

Zeitschrift: Schweizerische pädagogische Zeitschrift
Band: 15 (1905)
Heft: 3

Artikel: Die Erziehung der Jugend zum Kunstverständnis
Autor: Auer, H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-788701>

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: 06.02.2026

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

Die Erziehung der Jugend zum Kunstverständnis.

Von Prof. H. Auer.

Vorbemerkung.

Im Oktober 1904 fand in Zürich die Jahresversammlung der schweizerischen Gymnasiallehrer statt, an welcher die Diskussion über den in der 42. Jahresversammlung von Dr. O. Lünig in St. Gallen gehaltenen Vortrag über die „Werke der bildenden Kunst im Dienste der Bildung und Erziehung“ fortgesetzt wurde. Als Mittel gegen die Gefahren, welche die einseitige Verstandeskultur herbeiführt, wurde vom Referenten „die Erziehung der Jugend zum Kunstverständnis“ bezeichnet, und die sich anknüpfende Diskussion scheint sich dann speziell mit diesem Thema befasst zu haben. Das hierüber in der N. Z. Z. vom 13. Oktober 1904 erschienene Referat veranlasst den Unterzeichneten, die folgenden Gedanken darüber niederzuschreiben und den interessierten Kreisen bekannt zu geben.

* * *

Das genannte Thema ist mit Recht Gegenstand der Aussprache in den Versammlungen der schweizerischen Lehrer geworden, und dankbar muss man jenen Pädagogen sein, welche diesen Gedanken der Lehrerschaft näher gerückt haben. Warum soll der Jugend nicht der Sinn erschlossen werden für die Schöpfungen der höchsten und edelsten menschlichen Tätigkeit, warum soll sie mit der Reife des Körpers und des Geistes nicht auch gereift werden für die Eindrücke der Kunst, warum soll sie, indem ihr die Schönheiten der Natur eröffnet werden, nicht auch ein Urteil gewinnen für ihre Nachbildungen durch die Kunst, und warum soll sie nicht aufmerksam gemacht werden auf die höheren Aufgaben, welche der Kunst erwachsen, wo sie an unserem Empfindungsleben teilnimmt?

Die Schüler der Litterar-Gymnasien sind bereits an der Hand der Klassiker durch das „Morgentor des Schönen“ in das Reich der Kunst eingetreten. Indem sich ihnen nun die herrlichen Ausblicke in eine

schönere Welt öffnen, sollen sie gleich belehrt werden, dass es nicht verschiedene Reiche der Kunst gibt, sondern nur Ein grosses Reich, in welchem nur Eine Sonne strahlt, deren Licht sich aber in verschiedene Farben teilt: verschieden nach der Art der Mittel, durch welche die Kunst zu uns spricht, verschieden nach der Art der Stoffe, in welchen die menschliche Phantasie sich offenbaren will, verschieden nach der Art unserer Sinnesorgane, welche diese Offenbarungen zu unserem Empfinden leiten. Aber alle diese verschiedenen Farbenströme stehen unter denselben Gesetzen und verfolgen dieselben Ziele: die Menschheit zu erfreuen, zu erheben und zu beglücken.

Die Werke der klassischen Literatur bieten den Schülern nicht nur ewige Wahrheiten über die Geheimnisse des Lebens, sondern sie belehren sie zugleich über die Schönheiten der formalen Gestaltung, der künstlerischen Form der Poesie. Schon bei dieser Gelegenheit kann man die Schüler darauf hinweisen, dass alle diese formale Gesetzmässigkeit nicht aus der Willkür der Dichter hervorgeht, sondern dass sie eng verknüpft ist mit unserer Empfindung, dass ein natürliches ästhetisches Bedürfnis eine derartige Ordnung des Stoffes verlangt, um uns denselben näher zu bringen, uns für denselben in höherem Grade zu interessieren. In solcher Gesetzmässigkeit beruhe die unerschöpfliche Schönheit der Natur, und nur von einer solchen beherrscht, werden die Hervorbringungen jeder Kunst zu unserem Empfinden sprechen.

Eine solche Einführung in die natürlichen Gesetze aller Kunstgestaltung lässt sich nicht bloss mit der Kenntnis der Werke der Poesie verbinden, sondern auch mit dem Gesangsunterricht, indem ja in der Musik dieselben ästhetischen Momente des Rhythmus, der Wiederholungen, Variirungen, Steigerungen, Gegensätze usf. zu tage treten und die Wirkung der Komposition bedingen, sie mit unserem Empfinden verweben. Gelegentlicher Hinweis auf die Werke der Architektur und des Kunstgewerbes würde solche Erkenntnis noch erweitern und befestigen.

Indessen befinden wir uns in dem Moment, wo auf diese formale Gesetzmässigkeit des Kunstwerks hingewiesen werden kann, schon auf einer ziemlich weit vorgerückten Stufe der Bekanntschaft mit dem Kunstwerk. Der Anfang unserer Beziehungen zu demselben geht viel weiter zurück, er kann zusammenfallen mit dem bewussten, sinnlichen Wahrnehmen, sie können von der Bilderfibel, von den Liedern, welche die Mutter den Kindern vorsingt, ausgehen. Man fragt das Kind: „Was ist das? was stellt das vor?“ und damit beginnt das Interesse und das Verständnis für das Bildwerk und die Freude an Darstellungen. Es folgen die Zeiten der Bilderbücher, der illustrierten Geschichten, des Jugend-

