Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 7 (1912-1913)
Heft: 12

Artikel: Tendenz in der Zunft
Autor: Mayer, Adolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-751458

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: 11.07.2025

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

Auf einem Heimweg

Die Wolken ziehen ruhig und gelassen
im Gold der Abendsonne — und verblassen.
Ein schriller Vogelschrei
tönt fernher übers Feld. Die Wälder dunkeln.
Im blauen Raum beginnt ein Stern zu funkeln.
Der Tag ist nun vorbei. . . .
Still kommt die Nacht, und breitet über Wegen
und Feld und Wald die Hände wie zum Segen.

Tendenz in der Kunst

Von Adolf Mayer

„Die Qual des Daseins wäre unerträglich, wenn sich der Mensch nicht zeitweilig . . . von ihr befreite und der Meduse, die ihn anschaut, lachend ein Schnippchen schlüge."
Adolf Müller / Das griechische Drama.

Ist Tendenz erlaubt in der Kunst? — Wie verschieden wurde diese Frage beurteilt — auch von einem und demselben Kunstphilosophen zu verschiedenen Zeiten!

Natürlich steht sie in Beziehung zu der anderen, ob Stoff oder Form die Hauptsache in der Kunst sei. Bedeutet doch Tendenz immer eine Entscheidung zugunsten des Stoffes. Wer sich für die Form entscheidet, der lehnt zugleich damit auch die Tendenzfrage ab. Wer das Gegenteil tut, ist freilich noch nicht auf die Tendenz vereidigt. Aber der Stoff kann, so wollen wir vorläufig sagen, wenigstens eine bestimmte Tendenz haben, die Form niemals, es sei denn eine spezifisch ästhetische, die hier zunächst nicht in Frage kommt.

In bezug auf die Wandlung[1]) der Anschauungen aber können wir uns an die Beispiele Konrad Langes halten, der die Frage neuerdings besonders gründlich erörterte. Schiller gab bekanntlich seinem Jugenddrama noch eine „Moral" mit auf den Weg. „Ich kann hoffen", sagt er in der Vorrede, „daß ich der Religion und der Moral keine gemeine Rache verschafft habe, wenn ich diese mutwilligen Schriftverächter (die Leute des großen Geschmacks, die zu seiner Zeit ihren Witz auf Kosten der Religion spielen

[1]) Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft I. S. 36).

ließen) in der Person meiner Räuber dem Abscheu der Welt überliefere". Noch bekannter ist des jungen Titanen damalige Auffassung der Bühne als „moralische Anstalt", die „einen Bund mit der Religion und den Gesetzen eingehen, das Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl reißen und durch die Anschaulichkeit ihrer Darstellung tiefer und dauernder wirken müsse als Religion und Gesetze".

Zehn Jahre später dagegen äußerte derselbe Künstler, der inzwischen eifrig Kant gelesen hatte: „Um ihnen (den Künsten) einen recht hohen Rang anzuweisen, um ihnen die Gunst des Staates, die Ehrfurcht aller Menschen zu erwerben, vertreibt man sie aus ihrem eigentlichen Gebiete und drängt ihnen einen Beruf auf, der ihnen ganz fremd und unnatürlich ist. Man glaubt ihnen einen großen Dienst zu erweisen, indem man ihnen anstatt des „frivolen" Zweckes zu ergötzen einen moralischen unterschiebt."

Später hat sich Schiller noch schärfer ausgesprochen z. B. in den Worten: „Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher anliegt, als die innere Notwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf.", und als er am Wallenstein arbeitete, schrieb er gar an Goethe: „Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit vereinigt."

Eine ganz ähnliche Umkehr der Anschauungen finden wir auch bei dem anderen unserer Dioskuren. Variatis variandis; denn Goethe war ja überhaupt weniger Theoretiker und deshalb auch weniger von seinem Leibphilosophen, Spinoza, abhängig wie jener von Kant, unter dessen deutlich merkbarem Einfluß Schiller die künstlerischen Neigungen des Menschen in Stofftrieb, Formtrieb und Spieltrieb schematisierte. Aber auch Goethe erzählt, wie er in seinen jungen Jahren — und zwar als Hörer nicht als Dichter (was in diesem Falle ungleich wichtiger ist) — sich von dem Inhalt des vorgelesenen Kunstwerkes habe hinreißen lassen, ohne die Kunst des Verfassers zu bemerken und zu bewundern. Er wird deshalb von Herder, dem wissenschaftlich so viel reiferen, getadelt. Freilich galt dieser Tadel noch mehr den anderen jungen Zuhörern als gerade Goethe selbst, der hinzusetzt, er habe sich eigentlich schon in Übereinstimmung mit jener ironischen Gesinnung gefühlt, die sich über den Gegenstand erhebe, und sei so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt."

