

Richard Wagner
Dichtungen und Schriften

Jubiläumsausgabe
in zehn Bänden
Herausgegeben von
Dieter Borchmeyer

Band 6
Reformschriften
1849-1852

Insel Verlag

Pw 361

Inhalt

<i>Reformschriften 1849-1852</i>	
Das Kunstwerk der Zukunft (1849)	9
I. Der Mensch und die Kunst im allgemeinen	9
1. Natur, Mensch und Kunst	9
2. Leben, Wissenschaft und Kunst	11
3. Das Volk und die Kunst	13
4. Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk	17
5. Die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode	22
6. Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft	29
II. Der künstlerische Mensch und die von ihm abgeleitete Kunst	32
1. Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff	32
2. Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine	36
3. Tanzkunst	40
4. Tonkunst	51
5. Dichtkunst	74
6. Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten	91
III. Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen	98
1. Baukunst	98
2. Bildhauerkunst	105
3. Malerkunst	117
IV. Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft	125
V. Der Künstler der Zukunft	139
Wieland der Schmied als Drama entworfen	158
Anhang	
Widmung an Ludwig Feuerbach (1850)	190
Einleitung zum 3. und 4. Bande der »Gesammelten Schriften und Dichtungen«	192

80618311276

Erste Auflage 1983

© dieser Ausgabe Insel Verlag

Frankfurt am Main 1983

Alle Rechte vorbehalten

Druck: printer industria gráfica sa

Printed in Spain

Das Kunstwerk der Zukunft

(1849)

x. Der Mensch und die Kunst im allgemeinen

1. NATUR, MENSCH UND KUNST

Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen.

Als die Natur sich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloß, entstand auch ganz von selbst der Mensch: sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt diese auch von selbst in das Leben.

Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit: dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnisse, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens.

Die Notwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: solange er diesen nicht erfaßt, dünkt sie ihn Willkür.

Von dem Augenblicke an, wo der Mensch seinen Unterschied von der Natur empfand, somit überhaupt erst seine Entwicklung als Mensch begann, indem er sich von dem Unbewußtsein tierischen Naturlebens losriß, um zu bewußtem Leben überzugehen, – als er sich demnach der Natur gegenüberstellte, und, aus dem hieraus zunächst entspringenden Gefühle seiner Abhängigkeit von ihr, sich das Denken in ihm entwickelte, – von diesem Augenblicke an beginnt der Irrtum als erste Äußerung des Bewußtseins. Der Irrtum ist aber der Vater der Erkenntnis, und die Geschichte der Erzeugung der Erkenntnis aus dem Irrtume ist die Geschichte des menschlichen Geschlechtes von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Mensch irrfte von da an, wo er die Ursache der Wirkun-

gen der Natur außerhalb des Wesens der Natur selbst setzte, der sinnlichen Erscheinung einen unsinnlichen, nämlich als menschlich willkürlich vorgestellten Grund unterschob, den unendlichen Zusammenhang ihrer unbewußten, absichtslosen Tätigkeit für absichtliches Gebaren zusammenhangloser, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Lösung dieses Irrtumes besteht die Erkenntnis, und diese ist das Begreifen der Notwendigkeit in den Erscheinungen, deren Grund uns Willkür deuchte.

Durch diese Erkenntnis wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Notwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Betätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein, — gleichsam als die Darstellung, das Bild der Natur, — so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständnis durch die Wissenschaft, welche sich dieses wiederum zum Gegenstande der Erfahrung macht; die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit aber ist — die *Kunst**.

Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußtlose Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der inneren *Naturnotwendigkeit* ist, nicht die Unterordnung

* d. h. die Kunst im allgemeinen, oder die Kunst der Zukunft insbesondere.

unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht notwendige, sondern *willkürliche Macht*. Dann wird aber der Mensch auch wirklich erst Mensch sein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existiert. — Ebenso wird nun auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverküdende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnotwendigen Lebens der Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrtümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß.

Der wirkliche Mensch wird daher nicht eher vorhanden sein, als bis die wahre menschliche Natur, nicht willkürliche Staatsgesetze sein Leben gestalten und ordnen; die wirkliche Kunst aber wird nicht eher leben, als bis ihre Gestaltungen nur den Gesetzen der Natur, nicht der despötischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen. Denn wie der Mensch nur frei wird, wenn er sich seines Zusammenhangs mit der Natur freudig bewußt wird, so wird die Kunst nur frei, wenn sie sich ihres Zusammenhangs mit dem Leben nicht mehr zu schämen hat. Nur im freudigen Bewußtsein seines Zusammenhangs mit der Natur überwindet der Mensch aber seine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunst aber nur im Zusammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menschen.

2. LEBEN, WISSENSCHAFT UND KUNST

Gestaltet der Mensch das Leben unwillkürlich nach den Begriffen, welche sich aus seinen willkürlichen Anschauungen der Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieser Begriffe in der Religion fest, so werden sie ihm in der Wissenschaft Gegenstand willkürlicher, bewußter Anschauung und Untersuchung.

Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrtum zur Erkenntnis, von der Vorstellung zur Wirklichkeit, von der Religion

zur Natur. Der Mensch steht daher im Beginne der Wissenschaft dem Leben so gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur sich unterscheidenden, menschlichen Lebens, er den Erscheinungen der Natur gegenüber stand. Die Willkürlichkeit der menschlichen Anschauungen in ihrer Totalität nimmt die Wissenschaft auf, während neben ihr das Leben selbst in seiner Totalität einer unwillkürlichen, notwendigen Entwicklung folgt. Die Wissenschaft trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch ihre Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntnis der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Notwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Wesen der Wissenschaft ist sonach endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrtum endlich, die Wahrheit aber unendlich ist. Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Stärke des Irrtumes ist der Hochmut der Wissenschaft in der Verleugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchster Sieg dagegen der, von ihr selbst herbeigeführte, Untergang dieses Hochmutes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte, das sich bewußte Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Notwendigen. Die Wissenschaft ist daher das Mittel der Erkenntnis, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist. Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkennung ihren auftichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im *Kunstwerk*.

Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden,

forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählt, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.

Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das *unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momenten seiner leiblichsten Erscheinung*, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben.

Das Kunstwerk in diesem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, ist somit die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben, der Siegeskranz, der die besiegte, durch ihre Besiegung erlöste, dem freudig von ihr erkannten Sieger huldigend darreicht.

3. DAS VOLK UND DIE KUNST

Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde unmöglich sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der Notwendigkeit des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der Tat hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmute von solchem Triumphe geträumt, und unser regierter Staat, unsere moderne Kunst sind die geschlechtslosen, unfruchtbaren Kinder dieser Träume.

Die großen unwillkürlichen Irrtümer des Volkes, wie sie in ihren religiösen Anschauungen von Anfang herein sich kundgaben und zu den Ausgangspunkten willkürlichen, spe-

kulativen Denkens und Systematisierens in der Theologie und Philosophie wurden, haben sich in diesen Wissenschaften, namentlich vermittelst ihrer Adoptivschwester, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Ansprüche machen, als, kraft innewohnender göttlicher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrschen. Unlösbar würde demnach der Irrtum in alle Ewigkeit in siegreicher Zerstörung fortwähren, wenn dieselbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft innewohnender natürlicher Notwendigkeit, ihn praktisch wiederum vernichtete, und zwar mit solcher Bestimmtheit und Augenscheinlichkeit, daß die, übermütig vom Leben sich aussondernde, Intelligenz endlich keine andere Rettung vor wirklichem Wahnsinne zu ersehen hat, als in der unabdingten Anerkennung dieses einzig Bestimmten und Augenscheinlichen. Diese Lebensmacht aber ist – das Volk. –

Wer ist das Volk? – Notwendig müssen wir zunächst in der Beantwortung dieser überaus wichtigen Frage uns einigen. Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geschlechter; dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christentum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nicht-besitzenden, Teil der Staatsbürgerschaft begreifen können. Außer einer frivolen, hat dieser Name aber auch eine unverwischbare moralische Bedeutung erhalten, und um dieser letzteren willen geschieht es namentlich, daß in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten, sich gern alles zum Volke zählt, jeder vorgibt, für das Wohl des Volkes besorgt zu sein, keiner sich von ihm getrennt wissen will. Auch in unserer

neuesten Zeit ist daher im verschiedenartigsten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer ist denn das Volk? Kann in der Gesamtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Teil, eine gewisse Partei derselben, diesen Namen für sich allein ansprechen? Sind wir nicht vielmehr alle »das Volk«, vom Bettler bis zum Fürsten?

Diese Frage muß nach dem entscheidenden, weltgeschichtlichen Sinne, der ihr jetzt zu Grunde liegt, also beantwortet werden:

Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stillung ihrer Not nur in der Stillung einer gemeinsamen Not verhoffen dürfen, und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten, Not verwenden; – denn nur die Not, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Not; nur diese Not ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzlig wahr.

Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer sind seine Feinde? Alle diejenigen, die keine Not empfinden, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich nicht bis zur Kraft der Not steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als bloßes Bedürfnis der Erhaltung des Überflusses – als welches ein Bedürfnis ohne Kraft der Not einzlig gedacht werden kann – dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht.

Wo keine Not ist, ist kein wahres Bedürfnis; wo kein wahres Bedürfnis, keine notwendige Tätigkeit; wo keine notwendige Tätigkeit ist, da ist aber Willkür; wo Willkür herrscht,

da blüht aber jedes Laster, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Versagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses, kann das eingebildete, unwahre Bedürfnis sich zu befriedigen suchen.

Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der *Luxus*, welcher nur im Gegensatz und auf Kosten der Entbehrung des Notwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der *Luxus* ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfnis, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfnis eben selbst kein natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er – durch die Speisung – aufgeht: das unnötige Bedürfnis, das Bedürfnis nach Luxus, ist aber schon bereits Luxus, Überfluß selbst; der Irrtum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, lässt Geist, Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verpräßt um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Tätigkeit und Lebenskraft Tausender von Notleidenden; lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen, ohne seinen eigenen Hunger nur einen Augenblick sättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eisernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es sich eben selbst ist. Und dieser Teufel, dies wahnsinnige Bedürfnis ohne Bedürfnis, dies Bedürfnis des Bedürfnisses, – dies *Bedürfnis des Luxus*, welches der *Luxus selbst* ist, – regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tötet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den

Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Untertan wieder zu Gnaden anzunehmen; die Seele unserer deistischen Wissenschaft, welche einem unsinnlichen Gottes, als dem Ausflusse alles geistigen Luxus, den Menschen zur Verzehrung vorwirft; er ist – ach! – die Seele, die Bedingung unserer – *Kunst!* –

Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? –

Die Not, – welche der Welt das *wahre Bedürfnis* empfinden lassen wird, das Bedürfnis, *welches seiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen ist*.

Die Not wird die Hölle des Luxus endigen; sie wird die zermaerten, bedürfnislosen Geister, die diese Hölle in sich schließt, das einfache, schlichte Bedürfnis des rein menschlich sinnlichen Hungers und Durstes lehren; gemeinschaftlich aber wird sie uns auch hinweisen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren süßen Wasser der Natur; gemeinsam werden wir wirklich genießen, gemeinsam wahre Menschen sein. Gemeinsam werden wir aber auch den Bund der heiligen Notwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegt, wird das *gemeinsame Kunstwerk der Zukunft* sein. In ihm wird auch unser großer Wohltäter und Erlöser, der Vertreter der Notwendigkeit in Fleisch und Blut, – *das Volk*, kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein; denn im Kunstwerk werden wir Eins sein, – Träger und Weiser der Notwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, – *glückliche Menschen*.

4. DAS VOLK ALS DIE BEDINGENDE KRAFT FÜR DAS KUNSTWERK

Alles Bestehende hängt von den Bedingungen ab, durch die es besteht: nichts, weder in der Natur noch im Leben, steht vereinzelt da; alles hat seine Begründung in einem unendlichen Zusammenhange mit allem, somit auch das Willkürliche, Unnötige, Schädliche: Das Schädliche übt seine Kraft in der Verhinderung des Notwendigen, ja es verdankt seine

Kraft, sein Dasein, einzig dieser Verhinderung, und ist somit in Wahrheit nichts anderes, als die Ohnmacht des Notwendigen. Wäre diese Ohnmacht eine fortwährende, so müßte die natürliche Ordnung der Welt aber eine andere sein, als sie ist; das Willkürliche wäre das Notwendige, das Notwendige aber das Unnötige. Jene Schwäche ist aber eine vorübergehende, daher nur anscheinende; denn die Kraft des Notwendigen lebt und waltet namentlich auch als, im Grunde einzige Bedingung des Bestehens des Willkürlichen. So besteht der Luxus der Reichen einzig durch die Notdurft der Armen; und gerade die Not der Armen ist es, welche unaufhörlich dem Luxus der Reichen neuen Verzehrungsstoff vorwirft, indem der Arme, aus Bedürfnis der Nahrung für seine Lebenskraft, diese eigene Lebenskraft dem Reichen opfert. So hat auch einst die Lebenskraft, das Lebensbedürfnis der tellurischen Natur, diejenigen schädlichen Kräfte, oder vielmehr die Macht des Vorhandenseins derjenigen Elementarverbindungen und Erzeugungen genährt, welche sie daran verhinderten, die ihrer Lebenskraft und Fähigkeit wahrhaft entsprechende Äußerung von sich zu geben. Der Grund hiervon ist der in Wirklichkeit vorhandene Überfluß, die strotzende Überfülle vorhandener Zeugungskraft und Lebensstoffes, die unerschöpfliche Ergiebigkeit der Materie: das Bedürfnis der Natur ist daher höchste Mannigfaltigkeit und Vielheit, und die Befriedigung dieses Bedürfnisses erreichte sie endlich dadurch oder vielmehr damit, daß sie – um so zu sagen – der Ausschließlichkeit, der massenhaften, durch sie selbst zuvor aber üppig genährten, Einzelheit ihre Kraft versagte, d. h. sie in die Vielheit auflöste. – Das Ausschließliche, Einzelne, Egoistische, vermag nur zu nehmen, nicht aber zu geben: es kann sich nur zeugen lassen, ist selbst aber zeugungsunfähig; zur Zeugung gehört das Ich und das Du, das Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus. Die reichste Zeugungskraft ist daher in der größten Vielheit, und als die Erdnatur in ihrer Entäußerung zur mannigfaltigsten Vielheit sich befriedigt hatte, gelangte sie somit in den Zustand von Sättigung, Selbstzufriedenheit, Selbstgenuß, der sich in ihrer

gegenwärtigen Harmonie kundgibt; sie wirkt jetzt nicht mehr in massenhafter, totaler Umgestaltung, ihre Periode der Revolution ist abgeschlossen, sie ist jetzt das, was sie sein kann, somit von jeher sein konnte und werden mußte; sie hat ihre Lebenskraft nicht mehr an die Zeugungsunfähigkeit zu vergeuden, sie hat durch ihr ganzes, unendlich weites Gebiet die Vielheit, das Männliche und das Weibliche, das ewig sich selbst Erneuernde und Erzeugende, das ewig sich selbst Ergänzende, sich selbst Befriedigende, in das Leben gerufen, – und in diesem unendlichen Zusammenhange ist sie nun beständig, unbedingt sie selbst geworden.

In der Darstellung dieses großen Entwicklungsprozesses der Natur *am Menschen selbst* ist nun das menschliche Geschlecht, seit seiner Selbstunterscheidung von der Natur, begriffen. Dieselbe Notwendigkeit ist die treibende Kraft in der großen Menschheitsrevolution, dieselbe Befriedigung wird diese Revolution abschließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft schlechtweg, wie sie sich im Lebensbedürfnisse geltend macht, ist aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo sie dies ist – im Volke –, ist sie auch einzig die wahre, entscheidende. In großem Irrtume sind daher unsere Volksbelehrer, wenn sie wähnen, das Volk müsse erst *wissen* was er wolle, d. h. in *ihrem* Sinne wollen solle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus diesem Irrtume röhren alle unseligen Halbwesen, alles Unvermögen, alle schmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Gewußte ist nichts anderes als das, durch das Denken zum erfaßten, dargestellten Gegenstande gewordene, wirklich und sinnlich Vorhandene; das Denken ist so lange willkürlich, als es das sinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abwesende oder Vergangene nicht mit der unbedingtesten Anerkennung seines notwendigen Zusammenhangs sich vorzustellen vermag; denn das Bewußtsein dieser Vorstellung ist eben das vernünftige Wissen. Je wahrhafter aber das Wissen ist, desto aufrichtiger muß es

sich wiederum als einzig durch seinen Zusammenhang mit dem, zur sinnlichen Erscheinung gelangten, wirklich Fertigen und Vollendetem bedingt erkennen, die Bedingung der Möglichkeit des Wissens somit als in der Wirklichkeit begründet sich eingestehen. Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abstrahierend, das zukünftige Wirkliche konstruieren will, vermag es nicht *das Wissen* zu produzieren, sondern es äußert sich als *Wähnen*, das sich gewaltig unterscheidet vom *Unbewußtsein*: erst wenn es sich in die Sinnlichkeit, in das wirklich sinnliche Bedürfnis sympathetisch und rückhaltslos zu versenken vermag, kann es an der Tätigkeit des Unbewußtseins teilnehmen, und erst das, durch das unwillkürliche, notwendige *Bedürfnis* zutage Geförderte, die wirkliche sinnliche Tat, kann wieder befriedigender Gegenstand des Denkens und Wissens werden; denn der Gang der menschlichen Entwicklung ist der vernunftgemäße, natürliche, vom Unbewußtsein zum Bewußtsein, vom Unwissen zum Wissen, vom Bedürfnisse zur Befriedigung, nicht von der Befriedigung zum Bedürfnisse, – wenigstens nicht zu dem Bedürfnisse, dessen Ende jene Befriedigung war.

