**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**

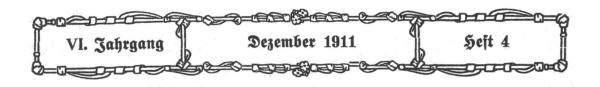
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 22.11.2025** 

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



## Dichtung und Weltanschauung

Von Oskar Walzel

underte 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 Ge=

schichte von Wilhelm Tells Leid und Tat, dann aber die Gesinnung, die aus dem Drama ihm entgegenleuchtet und in der er seine eigene beste Überzeugung wie= dererkennt. Daß ein Künstler Stoff und Gedanken in eine besondere Form von starker und feiner ästhetischer Prägung gegossen hat, wird mehr oder min= der 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 herauszugreisen — 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 ungerbrechlich, wie die Sterne felbst -Der alte Urstand der Natur kehrt wieder. Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht -Bum letten Mittel, wenn fein anderes mehr Berfangen will, ist ihm das Schwert gegeben Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen Gegen Gewalt — Wir stehn vor unser Land, Wir stehn vor unfre Weiber, unfre Rinder."

Anmerkung. In einer Reihe von sechs Borlesungen, 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 Boche in gespanntester Aufmerksamkeit immer wieder überdacht und zugleich zu mündlichem Ausdrud gebracht hatte, am Anfang der nächsten in einem einstündigen Berner Bortrag zusammenfaßte, mußten selbstverständlich längere Gedantenfolgen vollständig ausscheiben. Daher ist auch in dem porliegenden Versuche, die Berner Rede in Buchdruck umzuseten,

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 Gebör, rhythmische und melodische Eindrücke musikalischer Art, dann mächtige Ansregungen 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 geschentt 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 Eigensheiten einer Dichtung und in ihnen strengsten Sinnes die eigentlich fünstlerische Arbeit erschließen will, gerät leicht in Gefahr, das Kind mit dem Bade auszusgießen. Heute mindestens gilt manchem Dichter und dessen Berehrern 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 hers auszurechnen 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 übers

manches nicht begründet, was in Zürich diese Begründung gefunden hatte; mehr als ein wichtiges Zwischenglied fehlt, das in Zürich aussührlich berücksichtigt worden war. Ich hoffe, in absehbarer Zeit das Ganze im Druck vorlegen zu können, folge aber auch gern dem Wunsch der Schriftseitung und veröffentliche vorläufig einen kürzern Abriß, der dem Inhalt meines Berner Vortrags im großen und ganzen entspricht. Das Beste, was er entshält, hat er Wilhelm Dilthen 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 Dilthen, daß die höchste Wirkung wahrhaft großer Dichter nur dann eintrete, wenn man zu dem Zusammenhange sortgeht, in dem die in ihren einzelnen Werken hingestellten Lebensbezüge zuseinander stehen.

Die Weltanschauung eines Dichters werde also ergründet, wenn anders das Gedankliche seiner Schöpfungen überhaupt ersorscht werden soll. Doch diese Aufforderung denkt nicht daran, die Weltanschauung eines Dichters zu einem streng einheitlichen, systematisch geordneten, in klaren begrifflichen Formeln abzesaßten Glaubensbekenntnis zu machen. Sondern sie erblickt in solcher Weltzanschauung 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 fommt 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 Na= turbeschreibung, deren Wirkung ganz verschieden ist von dem Eindruck eigentlich dichterischer Werke. Dieses Gegensatzes wohlbewußt, stellte einmal Dilthen die "Götter Griechenlands" und die "Ideale" Schillers, wahre, tiefe Lyrik, die aus dem Erlebnis erwachsen ist, Gedichten von Lufrez, 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 fünstlerisches 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 "Rünstler" so stark, ergaben sich dem Dichter so viel neue ideelle Gesichtspunkte, daß zulett 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 Inrisches Gedicht, aber auch ein echt episches oder dramatisches. Der Dichter erlebt, was zahllose an= dere 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 sprackliche Form zu kleiden, die erkennen läßt, wie bedeutsam es ist. Und zwar kann er diese Bedeutung erkennen lassen, ohne sie mit einem Worte aus= zusprechen. Gerade echteste Lyrik, wie sie Goethe vielsach 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 schütt; daß aber, wer in fraftvoller 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.

