

**TASCHENAUSGABEN · DER
PHILOSOPHISCHEN · BIBLIOTHEK**

Nr. 59

LOTZE

Über Bedingungen
der Kunstschönheit



ΗΚΗ
ΕΙΟΥ
ΤΟΣ
Α.Π.Θ.
ΑΛΙΓΑ
ΑΤΟΣ

TASCHENAUSGABEN DER
„PHILOSOPHISCHEN BIBLIOTHEK“
HEFT 59

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 18890

Loze

Über Bedingungen der
Kunstschönheit



Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

0640016184

Rudolf Hermann Lotze wurde am 21. Mai 1817 in Bautzen geboren. Er studierte in Leipzig Medizin und Philosophie, habilitierte sich 1839 und erhielt 1842 eine Professur für Philosophie in dieser Stadt. 1844 wurde er nach Göttingen und 1881 nach Berlin berufen, wo er am 1. Juli 1881 starb. Der im folgenden abgedruckte Aufsatz über „Bedingungen der Kunstschönheit“ erschien zuerst in „Göttinger Studien“ (1847, 2. Abt. S. 73—150). Der Verlag veranstaltete im gleichen Jahre noch eine Separatausgabe, deren Erscheinen Lotze in „Göttinger gelehrte Anzeigen 1848“ selbst durch ein kleines Referat ankündigte, das wir unserem Neudruck als eine Art Vorwort beifügen.

Dr. Raymund Schmidt.

Selbstanzeige der Abhandlung Über Bedingungen der Kunstschönheit¹⁾

Da die verschiedenen Künste durch sehr verschiedene Mittel wirken, die Eindrücke aber, die sie dem Gemüte mitteilen, bei aller dieser Heterogenität der Mittel doch ähnlich und homogen sind, so muß der Grund der gleichen Wirkungsweise in allgemeinen Verfahrungsweisen bei der Kombination der einzelnen zusammenwirkenden Elemente liegen. Das empfängliche Subjekt aber, auf welches diese Reize des Schönen sich beziehen, ist in dreifacher Abstufung als sinnliches Wesen, als Seele und als Geist zu betrachten. Das Kunstwerk wird daher zuerst auf ein System physiologischer Erregbarkeit einwirken, dessen Gesetzen sich sein Eindruck anschließen muß, und diese physiologische Seite des Schönen kommt bei jeder Wahrnehmung räumlicher oder zeitlicher Proportionen, bei jedem Nachfühlen einer Bewegung oder eines Gleichgewichts, sowie bei der Deutung von Gestalten in Betracht. Zweitens wird das Kunstwerk in der Verknüpfung seiner Elemente sich ebensosehr den allgemeinen mechanischen Gesetzen des Vorstellungsverlaufs, den Bedingungen klarer und gleichzeitiger oder sukzessiver Auffassung, sowie den Formen fügen müssen, unter denen ein Wechsel der Gemütszustände überhaupt wohltuend sein kann. Diese beiden Kreise von Bedingungen der Kunstschönheit sind in dem gegenwärtigen Aufsätze nur angedeutet und einer andern Bearbeitung vorbehalten. Der dritte Kreis von Bedingungen ist derjenige, den das Kunstwerk zu beachten hat, wenn es dem Geiste recht sein soll, der ein Ge-

¹⁾ 1848. S. Gött. gel. Anzeigen 1848, Stück 169, S. 1682 f.

nüge nur an dem findet, was in die konkrete Wirklichkeit und in den heiligen Plan der wahren Welt eingehört. Er würde zuerst formale Bedingungen enthalten, durch deren Erfüllung das Kunstwerk in sich selbst jene abstrakten Verhältnisse und Beziehungen nachahmt, auf welchen, als der metaphysischen Grundlage, die konkrete Wirklichkeit der Welt ruht, und um ihrer wesentlichen Bedeutung und Bestimmung zu genügen, ruhen muß. Diese metaphysischen Bedingungen der Kunstschönheit hat die vorliegende Abhandlung zu ihrem Gegenstande gemacht. Sie sind nicht die einzigen, die der Geist an das Schöne stellt, sondern nur Bedingungen, ohne welche das konkrete Schöne nicht bestehen könnte. Neben ihnen sind noch zwei größere Kreise zu denken, die von der gegenwärtigen Abhandlung nicht berührt, zuerst die großen Verhältnisse der konkreten Welt, als das eigentliche Material der Kunst, und dann die poetische Stimmung und Phantasie als die erzeugende Bedingung des Schönen zu betrachten haben würden.

Über Bedingungen der Kunstschönheit

I.

Die mannigfaltigsten Mittel, dem gesamten Gebiete der äußern Schöpfung entlehnt, finden wir in dem weiten Reiche der Kunst zu lebendigen Gebilden verbunden, deren Eindruck unser Gemüt dennoch zu sehr verwandten Erschütterungen aufzuregen weiß. Wie verschieden gestaltet daher auch der Stoff sein mag, in welchem die Künste ihre Urbilder der Schönheit ausprägen, und wie abweichend die Verfahrungsweisen, zu denen die Natur dieser Mittel sie nötigt, dennoch müssen sich in ihnen gewisse gemeinschaftliche Grundzüge des Schaffens vorfinden, auf deren Vorhandensein die erregende Kraft ihrer Darstellungen beruht.

Aber indem wir den Entschluß fassen, sie aufzusuchen, werden wir durch die so oft wiederholte Behauptung verschüchtert, daß vor jeder Zergliederung der schönen Erscheinung ihr wahrer und innigster Wert sich verflüchtige, und daß der ungeschickten Hand nur die zerstreuten Bruchstücke eines Ganzen nachbleiben, die kein mühseliges Nachdenken wieder zu beleben vermöge. Wir könnten es vielleicht daraufhin wagen und erproben, ob die einfachen und unscheinbaren Grundsätze, deren Darstellung das Folgende gewidmet sein soll, wirklich so gänzlich jenen Genuß zerstören und ob nicht vielmehr auch auf ihnen ein schwacher Nachglanz wenigstens des Schönen verhaften bleiben. Allein es ist nicht nötig, uns der Gefahr dieses Versuches auszusetzen, dessen unerwünschter Ausgang leicht die Bestrebungen verdächtigen könnte, deren Mißlingen nur unserm Unvermögen zur Last gelegt werden dürfte.

Wir geben vielmehr sogleich zu, daß unsere Be-

trachtungen nicht das Schönste der Schönheit, wenn auch wesentliche Gründe und Bedingungen derselben berühren werden. Die reizendste menschliche Gestalt trägt ihr Knochengerüst in sich; und ob wir gleich dem Versuche entsagen müssen, die feine Schönheit und Anmut der äußeren Umrisse, diese ganze Zartheit der Inkarnation anders, als in hingebender Bewunderung zu begreifen, so können wir doch in den größeren und beständigeren Verhältnissen des Knochenbaues wenigstens die Anordnung der dienenden Mittel beobachten, die der unberechenbaren Lieblichkeit des Ganzen Festigkeit und haltbare Grundlagen gewähren. Wie oft sehen wir nicht, daß die artige Fülle und die reizende Färbung, mit denen die Gesundheit jugendliche Körper überkleidet, durch die Angriffe der Zeit bis zu trostloser Unbedeutendheit verschwindet, wo nicht ausdrucksvolle und edle Knochenformen die hinfällige Zierlichkeit der Jugend ersetzen. Und so können wir von jeder Erscheinung behaupten, daß sie zwar durch mannigfachen Schmuck reizend, aber schön erst dann sein werde, wenn hinter der Weichheit und dem farbigen Glanze ihrer Umrisse sich jenes an sich harte und starre Gerüst strenger Gesetzmäßigkeit entdecken läßt, das doch für den Anblick so sanft in diese Umrisse sich auflöst.

Ihm nun werden unsere Betrachtungen gelten; wenn aber die Bestrebung, sich auf die gleichartigen Züge zu besinnen, durch welche Kunstwerke der verschiedensten Gattung an derselben und Einen Schönheit teilnehmen, an sich keine Entschuldigung bedarf, so hat sie noch außerdem eine Seite nützlicher Anwendung. Man pflegt wohl jetzt mit einer gewissen Ängstlichkeit sich vor dem Verdachte zu verwahren, als hielte man eine wissenschaftliche Betrachtung des Schönen für fähig, der ausübenden Kunst Regeln zu geben. Wir teilen diese Furchtsamkeit nicht. Der eigentlich neue Gedanke zwar, der den Künstler zur Schöpfung eines Werkes treibt, wird nie der Gegenstand einer wissenschaftlichen Ausklügelung sein; aber viele Gedanken würden im Altertum wie in unserer Zeit

nicht gefaßt, oder flüchtig gefaßt schnell wieder aufgegeben worden sein, hätte man ihren Anspruch auf Schönheit nicht nach überlieferten Mustern von selbst schwankendem Werte und einem sklavisch an ihnen gebildeten Geschmacke beurteilt, sondern sich gefragt, welche Forderungen an die Schönheit ein unbefangenes Gemüt stellen muß, das durch Roheit ebensowenig verdüstert, als durch die irrende Geschichte der Kunst verbildet ist. Aber eben indem wir uns auf ein unbefangenes Gemüt berufen, scheinen wir da nicht zuzugestehen, daß in ihm für die Beurteilung der Schönheit die eigentliche Quelle entspringe, deren Ergiebigkeit die Wissenschaft nichts hinzufügen könne? Wir fragen dagegen, ob denn die Wissenschaft ein fernes und fremdes Gewitter sei, das in unbekannten Gegenden des Himmels sich düster zusammenzieht, um wüst und gleichgültig über die Keime daharzufahren, die das Gemüt in sich getrieben hat? Was ist sie vielmehr anders, als eine aufrichtige Verständigung unsers sinnenden Gefühls über sich selbst und über die Gedanken, die aus ihm und aus keinem andern Grunde erwachsen; was soll sie anders tun, als diese Gefühle in Erkenntnis umwandeln, damit sie, nun nicht mehr beschränktes Eigentum des einzelnen Gemüts, sondern über allen Wechsel der Stimmung erhobene Wahrheiten, sich besser gegen die Zudringlichkeit schützen mögen mit der Gewohnheit, Überlieferung der Kunstgeschichte, Geschmack des Zeitalters und vielfarbige Gattungen der Heuchelei unser unbefangenes Urteil zu befangen suchen?

So wollen wir denn hier nichts anders tun, als dieser Quelle unbefangenen Kunstsinns eine feste Fassung zu geben suchen, die ihre planlose Verschleuderung verhindert. — Daß nun Untersuchungen dieser Art wenig zeitgemäß sind, wer wüßte dies nicht? Frühere Tage beschäftigten sich wohl mit der Frage, welchen Regeln ein Kunstwerk genügen müsse, um schön zu sein, aber der trockene Ernst dieser damals etwas erfolglosen Überlegungen hat sich längst in die schalkhaften Verkröpfungen verloren, in denen die Dia-

lektik neuerer Kunstphilosophie, statt alte Rätsel zu lösen, ganz neue Gegenstände der Verwunderung geschaffen hat. Manches ist indessen überhaupt nachzuholen, worüber der hastige Schritt der letzten Entwicklung unserer Wissenschaften zu schnell hinweggegangen ist, und so wollen wir uns denn auch diesen Rückschritt in einer Weise der Kunstbetrachtung gefallen lassen, welche nicht die Schönheit ihres Gegenstandes durch die Begeisterung des noch tiefsinnigeren Redens darüber zu überbieten, sondern ihren Genuß an einfache Grundsätze des Wissens zu fesseln sucht.

Man kann mehrere Kreise von Bedingungen unterscheiden, denen die Schönheit eines Kunstwerks genügen muß, denn verschieden sind die auffassenden Tätigkeiten, mit denen die Empfänglichkeit des Geistes ihm entgegenkommt, und jede derselben muß es sich hüten zu verletzen. Jeder schöne Gegenstand muß zunächst durch sinnliche Empfindungen sich in das Innere des Geistes einführen, und wenn einige Künste weniger von dem unmittelbaren sinnlichen Eindrucke abhängen als andere, so vereinigen sie mittelbar nur um so mannigfaltigere Sinnesvorstellungen zu einer reichen inneren Bilderwelt der Erinnerung. Die Forderungen indessen, die unsere körperlichen Sinne an die Schönheit eines Kunstwerks stellen möchten, pflegen in unserer Zeit ebenso ungehört übergangen zu werden, als früher einseitige Ansichten mit Unrecht das Wesen der Schönheit in eine Fähigkeit der Gegenstände setzten, dem Spiel unserer Sinnesstätigkeiten angemessene Gelegenheit zu übendem Selbstgenuß zu geben. Während die letzte Ansicht sich selbst längst gerichtet hat, ist es vielleicht nicht undankbar, auf die wirklich berechtigten Ansprüche der Sinnlichkeit hinzuweisen, deren weitläufigere Begründung übrigens nicht in der Absicht dieser Betrachtungen liegt. Denn es würde eine eigene und umfänglichere Untersuchung bedürfen, zu zeigen, wie alle jene Verhältnisse, alle jene dem Denken zugänglichen Beziehungen, in welchen man den höchsten Gehalt der Schönheit zu finden pflegt, ganz unverständlich für uns wären, wenn nicht die einzelnen

Empfindungen der Sinnlichkeit uns die Beziehungspunkte und das wechselnde Spiel unserer körperlichen Tätigkeiten den Sinn der Beziehungen selbst, die zwischen diesen stattfinden, zu einem innerlich mitfühlen- den Verständnisse brächten. Beschränken wir uns jetzt auf einige wenige Andeutungen, so können wir sogleich zweifelnd an den so oft vernommenen Satz anknüpfen, daß nie das Einzelne und Einfache schön sei, sondern nur das Zusammengesetzte die Schönheit durch ein festes Maß seiner innerlichen Beziehungen erwerbe. Dies ist vielleicht wahr, wenn man den Namen der Schönheit auf das unaussprechlich Höchste beschränken will, aber es ist grundlos zu meinen, daß der Eindruck einfacher Sinnesempfindungen von der höchsten Schönheit anders als der Größe des Gefühls nach verschieden sei. Wir springen überhaupt zu schlecht mit dem Inhalte unserer Empfindungen um, weil wir seinen einfachen Zauber zu oft durch die Verhältnisse gestört sehen, in die er zufällig gerät; und so wie wir häßlichen Schmutz sehen, wenn der unvollkommene Überblick eines zusammengewürfelten Haufens uns die regelmäßig gestaltenden Kräfte entgehen läßt, die seine Teile beleben, so schätzen wir aus ähnlichen Gründen die Bedeutung aller unserer sinnlichen Empfindungen zu gering. Sehen wir doch, was aus der Welt werden würde, wenn wir uns ihrer entschlagen und nur mit dem reinen Gedanken die Ereignisse beobachten könnten. Eine Welt der Gestalten und der Bewegungen würde uns dann umfassen, aber weder Gestalt noch Bewegung würden unserer Erkenntnis das Innere der Dinge aufschließen, oder uns jenen Naturgeist enthüllen, dessen Gegenwart wir sonst in jeder einzelnen Erscheinung, wie in der Gesamtheit der Ereignisse ahnend empfinden. Denn wenn vor dem Auge des reinen Gedankens einem allgemeinen Gesetze der Anziehung gehorsam, die Körper einer gemeinsamen Mitte selbstlos zustreben, oder wenn sie dem Zusammensinken in ein totes Gleichgewicht durch den Drang einer ursprünglichen Geschwindigkeit entrissen, geschlossene Bahnen in rastlosen Bewegungen durchkreisen, was ist

das alles doch für den Gedanken? Für ihn, der jeder sinnlichen Empfindung ledig, nichts weiß von dem Gefühle der Anstrengung, die unsere Muskeln schwellt, oder von der Wonne der Ermüdung, in der der lebendige sinnliche Geist die Größe und den Mut seiner früheren Bewegung nachgenießt? Sicher, nur das, was sich selbst mühend und anstrengend bewegt, weiß was Bewegung ist; hätte die Natur der Kraft unsers Willens unsere Glieder widerstandslos dienstbar gemacht, so daß kein leises Gefühl der Last ihre Bewegungen begleitete, dann würden uns diese trotz aller zweckmäßigen Verknüpfung doch ein so unverständliches Zucken sein, wie für jenen reinen Gedanken alle Bewegungen der äußern Welt. Die inneren geheimnisvollen Kämpfe des Suchens und Fliehens, die die Dinge durchbeben, können in der Erscheinung nur für den aufleuchten, der sie selbst vorher empfunden hat, und ohne dieses sinnliche Gefühl würden alle Bewegungen des Weltalls uns nur die Tatsache versinnlichen, daß jetzt etwas hier, nun aber dort sei; wie aber würde dies die Kunst zu ihren Zwecken zu benutzen vermögen? Nun aber ferner die Gestalten, in deren Umrissen unsere Anschauung unmittelbar das Innere verkörpert zu erfassen wähnt, was sind sie für uns anders, als Denkmale vergangener Geschichten? Jener Anziehungen und Abstoßungen nämlich, durch deren Gegenwirkungen ein immer unbekannt bleibendes undurchsichtiges Inneres der Dinge gewisse äußere Grenzen der Ausdehnung feststellte, an denen unsere eindringende Kenntnis abgewiesen wird, schützende Schranken, über die hinein in das Wesen der Dinge unsere Neugier nicht brechen soll? Gestehen wir zu, daß auch von Gestalten der reine Gedanke wenig zu fassen weiß. Wir, die sinnlichen Wesen, denen Tausende kleiner Empfindungen fortwährend den Umriss unsers Körpers und die beweglichen Formen unserer Glieder anschaulich erhalten, und denen sie ausdeuten, welche Fülle von Spannkraft, welche zarte Reizbarkeit oder geduldige Stärke, welche liebliche Hinfälligkeit oder straffe Festigkeit in jedem einzelnen Teile dieser Um-

risse schlummert, wir wissen freilich durch diese Hilfe der Sinnlichkeit begünstigt, auch die fremde verschwiegene Gestalt zu verstehen. Und nicht allein in die eigentümlichen Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahesteht, in den fröhlichen Flug des singenden Vogels, oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unsers Geistes auf das Kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muscheltieres mitzuträumen und den seltsamen Genuß seiner einförmigen Öffnungen und Schließungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmutigen Beugens und Schwebens beseelt; vielmehr selbst auf das Unbelebte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle über, und verwandeln durch sie die toten Lasten und Stoffe der Gebäude zu ebenso vielen Gliedern eines lebendigen Leibes, dessen innere Bebugen in uns übergehen.

Kehren wir aber noch einmal zu jener unsinnlichen Welt zurück, vor deren verschlossenem Innern der reine Gedanke verlassen und ratlos steht. Die Gewalt des Stoßes, welche die nachgiebige Luft oder das spröde Metall erschütterte, ändert nicht allein die sichtbare Lagerung der Dinge, sondern regt in ihrer Spannung eine innere fortschreitende Bebug an, die verloren für die Gestalt der sichtbaren Welt sich mit mannigfachen Abwandlungen durch die Umgebungen fortpflanzt, und bald an ihrem ausgedehnten Widerstande sich bricht. Aber einen sinnlichen Geist treffend vergeht sie nicht ganz, und als der erste volle und lebendige Hauch, der das inhaltslose tote Gerüst der Raumwelt durchweht, bricht der Klang hervor, die ortlose gestaltlose Seele der Natur, die endlich in ihrer einfachen Innerlichkeit ausspricht, was Gestalten und Bewegungen auszudrücken umsonst sich bemühten. In dem Tone der Stimme glauben wir nicht allein das Gemüt des Sprechenden unverschleiert zu erkennen, sondern das Wesen jeglichen Dinges spricht aus dem Klange, den wir ihm entlocken. Nicht mehr an der

Kraft, die er ausübt, nicht an der Größe seines Widerstandes gegen äußere Gewalten schätzen wir jetzt die Härte, die Dichtigkeit, die Sprödigkeit und Federkraft des Körpers; vielmehr in der Fülle der Klänge, in ihrer Weichheit oder Herbigkeit, in dem Schneidenden oder Abgerundeten und Feuchten des Schalles glauben wir erst zu fühlen, wes Geistes Kinder alle jene Eigenschaften sind, und welche wahrhafte Härte und Sprödigkeit, welche wahre Weichheit des Wesens und Daseins in der Welt sich hinter jenen äußerlichen Gestalten räumlich wirkender Kräfte verhüllt. Wir werden nicht lange imstande sein, jene klang- und lichtlose Welt der Atome und der Bewegungen, wie sie der Naturforscher allein außer uns bestehen läßt, für das wahrhaft Seiende zu halten, dem die ganze Pracht unserer Sinnlichkeit nur als verhüllender Schatten, als beschränkte Auffassung nachfolgte. Vielmehr wie die lebhaften Gebärden von Gestalten, deren Stimme die Entfernung verschlingt, so scheinen uns die Bewegungen der Natur ein fruchtloses Umherwerfen der Anstrengung, bis es ihr gelingt, in der Seele ihre Sehnsucht und ihr Streben in dem vollen und farbigen Glanze der Sinnlichkeit auszudrücken. Wie wir indessen hierüber auch denken wollen, die Betrachtung der Schönheit wenigstens und der Kunst muß zugestehen, daß in den sinnlichen Empfindungen die erste und nicht geringe Offenbarung des schlummern- den Geistes gegeben ist, in dessen Träume sich zu versenken sie so oft liebt. Und hiervor ist kein Sinn ausgenommen, obgleich nicht alle in gleicher Weise und mit gleicher Kraft dies Innere der Dinge verkündigen.

Während wir, Töne selbst erzeugend, auch in den vernommenen Maß und Größe der Strebung wiedererkennen, die wir in sie gelegt, treten uns die farbigen Lichter anders zwar in dieser Beziehung entgegen, aber sie erwecken um so freundlicher in uns die Anerkennung einer fremden geheimnisvollen Realität, in deren Klarheit wir hineinsehen, ohne sie doch ergründen und nachschaffen zu können. Ungünstiger sind die andern

Sinnesempfindungen gestellt, die für sich kein schönes Ganzes zu bilden vermögen, aber wir würden nicht so viel von dem Dufte, der Wärme und Weichheit der Farben und der Töne sprechen, wenn nicht auch in diesen Empfindungen der Geist der Natur eine eigene Offenbarung hätte.

In aller Sinnlichkeit finden wir also etwas mehr, als Gleichgültiges oder nur Angenehmes; wer einmal nur sich in die Anschauung eines reinen farbigen Lichtes vertieft hat, wird vielmehr zugeben, daß diese Empfindungen nur eine geringe fast verschwindende körperliche Lust erwecken und daß sie nur in unbedeutendem Maße angenehm heißen können, während grade der ahnungsvolle Eindruck, den sie auf das Gemüt machen, uns so bedeutend in das Verständnis des natürlichen Daseins einführt. Auf solchen Grundlagen ruht nun eine reich ausgebildete Schönheit. Die Harmonien der Töne und der Farben, die schönen Abwandlungen der Tonfolgen und die Bedeutsamkeit aller sichtbaren Bewegungen und Gestalten stehen in einer sehr nahen Beziehung zu jenen leiblichen Tätigkeiten, durch welche ihre Anschauung oder ihre Nacherzeugung möglich wird. Und so würden sich ohne Zweifel physiologische Gesetze der Kunstschönheit entwickeln lassen, die uns zeigten, welcherlei Zusammenfassungen sinnlicher Elemente zu vollbringen dem Systeme unserer sinnlichen Tätigkeiten schwerfällt, welche andere ihrem Ablauf sich anschmiegen, welcherlei Übergänge und Gegensätze zwischen verschiedenen Elementen sie zu ertragen und auszuführen fähig sind, welche andere dagegen sie nur mit Zerrüttung ihrer Ordnung und Erschöpfung ihrer Kräfte zu verfolgen vermöchten. Reich und noch unerforscht, verdiente dieses Gebiet eine weitere Pflege, und seine bessere Aufhellung würde vielleicht einige Streiflichter auf jene Eigentümlichkeiten des Kunstgeschmackes werfen, die wir bei Völkerschaften von sehr verschiedener Abstammung und abweichendem körperlichen Baue finden.