gesangs. Jene befriedigen unsern Wissensdurst nach der Kenntniss von geschichtlichen Begebenheiten, Situationen, nach fremden Ländern und Völkern, sie ersetzen ein Gespräch, eine Unterhaltung, verdeutlichen und ergänzen Beschreibungen, deren Inhalt uns anregt. Wir betrachten sie nach ihrer inhaltlichen Seite geradeso wie der Bauer seine Farbedrucke einer biblischen Szene oder einer Schlacht bewundert, die er um ihres Inhalts willen am Jahrmarkt zum Schmuck seiner Wohnung gekauft hat. Auch in der Dichtung, im Gesangsunterricht nimmt der Junge zuerst nur den Inhalt der Darstellung, den Text des Liedes in sich auf; er zürnt mit Achilles dem Agamemnon, trauert um Patroklos, erschlägt den Hektor und begleitet den Odysseus auf seinen Irrfahrten, er begrüsst das stille Gelände am See und versichert, dass er das Heimatland, das Vaterland innig und feurig liebe. Alle diese Kunstwerke genießt der Jüngling nach ihrer inhaltlichen Seite, er hat seine Freude daran, sie machen den tiefsten Eindruck auf ihn, aber er hat keine Ahnung, dass es Kunstwerke sind, die ihn begeistern, denn er hat noch kein Verständnis für das Kunstwerk als solches. Dieses Verständnis beginnt erst da, wo der Blick von der inhaltlichen Seite abgelenkt wird auf die Darstellung, auf die Form, in welcher alles das, was ihn inhaltlich interessiert, vorgetragen wird, auf die Erscheinung, in welcher die Kunstschöpfung ihm entgegentritt; es beginnt erst dann, wenn er darüber klar ist, dass nicht der Inhalt oder eine Idee, sondern die Art der Vorführung der Idee den Begriff des Kunstwerks ausmacht. Er muss dann weiter erfahren, dass ein untrennbarer, innerer Zusammenhang besteht zwischen dem Inhalt und der Erscheinung, er muss darüber belehrt sein, dass alle Ereignisse, wie alle Erscheinungen der Natur entsprechende Stimmungen in unserer Seele auslösen, und dass umgekehrt auch jeder geistigen und seelischen Erregung bestimmte Ausdrucksformen eigen sind, welche die Kunst wiedergeben kann, kurz, er muss die Beziehungen unseres innern Lebens, unseres Empfindens zu der Welt der Erscheinungen erfahren haben. Wie kann er aber diesen Zusammenhang in dem Bilde, im Musikstück beurteilen, so lange sich das Empfindungsleben erst entwickelt, solange als er nicht mit der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen vertraut ist?

Um auf diese Stufe zu gelangen, welche für ein Kunstverständnis unerlässliche Vorbedingung ist, muss der junge Mann zuerst einen langjährigen Unterricht genießen im — Sehen.

Und dann muss er wissen, dass das Wesen der Kunst nicht in einem mystischen, geheimnisvollen Zauber liegt, sondern in einem Können. Jede Kunst setzt ein Können voraus, ein vollendetes Können. Nicht

derjenige ist ein Künstler, der irgend eine sublimen Idee in hohltönenden Phrasen zum Ausdruck bringt, sondern derjenige, der sie in vollendeter Form in aller Klarheit und Bestimmtheit uns vor die Sinne stellt. Selbst in den niedern Künsten, mit denen wir uns hier nicht zu beschäftigen haben, nennen wir ein vollendetes Können: Kunst, wenn es sich auch nur um ein technisches, virtuosos Können, das Mittel zum Zwecke ist, handelt; aber auch in dem Reiche der hohen Kunst, deren Schöpfungen um ihrer selbst willen hervorgebracht werden, ist eine freie, vollkommene, mit heissem Bemühen erworbene Beherrschung des Materials unbedingte Voraussetzung. — Das Wesen der Kunst liegt im Sehen können, Empfinden können und Darstellen können, und wenn man jemand zum Kunstgenuss erziehen will, so ist es vor allem notwendig, ihm diese verschiedene Können beizubringen, sofern er es nicht von Natur besitzt, wo dann überhaupt diese Erziehung nicht notwendig ist. Das Können anderer kann nur der richtig beurteilen, der selbst etwas kann.

Also zuerst sehen lernen.

Der Schüler muss die Erscheinungen und Vorgänge in der Natur, die Formen, Farben und Bewegungen der Geschöpfe, der Pflanzen, Tiere und Menschen genau sehen, sie bis in die feinsten Einzelheiten wahrnehmen lernen.

Zunächst die vegetabilische Natur in ihrer unendlichen Fülle der Formen: die Blätter und Blumen, Bäume und Sträucher, Wasser und Felsen, Wiesen und Felder, Berge und Täler, mit allen ihren charakteristischen Merkmalen, den Horizont und den Himmel in ihren verschiedenen Färbungen und Beleuchtungen, dann die reizenden, farbenschimmernden Gebilde der Insekten und der niederen Tierwelt, die merkwürdigen Gestalten der Reptilien, die zierlichen Formen der Vögel bis hinauf zu unseren Haustieren usf. in allen ihren wechselnden Bewegungen und endlich dann auch den Menschen, dessen Körper in den mannigfaltigsten Stellungen er beim Turnen und Baden ins Auge fassen und studiren kann. Es sind das freilich alle Dinge, die der Schüler in der Naturgeschichte kennen lernt, aber niemals genau genug, um alle ihre Besonderheiten erfasst zu haben. Denn mit dem Sehen allein ist es auch nicht getan, er muss sich diese Bildungen, Farben und Formen auch einprägen, im Gedächtnis halten können, zu seinem geistigen Eigentum machen, so dass er jederzeit darüber verfügen kann.

Auf keine andere Weise wird eine Form mit allen ihren Einzelheiten so scharf ins Auge gefasst und zugleich ins Gedächtnis aufgenommen, als durch das Nachzeichnen, und so ist diese Tätigkeit in der That die wichtigste und unumgängliche Grundlage für einen gründlichen

Kunstgenuss. Was der Schüler gesehen, was er in sein Gedächtnis aufgenommen, das muss er zeichnerisch in Farben und Formen wiedergeben, gleichsam selbst hervorbringen können. In solcher selbstschöpferischer Arbeit, die an sich schon einen hohen ästhetischen Genuss bereitet, liegt die sicherste Grundlage für die Wertschätzung und Beurteilung der künstlerischen Leistungen der anderen Menschen.

Also zeichnen und mit dem Zeichnen sehen lernen, das ist der erste Schritt auf dem Wege zum Verständnis der Werke der bildenden Kunst. Es ist damit nicht gemeint, dass der Schüler nur nach der Natur zeichnen soll; wir halten im Gegenteil diese Forderung neuerer Pädagogen für ganz falsch. Es gibt sehr viele Dinge in der Natur, die man ohne persönliche Anleitung durch den Lehrer oder durch eine Vorlage gar nicht darzustellen weiss, für welche eine gewisse Manier angeeignet werden muss, um sie zeichnerisch ausdrücken zu können. Man denke nur an das Blattwerk der Bäume, an die Gräser und Halme der Wiesen, an die Haare des Bartes und der Pelze usf., für welche gewisse abgekürzte, konventionelle Darstellungsverfahren gewählt werden müssen, für welche gute Vorlagen uns einen Anhaltspunkt bieten. Aber auch für viele andere Dinge aus der Natur, wie z. B. die Wiedergabe gekrümmter Flächen an einem Körper durch blosse Konturen gibt uns eine Vorzeichnung die nötige Weisung. Jedenfalls vereinfacht sie die Erwerbung der zum Zeichnen nach der Natur notwendigen Fertigkeit, ohne dass dadurch gerade eine verderbliche Manier in den Kauf genommen werden muss.