Sätte Goethe der Bedeutsamkeit des Erlebnisses, aus dem das Lied vom Jürcher See geschöpft ist, allgemeinen Ausdruck geliehen, so wäre dem Gedicht sein seinster und zartester künstlerischer Reiz verloren gegangen. Dennoch kann ein andermal tiese Wirkung sich ergeben, wenn das Gefühl des Lebensmomenstes in gesekmäßigem 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 plöglich inne, und ein Gespräch beleuchtet die Bedeutung der erzählten Borgänge. Mitten im stürmischen Berlauf des Dramas tritt beruhisgend und befreiend die Reslexion der Personen über sich hervor. Einzelne Dichtungen verbinden geradezu in Gespräch, Monolog oder Chor die Gedanken über das Leben, die aus den Borgängen 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 Persönlickeit verknüpft ist, je macht= voller diese Persönlichkeit in dichterischer Schöpfung sich auslebt, desto weniger wird dem Dichter das Denken seiner Zeit, also vor allem die zeitgenössische Phi= losophie 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. ein Bekenner und ein Erzieher. Aber der Gott, den er predigt, dieser starke und strafende Gott, der die Sünde sofort vergilt, ist der Zeitphilo= sophie 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 taum ist das lette Fuder in der Scheune, so verzehrt ein Blitstrahl Haus und Sabe. Der Bauer wird blödfinnig.

Das schreibt der echte Bolksschriftsteller Gotthelf, der beim Alten und Bewährten beharren und sein Bolk an gleicher Stelle festhalten möchte. Ihm ist die strenge Rechtgläubigkeit seiner Pfarrkinder in Fleisch und Blut übergegangen, mag er auch orthodoren Wortglauben verwerfen und in "Anne Bäbi" über die dogmatische Schulweisheit eines Vikars spotten. Mit Hölle und Teufel ist er sosort zur Hand; sie gehören zu seinem Weltbild; solcher fester Teusels= glaube befruchtet seine Phantasie und schenkt seiner Dichtung grausenerregende Traumbilder, wie das des Branntweinsäusers 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 fünstlerischen 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 Vildung ihn vor dem Flittergold jungdeutscher Modeliteratur bewahrt und dadurch auch rein fünstlerisch zu einer wichtigen Voraussetzung seiner Poesie wird. Wer dem Zusammenhang von Weltanschauung und Poesie nachgeht, sindet drum an Gotthelf einen wertvollen und ergebnisreichen Einzelsfall: seine Weltanschauung befruchtet seine Kunst, hat aber mit dem Denken seiner Zeit nichts gemein.

Sein Landsmann und Gegenfüßler Gottfried Keller bekundet in vollem Gegensatzu Gotthelf selbst, wie viel seine Welt- und Kunstanschauung der Philosophie der Zeit dankt. Unter den Denkern und den philosophischen Bekennt= nissen, die nach Rellers 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 Borlesungen 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 ein= zuengen. 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 fünstlerischer Realismus fand darum in Feuerbach eine feste Stütze. Hier kam tatsächlich Philosophie dem Dichter entgegen, nicht nur seiner Weltanschauung, auch seiner Kunft. Feuerbachs gottleugnender

Materialismus konnte in jene eingehen, konnte diese befruchten, weil er in Kelslers 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 bekämpst 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 zurücksühren, 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 grundsätlich keine Philosophen sein wollen, die alle Metaphysik abschwören, haben den Poeten etwas zu sagen.

Oder etwa gar nur sie? Ist vielleicht Metaphysik und Poesie unvereinsbar? Zola scheint zur Ansicht zu neigen, daß nur ein unmetaphysisches Glausbensbekenntnis mit echter Poesie vereinbar sei. Der realistische Dichter möchte mit allen Sinnen diese Welt, die Welt der ihn umgebenden Wirklichkeit ersfassen 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 sinnenseinem Erfassen der Natur die Phanstasie. "L'imagination n'a plus d'emploi", rust 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 Einzelsfrage, die innerhalb des ganzen Problemgebietes sich auftut, auf dem das Bershältnis von Weltanschauung und Dichtung sich bewegt: beschränkt sich der Dichter auf die Wiedergabe von Eindrücken, die seine Sinne ihm liesern, oder sucht er zu verwirklichen, was in seinem Geiste sich gebildet hat, sucht er ein inneres geistiges Erlebnis in fünstlerische Wortsorm zu bringen?

