Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 6 (1911-1912)
Heft: 4

Artikel: Dichtung und Weltanschauung
Autor: Walzel, Oskar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-751218

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VI. Jahrgang | Dezember 1911 | Heft 4

Dichtung und Weltanschauung

Von **Oskar Walzel**

Hunderte und Tausende erfreuen sich jahraus jahrein an Schillers „Tell". Irre ich indes, wenn ich annehme, daß die große Mehrheit sich lediglich des stofflichen und gedanklichen Reizes bewußt wird, den diese Dichtung ausübt? Den Schweizer vor allem fesselt die erschütternde und zugleich erhebende Geschichte von Wilhelm Tells Leid und Tat, dann aber die Gesinnung, die aus dem Drama ihm entgegenleuchtet und in der er seine eigene beste Überzeugung wiedererkennt. Daß ein Künstler Stoff und Gedanken in eine besondere Form von starker und feiner ästhetischer Prägung gegossen hat, wird mehr oder minder als selbstverständlich mitgenommen. Man rühmt bestenfalls die schöne Sprache. Gewiß ist es aus dem Herzen des Schweizers gesprochen, wenn — um eine beliebige Stelle fast wahllos herauszugreifen — Stauffacher erklärt:

„Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht:
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst —
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht —
Zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben —
Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen
Gegen Gewalt — Wir stehn vor unser Land,
Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder."

Anmerkung. In einer Reihe von sechs Vorlesungen, die ich Anfang Oktober den Teilnehmern des ersten Schweizer Mittelschullehrer-Ferienkurses zu Zürich vortrug, war ich bemüht, das umfangreiche Thema halbwegs zu ergründen. Als ich die Ideen, die ich während einer Woche in gespanntester Aufmerksamkeit immer wieder überdacht und zugleich zu mündlichem Ausdruck gebracht hatte, am Anfang der nächsten in einem einstündigen Berner Vortrag zusammenfaßte, mußten selbstverständlich längere Gedankenfolgen vollständig ausscheiden. Daher ist auch in dem vorliegenden Versuche, die Berner Rede in Buchdruck umzusetzen,

Solcher Gesinnung ist heute wie einst der Schweizer; er jubelt drum Schillers Worten zu. Doch meist nur ganz dunkel wird er sich dabei bewußt, daß ihm sein eigenes Glaubensbekenntnis von Schiller in der kostbaren Hülle einer künstlerisch reichen Form dargeboten wird. Da gibt es Wirkungen auf das Gehör, rhythmische und melodische Eindrücke musikalischer Art, dann mächtige Anregungen unseres Vorstellungslebens, durch die unsere Phantasie angetrieben wird, die ewigen Rechte, die wie die Sterne selbst unveräußerlich und unzerbrechlich am Himmel hangen, sich lebendig und plastisch zu vergegenwärtigen. Und wie aus der einzelnen Stelle, so lösen sich aus der ganzen Dichtung von Wilhelm Tell in Fülle rein künstlerische Wirkungen aus, die den Leser und Zuschauer gefangen nehmen. Denn die Form, die Schiller dem Stoffe und seinem Gedankengehalt geschenkt hat, betätigt ihre unwiderstehliche Macht, auch dort, wo sie ganz und gar nicht zu bewußter Erfassung und Würdigung gelangt.

Wer indes mit sorgsamer und zart zufassender Hand die formalen Eigenheiten einer Dichtung und in ihnen strengsten Sinnes die eigentlich künstlerische Arbeit erschließen will, gerät leicht in Gefahr, das Kind mit dem Bade auszugießen. Heute mindestens gilt manchem Dichter und dessen Verehrern die Form allein für wichtig; der Gehalt wird ihnen gleichgültig, er soll ganz zurücktreten und in keiner Weise zur Geltung kommen. Die Anschauung ist nicht neu; und außerhalb des deutschen Sprachgebietes ist sie noch häufiger anzutreffen als innerhalb deutscher Kultur, die weit eher zu Unterschätzung als zu Überschätzung der künstlerischen Form neigt.

Der Gehalt einer Dichtung indes ruht in erster Linie in den Gedanken, die der Dichter künstlerisch zu verwirklichen sucht, weit weniger im Stoffe, der den gleichgiltigsten und mindestwertigen Bestandteil eines Kunstwerks fast durchweg darstellt. Nur daß, wer den Gedanken einer einzigen Dichtung herauszurechnen sich bemüht, leicht ebenso gegen den Dichter sich versündigt, wie jeder, der eine Einzelheit aus einem künstlerischen Ganzen heraushebt und für sich betrachtet. Gedankliche Würdigung einer Dichtung, eines Kunstwerks über-

manches nicht begründet, was in Zürich diese Begründung gefunden hatte; mehr als ein wichtiges Zwischenglied fehlt, das in Zürich ausführlich berücksichtigt worden war. Ich hoffe, in absehbarer Zeit das Ganze im Druck vorlegen zu können, folge aber auch gern dem Wunsch der Schriftleitung und veröffentliche vorläufig einen kürzern Abriß, der dem Inhalt meines Berner Vortrags im großen und ganzen entspricht. Das Beste, was er enthält, hat er Wilhelm Dilthey zu danken.

haupt, tut besser, aus der gesamten Leistung des künstlerischen Schöpfers dessen Weltanschauung zu erschließen; und nicht nur aus seiner Leistung, vielmehr auch aus seiner Persönlichkeit. Mit Recht sagt Dilthey, daß die höchste Wirkung wahrhaft großer Dichter nur dann eintrete, wenn man zu dem Zusammenhange fortgeht, in dem die in ihren einzelnen Werken hingestellten Lebensbezüge zueinander stehen.

Die Weltanschauung eines Dichters werde also ergründet, wenn anders das Gedankliche seiner Schöpfungen überhaupt erforscht werden soll. Doch diese Aufforderung denkt nicht daran, die Weltanschauung eines Dichters zu einem streng einheitlichen, systematisch geordneten, in klaren begrifflichen Formeln abgefaßten Glaubensbekenntnis zu machen. Sondern sie erblickt in solcher Weltanschauung nur den Rahmen, in dem alle seelischen Beziehungen des Dichters zur Welt Raum finden, und ist sich wohl bewußt, daß die Weltanschauung, und zwar auch die des Philosophen und Religiösen nichts unentwegt Festes, nichts Unveränderliches bedeutet.

Noch mehr: wenn hier von Weltanschauung und Poesie die Rede ist, so kommt doch am allerwenigsten sogenannte Weltanschauungspoesie in Betracht, eine Poesie also, die nicht vom Erlebnis, sondern vom Gedanken ausgeht. Wenn nämlich die Dichtung Gedanken allein und losgelöst vom Erlebnis aussprechen will, entsteht eine Zwischenform zwischen Dichtung und Philosophie oder Naturbeschreibung, deren Wirkung ganz verschieden ist von dem Eindruck eigentlich dichterischer Werke. Dieses Gegensatzes wohlbewußt, stellte einmal Dilthey die „Götter Griechenlands“ und die „Ideale“ Schillers, wahre, tiefe Lyrik, die aus dem Erlebnis erwachsen ist, Gedichten von Lukrez, Haller und auch von Schiller gegenüber, in denen lediglich ein Gedachtes mit Gefühlswerten ausgestattet und in Phantasiebilder verkleidet wird. Schillers „Künstler“ entstammen zwar auch einem Erlebnis. Die Kulturmission, die Schillers künstlerisches Schaffen in sich trug, war dem Dichter in dem Augenblicke aufgegangen, da er sich um anderer Schöpfungen willen angegriffen und geschmäht sah. Der Groll ob unverständiger Angriffe, der Stolz und das Hochgefühl, als Dichter eine Sendung kultureller Art erfüllen zu können, drängte nach künstlerisch geformter Aussprache. Allein während der Abfassung, die sich lange hinauszog, verschob sich der Gedankengehalt der „Künstler“ so stark, ergaben sich dem Dichter so viel neue ideelle Gesichtspunkte, daß zuletzt nicht ein starkes Erlebnis, sondern

eine schwierige Reihe neuer Ideen in den „Künstlern“ zu Wort kam und daß tatsächlich mühsam Erdachtes nur in Phantasiebilder verkleidet wurde.

Ganz anders als die „Künstler“ entsteht ein rein lyrisches Gedicht, aber auch ein echt episches oder dramatisches. Der Dichter erlebt, was zahllose andere auch erleben können. Während indes die meisten über das Erlebnis ohne viel Besinnen wegeilen, möchte der Dichter dessen Bedeutsamkeit ergründen. Doch auch andere gehen denselben Weg und gelangen zu keinem künstlerischen Ausdruck des Erlebnisses. Dem Dichter nur ist es gegönnt, das Erlebnis in eine sprachliche Form zu kleiden, die erkennen läßt, wie bedeutsam es ist. Und zwar kann er diese Bedeutung erkennen lassen, ohne sie mit einem Worte auszusprechen. Gerade echteste Lyrik, wie sie Goethe vielfach geglückt ist, deutet auch nicht mit dem leisesten Wink auf das „Fabula docet“, sondern überläßt dem Leser, im Nacherleben von Goethes Erlebnis sich der seelischen Werte bewußt zu werden, die das Gedicht in sich birgt. Wie viel Lebenskunst strahlt aus Goethes Lied „Auf dem See“ uns entgegen! Und doch sagt uns nur unsere von dem Liede angeregte Reflexion, nicht der reflektierende Dichter selbst, daß jung frohgemutes, frisches Erleben der Natur nicht vor peinigender Erinnerung an verlorenes Glück schützt; daß aber, wer in kraftvoller Selbstzucht sich weichen Träumen entzieht, an der Natur gesunden kann, sobald er sich ihrer Schönheit ganz ergibt und sie mit treuen Sinnen in sich nachzuerleben sucht.

