

## Anhang.

### Kunststreit, Reichstag und Liebermann.

In Preußen besteht ein scharfer Gegensatz zwischen der modernen Kunst und dem Willen des Königs. Vor drei Jahren hatten sich die Verhältnisse derart zugespitzt, daß alle Welt Partei nahm. Damals ist auf eine von Berlin ausgehende Anregung hin auch der nachfolgende Essay entstanden. Er scheint mir heute noch nicht veraltet — es sei denn, daß die vereinzelt Schwalben, von denen ich während der Korrektur lese — die Berufung Bruno Pauls, Messels und Tuailons —, einen wirklichen Frühling bedeuten. Wir hätten das, vermute ich, dann dem neuen Generaldirektor der Kgl. Museen, Wilhelm Bode, zu danken.

Aus der Reichsratsdebatte vom 15. und 16. Februar 1904 schien mir soviel klar hervorzugehen, daß in der Tat Anton von Werner am 18. August dem Reichskommissar für die Weltausstellung von St. Louis den Immediatbefehl überbrachte, die einberufene freie Kommission als offizielles Komitee aufzulassen und die ganze Angelegenheit in die Hände der Künstlergenossenschaft zu geben. Dieses Eingreifen der höchsten Stelle in die von seiten der Regierung glücklich und gerecht begonnene Lösung einer schwierigen Frage hat offenbar ein doppeltes Wunder zutage gefördert. Erstens, daß alle Parteien einig wurden in der Abwehr des Übergreifens bekannter preußischer Kunstzustände auf das Gesamtreich, und zweitens, daß mit einemmal Leute, denen es nie eingefallen wäre, für die Sezession Partei zu ergreifen, im Stile von Muther und Liebermann zu reden anfangen. So wurde das Kind mit dem

260

Bade ausgegossen und ein Zustand geschaffen, dem auf beiden Seiten Ernüchterung folgen mußte.

Vielleicht ist es daher an der Zeit, doch einmal abzuwägen, was wohl dem starken Willen des Kaisers positiven Halt bieten und andererseits der immer kräftiger emporwachsenden modernen Bewegung Kraft und Ausdauer geben kann. Denn Übelwollen scheint mir der Widerstand auf der einen Seite gewiß ebensowenig, wie die Gegenerscheinung Modesache. Was also liegt dem ganzen Zusammenstoß, unabhängig von den Sympathien und Antipathien des Tages, als eigentliche Ursache zugrunde? Doch wohl ein Gegensatz in den Überzeugungen vom Wesen der Kunst. Was die breite Masse der sog. Sezessionisten für Kunst hält, hat nach des Kaisers Urteil nichts mit ihr zu tun, und umgekehrt ist das, was der Kaiser verlangt, so weitab von den Zielen der Sezessionisten, daß eine Einigung unmöglich scheint. Vielleicht kommt sie trotzdem mit der Zeit zustande, wenn ein drittes Boden gewinnt, auf das man sich von beiden Seiten einigt. Um dieses zur Geltung zu bringen, möchte ich nochmals zusammenfassen, was in diesem Bändchen vorgebracht wurde.

Die bildende Kunst ist mehr als andere Künste an die Voraussetzung von Gegenstand und Gestalt gebunden. Das macht wohl, daß man gerade in ihr das künstlerische Schaffen leichter mißverstehen, aber auch greifbarer analysieren kann, als in Dichtkunst und Musik. Sie knüpft unmittelbarer an bestimmte Vorstellungen, Gestalten an als die beiden anderen Kunstgattungen, in denen Urteile und Gefühle, wie im Leben das Begehren, in den Vordergrund treten. Sie kann nur im Gebiete des rein Dekorativen mit gestaltlosen Gebilden, Linien und Flächen ohne Raumwert und Farben ohne Tonwert, wie mit konventionellen Worten oder mit Tönen arbeiten, ist vielmehr gezwungen, ihren Ausdruck direkt oder unmittelbar in die gegebenen Gestalten der Natur zu kleiden. Das oft herangezogene Beispiel von der auf einer Tafel gezogenen schrägen Linie ist auch hier am Platze. Ich empfinde sie erst dann als

Raumwert, wenn sie an einem Gegenstande auftritt, etwa einem Würfel, an dem sie dann die Verkürzung nach der Tiefe bedeutet. Es muß also in der bildenden Kunst der Gegenstand gegeben sein; er allein wäre Sache des Auftraggebers. An sich unkünstlerisch, entzündet sich doch an ihm die Phantasie. Aus ihm entwickeln sich die Voraussetzungen der räumlichen Schöpfung, die der Natur entnommene Gestalt und deren Aufbau nach ästhetischen Gesetzen, wie sie die gewachsene Natur in Symmetrie, Proportion, Rhythmus u. dgl. dem Menschen als selbstverständlich zur Gewohnheit gemacht hat. Damit tritt zugleich in seine Rechte die durch verstandesmäßige Überlegung gezeitigte Form und der dem Gemüt entspringende Inhalt, d. h. das eigentlich Künstlerische. Beide müssen denn auch ausschließlich dem Künstler überlassen bleiben. Die Ausführung setzt den Vollbesitz des Handwerks, der Technik voraus. Dabei ist die Bedeutung der Technik neben den künstlerischen Ausdrucksmitteln oder Qualitäten und dem Inhalt im Hinblick auf das Wesen des Kunstwerkes eine sehr verschiedene.