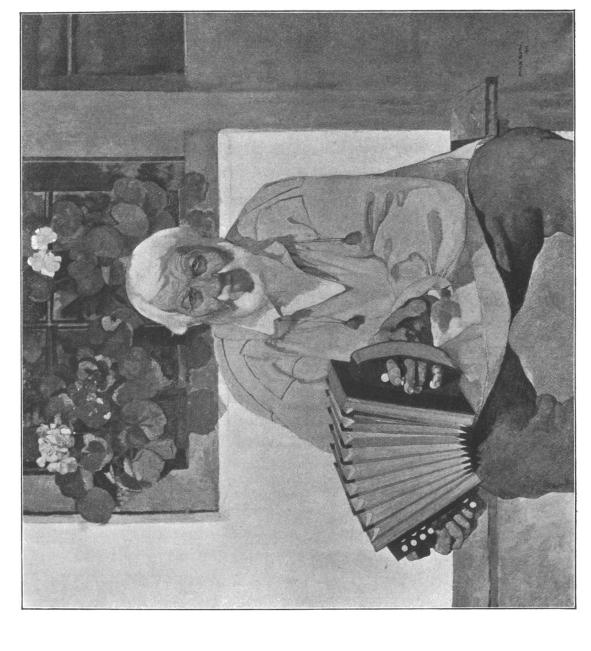
Zolas Forderung, die Phantasie auszuschließen und die Natur so wieder=

zugeben, wie sie ist, deckt sich mit der Theorie der Naturnachahmung, die älterer französischer Asthetik 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 gesunden zu haben, wenn er ihr zusbilligte, daß sie die schöne Natur nachahmen solle. Er dachte an eine Auswahlschöner Jüge, 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 Versahren nur der Geschmack.

Jola kennt nicht solche Auswahl; er möchte, was er erblickt, ohne Sichtung und Sonderung übernehmen. Doch wie Batteux haftet auch Jola 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 Jola ebensofremd wie Batteux.

Wohlbemerkt: dem Theoretiker! Daß der Dichter Zola eine starke, übersmächtig alle theoretischen Erwägungen überslutende Phantasie besessen hat, ist nicht zu bezweiseln. Doch hier wie in allen folgenden Betrachtungen halte ich mich nicht an das Schaffen der Dichter, nicht an die Voraussehungen dieses Schaffens, die von psichologischer Forschung nachträglich ausgedeckt werden können. Sondern ich zeige auf, wie sich im Kopse von Dichtern und Kunstkritistern Borgänge spiegeln, die zu allen Zeiten beim dichterischen Schaffen sich einzgestellt haben. Es hat Jahrtausende gebraucht, ehe diese Vorzänge 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 Lichteil lehnte lange Zeit jede andere Ersassung des künstlerischen Schöpfungsvorganges ab.

Berdienst der Engländer ist es, gegen die französisch verstandesmäßige Asthetik 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



May Buri

sich alsbald dem Borgang der Engländer an. Der Schweizer Bodmer vertrat als einer der ersten den Grundsatz, daß die Ergründung der Kunst von einer Erstorschung der "Einbildungskraft" ausgehen müsse. Ihm selbst war an Miltons Werken die Macht einer Phantasie aufgegangen, die über die Grenzen der wirkslichen 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 Asthetik— 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 Boraussetung der Scheinwelt, in der wir leben. Nur durch sie wird die Erscheinungswelt mögslich. Ihr wohnt eine schöpferische Kraft bei. Im Sinne der Ideenwelt aber schafft nach englischer Annahme der Künstler.

Mur flüchtig kann hier angemerkt werden, daß zwischen Frankreich und England ein Gegensat sich auftut, wie er ähnlich zwischen Platos und Aristotesles' 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. Jahrshundert hinein der Weltanschauung Platos weit näher gerückt wurde, als es angeht, sorschen nach dem Wesen des Schönen. Vorsichtiger begnügt sich Aristoteles, den Vorgang des künstlerischen Vildens (nicht des künstlerischen Schasens) und die Gründe künstlerischer Wirkung zu bestimmen. Die bildende Tätigsteit des Künstlers kommt bei ihm nur in Vetracht, soweit sie bewußte Überlegung und technische Aussührung ist. Dieselbe Veschränkung auf die Technik der Poessie war den Franzosen eigen. Sie hatten einst die aristotelische Aschnik der Poessie war den Franzosen eigen. Sie hatten einst die aristotelische Aschnik der Poessie war den Franzosen eigen. Sie hatten einst die aristotelische Aschnik 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 Afthetik nach der Kraft fragen, aus der Kunst und Dichtung entspringen. Schon Bacon

