



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

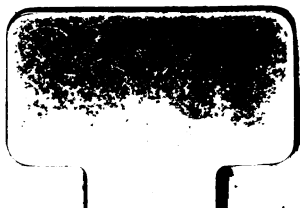


~~312~~ ~~me~~ ~~81~~



V207413718

~~HJ 828 A. 1~~



u

Zwölf Briefe

eines

ästhetischen Ketzer's.

Zwölf Briefe
eines
ästhetischen Ketzer's.

Zweite Auflage.

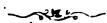


Berlin,
Verlag von Robert Oppenheim.
1874

Uebersetzungsrecht vorbehalten.



Erster Brief.



Den 1. März 1873.



Höre, mein Lieber, und laß dir sagen: du sollst was sehr Schönes zu sehen bekommen und — du sollst Einer der Ersten sein, die es sehen. Aber sei mir nur auch dankbar. Zwar, was es ist, will ich dir nicht sagen; wer es geschaffen, sollst du von mir nicht erfahren, denn ich will dir die Freude des heureka sicherlich nicht nehmen. Nur soviel will ich dir verrathen: auf eurer Weltausstellung in Wien wirst du die Erstlingswerke eines jungen Künstlers schauen, die dich — falls du der modernen Künstlerei ebenso müde bist wie dein alter Freund — anmuthen werden wie verheißungsvoller Frühlingshauch. Ihm wenigstens war fast zu Muth, als ob er in die herrliche Zeit des quattrocento versetzt sei, da die Menschen die bleierne Rutte der Scholastik abwarfen, worin sie schweren Schrittes gewandelt wie Dante's Heuchler; da sie zuerst wieder anfangen, sich frei zu regen im Reiche der Geister, ohne weiter nach trivium und quadrivium viel zu fragen; da das Auge, gleich als sei ihm der umwölkende Schleier zerrissen, wieder munter und frisch ins Leben hineinsah, die herrlichen Gebilde der Natur bewundernd beschaute und liebgewann; da der beobachtende Sinn wieder durch die Oberfläche hin nach den wirklichen Lebens-

bedingungen dieser Gebilde forschte; da die Hand, che ubbidisce all' intelletto, sie unbefangen nachzubilden suchte, ohne sich verirren zu lassen durch abstracte Regeln und Vorschriften, wie der forschende Sinn sich keinen vorgefaßten Systemen, Theorien und Grundsätzen mehr gefangen geben wollte, sondern das Wesen selber zu durchbringen strebte.

Sollte die Zeit wirklich wiederkehren? Oder nehme ich Wünsche und Träume für Zeichen und Ahnungen? Manchmal möchte man glauben, es müsse endlich aus sein mit dem langen Winter, und der Menschenfrühling — der dritte — müsse bald wiederkehren. Wir sind ja Alle so satt der Formeln, mit denen wir umzuwerfen glauben und die uns lenken, gleich als ob sie eigenen Willen hätten, des Kramens in Andrer Worten, des Schauens mit Andrer Augen, des Denkens mit Andrer Gedanken. Wenn wir's nur könnten, wie gerne möchten wir wir selber sein. Aber wer von uns hat die Kraft dazu, wer die Selbstverleugnung, sich selbst zu bejagen? Und sage mir doch nur nicht, die Bildung sei dran schuld. Ein Ungebildeter sieht gar nicht, fühlt gar nicht, denkt gar nicht — in künstlerischem Sinne. Auch die Quattrocentisten, Dichter, Maler, Bildner, waren gebildet, hatten gelesen, hatten gesehen: aber die Alten selber hatten sie gelesen und gesehen, nicht den Wust, den wir um sie und über ihnen angehäuft und der uns verhindert, sie selbst zu sehen und zu verstehen. Das Lesen und Sehen des einfach Guten ist wie das Forschen und Schauen in der Natur; das verdirbt Niemanden, schärft den Blick, bildet den Sinn. Nicht das Schale-

Shakespeare-Lesen, sondern das Lesen der Herren Ulrichi, Gervinius und Consorten, die über Shakespeare geschrieben, das umschleiert unser geistiges Auge. Nicht das Schauen der Venus von Melos oder des Moses von Michel Angelo benimmt uns unsere Unmittelbarkeit und Frische, sondern die ewigen Discussionen über den Vorzug der Alten vor den Modernen, der Realisten vor den Idealisten, der Zeichner vor den Coloristen — sie sind es, die unsern Blick trüben, unsere Hand unsicher machen. Nicht das Nachdenken über die Kunst ist's, welches unsere Schöpfungskraft lähmt: die größten Künstler, Michel Angelo, Leonardo, Goethe, haben nie aufgehört, über ihre Kunst, über alle Kunst nachzudenken; es ist das nicht durch die Wirklichkeit, nicht durch das sinnlich Erfasste angeregte Denken, das inhaltslose Denken nicht nur nach, sondern von Rubriken, wenn's hoch kommt, von leeren Kategorien, das Denken im anschauungslosen, von Allgemeinheiten angefüllten Hirne — das hemmt uns und der größte Dienst, der einzige, den wir der aufwachsenden Generation leisten können, ist kein positiver, er ist ein negativer: Nachdem wir mit jahrelanger Mühe endlich dahin gelangt, das Erlernte wieder zu verlernen, so ist's unsere Pflicht, den Jüngern diese unendliche Arbeit zu ersparen, aus der man doch nie frisch und unverfehrt wieder herauskommt. Auf lange hin wird Der, welcher es ernstlich um die Kunst meint und durch die Schrift für sie wirken will, nichts Anderes zu thun haben, als den angehäuften Schutt hinwegzuräumen und, anstatt Ideen zu geben, Ideen zu zerstören. Ist die Luft einmal gereinigt, so wird auch das schöne Gewächs eines wahren Künstlers nicht ausbleiben. Das

Bedürfniß der Jugend von heute, hinauszukommen aus unserer wesenlosen Atmosphäre, abzuwerfen das Joch der Worte, die erstickende Rinde der Schmarozerbildung, selbst zu sein in Einem Worte, muß ja am Ende, wenn es zusammentrifft mit einem energischen und in gutem Sinne egoistischen Charakter, doch einmal durchbrechen.

Freilich muß Der nicht nach schneller Anerkennung, schmeichelnder Popularität, klingendem Gewinn geizen, der's heute wagt, aus den vollen, ewig strömenden, ungetrübten Quellen zu trinken, anstatt an dem tropfenweise angesammelten, unbewegten Cisternwasser unserer „modernen Bildung“ zu schöpfen. Es gehört nicht wenig Muth dazu, sich selbst und Anderen gegenüber resolut unwissend zu sein in unserer Tagesliteratur, unserer Tagesweisheit, unserer Tageskunst, sich bei den großen Dralekn selbst Rath's zu erholen, anstatt „mit der Zeit fortzuschreiten“. Ja, wer sich heute entschliesse, sich nur an das Echte und Wahre zu halten, das die Menschheit von Homer bis Goethe, von Platon auf Kant zu Tage gefördert, der müßte schon weiteste Selbstbeschränkung lernen und üben, um aus all dem gebiegenen Reichthum nur das ihm Adäquate, das der gesunde Sinn sogleich herausfühlt, sich anzueignen: wie sollte er alle eure Auszüge, Citate, Amplificationen, Commentare, Forschungen, Urtheile,

„in denen ihr der Menschheit Schnitzel kräufelt“,

in sich aufnehmen, ohne den Gegenstand selber — ich sollte sagen: das Thema und den Vorwand — jener „Reden, die so blinkend sind“, zu vernachlässigen, zu verlieren? Wer gibt mir den Jüng-

ling, welcher Nation er auch angehören mag, der lieber die Sirtinische Capelle und das Parlatorio di San Paolo beschaut, als er Hermann Grimm's und Julius Meyer's geistreiche und gelehrte Bände über Michel Angelo und Correggio lieft; der seinen Montaigne oder seinen Cervantes mit mehr Genuß degustirt als die elegante „Revue des deux Mondes“ oder die gründlichen Werke Villemain's und Julian Schmidt's; der endlich einmal,

Von allem Wissensqualm entladen,
In deinem Thau gesund sich baden

wollte, o Natur! Denn auch über dich hat sich schon die Druderschwärze gelagert, obgleich mehr stellenweise, weil du Freie dich eben nicht in die Zellengefängnisse der Systeme, Theorien, Analogien und Classen einschließen lässest. Aber was klage ich, ich hab' ihn ja gefunden, den Jüngling — und, o Wunder, es ist ein deutscher Jüngling — der, sicher und festgegründet in sich, er selber zu sein wagt, und du sollst mir kein kalt Wasser über den Kopf gießen, ewiger Zweifler, mich nicht mitleidig auslachen, wenn ich propertianisch übertreibend zu rufen scheine:

„Nescio quid majus nascitur Iliade“,

Dank sollst du mir wissen, daß ich dir zuerst gesagt habe: er ist da, suche ihn; findest du ihn, nun, so ist dir, ihm, uns geholfen; findest du ihn nicht, nun, so ist entweder dein unverbesserlicher Freund wieder einmal ein alter Thor, der sich hat überrumpeln lassen und sein Hoffen für Erfüllung gehalten hat, vielleicht auch ein Visionär, der seine Träume als Wirklichkeiten giebt, oder aber unsere Generation ist wirklich noch nicht frei genug, nicht hin-

länglich „gesund gebadet“, das Einfach-Schöne mit künstlerischem Auge zu erfassen.

Fragt man sich aber nun bei einer solchen Gelegenheit: was ist's denn eigentlich, das die Kunst um ihre Jugendfrische gebracht und ihr des Gedankens Blässe angetränkt, ohne ihr die Erregungenschaft des Alters als Ersatz zu lassen? wie kommt es, daß speciell in Deutschland seit hundert Jahren und gerade, während die Musik sich stets fortschreitend entwickelte von Bach bis Wagner, die Bildhauer-, Maler- und Baukunst so viele ohnmächtige Anläufe genommen, sich zu erheben? wie erklärt sich's, daß ein gebildetes Volk, das einem Goethe und Beethoven, wenn nicht sogleich, doch bald den gebührenden Rang anzuweisen wußte, einen Thorwaldsen den Alten gleichstellte und sich alles Ernstes einbildete, ein Cornelius dürfe neben Michel Angelo in den Chor der Unsterblichen aufgenommen werden? Die Ursachen sind, meiner Ansicht nach, wie immer in der Geschichte, viele und complexe; doch möchte sie der sondernde Verstand auf einige Hauptursachen zurückführen: als da sind die Theorien Winckelmann's und ihr Gefolge, die französische Revolution und ihre Nachwirkungen, die Museomanie und die Demokratisirung der Kunst, — womit denn unser theoretisches Aesthetisiren und praktisches Industrietreiben, unsere Gelehrsamkeit in der Historie und unsere Unwissenheit im Handwerk, die Organisation unserer modernen Gesellschaft und die Einrichtung unserer modernen Staaten als Folgen und weiterwirkende Ursachen im innigsten Zusammenhange stehen.



Zweiter Brief.



Den 2. März.



Wir Alle verehren in Winckelmann, dem Historiker, Einen, und zwar den ersten jener großen Heldenplejade (Herder, F. A. Wolf, Fr. Schlegel, W. v. Humboldt, B. G. Niebuhr und Savigny), welche den Begriff der geschichtlichen Entwicklung in die Weltbetrachtung eingeführt und so die Grundlage der deutschen Bildung, im Gegensatze zur artistischen Italiens, zur autoritativen Spaniens, zur realistischen Englands, zur rationalistischen Frankreichs, gelegt hat. Aber Winckelmann ist nicht nur der erste Geschichtsschreiber, er ist auch der oberste Theoretiker der Kunst für Deutschland, ja für Europa gewesen und zum Theil geblieben. Daß er selbst nur dem von ihm aufgestellten Principe der historischen Entwicklung gehorchte, als er aus Reaction gegen die zu seiner Zeit herrschende Kunstrichtung ins andere Extrem verfiel, das scheint er selbst nicht gefühlt zu haben; seine Reactions-Theorie war ihm nichts Relatives, sie war ihm das Absolute, Ewige, Alleinwahre. Die Welt aber, müde des Popssths, der Manier, des ewigen Ausschreitens jeder Kunst über ihre Grenzen, müde vornehmlich der malenden, theatralisch-dramatischen Sculptur, wie sie die Nachfolger Bernini's

übten, und der tändelnden, effecthaschenden, rührenden oder witzigen Malerei der Franzosen, der schnörkelhaft bewegten, coquett prunkenden decorativen Architektur der letzten Jesuiten, die Welt nahm Windelmann's Theorie als unbestreitbare Evidenz an. Die erhabene Einfachheit, die ruhige Größe, die „Unbezeichnung“, der Begriff des Schönen, des Idealischen setzten sich als Axiome fest. Die Frivolität und Pose der fränkischen, die weibliche Weichheit der wälschen Kunst war aus dem Felde geschlagen, aber nur um der einseitigsten, conventionellsten Akademie Platz zu machen. Man bildete sich ein, die griechischen Formen seien die einzig gültigen, sie müsse man nachahmen, während es doch nur darauf ankam, einen geistigen, gesellschaftlichen und sittlichen Zustand, wie der griechische war, herbeizuführen oder abzuwarten, der dann nothwendig ebenso vollendete, obwohl von den griechischen ganz verschiedene Kunstwerke hervorbringen würde als jene antiken Zustände; wie denn das XV. Jahrhundert in Italien unter ähnlichen Bedingungen, wirklich Aehnliches leistete. Windelmann aber und sein Freund Mengs haben es auf dem Gewissen, wenn das Geschlecht der Stürmer und Dränger vom rechten Wege abgelenkt wurde, der zu einem naiveren Standpunkte der Natur gegenüber hätte führen können, wenn Goethe, der noch 1771 bewundernd vor dem Straßburger Münster stand, fünfzehn Jahre später in Italien dem ausschließlichen Classicismus huldigte, einen Guerino höher stellte als alle Sippi und Masaccio, Boticelli oder Gozzoli; wenn überhaupt sein Geschmack in den bildenden Künsten der eines unverbesserlichen Doctrinärs wurde, während er in seiner

eigenen Kunst den altdeutschen volkstümlichen Fauststyl aufgab, um sich fñrderhin einer „edlen“ Sprache und griechischer Versmaße zu befeßigen. Es ist Windelmann's Schuld, wenn in Frankreich so eminente Talente wie David und sein Schüler Ingres sich dazu verleiten ließen, unfruchtbare Felder zu bebauen,*) wenn in Italien ein Canova und Bartolini die lebensvollen Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts verdrängten und die angebliche „Reinheit“ akademischer Formen an die Stelle der bewegten, wenn auch incorrecten Wiedergabe der Empfindung setzten. Nur natürlich war es, daß bald bei unserm lebhaften Nachbar, dem der besonnene Deutsche und der ängstliche Italiener erst spät folgten, sich Theorie gegen Theorie stellte, der Akademie und conventionellen Classicität die in System gebrachte Revolte und Willkür, der exclusiven Zeichnung das exclusive Colorit, dem einseitigen Idealismus der einseitige Realismus, dem Cultus des Schönen der Cultus des Häßlichen gegenübertraten. Denn wie die romantische Doctrin eines Victor Hugo (siehe die Vorrede zu „Cromwell“) nichts ist als der theoretische Widerspruch auf Corneille's classische Doctrinen (vergleiche das Nachwort zum „Cid“), so ist der moderne Realismus in der Kunst nichts als der systematische Widerspruch gegen den sogenannten antiken Idealismus.

*) Freilich waren die Coustou und Pigalle, die Boucher und Fragonard, ja schon vor ihnen die Colsevog und Puget, die Canloo und Watteau, Meister des Verfalls; aber ihre Zeit ist das Greisenalter einer heiter-genialen Jugend, nicht die pedantische Jugend eines altgeborenen Geschlechtes, wie die Generation der Gérard und Gros.

„Worte, Worte, Worte,“ wie Hamlet sagt, die aber auch gar, absolut gar nichts sagen, geschweige denn beweisen. Mischelet nannte einst treffend die Jahrhunderte der Scholastik *la règne des sots* — schon für die späteren Alten war der *σχολαστικός* ein pedantischer Händler in leeren Worten —; wer weiß, ob kommende Geschlechter nicht unsre Herrschaft der Aesthetiker mit einem ähnlichen Namen belegen.

Eine Kunst, die nicht realistisch wäre, d. h. nicht von der Wirklichkeit ausginge, oder gar mit der Wirklichkeit im Streite läge, ist geradezu undenkbar. Selbst Fra Angelico, der Spiritua- list, ist ein ächter Realist, wenn er die nativsten Attituden aus dem Leben greift, und wenn er gegen die Wirklichkeit sündigte, indem er seinen Engelsköpfen Ohren malte, mit denen sie, zum Leben erweckt, nicht hören, Augen, mit denen sie nicht sehen könnten, so half er ihm kein noch so idealer Ausdruck, seine Engelsköpfe wären nicht künstlerisch, wie die Meisten seiner Heiligengestalten, die weder zu gehen noch zu sitzen vermöchten, wenn sie ins Dasein gerufen würden, nicht künstlerisch sind. Wiederum, eine Kunst, die nicht idealistisch wäre, würde aufhören, eine Kunst zu sein, denn das Ideal ist ja der Kunstbegriff selber. Wenn ein Kunstwerk nicht zugleich die volle Individualität des Gegenstandes und die platonische Idee desselben, vor allem, wenn es nicht zugleich die Individualität und die Idee des Künstlers selber vor den Augen des Beschauenden heraufzaubert, so ist's eben kein wahres Kunstwerk. Selbst ein Paul Potter oder ein Teniers sind idealistisch in diesem Sinne; und wären sie's nicht, so könnte kein Kunstver-

ständiger nur eine Minute vor ihren Gemälden verweilen. Denn nicht die photographische Aehnlichkeit oder Wahrscheinlichkeit macht in des Kunstverständigen Augen ihren Werth aus, sondern die Stimmung, die in ihnen herrscht. Ueberhaupt kann eben nur von einem Mehr oder Minder des Idealismus und Realismus die Rede sein, nicht von einer Trennung der beiden, wie denn auch das vollendetste Kunstwerk immer das sein wird, wo beide sich ganz entsprechen, das heißt, wo ein Körper am vollständigsten eine interessante — nicht eine sogenannt schöne — Individualität ausdrückt. Aber auch ein Baum und Hügel, ein Thier, ein Gebäude besitzt seine Individualität. In jedem wahren Kunstwerke eben ist der Künstler ganz, subjectiv und objectiv, reell und ideell zugleich: es läßt sich das gar nicht trennen. Wenn das Wort „Realismus“ in der That irgend etwas sagen soll, so kann's nur meinen: die Wirklichkeit mit unkünstlerischem Auge gesehen und mit gewandt täuschender Hand wiedergegeben; dann ist's eben keine Kunst, es wird *trompe-l'oeil*. Wenn Idealismus irgend etwas bedeutet, so ist's eine Idee, die mittelst einer Form veranschaulicht werden soll; dann ist's wieder keine Kunst mehr, denn das Kunstwerk ist ja nichts als die Wirklichkeit, wie sie sich einem Künstlerauge darbietet, wie sie die Künstlerhand dem Beschauer erklärend vorführt, durchaus aber keine Illustration einer abstracten Idee. Das scheint unser Jahrhundert ganz vergessen zu haben; indeß hat natürlich kein Land der Welt jenen Windelmann'schen Idealismus und Classicismus so gründlich, so consequent, so gewissenhaft und andächtig, so lange namentlich betrieben, als unser liebes Vater-

land, wo es heute noch hochgelahrte Kenner gibt, die da meinen, Peter Cornelius sei der Messias einer modernen Kunst, die es derjenigen des cinquecento kaum nachgäbe, und Adamus Carstens sei sein Täufer.