X Nicht ihr Intelligenten seid daher erfunderisch, sondern das Volk, weil es die Not zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Taten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht ihr habt die *Sprache* erfunden, sondern das Volk; ihr habt ihre sinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verständnis nur verlieren, das Verlorene mühselig nur wieder erforschen können. Nicht ihr seid die Erfinder der *Religion*, sondern das Volk; ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entstellen, den in ihr liegenden Himmel zur Hölle, die in ihr sich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht ihr seid die Erfinder des *Staates*, sondern das Volk; ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zusammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem

wohltätigen Schutzverträge aller zu einem übeltägigen Schutzmittel der Bevorrechten, aus einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menschheit zu einem starren, nur ausgestopften Eisenpanzer, der Zierge einer historischen Rüstkammer gemacht. Nicht ihr gebt dem Volke zu leben, sondern es gibt euch; nicht ihr gebt dem Volke zu denken, sondern es gibt euch; nicht ihr sollt daher das Volk lehren wollen, sondern ihr sollt euch vom Volke lehren lassen: und an *euch* wende ich mich somit, *nicht an das Volk*, – denn *dem* sind nur wenige Worte zu sagen, und selbst der Zuruf: »Tu wie du mußt!« ist ihm überflüssig, weil es von selbst tut, wie es muß; sondern ich wende mich im Sinne des Volkes – notwendig aber in eurer Ausdrucksweise – an euch, ihr Intelligenten und Klugen, um euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlösung aus eurer egoistischen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes – da, wo ich sie fand, wo sie mir als Künstler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwischen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen den kühnsten, zuversichtlichsten Glauben an die Zukunft gewann, – ebenfalls anzubieten.

Das *Volk* also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seine eigenen Feinde erlöst. Sein Verfahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Notwendigkeit elementarischen Waltens wird es den *Zusammenhang* zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. Solange diese Bedingungen bestehen, solange sie ihren Lebenssaft aus der vorgeudeten Kraft des Volkes saugen, solange sie – selbst zeugungsunfähig – die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoistischen Bestehen aufzehren, – so lange ist auch alles Deuten, Schaffen, Ändern, Bessern, Reformieren* in diesen Zuständen nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur *das* durch die Tat zu verneinen, was in der Tat *nichts* – nämlich unnötig, überflüssig, nichtig – ist; es

* Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als derjenige, der gerade am *redesten* dabei verfährt?

braucht dabei nur zu wissen, was es *nicht* will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses *Nichtgewollte* durch die Kraft seiner Not nur zu einem *Nichtsegenden* zu machen, das Vernichtungswerte zu vernichten, so steht das *Etwas* der enträtelten Zukunft auch schon von selbst da.

Sind die Bedingungen aufgehoben, dem die Überflüssigen gestatten vom Marke des Notwendigen zu zehren, so stehen von selbst die Bedingungen da, welche das Notwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: sind die Bedingungen aufgehoben, die das Bedürfnis des Luxus bestehen lassen, so sind von selbst die Bedingungen gegeben, welche das *notwendige* Bedürfnis des Menschen durch den üppigsten Überfluß der Natur und der eigenen menschlichen Erzeugungsfähigkeit im undenklich reichsten, dennoch aber entsprechendsten Maße zu befriedigen vermögen. Sind die Bedingungen der Herrschaft der *Mode* aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen der *wahren Kunst* von selbst vorhanden, und wie mit einem Zaubererschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschentumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erschlossenen harmonischen Gestaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieser seligen Harmonie der Natur wird sie aber dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste, vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. h. des Menschen, der das *ist*, was er seinem Wesen nach sein *kann* und deshalb sein *soll* und *wird*.

5. DIE KUNSTWIDRIGE GESTALTUNG DES LEBENS DER GEGENWART UNTER DER HERRSCHAFT DER ABSTRAKTION UND DER MODE

Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche Sein. Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des *gemeinsamen* Lebensbedürfnisses seiner *Gattung*, im Unterschiede von der Natur

und der in ihr enthaltenen, vom Menschen unterschiedenen, Gattungen lebendiger Wesen, – ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Das Denken ist demnach die Fähigkeit des Menschen, das Wirkliche und Sinnliche nach seinen Äußerungen nicht nur zu empfinden, sondern nach seiner Wesenheit zu unterscheiden, endlich in seinem Zusammenhänge zu erfassen und sich darzustellen. Der Begriff von einer Sache ist das im Denken dargestellte Bild seines wirklichen Wesens: die Darstellung der Bilder aller erkenntlichen Wesenheiten in einem Gesamtbilde, in welchem das Denken sich die im Begriff dargestellte Wesenheit aller Realitäten nach ihrem Zusammenhang vergegenständlicht, ist das Werk der höchsten Tätigkeit der menschlichen Seele, des *Geistes*. Muß in diesem Gesamtbilde der Mensch das Bild, den Begriff, auch seines eigenen Wesens mit eingeschlossen haben, ja, – ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft in dem ganzen Gedanken-kunstwerke, so führt diese Kraft und die durch sie dargestellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, sinnlichen Menschen, ihrem letzten Grunde nach also aus seinem Lebensbedürfnisse, und endlich aus der Bedingung, welche dieses Lebensbedürfnis hervorruft, dem realen, sinnlichen Dasein der Natur, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fahren gelassen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbstvergegenständlichung sich selbst endlich als seinen Grund erfassen, wo sich der Geist nicht als letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Tätigkeit, daher als Grund und Ursache der Natur begreifen will, – da ist auch das Band der Notwendigkeit aufgehoben, und die Willkür rast schrankenlos, – unbegrenzt, frei, wie unsere Metaphysiker wähnen, – durch die Werkstätte der Gedanken, ergießt sich als Strom des Wahnsinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geist die Natur erschaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, ist der Philosoph eher als der Mensch, so ist Natur, Wirklichkeit und Mensch auch nicht mehr notwendig, ihr Dasein, als überflüssig, sogar schädlich; das

Überflüssigste aber ist das Unvollkommene *nach dem Vorhandensein des Vollkommenen*. Natur, Wirklichkeit und Menschen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Begründung ihres Vorhandenseins, – wenn der Geist, – der unbedingte, einzig sich selbst Grund und Ursache, daher auch Gesetz seiende Geist, – nach seinem absoluten, souveränen Gutdünken sie verwendet. Ist der Geist an *sich* die Notwendigkeit, so ist das Leben das Willkürliche, ein phantastisches Maskenspiel, ein müßiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein »car tel est notre plaisir« des Geistes; so ist alle rein menschliche Tugend, vor Allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Deutbares und gelegentlich zu Verneinendes; so ist alles rein menschliche Bedürfnis Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfnis; so ist der Reichtum der Natur das Unnötige, die Auswichse der Kultur aber sind das Nötige; so ist das Glück der Menschen Nebensache, der abstrakte Staat aber Hauptsache; das Volk der zufällige Stoff, der Fürst und der Intelligente aber der notwendige Verzehrer dieses Stoffes.

Nehmen wir das Ende für den Anfang, die Befriedigung für das Bedürfnis, die Sättigung für den Hunger, so ist Bewegung, Fortgang, aber auch nur denkbar in einem erkünstelten Bedürfnisse, in einem durch Stimulation erzeugten Hunger; und dies ist in Wahrheit die Lebensregung unserer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck ist – die *Mode*. Die *Mode* ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfnis erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deshalb die unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannie, die je ~~aus~~ der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverleugnung zu Gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Häßlichen; sie tötet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und

Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. Wo die lächerlichste Mode herrscht, da muß die Natur als das Lächerlichste anerkannt werden; wo die verbrecherischste Unnatur herrschte, da muß die Äußerung der Natur als das höchste Verbrechen erscheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingesperrt werden.

Das Wesen der Mode ist die absoluteste Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoistischer, geschlechtsloser, zeugungsunfähiger ist; ihre Tätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnötiger Wechsel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit. Die *Gewohnheit* aber ist der unüberwindliche Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnislosen. Die Gewohnheit ist der Kommunismus des Egoismus, das erhaltungszähe Band gemeinschaftlichen, notlosen Eigennutzes; ihre künstliche Lebensregung ist eben die der Mode.

Die Mode ist daher nicht künstlerische Erzeugung aus sich, sondern nur künstliche Ableitung aus ihrem Gegensatze, der Natur, von der sie sich im Grunde doch einzig ernähren muß, wie der Luxus der vornehmen Klassen sich wiederum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfnisse der niederer, arbeitenden Klassen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirklichen Natur schaffen: alle ihre Gestaltungen, Schnörkel und Zieraten haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; sie kann, wie all unser abstraktes Denken in seinen weitesten Abirrungen, schließlich doch nichts anderes erdenken und erfinden, als was seinem ursprünglichen Wesen nach in der Natur und im Menschen sinnlich und förmlich vorhanden ist. Aber ihr Verfahren ist ein hochmütiges, von der Natur willkürlich sich lostrennendes: sie ordnet und befiehlt da, wo alles in Wahrheit sich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann sie in ihren Bildungen nur die Natur entstellen, nicht aber darstellen; sie kann nur *ableiten*, nicht aber *erfinden*, denn Erfinden ist in Wahrheit nichts

anderes als *Auffinden*, nämlich *Auffinden*, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode ist daher ein mechanisches. Das Mechanische unterscheidet sich vom Künstlerischen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die *Maschine*, hervorzubringen; wogegen das Künstlerische gerade den entgegengesetzten Weg einschlägt, Mittel auf Mittel hinter sich wirft, von Ableitung auf Ableitung absieht um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der *Natur*, mit verständnisvoller Befriedigung seines Bedürfnisses anzukommen.

So ist denn die *Maschine* der kalte, herzlose Wohltäter der luxusbedürftigen Menschheit. Durch die Maschine hat diese endlich aber auch noch den menschlichen Verstand sich untertägig gemacht; denn vom künstlerischen Streben, vom künstlerischen Auffinden abgelenkt, verleugnet, verunehrt, verzehrt er sich endlich im mechanischen Raffinieren, im Einswerden mit der Maschine, statt im Einswerden mit der Natur im Kunstwerke.

Das Bedürfnis der *Mode* ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses der *Kunst*; denn das Bedürfnis der Kunst kann unmöglich da vorhanden sein, wo die Mode die gesetzgebende Gewalt des Lebens ist. In Wahrheit konnte das Streben einzelner begeisterter Künstler unserer Zeit auch nur darauf zielen, jenes notwendige Bedürfnis vom Standpunkte und durch die Mittel der Kunst erst aufzuregen: fruchtlos und eitel muß jedoch all solches Bemühen angesehen werden. Das Unmöglichste für den Geist ist, Bedürfnis zu erwecken; dem wirklich vorhandenen Bedürfnisse zu entsprechen, hat der Mensch überall und schnell die Mittel; nirgends aber, es hervorzurufen, wo die Natur es versagt, wo die Bedingungen dazu in ihr nicht vorhanden sind. Ist aber das Bedürfnis des Kunstwerkes nicht da, so ist das Kunstwerk ebenso unmöglich; nur die Zukunft vermag es uns erstehen zu lassen, und zwar durch das Erstehen seiner Bedingungen aus dem Leben.

Nur aus dem *Leben*, aus dem einzig auch nur das Bedürfnis nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst *Stoff* und *Form* zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten. Der von der Notwendigkeit des Natürlichen irrtümlich sich lostrennende Geist übt willkürlich, und im sogenannten gemeinen Leben selbst unwillkürlich, seinen entstellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weise aus, daß der in seiner Lostrennung endlich unselige, nach wirklicher gesunder Nahrung aus der Natur, nach seiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geist den Stoff und die Form für seine Befriedigung im wirklichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlösung, zur rückhaltslosen Anerkennung der Natur, kann er sich mit dieser nur in ihrer getreuesten Darstellung, in der sinnlich gegenwärtigen Tat des Kunstwerkes versöhnen, so ersieht er, daß diese Versöhnung nicht durch Anerkennung und Darstellung der sinnlichen Gegenwart, nämlich dieses durch die Mode eben entstellten Lebens, zu gewinnen ist. Unwillkürlich muß er deshalb in seinem künstlerischen Erlösungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im gesunden Leben sich ihm ganz von selbst darbieten würde, da aufsuchen, wo er sie in minderer, endlich in mindester Entstellung zu gewahren vermag. Überall und zu jeder Zeit hat jedoch der Mensch der Natur das Gewand – wenn nicht der Mode – doch der *Sitte* umgeworfen; die natürlichste, einfachste, edelste und schönste Sitt ist allerdings die mindeste Entstellung der Natur, sie ist vielmehr das ihr entsprechendste menschliche Kleid: die Nachahmung, Darstellung dieser Sitt, – ohne welche der moderne Künstler von nirgends her wiederum die Natur darzustellen vermag, – ist dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Absicht unerlösbar beherrschtes Verfahren, und was so im redlichsten Streben nach Natur geschaffen und gestaltet wurde, erscheint, sobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart tritt, entweder unverständlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf diese Weise dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegensatze zu ihm nur die *Manier* und den häufigen, unruhigen Wechsel derselben zu verdanken. An der *Manier* hat sich aber unwillkürlich wieder das Wesen der Mode offenbart; ohne notwendigen Zusammenhang mit dem Leben, tritt sie, ebenso willkürlich maßgebend in die Kunst, wie die Mode in das Leben, verschmilzt sich mit der Mode, und beherrscht, mit einer der ihrigen gleichen *Macht*, jedwede Kunstrichtung. Neben ihrem Ernste zeigt sie sich – mit fast nicht minderer Notwendigkeit – auch in vollster Lächerlichkeit; und neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als »*Manieren*« zeitweise, und mehr oder weniger, aller unserer Kunstarten; ja, der religiös indifferentesten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöser Sekten, der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt die Naivität schwäbischer Dorfbauern, den feistgemästeten Göttern unserer Industrie die Not des hungernden Proletariers, mit keinen anderen Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier sieht denn der Geist, in seinem künstlerischen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunstwerke, sich zu der einzigen Hoffnung auf die Zukunft hingewiesen, oder zur traurigen Kraftübung der Resignation gedrängt. Er begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke, daher also nur in einer wahrhaft kunstbedürftigen, d. h. kunstbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunstzeugenden Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Notwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf das Erscheinen des Kunstwerkes an der Oberfläche der Gegenwart, der Öffentlichkeit, folglich auf die Öffentlichkeit selbst, so weit sie der Mode gehört. Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne

dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzwecks *aller*, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche Tat des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden erkennt, entsagt der modernen Gemeinsamkeit, diesem Zusammenhange willkürlicher Eigensucht, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.

6. MASSSTAB FÜR DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT

Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte vermag dies. Aber er kann es sich vorstellen, und daß diese Vorstellung nicht nur ein Wählen werde, davor bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der *Natur*. Der nach der Natur sich zurücksehnende, und deshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist, findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten *menschlichen* Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieser Natur ein in engeren Grenzen bereits dargestelltes Bild: diese Grenzen zum weitesten Umfange sich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorstellungsfähigkeit seines naturfürstigen Triebes.

Zwei *Hauptmomente* der Entwicklung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der *geschlechtlich nationale* und der *unnationale universelle*. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwicklungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersten deutlich erkennbar vor Augen. Bis

zu welcher Höhe der Mensch, — soweit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klimas und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimat, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, soweit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrienen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht *eine* wahre Tugend hat irgendwelche Religion als göttliches Gebot in sich aufgenommen, die nicht in dieser natürlichen Sitte von selbst inbegriffen gewesen wäre; nicht *einen* wirklich menschlichen Rechtsbegriff hat der spätere zivilisierte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entstellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits seinen sicheren Ausdruck erhalten; nicht *eine* wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur — mit hochmütigem Undanke! — sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunst aber nicht ein *künstliches* Produkt, — daß das Bedürfnis der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dies schlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Notwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem *Volke* überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demütigerer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der *Hellenen*? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der alliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unleugbares, siegreiches Zeug-

nis von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat alles getan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: »Das tat ich für euch, nun tut ihr aus Liebe zu euch, was ihr könnt!«

So haben wir denn die *hellenische* Kunst zur *menschlichen* Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur *hellenische*, nicht *allmenschliche* Kunst war, von ihr zu lösen; das *Gewand der Religion*, in welchem sie einzige eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem des Luxus — wenn auch eines schönen! — entsprechen konnte, — dies Gewand der speziell *hellenischen Religion* haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der *Allgemeinsamkeit*, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft schon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieses Band, *diese Religion der Zukunft*, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur *Einzelne, Einzame* sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem *Volke*. —

Genügen wir uns also dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, ohne Befriedigung in irgendwelcher eigensüchtigen Illusion suchen zu wollen, redlich und mit liebvoller Hingabe an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das *Wesen* der *Kunstarten* prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen; stärken wir unseren Blick zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen, und führen wir dann

kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft!

II. Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst

I. DER MENSCH ALS SEIN EIGENER KÜNSTLERISCHER GEGENSTAND UND STOFF

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Gestalt des Menschen, vergleicht sie der Umgebung und unterscheidet sie von ihr. Der leibliche Mensch und die unwillkürlichen Äußerungen seiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in sinnlichem Schmerz oder sinnlicher Wohlempfindung, stellen sich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar teilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menschen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges selbst, welches dem anschauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er diesem nicht nur die Gefühle des Herzens, sondern selbst die charakteristische Tätigkeit des Verstandes mitzuteilen, und je bestimmter schon der äußere Mensch den inneren auszudrücken vermag, desto höher gibt er sich als ein künstlerischer kund.

Unmittelbar teilt sich aber der innere Mensch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton seiner Stimme. Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehörs dringt der Ton aus dem Herzensgefühl wiederum zum Herzensgefühl: Schmerz und Freude des Gefühlsmenschen teilen sich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenschen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und Mitteilungsfähigkeit des

äußersten leiblichen Menschen für die Eigenschaft des ausdrückenden und mitzuteilenden, inneren Herzensgefühles an das Auge, seine Schranke findet, da tritt die entscheidende Mitteilung durch den Ton der Stimme an das Gehör, und durch das Gehör an das Herzensgefühl ein.

