossen bis wenige Jahre vor seinem Tode, als ihm die ehrenvolle und schwierige Aufgabe wurde, für das naturhistorische Museum für den Plafond des Sitzungsaales den Kreislauf des Lebens und die Ginetten zu malen, die er in einer Weise

gelöst, die ihm verdiente Anerkennung gebracht hat, aber doch so, daß man sagen kann: Wenn er so glücklich gewesen wäre, eine Reihe von derartigen Aufgaben früher zu erhalten, wäre er unzweifelhaft einer der größten monumentalen Maler aller Zeiten geworden. Außer Miethke und Hasenauer sind von denjenigen Kunstfreunden, welche sich Makart gegenüber als Mäcene erwiesen, noch zu nennen der Baumeister Degetel und Nicolaus Dumba. Der Erstere ließ den Plafond seines Empfangsalons von Makart malen, der den Auftrag erfüllte, indem er in reizenden Gemälden die Tageszeiten darstellte. Dumba aber ließ sein Arbeitszimmer von dem Meister mit Gemälden schmücken, welche die Industrie, den Handel, die Malerei, die Plastik und die Musik darstellen. Als Mäcene Wiens erwiesen sich auch der bekannte Kunstindustrielle Lobmeyr und Baron Moritz Königswarter. Dem Kunsthändler Miethke müssen wir aber nun schließlich noch einmal das Zeugniß geben, daß weder Emil Jakob Schindler, noch der geistreiche Aquarellist Schwaiger, noch der in seiner Art so bedeutende Bildhauer Arthur Straßer geschaffen hätten, was sie schufen, ohne seine vermittelnde und ihre Thätigkeit ermöglichende Beihilfe. Ja, einem der poetischsten Landschaftler, nicht nur der Gegenwart — eben Schindler — wäre es in der That ohne ihn nicht möglich gewesen, seine schönsten Bilder zu malen. Wir wissen recht wohl, daß in Bezug auf Schindler noch eine Reihe anderer Mäcene zu nennen wäre, aber der erste von ihnen und der Anstoß gab, daß die anderen den hochbegabten Künstler mit Aufträgen überhäuften, war — und es ist dies bezeichnend für die Wiener Kunstzustände — der genannte Kunsthändler.

Hier mag der That eines Mäcens gedacht werden, welche in dem Leben eines Künstlers von internationalem Rufe einen bedeutamen Abschnitt bildet.

Victor Tilgner, in dessen Lob man nicht übertreibt, wenn man sagt, er sei nicht nur einer der bedeutendsten Porträtkünstler der Gegenwart, sondern überhaupt, war in den Jahren seines künstlerischen Aufstrebens nicht dazu gelangt, Kunstreisen unternehmen zu können, ja er hätte zu jener Zeit, da dies für seine Entwicklung so wichtig war, nicht Italien kennen gelernt, das Wunderland der Kunst, außerhalb dessen man sich, wie Winkelmann sagt, mit Bezug auf die Schönheit mit einem Blicke auf einen Seufzer begnügen muß, wenn ihm der genannte liebenswürdige Kunstfreund nicht ausreichende Mittel dazu geboten hätte und dies sogar, ohne darum in irgend welcher Weise angegangen worden zu sein.

Die Geschichte dieser fördernden Intervention ist eine der reizendsten Episoden aus dem Leben der Künstler der Gegenwart, und ich trage umsoweniger Bedenken, sie hier mitzutheilen, da der Künstler, der ebenso vornehme Bescheidenheit als berechtigtes Selbstgefühl besitzt, mich ausdrücklich ermächtigt hat, sie nach meinem Belieben jedem, der geneigt ist, sie zu vernehmen, der Wahrheit gemäß zu erzählen.

Tilgner war eben daran, die antheilvollste Aufmerksamkeit des Publicums wie der Kritik auf sich zu ziehen, als er eines Tages von dem Kunstindustriellen von Leitenberger, den er nur vom Sehen und dem Namen nach kannte, ein schlicht „F. von Leitenberger“ gezeichnetes Billet erhielt, das ihn in kurzen und sehr verbindlichen Worten bat, dem Freiherrn am nächsten Vormittage die Ehre seines Besuches zu schenken. Tilgner war sehr überrascht durch diese Einladung und fragte sich immer wieder, was der Mann ihm wohl für einen Auftrag zugedacht habe; eine Büste oder eine Statue, ein Modell für einen Tafelaufsatz u. s. w., denn daß Leitenberger ein Kunstfreund sei, wußte er wohl,

da er die Mehrzahl der Bilder, sowie einige Werke der Kleinkunst, welche von diesem für seine Sammlung erworben worden waren, genau kannte, so die Messalina von Makart, die Märtyrin von Gabriel Max und anderes. Nicht ganz ohne nervöse Aufregung erschien er am nächsten Vormittage, der Einladung entsprechend, im Palais Leitenerger; er wurde, kaum angemeldet, von dem Kunstfreunde empfangen, der eben mit seinem Frühstück fertig geworden und bei der Cigarre angelangt war, während ein Friseur sich damit beschäftigte, seine Haare in Ordnung zu bringen. Der Baron winkte dem Haarkünstler für einige Augenblicke ab, begrüßte den Künstler sehr herzlich und sagte: „Sie können gar nicht glauben, wie sehr Sie mich dadurch erfreuen, daß Sie mich, meinem Ansinnen entsprechend, besuchen. Wenn ich erst aus den Händen dieses Herrn bin, werde ich Ihnen den Grund, warum ich Sie zu mir gebeten, verrathen; einstweilen ersuche Sie, mir zu erzählen, wieso Sie zu dem Künstler geworden, als der Sie mir heute erscheinen und die volle Anerkennung der Welt gefunden; ich gebe nur der Wahrheit die Ehre, wenn ich Ihnen sage, daß ich ein warmer Verehrer Ihrer Kunst bin.“

Tilgner berichtete nun, wie er schon als Knabe den Drang in sich gefühlt habe, alles, was er um sich sah, Gegenstände und Lebewesen nachzubilden, Menschen, Thiere, Pflanzen, Häuser u. s. w., wie er dann zum Jüngling herangereift, bei dem Bildhauer Josef Gasser, der ein ausgezeichnete Vertreter der religiösen Kunst und ein feinfühligster und technisch durchgebildeter Meister war, und ebenso bei dem Professor Bauer an der Akademie eifrig studirt habe; am meisten freilich habe ihn seine selbstständige Thätigkeit gefördert, wenn er auch für seine Lehrer und namentlich für Josef Gasser, mit dem er noch heute befreundet, stets die innigste Dankbarkeit gehegt habe. Seine von Vielen

geradezu „virtuos“ genannte Handgeschicklichkeit verdanke er dem Umstande, daß er von der Noth des Tages gezwungen, den Antrag eines wohlthuirten Beamten, der die Marotte hatte, „Krippentheater“ zu bauen, annahm und die Figuren für diese kleinen Bauwerke, Menschen und Thiere, modellirte, freilich für ein sehr bescheidenes Honorar; er schuf in dieser Weise einige tausend Figürchen, welche das Entzücken des Auftraggebers und seines Publicums bildeten. Das habe ihn veranlaßt, Studien aller Art zu treiben, er vertiefte sich in Costümebücher, übte sich im Anordnen von Gruppen, übte sein Compositionstalent u. s. w.

Als Tilgner in seinen Mittheilungen so weit gekommen, war auch der Friseur mit der Lösung seiner Aufgabe zu Rande, und der Baron richtete nun an den Künstler die Frage, ob er auch schon Reisen gemacht und namentlich, ob er schon Italien besucht habe.

Tilgner erwiderte: „Leider sind meine bisherigen Kunstreisen nicht der Rede werth, ich kenne ebenso wenig Frankreich, wie Spanien, Griechenland und Italien, obwohl ich seit meinen ersten Anfängen stets von der glühendsten Sehnsucht erfüllt war, das Land, wo die größten Meister der modernen Kunst gelebt und gewirkt haben, zu sehen.“

„Nun sehen Sie, das ist eigentlich der Grund, warum ich Sie zu mir gebeten,“ unterbrach nun der Baron den Künstler, „ich hatte davon gehört, daß Sie nie in Italien waren, daß Sie überhaupt bisher keine größere Kunstreise unternommen, und das geht mir so sehr wider den Strich, daß ich beschloß, Sie zu ersuchen, mir zu gestatten, dieser Anomalie, so weit das in meinen Kräften steht, ein Ende zu machen, indem ich Ihnen die Mittel, diese Kunstfahrt zu unternehmen, an die Hand gebe. Das ist Ihnen von mir in Pietät vor Ihrer Kunst und ohne alle Hintergedanken geboten. Ich ersuche Sie, nicht zu glauben, daß

Sie durch das Annehmen dieses Antrages sich irgendwelche Dankesverpflichtung auferlegen; ja ich prä tendire nicht einmal, daß Sie mich grüßen, wenn wir uns begegnen — thun Sie es, so wird mich das natürlich freuen, wo nicht, wird Ihre Werthschätzung meinerseits dadurch nicht im mindesten verringert werden.“

Nach diesen Worten überreichte der Baron dem Künstler ein Couvert, in welchem der Letztere, nachdem er sich entfernt, eine Summe in großen Banknoten fand, welche nicht nur ein genügendes, sondern ein reichliches Reisegeld für einen mehrmonatlichen Aufenthalt in Italien war.

Es ist überflüssig, eingehend darzulegen, wie gründlich der Künstler die Gelegenheit, die in solcher Weise ihm geworden, seine Kunsterkenntniß zu fördern, ausnützte, und wohl auch, daß er von der ihm gewährten Erlaubniß, den Baron bei künftigen allfälligen Begegnungen nicht zu grüßen, keinen Gebrauch machte. Tilgner erhielt von seinem Gönner wiederholt ehrenvolle Aufträge und steht heute mit ihm in freundschaftlichem Verkehre. Die Folgen der Reise waren für den Künstler sehr fruchtbringend, sie wirkten lange Zeit nach, klärten seine Kunstanschauungen und stimmten die Meinungen, welche er von der Aufgabe eines Plastikers von heute besaß, höher und vertieften sie.

Der verstorbene Baron Moriz Königswarter war gleichfalls ein echter Mäcen, die Subventionen, mit welchen er junge Künstler und Gelehrte bedachte, betrug die Summe von mehreren hunderttausend Gulden; auch hat er manchen Künstler vor argen Störungen seiner Thätigkeit behütet, indem er ihm werththätig unter die Arme griff; was der regierende Fürst Liechtenstein für Kunst und Künstler gethan, ist, wie dies auch bei dem genannten Finanzmann der Fall, nur theilweise bekannt. Dadurch, daß er von seinen werthvollen Kunstschätzen wiederholt wahre Perlen der Kunst an



öffentliche Gemäldefammlungen und Museen schenkte, hat er ebenso zur Hebung der Kunstzustände beigetragen, wie durch Verleihung von Reifestipendien, Ueberlassung von Ateliers u. s. w. an tüchtige und strebsame Künstler. Was in Amerika, England, Frankreich und Italien von reichen Leuten in dieser Art zur Hebung der Kunst und des Kunstverständnisses gethan wird, ist gerade so bekannt wie die Galerie des Grafen Schack, dieses feinfühligen Poeten und Kunstkenners.

Aber gerade so, wie es Pseudogenies giebt, denen es für einige Zeit gelingt, sich die Geltung von echten zu erwerben, so finden sich auch Pseudomäcene, welche unter dem Scheine begeisterter Kunstliebe verstehen, sich werthvolle Kunstsammlungen von, wie das im Jargon der Amateurs bezeichnet wird, ganz „intimem Reiz“ zu schaffen. Wir kannten einen wohlhabenden Mann, der sich bei französischen und belgischen Künstlern in Folge seiner einflußreichen Stellung Eingang zu verschaffen wußte, mit einzelnen hervorragenden Meistern Freundschaft schloß und als Consequenz dieser gemüthlichen Beziehungen eine Elitesammlung von Cabinetsstücken der modernen Malerei in seinen Besitz brachte, welche bei einer nach seinem Tode veranstalteten öffentlichen Versteigerung ein ganzes Vermögen einbrachte. Ebenso wurde uns das Vergnügen, das Wohlwollen eines allgemein als opferwilliger Mäcen in großem Ansehen stehenden, sehr einflußreichen und Millionen besitzenden Kunstfreundes zu genießen, der die Kunstwürden, die man ihm verlieh, dazu ausnützte, sich für lächerlich niedrige Preise Kunstwerke aller Art, von Meisterwerken der Kleinkunst bis zu umfangreichen Gemälden zu schaffen; ja, sein Stolz war es, sich, wenn man eines oder das andere dieser Objecte bewunderte, der Thatsache berühen zu können, daß er es für einen „wahren Pappentitel“ an sich gebracht. Konnte er einmal dem Ansinnen

nicht ausweichen, ein Kunstwerk, das ihm nicht würdig erschien, in seiner Sammlung zu prangen, für einen „anständigen“ Preis zu kaufen, so rächte er sich an dem Künstler, indem er es, wenn er den Besuch eines Kunstverständigen empfangen, aus einem abgelegenen Winkel seiner weitläufigen Appartements hervorholte, und etwa mit folgenden, den Künstler „ehrenden“ Worten zeigte: „Ach, der Kunstkenner und Amateur von Ansehen muß zuweilen auch Sachen mit Geldopfern erwerben, welche ihm nicht im mindesten Freude oder Genuß bereiten; sie haben einen geringen Kunstwerth, aber man nimmt sie, weil sich der Erzeuger derselben der Gunst von Leuten erfreut, deren Einfluß Einem selber, wenn man gewisse Dinge durchsetzen will, ganz unentbehrlich ist, oder auch“ — der obwohl alte, aber noch immer schöne Mann sagte das mit selbstgefälligem und verschmitztem Lächeln — „weil sich eine schöne Frau dafür interessirt, daß der junge Künstler gefeiert wird; man kauft und verheimlicht dann das Einem in solcher Weise aufgezwungene Kunstproduct, weil man doch nicht allen Leuten das „Warum“ und „Wieso“ auseinandersetzen kann und mag.“

Als ein Mäcen von feinstem Goldgehalte erwies sich dagegen der berühmte französische Maler Bougereau einem aus Frankreich nun wieder in seine Heimat zurückgekehrten österreichischen Künstler, der mehrere Jahre in Paris gelebt hatte und dort seine künstlerische Ausbildung vollendete; es ist dies der nun an der Prager Akademie wirkende Maler Hynais. Der hochbegabte Künstler war ein Schüler Anselm Feuerbach's und ein begeisterter Verehrer dieses ebenso feinsinnigen ernstern als unglücklichen Malers, der, nachdem er von der deutschen Kunstkritik die anerkannte Würdigung gefunden und Gemälde geschaffen hatte, welche ihm einen bleibenden Ehrenplatz in der Geschichte der modernen Malerei

sichern, wegen einzelner weniger glänzender Erfolge und vermeintlicher Mißanerkennung in Venedig ein wahrhaft trauriges Ende nahm. Hynais ist wohl der hervorragendste Schüler des Meisters; er ging, als er fand, daß er bei einem Verbleibe in Wien keine weitere Förderung seines Kunstschaffens hoffen könne und daran zu zweifeln begann, daß sein Talent so weittragend sei, wie er dies bei seinen hohen Ideen von der Aufgabe der Kunst wünschen mußte, wie gesagt nach Paris, um das „Hängen und Bangen“, das ihn quälte, los zu werden. Als einer der ihm sympathischsten Künstler, die damals in Paris den Ton angaben, hatte er seit Jahren Bougereau verehrt, der ihm durch seine „Mater dolorosa“, durch seine „Geburt der Aphrodite“ u. s. w. als Maler großen Stiles erschienen war. Er nahm sich also zusammen und besuchte den Meister in seiner Kunstwerkstätte, zeigte ihm seine Skizzen und Studien und legte ihm, nachdem dieser mit freundlichstem Entgegenkommen dieselben lange besehen und eingehend geprüft hatte, die Frage vor, ob er wohl denke, daß er, der am Anfange seiner Laufbahn sei, der Kunst, die er ergriffen, treu bleiben solle, und ob er die berechtigte Hoffnung hegen könne, dereinst ein Maler zu werden, denn je weiter er vorwärts komme, desto stärker erwache in ihm das Mißtrauen an die Zulänglichkeit seiner Begabung; falle das Urtheil des Meisters ungünstig aus, so sei er entschlossen, sich einem anderen Berufe zuzuwenden . . . .

