

Kunst und Gemeinschaft

Autor(en): **Berlage, H.P.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **11 (1912-1913)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750566>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KUNST UND GEMEINSCHAFT

Unser Gottesdienst ist ein irdischer.

Schoenmaeckers: Der Glaube des neuen Menschen.

II.

Mit der Renaissance wurde also die dritte große Kultur-epoche, die bürgerliche eingeleitet.

Selbstverständlich blieben allerhand Unter- und Gegenströmungen nicht aus; auch wurde die neue Gesellschaft erst mit der französischen Revolution vollends bürgerlich und das Ziel wurde erst nach drei Jahrhunderten des Wachstums erreicht. Obgleich das geistige Band erschlafft war und daher die große Architektur ihre Kraft verlor, trat dank der neuen Lebensanschauung und der geistigen Trennung der Völker für diejenigen Künste eine ungeahnte Blütezeit ein, welche weniger als die Baukunst eine Gemeinschaftskunst sind, also für die Literatur und Musik, für die Bildhauerei und Malerei.

Auch die Gelehrten, die die neuen Formkonventionen kommen fühlten, warben eifrig für die neue Kunst. So schildert zum Beispiel Erasmus, der große niederländische Vorkämpfer der Renaissance, in seinem „Lob der Narrheit“ einen festlichen Aufzug als trefflichen Stoff für malerische oder bildhauerische Verzierung ganz im Geiste der neuen Kunstanschauungen.

Das gesamte Geistesleben der Renaissance erreicht ähnlich wie das der klassischen Welt in Homer und das mittelalterliche in Dante seine klarste Höhe in Shakespeare; als einem Dramatiker war es ihm möglich, das Wesen aller Künste in sich zu vereinigen. Nun offenbart gerade Shakespeare den eingreifenden Unterschied zwischen dem klassischen und dem modernen Drama, der nach Scheltema darin besteht, dass bei den Klassikern die Lösung des tragischen Unterganges durch die verhängnisvolle Erfüllung eines Müssens, im bürgerlichen Drama durch das zweiflungsvolle Misslingen eines Wollens erreicht wird. Nur das Genie vermag eine kommende Kultur vorauszufühlen und kann sein Werk mit Ideen nähren, die erst eine spätere Zeit als richtig erkennt. Und nur die allergrößten dürfen während einer geistigen Umwälzung in ihrem Werk die beseligenden Empfindungen künfti-

ger Tage zum Ausdruck bringen. So war es mit Homer, der Jahrhunderte vor Perikles lebte, mit Dante, der nie eine gothische Kathedrale hat schauen dürfen, mit Shakespeare, der zwei Jahrhunderte vor der französischen Revolution von modernem Geistesleben Zeugnis ablegte.

Die zwei Geistesströmungen der bürgerlichen Kulturepoche, die sich die Ursachen aller gesellschaftlichen Geschehnisse streitig machen, sind also die übersinnliche und die materialistische. Politisch äußern sie sich als die Lehren der klerikalen und sozialdemokratischen Partei; die Zwischenströmungen, die hauptsächlich vom Zweifel zehren, verkörpern sich in den liberalen, radikalen und freisinnigen Parteien.

Der historische Materialismus, die Philosophie der Sozialdemokraten, führt sämtliche gesellschaftliche Geschehnisse auf die Produktions-Verhältnisse zurück; das gesamte Geistesleben, die Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche, die sozialen, politischen und Rechts-Verhältnisse, die Religion, Philosophie und Kunst werden alle nur aus ihnen erklärt. Das Wirtschaftsleben bildet den Unterbau, auf dem alle Formen des menschlichen Wirkens und Denkens errichtet werden. „Die erhabene Größe der griechischen Kunst hatte darin ihre Grundlage, dass Handel und Produktion, Kunst und Wissenschaft der griechischen Staaten aus der reinen Ökonomie entsprossen waren. Die bloße Naturbegabung allein macht den Künstler nicht aus; sie muss immer mit einem gewissen Zustande der Produktion, mit einer Gunst der Zeiten zusammenfallen, um den großen Künstler zu schaffen“, sagt Feuerherd in seinem schon genannten Aufsatz *Der Stil nach der politischen Ökonomie*.