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mitteilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitführenden und teilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der Sprache ein. Die Sprache ist das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefestigte Masse des Tones. In ihr teilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren, unfehlbaren Verständnis bringen will. Sie ist somit das Organ des sich verstehenden und nach Verständigung verlangenden besonderen Gefühles, des Verstandes. – Dem unbestimmteren, allgemeinen Gefühle genügte die unmittelbare Eigenschaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für sich schon befriedigenden, sinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität seiner Ausdehnung vermochte es sogar seine eigene Qualität in ihrer Allgemeinheit bezeichnend auszusprechen. Das bestimmte Bedürfnis, das sich in der Sprache verständlich zu machen sucht, ist entschiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an seinem sinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenständliche Gefühl in seiner Unterschiedenheit von einem allgemeinen Gefühl darzustellen, daher zu schildern, zu beschreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühls unmittelbar gab. Der Sprechende hat deshalb von verwandten, aber ebenfalls unterschiedenen Gegenständen Bilder zu entnehmen und sie zusammenzustellen. Zu diesem vermittelten, komplizierten Verfahren hat er sich an und für sich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verständigung beschleunigt er aber dies Verfahren durch möglichst kürzestes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlassen seiner

allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch diese notwendige Entzagung, durch dieses Aufgeben des Wohlgefallens am sinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes – mindestens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmensch und Gefühlsmensch ihn an ihrer Ausdrucksweise zu finden vermögen, – wird der Verstandesmensch aber auch fähig, vermöge seines Organes der Sprache den sicheren Ausdruck zu geben, an welchem *jene* stufenweise ihre Schranken fanden. Sein Vermögen ist unbegrenzt: er sammelt und scheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfnis und Gutdanken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen; verknüpft und löst das Besondere und Allgemeine je nach Ermessen, um seinem Verlangen nach sicherem, verständlichem Ausdrucke seines Gefühles, seiner Anschauung, seines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum seine Schranke, wo er in der Erregtheit seines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, – also da, wo das Besondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrschenden Gefühles an sich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus seiner bedingten, persönlichen Empfindung sich in der Gemeinsamkeit der großen, allumfassenden Empfindung, somit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt wiederfindet, – wenn er also da, wo er der Notwendigkeit, sei es des Schmerzes oder der Freude, seinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, sondern zu gehorchen hat, – nach dem einzig entsprechenden unmittelbaren Ausdrucke seines unendlich gesteigerten Gefühles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu seinem besonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuschreiten, bei dem Gefühlsmenschen den sinnlichen Ton des Gefühls, bei dem Leibesmenschen die sinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnern; denn wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene

Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmensch in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, – keiner aber für sich allein. –

Der Fortschritt des äußeren Leibesmenschen, durch den Gefühlsmenschen zum Verstandesmenschen, ist der einer immer vermehrten Vermittelung: der Verstandesmensch ist, wie sein Ausdrucksorgan, die Sprache, der allvermittelste und abhängigste; denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müssen normal entwickelt sein, ehe die Bedingungen *seiner* normalen Qualität vorhanden sind. Die bedingteste Fähigkeit ist zugleich aber die gesteigertste, und die, auf die Erkenntnis seiner höheren, unüberbotenen Qualität begründete Freude an sich, verführt den Verstandesmenschen zu dem hochmütigen Wählen, die Qualitäten, die ihm Grundlage sind, als Dienerinnen seiner Willkür verwenden zu dürfen. Diesen Hochmut besiegt aber die Allgewalt der sinnlichen Empfindung und des Herzensgefühls, sobald sie als allen Menschen gemeinsame, als Empfindungen und Gefühle der Gattung, dem Verstandesmenschen sich kundgeben. Die einzelne Empfindung, das einzelne Gefühl, wie sie in ihm als Individuum durch diese eine, besondere und persönliche Begegnung mit diesem einen, besonderen und persönlichen Gegenstande, sich zeigen, vermag er zu Gunsten einer von ihm begriffenen, reicher Kombination mannigfacher Gegenstände zu unterdrücken und zu beherrschen; die reichste Kombination aller ihm erkennbaren Gegenstände führt ihm aber endlich *den Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhang mit der ganzen Natur* vor, und vor diesem großen, allgewaltigen Gegenstande bricht sich sein Hochmut. Er kann nur noch das Allgemeinsame, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe *überhaupt*: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.

2. DIE DREI REINMENSCHLICHEN KUNSTARTEN IN IHREM URSPRÜNGLICHEN VEREINE

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der *Lyrik*, sowie in dessen späterer bewußtvoller, höchster Vollendung, dem *Drama*.

Tanzkunst, *Tonkunst* und *Dichtkunst* heißen die drei ungeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind sie durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebensbedingend ineinander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erbortes Leben noch fortführen kann, nicht, wie im Dreiverein, selige Gesetze gebend, sondern zwangsvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der ächtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den anderen ihre schöne Gestalt in voller Selbständigkeit zu zeigen, sich aus der Verschlüfung lösend, nur noch mit der äußersten Handspitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, dieser sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingerrissen, huldigungsvoll sie grüßend, — um endlich alle, festumschlungen, Brust an Brust, Glied an Glied in brüstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonnigebendigen Gestalt zu verwachsen. — Das ist das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunst, der Einen, immer sie selber und immer

anderen, überreich sich scheidenden und überselig sich vereinigenden.

Dies ist die freie Kunst. Der süß und stark bewegende Drang in jenem Reigen der Schwestern, ist der *Drang nach Freiheit*; der Liebeskuß der Umschlungenen, die *Wonne der gewonnenen Freiheit*.

Der *Einsame* ist *unfrei*, weil beschränkt und abhängig in der Unliebe; der *Gemeinsame* *frei*, weil unbeschränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In allem, was da ist, ist das Mächtigste der *Lebenstrieb*; er ist die unwiderstehliche Kraft, des Zusammenhangs der Bedingungen, die das, was da ist, erst hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte also, die in dem, was durch sie ist, das sind, was sie in diesem Vereinigungspunkte sein können und sein wollen. Der Mensch befriedigt sein Lebensbedürfnis durch *Nehmen* von der Natur: dies ist kein Raub, sondern ein Empfangen, in sich Aufnehmen, Verzehren dessen, was, als Lebensbedingung des Menschen in ihn aufgenommen, verzehrt sein will; denn diese Lebensbedingungen, *selbst* Lebensbedürfnisse, heben sich ja nicht durch seine Geburt auf, — sie währen und nähren sich in ihm und durch ihn vielmehr so lange als er lebt, und die Auflösung ihres Bundes ist eben erst — der Tod. Das Lebensbedürfnis des Lebensbedürfnisses des Menschen ist aber das *Liebesbedürfnis*. Wie die Bedingungen des natürlichen Menschenlebens in dem Liebesbunde untergeordneter Naturkräfte gegeben sind, die nach Verständnis, Erlösung, Aufgehen in dem Höheren, eben *dem Menschen*, verlangten, so findet der Mensch sein Verständnis, seine Erlösung und Befriedigung, gleichfalls nur in einem Höheren; dieses Höhere ist aber die *menschliche Gattung*, die *Gemeinschaft der Menschen*, denn es gibt für den Menschen nur ein Höheres als er selbst: die Menschen. Die Befriedigung seines Liebesbedürfnisses gewinnt aber der Mensch nur durch *das Geben*, und zwar durch das *Sichselbstgeben* an andere Menschen, in höchster Steigerung an die Menschen überhaupt. Das Entsetzliche in dem absoluten Egoisten ist, daß er auch in den (anderen) Menschen

nur Naturbedingungen seiner Existenz erkennt, sie – wenn auch auf ganz besondere, barbarisch kultivierte Weise – *verzehrt* wie die Früchte und Tiere der Natur, also nicht *geben*, sondern nur *nehmen* will.

Wie aber der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe. Freiheit ist befriedigtes notwendiges Bedürfnis, höchste Freiheit befriedigtes höchstes Bedürfnis: das *höchste* menschliche Bedürfnis aber ist *die Liebe*.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentstellten Natur des Menschen hervorgehen oder von ihr sich ableiten, was nicht auch der charakteristischen Wesenheit dieser Natur vollkommen entspräche: das charakteristischste Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfnis.

Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, gegenseitig sich helfenden, – also seine *sich liebenden* Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede *künstlerische* Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht *einen Sinn*, sondern *Sinne* überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Grenzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie ineinander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich daher in der Verständigung auf; nur was sich liebt, kann sich aber verständigen, und lieben heißt: den anderen anerkennen, zugleich also sich selbst erkennen; Erkenntnis durch die Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten – *Allfähigkeit*.

Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht, ist somit *frei*, nicht die Kunstart, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herröhrt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie

an ihrem Grenzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfassen dieser Hand hebt sie über die Schranke hinweg; die vollständige Umschlingung, das vollständige Aufgehen in der Schwester, d. h. das vollständige Aufgehen ihrer selbst jenseits der gestellten Schranke, läßt aber die Schranken ebenfalls vollständig fallen; und sind alle Schranken in dieser Weise gefallen, so sind weder die Kunstarten, noch aber auch eben diese Schranken mehr vorhanden, sondern nur die *Kunst*, die gemeinsame, unbeschränkte Kunst selbst.

Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatze dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbständigkeit. – Selbständig ist nichts in der Natur, als das, was die Bedingungen seines Selbststehens nicht nur in sich, sondern auch außer sich hat: die inneren Bedingungen sind eben erst vermöge der äußeren vorhanden. Was sich unterscheiden soll, muß notwendig *das* haben, wovon es sich zu unterscheiden hat. Wer ganz er selbst sein will, muß erst erkennen, was er ist; dies erkennt er aber erst im Unterschiede von dem, was er nicht ist: wollte er das von ihm sich Unterscheidende von sich abtrennen, so wäre er selbst eben ja nichts Unterschiedenes, somit sich selbst Erkennbares mehr. Um ganz das sein zu wollen, was er für sich ist, muß der Einzelne ganz und gar das nicht zu sein brauchen, was er nicht ist; ganz was er nicht ist, ist ja aber das von ihm Unterschiedene, und nur in der vollsten Gemeinsamkeit mit dem von ihm Unterschiedenen, im vollsten Aufgehen in der von ihm unterschiedenen Gemeinsamkeit kann er eben erst vollkommen *das* sein, was er ist, sein soll, und vernünftigerweise nur sein will. Nur im Kommunismus findet sich der Egoismus vollständig befriedigt.

Der *Egoismus*, der so unermeßlichen Jammer in die Welt und so beklagewerte Verstümmelung und Unwahrheit in

die Kunst gebracht hat, ist allerdings anderer Art, als der natürliche, vernünftige, der in der Allgemeinsamkeit sich vollständig befriedigt. Er wehrt voll frommer Entrüstung die Bezeichnung des Egoismus von sich ab, nennt sich Bruder- und Christen- – Kunst- und Künstlerliebe; stiftet Gott und der Kunst Tempel; errichtet Spitäler, um das kranke Alter jung und gesund, – Schulen, um die gesunde Jugend alt und krank zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfassungen und Staaten und was alles noch, – nur, um zu beweisen, daß er nicht Egoismus sei: und dies ist gerade der allerunerlösbarste und deshalb einzig verderbliche für sich und die Allgemeinheit. Dies ist die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtig Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll; in der sich jeder brüstet, ganz für sich etwas Besonderes Originelles zu sein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Besonderes und ewig nur Nachgemachtes ist. Dies ist die Selbständigkeit des Individuums, bei welcher jeder Einzelne, um durchaus »mit Gottes Hilfe frei« zu sein, auf Kosten des Anderen lebt, *das* zu sein vorgibt, was Andere *sind*, kurz, die *umgekehrte Lehre Jesus'*: »Nehmen ist seliger, denn Geben« – folgt.

Dies ist der wahre Egoismus, in welchem jede *einzelne Kunstart* sich als allgemeine Kunst gebärden möchte, während sie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigentümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter solchen Bedingungen aus jenen drei holdseligen hellenischen Schwestern geworden ist! –

3. TANZKUNST

Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß notwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebaren seiner Glieder gelangt der

innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich. Frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgibt, wenn in seiner Mitteilung an diese Sinne der Künstler des sicheren Verständnisses des von ihm Mitgeteilten sich bewußt wird. Der höchste, mitteilungswerteste Gegenstand der Kunst ist der Mensch; zu vollkommen bewußter eigener Beruhigung teilt sich der Mensch endlich nur durch seine leibliche Gestalt dem ihr entsprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mitteilung an das Auge bleibt alle Kunst unbefriedigend, daher selbst unbefriedigt, unfrei: sie bleibt, bei höchster Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das kombinierende, mittelbar ersetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verständigungsvollen Mitteilung auch an das Auge, nur eine *wollende*, noch nicht aber vollkommen *könnde*; können muß aber die Kunst, und vom *Können* hat sehr entsprechend in unserer Sprache die *Kunst* auch ihren Namen. – Sinnliches Schmerz- oder Wohlempfinden gibt der Leibemensch unmittelbar an und mit den Gliedern seines Leibes kund, welche Schmerz oder Lust empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zusammenhange sich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigsten Glieder aus; aus der Beziehung zueinander selbst, dann aus dem Wechsel der sich ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Veränderung dieser Bewegungen – wie sie von dem Wechsel der von weicher Ruhe bis zu leidenschaftlichem Ungezüm bald allmählich, bald heftig schnell fortschreitenden Empfindungen bedingt werden, – entstehen die Gesetze unendlich wechselnder Bewegung selbst, nach denen der künstlerisch sich darstellende Mensch sich kundgibt. Der von rohester Leidenschaftlichkeit beherrschte Wilde kennt in seinem Tanze fast keinen anderen Wechsel, als den gleichförmigsten Ungezümes und gleichförmigster, apathischer

Ruhe. Im Reichtume und in der Manngifaltigkeit der Übergänge spricht sich der edlere gebildete Mensch aus; je reicher und mannigfaltiger diese Übergänge, desto ruhiger und gesicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechsels: das Gesetz dieser Ordnung ist aber der *Rhythmus*.

Der Rhythmus ist keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen soll, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewußt gewordene Seele der notwendigen Bewegungen selbst, durch welche dieser seine Empfindungen unwillkürlich mitzuteilen strebt. Ist die Bewegung mit der Gebärde selbst der gefühlvolle *Ton* der Empfindung, so ist der Rhythmus ihre verständigungsfähige *Sprache*. Je schneller der Wechsel der Empfindungen, desto leidenschaftlich befangener, desto unklarer ist sich der Mensch selbst, und desto unfähiger ist er daher auch, seine Empfindung verständlich mitzuteilen; je ruhiger der Wechsel, desto anschaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist aber Wiederholen der Bewegung: was sich wiederholt, läßt sich zählen, und das *Gesetz* dieser Zählung ist der *Rhythmus*.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist das *Maß* der Bewegungen, durch welche die Empfindung sich veranschaulicht, – das *Maß*, durch welches sie erst zur Verständnis ermöglichen Anschauung gelangt. Als selbstgegebenes Gesetz der Bewegung ist aber sein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maßgebend wird, notwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterschiedenes kann ich mich selbst erkennen; das von der Leibesbewegung Unterschiedene ist aber das, was sich einem von dem Sinne, dem die Leibesbewegung sich kundgibt, unterschiedenen Sinne mitteilt; und dieser ist das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Notwendigkeit der nach Verständlichung strebenden Leibesbewegung hervorgegangen, teilt sich als äußerlich dargestellte, maßgebende Notwendigkeit, als Gesetz, dem Tanzenden zunächst durch den nur dem Ohr wahrnehmbaren

Schall mit, – gerade wie in der Musik das abstrahierte Maß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgeteilt wird; die, in der Notwendigkeit der Bewegung selbst bedingte, gleichmäßige Wiederholung stellt sich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung seiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachsten zunächst durch Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder sonstiger schallgebender Gegenstände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der sich die Anordnung seiner Bewegungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Gesetz darstellt, genügt jedoch die bloße Bestimmung des Zeitabschnittes, in der sich die Bewegung wiederholt, nicht vollständig; wie die Bewegung nach dem schnellen Wechsel von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt selbst dauernd anhält und zu einer verweilenden Darstellung wird, so will er auch den nur plötzlich und mit sofortigem Verschwinden sich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung in der Zeit genötigt wissen; er will endlich die Empfindung, welche seine Bewegungen beseelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur so wird das selbstgegebene Maß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entsprechendes, indem es nicht nur eine Bedingung seines Wesens, sondern nach Möglichkeit alle seine Bedingungen umfaßt: das *Maß* soll also das in einer anderen, verwandten Kunstart vergegenständlichte Wesen des Tanzes selbst sein.

Diese andere Kunstart, in welcher die Tanzkunst notwendig sich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen sich sehnt, ist die *Tonkunst*, die das markige Gerüst ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunst empfängt.

Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißebare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst. Ist der Rhythmus als bewegungsbindendes, einheitgebendes Gesetz, der *Geist* der Tanzkunst – nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung –, so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das *Gebein* der

Tonkunst. Je mehr dieses Gebein sich mit dem Fleische des Tones umhüllt, desto unkenntlicher verliert sich das Gesetz der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst; um so mehr erhebt die Tanzkunst sich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem sie einzig dem Wesen des Tones zu entsprechen vermag. Das lebendigste Fleisch des Tones ist jedoch *die menschliche Stimme*, das Wort aber gleichsam wieder der knochige, muskulöse Rhythmus der menschlichen Stimme. In der Entschiedenheit und Bestimmtheit des Wortes findet die bewegungstreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst ergoß, aber endlich den unfehlbaren, sicherem Ausdruck, durch welchen sie sich als Gegenstand zu erfassen und klar auszusprechen vermag. Somit gewinnt sie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtkunst gewordenen Tonkunst ihre höchste Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendsten Erhöhung, indem sie von der Tanzkunst zur *Mimik*, von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen, zum dichtesten, feinsten Ausdrucke bestimmter, geistiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft sich aufschwingt. —

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander, der einzelnen Künste — wie es in Bezug auf Ton- und Dichtkunst hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige *Kunstwerk der Lyrik* geboren: in ihm ist jede, was sie ihrer Natur nach sein kann; was sie nicht mehr zu sein vermag, entlehnt sie nicht egoistisch von der anderen, sondern die andere ist es selbst für sie. Im *Drama*, der vollendetsten Gestaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste aber ihre höchste Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunst. Im Drama ist sich der Mensch nach seiner vollsten Würde künstlerischer Stoff und Gegenstand zugleich: hat die Tanzkunst in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Gesamtbewegung der von den Einzelnen oder von den Gesamten kundzugebenden Empfindungen unmittelbar darzustellen, und ist das aus ihr erzeugte Gesetz des Rhythmus das Verständi-

gung leitende Maß alles in ihm Dargestellten überhaupt, — so veredelt sie sich im Drama zugleich zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der *Mimik*. Als mimische Kunst wird sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menschen, und nicht mehr der rohsinnliche Rhythmus des Schalles, sondern der geistig sinnliche der Sprache stellt sich ihr als, seinem ursprünglichsten Wesen nach dennoch selbstgegebenes, Gesetz dar. Was die Sprache zu verständlichen strebt, alle die Empfindungen und Gefühle, Anschauungen und Gedanken, wie sie von weichster Milde bis zur unbeugbarsten Energie sich steigern und endlich als unmittelbarer Wille sich kundgeben, — all dies wird unbedingt verständliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache selbst wird als sinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zusammenwirken mit der Mimik. Von dieser feinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunst sich wieder abwärts bis zu ihrer ursprünglichsten Eigentümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch schildert und deutet, wo die Tonkunst nur als beseelter Rhythmus der Schwester noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und seiner Bewegung einzig der nötig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrschenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag. So erreicht im Drama die Tanzkunst ihre höchste Höhe und ihre vollste Fülle, entzückend wo sie anordnet, ergreifend wo sie sich unterordnet; immer und überall sie selbst, weil immer unwillkürlich und deshalb notwendig, unentbehrlich: nur da, wo eine Kunstart notwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, *was sie ist, sein kann und sein soll.* — Wie beim Turmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten und ihre Verständigung unmöglich wurde, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen: so schieden die Kunstarten, als alles Nationalgemeinsame in tausend egoistische Besonderheiten sich zersplitterte, sich aus dem stolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Dramas, in welchem sie ihr gemeinsam beseelendes Verständnis verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welches Schicksal die Tanzkunst erlebte, als sie den Reigen der Schwestern verließ, um auf gut Glück allein sich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunst es auf, der griesgrämig-tendenziös eurypideisch schulmeisternden Dichtkunst länger zur Verständigung die Hand zu reichen, die diese übellaunisch hochmütig von sich wies, um sie nur, zu einer Zweckleistung demütig dargeboten, wieder zu erfassen; — schied sie sich von der philosophischen Schwester, die in trübsinniger Frivolität ihre jugendlichen Reize nur noch zu *beneiden*, nicht mehr zu lieben vermochte, — so konnte sie die Hilfe der ihr nächsten, der Tonkunst, doch nie vollständig entbehren. Durch ein unauflösbare Band war sie an sie gebunden, die Tonkunst hatte den *Schlüssel* zu ihrer Seele in ihren Händen. Wie nach dem Tode des Vaters, in dessen Liebe sie alle sich vereinigten und all ihr Lebensgut als ein gemeinsames wußten, die Erben eigensüchtig abwägen, was ihnen zum besonderen Eigen gehöre, — so erwog aber auch die Tanzkunst, daß jener Schlüssel von *ihr* geschmiedet sei, und forderte ihn, als Bedingung ihres abgesonderten Lebens, für sich allein zurück. Gern ent sagte sie dem gefühlvollen Tone der Stimme ihrer Schwester; durch diese Stimme, deren Mark das Wort der *Dichtkunst* war, hätte sie sich ja unerlösbar an diese hochmütige Leiterin gefesselt fühlen müssen! Aber jenes *Werkzeug*, aus Holz oder Metall, das musikalische *Instrument*, das ihre Schwester — im liebevollen Drange, auch den toten Stoffen der Natur ihren seelenvollen Atem einzuhuchen — zur Unterstützung und Steigerung ihrer Stimme sich gebildet hatte, — dies Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit besaß, ihr das notwendige leitende Maß des Taktes und des Rhythmus, sogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schwester darzustellen, — das musikalische Instrument nahm sie mit sich, ließ unbekümmert die Schwester Tonkunst im Glauben an das Wort durch den uferlosen Strom christlicher Harmonie dahinschwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbstvertrauen sich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen diese hochaufgeschürzte Gestalt: wer ist ihr

nicht begegnet? Überall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung sich anläßt, stellt sie sich mit höchster Gefälligkeit ein, und leistet fürs Geld, was man nur will. Ihre höchste Fähigkeit, mit der sie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebärden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunst in seinem Verlangen nach wirklicher Menschwerdung zu erlösen, hat sie in stupider Gedankenlosigkeit — sie weiß nicht an wen? — verloren oder verschenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder, nur noch unbegrenzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge ist, so erscheinen zu können, als ob sie irgend etwas abzuschlagen vermöchte, und dieser Sorge entledigt sie sich in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln unbedingtester Bereitwilligkeit zu allem und jedem. Bei diesem unveränderlich feststehenden Ausdrucke ihrer Gesichtszüge entspricht sie dem Verlangen nach Abwechselung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunstmöglichkeit ist ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel sind nur noch zum unvermittelten Einladen durch sich selbst da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzustellen, was sie zu leisten vermöge, wobei Hände und Arme, des nötigen Gleichgewichtes wegen, sie schwesterlich unterstützen. Was im Privatleben, — wenn unsere moderne Staatsbürgerschaft, dem Herkommen und einer gesellschaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, sich auf sogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man sich mit zivilisiert hölzerner Ausdruckslosigkeit schüchtern anzudeuten erlaubt, das ist jener grundgütigen Tänzerin gestattet, auf öffentlicher Bühne mit unumwundenster Aufrichtigkeit auszusprechen; denn — ihr Gebaren ist ja nur Kunst, nicht Wahrheit, und wie sie einmal *außer* dem Gesetze erklärt ist, steht sie nun *über* dem Gesetze: wir können uns durch sie reizen lassen, ohne ja deshalb im gesitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie im Gegensatze hierzu auch die Religion Reizungen zu Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns

hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genötigt sind. Die Kunst ist *frei*, – und die Tanzkunst zieht aus dieser Freiheit ihren Vorteil; und daran tut sie recht, wozu wäre sonst die Freiheit da? – //

Wie mochte diese edle Kunst so tief fallen, daß sie in unserem öffentlichen Kunstleben nur noch als Spitze aller in sich vereinigten Buhlerkünste sich Geltung zu verschaffen, ihr Leben zu fristen vermag? Daß sie in den unehrenhaftesten Fesseln niedrigster Abhängigkeit unrettbar sich gefangengeben muß? – Weil alles aus seinem Zusammenhange Gerissene, Einzelne, Egoistische, in Wahrheit *unfrei*, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnemensch, der bloße Gefühls-, der bloße Verstandesmensch, sind zu jeder Selbständigkeit als wirklicher Mensch unfähig; die Ausschließlichkeit ihres Wesens läßt dieses zum ausschreitenden Unmaß führen, denn das gedeihliche Maß gibt sich – und zwar von selbst – nur in der Gemeinsamkeit des Gleichartigen und doch Unterschiedenen; das Unmaß aber ist die absolute Unfreiheit eines Wesens, und diese Unfreiheit stellt sich notwendig als äußere Abhängigkeit dar. –

Die Tanzkunst gab in ihrer Trennung von der wahren Musik und namentlich auch von der Dichtkunst, nicht nur ihre höchste Fähigkeit auf, sondern sie verlor auch von ihrer *Eigentümlichkeit*. Eigentümlich ist nur das, was aus sich selbst zu erzeugen vermag: die Tanzkunst war eine vollkommen eigentümliche, solange sie aus ihrem innersten Wesen und Bedürfnisse die Gesetze zu erzeugen vermochte, nach denen sie zur verständigungsfähigen Erscheinung kam. Heutzutage ist *nur* noch der *Volks*-, der *Nationaltanz* eigentümlich, denn auf unnachahmliche Weise gibt er aus sich, wie er in die Erscheinung tritt, sein besonderes Wesen in Gebärde, Rhythmus und Takt kund, deren Gesetze er unwillkürlich selbst schuf, und die als Gesetze erst erkennbar, mitteilbar werden, wenn sie aus dem Volkskunstwerke, als sein abstrahierte Wesen, wirklich hervorgegangen sind. Weitere Entwicklung des Volkstanzen zur reicherem, allfähigen Kunst

ist nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht mehr beherrschten, sondern wiederum frei gebarenden Tonkunst und der Dichtkunst möglich, weil in der verwandten Fähigkeit, und unter den Anregungen dieser Künste, sie ihre eigentümliche Fähigkeit allein im vollsten Maße entfalten und erweitern kann. Das Kunstwerk der griechischen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunst eigentümlichen Gesetze des Rhythmus, in der Tonkunst und namentlich in der Dichtkunst, durch die Eigentümlichkeit gerade dieser Künste, wieder unendlich mannigfaltig und charakteristisch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunst unerschöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigentümlicher Bewegungen gaben, und wie so in lebensfreudiger, überreicher Wechselwirkung die Eigentümlichkeit einer jeden Kunstart zu ihrer vollendetsten Fülle sich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte solcher Wechselwirkung nicht zugut kommen: wie alle Volkskunst der modernen Nationen durch die Einwirkung des Christentumes und der christlich-staatlichen Zivilisation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einzame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwicklung gedeihen können. Dennoch sind die einzigen eigentümlichen Erscheinungen im Gebiete des Tanzes, die unserer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie sie dem Charakter bald dieser oder jener Nationalität entkeimten oder selbst noch entkeimen. Alle unsere zivilierte eigentliche Tanzkunst ist nur eine Kompilation dieser Volkstänze: die Volksweise jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entstellt, – aber nicht weiter entwickelt, weil sie – als Kunst – immer nur von fremder Nahrung sich erhält. Ihr Verfahren ist daher immer nur ein absichtsvolles, künstliches Nachahmen, Zusammensetzen, ein Ineinanderschieben, keineswegs aber Zeugen und Neugestalten; ihr Wesen ist das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechselung heute dieser, morgen jener Weise den Vorzug gibt. Sie muß sich daher willkürliche Systeme machen, ihre Absicht in Regeln bringen, in unnötigen Vor-

aussetzungen und Annahmen sich kundgeben um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt werden zu können. Die Systeme und Regeln vereinsamen sie aber als Kunst vollends ganz, und verwehren ihr jede gesunde Verbindung zur gemeinschaftlichen Wirksamkeit mit einer anderen Kunstart. Die nur durch Gesetze und willkürliche Normen am künstlichen Leben erhaltene Unnatur ist durchaus egoistisch, und wie sie aus sich selbst zeugungsunfähig ist, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Diese Kunst hat daher kein Liebesbedürfnis; sie kann nur nehmen, nicht aber geben; sie zieht allen fremden Lebensstoff in sich hinein, zerfetzt und verzehrt ihn, löst ihn in ihr eigenes unfruchtbare Wesen auf, vermag aber nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselementen sich zu vermischen, weil sie selbst sich nicht zu geben vermag.

So läßt sich unsere moderne Tanzkunst in der *Pantomime* auch zu der Absicht des Dramas an; sie will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich alles sein, alles können und alles allein vermögen; sie will Menschen, menschliche Vorfälle, Zustände, Konflikte, Charaktere und Beweggründe darstellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der Sprache, Gebrauch zu machen; sie will dichten, ohne der Dichtkunst sich zuzugesellen. Was gebiert sie nun in dieser spröden Unvermischtheit und »Unabhängigkeit«? Das allerabhängigste, krüppelhaft verstümmtzte Geschöpf: Menschen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache versagt wäre, sondern die aus Eigensinn nicht sprechen wollen; Darsteller, die uns jeden Augenblick aus einer unselichen Verzauberung erlöst dünnen, sobald sie es einmal über sich gewannen, dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein gesund gesprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorschriften der pantomimischen Tanzkunst verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzselbständigkeit gefühl zu entweihen.

So jammervoll abhängig ist aber dieses stumme absolute Schauspiel, daß es im glücklichen Falle nur mit dramatischen

Stoffen sich abzugeben getraut, die zu der menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen, – aber selbst in den günstigsten Fällen dieser Art sich zu dem schmählichen Auskunftsmitte genötigt sieht, seine eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein erklärendes Programm mitzuteilen.

Und hierbei gibt sich unleugbar noch das edelste Bestreben der Tanzkunst kund; sie will doch wenigstens Etwas sein, sie schwingt sich doch zu der Sehnsucht nach dem höchsten Kunstwerke, dem Drama, auf; sie sucht sich dem widerlich lusternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem sie nach einem künstlerischen Schleier greift, der ihre schmachvolle Blöße decken soll. Aber in welche unwürdigste Abhängigkeit muß sie gerade bei der Kundgebung dieses Strebens sich werfen! Mit welch jämmerlicher Entstellung muß sie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbständigkeit büßen. Sie, ohne deren höchste, eigentlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß – aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden – von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten! –

O herrliche Tanzkunst! O schmähliche Tanzkunst! –

4. TONKUNST

Das Meer trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz- und Dichtkunst.

Sie ist das Herz des Menschen; das Blut, das von ihm aus seinen Umlauf nimmt, gibt dem nach außen gewandten Fleische seine warme, lebenvolle Farbe, – die nach innen strebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Tätigkeit des Herzens bliebe die Tätigkeit des Gehirnes nur ein mechanisches Kunststück; die Tätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenso mechanisches, gefühlloses Gebaren. Durch das Herz fühlt der Verstand sich dem ganzen Leibe verwandt, schwingt der bloße Sinnemensch sich zur Verstandestätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber ist der *Ton*; seine künstlerisch bewußte Sprache, die *Tonkunst*. Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelst, und den unsinnlichen Gedanken vermenschlicht. Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst: in ihr berühren sich mit liebevollem Durchdringen die Gesetze, nach denen beide ihrer Natur gemäß sich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen, das Maß der Dichtkunst, wie der Takt der Tanzkunst, zum notwendigen Rhythmus des Herzensschlages.

Empfängt sie die Bedingungen, unter denen sie sich kundgibt, von ihren Schwestern, so gibt sie ihnen sie in unendlicher Verschönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunst ihr eigenes Bewegungsgesetz der Tonkunst zu, so weist diese ihr es als seelenvoll sinnlich verkörperten Rhythmus zum Maße veredelter, verständlicher Bewegung wieder an; erhält sie von der Dichtkunst die sinnvolle Reihe scharfgeschnittener, durch Bedeutung und Maß verständnisvoll vereinter Wörter als gedankenreich sinnlichen Körper zur Festigung ihres unendlich flüssigen Tonelementes, so führt sie ihr diese gesetzvolle Reihe mittelbar vorstellender, zu Bildern, noch nicht aber zu unmittelbarem, notwendig wahren Ausdruck verdichteter, gedankenhaft-sehnsüchtiger Sprachlaute, als gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlösende *Melodie* wieder zu. In tonbeseltem *Rhythmus* und *Melodie* gewinnen Tanzkunst und Dichtkunst ihr eigenes Wesen, sinnlich vergegenständlicht, und unendlich verschönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben sich selbst. Rhythmus und Melodie sind aber die *Arme* der Tonkunst, mit denen diese ihre Schwestern zu liebevollem Verwachsen umschlingt; sie sind die *Ufer*, durch die sie, das *Meer*, zwei Kontinente verbindet. Tritt dieses Meer von den Ufern zurück, und breitet sich die Wüste des Abgrundes zwischen ihm und den Ufern aus, so wird kein segelfrohes Schiff mehr von dem einen zum anderen Kontinent tragen; auf immer bleiben sie getrennt, – bis etwa mechanische Erfindungen, vielleicht Eisenbahnen, die

Wüste fahrbar zu machen vermögen: dann setzt man wohl auch mit Dampfschiffen vollends über das Meer; die Atemkraft des allbelebenden Windhauches ersetzt der Qualm der Maschine: weht der Wind naturgemäß nach Osten, was kümmert's? – die Maschine klappert nach Westen, wohin man gerade will; der Tanzmacher holt sich so, über den dampfbezwungenen Meeresrücken der Musik, vom Dichtungskontinente her das Programm zu einer neuen Pantomime, der Bühnenstückverfertiger vom Tanzkontinente so viel Beinschwungstoff, als ihn gerade zum Lockermachen einer verstockten Situation nötig dünkt. – Sehen wir, was aus der Schwester Tonkunst ward, seit dem Tode des alliebenden Vaters *Drama!* –

Noch dürfen wir das Bild des *Meeres* für das Wesen der Tonkunst nicht aufgeben. Sind *Rhythmus* und *Melodie* die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr unverwandten Künste erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermessliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der *Harmonie*. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus; aus den schattigen Tälern des anderen Ufers erhebt sich der sehnsuchtsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmutig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt. In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller undenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermesslichen Grund ihres ewigen Keimens, Zengens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Ent-

keimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andere, als die *Natur des menschlichen Herzens selbst*, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schließt, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und – wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will – sich selbst auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus dem Urgrund seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von neuem sich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieses Sehnens aber an einem außerhalb ihm liegenden Gegenstande; tritt aus der sicheren, festbestimmten Erscheinungswelt dieser maßgebende Gegenstand zu ihm; zündet der sonnenumstrahlte, schlank und rüstig sich bewegende Mensch durch den Blitz seines glänzenden Auges die Flamme dieses Sehnens, – erregt er mit seinem schwelenden Atem die elastische Masse des Meerkristalles, – möge die Glut noch so hoch lodern, möge der Sturm noch so gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, – die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Glüten, doch als mildglänzendes Licht, – die Meeresfläche, nach dem Verschäumen riesiger Wogen, kräuselt sich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen; und der Mensch, froh der süßen Harmonie seines ganzen Wesens, überläßt sich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, steuert sicher nach der Weisung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. –