Darüber sind alle einig, daß die Technik in der Kunst nur Mittel zum Zweck und eine Sache ist, welche die Künstler untereinander abmachen mögen. Ob einer in Öl oder Petroleum, in Tempera oder sonst einer Technik malt, kann uns einerlei sein; wir verlangen nur, daß die Farben haltbar sind und die künstlerische Absicht zur vollen Geltung bringen. Eben- sowenig werden wir auf der rigorosen Forderung Hildebrands bestehen, der Bildhauer möge selbst unmittelbar in Stein arbeiten. Das ist vom rein technischen Standpunkte aus doch ausschließlich seine Sache; uns liegt nur daran, eine Statue, die uns befriedigt, nicht etwa durch Anstückelungen dem frühen Verfall preisgegeben zu sehen. Endlich verlange ich bei einem Neubaue absolute Sicherheit der Konstruktion und Einheit von Form und Material; bei einem Möbel ferner, daß auf die Holzfasern Rücksicht genommen sei u. dgl. m. Nach diesen Beispielen wird über Wesen und Bedeutung dessen, was ich Technik nenne, kaum ein Zweifel bestehen können.

Die Technik ist die handwerksmäßige Unterlage jeder Kunst, sie läßt sich chemisch, physikalisch, mechanisch oder sonst irgendwie handgreiflich fassen und gibt daher die unzweideutigste Handhabe für die Feststellung der einzelnen Kunstgattungen und ihrer Scheidung untereinander. Auf Grund der Technik werde ich sofort entscheiden können, was Dichtung, was Musik und was bildende Kunst ist, ebenso ob ein Werk der Baukunst, Bildhauerei oder Malerei angehört. Daß es Grenzgebiete gibt, wie das Musikdrama oder das Relief, tut dieser Konstatierung keinen Eintrag. Die Technik ist auch für jedes über ein Kunstwerk gefällte Urteil die sicherste Basis: Es läßt sich am ehesten vor Sachverständigen erweisen.

Anders liegt die Sache auf dem zweiten Hauptgebiete der künstlerischen Tätigkeit, dem der Probleme der Schmutz- und Raumform. Formen unterscheiden sich vom rein Technischen dadurch, daß sie nicht für die Baukunst andere sind, als für die Bildhauerei, und wieder andere für die Malerei, sondern für das Gesamtgebiet der bildenden Kunst ein und dieselben bleiben. Ob ich baue, bilde oder male, immer habe ich Gestalten in künstlerische Form umzusetzen, d. h. für den Beschauer darzustellen einmal dekorativ in Linien und Flächen, einfarbig oder bunt, dann räumlich in Raum und Masse, einfarbigem oder buntem Licht. Diese ganz eigenartige Wirkungsform bestimmt die qualitative Art der Darstellung und führt sie durch mit Hilfe der quantitativen, rein technischen Hilfsmittel. Gestalt und Technik sind das rein körperlich Greifbare an der Erscheinung in der bildenden Kunst; die Form hat immer etwas Abstraktes. Das, was ihre Wahl bestimmt, ergibt sich aus dem Zusammenwirken des objektiv Gegebenen, des Gegenstandes, mit dem Inhalt, den der Künstler subjektiv in diesen hineinlegt. So ist das Wesentliche in der bildenden Kunst, ihre Seele, der Inhalt; von ihm geht aus, was den Künstler im Wege von Gegenstand und Gestalt zur Form drängt. Die technischen und Formqualitäten an sich sind also nicht Kunst, erst der Inhalt erhebt sie dazu.

