Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 25 (1921)

Artikel: Gewirkte Bildteppiche
Autor: Briner, Eduard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-574901

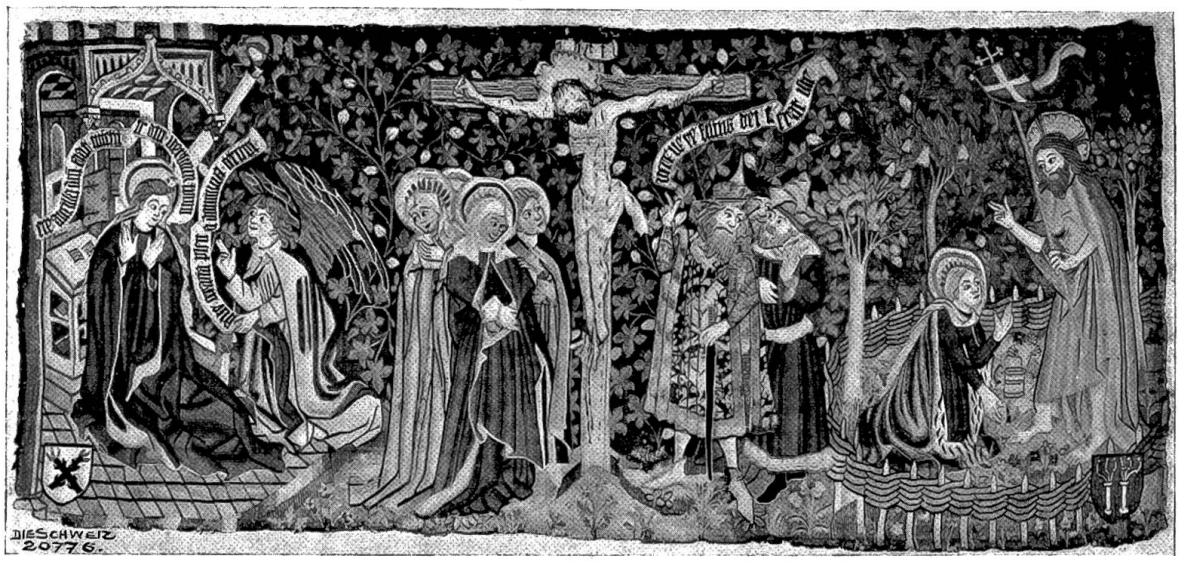
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 04.02.2026

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



Gewirktes Antependium aus dem Kloster Rheinau, Ende des XI. Jahrhunderts. Wappen der Marg. Brand von Basel, gest. 1474. (Schweiz. Landesmuseum, Zürich).

Artist im Sinne der Modernen, die ausschließlich eine Spezialität, wie z. B. Bildnis oder Landschaft, kultivieren.

Ein Maler ersten Ranges. Sein Werk ist organisch, gewachsen und menschlich umfassend. Nichts Gleichgültiges ist darin, nichts Nebensächliches, kein Ballast, den wir missen möchten. Alles ist psychisch vorausbestimmt, alles ist wesentlich. Grünewald bedeutet künstlerische Einheit, mit unwesentlichen Abstrichen: letzte mögliche Einheit. Das Mittelalter endet in ihm mit einem vollen Klange. Viel Musik und Seele ist darin, viel Abgründiges, es fehlt auch nicht die ahnungsvolle Gewißheit eines gesunden, starken Glaubens.

Böcklin hat den Meister von Aschaffenburg verehrt wie annähernd nur noch Rubens. In Colmar, vor dem Isenheimer Altar, holte er sich immer wieder Trost und Stärkung. Aber erst der unerhörte Schnitt von zwei so diametral entgegengesetzten Bekenntnissen wie Impressionismus und Expressionismus hat Grünewald im eigentlichen Sinne des Wortes aktuell gemacht.

Das 18. Jahrhundert kennt eine Parallelbewegung zum heutigen Expressionismus: den Sturm und Drang der deutschen Dichtung. Goethe ist aus ihm hervorgegangen. Die bildende Kunst blieb unberührt davon. Sie stand im Bann der Antike. Ob sie uns heute den Künstler bescheren wird, der die Gegenwart mit dem Erbe des Impressionismus verbindet als ein leuchtendes Vorbild für die nächste Zukunft?