Aber Windelmann hat nicht allein den einseitigen Idealismus und, indirect wenigstens, den ebenso einseitigen Realismus unserer Kunst auf dem Gewissen; er ist auch, freilich ohne es zu wollen, der Haupturheber unserer modernen Aesthetik und unserer Kunstgeschichte aller Art geworden, welche den Sinn unserer Künstler so vollständig verwirrt haben. Hier haben wir's in der That nur mit kahlster Abstraction zu thun, nicht wie Windelmann's Theorien aus lebendiger Anschauung inductiv entwickelt, sondern meist von Ignoranten a priori ersonnenen und deductiv ausgepönnenen Systemen, oder doch solchen, die auf einer gar zu geringen Anzahl von gar zu unvollkommenen Anschauungen beruhen, wie z. B. Hegel's geistreiche und doch für den Künstler so ganz unbrauchbare, ja irreleitende Aesthetik. Diese machen nun die tägliche Nahrung aus, die wir einnehmen, sie erfüllen die Atmosphäre, in der wir athmen, ehe wir noch die Dinge selber sehen und lesen, und von denen wir dann eine beinahe unbeflegbare Schwierigkeit haben und später wieder zu befreien oder doch zu entwöhnen. Wir Alle haben schon Bücher über Rafael und Tizian gelesen, ehe wir nur die Alpen überschritten und ihre Werke gesehen; wir wissen schon im voraus, daß Paul Veronese ein Colorist, Michel Angelo ein Zeichner ist, und haben erst diese vorgefaßte Meinung zu bekämpfen, ehe wir ihre Werke naiv zu beschauen vermögen; etwa wie ein Deutscher

heutzutage keine französische Tragödie unbefangen lesen kann, weil er schon im voraus durch die Hamburger Dramaturgie und die Schlegel'schen Vorlesungen dagegegen eingenommen ist.

Alle derartigen Systeme wie Historien sind nicht nur ganz überflüssig, sondern auch geradezu schädlich für den Künstler wie für den Kunstliebhaber. Die Engländer und Franzosen, die keine oder wenig gelesene Literaturgeschichten haben, kennen ihre Literatur so gut und besser wie die Deutschen und Italiener, die mit dergleichen Werken überhäuft sind, die ihrige; sie wissen, wie sich Ben Jonson zu Shakespeare, dieser zu Spencer verhält; es ist ihnen bekannt, in welchem Wechselverhältnisse Voltaire, Rousseau und die Encyclopädisten gestanden. Für alle Daten schlagen sie ihre Dictionnaires nach; Urtheile bilden sie sich selbst. Und das ist ja doch auch Alles, was noththut. In der Kunstgeschichte aber machen sie's wie wir: sie lassen sich von Specialisten orientiren, die oft selber alle ihre Weisheit nur aus Büchern haben. Anstatt wie bei der Lectüre sich zu sagen, daß nur das Selbstgefundene, Selbstempfundene, nicht das aus Büchern Erlernte Werth hat oder gar dem ausübenden Künstler nützt, so studiren die Leute ihren Rio oder Ruskin (die Engländer hinken immer zwanzig Jahre nach, wenn sich's um Kunst handelt), und werden Prärafaeliten, wie unsere Väter Nazarener waren.

Und wenn sich eine solche Monomanie noch auf die fashionablen Reisenden beschränkte, die natürlich einen Duccio oder Memmi oder Gaddi gerade ebenso andächtig bewundern als einen Giotto, so wäre das Unglück noch nicht so groß; aber die bedeutendsten aus-

übenden Talente werden dadurch irreführt, wie's ein Blick auf unsere schon ganz veralteten Bilder Sammlungen aus den Zwanziger-Jahren zur Genüge beweist. Auch indirect ist die Wirkung auf die Kunst die schlimmste: denn der Kunstliebhaber wirkt nothwendigerweise auf den Künstler, wenn auch nicht so viel, wie dieser auf ihn. Nun geht aber unsern modernen Mäcenen alle Unbefangenheit durchaus ab. „Sie ersticken an Bildung“, wie ein genialer Meister der Tonkunst einst zu einem meiner Bekannten sagte. Nichts aber ist verderblicher, als das modische Alles-wissen- wollen, welches zum Beispiel eine so begabte Nation wie die russische bis jetzt total auf philosophischem und künstlerischem Gebiete gelähmt hat. Niemand hat mehr den Muth zu sagen, daß ihn die Musik langweile oder daß er für Malerei keinen Sinn habe; ja, Naturwissenschaften und Mathematik, Linguistik und Schopenhauer'sche Philosophie muß ein solcher „Gebildeter“ von heute kennen, wenn er nicht erröthen soll. —

In Kunsturtheilen tritt freilich zuweilen ein anderes Phänomen auf, das man fast versucht wäre, für das Gegentheil jener oberflächlichen Unwissenheit zu halten, das aber im Grunde nur eine andere Gestalt derselben Untugend ist, welche sich in unserm modernen Leben so breit macht, der lieben Selbstüberhebung. Ein wahrheitsliebender Beschauer findet, ganz naturgemäß, Giotto hölzern, Rubens gemein und Rafael langweilig; ihm imponirt eine Theater Scene von Delaroche oder Gallait, Lessing oder Ussi, ein witziges Genrebild von Knauts oder Heilbuth ganz anders. Da lieft er drin wie in einem gedruckten Romane, um so deutlicher

und leichter, als von Kunst im Sinne der Alten und der Renaissance in solchen amüsanten oder „interessanten“ Gemälden eben wenig oder nichts ist. Der nicht mit künstlerischem Blicke begabte Mensch ist einmal roh in seinem Urtheil; er erhebt sich nicht über den veredelten Bilderbogen, der für ihn geschaffen; das Stoffliche allein ergreift ihn; und da der künstlerische Sinn eben doch zu den Ausnahmen gehört, da er natürlich auch nicht durch Bildung zu entwickeln ist, wo er nicht wenigstens im Keime vorhanden, so ist jener Naturalismus die Anschauungsweise der großen Mehrheit der Menschen. Dabei dürfte es denn auch sein Bewenden haben, und es wäre gar nichts dagegen zu sagen, wenn solche Kunstliebhaber nicht diese ihre Rohheit, die sie für Naivetät halten, als gleichberechtigt, ja als mehrberechtigt neben das Urtheil der Kunstsinrigen stellten. Das wagt wenigstens Niemand in der Poesie, wo sich das Urtheil der Wenigen der ganzen lesenden Welt aufgezwängt hat und es Niemand wagen würde, einen Homer, Cervantes oder Shakespeare als kindisch, langweilig oder gemein beiseite zu schieben.

Das Schlimmste aber ist, wenn jene rohe Anschauungsweise sich selbst betrügt und nun ihrerseits Theorien baut, die natürlich dem Wesen der wahren Kunst stracks zuwiderlaufen müssen. Diese Theorien, die ich die stofflichen nennen möchte, weil ihnen nichts als verkapptes, in Formeln gebrachtes Stoffinteresse zu Grunde liegt, sind noch viel schlimmer als die wesenlosen, welche nur auf den vereinzeltten Wirkungsmitteln beruhen, wie die Theorien der Zeichner, Coloristen, Componisten, Akademiker, Realisten 2c. Welchen

Selbsttäuschungen sich der prätentidse Kunstkennner jener „natürlichen“ Art auch hingeben mag, er sieht nur den Stoff, wie der Andere nur die von einander isolirten Ausführungsmittel im Kunstwerke sieht. Er ist Sklave des Stoffes; was ihm an Rubens mißfällt, ist die fleischige Fülle, welche so gar nicht „distinguirte“ ist; was ihn an einem Bilde Piloty's oder Gérôme's anzieht, ist das Geschichtchen, tragisch oder komisch, das es erzählt. — Das ist aber doch noch das offene, ehrliche Stoffinteresse. Viel schlimmer ist das versteckte. Da sucht man in einem Bilde erst „Ausdruck“, dann Wiß oder Sentimentalität; endlich wird die Kunst gar sittlich, christlich, heidnisch, ja selbst national, Alles Dinge, die mit der Kunst als solcher gar nichts zu thun haben und die nur beweisen, daß wir in plastischen Künsten eben doch noch auf dem Standpunkte stehen, auf dem unsere Urgroßväter in der Dichtkunst standen, als die Gottsched und Breitinger stritten, ob die Poesie allegorisiren, moralisiren, didaktiren oder describiren solle, Niemand aber auf den Gedanken kam, daß die Poesie vor Allem poetisch sein solle.

Gegenüber solchem rohen Stoffinteresse ist das abstracte Formeninteresse doch noch Zeichen eines überlegenen Standpunktes. Es ist freilich verhängnißvoll, wenn der Künstler factisch von einander trennt, was sein Verstand durch die abstracte Analyse zu trennen gelernt hat, und nun auf einmal Zeichner oder Colorist wird, anstatt Zeichner und Colorist zu sein, wie es Tizian, Rafael, Correggio, Rubens waren, was auch die Kunsthistoriker zum Gegenheil sagen mögen. Das Mittel der Hervorbringung ist doch immer in der Kunst ein sehr bedeutungsvolles Element, der Stoff aber

ist ganz untergeordnet. Was war der Stoff für Molière, für Shakespeare, für die Alten? Ein Gegenstand, der ihre künstlerische Schöpfungskraft anregte, nichts mehr. Auf das Verdienst der Erfindung hat Keiner von ihnen Werth gelegt. „Je prends mon bien où je le trouve“ sagte stolz der französische Komiker, als man ihm vorwarf, den Stoff seiner Komödien gestohlen zu haben. Der Stoff ist ja immer neutral, wie die Natur neutral ist: die Kunst hat ihn erst zu beleben, sie ist die große „Auslegerin der Natur“, wie Goethe sie nannte,¹⁾ zeigt nur, wie der neutrale Stoff sich in einer großen Künstler-Individualität spiegelt, in einer Individualität, welche in sich den intuitiven Weltzusammenhang birgt und nur den Sehenden offenbart.

Jedes große Kunstwerk ist zugleich objectiv und subjectiv in der höchsten Potenz, wie Goethe's „Faust“ oder Dante's „Commedia“. Diese bedeutende Subjectivität, die daraus hervorleuchtet, ist ihr „Ausdruck“, nicht der wohlfeile Ausdruck des Schmerzes, der Nüchternheit, des Jorneß, der Andacht, der Mutterliebe zc., die unsere modernen Ausdruckskünstler, wie Ary Scheffer, abstract concipiren und dann concret ad hominem wiederzugeben suchen. Das Vergnügen des Philisters freilich ist groß, hat er glücklich den „Ausdruck“ errathen oder die „Geschichte“ verstanden. Daß eine solche ausdrucksvolle Figur eben keine wirkliche Person, sondern nur der Darsteller eines Affectes ist, eine Gliederpuppe, um die man den moralischen Faltenwurf auf eine gewisse Weise drapirt; ob diese Figur, die

¹⁾ Wanderjahre II. 8.

uns jetzt geängstet, erzürnt, erweicht scheint, so dargestellt ist, daß wir sie ohne Mühe uns unter der Herrschaft jedes andern Affectes denken könnten, daß ihre Persönlichkeit uns mehr frappirt, als die abstracte Leidenschaft, deren Träger sie ist, das ist ja dem Philister Alles ganz einerlei.

Eine künstlerische Schöpfung hat eben eine Individualität, die schon für sich etwas ausdrückt: aller wahre künstlerische Ausdruck aber besteht darin, zu zeigen (und in nichts weiter):

„Wie Gott-Natur sich offenbare,
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.“

Die natürliche Folge dieser ganz stofflichen, servilen Auffassung des Kunstzweckes ist denn beim Künstler zu allernächst die Vernichtung aller Spontaneität: er sieht sich nach „interessantem“, nach „neuem“ Stoff um, anstatt abzuwarten, was für einen wahren Künstler nie lange auf sich warten läßt, daß ein Stoff, sei er noch so alt und schon „dagewesen“, ihn anrege zum künstlerischen Reproduciren. Man zerbricht sich den Kopf und erfindet Neues oder illustriert populäre Dichter; aber daß man einfach eine schöne Situation aufnähme, das kommt Niemandem mehr in den Sinn. Man läßt ja die Natur gar nicht auf sich wirken (man müßte denn das Modell Natur nennen); höchstens die Landschaft, die deshalb auch noch weitaus am besten bestellt ist in der modernen Kunst, hat noch zuweilen die Macht spontaner Inspiration. Dabei verfährt man nun ganz methodisch auf dem Wege der Elimination: dies, das, jenes ist schon behandelt worden; hier ist etwas Neues, ein

Gebante, eine Situation, die noch nicht dargestellt worden, und so macht ein leicht arbeitender, talentvoller Künstler die furchtbare Caricatur eines „Nero als Schauspielerin“, welche Ihr Wiener demnächst auf Eurer Ausstellung bestaunen werdet!

Daher denn auch die procédés: Wie der Stoff, so wird die Technik, und nicht die Technik, in welche der Künstler seine Persönlichkeit steckt, wie das bei den Großen der Fall ist, sondern der receptmäßige procédé, nächst dem Stoffe, die Hauptsache. Das Mittel wird Selbstzweck; die modernen Franzosen nennen das naiver Weise *l'art pour l'art*, während es nicht einmal *le métier pour le métier* ist, sondern nur die Kunst des Betruges, des Mehrscheinens, als man ist, der Lüge in Einem Worte. Eines Caraccio vollkommene Technik wird uns nie eines unbehilflichen Giotto künstlerische Individualität ersetzen; aber ein Caraccio hatte wenigstens in Ermangelung der Individualität Tradition, die unsern Faiseurs ganz abgeht — ein Punkt, der einem andern Briefe vorbehalten bleibt.

Das Technische und das Stoffliche also nehmen die erste Stelle in unserer modernen Kunst ein. Damit hängt denn auch das ewige Gerede von der „schönen“ Natur zusammen; vielleicht noch schlimmer als die absichtliche Originalität. Da klagt man z. B. die Niederländer an, nur gemeine, nicht edle Natur zum Vorwurf ihrer Kunst genommen zu haben, als ob das Noble und Vulgäre nicht im Künstler selber wäre. Was ist denn schön, wenn man solche willkürliche Rubriken aufstellen will? Leute, die Rubens ein Verbrechen daraus machen, derbe Frauengestalten und natur-

wüchfige Sathren gemalt zu haben, sollten dann auch consequent sein in ihrer Zimperlichkeit und Shakespeare vorwerfen, daß er eine Amme geschaffen neben Julien oder daß Rosalinde und Celia zweideutige Gespräche wechseln. Was ist denn das Schöne? frage ich noch einmal. Ist's eine gerade Nase, ein kleiner Mund? Das Bedeutende ist's, selbst wenn es nach gewöhnlichen Begriffen häßlich wäre — und ein Richard III. ist kein minder „schönes“ Kunstwerk als Hamlet. Unsere modernen Menschen, welche das Leben aus Büchern, den Körper aus Galerien kennen, reden stets von classischer Schönheit, und da sie nur in hohlen Worten zu denken gewöhnt sind, so ist ihnen diese classische Schönheit das Ideal; auf die Poesie angewandt, wäre das etwa, als wollten wir nur „Iphigenie“ gelten lassen, „Gök“ aber ins Gebiet des Trivialen verweisen. Das kommt eben doch allein von unserm leidigen Theoretisiren, und dieses Theoretisiren wieder eignen sich Künstler wie Beschauer an und suchen nun in den Kunstwerken den ästhetischen Codez entweder zu befolgen, wenn sie Künstler sind, oder zu collationiren, wenn sie Beschauer sind. Ein naives Schaffen existirt so wenig mehr als ein naives Genießen.



Dritter Brief.



*

Den 3. März.



Man hat geglaubt und glaubt noch durch Gründung von Museen und Galerien dem Uebel abzuhelpen, daß aus dem einseitigen Studium der Theorie und Bücherweisheit entsteht. So verbreitet ist dieser Glaube, daß ein leichter Zweifel an der Vortrefflichkeit solcher moderner Institute als ein geistreich sein sollendes Paradoxon aufgenommen zu werden pflegt, wie ich mich denn entsinne, einst in Paris unter lauter vorurtheilslosen und durchaus nicht furchtsamen Gästen einen wahren Sturm heraufbeschworen zu haben, als ich eine bescheidene Bemerkung im ange deuteten zweifelnden Sinne zu machen wagte. Merkwürdigerweise war der Scandalisirteste unter Allen ein dir bekannter Paradoxenjäger, der ein Jahr später die Direction der schönen Künste unter dem empire libéral in die Hände bekommen sollte. Hätte man den deutschen Barbaren ausreden lassen, so wäre es ihm wohl ein Leichtes gewesen, zu beweisen, daß thatsächlich mit jenen Sammlungen durchaus nichts erreicht worden ist als Vervielfältigung mittelmäßiger Copien für den Handel und Beeinträchtigung der herrlichen, ohnedies schon mit der Photographie im Lebenskampfe liegenden Kunst des Kupferstiches, — der Störung

des wahren Kunstliebhabers in seinem künstlerischen Genießen gar nicht zu gedenken. Ich denke, Niemand, der sich noch etwas Unbefangenhait bewahrt hat, wird behaupten wollen, daß das Jahrhundert der Gemäldegalerien irgend welche Künstler hervorgebracht hätte, welche sich nur annähernd mit Jenen messen könnten, die sich im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ohne irgend eine derartige Anstalt bildeten.