Und weil erst da eine Kultur ist, wo materielles und geistiges Bedürfnis übereinstimmen, müssen zuvörderst die materiellen Bedürfnisse befriedigt werden; erst wenn die Produktionsverhältnisse dergestalt sind, dass sie einem Jeden genügen, dass sie Frieden und Ruhe herbeiführen, müssen ganz von selbst die geistigen Bedürfnisse, die den Oberbau bilden, obsiegen, müssen Wissenschaft, Philosophie und Kunst erblühen. Das also ist der große Unterschied zwischen dieser und der ältern Anschauung: nicht die Religion, sondern die Produktionsweise gibt die Wertskala der Kultur ab.

Nun sagt die sozialistisch orientierte Wirtschaftslehre, dass der Produktionsprozess wegen des kapitalistischen Systems größere Gewinne nur für den Einzelnen zulasse, und dass der ganzen Arbeitswelt von diesem ganzen Gewinn nur ein möglichst geringer Lohn zugute komme, eher zu wenig als zu viel für einen redlichen Lebensunterhalt. Dieses System befriedigt mithin nur einen kleinen Teil, sogar den bei weitem kleinsten Teil der Menschheit; daher die Unruhe in der gesamten Gesellschaft. Der Kapitalismus als Grundlage des europäischen Wirtschaftslebens scheint nun deutlich im sechzehnten Jahrhundert seinen Anfang zu nehmen, also ungefähr gleichzeitig mit der Renaissance. Demnach wäre wohl die Folgerung kaum zu kühn, dass jene Kunst, die am engsten an das Gemeinschaftsleben gebunden ist, nämlich die Architektur, durch das Aufkommen der kapitalistischen Wirtschaftsordnung zu einer unglaublich tiefen Stufe herabsank.

Die wesentlichste Schöpfung der neuen Ordnung ist die Industrie, und in England hat sich gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Großindustrie entwickelt, die den endgültigen Sieg des Bürgertums über die Reste der Feudalzeit bedeutet. Damit fällt die französische Revolution zusammen, die durch Aufhebung der Zünfte mit der mittelalterlichen Tradition bricht. So ist das Bürgertum vollends in die Gesellschaft und die moderne Lebensanschauung eingezogen, und das war das Ende der Baukunst als eines architektonischen Stils.

Der Anfang des neunzehnten Jahrhunderts war also ein schlechter Boden für Kunst und Kultur, weil die Produktionsverhältnisse für die menschliche Gemeinschaft kläglich waren. Das musste zu einer geistig vollkommen unfruchtbaren Periode führen; und mit Ausnahme der ungeahnten Resultate der exakten Wissenschaften, die wiederum vorwiegend der Industrie zugute kamen, hat uns das vorhergehende Jahrhundert auch wenig Erfreuliches geschenkt.

Religion und Kunst, namentlich Baukunst, schaffen eine Kultur. Vom alten Gottesglauben, der für die Antike in göttlicher Gestalt, für das Mittelalter in mystischer Gottversenkung die tiefste Form der Kunst war, ist wenig mehr übrig geblieben. Und die freie Entwicklung des Protestantismus hatte gewiss den Nachteil, dass er die Konventionen, auf denen Religion und Kunst beruht,

fast anarchistisch auflöste, und auch jene bescheidene schöpferische Kraft verlor, die er der siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert noch gehabt hatte. Und auch der Katholizismus verliert nach der Renaissance beträchtlich an kirchlichem Einfluss, der mit der französischen Revolution, zwar nicht dem Anscheine nach, aber tatsächlich doch ein Ende nimmt.