(Geschrieben im Herbst 1920.)

Gewirkte Bildteppiche.*)

Von Dr. Eduard Briner, Zürich.

In der neuzeitlichen Innendekoration hat der Wandteppich fast gar keinen Platz mehr. Wenn man ausnahmsweise einen Teil der Wand, z. B. den Raum, den eine Türe einnimmt, durch einen herabhängenden Teppich verkleiden will, wählt man dazu meist einen Perserteppich. Nun gibt es allerdings Perserteppiche, deren Zeichnung eine mehr oder minder starke Andeutung von oben und unten gibt, so daß der Teppich auch das Aufstrebende der Wand einigermaßen ausdrücken kann. Aber im wesentlichen wird bei der Verkleidung durch Perserteppiche die Wand gleich behandelt wie der Fußboden, und daher würde diese Dekoration, wenn sie häufiger Anwendung fände, nicht befriedigen. Auch wirkt der Perserteppich in Zeichnung und Farbe zu schwer für die Gestaltung einer großen Wandfläche. Eigentliche Wandteppiche, sowohl die ornamentalen wie auch die Bildteppiche, sind aus dem neuzeit-

*) Hiezu eine Kunstbeilage und eine Reproduktion im Text.

lichen Kunstgewerbe fast ganz verschwunden. Sobald es sich um historische Raumgestaltung handelt, kommt man auch wieder zum Wandteppich zurück; auch in modernen Räumen bildet hie und da ein alter Gobelin das Hauptstück der Dekoration.

Da der Wandteppich fast ganz in den Bereich der historischen Museen gehört, sind wir heute mit diesem Zweige angewandter Kunst wenig vertraut, und seine Erzeugnisse können uns, wenn wir ihnen begegnen, überraschen und sogar fremd anmuten. Es sei daher der Versuch gemacht, das Wesentliche dieser dekorativen Kunst zu charakterisieren. Zur Veranschaulichung sollen die Stücke dienen, die uns in Zürich zugänglich sind: die gewirkten Teppiche im Schweizerischen Landesmuseum. Denn es ist immer wieder interessant, die Sammlungen des Landesmuseums im Hinblick auf einzelne Zweige angewandter Kunst zu durchgehen.

Während vier Jahrhunderten war der Wandteppich ein Glanzstück der Innendekoration, und die Kostbarkeit seiner Herstellung machte ihn zum vornehmsten Schmuck von Prunkräumen. Das Ende der alten Dekorationskunst war auch das Ende der Teppichwirkerei. Im neunzehnten Jahrhundert wird die Wand des Innenraums einfacher, neutraler; Wandbezüge aus Seide und andern Stoffen, mit eingewobenen oder auch nur aufgedruckten Mustern lassen sie heller und den Raum freier und luftiger erscheinen, und schließlich läßt die Papiertapete die kaum verhüllte Mauer als einheitliche Fläche wirken, in die man Nägel einschlägt, um den Wandschmuck daran zu befestigen. Dieser sammelt sich im Staffeleibild, das ein plastischer Rahmen von der indifferenten Wandfläche abhebt. So kommt es, daß wir heute, wo wir nur an gemalte Bilder gewöhnt sind, beim Bildteppich vor allem auf das Darstellerische, das Imitative sehen, das gewirkte Bild als eine ungleiche Konkurrenz mit dem gemalten betrachten und bei alledem die dekorative und raumgestaltende Kraft der gewirkten Bildfläche zu wenig fühlen.