Kommende Geschlechter dürften in der That nur schwer unsern Museen schaffenden Vandalismus begreifen können. Ein Künstler, der diesen Namen verdient, malt ein Bild für eine gewisse Umgebung, eine gegebene Beleuchtung und Architektur, zu einem bestimmten Zwecke, oder doch wenigstens in Voraussetzung gewisser Stimmungen. Er malt anders für den vergoldeten Speisesaal eines Fürsten als für das schmucklose Refectorium eines Klosters; er fragt sich, ob sein Gemälde eine halbdunkle Capelle oder eine hellbeleuchtete Wand des Hauptschiffes schmücken soll — kurz, er denkt sich seine Werke in den Rahmen einer gewissen Vertiklichkeit, wobei er den Charakter derselben ebensosehr im Auge hat, als deren äußere zufällige Form und Beleuchtung. Auch ist die Umgebung, in der er sein Werk concipirt und ausgeführt — Licht, Landschaft, Bauart, Volkschlag — nichts weniger als gleichgiltig.

Wer den Dichter will verstehen,
Muß in Dichters Bande gehen.

Das findet auf den bildenden Künstler weit mehr noch als auf den redenden seine Anwendung; wer Correggio, Giulio Romano, Perugino, Sodoma ganz verstehen will, soll sie in Parma, Mantua,

Perugia und Siena sehen; ihre armen Bilder scheinen ja zu frieren im nordischen Tage einer Londoner oder Berliner Galerie. Das haben die Größten unter den Großen auch wohl geahnt: die gaben sich ganz nur in der Fresse, die man ihnen nicht so ohneweiters demenagiren konnte. Unsern modernen Bildern freilich thut es nicht viel, wenn man sie bei unserm alljährlichen Umziehen — denn wer lebt und stirbt denn heute noch in dem Hause, in dem sein Vater, ja nur er selbst geboren? — unter den Arm nimmt und beliebig wieder irgendwo anders aufhängen läßt. Unsere Kunstwerke sind ja wie unsere Möbel eben nur zufällig, isolirt, unorganisch. Auch sind sie eingerichtet wie gewisse Stücke unserer Toilette, die mit einer kleinen Veränderung auf der Straße wie im Salon getragen werden können; ein neuer Rahmen genügt — obgleich selbst der ihm selten zu Theil wird — und wir bringen getrost unser Bild aus der matt erleuchteten Bibliothek — wenn zufällig noch Büchersäle zu finden sind in unsern modernen Palästen — in den Speisesaal, der nie fehlt. Selbst unsere Fresken könnten ebensogut hier als dort sein; nach einer innern Nothwendigkeit wird da gar nicht gefragt. Das möge man denn immerhin thun mit den Zeitgenossen; aber die wahren Künstler vergangener Zeiten hätten doch ein Recht auf etwas weniger cavaliere Behandlung: sie haben ihre Werke nicht *à deux fins* oder gar *à trois fins* berechnet wie ihre industriellen Enkel von heute.

Unsere Generation ist von Kindesbeinen an schon dermaßen an diese Barbarei gewöhnt, daß es uns schwer wird, uns vorzustellen, was ein Michel Angelo empfinden würde, träte er plötzlich

in einen unserer „Kunsttempel“ — das ist ja wohl der selbstgefällige officiöse Ausdruck? — wo Alles so friedlich nebeneinander hängt: das Heiligenbild neben dem Stillleben, die Landschaft über dem Genre; der farbenvolle Venetianer neben dem nüchternen Toscaner; ein Fra Tiesole, dem ein Annibale Carraccio als Folie dient. Oder, was noch schlimmer ist, es ist Methode in der Barbarei: die Galerie gleicht einer chronologischen Tabelle, einer Landkarte, einem systematischen Handbuche — da zöge man ja fast noch die Dictionnär-Ordnung nach dem Alphabete vor. Der eine Saal enthält ein paar Duzend Holländer, der andere einige zwanzig Spanier. Hier bekommt man eine ganze Evangelien Geschichte, dort alle Väden der Frucht- und Wildprethändler ausgelegt; in einem andern Zimmer gewahrt man nichts als himmelanstrebende Engelsgesichter, deren unmögliche Körper ein unmögliches Gewand umwallt, und die in unmöglicher Symmetrie neben einander fliegen — vielleicht auch fallen oder hängen; dort nichts als conventionell gekrümmte, ausgestreckte, abgekürzte Beine und Arme von vollendetster Musculatur und gähmendster Langweile. Wo soll der unbefangene Beschauer da Stimmung finden, zumal wenn er das Vergnügen hat, von Hunderten fashionabler oder auch ländlicher Besucher umgeben zu sein, die mehr oder minder geistreiche Bemerkungen in mehr oder minder lautem Tone vortragen zu dürfen glauben, oder aber die die Hauptgemälde umlagernden Copisten und Copien offenen Mundes anstaunen?

Indeß nicht nur die Sammlung, deren jeder Gläubige vor dem Altare braucht, wird diesem durch Unberufene erschwert. Die

Kunstwerke selbst stehen sich gegenseitig im Wege. Man hänge ein Bild zweiten oder dritten Ranges, an dem wir in Museen gleichgiltigen und gesättigten Auges vorübergehen, vereinzelt in eine Nische, in ein Studirzimmer, wir werden es besser genießen als einen Rafael, von hundert Satelliten umgeben, deren jeder um unsere Blicke buhlt, und was mehr ist, deren jeder ein Recht hat, um unsere Blicke zu buhlen. Wer kann sich z. B. in Rafael's liebliche Schleier-Madonna des *salon carré* vertiefen oder das Auge auf des Meisters sonntagsruhige, keusche Gärtnerin heften, ohne daß Mona Lisa's wunderbares Zauberslächeln und ihr geheimnißvoller Blick uns immer wieder unwiderstehlich abrufen! Zwar hat man an manchen Orten (z. B. im Haag und in den beiden Madonnen-Zimmern der Dresdener Galerie) angefangen, gegen die Barbarei einer tribuna zu reagiren, aber die Ausführung ist eben unmöglich. Wer könnte heute unsere Museen wieder auflösen, die Gemälde und Statuen wieder heimtragen in die stillen Klöster und dunklen Gärten, die sie einst erleuchtet? Das Kloster wird wohl eine Kaserne, der Garten ein Kunkelrübensfeld geworden sein, und lieber als sie zwischen die Papierwände unserer Laternenhäuser zu vertheilen, lassen wir sie doch noch in der glänzenden Umgebung ihrer gefährlichen Rivalen.

Da haben's nun unsere Speculanten und Copisten einmal gut. Es gab eine Zeit, da ließ sich's der wahre Künstler wie der wahre Kunstliebhaber nicht verdrießen — obschon es eine Zeit ohne Eisenbahnen war — zu wallfahrten nach jeder Kirche und jedem Palaste, jedem Dörflein und Fleckchen des gelobten Landes,

wo Gott und Menschen in herrlicher Schöpfung gewetteifert, und hatte er vor einem herrlichen Pippi oder Gian Bellini seine Andacht verrichtet in einer entlegenen, einsamen Capelle, so fühlte er sich reichlich bezahlt für die Mühe des Tages. Und auch der Arme zog über die Alpen und über die Appenninen, von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf, und wem was dran lag, zu sehen, der sah immer. Der Laienbruder und der Mönch waren stolz, die Schätze der Bruderschaft oder „ihrer“ Kirche zu zeigen; der Adelige wußte wohl, wem er seine Gemächer verschloß, wem er sie aufthat, und ein Rubens oder ein Poussin hatten sicherlich keine Empfehlung nöthig, um die Thüren eines italienischen Palastes zu öffnen. Das hat nun unser demokratisches Zeitalter Alles geändert, recht bequem haben muß man's. Daß der wirklich Interessirte sich keine Mühe verbrießen läßt, vor keiner Unbequemlichkeit zurücksteht und am Ende nie auf unbefiegbare Hindernisse stößt, diese Thatsache, die jedes Blatt der Kunstgeschichte lehrt, vergißt der vorsehende Gesetzgeber, immer besorgt, der liebe Gott möge zu kurz gewesen sein und es möchte doch am Ende ein Reimchen verloren gehen; dafür hat der gewissenhafte Gärtner die Treibschulen eingerichtet; es sollen aber seitdem nicht viel mehr edle Bäume in den Himmel gewachsen sein als zur Zeit, wo im freien Walde Tausende von Samen und Pflänzlein verdarben oder verkümmerten, um dem mächtig anstrebenden Bruderstamme Raum und Luft zu geben.

Das Leichtmachen und Fördern ist überhaupt ein gar sonderbares Ding bei Schaffenden wie bei Genießenden, im Grunde profitieren doch nur die Gleichgiltigen und Mittelmäßigen davon.

Alle Kunst ist Aristokratie, und zwar Aristokratie in jedem Sinne, und ihr werdet sie mit all eurer Gesetzgebung nie demokratisiren. Wollt ihr aber doch für's „Volk“ was thun, nun, so stellt eure Werke hinaus auf den freien Platz, wie Giovanni Bologna's „Sabinerin“ oder Michel Angelo's „David“ — heute trägt man auch ihn weg, um ihn zu begraben, unter dem Vorwande, daß er zu delicat geworden! Da mag der Blick des vorübergehenden popolano, täglich hinschweifend über die schönen Formen, ihre Linien einsaugen und sich zu eigen machen, ohne daß er's selber merkt; aber schließt sie doch ja nicht ein in den Kunstgefängnissen, die Eisenbahn-Stationen ähnlicher sehen als Palästen und wo das „Volk“ sie nimmer genießt.

Wenn ihr denn durchaus die Kunst demokratisiren wollt, warum ahmet ihr nicht das Beispiel der Mediceer nach, die es nie zu bereuen gehabt, in Nischen und unter Loggien Donatello's St. Georg und Verrochio's Thomas, Tacca's Eber und Benvenuto's Perseus, so vieler anderer Prachtwerke, zumal der Antiken, nicht zu gedenken, hier jedem Vorübergehenden zum Genusse aufgestellt zu haben? Unsere heutigen „liberalen“ Minister sind nicht so kühn; sie lassen — um nur von Florenz, der doch in dieser Hinsicht vorzugtesten Stadt der Welt, zu sprechen und Paris, London, Rom, Berlin, deren Götter und Heldegestalten sammt und sonder's im vergoldeten Käfig schmachten, ganz bei Seite zu setzen — sie lassen die herrlichsten Gebilde der Renaissance, in Uffizien oder im Museo nazionale eingeschlossen, alle Tage vier Stunden lang sehen, gerade wenn das „Volk“ an der Arbeit ist, viele auch nur gegen Eintritts-

geld. Wem's wirklich um „Volksbildung“ zu thun wäre, der würde den Merkur des Bologna, die beiden Davide des Quattrocento unter die Loggien di San Paolo, degli Innocenti, di Mercato Vecchio oder sonstwo hinstellen, wo sie, vor dem Regen geschützt, doch jedem Blicke sich darböten — aber wem ist's denn wirklich um Volksbildung zu thun?

Und was lernen denn unsere jungen Maler in der Galerie, wenn sie je Platz finden neben dem industriellen Copisten? Nicht wie Lionardo und Rafael in der Capelle der Brancacci geseffen, um zu lernen, wie's die Meister angefangen, hinter die Natur zu kommen und dann fertig zu bringen, was sie in der Natur gesehen — nein, um Manier zu lernen, und procédés und ein paar Neußerlichkeiten abzugucken, damit sie, je nach Wunsch des Bestellers oder der Tagesmode, Venetianer oder Römer zu liefern im Stande seien; dazu allein besuchen sie die Galerie. Dabei fahren unsere deutschen Künstler nun am schlimmsten, denn kommt's auf's Machen und Nachmachen an, so können unsere gewissenhaften Landsleute doch nie mit den Meistern der cleverness, den Franzosen, concurriren; obichon auch wir anfangen, Talente zu haben, die verstehen, Alles und Jedes zu sein, nur nicht sie selber. So ein Franzose aber, der macht das spielend: „Was befehlen Euer Gnaden? Classisch oder romantisch? Naiv oder raffinirt? Zeichnung oder Farbe? Zahm oder wild? Originell oder Akademie? Je fais tout ce qui concerne mon état. Und noch dazu in vierundzwanzig Stunden.“ ... „Euer Gnaden,“ fügt er sotto voce hinzu, „wissen's ja doch nicht zu unterscheiden.“

Bewahre uns Gott vor dieser Art Fabrikarbeit; unsere ist doch noch wenigstens ehrlich schlecht und geschmacklos, und wer halbwegs was von der Kunst versteht, sieht's ihr gleich an, woher sie kommt und wohin sie soll: aber so ein geschmackvolles, geschicktes französisches Speculations-Product, das ist perfid, ist die Lüge selber; das verdirbt den Sinn und gewöhnt ihn daran, über's Wie das Was zu vergessen. Von der ganz rohen Manufactur, welche die Uffizien mit ihren aus dem Zusammenhange gerissenen, pêle-mêle oder gar systematisch aufgestapelten Stücken — einst organischen Theilen eines Ganzen — benützt, um jährlich einige Duzende Tizian'scher Venus und Rafael'scher Madonnen an deutsche und englische Bürgerleute abzugeben, von der wollen wir ganz schweigen.



Vierter Brief.



*

Den 4. März.



It all dem Wust von abstracten Ideen, der den freien Blick umschleiert, und mit der oberflächlichen Galerien-Inspection, die nur sehr zweifelhaft die wahre Kenntniß des Métiers ersetzt, hängt nun auch gerade diese positive Unwissenheit unserer Künstler und „Kunstkenner“ zusammen. Wenn ein Mann über die Christlichkeit der Kunst oder über ihre nationale Bedeutung so viel nachgedacht, wenn er sich eine Theorie gemacht, nach welcher die „Zeichnung“ allein dieses höhern Aufschwunges würdig ist, wenn er gar die berühmtesten Bilder der berühmtesten Meister pflichtgemäß bewundert — so meint er, es wäre überflüssig, nun noch lange Anatomie zu studiren, von der Natur oder von den Alten, diesen Rivalen der Natur, zu lernen. Unsere Künstler sind eben gewöhnlich so beschäftigt, schöne Formen zu schaffen, daß sie ganz vernachlässigen, wahre Formen zu studiren. Wie die modernen Gemälde nur Flächen sind, hinter denen man sich nichts denken kann, deren Figuren

man nicht umdrehen könnte, weil dahinter nur die Puppe steht, deren Körper von keiner Luft umflossen wird, weil sie eben nicht in der Natur angeschaut, sondern im Verstande concipirt sind — so fehlt es unsern Statuen an Lebenswahrheit, trotz oder gerade wegen unangenehmster Wahrscheinlichkeit, und man fragt sich oft, wohin man denn eigentlich Lunge, Leber oder Herz placiren könne in einem jener Körper à la Carpeaug, diesem Bernini ohne Raibetät, mit so sorgfältig ausgeführter Oberfläche, auf der man jede Pore sieht; wie die ruhende Muskel einer lasciven Statuette von Pradier sich bewegen könne, wenn man auf einmal das Spielbein wechseln wolle.

Was die Richtigkeit des Ausdruckes für den gewissenhaften Schriftsteller ist, der stets eine Idee nur auf Eine Weise ausdrücken kann, für den keine Synonymen bestehen, und der sich nimmer mit einem Ungefähr begnügt, das ist auch die Richtigkeit in der Kunst: es ist einfach Wahrhaftigkeit. Wo ist aber jene Genauigkeit hin, die für die großen Meister der Renaissance eigentlich das Selbstverständliche war, jedenfalls das ABC ihrer Kunst? Ein Benvenuto Cellini quälte sich sicherlich nicht mit der Philosophie der Kunst ab; und da er nicht das Warum des Warum suchte, so fand er stets das einfache Warum, und er wußte schon, ohne durch: aus etwas „Neues“ erdenken zu wollen, die Stellung zu finden, in welcher sein künstlerischer Gedanke am besten zur Anschauung kam. Unsere Künstler treiben's umgekehrt, eben weil ihnen das Wesen der Kunst abhanden gekommen ist: sie mühen sich ab um täuschende Wahrscheinlichkeit, überwundene Schwierigkeit, wollen

rühren, unterhalten, vor Allem aber originell sein. Ihre künstlerische Conception auf die knappste, prägnanteste, präciseſte Weiſe mit den einfachſten Mitteln wiederzugeben — worauf ſich im Grunde doch alle Technik beſchränkt — daran denken ſie nicht. Die andere Seite der Kunſt aber, oder, wenn man die Technik als das Aeußere bezeichnen will, der Inhalt der Kunſt, ich meine die Anſchauung, fehlt ohnedies oder iſt eben nicht künstlerisch, was auf Eins herauskommt: in den Gemälden fehlt die Stimmung, in den Sculpturen das wahre Leben, wie in der Baukunſt, trotz — oder wegen? — aller ſchönen Theorien über gothiſchen, byzantiniſchen und Renaissance-Styl, das Eine, allen Stylen Gemeinſame, das allein Wichtige: der Sinn für Verhältniſſe fehlt. Keine Zeit und kein Volk hat mehr geſprochen von „Organismus“, als die jeßige Generation von Deutſchen; nie hat eine das Weſen des Organiſchen weniger in ihrem Gefühle gehabt. Wird doch kein Kunſtwerk mehr als ein Ganzes concipirt, wird es doch nur als ein Zuſammengeſetztes gedacht und gemacht; verloren iſt die *ἀσπρὴς ἀσφονία*, welche die Kirchen und Tempel, die Schlöſſer und Rathshäuser einer andern Zeit durchzog; geblieben nur iſt die *ἀσφονία φανερά*, die platte Symmetrie, wie ſie ſich in unſern Banken und Bahnhöfen, Ausſtellungsgebäuden und Theatern kundgibt. Nicht der Stoff im weitesten und engſten Sinne des Wortes — bauen wir ja doch mit Materialien, die unſern Großvätern unbekannt waren — nicht der Stoff, noch die Gelegenheit zu großen Werken fehlt, der künstlerische Sinn iſt's, der uns abgeht.