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

In schärsster und fühnster 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 miteinsander 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 widerstreis tenden Kunstanschauungen seiner Zeit. Er zeigt ihm das höchste Ziel fünstleris schen 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 Zusak einer der bedeutsamsten Wegsweiser organischer Asthetik. Organische Asthetik erblickt in dem Kunstwerk einen

<sup>\*)</sup> Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Leipzig 1910.

Organismus von innerer Gesetlichkeit, der ebenso wie die Organismen der Natur nicht von außen bestimmt, nicht heteronom, sondern autonom ist. Das Runstwerk kann daher keinem allgemeinen Regelkanon angepakt werden, der für Kunstwerke gleicher Art oder Gattung ein für allemal aufgestellt wird. Das fünstlerische Gesetz, das im Innern eines Kunstwerks waltet, bestimmt das Canze 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 gesettlicher Kraft walten zwischen ihnen und dem Ganzen. Rein Aggregat, sondern eine einheitliche Organisation entsteht auf solche Weise im Kunstwerk. Seine äußere Form ist nicht Zufallsache und nicht das Ergebnis einer willfürlich bestimmbaren Auswahl; vielmehr wird sie von innen aus bestimmt, durch eine Gesetlichkeit, 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 sehlt an Raum, hier auseinanderzuseten, wie weit Shaftesbury durch andere, zunächst durch antike Philosophie und in erster Linie durch Plato und den Neuplatonismus zu seiner organischen Afthetik gelangt ist. Sicher ist diese organische Kunstanschauung, auf der der gesamte deutsche Klassizismus ruht, nur im Rahmen platonisch=neuplatonischer Weltanschauung möglich. Ganz uns verkennbar erwächst an dieser Stelle Kunstlehre, aber auch Kunst, und nicht zuslett 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 Afthetik Shaftesburys weiter ausgebaut. Ihre reichste Entwicklung fand sie nach 1770 durch Herder, Goethe und ihre Freunde. Schiller setzte sie in kantischen Wortsbrauch 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 seiner erfaßt; aber auch heute weiß man ihm noch neue Seiten abzugewinnen. Eine entscheidende Vertiefung aber hatte der Begriff der innern Form durch Windelmann um die Mitte des 18. Jahrshunderts gewonnen. In Windelmanns Sinne fassen ihn dann schon die Stürs

mer und Dränger; unsere Gegenwart kann ihrerseits nur an Windelmanns 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 Charafter 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 bei= nah 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 fünstlerischen Schaffen weit besser gerecht werden. Die deutsche Mystik des Mittelalters hatte schon Macht und Bedeutung des Gefühls erkannt und gewürdigt. Der deutsche Vietismus des 17. Jahrhunderts erweckte die Anschauungen der Minstik 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 Charafter 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. Windel= mann 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 Herafles, spürte er dem starken Erlebnis nach, in dem der Seele des Künstlers die Seele des Kunstwerfs, das er schaffen wollte, sich offenbarte, dem Erlebnis, das der Phantasie des Künstlers

einen machtvollen Schwung gab, über die Mauern der Wirklichkeit hinwegzustliegen und zum Göttlichen hinaufzusteigen. Windelmann 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 Windelmann und auch die nachsolgende Asthetik des Klassissmus und der Romantik wußte das Entscheidende noch nicht so klar anzugeben, wie wir es heute tun können. Das Wesen der künstlerischen Idee, das Windelmann aufgegangen war, umschrieb Gustav Frentag 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.