Da unterbrach ihn der Meister mit den Worten: „Ehe ich etwas anderes sage, muß ich Ihnen meiner Ueberzeugung nach die Versicherung geben, daß die Frage, ob Sie dereinst Maler würden, gar nicht aufgeworfen werden kann, denn Sie sind bereits Maler. Die Zweifel, welche Sie ab und zu überkommen mögen, ob ihr Talent echt, ob es vollendet zum Durchbruche kommen werde, haben von jeher jeden

gequält, der es mit der Kunst ernst gemeint, und werden in Zukunft keinem erspart werden, welcher derartig veranlagt ist, dagegen hilft gar nichts als immer wieder mit erneuertem Frohmuth in Angriff genommene Thätigkeit; nur die Bewältigung von Aufgaben lehrt uns sicher und untrüglich, wie weit unsere Kräfte tragen, und wenn wir auch bei dem Bemühen, sie zu lösen, nicht gleich vollkommen siegen, so erproben wir doch unsere Stärke und gewinnen das Selbstvertrauen, daß die Niederlage von heute morgen oder übermorgen gewiß durch einen Sieg wett gemacht werden wird. Damit Sie aber sehen, daß das, was ich Ihnen da sage, nicht bloß Höflichkeitsphrasen sind, welche man anwendet, um einen ernst Fragenden auf gute Manier loszuwerden, will ich die Erfüllung eines mir gewordenen Kunstauftrages, der in jeder Beziehung als lohnend bezeichnet werden darf, in Ihre Hände legen. Ich war, eben als Sie eintraten, im Begriffe, denselben abzulehnen, da ich mit Arbeit aller Art überbürdet bin. Die Leute, welche mir den Auftrag zudachten, hegen so unbedingtes Vertrauen zu mir, daß sie mir auch zu wissen machten, sie würden in dem Falle einer Ablehnung meinerseits mich bitten, ihnen eine andere künstlerische Kraft zu empfehlen und dieser demnächst ihre Wünsche eingehend darzulegen. Ich hoffe, daß Sie dieses Anerbieten acceptiren, es wird Sie in jeder Weise fördern und Sie thun mir speciell einen Gefallen, wenn Sie nicht „Nein“ sagen.“

Man kann sich denken, daß der junge Künstler mit beiden Händen zugriff, und thatsächlich war die Lösung der also ihm gewordenen Aufgabe der Grund zu seiner seither erfolgreichen Laufbahn. Die Dankbarkeit, welche Hynais für die entgegenkommende Weise, die er damals in Paris erfuhr, hegte, ist eine ebenso tiefgehende als nachhaltige gewesen, wie sich aus nachstehender, wahrheitsgemäß mitgetheilte Thatsache ergibt.

Bekanntlich wurde Hynais von Haſenauer zur vorläufigen Ausſchmückung des neuen Burgtheaters in hervorragender Weiſe herangezogen, und die Deckenbilder des Saales, welche ihm zu danken, gehören zu den künstlerisch werthvollſten Schöpfungen der Malerei, welche eine der Hauptzierden des Hauſes bilden; ſie ſind ebenſo ſinnig gedacht, wie meiſterlich angeordnet, als gemalt.

Als nun die Nothwendigkeit ſich ergab, den Professorenskreis der Akademie zu erweitern und die vorhandenen Kräfte durch neue zu ſtärken und auszuerſehen, wurde von maßgebender Seite auch an Hynais gedacht, und ehe man dieſfalls einen entſcheidenden Schritt machte, wendete man ſich an den Künstler mit der Frage, ob er wohl einen dieſfälligen Antrag annehmen würde; Hynais antwortete, er fühle ſich ſehr geehrt dadurch, daß man an ihn gedacht, allein vorläufig könne er es nicht über ſich bringen, Paris zu verlaſſen und ſeinen dortigen Freunden den Rücken zu kehren, dort ſei der Grund zu ſeinem Glücke gelegt worden, als er hinkam, an ſich und an ſeinem Talente und an ſeiner Zukunft zweifelnd, habe man ihn hilfsbereit mit offenen Armen empfangen, vorläufig müſſe er alſo bitten, nicht auf ihn zu zählen — vielleicht ſpäter.

Die Fälle, in denen die Zwischenkunft eines Mäcene entſcheidend für die Entwicklung eines Künstlers war, ſind nicht zu zählen; es genügen wohl die wenigen hier angeführten, um klarzuſtellen, daß ſie für den Aufſchwung und den Fortſchritt der Kunst nahezu ſo wichtig ſind wie die Künstler ſelbſt; ſagt doch ſchon ein gutes, altes Wort

„Kunst braucht Gunſt!“

## Kunstkenner, Amateur, Fälscher, Kunsthandel.

---

Eine der wichtigsten Rollen im Kunstleben hat der Kunstkenner inne. Er wirkt da nicht so direct belebend wie der Amateur, aber indirect viel weitgehender und maßgebender. Nicht jeder Amateur ist ein Kunstkenner, so gern er sich auch dafür ausgeben möchte, und so große Opfer er auch bringt, um dafür zu gelten. Aber leider ist auch nicht jeder Kunstkenner ein Amateur; denn um Amateur zu sein, bedarf es bedeutender Mittel. Je mehr ein Mann in der Lage ist, den Anforderungen seiner Kunstliebe zu genügen, um so größer ist auch seine Wirkung auf das Kunstleben. Amateurs, die sich innerlich in den geheimsten Winkeln ihres Herzens gestehen, daß sie eigentlich für die Kunst doch nur ein geringes Verständniß haben, pflegen sich bei Kunstkennern Rath zu erholen. Ja selbst Künstler, die in ihren Bestrebungen noch unsicher sind, hören mit Vorliebe ihren Rath, wenn sie auch mitunter nicht gesonnen sind, ihn zu befolgen. Jeder Amateur würde ein Kunstkenner werden, wenn dazu einfach der energische Wille genügen würde. Aber zur Kunstkennerschaft gehört, wie zu allen menschlichen Geschicklichkeiten, eine bedeutende Naturanlage, welche eben

die Grundlage der Kennerſchaft bildet. Dieſe Naturanlage würde nicht genügen, wenn nicht damit Fleiß und Uebung verbunden würden. Durch die Anwendung der Eigenſchaft des Fleißes und durch die mit Eifer geſuchte Gelegenheit der Uebung wird dieſe Anlage zur Fähigkeit, welche endlich nicht nur dazu gelangt, Mitteltgutes vom Guten und dieſes vom Vortrefflichen zu unterſcheiden, ſondern auch dazu, Echtes ebenſo zu erkennen wie Falsches. Ein jeder Kunſtkenner muß, wenn er dieſe Bezeichnung wirklich verdienen ſoll, ein Virtuose der Kunſt des Sehens ſein. Das iſt eine Sache, die jedermann von eigener Erfahrung weiß. Mit dem Sehens allein iſt ja nicht die Kunſt des Sehens gegeben. Die Kunſt des Sehens liegt darin, daß man jede Formen- und Farbensönheit augenblicklich wahrnimmt, und daß man jeden Verstoß gegen die Geſetze der Form und gegen jene der Farbenzuſammenſtellung mit Sicherheit empfindet. Das Wiſſen muß da ſo geübt ſein, daß es endlich zum unbewußten Erkennen wird. Das iſt nun außerordentlich ſchwierig, wie einzelne Beiſpiele darlegen werden. Es giebt eine große Anzahl von Menſchen, welche ſcheinbar für Natursönheit ſchwärmen, und zwei Dritttheile der Touriſten, ſogar die, welche allwöchentlich Ausflüge ins Hochgebirge machen, die ſich die größten Entbehrungen auferlegen, um eine Höhe zu erreichen, haben gar keinen Sinn für Natursönheiten. Die ſtarke Bewegung in freier Luft, die Entfernung von dem Lärm des Tages, die Befreiung von der Mühhäl des Erwerbens für einige Stunden, die Entlaſtung von Sorge ſind es, welche ſie dort ſuchen, nicht aber die Eindrück, welche die großartige Sönheit der Alpengatur in jedes Empfänglichen Gemüth hervorruft. Wie farbenblind Leute in die Natur hinausgehen, kann jeder hundertmal erfahren, wenn er ſolche angeblich für Natursönheit ſchwärmende Leute fragt, was die Kronen der Föhre, der

Buche oder der Eiche für eine Farbe haben. Sie werden sagen: „Diese Bäume sind grün,“ während doch in einem jeden solchen mit Nadeln oder Blättern geschmückten Baum eine ganze Scala von Farben zu sehen ist, vom hellsten Weiß bis zum tiefsten Schwarz. Das ist das alte: der Himmel ist blau und grün ist die Lu — eine der größten Lügen, die jemals ausgesprochen wurden; denn der Himmel ist beinahe nie einfarbig blau, und auch am Firmament sieht das geübte Auge alle möglichen Farbentöne einer reich damit versorgten Palette. Es würde irrig sein, wenn man behaupten wollte, daß man zur Erkenntniß der Naturschönheiten dadurch kommt, daß man die Schönheiten der Kunst verstehen lernt, aber wahr ist, daß sich diese beiden Qualitäten am Menschen gegenseitig erziehen und fördern. Das Verständniß der Natur führt ebenso zum Verständnisse der Kunst, wie umgekehrt das Verständniß der Kunst zum Verständnisse der Natur in ihrer schönheitlichen Erscheinung. Die Menschen, die niemals sich dessen deutlich bewußt sind, ob ein Haar blond oder braun genannt werden muß, sind gar nicht so dünn gesät, wie man, ohne die Sache tiefer zu betrachten, glauben sollte. Wenn es aber nun dazu, um derartige scheinbar auf der Hand liegende Urtheile zu fällen, nicht nur glücklicher natürlicher Anlage, sondern auch fortgesetzter Übung bedarf, um wie viel mehr muß dies bei Menschen, die das Wesen der Kunst und jedes einzelnen Kunstwerkes erkennen und beurtheilen wollen, vorausgesetzt werden.

Einer der Wege, um Kunstkennerschaft zu erreichen, ist unbedingt das Sammeln, das ja heute und zu allen Zeiten höherer Culturentwicklung Mode war und stets bleiben wird. Der Sammler bringt nicht nur das, was ihm gefällt, sondern was von hohem Kunstwerthe zu sein scheint, mit Vorliebe in seinen Besitz, und insoweit ist sein Streben auch



ein gefundes. Krankhaft wird das Streben des Sammlers nur dann, wenn bei der Erwägung, ob er dieses oder jenes Object in seinen Besitz bringen soll, die Frage einen entscheidenden Einfluß hat, ob das Object nicht nur durch seinen innerlichen Werth, sondern auch durch seine Rarität ausgezeichnet ist, so daß nur wenige Menschen in der glücklichen Lage sind, es für sich gewinnen zu können. Wenn ein derartiger Sammler sein Hauptpathos in die Frage legt, ob das Object ein Unicum sei, das kein Anderer als er vorzeigen könne, so ist er gewiß nicht auf der hohen Stufe des Kunstkenners, sondern auf der niederen eines Raritätenjägers, und wir halten diese Anschauung auch fest, wenn es sich etwa um so hochgeschätzte Objecte handeln sollte, wie es beispielsweise die unter dem Namen Henry deux-Gefäße bekannten Seltenheiten sind. In jeder Großstadt finden sich derartige Sammler, und von einzelnen derselben ist bekannt, daß sie auf ein Object, und sei es noch so vortrefflich, gar nicht reflectiren, wenn überhaupt ein anderer Amateur, der in dieser Stadt lebt, das Ding bereits gesehen hat. Sie wollen einzig, auch in ihrem Kunstbesitze sein, und es ist wiederholt vorgekommen, daß sie Dinge, welche von ihren Concurrenten als längst bekannt bezeichnet wurden, an die Händler zurückgegeben haben, bloß aus dem Grunde, weil ja der und jener auch Derartiges gesehen oder besessen habe. Bei der außerordentlichen Geschicklichkeit, mit welcher heute Kunstgegenstände aller Art gefälscht werden, kann man dem Sammler keinen besseren Rath geben, als daß er vor allem bei Erwerbung eines Kunstgegenstandes sich die Frage vorlegt, ob dieser Kunstgegenstand den Anforderungen, welche vom Standpunkte der richtigen Schönheitsempfindung an ein Kunstwerk gestellt werden müssen, vollständig entspricht oder nicht. Wie wichtig das ist, mag aus einigen Beispielen hervorgehen, die wir in Bezug auf

die Auswahl von Kunstwerken bestimmter weltberühmter Meister anführen wollen. Wenn es sich darum handelt, eine Arbeit, die beispielsweise dem Benvenuto Cellini zugeschrieben ist, zu erwerben, so kann für den verständigen und vornehmen Kunstfreund nicht bloß die Provenienz, der Nachweis, daß das Object von den Händen Benvenuto Cellini's herrührt, genügen, sondern es muß auch erwogen werden, ob das Object vollständig diesem großen Meister entspricht. Wir haben wiederholt in Privatgalerien Gemälde der niederländischen Kleinmeister gesehen, deren Echtheit in Bezug auf ihre Benennung ganz fraglos war, die aber in keiner Weise der großen Namen, die sie mit Recht tragen, würdig waren. Wer viel sammelt, wird, auch wenn er sich nebst bedeutender Kennerchaft der höchsten Vorsicht erfreut, zuweilen ein bedeutendes Lehrgeld zahlen, was er mit Ergebung zu tragen hat, da er sich, wenn er einigermaßen Kunstgeschichte kennt, mit Recht sagen kann, daß die berühmtesten Kenner gleichfalls, und zwar in der allerempfindlichsten Weise getäuscht werden. Man weiß ja, welche innige Freundschaft den großen Winkelmann mit dem Maler Anton Raphael Mengs verband. Anton Raphael Mengs war, obwohl er als Kunstschriftsteller ganz wunderliche Ansichten vertrat, doch nicht nur ein hervorragender Maler, sondern auch hervorragender Kenner, von dem Winkelmann manches gelernt hat; wie es bei Freunden, welche sich mit gleichem Eifer dem Studium der Kunst hingeben, selbstverständlich ist, kamen die Beiden häufig in Discussionen, welche, da jeder anderer Meinung war und bei der vorgefaßten Meinung beharrte, zuweilen auch zu keinem ausgleichenden Schlusse führten. Raphael Mengs, der neben seiner feinen Empfindung für das Schöne auch einen Humor besaß, der zuweilen vor verwegenen Streichen nicht zurückschreckte, kündigte seinem Freunde Winkelmann eines Tages an, daß es ihm gelungen sei, bei

einer Ausgrabung ein antikes Gemälde zu entdecken, das wohl zu den schönsten gehöre, die wir von dem Alterthum überkommen haben. Winkelmann ließ sich bestimmen, das Bild anzusehen und war so sehr entzückt durch den Anblick desselben, daß er eine eingehende Beschreibung des Kunstwerkes verfaßte. Erst als dies geschehen war, gestand ihm Raphael Mengs, daß er sich mit ihm den Scherz erlaubt habe, ihm Falsches für Echtes auszugeben. Er habe nämlich selber dieses antike Gemälde geschaffen. Die Freundschaft der beiden Männer war selbstverständlich durch diesen Zwischenfall für einige Zeit getrübt, und nur die außerordentliche Innigkeit, mit der sie aneinander hingen, verhinderte einen vollständigen Bruch.