Was nun ist dieser Inhalt? Er ist das Ich des Künstlers, das, in die gegebene Schale, den Gegenstand, gegossen, durch die Technik und die Qualitäten der Form zum Ausdruck gebracht wird. Er ist der durch Leben und Erfahrung geläuterte, mit dem Gewissen ausgeglichene Urgrund der Phantasie, der tiefste eigentlich schöpferische Teil des Individuums. An diesem Ich, der am reinsten im Kinde zu spielender Kraft entwickelten Eigenwelt, entzündet sich die Formkraft; Gegenstand und Gestalt enthalten nichts vom Inhalt oder stehen wenigstens als Erreger in zweiter Linie. Das Abendmahl Christi kann vom Standpunkte einer ausschließlich an Gegenstand und Gestalt klebenden Kunst in unzähligen Erscheinungsarten gegeben werden, wie ich eine Tischgesellschaft in unzähligen Photographien festhalten kann. Aber der Inhalt kann für jeden Künstler im wesentlichen nur einer sein. Wenn wir das Abendmahl Christi immer wieder im Sinne Leonardos sehen, so liegt das an dem Inhalt, den dieser eine große Mensch in das gegenständliche Schema zu legen gewußt hat. \*) Der Gegenstand kann noch so abgedroschen sein, der Inhalt vermag ihn völlig zu verjüngen. Wir haben das am Faust erlebt.

Inhalt und Ausdruck ist das allgemein Künstlerische, kommt der bildenden Kunst ebenso wie der Musik und Dichtkunst zu. Darin gipfelt die Kunst; darin steckt auch, was Künstler und Publikum verbindet; denn dieses vermag die künstlerischen Ausdrucksmittel nur aufzunehmen, wenn sie sich mit einem Inhalt decken, diesen einheitlich zur Geltung bringen. So lange die Kunst für jemanden da ist, der von Technik nichts und von Qualität wenig versteht, also nicht nur für die Künstler untereinander, wird sich die Technik der Qualität, und diese dem Inhalt unterordnen müssen. Wie Gegenstand und Gestalt notwendig sind, damit ich die Qualitäten Raum und Licht empfinde, so ist ein Inhalt welcher Art immer notwendig, damit die

\*) Ich bezweifle, daß Goethe ganz durchdrungen hat, was Leonardo mit seinem Bilde wollte. Vgl. Goethe-Jahrbuch XVII (1896) S. 138 f. und Euphorion IX (1902) S. 317 f.

Qualitäten, sie seien nun dekorative oder solche der Gestalt, als künstlerische Tat auf mich wirken.

Die Wurzel aller Kunst steckt also darin, ob und wie das Individuum inhaltlich auf den Gegenstand reagiert bzw. ein bedeutungsvoller Inhalt in ihm zum Ausdruck drängt. Hier liegt der Jugendbrunn. Ob sich dieser nun von der Wasserscheide aus in das Gebiet der Dichtkunst, der Musik oder der bildenden Kunst ergießt, kommt auf eins heraus. Menschen, die nach einem Tropfen dieses kaskalischen Quells dürsten, müssen sich aus den Niederungen der Technik und dem Wald von Gegenständen wie Gestalten und all den an sich fesselnden Formqualitäten emporarbeiten zur Höhe. Nur der ist im wahren Sinne des Wortes ein Künstler, der von diesem Quellgebiet aus Umschau hält über die Lande zu seinen Füßen, und dann die Darstellungs- und Ausdrucksmittel so wählt, daß er, ohne zu irren und Nebenpfade zu gehen, zielbewußt seinen individuellen Weg nimmt, d. h. Gegenstand und Gestalt zu jener Formwirkung zu bringen weiß, die der Inhalt fordert.

Warum ich diese Dinge in der Angelegenheit „Kunststreit, Reichstag und Liebermann“ vorbringe? Weil ich glaube, daß auf diesem Boden eine Klärung eintreten könnte. Was Kaiser und Sezession trennt, ist im letzten Grunde, daß der Kaiser über den Gegenstand hinaus etwas vorschreibt, was Sache des Künstlers ist, den Inhalt, während die Sezession, ganz befangen im erneuten Entdecken der Erscheinungswelt und der Gewinnung von allerhand künstlerischen Qualitäten, zumeist an den Inhalt gar nicht denkt und den Gegenstand verachtet. Der Kaiser wünscht die Kunst im Dienste patriotischer Ideen, d. h. in einer Richtung, die unbestrittenes Eigentum der Psyche des Künstlers bleiben muß. Inhalt läßt sich nicht aufzwingen, es sei denn, daß sich der Besteller mit einer Frage, der „Pose“, zufrieden gibt. Besteht zwischen Besteller und Künstler ein Gegensatz auf inhaltlichem Gebiete, dann ist es unbedingt notwendig, daß auf beiden Seiten um der Sache willen ein Ausgleich gesucht wird. Denn der Kaiser schadet der zeitgemäßen

Entwicklung, wenn er sich an die Akademiker hält, und die frei schaffenden Künstler verlieren den besten Nährboden zu monumentaler Betätigung, bleiben in ihren Handwerksproblemen stecken, wenn sie bei den auch heute noch bedeutenden kaiserlichen und staatlichen Aufträgen nicht herangezogen werden.

