

# Ueber Kunstforn.

Von

Alfred Graf.



Jurjew (Dorpat).

Commissionsverlag von J. G. Krüger.

1895.

1918

Est. A - 15990

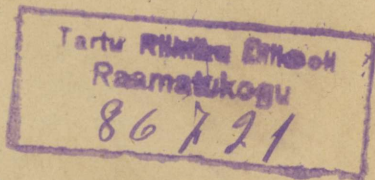
# Ueber Kunstsinu.

Vortrag

gehalten in der Aula der Universität  
am 3. März 1894

von

Alfred Graf.



Jurjew (Dorpat).

Commissionsverlag von J. G. Krüger.

1895.

Дозволено цензурою. Юрьевъ, 6-го апрѣля 1895 г.

Tartu Ülikooli Raamatukogu

i 49203733

---

Titel und Nachtrag gedruckt bei C. Mattiesen in Dorpat.

I. \*)

Der Geist des Menschen, der das Weltall durchdringt, die Bahnen der Gestirne mißt und die Tiefen des Meeres erforscht, der dem Wesen des Windes und dem Sprießen der Pflanzen nachspürt, er findet als „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht“ die Gesetze der schaffenden Natur. Wie für seinen Geist, so sucht der Mensch auch für seine Sinne gegenüber der verwirrenden Mannigfaltigkeit in der äußern Erscheinung der Dinge nach einem Ruhepunkt, nach einer Form, welche die ihn harmonisch befriedigende Ordnung und Gesetzmäßigkeit zeigt. Diese Form ist die Schönheit. Die Darstellung des Schönen in freiem Schaffen erstrebt die Kunst. Ihr Ziel ist die Harmonie. Ihr Weg dahin ist Suchen, Mühen, ein Weg, schwierig, einem ewig höher erscheinenden Ideale entgegenführend, aber bei allem Ringen unendlich beglückend.

Wohl sind Jahrtausende vergangen, ehe der Mensch Ideale geschaffen, darin er mit seligem, reinem Entzücken die Schönheit verkörpert sah, aber der Sinn für Schönheit und der Trieb zur Kunst sind dem Menschengeschlecht angeboren. Die Kunst ist kein Luxusprodukt einer höheren Kultur, sie ist dem auf tiefster Kulturstufe stehenden Wilden ebenso unentbehrlich und selbstverständlich wie uns.

Es ist nicht blos kulturgeschichtlich von höchstem Interesse, den Spuren des Kunstsinns auf der untersten Stufe der Civilisation nachzugehen, sondern wir sehen auch einerseits, wie vieles wir noch

---

\*) Für den ersten Theil dieser Abhandlung ist, soweit er sich auf die Kunst der primitiven Völker bezieht, auf das Buch von E. Grosse, Anfänge der Kunst (Freiburg und Leipzig 1894) zu verweisen.

in Anwendung ästhetischer Grundprincipien mit den Naturvölkern gemein haben, und daß wir andererseits bei all unserm Stolz, es so herrlich weit gebracht zu haben, in gewissen Dingen noch von ihnen lernen können, und zwar gerade da, wo es sich um das consequente Befolgen jener Principien der Kunst handelt.

Einem primitiven Kulturmenschen erscheint alles schön, was seinen Sinnen schmeichelt. Eine bunt schillernde Feder, ein glänzender Stein, eine zierlich gewundene Muschel, ein weiches Thierfell erregen ein <sup>Kunst</sup> Kunstgefühl in ihm und zugleich das Verlangen, sich in den Besitz dieser Dinge zu setzen. Hat er sie erlangt, so stellt er sie sofort in den Dienst seiner Person, indem er das Wohlgefallen, das diese Gegenstände in ihm erregen, auf seine Person zu übertragen versucht, dadurch daß er sie zum Schmuck seines Körpers verwendet. Er schließt ganz richtig, daß je mehr er solcher Dinge an sich trägt, die bei ihm und folglich auch bei andern Wohlgefallen erwecken, desto mehr auch seine Person selbst Gegenstand des Wohlgefallens und der Bewunderung in den Augen anderer wird. Auch wir Kulturmenschen schmücken uns ja ganz aus demselben Motive. Ursprünglich aus ästhetischen Gründen erwachsen, wird so das Schmuckbedürfniß zur Ursache der Eitelkeit und zeigt uns somit die Wurzeln der Aesthetik und Ethik dicht bei einander.

Das Schmuckbedürfniß ist bei den primitiven Völkern eines der ersten und mächtigsten Bedürfnisse.

Als Darwin einem unbekleideten Feuerländer ein Stück rothen Tuches geschenkt hatte, sah er zu seiner Verwunderung, daß das Tuch nicht als Kleidungsstück verwendet, sondern in kleine Fetzen zerrissen wurde, die sich der Beschenkte und seine Genossen als Zierathen um die frierenden Glieder banden. Diese Erfahrung charakterisirt nicht bloß die Feuerländer. Mit Ausnahme der arktischen Stämme, welche der eisigen Kälte wegen schlechterdings nicht ohne eine vollständige Bekleidung leben könnten, sind alle Jägervölker weit reicher geschmückt als gekleidet.

Hauptsächlich hat alles Glänzende, Blißende für die Wilden eine besondere Anziehungskraft. Die Buschmänner hängen an ihre Halsbänder häufig als vornehmsten Zierrath eine glänzende Flaschenscherbe und die Australneger sind glücklich, wenn sie einen ehernen oder messingenen Ring erlangen können. Aber nicht bloß von den

Abfällen der modernen Civilisation befriedigen sie ihr Schmuckbedürfniß, auch die Natur bietet ihnen Mittel genug. Das Meer wirft ihnen glänzende Muscheln an den Strand, die Flora bietet ihnen glänzende Früchte und Halme, die Thiere müssen ihre glänzenden Zähne und ihre bunten Federn liefern.

Der ästhetische Reiz des primitiven Körperschmucks ist also zum großen Theil ein Geschenk der Natur; indessen der Antheil, welchen die Kunst an ihm hat, ist deshalb keineswegs gering. Auch das rohste Volk verwendet jene Zierrathen nicht, wie es sie findet, sondern es sucht ihnen eine höhere Weihe zu geben, indem es sie in ästhetischem Sinne verarbeitet. Das Fell wird in Fransen zerschnitten, die Zähne, Früchte und Muscheln werden in regelmäßiger Reihung zu Ketten vereint, die Federn werden zu einem Büschel oder zu einer Krone verbunden. Die ästhetischen Principien, welche in diesen verschiedenen kosmetischen Formen zum Ausdruck kommen, sind dieselben, welche den Kriegerschmuck auf allen Kulturstufen und zu allen Zeiten beherrschen. Das Princip der Symmetrie und der rhythmischen Anordnung.