Dem Director eines der hervorragendsten Kunstmuseen Europas ist es eines Tages ebenso schlimm ergangen, wie in dem vorerzählten Falle dem großen Winkelmann. Zu dem Manne, der alle Kunstsammlungen des Continents kannte und sich mit vielen Kunstfächern intim beschäftigt hatte, kam eines Tages ein italienischer Emailleur und zeigte ihm ein Email, das er als echt und alt bezeichnete. Der Director sah es einige Zeit prüfend an und sagte dann kopfschüttelnd: „Caro mio, questo non e vero.“ Der Emailleur lächelte und versicherte, daß er in einigen Wochen noch etwas Besseres bringen werde. Und thatsächlich kam er nach einigen Wochen wieder mit einem anderen Email; dieses bewunderte der Director, und erklärte sich bereit, es als alt und echt zu kaufen, aber der Italiener erklärte lächelnd: „Mio caro direttore, questo o fato io.“ Tableau! Viele Sammler wurden in Bezug auf die Echtheit ihrer alten Gemälde stutzig, wenn sie in einer oder der anderen der öffentlichen Galerien ein Werk gefunden hatten, das auf dem in ihrem Besitze befindlichen Bilde vollkommen congruent erschien, und doch waren diese Bilder ebenso wie

jene in den Galerien echt. Das wiederholte Vorkommen von ganz gleichen Gemälden rührt eben daher, daß die Maler zu allen Zeiten es sich nicht versagten, besonders beifällig aufgenommene Werke ihrer Hand selbst zu wiederholen. Die Beispiele zu diesem Satze sind auch in der allerneuesten Zeit nicht selten. Wir wissen von einem Genrebilde, das allgemeines Aufsehen machte und in vielen Reproductionen dem großen Publicum zugänglich wurde, da es der Künstler nicht weniger als sechsmal wiederholt hat. Ein Wiener Amateur, der eine ausgezeichnete Galerie besitzt, war ganz entriistet darüber, daß eines seiner Cabinetstücke auch gleichlautend in anderen Galerien vorkam. Er hat darüber einen Klagebrief an den Meister geschrieben und dieser erwiderte ihm ganz kühl: „Ja, ich habe das Bild viermal gemalt, und es ist das auch mein Recht gewesen.“

Die gefährlichsten Fälschungen, durch welche selbst die erprobtesten Kenner getäuscht wurden, sind diejenigen, welche nicht ein bestehendes Kunstwerk nachahmen, sondern welche in der Art eines bestimmten Meisters und einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Stiles ganz frei geschaffen werden. Nicht bloß Ein europäisches Museum, sondern mehrere derselben bergen noch heute derartige Asterkunstwerke. Es ist sehr begreiflich, daß Künstler, welche in ihrem Fache Virtuosen sind, die Neigung besitzen, hie und da ihre Meisterschaft dadurch zu bezeugen, daß sie in der Art dieses und jenes Meisters malen oder meißeln. Einer der tüchtigsten Landschaftsmaler unserer Zeit gab dieser Neigung nach, ohne im mindesten daran zu denken, dadurch Andere irrezuführen oder Gewinn zu erzielen. Er hütete sogar diese Proben seiner Geschicklichkeit in der Regel so sorgfältig wie seinen Augapfel. Eines Tages ließ er sich aber doch dazu bestimmen, ein solches Kunststück einem seiner Verehrer zum Geschenke zu machen, und nach mehreren Jahren kam die

Fälschung — gleichgiltig durch welchen Zufall — unter dem Namen des nachgeahmten Meisters in einer öffentlichen Versteigerung aller Welt zu Gesicht. Gar keiner von den vielen Kennern, welche zu der Auction erschienen waren, hatte den mindesten Verdacht, und es ist nur der Intervention des Künstlers, der dem Auctionator die Wahrheit erzählte, zu danken, daß dadurch nicht einer von den Gemälde-sammlern getäuscht wurde.

Bei einer öffentlichen Gerichtsverhandlung, in der ein berüchtigter Fälscher vor seinen Richtern stand, und welche damit endete, daß dieser Mann nach Gebühr verurtheilt wurde, ergab sich folgender, für das Capitel Kunstkenner-schaft sehr lehrreicher Zwischenfall. Da lagen die echten und die nachgeahmten Objecte vor den Richtern auf dem Tische, die Sachverständigen nahmen sie prüfend in die Hand und erklärten, was falsch und was echt sei. Einer derselben vertauschte die in genaue Ordnung gereihten Objecte, und nachdem dies geschehen, wußte keiner von den Sachverständigen mit Sicherheit anzugeben, welches Object das wahre und welches das wirklich gefälschte sei. Der Fälscher selbst mußte den Sachverständigen aus dem Traume helfen, und sein Ausspruch ergab sich auch nach wiederholten Prüfungen der Gegenstände als der richtige. In dem Werke „Le trucunage“ von Paul Gudel, das von Bruno Bucher vortrefflich bearbeitet wurde, findet sich eine Geschichte, die sehr lehrreich ist, über Fälschungen, welche in Terracotta vorgenommen wurden. Sie lautet wie folgt: „Pastianini aus Fiesole bei Florenz, Kind armer Eltern, war Schüler des Bildhauers Torrini und machte frühzeitig Copien von Marmorreliefs des 15. Jahrhunderts, welche die Antiquitätenhändler als alt verkauften. Im Jahre 1848 bemächtigte sich seiner der Händler Giovanni Treppa in Florenz, gab ihm Vorschüsse und ließ von ihm Sachen im Stile der

Frührenaissance anfertigen. Damals führte Pastianini Kamine aus spanischem Brocattel aus, mehrere Büsten berühmter Frauen und ein Flachrelief „Die heilige Familie“, welches Verrochio zugeschrieben wurde, und in den Besitz eines der größten Museen Europas gelangte; 1864 kam er auf den Einfall, eine nach dem lebenden Modell hergestellte Büste mit dem Namen des berühmten Dichters Benivienni zu versehen, dessen Bildniß Lorenzo di Credi gemalt hat. Dieses Bildniß des genannten Nachahmers von Petrarca ist heute verschwunden. Pastianini nahm zum Modell einen Arbeiter in einer Tabakfabrik, Giuseppe Bonnajuti, genannt der Prior, dem der Künstler das Köppchen, welches Botticelli in dem Frescogemälde Filippino Lippis in der Kirche della Carmine trägt, aufsetzte. In den noch frischen Ton grub er in Schriftzügen, welche der Zeit entsprachen, die Worte: „Hier muß Benivienni“ ein. Sein Patron Treppa bezahlte die Büste mit 300 Francs und gab sie weiter an Herrn de Nativos, der viel reiste und die größten Sammler von Paris versorgte, für 700 Francs und den Anspruch auf weitere 1000 von dem Gewinne, welchen Nativos erzielen würde. Auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 erregte die Büste allgemeine Bewunderung und man war geneigt, sie einem der berühmtesten Florentiner Meister zuzuerkennen, und als einige Monate später Nativos seine Sammlungen versteigerte, ging sie für 13.600 Francs an den Generaldirector, Grafen Nieuwerkerque, für Rechnung des Staats über. Sie erhielt ihren Platz im Louvre, in der Nachbarschaft der „Gefangenen“ von Michel Angelo, Cellini's Nymphe von Chateau Dané und des reizenden Frauenbildnisses von Desiderio Testigniano. Doch plötzlich erregte eine ungeahnte Enthüllung einen wahren Sturm: die Büste sollte falsch, das Werk eines unbekanntes, noch lebenden Bildhauers sein! Nativos meinte, die Italiener ärgerten sich

darüber, daß er diese Perle bei ihnen entdeckt habe, und Nieuwerkerque erklärte sich bereit, Demjenigen 15.000 Francs zu zahlen, der ihm ein Seitenstück zum Benivienni liefere. Daraufhin meldete sich Pastianini in einer Zuschrift an den „Diritto“, fand jedoch keinen Glauben. Der Bildhauer Lequesne vermaß sich, dem Italiener lebenslang den Thon zu kneten, wenn er sich als Autor eines solchen Meisterwerkes erwiese. Nun entspann sich eine hitzige Polemik zwischen den beiden Künstlern; dadurch wurde aber der Fall keineswegs abgeschlossen, vielmehr mit den heftigsten Invectiven hin- und wiedergeschossen. Man bekämpfte sich mit Brochuren. Dr. Foresi in Florenz erzählte den Casus in einer Schrift: „Der Thurm zu Babel.“ J. Charvet ließ als Antwort erscheinen: „Der Esel in der Löwenhaut, ein Florentiner Schelmenstück.“ Aber unwiderlegliche Documente langten aus Italien ein: die Bestätigung Treppa's, des ersten Besitzers, die Erklärung der Arbeiter der Tabakfabrik, daß die Büste das Porträt ihres Kameraden sei, das Zeugniß namhafter Künstler, welche das Original bei Pastianini gesehen hatten. Gegenwärtig glaubt man im Louvre nicht mehr an das Alter der Büste; sie ist aus dem Renaissanceaal verbannt und provisorisch auf einem Schranke des Musée Sauvayot aufgestellt.

Eine der am schlauesten in Scene gesetzten Fälschungen war jene, welche sich einer der bekanntesten Händler unserer Zeit, der freilich schon aus dem Leben geschieden, schuldig machte. Er hatte in seinem Laden ein echtes Bild des berühmten Trohon auf einer Staffelei aufgestellt. Dieses echte Bild stand vor einer Leinwand, auf der gar nichts gemalt war. Ein Amateur kommt und sieht das Bild und der Händler, nachdem er mit ihm handelseins geworden, erklärt, daß er ihm in einigen Wochen das Bild zuschicken werde, und zu seiner besonderen Sicherung fordert ihn auf, seinen

Namen auf die Rückseite der Leinwand zu setzen. Der Amateur erhält die Fälschung.

Von einer anderen Fälschung Troyon's ließ sich nicht nur einer der erfahrensten Gemäldesammler, sondern auch einer der gewiegtsten Kunsthändler auf dem Continente täuschen. Der Kunsthändler hatte von einem Collegen eine große Landschaft Troyon's gekauft, brachte sie in die Residenz und bat einen Kreis von kauf lustigen Amateurs zu sich, um ihnen das Bild zu zeigen. Alle die Herren Kenner und Kunstfreunde waren bezaubert von dem Bilde und beglückwünschten schon im vorhinein den Amateur zu dem in Aussicht genommenen Ankauf. Wir haben gesagt, daß dieser Amateur sehr erfahren war, und er war überdies wiederholt in die Lage gekommen, durch Schaden klug zu werden. Dies macht vorsichtig, und obschon er keinen entschiedenen Zweifel an der Echtheit des Bildes hatte, telegraphirte er doch an den Kunsthändler Goupil in Paris, der es besessen haben sollte, ob das Bild echt sei. Dann beschloß man, diesen glücklichen Kauf mit einem solennen Souper in dem ersten Restaurationslocale der Residenz zu feiern. Der Mann hatte am frühen Morgen an Goupil telegraphirt, und um 1 Uhr Mittags war eine Depesche eingelaufen, welche lautete: „Bild echt“, kurz und bündig. Wie gesagt, man beschloß, zur Feier des Ereignisses einen lustigen Abend mit Austern und Champagner, und was sonst dazu gehört, im Freundeskreise zuzubringen. Bei dem Souper war es 11 Uhr geworden, und es war bereits der erste Toast auf den glücklichen neuen Besitzer des ausgezeichneten Gemäldes ausgebracht, da trat schüchtern ein Kellner ein und kündigte an, daß eben ein Telegramm aus Paris eingetroffen sei, das er nun übergab. Das Telegramm wurde entfaltet; es lautete: „Bedauere, erst nun volle Wahrheit erfahren zu haben. Bild falsch, Troyon hat den Gegenstand nur einmal



gemalt, und das Original befindet sich im Besitze des Duc u. s. w.“ In welcher Stimmung das so heiter begonnene Mahl zum nothgedrungenen Abschlusse gebracht wurde, bedarf keiner weiteren Schilderung.

Es ist mit allen diesen Fällen dargelegt, daß man nicht genug Aufmerksamkeit bei Erwerbung von alten Kunstgegenständen anwenden könne, und daß es selbst Kennern ersten Ranges nicht erspart geblieben, sich zuweilen zu irren. Solche Fälle sind in Paris, in London, in Wien und anderswo sehr häufig vorgekommen. Dem Kunstfreunde ist da nur der Rath zu geben, daß er sich vor allem auf seine eigenen Augen, auf seine eigene Empfindung verläßt; denn das Vertrauen, das Einzelne derselben mit Recht Kunstschriftstellern, die sich auf dem Gebiete als Kenner bewährt, entgegenbringen, hat im Allgemeinen durch die Art, wie diese Kunstschriftsteller ihre Autorität coram publico selber gegenseitig anzweifeln, bei Vielen sehr gelitten. Da ist immer dieselbe Geschichte auf allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst; es hat eine Zeit gegeben, in der es Mode war, germanistische Studien zu betreiben. Nibelungen und Gudrun — mit und ohne Noten — waren in aller derjenigen Händen, welche für gebildet gelten wollten. Da fingen die Germanisten an, miteinander zu streiten und sich vorzuwerfen, daß sie, Einer wie der Andere, von der Sache nichts verstünden. Damit war ihr Credit erschüttert, und das Publicum, das eben nur der Mode huldigte, ließ die Germanisten Germanisten sein. Es kam eine Zeit, in der sogar jene Frauen, die den Ehrgeiz hatten, als Blaustrümpfe zu gelten, nicht davor zurückschreckten, mit dem allergrößten Eifer Philosophie zu treiben. Sie lasen Fichte, Jacobi, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Da geschah es, daß sämtliche Philosophieprofessoren mit höchster Verachtung Arthur Schopenhauer ignorirten, und daß dieser wieder mit

einer wahrhaft lutherischen Grobheit sich an ihnen rächte und beispielsweise für Hegel nur die Bezeichnung kannte: Frecher Unsinnsmierer. Es ist nicht sehr lange her, daß die beiden sehr verdienstvollen Kunstgelehrten Bode und Lermollieff (Morelli), daß Lübke und Riegel sich in heftigster Weise angriffen und sich gegenseitig alle Competenz in künstlerischen Dingen absprachen. Das Publicum, das von den Gelehrten Aufklärung und Führung erwartet und sich bescheidenerweise sagt: Weniger als der und jener verstehe ich unter allen Fällen -- glaubt schließlich Beiden und nimmt nun an, daß es auf dem Gebiete der Kunstkennerchaft überhaupt keine sichere Führung giebt. Es ist den Kunstfreunden, den Sammlern, auch die Wahrheit vor Augen zu führen, daß man der Kunst gegenüber auf zweierlei Standpunkten stehen könne: auf dem freien, ästhetischen, demzufolge man jedem Objecte gegenüber nur die Frage aufwirft, ob es schön sei, oder auf dem historischen, der sich mit der Frage der Schönheit erst in zweiter Linie beschäftigt, weil sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet ist, welche Position denn das Kunstwerk in der Entwicklung der Geschichte der Kunst überhaupt oder in der Entwicklungsgeschichte des Künstlers, dem es zugeschrieben, einnimmt. Nun ist nicht zu leugnen, daß für den Privatsammler, für denjenigen, dessen Galerie mehr erfreuen als belehren soll, der erste Standpunkt der wichtigere und der richtige ist. Für öffentliche Galerien, welche gleichsam die Kunstgeschichte, die Entwicklung der Kunst in den verschiedenen Zeiten bis heute veranschaulichen sollen, ist der zweite der richtigere. Leider ist es nicht zu leugnen, daß viele Kunsthistoriker, welche bei Leitung von Galerien einflußreiche Stellungen haben, oder welche solche Stellungen ambitioniren, mit einem nicht sehr hellsehenden Auge für die Schönheit ausgestattet sind, so daß sie immer schrift-

licher Documente bedürfen und sich an allerlei nebensächliche Merkmale der Kunstwerke hängen, um an einem solchen Interesse zu finden. Es sind mir wiederholt Bilder in Galerien vorgekommen, welche — vollständig werthlos — auf die Empfehlung derartiger Kunstautoritäten von den Besitzern angekauft wurden. Diese Herren übersehen nämlich, daß auch für den Kunsthistoriker die Frage in erster Linie zu beantworten ist, ob denn das Object, der Kunstgegenstand, seiner Qualität nach derartig ist, daß er dem Meister, dem er zugeschrieben wird, zuzutrauen sei. Mir selbst hat einer von den also gearteten Kunsthistorikern eines Tages, ohne daß ich ihn besonders darum gebeten hätte, die Versicherung gegeben, ein Fexen Papier sei ihm ein wichtigeres Document als die Kennerschaft, welche sich an der Schönheit eines Kunstwerkes erbaut. So ist es denn gekommen und möglich geworden, daß einem der hochstehendsten Mäcene auf dem Continente ein ganz hilflos und unzulänglich gemaltes Bild als ein Jugendwerk Michel Angelo's aufgeredet wurde, und zwar von einem Kunstschriststeller in Amt und Würden, der in ganz Deutschland einen geachteten Namen hat. Die wahrhaftigen Kunstkennner, welche da eingeladen wurden, das Bild zu sehen, meinten einstimmig, es sei ja möglich, daß Michel Angelo als Knabe von 13 oder 14 Jahren diese Sünde begangen, aber sie selber sei in keiner Weise so geartet, daß sie nicht jedem anderen voreilig malenden Jungen zugeschrieben werden könne. Das Bild ist seither in der Sammlung beiseite gestellt und geht dort in Gesellschaft eines unglücklichen Botticelli und eines raffinirt gefälschten Hobbema seinem vollen und wohlverdienten Untergang entgegen.