Aber laſſen wir die Architektur und die troſtloſe Unfruchtbar-

keit unserer Zeit in dieser Kunst, über die ein besonderes Capitel zu schreiben wäre, beiseite, und sehen wir uns einmal die Bildhauerwerke an, die euch Italien nach Wien sendet, oder auch die, welche da bleiben, die Duprés, Fedi, Fantacchiotti von den Aestern, Anerkannten (*arrivés* sagen die Franzosen), die Barzaghi, Gallori, Caroni von den Jüngern, der berühmtesten fashionablen Statuen-Fabrikanten, meist Engländer und Amerikaner, welche natürlich die höchsten Preise erzielen, gar nicht zu gedenken: sie sind die Winterhalter, die Cabanel der Sculptur, stehen schon außerhalb der eigentlichen Kunst. Aber bei jenen Bessern, wie gewollt ist Alles, wie fern von wahrer Kunstauffassung! Die Leute wollen Alle mitreden, etwas beweisen oder etwas erzählen, oder aber ihre Gelehrsamkeit zeigen. Gelehrsamkeit ist aber keine Naturkenntniß. Diese beruht auf Begeisterung für die Natur; wer nicht mit liebevoller Bewunderung erfüllt ist beim Anblick eines gesunden, kräftigen Thier- oder Menschenkörpers — einerlei ob „schön“ oder nicht — wer keine Freude hat, zu sehen, wie schön sich Muskel an Muskel schließt und einer in den andern hinüberfließt, der wird auch nie, bei allen Studien, eine Gestalt schaffen können, die lebt, und vor Allem, die gar nichts „sagt“, als daß sie lebt und die Harmonie der Natur offenbart. Nun betrachte man einmal unsere nackten Statuen. Wo ist da eine Gestalt, die von innen nach außen construiert wäre, wo, um den Windelmann'schen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, das Gewächs sich naturgemäß entfaltet hätte? Man sehe eine griechische Statue: das ruhende Bein offenbart den behenden Läufer, selbst der hängende Arm den kräftigen Ringer. Unsere Gestal-

ten scheinen alle mechanischen Federn zu gehorchen, weil sie mechanisch, das heißt mittelst gewisser Kunstgriffe, hervorgebracht werden.

Meistens ist die Hauptkunst auf die Kleidungsstücke verwendet, die trotz den besten Schneidern geschnitten sind und deren Knopflöcher der gewandtesten Nähterin Nichts zu tadeln lassen, kommt's höher, so ist's auf die Haut nebst Runzeln und Wärzchen. Auf die wahre, durchdachte Structur von innen heraus läßt man sich nicht ein; das ist ein weitläufig Ding, das erfordert vor Allem schlichte Liebe zur Natur, andererseits gewissenhaften, unermüdblichen Ernst; wo aber Liebe und Ernst fehlen und die Naivetät oben drein schon lange vor ihnen verschwunden ist, da ist's aus mit der Kunst. Man will eben renommiren, lieber etwas scheinen als etwas sein. Um den Beifall der Menge, nicht um Befriedigung des künstlerischen Gewissens ist's unsern Künstlern zu thun, sonst würden sie nicht jeder Mode-Unart die Concessionen machen, die sie ihnen machen. Unser Dilettantismus aber, der nicht einmal zu genießen, zu unterscheiden weiß — denn die Sinne der Beschauer sind ja noch abgestumpfter oder corruptirter als die unserer Künstler — ist mit schuld, wenn unsere Künstler Dilettanten geworden — oder Virtuosen, und unter Virtuosität meine ich nicht der großen Bologneser Virtuosität, welche doch noch vorzüglich eine Virtuosität des Sehens und des Reproducirens war, sondern die ganz gemeine Virtuosität der Kunstgriffe und des Effecthaschens. Heute — in Italien wenigstens — hat sich die künstlerische Virtuosität im schönen Sinne eigentlich nur unter den Arbeitern noch hie und da erhalten, während die sogenannten „gebildeten“ Künstler ent-

weder zu Virtuosen in des Wortes schlimmster Bedeutung oder aber zu anspruchsvoll langweiligen Pedanten geworden sind. Beide Erscheinungen aber, die der modernen Dilettanten und die der Virtuosität ohne Tradition, hängen auf's engste mit dem ganzen Geiste unserer Zeit, wie ihn uns die große Revolution vermacht hat, zusammen.



Fünfter Brief.



Den 5. März.

Tarte à la crème!“ höre ich dich ausrufen. „Da ist er schon wieder mit seiner fixen Idee! Wo sieht er denn die große Revolution nicht? Was hat sie ihm denn nur angethan?“ Was sie ihm angethan hat? Ja, wer das Alles so in ein paar Worten sagen könnte, ohne doch ungerecht zu werden, ohne doch leichtsinnig und anmaßend abzusprechen!

Die große Revolution — und damit meine ich nicht nur den gewaltsamen Aufstand, der die herrliche reformatorische Arbeit eines Friedrich II. und Peter Leopold, eines Aranda und Turgot brutal zerstört, ihre kaum gesäten Reime unter unfruchtbarer Asche verschüttet, oder doch in ihrem freien Wachsthum behindert, dagegen das schon halb ausgerottete Unkraut des Pfaffenthums mit Strömen Blutes neu gedüngt und zu fetter Vegetation herange-
nährt — ich meine damit den ganzen Complex der gleichzeitigen, sowie der sich der französischen Revolution anschließenden Lebenserscheinungen, welche mit ihr ein Ganzes bilden, wie die Reform, die Entdeckung Amerikas, die Erfindung der Buchdruckerkunst mit der Renaissance ein Ganzes bilden — die große Revolution hat

in einem Sinne des Schlechten so viel vernichtet, des Guten so viel zur Folge gehabt, sie hat das materielle Leben namentlich so von Grund aus erleichtert, daß man sich leicht dem Mißverständniß aussetzt, wenn man so rundweg sein Verdammungsurtheil über sie ausspricht. Keiner von uns, selbst nicht der eingeseleischteste laudator temporis acti, möchte im Grunde beim Worte genommen werden, wenn er sich aus unsern gesellschaftlichen und materiellen Zuständen weg- und in diejenigen des achtzehnten Jahrhunderts zurückwünscht, selbst unter der Bedingung, der Kategorie der Privilegirten anzugehören; denn selbst die Idealisten der Idealisten leben, um Schopenhauerisch zu reden, mehr im Willen als im Erkennen.

Je mehr nun aber der Complex von Thatfachen, den wir die große Revolution nennen, den Willen zum Leben gefördert, desto gründlicher hat er das Leben des reinen Erkennens gelähmt. In andern Worten, der Idealismus hat eine gewaltige Erschütterung erlitten in unserm Jahrhundert, und da der Idealismus im Sinne des selbstvergessenen Anschauens der Idee die eigentliche Lebenssphäre der Kunst ist, spürt diese mehr als alle andern Lebenserscheinungen die üblen Nachwirkungen davon. Die große Revolution hat, indem sie das Individuum emancipirte, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Dem materiellen persönlichen Interesse des Individuums hat sie freien Spielraum gegeben; der idealen Thätigkeit der Individualität hat sie, wo sie nur konnte, Hemmnisse in den Weg gelegt. Nun offenbart sich aber nur der bedeutenden Individualität, d. h. derjenigen, die ihr persönliches

Interesse im Anschauen der Natur vergeffen kann, die platonische Idee der Dinge, welche doch eigentlich das Object aller Kunst ist und welche der unbedeutenden Individualität ganz entgeht; denn nur die bedeutende vermag auch unpersönlich zu sein, d. h. sich selber im Anschauen der Objecte zu verlieren, während die gewöhnliche immer in persönlicher Beziehung zu den Gegenständen bleibt und sie mit Augen der Begierde, der Furcht, des Mitleidens ansieht, dahingegen das künstlerische Schaffen immer ein Resultat des subjectlosen Erkennens ist, eine Art von Stimmung, die z. B., wie es Schopenhauer wiederholt und treffend bemerkt, im Stillleben besonders hervortritt. Eine solche Stimmung aber wird dem Künstler in unserer geheizten Zeit immer schwieriger. Er verfolgt nur stets sein persönliches oder sein Partei-Interesse, was auf dasselbe herauskommt. Im besten Falle, wo das Kunstwerk ihm kein Mittel ist, ist es doch immer ein Product unreiner Anschauung: es ist lasciv oder prüde, es ist nie naiv, d. h. keusch und sinnlich zugleich, wie ein Werk reiner Anschauung. Mit diesem materialistischen Zuge nun unserer Zeit, den die große Revolution so recht entfesselt, hängt denn auch jenes Vorwiegen des stofflichen Interesses beim Beschauer zusammen, von dem ich in einem frühern Briefe geredet. Man will gewaltsam gespannt sein; man liest im Grunde viel lieber Th. Lamb's Geschichten aus Shakespeare, als des Dichters Dramen; denn eigentlich kommt es uns ja doch nur darauf an, zu wissen, ob Ophelia den Hamlet kriegt oder nicht; während für den wirklich Empfänglichen, der Sophokles' „Oedipus“ laschte, die altbekannte Fabel nur das

Motiv war, daß den Dichter angeregt, an dem er seine Schaffenskraft bethätigt, wie der Componist an seinem Thema.

Doch um aus der Philosophie herauszukommen und das allein ins Auge zu fassen, was sich uns praktisch, empirisch als ein Ergebnis der großen Revolution darstellt, so bleibt doch immer schwer zu leugnen, daß sie einerseits Staat und Gesellschaft demokratisirt, andererseits die Tradition zerstört hat. Durch Beides hat sie verderblich auf die Kunst gewirkt.



Sechster Brief.



Den 6. März.



Alle Kunst ist und muß naturgemäß aristokratisch sein; beruht sie doch auf einem Sinne, der nur Wenigen angeboren, bei noch Wenigern entwickelt worden ist. In Genuß wie in Ausübung, in Lehre wie in Erlernung herrscht bei der Kunst das Individuelle vor — natürlich in dem oben auseinandergesetzten idealen Sinne. Kein Gesetz, keine Anstalt, kein Princip kann hier schöpferisch wirken. Höchstens können von Individuen ausgehende Anregungen und Einflüsse, gleichsam weiter vibrirend, sich über mehrere Geschlechter erstrecken, was man dann Tradition nennt, das Einzige, was bis zu einem gewissen Grade die Individualität ersetzen kann. Unsere Majoritäten, Commissionen, Juries sind mehr als incompetent, sie sind geradezu, müssen geradezu Vandalen sein in Kunstfragen. Die Mittel, die sie anwenden, die sie allein anwenden können, sind barbarisch in ihrer anscheinenden Gerechtigkeit, verglichen mit der anscheinend so ungerechten Gunst. Examina, Concours, Preisausschreiben sind doch nur die allerrohesten Kriterien, die uns nicht einmal bei der Wahl eines Arztes, eines Anwalts, die Herrn von Moltke gewiß nicht bei der Zusammen-

setzung des Generalstabes, Herrn v. Bismarck bei der Ernennung eines Gesandten oder Geschäftsträgers bestimmen würden; und bei dem persönlichsten aller Menschen Dinge, bei der Kunst, sollten sie entscheiden?

Sollte aber vielleicht das Urtheil der sogenannten öffentlichen Meinung, das ist der Presse und der Unterhaltung in Salon oder Kneipe, ein sichereres Kriterium sein? Bis jetzt hat uns noch stets die Geschichte gelehrt, daß die öffentliche Meinung, wenn auch durchaus nicht das Schlechte, eben doch nur das gute Mittelmäßige, nie das Geniale von Anfang an anerkennt. Lassen wir das liebe Vaterland einmal beiseite — nicht als ob es nicht auch seit Beethoven bis auf Wagner der Illustrationen genugsam böte; doch sehen wir vielleicht unbefangener, wenn wir unsere Blicke auf die Ferne richten. Wer weiß nicht z. B., daß Frankreich seine drei bedeutendsten Künstler dieses Jahrhunderts: A. de Muffet, E. Delacroix und H. Berlioz, Alle erst nach ihrem Tode anzuerkennen begann, während bei Lebzeiten ein Ponsard, ein P. Delaroche, ein Gounod die Palme davontrugen? Wenn man nun dagegen an alle die fürstlichen, adeligen oder bürgerlichen Mäcene denkt, welche ehemals das Schöne und Gute sogleich erkannt und anerkannt, so fühlt man sich doch ein wenig gedemüthigt in seinem demokratischen Stolge. Und man lasse sich doch ja nicht durch Worte täuschen; auch die athenische, römische, florentinische Demokratie war doch im Grunde persönlichste Regierung von Aristokraten; es waren der Eupatride Perikles, Mäcenas, *atavis regibus editus*, Lorenzo der Prachtige, der Urenkel Salvestro's; es

war nicht der Demos, welcher die Künstler entdeckte und begünstigte, deren Namen noch heute das perikleische, augustische und mediceische Zeitalter zu den drei glänzendsten Kunst-Epochen der Geschichte machen. Wenn aber je eine Bürgerschaft große Künstler förderte, wie in den freien Städten Italiens, Deutschlands und Flanderns, so waren es eben patricische Aristokratien, die gewiß keine Preisaufgaben ausschrieben, sondern, wie auch die demokratischen Zünfte und Bruderschaften, die Gegenwart eines großen Genius benützten, nicht etwa ihre bescheidenen Privatwohnungen, nein, die öffentlichen Gebäude — sei's nun des Staates, der Kirche oder der Stadt — aufzurichten und auszuschnüden. Unsere Staaten, Municipien, Kunstvereine gehen anders zu Werke; und unsere Mittelclassen, anstatt ans Allgemeine zu denken, haben nur sich selber im Auge. Da sie aber die Mittel nicht haben, Originelles — selbst wenn sie's erkannten — zu erwerben, so legen sie sich auf Anschaffung von Nachahmungen: daher denn die moderne Kunst-Industrie mit ihrem verderblichen Einflusse. Ich sage die „moderne“, worunter ich die industrielle Vielfältigung der Kunstwerke, nicht die künstlerische oder künstlerisch sein sollende Ausführung von Nützlichkeits-Gegenständen verstehe, wovon in meinem nächsten Briefe. Nun wirkt, wie Alles im Leben, auch dies wieder rückwärts. Wer sein Lebtag nichts um sich gesehen hat als Wanduhren mit lotterigen Copien großer Meister oder mit geschmacklosen Erfindungen kleiner Meister, muß ein stumpfes Auge haben; es ist nicht anders möglich.

Mit den sogenannten gebildeten Privatleuten, die zugleich

auch etwas bemittelter sind, steht's aber nicht viel besser. Jeder von diesen, zuerst durch die Ausstellungen lebender Künstler oder durch Photographien mit der Kunst in Berührung gekommen, hat schon alle Museen Europas durchjagt, sich natürlich nur vor den sechs oder acht europäischen Berühmtheiten jeder dieser Sammlungen aufgehalten — wir sehen das ja alltäglich in Italien — zudem noch seinen Kugler oder Oberbeck studirt. Nun verlangt er dasselbe auch vom Künstler. Leistet ihm der was Originelles von Werth, so weiß unser gebildeter Mäcen ja noch gar nicht, ob er das auch schön finden darf, ob er sich nicht vor allen Richtern des Convenabeln blamirt, indem er so etwas schön zu finden wagt. Da reservirt er lieber sein Urtheil und sein Geld und bestellt bei dem Künstler etwas, das er „beurtheilen“ kann — weil's schon im voraus von obbesagten officiellen Richtern des guten Geschmacks patentirt ist. Unser moderner Bürger-Mäcen nun, der gerne auch verstehen möchte, was auf dem Bilde oder in der Statue erzählt wird, wohl auch etwas Weltgeschichte bei der Gelegenheit lernen möchte, ist eine Erscheinung, die nur unserer modernen Gesellschaft eigen ist, sowie sie aus der großen Revolution hervorgegangen. Einem Mäcen des sechzehnten Jahrhunderts war es ganz gleichgiltig, ob Paul Veronese's „Hochzeit von Kana“ Localfarbe hatte oder nicht, ob der Heiland die Hauptperson drin war oder nicht, ob man ihn das Wunder darin verrichten sah oder nicht, ja selbst, ob die Gäste feierlich erhoben gestimmt waren oder nicht; ihm war's nur darum zu thun, ein schönes Gemälde zu haben — ein Standpunkt, den unser Philister durchaus nicht einmal capiren kann.

Welches ist aber nun der eigentliche Grund einer so total veränderten Anschauungsweise? Auch im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert existirte flüssiges Vermögen, und nicht die Territorial- und Waffen-Aristokratie, sondern die Geld-Aristokratie, die reichen Bankiers, Rheeder, Spinner, Tuchhändler von Florenz, Venedig, Genua, Mailand, von Augsburg, Nürnberg, Antwerpen und Gent haben gerade am meisten für die Kunst gethan; aber das Leben war weniger beweglich; der Mensch lebte nicht in Miethe, Jeder wohnte in seinem Hause, saß auf seiner Scholle; die freie Zeit wurde nicht zur Hälfte auf Reisen zugebracht. Der Journalismus existirte nicht, und mit ihm war auch die vermünschte moderne Vielseitigkeit noch nicht ermöglicht. Man lernte noch Weniges, langsam aber gründlich, die Kinder wurden nicht „spielend“ unterrichtet. Vor Allem aber, und um Alles in Eines zu fassen: das Individuum schien sich selber noch nicht so wichtig wie heutzutage. Wir pflanzen Alle keine Bäume, deren Schatten erst unsere Urenkel genießen können. Uns fängt das Leben mit uns selber an, hört mit uns selber auf. *Après nous le déluge*, denken wir Alle, jagen wir Alle, mehr oder minder cynisch. Darum sind wir auch so gründlich für Kunst und Philosophie — schaffend sowohl als aufnehmend — verborben; denn Beide beruhen ja nur auf dem Zusammenhange in der Zeit und im Raume, mit der Menschheit, mit der Natur, mit dem Weltall. Wie jedes Geschlecht heute meint, mittelst eines Plebiszits Dynastie, Verfassung, Staatsgrenzen der Nation verändern zu dürfen, wie sie selbst in Geldsachen jede Solidarität mit der zukünftigen Generation leugnet, diejenige mit der

vorhergehenden nur aus Utilitäts-Rücksichten anerkennt, so ist's auch mit der Familie. Alles isolirt sich, löst sich in atomistische Zusammenhanglosigkeit auf: hätten wir Familien wie Nationen, keine Schulden, die wir zahlen müssen, längst hätten wir uns von aller Tradition vergangener Generationen frei erklärt. Soll doch jede Generation wieder von neuem beginnen. Von dem Werthe angehäufter Bildung, angehäuften Wohlstandes hat man gar keinen Begriff mehr; wie der Einzelne heutzutage in seiner rationalistischen Bildung die Erbsünde oder die Gerechtigkeit einer Ahndung der Sünden der Väter an den Kindeskindern nicht mehr verstehen kann und will, weil für ihn nur eben das einzelne, zufällig erscheinende Eintags-Individuum Wesenheit hat, so kann er auch nicht mehr die Erbtugend begreifen; vielleicht wird er einmal auf einem Umweg darauf zurückkommen, wenn einst das Dogma der Zuchtwahl allgemein anerkannt; und ist erst einmal der moderne Materialist der modernen Welt überzeugt, daß jahrhundertelang fortgesetzte Gewohnheiten von guter Nahrung, Reinlichkeit, Körperpflege, feinere und schönere Körper der Enkel produciren können, so wird er vielleicht auch ahnen, daß etwas Aehnliches mit dem Geistigen und Sittlichen der Fall sein könne. Doch zurück zur praktischen Anwendung.