Doch wird dies wohl eine der Betrachtungen a posteriori sein, mit welchen ja „Wahrheit und Dichtung“ reichlich durchtränkt ist. Immerhin geht daraus hervor, daß die Wandlung der Anschauungen, die wir auch bei Goethe feststellen wollen, nicht so groß ist, wie bei dem mehr theoretisierenden Schiller. Denn als der alte Goethe über die Lektüre von Manzonis Verlobten zu Eckermann sprach, sagte er nur: „der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt“. Die Rührung aber wird durch den Stoff hervorgebracht und die Bewunderung gilt dem Kleide, das der italienische Romanschreiber jenem verliehen. Goethe gelangt also nicht geradezu von einem Gegensatz zum andern, aber auch bei ihm meldet sich die Bewunderung für die Form in seinem höheren Alter — und dieser Umschwung setzt bekanntlich schon mit seiner Romfahrt und mit Iphigenie und Tasso ein.

Wir haben bisher Dichter, also Künstler selber, reden lassen. Nun sind die Künstler nicht die besten Kunstphilosophen, aus demselben Grunde, warum Athleten nicht die besten Muskelanatomen sind. Kunst und Wissenschaft werden durch ganz verschiedene und geradezu entgegengesetzte Fähigkeiten beherrscht. Unter den Künstlern machen nur Dichter zuweilen eine Ausnahme, weil sich beide Tätigkeiten, auf die es hier ankommt, nämlich das Aufschreiben von Versen und das der Theorie, mit demselben Instrumente vollzieht, in dessen Handhabung sie also ohnedem geübt sind. Also schreiben sie leicht — wie Schiller und Hebbel dies bekanntlich des öfteren getan haben — Kommentare zu ihren Werken (was Maler, Bildhauer und Musiker seltener tun), um sie dem Verständnis des Publikums zugänglich zu machen.

Es ist nun gar keinem Zweifel unterworfen (und wird auch von Konrad Lange deutlich, obwohl tadelnd, hervorgehoben), daß die Kunst in der Theorie lange Jahre hindurch die „Darstellung des Schönen“ gewesen ist. Noch bei Lessing war das so trotz aller abweichenden Lehrsätze, die in seinem Systeme Platz gewinnen, und wobei unbegreiflicherweise (unter Einfluß der Duboschen Emotionstheorie) der Affekt als solcher Lust erzeugen sollte. In den unserer Zeit vorausgehenden Jahrhunderten nimmt freilich auch das Lehrgedicht einen sehr breiten Platz ein. Schon der Römer Lucretius schrieb bekanntlich ein solches von epikureischer Färbung, und das Zeitalter der Aufklärung war geradezu überfüllt von einem sehr niedrigen Genre dieser Dichtungsart, das uns heute (man denke nur an Gleim, Gellert, Krummacher und an den

Holländer van Alphen) nicht mehr liegt. Auch dies ist aber nicht im Streite mit der alten Definition: Darstellung des Schönen, weil in jenen Zeiten das Gute und Schöne noch als gleichbedeutend empfunden wurden; und jedenfalls alles das ist Inhaltsdichtung, und in der Zeit der Aufklärung ward dieser Inhalt zur Tendenz.

Nun vergleiche man damit unsere Zeit, wo jede Tendenz auf das äußerste getadelt wird; und man wird unfehlbar zu dem Eindruck gelangen, daß, wie überall auch in der ästhetischen Entwicklung die Geschichte des einzelnen zugleich die Geschichte unseres Geschlechtes ist, daß, auch hier wie die Zoologen sagen, Phylogenie mit Ontogenie zusammentrifft[1].) Man nehme die Meistgelesenen unserer oder einer kaum vergangenen Zeit: Zola, Gorki, Maupassant und ihre weitverzweigte Anhängerschaft, unter den Malern die Naturalisten, die von der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis vor kurzem den Ton angaben, die, bei all ihrer sonstigen Verschiedenheit, vielleicht nur oberflächlich aber doch ganz augenscheinlich, alle die Tendenz scheuen wie die Pest und auch vom Schönen nicht mehr viel wissen zu wollen scheinen. Zola stieg auf die Lokomotive, kroch in die Stollen der Bergwerke und machte seine Studien bei der Geburtshülfe, und Sarah Bernhard, in dieser Beziehung auch Naturalistin, studierte an den Sterbebetten, so daß sie in den Kliniken in den Geruch eines Engels des Todes kam.