Man hatte zwar erwartet, dass der Protestantismus mit der schönen Absicht, durch eine freiere Auffassung der Religion eine ernsthaftere Lebensanschauung und Vertiefung der Gefühle zu bringen, das wahre Christentum und die wahre Nächstenliebe eher verwirklichen werde. Die Abschaffung von Scheiterhaufen und Folterbank ist aber bloß eine Linderung der Formen der Vertragsamkeit, also eine Folge höherer Bildung, und hat mit Kultur nichts zu schaffen. Auch der Wohltätigkeitssinn erweist sich am Ende keineswegs als eine große und ausschließlich die Neuzeit kennzeichnende Eigenschaft, wie man gar zu gern annehmen möchte; hat er doch als persönliche Tugend allezeit bestanden, wie denn die Lehre der Nächstenliebe schon die Quintessenz von älteren Religionen und Philosophien bildete. „Das Christentum ist tot“, sagt auch Scheffler, und wer dies zu gestehen den Mut hat, wird ehrlicher sein, als wer jeden Sonntag zur Kirche geht, um sich das Gegenteil beweisen zu wollen.

Der Protestantismus war von den gleichen Idealen beseelt wie die ganze Geistesrichtung der Renaissance und spiegelte diese in einer besonderen Architektur wieder, zum Beispiel in Holland und der Schweiz mit ihren streng calvinistischen Konventionen; aber im neunzehnten Jahrhundert erreicht er einen toten Punkt; der ursprüngliche christliche Gottesdienst blieb zwar äußerlich der alten Tradition und ihrer Architektur treu, litt aber wegen der selben Ursache an der selben Krisis. Wie könnte man auch heute im gleichen Sinne wie früher gläubig sein? Muss denn nicht, wo man veraltete Konvention künstlich aufrecht erhält, der Glaube erblasen und der Gottesdienst zu einer rein rituellen Form herabsinken? „Die Naturwissenschaften haben mit unerbittlicher negativer und positiver Logik revolutionierender gewirkt als eine dreitausendjährige Philosophie, als alle Systeme spekulativen Erkenntnisdranges es gekonnt haben. Der hohe Glaube von der himmlischen Heimat aller Seelen, der das Dasein so leicht machte

und ihm ewige Dauer verhieß, ist den Lebenden genommen; er ist nur noch Kraft einer müden Tradition geblieben, und weil ein Äquivalent nicht vorhanden ist, ergibt sich die Notwendigkeit, den entgötterten Himmeln neue Offenbarungen abzugewinnen, neue sittliche Ideale zu verkünden und aus dem Weltwissen ein großes ethisches Überzeugtsein von der Göttlichkeit zu gewinnen.“

Der älteren Lehre nach ist also die große *ethische* Kraft die Ursache aller Verhältnisse, der neuern nach ist es die *materialistische* Kraft, weil der Kapitalismus die normale Produktionsweise zerstört hat. Und da eine reine Kultur nicht durchdringen kann, mussten wir auch auf eine große Kunst verzichten. Diese absolute Kulturlosigkeit hat die Zeit des Bürgertums gezeitigt, weil ihr das große gemeinschaftliche Ideal fehlte, dessen Hinschwinden man nicht mit dem Glauben an überirdische Ursachen aller gesellschaftlichen Geschehnisse erklären kann; nur der historische Materialismus vermag uns den Weg zur Lösung dieses Problems zu weisen. „Viele Fragen“, sagt Feuerherd, „würden unbeantwortet bleiben, sobald nur die Ideale berücksichtigt würden.“

Das deutlichste Bild dieses Zerfalles zeigt uns die Wertskala aller Kultur — die Architektur. Literatur, Musik und Malerei eignen sich am besten, den Zustand einer in allen Banden gelockerten Gesellschaft durch Kunstmittel wiederzugeben, weil sie am wenigsten materielle Künste sind; die Bildhauerei, die zwischen Baukunst und Malerei steht, kann aber zu ihrer Entwicklung einer guten Architektur nicht entbehren. So gibt es denn auch im neunzehnten Jahrhundert eine blühende Literatur und eine entsprechende Malerei mit Meistern von hervorragendem Talent, während die Bildhauerei nur da, wo sie sich ganz von der Architektur befreite, zeitgemäß Eindruckvolles vollbrachte.