Es gab Zeiten, wo ein Kunstwerk sich vererbte in einer Familie; heute verkauft Jeder, selbst der Reichste, seine Sammlung noch bei Lebzeiten, wenn er einen guten Profit machen kann. Die Ungeduld, die heute mit ungeheuern Kosten herangewachsene stattliche Ulmen umpflanzen läßt, war unbekannt in einer Zeit, die zu war-

ten wußte. Wer baut noch anders als auf Speculation? Ich kenne Leute in Paris, die reichlich über die Mittel verfügen, über welche einst ein Peruzzi oder Albizzi verfügte, als unsere Florentiner noch mit ihrem Gelde die Welt beherrschten; Keiner von ihnen baut auch nur ein Hotel entre cour et jardin, wie's jeder etwas bemittelte Edelmann des vorigen Jahrhunderts noch that: er geizt mit dem Raume, wenn er nicht direct mit dem Gelde geizt, seiner Wohnung mangelt's an Luft, und um doch das utile dulci zu verbinden, baut er noch zwei Stockwerke über seine Wohnung, damit er doch wenigstens die Interessen seines Kapitals herausschlage und selbst frei wohne. Wo soll da Spielraum bleiben für den Baumeister? Die Reichsten unter den Reichen wohnen sogar nicht im eigenen Hause und, selbst wenn unsere überall durchbrochenen, laternenhellen Wände große Flächen darböten, wer würde sie zu einer Freske benützen, wenn er sie nächstes Jahr vielleicht schon verlassen muß? Selbst unsere Rothschilds würden nie Paläste bauen wie die Strozzi, Medici, Ruccellai und so viele andere reichgewordene Kaufleute der Renaissance; wissen sie ja doch nicht, ob ihre Söhne noch wohlhabend genug sein werden, sie standesgemäß zu bewohnen und auszufüllen. Eine Bildergalerie, eine Bibliothek werden ja heute improvisirt wie ein Gasthofs-Ameublement und auch ebenso schnell wieder veräußert. Unsere hohen Adeligen aber wetteifern glorreichst in dieser Beweglichmachung des künstlerischen Eigenthums mit unsern bürgerlichen Emporkömmlingen, eben weil überhaupt mehr Beweglichkeit in die verschiedenen Formen des Eigenthums gekommen, seit die Freiheit der Testirung überall in Europa durch die im

Geiste der großen Revolution erlassenen Gesetze zu Gunsten der gleichen Theilung beschränkt worde, zum Theil freilich auch, weil die heutige Industrie die Kunst der Nachahmung so weit getrieben.

Einerseits also hat unser Kapital eine Angst vor unproductiver Versteinerung gewonnen, die es früher nicht kannte; selbst wenn man verschwendet, so soll's möglichst flüchtig sein, und man wendet ungeheure Summen nicht an Solidität und Raum, sondern an goldene oder vergoldete Zierrathen, die kein Menschenalter überdauern, selbst wenn die Mode ihnen ein so langes Leben vergönnte. Andererseits, jedoch damit zusammenhängend, hat das Sichbegnügen am Scheine immer weiter um sich gegriffen. Wie heutzutage die reichsten Fürsten falsches Silberzeug gebrauchen, weil es kaum möglich ist, es vom wahren zu unterscheiden, so auch mit allem Andern. Der wohlhabende Bürger des Mittelstandes, der sich nicht bescheiden mag, sein Theil an den öffentlichen Kunstwerken zu haben, sondern selbst etwas besitzen will, der überdies noch unfähig ist, die Nachahmung vom Original zu unterscheiden, überhaupt aber mit seinen Mitteln sich nicht bis zum Originalwerke von Werth erheben kann — der wohlhabende Bürger des Mittelstandes umgibt sich eben nur noch mit falschen Kunstwerken; wenn er eine Venus von Miloß aus Gyps in Duodezformat auf seinem Ofen stehen hat, einen reducirten Penseroso in Bronze — auf das Material kommt's ja nicht an — auf seiner Pendule, so ist er übergelüthet und dünkt sich ein feiner Kenner. Der wirklich Reiche aber hat von seinen bürgerlich sparsamen Gewohnheiten zuviel bewahrt, oder von denen seiner Umgebung zuviel angenommen, um

sich entschließen zu können, ein unbekanntes und unberühmtes Originalwerk, das er vielleicht überschätzen könnte, theuer zu kaufen, wenn er die natürlich recht platte Copie eines allgemein anerkannten berühmten Meisterwerkes für wenig Gulden bekommen kann, und es scheint ihm eine Sünde zu sein, fünfzig Thaler für einen trefflichen Kupferstich auszugeben, da er doch eine Photographie, die ihm viel besser scheint, für ebensoviele Pfennige haben kann. Ursache — zugleich freilich Folge davon — ist eben die moderne Kunst-Industrie der Vervielfältigung und der Nippsachen, welche die alte, gute, echte Kunst-Industrie des veredelten Handwerks so sehr geschädigt hat. Doch davon ein andermal.



Siebenter Brief.



Den 1. April.



du bittest mich um einige Nachricht über die Sendungen der Florentiner Künstler nach Wien. Aber was ich von Ussi und Cassioli, Caroni und Rivalta zu sagen hätte, welche hier die Stelle einnehmen, wie Piloty und Weges in Deutschland, Willaiz und Leighton in England, Carpeaux und Gerome in Frankreich, bleibt mir in der Feder stecken. Wozu auch Namen und Erörterung von Einzelheiten, ist doch der allgemeine Charakter der modernen Kunst überall derselbe und bezieht sich doch mein lecherisches Murren nicht auf Einzelne und Einzelnes, sondern auf diesen allgemeinen Charakter der modernen Kunst. Du brauchst nur zur italienischen Gruppe in der Weltausstellung zu gehen, um den Text zu meinen Commentaren oder vielmehr die Illustrationen zu meinem Text zu finden und dich zu überzeugen, daß es im Vaterlande der Künste nicht besser als in ihren nordischen Colonien bestellt ist. Selbst die Kunst-Industrie, einst der Stolz der Blumenstadt, ist, wie du bald sehen wirst, nicht mehr, was sie war, was sie noch sein könnte, wenn sie nicht systematisch zu Grunde gerichtet würde von einem Geschlechte, dem das Gefühl der künstlerischen Formen ganz

abhanden gekommen ist und das dem oft noch trefflich inspirirten Handwerker seinen corrupten Geschmack aufzwingt.

Ja, die Kunst-Industrie! Ehedem war jede Industrie eine Kunst; und wenn Filippo Strozzi il Vecchio die eisernen Laternen seines Palastes einem Caparra, wenn sein Enkel Filippo Strozzi il Giovane einem Benvenuto Cellini die Schlüssel selbigen Palastes zu verfertigen gab, so waren sie sicher, Kunstwerke, d. h. etwas Individuelles, zu erhalten. Heute würden sie in eine Fabrik gehen, ihre Laternen und Schlüssel bestellen, und gefiele das Muster, so würde der Fabrikant gleich Hunderte desselben Musters fabriciren lassen. Wie der Schlosser, der die Eisenarbeiten der Lübecker Marienkirche oder der Kathedrale von Chichester gehämmert, so der Tischler; der die Domstühle zu Siena oder Amiens geschnitzt: sie waren Künstler, so wie die Künstler ihrerseits wieder Handwerker waren, wie Michelozzi und Cronaca, Ghiberti und Verocchio.

Nicht aber die Anwendung der Maschine allein anstatt der intelligenten Hand, nicht allein die massenhafte Production anstatt der vereinzeltsten haben dem Handwerk seine Individualität und folglich den Kunst-Charakter genommen; auch die Renaissance kannte, wenn nicht unsere Eisengießereien, so doch z. B. die Schablone anstatt der freien Arabeske im Ausschmücken der Zimmer, die Form für Backstein-Zierrathen im Ausschmücken der äußern Wände; aber sie kannte die Theilung der Arbeit nicht, wie sie heute um sich gegriffen hat und den Arbeiter immer mehr isolirt, immer maschinenhafter dem zu schaffenden Werke gegenüberstellt. Daß in der Wissenschaft, deren Feld sich täglich mehr ausdehnt,

der Specialismus am Ende vorherrschend wird, ist ein unvermeidliches Uebel; in der Kunst aber hindert unsere Meister nichts, sich im vollsten Zusammenhange der verschiedenen Zweige zu halten. Sie brauchen deshalb noch nicht, wie Michel Angelo und Rafael, gleich groß als Maler, Bildhauer und Baumeister zu sein; sie müssen nur die verwandten Künste kennen, etwa wie bei der heutigen Blüthe der Musik in Deutschland — welche so vielfach an diejenige der bildenden Künste in Italien um 1520 erinnert — jeder irgend bedeutende Meister zugleich ein Instrument gründlich, mehrere leidlich kennt, ein Orchester zu dirigiren weiß und mit der Compositionslehre vertraut ist. Welcher engbegrenzte Specialismus dagegen in den bildenden Künsten! Ja selbst in der eigenen Kunst specialisirt man sich noch: man sehe die Landschaften eines Heiligenbildes, die Figuren einer Landschaft aus der guten Zeit, und man wird sich sogleich überzeugen, wie zusammenhangsvoll ein alter Meister Natur und Menschheit, Tragik und Komik, Freud und Leid erkannt und wiedergegeben, wo ein heutiger Künstler nur einen Punkt herausnimmt und den dann ganz bemeistert zu haben glaubt, wenn er ihn als etwas ganz Selbstständiges ausgebildet. Man ist Genre-, Historien-, Landschafts- oder Porträtmaler; man malt al fresco, in Wasserfarben, in Del oder Pastell; man ist Colorist, Zeichner oder Componist; man handelt mit Humor, mit Sentiment, mit Tragik oder mit Erhabenheit.

Ähnlich geht's mit der materiellen Arbeit: auch die Künstler des cinquecento hatten ihre Schüler — obgleich keine unwissenden Handlanger — die ihnen einen Theil der Arbeit abnahmen; aber

sie belebten durch ihre Persönlichkeit, leiteten, redressirten diese Mitarbeit. Heute begnügt sich jeder Bildhauer beinahe mit dem Modelliren und überläßt es dem ganz ungebildeten Arbeiter, das Modell nach der Punktirung mechanisch in Marmor zu übersetzen, ohne zu bedenken, wie viel Erfahrung und Inspiration während der Bearbeitung des spröden Materials hinzukommt, wie schwer von der Wirkung des Thones oder des Gypses auf diejenige des Marmors gerechnet werden kann.

Wie viel schlimmer muß es natürlich beim Fabrikanten werden! Wie soll er eine Ahnung haben von der Wichtigkeit des Materials und der Maße? Er reducirt kühn, mittelst des unfehlbaren procédé Collas, den Kolosß des David auf eine zwei Fuß hohe Figur und substituirt dreist das Erz dem Marmor, als käme es darauf weiter gar nicht an. Das sieht nun das Publicum alltäglich, davon ist es umgeben jahraus, jahrein: wie soll sich sein Blick nicht abstumpfen? Wie soll es noch den Reiz der Verhältnisse, den Einklang der Proportionen mit dem dargestellten Gegenstand und dem Material, wie die Zartheit der Linien oder den Werth der Lichtreflexe spüren? wie noch das Schöne erkennen, wenn es ihm zufällig noch nicht verbrieft, sondern unter unbekanntem Namen entgegentritt? Da erholt es sich lieber erst beim gestrengen Herrn Kritiker die Erlaubniß, bewundern zu dürfen, eine Erlaubniß, die dieser sich wohl hütet, bei Lebzeiten des Künstlers zu ertheilen, damit er seine Autorität nicht compromittire — es müßte denn sein, daß er eine Legion hinter sich hätte; das kann er aber nur, wie früher ausgeführt, bei guten Mittelmäßigkeiten, welche

allein auf augenblickliche ausgedehnte Anerkennung rechnen können, nie bei Werken des wahren Genies.

So herangebildet, bestellt der moderne Lucullus seine Tische und Sessel, Lampen und Schüsseln. Wie soll sein Auge noch unterscheiden können zwischen Styl und Unstyl? Und warum soll der Fabrikant, der selbst wenig oder nichts von Kunst versteht, ihm Werke liefern, die mit der Architektur, der Lebensstellung, der Individualität des Erwerbers in Beziehung stünden? Er vertheilt die Arbeit unter seine Leute, und wie jeder Theil des Hausrathes aus einer andern Fabrik hervorgeht, so ist wieder jeder Theil eines Stückes Werk eines andern Arbeiters. Es gibt solche, die ihr Lebenlang nichts gethan haben, als Tischbeine anfertigen. Auch zur Zeit der Renaissance bestand in gewissem Sinne eine Theilung der Arbeit; aber einerseits war die Conception eines großen Kunstwerkes, wie z. B. eines Schlosses, einer Kirche, eine einzige; andererseits war jeder Theil wieder ein Ganzes, das einem Künstler überlassen wurde, der darin seine Individualität niederlegen und offenbaren konnte, wenn er auch seinen Namen gerade nicht offenbarte. Recht im Gegentheil ist die künstlerische Individualität immer mehr zurückgetreten, je mehr sich die weltliche vorgedrängt hat und um die Erhaltung ihres nichtigen Namens besorgt zeigt. Es ist keine Arabeske, kein Eisengitter, kein Glasfenster an einem großen Bauwerke des Mittelalters, das nicht das Werk eines unbekannten Meisters wäre, welcher, obschon meist ein einfacher Arbeiter, mehr wahrer Künstler war, als alle unsere Signori professori und Mitglieder unserer Akademie di belle

arti. Ein jedes Detail, eine Guirlande, ja eine Blume, ist eben mit Liebe gemacht, nicht um dadurch mit sich selbst zu renommiren, es indiscret vorzuschieben. Eine solche wahre Kunst-Epoche ist verschwenderisch wie die Natur, der es auch ganz einerlei ist, ob ihr schönstes Beilichen ungesehen blüht und verblüht, ihr lieblichstes Thal ewig unbetreten weiter grünt. Eine solche Zeit hat ihre Lust am reinen Hervorbringen: „Das Lied, das aus der Kehle bringt, ist Lohn, der reichlich lohnet,“ und sollte es auch ungehört verhallen. Heute ist man ökonomischer; man hütet sich wohl, mehr als das Nothwendige zu schaffen, es müßte denn sein, daß man es mit mechanischen Mitteln gleich duzendweise vervielfältigen könnte; und selbst dann benützt der glückliche Erfinder die Gelegenheit, seinen theuern Namen verhundertfacht auf die Nachwelt zu bringen — wenn anders die Nachwelt seine schönen Producte nicht mit ihrem alten Porzellan in die Kumpellammer relegirt.

Schlimmer noch als mit der Zubringlichkeit moderner Künstler und Kunstwerke ist es mit der Vervielfältigung „berühmter,“ alter anerkannter Meisterwerke und ihrer ungesägten Reproduction, die ich oben schon im Vorbeigehen berührt: zumeist schlechte Uebersetzungen, die von den Originalen eine durchaus falsche Idee geben. Denn es sind ja keine freien Wiedergeburten, Transcriptionen von eigenem Werthe, wie es gute Kupferstiche zu sein pflegen; sind's doch meist plump mechanisch aufgenommene Photographien, welche die Verhältnisse verrücken, von Farbe und Ton der Originale keine bessere Idee geben, als unsere slavischen Uebersetzungen griechischer Autoren in

Anapäst und Koloss,
In antiken Vers-Kolossen,

oder spanischer Dramatiker in Redondillas und Affonanzen, welche so wenig im Bereiche des angewandten Materials (das ist unserer Sprache) sind, als sie den Formen entsprechen, welche in diesem unserm Materiale für die fraglichen Stimmungen und Gegenstände üblich sind. Alle diese „ungefährten“ Meisterwerke nun werden in unsere eleganten Salons gestellt, wogegen gar nichts einzuwenden wäre, wenn wir auch verstünden, die Wahl so zu treffen, daß nur dem Salonstyle Angemessenes angebracht würde. Haben wir unsere engen, niedern, tapezierten Zimmerchen ungefähr meubliert, wie man zu Ludwig's XV. Zeiten heitere, mittelgeräumige, getäfelte Salons zu meubliren pflegte, so sollten wir wenigstens diesem ersten Anachronismus — oder vielmehr dieser ersten Dissonanz — nicht noch einen zweiten hinzufügen, indem wir die vergüldete Console eines parfümirten Boudoirs noch obendrein, anstatt mit einer Schärergruppe alten Meißener Porzellans, mit einem galvanoplastischen Mosés des Michel Angelo schmücken. Man müßte eben keiner Mode huldigen: das Wesen der Mode ist der vorübergehende Geschmack, das der Kunst die ewige, beständige Natur; wie sollten die beiden nicht neunundneunzigmal auf hundert an einander vorübergehen, ohne sich zu berühren oder gar gegenseitig zu durchdringen? Ja, man kann sagen, je vollendeter diese Art Kunst-Industrie ist, desto schlimmer; denn desto gefährlicher, verführerischer, prätentioser wird sie. Gegen die goldenen Ritter und Damen der Restaurationszeit kann sich selbst der Philister noch wehren; aber

heute haben wir die falschen Michel Angelos und Giovanni Bolognas; die hätten noch Werth haben können für einen Goethe oder andere nach kurzem Genusse aus Italien Verbannte, welche sie an frühere Eindrücke gemahnt, deren heraufbeschwörende Phantasie sie durch die Erinnerung angeregt hätten; aber für den Hamburger Kaufmann oder den Pariser Bankier, was sind sie, wenn nicht einfache Falschmünze, die er für voll hinnimmt?