Nun aber genügt es nicht, die Dinge in der Natur für sich allein ins Auge zu fassen, jedes einzelne Ding für sich zu betrachten. Jedes Bild und jede Bildung besteht aus einer Zusammensetzung mehrerer verschiedenartiger Partien, die zueinander in bestimmte Verhältnisse nach ihren Grössen, Formen und Farben treten und dadurch einander in ihrer Geltung und Wirkung beeinflussen. Es ist z. B. für ein Landschaftsbild gar nicht gleichgültig, welchen Teil in demselben eine Wasserfläche einnimmt, wie weit die Bäume sich in den Himmel erheben, welches Verhältnis die Menschen zur Natur einnehmen. Das ist aber von grosser Wichtigkeit für die gesamte Wirkung des Bildes. Und ebenso wichtig ist das Verhältnis der einzelnen Teile eines Körpers unter sich und zum Ganzen. Je nach diesen Proportionen erhält man in der Zeichnung z. B. entweder einen Schwan oder eine Gans oder eine Ente, ein Pferd, ein Maultier oder einen Esel usf. und vollends beim Menschen gibt ja die geringste Änderung in den proportionalen Beziehungen das Bild verschiedenster Charaktere. Und von nicht geringerer Wichtigkeit sind die Verhältnisse

der einzelnen Farbtöne und Farbenwerte zueinander. Wie kann ein einziger Farbfleck die Wirkung aller anderen Farben beeinträchtigen oder erhöhen! Der Schüler hat auf diese Beziehungen der einzelnen Teile unter sich und zum Ganzen ebenfalls das grösste Augenmerk zu richten, und er wird dabei bald darauf kommen, zu finden, dass gerade in diesen Beziehungen eines der wichtigsten Momente liegt für die Gewinnung ästhetisch befriedigender Kompositionen. Auf diesem Wege gelangt man zur Herstellung der Harmonie der Massen, zum Hervorheben des Wichtigen, zum Unterordnen des Nebensächlichen, zu einer klaren, übersichtlichen und verständlichen Darstellung, die von vorneherein unser Wohlgefallen erregt. Und wenn man selbst diese Gesetze der Proportion und der Harmonie kennt, wenn man sie an den Objekten der Natur beobachtet, so werden sie uns auch bei der Beurteilung von Kunstwerken nützlich zur Seite stehen und wir werden danach uns erklären können, warum ein Kunstwerk uns einen mehr oder weniger wohlgefälligen Eindruck macht. Es gibt viele Künstler, welche alle Schönheit nur aus den Verhältnissen ableiten; ganz besonders gilt das ja vom menschlichen Körper wie vom menschlichen Antlitz, die ja immer aus denselben Teilen in derselben Anordnung zusammengesetzt sind, wo nur die Grössen-, Form- und Farbenverhältnisse der einzelnen Teile massgebend sind für die Wirkung des Ganzen. Für die Beurteilung dieser Zusammensetzungen ist aber wieder die genaue Kenntnis der natürlichen Bildungen notwendig, denn es kann auch vorkommen, dass der Künstler über diese hinaus geht, so dass die Nachbildung dann den Eindruck einer verfehlten Absicht oder einer Karrikatur macht.

Indessen kann es auch die Absicht des Künstlers sein, die Proportionen der einzelnen Teile des Körpers oder eines Kopfes zu ändern, bestimmte Teile mehr zu betonen, als die Natur in ihren Durchschnittsbildungen es tut. Solches geschieht, wenn man charakterisieren, Typen schaffen will, um bestimmte Eigenschaften der dargestellten Personen besonders hervorzuheben. So haben die griechischen Bildhauer bei der Schöpfung ihrer Götter und Helden eine solche Tendenz verfolgt, um die besondere Weisheit, Milde, Hoheit, Entschlossenheit, Mut und Stärke zum Ausdruck zu bringen. So hat Michel-Angelo seinen Figuren Proportionen gegeben, welche sie über das Menschliche hinausrücken, ohne dass sie nur als grosse Menschen erscheinen. Jeder Künstler, der Charaktere darstellen will, muss in solcher Weise über das natürliche Mass hinausgehen. Die bildende Kunst speziell verlangt hiebei Übertreibungen, weil sie nicht imstande ist, die andern Begleiterscheinungen solcher Charaktere, wie z. B. den Tonfall der Stimme, die wirklichen

Bewegungen, das Spiel der Mienen, den Ausdruck der Augen usf. mit darzustellen, darum muss sie das, was sie geben kann, eben verstärken. — In gleicher Weise müssen auch die natürlichen Farbentöne modifiziert werden, um ihre Beziehungen zueinander unter bestimmte künstlerische Gesichtspunkte zu stellen, z. B., um beabsichtigte Stimmungen hervorzu- bringen oder solche mehr zu betonen.

Immer aber bietet die Natur die Grundlage, von der aus solche charakterisierende Umbildungen gewonnen werden müssen.

Wir haben nun erfahren, dass die Fähigkeit des Sehens und Nachzeichnens, die genaue Kenntnis der Formen der natürlichen Objekte zunächst erworben werden muss, um Kunstwerke beurteilen zu können. Es tritt nun die Frage an uns heran, ob die Kunst denn die Aufgabe hat, die Natur nachzuahmen und ob sie das überhaupt kann? Jüngere Leute wissen nie recht, wie sie sich zu dieser Frage stellen müssen, sie wissen nicht, wie weit in dieser Richtung die Grenze der Kunst geht.

Wenn man unter Nachahmung der Natur eine getreue Wiedergabe der natürlichen Objekte mit all ihrer Körperlichkeit, mit allen ihren plastischen und farbigen Einzelheiten versteht, so wäre einer solchen Anforderung gegenüber die Kunst natürlich hilflos. Alle ihre im Grunde ja sehr bescheidenen Mittel würden dazu nicht ausreichen, und eine solche Tätigkeit wäre auch ganz zwecklos und würde uns nicht die geringste Freude machen. Wenn wir also Gegenstände der Natur nachbilden wollen, so kann das nur soweit geschehen, als unsere Kunstmittel es erlauben und diese Mittel genügen, um die Eindrücke, welche wir in der Natur durch unsere Sinne empfangen, durch ihre Darstellung in der Art wieder vor unsere Sinne zu bringen, dass wir die Empfindung ähnlicher Eindrücke haben, welche die Natur uns geboten hat. Wir werden aber niemals das Nachbild, „den Schein“ für das natürliche Vorbild nehmen, denn jenes zeigt nur einige wesentliche Eigenschaften des Vorbildes, aber niemals alle, welche nun von unserer Phantasie und unserem Gedächtnis ergänzt werden müssen. An einer Marmorstatue erkennen wir den körperlichen Aufbau eines Menschen, aber es fehlt die Farbe, das Schwellen des Stoffes, der zarte Flaum der Epidermis, das Blitzen der Augen usf., an einem Landschaftsbild glauben wir schöne Baumgruppen zu erkennen, die sich in einem See spiegeln, in die Ferne verschwindende Hügelketten, über denen ein duftiger Abendglanz liegt, es fehlt aber der Darstellung die wirkliche Tiefe, sie liegt ganz flach auf einer Leinwand, und wir können die fernsten Berge mit dem Finger berühren. Doch wissen wir, dass wir ähnliches in der Natur gesehen haben und freuen uns über das Zusammenstimmen der Eindrücke. In diesem

Sinne ist also die Nachahmung der Natur durch die Kunst eine äusserst beschränkte und engbegrenzte. Sie kann sich nur auf die eine oder andere Eigenschaft des natürlichen Objektes beziehen.