Es ist unter den Künstlern und auch im Kreise von Kunstfreunden und Kunstkennern herkömmlich, über den Kunsthandel und über die Vertreter desselben zu klagen.

Theilweise haben diese Klagen Berechtigung. Wir wissen, daß einige Kunsthändler mit Bewußtsein dessen, was sie thaten, Copien als Originale verkauften, daß sie unfertige, signirte Skizzen von einer anderen Hand als der des Meisters ausführen ließen und als von der Hand desselben vollkommen durchgeführte Gemälde in den Handel brachten, aber alle die Vergehen, welche man einzelnen Händlern mit Recht nachsagen mag, werden aufgewogen durch die Vortheile, die sie der Kunst und den Künstlern zuführten. Wer die Art der Künstler kennt, ihr nervöses, leicht verletztes und leicht verstimmtes Wesen, der muß zum mindesten zugeben, daß der Kunsthändler unter allen Umständen ein nothwendiges Uebel sei. Ja, man wird nicht verlegen sein, Beispiele anzuführen, daß hervorragende Schöpfungen einzelner Meister darauf zurückzuführen seien, daß der Künstler, der das Wagniß unternahm, Monate auf deren Vollendung zu verwenden, dies nur thun konnte, weil der Kunsthändler es ihm durch Ankauf, in vielen Fällen durch geleistete Vorschüsse möglich machte, sich ganz der Durchführung seines Werkes hinzugeben. Die Künstler klagen fortwährend auch darüber, daß die Regierungen, welche ein Beispiel für die Kunstfreunde überhaupt sein sollen, so wenig lohnende Aufträge für sie hätten. Sie sollten aber ihr Hauptaugenmerk darauf richten, daß sie von Kunstfreunden durch Vermittelung der Kunsthändler oder ohne diese Vermittelung Aufträge erhalten. Denn es ist für die Unabhängigkeit des Künstlers viel wichtiger, daß er nur mit dem großen Publicum zu thun hat, als daß einzelne erleuchtete Kunstfreunde die Herren sind, auf deren Gebot er zu lauschen und deren Launen er dienstbar zu sein hat, wenn er überhaupt lucrativ beschäftigt sein will. Wir scheuen uns gar nicht es auszusprechen, daß ein Künstler heute bei der Lage der allgemeinen gesellschaftlichen Zustände vor allem darauf

bedacht sein muß, materiell so gestellt zu sein, daß er ohne Sorge für des Lebens Nothdurft schaffen kann. Um dies zu erreichen, muß er, wenn er stolzen und unabhängigen Geistes ist, nicht gern antichambriert, und es seiner Natur widerstrebt, da Schönheiten zu sagen, wo er eigentlich Wahrheiten sagen müßte, den Kunsthändler haben als Vermittler zwischen sich und dem Publicum. Aus der großen Anzahl von Beispielen, die wir hier anführen könnten, wollen wir uns darauf beschränken, an die Art Bettenkosen's zu erinnern. Bettenkosen war eine durchaus exclusive Natur, und er schloß sich gegen die Berührung mit dem großen kunstfreundlichen Publicum förmlich wie eine Ni-mose ab. Er verkehrte auch größtentheils nur durch Zwischenhändler mit diesem Publicum. Es ist nicht zu leugnen, daß er sich dadurch in gewisser Beziehung materiell schädigte. Bilder, welche er seinem Kunsthändler für 600 oder 700 fl. oder auch für geringere Beträge abgab, erreichten in Versteigerungen, welche dieser arrangirte, tausende und aber tausende von Gulden. Dieser Künstler hatte theils eine sehr hohe Meinung von seinem Werthe, theils unterschätzte er Vieles, was er geschaffen, und zwar so, daß er durch diesen Zwiespalt, den er nie ganz los wurde, zu den wunderlichsten Schritten gedrängt wurde. Als die Kunstausstellung in der Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 in Sicht war, ging die Commission, die sich mit der Auswahl von Kunstwerken zu beschäftigen hatte, ihn an, er möchte doch für den Kunstpavillon eine Auslese seiner Werke überlassen. Bettenkosen weigerte sich; die Commission, in dem Gefühle, daß sie eine österreichische Gemäldeausstellung bei dieser Gelegenheit gar nicht in Scene setzen könne, ohne daß Bettenkosen würdig vertreten wäre, wendete sich nun an verschiedene Kunstfreunde, von denen sie wußte, daß sie im Besitze von Gemälden des Meisters seien, und es gelang

ihr, eine Collection interessanter Cabinetsstücke aufzubringen.

Darüber war nun Pettenkofen wüthend, und er beschloß, in ein öffentliches Blatt, eines der verbreitetsten Blätter Wiens, die Erklärung zu geben, daß diese Ausstellung seiner Gemälde ohne sein Wissen und gegen seinen Willen vor sich gegangen sei. Glücklicherweise war der dem Künstler befreundete Redacteur des Blattes so klug, ihn von diesem Schritte abzubringen, indem er ihm auseinandersetzte, daß er durch eine derartige Erklärung den Werth seiner Bilder selbst in Frage stelle, wenn er öffentlich ausspreche, daß diese Bilder keineswegs so geartet seien, daß sie ihn würdig vertreten. So würde er die Käufer derselben, welche sie ja an sich brachten, weil sie ein großes Wohlgefallen daran hatten, arg verletzen und um alle Freude an den Bildern bringen. Es ist auch eine ganz entschiedene und durch viele Beispiele zu belegende Thatsache, daß die Händler nicht bloß immer Kunstgegenstände an sich bringen, weil sie mit Recht denken können, daß dieselben auf dem Markte Unwerth finden und um gute Preise an Liebhaber verkauft werden können; auch Händler — und gerade die vornehmsten unter ihnen — haben Vorliebe für das Echte in den Kunstwerken, und je feinfühlicher sie sind, desto schwerer wird es ihnen zuweilen, von einem Ankaufe abzustehen, dessen materieller Erfolg ihnen keineswegs verbürgt erscheint. Diese Kunsthändler von feinem Verständnisse, welche zugleich eine bedeutende Routine haben, die weniger durchgebildeten Amateurs zu ihrer Meinung zu bekehren, opfern mitunter große Summen, um Werke an sich zu bringen, für die eben zu der Zeit, da sie leben, kein Verständniß im Publicum ist, und es geschieht nicht selten, daß sie den Zeitpunkt, wann das Verständniß erwacht, nicht abwarten können und daher die in solcher Weise in ihren Besitz übergegangenen Kunst-

werke nicht nur nicht mit Gewinn, sondern geradezu mit Verlust weitergeben. Wie viele Stunden, wie viele Reden sie verwenden müssen, um ernst zu nehmende Käufer für ihre Ansicht zu gewinnen, das weiß ein jeder, der ernstlich den Arbeiten des Kunsthändlers nachgegangen ist. Das ist auf allen Gebieten der Kunst so; einer der ausgezeichnetsten Kunstindustriellen Wiens, der in Amerika, in England und in Frankreich einen großen Namen hat, beschäftigt für sein Etablissement seit Jahren hervorragende Architekten, und bei wiederholten Rundgängen in diesem Etablissement ist es uns mehr als einmal geschehen, daß gerade jene Objecte, welche durch künstlerische Feinheit unsere volle Bewunderung erregten, von dem Chef als solche bezeichnet wurden, an denen er sein Geld verloren habe. Es giebt eine berechtigte Originalität in der Kunst, welche anfänglich auf den Beschauer, wenn er auch ein experimentirter Kunstfreund ist, befremdend wirkt, und solche freilich geht unter. An Bizarrierie streifende Eigenart muß jahrelang immer wieder der Betrachtung des Publicums zugeführt werden, um endlich nach ihrem vollen Werthe erkannt und gewürdigt zu werden. Nun drängt sich ja jedem Unbefangenen die Frage auf: Was würde aus einem derartigen Künstler, der eben nicht so geartet ist, daß er dem herrschenden Geschmack gleich zugänglich wird, werden, wenn er nicht als Mittelglied für das Verständniß des Publicums den Kunsthändler hätte, der sich ebenso wohl im eigenen Interesse als im Interesse des Künstlers dafür einsetzt?

Jeder Liebhaber strebt danach und soll danach streben, Kunstkenner zu werden. Das einzige Mittel dazu ist — wie gesagt — daß er sehen lernt, und um dies zu erreichen, muß er vor allem die Stärke haben, sich nicht einen besseren Geschmack anzulügen, als er besitzt. Wer von Anfang an nur kauft, was ihm gefällt, der wird bei der Betrachtung

der Objecte, die er erworben, nach und nach erkennen, daß er sich geirrt. Sie werden ihm, je länger er sie besitzt, immer langweiliger und öder erscheinen. Wenn er so weit ist, sich zu sagen, daß er sich in seiner Wahl geirrt, dann möge er sich ein Kunstwerk schaffen, das von competentesten Richtern als ausgezeichnet erklärt wird, und diesem Kunstwerke weise er mitten unter dem Kram, den er bisher aufgebracht, den Platz als Dominante an. Sein Auge wird nach und nach genau den Unterschied erkennen, welcher zwischen diesem Meisterwerke und dem Mittelgute, das bisher sein Gefallen erregt hatte, besteht. Es ist dies erfahrungsmäßig der einzige Weg, der mit Sicherheit zur Kunstkenner-schaft — ursprüngliche Anlage vorausgesetzt — führt.

---



## Das Kunstschaffen der Frauen.

---

Das alte Wort „homo sum, et nihil humani a me alienum puto“ ist nicht bloß für die Männer erfunden, es hat seine volle Bedeutung eben auch für das weibliche Geschlecht, für die Frauen. Es dürfte wohl überflüssig sein, auf die merklichen Unterschiede hinzuweisen, welche in Bezug auf Wille und Intellect, Phantasie und Formensinn, Erfindungskraft u. s. w. zwischen den beiden Geschlechtern bestehen. Wer mit offenen Augen durch das Leben gegangen ist, der hat sie alle beobachtet, und es ist ihm keine derartige Differenz Geheimniß geblieben. Wenn sich das Concil von Masson in den ersten Zeiten des finsternen Mittelalters mit der Frage, ob denn die Frauen wirklich vollkommene Menschen sind oder nicht, gründlich beschäftigte und zu dem endlichen Resultate kam, daß dieselbe mit einer nur geringen Majorität bejaht wurde, so ist das eben als ein Zeichen der Roheit jenes Zeitalters aufzufassen. Im Wesentlichen sind beide Geschlechter gleichmäßig Menschen und ist ihnen alles Menschliche nicht nur nicht fremd, sondern angeboren und geläufig. Der Unterschied, der zwischen den Geschlechtern besteht, ist kein anderer als ein Gradunterschied, und dieser Gradunterschied wechselt ja auch wieder nach der Verschieden-

heit der Anlagen und individuellen Ausprägung. Es giebt und hat immer Weiber gegeben, welche männlicher dachten als Männer im Allgemeinen und es hat immer Männer gegeben, welche an Wille und Thatkraft weiblicher waren als die hervorragenden Weiber. Der Wahn, daß die Frauen in schmählicher Abhängigkeit von den Männern an ein menschenunwürdiges Dasein gefesselt seien, die Unterschätzung der Würde, die ihnen als Hausfrauen und Mütter zukommt und ihnen die Verehrung der Männer wie ihres Geschlechtes verbürgt, ist von jeher die Sache einzelner überhitzter und kurzsichtiger Frauen gewesen. Besondere Begabungen, außerordentliche Phantasie, ungewöhnliche Gestaltungskraft haben stets auch einzelnen Frauen die Berechtigung verliehen, über den ihnen als Mütter, Gattinnen und Hausfrauen zugemessenen Kreis hinauszugehen. Aber selbst die bedeutendsten Künstlerinnen, die hervorragendsten Leuchten in der Wissenschaft unter den Frauen haben sich niemals bedacht, das Geständniß abzulegen, daß sie mit allen ihren Erfolgen sich nicht darüber zu trösten vermochten, daß sie nicht glückliche Gattinnen, Mütter und Hausfrauen geworden.

Selbstverständlich gelangten solche Bekenntnisse nur in intimster Stunde ihren intimsten Freunden gegenüber über ihre Lippen.

Wer die Geschichte der Wissenschaften und der Künste nur einigermaßen kennt, wird auch wissen, daß es immer solche in der Art hervorragende Frauen gegeben hat, die, das Ziel verschmähend, die Ergänzung eines ihnen wahlverwandten Mannes zu sein, sich lieber vollständig auf ihre eigenen Füße stellen wollten und ganz und einzig danach trachteten, nur sie selbst zu sein. Man wird es einer Sappho, einer Madame Stael, einer Georges Sand, einer Rachel Ruifsch und einer Anzahl sogar von Schauspielerinnen erster Größe nicht verdenken können, daß sie ihren künstlerischen

Beruf über den ihnen von der Natur vornehmlich zugewiesenen setzten. Bei einer Malerin, wie Rosa Bonheur, fragt man danach gar nicht, was sie als Gattin und als Mutter gewesen. Hier fällt zu deren Beurtheilung entscheidend nur das, was sie als Künstlerin geleistet, in die Waagschale. Also Ausnahmsnaturen unter den Frauen erscheinen vollberechtigt, wenn sie mit den Männern auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft concurriren wollen. Leider ist das aber in unserer Zeit, wo theils die Noth des Daseins, theils das Streben, sich irgendwie vor der Menge hervorzuthun, die Menschen antreibt, über die ihnen angeborenen Anlagen und Fähigkeiten hinaus thätig zu sein, nur in Bezug auf die entschiedenste Minorität der kunstschaffenden Frauen der Fall. Wir leiden an einer wahren Hypertrophie schriftstellernder und malender Frauen. Und neuestens wenden sich auch einzelne Frauen und — nicht immer solche, welche der Gott in ihnen treibt, der Plastik zu. Diese freilich, welche schon von Lucian als eine nicht ganz reinliche Kunst bezeichnet wurde, lockt sie nicht so sehr wie das Schreiben und das Malen.

Alle Frauen, ob sie nun dichten oder malen, sind durch die Natur der Sache gezwungen, bei Männern in die Schule zu gehen und, wenn sie dies, wie ja nicht selten geschieht, vermeiden wollen, so zeigt sich eine arge Hilflosigkeit. Es ist wohl unbestritten, daß die Sand unter den Schriftstellerinnen nicht nur der modernen Zeit, sondern aller Zeiten überhaupt die bedeutendste ist. Bekanntlich war diese merkwürdige Frau von allem Anfange an mit den wesentlichsten dichterischen Fähigkeiten einer sehr lebhaften Einbildungskraft, einer außerordentlich feinen Beobachtungsgabe und einer trefflicheren Empfindung für den bezeichnenden Ausdruck ausgestattet. Allein die Technik des Schreibens war ihr gänzlich fremd. Sie schrieb grammatikalisch, syn-

taktisch und orthographisch incorrect, als sie anfing zu dichten. Glücklicherweise hatte sie bekanntlich ein inniges Verhältniß mit dem Schriftsteller Jules Sandeau eingegangen, der ein Virtuos in all diesen technischen Dingen war. Sie ist ihm dafür so dankbar gewesen, daß sie ihren ursprünglichen Namen Madame Dudevant in Georges Sand verwandelte.