Der Gipfelpunkt der Entwicklung aber wird erreicht in dem Kunstprinzip der Franzosen dieser Richtung, das in die kurzen Worte „le laid c'est le beau" gepreßt wurde und dem auch der hochbegabte, auch als Kunstschriftsteller bekannte Holländer Porträtist Jan Veth gehuldigt hat, indem er seine Schlachtopfer alle so häßlich wie möglich konterfeite; und merkwürdigerweise — so stark war die Strömung der Zeit — diese machte es wie Anderssens Kaiser mit seinen unsichtbaren neuen Kleidern, nämlich „gute Miene zum bösen Spiele", welche gute Miene im Bilde festzuhalten sogar der genannte Maler verschmähte.

Und natürlich bei dieser Verhöhnung des Stoffes, da die Energie des Darstellers sich doch auch auf eines werfen muß, wurde die Form aufs äußerste gepflegt.

[1]) E. Witz hat noch kürzlich zugestanden, daß die Kritik, welche die Nachflut des Naturalismus mit begeisterter Anerkennung verfolgt und zu seiner Stütze ein theoretisches Dogmengebäude aufgestellt habe, es den Künstlern wesentlich erschwert habe, sich aus dieser Sackgasse herauszufinden (Zeitschrift für Ästhetik 1910, S. 87).

Also sehen wir überall, in der Geschichte der Kunst wie in dem Werdegang des Künstlers selbst die Wandlung — um es kurz auszudrücken — vom Stoff zur Form. Auch bei dem schwäbischen Ästhetiker Fr. Th. Vischer ist diese Wandlung deutlich nachzuweisen[1]). Konrad Lange erklärt diese Wandlung durch ein Reiferwerden. Aber dann wäre ja Schiller, den wir wegen seiner ungeheuren Popularität als Beispiel benützt haben, gar kein wahrer Künstler gewesen, wenn ihn unmittelbar nach seinen Jugenddramen das Verhängnis ereilt hätte; und dieselbe Aussage müßte gemacht werden von langen Kulturperioden, in denen die Kunst doch wirklich den Einfluß hervorgebracht hat, an der wir untrüglich ihre Echtheit erkennen, nämlich die Erheiterung des Menschenherzens; und dies alles, bloß um unserer Zeit und uns selber das Prädikat der Reife zu vindizieren. Das erinnert allzu sehr an: „und daß wir's nun so herrlich weit gebracht", das von Goethe dem unverbesserlichen Pedanten in den Mund gelegt wird.

Bei dem Versuch zur Lösung des aufgedeckten Widerspruches aber müssen wir ausgehen von den beiden Tatsachen, die über allem Zweifel erhaben sind: Es gibt einen Kunstgenuß in der Illusion einer bessern Welt. Es gibt daneben auch einen Kunstgenuß, der von dieser Illusion absieht und höchstens mit ihr spielt und bei dem die Bewunderung für die Leistung des Künstlers in den Vordergrund tritt. Hierbei ist festzuhalten, daß nur in dem Falle auch die erstere dieser beiden Empfindungen als Kunstgenuß zugelassen wird, Raum geschaffen wird für eine Tendenz in der Kunst. Denn nur insoweit die Kunst stofflich ist oder Inhalt hat, kann der Inhalt gefärbt sein, nach der moralischen, nach der unmoralischen Seite oder anderswie, je nach dem spezifischen Geschmacke des Schaffenden oder Genießenden. Bei der Theorie: Der Kunstgenuß besteht in der Würdigung der Form allein, verstehen wir gar nicht, wie Kunst je entwicklungsgeschichtlich entstehen konnte; denn der Anfang ist doch wenigstens immer die Freude am Stoffe, und wenn dieser Bestandteil geleugnet wird, so wäre der Anfang aller Kunst spezifisch kunstfeindlich, was doch ein Widerspruch in sich selbst wäre. Dazu erscheinen die weiteren Hypothesen, die gemacht werden müssen, um diese zweite

[1]) Citiert bei Lange, Das Wesen der Kunst, 2. Aufl., S. 262.

Theorie erträglich zu gestalten, so künstlich, daß sich die Logik schwerlich mit ihr befreunden kann.