Um so mehr muss dafür die Kunst nach jener Richtung, in der ihre Mittel ihr die Nachbildung erlauben, sich der grössten Naturwahrheit befleissen. Der körperliche Bau der Statue muss anatomisch genau der Wirklichkeit entsprechen, die Gruppierung der Bäume, die Spiegelung des Wassers, die Perspektive des Hintergrundes, der Luftton des Himmels usf. müssen aufs getreueste der Natur nachgebildet sein, gerade wie die Gespräche und Handlungen in den Werken der Poesie aus den gegebenen Situationen hervorgehen müssen, die ganz bestimmte Empfindungen in uns erregen. Wo solche Übereinstimmung mit der Natur und dem Leben fehlt, wird sich auch nie die sog. Illusion einstellen, welche das Bild für die Natur nimmt, wir empfinden etwas Fehlerhaftes, Unbefriedigendes und wenden uns ärgerlich von solchem Machwerk ab. Also in solchen Fällen, wo die Kunst mit ihren Mitteln Gegenstände der Natur oder Momente unseres Empfindungslebens wiedergeben will, verlangen wir möglichste Wahrheit und Naturtreue. Um diese im Bilde zu erkennen, um nach dieser Seite die richtige Wertschätzung von dem Kunstwerk zu gewinnen, um diese Übereinstimmung zu finden, müssen wir es eben selbst auch verstehen, sie in der Natur in allen Einzelheiten zu sehen.

Bekanntlich geht nun aber die Kunst —, die bildende wie die dichtende, — weit über die Natur und über das wirkliche Leben hinaus, indem sie uns Geschöpfe vorführt, die in der Natur nicht vorkommen, wie sie auch Szenen und Situationen darstellt, die es in der Wirklichkeit gar nicht gibt. Namentlich jüngere Geister, die mitten im Studium der realen Wissenschaften stecken, glauben berechtigt zu sein, solche Kunstwerke ablehnen zu müssen, wenigstens wissen sie nicht recht, wie sie sich dazu zu verhalten haben, obschon die Poesie ihnen schon ähnliches geboten. Es scheint ihnen ein Anachronismus zu sein, wenn Heilige und Märtyrer vereinigt sind mit der Jungfrau und dem Kind, es scheint ihnen ein Fehler zu sein, wenn die Maria beim Besuch des Engels in vornehmer florentinischer Tracht oder die Könige vor der Hütte in nordischem Kostüm erscheinen, historische oder sagenhafte Vorgänge auf Hintergründen sich abspielen, die naturgemäss gar nicht dazu passen können. Wenn man die Kunst für solche äusserliche Mängel in der Naturtreue behaften wollte, dann würde überhaupt die ganze naive Schaffensfreudigkeit aufhören, dann müsste auch der ganze Chor jener seltsamen Geister, der Sphinx, Cherubine, Zentauren, Tritonen, Faune etc. bis zu den schönen Engeln der christlichen Welt herunter, welche alle das

Firmament der Kunst so freundlich beleben, von der Bildfläche verschwinden. Und das ist ja noch der kleinste Teil von jener Welt, welche die Kunst sich über die Natur und Wirklichkeit hinaus erschaffen hat. Denken wir an alle die Darstellungen nach den alten Sagen und Dichtungen aus dem alten und neuen Testament, an die Darstellungen aus dem Leben nach dem Tode, der Himmelfahrt, des Weltgerichtes, der Unterwelt usf. — an lauter solche Dinge, die keines Menschen Auge je gesehen und welche die Kunst in hundert- und tausendfältiger Wiederholung immer wieder zu ihrem beliebtesten Stoffe der Darstellung gewählt: wie steht es da mit der Natur-Wahrheit und -Wahrscheinlichkeit?

Vor solchen Werken ist nun der Schüler nachdrücklich aufmerksam zu machen auf die unbeschränkt waltende Tätigkeit der Phantasie, die er ja auch schon aus der Poesie kennt, auf jene herrliche Gabe, die dem Menschen, in höherem Masse aber dem Künstler verliehen ist, die ihm gestattet, souverän über alle Gesetze der Natur und der geschichtlichen Entwicklung hinauszugehen und frei nach den Eingebungen seines Genius zu schaffen, die ihn berechtigt, solche Gebilde der Phantasie festzuhalten, uns seine geistigen Erlebnisse miterleben zu lassen. Das ist nicht bloss das Recht, die Freiheit der Kunst, sondern ihr höchstes Gut, das ihr nicht geschmälert oder bekrittelt werden darf. Und unser Urteil vor einem Kunstwerk soll sich auch auf das Mass der darin sich offenbarenden, frei gestaltenden Phantasie erstrecken, und je mehr sie uns bietet, um so höher dürfen wir das Geschenk bewerten.

Nun soll der Schüler aber sofort wahrnehmen, dass es auch hier keine unbedingte Freiheit gibt, dass auch diese Phantasietätigkeit, im Moment, wo sie ins Leben sinnlich wahrnehmbar heraustreten will — ihre Grenzen hat und dass der Künstler zweifach gebunden ist: durch die Natur selbst, indem er nichts hervorbringen kann, was nicht schon in ihr drin ist, — wenn auch in anderer Gestalt, — und dann durch die elementaren Kunstgesetze, die ihn in der Komposition, der Zusammenstellung der einzelnen Teile zu einem Ganzen binden. In erster Richtung ist es wieder die Wahrheit und Treue der Zeichnung und Modellirung, der Bewegung und Farben usf., welche er einhalten muss, über die er niemals hinauskommt, möge er nun ein Menschenhaupt mit einem Löwenkörper verbinden oder Engelscharen fliegen lassen, — in zweiter Linie sind es die obenerwähnten natürlichen ästhetischen Gesetze der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Wiederholung, des Rhythmus, der Steigerungen, der Symmetrie, der Kontraste und der allgemeinen Harmonie, welche die Darstellungen der natürlichen Vorgänge erst zum Kunstwerk erheben. Hier ist auf die unvergänglichen Schöpfungen eines Laokoon, einer Schule