Der Kaiser steht auf dem Standpunkte: *Regis voluntas suprema lex*; er verlangt, daß die Kunst seinem Willen untertan sei. „Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst.“ Das Wesen der Kunst aber liegt in der freien Wahl des Inhaltes dem Gegenstande gegenüber; dann in der freien Wahl der Ausdrucksmittel, um diesen Inhalt geltend zu machen, endlich in der freien Wahl der Technik für die Erzielung dieser Qualitäten. Sache des Kaisers wäre es, den Gegenstand zu bestimmen und den Künstlern in allem übrigen Freiheit zu lassen. Ob er das ursprünglich versucht und nur unter den Entwürfen nichts gefunden hat, was seiner inhaltlichen Auffassung entsprach, weiß ich nicht. Jedenfalls sind die Schöpfungen, die als Ausfluß des kaiserlichen Willens entstanden sind, künstlerisch ausdruckslos, wie wir das nennen, akademisch, d. h. unzeitgemäß und verbraucht alt. Ich rede gar nicht von den Hohenzollerngruppen des Tiergartens, sie illustrieren Geschichte im patriotischen Sinne. Das Wilhelmsdenkmal gibt die Idee des Kaisers von Gottes Gnaden in rauschendem Barock, das Bismarckdenkmal ist unkünstlerische, allegorisch mißbrauchte Plastik, und der Dom zu Berlin eine Häufung effektvoller Motive. Recht befriedigt sind davon nur diejenigen, die nicht ahnen, daß die Kunst entwicklungsfähig ist und heute inmitten einer beachtenswerten Entwicklung begriffen ist, die nicht ahnen, daß alles Unvollkommene aber Zeitgemäße besser ist, als jede Art von Nachahmung.

Der Kaiser hält trotz des Mißerfolges an seinem Standpunkte fest. \*) Eine ähnliche Beobachtung habe ich kürzlich auf

\*) So schrieb ich im Frühjahr 1904. Inzwischen hat der Kaiser eine Klippe überwunden. Bei Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums

dem Gebiete der Restauration alter Denkmäler machen können. Was ist da gefündigt worden und wird noch jeden Tag verbrochen! Und die tatenlustigen Architekten, die solche Restaurationen zu ihrem Fach erwählt haben, sind nicht niederzuringen? Die Antwort ist sehr einfach: sie finden ihren Rückhalt am Kaiser. Wie das auf die Dauer möglich ist, wurde mir klar, als ich mich 1904 bemühte, meine Schrift über die Entstellung des Domes zu Aachen\*) dem Kaiser eingehändigen zu lassen. Ich fand niemanden, der das gewagt hätte.\*\*\*) Und so wagt es wahrscheinlich auch jetzt niemand, dem Kaiser bei aller Ehrerbietung und Liebe die Stirn zu

am 18. Oktober 1904 enthielt seine Ansprache eine Stelle, die für die absolute Verwerfung eine relative, in der persönlichen Überzeugung fußende einsetzt: „Wenn wir heutzutage unsere Kunst von entgegengesetzten Richtungen zerklüftet sehen, die sich befehden, und von denen die eine über die andere sich hinwegzusehen bemüht ist, wenn es sich dabei zum Teil nach meiner Überzeugung — ich habe das schon öfter hervorgehoben — um Irrwege handelt, die vom wahren Schönheitsideal weit abführen, so sollten sich unsere Künstler mit um so mehr Ernst ins Bewußtsein rufen, welche hehre Güter in ihre Hand gelegt sind. Aber nicht jene Gegensätze sind es, von denen ich heute reden will. Angesichts des Friedensfürsten, dem die heutige Feier gilt, liegt mir vielmehr daran, dasjenige zu betonen, was geeignet erscheint, die getrennten Richtungen wieder einander näher zu bringen. Es ist das Studium der Meister der Vergangenheit, welches nach meiner festen Überzeugung vor allem dazu befähigt, tiefer in die Probleme der Kunst einzuführen. So wenig es dem Genie versagt sein kann, aus unbekanntem und verborgenen Tiefen zu schöpfen, so wenig kann es richtig sein, wenn jüngere Künstler sich von aller Tradition und Schule loslagern zu können meinen. Der unerschütterliche Ernst, das heilige Streben, mit dem ältere Meister um das Ideal der Kunst gerungen haben, bietet auch den Künstlern unserer Tage ein unerreichtes Vorbild und sollte namentlich in der jüngeren Generation Selbstkritik, Bescheidenheit und Achtung vor den Leistungen anderer fördern. Nur so wird ein gegenseitiges Verständnis angebahnt und dem wahren Fortschritt der Kunst gedient werden.“

\*) Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, ein Protest. Leipzig 1904. Vgl. über „Des Kaisers lebendige Fürsorge für den Münsterbau“ das Witzblatt „Jugend“ 1906 Nr. 49.