Das gemalte Bild ist gegenüber seiner Umgebung eine Welt für sich. Ein glattes Flächenstück wird Träger einer Illusion und muß von der Umgebung isoliert werden, da es die Raumtiefe vortäuscht. Durch architektonische Einfügung in eine Wanddekoration, z. B. Getäfer, kann das Bild ein organischer Teil der Wandfläche werden, doch ergibt sich nie eine völlige Einheit, da man sich in das Bild hineinsehen muß, was eine andere Einstellung verlangt als die Betrachtung der ganzen Wand. Beim Figurenteppich ist die Wandverkleidung selbst die Bildfläche. Der gewirkte Stoff, der die Wandfläche belebt und den Innenraum gestaltet und wohnlich macht, übernimmt zugleich die bildliche Darstellung und gibt uns eine Illusion. Das Bild fängt den Blick nicht ein; wir gewinnen es aus dem Wandgewebe heraus. Die Zeichnung erhält ihren Charakter von der Gewebestruktur, und die Farbflächen vibrieren von der Bewegung der ineinandergewirkten Fäden. Die Illusion der Tiefe wird nur soweit verwirklicht, als es das überall gleichmäßig sichtbare Korn des Stoffgeflechtes gestattet; man ist sich immer bewußt, daß die Andeutungen der Raumtiefe dem Teppich eingewirkt sind. So erscheint das Bild als Ausdrucksform der Wandbekleidung selbst. Es ruht in dem weichen und warmen Stoff des Teppichs und bleibt in seiner ganzen Entfaltung ein Kleid der Wand, ein Element des Innenraumes. So wirkt der Bildteppich am großzügigsten, wenn er frei von der Wand herabhängt. Die leichte Unebenheit und Welligkeit läßt das Stoffliche zu voller Wirkung kommen. Als die Teppichkunst auf ihrem Höhepunkt stand, in den Zeiten der Renaissanceschlösser und der Barockpaläste, wurden die Gobelins nicht auf die Wand gespannt, sondern sie hingen frei herab, und ihr großer Vorteil war, daß sie mit dem Besitzer von einer Residenz zur andern wanderten und überall sofort eine vertraute und wohnliche Raumgestaltung schufen. Es war eine etwas kleinliche Mode der Rokokozeit, Bildteppiche in Rahmen einzuspannen und dadurch der Wanddekoration als ebene Fläche einzuordnen. Die Spezialität der kleineren gewirkten Bilder, die, vom Zusammenhang mit der Wand gelöst und in Goldrahmen eingespannt, mit dem Staffeleibild konkurrieren, ist ein zwittriges Produkt artistischer Kunstübung.

Das Vorherrschen des Stofflichen beim Teppichbild hat für die Raumdekoration noch den äußerlichen Vorteil, daß der Gobelin ganz große Wandflächen besser bemeistert als das dekorative Oelbild. Bei großen auf Leinwand gemalten Wandbildern hat man oft das Gefühl, daß der formale und farbige Bildgehalt gegen die kalte Glätte der großen Fläche nicht aufkommt. Wenn nicht ein großzügiger Bildgedanke den Blick gefangennimmt — und eigentliche Monumentalmalerei kommt ja für den bewohnten Innenraum, auch wenn er groß ist, nicht in Betracht — so macht sich durch die Darstellung hindurch plötzlich die Gleichgültigkeit der glatten Leinwandfläche bemerkbar. Es braucht sich nicht einmal das Licht darin zu spiegeln; oft genügt ein Blick von der Seite, und das Dekorationsbild verblaßt in der großen, kahlen Malfläche. Wogegen bei dem schweren Gobelin die Pracht des Stofflichen erst bei großen Ausmaßen ganz zur Geltung kommt.

Eine staunenswerte Technik ermöglichte es dem Teppichwirker, Oelgemälde als Teppichbilder nachzuschaffen. In der Spätzeit der Ent-

wicklung, im achtzehnten Jahrhundert, entstanden Gobelinbilder, deren malerischer Glanz von der zeitgenössischen Malerei nicht erreicht wurde. Dennoch besitzt das Teppichbild nicht die gleichen Ausdrucksmöglichkeiten wie das Oelgemälde. Seine Zeichnung ist weniger straff und zugleich weniger gelenkig, und die wollenen Farben bilden eine weniger ausgeglichene Skala als bei der fließenden Technik des Oelbildes. Die Uebergänge können trotz allem Raffinement des Ineinanderwirkens der Fäden nur schrittweise vollzogen werden. Die Mechanik der Herstellung bleibt immer gegenwärtig; die Illusion kann das Gewebe nicht durchbrechen. So muß das Teppichbild vor allem in der Darstellung der Raumtiefe immer hinter der gemalten Vorlage zurückbleiben. Die virtuosen Teppichwirker haben zwar immer wieder berühmte oder besonders beliebte Gemälde ihrer Zeit als Gobelins nachgebildet, aber in der Hauptsache arbeiteten sie nach Kartons, die als Entwürfe für Bildteppiche gemalt wurden, oder nach Oelgemälden, die selbst als Dekoration konzipiert waren. Oft wird die figürliche Darstellung in eine ornamentale Komposition einbezogen oder als Medaillonbild aus einer solchen herausgehoben. Bei gemäldeartigen Teppichen wird der dekorative Zweck durch breite Bordüren betont. Reichbewegte, großfigurige Darstellungen, die sich breit entfalten und die Fläche füllen, ergeben die wirkungsvollsten Teppichbilder. Da entfaltet das Teppichgewebe eine dekorative Pracht, die der Schönheit des Oelgemäldes anders geartete Werte entgegensetzt. Das Bild wird nicht kopiert, sondern in die Tonwerte des farbigen Gewebes umgesetzt. Die Farben werden leuchtender, intensiver, die Gegensätze stärker, die Uebergänge einfacher und kräftiger. Allerdings ahmt der Teppichwirker mit großer Künstlichkeit des Verfahrens die feinsten Abstufungen nach, die er auf der gemalten Fläche sieht, aber indem er eben sein Bild aus farbigen Fäden zusammenwirkt, überhöht und verstärkt er die Farben. Das Material, mit dem er arbeitet, gibt dem Bilde die dekorative Pracht, so daß es als reiches Farbengewebe den Raum belebt.