Frentag 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 Begrifs dem Dichter entgegentrete. Dem Dramatiker leuchten vielmehr die Hauptkeile 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 Schafsens nie in Worte umzusehen imstande sein. Tut er es schließlich und möchte er so den Grundgedanken seines Werks ergreisen, dann kann es geschehen, daß er die künstlerische Idee, die nunmehr in Worte umgeprägt ist, nicht mehr streng nach den Gesehen seiner Kunst empfindet. Sie ist aus der Welt des Gesühls in die Welt des Verstandes übergetreten. Was nur erlebt werden kann, ist durch begrifsliche Ersassung 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 üsthetik kann nur versuchen, das Nacherleben dem Beschauer zu erleichtern. Das Nacherleben selbst muß dem Beschauer überlassen bleiben. Im gleichen Sinne sucht Windelmann in sich wachzurusen, 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 Künsters 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 von= einander ab, wenn die Urzelle eines Kunstwerks beinah gang in die Welt des Gefühles hinabtaucht? Im Gegenteil! Erstens bleibt auch angesichts der Deutung der fünstlerischen Idee, die Windelmann angebahnt hat, alles bestehen, was über fünstlerisches Erlebnis und Weltanschauung am Eingang meiner Erwägungen gesagt worden ist. Dann aber zeigt die Borgeschichte von Windelmanns 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 Kunft ist die Rolle, die Windelmanns Entdedung in der Romantik spielt; denn in der Romantik lebt sich die Weltanschauung Platos und des Neuplatonismus ganz aus, in solchem Umfang, daß nach der Ro= mantik nur eine Wendung in entgegengesetzter Richtung eintreten konnte.

Voraussetzung dieser Wendung ist derselbe Goethe, der in der Geschichte der geistwerkörpernden 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 andersseits wurde er gegen die Wirklichkeit nicht ungerecht, errichtete nicht unübers

steigliche Mauern zwischen Kunst und Wirklichkeit, würdigte den Wert der Poesie des Gegenständlichen und zweiselte nicht, daß ein übergewicht des Geistisgen die Kunst schäften. Vielleicht nie hat Goethe seine reine, untrügliche Anssicht von echt künstlerischem Schaffen klarer und knapper in Worte gebracht, als da er am 6. April 1801 an Schiller schrieb: "Die Dichtkunst verlangt im Subsekt, 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 Boesie 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 Wirklichfeit und einer Welt der Wesenheit zurückdrängte. Welcher zauberhafte Schim= mer über die Wirklichkeit aus den Lehren eines Materialisten sich ergießen fonnte, wurde oben aus G. Kellers Bekenntnis erschlossen. Je weiter das Jahr= hundert 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 Asthetik Deutschlands zur Reife gelangt ist. Wichtiger noch ist, daß auch hinter Zolas Wünschen und hinter den Zielen seiner Poesie eine Weltanschauung steht. Ein Gegensat nicht nur von ästhetis

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 aneinsander, 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.

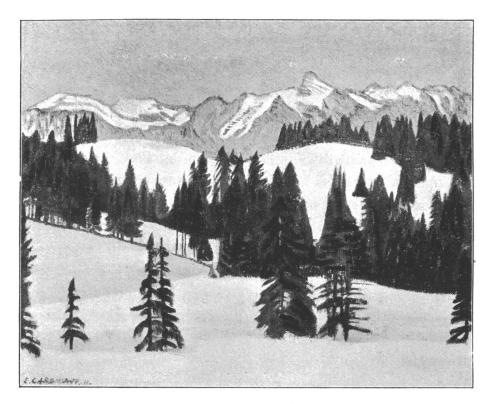
Wie auf platonischer Entgegensetzung des Wirklichen, das den Sinnen sich darbietet, und des Wesenhaften, das nur der Vernunft sich ergibt, die englischen und deutschen Kunstanschauungen des 18. Jahrhunderts ruhen, habe ich angeseutet. Auch Goethe ist, nachdem er sich lange für einen naiven Realisten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

Zolas Verwertung des naiven Realismus, der sich erkenntnistheoretisch nicht rechtsertigen 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 Boraussetzung des Naturalismus; auf den Positivismus beruft sich der Impressionismus, die Kunstrichtung, die nur Eindrücke wiedergeben will\*).