\*\*\*) Leider fiel mir nicht ein, die Schrift unmittelbar einzusenden. Inzwischen hat, wenn ich recht berichtet bin, der Kaiser von ihr u. zw. ungnädig Kenntnis genommen.



bieten. Im Parlament freilich geschieht das in herbster Art, verstimmt aber mehr, als es nützt. Der Kaiser muß überzeugt, nicht gezwungen werden. Und ich glaube, das kann nur geschehen, wenn man ihn zu einer gerechteren Beurteilung des Wesens der Kunst und dazu bringt, anzuerkennen, daß die Richtung der modernen Kunst keine willkürliche und zufällige ist, sondern, dem Zeitgeist entsprechend, notwendig so sein muß.

Wir sehen uns nun nochmals zusammenfassend diese moderne Kunst an. Ich gehe aus von Liebermann, der im Reichstag wiederholt als Hauptvertreter zitiert wurde. Er ist es tatsächlich für die Gruppe der Naturalisten Deutschlands. Liebermann begann mit der Naturwahrheit in älterer Auffassung. Er machte dann wohl dieselbe Entwicklung durch, die er in seiner Schrift über Degas (S. 16) darstellt: zuerst Manet, der ein Stück Natur gibt, durch ein Temperament gesehen; dann Degas, der wieder „Bilder“ malt, Bilder, wie Liebermann sagt, in denen der Abstand eines Gegenstandes vom andern oft die Komposition macht. Das ist ganz richtig. Keine Linie, nur — wie in der Natur — Flecken von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten: echte Impressionen. Man habe nicht, wie bei Whistler, den Eindruck des Gewollten, der vorgefaßten Meinung, des Präziösen. Ich komme auf diese Wertung noch zurück.

Wie sich nun Liebermann die Malerei „als Ding an sich, von jedem Zweck genesen“ denkt, das sagt er in einem Aufsatz in der Neuen Rundschau (1904, S. 372 f.) oder besser, er überläßt es dem Leser, den Kern dieser geistreichen Gedankenfolge zu fassen. Die Malerei besteht nicht in der Erfindung von Gedanken, sondern in der Erfindung der sichtbaren Form für den Gedanken. Gewiß, soweit der Maler schlechtweg in Betracht kommt, der Akademiker oder der Sezessionist, das ist einerlei; es kommt ja nur auf das Handwerk an. Liebermann braucht keine Gedanken zu erfinden, weil er zwar hinreichend Verstand für die Form hat, aber keinen Drang zum Gestalten eines Inhaltes in sich fühlt, nichts als

„Maler“ ist. Beim Künstler ist das etwas anderes. Für den ist der „Gedanke“ der zündende Funke, die Malerei lediglich Mittel zum Zweck. Es ist interessant, zuzusehen, welche Künste Liebermann spielen läßt, um das, was er malt, schließlich doch als Kunst erscheinen zu lassen. In Wirklichkeit sind seine Gemälde vorzügliche, ja bewundernswerte Experimente, wissenschaftlich wertvolle Arbeiten auf dem Gebiete der Qualitäten von Raum, Licht und Luft. Die Natur ersetzt ihm alle inhaltlichen Regungen.

Das ist nicht zufällig. Er geht von der Landschaft, bzw. dem Milieu aus. Es wird sich bei Gelegenheit zeigen lassen, daß der gotische Dom und die Landschaftsmalerei Schöpfungen desselben germanischen Geistes sind. Dieser geht nicht, wie es die Art der Griechen war, auf Masse und Gestalt aus, wie sie sich im Tempel und vor allem in der anthropomorphen Plastik manifestieren, sondern auf Raumdarstellung, Licht, Luft und Farbe. Wie im Dom begrenzter Raum, so wird in der Landschaft der unbegrenzte Raum gegeben. \*) Träger dieser Entwicklung mußte schließlich die Malerei werden. Über die Niederländer und Rembrandt, die Engländer mit Gainsborough und Constable, die Franken mit Millet, geht die Entwicklung auf unseren Böcklin, der ihr Klassiker geworden ist deshalb, weil er, wie Rembrandt, in erster Linie Künstler, nicht wie Velasquez, Hals und die modernen Impressionisten in erster Linie Maler schlechtweg gewesen ist.