Das Schweizerische Landesmuseum besitzt außer einer Reihe von gestickten Teppichen auch einige gewirkte, die allerdings nur zum Teil schweizerische Arbeit sind. Am reichsten ist das fünfzehnte Jahrhundert vertreten. Im Arbonsaal hängen über dem Treppenaufgang zwei große Teppiche, die als burgundische Arbeit bezeichnet sind. Die übrigen Wandteppiche — teilweise nur Fragmente — aus der gleichen Epoche sind kleiner als die Burgunderteppiche. Die bedeutendsten davon sind zwei Antependien aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, die einander im Oetenbachzimmer gegenüberhängen. Es sind Teppiche, die beim Kirchenaltar vorn und seitlich vom Altartisch bis zu den Stufen herabhingen. Die beiden Antependien, in der Technik einander ähnlich, sind verschieden in der Art der dekorativen Flächengestaltung. Das Antependium aus dem Kloster Rheinau (Abb. S. 723) zeigt auf einem Grund von Rankenornament drei neutestamentliche Szenen in großzügiger und scharf zusammenfassender Darstellung. Die beiden seitlichen Bilder, die Verkündigung und Christus am Oelberg darstellend, halten sich durch die Aehnlichkeit ihrer Motive das Gleichgewicht, und das Kreuzigungsbild der Mitte erhält durch zwei auf die einfachste Form gebrachte Figurengruppen eine strenge Symmetrie. Die geschlossenen und trotz dem Faltenwurf einheitlichen Gewandflächen, bei denen ein weich abgestuftes Blau vorherrscht, bestimmen den sichern Aufbau des Breitbildes. Die Zeichnung ist aus den Bedingungen des Teppichgewebes heraus geschaffen. Die Konturen sind stark betont und ins Geradlinige stilisiert; dies fällt am stärksten bei den Gesichtern auf, die etwas schematische Züge haben und von ornamental angeordneten Haarlocken eingerahmt sind. So wirkt das grobkörnige Gewebe mit der Zeichnung zu einem straffen Bildausdruck zusammen.

Das breitere Antependium aus der Heiligengeistkapelle in Lachen (Schwyz) erhält ebenfalls durch starke, dunkle Konturzeichnung ornamentale und teppichmäßige Einheitlichkeit; aber der Aufbau und die farbige Anlage des Bildes sind nicht so großzügig und streng wie beim gegenüberhängenden Teppich. Die Durchbildung der Fläche ist kleinlicher und spielerischer. Der symbolische Garten der Jungfrau Maria, von Mauern und Türmen umgeben, ist in seiner ganzen Ausdehnung dargestellt. Die vielen Einzelheiten, die alle auf Spruchbändern erklärt sind, schließen sich nicht in dekorativer Weise zusammen; besonders wirken die vielen kleinen Blumen, die die Fläche beleben, nicht als einheitliches Ornament. Auch die Figuren sind etwas zufällig in das Bild hineingesetzt. Das farbige Gewebe ist aber reich an malerischen Einzelwirkungen. Innerhalb der scharfen Konturen spielen verschiedene Farben ineinander; so gehen z. B. auf hellen Mauerflächen Rot und Weiß ineinander über. Die blaue Rüstung eines Ritters, eine breitfließende Quelle, der Wasserspiegel einer Fontäne und der aus breiten Streifen aufgebaute blaue Himmel sind mit malerischem Raffinement wiedergegeben. So entfaltet der Teppich eine reiche, aber nicht sehr geschlossene Bildwirkung. Noch größere Gegensätzlichkeit zwischen harten, geradlinien Konturen und reicher, malerischer Belebung der Farbflächen zeigt