von Athen, einer Transfiguration, der venetianischen Altarbilder und der Tizianschen Himmelfahrt zu verweisen, wo der reiche Stoff nur durch diese Inkorporation mit den unvergänglichen künstlerischen Gestaltungsgesetzen zu so klarem Aufbau sich gliedert. Der Laie kennt diese formal gestaltende Tätigkeit des Künstlers viel zu wenig, er empfindet sie nur unbewusst, wer aber ein Kunstwerk wirklich recht geniessen und verstehen will, der muss auch auf diese äussere Formgebung sein Augenmerk richten, wie es beim Musiker und Dichter ja ganz selbstverständlich ist, von der Architektur und dem Kunsthandwerk zu schweigen. Diese ästhetische Formbildung ist ein Charakteristikum des Kunstwerks, ohne welche es überhaupt nicht denkbar ist. Der Kursus zu dieser Erkenntnis ist unumgänglich, wenn man auch später, sei es als Künstler, sei es als Geniessender, in freiere Bahnen übergeht. Speziell der Laokoon ist ein unerschöpfliches Vorbild für die Umsetzung eines natürlichen Vorganges in die Kunst. Der Schüler möge sich genau vorstellen, wie er sich in Natur abgespielt haben mag: Ob die drei Männer nackt bei ihrem Opfer waren, ob sie in solcher Stellung, der Alte in der Mitte, die Söhne zur Seite vereinigt gewesen sein mögen, bis die beiden Schlangen sie umringelt haben, ob sie nicht vorher schon energischere Bewegungen zur Abwehr der Gefahr gemacht haben mögen? usf. und wenn er sich nun lebhaft in Gedanken ausmalt, wie sie sich dabei benommen haben würden und das nun photographirt worden wäre, — wie weit ein solches Bild entfernt wäre von dem Werke, das zu den herrlichsten Leistungen der alten Kunst gehört. Und dann soll er aufmerksam gemacht werden auf alle jenen Gegensätze und Steigerungen in der Gruppe, auf die schon hingewiesen zu haben, kein Geringerer als Göthe das Verdienst hat, der überhaupt alle diese formalen Kunstgesetze nach ihrer vollen Bedeutung zu würdigen wusste.

Der junge Kunstbeflissene ist nun bekannt gemacht worden mit den Forderungen der Naturwahrheit und ihren Beschränkungen, mit der Tätigkeit der Phantasie und ihren Grenzen, mit den Gesetzen des künstlerischen Schaffens, die im Kunstwerk zu tage treten. Es ist oben noch weiter erwähnt worden, dass er auch empfinden lernen müsse. Das Empfinden kann natürlich nicht gelernt werden, das muss einer von Natur haben, aber er kann lernen, sich der Empfindungen, sowohl gegenüber den Reizen der Natur, wie gegenüber einem Kunstwerk bewusst zu werden, und er muss darauf achten können, ob Empfindungen, welche eine Szene, ein Ereignis in der Natur in ihm erweckt — ob sie wenigstens in leiserem Nachklang auch durch das Nachbild hervorgerufen werden. Jede sinnliche Wahrnehmung löst in uns bestimmte Gefühle

aus —, entweder sofort oder nach und nach mit der Zeit und Angewöhnung. Das Innere des Waldes verbindet sich mit dem Gedanken an eine angenehme Kühle, an einen harzigen Duft, ein glänzender Sonnenschein an grosse Wärme, die Morgendämmerung an den frischen Luftzug, der dem erwachenden Tag vorausgeht, die Abendbeleuchtung an die nahenden Stunden der Ruhe usf. — Bestimmte Volksszenen erinnern an die Freuden und Leiden der Menschheit, an Überfluss, Wohlleben, Entbehrungen und Schmerzen, die, wenn wir sie miterlebten, in irgend einer Weise uns psychisch erregen würden. Vom Nachbild durch das Kunstwerk kann man nicht verlangen, dass es genau dasselbe Mass von seelischer Erregung, von freudiger Stimmung oder Erschütterung in uns nachruft. Wenn wir den Todeskampf des Laokoon mit seinen Söhnen unter den Windungen der beiden Ungeheuer wirklich vor uns sähen, ihr Schmerzgeschrei und das Brechen der Knochen hören müssten, so würde uns das viel grösseres Entsetzen einflössen, als es das Kunstwerk tut, selbst wenn es viel realistischer aufgefasst wäre.

Ebensowenig wird es einem Maler gelingen, uns alle die Empfindungen, welche grosse Naturerscheinungen, wie der Sonnenauf- und -untergang, Gewitter- und Sturmszenen in uns hervorrufen, in ihren mannigfachen Stimmungen in uns zu erregen, denn alle die Begleiterscheinungen, das Erwachen der Natur, das Zwitschern der Vögel, die frische Luftströmung usf. fühlen wir im Anblick [des Bildes nicht, wir können sie höchstens durch die Ideenassoziation ganz leise in uns wachrufen. Aber es gibt doch auch Darstellungen der bildenden Kunst, die uns einen tieferen und — man kann wohl sagen — ästhetisch ungetrübteren Eindruck machen, als das natürliche Vorbild, Darstellungen, welche nicht so nahe den Grenzen des Darstellbaren liegen. Solche sind die blosse menschliche Figur in irgend einer gleichgültigen Bewegung, eine idyllische Landschaft in weichem zarten Luftton, ruhige in sich geschlossene Figurengruppen usf. Hier kann sogar durch das Hervorheben, durch das räumliche und zeitliche Konzentriren des Charakteristischen die Wirkung des Kunstwerkes über diejenige der Natur hinausgehen. Besonders ist das bei jenen Kunstwerken der Fall, die durch unser Ohr zu unserem Empfinden gelangen — bei Poesie und Musik. Man stelle sich vor, welche Kraft ein Schauspieler in die Wiedergabe von seelischen Erregungen hineinlegen kann, wie er uns zu ergreifen und zu erschüttern vermag, weit mehr als das Erlebnis der Person es in Wahrheit tun könnte, da hier sehr oft die Worte, die Mittel des Ausdrucks fehlen. Auch die Musik hat ja die höchste Fähigkeit, das Empfindungsleben in seinen feinsten Differenzialien zu spiegeln, in uns Gefühle zu wecken, welche wir

sonst kaum kennen. Es ist eine höchst interessante Seite der Kritik des Kunstwerks, an demselben das Verhältnis festzustellen der Intensität der durch dasselbe erregten Empfindungen gegenüber denjenigen, welche die Natur in uns hervorbringen würde.