Uns aber liegt es ob, einen zweiten Kreis von Be-

dingungen hervorzuheben, den die Schönheit eines Kunstwerks zu schonen und zu befriedigen hat. Der äußere Eindruck trifft in uns nicht nur ein Gewebe körperlicher Tätigkeiten, das hier angeregt, an vielen entfernten Orten nachbebt, und die einzelnen Empfindungen haben ihre Verwandtschaften und Gegensätze nicht nur insofern, als die leiblichen Vorgänge, von denen sie erzeugt sind, einander begünstigen, stören oder ausschließen. Alle diese Vorgänge vielmehr brechen sich noch einmal an dem Wesen der Seele, und neue Bedingungen ihrer Tätigkeit treten hinzu, um aus dem weiteren Kreise des sinnlich Angenehmen einen engern des Schönen auszuschneiden. Nur wenigen Vorstellungen gestattet die Enge des Bewußtseins, zugleich in voller Klarheit vor uns zu stehen, nicht von jeder zu jeder andern an Inhalt und Gestalt verschiedenen vermag unsere Aufmerksamkeit mit gleicher Leichtigkeit überzugehen, und nicht jede Anhäufung von Gedanken gewährt unserm Geiste dieselbe Befriedigung müheloser beherrschender Übersicht. Manche Züge eines schönen Gegenstandes werden eine volle und deutliche Entfaltung ihres ganzen Inhalts von der Kunst verlangen müssen, um von der Seele all ihrem Werte nach empfunden zu werden, manche andere werden um so eigentümlicher und tiefer das Gemüt ergreifen, je einfachere Andeutungen der Einbildungskraft Spielraum lassen, das übrige Verschwiegene durch eigene Tätigkeit zu ergänzen, oder über das Mitgeteilte hinaus in einen noch unerschöpften Reichtum unberührter Geheimnisse zu blicken. Oft wird die Mannigfaltigkeit verbundener Einzelheiten unsere Seele zerstreuen, und die Vorstellungsreihen vergeblich jene Geschlossenheit und Abrundung suchen, die ihren Überblick möglich macht, oft gerade wird ein eigentümlicher Genuß aus jenen leisen vervielfältigten Erzitterungen quellen, mit denen dieselbe Mannigfaltigkeit tausend Fäden unsers Gemüts anregt, und schnell verschwindende halbverhüllte Gedanken die stetige und helle Entwicklung einer herrschenden Ideenreihe ahnungsvoll umkreisen läßt. Manches darf nur ein-

mal und deutlich dem Gemüte gezeigt werden, dessen Empfänglichkeit sein Anblick erschöpft, andere Gedanken bedürfen, wie der Tropfe den Stein höhlt, mannigfacher Wiederholungen, um allmählich ihren Erschütterungskreis auszubreiten und durch die Menge angeregter Erinnerungen ihr ganzes inneres Leben dem geistigen Auge zu entfalten. Alle diese Verhältnisse sind den Ansichten über die Schönheit der Kunstwerke schon längst bekannt gewesen und das meiste, was wir an älteren Versuchen, die Kunstübung durch Gesetze zu bestimmen, besitzen, läuft darauf hinaus, den Gang der angeregten Vorstellungen mit den natürlichen Gesetzen und den Gewohnheiten der Seelentätigkeit zusammenzustimmen. Wenn die Schönheit des Kunstwerks darin bestehen soll, daß es die möglich größte Anzahl der Gedanken in den kleinsten Zeitraum sammendränge, oder darin, daß es Verhältnisse zeige, die der nachschaffenden Einbildungskraft den Genuß einer freien zwecklosen Zweckmäßigkeit verschaffen, oder wenn im einzelnen verlangt wird, durch allmähliche Steigerung der Gedanken und ihres Werts die sinkende Empfänglichkeit wach zu erhalten und zu heben, oder durch plötzliche Überraschungen sie zu neuem Schwunge aufzuregen, so stehen alle diese Anforderungen wesentlich auf diesem Boden, obgleich sie zum Teil Gesetze berühren, denen noch außerdem eine höhere Bedeutung zuzuschreiben sein würde. Allein wie lange man auch schon an Betrachtungen dieser Art gewöhnt sein mag, so ist doch zu zweifeln, ob in ihnen die eigentlich wesentlichen Gesetze der Schönheit gefunden oder zu finden sind. Denn alle solche Bemerkungen pflegen uns meistens nur den ganzen Vorrat der innern Zustände und der Erschütterungsweise des Gemüts vorzuführen, welche überhaupt in der Hand des Künstlers Mittel zu gewaltigen Wirkungen werden können. Aber sie sagen uns weder, wie man sie handhaben müsse, um ihren Erfolg zum Schönen zu lenken, da doch ihre Kraft sich nicht minder auch im Häßlichen äußern kann, noch, wenn sie dies etwa versuchen, wissen sie Gründe anzugeben,

warum die dann entstehende Lust über den Reiz des Angenehmen hinaus noch auf die Würde des Schönen Anspruch machen dürfe. Auch diese Ansichten bedürften daher einer neuen Durchforschung; es wäre nötig, jene allgemeinen Gestalten des Vorstellungsverlaufes, jene einfachen Grundverhältnisse des Mannigfaltigen aufzusuchen, auf denen überhaupt in unserer Seele die schöne Lust begründet ist. Man würde daraus vielleicht bestimmtere Anweisungen über viele Kunstmittel schöpfen, deren Kraft wir jetzt nur an glücklichen Beispielen bewundern. Man würde lernen, wo eine halbe Verhüllung tieferen Eindruck gewährt, als offene Darstellung, was in der Erwartung ergreifender oder in der Erinnerung mächtiger und inniger bewegt, als in unmittelbar gegenwärtigem Anblicke, und von hier aus dürfte man ohne Zweifel auch für die größeren zusammengesetzteren Werke eine Reihe psychologischer Bedingungen der Kunstschönheit aufstellen können. Aber man würde sich hüten müssen, diese Gesetze, wie es so oft geschehen ist, für die höchsten zu halten, in denen der eigentliche Sinn aller Schönheit völlig umschlossen liegt.

Ein Kunstwerk darf nicht nur für eine wunderbar ausgedachte Veranstaltung gelten, unsern Sinnen oder dem bewegten Treiben und Fließen unserer Vorstellungen wohlzutun, nicht für ein Mittel, das man wegwirft, wenn sein Zweck erreicht ist, vielmehr grade in seinem Inhalt wollen wir einen unabhängigen Wert erkennen, der die Gefühle rechtfertigt, von denen in seiner Anschauung unser Gemüt bewegt wird. Und so dürfen wir wohl, nachdem unsere Betrachtung uns an den Gebieten des Leibes und der Seele vorübergeführt hat, auch noch des letzten Gliedes einer berühmten Dreieit gedenken, und nach den Forderungen fragen, welche der Geist an das Kunstwerk und seine Schönheit stellen wird.

Noch inhaltlos und unbefangen drängt sich die natürliche Seele jedem Eindrucke entgegen, an allem sich erfreuend, alles zu lieben erbötig, was ihre Tätigkeit zu einem glücklichen lebendigen Spiele vereinigt;

der Geist hat gewählt, was er lieben will, und durchdrungen von einer Ahnung des ewigen Weltinhaltes fragt er weniger mehr nach der Befriedigung, in der die Seele schwelgt, sondern richtet an alles Schöne das Verlangen, Gestalten ihm zu zeigen, die ihre Heimat in diesem Höhenkreise der besten Wirklichkeit haben, und Ereignisse zu schildern, deren Anblick in die Gemeinschaft dieses ewig Wesentlichen zurückführt. Über jenes Leben, in welchem mancherlei äußere Eindrücke nur den zufälligen vereinzelter Regungen unsers endlichen Gemüts schmeichelnd sich anschließen, soll uns ein Bild des Weltlaufes aufgehen, in dessen Betrachtung und Genusse die des allgemeinen Geistes würdige Lust und Seligkeit jede andere vergängliche Stimmung überwächst. Diese Forderung ist ein Verlangen nach Wahrheit; denn eben dies meinen wir nicht, daß das Schöne der Kunst uns einen nirgends vorhandenen in dem leeren Spiele der Einbildungskraft allein kreisenden Himmel täuschend vorstellen solle, sondern dieselbe Welt, in der wir leben, soll unsern Blicken durchsichtig werden, und jeder Schritt im Reiche der Kunst soll uns gemahnen, zugleich ein Schritt in der wahrsten Wirklichkeit des Weltalls zu sein.

Diese Bedürfnisse des Geistes, nicht nur die der Seele zu befriedigen, ist den echten Erzeugnissen der Kunst zu keiner Zeit mißlungen, aber die kühlere Wissenschaft, die ihrem Geheimnisse nachforschte, hat erst in unsern Tagen das Wesen des Schönen und der Kunst nach diesem Maße zu messen begonnen. Wie viel Großes, wie viel Verfehltes diese Bemühungen einschließen mögen, darf hier unentschieden gelassen werden, denn aus dem ganzen Reichtume des Inhalts, dem sie gewidmet worden sind, wollen wir nur einen kleinen Teil als den endlichen Gegenstand unserer fernerer Betrachtungen auslösen.

Kunstwerke kann es geben, die einer unmittelbaren Offenbarung gleichen und in einem kleinen Brennpunkt alle Strahlen der Wahrheit zu einem vollständigen Weltbilde sammeln. Aber wir lieben nicht nur die Lichtquelle selbst, sondern auch die Gegenstände

unter ihrer Beleuchtung. Mag auch mit dem umfassenden großartigen Inhalte, der jenen ganzen Lichtkreis vereinigt, der Wert eines Kunstwerks wachsen, so ist doch auch in dem eine Schönheit, das einzelne Bruchstücke der Welt in seine wärmende farbige Beleuchtung rückt. Würde doch ohnehin jedes Werk, das den höchsten Inhalt uns darstellen wollte, seine eigene Bestimmung verfehlt haben, wenn es für mehr als Bruchstück gelten und das seiner Natur nach Unerschöpfliche erschöpfen wollte; der Genuß würde enden, wo er beginnen sollte, beim Verständnis. Von seiten des Inhalts wird mithin jede Kunst nur ein Streiflicht des höchsten Glanzes darstellen, um so wahrscheinlicher ist es, daß ihre Gewalt über die Seelen in der Form und Eigentümlichkeit ihres Darstellens bestehen werde. Und wenn wir gleich das Vorurteil bedauern müssen, welches den wahren Wert des Schönen allein in seiner Form finden will, so mögen wir doch zugeben, daß die Kunst nicht überall das Ganze des wertvollen Inhalts wird darstellen müssen, aber mit der Kraft des Ganzen muß sie das Einzelne beleuchten. Seine ewige Gegenwart braucht an den kleinen Dingen der Welt nur durch wenige Züge sich zu verraten, die uns entschieden und mühelos in eine reinere Luft emporheben und unserer Ahnung die übrigen Fernen der Welt eröffnen. Der wissenschaftlichen Betrachtung nun geziemt es, diese Wege der Erhebung zu beschreiben, der Kunst, sie sogleich zurückzulegen und uns mit sich emporzuführen. Unser Entschluß kann daher nur sein, das erste zu unternehmen, und auch dies wäre unmöglich ohne das Glück, mit welchem das andere der Kunst so oft gelungen ist.

Vermöchten wir ein Ereignis so zu beobachten, wie es in den Gang des Weltplans mitwirkend eintritt, so würde diese Anschauung seiner Bedeutung einer Erhöhung durch die Mittel der Kunst weder bedürftig noch fähig sein, und in der Tat gewährt uns die Betrachtung großer geschichtlicher Entwicklungen diesen Genuß einer ursprünglichen bedeutungsvollen Schönheit. Aber in dem Gebiete der gewöhnlichen Ereig-

nisse sehen wir selten oder nie den Plan der Weltordnung, dessen Ganzheit nur unserer Ahnung offen steht, sondern wir gewahren nur den Rhythmus seines Ganges an den wenigen Schritten, die in die beschränkte Ausdehnung unserer Beobachtung fallen. An ihn muß die Kunst sich halten, um ihren Gebilden Wahrheit zu geben, sie muß den Inhalt, der nur als eine ewige Geschichte selbst ursprünglich gedacht wird, in die Form eines Geschehens zusammendrängen, an der das Kleinste teilhaben und durch sie dem Ganzen sich anschließen kann. Und auch hierin wird die Kunst die Züge des Weltbaues nur nachahmen. Denn auch in ihm sehen wir, daß der größte und höchste Inhalt nicht allein als eine einmal sich vollziehende Geschichte abrollt, sondern daß er sich ein Reich von Formen des Geschehens, von allgemeinen Gesetzen geschaffen hat, die so wie sie sind, nur um deswillen sind, weil sie den Wert der höchsten Ideen in die zersplitterte, zerstreute Welt der einzelnen Erscheinungen überzuführen bestimmt sind.

Soll die Kunst nun allgemeine Verfahrensweisen besitzen, die unabhängig von dem Stoffe, in dem sie ihre Gebilde verwirklicht, und gleich unabhängig von dem Inhalte sind, den sie darstellen will, so können diese nur Wiederholungen jener allgemeinen Gesetze sein, die auch den Weltbau im Großen beherrschen, und die ebensowenig einer einzelnen Erscheinung eigentümlich sind, als sie anderseits jenen höchsten Inhalt selbst aussprechen. Sie bedeuten vielmehr auch in der wirklichen Welt nur die formellen Weisen des Benehmens der Dinge, das sie einhalten müssen, wenn sie in eine vernünftige und schöne Welt passen wollen. Und hierin grade liegt ihre Allgemeingültigkeit. Über das letzte Ziel des Weltplans und den Lauf seiner Entwicklung lassen sich unzählige abweichende Meinungen ausbilden, aber die Züge der Schönheit treffen jedes Gemüt und fragen nicht nach dem bestimmtesten Inhalt seines Glaubens. Sie können es, indem sie nicht den verhüllten Plan der Welt selbst darstellen, sondern nur die ewigen Formen der Weltordnung, die uns wirk-

lich umgeben, und deren Bedeutsamkeit sich auch das Gemüt nicht entziehen kann, das hinter ihnen jenen noch höheren Inhalt zu sehen nicht vermögend oder nicht willig ist.

Daß nun diese metaphysischen Bedingungen der Kunstschönheit die einzigen sind, deren Befriedigung der Geist noch über Seele und Sinnlichkeit hinaus verlangt, dürfen wir nicht behaupten. Auch der Gegenstand, dessen Fassung sie bilden sollen, darf ihnen nicht roh überliefert werden, sondern nur ein Gemüt, das ihn bereits in eine inhaltvolle Welt der Kunstgedanken verschmolzen hat, wird ihn flüssig genug finden, um in diese äußern Formen der Darstellung zwanglos sich zu fügen. Aber diesem künstlerischen Inhalte wollen wir eine eigene Betrachtung zu anderer Gelegenheit widmen, und jetzt nachzuweisen versuchen, welche Ausführung im einzelnen unsere allgemeine Ansicht verstattet.

II.

Drei Mächte sieht unsere sinnende Beobachtung der Welt sich ineinander zum Laufe der Dinge verschlingen: allgemeine Gesetze des Werdens und Geschehens, teilnehmlos für jede einzelne Gestalt des Erfolges, bilden das ewige Schicksal der Erscheinungen; ihnen untertan ist eine Fülle der lebendigen Wirklichkeit, die mit wunderbaren eingebornen Trieben der Gestaltung und innerlicher Regsamkeit diese starren Schranken überwebt, und in dieser endlich glauben wir zuweilen deutlicher die Spur eines ordnenden Gedankens zu gewahren, der den zusammenhanglosen Lärm der Erscheinungen einem gemeinsamen Ziele dennoch unwandelbar zuführt. Nicht diese letzte dem Ziele zugewendete Bewegung allein bildet den Sinn des Weltlaufes, sondern darin grade liegt seine Bedeutung, daß dieser allmähliche Fortschritt jene widerspenstigen Mächte, die nie fortschreitenden Gesetze und die eigenwillige Regsamkeit der Dinge, in sich einschließt. Soll die Kunst uns in ihren Werken ein Abbild dieses gesamten Weltlaufes geben, so darf keiner dieser Züge

ihr fehlen, und die Weisen ihres Verfahrens müssen jedem Raum lassen, sich in seiner Bedeutung zu entwickeln. Stehn nun diese einzelnen Züge vor dem Auge der Lebenserfahrung nur als Rätsel da, deren Vereinigung durch eine gemeinschaftliche Lösung die ganze Kraft eines menschlichen Herzens beschäftigen kann, so hat auch die Kunst nicht von einer bekannten und gewissen Lösung aller der Fragen auszugehen, die sich hier zudrängen, sondern sie ist diese Lösung selbst. Sie verkündigt nicht eine sonst gewußte Wahrheit, sondern erzeugt sie in ihren Schöpfungen. Denn die Rätsel der Welt zu lösen, wird dem reinen bedürftigen und entblößten Gedanken nie gelingen; da wo die Wissenschaft verzagen müßte, den tiefen Gehalt des Lebens zu deutlicher Erkenntnis zu bringen, hat die Dichtung zu allen Zeiten eingegriffen, und auf dem wärmeren Boden des fühlenden Gemüts das zu lebendigen Blüten emporgetrieben, was im Lande der Erkenntnis immer ein trockener gestaltloser Keim geblieben wäre. Jedes echte Kunstwerk ist eine Eroberung einer neuen Erfahrungswelt; es spricht für die Erkenntnis keine Lehre aus, die diese selbst zu finden unfähig wäre, aber die breite zerstreute Welt menschlicher Erfahrung sammelt es zu einem verdichteten Bilde, an dem die Erkenntnis als an einem neuen, aber alle Elemente seiner Lösung in sich tragenden Rätsel wiederum sich versuchen mag.

Lassen wir indessen diese Gegenstände, die erst in Frage kommen würden, wenn es sich um den Inhalt handelte, den die Kunst gestalten soll; für uns ist es jetzt genügend, wenn sie durch Erinnerung an dieselben Kräfte, welche die Welt bewegen, uns dem Rätsel nur wieder gegenüberstellt, dessen Dasein und Wert die Kleinlichkeiten des Lebens häufig unserm Gemüte verdecken. Und so wollen wir an alle Kunstgebilde zunächst die allgemeine Anforderung stellen, daß sie uns überall die Erinnerung an allgemeine Gesetze, an ihre Verkettung mit einem unergründlich gegebenen Wirklichen, und endlich die diesem Laufe inwohnende Herrschaft eines einzigen höhern Zieles erwecken. Aber

wenn hierin die formellen Bedingungen der Kunstschönheit beruhen sollen, so werden wir ihre Erfüllung selbst wieder in dreifacher Art verlangen müssen: denn zuerst wird der noch ungestaltete Stoff, mit dem die Kunst wirkt, Anlagen zeigen müssen, jene bestimmten bedeutungsvollen Formen aufzunehmen; dann aber werden die allgemeinen Verfahrungsweisen der Kunst in der Verbindung des mannigfaltigen Einzelnen sich ebenso nach ihnen zu richten haben, und endlich muß selbst der individuelle Plan eines Kunstwerks die vollständige Erinnerung an diesen Weltbau durch die Gestalt seiner Entwicklung und Zusammenfügung erwecken können. Nicht alle Künste vermögen jede dieser Forderungen in gleicher Ausdehnung und in gleicher Weise zu erfüllen, und hieran hauptsächlich liegt die notwendige Beschränkung, die sich jede derselben in der Wahl der Gegenstände auferlegen muß, um der Beschränktheit ihrer Mittel ebensosehr sich anzubequemen, als zuweilen sie zu ergänzen. Unsere gegenwärtige Betrachtung daher, absehend von der Gewalt des Inhalts den schöne Erfindung und der Hintergrund einer inhaltvollen Weltansicht zum Gegenstand unserer Bewunderung machen können, wird sich hauptsächlich nur mit den Künsten beschäftigen, die irgendeinen äußerlichen Stoff zu schöner Gestaltung auszuprägen suchen und dadurch formeller Vollendung mehr Raum geben, als die Poesie, die im Reiche der Gedanken lebt.

Richten wir zuerst unsern Blick auf die allgemeinen Gesetze, so müssen wir von ihnen ausdrücklich verlangen, daß sie gegen den dargestellten Gegenstand gleichgültig sind. Dies freilich nicht, als müßte ihr Befehl unvergleichbar mit ihm sein, wohl aber müssen wir fordern, daß jedes Kunstwerk uns den beschränkten Gegenstand seiner Wahl als unterworfen einer Gesetzlichkeit zeige, die neben ihm unendliches Andere in gleicher Weise beherrscht. Eben durch diese Erinnerung sühnt die Kunst diese Schuld der Endlichkeit, ein einzelnes Bruchstück der Welt unserer Anschauung darzubieten und erweitert unsern Blick über

seine Grenzen hinaus, ohne durch einen bestimmten fremdartig angefügten Inhalt ihn zu verwirren. Wie nun die Kunstwerke es vermögen, neben der Entfaltung ihres Gedankens jene Erinnerung festzuhalten, zeigt uns sogleich am deutlichsten das Beispiel der Musik. Die Natur der Töne, deren Auffassung für uns stets einen Zeitraum füllt, läßt jene Gesetze sogleich als die beherrschenden Mächte der Zeit erscheinen, in deren gleichgültiger Ausdehnung die einzelnen Klänge, um ihr ausdrucksvolles Spiel zu entfalten, kommen und gehen. Neben dem Entwicklungsgange der Melodie bilden die Schläge des Taktes die stets begleitende Erinnerung an das allgemeine Schicksal, dessen abgemessene Kreisläufe alle Wirklichkeit hervorrufen und hinwegraffen, ohne für die eine mehr Vorliebe zu zeigen als für die andere. Und eben deswegen bedarf der Takt häufig einer Verschleierung; sein starkes Hervortreten, so daß er sich zum Rhythmus des Ganzen aufdrängte, würde übel zu dem Sinne eines Choralen stehen, in dessen Tönen ja keine hinfällige, unter andere Gesetze gebundene Wirklichkeit, sondern die Fülle des höchsten einigen Seins selbst sich entwickeln soll. Desto entschiedener, obwohl nur in ernstem und langsamem Gange darf er den starken und festen Grund eines kriegesischen Marsches bilden, in dem der Mut menschlicher Begeisterung sich gern auf die unwandelbaren Gesetze der Welt stützt. Und so mag er denn ungebunden herrschen in jenen Tänzen, in denen jede Selbständigkeit und melodische Kraft des einzelnen Gemüths sich der nivellierenden Gemeinheit des alltäglichen Taumels der Dinge überläßt. In reicherer Ausbildung als der gewöhnliche Takt der Musik zeigt uns das Metrum der Dichtkunst eine ähnliche Bedeutung. Man hat seinen Wert und seine Notwendigkeit oft künstlich zu erweisen gesucht, am meisten von dem Standpunkte psychologischer Ansichten, die in ihm irgendwelche angenehme Berührung der Vorstellungstätigkeiten fanden. Mehr indessen scheint es doch zu sein. Wo die Poesie irgendeinen kleinen beschränkten einzelnen Inhalt mit der Fülle ihrer übrigen Kunstmittel uns vor

Augen stellt, würde sie ungerecht sein, wenn sie ihn als die einzige augenblickliche Anfüllung der Welt hinstellen wollte. Sagen kann sie freilich nicht, ohne überhaupt auseinander zu gehn, wie Vieles und Großes noch außer ihm ist, aber in der metrischen Gebundenheit ihrer Rede läßt sie uns zugleich die Schwingungen eines allgemeinen Schicksals ahnen, das ihn weit überträgt, und rückt so den Inhalt gerade durch eine ihm gleichgültige Form in die Stellung, die in einer poetischen Weltauffassung ihm zukommt.