Eine plausible Kunsttheorie muß also immer Stoff- und Form-Theorie auf irgend eine Weise miteinander verbinden, da eben erfahrungsgemäß beide weder auf sich selbst stehen, noch eine ohne die andere stehen bleiben kann. Von der Stofftheorie aber muß der Ausgang genommen werden, da das Vergnügen am Stoffe historisch, also genetisch der Anfang ist.

Diese Verbindung gelingt auch tatsächlich, wenn man den Stoff als Ziel setzt, die Form als Weg zu diesem Ziele, und zwar auf folgende Weise. Die wirkliche Welt ist unerquicklich. Der Künstler schafft eine bessere Welt. Jene ist häßlich, er verschönert dieselbe; sie ist verwirrt, er klärt dieselbe. (Dieser Zusatz ist gleich von vorneherein nötig, weil man sich so oft an dem Worte „schön", mit dem viel Mißbrauch getrieben worden war, gestoßen hat.) Endlich die Welt ist ungerecht, der Künstler bringt auch rechtliche Ordnung in dieselbe. Dies aber ist das, was mit der Tendenz, oder mit dem, was man heute so nennt, in Beziehung steht. Der von dem Kampf mit dem wirklichen Leben ermüdete Mensch ruht aus in der Kunst; der durch den Anblick desselben angeekelte gewinnt wieder Geschmack an ihm; dem durch so viel unübersehbare Einzelheiten verwirrten schwinden durch die Auffindung des führenden Fadens im Gewebe die Zweifel.

Um das aber zu erreichen, muß Illusion gewonnen werden, und diese Illusion ist nur zu erreichen durch Nachahmung der Natur in vielem, in dem meisten, womöglich in allem mit Ausnahme von dem Punkte, wo der Künstler die Natur verbessern will, und wo das Idealisieren, das in bestimmten Fällen Tendenz heißt, beginnt. Illusion, keine wirkliche Täuschung, nur Wahrscheinlichkeit, woraus die Überzeugung gewonnen werden kann, daß so etwas möglich ist, wenn nicht jetzt, so doch später, wenn nicht in diesem Lande, so in einem andern, wenn nicht hienieden, so doch in einer besseren Welt.

Vollendete Täuschung darf es nicht sein, denn das wäre eine zweifelhafte Freude, der es drohte, plötzlich in die Wirklichkeit gerückt zu werden, ein unbehaglicher Zustand, den wir schon erfahren, wenn wir einen geliebten Verstorbenen auf der Straße zu erkennen glauben. Wir müssen uns dessen bewußt bleiben, was wirklich ist, was nicht. Dafür ist im Schauspiel gesorgt durch die

Bühnenschranken, in der Malerei durch die Fläche und durch den Rahmen[1]), in der Plastik durch den Sockel oder das Piedestal, von der Musik gar nicht zu reden, die durch die eigentümliche hochgesteigerte Evolution der wirklichen Welt, nämlich des Tonfalls der menschlichen Sprache[2]), von der sie abzweigt, zu unähnlich ist, um Gefahr zu laufen, mit ihr verwechselt zu werden. Besonders die Plastik, die nächst der Schauspielkunst die am glücklichsten nachbildende von allen Künsten ist, muß sich vor einer täuschenden[3]) Bemalung in Acht nehmen, da sie dann von einer hohen Kunst plötzlich zu einer Fabrikation von Schreckenskammern herabsinkt; denn da auch lebende Menschen zuweilen völlig bewegungslos sind, so würden wir in solchen Fällen von dem Gedanken beunruhigt werden, es könnte sich in dem Bilde auch um lebende Menschen handeln und sogar die Toten auferstehen, durch welche schreckliche Unsicherheit unsere Freude an dem Schauen vernichtet würde. Sollte dagegen beim Schauspiel, wo es tatsächlich manchmal der Fall ist, die Illusion bis zur völligen Täuschung vordringen, so wäre das weit weniger verfänglich, da die Schauspieler doch wirkliche Menschen sind, und die Täuschung sich nur auf Identität der Person erstreckt und nicht wie bei der Wachsfigur auf Tod oder Leben.

Man sieht aus diesen Bemerkungen zugleich, daß man die allgemeinen Kunstsätze für die einzelnen Künste einigermaßen individualisieren muß, und daß es hier nicht angeht, a priori über ästhetische Prinzipien zu entscheiden und die Schlußfolgerungen zu generalisieren, — wie es bei der deduktiven Ästhetik so lange Zeit üblich gewesen.