Der *Hellene*, wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge: ihm war es der sichere Strom, der ihn von Gestade zu Gestade trug, auf dem er zwischen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, – hier das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen sinnig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Auf der Fläche des Wassers

spiegelten sich ihm, von blauem Äthersaume begrenzt, getreu die Küsten des Landes mit Felsen, Tälern, Bäumen, Blumen und Menschen: und dies reizend wogende, vom frischen Fächeln der Lüfte anmutig bewegte Spiegelbild dünkte ihn *Harmonie*. –

Von den Ufern des Lebens schied sich der *Christ*. – Weiter und unbegrenzt suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozeane zwischen Meer und Himmel grenzenlos allein zu sein. Das Wort, das Wort des *Glaubens* war sein Kompaß, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wies. Über ihm schwebte dieser Himmel, nach jedem Horizonte hin senkte er sich als Grenze des Meeres herab; nie aber erreichte der Segler diese Grenze: von Jahrhundert zu Jahrhundert schwamm er unerlöst der immer vorschwebenden und nie doch erreichten neuen Heimat zu, bis ihn der Zweifel an die Tugend seines Kompasses erfaßte, bis er auch ihn als letztes menschliches Gaukelwerk grimmig über Bord warf, um nun, aller Bande ledig, steuerlos der unerschöpflichen Willkür der Meereswogen sich übergab. In ungestillter, zorniger Liebeswut regte er die Tiefen des Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unersättlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens selbst, das gegenstandslos ewig und ewig nur sich selbst lieben und ersehnen muß, – diese tiefste, unerlösbare Hölle des rastlosesten Egoismus, der ohne Ende sich ausdehnt, wünscht und will, und ewig und ewig doch nur sich wünschen und wollen kann, – trieb er gegen die abstrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, das gegenstandsbedürftigste allgemeine Verlangen – gegen die absolute Ungegenständlichkeit selbst. Selig, unbedingt selig, im weitesten, ungemessensten Sinne *selig sein*, und zugleich doch ganz *es selbst* bleiben zu wollen, war die unersättliche Sehnsucht des christlichen Gemütes. So hob sich das Meer aus seinen Tiefen zum Himmel, so sank es vom Himmel immer wieder zu seinen Tiefen zurück; ewig es selbst, und deshalb ewig unbefriedigt, – wie das maßlose, allbeherrschende Sehnen des Herzens, das nie sich geben, in einem Gegenstande aufgehen zu dürfen, sondern nur *es selbst* zu sein sich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maß; alles Grenzenlose ziehet sich selbst Grenzen; die Elemente verdichten sich endlich zur bestimmten Erscheinung, und auch das schrankenlose Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an dem sich sein Ungestüm brechen konnte. Wo wir am fernen Horizonte die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegrenzten Himmelsraum wählten, da entdeckte endlich der kühnste aller Seefahrer *Land*, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land. Durch seine Entdeckung ist der weite Ozean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten. Hat Columbus uns aber gelehrt den Ozean zu beschiffen, und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtige nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, – zum Menschen überhaupt geworden, so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschifftete, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten unmenschlichen Kontinenten nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft *verbindet*; und dieser Held ist kein anderer als – Beethoven. –

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwestern loslöste, nahm sie, als unerlässlichste nächste Lebensbedingung, – wie die leichtfertige Schwester Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maß entnommen hatte, – von der sinnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht etwa das menschenschöpferische, geistig dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerlässliche, den verdichteten Ton. Hatte sie der scheidenden Tanzkunst den rhythmischen Takt zum beliebigen Gebrauche überlassen, so erbaute sie sich nun einzig durch das Wort, das Wort des christlichen Glaubens, dieses flüssige, gebeinlos verschwimmende, das ihr ohne Widerstreben und gern bald vollkommen Macht über sich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der De-

mut, zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe sich verflüchtigte, desto notwendiger sah die Tonkunst sich veranlaßt, aus dem unerschöpflichen Grunde ihres eigenen flüssigen Wesens sich zu gestalten. Das Ringen nach solcher Gestaltung ist der Aufbau der *Harmonie*. Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden und nebeneinander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl notwendiger Sorge für die Schönheit dieser Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmut ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, – denn diese ist das Werk des Rhythmus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem sie mit maßlosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag; der Lebenshauch, der diesen rastlosen, nach Willkür sich wiederum selbstbedingenden, Wechsel bewegt und beseelt, ist das Wesen des Tones selbst, der Atem unergründlicher, allgewaltiger Herzenssehnsucht. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemütsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten, – *Ersterben*, d. h. Sterben ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst.

Solange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenlosen Grund der Harmonie versank, als es nur noch »Ächzen und Seufzen der Seele« war – wie auf der brünnigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik –, da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmonischen Säulen, der unrhythmischen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit mußte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr

endliches Erscheinen geben. Dem Wesen der Harmonie entspricht kein anderes künstlerisches Vermögen des Menschen; nicht an den sinnlich bestimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der strengen Folge des Denkens vermag es sich zu spiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Notwendigkeit der sinnlichen Erscheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darstellung ihrer unwillkürlichen, sinnlich wohlbedingten Beschaffenheit, sein Maß sich vorzustellen: sie ist wie eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maßlosen Grunde muß die Harmonie sich, aus äußerer — nicht innerer — Notwendigkeit zu sicherer, endlicher Erscheinung sich abzuschließen, Gesetze bilden und befolgen. Diese Gesetze der Harmonie folge, auf das Wesen der Verwandtschaft so gegründet, wie jene harmonischen Säulen, die Akkorde, selbst aus der Verwandtschaft der Tonstoffe sich bildeten, vereinigen sich nun zu einem Maße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohltätige Schranke setzt. Sie gestatten die mannigfaltigste Wahl aus dem Bereiche harmonischer Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtschaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum freien Belieben aus, verlangen jedoch vor allem sichere Bevölkerung der verwandtschaftlichen Hausgesetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr, um eines seligen Endes willen. Dieses Ende, also das Maß der zeitlichen Ausdehnung des Tonstückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anstandsregeln der Harmonie aber nicht; sie können, als wissenschaftlich lehr- oder erlernbarer Teil der Tonkunst, die flüssige Tonmasse der Harmonie sondern und zu begrenzten Körpern abscheiden, nicht aber das zeitliche Maß dieser begrenzten Massen bestimmen.

War die schrankensetzende Macht der Sprache verschlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunst unmöglich auch noch ihr zeitlich maßgebendes Gesetz aus sich finden, so mußte sie sich an den Rest des, von der Tanzkunst

ihr übrig gelassenen, rhythmischen Taktes wenden; rhythmische Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechsel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüssige Breite der Harmonie, wie ursprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich sicheren Abschluß bringen. Eine innere, nach rein menschlicher Darstellung verlangende Notwendigkeit lag dieser rhythmischen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Mensch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung sich kundgibt, war ihre treibende Kraft; sondern eine in sich aufgenommene *äußere* Notwendigkeit der nach egoistischem Abschluß verlangenden Harmonie. Dieses rhythmische Wechseln und Gestalten, das sich nicht nach innerer Notwendigkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Gesetzen und Erfindungen belebt werden; und diese Gesetze und Erfindungen sind die des *Kontrapunktes*. Der Kontrapunkt, in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgebürtigen, ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich einzige und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab; — als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse; sondern rein *sich*, ihrem absoluten göttlichen Wesen, ihr Dasein verdanke. Der Willkürliche dünkt sich ganz natürlich auch der absolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Musik nur ihr selbständiges Gebaren zu danken, denn einem *Seelenbedürfnisse* zu entsprechen waren jene tonmechanischen, kontrapunktischen Kunstwerkstücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Musik zu ihrem geraden Gegenteile geworden: aus einer *Herzensangelegenheit* zur *Verstandes-sache*, aus dem Ausdrucke unbegrenzter christlicher Gemütssehnsucht zum Rechenbuche moderner Börsenspekulation. Der lebendige Atem der ewig schönen, gefühsadeligen Menschenstimme, wie sie aus der Brust des Volkes unsterblich, immer jung und frisch herausdrang, blies auch dieses kon-

trapunktische Kartenhaus über den Haufen. Die in unentstellter Anmut sich treu gebliebene *Volksweise*, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begrenzte *Lied*, hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der Schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunswelt hinein. Diese verlangte es wieder *Menschen* darzustellen, Menschen – nicht Pfeifen – singen zu lassen; der Volksweise bemächtigte sie sich hierzu, und konstruierte aus ihr die *Opern-Arie*. Wie die Tanzkunst sich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfnis an ihm sich zu erfrischen, und ihn nach ihrem maßgeblichen Modebelieben zur Kunstkombination zu verwenden, – so machte es aber auch die vornehme Operntonkunst mit der Volksweise: nicht den *ganzen Menschen* hatte sie erfaßt, um ihn in seinem ganzen Maße nun künstlerisch nach seiner Naturnotwendigkeit gewähren zu lassen, sondern nur den *singenden*, und in seiner Singweise nicht die Volksdichtung mit ihrer innwohnenden Zeugungskraft, sondern eben bloß die vom Gedicht abstrahierte melodische Weise, der sie nach Belieben nun modisch konventionelle, absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen unterlegte; nicht das schlagende Herz der Nachtigall, sondern nur ihren Kehlschlag begriff man, und übte sich ihn nachzuahmen. Wie der Kunstanzer seine Beine abrichtete, in den mannigfachsten und doch einförmigsten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus sich nicht weiter entwickeln konnte, zu variieren, – so richtete der Kunstsänger eben nur seine Kehle ab, jene von dem Munde des Volkes abgelöste Weise, die er nimmer aus ihrem Wesen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umschreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und so nahm eine mechanische Fertigkeit anderer Art nur wieder den Platz ein, den die kontrapunktische Geschicklichkeit geträumt hatte. Die widerliche, unbeschreiblich ekelhafte Entstellung und Verzerrung der Volksweise, wie sie in der modernen Opernarie – denn nur eine verstümmelte Volksweise ist sie in Wahrheit keineswegs eine besondere Erfindung –

sich kundgibt, wie sie zum Hohn aller Natur, alles menschlichen Gefühles, von aller sprachlich dichterischen Basis abgelöst, als leb- und seelenloser Modetand die Ohren unserer blödsinnigen Operntheaterwelt kitzelt, – brauchen wir hier nicht weiter zu charakterisieren; wir müssen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingestehen, daß unsere moderne Öffentlichkeit in *ihr* eigentlich das ganze Wesen der Musik einzig begreift. –

Aber abgelegen von dieser Öffentlichkeit und den ihr dienenden Modewaren-Verfertigern und Händlern, sollte das eigentümlichste Wesen der Tonkunst aus seiner bodenlosen Tiefe, mit aller unverlorenen Fülle seiner ungemessenen Fähigkeit, sich zur Erlösung am Sonnenlichte der allgemeinsamen, *einen* Kunst der Zukunft aufschwingen, und diesen Aufschwung sollte sie von *dem* Boden aus nehmen, der der Boden aller rein menschlichen Kunst ist; *der plastischen Leibesbewegung*, dargestellt im musikalischen *Rhythmus*. Hatte die menschliche *Stimme*, im Lallen des christlich stereotypischen, ewig und ewig, bis zur vollsten Gedankenlosigkeit wiederholten Wortes, sich endlich vollständig zum nur noch sinnlich flüssigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge dessen die von der Dichtkunst gänzlich abgezogene Tonkunst allein noch sich darstellte, – so waren neben ihr die, durch die Mechanik vermittelten Tonwerkzeuge, als üppige Begleiter der Tanzkunst, zu immer gesteigerter Ausdrucksfähigkeit ausgebildet worden. Als Trägern der Tanzweise war ihnen die *rhythmische Melodie* zum ausschließlichen Eigentume angewiesen; dadurch, daß sie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der christlichen Harmonie in sich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwicklung der Tonkunst *aus sich* zu. *Der harmonisierte Tanz* ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen *Symphonie*. – Auch der harmonisierte Tanz fiel als wohlschmeckende Beute in die Hände des kontrapunktierenden Mechanismus: dieser löste ihn von seiner gehorsamen Ergebenheit an seine Gebieterin, die leibliche Tanzkunst, und ließ ihn nun nach *seinen* Regeln Sprünge und

Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieses kontrapunktisch geschulten Tanzes durfte aber nur der warme Atemhauch der natürlichen Volkweise dringen, so dehnte es sich alsbald zu dem elastischen Fleische menschlich schönen Kunstwerkes aus, und dieses Kunstwerk ist in seiner höchsten Vollendung die *Symphonie Haydns, Mozarts und Beethovens*.

In der *Symphonie Haydns* bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzung und Wiedervereinigungen, wie wohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigentümlich, kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaße sich bewegenden Mittelsatz der *Symphonie* sehen wir von Haydn der schwelenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos, wie sie dem Wesen des Gesanges eigentümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus. Die so sich bedingende Melodie ward das Element der *Symphonie* des gesangreichen und gesangfrohen *Mozart*. Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtvollen Atem der *menschlichen Stimme* ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in seiner *Symphonie* alles, was von der Befriedigung dieses seines eigentümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaßen

nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

Die unermessliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich *Beethoven*. Er vermochte es, das eigentümliche Wesen der christlichen Harmonie, dieses unergründlichen Meeres unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. Die *harmonische Melodie* – denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von der rhythmischen Tanzmelodie bezeichnen – war, nur von Instrumenten getragen, des unbegrenztesten Ausdruckes, wie der schrankenlosesten Behandlung fähig. In langen zusammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchteilen, wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Silben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene, sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element, und das Maß der Fügung dieser Elemente unbegrenzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieses unaussprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künstlerischen Seelenverlangens, das in seiner Unendlichkeit nur sich selbst Gegenstand zu sein, nicht außer ihm sich zu befriedigen, vermochte, – suchte der überselige unselige, merfrohe und meermüde Segler nach einem sicheren Ankerhafen aus dem wönnigen Sturme wilden Ungestümes. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Atem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnen in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war? Ist der Ausdruck unermeßlichen Herzenssehnens in dieser urelementarhaften, absoluten Ton-

sprache angeregt, so ist nur die *Unendlichkeit* dieses Ausdruckes, wie die des Sehnens selbst, Notwendigkeit, nicht aber ein endlicher *Abschluß* als Befriedigung des Sehnens, der nur Willkür sein kann. Mit dem, der rhythmischen Tanzmelodie entlehnten, bestimmten Ausdrucke vermag die Instrumentalmusik eine an sich ruhige, sicher begrenzte Stimmung darzustellen und abzuschließen; eben weil er sein Maß einem ursprünglich außerhalb liegenden Gegenstande, der Leibesbewegung, entnimmt. Gibt ein Tonstück von vornherein nur diesem Ausdrucke sich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu fassen sein wird, — so liegt, selbst bei reichster, üppigster Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens, jede Art von Befriedigung doch ebenso notwendig in ihm begründet, als diese Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deshalb unbefriedigend sein muß, wenn jener sicher begrenzte Ausdruck schließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnsucht nur so hinzutritt. Der Übergang aus einer unendlich erregten, sehnüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann notwendig nicht anders stattfinden, als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem *Gegenstande*. Dieser Gegenstand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Grenzen; sie kann, ohne die willkürlichsten Annahmen, nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren, deutlich zu unterscheidenden Darstellung bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur *Gefühl*; sie tritt im *Geleite* der sittlichen Tat, nicht aber als *Tat selbst* ein; sie kann Gefühle und Stimmungen nebeneinander stellen, nicht aber nach Notwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der *moralische Wille*. Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis

fast zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansätze des Willens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebensogut, als zum Siege, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieser Rückfall muß uns fast notwendiger als der moralisch unmotivierte Triumph dünken, der — nicht als notwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns *sittlich*, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus gloriosem Dur-Jubel nach ausgestandenen Moli-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die *Weltgeschichte der Musik* zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich als Mensch und sein Sehnen tief in den Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender *Erscheinung*. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Teile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demut mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: *Erinnerungen aus dem Landleben* nannte er das Ganze.

Aber eben nur »*Erinnerungen*« waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch notwendigen Sehnens. Seinen Tongestalten selbst jene

Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur so zu beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über alles herrliche A-dur-Symphonie erschuf. Aller Ungeštüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermute der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die *Apotheose des Tanzes* selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unseren Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst*, bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellt, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus *Thon* Menschen bildete, hatte Beethoven aus *Ton* sie zu bilden gesucht. Nicht aus Thon oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebenspenders Zeus erschaffen sein. Wa-

* Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema seinen klagend sehnüchtigen Gesang; an jenem Rhythmus, der unablässig seinen sicheren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Efeu um die Eiche, der ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baunes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethovens von unseren ewig »nebenthematisierenden« modernen Instrumentalkomponisten ausgebeutet worden!

ten des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohr. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen, deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? — Ach, von nirgends her kam ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimat wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.