Achter Brief.



*

Den 2. April.



Daß ich dir gestern schrieb, fiel mir ein beim Anschauen gewisser Falschmünzestätten, die man auch hier in Florenz errichtet und die mich lebhaft unangenehm an diejenige des Herrn Barbédienne in Paris erinnerten. Mit der eigentlichen Kunst-Industrie ist's hier aber im Grunde noch nicht so schlecht bestellt als in Deutschland und Frankreich, — obgleich die bekannteste florentinische Specialität, das Mosaik, im vollsten Verfall ist, wie du es auf der Weltausstellung nur zu deutlich sehen wirst. Die Grenzen des florentinischen spröden Mosaiks waren von jeher sehr eng; jetzt ist man mit beiden Füßen drüber und bis in den Bereich der Genremalerei hineingesprungen. Doch ist in andern florentinischen Specialitäten die Industrie zum Theile noch edles, künstlerisches Handwerk. Natürlich spreche ich hier nicht von der Industrie unserer fashionablen Künstler, die jährlich eine gewisse Anzahl fashionabler Statuen, eleganter Büsten und distinguirter Monumente auf Bestellung liefern, sondern vom wirklichen Handwerke, das allein noch Tradition bewahrt hat. Das Meiste ist freilich nicht transportabler Natur, doch werden die Wiener Frullini's Holzschneidereien, Accarisi's Goldschmucksachen, die Majoliken aus

Ginori's Fabrik sehen. Ich würde noch Fräulein Fries' schöne Grassito-Arbeiten, von denen sie kleine Copien nach Wien geschickt, hinzurechnen, wenn die an italienischen Mustern gebildete Schweizerin nicht eben doch auch mehr Malerin als Kunsthandwerkerin wäre — man verzeihe den Barbarismus.

Da haben wir's doch meist mit Leuten zu thun, die noch keine Theorie verstanden hat, die noch instinctiv schaffen, noch das Gefühl einer Arabeske haben, von denen manche, vor zehn Jahren noch arme Arbeiter, zu einem Thaler per Tag, sich heraufgearbeitet haben, wie einst Caparra und Benvenuto. Da findet man, wenn auch nicht immer Gesamt-Conception, so doch stets im Detail Geschmack, Schönheitssinn, edle Linien und weiche Töne — alles Dinge, die unsern „gebildeten“ Künstlern total abhanden gekommen sind. Gewisse Arbeiten Frullini's namentlich stellen sich kühn dem lieblichsten, anmuthigsten cinquecento zur Seite; man vergleiche zum Beispiel seine tiefgearbeitete Guirlande, natürlich nicht mit Ghisberti's Fruchttrahnen am hiesigen Baptisterio, wohl aber doch mit dem, freilich fälschlich, Giovanni da Bologna zugeschriebenen an den Thoren des Pisaner Domes; ja man halte seine, wenn schon etwas mehr manierirten Schwalben und Blätter — nicht die menschliche Figur — in dem „Frühling“ gegen gewisse Arabesken im Hofe des Palazzo Vecchio, natürlich indem man immer der Verschiedenheit des Materials Rechnung trage. Zwar vermißt man auch hier — was aber nicht die Schuld unserer Kunsthandwerker ist — einen allgemeinen Styl: sie fühlen, daß sie in unsere Salons keine Möbel stellen können wie in die Säle der fürst-

lichen Paläste von ehemals; sie müssen ihre Ornamentik den armseligen Formen unseres englischen Comforts und unserer französischen Eleganz anpassen; ihr Verdienst aber ist, das zu thun, ohne sich doch zu weit von der künstlerischen Behandlung des Zierraths zu entfernen.

Warum das aber hier mehr als anderswo? Nur weil hier eben doch, wenn auch schwach, noch immer eine Tradition ist, die Tradition allein aber, wie ich schon früher angedeutet, in einem Kunstwerke die Individualität, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, ersetzen kann. Denn sie allein lehrt einerseits das Handwerk, d. h. den Erwerb jahrhundertelanger praktischer Erfahrung — nicht jahrhundertelanger abstracter Meditation von Aesthetikern, die nie Pinsel und Meißel angerührt, womöglich auch die großen Kunstwerke nur von Hörensagen, Gypsabgüssen oder Photographien kennen. Sie ist für den Künstler, was die Methode für den Gelehrten ist. Ein junger Deutscher, der aus Ranke's historischem oder aus Gottfried Hermann's philologischem Seminar kam, hatte Methode: er bewegte sich nicht in Allgemeinheiten, noch in herumtastenden Versuchen; er besaß sein Handwerkszeug und kannte die Grenzen seiner Anwendung. Hatte er Geist, so wurde er ein . . . oder ein . . .; hatte er keinen, so wurde er wenigstens ein verdienstlicher Arbeiter, wie . . . Ebenso mit der Kunst. Alles, was Technik in der Kunst ist, was für den wahren Künstler nur ein Spiel sein muß, eine Sprache, die er besitzt, wie der Dichter die seine, ein Mittel, das ihm immer dienstbar ist, nie Selbstzweck wird, das lernt er auf dem schnellsten und sichersten Wege, nicht

in der Kunstschule und nach ihren Studienplänen, sondern beim Meister, der die lebendige Tradition überkommen hat. Die Musikverständigen sagen, in ihrer Kunst sei Italien geradezu verwildert, in eine Nothheit verfallen, der man nirgends sonst in gleichem Maße begegne; und sie sehen den einzigen Grund dieses Verfalles im Aussterben der Tradition, welche noch vor einem halben Jahrhundert von einem Lablache und einer Malibran so glänzend vertreten war: die Tradition des Metiers, wenn ich so sagen darf; denn diese Leute, die directen Bewahrer von Porpora's und Zingarelli's Gesangsmethoden, hatten auch nicht Eine ästhetische Theorie im Kopfe und waren, glücklicherweise, sehr „ungebildet“. Im Kunsthandwerk nun existiren in Italien noch Spuren solcher Traditionen.

Andererseits aber lehrt die Tradition auch künstlerisches Sehen, sie gibt dem Blödsichtigen Augen oder öffnet ihm doch die Augen. Sie gewöhnt ihn an eine gewisse große Anschauungsweise, die denn einer großen Auffassung sehr nahe verwandt ist. Die Tradition in diesem Sinne ist für den Künstler, was sie für den Politiker ist, die wahre und einzige Schule, die selbst bescheidenen Talenten die Kraft verdoppelt, wie's die Aristokratien Roms, Venedigs, Englands, die Dynastien der Dranier, Savoyer, Hohenzollern zur Genüge beweisen — eine Schule, die kein Bücherlesen und kein Collegienhören je ersetzen kann. Das Genie braucht freilich nicht schauen zu lernen, wohl aber das Talent. Nicht jedem Arzte, nicht jedem Feldherrn — nächst dem künstlerischen ist mir das ärztliche und militärische Genie immer als das höchste erschienen

— nicht jedem Arzte und Feldherrn hat die Natur jenen intuitiven Blick gegeben, der Alles mit einemmale errathend, ahnend durchschaut; aber am Faden der vom Genie geschaffenen Tradition lernt der Officier wie der Mediciner von Talent seinen schwachen Blick stärken, das Wichtige vom Unwichtigen zu unterscheiden, in der Natur zu lesen, sich nichts entgehen zu lassen von dem Vielsachen, was kaum bemerklich vor seinen Augen vorgeht, und ohne selber ein Philipp oder Alexander zu werden, wird er jedenfalls immer ganz anders seine Aufgabe erfüllen als seine Collegen, die nie einen Kranken, noch ein Schlachtfeld an der Hand eines erfahrenen Leiters gesehen und ihre Kunst aus Büchern über Pathologie und Taktik, wenn's hoch kommt, am Cadaver oder auf dem Paradeplatz erlernt. Genau so aber verhält sich's mit dem Künstler. Italien hat eigentlich im XVI. Jahrhundert nicht Einen genialen Künstler hervorgebracht — alle Großen waren schon im vorhergehenden Jahrhundert geboren — nur die noch ganz lebendige Tradition machte die Zeit so groß, etwa wie in Deutschland das wissenschaftliche Leben der letzten fünfzig Jahre nur von der lebendigen Tradition jener großen Geister gekehrt hat, welche die Scheide der beiden Jahrhunderte zum Glanzpunkte unserer geistigen Entwicklungsgeschichte machten.

Ist es aber nun zu leugnen, daß die große Revolution die künstlerische Tradition Europas gewaltsam unterbrochen, wie sie der bildenden Kunst durchaus feindliche oder doch eminent ungünstige Gesellschaftsverhältnisse herbeigeführt hat? Man vergleiche einen Maler wie Reynolds, vielleicht der Letzte der großen

traditionellen Maler, mit einem vervollkommeneten Bilderbogenmaler wie G rome oder Cassioli,^{*)} wenn's überhaupt möglich ist, gänzlich Ungleichartiges mit einander zu vergleichen. Es ist heute Mode, auf jede Virtuosit  herabzusehen, vielleicht gerade weil man nur die Virtuosit  gemeinster Art kennt, und man vergißt ganz, wie unendlich doch immer der Virtuose von Schule einem Recept-Componisten an künstlerischer Auffassung überlegen ist. In der Auffassung aber liegt ja doch vor Allem, was die wahre Kunst von der Afterkunst scheidet. Nichts, selbst die Tradition nicht, kann Dem, der keine Individualität ist, eine solche verleihen oder, wenn er eine uninteressante Individualität ist, dieselbe interessant machen, wie nichts ein Talent schaffen kann, wo keines ist; aber die echte Tradition kann das Talent lehren, seinen Platz zu finden, das Genie zu begreifen, sich ihm unterzuordnen, sich in seine Dienste zu begeben, und damit ist schon unendlich viel gewonnen. Eine solche Tradition aber in der bildenden Kunst wieder zu stiften, müßte eine große Persönlichkeit auftreten, nur eine, wie die Geschichte der deutschen Musik deren zwanzig aufweist, seit Händel und Bach, Gluck und Mozart, Haydn und Beethoven, Weber und Mendelssohn, der großen Lebenden gar nicht zu gedenken. (Und wenn ich musikalischen Freunden Glauben schenken darf, ist's auch mit der ausübenden Kunst so, daß man einen Schüler Chopin's,

*) Warum ich hier wie oben gerade keine deutschen Landsleute nenne, wird sich der Leser dieser Plaudereien wohl schon denken können. „Die Deutschen sind ein seltsam Geschlecht,“ wie Goethe sagt, sie haben eine nervöse Empfindlichkeit, die man lieber nicht unnütz in Bewegung bringt.

Wizt's, Bülow's sogleich von allen andern Pianisten unterscheidet.) Aber auch nur eine Individualität — keine Gesetze, Einrichtungen, Systeme, Theorien, Principien: die sind alle unfruchtbar — kann wirklich Schule machen, Tradition hinterlassen. Die trefflichst eingerichteten Conservatorien mit den klügst erfonnenen und sinnreichst ausgeklügelten Schulprogrammen und Studienplänen ziehen keine wahren Künstler heran, wenn sie nicht von einem großen Stifter ausgehen, dessen Lehre und Wirken noch wie ein Nachklang die Räume füllt. Das Beste muß ja der Künstler offenbar immer aus sich selbst haben; er muß selbst schauen, sich selbst bilden. Das nennen nur die Pedanten Autodidaxie, während ja doch gerade bei unserer vollständigen Abwesenheit von Tradition jeder wahre Künstler in Einem Sinne selbstaught sein muß. Darf unsere Zeit, darf unser Vaterland eine irgendwie berechtigte Hoffnung hegen, daß ein solcher anregender, schaffender, treibender Autodidakt aus ihrer Mitte hervorgehe? Darüber nächstens meine patriotischen Phantasien, wenn du noch Geduld hast, diese redseligen, grillenhaften Plaudereien weiter anzuhören.



Neunter Brief.



Den 3. April.

ù voulais-je en venir?

Je ne sais vraiment pas, comment je vais finir.

Nun geht's dem Rezer — reimt das Wort nicht bedenklich auf Schwächer? — mit seinem Thema ein wenig wie dem Dichter mit seinem Poëm. Freilich hat er von vornherein seinem freundlichen Leser — er ist ja kein Professor — nicht verhehlt, daß es nur auf ein Geplauder abgesehen sei, daß man von ihm keine Composition mit Anfang, Mitte und Ende zu erwarten habe, daß er im Voraus entschlossen sei, sich dem Pantoffel seiner Muse, der lieben Laune, blindlings zu unterwerfen und zu irrlichteliren, wie es ihr belieben würde. Eines hat er indeß doch versprochen, und das sollte er doch wohl auch halten: bei Gelegenheit des Vortrefflichen — und des ganz Elenden — welches aus dem Vaterlande der Künste nach Wien wandert und ihm zu Augen gekommen ist, dem Wiener Freunde seine persönlichsten Eindrücke — die Eindrücke eines Laien — über den Stand der modernen Kunst und des modernen Geschmacks, sowie seine Phantasien über Natur und Aufgabe der Kunst im Allgemeinen und über die Be-

fähigung unsrer heutigen Gesellschaft zur Pflege der Kunst insbesondere mitzutheilen.

„Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und Andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen,“ mahnt Goethe. Da das nun aber nicht gut möglich ist, so versetzt sich der Rezer in der Einbildung mit dem stets als gefällig und unermüdlich vorausgesetzten Leser vor die italienischen und speciell die florentinischen Kunstsendungen und kramt ihm, in labyrinthischem Auf- und Nieder-, Rechts- und Linkswandern seine peripatetische Weisheit aus. Uebrigens glaubt er trotz, vielleicht auch gerade mittelst, all seiner Digressionen diesem seinem Gegenstande von den verschiedensten Seiten nahegekommen zu sein, und da er sich wohl gehütet hat, eine Theorie oder ein System zu entwickeln, eine These zu vertheidigen, Principien aufzustellen, so ist ihm der deutsche Leser, dem es selten so wohl wird, mit dergleichen Zwangsjacken verschont zu werden, vielleicht in seinen Schlendereien gefolgt und hat ebenfalls den Gegenstand von seinen verschiedensten Seiten betrachtet — eine Pflicht, im Vorbeigehen sei's gesagt, die nur sehr wenige moderne Künstler sich rühmen können, ihrem Gegenstande gegenüber erfüllt zu haben. So sei es denn zum Schlusse erlaubt, das Resultat aller meiner Beobachtungen kurz zusammenzufassen und die Aussichten zu überschlagen, die unsere Zeit und unser Vaterland haben, eine neue Blüthe der Kunst zu erleben.

Während die Musik seit Palestrina bis auf Wagner die natürliche Entwicklung durchlaufen zu haben scheint, welche die Maler-

kunst der mittleren Zeiten von Cimabue und Giotto bis auf Rubens und Rembrandt verfolgt hat, d. h. die Entwicklung von unwissender und naiver Kindheit bis zu vollkräftigster und bewußtester Mannheit — so ist's nach dem Schlasse zweier Jahrhunderte mit der neuen Kunst eher wie mit der deutschen Dichtung vor etwa hundert Jahren; sie ist von der Theorie, der Kritik, der Gelehrsamkeit ausgegangen, hat wie Faust, der Held des achtzehnten Jahrhunderts, alles Wissen durchgekostet und sieht, daß sie so klug ist als wie zuvor, und daß es jetzt gilt, „die schönste der Wissenschaften“ zu erlernen: „l'oubli de ce qu'on sait“ *); in Einem Worte, daß sie nur in der Rückkehr zur Natur ihre Jugend wiederfinden kann. Das fängt nun die junge Generation von heute gerade so tölpisch und roh an, wie die Generation von 1770: die Hamann, die Klinger, die Venz, die Maler Müller, die Stolberg, die Gerstenberg. Wird uns aus dieser gährenden Masse der rohen Naturalisten ein schöpferischer Goethe entstehen? Das ist die Frage, die Jedem vorschwebt, der Kunst wirklich empfindet. Viel ist schon dadurch gewonnen, daß unsere Jünglinge dahinter gekommen sind, wie unsere Rauch und Cornelius, ja unsere Kaulbach und Thorwaldsen doch eigentlich nicht viel mehr absoluten Werth haben als Klopstock und Wieland, wie — ein entscheidendes Kriterium dieses Werthes — sie täglich an Ansehen verlieren, während jeder Tag, der seit dem Tode ihrer Zeitgenossen und Vorgänger, Bach, Haydn, Mozart, Gluck, Beet-

*) A. de Musset in „On ne badine pas avec l'amour“.

hoben, Weber, vergangen ist, den Glanz dieser Namen vermehrt hat. Jeder Unbefangene wird zugeben, selbst wenn er findet, daß der Reher übertreibt, indem er die Kunstwerke unseres Jahrhunderts mit der „*Meßiade*“ und den „*Abderiten*“ vergleicht, selbst wenn er meint, wir besäßen in der plastischen Kunst schon Namen, die sich den Namen Lessing's und Herder's gleichstellen könnten — jeder Unbefangene wird doch immer zugeben, daß wir Alle noch erwartend dastehen wie unsere Großväter in den Siebziger-Jahren, nicht zurückschauend wie unsere Väter im zweiten Jahrzehnt dieses Säculums. Die Gottsched'sche Classicität hätten wir glücklich überwunden, ebenso Gellert'sches Moralisiren, Stolberg'sches Deutschthum und Wieland'sches Franzthum; Haller's Alpen, Kleist's Frühling, Gleim's Grenadier sind hinter uns und, Gott sei Dank, auch Klopstock's seraphische Christlichkeit; dagegen haben wir uns aber in einen Naturalismus geworfen, der eben um nichts besser ist, da auch er auf einem vollständigen Verkennen des Wesens und der Grenzen aller Kunst beruht.