Die modernsten der modernen Schriftstellerinnen sind aber in der Sucht, ganz sie selbst zu sein, in ihren Kunstschöpfungen so weit gegangen, daß sie dieser Meisterin, welche noch für Jahrhunderte wohl unerreicht vor ihren schriftstellernden Schwestern glänzen wird, es sehr verübelten, daß sie von Männern in der Literatur erzogen worden sei, und in dem Sinne dieser Männer geschaffen hat. Denn diese allerneuesten Schriftstellerinnen behaupten, daß sie nicht nur dadurch, daß sie das Weib, wie es in der That sei, im Schriftthume und in der Kunst darstellten, sondern auch dadurch, wie sie die Welt der Männer und die Welt überhaupt zu veranschaulichen wußten, ein ganz neues Element in die Kunst einführen würden. Ja, eine von den vorlautesten dieser literarischen Schwägerinnen hat sich nicht entblödet, zu behaupten, der Mann sei im Allgemeinen zu plump, zu täppisch, zu geradeaus, zu wenig feinfühlig, zu voreingenommen von seiner überragenden Stellung, als daß er das intime Wesen der Frauen, wie es sich in den edelsten Persönlichkeiten des Geschlechtes offenbare, zu künstlerischem Ausdrucke zu bringen vermöge.

Selbstverständlich giebt es heute auch schriftstellernde, malende, meißelnde Frauen, welche von solchem Aberwize entfernt, im Sinne einer gesunden Kunstanschauung schaffen zur Freude und zur Erhebung aller Menschen, der Frauen sowohl als der Männer und welche auch nicht nur allgemein verstanden, sondern ihrer einleuchtenden Vorzüge wegen all-

gemein gepriesen werden. Die schwankenden Stimmungen, die Nervenüberreizungen hysterischer Frauen, die Offenbarungen, welche solchen krankhaft veranlagten Persönlichkeiten vielleicht durch einen sechsten Sinn, der nur ihnen zu eigen ist, zukommen, künstlerisch zu veranschaulichen, ist ein ebenso verkehrtes Beginnen als das Bestreben überhaupt, pathologische Zustände als würdigen Gegenstand der Kunst aufzufassen und in Verwendung zu bringen. Solche von abnormaler Nerventhätigkeit heimgesuchten Personen sehen allerdings Dinge, die kein gesundes Auge jemals erblickt hat, und sie reden sich ein, daß die Gebilde, welche durch derartige Anregungen entstanden sind, eben das für sich haben, daß sie gesunden, in ihren Augen gewöhnlichen Menschen unverständlich sind. Sie verwechseln immer klaren Sinn mit Flachsinn, Undeutlichkeit und Unbestimmtheit mit tiefem Sinn. Eine Kunst von Weibern und nur für Weiber geschaffen, kann es nicht geben, weil alle Kunst zwar rein menschlich, aber geschlechtslos ist. Gerade nur das, was den Männern und Frauen gemeinsam ist an Liebefähigkeit, Aufopferungsfähigkeit, Feinfühligkeit für Stimmungen und Gefühle, ist der Hauptgegenstand künstlerischer Darstellung gewesen und wird es in aller Zukunft bleiben. Auch muß man betonen, daß die ausgezeichnetsten Künstlerinnen ihre Erfolge im Kunstschaffen nicht zum geringen Theile dadurch erreicht haben, daß sie ihre Weiblichkeit demselben in nicht geringem Grade zum Opfer brachten.

Von den Kämpfen, welche sie diesfalls zu bestehen haben, geben gerade die Biographien der Allerersten und der Allerbedeutendsten unter ihnen untrügliche Beweise.

Wenn diese kurze allgemeine Andeutung nicht genügt, so rathen wir beispielsweise nur die Lebensgeschichte der ausgezeichneten Malerin Angelica Kaufmann oder die zehn Bände Memoiren der wiederholt genannten Georges Sand durch-

zulesen. Er wird darin erkennen, daß die Besten unter ihnen gerade das Weib zu überwinden hatten, um auf dem Gebiete der Kunst und Poesie die höchsten Ziele zu erreichen.

Und ist das bei den Männern nicht dasselbe?

Wären denn die Kunstwerke, welche dieselben geschaffen, der Bewunderung und des Lobes, die ihnen gezollt wurden und werden, würdig, wenn bei ihnen das Geschlecht so durchschlagend zur Erscheinung kommen würde, wie dies einzelne Wortführerinnen der kunstschaffenden Frauen der Gegenwart verlangen, indem sie nachweisen, daß alles Schaffen der Frauen von ihrem Centrale — eine nähere Erläuterung dieses Wortes ist wohl für den verständigen Leser überflüssig — herrühren und die unverkennbarste Färbung davon erhalte.

Was versteht man denn unter männlicher Kunst? Unter männlicher Kunst versteht man den Ernst, die Tiefe, die Kraft. Man bedient sich dieses Wortes nicht, um einen Gegensatz der weiblichen Kunst, die man überhaupt niemals gekannt hat, sondern den Gegensatz der weiblichen Kunst zu bezeichnen, als welche man diejenige erkennt, die das Hyperfentimentale, das Schwächliche, das Zierliche über das wahrhaft Schöne, das Starke, Willenskräftige und Gesundempfindende stellt. Derartige männliche Künstler — das Wort im Superlativ genommen — sind Aeschylos, Shakespeare, Michel Angelo, Goethe u. s. w., und in diesem Sinne waren auch Frauen zu jeder Zeit Pflegerinnen der männlichen Kunst. Sie hatten die Aufgabe als echte und rechte, gesunde Menschen und nicht als Weibchen zu produciren.

Im Wesentlichen kann sich also das Kunstschaffen der Frauen nicht von jenem der Männer unterscheiden.

Es liegt wohl in den socialen Verhältnissen, in der herkömmlichen Bildungsschule, welche die Frauen durchzumachen haben und durchmachen, daß sie gewisse Arten von

Kunstzweigen mit weniger Glück pflegen als die Männer. Um eine vollendete Malerin oder eine vollendete Bildhauerin zu werden, genügt ja nicht bloß, daß eine bedeutende künstlerische Anlage vorhanden ist, sondern dazu gehört, daß die wissenschaftliche Grundlage der Kunst, die technischen Handgriffe vollständig und von Jugend auf geübt werden. Wir haben wiederholt betont, daß die Grundlage allen Schaffens in der bildenden Kunst die correcte Form sei. Die correcte Form werde aber nur gewonnen durch ein gründliches Ueben des Zeichnens. Zeichenkunst setzt aber voraus eine Kenntniß der Perspective, welche durch die wiederholte Uebung so stark in dem ausübenden Künstler geworden ist, daß er ihre Gesetze endlich nahezu unbewußt vollzieht. Nun ist aber gerade die Lehre der Perspective eine sehr schwere Disciplin, und es ist nur den allergrößten Genies gegönnt gewesen, ohne ihre vollkommene Beherrschung tadellos richtige Kunstwerke zu schaffen. Einer der Künstler, welche — wir möchten sagen — die Gesetze der linearen Perspective angeboren in sich trugen, war Massaccio. Der große Baukünstler Brunneleski, der mit ihm befreundet war, wußte dies, und als Massaccio ihn eines Tages gebeten hatte, sein neuestes Tafelbild zu besichtigen und ihm darüber seine Meinung zu sagen, klatschte Brunneleski, als er das Gemälde sah, beifällig in die Hand, sagte aber: „Aber lieber Freund, ich habe ja gar nicht gewußt, daß Du so ausgezeichnet Perspective verstehst. Sag' mir nur, wo hast Du denn all das gelernt. Dein Werk macht den vollen Eindruck der Selbstverständlichkeit, der Sicherheit und eines durch gründliche Studien geläuterten Geschmacks. Wie bist Du dazu gekommen?“ Da erwiderte Massaccio: „Ja, lieber Freund, ich habe mich niemals mit Perspektiven geplagt, und ich weiß auch — und Du weißt es besser als ich — daß ich hie und da in meinen Gemälden schwere Verstöße dagegen begangen. Aber ich schaffe ebenso wie ich es empfinde,

und meistens treffe ich, wie ich auch diesmal wieder beweise, das Richtige.“ Darauf erwiderte Brunneleski: „Das gebe ich ja zu! Ohne Dein großes Talent würdest Du es mit der Methode, sich nur auf Empfindungen zu verlassen, eben zu gar nichts gebracht haben. Du giebst aber selbst zu, daß Du gegen die Gesetze der Perspective zuweilen gesündigt. Sag' mir, würde es Dich nicht freuen, wenn Du in dieser Beziehung vollkommen sicher würdest. Und ich mache Dir einen Vorschlag. Damit Du diese Gesetze beherrschest, erbiere ich mich, sie Dich zu lehren. Willst Du mein Schüler sein? Natürlich mein Schüler nur in dieser Hinsicht!“ Darauf schlug Massaccio begeistert ein, und hat sich die Disciplinen der Perspective vollständig angeeignet. — Ich denke, es genügt wohl das, um festzustellen, daß auch das größte Talent einer technischen Schulung bedarf, und wohl auch um darzulegen, daß die Frauen nach der heute beliebten Methode der Erziehung keineswegs leicht dazu kommen können, derartige nöthige Vorarbeiten für ein erfolgreiches Kunstschaffen zu machen.

Wenn wir auch zugeben müssen, daß im Wesentlichen dem Weibe als productiver Persönlichkeit nichts auf dem Gebiete der Kunst verschlossen ist, was dem Manne zugänglich, und wenn wir auch anerkennen, daß einzelne Frauen auf allen Gebieten der Kunst die entschiedensten Begabungen bethätigt haben, so können wir doch nicht umhin, hervorzuheben, daß die Pflege gewisser Arten der Kunst ihnen nicht so homogen ist und ihrem Wesen so entspricht, wie gewisse andere Arten. Es ist ja bekannt, daß die Männer ebenso als Blumenmaler, als Landschaftsmaler excellirten wie die Frauen. Es ist aber auch bekannt, daß den Frauen in der Regel das Gebiet der großen Kunst verschlossen ist, während sie gerade im Stillleben, in der Landschaft, in der zierlichen Plastik mit den Männern ganz erfolgreich con-



currirten. Ja, Frauen, in denen der Drang lebendig ist, der Welt immer wieder zu beweisen, daß sie sich über ihre weibliche Natur vollständig erhoben und das ihnen angeblich Ungemessene ebenso gelinge wie den Männern, haben dadurch ihr Kunstschaffen arg geschädigt. Die pietätvolle Sorgfalt in der Durchführung haben sie nicht selten vernachlässigt, in der Meinung, daß das Hinweglassen und nur flüchtige Andeuten von Nebendingen Genialität beweisen.

Solche beweisen eben durch die Uebertreibungen, wodurch sie sich männliche Willensstärke anheucheln, daß ihnen die echte männliche Kraft fehlt, während doch andere Frauen, die männlichen Geist beweisen, ohne von der Sucht, ihn darzulegen, geplagt zu werden, sich auch durch ihr Kunstschaffen den willensstärksten Männern als vollkommen ebenbürtig erweisen. Wir haben von Frauen von Rachel Ruissch bis zu Bakhuizen Blumenbilder gesehen, so entzückend in Bezug auf die anmuthige Anordnung, als auch auf das wohl lautende Spiel der Linien und Farben. Wir wurden durch von weiblichen Meisterinnen geschaffene Landschafts- und Stimmungsbilder in ebensolcher Weise angegriffen, als von den größten Meisterwerken der Männer in diesem Genre.

Wenn nun den Frauen das große Historienbild, die Monumentalkunst nicht so zugänglich ist wie den Männern, so mögen sie sich darüber trösten und in den ihnen von ihren natürlichen Anlagen vorgezeichneten Grenzen um so freudiger bewegen und bethätigen, als ja die Wahrheit des Satzes unumstößlich ist, daß auch das kleinste Kunstwerk ein Mikrokosmos ist, in dem die gesammte künstlerische Anschauung der Menschheit enthalten ist und zum Ausdruck kommt.

---

## Kritik und Publicum.

---

Es ist ja wohl allbekannt, daß der Einfluß und die Macht der Kritik nicht selten unterschätzt wird, ja, einzelne der Künstlerschaft angehörende Persönlichkeiten sind so weit gegangen zu behaupten, sie sei eigentlich ganz überflüssig — weniger bekannt aber ist, daß die Macht der Kritik recht häufig überschätzt wird, man wähnt, in ihrem Belieben sei es gelegen, das Krumme gerade und das Gerade krumm zu machen, und dieselben Künstler, welche der Ansicht huldigen, daß sie für sie, was die Entwicklung ihres Talentcs angeht, das aller unnöthigste von der Welt sei, werden nicht müde, zu betonen, daß es ihr eigentlicher Beruf sei, das Publicum zu führen, dessen Geschmack zu bilden u. s. w. Das soll immer im Sinne der Herren geschehen und heißt eigentlich, das Publicum müsse dahin gelenkt werden, all das schön und gut zu finden, was sie eben malen, meißeln und bauen.

Dabei wird nur vergessen, daß man Unrecht thut, unter Publicum nur die schaulustige, vergnügungs- und neuerungsfüchtige, gedankenlose Menge zu verstehen, denn das Publicum begreift ebenso wohl die hervorragendsten Persönlichkeiten wie die bedeutungslosen Nullen einer bestimmten Zeit, ebenso die Menschen von heute wie jene,

welche vor Hunderten, ja Tausenden von Jahren gelebt und ihr Urtheil über Kunstwerke und Künstler gefällt haben. Ja, zu diesem Publicum, das selbst der Kritik als Kritiker gegenübersteht, gehören nicht etwa bloß die Laien aller Art vom Fürsten bis zum Handwerker, sondern die Künstler selber, auf welche wohl ein großer Theil der Laien mit gespannter Aufmerksamkeit blickt, wenn sie ein Urtheil über ein Kunstwerk gewinnen wollen.

Der Janhagel freilich erfreut sich am meisten an der negativen Kritik, welche ganz am Plage ist und gar nicht genug vernichtend sein kann, wo es sich um ästhetisch ganz verfehlte oder ethisch unmögliche Werke der Kunst handelt, welche aber keineswegs von der segensreichen Wirkung auf die Entwicklung des Geschmacks ist, welche ihm meist von einem Theile des Publicums zugemessen wird, das seine Schadenfreude gekitzelt fühlt, wenn wieder einmal Einer, der sich unbedacht in die Deffentlichkeit gewagt, recht empfindlich gestraft wird. Grobe Fehler zu erkennen, sie ans volle Licht zu stellen, sie zu verhöhnen und diejenigen, welche sie begangen, nach Gebühr zu geißeln, ist ja viel leichter als dem positiven Gehalt eines echten Kunstwerkes nachzuempfinden und ihn dem Verständnisse des Publicums nahe zu bringen, das in seinen Urtheilen zuweilen erst nach vielen Jahrzehnten schweren Irrthums das Richtige trifft; derartige öffentliche Hinrichtungen machen auch dem Janhagel immer viel mehr Spaß als ein gründliches, den innersten Kern des Kunstwerkes und all dessen Verästelungen und Verzweigungen bloßlegende kritische Darstellung, und doch ist diese der ungleich wichtigere und fruchtbarere Theil der kritischen Thätigkeit.