Hätte Goethe der Bedeutsamkeit des Erlebnisses, aus dem das Lied vom Zürcher See geschöpft ist, allgemeinen Ausdruck geliehen, so wäre dem Gedicht sein feinster und zartester künstlerischer Reiz verloren gegangen. Dennoch kann ein andermal tiefe Wirkung sich ergeben, wenn das Gefühl des Lebensmomentes in gesetzmäßigem Fortschreiten sich erweitert und dessen Bedeutsamkeit zu voll bewußter Aussprache gelangt. Auch Dante und Goethe gehen auf solchem Wege bis an die Grenzen der Gedankendichtung. In der Erzählung hält dann das Geschehen plötzlich inne, und ein Gespräch beleuchtet die Bedeutung der erzählten Vorgänge. Mitten im stürmischen Verlauf des Dramas tritt beruhigend und befreiend die Reflexion der Personen über sich hervor. Einzelne Dichtungen verbinden geradezu in Gespräch, Monolog oder Chor die Gedanken über das Leben, die aus den Vorgängen der Dichtung sich ergeben, zu umfassender Betrachtung. So etwa die griechische Tragödie oder Schillers „Braut von Messina“ oder Hölderlins „Empedokles“.

Die dichterische Lebensansicht hat mithin eine innere Tendenz, in Weltanschauung überzugehen. Entgegen kommen solchem Streben Lebenslehre, Philosophie und Wissenschaften. Freilich können sie den Dichter nur bereichern, nicht ihn von vornherein führen und leiten. Seine Weltanschauung wurzelt in seiner eigenen Persönlichkeit; sie hat darum ihre eigenen Gesetze. Auch der Philosoph aber ist, wenn anders er schöpferisch wirken soll, mehr als ein folgsamer Träger und Weiterentwickler der Weltanschauungen anderer. Allerdings wird er, wo der Dichter aus der Gesamtheit seiner Kräfte schafft, die Anschauung zerlegen und die Verhaltungsweisen sauber trennen.

Doch das Eigen- und Urwüchsige der Weltanschauung eines Dichters kann zuweilen keinerlei Beziehung zur Philosophie seiner Zeit aufkommen lassen. Je stärker seine Weltanschauung mit seiner Persönlichkeit verknüpft ist, je machtvoller diese Persönlichkeit in dichterischer Schöpfung sich auslebt, desto weniger wird dem Dichter das Denken seiner Zeit, also vor allem die zeitgenössische Philosophie bieten. Jeremias Gotthelf, der Urwüchsige und Eigenwillige, ist ein glänzender Beleg für die Tatsache, daß eine starke und ausgeprägte Weltanschauung einem Dichter eignen und ihm doch etwas beinah Zeitloses leihen kann, da sie dem Denken der Epoche fremd gegenübersteht. Gotthelf ist ein Bekenner und ein Erzieher. Aber der Gott, den er predigt, dieser starke und strafende Gott, der die Sünde sofort vergilt, ist der Zeitphilosophie so fremd, daß Gottfried Keller in seinem Landsmann, den er dichterisch bewunderte, einen Kulturgegner erkennen wollte. Im Zeitalter von D. F. Strauß und L. Feuerbach erzählt Gotthelf von einem Bauern, der zur Erntezeit ein Gewitter aufsteigen sieht. Der Schnitt ist vorbei; es ist Sonntag. Der Bauer will retten, was zu retten ist, wenngleich auf seinem Hof noch nie Sonntags gearbeitet worden war. Wirklich bringt er das Korn unter Dach. Doch kaum ist das letzte Fuder in der Scheune, so verzehrt ein Blitzstrahl Haus und Habe. Der Bauer wird blödsinnig.

Das schreibt der echte Volksschriftsteller Gotthelf, der beim Alten und Bewährten beharren und sein Volk an gleicher Stelle festhalten möchte. Ihm ist die strenge Rechtgläubigkeit seiner Pfarrkinder in Fleisch und Blut übergegangen, mag er auch orthodoxen Wortglauben verwerfen und in „Anne Bäbi“ über die dogmatische Schulweisheit eines Vikars spotten. Mit Hölle und Teufel ist er sofort zur Hand; sie gehören zu seinem Weltbild; solcher fester Teufels-

glaube befruchtet seine Phantasie und schenkt seiner Dichtung grausenerregende Traumbilder, wie das des Branntweinsäufers Dursli.

Gotthelf ist ein echter Dichter, der aus dem Erlebnis seine Werke schöpft; zugleich drängt es ihn übermächtig zur Darlegung seiner Weltanschauung; fast gibt er zuweilen des Guten zu viel, wenn er seine Weltanschauung entwickelt, und leicht zerstört er dann den künstlerischen Reiz seiner Erzählungen. Doch diese Weltanschauung steht ihrer Zeit so fremd gegenüber, daß sie der Dichtung Gotthelfs eine ungebrochene Ursprünglichkeit sichert, ja in einem Zeitalter papierener Bildung ihn vor dem Flittergold jungdeutscher Modeliteratur bewahrt und dadurch auch rein künstlerisch zu einer wichtigen Voraussetzung seiner Poesie wird. Wer dem Zusammenhang von Weltanschauung und Poesie nachgeht, findet drum an Gotthelf einen wertvollen und ergebnisreichen Einzelfall: seine Weltanschauung befruchtet seine Kunst, hat aber mit dem Denken seiner Zeit nichts gemein.

Sein Landsmann und Gegenfüßler Gottfried Keller bekundet in vollem Gegensatz zu Gotthelf selbst, wie viel seine Welt- und Kunstanschauung der Philosophie der Zeit dankt. Unter den Denkern und den philosophischen Bekenntnissen, die nach Kellers eigenen Worten auf ihn fördernd und vorwärtstreibend gewirkt haben, spielt Ludwig Feuerbach und dessen Materialismus vielleicht die auffallendste Rolle. Ein Materialist als Anreger eines Poeten! Feuerbachs Heidelberger Vorlesungen vom Jahre 1848 konnte Keller anhören. Er vernahm aus dem Munde des Junghegelianers, der in dem Gottesbegriff nur ein Gebilde menschlicher Phantasie, nur ein ins Unermeßliche gesteigertes Spiegelbild des Menschen erkennen wollte, die Aufforderung, sich auf das Diesseits einzuengen. Aus Gottesfreunden wollte Feuerbach Menschenfreunde, aus Kandidaten des Jenseits Studenten des Diesseits erziehen. Gottfried Keller beugte sich nach längerem Kampfe vor der neuen Lehre. Er erkannte, daß der Verzicht auf die sogenannten religiösen Ideen nicht der Welt alle Poesie und erhöhte Stimmung nehme. Sie werde vielmehr unendlich schöner und tiefer, das Leben gewinne an Wert. Verklärung und Verschönerung der Wirklichkeit und des ganzen Reichtums ihrer einzelnen Erscheinungen war in Feuerbachs Weltanschauung vorgedeutet; Kellers künstlerischer Realismus fand darum in Feuerbach eine feste Stütze. Hier kam tatsächlich Philosophie dem Dichter entgegen, nicht nur seiner Weltanschauung, auch seiner Kunst. Feuerbachs gottleugnender

Materialismus konnte in jene eingehen, konnte diese befruchten, weil er in Kellers Denken und Schaffen einen wohlvorbereiteten Boden fand.

Noch deutlicher sagt ein anderer großer Realist, wie viel ihm und seiner Kunst die Philosophie seiner Epoche geboten hat. Emil Zola leitet geradezu aus der Tatsache, daß seine Zeitgenossen eine neue Philosophie entdeckt hätten, die Notwendigkeit einer neuen Kunst, und zwar seiner eigenen Kunst ab. Er stellt sich auf die Seite des Positivismus und Evolutionismus und bekämpft von dieser Stelle aus die Gestaltung, die dem Menschen in klassischer Dichtung geworden war: „C'est nécessairement la poussée d'un nouvel art, dans ce nouveau terrain."

Wenn Keller und Zola ihr dichterisches Schaffen auf materialistische, positivistische und evolutionistische Philosophie zurückführen, so beweisen sie zugleich, daß der Dichter nicht bloß aus metaphysischer Philosophie Anregung ziehen, daß nichtmetaphysische Weltanschauung der Poesie etwas geben kann. Das ist hochwichtig. Auch Philosophen, die wie Feuerbach grundsätzlich keine Philosophen sein wollen, die alle Metaphysik abschwören, haben den Poeten etwas zu sagen.

Oder etwa gar nur sie? Ist vielleicht Metaphysik und Poesie unvereinbar? Zola scheint zur Ansicht zu neigen, daß nur ein unmetaphysisches Glaubensbekenntnis mit echter Poesie vereinbar sei. Der realistische Dichter möchte mit allen Sinnen diese Welt, die Welt der ihn umgebenden Wirklichkeit erfassen und aus ihr Anschauungen für seine Kunst holen. Darum verlangt Zola, die Natur wiederzugeben, wie sie ist, „la rendre telle qu'elle est". Und kühn verwirft er neben sinnenstarkem und sinnenfeinem Erfassen der Natur die Phantasie. „L'imagination n'a plus d'emploi", ruft er; so verstopft er die Quelle, aus der vor allem künstlerisches Wirken zu strömen scheint. Mindestens hatte man vor Zola das geglaubt.