ein kleines Antependium (in Raum 4), auf welchem Christus am Oelberg und die Auferstehung dargestellt sind. Die Figurenzeichnung ist eckig und in den durchlaufenden Geraden von großzügiger Härte; der landschaftliche Hintergrund des linken Bildes zeigt Wiesenflächen mit feinsten Abstufungen von Grün und Blau. Ganz einheitlich in der dekorativen Wirkung ist dagegen das große Fragment eines gewirkten Teppichs mit wilden Männern und Fabeltieren (im zweiten Fraumünsterzimmer, Raum 17). Einfache, große Flächen von Grün, Rot und Blau ergeben mit der ornamental stilisierten Zeichnung eine harmonische und reiche Teppichwirkung.

Im Gegensatz zu allen diesen und den kleinern Stücken aus dem fünfzehnten Jahrhundert wirken auf den großen, mit virtuoser Technik gearbeiteten Burgunderteppichen des Arbonsaales Zeichnung und Farbe zu möglichst starker Naturnachahmung zusammen. Die Motive der beiden Teppiche sind Bild und Ornament zugleich. Es sind Pflanzen dargestellt, die mit einer dichten Fülle von Blättern, mit zierlichen roten Blüten und stachligen Fruchtkörpern die ganze Fläche beleben und den schwarzen Grund kaum durchscheinen lassen. Der scharfe Realismus der Spätgotik läßt die großen Blätter eine vielgezackte Fläche ausbreiten oder halbverwelkt mit gelben, häßlich zerfalteten Ränden herunterhängen; die weichen, haltlosen Blätter sind häufig durchlöchert, so daß Fetzen heraushängen, die starke Schlagschatten auf das Blatt werfen. Nach oben wird das Pflanzenwerk freundlicher und freier, und während auf dem Grunde einige Fabeltiere grinsen, sitzen schlanke Vögel in den obern Zweigen. Die Zeichnung ist in ihrer Feinheit und Beweglichkeit ganz vom Struktiven des Gewebes gelöst. Für das Ineinandergehen der Farben ist die moderne Wirktechnik schon ausgebildet: die benachbarten Farbentöne werden in feiner Zickzackbewegung ineinandergewirkt. So weisen diese prachtvollen Teppiche in der überlebendigen Naturwahrheit der Darstellung schon auf die Technik der modernen Bildteppiche hin.

Ein dreiteiliges Antependium aus dem Kloster Rathausen (Luzern), datiert 1600, in der untern Kapelle des Landesmuseums, zeigt die Wendung zum Malerischen und die Aufhellung der Farben, die die neuere Teppichkunst kennzeichnen. Im mittlern Feld ist die heilige Familie dargestellt; das Gerüst einer luftigen Scheune teilt die Bildfläche auf. Die Seitenfelder werden von je einer Heiligenfigur beherrscht. Wenn auch die Darstellung, besonders auf dem Mittelfeld, etwas unruhig ist, so baut sich doch das ganze Bild mehr aus den Farben als aus der Zeichnung zusammen. Die Konturen sind so fein gezogen und ihre weichen Linien so vom Gewebeschema gelöst, daß man sie nicht als führend empfindet; der Eindruck der Körperlichkeit wird durch das Farbengefüge erreicht. So wirken in der Figur des hereintretenden Josef wenige, kräftig nebeneinandergesetzte Farbtöne zu starker Plastik zusammen. Bei dem hellroten Kleid der Maria erscheinen die Schattenpartien in hellem Braun, was einen malerischen Reiz in die dreifache Abstufung des Rot bringt. Auch das weiße Ordenskleid des heiligen Franziskus und das schwarze des heiligen Bernhard stellten dem Teppichwirker heikle Aufgaben; auch hier wirken warme Schattentöne mit den hellen Teilen zu stofflicher Einheitlichkeit zusammen. Der landschaftliche Hintergrund der Seitenfelder ist malerisch sehr frei behandelt und von überraschender Stärke der Illusion. Die Bildfläche wird durch das leichte Rankenwerk einer Phantasiepflanze ornamental belebt, und hinter diesem formschönen Gitter ist mit großen, einfachen Flächen eine weite Landschaft angedeutet. Frischgrüne Wiesen, blaue Bergketten und ein lichter, hoher Himmel. Das vereinfachte Landschaftsbild erweckt den Eindruck heller, luftiger Räumlichkeit, da es durch das Rankenwerk des Vordergrundes in die Ferne gerückt wird. Das Zusammenwirken von Bildillusion und dekorativer Farbenharmonie macht den größten Reiz dieses hellen Altarteppichs aus.