In der Musik nun kann der Takt im allgemeinen nicht entbehrt werden, denn ihre Töne gestatten nicht durch ihren Inhalt, sondern nur durch die Weise ihrer Verbindung eine Erinnerung an die Gesetzmäßigkeit festzuhalten, von der die Welt getragen wird; die Dichtkunst dagegen kann die gebundene Rede entbehren. Denn sie vermag nicht bloß durch die äußere Form, sondern auch durch den Sinn der Gedanken das allgemeine Schicksal lebendig darzustellen; ja sie wird zu dem letzten genötigt sein, wo sie irgend umfassende, verwickelte Verhältnisse des Lebens behandelt, die nicht einem eintönig fort klingenden inhaltlosen Gesetze unterworfen gedacht werden können, sondern in deren Einzelheiten die Notwendigkeit des Weltlaufs vielgestaltig eingeht. Die Erzählung, der Roman verlegen daher ihren Rhythmus in die Entwicklung ihres Inhalts selbst; das Epos bedarf eines einfachen, in vielen Einzelheiten veränderlichen Versbaues, und nur das lyrische Gedicht darf sich in verwickelten, sich wiederholenden Rhythmen bewegen, in denen es doch dann mehr einen eigentümlichen inwohnenden Gestaltungstrieb, als ein allgemeines Schicksal zum Ausdrucke bringt. Die Mannigfaltigkeit gleichzeitig erklingender Töne gestattet der Musik, eine Tonreihe ausdrücklich zum Träger dieser Erinnerung zu machen, und es liegt in einer bekannten physiologischen Symbolik, dafür die tiefen Töne zu wählen, über deren fester Grundlage sich die Lebendigkeit der höhern bewegt. Allein nichts in der Welt ist ein reines bloßes Schicksal, sondern alles hat seine eigene Lebendigkeit in sich,

und so wird es stets der frostigste Anfang der musikalischen Kunst sein, durch die Klänge des begleitenden Basses nur eben die Taktschläge des Schicksals anzudeuten, den ganzen Lauf der Entwicklung aber einer abgesonderten Tonreihe zu überlassen. Ebenso wenig dürfen wir fortwährend ohne allen Kampf das Einzelne und seine Lebendigkeit dem allgemeinen Gesetze zum Opfer fallen lassen; nicht immer dürfen die organischen Abschnitte der Melodie mit den toten des Taktes zusammenfallen, sondern viel lebendiger wird der sich sträubende zarte Körper der Melodie bald von dem starren Gange des Taktes nach sich geschleppt, bald eilt seine fröhliche Lebendigkeit erwarteten Zeitabschnitten ebenso reizend vor. Nach solcher Brechung der allgemeinen Notwendigkeit werden einzelne Schritte vollkommener Anpassung der Entwicklung an sie desto mehr erquickern, und namentlich der Ausgang eines Ganzen wird diese Beruhigung stillen und befriedigten Enthaltenseins des einzelnen Lebens in dem allgemeinen Weltlaufe verraten müssen. Den Reichtum dieser Verhältnisse vermag die Poesie zwar nur in geringerer Mannigfaltigkeit, aber fühlbar genug durch den Widerstreit auszudrücken, den sie zuweilen zwischen dem Akzente des Metrum und der eigentümlichen Betonung der Worte eintreten läßt.

Versuchen wir diese Forderung steter Erinnerung an allgemeine Gesetze, die gleichgültig über aller einzelnen Entwicklung schweben, auch an die Werke der Baukunst zu stellen. In dem Flusse der Töne ließ sich leicht die periodische Wiederkehr der Zeitabschnitte als etwas von aller bestimmten Gestalt der Melodie Unabhängiges herausfühlen, aber die räumlich gestalteten Massen der Baukunst scheinen das allgemeine Gesetz der Schwere zwar in sich zu tragen, aber nie unabhängig von ihrer bestimmten Gestalt im einzelnen darzustellen. Nun ist es auch ohne Zweifel richtig, daß ein Bauwerk sich zu einer Musik wie ein einzelner organischer Bildungstrieb, der seine völlige Entwicklung erlangt hat, zu einem umfassenden Weltlaufe verhält. Wir dürfen an ihm eine so deutliche

Ausprägung der allgemeinen Gesetze so wenig erwarten, als an irgendeiner einzelnen Tier- oder Menschengestalt, durch deren Darstellung die Skulptur noch weiter sich von unserer Aufgabe entfernt. Wir können in der Architektur eine Andeutung des allgemeinen gleichgültigen Schicksals nur in irgendeiner Erscheinung erwarten, in welcher das Unzureichende des organischen Bildungstriebes hervortritt und der Kampf sichtbar wird, den er um seiner Vollendung willen mit der Natur der schweren Masse führt. Steht man einem gotischen Dome gegenüber, so fühlt man bald, worin diese Andeutung liegt. So wie der Schaft mancher Pflanzen nicht durch einen einmaligen Aufschuß seine völlige Höhe erhält, sondern in Knoten die erschöpfte Kraft sammelt, um dann mit einem neuen Wurf eine höhere Stufe der Entfaltung zu erreichen, so sehen wir auch hier viele strebende Keime ganz hinter dem Gipfel des Gebäudes zurückbleiben und ihre Triebe frühzeitig in kleinere Blüten aushauchen; andere sehen wir nur in einzelnen Absätzen, immer von neuem sich sammelnd, immer an Ausdehnung verlierend, emporstreben, und nur wo die ganze Kraft des Gebäudes massenhaft sich zusammennimmt, erreicht sie es in der Höhe einen Abschluß zu finden, der ihrem strebenden Triebe entspricht. Diese einzelnen Absätze betrachten wir als die Teilstriche, die dem Takte ähnlich die allgemeine Macht der Schwere an der lebendigen Entwicklungslust des organischen Aufstrebens zieht. Wer würde nun nicht sogleich einwerfen, daß diese Betrachtung nur der Baukunst gelten könne, die diesen vielfach getheilten Aufbau kennt, und daß namentlich die Griechische Architektur nur in wenigen und nicht in den vorzüglichsten ihrer Werke dieser Forderung genügen würde? So ist es nun auch; in der Tat ist ein Griechischer Tempel ein einziger Takt, ein einziges Internodium einer schönen Pflanze, zu den edelsten Verhältnissen ausgebildet. Diese wird man immer bewundernd genießen müssen, wenn man auch bekennt, daran kein Genüge zu finden. Es würde uns nichts helfen, wenn wir unsere Ketzerei in diesen Dingen

bemänteln wollten. Wir wollen lieber die Betrachtungen aussprechen, die nicht allein aus diesen Überlegungen, sondern auch aus dem unmittelbaren Eindruck der Dinge entstanden sind. Was in andern Völkern mit einem glühenden Gefühl, mit unendlichem sich überstürzenden Reichtum der Gedanken und Bilder in der Kunst lebt und webt, dieses alles haben die Griechen stets in das Enge gezogen, vielleicht, weil sie es für Vermessenheit hielten, daran zu denken, daß ein so wildes Chaos der Überfülle je sich reiner Schönheit nähern könne, vielleicht auch, weil eine zuweilen doch wohl bemerkbare angeborne Frostigkeit der Anschauung ihrem sonst so schönen Maßhalten einigermaßen förderlich entgegenkam. Allein innerhalb dieser Grenzen sind sie in der Tat groß und edel gewesen und weit verständiger als ihre späten Vergötterer, deren Abneigung gegen allen Reichtum der neuern Kunst in dem folgerechten Beschlusse allein enden müßte, künftig in der Kunst so durchaus maßhaltend und einfach zu sein, daß vor Einfachheit eigentlich gar nichts mehr zu sehen wäre. Der Geist der neueren Völker ist hierin durchaus von dem der Alten verschieden, und es wird stets unmöglich sein, es allgemein glaubhaft zu machen, daß eine schöne Armut besser sei als eine schöne Fülle. Diese Gleichheit der Schönheit freilich, wie würde die Schule sie je zugeben können? Wenden wir uns daher nicht an sie, sondern an die unbefangne Auffassung jedes Gemüts, das nicht gewaltsam sich aus seiner Zeit heraus versetzen will. Die Kunst der Griechen, mit Ausnahme ihrer frühesten Epopöe vielleicht, ist eine statuarische; ihre architektonischen wie ihre dramatischen Werke sind herrliche, in den schönsten Formen vollendete Kristallisationen eines scharf bestimmten und begrenzten Gedankens; aber die höchsten Forderungen, die gerade an diese Kunstformen zu stellen sind, erfüllen sie nicht. Der Griechische Tempel ist ein Individuum, der gotische Dom ist eine Welt und doch nicht weniger Eins; jener ist ein abgeschlossenes Ideal, auf keine äußere Welt hindeutend, und wenige Erinnerungen an die wirklichen Kräfte der

Welt erweckend, ein reines Kunsterzeugnis, dieser ist der Ausdruck der gewaltsam ringenden Macht der Erde selbst; die größere Naturwahrheit und Wirklichkeit bestimmt ihn für die Welt, in der wir leben, während dem mühelosen Olymp der erste gehört. Mit dem Säulenbaue der Griechischen Kunst ist nun diese Weise des Baues, dieses allmähliche Verklingen stufenweis höher strebender Kräfte, nicht wohl zu vereinigen. Denn einmal, wenn die Säule aus dem ungestalteten Erdboden steigt, kann man sich wohl vorstellen, daß in seinen Tiefen eine Kraft schlummere, die sie lebendig emportreibt; aber aus der kahlen, gleichgültigen Masse eines Zwischengesimses kann unmöglich eine zweite darübergestellte Säulenreihe ihr Leben gesogen haben, und sie wird daher immer wie ein beliebig Angebrachtes, nicht wie ein notwendiges Erzeugnis aus der eignen Lebenskraft des Gebäudes erscheinen.

In einer menschlichen Gestalt scheint keine Andeutung anderer Gesetze liegen zu können, als derjenigen, die eben ihre Bildung allein beherrschen. Aber die Skulptur, obwohl an Vollkommenheit ihren Schwestern gleich, steht doch an Vollständigkeit den¹⁾ übrigen Künsten weit nach. Nur die Art, wie wir ihre Werke als Festtagsgenüsse in Museen bewundern, läßt uns oft die Frage vergessen, wo denn die Welt eigentlich sei, auf welche sich Ausdruck und Gebärde der Statuen beziehen, und an welche selbst die Eigentümlichkeit der Gestaltbildung sich bedeutsam anschließen müßte. Weder das vegetabilische Leben einer Gegend, noch viel weniger aber die beseelte menschliche Gesellschaft kann in ihrer allzu saftreichen Realität einen Beziehungspunkt für diese stillen Größen der Kunst bilden; wir müssen vielmehr ihre wahre Stelle in der künstlerischen Welt der Architektur suchen. Es zeigt sich nun, wie unsere Forderung erfüllt werden kann. Wir verlangten allgemeine Gesetze, gleichgültig gegen das Einzelne ihnen unterworfen; die menschliche Gestalt konnte keine andern Gesetze ausdrücken, als die

¹⁾ Original: „ihren“; verbessert nach Peipers: Lotze, Kl. Schr.

ihrer eigenen Bildung; so muß denn an dieser selbst ein Widerschein eines äußern Schicksals haften, und die einzelne Gestalt muß sich einem Typus unterworfen zeigen, der seinen völlig zureichenden Grund nicht in dem Sinne der Gestalt selbst, sondern in dem allgemeinen Charakter der umgebenden Welt hat. Der Stil der architektonischen Umgebung muß sich widerspiegeln in dem allgemeinen Typus aller Gestalten, die sie umfaßt, und gerade hierin besteht die Aufgabe der Kunst, diesen Typus nicht in Widerspruch mit dem Sinne der Gestalt treten zu lassen, so wie etwa verschiedene farbige Beleuchtungen, die einer Statue so wunderbar verschiedenen Ausdruck geben, doch den feinen Zusammenhang ihrer Formenschönheit nicht ändern. Zu der offenen Heiterkeit Griechischer Bauweise gesellen sich mit innerlicher Notwendigkeit jene nackten oder verhüllten Göttergestalten, in denen überall die freie Entwicklung der schönen Form aus sich selbst herausdrängt, ohne von einem Punkte außerhalb zur überwiegenden Entfaltung nach einer Seite angezogen zu werden. Im Mittelalter hatte andächtiger schwermutvoll grübelnder Sinn des Glaubens nicht nur die Welt als eine Verhüllung des Ewigen angesehen, sondern auch die Menschen waren zu göttlichen Krustazeen geworden, die aus mannigfachen äußern und innern Versteinerungen des Gemüts und der Sitte ihr Streben nach oben richteten. Dies ist schwerlich so günstig für die Skulptur, als für die Baukunst; aber der Charakter mittelalterlicher Tracht und Rüstung und der Bildwerke, so weit ihre unvollständige Kenntnis reicht, harmoniert allerdings auf eine bedeutungsvolle Weise mit dem Sinne der architektonischen Schönheit, die ihr zur Umgebung diene. Überhaupt hat sich dieser gegenseitige Einfluß immer merkbar gemacht. Soll es einmal eine architektonische Welt im Geschmack von Versailles geben, welche andere Statuen, als jene dickleibig verkröpften, durften ein Bauwerk bevölkern, in dem, wie in den knotigen Stengeln der Balsamine, die phlegmatische Massenkraft überall träge Saftgeschwülste treibt?

Wie aber wird die Malerei allgemeine Gesetze darstellen, die dem eigentlichen Gegenstande ihrer Dichtung fremd sind? Werden wir nicht auch hier zu Annahmen genötigt, die zu weit hergeholt scheinen, als daß sie sehr für die Richtigkeit unserer Forderung sprächen? Und doch vermag die Malerei jene Erinnerung an die allgemeinen Mächte der Welt auf die bezauberndste Weise zu bewirken. Wenn wir so oft in Genrebildern eine an sich unbedeutende Gestalt, die irgendein eigentümlicher Reflex des Lichtes hervorhebt, mit Interesse betrachten, was ist es da, was unsere Teilnahme eigentlich erregt? Freuen wir uns wirklich nur über die physiologische Wirkung der Farben, die vom Licht gehoben werden, oder über den Gegensatz, den seine Fülle mit dem dichten Schatten daneben bildet, oder über die sanften Übergänge des Hell-dunkels? Oder wird unsere vorstellende Tätigkeit, beschäftigt, diese Umrisse nachzuerzeugen, zu einer Reihe von Handlungen genötigt, die mit den natürlichen Gesetzen ihres Wirkens zusammenstimmen? Das alles ist es wohl nicht, die lebhafteste und allgemeine Teilnahme, die wir den Lichteffekten schenken, beruht vielmehr auf einer Forderung, die der Geist an die Schönheit stellt, und in ihnen erfüllt sieht. So wie in der Musik von den einzelnen bestimmten Tönen sich der Takt als Erinnerung an allgemeine Gesetze des Weltlaufs lösen konnte, so hat hier neben allen bestimmten Farben des allgemeinen Elementes Macht ihr besonderes Dasein; aber dieses Allgemeine erscheint in einem Gebiete, das kein Werden kennt, sondern ruhende Gestalt, nicht als ein verzehrendes, sondern als ein begünstigendes Schicksal; als die Welle, die uns alle umschlingt, und alles getrennte Seiende zu einer gemeinsamen Wirklichkeit verbindet. Ohne Zweifel mißbrauchen viele Gemälde diesen Wert des Lichtspiels und schaffen durch seine einseitige Hervorhebung Spielereien; aber da, wo der Ernst größerer Gedanken weniger notwendig einheimisch ist, als in der Darstellung geschichtlicher Ereignisse, in aller Genre- und Landschaftsmalerei tritt seine Wirkung berechtigter

hervor. Hier sehen wir entweder den stummen noch träumenden Naturgeist in Gestaltungen ringen, zwischen denen kein Gedanke, sondern nur ein äußerliches Mittel gegenseitiges Verständniß bewirken kann, oder wir sehen ein Leben schlecht und recht, das für die Geschichte der Welt verloren wäre, aber dafür desto freundlicher von dem allgemeinen natürlichen Elemente umfassen wird. Hierauf können wir wohl den Eindruck dieser malerischen Gebilde zurückführen; das Licht ist die allgegenwärtige freundliche Naturgewalt, die nicht verschmäht, das Geringfügigste in ihren wärmenden Glanz gütig aufzunehmen, und aus ihm die blühenden schlummernden Farben hervorzulocken; es ist ein befreiendes lösendes Element, das die Vereinzelung einer verlorenen Gestalt aufhebt, und ein stiller Gesellschafter derer, denen die übrige Welt verschlossen ist. Wir finden daher nicht nur ganz natürlich, daß die höhere Weise der historischen Malerei weniger Gewicht auf diese elementarische Verknüpfung der Gestalten untereinander legt, denn sie kennt die bedeutungsvollere der Handlung, durch die sie ihre Gebilde unverlierbar dem Weltlauf einflieht; und ebenso natürlich ist es, daß die Kunst nicht den einfachen vollen Glanz des Lichtes sucht und liebt, sondern seinen bald stillen, bald siegreich blendenden Gang durch die Hindernisse der Körperwelt aufsucht. Denn in all diesem Durchblicken des Leuchtens durch die engen Öffnungen, die Pflanzenwuchs oder Architektur gestatten, liegt um so deutlicher jenes liebevolle Herabbeugen des befreienden und tröstenden Elements in alle die Krümmungen und Beschränkungen der Endlichkeit.

Haben wir nun in diesen Betrachtungen den Wert dieses malerischen Spieles überschätzt? Wir glauben nicht, denn wir erinnern uns, wie dieselben Eindrücke nicht bloß aus den Werken der Kunst quellen, sondern unser ganzes Leben füllen. Worin liegt die Weihe, die auf den harten Zügen eines pflügenden Landmanns plötzlich ruht, wenn der volle Schein des Abendroths ihn umfließt, wenn nicht in der Anschauung, daß ein freundlicher allwaltender Naturgeist den Verlassenen

jetzt in seine Lebendigkeit mit einschließt, und die Fülle seiner Güte selbst auf die toten Werkzeuge seines menschlichen Verkehres veredelnd ausgießt?

Wir haben den Kreis der Künste jetzt durchlaufen. Denn die Poesie, deren wir noch wenig gedacht haben, bedarf nicht notwendig jene äußerliche Form des Rhythmus, über deren Bedeutung oben gesprochen ist. Sie kann in viel größerem Umfange, als dies andern Künsten vergönnt ist, den Weltlauf seinem Inhalte nach darstellen, und so werden die Erinnerungen an sein allgemeines Gesetz, die im Metrum, oder in der gleichmäßigen Färbung des Vortrags liegen könnten, immer bedeutend hinter der Kraft jener andern zurückstehn, welche die Dichtkunst durch tiefe und allseitige Auffassung ihres Inhalts und seine geordnete Darstellung zu bewirken vermag.

III.

Wenn wir nun jener Ahnung allgemeiner Gesetze, deren Darstellungsweisen wir kennen gelernt haben, eine reiche Mannigfaltigkeit eigentümlicher Wirklichkeit untergeordnet zu sehen verlangen, so wollen wir hier noch nicht von dem bestimmten Plane sprechen, der die Individualität eines Kunstwerkes bildet. Vielmehr wie eine allgemeine Geweblehre des tierischen Körpers die allgemeinen Bildungstriebe der verschiedenen Massen kennen lehrt, die sich bald zu dieser bald zu jener umschließenden Endgestalt eines lebendigen Geschöpfes zusammentun, so liegt uns hier nur an den überall benutzbaren Verbindungsweisen, durch welche ein gegebenes Mannigfaltiges sich zur Darstellung irgendeines Planes vereinigen läßt. Der Aufbau einer bedeutungsvollen Welt auf dem Grunde allgemeiner Gesetze verlangt aber nicht nur die Gegenwart eines unberechenbaren Wirklichen, das den festen Grund aller Erscheinungen darbietet; nicht nur ferner, daß jedem so Gegebenen ein eigentümlicher Bildungstrieb inwohne, den der Lauf der Ereignisse zwar zu immer größerer Entfaltung aufregen, aber nie aus dem

geschlossenen Kreise seiner Entwicklung herausdrängen kann, sondern er erfordert wesentlich auch ein gegenseitiges Verständniß der vereinzeltten Mannigfaltigkeit, eine Unterordnung derselben unter allgemeinere Gattungen, eine innere Wahlverwandtschaft, die durch die äußerlichen Unterschiede hindurch leuchtend, für alles Vorhandene entgegenkommende, liebende Gegenbilder schafft. So erst entsteht die Möglichkeit von Ereignissen, die nicht nur bunten Wechsel des Unvergleichbaren, sondern bedeutsames Zusammenwirken des innerlich auf sich Bezogenen verraten. Jene erste Grundlage nun, das unberechenbare Wirkliche wird jeder Kunst in ihrem Stoffe ohnehin gegeben, und wir haben früher angedeutet, welcher Reiz in dieser Anerkennung einer sinnlichen Realität liegt, deren Ursprung wir nicht weiter verfolgen können; die innerlichen Lebenstrieb werden nicht minder in diesem Stoffe selbst gefunden und nur darin hat die Kunst sich zu mühen, daß sie vollständig ihren Reichtum zur Anwendung bringt, und anderseits keine andern Weisen der Entwicklung dem Stoffe aufdrängt, als ihm, mit dem zu wirken sie sich einmal entschlossen hat, natürlich sind. Auch jene Wahlverwandtschaften endlich, auf denen im Leben wie in der Kunst so vieler Reiz des Daseins beruht, wird sie in ihm selbst aufzusuchen, und ihre Entwicklung so zu gestalten haben, daß sie den allgemeinen Anforderungen des Geistes an Wahrheit der Schönheit genügt. Auf so vorbereitetem Boden mag sie dann unternehmen, den ganzen Reichtum der vorhandenen Mittel zu einem lebendigen individuellen Ganzen zu verbinden, für dessen Beseelung sie dem Geiste der Schönheit verantwortlich ist. Auch in bezug auf alle diese Anforderungen nun erfreut sich die Musik des günstigsten Schicksals und keine Kunst ist so sehr wie sie geeignet, in dem bloßen Spiele der Formen alle wesentlichen Seiten der Schönheit auszudrücken. Sie besitzt in den Tönen nicht nur eine Mannigfaltigkeit überhaupt, sondern eine solche, deren einzelne Glieder in den reizendsten Verwandtschaften stehen. Wenn die Sprache von höhern und tiefern

Tönen redet, so drückt sie damit das ganz deutliche Gefühl aus, daß eine Größenverschiedenheit diesem Unterschiede zugrunde liege; aber es ist nicht eine unmittelbar äußere Stärke oder Dauer der Wahrnehmung, sondern eine Steigerung der innern Kräftigkeit des Wesens selbst, die den höhern Ton über den niedern stellt, und doch die höchsten, gleichsam die Grenzen ihrer Anstrengung überfliegend, wieder der stilleren Gewalt der tieferen unterordnet. Der leere Gedanke der intensiven Größe wird uns selbst gewissermaßen durch diese Natur der Klänge versinnlicht, und wenn jeder in ihrer Reihe seine bestimmte Stelle findet, so sehen wir doch nicht einen einfachen Fortschritt der Steigerung, sondern die höhern Töne scheinen nur weiter in ein Land des Lebens hineinzusehn, aber diese Fernsicht durch Aufopferung schwindender Lebenskräfte zu erkaufen. Und nun treten zwischen diesen einfachen Fortschritt die bestimmten Verwandtschaften der einzelnen Tonstufen hinein; nicht gleichgültig strebt der niedere Ton zum höhern auf, sondern an jedem Punkte seiner Laufbahn rückt ihm das gewonnene Lebensgefühl andere Erinnerungen des Früheren nahe, oder macht ihm auf einen Augenblick die Stimmungen unverständlich, in die er früher aufging. Wenige Töne der Skala schon sind ein solches Abbild des Lebens, und wir dürfen nicht fürchten, in dieser Ausdeutung eine spielende Vergleichung zu sehen, die fremdartiges in den Gegenstand unserer Betrachtung einführt. Denn dieses Zusammenfassen früherer Erlebnisse in eine wiedererzeugende Erinnerung, diese Wahlverwandtschaft, mit der sich das Herz an irgendeiner Stelle seiner Entwicklung zu einzelnen Augenblicken seines frühern Lebens hingezogen fühlt und ihre verschwundenen Stimmungen leise wieder anklingt, dies alles sind Formen der Entfaltung, auf denen das Leben aller Geister viel wesentlicher ruht, als der freilich zugeben wird, der sie für unvorbedachte Zufälle im Laufe einer notwendigen Gedankenbewegung ansieht. Woher auch immer die Harmonien der Töne kommen mögen, und auf welche Weise Tätigkeiten

des Körpers und der Seele an das eine Verhältnis die Lust des Einklangs, an das andere den augenblicklichen Schmerz unaufgelösten Widerstreits knüpfen mögen, sobald sie einmal vorhanden sind, empfindet der Geist in ihnen nicht mehr diese Weise ihrer Entstehung, sondern freut sich nur dieser klaren Erinnerung an die bewegendsten Formen seines Lebens, die sie ihm vorführen. Und eben deswegen haben wir von den Harmonien gleich so geredet, wie sie in der aufsteigenden Reihe der Töne sich einstellen; denn nicht darauf, daß überhaupt Konsonanzen und Dissonanzen vorhanden sind, beruht das Wesentliche der Töne, noch würde die Musik damit allein ihre Aufgaben zu lösen wissen. Sondern dies ist der Zauber, daß der Klang keine neue höhere Stufe erreichen kann, ohne daß ihm¹⁾ sogleich eine plötzliche und doch von einem verschwiegene Gesetze beherrschte Verschiebung der ganzen Welt von Tongestalten widerführe, zu der er in stiller Wahlverwandtschaft sich hingezogen fühlt. Aber auch diese Verwandlung geht nicht ins ungemessene Weite; der Musik ist gegeben, was der Malerei versagt ist, das Leben ihrer Töne wieder in seinen Anfang zurückkehren zu sehen, und doch liegt dieser Anfang jetzt in einer höheren Welt. So vollenden die Oktaven, aus der gewaltigen Nacht und Ferne der tiefen Töne beginnend, mehrmals vor unserm Geiste den Kreislauf dieses Lebens, dessen Ende in seliger Schwäche verklingt, und die Tonwelt steht uns gegenüber als das vollendetste Bild einer Gesetzmäßigkeit, die in Fleisch und Blut der Wirklichkeit übergegangen, alle Züge des Weltlaufs der schaffenden Kunst zur Verwendung anbietet.