Wir stehen vor der wichtigsten, bedeutsamsten und entscheidenden Einzelfrage, die innerhalb des ganzen Problemgebietes sich auftut, auf dem das Verhältnis von Weltanschauung und Dichtung sich bewegt: beschränkt sich der Dichter auf die Wiedergabe von Eindrücken, die seine Sinne ihm liefern, oder sucht er zu verwirklichen, was in seinem Geiste sich gebildet hat, sucht er ein inneres geistiges Erlebnis in künstlerische Wortform zu bringen?

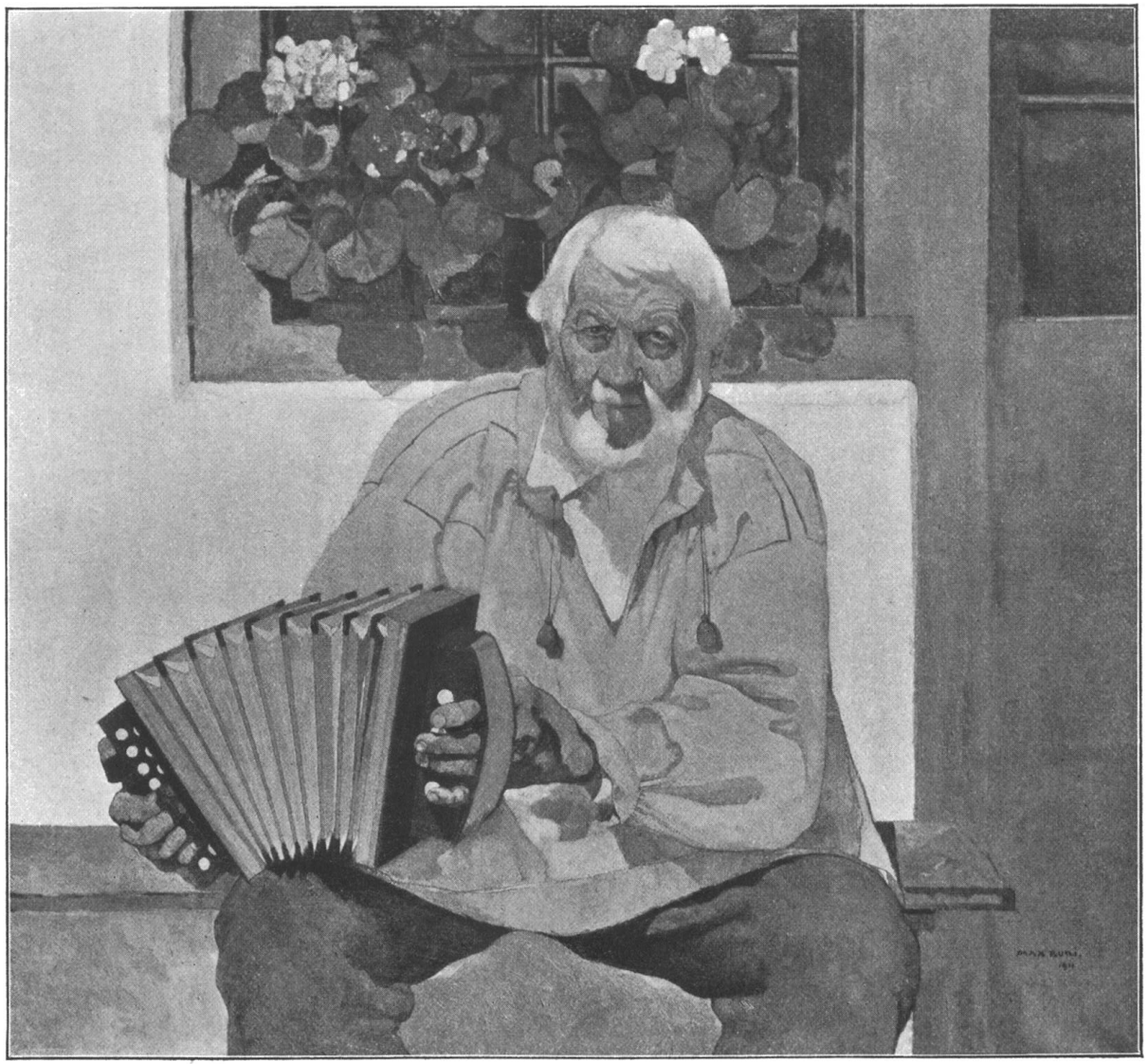
Zolas Forderung, die Phantasie auszuschließen und die Natur so wieder-

zugeben, wie sie ist, deckt sich mit der Theorie der Naturnachahmung, die älterer französischer Ästhetik durchaus gemäß ist. In echt französischer Gestalt legte um die Mitte des 18. Jahrhunderts Batteux diese Nachahmungstheorie vor. Er glaubte das „einzige Prinzip" der Kunst gefunden zu haben, wenn er ihr zubilligte, daß sie die schöne Natur nachahmen solle. Er dachte an eine Auswahl schöner Züge, die verschiedenen Modellen entnommen wären. Die oft erzählte Anekdote von Zeuxis diente ihm zur Begründung: Zeuxis hatte eine vollkommene Schönheit zu malen und verwertete mehrere Modelle, von denen jedes ihm einen einzelnen Zug lieh. So verband er schöne Einzelheiten zu einem Ganzen. Über die Frage, warum diese Einzelheiten schöner seien als andere, entscheidet bei solchem Verfahren nur der Geschmack.

Zola kennt nicht solche Auswahl; er möchte, was er erblickt, ohne Sichtung und Sonderung übernehmen. Doch wie Batteux haftet auch Zola an der äußeren Schale. Er denkt so wenig wie Batteux an ein Schaffen, das vom Innern des Künstlers ausgeht. Das Kunstwerk wird bei beiden zu einem Ergebnis der äußeren Sinne. Die Phantasie ist ausgeschlossen; eine Schöpfung der künstlerischen Phantasie im Kunstwerk zu suchen, ist dem Theoretiker Zola ebenso fremd wie Batteux.

Wohlbemerkt: dem Theoretiker! Daß der Dichter Zola eine starke, übermächtig alle theoretischen Erwägungen überflutende Phantasie besessen hat, ist nicht zu bezweifeln. Doch hier wie in allen folgenden Betrachtungen halte ich mich nicht an das Schaffen der Dichter, nicht an die Voraussetzungen dieses Schaffens, die von psychologischer Forschung nachträglich aufgedeckt werden können. Sondern ich zeige auf, wie sich im Kopfe von Dichtern und Kunstkritikern Vorgänge spiegeln, die zu allen Zeiten beim dichterischen Schaffen sich eingestellt haben. Es hat Jahrtausende gebraucht, ehe diese Vorgänge der Forschung zum Bewußtsein gelangt sind. Selbstverständlich schränkte auch der französische Dichter von einst sich nie auf bloße Naturnachahmung oder gar nur auf eine Nachahmung der schönen Natur ein. Aber französische Ästhetik lehnte lange Zeit jede andere Erfassung des künstlerischen Schöpfungsvorganges ab.

Verdienst der Engländer ist es, gegen die französisch verstandesmäßige Ästhetik und gegen deren Lehre von der Naturnachahmung in neuerer Zeit (etwa seit 1700) der Phantasie ihr Recht gewahrt zu haben. In der Phantasie erkannten englische Denker die Wurzel künstlerischer Arbeit. Deutschland schloß



Max Buri — Der Handorgeler

sich alsbald dem Vorgang der Engländer an. Der Schweizer Bodmer vertrat als einer der ersten den Grundsatz, daß die Ergründung der Kunst von einer Erforschung der „Einbildungskraft“ ausgehen müsse. Ihm selbst war an Miltons Werken die Macht einer Phantasie aufgegangen, die über die Grenzen der wirklichen Welt hinauszuschreiten und „Wunderbares“ zu ersinnen vermag.

Das Verhältnis von Künstler und Natur, die Auffassung der Natur selbst ist bei Franzosen und Engländern grundverschieden. Der Franzose — ich denke in erster Linie an die ältere französische Ästhetik — nennt Natur die Welt des Wirklichen, die von seinen Sinnen ihm nahegebracht wird. Der Engländer denkt an eine Welt, die den Sinnen unzugänglich bleibt und nur dem Denken sich offenbart. Es ist die Welt der Ideen, wie Plato sie nennt, die Welt des Wesenhaften, neben dem alle Erscheinungen der Erfahrungswelt nur vergänglichen Schein bedeuten. Diese Welt des Wesenhaften ist aber auch die Voraussetzung der Scheinwelt, in der wir leben. Nur durch sie wird die Erscheinungswelt möglich. Ihr wohnt eine schöpferische Kraft bei. Im Sinne der Ideenwelt aber schafft nach englischer Annahme der Künstler.

Nur flüchtig kann hier angemerkt werden, daß zwischen Frankreich und England ein Gegensatz sich auftut, wie er ähnlich zwischen Platos und Aristoteles' Weltanschauung waltet. Noch enger berühren sich Aristoteles und die Franzosen einerseits, Plato und die Engländer anderseits in der Erwägung ästhetischer Fragen. Plato und besonders der Neuplatonismus, der bis ins 19. Jahrhundert hinein der Weltanschauung Platos weit näher gerückt wurde, als es angeht, forschen nach dem Wesen des Schönen. Vorsichtiger begnügt sich Aristoteles, den Vorgang des künstlerischen Bildens (nicht des künstlerischen Schaffens) und die Gründe künstlerischer Wirkung zu bestimmen. Die bildende Tätigkeit des Künstlers kommt bei ihm nur in Betracht, soweit sie bewußte Überlegung und technische Ausführung ist. Dieselbe Beschränkung auf die Technik der Poesie war den Franzosen eigen. Sie hatten einst die aristotelische Ästhetik zusammen mit der aristotelischen Erkenntnistheorie übernommen und in ihr die Lehre von der Naturnachahmung.