Noch das achtzehnte Jahrhundert vermochte aus den Kunstformen der Renaissance eine letzte Blüte zu zaubern, einen einheitlichen Stil, der alles umfasste, und dabei nochmals Frankreichs führende Stellung erwies; Architektur und Musik waren noch nicht von Subjektivismus zerfressen und die wunderbare Literatur, die unter deutscher Leitung, namentlich unter der Goethes zum kommenden Jahrhundert überleitete, hatte auch mehr Gemeinschaftscharakter als irgend eine Kunst unserer Tage. Das neunzehnte Jahrhundert pflegte dann namentlich Musik und Malerei, die je-

doch eines großen Stils nicht mehr teilhaftig wurden, da sie nie der ganzen Gemeinschaft dienten und nie für die ganze Gemeinschaft Konventionen aufstellen konnten. Für kein musikalisches Werk dieser Zeit findet sich ein Gebäude, in dem es seiner Art gemäß aufgeführt werden könnte; kein Gemälde dieser Zeit kommt als Wandschmuck in Betracht, weil keine Architektur da ist und die Werke beider Künste an und für sich von all zu persönlicher Beschaffenheit sind.

Jede Kunst müsste ein Schaffen im Bezirk der Konventionen ihrer Zeit sein; selbst den nachahmenden Künsten darf die Nachahmung der Natur nicht Zweck, sondern nur Mittel sein. Die Impressionisten und Naturalisten, deren Kunst sich gerade im neunzehnten Jahrhundert zu bemerkenswerter Höhe empor schwang, entbehren aber gerade des Schöpferischen.

„Der Blick des Künstlers“, sagt A. von Senger¹⁾ „bleibt nicht an der Welt der Erscheinungen haften; diese ist für ihn bloß Anregung zu seiner Dichtung, und diese Dichtung entspringt wiederum einer eigenen Art, die Welt zu schauen, aus einer Personphilosophie. Entspricht nicht die Grundstimmung eines echten Kunstwerkes dem Sehnen nach einem verlorenen Paradiese? — Und nun die Impressionisten. Schon das Wort sagt es: sie sind Empfänger, bestimmend für ihre Werke wird eine Philosophie die keine ist, der Naturalismus. Nicht im Atelier, sondern im Freien malt der Impressionist seine Bilder. Er studiert nicht die Natur wie ein Böcklin, um darin Ausdrucksmittel für seine Dichtung zu finden, sondern um die Reize, die er von ihr empfängt, durch die Brille seines Temperamentes auf die Leinwand zu bringen. Seine Malerei ist fast eine reflektorische Tätigkeit. Die Passivität ist die Eigenart des Impressionismus und offenbart dessen unkünstlerisches Wesen. (Man soll vom Künstler der gibt, nicht verlangen, dass er Weib wird, dass er empfängt, meint Nietzsche)“.

Was soll diese Auseinandersetzung, die zwar das Talent der Impressionisten nicht leugnet, aber ihren Grundsätzen nur geringen Wert zubilligt, anders heißen, als dass von einem großen Stil, der von allgemeinen architektonischen Prinzipien getragen wird, in der heute am höchsten geschätzten Malerei nicht die Rede sein

¹⁾ Vgl. „Wissen und Leben“ 1. Dezember 1908. Band III. S. 241.

kann? So steht es heute auch mit der Literatur und, wo sie sich getrennt von der Architektur entwickelt, auch mit der Bildhauerei. Nur die immaterielle Musik, die am leichtesten außerhalb des Bandes einer Stileinheit leben kann, vermag sich zu einer bedeutenden Höhe emporzuschwingen. Ja, es will öfters scheinen, dass das persönliche Talent außerhalb allgemeingültiger Formkonventionen am höchsten zu steigen vermag; hat nicht Beethovens Flug höhere Sphären als die hochstrebendste Begeisterung in irgend einer andern Kunst erreicht?