Daß aber die Kritik zuweilen ebenso in ihren anerkennenden, wie in ihren tadelnden Urtheilen irrt, ist ganz selbstverständlich und sollte das zeitweilige Ausgleiten der Kritik in

beiden Richtungen viel weniger scharf von den Künstlern wie von dem Publicum gerichtet werden. Das Publicum ist in der That keineswegs so geartet wie ein willfähiges Kind, das sich nach dem Gutdünken des Mentors da und dorthin leiten läßt; es ist einerseits sehr beharrlich in seinen angelebten Anschauungen und huldigt den Vorurtheilen, welche zur Zeit gang und gäbe sind, mit starrsinnigster Voreingenommenheit, andererseits wieder ist es in seiner Zurechnung von Lob und Tadel so veränderlich wie das launischste Aprilwetter; weil es in seiner Gesamtheit in der That alles treibt, glaubt es nicht nur alles zu verstehen, sondern auch alles zu können, und es ist auf seine Autorität eifersüchtiger als der hartgefotterte Tyrann, ja es wird, wenn man es ihm allzu deutlich zeigt, daß man, ohne nach seiner Meinung zu fragen, unbeirrt seine Wege geht, nicht nur ungerecht, sondern geradezu grausam gegen denjenigen, der sich eines solchen Vergehens gegen seine Souveränität schuldig gemacht, und es favorisirt in der That im Allgemeinen jene Kritiker, welche ihm, wie der vielbeliebte Ausdruck lautet, „mit ihrem Urtheile aus der Seele geschrieben haben“. Ist dies ein- und das anderemal nicht der Fall, so rächte es sich nicht nur dadurch an ihn, daß es seine Urtheile ignorirt, sondern es geht viel weiter, es setzt sich zu ihm in einen contradictorischen Gegensatz, bejubelt das, was er verurtheilt, bewirft mit Roth, was er gepriesen. Ja, es begnügt sich in seinem Bemühen, sich an dem Manne zu rächen, gar nicht damit, schickt ihm Zuschriften ins Haus von der ausgesuchtesten Flegelhaftigkeit. Jeder irgendwie namhafte Kritiker hat deren in Hülle und Fülle erhalten, und wenn er auch im Laufe der Jahre so abgestumpft gegen derartige Invectiven geworden, daß er sie unentwegt in seiner Meinung und Gesinnung in den Papierkorb wandern läßt, so kann es ihm, wenn er auch noch so abgehärtet ist, doch nicht ganz gleich-

giltig sein, Zuschriften von einem Tenor zu empfangen, welchen die nachstehende, keineswegs das allerärgste Product dieser Art, an sich trägt; wir begnügen uns, nur diese mitzutheilen, weil sie in der That so bezeichnend für die Weise ist, wie diese Zuschriften überhaupt gehalten sind; sie lautet:

„Wie lange wird es noch währen, bis man Sie, arger Geschmacksverderber und Irreführer von Leuten, welche noch weniger urtheilsfähig sind als Sie, und dem, was Sie, ohne die geringste Berechtigung zu haben, Gewicht beilegen, auf den Centralfriedhof hinausträgt, auf daß anständige Leute endlich vor Ihnen Ruhe haben. Der Tag, an dem dies geschieht, wird ein Festtag sein für alle Kunstverständigen und namentlich auch für mich, der sich zeichnet als Ihr innigster „Verächter“.

Selbstverständlich sind alle solche Zuschriften anonym, obgleich es jegliches Mitglied eines verehrlichen Publicums und auch solche Mitglieder desselben, welche jene Bildung für sich haben, die es ihnen gestattet, derartige Briefe zu schreiben, es stets für sehr unrecht, ja durchaus nicht gentlemanlike befinden, wenn ein Kritiker einen scharfen Angriff gegen einen Künstler richtet und es unterläßt, diesen mit seinem vollen Namen zu zeichnen.

Kurz und bündig gesagt, wir stimmen dem Dichter vollkommen zu, der über das Publicum in folgenden Versen urtheilt:

Hochverehrtes Publicum,  
 Heute weise, morgen dumm,  
 Uebermorgen blitzgescheit,  
 Reißt Dein Urtheil mit der Zeit!  
 Den Du heute hoch erhoben,  
 Schmähst vielleicht schon morgen. Du,  
 Schwankend ist Dein Tadeln, Loben.  
 Still! — zähl' ich doch auch dazu!

Gewiß, „Einer macht kein Publicum!“ und der Dichter, der in den vorhergehenden Versen die Schwächen des Publicums mit solcher Bitterkeit geißelt, beugt sich vor ihm in diesem Verse, der ja anerkennt, daß es als Ganzes souverän in seinem Urtheile ist, und dasselbe, wenn es endgültig geworden, gar keine Appellation zuläßt. Einzeln genommen, meinte ein großer Dichter, sind sie dumm, alle zusammen aber geben einen weisen Mann!

Weil aber das so ist, kann man den Künstlern — und es sind deren nicht wenige — gar nicht zustimmen, wenn sie die Meinung des Publicums bei ihren Productionen ignoriren zu dürfen glauben, sie haben im Gegentheile sehr darauf zu achten, denn ihr Streben kann und darf ja nicht allein darauf gerichtet sein, zu schaffen, sie müssen auch danach trachten zu wirken, denn nur so kann es ihnen gelingen, ihre Schaffensfreudigkeit zu bewahren; wer dazu gelangt, es als sein Verhängniß hinzunehmen, immer wieder tauben Ohren zu predigen, der wird endlich ganz verstummen und bei sich behalten, was augenscheinlich niemand hören will. Die Verse:

„Ein gutes Wort findet stets seinen Ort,  
Nur muß man es oft wiederholen!  
Ach, wenn es wirkt, bist Du selber fort,  
Es hat Dir Dein Leben gestohlen“

enthalten eine ebenso unbestreitbare als bittere Wahrheit.

Wenn man demgemäß die Künstler mahnt, auf die Meinung des Publicums zu hören, so ist damit nicht gesagt, daß sie sich sklavisch seinen Launen fügen sollen, sondern nur, daß sie davon Notiz nehmen, und sich, indem sie dieselben einer prüfenden Würdigung unterziehen, die Frage vorlegen, ob nicht in den Urtheilen derselben ein Körnchen Wahrheit verborgen sei. Wenn Tausende einer bestimmten Meinung sind und diese entschieden kundgeben, so ist

immer etwas daran, was uns dazu anregen soll, zu fragen, wie so diese Leute dazu gekommen sind, so ganz einer Anschauung zu sein, welche zwar im Großen und Ganzen mit unserer eigenen nicht zusammenstimmt, aber doch eine gewisse Berechtigung haben kann. Laube erzählte zur Illustration dieses Satzes folgenden Fall: „Ich habe einmal ein historisches Drama, das ich für stark hielt und noch für stark halte, in Scene gesetzt, und zwar vollständig costümgetreu; die Gewandung, in welcher die Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Bühne erschienen, war, da es sich um ein orientalisches Stück handelte, prächtig, aber einzelne der Damen und Herren sahen, so angethan, in der That grotesk-fomisch aus, und das Publicum, das die tragischen Reden von Personen in Kleidern, die wie Fastnachtstrachten wirkten, nur zur Hälfte hörte, lachte das Stück zu Tode. Die Sinnfälligkeit der Erscheinung der Personen ließ ja die Erwägung, daß die Leute sich zu jener Zeit in der That so trugen, gar nicht zu Worte kommen; ja lieber Freund, Costüm-treue ist gewiß eine Tugend, aber sie kann, zu weit getrieben, zum Laster werden!“

Daselbe Publicum, das Anwandlungen von solcher Schwäche hat, verlangt aber einerseits vom Kritiker, daß er ein richtiger Uebermensch und vollkommen über Sympathie und Antipathie erhaben sei, stets soll er nur die Sache im Auge haben und es ist ihm ernstlich die Freiheit verwehrt, sich auch ein- und das anderemal zu irren, man begehrt nicht nur von ihm, daß er stets seiner Ueberzeugung nach urtheilt, sondern daß seine Aussprüche unbedingt zutreffend sind. Andererseits aber bietet man das Möglichste auf, um ihn von seiner Ueberzeugung, er müsse immer nach bestem Wissen und Gewissen vorgehen, abzubringen. Man sucht ihn in jeder Weise zu bestechen, ist er ein warmer Verehrer weiblicher Schönheit, so schiekt man Damen,

welche für ebenso reizend als geistreich gelten, über ihn, um seinen harten Sinn zu beugen, ja man scheut nicht davor zurück, ihn, dessen ganzes ethisches Pathos doch darin besteht, daß er sich durch keinen wie immer gearteten materiellen Vortheil in seiner Urtheilsfällung bestimmen lasse, wie einen unehrlichen Zollbeamten behandelt, der wenn man ihn vollwichtig die Hand zu drücken versteht, „mit sich reden läßt“.

Wie weit das gehen kann, mag nachfolgende Geschichte beweisen, welche als Beleg in der That die verbürgende Kraft eines Erlebnisses hat.

In einer der Weltstädte des Continentes waren die Concurrerenzentwürfe zu einem Dichterdenkmal ausgestellt, wodurch die Bevölkerung ebenso wohl sich als den gefeierten Landsmann ehren wollte. Es war ein stattliche Anzahl von Projecten da, und zwar — wie das schon zu gehen pflegt — von sehr verschiedenem Kunstwerthe: gute, mittelmäßige und schlechte. Ein Kritiker, der darüber zu urtheilen hatte, war eben mit seiner Arbeit fertig geworden, und er war mit dem, was er geschrieben hatte, zufrieden, denn er glaubte sich sagen zu können, daß er mit aller Unparteilichkeit über das Gesehene in dem langathmigen Aufsätze seine Meinung ausgesprochen hatte, wußte er doch thatsächlich nicht den Namen eines einzigen Wettbewerbers, die ja Alle, wie dies bei solchen Concurrerzen üblich, nicht mit ihrem Namen, sondern nur mit einem Motto gezeichnet hatten, das auch die Briefe trugen, in denen sich ihr Name fand.

Dem alten Worte „Nach gethaner Arbeit ist gut ruh'n“ getreu, zündete sich der Kritiker eine wohlriechende Cigarre an, lehnte sich in seinen Armsessel zurück und dachte, indem er die Augen schloß, an Tage, die vergangen waren; er träumte einige Zeit halb wach und nickte dann ein wenig ein. Nicht lange aber währte der süße Schummer, er wurde geweckt



und man meldete ihm, daß ihn ein sehr respectabel aussehender Herr in einer dringenden Angelegenheit zu sprechen wünsche.

Angenehm war die Störung nicht, aber einem „Herrn aus dem Publicum“ — der Name, der auf seiner Visitenkarte stand, war dem Kritiker völlig neu — hat man immer zu Willen zu sein, und der Mann erhielt Einlaß in das Studio des Kritikers.

Es war damals der Monat Februar eines sehr strengen Winters und das Studio so geheizt, wie das ein jeder nöthig haben wird, der stundenlang am Schreibtisch thätig zu sein hat. Der Herr war in einen dicken Ueberrock gehüllt, den er, obwohl der Kritiker ihn wiederholt aufforderte, das schwere Kleid abzulegen, behaglich am Leibe behielt. Nachdem der Fremde Platz genommen und aufgefordert wurde, seinen Wunsch bekannt zu geben, hielt er erst verlegen stockend, dann etwas fließender eine offenbar eingelernte Rede, welche mit breitpurigster Gründlichkeit das Thema behandelte, von welcher entscheidender Wichtigkeit es für die Laufbahn eines jungen Künstlers sei, daß das Publicum in überzeugender und wohlwollender Weise auf sein Talent aufmerksam gemacht werde. Ueberdies versicherte er, es sei sehr schwer, wenn man auch den besten Willen habe, einem jungen Künstler in dieser Richtung werththätig unter die Arme zu greifen, denn diese Leute seien Alle so rührend unpraktisch, und wenn sie beispielsweise ein Wort davon erfahren, daß man bei einem einflußreichen Kritiker sich wendet, er möge das Erstlingswerk eines derartigen Novizen so günstig als möglich richten, so würde man statt Dank nur Feindseligkeit und Entrüstung ernten.

Selbstverständlich begriff nun der Kritiker den ganzen Jammer des Mannes, aber er heuchelte Unschuld und blickte, um den Anderen in seinen Auseinandersetzungen nicht

zu stören, beim Fenster hinaus; aber, da er die seine Kunst besaß, um die Ecke sehen zu können, behielt er den Mann voll im Auge und sah jede Bewegung desselben.

Jetzt wurde der Herr ganz deutlich, er sagte, daß ein ihm sehr werther Verwandter gleichfalls einen Entwurf zum Dichterdenkmal geschaffen und eingeschickt hatte, der allen seinen Freunden und Bekannten sehr gefallen habe, und er erjuche den Kritiker, die Trefflichkeit des Werkes hervorzuheben. Dabei griff der Mann in die Seitentasche seines Ueberrockes, zog eine dickleibige Briestasche heraus und legte eine große Banknote nach der anderen auf den Tisch.

Der Kritiker ließ ihn ruhig gewähren, anscheinend sehr eifrig damit beschäftigt, dem Zuge der Wolken mit seinen Blicken zu folgen; das dauerte eine halbe Minute. Mit einemmale platzte der Mann heraus: „Ja, ist's denn noch nicht genug?“ Der Kritiker lächelte nun und sagte: „Sehen Sie, lieber Freund, wenn ich nicht so viel erfahren und dadurch eine harte Haut bekommen hätte, die mich nahezu unempfindlich macht, so würde ich Sie ganz gewiß recht unangenehm behandeln; weil ich aber darüber hinaus bin, mich über derlei zu ärgern, so sage ich Ihnen, stecken Sie all das nur wieder ein, ich habe nicht den mindesten Anspruch darauf; nein, nein, ersparen Sie sich jedes weitere Wort, ich werde das, was Sie gethan, ihrem Verwandten in keiner Weise entgelten lassen und ich verspreche Ihnen, daß ich der Besprechung über die Denkmalentwürfe, welche ich, bevor Sie eintraten, bereits vollendet hatte, weder Ein Wort hinzufügen, noch davon Ein Wort wegnehmen werde. Morgen steht das alles in der Zeitung; sind Sie damit zufrieden und glauben Sie sich verpflichtet, mir für meine gute Meinung eine Aufmerksamkeit zu erweisen, so werde ich diese nicht zurückweisen, und wäre sie selbst in einem herrschaftlichen Schloß mit Park und allem

anderen Zugehör zum Ausdrucke gebracht. Einstweilen aber muß ich Sie bitten, abzuwarten.“

Der Mann ging nicht sehr beschämt, die Besprechung der Entwürfe wurde auch nicht in einem Buchstaben geändert, sie enthielt aber eine energische Verurtheilung der Arbeit des jungen Künstlers, der sich seither freilich nicht auf dem Gebiete der Denkmalplastik einen geachteten Namen gemacht. Sein wohlmeinender Verwandter aber hat es begreiflicherweise vermieden, noch einmal mit dem Kritiker zusammen zu treffen. Das Publicum irrt ohne Zweifel ebenso wie die Kritiker und die Künstler, aber es hat vor diesen Beiden das voraus, daß es seine Irrthümer immer wieder zurücknehmen und durch richtige Urtheile ersetzen kann, denn es ist sehr langlebig und kann Hunderte von Jahren hindurch seine Anschauungen berichtigen.

Es ist souverän und kann im nächsten Augenblicke widerrufen, was es in diesem behauptet. Der Kritiker muß aber bei der Stange bleiben, und wechselt er seine Meinungen, so wird er als charakterlos verurtheilt und verliert Autorität, er soll sich weder beeinflussen lassen noch drehen und wenden. Eigensinn ist also eine seiner allerbesten Eigenschaften und er soll sich eigentlich, wie Viele meinen, weder belehren noch befehlen lassen.

Für den Künstler hinwieder sind zwar die Irrthümer, welche sie in ihren Werken begehen, verhängnißvoll, schiefe Urtheile aber, die ihnen bei Beurtheilung der Schöpfungen Anderer arriviren, schädigen sie in der allgemeinen Meinung gar nicht, ja sie sind bei den meisten Künstlern ganz naturgemäß; nur die Meister von alleruniversellster Begabung bilden von dieser Regel eine Ausnahme, wie etwa der alte Menzel, der einmal sagte, „es sei weder ein Buch, noch ein Bild, noch eine Statue, noch ein Haus so schlecht gerathen, daß man, wenn man es der Mühe werth hält, sie eingehend

zu betrachten, nicht etwas daran lernen könnte und etwa nicht bloß das, wie man es nicht machen soll, sondern auch positives; aber freilich dürfe man gar nichts mit Voreingenommenheit ansehen“.

Die Mehrzahl der Künstler ist eben einseitig begabt und die meisten von ihnen sind innerlichst von der Ueberzeugung durchdrungen, daß die Art, in der sie schaffen, die beste, wenn nicht die einzig und allein berechtigte sei. Zu frischem, fröhlichem Schaffen ist auch immer ein starkes Selbstvertrauen nöthig gewesen, überdies schaffen alle Künstler von jeher so, wie sie ihrer gesammten Anlage nach schaffen müssen, und bei der so allgemein bestehenden und mächtigen Selbstliebe wird sich niemand wundern, wenn jeder schließlich denkt, ich habe mehr als alle Anderen oder ich habe allein recht.