All das wurde entwertet, seitdem die Philosophie sich entschlossen hatte, die Kräfte der menschlichen Seele zu bestimmen, die der Religion, dem Rechte, dem Wissen zur Voraussetzung dienen. Folgerichtig mußte auch die Ästhetik nach der Kraft fragen, aus der Kunst und Dichtung entspringen. Schon Bacon

und Hobbes, die Zeitgenossen Shakespeares, stellten diese Kraft in der Phantasie fest. Die Engländer Addison, Shaftesbury, Young, dann der Franzose Du Bos, der von England starke Anregung erfahren hatte, gingen dem schaffenden Vermögen des Künstlers feinfühlig nach.

In schärfster und kühnster Form verkündete Shaftesburys „Soliloquy" (1710) der Welt die neue Lehre. Ihm offenbarte sich der echte Dichter als ein zweiter Schöpfer, ein Prometheus unter einem Jupiter. Gleich dem obersten Werkmeister oder gleich der Natur schaffe er ein Ganzes; alles stehe da miteinander in Zusammenhang und in richtigen Verhältnissen, alle Bestandteile seien sich gehörig untergeordnet.

Wie ein starker Lichtstrahl leuchten diese Worte des englischen Platonikers durch das 18. Jahrhundert. Ich versuchte in einer kleinen Abhandlung*) den Spuren ihrer Wirkung nachzugehen. Fast alle Führer deutscher Kunst und deutschen Geisteslebens knüpfen im 18. Jahrhundert an Shaftesburys Wort an, bis endlich einem gottbegnadeten Jüngling, einem auserlesenen Genius in ihnen sich sein eigenes Schicksal und sein höchster Beruf dartut, bis sie dem jungen Goethe zu einem starken Erlebnis werden, in dem er erkennt, daß er selbst ein solcher Prometheus unter einem Jupiter sei; und im stolzen Bewußtsein, ein zweiter Schöpfer zu sein, schafft er nach seinem Bilde die Prometheusgestalt des Frankfurter Fragmentes. Der Gedanke vollends, daß der echte Dichter wie die Natur ein Ganzes schaffe, einen Organismus von strenger innerer Gesetzlichkeit, wird für Goethe ein sicherer Leitstern auf der Wanderung durch die widerstreitenden Kunstanschauungen seiner Zeit. Er zeigt ihm das höchste Ziel künstlerischen Ringens, er enthüllt ihm das Geheimnis seiner eigenen dichterischen Kraft und eröffnet ihm doch auch wieder einen vertieften Einblick in das Schaffen der Natur, in der er durch Shaftesbury eine gleichgeartete, nach gleichen Gesetzen arbeitende Schwester kennen gelernt hatte.

Das Bedeutsame von Shaftesburys Worten liegt nämlich nicht nur in der Anerkennung der gottgleich oder naturgleich schöpferischen Kraft dichterischer Phantasie; vielmehr bestimmt Shaftesbury auch noch das Wesen des Schaffens der Natur und wird durch diesen Zusatz einer der bedeutsamsten Wegweiser organischer Ästhetik. Organische Ästhetik erblickt in dem Kunstwerk einen

*) Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Leipzig 1910.

Organismus von innerer Gesetzlichkeit, der ebenso wie die Organismen der Natur nicht von außen bestimmt, nicht heteronom, sondern autonom ist. Das Kunstwerk kann daher keinem allgemeinen Regelkanon angepaßt werden, der für Kunstwerke gleicher Art oder Gattung ein für allemal aufgestellt wird. Das künstlerische Gesetz, das im Innern eines Kunstwerks waltet, bestimmt das Ganze wie die Teile. Eine wechselseitige Abhängigkeit, eine gegenseitige Bestimmung besteht zwischen dem Ganzen und den Teilen. Wie die einzelnen Teile zu einem einheitlichen Ganzen sich zusammenschließen, so sind auch sie selbst wieder von dem Ganzen bestimmt und abhängig. Beziehungen von gesetzlicher Kraft walten zwischen ihnen und dem Ganzen. Kein Aggregat, sondern eine einheitliche Organisation entsteht auf solche Weise im Kunstwerk. Seine äußere Form ist nicht Zufallsache und nicht das Ergebnis einer willkürlich bestimmbaren Auswahl; vielmehr wird sie von innen aus bestimmt, durch eine Gesetzlichkeit, die dem Ganzen des Kunstwerks entspricht. In der äußeren Gestalt kommt nur eine „innere Form" zur Erscheinung. Hat der Künstler diese innere Form einmal erfaßt, so ergibt sich ihm die äußere Form als deren notwendige Folge.

Es fehlt an Raum, hier auseinanderzusetzen, wie weit Shaftesbury durch andere, zunächst durch antike Philosophie und in erster Linie durch Plato und den Neuplatonismus zu seiner organischen Ästhetik gelangt ist. Sicher ist diese organische Kunstanschauung, auf der der gesamte deutsche Klassizismus ruht, nur im Rahmen platonisch-neuplatonischer Weltanschauung möglich. Ganz unverkennbar erwächst an dieser Stelle Kunstlehre, aber auch Kunst, und nicht zuletzt Dichtung, aus einer Weltanschauung, die von Plato ausgeht und in neuerer Zeit zu frischem Leben und Wirken erwacht.

Denker und Dichter des 18. Jahrhunderts haben die organische Ästhetik Shaftesburys weiter ausgebaut. Ihre reichste Entwicklung fand sie nach 1770 durch Herder, Goethe und ihre Freunde. Schiller setzte sie in kantischen Wortbrauch um. Die Romantik endlich machte sie zum Mittelpunkt ihres Sinnens und Schaffens. Der schwierige Begriff der „inneren Form" ward auf diesem langen Wege immer schärfer und feiner erfaßt; aber auch heute weiß man ihm noch neue Seiten abzugewinnen. Eine entscheidende Vertiefung aber hatte der Begriff der innern Form durch Winckelmann um die Mitte des 18. Jahrhunderts gewonnen. In Winckelmanns Sinne fassen ihn dann schon die Stür-

mer und Dränger; unsere Gegenwart kann ihrerseits nur an Winckelmanns Deutung sich anschließen, wenn sie künstlerischem Schaffen auf den Grund sehen will.

Shaftesbury entwickelt die Lehre von der „innern Form" in seinem Essay „Judgement of Hercules": „Wo ein wahrer Charakter bestimmt angegeben und die innere Form richtig geschildert ist, da muß notwendig die äußere Form sich nach ihr bequemen." Eine geistige Einheitlichkeit bedingt also die äußere Form. Das ist noch immer reichlich verstandesmäßig gefaßt, man möchte beinah sagen: aristotelisch. So wenig wie bei Aristoteles kommt an dieser Stelle zum Bewußtsein, daß die Tätigkeit des Künstlers etwas in sich birgt, das jenseits der Grenzen der Verstandeserkenntnis liegt und innerhalb des Gebietes des Gefühls bleibt, also nur erlebt, nicht begrifflich festgelegt werden kann. Der Deutsche Winckelmann konnte dem unbewußten künstlerischen Schaffen weit besser gerecht werden. Die deutsche Mystik des Mittelalters hatte schon Macht und Bedeutung des Gefühls erkannt und gewürdigt. Der deutsche Pietismus des 17. Jahrhunderts erweckte die Anschauungen der Mystik zu neuer Kraft. Darum konnte Deutschland im 18. Jahrhundert der Bedeutung des Unbewußten, zuerst auf dem Felde der Religion, dann indes auch auf dem Gebiete der Kunst gerechter werden als England. Klopstock trug als erster Deutscher das stolze Gefühl einer Genialität in sich, deren Wesen nicht in klarer Verständigkeit, sondern in mächtiger Kraft künstlerischen Erlebens fußte. Winckelmann aber sah in den Schöpfungen antiker Plastik die Phantasie griechischer Künstler am Werk, eine Phantasie, die gleich der Schöpfergabe Klopstocks nicht begrifflichen Formeln nachging, sondern aus einem starken, unergründlichen Gefühlserlebnis die Form des Kunstwerks, innere wie äußere, holte. Shaftesbury war wesentlich nicht über die Annahme hinausgekommen, daß der Künstler nur ein guter und scharfer Psycholog sein müsse. Wer den Charakter der Gestalten, die er — als bildender Künstler, aber auch als Dichter — formen will, genau festgelegt hat, kann in der Zeichnung ihrer Erscheinung und ihres Gebarens nicht fehl gehen; so meint er es. Der Künstler muß mithin wissen, was er will. Winckelmann verlangt im Gegenteil, daß der Künstler fühle, was er soll. In seinen unvergänglichen Deutungen antiker Bildwerke, besonders in der Ergründung des Apoll von Belvedere und des Torso des Herakles, spürte er dem starken Erlebnis nach, in dem der Seele des Künstlers die Seele des Kunstwerks, das er schaffen wollte, sich offenbarte, dem Erlebnis, das der Phantasie des Künstlers

einen machtvollen Schwung gab, über die Mauern der Wirklichkeit hinwegzufliegen und zum Göttlichen hinaufzusteigen. Winckelmann wußte dabei sehr wohl, daß er in sich nur nacherleben, nie aber ganz in Worte und Begriffe fassen könne, was der Künstler erlebt, was ihn beseelt und ihn befähigt hatte, Götter zu bilden, ihn, der nur Menschen von Angesicht zu Angesicht gesehen.