Unter allen Umständen darf uns ein Kunstwerk nicht teilnahmslos, unberührt lassen, es muss uns nicht nur etwas sagen, sondern auch rühren, ergreifen, mitreissen, uns in eine andere Welt versetzen, unsere Stimmung beeinflussen, unsere Phantasie beschäftigen, uns etwas erleben lassen, so dass wir, wenn das Werk an uns vorbei ist, den Eindruck eines Erlebnisses haben, das hinter uns liegt und das wir sogar gerne noch einmal erleben möchten.

Um aber in dieses Stadium des Genusses zu kommen, darf das Kunstwerk nicht nur so obenhin, flüchtig angesehen werden, sondern der Beschauer muss sich hineinversetzen, jeden einzelnen Vorgang in sich aufnehmen, — jede einzelne Form, Farbe, Gestaltung, Zusammenstellung, den ganzen Inhalt sich durchaus klar machen, so dass das Bild förmlich in ihm lebendig wird, gleichsam beseelt vor seiner Seele steht. Das muss auch gelernt sein und der junge Mann muss dazu erzogen werden, indem er z. B. in einem Aufsatz eine in alle Details gehende Beschreibung eines Bildes, einer Statue, einer Gruppe macht und dabei nicht bloss bei den Äusserlichkeiten verweilt, sondern z. B. aus den Bewegungen und Handlungen der Personen ihre Gedanken, Absichten und Empfindungen zu erraten sucht und sie miteinander in Zusammenhang setzt, um den Inhalt des Werkes möglichst vollständig zu ergründen, d. h. alles das, was der Maler uns mitteilen wollte, wieder herauszufinden, — wobei er sich aber hüten soll, Dinge und Absichten in das Werk zu legen, die nicht drin sind.

Und damit kämen wir nun zum Inhalt des Kunstwerks und zu dessen Verhältnis zur Form, dem Gegenstand vielfacher philosophischer Kontroversen.

Vor allem ist hierüber dem Schüler klar zu machen, dass das Verhältnis von Inhalt zur Form nicht jenem des Kerns zur Schale gleicht, wie vielfach gesagt wird. Kern wie Schale besitzen jedes für sich Inhalt und Form. Wir können zum Verständnis dieser Beziehungen viel besser mit dem Kristall exemplifizieren, in welchem die Materie, z. B. Kieselsäure, in einem bestimmten von regelmässigen Flächen begrenzten Körper feste Gestalt gewinnt und in dieser rest- und hüllenlos aufgeht. — Die natürliche immanente Kraft des Stoffes zwingt denselben, wie er erhärten, kristallisieren soll, in diese ihm allein eigentümliche regelmässige Form, welche übrigens unter dem Druck lokaler Einflüsse bei der Formwerdung

gewisse Modifikationen erleidet, daher selten der Kristall in vollkommener Regelmässigkeit auftritt.

In gleicher Weise erkennen wir in den organischen Gebilden — denjenigen der vegetabilischen wie animalischen Welt — eine Masse von Zellgeweben, durchtränkt von Saft und Blut, durch festere Bestandteile gestützt, die in ihrem innersten Keim schon den Zwang in sich tragen, in ihrem Leben und Wachstum bis zur Reife eine bestimmte Gestalt anzunehmen, zum Rosenstrauch, zur Tanne oder zu irgend einem Tier oder zu einem Menschen zu werden. Der Stoff schafft sich mit seiner im Keim ihm schon angeborenen Wesenheit die ihm ganz eigene Form, in der er vollkommen aufgeht und mit ihr eins wird.

Erst durch diese Form, durch diese Ausgestaltung, welche dort die Kieselsäure, hier das Plasma annehmen, gewinnt der Stoff für uns ein ästhetisches Interesse; so lange er ungeformt, ein gewöhnlicher Feldstein oder eine Masse von Zellgeweben ist, kann er für uns nur Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung und Untersuchung sein, aber kein Objekt unseres Wohlgefallens und des ästhetischen Geniessens.

Analoge Verhältnisse bestehen in der Kunst. Die Stoffe, welche sich dem Künstler aus seinen Erlebnissen, aus seiner Reflexion aufdrängen, welche er in seiner Phantasie erfasst, in seinem Genius verarbeitet und gestaltet, — sind nicht das Kunstwerk. Sie können uns vom wissenschaftlichen, religiösen, ethischen Standpunkt aus interessiren, es sind Gegenstände der Sage, der Kulturgeschichte, des zeitgenössischen politischen oder sozialen Lebens, Szenen aus dem gesellschaftlichen Zusammensein, — Darstellungen von Tapferkeit, Wohltätigkeit, Gottvertrauen usf.

Alle diese Vorwürfe bilden als solche nicht ein Kunstwerk, aber sie sind die Keime, aus welchen durch die Befruchtung seitens des künstlerischen Genius das Kunstwerk geboren wird. Diese Stoffe gestalten sich in der Phantasie des Künstlers, sie wachsen und entwickeln sich in allen ihren tausend Einzelheiten und treten als vollendete Schöpfung in die Welt. Der Künstler ist dabei selbstschöpferisch tätig.

Es zeigt sich nun, dass derselbe Inhalt nicht bloss einmal zum Gegenstand der künstlerischen Bearbeitung gemacht wird, sondern dass sich die Kunst desselben Stoffes unzähligemal bemächtigt — ja dass selbst die verschiedenen Kunstrichtungen, — Plastik, Malerei, Poesie und Musik — denselben Inhalt ergreifen, um ihn in ihrer Weise darzustellen. Der Keim wird je nach dem Boden, in welchen er gepflanzt wird, zu einer verschieden gestalteten Frucht.