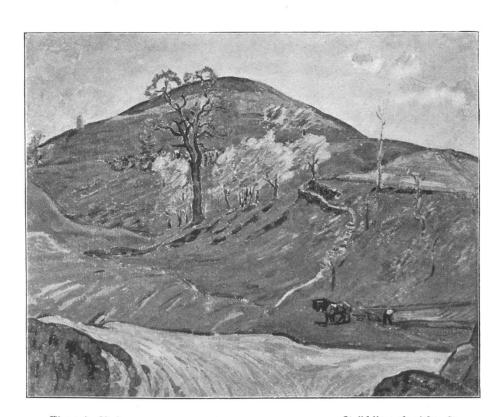
Eindruck und Empfindung sind wohl zu trennen von Vorstellung. Einstrücke haben wir, wenn die Seele zum sinnlichen Abbild eines größeren oder ges

<sup>\*)</sup> Ich knüpfe an die Erwägungen Käthe Friedemanns an (Die Rolle des Erzählers in der Spik. 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, besichen 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 knüspsen wir an die Vorstellung an, die von früheren Eindrücken her in uns wachs geblieben 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 Empfinsdungen alles an; denn nur sie sind ihm Wahrheit. Der Vorstellungseinfluß also fälscht nach impressionistischer Anschauung die Naturwahrheit.

Ein Beispiel: wir erbliden einen Baum; die Borstellung "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 sei= nem 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 aus= schließlich nur die optischen Eindrücke erfaßt und verwertet.

In solcher Ausschaltung der Borstellungen berührt sich der Impressionissmus 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" zusammensgesaßt 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 Einsdrücke bietet, so verwirft der Positivist die Annahme einer Scheinwelt, nennt Allgemeinbegriffe nur Eselsbrücken zu bequemerer Berständigung und erblickt das Wahre und Wesentliche nur in den Eindrücken.

Dem positivistischen Denker und dem impressionistischen Künstler ergibt sich aus solchen Boraussetzungen die gemeinsame Aufgabe, möglichst reine und durch keinerlei Borstellungseinfluß getrübte Eindrücke zu suchen. Unterdrückt wird alles Begriffliche, alles Denken; der Beobachter, der Sammler der Einsdrücke 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 Abstusung nebeneinander waltender Eindrücke Ausdruck zu leihen, so löst Hofmannsthal den Borgang eines Reiterkampfes in eine unverbundene Reihe einzelner Bilder auf; die Eindrücke, die zusammenhanglos dem Wachtmeister im tollsten Gedräng sich bieten, fol= gen einander, ohne daß der Erzähler sie wie Ursache und Wirkung ver= fnüpfte. 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 seindlichen 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 Spike die Wucht eines galoppierenden Pferdes 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 fleinste entspricht, einem Zustand, in dem das Gefühl eines tätigen Ich ganz verschwindet und nur noch ein erlebendes und Eindrücke em= pfangendes 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 genauste erfüllt. Da ist von Vorstellungen wenig und von Denken keine Rede, da ist unbeirrten Sinnes ein Eindruck nach dem andern rein ausgenommen. Eine außergewöhnsliche Anschaulichkeit entspringt solcher Erzählungskunst, die an dieser Stelle unter allen Umständen ihr Eigenrecht hat. Wenn irgendwo, durste in Hosmannsthals Reitergeschichte impressionistische Technik walten. In der Wiedergabe der Situation hätte jede andere Technik nur Minderwertiges liesern 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 machrufen will, arm und schal. J. P. Jacobsen betundet das auf einer Seite seines,, Niels Lyhne", die einen wichtigen Gradmesser neuerer geistiger und seelischer Kultur bedeutet. Da werden Berse aus Öhlen= schlägers "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; nacht mußte 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 fühlende Kälte haben, der wogende Lauf der Wellen durch alle ihre Formen rieseln, ihrem Auß 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 Reinsheit vor allem dient, die nur Eindrücken nachlebt und darum das Denken verspönt, 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, Plastit und Architektur geboten werden. Die Poesie aber könne Anschauung übershaupt lediglich durch Vorstellungen vermitteln. Denn die Sprache wirke nicht unmittelbar auf unsern Gesichtssinn, sondern knüpse an den bestehenden Vorzat der Gesichtsvorstellungen an. Wohl veranlasse sie die Phantasie, aus den sprachlich nahegebrachten Vorstellungen innere Anschauung zu schöpsen; doch es sei unmöglich, aus nur sprachlich Vermitteltem vollwertige Anschauungsbilder

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

Daß auch der impressionistische bildende Künstler ohne Vorstellung nicht auskommt, hatte viel früher, 1893, Adolf Hildebrandts Bersuch "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 abzustreisen, weil er mit ihnen sieht. Wer dem Vorstellungseinfluß eine Fälschung der Naturwahrheit zuschreibe, der zwinge den Künstler, mit der Unersahrenheit eines neugeborenen Kindes zu sehen.