Der große französische Gobelin*), der die Beschwörung der französisch-schweizerischen Bündnis-Erneuerung von 1663 durch Ludwig den Vierzehnten und den Zürcher Bürgermeister Waser darstellt, ist die spätere Wiederholung eines der Prachtstücke aus der Teppichfolge: „L'Histoire du Roy", die von Charles Lebrun, dem Dekorateur des Schlosses von Versailles, entworfen wurde. Es ist also ein Werk aus der Glanzzeit der französischen Teppichkunst. Die Wirktechnik hat ihre Eigengesetzlichkeit aufgegeben und sucht alle Feinheiten des gemalten Bildes herauszubringen. Die Illusionistik ist auf den Gipfel getrieben; aber die Kraft der gewirkten Farben läßt die Künstlichkeit nicht als kleinlich erscheinen. Allerdings handelt es sich hier mehr um ein offizielles als um ein dekoratives Bild, und der mit den Gesichtern der dichtgedrängten Zuschauer überfüllte Hintergrund bleibt etwas matt. (Ein Einzeleffekt virtuoser Bildwirkerei kommt dadurch zustande, daß als Wandverkleidung des festlichen Kirchenraums, in dem sich die Zeremonie abspielt, wiederum Gobelins dargestellt sind. Man erkennt an den sichtbaren Teilstücken, mit Bildfragmenten der Raffaelischen Kartons, daß es vier Kopien nach Teppichen aus der Sixtinischen Kapelle sind.) Das Hauptgewicht der Darstellung liegt auf den

*) S. Kunstbeilage S. 722 23.

großen, ruhig dastehenden Hauptfiguren, und so lenkt die virtuose Naturnachahmung, die wirklich mit farbigen Wollefäden malt, den Blick nur zu sehr auf die Echtheit der Hofkostüme, auf die Pracht der Stoffe und der Spitzengewebe hin. Die Fleischtöne der Gesichter und der Hände kommen so nahe an das Gebiet der Malerei heran, daß man das Ineinanderspielen der Techniken als barocken Effekt empfindet. Bei der Vordergrundfigur des weißgekleideten Geistlichen, der sich etwas vordrängt und vom Zeremonienmeister sanft zurückgewiesen wird, ist der Gesichtsausdruck sogar mit großer Kraft herausgearbeitet. Wenn die dekorative Pracht des Teppichgewebes sich bei diesem Meisterstück imitativer Bildwirkerei nicht frei genug auswirken kann, so bringt dafür die Blumen- und Traubengirlande der breiten Bordüre die warme Leuchtkraft des farbigen Teppichgewebes um so stärker zur Geltung.

Das dichterische Kunstwerk*).