Wenn die symmetrische Bildung des Körpers zu einer symmetrischen Ordnung des Schmuckes zwingt, so ist die rhythmische Anordnung desselben einzig in dem Kunstsinne des Menschen begründet. Aus welchem andern Grunde der gewöhnliche Halschmuck der Botsfuden eine regelmäßige Abwechslung von weißen Zähnen und schwarzen Beeren zeigt, wäre nicht erfindlich. Ja, es wird auf die Herstellung der Armbänder, Halsketten und anderer Zierarthen eine Geduld und Sorgfalt verwandt, welche mit den sonstigen Lebensgewohnheiten und der notorischen Trägheit der primitiven Völker in auffälligstem Widerspruch steht. Dem Schmuckbedürfniß und der Eitelkeit zuliebe überwindet der Mensch seine Trägheit und Bequemlichkeit, eine Erfahrung, die wir auch an uns zu allen Zeiten machen können: es hat kaum jemals eine Kleidertracht gegeben, die nicht ihr Unbequemes, ja Widernatürliches gehabt hätte und der man sich nicht doch schließlich willig und geduldig gefügt hätte. Aber nicht bloß seine Bequemlichkeit opfert der Mensch dem Schmuckbedürfniß, er besiegt ihr zuliebe sogar seine Feigheit. Mit stoischem Gleichmuth unterzieht sich der Wilde den heftigen Schmerzen des Tättowirens, nur um seinen Körper mit Ornamenten zu verziern,

willig erträgt er die Qualen beim Durchbohren von Lippen, Nase und Ohren, nur um seinem Körper noch mehr Schmuck anhängen zu können. Das civilisirte Europa hat sich darin noch nicht auf einen höheren Standpunkt schwingen können, das Durchlöchern der Ohren hält man auch bei uns noch für eine zum Schmuck nothwendige Vorbedingung. Ja man hat allen Ernstes behauptet, daß die in Deutschland herrschende Studentensitte, die Mensurnarben mit Stolz und Vorliebe im Gesicht zur Schau zu tragen, im Grunde auf dieselben Motive zurückzuführen sei, wie das martialische Tättowiren der Indianerstämme, da das eine wie das andere zur Kategorie der Ziernarben gehöre.

Das erste Gebiet der Bethätigung des Kunstsinns, die Kosmetik, der Schmuck des eigenen Körpers, zeigt uns somit nur einen geringen Unterschied zwischen primitiven und civilisirten Völkern. Ja die Formen des beweglichen Schmuckes bieten die vollkommenste Uebereinstimmung dar. Unsere Büsche, Gehänge, Diademe, Halsketten, Armbänder, Gürtel, alle diese Formen sieht man bereits bei primitiven Stämmen. Sie sind sicher keine großen Erfindungen; aber die gesammte höhere Kosmetik hat keine größeren gemacht. Der Unterschied zwischen einem goldenen Perlenhalsband aus Venedig und einem ledernen Zahnhalsband aus Australien besteht nicht sowohl in der Form, als in dem Material und der Technik; die Entwicklung der Kosmetik hat das Material des Schmuckes vermehrt und seine Technik verfeinert, allein sie ist nicht imstande gewesen, den primitiven Formenschatz auch nur um ein einziges wesentlich neues Stück zu bereichern.

Ganz anders gestaltet sich das Verhältniß, wenn wir das Gebiet betrachten, auf welchem sich der Kunstsinu und Gestaltungstrieb des Menschen in zweiter Linie bethätigt: Das Gebiet der Verschönerung seiner nächsten Umgebung, \*das Verzieren seiner Geräthe, der Schmuck seines Hauses.

Sobald der Mensch seinem Bedürfniß, die eigene Erscheinung zu einer möglichst schönen zu gestalten, genügt hat, sucht der ihm angeborene Kunsttrieb auch die ihn umgebenden Dinge durch Schmuck dem Auge gefällig zu machen.

Die einfachen Zickzacklinien, Punktreihen und Kreuzchen, mit denen die brasilianischen Wilden ihre Geräthe und Waffen verzieren,

entspringen demselben Bedürfniß, wie die herrlichen Ornamente griechischer Vasen oder die Metallreliefs der Flügelthüren eines Ghiberti. Aber schon diese drei Beispiele zeigen uns den gewaltigen und wesentlichen Unterschied zwischen primitiven und höheren Völkern nicht nur in Material und Technik, sondern vor Allem in den Kunstformen. Schon innerhalb eines einzelnen Volkes ist dieser Unterschied merkbar. Wie plump und unschön in Form und Ornamentik erscheinen die Thonkrüge aus urgriechischer Zeit gegenüber den Prachtgefäßen aus der Zeit des Perikles und Alexanders des Großen.

Und doch können wir grade hier auf den Gebieten der Ornamentik und der dekorativen Kunst trotz allen Fortschritts, wo es sich um das consequente Befolgen der einfachsten grundlegenden Principien, deren Außerachtsetzen schließlich zur Geschmacklosigkeit führt, von den Naturvölkern lernen. Das Ornament soll seiner Natur nach einen Gegenstand zieren, ihm ein gefälligeres Aeußere verleihen, darf aber nicht so vorherrschen, daß es den Gegenstand unkenntlich macht oder gar ihn hindert, seinen Zweck zu erfüllen. Die Verzierung soll sich dem verzierten Gegenstande unterordnen und darf nicht Selbstzweck werden. Gegen diese ästhetische Grundregel, die von den primitiven Völkern ausnahmslos befolgt wird, können wir täglich bei uns Verstöße gewahren. — Eine Standuhr z. B. hat doch wie jede andere Uhr die Bestimmung, die Zeit anzuzeigen. Ob groß oder klein, ob aus Holz geschnitten oder aus theurem Metall und Marmor, ihr Aeußeres muß mit jenem Zweck übereinstimmen und diese Uebereinstimmung sofort erkennen lassen. Wenn nun das Zifferblatt und der Zeiger und alles, was irgendwie die Uhr betrifft, beispielsweise in einem großen Sockel verborgen wird, sodaß nichts weiter zu sehen ist als eine kleine vorbeischiebende Ziffer, während auf dem Sockel eine mit höchster Kunst ausgeführte menschliche Figur ruht, so entsteht ein Widerspruch zwischen zwei Principien, die einander den Vorrang streitig machen. Wie schön auch die Bearbeitung der Theile sein mag, das Ganze befriedigt den Beschauer nicht und stellt ihn zwei Mächten gegenüber, zwischen denen seine Aufmerksamkeit hin und her schwankt. Ist es eine Uhr oder ein Bildhauerwerk? Ist es ein Industrieerzeugniß, eine Uhr, warum dann alles verbergen, was diesen Charakter und Zweck andeutet, um dem Ganzen gleichsam das fälschliche Ansehen eines Kunstgegenstandes

zu geben. — Eine andere Quelle von Geschmacksverirrungen bildet die Gleichgültigkeit in der Auswahl der Ornamente und Verstöße gegen die Natürlichkeit. Ein Fußteppich ist dazu bestimmt, mit den Füßen betreten zu werden. Da giebt es nun Teppiche, auf denen laufende Hunde, ruhende Löwen, Vögel und andere Thiere mit großer Naturwahrheit dargestellt sind; oder wir sehen Fußbänkehen mit Darstellungen von großen bunten Bäumen mit Licht und Schatten, oder scheinbar stehende und erhabene Gegenstände. Auf alle diese Dinge soll man den Fuß setzen, als ob man in Wirklichkeit es immer so thue.<sup>1)</sup>