Denn in der Tat bilden in dem Weltbau der Musik alle diese Verhältnisse doch nur die stillen Leitern, an denen die Engel der Melodie auf und nieder steigen. Eingeschlossen in die allgemeine Gesetzmäßigkeit des Zeitmaßes, aber in seine Abschnitte bald größere bald geringere Schritte der Entwicklung eindringend, bald

1) „ihm“ fehlt im Original; hinzugefügt nach Peipers.

ihnen zuvoreilend, bald mit Widerstreben nachfolgend, zuweilen mit Hingebung sich auf ihren Wellen wiegend, erscheint nun erst die Melodie, die angeborne innere Lust der Entwicklung in reiches geschichtliches Leben auszuströmen. Wir versuchen nicht, was unmöglich wäre, die Erfindung der Melodie an berechenbare Gesetze zu knüpfen, aber wir suchen einige Beziehungen hervor, an denen in der einmal vorhandenen die Teilnahme des Geistes haftet. Von aller Entwicklung verlangt er zuerst eine innere Notwendigkeit ihres Ganges, und er findet sie hier im Laufe der Melodie; denn der einzelne zuerst anklingende Ton zwar ist noch ein unentschiedener Keim, dem die Entfaltung nach allen Richtungen des Tonreichs noch offensteht; aber wenig willkürliche Schritte genügen, um jene Gesetzmäßigkeit harmonischer Töne neben ihm anzuklingen, in deren Schranken das Leben der Melodie allein weiter sich entwickeln kann. Wie der Geist bei dem ungebundensten Schweifen seiner Gedanken doch immer nur in wenigen angestammten Zügen einen Ruhepunkt findet, so kann auch die Melodie nicht ins Maßlose und in willkürliche Verknüpfung von Tönen übergehn, sondern muß um einige feste Grundlagen kreisen, aus denen sie neue Kraft schöpft, und die meisten ihrer Töne werden nur Windungen eines Weges sein, zu Stellen führend, von denen die Aussicht auf diese beharrlichen Züge der Harmonie sich mannigfach wechselnd eröffnet. In dieser Natur der Melodie, eine Auflösung harmonischer Tonverhältnisse zu sein, sehen wir jedoch nur die eine Forderung befriedigt, daß die Entwicklung aus einem festen Kerne angeborner Natur nach allgemeinen Gesetzen erfolge. Aber keine Entfaltung ist nur diese Ausbreitung dessen, was im Keime vorhanden lag; vielmehr wirken äußere Einflüsse ein, um ihr eine bestimmte Richtung zu geben, und die einmal getriebene Blüte hindert das Sprossen anderer, um nach verschiedenen Seiten hin desto mehr zu treiben. Und das Gesetz der Entwicklung selbst finden wir nirgend nackt und bloß ausgesprochen, sondern alles Leben überkleidet es mit einer reichen Fülle unberechenbarer

Wirklichkeit und fügt sich seinen Geboten nur, indem es zugleich einen leisen Hang ursprünglicher Eigentümlichkeit gewähren läßt. So muß denn auch die Melodie ihren Reiz in der besonderen Art ihrer Bewegungen finden, mit denen sie die feststehenden Punkte der Harmonie vereinigt, und je reicher sie hierin die allgemeinen Formen des Lebens ausdrückt, desto ergreifender wird ihre Wirkung sein. Wir dürfen nur flüchtig an jene bekannten Figuren erinnern, welche die gewöhnlichen Bestandteile aller Melodien sind, und deren Deutung sich leicht genug von selbst ergibt. Bald hören wir alle Töne der Stufenleiter in geordneter Reihe sich vor uns entfalten, wie sie einer zu erringenden Höhe mit gemessener Kraft, stetige Entwicklung versinnlichend zustreben, oder absteigend sich mit ebenso gefaßter Entsagung in den Grund der Harmonie begraben, aus dem ihr Spiel entstand; bald hören wir dieselbe Reihe flüchtig auf und ab steigend uns an die Unermeßlichkeit des Tonreichs erinnern, das die sich entwickelnden einzelnen Gedanken umgibt, ähnlich wie zwischen der Stetigkeit unserer beschränkten Entschlüsse zuweilen die Ahnung der ringsum schlummernden Unendlichkeit tritt. Dann überspringt plötzlich die Melodie die schwach ansteigenden Mittelstufen und erklimmt in wenigen Sprüngen, von Gipfel zu Gipfel schreitend, die festen Punkte der Harmonie, auf denen sie sicher sich wiegt, um doch bald einen neuen Lauf durch die Mannigfaltigkeit der Töne zu beginnen. Auch nicht überall strebt sie auf dem kürzesten Wege ihrem Ziele zu; reizender als diese Sicherheit der toten Notwendigkeit sind die Fehler der lebendigen Entwicklung, deren Kräfte bald in überschwelliger Schwingung über das Ziel hinausschweifen, und dann erschöpft in immer schwächerem Aufschwunge von ihm zu lassen genötigt sind, bis sie tiefer einen Ruhepunkt finden, den ihnen die Höhe nicht gewährte, bald auch entwickeln sie nach vergeblichen Versuchen erst die sichere Bewegung, die von Stufe zu Stufe sie an das ersehnte Ziel führt. So kreisen die Töne, wie alles geistige Leben, um einen Mittelpunkt, dessen Macht über ihre

Bewegungen deutlicher ist in der Reihe wiederholter Annäherungen, als sie je durch eine schnelle sichere Erreichung sein würde. Allen diesen Formen der Bewegung nun weiß überdies die Musik noch den Ausdruck ihrer innern Kraft oder der Gesinnung mitzugeben, von der sie beseelt werden, indem sie durch die verschiedene Geschwindigkeit der Tonfolge, oder durch die Mannigfaltigkeit der Verbindungen, bald durch ein Ineinanderhauchen, bald durch ein zögerndes, abgeschnittenes Schreiten der Töne den seelenvollen Ausdruck des lebendigen Ganges nachahmt.

Solche feststehende Figuren nun soll endlich, und dies ist die dritte Forderung, die wir an sie zu richten haben, die Melodie zu einem beseelten Ganzen verbinden, das in aller seiner Mannigfaltigkeit doch eine Gesetzmäßigkeit innerer Entwicklung zeigt. Wie wenig es hier auch möglich sein wird, das Schöne durch Überlegungen zu erzeugen, so gewahren wir doch auch hier noch allgemeine Formen, in denen es enthalten ist. Kaum wird es irgendwo eine Entwicklung geben, die geradlinig durch immer unähnliche Veränderungen ins Unendliche fortlaufe. Mit derselben Neigung ihres gestaltenden Triebes, dem die einfachen Formen der Blätter entsprangen, nur auf einem überhaupt höher gelegenen Boden ihres Wirkens entfaltet die Pflanze die geistigeren Gestalten der Blüte und selbst die zusammengeschlossenen Umrisse der Frucht; so wird auch jede Entwicklung überhaupt als eine allmähliche Bereicherung und Vertiefung eines ursprünglichen Gedankens in sich selbst betrachtet werden müssen. Die neue Umgebung, in welche der erste sprossende Teil emporwuchs, die neuen Kräfte, die auf ihn jetzt wirken, lassen ihn nicht Früheres einfach wiederholen, sondern nur eigentümlich fortbilden; die Veränderung, die der Keim durch seine eigne Entwicklung erlitten hat, gibt seinem spätern Wachstum andere Richtungen oder bildet selbst gegen die frühere aus Erschöpfung der Empfänglichkeit einen Rückstoß, der erst nach einer abweichenden Reihe von Gestaltungen in die alte Bahn wieder einlenkt und zum endlichen Abschlusse führt.

Die Aufgabe der Kunst ist es nun, durch diese vervielfältigte Entwicklung den schlummernden Reichtum eines Melodienkeimes zu erschöpfen. Das Metrum der Poesie vertritt durch den Wechsel betonter und unbetonter Silben oder langer und kurzer Laute die Melodie der Musik, und hier sehen wir leicht, wie eine bestimmte Gliederung der Hebungen und Senkungen regelmäßige Ansätze zu Melodien hervorbringt. Betrachten wir, ohne übrigens der ganz verschiedenen Anschauungsweise der philologischen Metrik vorzugreifen, eine iambische Dipodie als den einfachen Kern einer Alkaischen Strophe, so sehen wir in ihren ersten beiden Zeilen zweimal vergeblich diesen Aufschwung nach einem höhern Gebiete sich erheben, und in einem logaödischen Ausgange die aufgewandte Kraft sich wieder senken; erst in der dritten gelangt die nochmals aufgebotene Anstrengung dahin, eine Zeitlang unverwandt den ersehnten Gang einhalten zu können, bis dem gesteigerten Versuche wieder der besänftigende und mit trochäischem Ausgang länger nachhallende Schluß folgt. Wie nun hier lebendige Entwicklung dadurch entsteht, daß eine Hebung die rückkehrende Senkung vorbereitet, so sehen wir auch in der Musik Melodien sich dadurch ausbreiten, daß ihr erster Anlauf eine antithetische Umkehrung ihrer Bewegung hervorlockt, ein Mittel, das die Kunst auch auf andern Gebieten wie in der entsprechenden Bildung räumlich entgegengesetzter Richtungen benutzt. Während aber das Metrum nur durch farblose Zeichnung dies aussprach, und die Senkung genau auf den Pfad der Hebung zurückleitete, darf die Musik jene Ausweichungen in die verwandten Tonarten benutzen, durch welche die rückkehrende Tätigkeit eine Spur ihrer Verwandlung an sich trägt, und um so kräftiger und eigentümlicher den bessern Erfolg begründet, den die neu sich zusammenfassende Kraft später erringt. Es würde nicht schwer sein, auf diese Doppelheit von Gegensätzen, deren zweiter durch den ersten begünstigt, auf höherem Gebiete weilt, jene einfachen den erwähnten metrischen Strophen ähnlichen Musiksätze zurückzu-

führen, die in dem gewöhnlichen Maße der acht Takte sich vollenden. Diese einfachste Fortpflanzungsweise einer Melodie aus sich selbst kann durch andere ebenso natürliche Mittel bereichert werden. Unter passender Benutzung des veränderlichen Zeitmaßes, das den Fortschritt der Töne bald eilen, bald zögern läßt, kann die Melodie zuerst flüchtig einzelne ihrer Schritte mit leichtem vergänglichem Schmucke bekleiden; und durch eine innere Ausdehnung vermögen diese Nebenkeime allmählich zu bedeutungsvollen Gegensätzen zu erwachsen, die sich mit dem ursprünglichen Gedanken verschlingen und ihn für Augenblicke vielleicht in andere Harmonien auszuweichen nötigen. Endlich, wie die Kraft jeder Entwicklung zunächst an der Bewältigung zufälliger Hindernisse geprüft wird, so kann dem Strome der Melodie ein fremdartiges Element zuerst überraschend eingemischt, sie selbst aber dadurch gezwungen werden, zu seiner Verschmelzung mit ihrem ursprünglichen Bildungstriebe alle Kraft ihrer Beweglichkeit aufzubieten.

Die Baukunst entbehrt viele der Hilfsmittel, welche der Musik zu Gebot stehn, und selbst diejenigen, die sie besitzt, kann sie nicht nach allen Seiten hin erschöpfend benutzen. Zwar man sollte meinen, daß eine Kunst, die in drei Ausdehnungen des Raums alle möglichen Größenverhältnisse darstellen kann, an ihnen überreiche Mittel besitzen müßte, um die Mannigfaltigkeit der Musik nachzuahmen. Allein Größen, so wichtig sie auch hier sind, bedeuten in der Architektur doch nichts an sich selbst. Sie kommen nur in Betracht als Masse der strebenden Kräfte, die im Bauwerk walten, und was als Zahlenverhältnis an sich vielleicht einfach, harmonisch, oder von regelmäßiger Mannigfaltigkeit ist, kann trotzdem als architektonisches Verhältnis nüchtern, leblos und unbedeutend sein. Legen wir in der Vorstellung ein Bauwerk auf seine Spitze oder seine Seite um, so machen seine Linien, die ihre Symmetrie hier nicht verlieren, keinen Eindruck mehr, sie sind sinnlos für wagerechte Lagerungen, während sie schön waren für die Richtung der Schwere. Wer daher nach

psychologischen Ansichten musikalische und architektonische Verhältnisse vergleichen und etwa Dicke des Säulenfußes, Höhe und Verjüngung nach einfachen Zahlen abmessen wollte, würde sich sehr über die Natur seines Gegenstandes täuschen, dessen Maßverhältnisse verwickelter sind. Und wenn die Baumeister des Mittelalters den Maßen ihrer Dome verwickelte Kreisteilungen und ähnliches zugrunde legten, so ist dies zwar für den berechnenden und versuchenden Verstand das nächste Hilfsmittel, einen erkennbaren Geist in das künftige Ganze zu bringen, aber die Schönheit des Vollendeten wird selten ohne unwillkürliche Abweichung von diesem vorgezeichneten Gerüst entstanden sein. Man darf den Stoff in der Architektur nie als bloßes Substrat der Ausdehnung, man muß ihn vielmehr als Masse betrachten, und nur die in dieser schlummernden Kräfte sind die Mittel, mit welchen die Baukunst schöne Wirkungen erzielt. Der Musik nun sind ihre Stoffe, die Töne in ihrer ganzen Gesetzmäßigkeit gegeben, die Architektur hat die ihrigen aus der Natur mit Wahl und Umsicht zu entlehnen, und sie wird zu künstlerischer Benutzung nicht alles aufnehmen dürfen, was sonst für die mechanische Ausführung ihrer Werke passend sein würde. Baukunst beginnt erst da, wo der Gegensatz zwischen Trägern und Lasten in irgendeiner Weise deutlich die belebende Seele des Ganzen ausmacht, und für diesen Ausdruck müssen die Stoffe gewählt werden. Unsere Häuser, welche nur durchlöchernte Ausdehnungen sind, und jede Erinnerung an die Kraft des verwendeten Materials durch möglichst gleichförmige Tünche verdecken, können nur für Erzeugnisse des dringenden Bedürfnisses gelten. Verlangen wir nun aber, daß die innere wirklich zusammenhaltende Kraft des Bauwerks sich auch im Äußern zeige, so kommen wir schon bei der ersten Forderung, der Wahl des Stoffes, auf Folgerungen, die in manchem Betracht Anstoß geben mögen. Zwar, daß Holz kein Stoff für höhere Baukunst sei, gibt man leicht zu; in der That ist die Erinnerung an den Vegetationsprozeß, durch den es entstand, und der so gänzlich

seiner Verwendung im Bauwerk fremd ist, in jedem zu lebhaft, und wird unterhalten durch die Faserung, die nur selten mit der Richtung übereinstimmt, in welcher die Kunst den Ausdruck lebhaft strebender Kräfte des Zusammenhanges verlangt. Gleichförmige Stein- und Metallmassen, die der Kunst erlauben, an ihnen jede Spur der Entwicklung willkürlich auszudrücken, werden ihr allein geneigt sein, und hier hat sie darauf Rücksicht zu nehmen, die Formen der Gestaltung der Natur derselben anzupassen. Gewiß wird so etwa das Eisen schlankere Formen durch seine beträchtliche Kohäsion gestatten, als der körnige Stein, der immer bis zu gewissem Grade den Mangel seines Zusammenhanges durch Breite der aufgewandten Massen ersetzen muß. Aber auch die übrigen Eigenschaften des Stoffes dürfen nicht so selbständig hervortreten, daß sie seine Bestimmung, zu tragen und getragen zu werden, verdecken. Die weißen, lichtzurückstrahlenden Flächen des Marmors mögen eine Last wohl bezeichnen, die breit in der Wirklichkeit Platz nimmt, aber die tragenden Säulen bedürfen in diesem Falle jener Kannelierungen, die durch ein leichtes Spiel des Schattens ihre Breite weniger massenhaft und ihre emporstrebende Länge desto vielfältiger hervortreten lassen. Für gotische Baukunst aber, in welcher Last und Träger sich zu dem gemeinschaftlichen Ausdrucke quellenden Wachstums verschmelzen, werden wir überall einförmig dunkle Stoffe vorziehen müssen. Bunte Farben nun ohnehin haben keinen Sinn für die wesentlichen Teile eines Bauwerks. Vielleicht haben wir, die im Lande des Schattens und des Schnees leben, nicht genug Empfänglichkeit für den Farbenreichtum, mit dem die südlichen Griechen ihre Gebäude bedeckten, vielleicht aber haben wir auch recht, wenn wir diese Bemalung verschmähen. Denn einmal verlangen wir, daß die festen zusammenhaltenden Skeletteile des Gebäudes sich aller Fremdartigkeiten enthalten, die zu ihrer Bestimmung nichts helfen, und ihre Färbung macht uns denselben verwirrenden Eindruck, den etwa ein Pfauenskelett machen würde, wenn es

in allen Farben schillerte, mit denen die Augenpunkte des Schwanzes glänzen. Treten nun die Malereien, nicht nur an den freien Ebenen der Wand und Giebfelder, sondern an Teilen, die selbst in die Konstruktion wesentlich mit eingehn, als Schmuckwerk auf, so ist uns auch dies zuwider, denn wir müssen verlangen, daß auch die Ornamente in ihrer Gestalt die letzten Ausblühungen der Konstruktion selbst sind. Endlich widersteht uns im allgemeinen diese Lüge, mit der die Kunst von außen auf das Material eine Farbenpracht aufträgt, die weder in der für den architektonischen Zweck benutzten strebenden Kraft der Masse, noch sonst in irgendeiner andern ihrer Eigenschaften einen Grund hat. Für die äußere Gestalt des Bauwerks verlangen wir daher Einfachheit und Gleichartigkeit der Mittel, und vor allem Wahrheit derselben. Wollte jemand Steinmassen mit Metallen verbinden, so wären dies wenigstens verwandte Stoffe, und die im Glanze fast untergehenden Farben der Metalle würden sich bei passender Auswahl leichter als Verklärungen des gröberen Materials fassen lassen, und so könnte vielleicht eine Steigerung von undurchsichtigem Material in den Fundamenten bis zu glänzenderen durchscheinenden Mitteln in den ausklingenden Gipfeln nicht unschön sein. Dieselben Forderungen, die wir hier an die Architektur stellen, richten wir natürlich auch an die Skulptur. Man hat früher mit ganz richtigem Sinne die Bemalung der Statuen für eine Barbarei gehalten; jetzt nachdem sich herausgestellt, daß diese Färbungen eine bei den Griechen sehr verbreitete Sitte waren, hat man bereits angefangen, seine Überzeugungen nach dem Geschmacke der Alten umzuändern. Auch die Skulptur muß sich nach ihrem Material bequemen. In der klaren, einförmigen Masse des Steins aber liegen an sich höchstens Kräfte der Gestaltbildung und der Kristallisation; diesen Keim kann allerdings die Kunst ohne zu große Unwahrscheinlichkeit so entwickeln, daß statt in die geometrische Regelmäßigkeit des Kristalls, sich die Masse vielmehr in die unberechenbare Gesetzmäßigkeit einer lebendigen Gestalt einfügt. Aber ein

inneres Leben fortwährender Ernährung und beständige Regsamkeit kann man unmöglich in die Masse hineindichten. Und doch kommt es darauf wesentlich an; denn der Mensch ist kein angestrichenes Geschöpf, vielmehr ist seine Färbung nur der veränderliche Ausdruck des flüchtig wechselnden innern Lebens selbst.