Doch Winckelmann und auch die nachfolgende Ästhetik des Klassizismus und der Romantik wußte das Entscheidende noch nicht so klar anzugeben, wie wir es heute tun können. Das Wesen der künstlerischen Idee, das Winckelmann aufgegangen war, umschrieb Gustav Freytag mit aller Deutlichkeit am Anfang seiner „Technik des Dramas". Er denkt dabei nur an den Dichter; die Anwendung auf den Künstler überhaupt ist jedoch nicht schwer aus seinen Worten abzuleiten.

Freytag weiß, daß die künstlerische Idee, die stille Seele, durch die der Dichter den Stoff vergeistigt, nicht als Gedanke und nicht in der farblosen Klarheit eines abgezogenen Begriffs dem Dichter entgegentrete. Dem Dramatiker leuchten vielmehr die Hauptteile der Handlung, das Wesen der Hauptcharaktere, ja etwas von der Farbe des Stückes zugleich mit der Idee in der Seele auf. All das ist zu einem untrennbaren Ganzen verbunden, wirkt sofort wie ein Lebendes und erzeugt nach allen Seiten weitere Bildungen. Darum kann der Dichter die Idee seines Werks sicher in der Seele tragen und sie trotzdem während des Schaffens nie in Worte umzusetzen imstande sein. Tut er es schließlich und möchte er so den Grundgedanken seines Werks ergreifen, dann kann es geschehen, daß er die künstlerische Idee, die nunmehr in Worte umgeprägt ist, nicht mehr streng nach den Gesetzen seiner Kunst empfindet. Sie ist aus der Welt des Gefühls in die Welt des Verstandes übergetreten. Was nur erlebt werden kann, ist durch begriffliche Erfassung um seinen geheimsten Reiz gekommen.

Der bildende Künstler und der Musiker sieht sich der Versuchung weit weniger ausgesetzt, die künstlerische Idee seiner Schöpfung in Worte umzuprägen. Ihm geht Form und Farbe, Rhythmus und Melodie seines Werkes gleichfalls zusammen mit dem Geistigen auf, das er verwirklichen möchte und das er in der Sprache seiner Kunst, in Farben und Formen oder in Tönen, zum Ausdruck bringt. Die künstlerische Vision, in der Raffael seine Sistina zum erstenmal vor sich sah, zeigte ihm die Gestalten und ihre Anordnung, die Farbentöne und

die Linien, die dem seelischen Gehalt des Werkes entsprechen. Diesen seelischen Gehalt in Worte umzuschreiben, wäre Raffael nie geglückt, wie auch wir ihn nur andeuten können. Er hat ihn in sich erlebt; die Kunstgeschichte und die Ästhetik kann nur versuchen, das Nacherleben dem Beschauer zu erleichtern. Das Nacherleben selbst muß dem Beschauer überlassen bleiben. Im gleichen Sinne sucht Winckelmann in sich wachzurufen, was in dem Schöpfer des Apoll von Belvedere sich abgespielt hat; und er gibt Fingerzeige, wie andere gleiches in sich erwecken können. Daß seine Worte nicht ausreichen, das Urerlebnis des Künstlers auszuschöpfen, weiß er sehr wohl. Denn in diesem Urerlebnis ist etwas enthalten, das aller begrifflichen Erfassung spottet.

Rücken indes Kunst und Weltanschauung, Form und Geist nicht weit voneinander ab, wenn die Urzelle eines Kunstwerks beinah ganz in die Welt des Gefühles hinabtaucht? Im Gegenteil! Erstens bleibt auch angesichts der Deutung der künstlerischen Idee, die Winckelmann angebahnt hat, alles bestehen, was über künstlerisches Erlebnis und Weltanschauung am Eingang meiner Erwägungen gesagt worden ist. Dann aber zeigt die Vorgeschichte von Winckelmanns Entdeckung, daß der Fund nur aus einer Weltbetrachtung heraus gemacht werden konnte, die als Schülerin Platos und des Neuplatonismus in dem Schönen die Verkörperung eines geistigen Elementes erkannte. Auch nach Winckelmann bleibt der Ausgangspunkt künstlerischer Tätigkeit etwas Seelisch-Geistiges; er würdigt nur den Gefühlsgehalt dieses Geistigen besser als seine Vorläufer. Bester Beweis aber für den engen Zusammenhang von Weltanschauung und Kunst ist die Rolle, die Winckelmanns Entdeckung in der Romantik spielt; denn in der Romantik lebt sich die Weltanschauung Platos und des Neuplatonismus ganz aus, in solchem Umfang, daß nach der Romantik nur eine Wendung in entgegengesetzter Richtung eintreten konnte.

Voraussetzung dieser Wendung ist derselbe Goethe, der in der Geschichte der geistverkörpernden Schönheit eine wichtige Stelle einnimmt. Es ist der wichtigste Charakterzug des Dichters und Forschers Goethe, daß er platonisch in der Erscheinungswelt das Abbild einer höheren Wesenswelt erkannte und doch auch der Erscheinungswelt an sich ohne philosophische Bedenken ihr volles Lebensrecht zubilligte. Er schied einerseits die Wirklichkeit und die Welt der Kunst, er schuf mit Bewußtsein aus platonischer Weltanschauung; aber anderseits wurde er gegen die Wirklichkeit nicht ungerecht, errichtete nicht unüber-

steigliche Mauern zwischen Kunst und Wirklichkeit, würdigte den Wert der Poesie des Gegenständlichen und zweifelte nicht, daß ein Übergewicht des Geistigen die Kunst schädige. Vielleicht nie hat Goethe seine reine, untrügliche Ansicht von echt künstlerischem Schaffen klarer und knapper in Worte gebracht, als da er am 6. April 1801 an Schiller schrieb: „Die Dichtkunst verlangt im Subjekt, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit. . . . Die Forderungen von oben herein zerstören jenen unschuldigen produktiven Zustand und setzen . . . an die Stelle der Poesie etwas, das nun ein für allemal nicht Poesie ist."

Gegen die „Forderungen von oben herein", gegen die Ansprüche einer metaphysischen Zeit, das Ideelle in der Kunst schrankenlos walten zu lassen, wendeten sich mit Goethe die Realisten des sogenannten silbernen Zeitalters deutscher Literatur, keiner schärfer und entschiedener als Otto Ludwig. Dem Gegenständlichen und seiner Poesie sollte freie Bahn geschaffen werden, ohne jede „Flucht vor dem Trivialen". Eine sichere Grundlage erhielten diese Wünsche in der materialistischen Weltanschauung, die im Laufe des 19. Jahrhunderts die Metaphysik und mit ihr die platonische Scheidung einer Welt der Wirklichkeit und einer Welt der Wesenheit zurückdrängte. Welcher zauberhafte Schimmer über die Wirklichkeit aus den Lehren eines Materialisten sich ergießen konnte, wurde oben aus G. Kellers Bekenntnis erschlossen. Je weiter das Jahrhundert fortschritt, desto schrankenloser suchte die Dichtung für ihre Zwecke die Wirklichkeit zu verwerten. Einschränkungen, die noch für Otto Ludwig gegolten hatten, fielen dahin, als der Naturalismus einsetzte. Zola stellte sich das Ziel, das ganze Leben, ohne Rücksicht auf Schönheit oder Häßlichkeit, in seine Dichtungen zu übertragen und dabei auch das schlimmste Wort nicht auszuschließen. Nichts sollte fehlen, auch nicht „l'acte sexuel, l'origine et l'achèvement continu du monde".

Zolas wahllose Wiedergabe der ganzen Wirklichkeit, die den Künstler mindestens theoretisch zum bloßen Beobachter und Nachzeichner der äußeren Schale der Welt macht, widerspricht durchaus dem Glaubensbekenntnis von der Schöpfermacht des Künstlers, das aus platonisch-neuplatonischer Weltanschauung in der klassischen und romantischen Ästhetik Deutschlands zur Reife gelangt ist. Wichtiger noch ist, daß auch hinter Zolas Wünschen und hinter den Zielen seiner Poesie eine Weltanschauung steht. Ein Gegensatz nicht nur von ästheti-

schen Gesichtspunkten, sondern von Weltanschauungen liegt zwischen Zola und den Vertretern der oben erwogenen Gedankenreihe vom künstlerischen Schöpfer. Noch mehr: nicht nur Weltanschauungen verschiedener Art prallen da aneinander, vielmehr liegen gegensätzliche erkenntnistheoretische Standpunkte vor.

Die Nachfolger Platos erblicken in der Wirklichkeit Erscheinungen, die dem Wesen der Dinge nicht völlig entsprechen. Unsere Erfahrung zeige uns nur eine Welt des Scheins; die Welt des Wesenhaften gehe unsern Sinnen nicht auf. Kant drückt diese Erkenntnis in seiner Sprache aus: das Ding an sich liegt jenseits der Grenzen unserer Erfahrung.

Zolas Forderung, ohne metaphysische Ansprüche die Welt in allen ihren einzelnen Zügen wiederzugeben, so wie sie ist, läßt sich nur vom Standpunkt des sogenannten naiven Realismus erklären. Der naive Realist ist überzeugt, daß die Dinge durch unsere Sinne unverändert in unsern Geist übergehen, daß wir sie empfinden, wie sie sind, daß wir ihr Wesen erfassen, wenn wir sie empfinden.