Um aber eine leidliche Illusion, wenn diese auch mit der Wahrscheinlichkeit nicht eins und dasselbe ist, zu erzeugen, ist Geschicklichkeit nötig, die gerade in Beziehung auf unseren Gegenstand auch charakteristisch Kunstfertigkeit genannt wird. Zum Teil beruht diese Geschicklichkeit auf der Technik, die erlernt werden muß; zum Teil ist sie aber auch wie das Auge des Malers oder das musikalische Gehör etwas Angeborenes.

Auf niedrigen Stufen der Kultur und namentlich der naturwissenschaft-

---

[1]) Wie viele Ästhetiker meinen, obwohl dieser auch wieder die Illusion erhöht.

[2]) Vergl. Preußische Jahrbücher 1909, August.

[3]) Auf das Adjektiv ist hier das Gewicht zu legen, da gerade die Griechen der klassischen Zeit ihre Statuen färbten. Aber diese Bemalung war keineswegs eine realistische.

lichen-Kenntnis ist eine geringe Geschicklichkeit ausreichend, um einen genügenden Grad der Illusion hervorzubringen. Mit der besseren Kenntnis der wirklichen Welt aber wachsen die Ansprüche. Die Illusionsfähigkeit wird dann vom Kritizismus überwuchert. In keiner Zeit war dies mehr der Fall als in der unseren, wo die Naturwissenschaft überall hinter die Coulissen guckt. Daher denn auch gerade in unserer Zeit die alten Kunstprinzipien wankend geworden sind. Die alten Ägypter und Assyrer fanden noch Gefallen daran, ihren Helden und Königen die körperlichen Maße von mehreren gewöhnlichen Menschen zu geben. Die alten Griechen hatten schon zu viel Wirklichkeitssinn, als daß ihnen diese Darstellung noch als erträglich erschienen wäre; sie idealisierten nur noch in der Richtung der Schönheit der Gesichtsbildung und der Ebenmäßigkeit des Wuchses, und heute in unserer, das künstlerische Schaffen überall kontrollierenden Zeit verlangen wir volle Porträtähnlichkeit und gestatten höchstens eine kleine Schmeichelei in bezug auf das Erhaschen eines glücklichen Momentes, eines angenehmen oder bedeutenden Ausdrucks und mehr äußerlich auf eine günstige Beleuchtung und Farbenstimmung, die mit der Umgebung harmoniert.

Und ganz ähnlich läßt sich diese Entwicklung in der Neuzeit selber verfolgen. Wir lassen uns heute in Deutschland eine Idealisierung im Sinne Paul Thumanns, dessen Sächelchen in den 60er Jahren viel gekauft wurden, mit einem Verhältnis von Kopf zu Körperlänge wie 1:10 nicht mehr, Kaulbach und Piloti kaum mehr gefallen. Diese Meister idealisierten, d. h. übertrieben das, was damals für schön galt, in einer uns jetzt unerträglichen Weise, und zwar gegen ihr besseres Gewissen; denn die jetzt nach dem Tode Thumanns veröffentlichten Studienmappen beweisen, daß er eine sehr genaue Kenntnis der Natur besessen, und bei Kaulbach bewies es schon sein Reinicke Fuchs, was er leisten konnte, wenn er nicht durch ein (jetzt von der Zeit überholtes) Kunstideal gebunden war. Natürlich überhoben die billigen Erfolge, die auf diese Weise zu erringen waren, die damaligen Künstler der viel schwierigeren Mühe, ihre Gestalten in anderer Richtung genügend durchzubilden, z. B. genügend zu individualisieren. Und gerade weil die Neuen diese Mühe auf sich nehmen, fühlen sie etwas wie Verachtung gegen jene „leichte Mache“.

Bei den Niederländern aber, bei denen der Wirklichkeitssinn und die Gewissenhaftigkeit in ihrer durchaus bodenständigen Kunst immer groß gewesen

war und dazu die Bildung der Kunstliebhaber entschieden größer, hat jenes rasch überholte deutsche Kunstideal niemals viel Boden gewonnen.

Ganz dieselbe Entwicklung in der Poesie.

Aus alledem folgt, daß es in diesen Dingen eine Evolution gibt, und daß diese Evolution ein um so rascheres Tempo annimmt, je mehr unsere Kenntnis der Wirklichkeit gesteigert wird[1]).