Wir sind uns, glaube ich, noch immer nicht klar bewußt, daß die Landschaft für die Germanen „der Gegenstand“ ist, d. h. daß wir uns in der Landschaft das eigenste Instrument unseres Empfindungsausdruckes geschaffen haben. Vor allem sollte der Kaiser darauf aufmerksam gemacht werden. Wie die Griechen und Italiener in die menschliche Gestalt, so legen wir unser Fühlen und Denken mit Vorliebe in die Landschaft,

\*) Ganz im Gegensatz zum Japaner, der mit der Landschaft wie mit der Figur rein dekorativen Wirkungen, d. h. solchen ohne Raumpfinden zustrebt.

freilich mit Abstufungen, die heute noch kaum einer als zur selben Einheit gehörig erkennt. Man stelle nur einmal Böcklin und Liebermann nebeneinander! Beide gehen von demselben Gegenstand und seinen Gestalten, denen der Landschaft aus; was aber bildet der eine und was der andere daraus!

Liebermann macht in seinem Aufsätze eine Entdeckung. Um für seine Malerei ohne eigene Gedanken — wie ich es nenne, ohne Inhalt — den Titel der Kunst zu retten, nennt er das Aufstöbern neuer Variationen in den künstlerischen Qualitäten Phantasie. Natürlich vollziehe sich diese Phantasie-tätigkeit völlig im Künstler; sie gehe von rein sinnlichen Voraussetzungen aus. In dieser Auffassung liegt Rasse.\*) Ich begreife nicht, wie solche Impressionen dann mit dem Gedanken verbunden werden, den Liebermann doch voraussetzt, wenn er ihn auch beim Maler selbst ausschließt. Ja, er wertet ihn sogar sehr hoch, denn er gesteht offen ein: „Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche an den Künstler stellt, und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu bewältigen ist, als ein Stillleben.“ Ich meine, mit diesem Zugeständnis richtet sich Liebermann eigentlich selbst.

Man bezeichnet diese „gedankenlose“ Art des rein sinnlich-instinktiven Sehens der Natur heute gern mit dem Schlagwort Impressionismus. Hugo von Tschudi, der so schwere Kämpfe für die Anerkennung dieser Richtung durchzumachen hatte, schätzt sie nicht so hoch ein wie Liebermann, wenn er meint, sie zeitige nur ein künstlerisches Hilfsmittel, sei künstlerische Tat nur in den Händen der Bahnbrecher selbst gewesen. Die Tat liegt nach Liebermann jederzeit vor darin, daß ich die Natur nicht so darstelle, wie sie wirklich ist, sondern so, wie sie mir erscheint.

\*) Vgl. Deutschriften der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. LI S. 185. Man beachte auch, daß die Orientalen im allgemeinen sehr viel Phantasie haben, diese sich aber nur selten zu dem läutert, worauf es in der Kunst ankommt, zum Bedürfnis eines einfachen und klaren Ausdrucks von über die Sinnlichkeit hinweggekommenen Regungen des Gemütes.

Welch ein Sophisma; als wenn ich die Natur überhaupt anders sehen könnte! Auch Liebermann verurteilt die nackte Naturnachahmung, auch er verlangt, daß in diesen Gegenstand „Geist“ gelegt werde. Was er aber damit meint, die rein sinnliche Anschauung, ist doch wohl die Qualität von Licht, Luft und Farbe selbst, d. h. handwerksmäßiges Ausdrucksmittel, nicht Inhalt, und wie Liebermann ganz richtig erkennt, mehr Malerei an sich als Kunst.

Eine andere Gruppe von Künstlern, ich nenne Ludwig von Hofmann, geht ebenfalls von den künstlerischen Qualitäten aus, stellt aber die Farbe obenan. Die Vertreter dieser Richtung sind beleidigt, wenn man in ihren Bildern einen Inhalt sucht. Man weist auf eine der Gestalten, die sie in die Landschaft gebracht haben, fragt, was sie bedeute, oder sagt selbst, was sie wohl darstellen könnte. Die entrüstete Antwort lautet, es handle sich ausschließlich um einen Farbfleck. Auch diese Gruppe geht von der Natur aus, die Menschen, die darin vorkommen, sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern als Teile der Landschaft. Diese Art von Sezessionisten hat Absichten von wesentlich anderer Schattierung als die Naturalisten. Sie suchen durch ihre Qualitäten Reize dekorativer Art auszulösen. So sehr sie sich im persönlichen Verkehr gegen jede Deutung sträuben, schweigen sie doch verschämt, wenn Kritik und Publikum symbolistische Rätsel in ihren Bildern suchen. Ein ehrlicher Farbensymbolist, der verstorbene Whistler, wird von Liebermann abgelehnt. Als echtem Künstler waren ihm die Qualitäten Mittel zum Zweck. Er umgab seine Porträts mit Farbensymphonien, die, wie es Böcklin Lenbach gegenüber verlangt haben soll, symbolisch auf den Charakter des Dargestellten vorzubereiten hatten. Das war offen und ehrlich; bei der breiten Masse der dekorativen Maler wird das Symbolistische hineingeheimnist, um der Qualität ein Mäntelchen von Inhalt, d. h. Kunst umzuhängen.