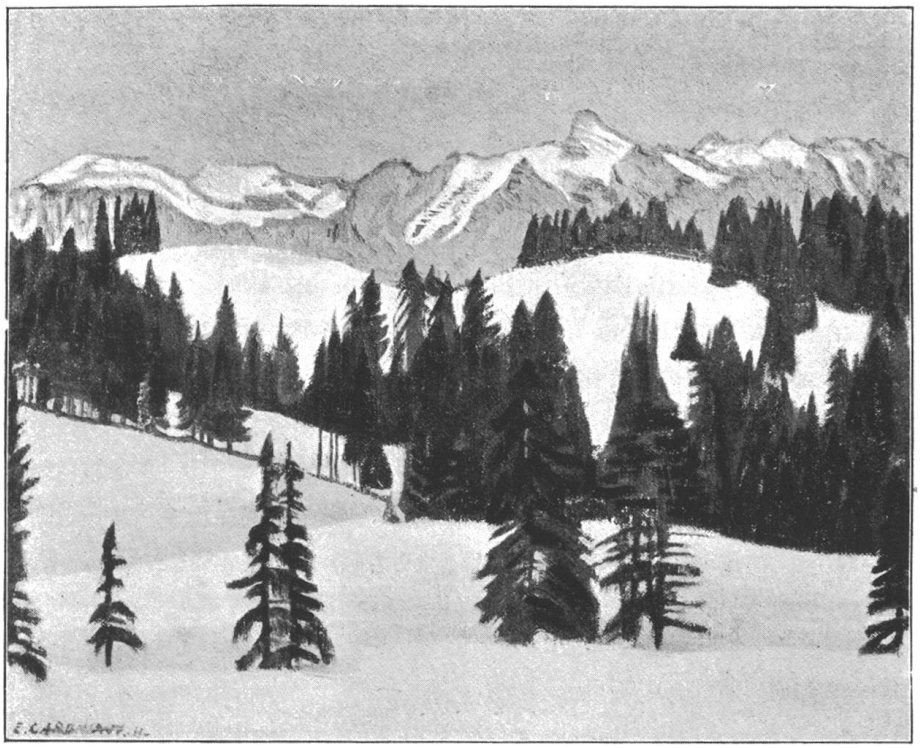
Wie auf platonischer Entgegensetzung des Wirklichen, das den Sinnen sich darbietet, und des Wesenhaften, das nur der Vernunft sich ergibt, die englischen und deutschen Kunstanschauungen des 18. Jahrhunderts ruhen, habe ich angedeutet. Auch Goethe ist, nachdem er sich lange für einen naiven Realisten gehalten hatte, zur Erkenntnis gekommen, daß seine Weltanschauung hinter dem Wirklichen das Wesenhafte suche.

Zolas Verwertung des naiven Realismus, der sich erkenntnistheoretisch nicht rechtfertigen läßt, ist ein Ergebnis der geringen Denkschulung des materialistischen Zeitalters. Den Bedenken, die längst gegen den naiven Realismus erhoben worden sind, wird der Positivismus unserer Tage gerechter. Auch er hält sich nur an die Ergebnisse der Sinnenerkenntnis; allein ihm ist alle menschliche Erkenntnis in den Eindrücken gegeben; weiter forscht er nicht, ein Wesen der Dinge, das den Eindrücken zugrunde liegt, lehnt er ab.

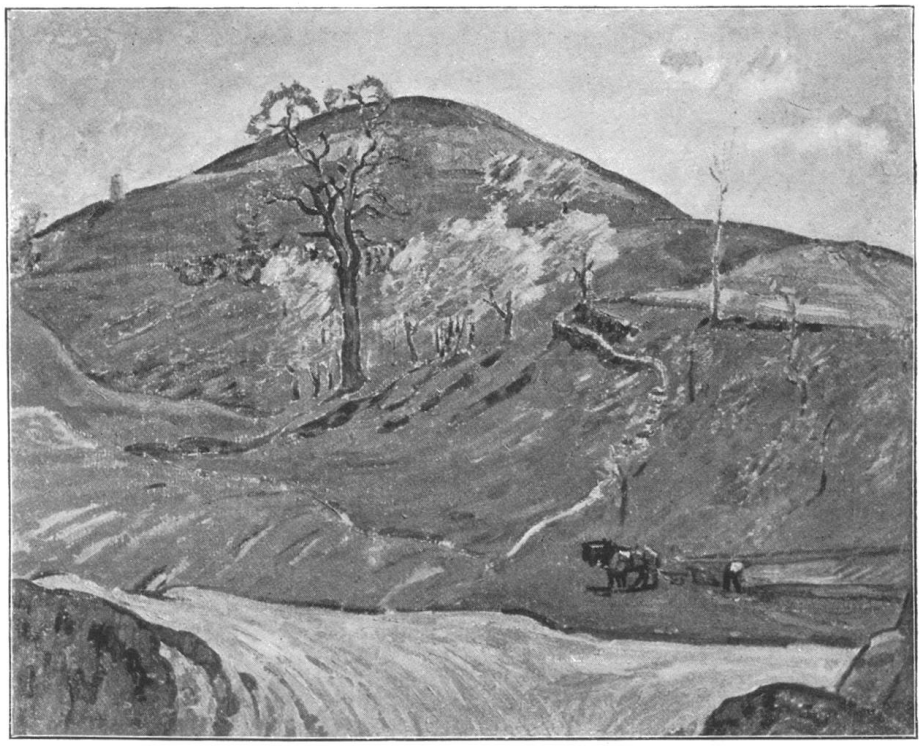
Zolas naiver Realismus ist die Voraussetzung des Naturalismus; auf den Positivismus beruft sich der Impressionismus, die Kunstrichtung, die nur Eindrücke wiedergeben will*).

Eindruck und Empfindung sind wohl zu trennen von Vorstellung. Eindrücke haben wir, wenn die Seele zum sinnlichen Abbild eines größeren oder ge-

*) Ich knüpfe an die Erwägungen Käthe Friedemanns an (Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910. S. 58 ff.).



Emil Cardinaux — Dämmerung



Eduard Boß — Frühlingslandschaft

ringeren Teiles der Außenwelt gelangt. Die Erinnerungsbilder, die von einem Eindrucke oder auch von mehreren in der Seele bleiben, sind die Vorstellungen. Ehe wir etwas erblickt oder gehört oder gerochen oder sonstwie unseren Sinnen vermittelt haben, besitzen wir keine Vorstellung davon. Sobald wir den ersten Eindruck gewonnen, stellt sich auch schon eine Vorstellung ein. Gelangen wir zu einem zweiten, dritten oder vierten Eindruck derselben Erscheinung, so knüpfen wir an die Vorstellung an, die von früheren Eindrücken her in uns wachgeblieben ist. Es ist sogar ungemein schwer, bei wiederholten Eindrücken das gewonnene Vorstellungsbild auszuschalten, also ohne dieses Erinnerungsbild dem neuen Eindrucke sich hinzugeben.

Dem Impressionismus aber liegt alles daran, die Erinnerungsbilder auszuschalten. Denn er ist überzeugt, daß sie die Reinheit unserer späteren Eindrücke beeinträchtigen, daß sie die Eindrücke fälschen, daß sie uns veranlassen, unrichtig zu empfinden. Ihm aber kommt auf die Reinheit der Empfindungen alles an; denn nur sie sind ihm Wahrheit. Der Vorstellungseinfluß also fälscht nach impressionistischer Anschauung die Naturwahrheit.

Ein Beispiel: wir erblicken einen Baum; die Vorstellung „Baum" ist uns längst geläufig; darum versäumen wir leicht, seine eigentümlichen Merkmale zu betrachten, und begnügen uns, ihn der langen Reihe von Bäumen anzufügen, die wir in unserm Leben gesehen haben. Der Baum kommt dabei nicht zu seinem Rechte, wenigstens nicht vor dem Auge des Künstlers. Statt eine ganz individuelle Verbindung von Licht und Schatten, von Farben und Linien, also eine reichbewegte Abfolge von Eindrücken in dem Baume zu erblicken und sich mit unvoreingenommenem Auge in sie zu versenken, sieht mancher Künstler in ihm nur den Vertreter einer Gattung und möchte diesen und nicht die Fülle optischer Eindrücke, die er bietet, in seiner Wiedergabe festhalten. Der impressionistische Maler macht es umgekehrt: zu ihm spricht nur die Reihe der Eindrücke, und an das Ding „Baum", das diese Eindrücke auslöst, möchte er bei seiner Arbeit lieber nicht denken. Er will auch kein Gesicht und auch kein Auge oder keine Nase für sich sehen und wiedergeben. Der Augenkunst der Malerei glaubt er nur dann zu dienen, wenn er jede Erinnerung an die Tatsache, daß er ein Gesicht und in diesem Gesicht Auge oder Nase vor sich habe, also jede Erinnerung an die Vorstellungen „Gesicht", „Auge", „Nase" beiseite schiebt und ausschließlich nur die optischen Eindrücke erfaßt und verwertet.