Der Architektur steht mithin in ihren Materialien keine so große Mannigfaltigkeit der Elemente zu Gebot, wie der Musik in ihren Tönen. Auch die harmonischen Grundverhältnisse, die sie zur Ausführung ihres Gedankens benutzt, sind beschränkter. Wir müssen sie in jenen ursprünglichen Lebenstrieben der Massen suchen, durch welche sie auf bestimmte eigentümliche Weise, und zwar auf eine überall in dem Ganzen eines Werkes festgehaltene, ihre Bestimmung erfüllen, also in den Stilelementen, die sich in der Verknüpfungsweise zwischen Träger und Last zeigen. Deutlich unterschieden treten diese beiden Teile zuerst im griechischen Säulenbau hervor, dessen horizontale Lasten die senkrecht aufstrebende Kraft der Stützen durchschneiden, zwischen beiden keine andere Vermittlung, als die, die sich in der Rückwirkung des Druckes auf die Schwellung der Säule, in der Ausdehnung ihres Knaufes und der Gestaltung der ausladenden Teile zeigt. Denn die vielen horizontalen Schichtungen, welche das Dachgebälk zeichnen, dienen weniger zu einer Vermittlung mit der Säule, als zur vervielfältigten und eindringlicheren Darstellung der ganz andern Richtung, in welcher hier der Zusammenhalt wirkt. Dieser entschiedene Gegensatz, dessen bekannte weitere Einzelheiten wir übergehen, erhält zuerst eine Weiterbildung in den Rundbögen, welche die senkrechte Kraft der Säulen mit der Last vermitteln sollen. Viele Versuche dieser Art sind ohne Zweifel sehr mißlungen. Einfache Säulen, besonders wo sie so dicht stehen, als dies meist im Altertum der Fall war, sind kraftvoll genug, um ohne weitere Vermittlung die Lasten zu tragen. Ihre Verbindung durch Arkaden aber nötigt zu größerer Weite der Zwischenräume, wenn die Bögen nicht kleinlich erscheinen sollen; dann aber ist es oft unbegreif-

lich, wie aus dem schlanken Körper der Säule diese ziemlich massenhafte Kraft des Bogens selbst ausgehn könne, um ihrerseits die Last des Architravs zu tragen. Viele dieser Anwendungen von Arkaden, namentlich wie sie in Basiliken vorzukommen pflegen, machen so einen¹⁾ verwirrenden Eindruck; es ist klar, daß der eigentliche Säulenkörper zu schwache Füße hat, um mit so starken Armen die ungeheure Last des Architravs halten zu können. Und dies wird durch die spätere Erfindung des Kämpfers nicht wesentlich gebessert, denn wenn er auch eine gewisse Formvermittlung zwischen Säule und Arkade enthalten mag, so erklärt er doch den Ursprung der Kraft der letztern nicht. Man hat daher schon früh die tragenden Säulen verdoppelt, und auf jede nur einen Arm des Rundbogens gestützt; aber eine wesentliche Formenharmonie scheint nur da einzutreten, wo man der Kraft der Säule einen Rückhalt an ungestalteter Masse gab; d. h. wo man einen Teil des unorganischen Mauerwerks, das sonst hinter der Säulenreihe lag, in sie hineinzog, und so einen hinlänglichen Körper schuf, von welchem aus rechts und links die weiterstrebenden Bögen ausgehen: dann erscheinen die Arkaden als der Ausdruck einer aufgesparten und gesammelten Kraft, die in der Masse verborgen lag, und allmählich in andeutenden Ornamenten mehr und mehr hervortritt, um in den einzelnen Säulen, auf denen die innere Bogenwölbung ruht, nur ihren entschiedensten glücklichsten Ausdruck zu finden. Dies ist der Charakter, den allerdings nach vortrefflichen antiken Vorgängen, der romanische Rundbogenstil in seinen schönsten Monumenten zeigt, und mit dem seine Ornamentistik vollkommen übereinstimmt. Denn von dem architektonischen Schmuckwerke verlangen wir, daß es uns entweder den Charakter der strebenden Kraft in ihrem höchsten Affekte durch einen Reichtum innerlich gegliederter Wiederholungen ausdrücke, gleich den Schaumwirbeln, die der endliche Zusammenstoß der Fluten erregt, oder daß es in der

¹⁾ Original: „einen so“; geändert nach Peipers.

Ausdehnung der indifferenten Mauermassen uns allmählich aufwachende Triebe der Gestaltung zeige, die immer deutlicher und entschiedener ihrem letzten Ausdruck zustreben, gleich den weit ausgedehnten Furchungen, mit denen die Fläche des Meers den Ort des höchsten Kampfs der Elemente umzieht; gibt es endlich zwischen diesen streitenden Strömen kleinere Inseln ruhigeren Wassers, so sollen doch auch die leichten Kräuselungen, die ihre Oberfläche bewegen, nur als die letzten feinen Durchschnitte der Richtungen erscheinen, in deren Verlängerung man auf die wahrhaft wirkenden Kräfte stoßen würde. So erfüllen die schlanken Säulen, nur in ihren Knäufen zu plötzlichem kräftigen Leben erwachend, den ersten Wunsch, während die Vervielfältigung der konzentrischen Rundbögen, die zuerst in der Mauermasse nur angedeutet, dann immer bestimmter hervorgehoben, immer dichter liegend, immer reicher in lebendigen Schmuck ausbrechend, endlich die innere Wölbung scharf begrenzen, dem zweiten ein Genüge tun; und jene Kreisbogenfriese und Lisenen, all jenes Schmuckwerk aus geteilten, verschlungenen und in sich vervielfältigten Rundbögen deutet den Nachhall derselben bildenden Kraft in den scheinbar ruhigen Teilen des Baues an. Noch sehr weit von dieser Schönheit entfernt sind freilich die sehr häufig vorkommenden Anwendungen des Rundbogens in der früheren Zeit dieses Stils. Der Bogen ist hier oft nicht eine hervorspringende reich ornamentierte Form eines konstruktiven strebenden Bauteils, sondern nur der Kontur des Loches, das im Mauerwerk sich befindet. Dadurch werden die Säulen, die die innere Wölbung des Bogens auskleiden, zwecklos, und wirken ebenso unangenehm als die andern, welche die Scheidewand paarweis gekuppelter Fenster bilden und über ihrem Kapital¹⁾ auch nichts anders als eine formlose Mauermasse tragen, in die sich ihre aufstrebende Kraft nirgends fortsetzt.

Der gleichförmig steigende und sinkende Kreis-

¹⁾ Original: „Kapital“. Geändert nach Peipers.

bogen bildet ein Stilelement, das durch seine ruhige und gemessene Kraft am nächsten mit der Heiterkeit und Sicherheit griechischer Bauweise zusammenstimmt. Man könnte fragen, ob nicht andere belebtere Formen der Bögen noch höhere Eindrücke bewirken würden. Aber man findet bald, wie beschränkt doch die Auswahl unter geometrischen Formen ist, die nicht bloß als solche, sondern zugleich als Formen eines architektonischen Gestaltungstriebes gelten sollen. Der sarazenische Hufeisenbogen, mit seinen zunächst auseinanderweichenden Armen, ist ohne Zweifel ein belebtes elastisches Gebilde, und gewiß darf seine Federkraft die nach außen verschlossene Steinmasse maurischer Gebäude gewaltsam zu einem Portal auseinanderdrängen, ohne unschön zu werden. Wie anders dagegen nimmt sich seine Anwendung in der Moschee von Kordova aus, wo die Elastizität der vielen gleich 'Sprungfedern aneinandergedrückten Bögen nicht nur nach oben tragend wirkt, sondern auch so augenscheinlich spannend nach den Seiten hin, daß man eine plötzliche Explosion durch ihr Zurückschnellen aus ihrer gezwungenen Lage erwarten sollte. Dieser Bogen ist keine bildende, sondern eine zerstörende Kraft in der Masse, und er bedarf jene breite rechtwinklige Einfassung, mit der die Mauren seiner allzu großen Lebendigkeit Schranken zu setzen suchten. Auch andere elliptische, parabolische und ähnliche Bögen haben keinen bestimmten architektonischen Sinn, so wenig als jene nach oben konkaven Ausschweifungen, wie wir sie bei Chinesen finden, und wie sie wohl nur bei Völkern heimisch sein werden, deren Baukunst aus dem Hängewerk von Zelten, nicht aus einem Festbau hervorging.

Von ganz anderer Herrlichkeit ist der Spitzbogenstil der gotischen Architektur, dessen allgemeinsten Charakter in der Verdrängung der toten Lasten und in der Verschmelzung der Träger und des Getragenen zu lebendigem Wachstum besteht. Nur wenige Züge dieser bekannten Schönheit hat unser gegenwärtiger Zusammenhang zu berühren. Der Spitzbogen eignet sich bei weitem weniger als der Rundbogen zu dem

ästhetischen Ausdrucke einer tragenden Spannung, wie groß auch seine mechanische Tauglichkeit sein mag; es würde schwer sein, mit ihm die horizontalen Linien einer Last auf eine lebendige Weise zu vermitteln, und man kann in der Tat wohl die Frage aufwerfen, ob es der gotischen Architektur gelungen ist, die Schwierigkeiten ganz zu überwältigen, die hierin liegen. Im Innern freilich haben die Gewölbformen, in den Türmen die steilen Seiten der Endpyramiden eine schöne Auskunft geboten; aber die großen völlig unorganisierten Dachflächen des Äußern versinnlichen zu deutlich eine Last, für die es doch keine eigentlichen Träger gibt, und die nur für nahe Standpunkte hinter der lebendigen Zierlichkeit der Fensterspitzgiebel und Nebentürmchen verschwindet. Und dennoch glauben wir nicht, daß man diese Dachflächen ganz verdecken dürfte: eine einfachere und homogenere Konstruktion muß allerdings wohl dem Auge hier einen Ruhepunkt gewähren, aber es ist nicht nötig, daß dies in der Einförmigkeit geschehe, wie häufig bei kleineren Kirchen der Fall ist. Mit diesem lastlos aufstrebenden Charakter der Spitzbögen hängt folgerichtig die Gestaltung der übrigen Bauteile und des Schmuckwerks zusammen. Die Decken, für welche schon der romanische Stil der horizontalen Überlagerung einfache Gewölbe oder kreisförmige Kuppeln substituieren konnte, bedürfen einer innern Gewölbgliederung, durch die sie sich noch deutlicher nicht als ruhende Last, sondern als letzte Ausbreitung und Entwicklung der Fundamente darstellen, und so werden anstatt der Konsolen in massiven Mauerteilen, oder statt der Rundsäulen, von denen die Arkaden des romanischen Stils noch ausgehen konnten, vielfach gegliederte Pfeiler auftreten. Ihnen gebührt nicht mehr eine kreisrunde Basis, sondern als eine Ansammlung aller der Keime, die sich im Rippenwerke der Gewölbe entfalten, müssen sie vielfach eingeschnittene und unterhöhlte Profile zeigen, deren Vorsprünge durch ihre Größe die Kraft und Richtung der aus ihnen entspringenden Zweige und so den ganzen Bau des Gewölbes voraus andeuten. Und

mit dieser allgemeinen Tendenz, die trägen Massen zum Verschwinden zu bringen, hängt auf bekannte Weise die Bildung der Strebepfeiler und Strebebögen, so wie anderseits jene Ornamentistik auf das engste zusammen, die überall die gestaltenden Kräfte des Steins in eine Art kristallinischer Vegetation ausblühen läßt. Je trefflicher indessen alle Züge dieser Bauweise zusammenhängen, desto mehr muß man auch an einem ausgeführten Werke einen gewissen Reichtum ihrer Entwicklung verlangen. Freilich öffnet sich uns schon das Herz, wenn wir in einer einförmigen Mauermasse auch nur ein verlornes gotisches Ornament finden; allein als Ganzes sind diejenigen gotischen Bauwerke doch ziemlich unschön, die diesen Stil nackt und ohne seinen wunderbaren Reichtum zeigen. Wie ungeschickt und unbehilflich werden z. B. die Strebepfeiler und ihre Verbindungsbögen mit dem Kerne des Baus, wenn sie in toter Massenhaftigkeit nur ihren technischen Zweck zur Schau tragen! Den Sinn für die schöne Gestaltung des Ganzen sehen wir überhaupt in der gotischen Baukunst nicht ebenso früh und ebenso lebhaft ausgebildet, als den für die strenge architektonische Schönheit des Einzelnen, während umgekehrt der Stil der Renaissance bei aller Verwilderung des Details doch häufig glückliche malerische Massenwirkungen hervorbringt.

Außer diesen Stilelementen kennen wir keine, die eine durchgreifende Eigentümlichkeit der übrigen Konstruktion der Bauwerke bedingen. Jener traurigen Werke zu erwähnen, in denen zu massenhaft nichts-sagenden Aufhäufungen von Material eine sinnlose Zeit geschmacklose Zieraten von Konsolen, Muschelnischen, Wappen fügte, tut kaum mehr not; neue Formen der Baukunst kann man höchstens, auf gewisse Zwecke beschränkt, von solchen technischen Erfindungen, wie von Hängebrücken erwarten, in denen die Last nach unten getragen wird, oder von der Schiffsbaukunst, die sich dem architektonischen Charakter der Zeitalter immer in bemerkenswerter Weise angeschlossen hat.

Fragen wir nun noch, um unserer dritten Forde-

rung zu genügen, nach den Gesetzen der Verbindung dieser Stilelemente zu einem Ganzen, so sind diese weit weniger von dem Plane des Ganzen unabhängig als die Entwicklungsweisen der Melodien, und wir können über sie kurz sein. Wie die Übergänge aus einem harmonischen System in das andere, so verlangen auch die von einer Form zur andern vermittelnde Zwischenstufen, und auf vielfältige, oft sehr sinnvolle Weise hat die Kunst aus der quadratischen Grundfläche des Fußes die Rundung der Säule, oder durch das Mittelglied polygoner Entwicklung kuppelförmige Schlüsse der Gebäude entstehn lassen. Neben dieser Motivierung gewinnt aber die Architektur noch durch Zusammenstellungen und Wiederholungen des Gleichartigen eine Ausdehnung ihrer Melodie, die der Musik versagt ist. Hierin scheinen jedoch Klippen zu vermeiden. Jede Vielfachheit gleichartiger Elemente setzt den Wert des einzelnen herab; verlangt man daher übersichtliche Zierlichkeit im Unbedeutenden und Kleinen, so ist sie an ihrem Platze, aber bedeutendere Teile des Bauwerks dürfen nicht in zu großer Anzahl wiederholt werden, wenn nicht eine belebte Perspektive durch diese Reihe, oder ein anderer Gewinn den Verlust ersetzt, der aus der Entwertung des einzelnen Elements folgt. Die Säulen der griechischen Tempel, an sich von sehr bedeutenden Maßen, werden auf der Schauseite noch besonders durch die verschiedene Beziehung gehoben, die sie zu dem allmählich aufsteigenden Giebelfelde annehmen, die Langseite eines mit 13 oder mehr Säulen geschmückten Tempels dagegen macht durch diese Anzahl den Eindruck gewiß nicht überwältigender. Säulenwälder wie in der Moschee von Kordova sind offenbar keine Architektur mehr, deren Ganzes man übersehn könnte, sondern eine in Stein ausgeführte Landschaftsmalerei, deren Durchblicke und Fernsichten auf ihre Weise ergötzen. Besonders unannehmlich wird aber diese Wiederholung des Gleichartigen, wo durch äußere Mittel noch ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht wird, daß man die Exemplare mindestens nach halben Dutzenden zusammen-

fassen und zählen muß, wie in den durch kleine Rundbögen verkoppelten Säulenreihen, die häufig noch zu 3 bis 4 in größeren Rundbögen, wie in besondern Säckchen eingeschlossen, in romanischen Bauwerken oft ein kleinliches Balustradenwerk an die Stelle viel ernsterer Bauteile setzen. Dieser mißliche Eindruck wird dadurch erhöht, daß bei so leichten Werken, wie die hier gemeinten Galerien sind, Säulen mit ihrer ernsthaften Gliederung in Fuß, Schaft, Kapitell überhaupt allzu großartige Anstalten zu kleinen Zwecken sind, und um so mehr scheint die edle Form der Säule in diesen kleinen Dimensionen gemißbraucht. Über viele solche unästhetische Eindrücke lassen uns traditionelle Verehrung, unvermeidlicher Zweck der Bauwerke und manche ausgleichende äußere Gunst der Umgebungen hinwegsehn. Ein antikes offenes Amphitheater mag teils durch die landschaftliche Schönheit der Umgegend, in die es sich als bedeutender Teil einfügt, teils durch die Kühnheit seiner Umrisse im Großen erhaben wirken; architektonisch aber ist die wenig belebte Formation der Sitzreihen, oder die Bienenzellenbildung der Fenster und Türen, wie im Äußern des Coliseo, kein tiefer Gedanke. Jede Vereinigung dagegen, die dieses gleichgültige Aufreihen der Exemplare an einem Faden vermeidet, und ein dramatisches Zusammenwirken einzelner Gruppen dafür einsetzt, was aber freilich nur selten möglich sein wird, kann eine so organisierte Vielheit in der größten Ausdehnung benutzen.

Das Ungenügende des Gleichartigen finden wir auch in dem einförmig Stetigen; abgesehen von einzelnen Zwecken der Bedachung oder Befestigung, scheinen Kreisrundungen mit ihrem augenblicklich zu übersehenden langweiligen Geiste von Gesetzlichkeit überall eine viel unlebendigere Form, als die Polygone, in denen individuell hervortretende Seiten von demselben Gesetze viel dramatischer gezügelt werden. Durch diese regelmäßigen Polygone wiederholt besonders der romanische Stil in den horizontalen Grundrissen jenen Trieb der Kreisrundung, den er offen nur

vertikal in der Form der Portale und Fenster ausdrückt, während die Bedachung wechselnd bald durch kegelförmige, bald durch pyramidale Schlüsse den prismatischen Unterbau vollendet.

Der Fortschritt endlich in der Entwicklung der Melodie müßte im Bauwerk in seiner Höhenrichtung gesucht werden, in der jeder höhere Teil sein entwickelndes Motiv in dem untergelagerten finden soll. Wo das Bauwerk sich dem formlosen Erdboden entwindet, fassen wir es ein mit einer geebneten Fläche, deren Umfang den Hauptumrissen des Gebäudes parallel geht und das erste noch einfache Erwachen der gestaltenden Kräfte teils hierdurch, teils durch mehrere terrassenförmige Wiederholungen andeutet. Die untern Teile des Gebäudes selbst sind nur der passende Ort für die Ablagerung der großen und schmucklosen Massen, aus denen sich die Mannigfaltigkeit der strebenden Bauteile mit um so größerem Reichtume des Schmuckwerks erhebt, je mehr die Zerfällung in vielfältige Teile ihnen diese Lust individueller Entwicklung gestattet. Man kann ähnlich wie von der musikalischen Melodie, behaupten, daß Menge und Gestalt der Ornamente in den untern Teilen überall nur den Zweck fester und sicherer Zeichnung der Hauptentwicklungstriebe haben darf, und daß jede Anwendung fehlerhaft ist, die hier schon eine Feinheit und Mannigfaltigkeit des Schmuckes sich erlaubt, die weder durch die nackten Fundamente des Baus begründet, noch durch die weitere Entwicklung nach oben überboten werden kann. Aber auf den Plan, nach welchem das Ganze sich oben abschließen soll, wird es ankommen, ob dieser Reichtum der Entwicklung nicht auch nach der Höhe eine Grenze hat und sich in strengen dramatischen Schluß der Konstruktion verlieren muß. Dieselbe Notwendigkeit das Höhere durch das Tiefere zu motivieren, erlaubt uns nicht jede beliebige Übereinandersetzung der Bauelemente. Über Rundbögen von kleinerem Durchmesser sollen nicht andere von größerem stehn; denn die letzteren haben ästhetisch die Bedeutung größerer aber weniger be-

wegter, die ersten die einer kleineren aber angestrengteren Kraft. Ebenso wird man die Dreiecke, welche als Giebel die Spitzbögen der gotischen Architektur umgeben, nicht in den tiefern Teilen spitzere, in den obern stumpfere Winkel bilden lassen; denn die aufstrebende Elastizität wird sich freier und lebendiger entfalten müssen, je höher sie schon wurzelt und je weniger Last sie von oben drückt. Die Pyramiden der Türme müssen daher spitzer zusammenlaufen, als die Giebel der Portale oder die der Fassaden und Mittelkuppeln. So zeigt beispielsweise die Galerie des Rathauses von Braunschweig im Kleinen eine schöne Gradation. Über sehr flachen Spitzbögen, die jedoch überhaupt mit den höhern Teilen organisch nicht zusammenhängen, wölbt sich über der horizontalen Fensterschwelle zuerst ein Rundbogen, auf den zwei von kleinerem Durchmesser aufgesetzt sind. Diese Teile umschließt nach oben ein Spitzbogen, selbst von dem noch spitzeren Giebeldreieck bekrönt. Dagegen mag es erlaubt sein zu zweifeln, ob die Strebebögen des gotischen Stils, die mit der Vertikale einen weit größeren Winkel zu bilden pflegen, als die Seiten der Giebeldreiecke oder der Spitzbögen, die übrige Formenschönheit dadurch nicht beeinträchtigen. Ähnlichen Überlegungen folgend haben schon die Alten, wo sie Säulen über Säulen stellten, die untern im ernsten dorischen, die höhern im weicheren ionischen oder korinthischen Stile gebildet.

Wir haben länger bei Musik und Baukunst verweilt, weil Skulptur, Malerei und Poesie uns weniger Veranlassung zu ähnlichen Bemerkungen bieten. Denn sie alle, wie verschieden auch sonst, bringen nicht ein ungestaltetes Material in eine ganz der Kunst eigentümliche Form, sondern entlehnen ihre Gestalten der wirklichen Welt der Ereignisse: die ersten, indem sie ein einzelnes Bruchstück festhalten, in welchem nicht die Darstellung selbst, sondern nur die durch sie angeregte Phantasie des Beobachters die Erinnerung an diese formellen Gesetze erregen kann; die letzte kann zwar vollständig alles schildern, aber ihr fehlt der Stoff

jener beiden, und so bleibt die Erfüllung unserer Forderungen in ihnen allen dem Plane und Gedanken des Ganzen überlassen. Hiervon könnte nur die Malerei mit ihrer Farbenwelt auszunehmen scheinen; allein wie schon in der Baukunst die geometrische Bedeutung der Formen nur in Betracht kam, sofern sie Ausdrücke einer strebenden Kraft waren, so sind die Harmonien der Farben noch vielmehr dem Sinne des Dargestellten untergeordnet, und auf ihn kommt es an, ob Monotonie oder glanzreiche Abwechselung wirksamer sein werden. Nur die Landschaftsmalerei stimmt mehr mit den früher betrachteten Künsten überein, denn obgleich ihre Wirkung von der Zusammenfassung der Elemente zu einem abgeschlossenen Bilde abhängt, so ist in ihr doch kein eigentlicher Plan zu finden, der abgelöst von den allgemeinen Formen der Zusammenfassung deutlich ausdrückbar wäre. Sie hat dagegen in anderer Hinsicht eine andere Stellung als die übrigen Künste. Versenken wir uns mit ihr in die unbewußten träumenden Regungen des Naturgeistes, der in stillem Wirken seinen Erzeugnissen wunderbare, bald streitende, bald zusammenstimmende Formen gibt, so haben wir meist an der Wahrheit genug, mit welcher die Darstellung uns sein geheimnisvolles Walten verrät, und wir verlangen nicht, daß das Dargestellte zugleich schön sei. In dieser Wahrheit nun sehen wir allerdings einige unserer Forderungen als die Mittel der Wirkung, aber die Kunst stellt diese Hindeutungen nicht in eigentümlichen künstlerischen Formen dar, sondern durch sinnvolle Benutzung der Elemente, in denen die Natur selbst sie ausdrückt. Sehen wir also, wie hier die allgemeinen Gesetze, die eigensinnig individuelle Wirklichkeit und der zusammenfassende Plan des Naturlaufes zum Ausdruck kommen.