Hier bietet uns die Natur selbst das Muster zu angemessener Verzierung dar: ein grünes Feld mit tausend kleinen Blümchen. Man stelle sich ein Feld mit großen stehenden Blumen vor, mit liegenden Löwen, laufenden Jagdhunden und sitzenden Pudeln, wie vergnügt würde man darüber hinschreiten. Den Gipfel all solcher Verkehrtheiten bilden wohl die jetzt überall ausgestellten Stützkränze, denen man die Gestalt von Hauskragen in täuschender Realistik gegeben hat, als ob es das Natürlichste von der Welt wäre, daß man seine Hauskragen zur Stütze seines Ellenbogens macht. Beispiele von Geschmacksverirrungen auf diesem Gebiet ließen sich noch zahlreich beibringen, doch mögen die angeführten genügen.

Auf eine Kunst sei hier noch gestattet kurz hinzuweisen, der man eine ästhetische Bedeutung, wie es scheint, überhaupt gar nicht mehr beimessen will. Es ist die Kunst des Schreibens. Das Schreiben und die Schrift ist uns heutzutage nichts als ein Mittel, unsere Gedanken auszudrücken. Sie dient also nur einem praktischen, keinem ästhetischen Bedürfnis. Daß das nicht immer so war, zeigen uns die oft sinnlosen Inschriften auf griechischen Vasengemälden, die nur raumfüllend zwischen den Figuren ornamentartig angebracht wurden. Oder man denke an die von Gold und bunten Farben leuchtenden Miniaturen des Mittelalters oder die prachtvollen Drucke der Renaissance mit ihren herrlichen Majuskeltypen.

Heute wird die Kalligraphie nur noch von den feinfühligsten Japanesen den übrigen schönen Künsten ganz gleich behandelt und

<sup>1)</sup> C. Laurel, Die Aesthetik der Frauen-Handarbeiten. Aus dem Holländischen überj. v. R. Maiß. Leipzig, 1891. p. 60 ff.

geachtet. Mancher große Meister der japanischen Malerei verdankt seinen Ruhm nicht minder den Schriftzügen als den Gestalten, welche sein Pinsel geschaffen. Desgleichen hochentwickelt ist die kalligraphische Ornamentik bei den Türken, wo in den Moscheen in künstlich verschlungenen Schriftzeichen auf Schilde gemalte Koransprüche den verbottenen Bilderschmuck ersetzen.

Läßt sich so auf dem Gebiete der Ornamentik einem mangelhaften Kunstsin mit bestimmten Regeln und Vorschriften zu Hilfe kommen, so ist das schon schwieriger, wo es sich darum handelt, einen Raum durch geschmackvolle Anordnung der in ihm aufzustellenden Dinge ein gefälliges und den Sinn erfreuendes Aussehen zu geben. Der Raum, welchen ein Mensch zu seiner Wohnung herrichtet, spiegelt stets seinen Charakter wieder und es müßte zur Phrenologie und Graphologie als drittes Mittel, den Charakter zu erkennen, eine Physiognomik der Wohnräume treten.

Die Wörter Heim, heimisch, anheimelnd haben für jeden einen erwärmenden Klang. Nach einem langen Leben noch erinnert man sich an das Heim der Kindheit. Die Menschen, welche uns umgaben, die Räume, in denen wir aufgewachsen sind, verschmelzen sich zu einem zauberhaften Ganzen, das wie ein schöner Traum dann und wann vor unserem Geiste auftaucht. Gleichviel ob es ein Palast, ein Schloß, ein Haus, eine Hütte gewesen, in denen wir gelebt: es war ein Heim. Und dieses Heim so schön, so wohnlich, so poetisch wie möglich zu gestalten, dies Bestreben wird wohl jedem Menschen innewohnen. Der Phantasie, dem individuellen Geschmack ist hier natürlich der weiteste Spielraum gelassen und schon aus dem Grunde ist es nicht möglich, specielle Regeln und Vorschriften aufzustellen, wenngleich natürlich auch hier die allgemeinen Principien der Aesthetik ihre Geltung behalten. Wenn man z. B. von Ueberladenheit in der Ausstattung eines Raumes spricht, so ist dieser Vorwurf durchaus nicht immer in der Zahl der den Raum füllenden Dinge begründet, sondern oft in der Art ihrer Anordnung. Mit derselben Anzahl von Gegenständen richtet der eine denselben Raum in einer Weise her, daß man das Gefühl der Uede empfindet, während ein Anderer ihn überladen, ein dritter endlich ihn harmonisch und passend gefüllt erscheinen läßt. Geschmack und ästhetisches Gefühl, oder wenn das nicht vorhanden, künstlerische Schulung thun hier alles.

Wie stark sich auch hier das Vergessen oder Vernachlässigen der Forderungen der Aesthetik fühlbar machen kann, zeigt unser vornehmster Zimmerschmuck, die Bilder.<sup>1)</sup>

Ein an die Wand gehängtes Bild soll zunächst zur Dekoration der Wand dienen und hat demgemäß sich als ein Theil dem Ganzen der Wand richtig einzugliedern. Diese Forderung finden wir am schönsten und consequentesten durchgeführt in den antiken Wandgemälden, wie wir sie hauptsächlich aus Pompeji kennen. In die architektonisch gemalte Wand gliedert sich das Bild als ein Theil derselben al fresco gemalt in strenger Unterordnung ein und hat als einziges Mittel der Isolirung nur eine rothe oder braune bandartige Linie. Dieselbe erfüllt vollkommen ihren Zweck, denn sie umschließt ohne zu trennen. Bei unseren modernen Tapeten mit ihren den Blick verwirrenden bunten und einförmigen Mustern ist es mit einer so schmalen Umrahmung natürlich nicht gethan, das Bild würde von der Tapete verschlungen werden und nicht zur Geltung kommen. Es ist daher begreiflich, wenn ein Maler, der sein Bild im Atelier malt und nicht weiß, welche Wand es einmal zieren soll, nur darauf sinnt, wie er die eigene Schönheit des Bildes auf das Vortheilhafteste erheben und wie er das Auge des Beschauers vor jeder äußern Störung schützen kann. Das Mittel zu beiden ist ihm der goldene Rahmen, den er insofgedessen so breit wie möglich wünscht, gerade wie der Kupferstecher auf die Frage, wie breit der weiße Rand um seinen Stich sein soll, uns antworten wird: „so breit als möglich.“ Wenn Bild und Stich aber auf die Wand kommen, so irren beide, Maler und Stecher, denn die Störung, welche die breiten Ränder, der goldene, wie der weiße, in der Harmonie der Wand machen, schaden auch dem Eindruck ihrer Arbeiten. Schon das Gefühl sagt es uns und es liegt in der Natur der Sache, daß die Umfassung keinen mächtigeren Eindruck auf das Auge machen soll, als das Umfaßte, welches ja doch das eigentliche Kunstwerk ist. Nehmen wir aber ein handgroßes Miniaturbildchen und darum einen fußbreiten Rahmen, wie man das nicht selten sieht, so macht die starre goldene Fläche allein den Eindruck auf das Auge, dessen Empfindungsvermögen davon zum Ueberdruß gefättigt wird, und das

<sup>1)</sup> Vergl. J. v. Falke, Zur Kultur u. Kunst. (Wien, 1878) p. 193 f.