Im neunzehnten Jahrhundert ging aus der Architektur nicht nur keine lebendige Kraft hervor; von der Höhe grundsätzlicher Betrachtung, der einzigen, welche die Mühe des Ersteigens lohnt, erzeugte diese Zeit eigentlich gar keine Architektur. „Die Dichtkunst kann nicht von Halbheit leben, ebensowenig als von Eklektizismus,“ sagt Gorter; das gilt für jede Kunst, besonders für die Architektur, gerade weil sie die materiellste, weil sie stets an Zeit, Sitten und Gebräuche gebunden ist. Keine Kunst steht wie sie inmitten der Gesellschaft. Schon die nüchterne Tatsache, dass die Industrie eine Anzahl neuer vortrefflicher Materialien in den Handel bringt, zu deren Benutzung man genötigt wird, erweist klar, dass die Anwendung früherer Formen schwerlich der Neuzeit entsprechen kann. Und ein jeder, der für Harmonie und Stileinheit zwischen moderner Kleidung und dem Raum, wo sie wirken soll, Gefühl hat, muss den ästhetischen Konflikt nur schon zwischen diesen beiden sehr scharf empfinden.

Die Architektur war während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts bloß eklektisch. Die napoleonische Zeit versuchte den altrömischen Stil wieder aufzubringen, der lange nachwirkte und zu einer Neubelebung des griechischen Stiles führte. Als es sich dann zeigte, dass mit diesem Stil nicht viel zu machen war, da er zu den tollsten Konflikten Anlass gab, warf man sich auf die vaterländische Renaissance und verfiel darauf auf eine neu-gotische Richtung, die gewiss von einschneidenderem Einfluss als alle andern war. Denn die Gotik war eine Architektur von größerer Prinzipienklarheit als die Renaissance, die nun noch bei erneuter Anwendung im neunzehnten Jahrhundert den letzten Rest an schöpferischer Kraft verloren hatte; und daher gebührt der modernen Gotik das Lob, die Aufmerksamkeit wieder auf eine klarere

Bauart gelenkt zu haben; da sie aber auch am Formalen hängen blieb, erwies sie sich nicht von dauerhaftem Werte.

So sah man wirr durcheinander Bauten im griechischen und römischen, im romanischen und gotischen Stil aufführen; dazu in Renaissanceformen von nationaler und landfremder Art; dieser Wirrwar war aus Grundsatz international, und nichts bestimmte die Dekorationsformen eines Baues als die Wahl des Auftraggebers oder die Liebhaberei des Baumeisters; wünschte man etwas ganz Außergewöhnliches zu leisten, so griff man gar nach dem indischen Tempelstil, der sich am großen Luxustingeltangel einfach entzückend ausnahm. Das alles schien so selbstverständlich, dass nicht einmal die Rede davon war, ein Gebäude anders als in einem historischen Stil zu errichten.

Die Folge dieses Zustandes war, dass die Architektur als Kunst verloren ging; man glaubte, sie lasse sich bloß durch die äußeren Formen bestimmen und sei nur von ihnen abhängig, und man verwechselte seine mehr oder weniger großen Kenntnisse der historischen Stilformen mit künstlerischem Stilgefühl. Man fühlte sich durchaus nicht befremdet, alle jene Formen angewendet zu sehen, die vor Jahrhunderten andere Menschen zu andern Zwecken erfunden hatten. Man dachte nicht daran, warum wir nicht eigene Formen schufen und uns einer toten statt einer lebendigen Sprache bedienten. Und den Baumeistern selbst fiel nicht ein, dass eine Art des Bauens ohne historische Stilformen möglich wäre. Man unterschied sogar zwischen einer Baukunst ohne und eine Baukunst mit Kunst; wo doch sämtliche Baumeister früherer Zeiten ihre Bauten im Geist der allgemeinen Formkonvention aufführten und dabei kaum an Kunst und gewiss nicht an Stil dachten. Dazu kam, dass man wegen des beträchtlichen Wachstums der Städte immer mehr die menschlichen Wohnungen nach den Gewohnheiten der Massenproduktion erbaute und dass das Bauen ein Geschäft ward, das in die Hände von allerhand Leuten und nur ausnahmsweise in die von Sachverständigen fiel. Und da gerade diese sich verpflichtet fühlten, dreimal destillierte Stilformen anzuwenden, so kann man sich etwa vorstellen, wie tief die Baukunst im neunzehnten Jahrhundert mit Naturnotwendigkeit sinken musste.