In solcher Ausschaltung der Vorstellungen berührt sich der Impressionismus aufs engste mit dem Positivismus. Der Positivist erkennt etwas Wahres nur in den einzelnen Eindrücken. Lediglich Bequemlichkeit und ökonomischere Form des Denkens sei es, wenn die ganze Reihe von Eindrücken, die ein bestimmter einzelner Baum wachruft, zu dem Ding „dieser Baum" zusammengefaßt wird; noch enger schränkt sich solche Denkökonomie ein, noch weiter rückt sie von den Eindrücken ab, wenn ein Allgemeinbegriff „Baum" aufgestellt wird. Sehen andere Weltanschauungen in diesem Allgemeinbegriff das Wesenhafte und eigentlich Wahre, im Gegensatz zu der Scheinwelt, die uns einzelne Eindrücke bietet, so verwirft der Positivist die Annahme einer Scheinwelt, nennt Allgemeinbegriffe nur Eselsbrücken zu bequemerer Verständigung und erblickt das Wahre und Wesentliche nur in den Eindrücken.

Dem positivistischen Denker und dem impressionistischen Künstler ergibt sich aus solchen Voraussetzungen die gemeinsame Aufgabe, möglichst reine und durch keinerlei Vorstellungseinfluß getrübte Eindrücke zu suchen. Unterdrückt wird alles Begriffliche, alles Denken; der Beobachter, der Sammler der Eindrücke wird zu einem ungemein empfindlichen Aufnahmeapparat, der seinen eigenen Willen und sein eigenes Denken vergessen muß.

Impressionistische Wiedergabe der Eindrücke scheint vor allem nur dem Maler möglich zu sein. Wie weit jedoch auch dichterischer Impressionismus gehen kann, bezeugt z. B. Hofmannsthals „Reitergeschichte". Gibt der impressionistische Maler nur Eindruck um Eindruck wieder, setzt er etwa Farbenklecks neben Farbenklecks, um der Abstufung nebeneinander waltender Eindrücke Ausdruck zu leihen, so löst Hofmannsthal den Vorgang eines Reiterkampfes in eine unverbundene Reihe einzelner Bilder auf; die Eindrücke, die zusammenhanglos dem Wachtmeister im tollsten Gedräng sich bieten, folgen einander, ohne daß der Erzähler sie wie Ursache und Wirkung verknüpfte. Der Wachtmeister sieht die Schwadron im Galopp auf ein Gehölz zu, sieht den ersten Zug sich von der Schwadron ablösen und langsamer werden; sieht sich im Kampf und ebenso den Rittmeister oder einen Kameraden, fühlt dann die Melée sich lockern und ist auf einmal allein hinter einem feindlichen Offizier auf einem Eisenschimmel. Der Offizier „wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht und die Mündung einer Pistole zu, als ihm ein Säbel in den Mund fuhr, in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pfer-

des zusammengedrängt war. Der Wachtmeister riß den Säbel zurück und erhaschte an der gleichen Stelle, wo die Finger des Herunterstürzenden ihn losgelassen hatten, den Stangengürtel des Eisenschimmels, der leicht und zierlich wie ein Reh die Füße über seinen sterbenden Herrn hinhob." In diesem Bericht ist aller gedankliche Zusammenhang vermieden. So erlebt ein Mensch, dem die Spannung des Augenblicks alle Denkfähigkeit raubt; und darum ist die Schilderung ein Meisterstück, weil sie dem augenblicklichen Denkzustand des Wachtmeisters bis ins kleinste entspricht, einem Zustand, in dem das Gefühl eines tätigen Ich ganz verschwindet und nur noch ein erlebendes und Eindrücke empfangendes Ich überbleibt. Das Bewußtsein willensgemäßen Handelns ist unterdrückt, und zwar in solchem Umfang, daß der Wachtmeister einen Säbel in den Mund des Offiziers fahren sieht, ehe er sich klar ist, daß es sein eigener sei und daß, was er erblickt, ein Ergebnis seines eigenen Handelns darstelle. In dieser fieberhaften Spannung sind die Sinneseindrücke klar und scharf; Wollen und Denken aber ist aufgegeben und alle Bewegung mechanisch geworden. So sieht sich der Wachtmeister, wie er den Stangenzügel des Eisenschimmels faßt, und zwar an derselben Stelle, wo die Finger des Offiziers ihn losgelassen hatten, sieht ferner, wie leicht und zierlich das Tier seine Füße über den gestürzten Herrn weghebt; und dann erst wird er sich bewußt, daß dieser zu Tod verwundet, und zwar von ihm selbst getötet worden sei.

Die Forderungen impressionistischer Kunst sind aufs genaueste erfüllt. Da ist von Vorstellungen wenig und von Denken keine Rede, da ist unbeirrten Sinnes ein Eindruck nach dem andern rein aufgenommen. Eine außergewöhnliche Anschaulichkeit entspringt solcher Erzählungskunst, die an dieser Stelle unter allen Umständen ihr Eigenrecht hat. Wenn irgendwo, durfte in Hofmannsthals Reitergeschichte impressionistische Technik walten. In der Wiedergabe der Situation hätte jede andere Technik nur Minderwertiges liefern können.

Impressionistische Dichtung hat indes auch noch bei andern Gelegenheiten etwas Wertvolles zu bieten: eine starke Anschaulichkeit und eine auserlesene Kunst lebendiger Zeichnung des Lebens. Seitdem impressionistische Dichter uns gezeigt und bewiesen haben, wie stark sich die geheimsten und feinsten Reize eines Stückes Natur, die allerpersönlichsten Farben und Formen einer belebten und bewegten Gestalt in Werken nacherleben lassen, erscheint uns eine Schilderung, die alles unserer Vorstellungskraft überläßt und mit wenigen Strichen

diese Vorstellungskraft wachrufen will, arm und schal. J. P. Jacobsen bekundet das auf einer Seite seines „Niels Lyhne", die einen wichtigen Gradmesser neuerer geistiger und seelischer Kultur bedeutet. Da werden Verse aus Öhlenschlägers „Helge" vorgelesen; eine Meerfrau — „die schönste ist's, so die Erde trägt" — wird von Öhlenschläger mit den etwas konventionellen und starren Mitteln nachwielandischer Kunst geschildert: weiße Arme, schöne Glieder, mit silbernem Flor bedeckt. . . . Was der Mensch der Gegenwart vermißt und was er an dieser Stelle erwartet, legt Jacobsen einer Zuhörerin in den Mund: den Wunsch, in die eigentümliche Schönheit eines solchen Meerfrauenkörpers eingeweiht zu werden; nackt müßte sie sein wie die Welle, und die wilde Schönheit des Meeres müßte sie durchströmen; auf ihrer Haut müßte etwas vom Phosphorglanz des Sommermeeres, in ihren Haaren der schwarze wirre Schrecken des Meergrases liegen; die tausend Farben des Wassers hätten in blinkendem Wechsel in ihre Augen zu kommen und zu gehen, ihr bleicher Busen sollte eine wollüstig kühlende Kälte haben, der wogende Lauf der Wellen durch alle ihre Formen rieseln, ihrem Kuß die saugende Gewalt des Strudels eigen sein, und ihre zärtlich ausgebreiteten Arme müßten dem Schaum der Wellen gleichen.

Solche Wünsche hat der Impressionismus erfüllt, und hier wurzelt seine Bedeutung. Freilich hat eine Richtung, die der Anschauung und ihrer Reinheit vor allem dient, die nur Eindrücken nachlebt und darum das Denken verpönt, auf malerischem Gebiete noch mehr zu leisten als auf dem Gebiet der Dichtung. So liegt denn auch die eigentliche Leistung des Impressionismus auf dem Felde der Malerei.

Innerhalb der Dichtung hört das Recht des Impressionismus da auf, wo die Anschauung ihre Bedeutung für Poesie verliert. Theodor A. Meyer wies in seinem Buch „Das Stilgesetz der Poesie" (1901) der Anschauung und deren dichterischer Verwertung ihre Grenzen nach. Mit gutem Recht behauptete er, daß Anschauungen, d. h. bildliche Sinneseindrücke, nur von Malerei, Plastik und Architektur geboten werden. Die Poesie aber könne Anschauung überhaupt lediglich durch Vorstellungen vermitteln. Denn die Sprache wirke nicht unmittelbar auf unsern Gesichtssinn, sondern knüpfe an den bestehenden Vorrat der Gesichtsvorstellungen an. Wohl veranlasse sie die Phantasie, aus den sprachlich nahegebrachten Vorstellungen innere Anschauung zu schöpfen; doch es sei unmöglich, aus nur sprachlich Vermitteltem vollwertige Anschauungsbilder

zu schaffen. Von Meyers Standpunkt gesehen, besteht der Unterschied impressionistischer und nichtimpressionistischer Dichtung also nicht in der Möglichkeit, daß jene auch Anschauungen erzeuge, wo diese nur Vorstellungen wachrufe. Sondern der Impressionismus weckt nur einen größeren Reichtum von Vorstellungen und gibt dadurch der Phantasie einen stärkeren Antrieb, sich reinere Anschauungsbilder zu schaffen. Die Vorstellungen aber bleiben auch dem impressionistischen Dichter unentbehrlich.

Daß auch der impressionistische bildende Künstler ohne Vorstellung nicht auskommt, hatte viel früher, 1893, Adolf Hildebrandts Versuch „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" nachzuweisen unternommen. Nicht ein Theoretiker, sondern ein Meister der Kunst erklärte da, daß der Mensch gar nicht imstande sei, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er mit ihnen sieht. Wer dem Vorstellungseinfluß eine Fälschung der Naturwahrheit zuschreibe, der zwinge den Künstler, mit der Unerfahrenheit eines neugeborenen Kindes zu sehen.