Bildchen kommt in seiner Wirkung vollständig zu kurz. Wir haben dann nicht Bilder auf der Wand, sondern goldene Flächen, „die zufällig ein Loch in der Mitte haben, das nicht unangenehm mit Farbe ausgefüllt ist.“

Man kann den Rahmen eines Bildes als eine neutrale Grenze zwischen zwei sich fast feindlich gegenüberstehenden Gebieten bezeichnen: er soll zwischen der Wandfläche und der Bildfläche vermitteln, versöhnen, ausgleichen und zwar zu Gunsten des kleinern Gebiets, des Bildes, damit dieses nicht von der Wand verschlungen werde. Neutrale Farbentöne: Gold, schwarz, weiß, braun und grau harmonisiren immer Farbenkontraste, wie sie meistens zwischen Bild und Wand bestehen. Aber nicht jede neutrale Farbe paßt für jedes Bild. Ein goldener Rahmen ist eigentlich nur bei farbigen Bildern zulässig und zwar verdient mattes Gold den Vorzug vor dem glänzenden, weil es das Auge nicht durch den metallischen Spiegelglanz blendet.

Einen geläuterten Kunstgeschmack beweist dann auch die Auswahl der an die Wand zu hängenden Bilder und die passende Vertheilung derselben in die einzelnen Wohnräume je nach der Bestimmung der letzteren. In einem Zimmer z. B., welches zu ruhiger Erholung und beschaulicher Betrachtung bestimmt ist, wird man es vermeiden, Bilder aufzuhängen, die starke Affekte in wild bewegten Scenen darstellen. Eine Abbildung der sterbenden Niobiden etwa oder Märtyrerdarstellungen, die uns beständig den qualvollsten Tod vor Augen halten, hängt man entweder gar nicht an die Wand und hält sie in der Mappe, oder man hängt sie in einen Raum, wo man nicht oft weilt oder hinblickt. Doch alle Verstöße aufzuzählen, die auch hier gegen die einfachsten ästhetischen Regeln begangen werden, würde uns zu weit führen.

## II.

Wir haben bisher gesehen, wie der Kunstsin des Menschen sich als Kunsttrieb in activer Weise äußert, zuerst im Schmuck der eigenen Person und dann in der Verschönerung seiner Umgebung. Wenden wir uns jetzt der Frage zu, wie der Kunstsin sich receptiv kundthut, indem er uns zum Kunstgenuß befähigt. Wie kommt es, daß beispielsweise beim Betrachten eines Gemäldes nicht alle Beschauer den gleichen Genuß haben, ja manche sogar

überhaupt nichts dabei empfinden, während andere in Entzücken gerathen? Die Frage ist damit nicht abgethan, daß man behauptet, dem einen fehle einfach der Kunstsin und somit auch das Kunstverständnis, sie leiden gleichsam an einem geistigen organischen Fehler, der sie die Schönheiten eines Bildes nicht erkennen läßt, wie etwa für das sinnliche Auge des Farbenblinden gewisse Farbentöne nicht vorhanden sind.

Man führe z. B. einen japanischen Maler, den wir uns mit notorisch hochentwickeltem Kunstsin begabt denken können, der aber nur seine eigene Kunst und sein eigenes Volk kennt, vor Lionardo da Vincis Abendmahl. Er wird an dem Bilde nichts weiter sehen als eine am Tisch versammelte Gruppe von Männern, deren Gebärden auf eine sie bewegende Verhandlung deuten, er wird vielleicht bemerken, daß die Mittelfigur besonders hervorgehoben scheint. Im Uebrigen wird ihm das Bild nichts Interessantes sagen, es wird ihm einfach langweilig erscheinen. Wie unendlich weit bleibt seine Würdigung hinter der tiefen Erregung zurück, welche ein gleich beanlagter Europäer vor diesem Bilde empfindet, ein Beschauer, der weiß, daß hier einer der bedeutendsten Momente der Welt- und Heilsgeschichte dargestellt ist, eine der ergreifendsten Scenen aus dem letzten Abend im Leben seines Erlösers. Der Japaner bringt es nicht zu einer vollen Würdigung unserer Kunst aus demselben Grunde, der den Europäer von dem vollen Genuß eines japanischen Kunstwerks ausschließt. Ein Fremder sieht in einem fremden Kunstwerk nur das, was man sehen kann; er genießt im besten Falle denselben unmittelbaren Eindruck, den ein Kulturgenosse des Künstlers erhält; aber alles, was durch diesen Eindruck für den letzten mittelbar ausgedrückt ist, ist für den ersten nicht vorhanden. Das ist der wahre Grund für die falsche Behauptung mancher Kritiker, daß z. B. der japanischen Kunst bei aller äußeren Anmuth der tiefere Gehalt fehle. Der tiefere Gehalt ist vorhanden, es fehlt uns nur das nothwendige Verständnis für den Inhalt des Dargestellten und für die den Künstler bestimmenden Kulturbedingungen. Gerade bei der Beurtheilung von Kunstwerken fremder und besonders primitiver Völker erweist sich der Grad unseres künstlerischen Verständnisses in der Fähigkeit, den jedesmal anzulegenden Maßstab geringer oder größer zu nehmen.

Jeder ergänzt das Geschaute durch seine individuellen Vorstellungen, denn jedes Kunstwerk ist an und für sich nur ein Fragment. Die Darstellung des Künstlers bedarf zu ihrer Vollendung der Vorstellungen des Beschauers; erst auf diese Weise entsteht das Ganze, welches der Künstler schaffen wollte.

Die erste Bedingung also zu richtiger Würdigung eines Kunstwerks ist die Kenntniß des dargestellten Gegenstandes und das Verständniß für die Sphäre des Künstlers.

Daneben muß als zweite Voraussetzung für den vollen Genuß einer Kunstschöpfung die Fähigkeit treten, den verstandesmäßig begriffenen Gegenstand der Darstellung auch mit seinem Gemüth erfassen zu können. Der Beschauer muß mit einer gewissen Elasticität des Gefühls im Stande sein, sich den Intentionen des Künstlers anzupassen, um die Saite in seinem Herzen anklingen zu lassen, die im Schöpfer des Kunstwerks bei der Ausföhrung vibriert hat. Das Wort Goethes „wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen“ gilt hier in vollstem Maße, ebenso der Ausspruch Schillers: „Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen, die Schönheit für ein fühlend Herz.“ Der Grad der Gemüthsbildung entscheidet hier für den Grad des Genusses.