So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und

wollte in der neuen Welt landen, denn nach *ihr* nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das *Wort*. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekaut wird; sondern das notwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstet Schweißenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnschts leuchtet: das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — »*Freude!*« Und mit diesen Worten ruft er den Menschen zu: »*Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!*« — Und dieses Wort wird die Sprache des *Kunstwerkes der Zukunft sein.* —

Die *letzte Symphonie* Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur *allgemeinsamen Kunst*. Sie ist das *menschliche Evangelium* der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein *Fortschritt* möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das *allgemeinsame Drama*, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

So hat die Musik aus sich vollbracht, was keine der anderen geschiedenen Künste vermochte. Jede dieser Künste half sich in ihrer öden Selbständigkeit nur durch Nehmen und egoistisches Entlehnen; und keine vermochte es daher, *sie selbst* zu sein, und aus sich das vereinigende Band für alle zu weben. Die Tonkunst, indem sie ganz *sie selbst* war, und aus ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verleugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das *Herz* sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet; und nicht ohne Bedeutung ist es, daß gerade die Tonkunst in der modernen Gegenwart eine so ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Öffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den *widerspruchsvollsten* Geist dieser Öffentlichkeit sich klarzuwerden, haben wir zunächst aber zu beherzigen, daß *keinesweges ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Öffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst* jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn soeben vorgehen sahen, vollführt hat, sondern *lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum*, das einsam den Geist der, in der Öffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens, vereint mit der Fülle musikalischer Möglichkeit, diese Gemeinsamkeit, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst in sich produzierte. Wir sehen, daß dieser wundervolle Schöpfungsprozeß, wie er die Symphonien Beethovens als immer gestaltender Lebensakt durchdringt, von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht wurde, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal *begriffen*, vielmehr auf das Schmäglichste *mißverstanden* worden ist. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kundgab, blieben für die komponierende Mit- und Nachwelt eben nur *Formen*, gingen durch die Manier in die Mode über, und trotzdem kein Instrumentalkomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfahrung kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Mut, fort und fort Symphonien und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im mindesten auf den Gedanken zu geraten, daß die *letzte Symphonie bereits geschrieben sei.** So haben wir denn auch erleben müssen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethovens, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Tatsäché, wie wir sie in seiner *Freudensymphonie* als

* Wer eigens die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiß imstande sind. Wer die Geschichte der Künste von einem so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier notwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muß unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erschei-

letztes, kühnstes Wagnis seines Genius vollbracht erkennen, – in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine »Symphonie mit Chören«, – weiter sah man darin nichts! Warum soll der oder jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht »Gott der Herr« zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zustande zu bringen? – So hat Columbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unserer Zeit entdeckt!

Der Grund dieser widerlichen *Erscheinung* liegt aber tief im Wesen unserer modernen Musik selbst. Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich notwendige Kunst mehr. Sie hat sich selbst nach Gesetzen konstruieren müssen, die, ihrem eigentümlichen Wesen entnommen, in keiner rein menschlichen Erscheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maß finden. Jede der anderen Künste hielt sich an dem Maße der äußereren menschlichen Gestalt, des äußerlichen menschlichen Lebens, oder der Natur fest, mochte es dies unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch so willkürlich entstellen. Die Tonkunst, die nur an dem scheuen, aller Einbildungen aller Täuschungen fähigen Gehöre ihr äußerlich menschliches Maß fand, mußte sich abstraktere Gesetze bilden, und diese Gesetze zu einem vollständigen wissenschaftlichen Systeme verbinden. Dies System war die Basis der modernen Musik: auf dieses System wurde gebaut, auf ihm Turm auf Turm gestellt, und je kühner der Bau, desto unerlässlicher die feste

nungen große Fähigkeit sich kundgibt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunstreitwangs überhaupt, gerade *sie*, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl in Bezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übriggeblieben ist, wenn einmal *das* in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinsamen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese – wie die Musik durch Beethoven – bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt.

Grundlage, – diese Grundlage, die an sich aber keinesweges die Natur war. Dem Plastiker, dem Maler, dem Dichter wird in seinem künstlerischen Gesetze die *Natur* erklärt; ohne inniges Verständnis der Natur vermag er nichts Schönes zu schaffen. Dem Musiker werden die Gesetze der Harmonie, des Kontrapunktes erklärt; sein Erlerntes, ohne welches er kein musikalisches Gebäude aufführen kann, ist ein abstraktes, wissenschaftliches System; durch erlangte Geschicklichkeit in seiner Anwendung wird er Zunftgenosse, und von diesem zunftgenössischen Standpunkte aus sieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die *ihm* notwendig eine andere erscheinen muß, als dem unzunftgenössischen Weltkinde, – dem *Laien*. Der uneingeweihte Laie steht nun verdutzt vor dem künstlerischen Werke der Kunstmusik, und vermag sehr richtig nichts anderes von ihm zu erfassen, als das allgemein Herzanregende; dies tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen: alles übrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuse Weise, weil er es sehr einfach nicht versteht und nicht verstehen kann. Unser modernes Konzertpublikum, welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt anstellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieser Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, sobald – wie es denn auch in den berühmtesten Konzertinstituten geschieht – nach einer solchen Symphonie irgendein modern melodiöses Operntonstück vorgetragen wird, wo wir dann den eigentlichen musicalischen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude sogleich schlagen hören.

Ein durch sie bedingter Zusammenhang unserer Kunstmusik mit der Öffentlichkeit ist durchaus zu leugnen: wo er sich kundgeben will, ist er affektiert und unwahr, oder bei einem gewissen Volkspublikum, welches ohne Affektation von dem Drastischen einer Beethovenschen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindestens unklar, und der Eindruck dieser Tonwerke sicher ein unvollständiger, lückenhafter. Wo dieser Zusammenhang aber nicht vorhanden ist, kann der zünftige Zusammenhang der Kunstgenossenschaft

nur ein äußerlicher sein; das Wachsen und Gestalten der Kunst aus innen heraus kann nicht aus der Gemeinschaft sich bedingen, die eben nur eine künstlich systematische ist, – sondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des besonderen Wesens, vermag sich ein natürlicher Gestaltungs- und Entwicklungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Gesetzen zu betätigen. Nur an der Eigentümlichkeit und Fülle einer individuellen Künstlernatur kann derjenige künstlerische Schöpfertrieb sich nähren, der nirgends in der äußeren Natur selbst sich Nahrung zu verschaffen vermag; denn nur diese Individualität vermag in ihrer Besonderheit, in ihrem persönlichen Anschauen, in ihrem eigentümlichen Verlangen, Sehnen und Wollen, dieser Kunstmasse den Gestaltung gebenden Stoff zuzuführen, den sie in der äußeren Natur nicht findet: erst an der Individualität dieses einen, besonderen Menschen wird die Musik zur rein menschlichen Kunst; sie verzehrt diese Individualität, um aus der Zerflossenheit ihres Elementes selbst zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So sehen wir denn in der Musik, wie in den anderen Künsten, aber aus ganz anderen Gründen, Manieren oder sogenannte Schulen meist nur aus der Individualität eines besonderen Künstlers hervorgehen. Diese Schulen waren die Zunftgenossenschaften, die sich um einen großen Meister, in welchem sich das Wesen der Musik individualisiert hatte, nachahmend, ja nachbetend, sammelten. Solange nun die Musik ihre kunstweltgeschichtliche Aufgabe noch nicht gelöst hatte, vermochten die weit ausgedehnten Äste dieser Schulen, unter dieser oder jener verwandtschaftlichen Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachsen; sobald aber diese Aufgabe von der größten aller musikalischen Individualitäten vollständig gelöst war, sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistisch selbständige Kunst zu sein vermochte, – sobald, mit einem Wort, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte, – konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und

stopfen, wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zustande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Notwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven *das* sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das große Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musik-weltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethoven-schen Symphonie leugnen zu wollen; euch rettet selbst eure Dummheit nicht, durch die ihr es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonien mit oder ohne Ge-sang, schreibt Messen, Oratorien, – diese geschlechtslosen Opernembryonen! – macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text –: ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, – euch fehlt der *Glaube!* Der große Glaube an die Notwendigkeit dessen, was ihr tut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Notwendigkeit eurer egoistischen Willkür! –

X A
Beim Überblicke der geschäftigen Einöde unserer musikalischen Kunstwelt; beim Gewahren der unbedingtesten Zeugungsunfähigkeit dieser gleichwohl ewig sich beliebäugelnden Kunstmasse; beim Anblicke dieses gestaltlosen Breies, dessen Bodensatz verstockte, pedantische Unverschämtheit ist, und aus dem, bei allem tiefssinnenden, urmusikalischen Meisterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italienische Opernarien oder freche französische Kankantanzweisen an das volle Tageslicht der modernen Öffentlichkeit als künstlich destillierte Dünste zu steigen vermögen; – kurz, bei

Erwägung dieses vollkommenen schöpferischen Unvermögens, sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlag um, der diesem ganzen, unmäßig ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu schaffen dem Kunstwerke der Zukunft, in welchem die wahre Musik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf diesem Boden Luft und Atem schlechterdings versagt sind*.

5. DICHTKUNST

Gestattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die ächte und wahre Schreib- und Sprechart: *tichten* für dichten, wieder aufzunehmen, so gewännen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unserer Sprache ursprünglich zu eigen ist. Bezeichnend wäre dieser Stabreim besonders aber auch wegen der Stellung, welche die »Tichtkunst« in ihm einnehme: als letztes Glied des Reimes schlösse sie nämlich diesen erst wirklich zum Reime ab, indem zwei stabver-

* Soweit ich mich auch, im Verhältnis zu den anderen Kunstarten, über das Wesen der Musik hier verbreitet habe (was übrigens lediglich sowohl in der besonderen Eigentümlichkeit, als in dem, aus dieser Eigentümlichkeit genährten, besonderen und wirklich ergebnisreichen Entwicklungsgange der Musik seinen Grund hatte), so bin ich mir dennoch der mannigfachen Lückenhaftigkeit meiner Darstellung wohl bewußt; es bedürfte aber nicht eines Buches, sondern vieler Bücher, um das Unsittliche, Weichliche und Niederträchtige in den Bändern des Zusammenhangs unserer modernen Musik mit der Öffentlichkeit erschöpfend darzulegen; um die unselige, gefühlsüberflüssige Eigenschaft der Tonkunst zu ergründen, die sie zum Gegenstande der Spekulation unserer erziehungssüchtigen »Volksverbesserer« macht, welche den Honig der Musik zwischen den essigsauren Schweiß des mißhandelten Fabrikarbeiters, zur einzigen möglichen Linderung seiner Leiden, tropfern wollen (etwa so, wie unsere Staats- und Börsenkugeln bemüht sind, die geschmeidigen Lappen der Religion zwischen die klaffenden Lücken der polizeilichen Menschen-Fürsorge zu stopfen); um endlich die trautige psychologische Erscheinung zu erklären, daß ein Mensch nicht nur feig und schlecht, sondern auch *dumm* sein kann, ohne durch diese Eigenschaften verhindert zu werden, ein ganz respektabler Musiker zu sein.

wandte Worte erst durch das Hinzutreten oder Erzeugen des dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, so daß ohne dieses dritte Glied die beiden ersten nur zufällig vorhanden, mit ihm und durch dasselbe erst als notwendig dargestellt sind, — wie Mann und Weib erst durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich notwendig bedingt erscheinen. Wie in diesem Reime die Wirkung von hinten nach vorn, von dem Schluß zu dem Anfang zurückgeht, so schreitet sie aber mit nicht minderer Notwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erst ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder ist aber an und für sich gar nicht erst denkbar. So vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk — und dies ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte — gar nicht zu schaffen, ohne die Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieses bloße Bild der Erscheinung, ist an sich gestaltlos, und erst, wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künstlerischen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunst kommt die Absicht der Kunst sich überhaupt zum Bewußtsein: die anderen Kunstarten enthalten in sich aber die unbewußte Notwendigkeit dieser Absicht. Die Dichtkunst ist *der Schöpfungsprozeß*, durch den das Kunstwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott Jehova etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieses Etwas ist der ganze künstlerische Mensch, der in der Tanz- und Tonkunst das zum Seelenverlangen gewordene sinnliche Verlangen kundgibt, welches durch sich erst die dichterische Absicht erzeugt, in ihr seinen Abschluß, in ihrer Erreichung seine Befriedigung findet. Überall, wo *das Volk* dichtet, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als *Kopf* des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Tiere sicher nicht zu schweigender, ruhig sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen

etwa bloß gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte: ihren Ohren mußte die tönende Herzenstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmutig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponieren, daß sie unwillkürlich in diesem Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerten, sondern auch hörens- und sehnswerten Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Auch das wirkliche *Volksepos* war keineswegs eine etwa nur rezitierte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her – ungefähr wie in der Hohenstaufenzzeit die Bruchstücke der verlorengegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher literarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie, dei normalen Übergangspunkt von jener zu dieser. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk, und an ihrem Erscheinen können wir sehr deutlich das voneinander abweichende Verfahren in der Weise des Kunstschaffens des Volkes und des bloß literargeschichtlichen Machens der sogenannten gebildeten Kunstwelt wahrnehmen. Als nämlich das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-literarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieses im Volksleben in

Wahrheit bereits verblüht, – aber nicht etwa, weil dem Volke der Atem ausgegangen, sondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unversiegbarer, künstlerischer Fülle das unvollkommenere Kunstwerk schon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Professoren und Literaturforscher im fürstlichen Schlosse an der Konstruktion eines *literarischen Homeros* arbeiteten, mit Behagen an ihrer eigenen Unproduktivität sich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren sie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu verstehen vermochten, – brachte *Thespis* bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, stellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüstete die *Bühne*, *betrat sie*, aus dem Chor des Volkes herausschreitend, und *schilderte nicht mehr*, wie im Epos, die Taten der Helden, sondern *stellte sie selbst als dieser Held dar*.

Bei dem Volke ist alles Wirklichkeit und Tat; es *handelt*, und freut sich dann im Denken seines Handelns. So jagte das heitere Volk von Athen die trübsinnigen Söhne des kunstsinngigen Peisistratos bei einer hitzigen Veranlassung zu Hof und Stadt hinaus, und bedachte dann, wie es bei dieser Gelegenheit ein sich selbst angehörendes, freies Volk geworden sei; so stellte es die Bretter der Bühne auf, schmückte als Tragöde sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die *Tragödie* war erschaffen, deren Blüte es mit wonnigem Bewußtsein von seiner Schöpferkraft genoß, deren metaphysischen Grund aufzusuchen es aber der kopfzerbrecherischen Spekulation unserer heutigen Hoftheaterdramaturgen rücksichtslos genug allein überließ.

Die Blüte der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksggeist, nämlich ein *gemeinsamer*, war. Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenathenischen Geistes zerstochen und

zerstückt wurde, – da hrte auch das Volkskunstwerk auf: da bemtigten sich die Professoren und Doktoren der ehrbaren Literatenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, schleppten Balken und Steine beiseit, um an ihnen zu forschen, zu kombinieren und zu meditieren. Aristophanisch lachend ließ das Volk den gelehrten Insekten den Abgang seines Verzehrten, warf die Kunst auf ein paar tausend Jahre zu Seite, und machte aus innerer Notwendigkeit Weltgeschichte, während jene auf alexandrinischen Oberhofbefehl Literaturgeschichte zusammenstoppelten. –

Das Wesen der Dichtkunst, nach der Auflösung der Tragödie, und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst, läßt sich, – trotz der ungeheuren Ansprüche, die sie erhob, – leicht genug zu einer genügenden Übersicht darstellen. Die einsame Dichtkunst – *dichtete* nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie *beschrieb* nur; sie vermittelte nur, sie gab nicht mehr unmittelbar; sie stellte wahrhaft Gedichtetes zusammen, aber ohne das lebendige Band des Zusammenhaltes; sie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen; sie gab den Katalog einer Bildergalerie, aber nicht die Bilder selbst. Das winterliche Geste der Sprache, ledig des sommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte sich zu den dürren, lautlosen Zeichen der *Schrift*: statt dem Ohre teilte stumm sie sich nun dem *Auge* mit; die Dichterweise ward zur *Schreibart*, – zum *Schreibstil* der Geisteshauch des Dichters.

Da saß sie nun, die einsame grmliche Schwester, hinter der qualnenden Lampe im düsteren Zimmer, – ein weiblicher *Faust*, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorstellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus sich sehnte, um mit Fleisch und Bein, niet- und nagelfest, unter wirklichen Menschen als wirklicher Mensch zu gehen und zu stehen. Ach! ihr Fleisch und Bein hatte die arme Schwester in übergedankenvoller Ge-

dankenlosigkeit von sich fahrenlassen: was ihr nun fehlt, der körperlosen Seele, konnte sie jetzt immer nur *beschreiben*, wie sie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenster des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und sich bewegen sah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte sie ewig nur schildern: »so sah er aus, so gebarten seine Glieder, so blitzte sein Auge, so tönte seiner Stimme Klang!« Aber all dies Schildern und Beschreiben, so wohlgefällig sie es auch selbst zur Kunst erheben wollte, so erfindungsreich sie sich auch bemühte, es in Sprach- und Schriftformen zu ersetzendem künstlerischem Troste sich zu gestalten, – es war doch immer nur ein eitel überflüssiges Bemühen, die Stillung eines Bedürfnisses, das nur aus einem willkürlich zugezogenen, organischen Fehler entsprang; es war nichts anderes als der notdrfig reiche Vorrat an, im Grunde widerlichen, Sprachzeichen eines Stummen.

Der wirkliche gesunde Mensch, wie er in seiner vollen leiblichen Gestalt vor uns steht, beschreibt nicht, was er will und wen er liebt, sondern er *will* und *liebt* und teilt uns durch seine künstlerischen Organe die Freude an seinem Wollen und Lieben mit: dies tut er im dargestellten Drama nach höchster Flle bestimmt und unmittelbar. Dem Drange nach ersetzender Schilderung, nach künstlich vergegenstndlicher Beschreibung der, von der Erscheinung losgelosten, Dichtkunst, und dem unsäglich umständlichen Verfahren, mit dem sie hier zu Werke gehen muß, haben wir einzig diese millionenfache Masse dicker Bücher zu verdanken, durch die sie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mitteilen wollen. Dieser ganze undurchdringliche Wust der aufgespeicherten Literatur ist in Wahrheit nichts anderes, als das – trotz Millionen Phrasen – ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang – in Versen und in Prosa – sich abmhende Stammeln des nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfhigen Gedankens.