Aus dieser Tatsache erklärt sich ungezwungen die Hochflut des Naturalismus[2]) zu Ende des 19. Jahrhunderts und zugleich die Wandlung in der Kunsttheorie, mit der wir hier zu tun haben. Aber aus der Tatsache, daß der Künstler sich mehr und mehr anstrengen mußte, die wirkliche Natur kennen zu lernen, um die in dieser Beziehung kritischer gewordene Menge zu befriedigen, daß er mehr und mehr von den Abgüssen, die in den Akademien als Kanon der Schönheit aufbewahrt wurden, zu dem Wirklichen, zu dem „Akt" hinabsteigen mußte, wurde nun geschlossen, daß diese Wirklichkeit selber das Ideal wäre, dem die Kunst nachzustreben habe. Wenn man auf jeder Gasse an jedem verkrüppelten Modelle das, was zu bilden war, finden konnte, dann handelte es sich in der Kunst augenscheinlich überhaupt nicht mehr um das „was", sondern nur noch um das „wie". Dann war der Stoff, der Inhalt als wesentlich für ein Kunstwerk verloren, und mit dem Stoff auch die Tendenz, die ja nur ein Unterteil des Stoffes ist, oder vielleicht ganz und gar dasselbe. Dann herrscht die Form in absoluter Selbstherrlichkeit, und man mußte spitzfindige Theorien aushecken, um doch noch zu einem Begriffe der Kunst zu kommen. Eine bessere Welt in der Phantasie war sie dann jedenfalls nicht mehr, sondern nur Abklatsch der Wirklichkeit; dann konnte höchstens in dem Spiel zwischen den beiden Urteilen im Oberbewußtsein und den unteren Seelenkräften, dem Gedanken „das Bild ist ähnlich" und „das Bild ist trotzdem vom Urbilde verschieden",[3]) der dann allerdings etwas problematische Kunstgenuß gefunden werden.

Nein, der Inhalt des Dargestellten bleibt unter allen Umständen ein

[1]) Vergl. Bemerkungen zur modernen Kunst: Preußische Jahrbücher 1909, Juli.

[2]) In Übereinstimmung mit Max Dessoir, der nachwies, daß der Naturalismus stets dann erscheint, wenn mit der Überlieferung aus irgend einem Grunde gebrochen werden muß.

[3]) Übrigens gesteht auch K. Lange, dem diese Sätze nachgebildet sind, zu, daß die sogen. Naturalisten noch etwas anderes geben als die Natur selbst (vergl. das Wesen der Kunst, II. Auflage, Seite 347) und ist somit kein Vertreter der hier zunächst angegriffenen Richtung.

Hauptbestandteil der Kunst. Nur unsere Zeit hat sich täuschen lassen, weil ihr der alte Boden, worauf man in dieser Behauptung stand, allzu rasch unter den Füßen weggezogen wurde. Aber es ist auf dem Wege, den wir nun eingeschlagen haben, leicht zu zeigen, daß noch genug Grundlage bleibt, um darauf festen Fuß fassen zu können. Die Geschichte war nur selbst illusionistisch, könnte man sagen, und hat die für Illusion Zugänglichen genarrt. Denn wenn die Gegner von Stoff oder Inhalt recht hätten, dann müßte überhaupt in der Kunst Stoff und Inhalt ganz und gar gleichgültig, d. h. Alles und Jedes darstellungsfähig sein, dann müßten ja auch alle Gegenstände des wirklichen Lebens in der künstlerischen Reproduktion gleich oft vertreten sein. Bekanntlich ist dem aber keineswegs so. Nicht bloß, daß das, was auch im gewöhnlichen Leben als schön gilt, in den älteren Kunstperioden so viel reichlicher als Gegenstand der Darstellung vertreten war, daß sich dadurch die Künste geradezu den Namen der schönen Künste, die Kunstliteratur den Namen der Belletristik erwerben konnte; auch heute noch, da man in der Kunsttheorie über „das Schöne schlechtweg" die Nase rümpft, spielt doch auch das einfach sinnlich Angenehme eine viel hervorragendere Rolle in der Darstellung als das, was unangenehm berührt. Schöne Früchte und Blumen, leckeres Wildbret werden noch immer unendlich öfter dargestellt, als die verwelkten und verdauten Stoffe, in die sich diese hübschen Dinge, nachdem sie ihre Wirkung am Menschen und in der Wirtschaft getan, verwandelt haben.

Ebenso wird der Mai öfter gemalt und besungen als der November, Jugend und Jugendliebe öfter als die leidigen Pflichten, die die Hingabe an Jugendlust und Jugendliebe notwendig nach sich ziehen, usw. auf allen Gebieten.