Zu diesen beiden Erfordernissen für den Kunstgenuß kommt als drittes Hauptmoment der Sinn für ästhetische Schönheit. — Es mag ein Beschauer von Rubens Kreuzabnahme mit vollster Kenntniß des Gegenstandes warmes Gefühl und tiefe religiöse Stimmung verbinden, der höchste Genuß des Bildes wird ihm versagt bleiben, wenn er kein Auge hat für den herrlichen Fluß der Linien, die harmonische Gruppierung der Gestalten, den stimmungs- vollen Wechsel von Licht und Schatten.

Man kann mit Sicherheit behaupten, daß die Keime zu ästhetischem Empfinden jedem Menschen angeboren sind, denn es giebt wohl schlechterdings Niemand, der nicht ein schönes Gesicht lieber sähe als ein häßliches. Wie viele aber sind im Stande, selbst in einem häßlichen Antlitz Spuren der Schönheit zu entdecken und sich ihrer zu erfreuen? — Diese im Menschen vorhandenen Keime des Kunstsinns entwickeln sich nun bei jedem verschieden, bei manchen wohl auch gar nicht, wie ja nicht jedes Saatkorn aufgeht oder gleich viel Halme hervorbringt. Erziehung und Lebensgewohnheiten spielen

hier eine entscheidende Rolle. Wer z. B. sein Leben unter Bücherstaub und Affenstößen zuzubringen gewohnt ist, wem wie Faust's Wagner „in einem würdigen Pergamen der ganze Himmel niedersteigt“, der sieht sich wie dieser „leicht an Wald und Feldern satt“. Hat aber jemand keinen Sinn für Naturschönheiten, dem ist auch das ganze große Gebiet der Landschaftsmalerei als Quelle des Genusses verschlossen, ihn fesseln weder die hohe Romantik einer Claude-Lorrain'schen Phantasielandschaft, noch die berauschte Farbenpracht eines Klever'schen Sonnenuntergangs.

Zum Genuß complicirter Schöpfungen der Kunst genügt der bloß angeborne Kunstsin nicht, es muß vielmehr hier eine richtige ästhetische Erziehung und Anleitung dazu vorbereiten. Goethe sagt einmal zu Eckermann: „Der Mensch ist überall nur für das Kleine geboren und er begreift nur und hat nur Freude an dem, was ihm bekannt ist. Ein großer Kenner begreift ein Gemälde, er weiß das verschiedene Einzelne dem ihm bekannten Allgemeinen zu verknüpfen und das Ganze wie das Einzelne ist ihm lebendig. Er hat auch keine Vorliebe für einzelne Theile, er fragt nicht, ob ein Gesicht garstig oder schön, ob eine Stelle hell oder dunkel, sondern er fragt, ob Alles an seinem Ort stehe und gefügig und recht sei. Führen wir aber einen Unkundigen vor ein Gemälde von einigem Umfang, so werden wir sehen, wie ihn das Ganze unberührt läßt oder verwirrt, wie einzelne Theile ihn anziehen oder ihn abstoßen und wie er am Ende bei ihm bekannten ganz kleinen Dingen stehen bleibt, indem er etwa lobt, wie doch dieser Halm und diese Feder gut gemacht sei“. Eine Bestätigung dieser Bemerkung Goethes wird man bei jedem Besuch einer Gemäldegallerie finden.

Noch schärfer äußert sich Grillparzer in seinen ästhetischen Studien über die verschiedenen Kategorieen der Betrachter von Gemälden. Er sagt: „Die Betrachter von Kunstwerken lassen sich nach drei Stufen der Ausbildung eintheilen. Die ersten sehen bloß auf's Außen- und Machwerk; das sind die rohesten und gemeinsten, und die meisten. Die zweiten, die obschon über die vorige Stufe hinaus, doch selbst nicht überflüssige Ideen haben und bei denen die wenigen vorhandenen als Embryonen unentwickelt daliegen, sehen auf Gehalt, Gefühl, Nührung, Begriff, moralischen Werth, weil sie sich durch diese Eigenschaften eines Kunstwerks

ihrer eigenen Empfindungen und unentwickelten Ansichten erst bewußt werden und zu einem wohlthätigen Gefühl ihres eigenen Selbst gelangen. Die dritten endlich, die selbst was zu machen im Stande sind, oder die wenigstens wissen, worauf es dabei ankommt, sehen auf die Darstellung. Sie, denen hundert Mal die herrlichsten Ideen durch den Kopf gehen, bis sie einmal zur künstlerischen Ausbildung einer einzigen gelangen können, wissen, daß Ideen wohlfeil sind und nur dann ein Verdienst begründen, wenn sie durch Verschmelzung mit der Natur zum äußern Leben gekommen sind.“

Endlich sei noch Schiller angeführt, der in seinen ästhetischen Briefen constatirt, daß die ganze Sinnesart des Beschauers und seine individuellen Anforderungen an ein Kunstwerk von bestimmendem Einfluß sind. Er sagt: „Ist der Beurtheiler eines Kunstwerkes entweder zu gespannt oder zu schlaff, ist er gewohnt entweder bloß mit dem Verstande, oder bloß mit den Sinnen aufzunehmen, so wird er sich auch bei dem glücklichsten Ganzen nur an die Theile und bei der schönsten Form nur an die Materie halten. Nur für das rohe Element empfänglich, muß er die ästhetische Organisation eines Werks erst zerstören, ehe er einen Genuß daran findet, und das Einzelne sorgfältig aufscharren, das der Meister mit unendlicher Kunst in der Harmonie des Ganzen verschwinden machte. Sein Interesse daran ist schlechterdings entweder moralisch oder physisch; nur gerade was es sein soll, ästhetisch, ist es nicht. Solche Leser genießen ein ernsthaftes und pathetisches Gedicht wie eine Predigt, und ein naives oder scherzhaftes, wie ein berauschendes Getränk; und waren sie geschmacklos genug, von einer Tragödie und einem Epos, wenn es auch eine Messiasde wäre, Erbauung zu verlangen, so werden sie an einem Anakreontischen oder Catullischen Lied unfehlbar ein Vergerniß nehmen.“