Es gibt daher in der Kunst — und das ist für ihre Werke das Charakteristikum — nicht sowohl eine Frage nach dem „Was“, die sich auf den Inhalt bezieht, wie in der Wissenschaft, sondern vielmehr eine Frage nach dem „Wie“, und diese Frage, welche sich auf die Art der künstlerischen Gestaltung erstreckt — ist weitaus die wichtigere und für die Wertbestimmung des Kunstwerks die massgebende. Wie ist der Gegenstand behandelt, wie ist er aufgefasst, wie hat sich der Künstler den Stoff zurechtgelegt, wie ihn verstanden, wie ihn vorgeführt? usf., das sind die Fragen, welche wir an das Kunstwerk richten, nach deren Beantwortung wir das Kunstwerk beurteilen. Auf die Frage nach dem „Was“ erhalten wir bei zahllosen Kunstwerken dieselbe Auskunft, das „Wie“ wird bei jedem anders sein. Da nun aber das „Wie“ die Hauptsache ist und immer bleiben wird, so muss das „Was“, d. h. der Inhalt möglichst an der Oberfläche liegen, es darf uns keine Mühe machen, ihn zu begreifen, man soll sich nicht plagen müssen, um den Inhalt zu ergründen, damit man über dem „Was“ das „Wie“ nicht vergisst oder es einem von vorneherein verleidet. Die alten Geschichten vom Kampf der Lapithen mit den Kentauren, der Giganten gegen die Götter, der Niobiden, des Herakles, des Theseus, der kalydonischen Eberjagd usf. waren gewiss jedem griechischen Schulkind bekannt, wie dem Mittelalter und der Renaissance die Geschichten der Erschaffung der Welt, Noahs, Abrahams, Jakobs und seiner Söhne, die Erzählungen aus dem Leben der Maria, die Leiden Christi, der Heiligen und Märtyrer usf. Die Künstler aller dieser Zeiten haben ihren Ehrgeiz nur darin gesucht, diese hundertfältig dargestellten Gegenstände immer wieder tiefer und inhaltsreicher zu fassen. — Wohl jedes Volk hat seine Heldengeschichten, seine Kämpfe, seine grossen politischen Ereignisse, die ihm eigen sind und dem Nachwuchs in immer vollkommenerer Darstellung willkommen sind. Solche Ereignisse, in welchen eine wertvolle Idee verfochten, mit Blut erkämpft wurde, sind die dankbarsten Vorwürfe für die künstlerische Gestaltung, weil der Inhalt an der Oberfläche liegt, jedem Menschen verständlich ist, oder doch leicht verständlich gemacht werden kann. — Wo das nicht der Fall ist, wo lange gedruckte Erklärungen notwendig sind über die Ideen, welche der Künstler in das Werk legen wollte und wo uns samt den dunkeln Erläuterungen auch das Werk dunkel und unverständlich bleibt, da hat die Kunst ihr Gebiet verlassen, sie ist Mystik, Symbolik, Vision, Philosophie geworden, aber nicht mehr Kunst, und das Publikum hat das Recht, solche Werke abzulehnen. (Dieselbe Ansicht vertreten Grosse, in „Anfänge der Kunst“ und Lange in „Wesen der Kunst“.) Klar und verständlich, wenn auch nicht jedem Kind, so doch jedem

Menschen von der allgemeinen höheren Bildung eines Primaners soll das Kunstwerk sein, soll so wie ein griechischer Tempel frei und offen in aller seiner Schönheit vor uns stehen.

Wir wollen damit nicht sagen, dass überhaupt z. B. ein Katalog beim Besuch einer Kunstsammlung überflüssig sei; — man will die Namen der Autoren kennen und wenigstens eine Andeutung, wo die Landschaft hergenommen, wen das Porträt vorstellt, wo dieses Gefecht stattgefunden usf. ist immer willkommen, um uns das Bild näherzubringen; aber im allgemeinen sollte der Schüler lernen, auch ohne Katalog eine Bildergalerie zu sehen, sich über die lokalen Einzelheiten hinwegzusetzen und die Werke um ihrer selbst willen zu genießen. Die Namen der Autoren, das Wichtigste, steht ja in der Regel auf dem Werke selbst.

Bevor wir nun zum Schluss über das Wesentlichste am Kunstwerk — zur Form oder besser gesagt — zur Erscheinung desselben gelangen, haben wir noch eine Aufklärung zu geben.

Die Schüler, wie die Gelehrten, die vom Boden der Poesie aus das Reich der Künste betreten, sind vielfach der Ansicht, dass in allen Künsten das Verhältnis der Form zum Inhalt das nämliche sei wie in der Poesie, in welcher in der Tat der Inhalt so bedeutend die Form überragt, dass man neuerdings diese überhaupt ganz entbehren zu können glaubt. Das ist nicht richtig und ein für die gesamte Ästhetik sehr verhängnisvoller Irrtum. Diese Beziehungen sind in den verschiedenen Künsten verschieden, wie solches auch natürlich erscheinen muss, wenn man an die verschiedenartigen Ausdrucksmittel der Künste denkt, — das entgegengesetzte Verhältnis z. B. finden wir in der Musik, in der ja die Form dem Inhalt weit vorausgeht, dieser eigentlich nur aus einer dunkeln Gefühlsahnung besteht. Wohl bildet auch in dieser transzendenten Kunst der Inhalt einen Kern, aus dem sich die Form entwickeln kann, wenn z. B. dem Musiker eine Reihe von Empfindungen vorschweben, die er durch eine Folge von Tönen andeuten möchte, indem er z. B. sich die „Meeresstille und glückliche Fahrt“, „Waldszenen“, „Traumeswirren“, „das Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“, „Abschied und Wiedersehen“, „Tod und Verklärung“ usf. vorstellt. Man darf dabei nur nie an eine beabsichtigte Naturnachahmung denken. Ein solcher Kern ist jedes Opernlibretto, jeder Liedertext. Aber niemand wird ohne die vorgesetzten Titel, ohne den Text sich diesen Inhalt der Töne vorstellen, — sondern nur ganz allgemein eine heitere, fröhliche, neckische von einer feierlichen, ernsten und schwermütigen Musik unterscheiden können, aber nie den Grund dafür, eine Motivierung finden können, wie solches uns zu bieten ja geradezu die Aufgabe der Poesie ist.

In den bildenden Künsten schliesst sich an einen inhaltsreichen Stoff eine inhaltsreiche Art der Darstellung. Beide verweben sich ineinander zu einer einheitlichen Schöpfung, in der die Form durchaus dem Inhalt entspricht. Denn es ist ja selbstverständlich, dass die Gegenstände, welche der Künstler zum Inhalt seiner künstlerischen Durcharbeitung wählt, in die er sich mit aller Liebe und Gewissenhaftigkeit versenken muss, um ihnen die kleinsten Geheimnisse abzulauschen, dass diese Stoffe auch dieser Mühe und Aufopferung würdig sein müssen. Er wird nichts Gleichgültiges vornehmen, nichts, aus dem er nichts machen kann. Der Stoff muss ihn wegen seines ethischen Gehaltes — bei Landschaften wegen ihres Stimmungsgehaltes — das Porträt wegen seines Charaktergehaltes — interessiren —, und so tritt die Individualität des Künstlers schon durch die Wahl der Stoffe in den Vordergrund, und Stoff und Darstellung verbinden sich dann unter den Händen des Künstlers zu einem Ganzen.