Schon A. Hildebrandts und Theodor A. Meyers Nachweise ließen erstennen, daß der Impressionismus früher oder später einer gegensätlichen Kunstrichtung werde weichen müssen. Die Kunst des Impressionismus, die zwar einer Weltanschauung entspricht, die aber die Klust zwischen Geist und Form, zwischen dem innern seelisch-geistigen Erlebnis und der fünstlerischen Außenseite eines Werks fast unüberbrückbar gemacht hat, diese Kunst, die der Weltsanschauung der Platoniker wesenssern gegenübersteht, scheint nach dem Gesetz von Schlag und Gegenschlag in unsern Tagen eine neue Kunst zur Nachsolgerin zu erhalten, die den Weg der Platoniker, also auch des deutschen Klassizismus und der deutschen Komantik 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 künstiger Poesie sich erkennen ließe. Sicher erheben sich heute von verschiedenen Seiten beachtenswerte Stimmen, die der Rückfehr 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 fühne Vorkämpser das Heil künstiger 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 sestzuhalten. Der Impressionismus, der den einzelnen Eindrücken nachgeht, das Leben lebendig nachschaffen und das Dentgeschäft in der Kunst nicht auftommen 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 fünstlerischer Eindrücke entgegenwirkt. Darum durfte auch der Impressionismus Dramen schaffen, die keine Dramen waren, Lyrif und Epik, die Inrischer und epischer Form grundsätlich widersprachen. Anderseits deutet der Bersuch, die Wesenheit der einzelnen Kunstgattung und Dichtungsart zu ergründen, auf platonische Weltbetrachtung; mindestens tritt er nicht bloß insnerhalb der aristotelischen Askletik 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 Alassizismus, ein Weg, der von denkseindlichem Impressionismus wieder zurücksührt zu einer Kunst voll seelisch-geistiger Schöpferkraft: so sehlen doch bischer noch die Schöpfer, die den glücklich erfaßten Gedanken in ein Kunstwerk von echt schöpferischer Bedeutung und Wirkung umzusehen imstande wären, minschestens 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 unsterschätzen. Auch auf dem Felde der Dichtung wird nur der eine uns besreien, 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.

Bor kurzem durchwanderte ich die Säle der Kunstausstellung einer norde deutschen 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 sreudigem Staunen stellte ich die Fülle von Geist und Originalität 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 Borstellungen ausschaltete und die Eindrücke in ihrer ungebrochenen Reinheit wirfen 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 Utliberg 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 Sänden 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 Beimreise aus der Schweiz sein Wandgemälde im neuen Hochschulgebäude zu Jena.

Hons, noch fein Prophet im Vaterland; das konnte ich inzwischen gleichfalls erstennen. Ich fühle keine Veranlassung, den Verner Landsleuten Hodlers, die ihn ablehnen und den Vogel abzuschießen glauben, wenn sie den "Hodlerkult" bespötteln, irgendwie meine Ansicht aufzudrängen. Andere sind da berusener als ich, der ich vor manchem Werke Hodlers noch recht verständnislos stehe. Daß jedoch in der urmächtig in sich geschlossenen Aunst Hodlers etwas liegt, das nach vorwärts und zu höheren künstigen Zielen weist, glaube ich aus starkem Gefühl heraus behaupten zu dürsen. Und so möchte ich mit der frohen Hoffnung schließen, Hodler werde deutscher Kunst den Weg in eine schönere Zukunst bahenen, ebenso wie einst ein Verner dem deutschen Klassizismus und ein Zürcher dem deutschen Realismus zum Wegweiser geworden ist.

# Die Weihnachtsausstellung Bernischer Künstler



ürwahr, wer den Bestrebungen unserer Künstler für ein neues Seim 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 Bild=

hauer hätten nicht wirkungsvoller ihr langjähriges Projekt befürworten können als durch diese ebenso reichhaltige wie gehaltreiche Ausstellung ihrer diese jährigen 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 beachenswerte und tapfer sich durchsehende Malergilde wir heute in Bern beherebergen, so erfüllt das mit Stolz und Freude. In langem, zähem Kampse, Ferbinand 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 Echpseiler des bernischen Kunsttempels sind — und sie haben es