Gemälde haben den Vorteil, die Unvollständigkeit des Bruchstücks der Welt, das sie hervorheben, einfach durch ihre eigene Begrenzung anzudeuten. Über den Rahmen hinaus, der sie umschließt, setzt sich die unermessliche Welt fort. Aber zur bestimmteren Erinnerung daran muß auch die Verteilung des Dargestellten

einige Rücksichten nehmen. Hierin liegt zuerst der Grund, warum nicht die Mitte eines Landschaftsbildes durch die Gegenstände eingenommen werden soll, die mit der meisten Kraft unsere Aufmerksamkeit anziehen; sie verlangen vielmehr eine exzentrische Stellung, denn es ist eine unwahrscheinliche Absichtlichkeit für den Beobachter, daß er sich genau in dem Visierpunkte der Welt befinde, von dem aus sie in symmetrische Hälften zerfiele, und ebenso unwahr für den Gegenstand, daß um ihn als Mittelpunkt sich die übrige gleichgültige Welt anlege. Man wird leicht bei unbefangener Betrachtung finden, daß jeder Durchblick durch ein Gebüsch wirkungsreicher ist, wenn er außer dem Mittelpunkt der Landschaft in einer sonst vernachlässigten Richtung eine neue Welt unerwartet öffnet, als wenn er geradeaus laufend, was sich von selbst verstand, nur die dritte Dimension der Ausdehnung veranschaulicht. Eine Baumgruppe wird ziemlich eitel und herausfordernd in der Mitte stehn, während sie außerhalb ihrer eine anmutige Unberechenbarkeit in das Ganze bringt. Aus gleichen Gründen ist die Anfüllung der Seitenteile besonders zu berücksichtigen. Da wo der dargestellte Gegenstand an der Begrenzung des Rahmens aufhört, ist es um so nötiger, seine nicht darstellbare weitere Fortsetzung durch neue Anfänge bestimmt zu versinnlichen; entweder durch bedeutende Bildungen des Bodens und Gesteins oder neue Fernsichten und Wege in ein verschlossenes Waldgebiet, in dessen Dunkel die Phantasie weiterschweifen kann. Und dies gilt auch für andere Malerei. Man soll uns keine Schlachtgemälde liefern, die nur im Mittelpunkt einen wohlgeordneten Knäuel von Gestalten in einer sonst leeren Gegend zeigen; um nicht eine Balgerei zu sein, bedarf ihr Kampf der Andeutung, daß er Teil eines großen und auch die nicht sichtbare Ausdehnung der Erde noch mit erfüllenden Streites ist.

Neben dieser Erinnerung an das umfassende Weltganze, in das die einzelne Landschaft sich einfügt, verlangen wir aber in ihr eigentümliche Lebendigkeit der Bildungen, die sich dem schlummernden Naturgeist ent-

ringen, und hier muß es uns darauf ankommen, jede nackte Symmetrie zu vermeiden, welche das Einzelne nur als beiläufigen Beziehungspunkt für allgemeine Gesetze, und nicht als eine völle markige Wirklichkeit erscheinen ließe. Nichts ist langweiliger als jene kegelförmigen oder muldenförmigen Landschaften, die symmetrisch in der Mitte Gipfel oder Vertiefung, an den Seiten der Gegend das Entgegengesetzte zeigen; die Umrisse einer Bergkette werden um so nichtssagender, je mehr sie dieser Gesetzlichkeit der Stellung sich nähern. Allein daraus folgt nicht, daß völlige Asymmetrie das Bessere sein werde; einen wahreren Zug der Natur finden wir vielmehr darin, daß ihre durchdringenden Gesetze allerdings wohl künftigen Erscheinungen die ausgezeichneten Orte feststellen, an denen sie auftreten sollen; die Punkte des räumlichen Weltalls, in denen die Natur zu hervorragenden Gestalten ausbricht, mögen immerhin in einem symmetrischen Netze liegen und die geordneten Durchschnittspunkte wirkender Mächte bezeichnen; aber die eigne Lebendigkeit der Dinge schlägt dagegen zurück, und sucht sich von der Gewalt des Allgemeinen wenigstens durch die ganz eigentümliche Form ihrer Gestaltung zu befreien, mit der sie jene leeren Plätze ausfüllt. Darin also würde die malerische Symmetrie bestehn, daß die Hauptmassen allerdings auf symmetrische Punkte fallen, daß sie aber in Gestalt und Sinn vielmehr different und kontrastierend sind. Da wo die Faulheit unsers schematisierenden Verstandes beim Überblick der Gegend eine bloße Wiederholung des Früheren erwartet, soll sie vielmehr überrascht werden durch die unberechnete Neuheit, mit der an der berechneten Stelle die Gewalt des träumenden Naturgeistes unerschöpflich andern Ausdruck findet. Allerdings würde es schwer sein, die Schönheit der Anordnung einer Landschaft überall deutlich auf diese Grundlage zurückzuführen, und zwar dies deshalb, weil jene ausgezeichneten Punkte in der Landschaft und ihre gegenseitige Entfernung für die ästhetische Betrachtung nicht ganz nach demselben Maße gemessen werden

können, welches eine geometrische Untersuchung anlegen würde. Dennoch wird man bei näherer Überlegung finden, daß der malerische Kontrast nicht in der Gegenüberstellung einer ausgezeichneten Masse und des vergleichungsweise Leeren, nicht zum Beispiel im Gegensatz eines schroff abfallenden Berges und einer davor liegenden Fläche besteht; jede hervorspringende Gestalt ist vielmehr ein Ruf, der irgendwoher eine Antwort, wenngleich eine unerwartete, und nicht ein gleiches Echo, verlangt. Deswegen werden wir symmetrische Gegensätze von Bergen und Gebäuden, Ruinen und Baumgruppen sehr häufig als wertvolle Elemente der landschaftlichen Komposition vorfinden, so wie umgekehrt die Leblosigkeit symmetrischer Gegensätze von Berghöhen schon dadurch gemildert wird, daß die antwortende nicht völlig in Höhe und Gestalt der zuerst betrachteten gleichkommt. In gleicher Weise bildet ein schlanker Turm keinen Kontrast mit der Fläche des Erdbodens, aber wohl mit der breiten Masse eines Gebäudes, die seinem aufwärts strebenden Triebe einen nicht minder energischen, aber völlig anders gearteten gegenüberstellt. Und hieraus läßt sich zugleich begreifen, wie der Kontrast an sich nur ein malerisches, nicht ein architektonisches Prinzip ist, wie er aber dennoch, mit Vorsicht und aus dem stetigen Entwicklungsplane eines Gebäudes selbst herausgearbeitet, das Höchste und Reichste darstellt, was architektonische Lebendigkeit noch ertragen kann, ohne vor Überfülle innerer regsamer Kräfte in das einheitlose gärende Treiben landschaftlicher Natur zu verfallen. Jene Minarete, die über flachen Massen emporsteigen, sind bei aller graziösen malerischen Wirkung, die sie im Gegensatz zu vielgegliederten Kuppelsystemen machen, doch keine architektonisch mit dem übrigen verschmolzene und berechnigte Teile des Bauwerks, während Türme an der Fassade einer Kirche mit einem System von Kuppeln oder Gewölben, welche in minder Höhe die breite Masse des Baues krönen, einen äußerst malerischen und dabei doch streng architektonischen Kontrast bilden können.

Das Vorige galt der Nebeneinanderstellung der Gegenstände auf Einer Fläche; aber unendlich größere Wirksamkeit erlangt die Landschaft durch das Hineinziehen der dritten Dimension, der Tiefe. Wir versetzen uns auf eine doppelte Weise in die Regungen des Naturgeistes, den wir hier bewundern. Denn zuerst verschmelzen wir uns mit jeder einzelnen Gestalt und ihren innerlichen Zuständen; wir fühlen die frische Kraft der Vegetation nach, wie sie in jedem charakteristischen Baumwuchse sich eigentümlich dehnt und ausbreitet; wir empfinden die stumme in sich versunkene Ruhe mit, in der die massigen Schichten des Sandsteins lagern, oder die empörte Kraft, mit der gehobene Basalte in gewaltsamen Wendungen sich übereinander werfen, die ruhelose Beweglichkeit endlich, mit der der eingeschlossene See gegen seine Ufer kämpft. Aber ein zweiter größerer Genuß liegt in der Auffassung der Beziehungen und Verwandtschaften, in denen dies mannigfaltige Leben sich überall durchdringt; sie aber gelingt uns nur, indem wir die Standpunkte unserer Betrachtung wechseln, und von jedem sichtbaren Punkte der Landschaft aus die übrige Gegend überblicken. So schweift auf dem Bilde wie an der Natur selbst unsere Einbildungskraft beweglich über den Umrissen des Landes hin; in jede heimliche Einbuchtung des Berges, in jede trauliche Zurückgezogenheit belaubter Täler dringen wir ein, und die mannigfachen Gefühle stetiger Fortbewegung, plötzlicher Sprünge oder anmutiger freier Wendungen, lieblichen Umschlosseneins oder weiter Fernsicht, drängen wir zu einer Gesamtanschauung des Lebens zusammen, das in der ganzen Gegend sich ausspricht. Und in solchen Wanderungen sind wir fast allgegenwärtig; wir stehen auf dem Gipfel der Berge, die tiefe Ebene betrachtend, und finden uns zugleich in dieser wieder, den eigentümlichen Eindruck genießend, den jener Standpunkt auf diesem macht, und so geht uns der Reichtum der Landschaft dadurch auf, daß jeder Punkt ein Spiegel des übrigen ist, und daß für jeden die unendlichen Verschiebungen der Umgebungen neue rei-

zende Ansichten gewähren. Dadurch ist die Natur ein Bild des Gemüts, in dem unzählige Gedankenreihen sich durchkreisen, Gestalt, Färbung und Zusammenhang mannigfach wandelnd, wie die Wege verschieden laufen, auf denen die Erinnerung sie durchschreitet.

Hierauf hat die Landschaftsmalerei bei freien Kompositionen oder bei Wahl des Aufnahmepunktes für wirkliche Gegenden zu achten. Der Beschauer muß den zufälligen Standpunkt, den ihm der Maler dem Gemälde gegenüber gegeben hat, mit immer neuen in der dargestellten Landschaft selbst befindlichen vertauschen können, ohne befürchten zu müssen, daß von ihnen aus der geistige Ausdruck der Gegend sich verflache, oder eintönig überall sich gleiche. Hierzu aber führt unter anderen der Reiz des Halbverhüllten, aber doch klar Angedeuteten. Ganze Höhenreihen hintereinander aufzuschichten, bringt keinen Vorteil, denn sie zeigen der Phantasie nur die Aussicht, oftmals auf und ebensooft ab steigen zu können; eine Durchsicht dagegen, die uns einen eigentümlichen neuen Charakter eines halbverborgenen Tales eröffnet, gewährt ihr unerschöpfliche ahnungsvolle Beschäftigung. Ebenso wenig taugen jene steilen Perspektiven, mit denen die Kindheit der Landschaftsmalerei eine große Fülle von Bergen, Ebenen, Städten und Ländern zum Hintergrunde irgendeiner bedeutungsvollen Handlung machte; sie nähern sich dem mäßigen Genusse, den eine Landkarte gewährt, in der alle Faltungen des Bodens entwickelt sind und die gegenseitigen Lagen der Orte allzu offen vorliegen, um unsere Einbildungskraft zu selbständiger Weiterdichtung einer angefangenen Gegend aufzufordern.

Mit diesen allgemeinen Betrachtungen glauben wir freilich nur den geringsten Teil der landschaftlichen Schönheit angedeutet zu haben. Denn, um das wenigstens flüchtig zu berühren, was unserm gegenwärtigen Zusammenhange fremder ist, schon jedes natürliche Element, das in der Darstellung verwandt ist, hat seine eigentümliche Bedeutung und Notwendigkeit. Die starren und toten Formationen der Gebirge werden nicht

nur einer Belebung durch Vegetation bedürfen, sondern noch darüber hinaus werden die befreienden und lösenden Elemente des Wassers und der Luft mit mannigfaltiger Beweglichkeit nötig sein, um in dem Anblick einer Landschaft alle Bedürfnisse des Gemüts zu befriedigen, ja selbst das tierische Leben wird sich hinzudrängen müssen, um uns den Genuß lebhaft entgegenzubringen, dessen diese Form der Erde fähig ist. Daneben stehn die Spiele der Beleuchtung und die gewählten Augenblicke aus dem allgemeinen kosmischen Leben der Natur, die der Kunst mancherlei besondere Pflichten der Zusammenstellung und Ausführung auferlegen, aber ihr auch Gelegenheit zur Enthüllung eines tiefsinnigen Naturlebens geben, das der Zeichnung unbewegter Umrisse immer fremd bleibt. Niemandem endlich entgeht es, wie die verschiedenen Anordnungsweisen der natürlichen Mannigfaltigkeit Grundlage eigentümlicher poetischer Eindrücke sind, die wir zu den Zwecken landschaftlicher Darstellungen rechnen müssen. Die sandaufwirbelnde Ebene von Ilium, nur fern von mythischen Bergen eingefaßt, und durch das gestaltlos vielgestaltige Meer nach der übrigen Welt hingewendet, erscheint uns als der passende Boden epischer Geschichten mit ihrer ruhigen unablässigen Wiederkehr gleicher Lebensläufe, für welche die Natur eigentümliche Schauplätze zu schaffen keinen Grund hat; jene lieblich motivierten Gegenden, in denen ein sinniger Zug der Senkung oder Erhebung in vielförmigen Wellen ausklingt, gewähren der lyrischen Bewegung des Gemüts eine freundliche Stätte, während das harte Aneinanderrücken schroffer Gebirgsstöcke und die steil abfallenden Schluchten, Symbole tiefer Trennung des widerwillig Zusammengedrängten, uns nur die Heimat schnell reifender dramatischer Geschehnisse vor Augen stellen.

IV.

Aus den allgemeinen Elementen, deren wir bisher gedacht, hat die Kunst endlich das Schwerste zu vollbringen, einen Körper für die individuelle Seele ihres

Werkes zu bilden. Wie wenig wir nun imstande sein würden, zur Entwerfung seiner Umrisse ihr hier die Hand zu führen, so können wir doch die allgemeinen Typen bezeichnen, innerhalb deren ein sich zusammenschließender Organismus möglich ist, wir können wenigstens Zahl und Bedeutung der Glieder angeben, die er bedarf und deren sinnige Verflechtung wir von dem belebenden Hauche des künstlerischen Geistes erwarten. Schon früher haben wir bemerkt, daß wir auch in der Gestaltung des Planes, der den Sinn des Kunstwerks bezeichnet, eine Andeutung unserer drei Anforderungen verlangen, und die Erfüllung dieses Wunsches wollen wir jetzt im Einzelnen betrachten.

Auch in der Entwicklung ihres individuellen Gedankens läßt die Musik die allgemeinen Weisen des Weltlaufs deutlich für das Gefühl hervortreten, aber ihr Verfahren ist hier weniger geeignet in Worte gefaßt zu werden, und wir gehen mit wenigen Andeutungen bei dieser reichen Quelle künstlerischer Schönheit vorbei. Die Erinnerung an allgemeine Gesetze, die neben der reizenden Entwicklung der einzelnen Melodie bald drohend bald begünstigend einen unermesslichen Weltlauf beherrschen, wird durch die harmonische Begleitung kraftvoll festgehalten, und erst seit ihrer Ausbildung hat die Musik einen universellen Charakter gewonnen. Schüchtern, wie die erste Schifffahrt den Küsten folgte, hat man zuerst in den einfachsten konsonierenden Intervallen die Melodie begleitet, als ginge sie zugrunde, wenn momentan der Kreislauf der ewigen Gesetze anderes oder mehr wollte, als ihre einsame ungestörte Entwicklung. Den Charakter des Lebens errang sie erst, als man ihr zumutete, sich gegen die Dissonanzen selbst zu erhalten, mit denen der Lauf der Naturordnung ihre eigne Entfaltung zuweilen durchschnitt, und da wurde es auch offenbar, daß ihr Blühen nicht allein die Welt füllte, sondern daß neben ihr tausend zurückgedrängte andere Melodien in demselben Grunde der Harmonie schlummerten, von dem zuerst sie allein getragen und gehoben schien. Als diese Mannigfaltigkeit klingend

durchbrach, war das zweite erreicht, eine Welt der Entwicklungen, in denen mancherlei Triebe der Sehnsucht und der Gestaltung sich ebenso durchschlingen, wie tausend verschiedenartige Geschöpfe auf dem gleichen Erdboden ihr fröhliches Leben führen, mit wunderbaren Verwandtschaften, Neigungen und Abneigungen. Diese Fülle zu zügeln, ohne welche keine wahre und ergreifende Kunst sein kann, ist das dritte Bedürfnis, und auch hier sehen wir dieselben Meinungen walten, mit denen wir sonst den Lauf der Entwicklungen in der Welt betrachten. Denn bald in strophischem Hinundwiderschwanken sehen wir einzelne Melodien sich antworten, ohne daß aus dem Rhythmus ihres Gesprächs ein Ergebnis quölle, so wie die Welt ewig sich dreht und in ihrem Kreisen ein Genüge hat; bald sehen wir von einem keimartigen Anfange die Melodie stetig sich entfalten und in größeren Reichtum ausdehnen, so wie eingestreute Zwischenfälle ihrem Flusse anmutige Windungen geben: eine Emanation, die die ursprünglich vorhandene Kraft ausströmen und an dem Widerstand eines gestaltlosen Äußern Ursache zu begrenzender Gestaltung finden läßt. Aber das vollendetste Bild des Lebens ist jene Weise zerstreuter Anfänge und ihrer Zusammendrängung, die anerkennt, daß keine endliche Erscheinung der Quell der Entfaltung für das sein kann, das für die Kunst die Welt bedeutet, daß vielmehr von den verschiedensten Seiten her ursprünglich strebende Kräfte sich begegnen, zuerst fremdartig, staunend übereinander und sich bekämpfend, dann im Laufe der Entwicklung die innere Verwandtschaft ihres Wesens erkennend, und zu der Verherrlichung eines gemeinsamen Zieles in endlicher Durchdringung sich verschmelzend. Die Fülle ursprünglich lebendiger Mannigfaltigkeit hat die Kunst hier zusammengefaßt, indem sie allzu verwegene Strebungen in feste Zusammenwirkung band.

Die Säulen eines Tempels hat nicht ihr inwohrender Gestaltungstrieb in die gerade Linie einer Reihe gestellt, ein teilnahmsloses Gesetz der Regelmäßigkeit

tyrannisiert sie vielmehr. Je einfacher und je symmetrischer der Grundriß eines Gebäudes ist, je deutlicher der Parallelismus seiner Seiten hervortritt, je gleichmäßiger die Höhenausdehnung der Teile ist, desto weniger können wir in solchen Anordnungen ein quellendes inneres Leben, eine gestaltende Idee sehen; wir finden vielmehr eine Form, die wie die des Kristalles nur einem allgemeinen Gesetz der Anlagerung jedes Teils an jeden andern folgt, aber keine, deren letzte Umrisse sich deutlich als ein organisiertes und abgeschlossenes Ganzes erwiesen. Eine Schauseite des Gebäudes besonders zu entwickeln, war freilich schon den Griechen notwendig, aber diese erste Durchbrechung eines leeren architektonischen Schemas zu einer belebten und gegliederten Gestalt reicht nicht aus, um die Bedürfnisse der Kunst zu befriedigen. So sehr wir im Einzelnen eine Erinnerung an allgemeine Gesetze wünschen, so sehr scheuen wir im Ganzen des Kunstwerks ihre Herrschaft, und so scheint uns jede Epoche, welche die Baukunst der späteren Zeiten durchlaufen hat, etwas zur Erfüllung ihrer Aufgaben hinzugefügt zu haben. Die Zwecke der Bauwerke und die technischen Schwierigkeiten haben sich oft vereinigt, um das zu erzeugen, was den Forderungen der Schönheit gemäß war. Die Bestimmung der Basiliken schied in ihr Gegenden von verschiedenem Wert, und wenn gleich der Parallelismus ihrer Begrenzungen blieb, so wurden doch die Säulenreihen in lebendigeren Gegensatz zu den Tribünen gebracht, oder durch Arkaden verbunden gewährten sie belebte Perspektiven, die dem Blicke eine bestimmte Richtung nach dem Hauptteile des Gebäudes gaben. Die Kuppelbedachung der Byzantiner nötigte dann, zu ihrer Herstellung das einfache Schema jener Reihenanordnung aufzugeben, und zum ersten Male außer den Rundbauten, die in anderer Hinsicht wenig genug dem Sinne der Baukunst entsprechen, trat das Innere des Gebäudes als ein zentralisierender bedeutender Kern hervor, um welchen die Systeme der Nebenkuppeln eine lebendige Gliederung entfalteten, und dadurch ward zugleich der Unterbau

genötigt, eigentümliche Durchkreuzungen und Mannigfaltigkeiten der Perspektive zuzulassen, durch die der Reichtum des gestaltenden Triebes allmählich zum Ausdruck kam. Wir halten dies für einen wesentlichen Punkt, wesentlich wenigstens für jedes Gemüt, das in unserer Zeit gebildet ist. Wir wollen nicht, daß man uns einen noch so schönen regelmäßigen Salzkristall für das Höchste der architektonischen Kunst ausbebe; von einem Bauwerke verlangen wir, daß es eine Welt sei, in der es eine innere allmählich erst sich dem Sinne aufschließende und doch in ihren Hauptzügen sogleich deutliche Unendlichkeit gibt; wir wollen mannigfaltige Pfade, in die wir uns verlieren können, mancherlei Standpunkte, von denen der Bau des Ganzen sich mit geheimnisvoller Regelmäßigkeit verschiebt; wir wollen verborgene verhüllte Gegenden, in deren Durchforschung unser Blick mit dem Anfange nicht auch schon das Ende erreicht. Es ist möglich, daß man dieser Ansicht vorwirft, ein landschaftliches Prinzip zu einem architektonischen zu machen, wir aber glauben damit nur die allgemeine Forderung eines inneren Reichtums auszusprechen, ohne den keine Kunst ihr Höchstes erreicht. Und vielleicht gilt diese Forderung von der Architektur in besonderem Grade; denn sie hat die Welt darzustellen, die der Mensch sich selbst schafft, um darin zu wandeln. Wir lieben aber nur die Welt, die in unerschöpfter Mannigfaltigkeit unserer sehnenenden und sinnenden Phantasie immer neue Wege gestattet, und die zu allen jenen Begehungen, mit denen stille Gedanken unser Gemüt erfüllen, eine mitfühlende Umgebung bildet. Wie heimlich sind uns jene alten Wohngebäude schon mit ihrem nur verworrenen, nicht gedankenvollen Plan, und wie sehnen wir uns in den Häusern dieser Zeit irgendeinen Winkel zu finden, einen Korridor, einen Vorplatz, der nicht an dem allgemeinen diffusen Licht und der inhaltlosen Aufrichtigkeit unserer Baurisse teilnehme! Allerdings nun werden diese Wünsche mehr in der Anlage der Städte oder in dem Baue der Burgen mit ihren mannigfaltigen Bestandteilen befriedigt werden können, aber

auch in einfacheren Unternehmungen hat die spätere Baukunst, zum Teil mit sehr einfachen Mitteln, wie in der prächtigen Halle der Abenzerragen in der Alhambra dieses malerische Element geltend gemacht. Die gotische Architektur hat in der überkommenen und weiter entwickelten Kreuzform ihrer Dome ein ebenso einfaches als gewaltiges Mittel, dieses Durcheinanderstreben sich entgegenkommender Gestaltungstriebe auszudrücken, die in der Kreuzung der Längs- und Querschiffe sich durchschneiden, und es wäre nicht unmöglich, diese gegenseitige Durchsetzung verschiedener, selbst in abweichenden Stilelementen sich bewegender Triebe noch weiter zu verfolgen, wenn man für ihre endliche Zusammenwirkung zu einem Gedanken die passenden Übergänge und einen genügenden Schluß zu finden weiß.