Der Sozialdemokrat Singer gedachte mit besonderer Anerkennung einer dritten Gruppe, die Not und Elend zum

Gegenstände wähle, „um die Wahrheit zu zeigen“. Das tun tatsächlich die modernen Gelehrten des Dramas, Gerhart Hauptmann an der Spitze. Aber solche wissenschaftlichen Analysen sind in der bildenden Kunst immer nur Gegenstand, Titel, nie der eigentliche Inhalt gewesen. Courbet malt die Landschaft seiner Heimat Ornans und nimmt auch die zugehörigen Menschen herein, Millet den Acker mit seinen Sklaven; das Wesentliche bleibt immer die Landschaft, die Heimat oder Mutter Erde. Meunier, der Große, läßt als Plastiker natürlich diese Umgebung weg und nur deshalb könnten seine kleinen Bronzen am ehesten als einer sozialistischen Tendenz entsprungen angeführt werden. Im allgemeinen aber sind Not und Elend beliebte Beigaben der Landschaft nur deshalb, weil sie im Rahmen der Kunst neu sind und nach Zeitgeist riechen. Es ist nicht selten der Mob unter den Künstlern, der nach diesen Brosamen greift.

Die moderne Kunst findet m. E. vorläufig nicht die Kraft, sich an richtige große Aufgaben heranzuwagen. Sie ist immer noch viel zu sehr im Entdecken neuer Qualitäten befangen, obwohl sie, im Vollbesitz derselben, ruhig dazu übergehen könnte, ihre Errungenschaften nun auch in den Dienst der Idee zu stellen, d. h. sie bei Wahrung der starken, rein künstlerischen Impression verstandesmäßig zu einem harmonisch geordneten Ganzen im Dienste moderner Weltanschauung zu vereinigen. Aber freilich, davon liegt nichts in der Zeit. Alle Welt ist unruhig und erwartet sehnsüchtig eine allgemein befriedigende Lösung. Die Künstler haben inzwischen freie Hand. Die meisten Modernen, Klinger vielleicht ausgenommen, mühen sich in den Klüften und Wäldern von Qualität und Technik ab; sie harren ahnungsvoll des Bahnbrechers, der sie zur Höhe der Kunst führen soll. Ob es ein einzelner Meister sein wird wie Leonardo, Bramante, Michelangelo? Doch wohl eine einigende soziale Idee, die dann in der Masse wirkt. Ob einer der großen Sprachkundigen, ein vorahnender Prophet, nicht schon da war: in Böcklin?

Es ist merkwürdig, wie wenig Schule Böcklins Geist gemacht hat. Die Sezessionisten, statt diesem echten deutschen Meister, der alle Zeiten überragen wird, mit ganzer Seele anzuhängen und in seinem Geiste all die neuesten Errungenschaften nutzbar zu machen, trugen ihn als Reklameschild vor sich her, zersplitterten sich aber in unzählige Lager und spinnen weiter an ihren Problemen rein technischer und qualitativer Art. Liebermann hat noch den durchdringenden Verstand seiner Rasse, andere echte Sehnsucht nach dem Höchsten; aber die große Masse ist doch vom Grafen Oriola im Reichsrath richtig charakterisiert worden. Und da sich gerade diese Sorte am meisten vordrängt, die vornehm und großzügig Strebenden aber aufgesucht sein wollen, so läßt sich begreifen, wie der Kaiser von der Sezession mit Abscheu als einer Rinnsteinkunst sprechen konnte.

Aber ich fürchte, auch die besten befriedigen ihn nicht. Der Kaiser würde sich wohl längst mit weniger akademischen Kräften als Begas, Raschdorf, Werner u. s. w. umgeben haben, wenn er nur das Gefühl hätte, daß die Jungen irgendwie seinen künstlerischen Absichten besser entsprechen könnten, als die Alten. Er geht in seinen Forderungen vom Inhalt aus; die moderne Kunst aber behandelt nichts so verächtlich, wie gerade diesen. Der Kaiser wünscht, durch klar umschriebene Gestalten zu wirken, die Sezession aber unterordnet der Mehrheit nach gerade die Gestalt allen anderen Qualitäten, besonders Licht, Luft und Farbe. Der Kaiser wünscht eine imposante Hervorhebung patriotischer Gefühle, die Moderne aber unterordnet alle derartigen Staatsnotwendigkeiten ihrem künstlerischen Eigenwillen. Sie läßt sich zu nichts gebrauchen, verlangt vielmehr, daß man sich unter ihre Sonde gebe.