Oder man denke sich einen Amateurphotographen, der mit Kodak und Films bewaffnet auszieht, Augenblicksbilder festhält und Positive liefert, die vergrößert und passend beschnitten und eingerahmt, wirklich manchmal Kunstwert haben. Er wird diese Leistung niemals zustande bringen, wenn er seine Kamera an einem beliebigen Platz 360 Mal in den verschiedenen Winkeln der Horizontalen aufstellt. Nein, erst muß auf einem Spaziergang von Stunden der Platz gewählt werden, dann unter den vielen möglichen Winkeln der eine richtige, auch noch die Neigung gegen den Horizont berücksichtigt, dann muß das Bild in einem Verhältnis, das wieder der Geschmack bedingt, exponiert, fixiert, verstärkt werden, endlich vielleicht noch retouchiert, beschnitten

und eingerahmt. Nur auf diese Weise kann man Bilder gewinnen, die manchmal selbst Kunstwert haben.

Später wurde für das Schöne das Charakteristische gesetzt, aber auch damit waren nicht alle Fälle gedeckt. Wie aber, wenn man statt schön setzt, wie schon Shakespeare mit dem Titel eines seiner bestgelungenen Lustspiele tat: „Wie es euch gefällt", meinetwegen auch: was einem reifen Geschmack gefällt, wenn man denn durchaus dem Geschmack Maturitätszeugnisse ausstellen will. Und wenn man sagt, was den Mäcenen gefällt, die Kunstwerke bezahlen können, oder dem großen Publikum (da die Herde an Masse ersetzt, was ihr an Qualität abgeht), so wird man eine genügende Erklärung finden dafür, daß der Stoff so oft von dem, was wir im gewöhnlichen Leben als schön bezeichnen, abweicht, und daß die Kunst manchmal merkwürdige Wege gegangen ist.

Historisch liegt dann die Sache besonders klar, z. B. wie die Niederländer das italienische Blau und Violett nicht verstehen konnten, da es ihrer Erfahrung widersprach. Der große holländische Landschaftsmaler Schelfhout seufzte beim Anblick des tiefklaren Wassers, das er wiedergeben mußte: „ach, so blau, so blau!" Ferner wie Rembrandt van Ryn, der nie ein schön gewachsenes Modell zur Verfügung hatte (da ihm Studien im Süden versagt waren), den Idealismus in der Beleuchtung entdeckte und den seelischen Ausdruck im menschlichen Gesichte unendlich weiter vertiefte und so in den Nebeln und im Schmutze seiner von einer stiefmütterlichen Natur und dem nüchternen Calvinismus mißhandelten Vaterlande ein größerer Verkündiger des Schönen ward als die meistbegünstigten Südländer; weiter, wie uns im Gegensatze zu den klassischen französischen Tragödienschreibern, die an dem antiken Ideale festhielten, der große englische Dramatiker zeigte, daß das Schöne nicht eingeschlossen ist in steife Regeln, womit die unproduktive ästhetische Wissenschaft das festhält, was gewesen ist, sondern wie überall nicht bloß in den Palästen, sondern auch auf der Straße das gefunden wird, was den Geist von der Qual des Alltäglichen befreit und erheitert; wie das später in dem Ausbau des bürgerlichen Schauspiels durch Lessing und andere fortgeführt wurde, und endlich, wie Goethe die Hexameter des alten Heldenepos mit den Geschicken einer Kleinstadt füllte und wirklich ausfüllte. Alles dieses, womit man zunächst in den Schmutz des Alltags oder in die Barbarei einer banausischen Halbkultur zu versinken glaubte, und doch nicht versank, und die ganze weitere Kunstentwicklung zeigt, daß der

Stoff mit Nichten eine gleichgültige Sache ist. Im Grunde hat Goethe dafür schon das erlösende Wort gesprochen:

„Greif nur hinein ins Menschenleben,
Und wo man's packt, da ist es interessant."

Stoff gibt's überall, aber auf das Packen kommt's an, Packen aber ist kein Hineinpatschen aufs ungefähr. Es ist der kühne und sichere Griff des Erfahrenen und Verständigen. Dies Packen ist die künstlerische Auswahl aus der auch noch in der Beschränkung geradezu unendlichen Natur.

Wer die Geschichte der Kunst gut zu verstehen weiß, der sieht in ihr keine größere Annäherung an die Wirklichkeit, keine Naturalisierung, wenn dies Wort gestattet ist, sondern eine Vertiefung, wenigstens in den Zeiten, wo auch die Kulturentwicklung selber sich vom Äußerlichen zum Innerlichen wendet. In Zeiten der Verflachung muß es ja notwendig umgekehrt sein.