Kommen wir endlich zu der Seele, welche diese mannigfaltigen Gestaltungstriebe zu einem individualisierten Ganzen zusammenfaßt, so hat auch hier die Kunst wie die Natur, nur mit dem steigenden Reichtum der Mittel und Formen die höchsten Organismen hervorgebracht. In dem griechischen Tempel ist die Höhenausdehnung der Teile, in welcher zumeist die abgestufte Bedeutung der einzelnen Bauelemente sich zeigen müßte, sehr gleichförmig und bei der mangelnden Zentralisation haben auch die meisten Teile ziemlich gleichen Wert und tragen eine ununterschiedene Bedachung, in welcher die innere Gliederung des Gebäudes nicht hervortritt. Die flachen Kuppeln der alten Byzantinischen Baukunst zwingen durch ihre technischen Schwierigkeiten zu einer allzu massenhaften und schwerfälligen Konstruktion der stützenden und den Seitendruck verhütenden Massen; wie schön und imposant ihre Wirkung im Innern oder aus der Ferne sein mag, sie geben dem Gebäude zu leicht das Ansehn eines Teiges, der Blasen wirft. Rundbildungen sind nirgends im kristallinen Gefüge der Massen begründet, und sind ästhetisch von nicht größerem Werte. Außerdem ist die Stellung der Kuppel bedenklich; deckt sie die Mitte eines massenhaften Bauwerks mit flacher Wöl-

bung, so ist dies ästhetisch keine imponierende Anstrengung der strebenden Kräfte, wie groß auch die technische Tragkraft sein mag; und überdies ist die geometrische Mitte ein allzu gesetzlicher und mechanisch ausgeklügelter Platz; so wie das Herz nicht in der Mittellinie des Körpers liegt, so möchten wir auch diese Hauptteile des Gebäudes etwas unberechenbarer angeordnet sehn. Kuppeln in höher gestreckten Kurven gebildet, und durch polyedrische Substruktionen aus der übrigen Masse hervorgehoben, vermeiden unstreitig den ersten Fehler; aber ohne eine solche ausgedehnte Nebenmasse allein hingestellt sind sie ebenso mißlich, als wenn sie aus dieser motiviert werden sollen. Die Kuppel von St. Peter, bei aller Schönheit, die wir ihr an sich nicht rauben wollen, auf welche Weise geht sie organisch aus der übrigen großen und häßlichen Masse der Kirche hervor? Diese Schwierigkeiten, den Höhenabschluß der Gebäude mit den Trieben der Konstruktion in stetigen Entwicklungszusammenhang zu setzen, finden wir dagegen in der gotischen Baukunst und in manchen schönen Denkmälern der maurischen Zeit beseitigt. Die Einführung der Türme hat hierzu wesentlich mitgewirkt; denn in ihnen waren Teile des Gebäudes gegeben, in denen der Trieb zur Entfaltung nach oben durchaus frei sich entwickeln konnte, ohne durch den Zweck, eine bestimmte Last zu tragen, darauf gehemmt zu sein; die Befriedigung dieses Strebens aber gestattete nicht nur dem Hauptkörper des Gebäudes, in geringerer Höhe und mit größerer Breite über dem Mittelraume sich zusammenzuschließen, sondern die Form der Türme erlaubte bei dem Hange der gotischen Bauweise, eine unendliche Menge kleinerer Triebe sich von dem Stamme ablösen und selbständig ausklingen zu lassen, den gewaltigen Aufschwung in den Haupttürmen durch schwächere Vorandeutungen desselben Strebens in der Masse des Bauwerks zu motivieren. Der Plan des Kölner Domes kann als vortrefflichstes Beispiel der Erfüllung dieser Wünsche gelten. Mit prächtiger Lebendigkeit streben die Arme des Kreuzes durcheinander; durch die Man-

nigfaltigkeit ihrer Fenstergiebel und Nebentürmchen den aufwärtsstrebenden Sinn des Ganzen schon ver-ratend, schlagen sie im Punkte ihrer Durchkreuzung in eine vereinigte höhere Welle zusammen, die schon in der edelsten Form den Gestaltungstrieb des Ganzen zeigt, und die Belebung der Dachflächen, die bereits durch die Kreuzung begonnen war, fortführt, obgleich vielleicht nicht ganz vollendet. Diese Kuppel hat eine leichte Exzentrizität ihrer Stellung gegen den Chorschluß zu, und sie dient selbst als eine vortreffliche Motivierung der Haupttürme, deren plötzliches Aufstreben ohne sie in dem langen Körper des Gebäudes nicht hinlänglich vorbereitet scheinen würde. Wie vielfach nun auch dieser Plan abgeändert werden kann, ein allgemeiner darin liegender Gedanke scheint uns notwendig. Man kann die Bestimmung des Gebäudes, einen innern Raum überwölbend zu umschließen, nicht mit der andern zusammenfallen lassen, den größten Ausdruck strebender Kraft zu geben. Die Türme, zur Verteidigung nach außen, wie sie denn zuweilen noch ihren Ursprung aus der Befestigungskunst verraten, oder zur Hindeutung auf ein höheres Ziel bestimmt, bedürfen einer abgesonderten Stellung, und ihre Aufbauung über dem Kerne des Gebäudes erscheint uns immer widersinnig, sobald sie nicht in die Form einer breiten Kuppelwölbung übergehn. Ebenso unpassend aber ist die Errichtung eines einzigen Turmes über den Hauptportalen; er mag darauf immer fest stehn können, aber er verdeckt und stört die freie Entwicklung der Stirnseite, und überdies ist es ästhetisch unwahr, die größten aufwärts strebenden Massen auf ein Loch zu gründen.

In der Gestaltung ihrer Werke ist die Baukunst zwar wohl durch einen Zweck bestimmt, ohne daß jedoch in diesem eine nähere Vorbildung der Formen läge, durch die er zu erfüllen wäre. Die lebendige individuelle Gestalt eines Gebäudes ist daher ein ursprüngliches Erzeugnis der Kunst; die Skulptur dagegen findet diese Arbeit von der Natur schon getan, und hat nur deren schöne Gestalten treu nachzubilden

und zum Ausdrucke eines geistigen Inhalts zu verwenden. Allein wer sagt uns, welche Gestalt des menschlichen Körpers schön sei, wenn nicht ein natürlicher oder gebildeter Formensinn, der aus der Menge der vorkommenden Gestalten, also doch nacherschaffend, diejenigen wählt, in denen seine Phantasie die Züge verwirklicht sieht, die er dem Lebendigen geben würde, wenn er im Falle wäre, es gleich Werken der Architektur selbst zu schaffen? So liegt daher auch der Skulptur eine wenn nicht erfindende, doch auffindende und wählende Tätigkeit zugrunde und sie wird diejenigen Formen darstellen müssen, in denen die Natur selbst jenen Forderungen Genüge tut, die wir an alle Schönheit richten. Gedenken wir zuerst der allgemeinen Gesetze, so werden wir sie hier in der Festhaltung der Formverhältnisse wiederfinden, die allem Lebenden gehören, und diese hat die Kunst in derselben Richtung zu idealisieren, in welcher die Natur selbst sie in ihren edelsten Geschöpfen immer mehr ausbildet. Ein Verständnis der Bedeutung der Glieder ist hier der Kunst eine unentbehrliche Voraussetzung, denn aus ihm, und nicht aus der Erfahrung allein muß sie jenes künstlerische Ideal erzeugen, das mehr ist, als der durchschnittliche richtige Typus einer Gattung. Werfen wir nur einen flüchtigen Blick auf die Reihe der tierischen Geschöpfe, so sehen wir die Ausbildung des Körpers hauptsächlich darauf hinausgehn, die Empfänglichkeit des Geistes für die äußere Welt und die Herrschaft über sie sowohl, als über die kleinere Welt des Leibes selbst nicht nur zu sichern, sondern auch auszudrücken. So tritt aus der unentschiedenen Masse des Körpers immer deutlicher das Haupt, die Hülle des herrschenden Willens in einen gemessenen Gegensatz zu dem übrigen Leibe, weder dumpf in ihn zurückgezogen, wie in Krustazeen, noch allzu beweglich wie bei schwachsinnigen Insekten an fadenförmigem Stiele baumelnd, Festigkeit vielmehr und Freiheit gleichmäßig vereinigend. Und diesem Geiste, dessen Sitz es bildet, gehört eine stille und geräuschlose Herrschaft über die Welt, nicht eine solche, die mit großem Lärm und un-

geheuren Aufwande von Mitteln zum Fahnden der äußern Dinge nur die Anstrengung verriete, die sie machen muß. Deswegen nützt es nichts, sondern es ist häßlich, den Kopf übermäßig zu vergrößern; mit dem Zunehmen des Gehirnkloßes, den die Seele zu ihren Verrichtungen braucht, nimmt unsere Achtung vor dem Zauber ihrer Gewalt ab; deswegen dürfen nicht glotzende Augen in die Ferne starren, wie in Furcht, daß die Dinge ihnen entlaufen; ruhig unter der Wölbung ihrer Höhlen sind sie vielmehr gewiß, das Fernste dennoch zu beherrschen; und ebenso wird niemand in der Vergrößerung der Ohren und der Nase einen entscheidenden Ausdruck lebhafter geistiger Empfänglichkeit sehen. Alle diese Organe entkleidet die Natur in ihren höheren Geschöpfen der abenteuerlichen Verlängerungen und Auswüchse, die in den niedern wohl vorkommen, und drängt sie ohne Aufsehn in einen kleinen nicht in die Außenwelt vorspringenden Raum zusammen. Die ersten Versuche der Skulptur zeichnen sich gewöhnlich durch das Kolossale der Köpfe aus, eine rohe Symbolik; die schöne Kunst der Griechen verkleinerte sie fast unter natürliches Maß und tat daran sehr weise. Auch in den Organen der Bewegung verfährt die Natur ähnlich; niederen Geschöpfen gibt sie wohl eine Anzahl von Fangarmen mit Saugnäpfen, Warzen und Wimpern, ohne Knochen und Gelenke einer widerlichen Verdrehbarkeit fähig; aber in den höchsten beschränkt sie diesen Aufwand der Mittel, mindert die Anzahl der Glieder überhaupt, und besonders die der gleichen und ähnlichen, sie verringert jene schlenkernde Beweglichkeit einer zu großen Anzahl von Gelenken, und läßt diese nur in den Fingern der menschlichen Hand in verkleinertem Maßstabe fortbestehn, während sie die Füße der Insekten noch in vielen zusammenknickenden Teilen bildet. Durch diese Sparsamkeit gewinnt sie den andern schönen Erfolg, die wenigen übrigen Glieder zu größerer Fülle und Rundung auszudehnen, und so sehen wir Arme und Beine der menschlichen Gestalt bis in ihre äußersten Grenzen von dem warmen Pulse des Lebens

durchdrungen, während die dünnen Beine der Insekten uns wie äußerlich angeschnallte Stelzen vorkommen, in deren fadenförmige Dimensionen sich unmöglich eine organisierende Kraft erstrecken könnte. Widerstehn uns aber jene magern Gestalten, wie sie oft die Kindheit der Skulptur, auf den Ausdruck der notdürftigsten Mittel der Bewegung bedacht, hervorbrachte, so dünken uns nicht minder unschön die Anhäufungen träger Stoffe, die in den Gliedern keinen Trieb der Tätigkeit mehr verraten. Ich habe nie begriffen, warum die Maler in ihren Christuskindern diese widerliche Massenanhäufung im Zellgewebe der Kinder nachahmen; handelt es sich doch ohnehin hier um ein Kind des Wunders, das der gemeinsten Naturnotwendigkeit der tierischen Ökonomie zu überheben doch wohl angemessen sein würde. Und wären diese Bildungen noch durchaus naturgetreu! Meistens aber zeigt ja ohnehin das Gesicht einen geistigen Ausdruck, der naturgemäß erst lange später und zu einer Zeit auftritt, wo mit der Entwicklung des Geistes auch die leiblichen Glieder sich in schlankere Formen dehnen. Dieses Verständnis der Organisation nun wird den Künstler bewahren, von den Typen der natürlichen Gattung in solche Gebilde abzuschweifen, wie jene indischen Götzen, die in ihrer Ohnmacht vervielfältigter Arme bedürftig sind, um die Welt zu lenken; aber es wird außerdem ihm wesentlich nötig sein zur Erfüllung der zweiten an ihn gerichteten Forderung, auf der Grundlage dieses richtig verstandenen Typus, welchen selbst darzustellen, unter seiner Aufgabe wäre, eine charakteristische, individuelle Schönheit zu entwerfen. Denn hieraus allein vermag er zu beurteilen, welche Größe und Fülle, welche besondere Bildungen und eigentümliche Entwicklungen er den einzelnen Teilen geben darf, ohne aus den Grenzen der Schönheit auszuschweifen, oder welche Züge vorangegangner Übung, Tätigkeit oder Anstrengung er an seinen Gestalten noch in deutlicher Ausprägung hervortreten lassen darf, ohne sie zu einem Genre herabsinken zu lassen, dessen gemeine Naturwahrheit keine ewige Festhaltung in der

Dauer des Steines verdient. Nach solchem Verständnis der menschlichen Gestalt wird er er nicht mehr glauben, wie wir in einer neuern Kunstlehre wiederholt finden, daß die Skulptur in dem männlichen Körper ein gleichschenkliges Dreieck anbete, dessen Grundlinie die Schultern, in dem weiblichen eine Ovale, deren größter Querdurchmesser die Hüften verbindet; er wird vielmehr auch in dieser Formverschiedenheit den geistigeren Gegensatz einer völlig befreiten nach oben strebenden Kraft und einer reizenden Fesselung an die Macht der Schwere erkennen, über deren Gebundensein sich desto geistiger die übrigen Formen des Körpers entwickeln. Wir gehen hier vorüber an Betrachtungen, die auch sonst schon ebenso richtig als anregend gemacht worden sind; die Art, wie die griechische Skulptur für jeden individuellen Charakter ihrer Götterwelt den wahren und vollendeten leiblichen Ausdruck fand, würde sonst reichen Stoff darbieten, unsere allgemeinen Bemerkungen ins Einzelne zu verfolgen. Es bleibt nur noch ein Wort zu sagen über die Handlung, die Situation, das dritte, was die Skulptur zu leisten hat, und wozu sie jene typisch individualisierten Gestalten verpflichtet.

Wir sprechen hier nicht von der geistigen Bedeutung des Gedankens, den sie darstellen will, sondern nur von dem, was die charakteristische Aufgabe der Skulptur ist, von der sinnlichen Ausprägung desselben. Der geistige Gehalt eines Ereignisses bedarf nicht des steinernen Bildes, um verstanden zu werden; öfter vielmehr dieses der Mitwirkung der Rede; wollen wir dennoch eine plastische Darstellung, so ist es weil sie allein uns zeigen kann, wie jene innerliche Bedeutung einer Handlung sich in den Umrissen des Körpers verrät. Und hierin liegt nichts Kleines. Denn wie gern verweilen wir in dem Raume, den eine große oder geliebte Seele geheiligt hat, indem sie in ihm jene tausend kleinen Anordnungen traf, aus deren Überblick auf unberechenbare Weise das volle sprechende Bild ihres Lebens und Tuns uns entgegentritt? Wieviel mehr werden wir die Bewegungen des Gemüts an-

gedeutet sehn wollen in jener kleineren Welt des Leibes, in jenem treuen Begleiter unsers unsterblichen Teiles, der beweglicher und gefügiger als die äußere Welt, jeder Erschütterung sich anschmiegt, und jede leise Regung wiedergibt, dessen Wohl und Weh ebenso dem Horizont unsers innern Lebens bestimmte Färbungen gibt, wie jede Bewegung unsers Herzens auf seine mitfühlende Kraft entladen wird? Deswegen wird die Skulptur entweder das Nackte oder doch solche Verhüllungen bilden, die fähig sind, der Bewegung des Körpers zu folgen und sie zu verraten. Sie wird keine solche symmetrische Stellung wählen, in welcher der Körper in vollständigem Gleichgewicht ist, sondern wenigstens eine leise Verschiebung des Schwerpunkts vorziehen, um an der Dehnung oder Erschlaffung der einen, dem anschwellenden Gegendruck anderer Teile sowohl die Gebundenheit des Körpers unter die allgemeinen Gesetze der Masse, als die sinnige Regsamkeit fühlen zu lassen, mit der er dennoch die Mängel der äußern Umstände ausgleicht. Hierzu reichen die einfachsten Stellungen hin, selbst die völlige Ruhe einer hingegossenen Gestalt wird uns durch die verschiedene Anspannung, Wölbung oder Auflösung der Glieder ein eigentümliches Gefühl der freundlichen Sympathie erwecken, mit der dieser getreue Leib im Dienste der Seele ihr Leiden und ihre Freude, ihre Erschöpfung und Kräftigkeit teilt. Vielleicht, wenn wir hier recht sehen, liegt es sogar in der Aufgabe der Skulptur, bei so einfachen Situationen stehenzubleiben; denn darin beruht der geheimnisvolle Zauber der menschlichen Gestalt, daß wir in allen ihren Umrissen die strebenden und mitfühlenden Kräfte empfinden, die dem ganzen inneren Leben der Seele getreu zur Seite stehn; diese unendliche Schönheit der Sinnlichkeit wird uns dagegen überall verkümmert, wo wir den Körper in gewaltsamer Anspannung für ein bestimmtes Ziel tätig sehn, das unbedeutend aus der Ganzheit des Gemütslebens heraustritt. Deswegen wünschen wir den Statuen wenig Lärm der Handlung und Situation; ein einfaches Spiel mit der Gewandung, in deren Hand-

habung die Eigentümlichkeit des Gemüts sich ausdrückt, irgendeine jener einfachen Tätigkeiten des Schmückens und Spielens werden uns viel mehr Gelegenheit geben, die volle Harmonie der Gestalt zu bewundern, als jene Kraftstücke der Ringer, oder des Laokoon, diese unvergleichlichen Sünden der schönsten antiken Skulptur. Verwickelte Gruppierungen und Situationen mischen mehr ein malerisches Prinzip in die Skulptur, und sie gehören höchstens dem Basrelief, zu dessen Ausbildung in der wesentlichen Aufgabe der Skulptur keine Nötigung liegt; diese wird nur darauf achten müssen, daß die Stellung der Glieder uns nicht unorganische, von der Wirkungsweise lebendiger Kräfte undurchdrungene Figuren darstellt, wie die dreieckigen oder trapezoidalen Christuskinder, die man so oft gemalt sieht.

Sehen wir ab von dem begreiflichen Sinne, den ein Gemälde in seinem Inhalt darstellt, und ebenso von dem geistigen Hauche einer künstlerischen Konzeption, welche die in ihm verborgene Fülle der Schönheit zur Entfaltung bringt, so bleiben uns sehr wenige allgemeine Regeln der Komposition übrig, die wir von der Malerei beobachtet wünschen, obgleich eine große Menge technischer Maximen sich mit hinlänglicher Allgemeinheit würde ausdrücken lassen. Die Gestaltung des Hintergrundes übernimmt es in der Malerei, an die umfassende Weltordnung zu erinnern, in welche der dargestellte Gegenstand sich einfügt, und der Maler wird wohl zu beachten haben, ob die Handlung, die er gewählt, eine sorgsam detaillierte Zeichnung der umgebenden Welt verträgt, oder ob sie genügsam in sich selbst, nur eine der Lokaltöne entkleidete Andeutung erfordert; ob ferner die dargestellte Gemütslage und Leidenschaft wirksamer aus einer ähnlich gearteten Umgebung motiviert, oder besser mit einem anders fühlenden Hintergrund in Kontrast gestellt werden kann. Aber auch, wo der Gegenstand noch so sehr eine Vereinsamung des Schauplatzes und seine Abschließung von der übrigen Welt verlangte, wird der Künstler uns doch nie ohne die Andeutung eines Weges

lassen dürfen, der zu ihr zurückführt, geschähe es auch nur durch einzelne Lichtstrahlen oder Streifen des Himmels, die irgendeine Lücke mit ihrer tröstlichen Gegenwart füllen. So wie wir im Leben Platz für alle und jede Art unsrer Regsamkeit brauchen, so gehört, noch ganz abgesehen von den besondern Bedürfnissen des jedesmal gewählten Gegenstandes, ein angemessenes Verhältnis zwischen den Gestalten und dem leeren Raume des Schauplatzes auch zu den Notwendigkeiten der Kunst; eine Forderung, gegen die so viele neuere und ältere Gemälde fehlen, indem sie z. B. jeden Winkel einer beschränkten drückenden Architektur so mit Gestalten füllen, daß man vergeblich fragt, wo die Luft bleibt, die sie respirieren sollen. Ja selbst für die Darstellung einzelner Gestalten würden wir ähnliches wünschen; denn wenige Situationen nur werden für sich so bedeutsam und verständlich sein, daß wir bei ihrem Anblicke nicht auch eine Andeutung des übrigen Lebenskreises und der Umgebungen verlangten, in denen die Gestalt sich sonst bewegt. Aus ihrer Kenntnis erst wird ein genügender poetischer Hintergrund für die Gestalt hervorgehn, ein bedeutungsreicherer, als jene Teppiche und Vorhänge, gegen deren dunklen Grund sich freilich eine sterbende Kleopatra reizend abhebt, die aber doch eigentlich nur dazu dienen, den überflüssigen Raum des Grundes wieder hinwegzuschaffen, und dadurch anzudeuten, daß die ganze Aufgabe, so gefaßt, nur der Skulptur gehören würde, die jenen verbindenden Hintergrund nicht kennt.

Verlangen wir nun von der Malerei, daß sie uns auf diesem erinnerungsreichen Grunde lebendige charakteristische Gestalten vorführe, so läßt sich doch weder über ihre Bildung noch über die Anordnung ihrer Stellung Allgemeines sagen. Denn beide hängen zu sehr von dem Sinne des Ereignisses ab, dessen Verflechtung dargestellt wird. Man könnte sich daher höchstens auf jene Gemälde beziehen, die ohne irgendeine hervorstechende Begebenheit zu zeigen, nur den Reiz schöner Körperformen in mannigfaltiger Bewegung zur Anschauung bringen wollen. Allein diese

Bilder stehen schwerlich so auf der Höhe der Kunst, wie manche Künstler neuerdings wieder gemeint haben, unbefriedigt von den Gewohnheiten des heutigen Lebens, die dieser nackten Naturschönheit allerdings den Spielraum zu sehr verengen. Sie werden überdies kaum auf einem andern, als auf einem mythologischen Boden gedeihen, der noch anerkannt auch dem vollen Leben zugrund liegt; denn einesteils wird die notwendige charakteristische Mannigfaltigkeit der schönen Körperlichkeit, die hier vor allen Dingen die mangelnde Tiefe des historischen Geistes ersetzen müßte, nur in den typischen Gestalten einer Götterwelt zu finden sein; anderseits aber wird die Malerei hierin nur dann beträchtlich mehr als die Skulptur leisten, wenn sie nicht nur Bewegungen bildet, die wie die statuarischen, in der Welt der Schwere möglich sind, sondern wenn sie alles märchenhafte Schweben göttlicher Wesen in sich aufnimmt. Und selbst wenn sie uns nur im Schwimmen den eigentümlichen Reiz der Bewegung in dem weichen Flüssigen versinnlicht, wird sie wenig leisten, sobald sie uns nur badende Menschen vorführt, und nicht das besondere Lebensgefühl dieser Lage in Nereiden oder Nixen verkörpert. Die Schönheit der Stellungen und Bewegungen im einzelnen zu beurteilen, würde auch dann nur aus dem bestimmten Charakter der einzelnen Figuren gelingen, und darin freilich war die griechische Kunst glücklich, daß sie auf ihren Basreliefs, um nur an eines zu erinnern, schon in den Bacchischen Mythen allein eine reiche Mannigfaltigkeit von Gestaltengruppen vorfand, deren jede eine besondere lebendige Weise des Naturgenusses durch ebenso charakteristische Bewegungen ausdrücken konnte. Im allgemeinen aber dürfen wir wohl nur an die bekannte Schlangenlinie der Schönheit erinnern, um anzudeuten, wie fruchtlos es sein würde, für die Bewegungen und Stellungen der einzelnen Gestalten unabhängig von ihrem Sinne Regeln zu geben.