Ob Jemand den drei Vorbedingungen zu einem vollen Kunstgenuß genügt, d. h. ob er eine ausreichende Kenntniß des Gegenstandes mit einem empfänglichen Gemüth und ästhetischer Bildung vereint, läßt sich mit Sicherheit an der Wirkung erkennen, die ein in seiner Gattung höchstes Kunstwerk auf ihn macht. Nur wähle man zu solcher Prüfung womöglich ein zeitlich und national naheliegendes Werk. Jener angehende Jünger der Kunstwissenschaft, der um seine ästhetische Begabung zu prüfen,

sich im Museum vor den Hermes des Praxiteles setzte und nachdem er ihn mit rührender Geduld zwei Stunden lang betrachtet, ohne daß eine höhere Erleuchtung über ihn gekommen, seufzend auf gänzlichen Mangel an Kunstsinu schloß und noch am selben Tage ein anderes Studium wählte, hat nicht bedacht, daß zum Verständniß gerade griechischer Kunstwerke eine Einführung in das Wesen derselben besonders nothwendig ist. Erst dann können wir von jenem eigenthümlichen Gefühl ergriffen werden, welches z. B. Schiller gegenüber der Juno Ludovisi empfand, bei deren Anblick, wie er sagt, wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung befinden und jene wunderbare Rührung entsteht, „für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.“

Die Vorbildung zu richtigem Betrachten und Verstehen von Kunstwerken müßte zum Theil schon bei der Jugend-erziehung und nicht zum wenigsten in der Schule angestrebt werden. Neben gründlichem Zeichenunterricht, durch welchen das Auge mit den Elementen ästhetischer Formen vertraut gemacht wird, wäre besonderer Nachdruck auf systematisches Betrachten und Beschreiben von Bildwerken zu legen. Es wird damit der Jugend nicht bloß ein Gebiet edelsten geistigen Genusses erschlossen, sondern sie wird daran gewöhnt, was sie dunkel ahnt und fühlt, zu bestimmten Gedanken zu formen und diese Gedanken zu klarem Ausdruck zu bringen. Ueberhaupt könnte und müßte für die ästhetische Bildung der Jugend in den Schulen viel mehr gethan werden, als thatsächlich geschieht. Wenn wir auch noch weit entfernt sind von dem Ideal des Zukunftsgymnasiums, wie es kürzlich ein Optimist in einer Broschüre\*) entworfen, indem er unter anderem, statt der leeren, getünchten Wände, Frescogemälde und weiße Büsten auf dunkelrothem Grunde für die Schulräume verlangt, so ließe sich doch Manches mit verhältnißmäßig geringen Mitteln thun. Es wäre schon viel erreicht, wenn man die Schulräume mit Abbildungen schmückte, die in einfachen, großen Umrissen die edelsten Gestalten der Antike und der großen Italiener wiedergeben. Welch eine Summe von Schönheitsbegriffen und ästhetischer Anregung könnte so durch tägliche Anschauung unvermerkt in das

\*) J. F. Horn, Das Zukunftsgymnasium. Ein Versuch. Gotha, 1893.

geistige Eigenthum der lernenden Jugend übergehen, denn Eindrücke, in diesem Alter empfangen, bleiben bekanntlich für's ganze Leben haften. Von welcher Bedeutung eine ästhetische Erziehung gerade für die Jugend der ärmeren Klassen sein müßte, der das Haus in dieser Hinsicht nichts gewähren kann, der das Leben aber täglich so viel des Häßlichen und Abstoßenden bietet, liegt auf der Hand. Es vollendet sich in diesem Jahre genau ein Jahrhundert, seit Schiller seine berühmten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen schrieb, und die damals von ihm aufgestellten Sätze, die gleichsam sein philosophisches Gesamtbekennniß enthalten, sind in der Hauptsache bis auf den heutigen Tag nicht angefochten worden; aber wie wenig ist in diesen 100 Jahren geschehen um diese Forderungen aus der bloßen Theorie in die lebendige Praxis zu übertragen. Schiller's Ausführungen, auf die näher einzugehen hier der Raum nicht gestattet, gipfeln bekanntlich in dem Resultat, daß der Weg zu wahrer sittlicher und moralischer Freiheit ein ästhetischer sein und durch die Schönheit führen müsse. „Der Mensch in seinem physischen Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Macht in dem ästhetischen Zustand und er beherrscht sie in dem moralischen.“

Sollte so bei der hohen Bedeutung des ästhetischen Moments schon die Jugend-erziehung und Schule den Kunstsinu pflegen, so ist es im Leben Sache jedes Einzelnen sich diesen Sinn zu wahren und weiter zu entwickeln. Denn was für alle Sinne, gilt auch für den Kunstsinu: er muß geübt werden, wenn er nicht verkümmern soll. Kunstausstellungen und Museen bieten dazu Gelegenheit und wo beides nicht vorhanden, da hat bei den modernen Leistungen der vervielfältigenden Künste wohl jeder die Möglichkeit sich in einer Bildermappe ein kleines Museum nach eigenem Geschmack zu schaffen.<sup>1)</sup>

\* \* \*

<sup>1)</sup> Welch einen hohen Werth unter andern Goethe einer womöglich täglichen Erfrischung des ästhetischen Sinnes beimist, geht aus folgender Bemerkung hervor: „Der Mensch,“ sagt er, „ist so geneigt, sich mit dem Gemeinsten abzugeben, Geist und Sinne stumpfen sich so leicht gegen die Eindrücke des Schönen und Vollkommenen ab, daß man die Fähigkeit, es zu empfinden, bei sich auf alle Weise erhalten sollte. Denn einen solchen

Im Besitz der drei Vorbedingungen zu vollem Genuß eines Kunstwerks: Kenntniß des Gegenstandes, Gemüths- und ästhetischer Bildung, sollte man meinen, müßte ein Jeder von einem Kunstwerk grade die Wirkung auf sich verspüren, die vom Künstler gewollt und beabsichtigt ist. Dem scheint die merkwürdige Thatsache zu widersprechen, daß nicht selten die namhaftesten Kunsthistoriker in ihren Urtheilen über ein und dasselbe Werk weit auseinander gehen, ja oft geradezu zu entgegengesetzten Schlüssen gelangen. Diese Frage in interessanter Weise beleuchtet zu haben, ist das Verdienst einer neuerdings erschienenen Schrift, deren Verfasser es unternommen hat, die Kunsturtheile, welche im Laufe der letzten beiden Jahrhunderte über die antiken Porträt Darstellungen des Antinous gefällt worden sind, zusammenzustellen und zu vergleichen.<sup>1)</sup>

Es liegen uns seit Mitte des vorigen Jahrhunderts mehr als 40 Aussprüche von Gelehrten, Kunstkritikern, Künstlern, Dichtern u. über den Gemüths Ausdruck des Antinous vor, aber wunderbarer Weise sagt kaum einer genau dasselbe wie die andern.<sup>2)</sup>

Genuß kann Niemand ganz entbehren, und nur die Ungewohnheit, etwas Gutes zu genießen, ist Ursache, daß viele Menschen schon am Aßbernen und Abgeschmackten, wenn es nur neu ist, Vergnügen finden. Man sollte alle Tage wenigstens ein kleines Lied hören, ein gutes Gedicht lesen, ein treffliches Gemälde sehen und, wenn es möglich zu machen wäre, einige vernünftige Worte sprechen.“

1) Ferd. Laban, der Gemüths Ausdruck des Antinous. Ein Jahrhundert angewandter Psychologie auf dem Gebiete der antiken Plastik Berlin, 1891.