Und was für den gewollten Inhalt, das Ideal gilt, gilt auch für die Tendenz, die nur eine Art von Ideal ist. Die Tendenz ist meines Erachtens nur deshalb in Mißkredit geraten, weil ein so großer Unfug mit der Tendenzdichtung gemacht wurde. Sie erscheint wie eine unverschämte Maskerade. Sie gibt sich für blühende Kunst und ist bloße Moral und vielleicht eine überwundene, eine welkende, die nur auf diese Weise noch sich geltend machen kann.

Seltsamer Widerspruch. Die Kunst soll Tendenz haben, und doch ist derselben erfahrungsgemäß nichts so feindlich, als eben die Tendenz. Und doch kein Widerspruch. Die Tendenz darf keine absichtliche sein. Genauer gesagt, wenn sie Absicht ist, so muß diese Absicht an Scharfsinn der Einsicht und Durchsicht des Kunstgenießenden so überlegen sein, daß diese Absicht niemals durchschaut wird. Hierhin gehört das Wort aus dem Tasso: „Du merkst die Absicht, und Du wirst verstimmt." Wenn man sie nicht merken würde, so möchte es immerhin angehen, und ich kann mir einen Macchiavelli der Kunst denken, der in voller Absicht die Tendenz einschmuggelt, sich erst apriori ein Kunstprogramm verstandesgemäß zurechtlegt und es dann in einem langen Leben nach und nach zur Ausführung bringt. Richard Wagner ist nicht weit entfernt von einem solchen Macchiavelli der Kunst gewesen. Für gewöhnlich wird aber der Recht behalten, der hier jede Absicht verwirft, und jene Stümper, die zu ungeschickt waren, ihre Absicht zu verstecken, von der Liste der Künstler streicht, da sie niemals eine Wirkung hervorbringen.

Wir kommen also zu den Sätzen: Keine Kunst ohne Tendenz. Aber die Tendenz unbewußt, nämlich Ausfluß des unbewußten Schaffens der Künstlerseele, die ja überhaupt nicht aus Überlegung schafft, sondern aus instinktivem Drange. — Hierbei ist nur noch ein Mißverständnis im Spiele. Tendenz ist nicht bloß eine Überredung zu dem Moralischen, sondern überhaupt die Absicht, die Richtung, sei es zu dieser, sei es zu jener Weltanschauung. Auch die modernen Tendenzverächter haben Tendenz, nämlich zu beweisen, daß es mit der bis dahin den Ton angebenden Weltanschauung nichts sei, daß der öde Mechanismus herrsche, der Zufall. Das ist keine bloße Verneinung dessen, was gewesen, sondern ein positives Programm, denn die mechanistische Welt ist eine Hypothese so gut wie eine andere, und auch, wenn sie bewiesen wäre, so wäre es Tendenz in der Kunst, für sie Propaganda zu machen.

Genau betrachtet hat also alle Kunst Tendenz, weil kein Künstler die Wirklichkeit selber ohne Auswahl geben kann, und seine Weltanschauung notwendig von Einfluß sein wird auf diese Auswahl. Seine Weltanschauung ist seine Brille, und wenn er treulichst gibt, was er sieht, dann gibt er ein subjektiv gefärbtes Bild der Welt, nicht die Welt selber, die wir auch gar nicht unverändert zu sehen begehren, da wir in der Wirchlichkeit sie genug sehen, ja unter diesem Anblick zu erblinden drohen.

Und noch ein Einwand bleibt zu erledigen. Wenn das Wesen der Kunst trotz des Scheines vom Gegenteil schließlich doch im Dargestellten besteht und die Darstellung selber nur als Mittel zum Zweck gefaßt wird, wie in aller Welt ist dann zu verstehen, daß diejenigen, die den entgegengesetzten Prinzipien huldigen, doch eine Freude an der Kunst empfinden, (eine Tatsache, die wir von vorneherein zugegeben haben) Freude, die wir selbst als letzte Entscheidung für die Wirkung der Kunst gesetzt haben? —

Es gibt eben auch eine Freude des Kunstverständnisses, ein Genießen der Art und Weise, wie die Wirkung zustande kommt. Dies ist die Freude der Leute, die sich ihr Leben lang mit der Kunst beschäftigt haben und nach und nach in alle Tricks eingeweiht sind, durch die der Künstler seinen Zweck erreicht.