Uebrigens, wie gesagt, nehmen es so manche Künstler mit ihrer Beurtheilung der Werke Anderer nicht sehr streng, sie lassen sich zuweilen zu dem Gegentheile von dem, was sie im ersten Augenblicke über ein Kunstwerk geurtheilt, befehren. So geschah es, daß an dem Eröffnungstage einer großen internationalen Ausstellung ein Künstler und ein Kritiker, Beide befreundet, über den Kunstwerth eines Bildes von einem der bedeutendsten Maler, die in den letzten 50 Jahren berühmt wurden, in eine äußerst heftige Discussion geriethen. Schon am nächsten Tage hatte der Kritiker seine Meinung, die das Gemälde als eines der hervorragendsten der Gegenwart und jedenfalls das allerwerthvollste der ganzen Ausstellung kennzeichnete, veröffentlicht. Sein Freund, der Künstler, suchte ihn eigens auf, um ihm zu beweisen, daß er unrecht habe, und wie dies häufig geschieht, Beide gingen nach einer stundenlangen Debatte auseinander, ohne daß „vorläufig“ wenigstens einer von ihnen von seiner Meinung abgewichen wäre. Was geschah aber nach wenigen

Wochen? Derjelbe Künftler, der fo sehr gegen das Gemälde perorirt hatte, war in die Jury gewählt worden, welche über die Zuerkennung der Medaillen zu bestimmen hatte, und er hielt nun eine Rede, nicht gegen das Gemälde, nicht gegen dessen Schöpfer, sondern für ihn.

Als der Kritiker davon hörte, interpellirte er feinen Freund, den Künftler, wie fo das gekommen, daß er, der ſich vor einigen Wochen fo heftig gegen das Werk ausgeſprochen, nun erklärt habe, es müſſe mit der großen goldenen Medaille ausgezeichnet werden, da es das bedeutendſte Kunſtwerk der Ausſtellung ſei, dieſer aber lachte: „Ja, mein Alter, damals habe ich das Werk an und für ſich betrachtet ohne Vergleichung mit den anderen und es iſt auch an und für ſich betrachtet kein Wunderwerk, aber alle anderen ſind eben noch viel weniger werth.“

Wahrlich, die beſte Cur für Künftler, welche nicht müde werden, die Kritik zu ſchmähen, wäre, wenn ihnen ſelbſt das Amt auferlegt würde zu kritiſiren: dann erſt würden ſie erkennen, wie ſchwierig es iſt, ſie gerecht und nach Ueberzeugung zu üben, ohne ſich in ſeinem Urtheile durch irgend welche Rückſicht beſtimmen zu laſſen. „Wie können Sie doch das verantworten, das Bild eines Familienvaters, der daran ein Jahr gearbeitet und für nicht weniger als fünf unmündige Kinder zu ſorgen hat, ſo ſchlecht zu machen,“ das iſt ein wörtliches Citat aus einem Schreiben, das der Kritiker freilich ſchlagend beantwortete: „Hätte er es nicht ſchlecht gemacht, ſo wäre es mir gewiß nicht eingefallen, es ſchlecht zu machen.“

Die Wahrheit iſt aber, daß ein Kritiker und die Kritik überhaupt völlig ohnmächtig iſt, etwas Gutes ſchlecht zu machen, ebenſo, daß es ihr nicht gelingen kann, etwas Schwaches oder Verfehltes den Leuten als ſtark oder gelungen aufzuſchwätzen. Das Wunder, aus Nichts ein Etwas hervor-

zubringen ist der Kritik verjagt, sie kann einen begabten Künstler dadurch, daß sie auf seine Vorzüge aufmerksam macht, fördern und seine Carrière beschleunigen, und sie vermag es auch, dieselbe für eine gewisse Zeit zu hemmen, aber sie kann sie nicht vernichten; sie kann nicht erzeugen und kann nicht tödten, sie kann nur bis zu einem gewissen Grade nützen und schaden.

Ja, wenn sie nicht klug und besonnen geführt wird, kann sie in drastischer Weise das oft citirte tiefsinnige Wort von der verkehrten Tauglichkeit bestätigen, ob sie nun aus Irrthum, Voreingenommenheit oder Absicht entweder übermäßig lobt oder übermäßig tadelt; der Erfolg wird stets der sein, daß sie das Gegentheil von dem erreicht, was sie bezielte. Man hat zu allen Zeiten Leute zugrunde gelobt und „emporgetadelt“.

Solche Uebertreibungen schaden aber auch stets dem Ansehen der Kritik, und Wortführer derselben, welche diese Wahrheit außer Acht lassen, mögen wegen ihrer sonstigen schriftstellerischen Eigenschaften den einmal gewonnenen Leserkreis sich bewahren, den Credit aber, daß ihre Urtheile sachlich zu respectiren seien, werden sie sehr um die Hand verloren haben und die Leser werden zu Kritikern des Kritikers werden und schließlich erklären: „Ach, das, was der Mann sagt, interessirt mich schon lange nicht mehr, aber wie er seine mitunter ganz ungerechten Urtheile vorbringt, das entzückt mich immer“, denn daß der Mann auch das Recht habe zu irren, das giebt eben das Publicum nie zu, das sich allein dazu berufen und auch berechtigt hält, weil es ja weiß, daß es schließlich doch immer das Richtige findet und auch Recht behält.

Es ist übrigens gut und heilsam für die Kunst sowohl als auch für die Kunsterkenntniß, wenn Kritik und Publicum nicht auseinander, sondern miteinander und Hand in Hand

gehen; denn Beide sind darauf angewiesen, voneinander zu lernen und Beide sind, wenn sie sich voneinander loslösen, in ihrer Macht und ihrem Einflusse geschädigt. Das Publicum freilich kann sich alles erlauben, aber die Thatsache, daß es wiederholt schwere Irrthümer begangen, die es bei gewonnener reiferer Anschauung zurückzunehmen durch sich selber gezwungen war — ist wesentlich an der verhängnißvollen Thatsache schuld, daß viele Künstler gar nichts nach seiner Meinung fragen und daß manche Kritiker diesfalls ganz mit ihnen im Einklange sagen: „Darauf zu warten, bis das Publicum gescheit wird, kann nicht unsere Sache sein, denn in neun Fällen unter zehn sind wir längst todt, wenn dies Wunder eintritt.“

---

## Die Kunst der Zukunft.

---

Ein geistreicher Mann, ein gefeierter Dichter, ein gründlicher Kenner der Culturgeschichte, glaubte eines Tages in einem philosophisch-ästhetischen Gespräche „die gewagte Meinung aussprechen zu sollen“, daß es eine gute Anzahl von dem Anscheine nach feststehenden Axiomen, allgemeinen Wahrheiten und Sätzen der Erkenntniß gebe, welche eigentlich noch immer in Bezug auf ihren unbedingten Werthgehalt streitige Fragen seien; dazu gehöre unter anderen die Frage nach der Perfectibilität der Menschen; freilich müsse man da, um in dem Glauben an die hergebrachte Meinung schwankend zu werden, der Sache auf den Grund gehen, der Fortschritt in den wesentlichsten Punkten der menschlichen Erkenntniß, welche man sich hüten müsse, mit einer größeren oder niederen Menge von Kenntnissen zu verwechseln, sei seit Tausenden von Jahren ein so unbedeutender, ja unscheinbarer, daß man sehr leicht dazu kommen könne, an der Entwicklungsfähigkeit unserer Species zu zweifeln, und sehe man nicht näher zu, so müsse man sich der Ansicht zuneigen, es sei niemals eine schlagendere Wahrheit ausgesprochen worden, als in den Worten liege: „Es ist schon alles dagewesen!“



Wenn nun auch jeder Besonnene urtheilen wird, daß diese Sätze mehr paradox als richtig seien, so muß doch auch der wärmste Anhänger des Glaubens an die intellectuelle und ethische Entwicklungsfähigkeit der Menschheit zugeben, daß der Fortschritt derselben in Bezug auf Erkenntniß und alles, was damit zusammenhängt, ein äußerst langsamer ist, welche Wahrheit noch einleuchtender durch die Thatsache wird, daß es zu allen Zeiten besonders bevorzugte Naturen gegeben, welche ihren Zeitgenossen in der Erkenntniß um Jahrhunderte voraus waren, so daß, wenn ihre Enkel im Allgemeinen sich dessen, was sie erkannten und wußten, bemächtigten, den Eingeweihten dies wieder als ein schon Dageweseenes sich darstellen mußte.

Die Philosophie und die Kunst in ihrer vollsten Blüthe haben von jeher dem Zwecke gedient, eine bestimmte Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen, die erstere, indem sie dieselbe wissenschaftlich begründete, die andere, indem sie dieselbe schönheitlich veranschaulichte, und man ist nicht mit Unrecht diesfalls so weit gegangen zu behaupten, daß, wenn jedem Menschen die Gabe verliehen wäre, seine Gedanken und Empfindungen in logischer Ordnung auszusprechen oder aber in harmonischer Sinnfälligkeit auszugestalten, es ebenso viele philosophische Systeme und Kunstwerke von welthistorischer Bedeutung geben würde als Erdenbürger. Nun finden sich aber immer nur sehr wenige Denker und schöpferische Geister und nur eine größere Minderzahl von Nachdenkern und Nachschaffern, und die übergroße Mehrzahl der Menschen begnügt sich, an das zu glauben, was ihnen von Anderen als glaubwürdig und echt vorgedacht und vorgestellt wurde.

Das Abendmahl Lionardo's, die Madonnen Raphael's sind solche Schöpfungen von ewiger Dauer, insofern freilich, als das Wort „ewig“ auf alles, was den Menschen angeht, Anwendung finden kann.

Gedichte und Schilderungen, welche vor Jahrtausenden allgemeines Verständniß fanden und von den Menschen bewundert wurden, wirken heute noch gerade so mächtig und herzbezwingend wie in den Tagen ihrer Entstehung. Der gefesselte Prometheus des Aeschylos wird von Allen, die ihn kennen, der griechische Faust genannt und als der Goethe'schen Dichtung ebenbürtig erkannt. Gewisse Epigramme des Euripides und des Martial muthen uns, wenn wir auch nur ganz kleine Aenderungen in Nebendingen vornehmen, an, als wären sie von einem hochbegabten Satiriker von heute und für den Tag gedichtet; die Hetärengespräche von Lucian enthalten Sittenschilderungen, welche nicht nur zur Zeit, als sie niedergeschrieben wurden, sondern auch heute noch von einer Wahrheit sind, daß sie drastisch den Ausspruch bestätigen, der Mensch sei im Wesentlichen immer derselbe geblieben. Die Registerarie in Mozart's „Don Juan“ hat tausende und abertausende von modernen Menschen, und zwar nicht bloß der trefflichen Musik, sondern auch des trefflichen Textes wegen entzückt; dieser Text ist aber im Wesentlichen nicht etwa von dem Dichter Daponte, sondern von einem Anafreontiker, und der Italiener hat das griechische Original nur insofern geändert, daß er anstatt die vornehmsten griechischen Länder und Städte, wie Achaia, Attika, Sparta, Theben, Athen u. s. w. zu nennen, Spanien, Italien und Frankreich setzte. Einzelne Stellen im Horaz, im Ovid, im Juvenal tragen ebenso den Stempel unvergänglicher Jugend wie das so scharfe „pecuniam quaerere primum est, virtus post nummos“, das eine gewisse Richtung von heute, die Erwerb und Geld über alles stellt, ebenso trifft wie die Gefinnung einer großen Anzahl von Römern zur Kaiserzeit, oder das nicht weniger einschneidende Wort des Sittenschilderers Juvenal „nulla res intolerabilius quam foemina dives“ u. s. w. u. s. w.

Ein schwerer und verhängnißvoller Irrthum liegt in der Behauptung, die Kunst der Zukunft werde uns künstlerische Schöpfungen bringen, welche dadurch über dem meisten, was bisher geschaffen wurde, stehen werden, daß sie sich als das Ergebniß des harmonischen Zusammenwirkens aller Künste darstellen werden. Poesie, Architektur, Malerei, Plastik, Musik alle mit vereinten Kräften thätig, um das Kunstwerk *κατ' ἐξοχήν* zu schaffen; das wird wohl niemals zu Stande kommen, weil ein jedes Kunstwerk wesentlich das Product einer der verschiedenen Künste sein muß, wenn es als solches die höchste Vollendung erreichen will. Wenn eine der Künste in einem Kunstwerke als Dominante auftritt — und es ist dies durch die Natur der Sache geboten — so werden und müssen alle anderen Künste als dienende Mägde der Einen und Einzigen erscheinen. Zu solcher dienenden und untergeordneten Rolle wird sich aber keine der „Schwesterkünste“ hergeben wollen noch können, denn jede strebt und muß danach streben, vornehmlich und in erster Linie zur Geltung zu kommen, auch würden sie sich in der That, wenn sie gleichwerthig zu einem Gesamtwerke mithelfen wollten, eines das andere in der Wirkung aufheben. Der Kern der Frage wird sehr anschaulich durch eine bereits erzählte Episode aus dem so reichen Leben des großen Bildhauers Thorwaldsen getroffen; dieser war von einem befreundeten Baukünstler eingeladen worden, für diesen in die Nische eines weiträumigen Saales eine Marmorstatue zu bilden; er folgte der Einladung, modellirte und meißelte die Statue, und als sie fertig war, bat er den Freund in sein Studio, damit dieser das Werk sehe und beurtheile. Der Freund kam, sah und sprach unverholen seine Bewunderung über die zum Ausdruck gekommene Meisterschaft aus, schließlich aber sagte er: „Das ist herrlich und ich kann mich an dem Anblicke gar nicht satt sehen, nur schade, daß

die Figur für meine Nische zu groß ist.“ Thorwaldsen lächelte und erwiderte: „Du irrst, lieber Freund, denn nicht meine Figur ist zu groß, sondern Deine Nische ist zu klein; ich habe die Sache nämlich so aufgefaßt, daß bei dieser Saalanlage meine Figur die Hauptsache sei und alles Uebrige mir die Umrahmung dazu vorzustellen habe und — Du weißt ja — das Bild hat sich oder soll sich wenigstens niemals nach dem Rahmen, sondern dieser nach dem Bilde richten.“ Jedes echte Kunstwerk will eben immer in einem Ganzen die Dominante sein.

Das ist nun einmal so Menschenart; die Homogenität der intellectuellen Grundlagen alles unseres Wissens und Könnens — obgleich dieselbe bei den verschiedenen Individuen dem Grade nach tausend- und tausendfach verschieden ist — begründet auch, daß gewisse von erleuchteten und besonders begabten Menschen gefundene Wahrheiten und Veranschaulichungen derselben allgemein theils verstanden, theils geglaubt werden, wie ich denn schon in den einleitenden Bemerkungen zu diesen Erörterungen betont habe, daß all unser Wissen und Können anthropomorph sei, und daß es mit all unserer Wissenschaft und all unserer Kunst zu Ende sei, wenn der letzte Mensch seinen letzten Athemzug ausgehaucht; wie unser Wissen eine von Menschen für Menschen gefundene Erkenntniß ist, so ist auch unsere Kunst nur eine von Menschen für Menschen geschaffene Kunst. Hält man sich diese Wahrheiten vor Augen, so wird man aus denselben sowohl einen Trost als eine Aufforderung zur Bescheidenheit ziehen, einen Trost, indem der Mensch sich sagen kann, die Welt, auf der er wandelt, sei ganz und ausschließlich seine Welt, und einen Grund zur Bescheidenheit, indem er sich sagen muß, unter und über dieser seiner Welt gebe es noch eine unendliche Zahl von Welten, größer als seine Welt und aller Wahrscheinlichkeit von Wesen be-

wohnt, gegen welche wir Menschen gerade so zwerghaft sein dürften, wie unsere Erde im Vergleiche zu diesem und jenem Fixsterne.