Gerade die mit natürlichem Geschmack begabten Freunde der Poesie streben, nach dem hohen Vorbild der Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel, Keller, aus dem nur gefühlsmäßigen Werten vorwärts zu sachgemäßen, unbestreitbaren, d. h. zu soweit möglich wissenschaftlichen Urteilen über Dichtung; sie hassen sowohl das laisser aller laisser faire als auch die Philister-Verdammungssucht des Dilettanten. Der Gang durch die Geschichte, die Empfänglichkeit für mehrere gewordene Stile gibt noch nicht die Sicherheit dem Neuen gegenüber, und auch die schmerzlichste Erfahrung bleibt nicht erspart, es einem andern nicht zeigen zu können, warum, worin dies gut, jenes unzulänglich ist. Und man weiß doch: die wahrhaft klassischen Dichtungen der verschiedensten Zeiten genügen alle einem einheitlichen Wertesystem hinsichtlich innerer und äußerer Form. Wer es herausreißen könnte! da es doch in der „Natur", in den Schöpfungen der Großen drin ist! Wer z. B. alle die Maßstäbe in ihre naturgemäße Ordnung zu bringen vermöchte, die einen Dilthey in seinen Aufsätzen über Lessing, Goethe, Hölderlin, Novalis usw. so wundervoll und unwidersprochen urteilen lassen. — Ermatingers Buch ist dazu berufen, uns zu einer klaren und sichern Urteilsbildung zu erziehen. — Die Poetiken sind längst von Normen abgekommen, sind deskriptiv, psychologisch interessiert geworden, sind höchstens Konglomerate von „Faktoren", die in einer Dichtung wirksam seien. Man sehe das Schema einer guten Poetik, der von Lehmann: Erster Teil: Historisch-kritische Grundlegung. (Aufgabe der Poetik von heute.) Zweiter Teil: Die Formenelemente der Poesie: Sprache und Anschauung, Rhythmus und Klang, die Prinzipien der Komposition. Dritter Teil: Die Gattungen der Poesie. Vierter Teil: Die Richtungen der Poesie: Naturalismus und Idealstil, naive und sentimentalische Dichtung, das Komische, Satire und Humor, das Tragische. — Fehlt (leider!) nur das geistige Band; es fehlt der Mut, das Bekenntnis zum Geist. Daher strömen diese Bücher nicht Leben aus; das Leben fordert Werte, weil es Hingabe für Gut und Kampf gegen Böse ist. Ermatingers Bekenntnis dagegen lautet: „... alle Weisheit quillt nur aus der lebendigen Ideenauseinandersetzung einer Zeit. In sie also soll man wieder den Mut haben, die Geschichtsschreibung einzubeziehen." (Vorwort V, VI.) Dies Buch ist ganz ein Geschenk unseres tiefsten Zeitwillens, der organisch ordnen, bauen will. Darum sind hier die „Faktoren" Glieder, das Ganze organische Ordnung. — Es wird von innen nach außen fortgeschritten. Einleitung: Das Erlebnis. I. Voraussetzungen. II. Das schöpferische Ich. III. Das künstlerische Erleben. IV. Stoff- und Gedankenerlebnis. Motiv und Idee.

Erster Teil: Das Gedankenerlebnis. I. Die Entstehung der dichterischen Weltanschauung. II. Wesen und Probleme der dichterischen Weltanschauung. III. Das Problem der Gliederung der dichterischen Weltanschauungen.

Zweiter Teil: Das Stofferlebnis. I. Das Wesen des Stofferlebnisses. II. Stoffquellen. III. Das Stofferlebnis in Lyrik, Drama und Epik.

Dritter Teil: Das Formerlebnis. Allgemeines: Der Begriff der Form. Das Erlebnis der innern und äußern Form.

Erster Abschnitt: Die innere Form. I. Die seelische Atmosphäre oder das Lebensgefühl im Dichtwerk. II. Die innere Motivierung. III. Das Symbolische.

Zweiter Abschnitt: die äußere Form oder der Stil. I. Allgemeines. II. Die lyrische Wirkungsform. III. Die epische Wirkungsform. IV. Die dramatische Wirkungsform.

Gegenüber der Verirrung der Literaturgeschichte unter der Nachwirkung Diltheys in die Philosophie, unter dem Einfluß Wölfflins in Prinzipien, wie sie der Kunstgeschichte dienen, ist die Autonomie unserer Wissenschaft in Problemstellung und Methode klar und für unsere Tage mit Recht betont herausgearbeitet. „Wer nur mit den Formeln der Begriffsbildung der wissenschaftlichen Philosophie oder der Psychologie das Wesen und Wirken der dichterischen Weltanschauung zu ergründen versucht, bleibt an der Oberfläche stecken und verintellektualisiert das künstlerische Schaffen." (S. 97 ff.)

Es ist recht eigentlich das Leben, d. h. die lebendig gebliebenen Dichtungen unserer Sprache und die Erfahrungen ihrer Schöpfer, die sich dies Buch, dies System von Gesichtspunkten der Beurteilung, diese Ordnung von Maßstäben erzwungen haben; überall kann

*) Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Von Emil Ermatinger. Leipzig, B. G. Teubner, 1921.