2) Die einen finden den Ausdruck trübe und melancholisch, mürrisch und finster, die andern legen bloß nachdenkenden Ernst und Festigkeit hinein, oder die geschlossenen, etwas starken Lippen des schön gebildeten Mundes sollen höchst lieblich und anziehend das süße Behagen eines vollkommen befriedigten Gemüths ausdrücken, indessen die tiefen in die Stirn gezogenen Haare dem oberen Theil des Gesichts ein finsternes Aussehen geben. Während der eine ihn einen schönen Träumer zwischen Schlafen und Wachen nennt, liest ein folgender aus seinen Zügen Wollust mit Melancholie gepaart heraus und der nächste glaubt in dem Blick des Antinous einen naiv=unschuldigen Ausdruck zu sehen. Lieblich schmachtend und sentimental liebenswürdig lauten die folgenden Epitheta. Für manche hat der Mund dagegen einen wilden, ja rohen Zug, das ganze Gesicht einen starren, todten Ausdruck, während wieder andere eine staunende und entzückte Stimmung dargestellt finden. Weiter wird

Wie ist diese höchst seltsame Erscheinung zu erklären?

Unser Gewährsmann kommt zu dem Resultat, daß alle diese Männer, so sehr sie scheinbar durchaus unbefangen ihre Meinung aussprechen, doch alle unter einem bestimmenden Einfluß stehen und zwar dem Einfluß ihrer jedesmaligen Zeit. Was den Autor einer bestimmten Zeit veranlaßt, einen gewissen Ausdruck in jenem Haupte zu erblicken, das ist das vorherrschende Bildungselement, die Grundstimmung seiner Zeit. Mit der Gemüthswelt, zu der er in sich selbst den Zugang findet, belebt der Beschauer die Andeutung des Bildhauers und entwickelt in seiner Phantasie dieselben in einer gewissen einseitigen Weise, obschon ohne Ahnung des Vorgangs, in gutem Glauben an seine absolute Objektivität. Der Verfasser gelangt endlich zu dem Schluß, daß ein festes Kunsturtheil von absoluter Gültigkeit für alle Zeiten überhaupt nicht möglich ist, da jedes Urtheil vom Zeitgeist beeinflusst erscheint.

Dabei hat er zweierlei übersehen. Erstens sind eine ganze Reihe grade der excentrischsten von den angeführten Urtheilen als werthlos zu streichen, weil sie von Männern stammen, die ein ernstgemeintes Kunsturtheil zu geben weder beabsichtigten noch dazu im Stande waren, wie Wilhelm Heine, Mongez, Quandt, Herzberg, Stanley, Ebers, Taylor-Hausrath und andere. Uebrigens beruhen auch die Aussprüche der andern nur zum geringsten Theil auf wirklich ernstlicher eingehender Prüfung, denn das Antinousideal als keineswegs hervorragende Kunstschöpfung einer Periode des Verfalls der Plastik schien einer gründlichen Untersuchung nicht werth zu sein. Zweitens: Wenn auch zugegeben werden muß, daß das Kunsturtheil vielfach durch die Zeitströmung beeinflusst wird, was bei Laien immer der Fall sein mag, so ist doch nicht blos der Beschauer eines Kunstwerks ein Kind seiner Zeit, sondern auch und in nicht geringerem Maße der Schöpfer desselben, der Künstler selbst. Wird dieser Umstand

---

bemerkt das Gefühl der Krankheit bei dem Besitz voller äußerer Kraft, der Hoffnungslosigkeit mitten im Genuß aller irdischer Güter, deutlicher Ausdruck des lebhaftesten Welt Schmerzes vereint mit einem dämonischen Zuge; eine gewisse Verschämtheit und Unschuld oder wieder etwas Böses und Grausames, düsterer Fanatismus und naive frische Lebenslust u. u.

berücksichtigt, so muß es bei sonst richtiger Prüfung gelingen, mit Sicherheit den Eindruck von einem Kunstwerk zu gewinnen, den der Künstler hat hineinlegen wollen, vorausgesetzt natürlich, daß letzterer überhaupt im Stande gewesen ist, seine Absicht auszudrücken. Wir werden also dabei bleiben, daß es feststehende allgemein gültige Kunsturtheile giebt, auf denen die Wissenschaft der Kunstgeschichte wesentlich beruht.

Es sei mir zum Schluß noch gestattet, die kürzlich aufgestellte Behauptung zu prüfen, wir ständen am Beginn einer neuen Kunstepoche. In dem Aufsehen erregenden, viel gelesenen Buche „Rembrandt als Erzieher,“ ist die Ansicht ausgesprochen, das Zeitalter der Wissenschaft habe sich überlebt, das Zeitalter der Kunst sei angebrochen. Diese Behauptung ist von anderer Seite lebhaft bestritten worden, unter Andern von Konrad Lange.<sup>1)</sup> Wir können Letzerem durchaus nur beistimmen, wenn er sagt, daß der Urheber jener Behauptung offenbar im Irrthum war, insofern er dabei die Gegenwart im Auge hatte. Man mag es gelten lassen, daß jemand das goldene Zeitalter der Kunst für die Gegenwart herbeiwünscht, angebrochen ist es sicher noch nicht. Andere Aufgaben sind es, die vorerst noch ihrer Lösung harren. Vor allem ist es das Gespenst der socialen Frage, welche drohend ihr Haupt erhebt und gebieterisch eine Lösung fordert. Blickt man auf die großen Centren geistigen und politischen Lebens, so sieht man überall harte und energische Arbeit auf den verschiedensten Gebieten, in Theorie und Praxis, im Forschen und Schaffen, bittren Kampf um's Dasein bei den oberen Zehntausend ebenso wie bei dem niedern Volke. Wo soll da die frohe Muße herkommen, aus der die Blüthe der Kunst sich entwickeln könnte, wo soll da der behagliche Reichtum entstehen, ohne den das künstlerische Schaffen unmöglich ist? Ueberall, wo wir in der Geschichte eine wirkliche Kunstblüthe finden, ist es in Zeiten überwundener kriegerischer Gefahr, in Zeiten der Ansammlung großer Reichthümer in den Händen Einzelner, in Zeiten freier und ungebundener Entwicklung des Individuums. Jenes üppige Schwelgen in heiterem Lebensgenuß und jene Begeisterung

<sup>1)</sup> Dr. Konrad Lange, Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend, (Darmstadt 1893) v. 1 ff.

für das Schöne, wie es den großen Kunstepochen eigen ist, wie wir es bei Raphael und Tizian, bei Rubens und Rembrandt finden, hat in dem Europa des 19. Jahrhunderts keine Stätte.