Dieser Gedanke, die höchste und bedingteste Tätigkeit des künstlerischen Menschen, hatte von dem warmen, schönen

Leibe, dessen Sehnen ihn gezeugt und genährt, sich losgetrennt wie von einem hemmenden, fesselnden Bande, das an seiner unbegrenzten Freiheit ihn hindere: — so glaubte das christliche Sehnen vom sinnlichen Menschen sich losreißen zu müssen, um im schrankenlosen Himmelsäther zu freiester Willkür sich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieses Sehnen aber von dem Wesen der menschlichen Natur sei, das sollte ihnen in dieser Trennung gerade erst kundwerden: so hoch und luftig sie aufschweben mochten, immer nur konnten sie es in der Gestalt des leiblichen Menschen. Den Körper, wie er an die Gesetze der Schwere gebunden ist, vermochten sie allerdings nicht mit sich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abstrahierte, dunstig flüssige Masse, die unwillkürlich Form und Gebaren des menschlichen Leibes wieder annahm. So schwebte der dichterische Gedanke als menschlich gestaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem sie ewig nur herabblickte und in dem sie sich aufzulösen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein sie ihre dunstigen Nebellebensäfte sog. Die wirkliche Wolke löst sich auf, indem sie die Bedingungen ihres Daseins der Erde wieder zurückgibt: als befruchtender Regen senkt sie sich auf die Gefilde herab, dringt tief in das durstige Erdreich hinein, tränkt die schmachtenden Keime der Pflanze, die dann in üppiger Fülle sich dem Sonnenlichte erschließt, — dem Lichte, das die schattende Wolke zuvor der Flut entzogen hatte. So soll der dichterische Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, wesenlose Wolke zwischen das Leben und das Licht sich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunst gewahrte, war eben nur das Leben: je höher sie sich hob, desto übersichtlicher vermochte sie es zu erspähen; in je größerem Zusammenhange sie es aber zu erfassen im Stande war, desto lebhafter steigerte in ihr sich das Verlangen, diesen Zusammenhang zu erfassen, gründlich zu erforschen. So ward die Dichtkunst *Wissenschaft, Philosophie*. Dem Drange, die Natur und die Menschen ihrem Wesen nach zu erkennen, verdanken wir

die unendlich reiche Literatur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten ist, wie es sich uns in der Menschen- und Naturkunde und in der Philosophie kundgibt. Je lebhafter in diesen Wissenschaften das Verlangen nach Darstellung des Erkannten sich ausspricht, desto mehr nähern sie sich wieder dem künstlerischen Dichten, und der erreichbarsten Vollendung in der Versinnlichung des allgemeinen Gegenstandes gehören die herrlichen Werke aus diesem Kreise der Literatur an. Nichts anderes vermag aber endlich die tiefste und allgemeinste Wissenschaft zu wissen, als das Leben selbst, und der Inhalt des Lebens ist kein anderer als der Mensch und die Natur: vollkommenste Versicherung ihrer selbst erhält daher die Wissenschaft nur wieder im Kunstwerk, in *dem Werke*, das den Menschen und die Natur — soweit diese im Menschen sich zum Bewußtsein gelangt — unmittelbar darstellt. Die Erfüllung der Wissenschaft ist somit ihre Erlösung in die Dichtkunst, aber in diejenige Dichtkunst, die in schwesterlicher Gemeinschaft mit den übrigen Künsten zum vollendeten Kunstwerke sich anläßt, — und dieses Kunstwerk ist kein anderes als das *Drama*. —

Das *Drama* ist nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mitteilungsverlangens denkbar; dieses Verlangen will sich aber wiederum nur an eine gemeinschaftliche Teilnahme kundgeben. Wo sowohl diese als jenes fehlt, ist das Drama kein notwendiges, sondern ein willkürliches Kunstprodukt. Ohne daß jene Bedingungen im Leben vorhanden waren, hat nun der Dichter für sich allein, im Drange nach unmittelbarer Darstellung des von ihm erkannten Lebens, das Drama zu schaffen versucht; sein Schaffen mußte daher allen Mängeln willkürlichen Verfahrens unterliegen. Genau nur in dem Grade, als sein Drang aus einem gemeinschaftlichen hervorging, und an eine gemeinschaftliche Teilnahme sich aussprechen konnte, finden wir seit der Wiederbelebung des Dramas die notwendigen Bedingungen desselben erfüllt, und das Verlangen, ihnen zu entsprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunst-

werke kann nur in denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: diese sind, nach unseren Begriffen, die *Schauspielergenossenschaften*. Solche Genossenschaften sehen wir am Schlusse des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: Diejenigen, die später sich ihrer bemeisterten, und vom Standpunkte der absoluten Dichtkunst aus, ihnen das Gesetz machten, erwarben sich das Verdienst, in Grund und Boden *das verdorben zu haben*, was derjenige, der unmittelbar aus solch einer Genossenschaft hervorging, mit ihr und für sie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erschaffen hatte. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete *Shakespeare* für seine Schauspielgenossen das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hilfe verwandter Kunstarten es erstehen sehen: nur *eine Hülfe* ward ihm zuteil, die *Phantasie* seines Publikums, das mit lebhafter Teilnahme sich der *Begeisterung* der Genossen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände, ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging. Das ihnen gemeinsame Schöpferische war aber – das *Bedürfnis*, und wo dieses in wahrhafter, naturnotwendiger Kraft sich äußert, da vermag der Mensch auch das Unmögliche, um es zu befriedigen: aus der Armut wird Fülle, aus dem Mangel Überfluß; die ungeschlachte Gestalt des schlichten Volkskomödianten spricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagssprache wird tönende Seelenmusik, das rohe, mit Teppichen umhangene Brettergerüst wird zur Weltbühne mit all ihren reichen Szenen. Nehmen wir dies Kunstwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, stellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie sie aus dem Bedürfnisse dieser einen, gerade so gegebenen Zeitperiode hervoring, so sehen wir aber zu unserer Trauer, daß die Armut doch nur Armut, der Mangel doch nur Mangel war; daß *Shakespeare* wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war; daß nicht sein

Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht aber könnende künstlerische Geist seiner Zeit, ihn doch nur zum *Thespis der Tragödie der Zukunft* machte. Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüte, sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeares in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüte, zu dem Theater der Zukunft. Die Tat des alleinigen Shakespeare, die ihn zu einem allgemeinen Menschen, zum Gott machte, ist doch nur die Tat des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus' – Shakespeare und Beethoven – sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, – erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der *Dichter* seine Erlösung finden. –

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakespeares zu dem Kunstwerke der Zukunft sollte der Dichter seiner einsamen Unseligkeit erst noch recht inne werden. Aus der Genossenschaft der Darsteller war der *dramatische Dichter* naturgemäß hervorgegangen; in törigem Hochmute wollte er sich nun über die Genossen erheben, und *ohne* ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für sich hinter dem Gelehrtenpulte das Drama *denen* diktieren, aus deren freiem Darstellungstrieb es doch einzig nur unwillkürlich erwachsen, und deren gemeinsamem Wollen er nur die bindende, einigende Absicht zuweisen konnte. So verstummten dem Dichter, der den künstlerischen Lebensdrang *beherrschen*, nicht mehr nur *aussprechen* wollte, die zu dienenden Sklaven erniedrigten Organe der dramatischen Kunst. Wie der Virtuos die Tasten des Klavieres auf- und niederdrückt, so wollte der Dichter nun das künstlich aneinandergefügte Schauspielerpersonal

wie ein hölzernes Instrument spielen, aus dem man gerade nur seine spezielle Kunstfertigkeit hören, auf dem man nur *ihn*, den spielenden Virtuosen, wahrnehmen sollte. Dem ehrgeizigen Egoisten erwiderten die Tasten des Instrumentes auf *ihre Weise*: je bravourwütiger er darauf los hämmerte, desto mehr stockten und klappten sie.

Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders; wir kennen sie aber: – es waren die, in denen er jenes stockende und verstimzte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstliterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine, in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! – Er mußte ersehen, daß in der Welt alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüte entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe *Menschen* machen wollte, verjagte ihn endlich ein *Pudel*; – zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemessen, herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab;

nicht aber der vornehme, sich selbst dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abstrakte preußische Landesfarbe, Schwarz und Weiß, anständig fand. So erschien denn das Unerhörte: *für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!*

Behalf sich Shakespeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüste seiner Volksbühne, so genügte der egoistischen Resignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er sich lebendig tot zum Markte auslegte. Hatte das sinnlich erscheinende Drama sich an das Herz des Volkes geworfen, so legte das »im Verlag« erschienene Bühnenstück sich der Geneigtheit des Kunstkritikers zu Füßen. Aus einer sklavischen Abhängigkeit in die andere sich fügend, schwang sich so die dramatische Dichtkunst – nach ihrem eitlen Wählen – zur unbegrenzten Freiheit auf; diese lästigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte sie ja nun ohne alle Umstände über den Haufen werfen; nur was *leben* will, hat der Notwendigkeit zu gehorchen, – was aber viel *mehr* als leben, nämlich *tot* sein will, das kann mit sich machen, was es Lust hat: das Willkürliche ist in ihm das Notwendigste, und je unabhängiger von den Bedingungen der sinnlichen Erscheinung, desto freier durfte die Dichtkunst sich nur noch dem Sichselbstwollen, der absoluten Selbstbewunderung überlassen.

So war durch die Aufnahme des Dramas in die Literatur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunst jetzt wieder sich selbst dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den sie willkürlich zur einzigen notwendigen Selbstverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abstrakten Gedanken, das idealisierte selbstsüchtige liebe Ich des Dichters, dem lesenden Auge auf das Dringendste anzuempfehlen. Wie treulos vergaß sie dabei, daß sie alle, auch die kompliziertesten ihrer Formen, doch nur diesem hochmütig verachteten sinnlichen Leben erst zu verdanken hatte! Von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu diesem literarischen

Drama, gibt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem *reinere* und *edlere* Form entblüht wäre. Was sind alle die Ergebnisse des scheinbar selbständigen Gestaltens der abstrakten Dichtkunst in Bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer frisch gezeigte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die *Forschung* jetzt in höchstem Reichtume erst wieder unter Schutt und Trümmer hervorzu ziehen bemüht ist? Diese Volkslieder sind ohne Tonweise aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur gesprochen, sondern auch *gesungen* wurde, gehörte dem unmittelbar sich kundgebenden Leben an; wer spricht und singt, der drückt zugleich auch durch *Gebärde* und *Bewegung* seine Gefühle aus, — wenigstens wer dies unwillkürlich tut, wie das *Volk*, — allerdings nicht der geschulte Zöglinge unserer Gesangsprofessoren. — Wo die so geartete Kunst blüht, da erfindet sie von selbst aber auch immer neue Wendungen des Ausdruckes, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunst ewig unfruchtbare bleiben; all ihr Gestalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Kombinierens — nicht Erfindens — sein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, wendet sie sich daher immer wieder nur zum *Gedanken* zurück, diesem rastlosen Triebrade des Wunsches, des ewig begehrenden, ewig ungestillten Wunsches, der — die einzige mögliche Befriedigung in der *Sinnlichkeit* von sich abweisend — ewig nur *sich* wünschen, ewig nur *sich* verzehren muß. Aus diesem Zustande der Unseligkeit heraus vermag das gedichtete Literaturdrama sich nur dadurch wieder zu erlösen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieser Erlösung ist wiederholt, und auch in neuerer Zeit, oft eingeschlagen worden, — von manchem aus redlicher Sehnsucht, von vielen leider aber auch nur aus keinem anderen Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die *Öffentlichkeit*, möge sie auch in noch so großer gesellschaftlicher Entstellung sich zeigen, hält sich immer nur an das Unmittelbare und sinnlich Wirkliche; ja die Wechselwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Öffentlichkeit nennen. Hatte die hochmütig unfähige Dichtkunst sich von dieser unmittelbaren Wechselwirkung zurückgezogen, so hatten, in Bezug auf das Drama, die *Schauspieler* sich dieser allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatralische Öffentlichkeit eigentlich auch nur der darstellenden Genossenschaft allein. Wo aber alles sich egoistisch absonderte, wie der Dichter von dieser Genossenschaft, der er der Sache gemäß ursprünglich unmittelbar angehört, da trennte auch die Genossenschaft das gemeinschaftliche Band, das sie einzig zu einer *künstlerischen* machte. Wollte der Dichter unbedingt nur *sich* auf der Bühne sehen, — bestritt er somit von vornherein der Genossenschaft ihre künstlerische Bedeutung, — so löste aus ihr mit weit natürlicherer Berechtigung auch der einzelne Darsteller sich los, um unbedingt wiederum nur *sich* geltend zu machen; und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich sich immer nur an die absolute Erscheinung hält, mit auflmunterndster Beistimmung unterstützt. — Die Schauspielkunst wurde hierdurch zur Kunst *des* Schauspielers, zur persönlichen Virtuosität, d. h. derjenigen egoistischen Kunstäußerung, die unbedingt wiederum nur *sich*, die absolute Glorie der Persönlichkeit will. Der gemeinsame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunstwerk wird, lag dem persönlichen Virtuosen bis zur unkenntlichsten Ferne ab, und was die Schauspielkunst als eine gemeinsame, auf den Geist der Gemeinsamkeit einzig begründete, ganz von selbst erzeugen muß, — das dramatische Kunstwerk, — das will dieser eine Virtuose, oder die Zunft der Virtuosen, gar *nicht*, sondern *sich*, das seiner persönlichen Kunftfertigkeit speziell Entsprechende, das seine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der *fähigsten* Egoisten, wenn sie alle auf einer Stelle versammelt sind, vermögen aber nicht *das* zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinsamkeit sein kann, wenigstens

nicht eher, als bis sie eben aufhören, Egoisten zu sein; so lange sie dies aber sind, ist ihre, unter *äußeren* Zwange einzige zu ermögelnde, gemeinschaftliche Wirksamkeit nur die des gegenseitigen Neides und Hasses, – und oft gleicht daher unsere Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche diese sich gegenseitig aufgefressen haben.

Nichtsdestoweniger ist dennoch da, wo selbst nur diese *Virtuosität des Darstellers* für das Publikum den Begriff der Schauspielkunst ausmacht, wie in den meisten französischen Theatern und selbst in der Opernwelt Italiens, eine natürlichere Äußerung des künstlerischen Darstellungstriebes vorhanden, als dort, wo der abstrakte Dichter dieses Triebes zu seiner Selbstverherrlichung sich bemächtigen will. Aus jener Virtuosenwelt kann, wie die Erfahrung so oft bewiesen hat, bei einer der *künstlerischen* Befähigung entsprechenden gesunden *Herzensnatur*, ein dramatischer Darsteller hervorgehen, der durch eine einzige Leistung uns das höchste Wesen der dramatischen Kunst deutlicher zu erschließen vermag, als hundert Kunstdramen für sich. Wo hingegen die dramatische Kunstopoesie auch für die lebendige Darstellung allein experimentieren will, vermag sie nur Virtuosen und Publikum vollends ganz zu verwirren, oder mit allem Eigendünkel sich in die schmählichste Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur totgeborene Kinder zur Welt, – und das ist ihre beste Tätigkeit, denn hiermit schadet sie doch nichts, – oder sie impft ihre ureigene Krankheit des *Wollens* und *Nichtkönnens* wie eine verzehrende Pest den noch halbwegs gesunden Gliedern der Schauspielkunst ein. Jedenfalls muß sie nach den zwangsvollen Gesetzen der abhängigsten Unselbständigkeit verfahren: sie muß sich, um nur irgendwelche Form zu gewinnen, überall dahin umsehen, wo diese Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauspielkunst hervorgegangen war. Diese wird denn bei uns in der neuesten Zeit fast nur den Schülern *Molières* entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abstraktion im Grunde immer feindlichen Volke der Franzosen, lebte die Schauspielkunst –

soweit sie nicht vom Einflusse des Hofes beherrscht wurde – meist von sich selbst: was unter all dem übermächtigen, kunstfeindlichen Einwirken unserer allgemeinen sozialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Gesundes sich entwickeln konnte, haben wir, seit dem Ersterben des Shakespearschen Dramas, einzig den Franzosen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat – unter dem Drucke des, allem gemeinsamen tötlchen, herrschenden Weltgeistes, dessen Wesen der Luxus und die Mode ist, – das wirkliche, vollendete, dramatische Kunstwerk auch nicht nur annähernd sich erzeugen können: das einzige Gemeinsame in der modernen Welt, der *Spekulations-* und *Schachergeist*, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatischen Kunst in egoistischer Zerspaltung gehalten. Kunstformen, die diesem kümmerlichen Wesen entsprechen, hat die französische Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unsittlichkeit des Inhaltes, spricht sich ungemeines Geschick in ihnen aus, diesen Inhalt so schmackhaft wie möglich zu machen, und immer haben sie das Auszeichnende an sich, daß sie aus dem Wesen gerade der *französischen* Schauspielkunst, also aus dem Leben, wirklich hervorgegangen sind.

Unsere deutschen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichterischen Absicht nach Erlösung in irgendeiner notwendig erscheinenden Form sich sehndend, stellten sich, da sie nichts zu bilden vermochten, diese notwendige Form willkürlich dar, indem sie nach dem französischen Schema griffen, ohne zu bedenken, daß dieses einem ganz verschiedenen, *wirklichen* Bedürfnisse entsprungen war. Wer nicht aus Notwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unsere Dramatiker mit der Annahme der französischen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dies und jenes, – etwas Shakespearesche Verwegenheit, etwas spanisches Pathos, und als Zutat Überreste Schillerscher Idealität oder Ifflandscher Bürgergemütlichkeit; dies alles nun nach französischem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journalistischer Bedacht samkeit auf den neuesten Skandal zugerichtet, dem beliebte-

sten Schauspieler, – da der Dichter nun einmal selbst das Komödienspielen nicht erlernt hat, – die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugeteilt, – dies und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umstände fügen –: so haben wir das modernste dramatische Kunstwerk, den in Wahrheit *sich selbst*, d. h. seine handgreifliche *Unfähigkeit dichtenden Dichter*.