Soll endlich die Komposition unsere dritte Forderung erfüllen, und die Menge ihrer Gestalten zu einem Ganzen verbinden, so treffen hier die allge-

meinen Züge der poetischen Wahrheit des Inhalts besser mit den formellen Bedingungen zusammen, die wir aufstellen können. Sobald es sich um Ereignisse von größerer Wichtigkeit handelt, verlangt der anschauende Blick auch eine Mehrheit verbundener Gestalten. Selbst wenn die darzustellende Begebenheit ohne ihre Mitwirkung begreiflich ist, bedürfen wir doch einer Andeutung darüber, wie das Ereignis in der übrigen Welt fortwirkt, für die es nicht verloren ist; und wie sein Sinn und seine Bedeutung von verschiedenen Charakteren vielfach abweichend aufgefaßt und wiedergegeben wird. Dies ist nicht nur eine Erleichterung für die Erschütterung unsers eignen Gemüts, das von einer Fülle sich durchklingender Empfindungen bewegt, gern diese an fremden anschaulichen Gestalten ausgeprägt sich gegenübertreten sieht, sondern es gehört zur Wahrheit der Ereignisse selbst, die nicht im leeren Raume geschehen. Verführt durch Vorliebe für eine falsche Einfachheit hat weniger die Malerei, desto öfter aber die Dichtkunst übersehen, daß in einem Kunstwerke es allerdings auch eine füllende Folie geben muß, die mit der Haupthandlung nicht auf unlösbare Weise verbunden ist, sondern für diese zufällig, doch dem Eindruck des Ganzen notwendig ist. Und so haben wir über manche dramatische Arbeiten zu klagen, nach deren Anlage man annehmen müßte, daß Gott nach einem seltsamen Sparsamkeitsprinzipie nur genau so viel Personen in die Welt gesetzt habe, als nötig sind, um durch Verwicklung ihrer Beziehungen eine Katastrophe unter sich einzuleiten, an der sonst niemand einigen Anteil nimmt, weil eben niemand weiter da ist. Wie ganz anders hat Shakespeares gewaltiger Geist die großen Schicksale mit einem unerschöpflichen Reichtum von Nebenereignissen und untergeordneten Gestalten umflochten, mit einer Welt, von deren mannigfacher charakteristischer Empfänglichkeit jene Geschehnisse auf tausendfach verschiedene Weise beleuchtet zurückstrahlen, und an deren ungestörter Fortdauer sie nach ihrem Vorüberrauschen noch weitgehende und umfassende Nachwirkungen zurücklassen!

— Versuchen wir nun, für die Anordnung dieser Gestaltenfülle Gesichtspunkte aufzustellen, die von der besondern Natur des dargestellten Inhalts unabhängig sind, so begegnen wir zuerst jener pyramidalen Gruppierung, die man sonst als unverbrüchliches Gesetz der Komposition betrachtete. Verbindet man mit ihr den Sinn, daß die Hauptfigur oder Hauptgruppe überall den Mittelpunkt des Gemäldes einnehmen solle, so dürfen wir wohl entschieden widersprechen. Wie in der Landschaftsmalerei, so auch hier ist diese Stellung allzu berechnet und absichtlich; gern geben wir zu, daß sie angewandt sei bei vielen kirchlichen Gemälden, die uns geradezu dem Himmlischen gegenüberstellen, uns also in den Mittelpunkt der Welt blicken lassen; aber profane Darstellungen werden durch eine Exzentrizität ihrer Hauptfiguren besser die historische Natürlichkeit andeuten, durch welche diese in irgendein Bruchstück der Welt gesetzt worden sind. Noch weniger können wir eine symmetrische dreieckige Zuspitzung der Gestalten nach oben und nach der Mitte des Bildes schön finden; gebieterisch schiene dann vielmehr das Auge noch zwei entsprechende obwohl sich minder erhebende Anfüllungen der Seitenteile zu verlangen. So kämen wir auf eine Dreiheit von Gruppen, die wir nun in der Tat als einen wirksamen Bestandteil sehr vieler schöner Gemälde vorfinden, ohne freilich an sie als eine nicht überschreitbare Zahl die Komposition binden zu wollen. In dem allgemeinen Charakter der meisten Handlungen, die überhaupt größere Gestaltenfülle fordern und vertragen, liegen aber einige Züge, die auf diese Dreiheit vorzugsweise hindeuten. Denn meistens wird die dramatische Kraft einer Situation darauf beruhen, daß zwischen zwei entgegengesetzte Gewalten ein Drittes eintritt, sei es als Opfer ihres Streits, oder als versöhnende Mitte, Wirkungen von beiden Seiten empfangend, oder sie auf verschiedene Empfänglichkeiten ausstrahlend. Selten dagegen wird der Kontrast zweier Gruppen allein dargestellt schön sein, wo nicht das gemeinsame Ziel, nach dem sie streben, oder das Erzeugnis ihres Kampfes, von dem sie sich wegwenden,

ebenfalls in anschaulicher Gestalt uns vor Augen tritt. Diese dem Sinne entlehnte Gruppierung, einer gleichgültigen Umschließung durch unentschiedne Gestalten noch fähig, bedarf natürlich keiner geometrischen Abgemessenheit der Stellungen; hier ist vielmehr nur darauf zu achten, daß die Menge der Figuren in einzelne Gruppen und Massen gesondert deutlich heraustrete, und dann ebensosehr, daß diese einzelnen Gruppen nicht verbindungslos gelassen werden, sondern durch bewegte Gestalten in die ihrem Sinne zukommende Verknüpfung gesetzt werden. Die Malerei hat hier eine ähnliche Klippe zu vermeiden, wie wir früher eine der Architektur drohen sahen. Sie soll nämlich nicht eine Menge von Gestalten hinstellen, in denen zwar der Eindruck eines Ereignisses sich auf höchst mannigfache, aber doch vereinzelte Weise ausspricht. Nicht neben der andern soll jede Gestalt für sich und nur in ihrer Weise die Gemüterschütterung zeigen, in welche sie das Ereignis versetzt, als wären ebenso viele, nur verschieden gefärbte Gläser symmetrisch aufgepflanzt, um das Bild eines Lichtes zu reflektieren; vielmehr müssen einzelne von ihnen die Mittelpunkte kleinerer Katastrophen bilden, um welche die andern in lebendiger Teilnahme sich bemühen, ohne dadurch von ihrer gemeinsamen Beziehung auf den Sinn des Ganzen abgewandt zu werden. Hierdurch wird nicht allein an die Stelle monotoner Stellungen eine dramatische Lebendigkeit der Zeichnung treten, sondern auch die Wahrheit des Gegenstandes wird gewinnen, denn durch diese Zusammenhänge der unbedeutenderen Gestalten mit denen, auf welche die Bedeutung des Ereignisses zunächst fällt, wird ihre Gegenwart überhaupt begründeter erscheinen. Ohne diese Hilfe einer Schöpfung untergeordneter Zentra würde es, obwohl sie hier weniger bestimmt hervortreten, Leonardo da Vinci kaum gelungen sein, aus dem in bezug auf Anordnung der Gestalten so ungünstigen Gedanken des Abendmahls das zu bilden, was wir in seinem Gemälde bewundern.

Hat es uns nun in unsern bisherigen Betrachtungen schon oft verlockt, von den abstrakten und armen Kunstbedingungen abzuschweifen, deren wir gedenken wollten, und den schönen Inhalt der Kunstwelt mit in den Kreis unserer Überlegungen zu ziehn, so würde dies noch mehr im Gebiete der Poesie der Fall sein. Wir schließen daher hier diese Abhandlung, deren Zweck, die Wirksamkeit dieses Kreises ganz formaler Bedingungen der Kunstschönheit zu zeigen, vielleicht nicht ganz verfehlt ist und freuen uns bei einer andern Gelegenheit auf jene inhaltsvollen Ideen einer künstlerisch durchgeistigten Weltansicht einzugehn, deren lebendiger Hauch freilich erst dieses starre Gerüst von Formen mit blühender Schönheit zu überkleiden vermag.

HERMANN LOTZE

System der Philosophie

Bd. I. **Logik.** Mit der Übersetzung des autobiographischen Aufsatzes „Philosophy in the last forty years“, Namen- und Sachregister und ausführlicher Einleitung von Georg Misch

Fehlt z. Zt. Neue, veränderte Auflage in Vorbereitung

Bd. II. **Metaphysik.** Mit dem Aufsatz: „Die Prinzipien der Ethik“ Namen- und Sachregister

1912. VIII, 626 u. 18 S. GM 12.—, geb. 15.—

Geschichte der Ästhetik in Deutschland

Mit Namen- und Sachregister

1913. VIII, 689 Seiten. In Halbleder GM 30.—

Mikrokosmos

Sechste Auflage

Mit einer Einleitung herausgegeben von Dr. Raymund Schmidt

Drei Bände. 1923. GM 26.— in grün Hlwd. 32.—

In vornehmen Halbleinen-Geschenkbänden GM. 40.—

Das lange vergriffene Meisterwerk Lotzes erscheint hier in neuer Gestalt. Weltberühmt durch den glänzenden Reichtum und durch die Formvollendung seines Stils, durch die geistvollen, tiefen Einsichten und klaren, edlen Absichten des Verfassers, wird es immer zu den klassischen Werken der philosophischen Literatur zählen.

Die Begründer der modernen Psychologie

(Lotze, Fechner, Helmholtz, Wundt)

Von **Stanley Hall**

President of Clark University, Worcester, Mass., U. S. A.

Übersetzt von Raymund Schmidt — Mit Vorwort von Max Brahn

GM 8.—, Halbleinen-Geschenkband 10.—

Das Buch ist kein trockener Bericht, den Stanley Hall aus den Werken der deutschen Gelehrten zieht, sondern ein höchst lebendiges, persönliches Werk, das sehr oft bis in die kleinsten, persönlichen Züge der dargestellten Persönlichkeiten hineinführt.

Wie der Gedanke einer Psychologie als Wissenschaft sich entwickelte, über diese für die moderne Weltanschauung so wichtige Frage unterrichtet Halls Buch in zusammenfassender Darstellung und in einer für die weitesten Kreise berechneten Form.

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Taschenausgaben der Philosophischen Bibliothek

Die Sammlung entstand im Kriege aus dem Verlangen des Schützengrabens nach gehaltvollem, anregendem Lesestoff. Der Gedanke einer handlichen Bibliothek kleinerer selbständiger Aufsätze und in sich abgeschlossener Teile größerer philosophischer Werke schien dem Verlage aber wertvoll genug, auch in die Friedenszeit hinübergerettet zu werden, in diese für uns Deutsche so hoffnungslos trübe Gegenwart. Schon haben die Hefte Anklang bei der aufstrebenden Volkshochschulbewegung gefunden; für die Bestrebungen der Lehrerschaft nach philosophischer Durchdringung des Unterrichts, für den „Konzentrationsgedanken“ im Unterricht bieten sie die gewünschte Grundlage. Anregung für jeden, der sich trotz des Druckes der Tagesarbeit hinausgehoben fühlen möchte in eine höhere Sphäre, für jeden, der dem Sinn dieses Lebens nachgrübelt, wollen sie bieten und anleiten zum Studium der unvergänglichen Werke der großen, in der „Philosophischen Bibliothek“ dargebotenen Denker aller Zeiten.

Die Ausstattung ist durch Einführung einer steifen Kartonnage mit künstlerischer Titelumrahmung neuerdings wesentlich verbessert. Der Preis dürfte trotz der dadurch unvermeidlich gewordenen Erhöhung immer noch außerordentlich billig sein.

Bisher sind erschienen:

- | | |
|--|--|
| 31 Aristoteles. Von den Prinzipien u. Ursachen d. Substanzen —.40 | 7 Herder. Religionsphilos. —.75 |
| 32 — Die Freundschaft und ihre Formen —.60 | 13 — Sprachphilosophie . . —.90 |
| 33 — Recht u. Gerechtigkeit —.40 | 3 Humboldt. Über die Aufgabe des Geschichtschreibers . —.60 |
| 34 — Lust und Glückseligkeit als Ziele des Menschen . . . —.40 | 17 — Über das vergleich. Sprachstudium —.40 |
| 21 Descartes. Meditationen —.75 | 22 — Denkschrift über die dtsh. Verfassung 1813 —.40 |
| 26 — Abhandlung über die Methode —.90 | 23 Hume. Untersuchung über den menschlichen Verstand . 2.50 |
| 61 Fichte. Wesen u. Aufgabe der Universität 1.— | 27 — Von der Freiheit der Presse. Von der Unabhängigkeit des Parlaments. Von Parteien überhaupt —.40 |
| 11 Goethes Kunstphilosoph. —.90 | 28 — Von den ersten Grundsätzen der Regierung. Absolutismus und Freiheit. Die Politik — eine Wissenschaft . . . —.40 |
| 16 — Naturphilosophie . . . —.90 | 51 Jean Paul. Das Genie und seine poetischen Kräfte —.60 |
| 35 — Philosoph. der Farben —.60 | 18 Kaiser Julians Rede gegen die ungebildeten Hunde . . —.50 |
| 6 Hegel. Über die englische Reformbill —.50 | 4 Kant. Idee zu einer allgemein. Geschichte in weltbürgerlicher Absicht —.40 |
| 12 — Der Staat —.90 | |
| 36 — Vom wissenschaftlichen Erkennen —.60 | |
| 37 — Die Bildung —.40 | |
| 38 — Die Sittlichkeit. . . . —.40 | |
| 2 Herder. Ideen z. Philosophie d. Geschichte d. Menschheit —.90 | |

.... Diese Stücke sind klassisch; man kann sie immer wieder lesen und immer wieder aus ihnen lernen. Und man baut sich aus ihnen heran. Große Gesinnungen und Gedanken sind uns eigentlich immerfort nötig, wenn das graue Netz des täglichen Lebens sich nicht über uns zusammenziehen und seine Farbe auf uns übertragen soll. Jetzt bedürfen wir ihrer erst recht.

Prof. Dr. Heinrich Scholz in „Tägliche Rundschau“.

Ein sehr erfreuliches Unternehmen! Mit Glück sind Schriften kleineren Umfangs gewählt, die nicht eigentlich Fachbildung voraussetzen.

Literarischer Jahresbericht des Dürerbundes.

Bisher sind erschienen:

- | | |
|--|---|
| 8 Kant. Theorie und Praxis —.60 | 46 Lessing. Abhandlung zur Philosophie —.40 |
| 19 — Pflicht u. Lebensgenuß —.40 | |
| 24 — Ausgew. kleine Schriften —.75 | 25 Lotze. Der Instinkt . . —.50 |
| 39 — Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie —.40 | 52 — Der Streit der Naturansichten —.40 |
| 40 — Form und Prinzipien der Sitten- u. Verstandeswelt —.50 | 53 — Der Grund des Lebens —.40 |
| 41 — Der Fortschr. des Menschengeschlechts —.40 | 54 — Das Dasein der Seele —.40 |
| 42 — Von der Macht des Gemüts —.40 | 55 — Natur und Vermögen der Seele —.40 |
| 43 — Von den Grundsätzen der reinen prakt. Vernunft —.60 | 58 — Über den Begriff der Schönheit —.60 |
| 44 — Dialektik der reinen praktischen Vernunft —.60 | 59 — Bedingungen der Kunstschönheit —.75 |
| 56 — Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen —.60 | 15 Plato. Gesetze X. Buch —.50 |
| 57 — Über Pädagogik . . —.80 | 30 Shaftesbury. Religion und Tugend —.50 |
| 14 Leibniz. Vernunftprinzipien d. Natur und Gnade. Die Monadologie —.60 | 60 Schelling. Verhältnis der bildenden Künste z. d. Natur —.50 |
| 29 — Von der Weisheit. Über die Freiheit —.40 | 1 Schiller. Über Anmut und Würde —.60 |
| 5 Lessing. Ernst u. Falk. Gespr. für Freimaurer. Die Erziehung des Menschengeschlechts —.60 | 10 — Über die ästhet. Erziehung des Menschen 1.20 |
| 9 — Theolog. Streitschriften 1.20 | 20 — Über naive u. sentimentalische Dichtung 1.— |
| 45 — Schriften zur Religionsphilosophie —.50 | 47 Spinoza. Prophetie und Propheten —.50 |
| | 48 — Von den Wundern . . —.40 |
| | 49 — Theologie, Vernunft und Glaube —.40 |
| | 50 — Staat und Recht . . —.40 |

Die Sammlung wird fortgesetzt

Wissen und Forschen

Schriften zur Einführung in die Philosophie

- Bd. 1:** Kants Lehre vom kategorischen Imperativ. Eine Einführung in die Grundfragen der Kantischen Ethik. Von Dr. A. Buchenau. 2. Aufl. 1923. X, 125 S. 2.—, geb. 4.—
- Bd. 2:** Gegenwartsphilosophie und christliche Religion. Im Anschluß an Vaihinger, Rehmke, Eucken dargestellt von Dr. H. Hegenwald. 1913. XII, 196 S. 4.—, geb. 6.—
- Bd. 3:** Grundprobleme der Kritik der reinen Vernunft. Eine Einführung in die Kantische Erkenntnistheorie. Von Stadtschulrat Dr. Artur Buchenau. 1914. VI, 194 S. 3.—, geb. 5.—
- Bd. 4:** Wie ist kritische Philosophie überhaupt möglich? Ein Beitrag zur systemat. Phänomenologie der Philosophie. Von Prof. Dr. A. Liebert. 2. Aufl. 1923. XXII, 256 S. 6.50, geb. 8.50
- Bd. 5:** Grundriß der Ästhetik. Von Benedetto Croce. Deutsch von Dr. Th. Poppe. 1913. IV, 85 S. 2.—, geb. 4.—
- Bd. 6:** Die Seele. Ihr Verhältnis zum Bewußtsein und zum Leibe. Von Jos. Geyser. 1914. VI, 117 S. 2.50, geb. 4.50
- Bd. 7:** Die Begründer der modernen Psychologie. Lotze, Fechner, Helmholtz, Wundt. Von Stanley Hall, Pres. of Clark Univ. Übers. u. m. Anm. vers. v. Raym. Schmidt. Mit Vorw. von Max Brahn. 1914. 28, 392 S. 8.—, geb. 10.—
- Bd. 8:** Einführung in die Philosophie. Vom Standpunkte des Kritizismus. Von K. Sternberg. 1919. XIII, 291 S. 4.—, geb. 6.—
- Bd. 9:** Pestalozzis Sozialphilosophie. Auf Grund der „Nachforschungen ü. d. Gang d. Natur in d. Entw. d. Menschengeschl.“ Von Dr. A. Buchenau. 1919. VIII, 183 S. 2.50, geb. 4.50
- Bd. 10:** Die sittlichen Forderungen u. d. Frage nach ihrer Gültigkeit. Von Gust. Störring. 1920. VIII, 136 S. 1.50, geb. 2.50
- Bd. 11:** Einführung in die Erkenntnistheorie. Von Aug. Messer. 2., umgearb. Aufl. 1921. IV, 221 S. 3.—, geb. 5.—
- Bd. 12:** Geschichtsphilosophie. Eine Einführung. Von Prof. Dr. Otto Braun. 1921. VIII, 120 S. 2.50, geb. 4.50
- Bd. 13:** Zarathustra-Kommentar. Von Hans Weichelt. 2., neu bearb. Auflage. 1922. VI, 366 S. 5.—, geb. 7.—
- Bd. 14:** Grundlinien der Psychologie. Von Prof. Steph. Witasek. Mit 15 Figuren im Text. 2., unveränderte Ausgabe. 1923. VIII, 370 und 22 S. 5.—, geb. 7.—
- Bd. 15:** Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Psychologie. Von Prof. Dr. A. Tumarkin. 1923. VIII, 166 S. 3.—, geb. 5.—
- Bd. 16:** Kommentar zu Kants Prolegomena. Eine Einführung in die kritische Philosophie. Von Dr. Max Apel. 2., vervollständigte Auflage. 1923. XI, 236 S. 3.50, geb. 5.50
- Bd. 17:** Die Kategorienlehre Ed. von Hartmanns und ihre Bedeutung für die Philosophie der Gegenwart. Von Dr. Johs. Hessen. *Im Druck.*

Dokumente der Menschlichkeit

Die Sammlung bietet unter Weglassen des heute Unwichtigen die Werke der geistigen Pioniere der Zivilisation, der Evangelisten freien Menschentums. Allen Gebildeten und Bildungshungrigen, insbesondere den Leitern und Hörern der Volkshochschulen, willkommen. Billiger Einheitspreis in schmucker, steifer Kartonnage Gm. —.50

Bisher sind erschienen:

- | | |
|---|--|
| 10 Blanc, Louis. Organis. d. Arbeit | 4 Jean Paul. Friedenspredigt. |
| 20 Cabet, Et. Reise nnd Ikarien. | 7 Kant, I. Zum ewigen Frieden. |
| 6 Campanella, Thomas. Der Sonnenstaat. | 16 Liechtenberg, G. Ch. Aphorismen. |
| 17 Chamfort, Nicolas. Gedanken und Maximen. | 18 Mill-Taylor, J. St. Frauenbefreiung. |
| 19 Claudius, Math. D. neue Politik | 14 — Die Zivilisation. |
| 8 Fichte, J. G. Neue Welt. | 2 Morus, Thomas. Utopia. |
| 1 — Die Republik d. Deutschen. | 5 Rousseau, J. J. Der Gesellschaftsvertrag. |
| 13 Forster, Johann Georg. Das Glück der Menschheit. | 11 Schopenhauer, A. Gedanken. |
| 12 Fourier, Charles. Die Phalanx. | 3 Swift, Jonathan. Attacken. |
| 9 Humboldt, Wilhelm v. Die Grenzen des Staates. | 15 Weitling, W. Die Menschheit, wie sie ist und wie sie sein sollte. |

Lehrbücher der PhB.

Döring, A. Grundlinien der Logik. 1912. XII, 181 S. 2.—, geb. 3.—
Ein Buch von hoher Bedeutung, jedem für das logische Problem Interessierten angelegentlichst empfohlen. Reichsbote.

Clauberg u. Dubislav. Systematisches Wörterbuch der Philosophie. 1922. VIII, 565 S. 7.—, geb. in Hlwd. 9.—, Halbleder 14.—

Das Eigenartige dieses Wörterbuchs ist, daß es die philosophischen Termini nicht historisch behandelt, sondern systematisch, und zwar entsprechend der axiomatischen Methode, in Form von Kettendefinitionen. So kommt ein wertvolles Werk zustande, daß den inneren Zusammenhang zwischen den Begriffen deutlich aufzeigt. Ein außerordentlich gutes Mittel zur Orientierung über den gegenwärtigen Gebrauch der philosophisch wichtigen Begriffe. Sozialistische Monatshefte.

Odebrecht, Rud. Kleines philosophisches Wörterbuch. Erklärung der Grundbegriffe d. Philos. 5. Aufl. 1922. 86 Seiten. kart. 1.20

Keine bloße Aufzählung und populäre Definition der in Frage kommenden Schlagworte, sondern neben kurzen geschichtlichen Entwicklungen zugleich knappe, faßliche, erklärende Einführungen zu den Problemen, welche mit jenen Schlagworten in Verbindung stehen.

Vorländer, Karl. Geschichte der Philosophie. I. Band: Altertum, Mittelalter und Übergang zur Neuzeit. 6. Auflage. 1921. XII, 368 Seiten. 4.—, geb. in Hlwd. 5.50

— II. Band: Philosophie der Neuzeit. 6. Auflage. 1921. VIII, 533 Seiten 5.—, geb. in Hlwd. 6.50

Vorländers Buch reizt geradezu zum Studium. Die gediegene Art, in der er das historische mit dem systematischen Element zu vereinigen verstanden hat, macht das Buch zum philosophiegeschichtlichen Handbuch par excellence. Es gehört auf den Arbeitstisch eines jeden der Philosophie „Beflissenen“. Kant-Studien.

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Druck der Graphia Akt.-Ges. vorm. C. Grumbach in Leipzig

BIBLI
TEΛΛΟ
ΙΔΡΥ
ΤΕΧΝΟ
ΔΩΡΕΑ

.1
1