... Doch wäre es ein Unrecht, das große Verdienst jener Meister nicht anzuerkennen, welche die architektonischen Grundsätze über jene Zeiten hinüber gerettet haben, und die gegen den Strom der Zeit kämpften; zwar vermochte ihre eigene Einsicht keine festen Formen anzunehmen, weshalb sie nur die Verwirrung vermehrten. Auch jener dürfen wir nicht vergessen, deren Arbeit der Unkultur der Zeit wegen nur von vorübergehender Bedeutung sein konnte. Aber man darf sich bei dergleichen Betrachtungen nicht von sentimentalischen Erwägungen leiten lassen.

Das ist also entscheidend für die Bedeutung des vergangenen Jahrhunderts, dass gerade das Wachstum der Industrie und die Verbreitung der kapitalistischen Wirtschaftsordnung die Architektur zu verwirrenden, unruhigen, unbefriedigenden Ausdrucksformen führte und unsere Städte zu unerfreulichen Aufhäufungen von Gebäuden machte. Herrscht doch selbst eine größere Unruhe in der langweiligen Aneinanderreihung neuer Straßen, als in der lebhaften Linienführung einer alten Stadt. Selbst unsere Landschaften hat diese Seuche verdorben, die bis ins Dorf und in den Wald vordrang; unserer Wohnungen hat sie sich bemächtigt und alle gemütliche Wohnlichkeit daraus verbannt. Und gerade dadurch erwies sich die Formverwirrung als das reine Spiegelbild unserer Kultur, dass sie nicht nur Einzelheiten, sondern unsere ganze Umgebung umfasste.

In der Antike und der Gotik war das Geistesideal, das alle umfassen muss, soll es eine leitende Kraft bedeuten, die Religion; aber schon mit der Renaissance begann dieses Ideal zu erbleichen. Der protestantische Gottesdienst, das bürgerliche Selbstbewusstsein wuchs mit der kapitalistischen Warenproduktion empor. Henriette Roland Holst sagt in ihren Studien über sozialistische Ästhetik: „Die alte religiöse, im Glauben wurzelnde Lebensanschauung wird schwächer und erbleicht; die natürliche, auf Wissenschaft, also auf systematische Anordnung der Tatsachen begründete, wächst und verbreitet sich. Sie ist das Resultat einer wesentlich praktischen Entwicklung der zunehmenden Macht der Menschen über die Natur; sie ist nichts weiteres als das Spiegeln dieser zunehmenden Macht im Bewusstsein“.

... Die gesellschaftliche Entwicklung schritt von der Verallgemeinerung zur Individualisierung, vom allgemeinen zum persönlichen Interesse, und schließlich zum Subjektivismus, mit einer

entsprechenden Abspiegelung in der Kunst. Dieser Prozess wurde im neunzehnten Jahrhundert vollzogen, und dieses Jahrhundert wird als die Blütezeit der bürgerlichen Kultur betrachtet. Liegt nun, ich komme auf die Frage zurück, die diesen Aufsatz einleitet, kein Grund zu großer Unzufriedenheit vor mit dem, was diese Blütezeit uns bietet? Man mag über den Lauf der Geschichte urteilen, wie man will, das Ergebnis der Entwicklung des Kapitalismus kann keinen befriedigen, man stelle denn nur auf das Urteil der wenigen von dieser Wirtschaftsordnung Bevorteilten ab. Alle Werte werden heute, wenn auch nicht dem Scheine nach, so doch in Wirklichkeit, allein an einem Geldmaßstab gemessen; sämtliche Erwägungen werden von finanziellen Unterströmungen beherrscht, sämtliche Ideale von pekuniären Nebenabsichten erstickt, und den Anschein des Gegenteils wusste man um so besser zu hüten, je mehr die Wirklichkeit zutraf. Dass hie und da uneigennütziges Taten geschehen, findet seine Erklärung darin, dass wie allezeit Künstler und Gelehrte, auch allezeit hochsinnige Menschen geboren werden. Der Anschein wurde am besten dort behütet, wo man, um sich nicht dem Verdacht auszusetzen, das Heilige zu verspotten, die Wahrheit *coûte que coûte* zu bemänteln genötigt war: in der Kirche. „Die Kirche“, sagt in seiner Schrift *Sie müssen* der Schweizer Pfarrer Kutter, „glaubt ihm (Gottes Geist) nicht mehr. Sie glaubt dem Satan. Sie handelt mit der Hölle und markt um die Sünde. Sie ist eine Räuberhöhle und ein Kaufhaus geworden. Sie anerkennt das Böse. Das hat sie zum Fluch der Völker gemacht.“