Schon A. Hildebrandts und Theodor A. Meyers Nachweise ließen erkennen, daß der Impressionismus früher oder später einer gegensätzlichen Kunstrichtung werde weichen müssen. Die Kunst des Impressionismus, die zwar einer Weltanschauung entspricht, die aber die Kluft zwischen Geist und Form, zwischen dem innern seelisch-geistigen Erlebnis und der künstlerischen Außenseite eines Werks fast unüberbrückbar gemacht hat, diese Kunst, die der Weltanschauung der Platoniker wesensfern gegenübersteht, scheint nach dem Gesetze von Schlag und Gegenschlag in unsern Tagen eine neue Kunst zur Nachfolgerin zu erhalten, die den Weg der Platoniker, also auch des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik wieder beschreitet.

Doch ich habe hier nicht den Propheten zu spielen, möchte auch nicht die Zeugnisse sammeln, aus denen die Richtung kommender Kunst, vor allem künftiger Poesie sich erkennen ließe. Sicher erheben sich heute von verschiedenen Seiten beachtenswerte Stimmen, die der Rückkehr zu klassischer Kunst das Wort reden. Neben ausgezeichneten Dichtern und Dichterinnen, die weder dem Impressionismus noch seinem Gegenpol zuzurechnen sind, die indes zu der Frage keine Stellung nehmen, glauben einige kühne Vorkämpfer das Heil künftiger deutscher Poesie in der Erfüllung strengster Forderungen einer reinen Stilisierung zu entdecken. Wirklich war der deutsche Klassizismus, waren besonders

Lessing, Goethe und Schiller bemüht, jede Dichtung innerhalb der Grenzen ihrer Art festzuhalten. Der Impressionismus, der den einzelnen Eindrücken nachgeht, das Leben lebendig nachschaffen und das Denkgeschäft in der Kunst nicht aufkommen lassen will, kann in der Forderung reiner Stilisierung und strenger Beobachtung der Grenzen, die zwischen Kunstgattungen und Dichtungsarten bestehen oder bestehen sollen, nur eine zwecklose Denkarbeit erblicken, die der Reinheit künstlerischer Eindrücke entgegenwirkt. Darum durfte auch der Impressionismus Dramen schaffen, die keine Dramen waren, Lyrik und Epik, die lyrischer und epischer Form grundsätzlich widersprachen. Anderseits deutet der Versuch, die Wesenheit der einzelnen Kunstgattung und Dichtungsart zu ergründen, auf platonische Weltbetrachtung; mindestens tritt er nicht bloß innerhalb der aristotelischen Ästhetik hervor und ist auch von Denkern gewagt worden, die den sauberen technischen Anweisungen des Aristoteles wenig Sympathie entgegenbrachten.

Scheint mithin von der Forderung strengen Stiles, die heute sich vernehmen läßt, ein Weg sich zu eröffnen zu dem ästhetischen Standpunkt des deutschen Klassizismus, ein Weg, der von denkfeindlichem Impressionismus wieder zurückführt zu einer Kunst voll seelisch-geistiger Schöpferkraft: so fehlen doch bisher noch die Schöpfer, die den glücklich erfaßten Gedanken in ein Kunstwerk von echt schöpferischer Bedeutung und Wirkung umzusetzen imstande wären, mindestens auf dem Gebiete der Poesie. Wann uns der ersehnte Schöpfer geschenkt werden wird, ob er uns überhaupt geschenkt wird? Wer wagte da mehr als zu hoffen?

Wer indes sehnsüchtig des künftigen Erlösers unserer Dichtung harrt, braucht deshalb das Große, das der Impressionismus gebracht hat, nicht zu unterschätzen. Auch auf dem Felde der Dichtung wird nur der eine uns befreien, der mit dem Blute des Impressionismus getauft ist. Ganz genau so sind auf dem Felde der bildenden Kunst aus dem Impressionismus die Meister hervorgegangen, die einer neuen Kunst die Bahn brachen.

Vor kurzem durchwanderte ich die Säle der Kunstausstellung einer norddeutschen Stadt. Herzlich ermüdet von der Eintönigkeit schier endloser Gemäldereihen, die von der Größe und Bedeutung deutscher Malerei der Gegenwart wenig verspüren ließen, betrat ich die Räume, die der Schweiz zugewiesen waren. Mit freudigem Staunen stellte ich die Fülle von Geist und Originali-

tät fest, die hier anzutreffen war. Da waltete neues Leben und nicht erstarrende Konvention. Dieses neue Leben aber wurzelte in der impressionistisch unvoreingenommenen Wiedergabe echter Schweizer Farben- und Lichteindrücke. Die Schweizer Maler hatten vor nicht sehr langer Zeit noch ihre heimische Umwelt, Menschen und Landschaft, in den Tönen Düsseldorfs oder Defreggers nachgebildet. Daß die Schweizer Landschaft Farben und Schatten hat, die an anderer Stelle nicht zu finden sind, Farben und Schatten, die nicht nur auf den Gipfeln der Alpen, sondern in der nächsten Nähe der großen Schweizer Städte, ja in ihnen selbst, sich antreffen lassen, ist den Schweizer Malern doch wohl nur durch den Impressionismus ganz klar geworden, der alle mitgebrachten Vorstellungen ausschaltete und die Eindrücke in ihrer ungebrochenen Reinheit wirken ließ. Mit inniger Freude fand ich auf einer längeren Reihe von Schweizer Bildern die helleuchtenden Töne, vor allem die kräftigen roten und blauen Schatten wieder, die ich seit meiner Übersiedlung in weniger farbenfreudige Landschaft schmerzlich vermißt, deren Mangel mir's nach zehn Schweizer Jahren schwer gemacht hatte, mich in mittel- und norddeutsche Landschaft einzuleben. In frühherbstlicher Wanderung auf Zürich- und Ütliberg habe ich sie eben jetzt wieder, nicht im Bilde, sondern in der Wirklichkeit gesehen.

Und noch ein anderes hat sich mir in diesen jüngsten Schweizer Tagen ergeben: wie ein einzelner Großer vom Impressionismus zu starkem persönlichem Stil und zu einer Kunst gelangen kann, hinter der eine machtvolle und eigenartige Weltanschauung sich verbirgt. Vom Impressionismus kommt Hodler; noch an seinen jüngsten Werken sind impressionistische Formelemente mit Händen zu greifen. Doch er ist auch längst im Innersten seines Schaffens über bloße Wiedergabe der Eindrücke hinausgewachsen. Schweizer Kraft und Gedrungenheit war von der neuen impressionistischen Malerei der Schweiz endlich in Farben und Formen umgesetzt worden. Wie aus dieser Entdeckung heraus ein Künstler zu einem Stil kommen kann, in dem echt schweizerische gedrungene Kraft die „innere Form" des Kunstwerks entscheidend beeinflußt, zeigt Hodler. Endlich wird in der Schweiz gemalt, wie nur der Schweizer malen und wie nur der Schweizer gemalt werden kann. Daß die Kunst Hodlers mit Schweizer Mitteln aber auch Nichtschweizer zu vergegenwärtigen vermag, bewies mir auf der Heimreise aus der Schweiz sein Wandgemälde im neuen Hochschulgebäude zu Jena.

Hodler ist auch heute, an der Schwelle des siebenten Jahrzehnts seines Lebens, noch kein Prophet im Vaterland; das konnte ich inzwischen gleichfalls erkennen. Ich fühle keine Veranlassung, den Berner Landsleuten Hodlers, die ihn ablehnen und den Vogel abzuschießen glauben, wenn sie den „Hodlerkult" bespötteln, irgendwie meine Ansicht aufzudrängen. Andere sind da berufener als ich, der ich vor manchem Werke Hodlers noch recht verständnislos stehe. Daß jedoch in der urmächtig in sich geschlossenen Kunst Hodlers etwas liegt, das nach vorwärts und zu höheren künftigen Zielen weist, glaube ich aus starkem Gefühl heraus behaupten zu dürfen. Und so möchte ich mit der frohen Hoffnung schließen, Hodler werde deutscher Kunst den Weg in eine schönere Zukunft bahnen, ebenso wie einst ein Berner dem deutschen Klassizismus und ein Zürcher dem deutschen Realismus zum Wegweiser geworden ist.

Die Weihnachtsausstellung Bernischer Künstler

Fürwahr, wer den Bestrebungen unserer Künstler für ein neues Heim bisher noch nicht die wünschenswerten Sympathien entgegenbrachte, den muß die Weihnachtsausstellung dieses Jahres von der Notwendigkeit neuer angemessener Räume zu Ausstellungszwecken überzeugen. Die Maler und Bildhauer hätten nicht wirkungsvoller ihr langjähriges Projekt befürworten können als durch diese ebenso reichhaltige wie gehaltreiche Ausstellung ihrer diesjährigen Ausbeute. Wenn man an die Weihnachtsausstellungen von ehedem denkt, wo in dem Wust des Dilettantenhaften die künstlerischen Leistungen nur Aufnahme zu finden schienen, um den Besuchern zu Ausbrüchen ihres Abscheus und ihrer Spottlust Anlaß zu geben, und wenn man dann sieht, welche beachtenswerte und tapfer sich durchsetzende Malergilde wir heute in Bern beherbergen, so erfüllt das mit Stolz und Freude. In langem, zähem Kampfe, Ferdinand Hodler als siegreichen Sturmbock voranschiebend, haben sich die wenigen Maler von damals, die es mit der Kunst ernst nahmen und in ehrlichem Streben unverzagt ihren dornenvollen Weg gingen, durchgesetzt; sie haben die aufstrebende Jugend um sich geschart, — die Jungen von damals, die heute die anerkannten Eckpfeiler des bernischen Kunsttempels sind — und sie haben es