Es ist wie in der modernen Frauenbewegung. Die Frauen wollen sich nicht länger dem Wink der Männer fügen; sie wollen nicht mehr das süße Joch der Abhängigkeit tragen, sondern stellen sich auf eigene Füße. Für den gewissenhaften Mann, der nach Einsichten auf Grund von Erfahrungen han-

delt, die längst hinter ihm liegen, ist dieses jugendliche Allesbesserwissenwollen eine schwere Plage. Aber der Vernünftige schweigt, weil er weiß, daß der Zwang nur verdirbt; seufzend läßt er die Quälerei über sich ergehen, in der Hoffnung, daß mit der Einsicht auch die Selbstbeschränkung zurückkehren werde. Auf dem Gebiete der Kunst liegt der Fall nicht viel anders: Es ist hergebracht, daß der Kaiser befiehlt und die Kunst gehorcht. Aber wir leben nun einmal in einer Zeit des Aufbäumens gegen alles, was sich in festen Geleisen bewegen will. Wir wollen prüfen, ob denn das wirklich so sein muß, ob denn die Geleise wirklich richtig gelegt sind. Ich meine, diesen Grübeleien sollte doch Spielraum gegönnt werden. Schroffer Widerstand macht aus dem Suchenden ohne Not einen Gegner. Der Kaiser hat gewiß recht darin, wenn er von der Kunst verlangt, daß sie von Gegenständen höherer Ordnung ausgehe; aber im Augenblick ist das nicht zu leisten und der Monarch geht zu weit, wenn er auch den Inhalt, die künstlerische Qualität und womöglich selbst die Technik vorschreiben möchte. Dafür sind freilich nur Männer zu finden, die von Anfang an Akademiker waren oder es im Laufe der Zeit geworden sind.

Wir besaßen einen Künstler von Gottes Gnaden: Böcklin. Ich möchte wissen, ob der Kaiser mit ihm etwas anzufangen gewußt hätte. Schwerlich; auch wenn der Schweizer als preußischer Patriot geboren worden wäre. Bilder voll des wärmsten Heimatgefühls, wie Böcklins „Heimkehr“, sind wahrscheinlich nicht nach des Kaisers Geschmack. Was Menzel geschaffen hat, ist aus freier Wahl entstanden unter dem Einfluß einer Zeit, die dem Historischen nachging und in welcher der Zug zur Wirklichkeitsdarstellung latent lag. Wäre Menzel heute ein Junger, der Kaiser hätte aus ihm am wenigsten einen Künstler schnitzen können, der im wohlwollenden Staatsinteresse zu schaffen imstande gewesen wäre. Die Sezession wird niemand zügeln. Sie kann sich nur selbst überwinden und wird es tun. Hoffen wir, daß der Kaiser ihr in Zeit und Einsicht vorseilt.

Sürst und Kunst waren nie in ihrem Lebensgefühl und ihrer Leistungsfähigkeit so weit auseinander, wie jetzt in Deutschland. Während der Kaiser sich auf der Höhe fühlt und einen Michelangelo, Bernini, Paolo Veronese oder Rubens haben möchte, stecken unsere Künstler im Quattrocento. Mit rastlosem Eifer forschen sie nach neuen Ausdrucksmitteln, wie Nietzsche sprechen sie in Aphorismen. Und wie es diesem versagt war, die Tiefe einzelner Gedanken durch künstlerische Qualität zur großen Einheit zu gestalten, so sind unsere Maler nicht imstande, die Masse einzelner Qualitäten zur Verkörperung großer Ideen in eine einzige wirkungsvolle Form zusammenzufassen. Die Folge ist, daß das Proletariat alles überwuchert und die großen Einzelerrungenschaften der Bahnbrecher dogmatisch banalisiert werden. Diese Schwäche wird anhalten, so lange die Maler blind sind für Meister von der Art Raphaels, so lange sie mit Liebermann glauben, Raphaels Werk vollende sich in der Linie, die zur akademischen Formel verflacht sei. Ich habe in meinem „Werden des Barock“ zu zeigen gesucht, wer Raphael war. Was Klinger u. a. erstreben, das Großdekorative, das hat kein Geringerer als Böcklin in den Stanzen gefunden. Raphael war kein Bahnbrecher von der Art der anderen Helden seiner Zeit, wie Leonardo, Michelangelo und Bramante. Was ihn groß macht, war eben, worauf auch unsere Zeit hindrängt: das Zusammenfassen aller der wertvollen Errungenschaften in eine großzügige Einheit. Böcklin hat Raphael in der Monumentalmalerei nachstreben wollen; aber er ist tragisch gescheitert, weil er sich in den Ausdrucksmitteln vergriff. Nicht mit der menschlichen Gestalt und der Masse dürfen wir Germanen den Gipfel der Kunst zu erringen hoffen, sondern mit der Landschaft und dem Raume. Hans von Marées hat das Problem geahnt; wann wird der Held kommen, der es löst? Wann die Zeit, die ihn hervorbringt?