Welche Stoffe sind es nun, die den Künstler am meisten interessiren? Es sind diejenigen, in welchen er nicht nur den äusseren Menschen, nicht nur Äusserlichkeiten, Handlungen, Bewegungen darstellen, sondern speziell solche, in denen er auch den innern Menschen, das Seelen- und Gemütsleben in allen seinen Nuancen zeigen kann, indem er das sinnlich Wahrnehmbare in solcher Weise uns vorführt, dass wir daraus auf psychische Erregungen, auf innere Seelenzustände schliessen können. Nicht bloss den Kampf zweier Völker, sondern den Kampf um ein sittliches Ideal, nicht nur den Zorn des Gottes, die Strafe für menschlichen Übermut, sondern unsere demutsvolle Ergebung, nicht nur einen vollkommenen Menschen, sondern einen Gott, einen Helden oder einen glaubenstreuen Märtyrer, nicht nur ein schönes Weib, sondern eine Juno oder eine Venus, eine Maria oder eine Magdalena will er uns zeigen, lauter Dinge, wo der Anblick des Kunstwerks uns zwingt, von der Oberfläche in die Tiefe zu sehen und aus allen Einzelheiten der körperlichen Gestaltung auch die Stimmung der Seele zu erkennen. Das ist die eigentliche und höchste Aufgabe der Kunst, der der Künstler aber eben nur gerecht werden kann mittelst der vollkommenen Beherrschung der Technik und freier Verfügung über die Formen der Natur. Denn nur mit seiner genauen Kenntniss des Zusammenspiels der Bewegungen und Regungen der Seele mit dem Körper ist er in der Lage, diese Feinheiten auch im Bilde wiederzugeben. Wir kommen damit immer wieder auf den Anfang zurück und zum notwendigen Verständnis dieser Dinge von demjenigen, der ein Kunstwerk beurteilen und geniessen will.

Es ist oben erwähnt worden, dass derselbe Stoff die verschiedenartigste künstlerische Durcharbeitung erfahren kann und dass solches in allen

Jahrhunderten geschehen ist. Der Quell dieser Verschiedenheiten liegt in der verschiedenartigen Individualität der Künstler. Keiner sieht, wie der andere, keiner kann, was der andere, keiner stellt sich dieselbe Sache so vor, wie der andere, jeder hat seine eigene Auffassungs- und Darstellungsweise und jeder legt auf andere Dinge das Hauptgewicht, daher kommt es, dass derselbe Gegenstand von jedem Künstler anders dargestellt wird. Dadurch kommt der Ausdruck der Persönlichkeit in das Kunstwerk, dadurch unterscheidet er sich von der Handwerks- und Fabrikarbeit und erst dadurch wird es zum Kunstwerk.

Der Inhalt, die Idee ist durch die Seele des Künstlers hindurchgegangen, ist dort gereift, gezeitigt worden und dann aus der Künstlerhand hervorgegangen als ein Ganzes, in sich Abgeschlossenes, Geborenes, und Geschaffenes, ein von der Natur unabhängiges neues Werk, das der Natur gegenüber als etwas Besonderes, eben als Kunstwerk dasteht. — Es ist gar keine Frage, dass das Persönliche, Individuelle von selbst in die Kunstschöpfung hineinkommt. Jeder trägt es in sich, und je mehr gereift und erfahren der Künstler in seiner Kunst ist, um so mehr und fester steht er auf eigenen Füßen. Wie wir schon gehört haben, hängt schon die Wahl des Stoffes mit seiner besondern Art zusammen und wenn er sich auch an bestimmte Vorbilder anlehnt, so liegt in dieser Anlehnung auch bereits ein Zeugnis für seine Individualität, die dann doch wieder etwas Besonderes aus dem Traditionellen macht. Die ganze verflossene Kunstproduktion legt hiefür Zeugnis ab. Jene alten Meister hatten nicht die besondere Absicht, originell sein zu wollen und sind es doch immer gewesen, so dass man heute ihre Werke, wenigstens annähernd, den jeweiligen Autoren zuschreiben kann. —

Es ist darum nicht notwendig, dass zu diesem angeborenen und selbstverständlichen persönlichen Charakter noch eine absichtliche, besonders betonte Originalität hinzugefügt wird. Die modernen Künstler glauben vielfach, ein Recht — ja sogar eine Pflicht zu einer solchen zu haben, sie glauben, dass das Hervortreten der Originalität notwendig sei zum Erfolg. Die Jugend möchte sich durch solche gesuchte Originalität nicht verblüffen lassen, denn sie ist gemacht, unecht und darum nicht haltbar. Sie ist nicht schwer zu erkennen, denn sie läuft immer darauf hinaus, der Natur Gewalt anzutun. Wahre Kunst und wahre Originalität suchen sich der Natur zu nähern, immer tiefer in sie zu dringen, immer mehr von ihren Geheimnissen zu erlauschen, indem sie nach und nach alte konventionelle Formen abstreifen, um neue, der Natur und unserem natürlichen Empfinden näher liegende an deren Stelle zu setzen.

Es möge der Jugend dienen, zum Schluss noch über eine Frage orientirt zu werden, damit sie den obigen wiederholten Hinweis auf die Natur und Naturwahrheit nicht missversteht. Soll die Kunst nun die Natur so geben, wie sie ist, d. h. so viel als sie eben kann, oder hat sie das Recht oder die Verpflichtung, zu idealisiren, zu verschönern, nur das Schöne zu geben, das Hässliche auszumerzen? — Die Geschichte der Kunstentwicklung zeigt uns beides: in Phasen, die aufeinander folgen, hat sie abwechselnd bald die eine, bald die andere Tendenz verfolgt, Hier entscheidet nicht der einzelne Künstler, nicht das Individuum, sondern die Gesellschaft und der Zeitgeist. Wahr sein und schön sein, sind zwei verschiedene Dinge, beides in Einem zu erreichen mag wohl das höchste Ziel der Kunst sein. Unsere ganze moderne Kunst-richtung in Literatur und bildender Kunst geht heute mehr nach der Seite der Naturwahrheit, indem sie lieber das Schöne, d. h. das Erfreuliche, Wohlgefällige opfert, somit den Schwerpunkt des Schönheitsideals in die Wahrheit legt. Diese Richtung ist immer die gesündere, in der sich die Kunst stärkt und kräftigt, aber ihre höchste Aufgabe: die Menschheit zu erheben und zu beglücken, als Licht und Freude spendende Sonne zu erscheinen in dem grauen Himmel der zum Lebensunterhalt notwendigen Betätigungen — erfüllt sie damit nicht. Wenn die Kunst ihrer hohen Mission ganz gerecht werden will, so kann sie es nur tun in Verbindung mit einer Herz und Seele erquickenden Schönheit.

* * *

In solchem Sinne möge die Erziehung der Jugend zum Kunstgenuss geleitet werden, dann wird nicht nur der Jugend gedient, sondern auch der Kunst.