Wenn ein Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts absichtlich cynisch im Ausdruck war, weil er meinte, alle Keuschheit sei Affectation, so erreichte er eben nichts als Unanständigkeit, wie das Venz zum Östern passirt ist. Wollte er ganz natürlich sein und seine Personen reden lassen, wie man's in der täglichen Wirklichkeit thut, so gab es eine Wahrscheinlichkeit der Sprache, die eben durchaus keine Dichtung mehr war, wie wir's so häufig bei Klinger sehen. Dasselbe finden wir nun heutzutage bei unsern jungen Maler- und Bildhauer-Revolutionären. Ein Makart und

ein Geröme werden indecent; ein Barzaghi und Rivalta verlassen das Gebiet der Kunst. Beide Fehler beruhen eben auf einem totalen Mißverständnisse. Auch gewisse Statuen des Museo Borbonico, gewisse Epigramme und Elegien Goethe's stellen das Natürlichste dar, was man im täglichen Leben den Blicken entzieht, aber sie stellen es naiv dar und ohne die Sinne zu reizen, wodurch es denn augenblicklich aufhört, verlegend zu sein. Goethe insbesondere wagt das Baghalfigste; aber wer wird einen andern als den künstlerischen Reiz empfinden, wenn er liest:

„Rehre nicht, liebliches Kind, die Beinchen hinauf zu dem Himmel;
Jupiter sieht dich, der Schall, und Ganymed ist besorgt“?

Die ganze Operation des Künstlers besteht ja eben darin, daß er das Natürliche als ohne Beziehung zu seinen individuellen Bedürfnissen oder Wünschen sieht und es so zur Darstellung bringt, wie es sich in seiner die Wesenheit erkennenden, von Begierde und Bedürfniß befreiten Seele spiegelt.

Wiederum, wenn ein Leisewitz oder Klinger den Julius von Tarent oder die Zwillinge nur in Interjectionen reden lassen, oder doch jeden ihrer angefangenen Sätze unterbrechen, weil eben der leidenschaftlich erregte Mensch in der Natur keine abgerundeten Perioden ausspricht, so ist das ebenfalls ein Verkennen der künstlerischen Grenzen, Grenzen, welche durch den Stoff geboten sind. Wenn wir Leute auf der Scene sehen, so fühlen wir sehr wohl, selbst wenn sie nicht singen oder in Versen sprechen, daß es die Wirklichkeit nicht ist. Keinen Augenblick halten wir die Coulissen für wahre Bäume, die Bühne für wahren Rasen, die drei Stun-

den der Aufführung für wirkliche sechsunddreißig Stunden oder Jahre (was ganz auf Eins herauskommt). Uns genügt es, wenn Faust und Mephistopheles einen schlichten Ton anschlagen, daß sie aber wirklich in ebenso abgebrochenen Sätzen reden, ebenso viel Unnötiges oder Gleichgiltiges sagen sollten, als wir es in der Wirklichkeit thun, verlangen wir ebensovienig, als daß sie ihre schönen Reime in Prosa umsetzen sollten. Was thun aber nun die modernen Künstler — und nehmen wir nur gleich den größten Naturalisten des neunzehnten Jahrhunderts, Rude — was thun sie? Sie reproduciren die Wirklichkeit ohne Wahl und ohne Erklärung und meinen, sie hätten Natur gegeben, vergessen dabei aber ganz, daß sie in Marmor oder Erz, nicht in Fleisch arbeiten, daß sie, selbst wenn sie Wachs kneteten, wie im Museum Tussaud, oder eine Terracotta bemalten, wie den Cromwell des Bargaello, sie doch keine Täuschung hervorbringen, daß das Resultat aber, selbst von diesem rohen Standpunkte aus — der von jeher jener der sich frei Dünkenden unter den Franzosen mit Ausnahme des einzigen Diderot war — doch nicht Naturwahrheit, sondern nur Naturwahrscheinlichkeit sein kann, was eben nicht Sache der Kunst ist. Anderswo werden uns gar die Kleidungsstoffe als: Seide, Damast, Brocat oder vollends die Naht und der Schnitt des Schneiders naturgetreu dargestellt, immer mit demselben Vergeben der materiellen Unmöglichkeit, in einem ganz verschiedenen Stoffe so Fremdartiges täuschend darzustellen. Auch ist bei allen Parteilosen der Realismus à la Courbet heute schon als eine Verirrung des Wahnsinns verurtheilt. Glaubt doch glücklicherweise

heute jeder Gebildete mit Goethe, „daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei und daß der Künstler keineswegs streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine“.

Noch roher wird nun diese ganze Betrachtungs- und Behandlungsweise, wenn sie gar alle Grenzen der bildenden Kunst übersteigt und die Erzählung von Handlungen oder die Darstellung abstracter Gedanken lustig zum Vorwurfe nimmt, als habe Lessing nie geschrieben. Man sehe den pathologisch-philanthropischen „Fenner“ unsers vielgefeierten Monteverdi an, wie er an seinem Sohne Impfungs-Experimente macht, oder des jungen Masi Istinto al perche, wo ein kleiner Junge seine Trommel zerschlägt, um zu sehen, wer den Lärm drin macht. Man sieht, hier ist vollständigste Rohheit — aber Rohheit ohne Naivetät; denn hier steckt schon eine ganz abgefeimte, abstracte Absicht, wie sie nur Hypercivilisirten kommen kann. Man hat's zu thun mit Menschen, die schon ganz in einer künstlichen corrupten Welt geboren und aufgewachsen sind, ohne noch die Elemente jener höhern philosophischen Bildung erlangt zu haben, die dem modernen Menschen möglich macht, wieder zur Natur zurückzukehren, wie wir an Goethe das großartige Beispiel haben.



Zehnter Brief.



Den 4. April.



Die andere Unart unserer modernen Kunst, die ich berührt, ist ebenfalls eine Folge der Hypercultur, welche, die Natur suchend, sich verirrt, weil sie eben jenen schweren, aber sichern Weg des philosophischen Idealismus verschmäht. Ich meine die Ueberschätzung und die damit zusammenhängende Ueberfülle der Mittel. Künstler, die sich dieses Irrthums schuldig machen, sind, ohne es zu ahnen, etwa das, was ein Hoffmann v. Hoffmannswaldau und Marini in der Dichtung waren: neumodische Culti-terianisten. Bis jetzt sind wir modernen Deutschen in der Poesie davon leidlich verschont geblieben, während England und Frankreich unter ihren Browning und Swinburne, Gauthier und Baude-
laire ganz zum Euphuismus des XVI. Jahrhunderts zurückge-
kehrt scheinen. Dagegen ist unsere Malerkunst voll davon. Wie dort der reiche Reim, der sonore Klang, die hüpfende, gleitende oder stürmende Cadenz des Verses, nicht der Einklang der Form mit dem Inhalte Zweck ist, so hier die Farbe, das Relief, die Ver-
kürzung u. s. w., nicht aber die möglichst einfache Wiedergabe des Gegenstandes. Dies ist nun eine gar gefährliche Klippe für junge

Künstler, eben weil sie so hart am richtigen Fahrwasser liegt. Worum handelt es sich in der That für den Künstler der Zukunft? Durch vollkommene Durchbildung, seelische wie technische, der Mittel der Kunst so Meister, der Grenzen der Kunst so sicher zu werden, daß er, dadurch wieder zur Freiheit gelangt, die Natur unbefangen schauen und wiedergeben könne. Der Weg ist nun gar schmal; einerseits die Charybde der vermaledeiten Wahrscheinlichkeit, andererseits die Scylla langweiligster Allgemeinheit, vor uns die Gefahr, die Technik als Selbstzweck zu nehmen; „Kunst der Kunst wegen“ zu treiben, wie unser Nachbar sagte, „spottet seiner selbst und weiß nicht wie.“ Dem sichern Blick, der festen Hand des Genies wird es schon gelingen, das Steuer richtig zu halten; und ist es durch, so wird es schon den Talenten, die folgen, den Weg bezeichnen, auf dem sie fortan gefahrlos segeln und zu dem einzigen Ziele aller Kunst gelangen können, zur Deutung der Natur, wie unser einziger Meister es bezeichnet. Denn selbst der unscheinbarste Stoff, eine Dorffirmen, das Wirthshaus zum goldenen Löwen und seine Insassen, können so gut, wie der Fall Troja's und die Heliengestalt des Achilleus, dem wahren Künstler genügen, um darin „das offenbare Geheimniß der Welt“ wie in einem Spiegel zu zeigen.

Die Natur ist neutral, sie ist weder schön noch häßlich, wie sie weder gut noch böse ist. Eigentlich schöne Formen existiren nicht, wohl aber mehr oder minder ausgeprägte Formen, das heißt solche, welche berebter als andere sind, Functionen und Wesen der verschiedenen Natur-Erscheinungen klarer durchblicken lassen. Sehe

ich ein Menschengesicht, eine Landschaft, so bleiben in meinem Gedächtnisse nur die unterscheidenden Züge, die diesem Antlitz, dieser Gegend ihren „Charakter“ verleihen. Alle unbedeutenden Einzelheiten vergessen wir. Jene Züge aber entdeckt der wahre Künstler nicht wie wir hinterher, er fühlt sie gleich heraus. Diese wird der denkende Künstler wie der instinctive wählen; hierauf beschränkt sich aber auch alle Wahl, und der einst gepredigte Ektecticismus, welcher hier einen schönen Arm, dort einen schönen Fuß, einem dritten Modelle eine schöne Brust entlehnte, ist gerade das Gegentheil von der Kunstwahl, welche eben auf den organischen Zusammenhang, nicht auf das mechanische Zusammenfügen abstract schöner, aber heterogener Theile ausgeht. Dies eben ist die Operation des wahren Künstlers: charakteristische Organismen aufzufassen, das der Natur Nichtgelungene zu ersetzen oder zu ergänzen, es so erst ganz in Zusammenhang mit sich selbst, dann in Zusammenhang mit der ganzen Natur zu setzen, die Absicht, welche die Natur irgendwie verhindert worden ist auszuführen, in ihrem Sinne herzustellen; denn „ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur“. Da wird nun natürlich „Häßlich“ und „Schön“ ein ganz relativer Begriff: Iago, Richard III. sind künstlerisch schön, obgleich moralisch häßlich, eben weil sie motivirt sind, d. h. in Zusammenhang gebracht mit der Welt, in der sie leben. (Das will nun gar nicht sagen, daß jedes Kunstwerk zufällig, durch eine bestimmte concrete Anschauung angeregt sein müsse. Auch prämeditirt kann es sein, obschon es in-

direct immer von einer concreten Anschauung inspirirt ist. In andern Worten, es mag dem innern Auge ein Bild vorgeschwebt haben, das nicht so in der Wirklichkeit wahrgenommen worden; es mag erst hinterher die Situation ausgedacht worden sein, in der ein gewisser spontan gefaßter künstlerischer Gedanke am klarsten hervortritt. Das ändert den intuitiven Charakter des echten Kunstwerkes nicht.)

Also erstens die Natur ist neutral; der Künstler gewinnt ihr erst eine Bedeutung ab. Zweitens ist aber auch die Natur stumpf, der Künstler muß sie erklären. Wer ein Gemälde Titian's aufmerksam ansieht, wird eine Masse von Farben, blau, roth, gelb, grün, entdecken, die er in der Natur nie am Fleische wahrgenommen; und ebenso ist's mit den Muskel- und Knochenlinien, die uns ein Bildhauer zeigt. Diese Farben nun und Linien erschichtet der Künstler keineswegs; sie sind da in der Natur, aber der Künstler lehrt sie heraus, unterstreicht sie sanft, wenn ich so sagen darf. Auch dies ist wieder im Grunde nichts als ein Aufdecken von Bezügen, die uns in der Wirklichkeit entgehen, das heißt ein Wiederherstellen von Zusammenhängen. Unser Auge wird abgestumpft für Farben wie für Linien; wir denken nicht, wenn wir einen Kopf ansehen, daß sich die Haut anders auf dem Knochen als auf dem Knorpel, anders auf dem Knorpel als auf dem Fleische, anders auf dem Fleische als auf dem Fette zeichnet; der Künstler macht es uns sogleich wieder anschaulich, und zwar stets durch die allereinfachsten Mittel. Dadurch eben, aber auch nur dadurch, regt er das Auge zum Weitersehen an, wie der

Musiker eine Saite anschlägt, die weiter vibriert im Ohre und in der Seele des Hörens, wie der Dichter den Leser zum Weiterfühlen und Weiterdenken seiner Gefühle und Gedanken anregt. Wenn Goethe uns spricht vom Segel, „das sich für Alle bemüht“, so erweckt er mit dem einfachsten Mittel das ganze Bild der Segelfahrt vor uns herauf; wir sehen die Ruder müßig im Boote liegen und streben mit Alexia

„durch die schäumende Fluth weiter und weiter hinaus“.

Uns körperliche Bild aber schließen sich Empfindungen und Gedanken bald und willig an. Und wie Goethe, zumal in seinen Liedern, stets die Natur in Zusammenhang gebracht mit der Menschenseele, den Mond, der lindernd seinen Blick breitet über das Gefild, mit des Freundes mildem Auge, das auf dem Gesichte des Dichters ruht, so der plastische Künstler in seiner Weise. Wie bringt uns der kleine David des Donatello mit dem Strohhut auf dem fließenden Haare und den Lederschienen über dem gracilen Beine mitten ins Hirtenleben, in die Bibelwelt. Wie vermählt sich die Jugend des kleinen Goliathbändigers mit der Jugendlichkeit jener Zustände, und wieder mit unserm Glauben und den Traditionen, in denen wir allesammt aufgewachsen! Aber wie concret sind die Ausgangspunkte, die knochige, sehnige, sechzehnjährige Menschenpflanze, der jüdische Gesichtstypus, die mächtige Hand! Dies sichere Fundament gibt erst unserer beschauenden Phantasie Selbstvertrauen und Richtung. Von da erhebt sie sich erst zuversichtlich zum Geistigen. Das ist das Ahnen in der Kunst, ohne welches sie nicht mehr werth wäre, gepflegt zu werden;

so öffnet uns der Künstler das Verständniß der Naturgeheimnisse durch das Aufdecken des Naturzusammenhanges, wie der Dichter es in „Werther“ und den „Wahlverwandtschaften“ so einzig gethan. Aber so wirken, so die Ahnung erwecken kann der Künstler nur durch das dem Ahnen scheinbar Entgegengesetzteste, durch die äußerste Präcision. Nur wenn er seinen Gegenstand von allen Seiten, unter allen Beleuchtungen gesehen, besitzt er ihn; nur wenn er auf das genaueste und knappste ihn wiedergibt, zeigt er uns seine ganze Fülle, wie der Schriftsteller im kürzesten, knappsten, richtigsten Ausdruck allein die Prägnanz (die Schwangerschaft) seines Gedankens zeigt. Nur Dem, der alles speculativen oder künstlerischen oder historischen Sinnes bar ist — drei verschiedene Wege, um zum selben Ziele zu gelangen, das heißt zum Schauen des Wesens — sind das Widersprüche; ja, ihm muß die Kunst überhaupt Widerspruch sein, denn sie ist das Product eines bedeutenden Individuums, welches das Princip der Individuation aufhebt; des Menschen, der sich selbst vergift der Natur gegenüber, aber diese doch durch sein Selbst ziehen läßt und nur, nachdem sie dieses Selbst durchzogen hat, dem Beschauer verklärt wiedergibt. Deshalb wird auch keine der vom Rationalismus ganz inficirten Nationen heute den Kunst-Messias hervorzubringen im Stande sein, was zu entwickeln dem nächsten Briefe aufbehalten bleibt.



Elfter Brief.



Den 5. April.



Nun blieben mir noch zwei Fragen zu besprechen — oder vielmehr laut zu überdenken — um ins Klare zu kommen über den Gegenstand, den ich mir erlaubt habe, in dieser formlosen Form des stenographirten Selbstgesprächs vor das Publicum zu bringen; denn du hast ja nun doch einmal meine Briefe in die Oeffentlichkeit gebracht. Ist irgend eine Aussicht vorhanden, daß unsere Generation noch den bildenden Künstler erlebe, den sie erwartet und erhofft, den sie so oft schon gekommen glaubte, aber nur um sich bald wieder enttäuscht abzuwenden? Welches Land der gebildeten Welt dürfte wohl das erwählte scheinen, das den großen Regenerator hervorbringen wird? Du siehst, es handelt sich um reinste Conjectural-Speculation.

Daß aber ein Einzelner die bildenden Künste regeneriren könne, daran scheint ebensowenig ein Zweifel gestattet, als es erlaubt ist, in den redenden Künsten, der Religion, der Wissenschaft und dem Staate die schöpferische Wirkung des Einzelnen zu bestreiten. Ein Luther und ein Kant, ein Goethe und ein Bismarck — um nur bei Deutschland stehen zu bleiben — haben ja doch in jenen Richtungen,

so sollte man meinen, den unwiderleglichen Beweis geliefert, was das Individuum leisten kann und leisten muß. Man denke an das, was ohne diese Männer aus der deutschen Nation geworden wäre, und man wird nicht leugnen wollen, daß auch unsere Kunst eines solchen Mannes bedarf, eines Mannes, der, wie unser Dichter, die Natur wirklich lieb habe und zugleich verstehe, der sie mit künstlerischem Blicke erfasse und sein Handwerk so gelernt habe, daß er das Erfaßte wieder bilden könne, oder, wie der Meister selber in seiner unnachahmlichen Einfalt und Präcision sagt:

Der hält' ein Auge treu und klug
Und wär' auch liebevoll genug,
Zu schauen Manches klar und rein
Und wieder Alles zu machen fein.

Daß aber gerade unsere Zeit und unser Deutschland berufen und gemacht scheine, einen Künstler hervorzubringen, der zugleich naiv und gebildet, ernst mit seiner Kunst und doch heiter, sicher und überzeugt, unabsichtlich, mächtig wäre, der er selbst zu sein wagte, das wird wohl Jedem ein lieber Gedanke sein. Ein lieber, aber auch ein berechtigter? Mich will es dünken: ja, auch ein berechtigter.

Auf den ersten Blick freilich mag das etwas stark paradoxal erscheinen. Gilt doch unsere Zeit, nicht ohne Unrecht, für absonderlich materialistisch gestimmt, und ist doch unsere nationale Begabung wahrlich keine besonders formenschöpferische zu nennen. Freilich ist mir ob dieser Keckerei schon einmal von einem recht gläubigen Patrioten recht gründlich der Kopf gewaschen worden; aber ich muß sagen, der gestrenge Herr Infallibilist hat mich nicht belehrt.