Wir haben indefs noch keinen Grund an dem baldigen Anbrechen einer neuen Kunstepoche zu verzweifeln, ja es scheinen diejenigen sogar Recht zu haben, die für das kommende Jahrhundert eine solche Blüthezeit der Kunst prophezeien. Die Geschichte lehrt, daß in den seltensten Fällen ein und dasselbe Volk gleichzeitig nach verschiedenen Richtungen hin das Höchste leisten kann, daß die Volkskraft, die sich durch energische Thätigkeit nach der einen Seite hin erschöpft, zur selben Zeit nicht im Stande ist in einer andern Richtung sich vollständig auszuleben.

So hat das italienische Volk im 14. Jahrhundert auf dem Höhepunkt seines dichterischen Könnens gestanden, im 15. sich auf den Gipfel bildnerischer Schaffenskraft erhoben, im 16. eine gleichzeitige Blüthe der Kunst und Poesie geschaffen, im 17. und 18. das Zeitalter der Wissenschaft erlebt und im 19. seine politische Arbeit gethan. —

Deutschland hat eine eigentlich herrschende Stellung im Gebiete der bildenden Kunst bis jetzt noch nicht eingenommen. In ganz anderer Richtung liegt seine historische Bedeutung für die europäische Cultur. Es hat im 16. Jahrhundert durch die Reformation die Befreiung des religiösen Gewissens angebahnt, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Schiller und Goethe eine führende Rolle in der Poesie gespielt, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine großartige wissenschaftliche Thätigkeit entfaltet, in den leztvergangenen Jahrzehnten seine militärische und politische Aufgabe gelöst. Dem kommenden Jahrhundert bliebe somit nur noch die Aufgabe, die künstlerischen Kräfte des Volkes zur Entfaltung zu bringen. Schon jetzt mehren sich allenthalben die Zeichen, welche das Herannahen dieser neuen Epoche verkünden.

Die gewaltig gährende Bewegung des Realismus, die durch alle Völker geht, verheißt nicht nur eine nationale, sie läßt eine allgemeine europäische Kunstblüthe ahnen. Nie hat ein Princip so rücksichtslos mit den alten überlebten Formen aufgeräumt. Noch läßt sich das neue Kunstideal nicht erkennen, doch wenn auch in dem ungebändigten Drange nach Wahrheit die Kunst ihr eigentlichstes

Ziel, die Schönheit, momentan aus den Augen verloren, auch der neue Weg muß endlich zum alten Ziele führen und es kommt die Zeit, von der der Dichter singt:

Der fortgeschritt'ne Mensch trägt auf erhob'nen Schwingen  
Dankbar die Kunst mit sich empor  
Und neue Schönheitswelten springen  
Aus der bereicherten Natur hervor.



Дозволено цензурою. — Рига, 7 Февраля 1895.

Н. Кусз Buchdruckerei, Domplatz Nr. 11/13.

## Nachtrag zu Seite 17.

In seiner Schrift über den „Gemüthsausdruck des Antinous“ sondert F. Laban die 40 aufgeführten Urtheile in 3 Gruppen. Die erste, welche man die optimistische nennen kann, fällt noch ganz in die 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Es war eine im Grunde optimistische Zeit trotz Kriegsgreuel und Revolution. Durch alle führenden Geister jener Zeit geht ein Zug von Hoffnungsfreudigkeit, man denke nur an Friedrich den Großen, Voltair, ja selbst Rousseau. Die Urtheile dieser Zeit über den Antinous legen in der That seinen Zügen mildere, sanftere, freundlichere Empfindungen unter, während die Beurtheiler aus der nächsten Periode, der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also der Zeit der großen Pessimisten Napoleon, Byron, Schopenhauer, fast durchweg weltwehähnliche Gefühle aus diesem Kopfe herauslesen. Die 3. Gruppe endlich, die sich der Gegenwart nähert, geht von einer realistischen Anschauungsweise aus, sucht demgemäß in allen menschlichen Dingen als die wahren Triebfedern die materiellen nachzuweisen und sieht daher im Gesicht des Antinous Bosheit, Wollust und Fanatismus ausgeprägt. Die allerneueste Zeit endlich scheint dem Verfasser wieder zum Optimismus des vorigen Jahrhunderts zurückzukehren.

Diese interessanten und richtigen Beobachtungen Labans scheinen die Möglichkeit von absolut festen für alle Zeiten gültigen Kunsturtheilen und damit die Wissenschaft der Kunstgeschichte, die ja wesentlich auf solchen Urtheilen basirt, einfach aus der Welt zu schaffen. Daß dies nun zum Glück noch nicht die nothwendige Konsequenz jener Untersuchungen zu sein braucht, ist bereits oben auf Seite 17 f. kurz angedeutet worden. Wie sehr gerade der Schöpfer eines Kunstwerks und nicht bloß der Beschauer desselben unter dem Einfluß seiner Zeit steht und nur so schaffen und gestalten kann, wie er durch die ihn beherrschende Zeitströmung bestimmt wird, ließe sich speciell auf dem Gebiet der Portraitdarstellung schlagend nachweisen.

Wenden wir nun die von Laban befolgte Methode auf den Antinous an, so gelangen wir sogar angesichts jener 40 Urtheile über den Gemüthsausdruck dieses Kopfes zu einem festen Resultat. — Alle jene 300 Bildnisse des Antinous gehören einem

22  
1-

ganz engbegrenzten Zeitraume an, den letzten Regierungsjahren des Kaisers Hadrian. Es ist eine Epoche, in welcher die leichte Philosophie der griechischen Sophisten überall Boden gewinnt, unter deren Einfluß Männer wie Plutarch und Sueton schreiben, eine Zeit, in welcher dichterische und künstlerische Bestrebungen überall unterstützt und gepflegt werden. Der Kaiser selbst, dieser schwärmerische Phantast, erscheint als Typus seiner Zeit, wie er mit einem hohen Begriff von seinem eigenen Werth in rastloser Beweglichkeit sein Reich von einem Ende zum andern durchzieht um überall eine Reihe von nützlichen Einrichtungen ins Leben zu rufen. Kurz, es ist eine durch und durch von optimistischer Weltanschauung getragene Epoche. Von dieser Stimmung beherrscht müssen also auch die Künstler gewesen sein, welche die Antinousbilder schufen. Schon aus diesem Grunde können wir daher von vornherein behaupten, daß diejenigen Beurtheiler das Richtige getroffen haben, welche Laban als zur optimistischen Gruppe gehörend bezeichnet, d. h. die Stimmen vom Ende des vorigen Jahrhunderts. Wir werden demnach als den vom Künstler gewollten Gesichtsausdruck zu erkennen haben eine im Grunde stille Gemüthsruhe, die von leiser träumerischer Melancholie umhaucht ist. Und nun betrachte man vorurtheilsfrei einen der Antinousköpfe und prüfe, ob das nicht in der That die am nächsten liegende Auffassung ist. Die vollen Wangen und üppigen Lippen, die großen Augen, das runde Kinn deuten auf ein ruhiges, selbstzufriedenes Gemüth und nur in den gerade gezeichneten, zusammengeführten und ein wenig herabgezogenen Augenbrauen senkt es sich wie ein leichter Schatten über die friedliche Ruhe des Untergesichts.

---