In einem Vortrag habe ich einmal das neunzehnte Jahrhundert das Jahrhundert der Hässlichkeit genannt, und ich glaube Gründe genug zu haben, auf dieser Meinung zu beharren. Freilich dürfte man dagegen einwenden, dass wenigstens die Musik sich zu einer bedeutenden Höhe emporgeschwungen habe, dass dieses Zeitalter Richard Wagner gebar, dessen Kunst an unser Innerstes greift und der als Ideal erstrebte, dem antiken Drama Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Und weitere Widersprüche müssten jene Maler herbeiführen, deren Werke nahe an die höchsten Möglichkeiten von Schönheit reichen, jene Schriftsteller und Dichter, deren Talent gewiss nicht geringer ist, als das der besten Autoren früherer Zeiten.

Alledem stimme ich bei, um so mehr, als ich auf eine Inkonsequenz in dem schon genannten bedeutungsvollen Buche von Scheltema hinweisen möchte. Scheltema spricht dort den Gedanken aus, die moralische Weltordnung der Neuzeit sei nicht eine misslungene Verwirklichung dessen, was sein soll, sondern eine naturgemäße Anordnung dessen, was sein kann; er schließt sich also hierin der marxistischen Geschichtsanschauung an. Aber nun begeht er ähnlich wie die meisten Sozialdemokraten die Inkonsequenz, seine Gegner herunterzumachen, deren Handlungen auch nur Folge und nicht Ursache dieser Weltordnung sind.

Die persönliche Verantwortung für alles Handeln ist aber eine Eigenschaft der *bürgerlichen* Moral! Er lobe also meinetwegen die Sozialdemokratie, weil sie die Ursache der kapitalistischen Wirtschaftsordnung wegräumen will, aber nicht die Sozialdemokraten als solche, denn das Menschliche und Allzumenschliche wird von keinem System beeinflusst. Er beschimpfe meinetwegen den Kapitalismus, aber nicht die Kapitalisten, und, um auf Scheltema's eigentlichen Boden zu kommen, den Naturalismus und Realismus in der Kunst als eine Folge jener Weltordnung, aber nicht die Künstler der achtziger Jahre als solche; haben sie doch so gute Arbeit geleistet, wie sie es in ihren Verhältnissen irgend tun konnten; sie haben wie jede revolutionäre Bewegung gegen den Schein gekämpft und hervorgehoben, was sie als das wahre Wesen der Kunst erkannt hatten. Aber auch große Kunst haben sie hervorgebracht, die wie damals Multatulis Werke plötzlich in wunderbarem Licht aufflammt. Bedenkt man weiter, dass jede Bewegung langsam wachsen muss und eine große Kunst nicht mit einemmal dasteht, so darf man nicht wagen, alle Künstler jener Zeit Faulenzer und Dilettanten zu schelten. Auch die Poesie seiner Zeitgenossen, die Scheltema heruntermacht, konnte, abgesehen natürlich vom Talent als solchem, auch nicht anders sein als sie war, sie konnte noch unmöglich der Ausdruck einer Kultur sein, die über die kapitalistische Wirtschaftsordnung hinaus ein glückliches Zukunftsland erreicht hat.

AMSTERDAM

H. P. BERLAGE

(Schluss folgt)

□ □ □