Der Grundton unserer künstlerischen Natur will mir noch immer mehr musikalisch, lyrisch als plastisch erscheinen, und es ist leicht zu übersehen, daß, während unsere Dramatiker und Romanschriftsteller von Bedeutung, unsere wirklich genialen Architekten, Maler und Bildhauer *rari nantes* sind, wir an trefflichen Viederdichtern und Componisten eine solche Fülle haben, daß wir füglich die ganze civilisirte Welt damit versorgen könnten, und daß unsere Sterne dritten Ranges wohl in Frankreich und in Italien noch unter den Ersten glänzen dürften. Ganz Deutschland singt und hat gesungen; ganz Deutschland hat nie gemalt und gebildet, wie Italien zur Zeit der Renaissance, wie Frankreich noch heute. Zum Gestaltenschaffen gehört Formsinn, und ein Blick auf unsere Kleidung und unsern Hausrath, ein Vergleich unserer geschriebenen und gesprochenen Rede mit der anderer Völker wird uns schon überzeugen, daß der Formsinn nicht unsere Stärke ist, selbst wenn die Geschichte nicht so laut redete. Darum wollen wir uns aber doch nicht die Hoffnung rauben lassen, daß noch einmal ein Dürer und ein Holbein unter günstigeren Bedingungen als vor vier Jahrhunderten bei uns erstehen könnten. Sind wir ja doch auch keine politische Nation und haben einen Staatsmann bescheert bekommen, der es keinem Pitt oder Richelieu nachgibt. Denn es ist gerade das Eigenthümliche der deutschen Nation und ihrer Entwicklung, daß sie besonders durch einzelne Individuen mehr als durch Massenbewegungen gefördert worden ist — wenigstens auf den oben angedeuteten Gebieten, und nichts ist unberechtigter als der deutsche Nationalstolz, wenn er sich solcher Männer wie Luther und Bismarck, Lessing

und Goethe brüstet. Sie Alle sind gegen den Willen der Nation, von ihr bekämpft, anstatt von ihr getragen zu werden, mehr durch ihre undeutschen als durch ihre deutschen Charakter- und Geistes-Eigenschaften durchgedrungen, obgleich sie freilich nur in Deutschland hätten entstehen können.

Ein Voltaire, ein Bacon, ein Machiavelli sind, man möchte fast sagen, Personificationen ihrer Nationen, ja, wie Goethe es vom Erftern sagt, Endresultate ihrer geschichtlichen Entwicklung. Mit den großen Männern Deutschlands ist das absolute Gegentheil der Fall: ein Goethe, ein Bismarck wurden nicht nur den größten Theil ihres Lebens über von ihrer Nation angefeindet, weil sie ihr ihrer ganzen Natur nach antipathisch waren; sie stehen auch in der Geschichte nicht wie Ergebnisse da, sondern wie Proteste, wie Reactionen gegen die von der Nation eingeschlagene Richtung. Sie haben erst die Nation zwingen müssen, sie anzuerkennen; freiwillig hat sie's nie gethan. Ja, man kann sagen: ein Luther, ein Lessing, ein Goethe, ein Stein, ein Bismarck haben sich trotz ihrer Nation, nicht durch ihre Nation zu ihrer Höhe erhoben, und es ist eine ganz unleidliche Prätension der Deutschen, wenn sie nach dem Erfolg für sich vindiciren, was gegen ihren Willen geschehen. Haben sie ja doch selbst auf ihrem eigentlichen, besondern Gebiete, der Musik, einen Beethoven, einen Wagner auch erst dreißig Jahre lang verkennen und bekämpfen zu müssen geglaubt, ehe sie „ihr groß Verdienst unwillig anerkannt“. Was Goethe von seinen Landsleuten zu leiden gehabt, wie unaufhörlich er sich über sie beklagen mußte, weiß Jeder, der von dem Vielangefeindeten nicht nur die

fünf oder sechs Hauptwerke, sondern auch mit bewundernder Liebe und Verehrung jede Note lieft, die er in seinem Tagebuche hingeworfen. Und jener instinctive Haß der Deutschen gegen Goethe und Bismarck war im Grunde viel natürlicher als ihre nachträgliche Bewunderung: mußten sie ja doch in dem formbedürftigen Genie Goethe's und in der ihm eigenen Selbstbejahung seines Charakters Eigenschaften erkennen, die ihnen im Allgemeinen ebenso fremd waren, als Bismarck's Freiheit von Systemen und Leben in concreten Anschauungen. Ebenso sind Luther's, Friedrich's II., Lessing's Geistes- und Charakter-Eigenschaften in einem Sinne durchaus undeutsch, und noch heute gibt es Leute, die Friedrich's „Menschenverachtung“ wie Goethe's „Egoismus“ nicht vertragen können; daß ein rechter Mensch die Menschen verachten und doch lieben — oder doch wenigstens bemitleiden und unterstützen — kann; daß ein rechter Mensch das Recht und die Pflicht hat, sich die Lästigen vom Leibe zu halten — das sind eben zwei Dinge, die noch immer nicht anerkannt sind im Vaterlande.

Aber wiederum, solche Menschen sind eben doch nur in Deutschland möglich, gerade weil überall sonst die Heerdennatur unter den Menschen so vorherrscht, daß der Einzelne gar nicht zur Erscheinung kommen kann. Dieser Heerdentrieb nun existirt natürlich auch in Deutschland, aber, Dank dem ihm die Wagschale haltenden Individualismus, doch viel weniger mächtig als anderswo. In Frankreich oder Italien würde ein Genius, der im Widerspruche mit der Nation stünde, gar nicht durchbringen. Andererseits wieder ist die deutsche Nation wie die deutsche Sprache — die Sprache

ist ja nichts als der Reichen gewordene Volksgeist — das einzige Material, das jenen Großen erlauben konnte, zu thun, zu denken, zu sagen, was sie gesagt, gedacht, gethan haben. Mit den Franzosen hätte ein Luther nie was fertig gebracht, weil der Franzose sich nur durch abstracte Principien oder persönliche Interessen bestimmen läßt, der Deutsche aber als geborner Individualist sich, nach einigem Widerstreben, doch den Individuen anvertraut. Ebenso ist es nur in unserer Sprache möglich gewesen, einen „Faust“ zu dichten, eine „Kritik der reinen Vernunft“ zu denken, weil unsere Sprache eben der Ausdruck eines speculativ angelegten Volksgeistes ist.

Dieser Individualismus und diese speculative Gabe bringen natürlich meist gar viel Absurdes und Unnützes hervor, das weit unter dem vom Rationalismus und der Convention — dem codificirten Heerdenbetriebe — Geleisteten, d. h. dem Mittelmäßigen, anderer Nationen steht; doch ist nur ihnen gegeben, das Größte zu leisten, wenn sie sich in einem Großen manifestiren. Die Gesellschaft Jesu, die Literatur Ludwig's XIV., die Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, der demokratische Staat von 1789 sind Schöpfungen des combinirten Heerden-Instinctes und des Rationalismus; sie sind folglich logisch, aber unorganisch, mechanisch abstract. Die Reformation, die deutsche Philosophie, die deutsche Dichtung, der deutsche Staat sind Schöpfungen großer Individuen und der Speculation (Ahnung, Instinct, was Alles nur andere, niedere Formen der Speculation sind); folglich sind sie unlogisch, unsymmetrisch, aber organisch, concret.

So wird es nun wohl auch mit unserer bildenden Kunst sein, wenn wir wirklich noch darin Großes zu leisten berufen sind. Sie wird nie ein Product des Nationalgeistes sein, wie unsere Musik; sie wird, wie unser Staat, das Werk eines Einzelnen sein, dem sich die Nation anfangs unwillig, endlich frohen Muthes unterwerfen wird. Und zwar werden auch hier wieder deutsche Charakter- und Geistes Eigenschaften, die mit der Kunst gar nichts zu thun haben, dieser zu Hilfe kommen, wie im Kriege und in der Politik eigentlich an sich ganz unmittlärliche und unpolitische Eigenschaften die mangelnden speciellen Talente vollauf ersetzt haben. Dahin gehört der dem Deutschen eigenthümliche Ernst. Was er betreibt, betreibt er, als hinge das Wohl und Wehe der Welt davon ab — eine beinahe sichere Bürgschaft des Erfolges. Auch die damit zusammenhängende Liebe zur Sache, die man nur in Deutschland findet, ist eine gar heilsame und fördernde Tugend. Ueberall sonst wird jeder Beruf ein Metier; in Deutschland allein wird jedes Metier ein Beruf — man denke nur an unsere armen Schulmeister oder an unsere Orchester-Musiker. Weiter unser Fleiß, unsere Ehrlichkeit, vor Allem aber unsere Wahrheitsliebe und unsere Reiselosigkeit. Natürlich sind auch in Deutschland die Lügner wie die Reider die Mehrzahl; aber es gibt doch bei uns noch Leute, welche die Wahrheit ehren und die fremdes Verdienst freudig anerkennen, was außer England sonst wohl in Europa durchaus nicht zu finden sein dürfte. Was aber diese Tugenden dem Künstler werth sind, beweisen die dichterischen Resultate der Goethe-Schiller'schen Freundschaft, beweist die, freilich zu späte, Belehrung Goethe's vom Classi-

cismus. Ein Deutscher allein vielleicht lernt was vom Leben, oder ist doch wenigstens der Einzige, der sich nicht schämt, einen Irrthum zu bekennen. Einen Staatsmann, der sich nach dem fünfzigsten Jahre, einen Dichter, der sich nach dem sechzigsten bekehrt, von Grund aus bekehrt — in seinen Ansichten über die Mittel und Formen, natürlich nicht in seinen Ansichten über das Wesen — hat es vielleicht nur in Deutschland gegeben; jedenfalls hätten sie anderswo schwerlich den Muth gehabt, sich ihrer Bekehrung zu rühmen.



Zwölfter Brief.



Den 6. April.



Leben den perpetuellen Eigenschaften des deutschen Charakters und Geistes, die ihn trotz seiner mangelnden künstlerischen Begabung und namentlich trotz seiner formlosen Natur und Menschenumgebung zum Künstler der Zukunft zu berufen scheinen, gibt es auch noch, ich will nicht sagen, zufällige, aber doch solche, welche speciell unserer Zeit und der heranwachsenden Generation angehören. Unsere Kunst kann sich ja nicht aus der naiven Unschuld naturgemäß entwickeln; wir haben ja schon Alle gekostet vom Baume der Erkenntniß, und es gilt nur, eine zweite Jugend zu erringen. Das wird aber doch nur eben Dem möglich sein, der den höchsten Grad, die größte Ausdehnung und eine gewisse Art der Bildung erlangt. Auch unsre Dichtung ist ja keine wilde Pflanze gewesen; auch sie ist auf einem hundertfach von der Kritik durchpflügten Boden, andere würden sagen, auf einem mit den Reichen erschlagener Theorien gedüngten Schlachtfelde, erwachsen. Dadurch nun, daß unsere Civilisation die letzte kommende ist unter den fünf

Civilisationen, welche, sich an einander anschließend oder gegen einander reagirend, seit vier Jahrhunderten Europa beherrscht haben, sind wir eben doch auch, als die Veztgelkommenen, Diejenigen, welche den größten Weg zurückgelegt, am meisten gesehen, den höchsten Punkt erreicht haben. Zweitens aber ist auch unsere Bildung, als auf speculativer Basis ruhend, der Kunst viel verwandter als die rationalistische Bildung Englands und Frankreichs zum Beispiel, trotz der größern plastischen Begabung des letztern. Und hier sei es im Vorbeigehen bemerkt, daß auch die italienische Natur nicht ohne speculative Anlage, daß jedenfalls die der speculativen nächstkommende Anlage, die künstlerische, bei ihr stärker als bei irgend einer andern Nation vorhanden, leider aber seit mehr als einem Jahrhunderte durch den rationalistischen Geist der in Italien allmächtigen englischen und französischen Bildung beinahe ganz unterdrückt oder doch neutralisirt ist. Denn im Grunde ist ja in jeder Nation, auch in der deutschen, die große Masse der Halbgebildeten immer rationalistisch und conventionell gesinnt. Kommt ihr eine Macht wie die französische Bildung des vorigen Jahrhunderts oder gar die französische Revolution zu Hilfe, so triumphirt sie natürlich über den Instinct der Menge und den künstlerischen oder speculativen Sinn der Wenigen, welche zusammen „der Menschheit bestes Theil“ ausmachen. Eine Kunst zu schaffen, die dem höchsten Sinne der Menschheit des neunzehnten Jahrhunderts entspricht — und das soll ja wohl die erwartete Kunst — kann demnach eigentlich, wie die Dinge heute liegen, nur Deutschland zukommen.

Es handelt sich hier durchaus nicht um angehäuften Wissen, sondern um durchgebildete Seelen. Nur ein Mensch, der Goethe und Shakespeare, Kant und Schopenhauer nicht nur gelesen, sondern in sich aufgenommen, steht heute auf der Höhe der Menschheit. Man stelle sich nur vor, durch welche Kluft ein Mensch von uns getrennt ist, dem die uns von diesen Göttlichen gegebene Welt eine unbekannte ist. Und dazu ist es nicht einmal nöthig, daß wir sie gelesen haben: sie sind eben in der Atmosphäre unserer Bildung; sie haben diese ganz durchdrungen und wir athmen sie ein zugleich mit unserer deutschen Luft, wie auch andererseits es durchaus nicht hinreicht, sie gelesen zu haben, wenn man sie sich nicht angeeignet hat. So lebt z. B. Shakespeare für die Engländer eigentlich nicht mehr, wie für uns, er ist ihnen fremd geworden; sie lesen ihn noch, wie unsere Kinder noch die Bibel lesen, nicht wie unsere Väter die Bibel gelesen haben, oder wie wir Goethe lesen, als das Bademecum des Lebens. Ist es nun denkbar, daß ein großer Künstler heute erstehet, der diese Welt ignorirte? Würde er doch die Sprache einer andern Zeit, einer andern Welt reden. Wie sollte er von den Besten seiner Zeit verstanden werden, ihnen genügen? Und doch nur

„Wer
Den Besten seiner Zeit genug gethan,
Der hat gelebt für alle Zeiten.“

Es ist das Verdienst der deutschen Bildung gewesen, das organische Wachsen und das Ahnen des Unerforschlichen neben der mechanischen und rationalistischen Weltanschauung des acht-

zehnten Jahrhunderts wieder betont und in ihre Rechte eingesetzt zu haben; nun ist aber alle Kunst Ahnung, Organismus, oder, wenn man will, Ahnung des Organismus; wie sollte Dem, der die deutsche Bildung ganz besitzt, das Geheimniß der Kunst nicht zugänglicher sein als einem französischen Rationalisten oder einem englischen Positivisten und Utilitarier?

Dazu kommt nun noch, daß wir gerade in einer Krise sind. Schon seit Jahren regte sich in Deutschland der Ueberdruß an der unfruchtbaren grauen Theorie, die Sehnsucht nach des Lebens grünem Baume. Das glänzende Fiasco, das unsere politischen Systeme seit 1862 gemacht, haben uns die Augen geöffnet, uns gezeigt, daß, was wir seit hundert Jahren theoretisch so hoch gefeiert und praktisch so eigensinnig bekämpft hatten, das Recht großer Individualitäten und die Macht der organischen Wirklichkeit, eigentlich doch das Bestimmende und Siegreiche im öffentlichen Leben sind. Diese Erfahrung fangen wir nun an, auch auf andere Gebiete anzuwenden. Wir sind wie ein hochgebildeter Mensch, der sich plötzlich in einer Welt befindet, wo Bücher und Kenntnisse nichts gelten, gar nicht existiren; wo es heißt, sich rasch entschließen, rasch handeln; wie ein gelehrter Genie-Offizier ohne Karte in einer Wildniß der neuen Welt vor einer indianischen Horde. Da tritt nun die Ueberlegenheit der Bildung recht hervor, eben weil wir dann anfangen, ihre Formeln beiseite zu lassen und uns von ihrem Wesen durchdrungen und gehoben zu fühlen. Wir sind der ABC-Schule entronnen; wir brauchen nicht mehr zu buchstabiren, wir lesen die Welt selber wie das Kind, das zum

erstenmale seine fatalen langweiligen grauen Lettern über dem Märchen vergißt, an dem es sie gelernt hat.

Endlich der Krieg. Ist es möglich, daß eine solche Erschütterung nicht schlummernde Kräfte wecken sollte? Noch ist seit Salamis und der Armada, seit Lepanto und Rocron, ein solcher nationaler Sieg beinahe nie ohne seine schönsten Früchte — große Kunstwerke — geblieben. Nur muß man die Wirkung eines derartigen Erlebnisses nicht roh-oberflächlich, nicht als eine directe auffassen wollen. Nicht ein Monument zu Ehren unserer Krieger, nicht ein Epos, das die Heldenthaten von 1870 besingt, vielleicht nicht einmal ein großes Geschichtswerk, das sie episch erzählt, wird die junge Generation unter dem Eindrucke des Krieges und der Wiederherstellung des Reiches hervorbringen. Auch die Oresteia, Macbeth, Don Quixote, Tom Jones sind keine Verherrlichungen der vaterländischen Großthaten; aber in ihnen lebt der Geist von Hellas, Spanien und Altengland, der Geist ihres nationalen Aufschwunges. Möglich, daß auch uns ein Stück wie die „Perser“ bescheert wird, obschon die Formen unserer Bildung sich wenig dazu eignen; aber hoffen dürfen wir, ich möchte sagen: wir können rechnen darauf, daß unser individuelles Selbstgefühl, gesteigert vom Nationalgefühl, unser persönliches Selbstvertrauen, das nun in der Zuversicht der Nation zu sich selber, im Bewußtsein, des Größten fähig gewesen zu sein, herrliche Nahrung findet, sich dem wiedergeborenen Vaterlande zum Ruhme und zur Freude in einer Künstlerseele rege, sie treibe zum Schaffen, ihr Flügel gebe, das Höchste zu erreichen. Was auch der deutsche Künstler der Zukunft

schaffen möge — so entfernt auch der Gegenstand seines Wertes von irgend einer Beziehung zu den Ereignissen von 1870 und 1871 sei — sein Wert wird eine nationale Bedeutung haben. Ein Erlebnis wie das, welches die Seele der deutschen Nation durchgemacht, will und muß, auf welche Weise es auch sei, seinen künstlerischen Ausdruck finden.



Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

543247