Da nun unsere Kunst gar nicht anders sein kann, niemals anders gewesen ist und auch niemals anders sein wird als anthropomorph, so dürfen wir auch nicht allzu viel von der Kunst der Zukunft erwarten und müssen consequenterweise ebenso wohl weder zu weitgehende Hoffnungen, noch zu weitgehende Befürchtungen in Bezug auf sie hegen. Diese Kunst wird weder übermenschlich noch untermenschlich, sondern, insofern sie haltbar und dauernd sein soll, rein menschlich sein. Wir haben wiederholt gesehen, daß die Kunst in dem Streben, nur für einzelne besonders bevorzugte Individuen zu schaffen, nicht selten statt übermenschlich in Wahrheit untermenschlich wurde, was wohl auch Nietzsche mit seinem Worte „Allzu menschlich“ bezeichnen wollte, und die Kunst der Zukunft wird der Menschheit keineswegs derartiges ersparen, denn die Anläufe dazu, das Untermenschliche für die Kunst zu gewinnen, sind heute schon in Besorgniß erregender Anzahl vorhanden. Haben wir doch schon Werke einer sogenannten Dichtkunst und auch solche der bildenden Kunst erlebt, welche darauf ausgingen, die sehr fragliche Märchenwelt, welche den Gläubigen des Spiritismus, wenn man ihren Worten glauben darf, aufging, zu veranschaulichen, welche diese Phantasmagorien krankhaft erregter Menschen zum Gegenstande hatten. Aus der Geschichte der Kunst schöpfen wir aber angesichts solcher vorhandener und noch drohender Ausartungen und Verirrungen den Trost, daß sie, wie sie gleich den flüchtigen Launen der Mode austauschen, auch wie diese verschwinden werden, trotz ihrer Ueberzahl. Und ebenso, daß die echten Kunstwerke, die Werke, welche die reine Menschlichkeit, das Wort im edelsten Sinne genommen, veranschaulichen, nicht

bloß für eine bestimmte Zeit, sondern für alle Zeiten geschaffen sind, immer Geltung haben und immer den Menschen erfreuen werden, weil sie den Schmuck und die Kraft immerwährender Jugend für sich haben und nicht bloß für heute und gestern, sondern für immer neu bleiben und daher niemals veralten können. Das Parthenon des Zeus des Phidias u. s. w.

Unsere Zeit ist unablässig bemüht und ihre Bemühungen sind auch vielfach von glänzenden Erfolgen gekrönt, die Perlen menschlichen Wissens und Könnens zu popularisiren, dem Verständnisse und der Empfänglichkeit der großen Menge zugänglich zu machen; unsere Bibliotheken, unsere Sammlungen und unsere Museen sind mit Hinblick auf das berechnete Begehren all derjenigen, welche nicht vom Geschehe so begünstigt sind, den gewissen oberen „Zehntausend“ anzugehören, so verwaltet, daß die Ergebnisse der Wissenschaft und die Meisterwerke der Kunst ebenso wenig vorenthalten werden sollen wie Luft und Licht, und es wird gewiß in dieser Richtung in Zukunft noch viel mehr geschehen, als bis heute gethan wurde.

Dagegen anzukämpfen ist ganz vergeblich, denn wenn man theilweise mit Recht sagt, daß dadurch die Bildung an Breite, aber nicht an Tiefe gewinne, so sollte man doch auch nicht übersehen, daß einerseits die Tiefe stets nur die Sache Weniger gewesen sei und auch immerdar bleiben werde, daß aber andererseits durch diese Popularisirung der Früchte der edelsten menschlichen Thätigkeit, Kräfte, die ohne sie niemals zum Leben erweckt worden wäre, sich entwickeln, wachsen und gedeihen werden, so daß gerade diese Uebung, indem sie die Anzahl derjenigen, welche an dem Gebäude der menschlichen Cultur arbeiten, erhöht, in dem menschlichen Entwicklungsgange ein accellerirtes Tempo hervorbringen dürfte. Dem Bemühen, Wissen und Können mehr und mehr zum

Allgemeingut der Menschen zu machen, dienen auch die überraschende Menge von Erfindungen, welche, wie den Verkehr der Menschen überhaupt, auch die Mittheilbarkeit von Wissens- und Sehenswerthem erhöht haben. Diese Erfindungen erfüllen einen echt humanistischen Zweck, und ihre Tragweite für die Entwicklung der Cultur ist eine so bedeutende, daß die Kunst, deren Aufgabe es ja ist, all das, was fördernd mit ihr im Zusammenhange ist, zu veranschaulichen, sich zukünftig der Aufgabe gar nicht wird entziehen können, das neue, was da in bestimmter Ausprägung vorliegt, auch neuartig zum Ausdruck zu bringen. Da harren der Malerei und Plastik noch sehr lohnende Vorwürfe, jedenfalls wird die Kunst viel dankenswertheres schaffen, wenn sie dieses wahrhaft Neue für sich verwerthen wird, als wenn sie, wie nicht selten bisher, sich mit der Wiederbelebung von längst abgethanen Vorwürfen und mit den Darstellungen von problematischen Phantastereien überspannter Köpfe abquält und in dem Irrwahn, so Unvergängliches zu schaffen, Problematisches hervorbringt, das niemals verstanden werden wird, weil seine Quelle Un- und Mißverständnis ist. Die Sprache der Kunst muß klar und deutlich sein, was sie nicht allgemein verständlich zu veranschaulichen vermag, ist eben — nicht.

Wie auf dem Gebiete der geistigen Vorwürfe, so hat die Kunst auch auf jenem der Materialien, mit denen sie zu hantiren hat, Neuartiges für sich zu gewinnen und in ihren Gebilden zu verwenden. Daß man in unserer alten Welt vorsichtig an die nothgedrungene Lösung dieser Aufgabe geht, ist angesichts der Thatsache, daß man da sich im Banne einer altherwürdigen und vielfach erprobten Tradition fühlt, von einer durch die Logik, welche in den thatsächlichen Verhältnissen liegt, geboten. Anders ist das in der neuen Welt. „Amerika, Du hast es besser!“ Die amerikanische Kunst,

namentlich die Architektur, stürzte sich mit einer Berwegenheit darauf, alles Neuartige zu packen und zu verwerthen, welche auf Leute, die an besonneneren Fortschritt gewöhnt sind, geradezu verblüffend wirkt. In Malerei und Plastik zwar zeigten sich die amerikanischen Künstler vollkommen abhängig von europäischen Mustern; sie malen und meißeln, wie man in Paris, in London, in München malt und meißelt, höchstens unterscheiden sie sich diesfalls von ihren europäischen Vorbildern, daß sie die Arten derselben übertreiben; in Bezug auf Trivialismus, Impressionismus, Naturalismus, Symbolismus, kurz, auf all das, was diesfalls heute im Schwange ist, wetteifern sie mit ihren europäischen Collegen, und wenn sie in der Plastik Ungeheuerlichkeiten begehen, so findet sich auch auf unserer Hemisphäre diesfalls Gleichwerthiges oder Verwerfliches.

Anders in der Architektur; diese soll uns augenerfreuend darthun, wie sich das Bedürfniß mit der Schönheit vermählt und das Zweckdienliche mit dem Gefallsamen Hand in Hand geht; in Amerika aber muß sich die ganze Aesthetik der Baukunst sklavisch dem Bedürfnisse unterordnen; diese Neuerer fügen Stockwerk auf Stockwerk aufeinander, so daß die Häuser zuweilen aus 20 und mehr Stockwerken bestehen, und diese fügen sie so aneinander, daß man dem Anscheine nach nicht ein Haus, sondern drei oder vier, welche in sich ganz abgeschlossene architektonische Individuen sind, vor sich hat; diese Bauwerke sind in der That der zu Eisen, Ziegel und Mörtel gewordene Ungeschmack, und es wird lange währen, bis auch in Amerika die Baukunst in Wahrheit eine Kunst wird genannt werden können. — —

Hegen wir die besten Hoffnungen für die Kunst der Zukunft, aber verhehlen wir uns auch nicht, daß jede Kunst wie jeder Mensch eine lange Reihe von Entwicklungsphasen durchzumachen hat, um ihr eigenes Gesicht zu gewinnen,



und halten wir uns an die tröstende Wahrheit, daß die Ausartungen von heute und morgen, mögen sie sich auch bis zum Unglaublichen steigern, doch vergänglich sind und nur das Echte das Bleibende im Wechsel bedeutet; die Künstler mögen sich aber stets das goldene Horaz'sche Wort vor Augen halten:

„Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.“

BIBLIOTEKA ~~POLSKA~~ ~~CRKOWSKA~~  
KRAKÓW

## Inhaltsübersicht.

	Seite		Seite
<b>I. Abtheilung.</b>			
<b>Das Schöne und die Kunst.</b>			
Unsere Erkenntniß . . . . .	2	Der subjective Charakter der Farbenempfindung . . . . .	59
Die Kunst für Alle . . . . .	3	Die complementären Farben . . . . .	63
Aristoteles, Kant, Vischer u. s. w.	4	Urtheile über die Farben . . . . .	67
Kunst und Natur . . . . .	7	Combinationen von Farben . . . . .	69
Das wahrhafte Schöne . . . . .	11	Die Farbe und die Toilette . . . . .	76
Das Häßliche . . . . .	12	Ton und Tonwerth . . . . .	80
Das Schöne, das Gute, das Wahre . . . . .	14	Psychische Einwirkung der Farben	86
Das Erhabene, das Anmuthige, das Reizende . . . . .	22	<b>IV. Abtheilung.</b>	
Genie und Talent . . . . .	25	<b>Der Ausdruck.</b>	
Freie und unfreie Kunst . . . . .	32	Das Auge . . . . .	91
Stil . . . . .	36	Die Hand . . . . .	93
Pseudogenies . . . . .	39	Die Miene . . . . .	97
		Dickens über Hogarth . . . . .	101
		Uebertreibungen . . . . .	108
		Der Ausdruck in der Baukunst	110
<b>II. Abtheilung.</b>		<b>V. Abtheilung.</b>	
<b>Die Form.</b>		<b>Architektur.</b>	
Form und Inhalt . . . . .	43	Zweckmäßigkeit und Schönheit . . . . .	117
Bedingungen der schönen Form . . . . .	44	Die Architektur eine freie Kunst	118
Symmetrie . . . . .	46	Der Architekt als Führer . . . . .	119
Gleichgewicht in den Theilen . . . . .	48	Theater . . . . .	120
Proportionalität . . . . .	52	Die Baustile . . . . .	123
<b>III. Abtheilung.</b>		Selbstverständlichkeit schöner Bauwerke . . . . .	127
<b>Die Farbe.</b>		Einheitlichkeit . . . . .	128
Definitionen der Farben . . . . .	55	Die Architektur und die Sach= verständigen . . . . .	131
Rosas und Schopenhauer . . . . .	57		

	Seite
Ausschmückung . . . . .	134
Museen . . . . .	136
Polychromie . . . . .	137
Das Individuelle . . . . .	139
Schauspielhäuser . . . . .	144
Pracht und Prunk . . . . .	147
Stilpuristen . . . . .	151

VI. Abtheilung.

**Malerei.**

Zeichnen . . . . .	154
Die menschliche Figur . . . . .	156
Composition . . . . .	158
Die „Schule von Athen“ ein Paradigma . . . . .	160
Ein Beispiel, wie man nicht malen soll . . . . .	166
Fanatiker des Häßlichen . . . . .	170
Zwiespalt . . . . .	172
Parteiungen . . . . .	185
Die Secessionen . . . . .	189
Wandlungen in der Werth- schätzung alter Meister . . . . .	191

VII. Abtheilung.

**Plastik.**

Körperliche Ausbildung bei den Griechen . . . . .	198
Zur Zeit der Renaissance . . . . .	199
Das Nackte . . . . .	201
Porträtstatuen . . . . .	205
Das Material . . . . .	206
Polychromie . . . . .	208
Die Griechen als Charakteristiker . . . . .	211
Plastik im Hause . . . . .	213
Das Häßliche in der Plastik . . . . .	214
Neuerungen . . . . .	219

VIII. Abtheilung.

**Religiöse Kunst.**

Der Uebermensch . . . . .	221
Nimbus . . . . .	225
Liebe . . . . .	227
Trivialisirung des Olymps . . . . .	230
Rembrandt . . . . .	231
Kirchliche Kunst . . . . .	235
Religiöse Kunst der Gegenwart . . . . .	236

IX. Abtheilung.

**Die große Kunst.**

Der Mensch und das Erhabene . . . . .	242
Das Heroische als Vorwand . . . . .	244
Giulio Romano und die Konstan- tinschlacht . . . . .	246
Das Gräßliche . . . . .	247
Bedeutung der Nebensachen . . . . .	249
Uebertreibungen . . . . .	251
Matejko . . . . .	253
Die Architekturen . . . . .	254
Die Allegorie . . . . .	257
Das Ewige der großen Kunst . . . . .	259

X. Abtheilung.

**Die Kleinkunst.**

Geschichtliches . . . . .	262
Die Pöndoner Industrieausstel- lung im Jahre 1853 . . . . .	270
Die Architektur und die Klein- kunst . . . . .	274
Schmähung der Renaissance . . . . .	285
Die Maler und die Kleinkunst . . . . .	289
Die große und die kleine Kunst . . . . .	293

XI. Abtheilung.

**Das Genre.**

Das Genre und die Griechen . . . . .	296
In Italien, in den Niederlanden und in Deutschland u. s. w. . . . .	297
International und national . . . . .	302
Werth der Sittenbilderwerke . . . . .	304

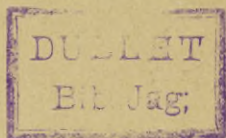
XII. Abtheilung.

**Das Bildniß.**

Wie es sein soll . . . . .	309
Schönheit und Wahrhaftigkeit . . . . .	310
Historische Porträts . . . . .	313
Das Sitzen . . . . .	315
Die Leiden der Bildnißkünstler . . . . .	316
Die künstlerische Bedeutung des Porträts . . . . .	321
Porträtist und Psychologe . . . . .	322

	Seite		Seite
<b>XIII. Abtheilung.</b>		<b>Ausstellungswesen . . . . .</b>	<b>396</b>
<b>Illustration.</b>		<b>Die Jury . . . . .</b>	<b>398</b>
Illustration und Gemälde . . . . .	327	<b>Die Mäcene . . . . .</b>	<b>402</b>
Eigenartige Begabung der Illu- stratoren . . . . .	331	<b>Bougereau als Mäcen . . . . .</b>	<b>415</b>
<b>XIV. Abtheilung.</b>		<b>XVII. Abtheilung.</b>	
<b>Die Künstler.</b>		<b>Kunstkenner, Amateur, Fälscher, Kunsthandel.</b>	
Keine Kunst ohne Künstler . . . . .	334	<b>Fälscher . . . . .</b>	<b>423</b>
Eigenart . . . . .	335	<b>Kunsthandel . . . . .</b>	<b>431</b>
Berufen . . . . .	340	<b>XVIII. Abtheilung.</b>	
Das Wissen der Künstler . . . . .	342	<b>Das Kunstschaffen der Frauen.</b>	
Die Inspiration . . . . .	346	<b>Weibliches und Unweibliches . . . . .</b>	<b>437</b>
Lebensführung . . . . .	350	<b>Die Kunst ist geschlechtslos . . . . .</b>	<b>442</b>
<b>XV. Abtheilung.</b>		<b>XIX. Abtheilung.</b>	
<b>Die Moderne in der Kunst.</b>		<b>Kritik und Publicum.</b>	
Zeitreif . . . . .	357	<b>Negative Kritik . . . . .</b>	<b>447</b>
Literatur und Kunst . . . . .	359	<b>Empfindlichkeit des Publicums . . . . .</b>	<b>449</b>
Das erste Centaurenbild . . . . .	361	<b>Irthümer des Publicums . . . . .</b>	<b>452</b>
Das Volk und die Kunst . . . . .	365	<b>Die Künstler und die Kritik . . . . .</b>	<b>457</b>
Die Mystiker und Symboliker . . . . .	367	<b>XX. Abtheilung.</b>	
Der Spiritismus . . . . .	374	<b>Die Kunst der Zukunft.</b>	
Das Verdienst der Modernen . . . . .	378	<b>Was sie bringen kann . . . . .</b>	<b>461</b>
Berismus . . . . .	381	<b>Autonomie der einzelnen Künste . . . . .</b>	<b>463</b>
Witz über die Neuerungssucht . . . . .	385	<b>Das mögliche Neue . . . . .</b>	<b>466</b>
<b>XVI. Abtheilung.</b>			
<b>Kunstakademien, Privatschulen, Ausstellungswesen, Mäcene.</b>			
Die Lehrer . . . . .	390		
Privatschulen . . . . .	395		

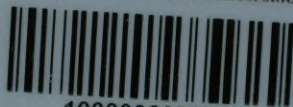
360 ob







Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000295894