Genug von dem beispiellosen Jammer unserer *theatralischen* Dichtkunst, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu tun haben, da wir die eigentliche *Literaturpoesie* durchaus nicht in den Kreis unserer näheren Betrachtung zu ziehen haben; denn wir suchen im Hinblick auf das Kunstwerk der Zukunft die Dichtkunst da auf, wo sie lebendige, unmittelbare Kunst werden will, und dies ist im *Drama*, nicht aber da, wo sie auf dieses Lebendigwerden verzichtet, und – bei aller Fülle der Gedanken – die Bedingungen ihres eigentümlichen Schaffens doch nur der trostlosen künstlerischen Unfähigkeit unseres öffentlichen Lebens entnimmt. Die Literaturpoesie ist der einzige – traurige und unvermögende! – Trost des, nach dichterischem Genuss verlangenden, einsamen Menschen der Gegenwart: der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte *Verlangen nach dem Leben*, nach dem lebendigen Kunstwerke; denn der Trieb dieses Verlangens ist ihre eigene Seele, – wo er sich nicht ausspricht, nicht offen und mit Macht sich kundgibt, da ist die letzte Wahrheit auch aus dieser Poesie verschwunden: je redlicher und ungestümer er jedoch in ihr lebt, desto wahrhaftiger ist aber auch das Zugeständnis ihrer eigenen Trostlosigkeit in ihr ausgesprochen, und als einzige mögliche Befriedigung ihres Verlangens ihre *Selbstvernichtung*, *ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunstwerk der Zukunft* von ihr bekannt.

Erwägen wir, wie diesem warmen, schönen Verlangen der Literaturpoesie einst entsprochen werden müsse, und überlassen wir währenddessen unsere moderne dramatische Dichtkunst den glorreichen Triumphen ihrer stupiden Eitelkeit!

6. BISHERIGE VERSUCHE ZUR WIEDERVEREINIGUNG DER DREI MENSCHLICHEN KUNSTARTEN

Bei übersichtlicher Wahrnehmung des Gebarens jeder der drei rein menschlichen Kunstarten nach ihrem Losreißen aus dem ursprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunstart die andere berührte, wo die Fähigkeit der anderen für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Grenze fand: über diese Grenze vermochte sie sich von dieser Kunstart wieder bis zu der dritten, und durch diese dritte wieder bis zu sich selbst, bis zu ihrer besondersten Eigentümlichkeit zurück, auszudehnen, – jedoch nur nach den natürlichen Gesetzen der *Liebe*, der *Hingebung* an das Gemeinsame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des Weibes sich versenkt, um durch dieses in ein Drittes, das Kind aufzugehen, – in dem Dreivereine dennoch aber nur *sich*, in sich jedoch sein erweitertes, ergänztes und vervollständigtes Wesen liebend wiederfindet: so vermag jede der einzelnen Kunstarten, im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunstwerke sich selbst wiederzufinden, ja sich selbst, ihr eigenes Wesen, als zu diesem Kunstwerke erweitert anzusehen, sobald sie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Versenkung in die verwandten Kunstarten, wieder zu sich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunstwerke findet, zu dem sie selbst sich erweitert weiß. Nur die Kunstart, die das gemeinsame Kunstwerk will, erreicht somit aber auch die höchste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens; wogegen diejenige, die nur *sich*, ihre höchste Fülle schlechtweg aus sich allein will, bei allem Luxus, den sie auf ihre einsame Erscheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der *Wille* zum gemeinsamen Kunstwerke entsteht aber in jeder Kunstart unwillkürlich, unbewußt von selbst, sobald sie an ihren Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich *gibt*, nicht aber von ihr zu nehmen strebt: *ganz sie selbst* bleibt sie, wenn sie *ganz sich selbst gibt*: zu ihrem Gegenteile muß sie aber werden, wenn sie endlich ganz von der anderen sich nur erhalten muß: »wes Brot ich esse, des Lied ich singe«. Wenn

sie aber ganz einer anderen sich gibt, so bleibt sie auch ganz in ihr enthalten, vermag ganz aus ihr in die dritte überzugehen, um so im gemeinsamen Kunstwerke in höchster Fülle ganz sich selbst wiederum zu sein. —

Von allen Kunstarten bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer anderen so sehr, als die Tonkunst, weil sie in ihrer sonderlichsten Eigentümlichkeit eben nur wie ein flüssiges Naturelement zwischen den, bestimmter und individueller sich gebenden, Wesenheiten der beiden anderen Kunstarten ausgegossen ist. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Keine der anderen Kunstarten vermochte sich aber unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunst zu versenken: jede schöpfte nur aus ihm so weit, als es ihr zu einem bestimmten egoistischen Zwecke dienlich schien; jede nahm nur von ihr, gab sich ihr aber nicht, — so daß die Tonkunst, die aus Lebensbedürfnis überall hin die Hand ausstreckte, sich endlich selbst nur noch durch Nehmen zu erhalten suchen mußte. So verschlang sie zunächst das Wort, um nach Belieben mit ihm zu machen, was sie verlangte: verfügte sie nun über dieses Wort in der christlichen Musik nach unbedingter Gefühlswillkür, so verlor sie aber auch an ihm, sozusagen, das Knochenmark, dessen sie, im Sehnen nach Menschwerdung, zu der Flüssigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem sie sich zu kernigem Fleische hätte verdichten können. Ein notwendiges neues kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund, und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort nicht mehr bloßer verschwimmender Gefühlsausdruck war, sondern zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte. In diesen kirchlichen Dramen nötigte die, immer noch vorherrschende und alles nur für sich konstruierende, Musik, gleichsam die Dichtkunst, sich ernstlich und männlich mit ihr zu befassen: die feige Dichtkunst schien aber wie vor

dieser Zumutung zu erschrecken; es dünkte sie angemessen, dem gewaltig anschwellenden Ungeheuer der Musik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Bissen von sich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber, um, wiederum egoistisch gebietend, in ihrer besonderen Sphäre, der Literatur, ganz und ungestört sie selbst bleiben zu dürfen. Dieser eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst haben wir die naturwidrige Ausgeburt des *Oratoriums* zu verdanken, wie es sich aus der Kirche endlich in den Konzertsaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur so weit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzige tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im rezitierten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewisser stummer Handlungen, wie eines behutsamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geschah dies von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverschämtesten Äußerung ihres immer anschwellenden Hochmutes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium, menschliche Charaktere und dramatische Zusammenhänge nur andeuten, um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, alles was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und komplizierte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr zu Füßen legen, um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten

Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem – aber egoistisch geleiteten – Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst, ihr aber nur *dienen* sollen, regt sich jedoch, aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen *dieser* her, ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf *ihre Weise* das Drama besonders angeeignet; Schauspiel und pantomimisches Ballett waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr, zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerlässlich schien. Schauspiel und Ballett waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her, und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. So wie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zugesagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrige auswirft, ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnfäden drehen und wenden, welche die raffinierende Theaterstückmacherin allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmutig der Atem ausgeht, und Schwester Prosa ganz allein sich nur noch breitmacht. Die Tanzkunst hingegen darf nur irgendwelche Lücke im Atemholen der gesetzgebenden Sängerin ersehen, irgendwelches Erkalten des Lavastromes musikalischen Gefühlsergusses, – sogleich schwingt sie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schwester Musik von der Szene hinweg in das einzige Orchester noch hinunter, dreht, schwenkt und wirbelt sich so lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr sieht.

So wird die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste. Die Tonkunst, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunst auf so und so viele Viertelstunden, die ihr *ganz allein* gehören sollen: in dieser Zeit soll die Kreide auf den Schuhsohlen die Gesetze der Bühne schreiben, nach dem Systeme der *Beinschwingungen*, nicht aber dem der *Tonschwingungen*, Musik gemacht werden; auch soll den Sängern ausdrücklich verboten sein, nach irgendwelcher anmutiger Leibesbewegung sich gelüsten zu lassen, – diese soll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Konservierung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt sie aber zu deren höchster Befriedigung fest, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür, als gedrucktes und notwendig nachzulesendes Textbuch, ganz wieder Literatur, schwarz auf weiß, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sich selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat. – *Das ist die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunst!* –

Nach so schmählichem Vertrage mußte aber die Tonkunst, so glänzend sie auch in der Oper zu herrschen schien, dennoch ihrer demütigsten *Abhängigkeit* inne werden. Ihr Lebenshauch ist die Herzensliebe; will diese auch nur sich, nur ihre Befriedigung, so ist sie zu dieser Befriedigung eines Gegenstandes nicht nur bloß ebenso bedürftig, wie das Sehnen der Sinnen- und Verstandesliebe, sondern sie empfindet dies Bedürfnis glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfnisses gibt ihr den Mut der Selbstaufopferung, und hat Beethoven diesen Mut in einer kühnsten Tat ausgesprochen, so haben Tondichter, wie *Gluck* und *Mozart*, nicht minder durch herrliche, liebereiche Taten diese Freude kundgegeben, mit der der Liebende in seinen Gegenstand sich versenkt, um aufzuhören, er selbst zu sein, zum Lohn

dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vornherein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht. Der unabwendbare schädliche Einfluß herrschender schlechter Zustände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener schönen Taten, sowie die Vereinzelung der Tondichter selbst, die sie vollbrachten; was unter gewissen glücklichen, doch aber fast nur zufälligen Umständen dem Einzelnen möglich war, gibt der Masse der Erscheinungen noch lange kein Gesetz: in dieser erkennen wir aber nur das zersplitterte egoistische Walten der Willkür, das ja das Verfahren aller bloßen Nachahmung ist, weil sie nicht aus sich selbst schafft. *Gluck* und *Mozart*, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter*, dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in *die* Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird. Wie unmöglich das vollendete Kunstwerk unter den uns beherrschenden Zuständen ist, beweist aber gerade, daß, nachdem *Gluck* und *Mozart* die höchste Fähigkeit der Musik aufgedeckt, diese Taten ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebaren geblieben sind, — daß die Funken, die ihrem Genius entsprangen, nur gleich gaukelndem Feuerwerke unserer Kunswelt vorschwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch sie entbrennen mußte, wenn der Brennstoff wirklich vorhanden gewesen wäre.

Die Taten *Glucks* und *Mozarts* waren aber auch nur einseitige Taten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den notwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwestern-

* Unter diesen ist aber namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken.

künsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundem Drange nach Aufgehen ineinander, zu jenen Taten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die sie entstehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhalten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen haben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesamte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zerstörte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber *die neue Religion*, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.

Ehe wir uns mit sehnendem Auge zu der Vorstellung des Anblickes dieses Kunstwerkes wenden, wie wir sie aus der reinen Verneinung unseres jetzigen Kunstwesens uns zu gewinnen haben, ist es aber nötig, zuvor noch einen, unserem Zwecke entsprechenden Blick auf das Wesen der sogenannten *bildenden Künste* zu werfen.

III. Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen

I. BAUKUNST

Wie der Mensch in erster und höchster Beziehung sich selbst Gegenstand und Stoff künstlerischer Behandlung wird, dehnt er sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf die Gegenstände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden Natur aus. Genau in dem Grade, als in der Darstellung der Natur der Mensch die Beziehung derselben zu *sich* zu erfassen, sich als den zum Bewußtsein Erwachten und Bewußtsein Erweckenden in den Mittelpunkt seiner Naturanschauungen zu stellen weiß, vermag er die Natur selbst sich künstlerisch *darzustellen*, und dem Einzigen, für den diese Darstellung berechnet sein kann, dem Menschen, aus – wenn auch nicht gleich bedürfnisvollem – doch ähnlichem Drange, als das Kunstwerk, dessen Gegenstand und Stoff er eben selbst ist, *mitzuteilen*. Nur aber der Mensch, der bereits aus sich und an sich das unmittelbar menschliche Kunstwerk hervorgebracht hat, sich selbst also künstlerisch zu erfassen und mitzuteilen vermag, ist daher auch fähig, die Natur sich künstlerisch darzustellen; nicht der unentwickelte, naturunterwürfige. Die Völker Asiens und selbst Ägyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementarische oder tierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, stellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand *voran*, ohne sie, gerade eben deshalb, zum freien, künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Mensch nie sich selbst Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern, da der Mensch alles Persönliche – wie die persönliche Naturmacht – unwillkürlich endlich doch nur nach menschlichem Maße zu begreifen vermochte, so trug er seine Gestalt auch nur, und zwar in widerlichster Entstellung, auf die darzustellenden Gegenstände der Natur über.

Erst den Hellenen war es vorbehalten, das rein menschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln, und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen. Zu dem menschlichen Kunstwerke konnten sie aber gerade nicht eher reif sein, als bis sie die Natur in dem Sinne, wie sie sich den Asiaten darstellte, überwunden, und den Menschen insoweit an die Spitze der Natur gestellt hatten, als sie jene persönlichen Naturmächte als vollkommen menschliche schön gestaltete und gebarende Götter sich vorstellten. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Atem durchdrang, als Aphrodite dem Meerschaume entstiegen war, und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab, waren die rohen Naturgötzen Asiens verschwunden, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.

Vor der *Göttereiche* zu Dodona neigte sich der, des Naturorakels bedürftige, *Urhellene*; unter dem schattigen Laubdache, und umgeben von den grünenden Baumsäulen des *Götterhaines*, erhob der *Orphiker* seine Stimme: unter dem schön gefügten Giebeldache und zwischen den sinnig gereihten Marmorsäulen des *Göttertempels* ordnete aber der kunstfreudige *Lyriker* seine Tänze nach dem tönenden Hymnos, – und in dem *Theater*, das von dem Götteraltare – als seinem Mittelpunkte – aus, sich zu derverständnisgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verständnis verlangenden, Zuschauer erhob, führte der *Tragöde* das lebendigste Werk vollendetster Kunst aus.

So ordnete der *künstlerische* und *nach künstlerischer Selbstdarstellung* verlangende Mensch nach seinem *künstlerischen* Bedürfnisse die Natur sich unter, damit sie ihm nach seiner höchsten Absicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den *Architekten*, der das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende, Gebäude aufführen sollte. Das nächste, natürliche Bedürfnis drängte den Menschen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden; in dem Lande

und bei dem Volke, von dem sich all unsere Kunst herschreibt, sollte aber nicht dieses rein physische Bedürfnis, sondern das Bedürfnis des künstlerisch sich selbst darstellenden Menschen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und Agamemnon, nicht die rohen Felsengemäuer der pelasgischen Burgen sind als Baukunstwerke uns zur Vorstellung oder gar Anschauung gelangt, — sondern die *Tempel* der Götter, die *Tragödientheater* des Volkes. Alles was nach dem Verfalle der Tragödie, d. h. der vollendeten griechischen Kunst, von diesen Gegenständen der Baukunst ablag, ist seinem Wesen nach *asiatischen Ursprungs*.

Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die Herrlichkeit des Menschen endlich nur in diesem *einen*, unbedingt Herrschenden, dem Despoten, darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen »Gott auf Erden« an: bei dieser Anhäufung blieb alles nur auf Befriedigung desjenigen egoistisch sinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenschlichen Taumel immer nur *sich* will, bis zum Rasen nur *sich* liebt, und in solchem stets ungestillten Sinnensehnen Gegenstände über Gegenstände, Massen über Massen häuft, um der, zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der *Luxus* ist somit das Wesen der asiatischen Baukunst: seine monströsen, geistesöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste der Despoten Asiens. Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heiteren Anblicke der hellenischen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigt, wiedererkennen. Der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel war aber *das Theater*. In ihm war die Kunst, und zwar die gemeinschaftliche und an die Gemeinschaftlichkeit sich mitteilende Kunst, sich selbst Gesetz, maßgebend, nach Notwendigkeit verfahrend, und der Notwendigkeit auf das Vollkommenste entsprechend, ja, aus dieser Notwendigkeit die kühnsten und wundervollsten Schöpfungen

hervorbringend. Hiergegen entsprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfnisse, aus dem sie entstanden: waren sie ursprünglich aus Holzstämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachsten Gesetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, so schmückten sie sich wohl zur Blütezeit hellenischer Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten sich, mit sinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gastfreiheit; nie aber dehnten sie sich über das natürliche Bedürfnis des Privatmannes aus, nie suchte der Einzelne in ihnen und durch sie ein Verlangen sich zu befriedigen, das er in edelster Weise nur in der gemeinsamen Öffentlichkeit gestillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entspringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirksamkeit der Baukunst, als das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen ihr das Gesetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern *Zeus* und *Apollon*, sondern nur noch dem einsam seligmachenden *Pluto*, dem Gotte des Reichtumes, opferte, — als jeder für sich einzeln *das* sein wollte, was er zuvor nur in der Gemeinsamkeit war, — da nahm er sich auch den *Architekten* in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoisten genügte aber der schlanke Tempel der sinnenden *Athene* für sein Privatvergnügen nicht: seine Privatgöttin war die *Wollust*, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargegereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zieraten zu entsprechen suchen. So sehen wir denn — wie aus Rache für Alexanders Eroberung — den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der

römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten *Prunkes* der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen – wenn auch kolossal sich kundgebenden – *Nützlichkeit* in den öffentlichen Bauwerken.

Die *Öffentlichkeit*, wie sie eben nur zu einer gemeinsamen Äußerung des allgemeinen Egoismus herabgesunken war, hatte kein Bedürfnis nach dem Schönen mehr, sie kannte nur noch den *praktischen Nutzen*: *Dem absolut Nützlichen* war das *Schöne* gewichen; denn die Freude am *Menschen* hatte sich in die einzige Lust am *Magen* zusammengezogen; auf die *Befriedigung des Magens* führt sich aber, genau genommen, all dies öffentliche *Nützlichkeitswesen** zurück, und namentlich in *unserer*, mit ihren Nützlichkeitserfindungen so prahlenden, neueren Zeit, die, – bezeichnend genug! – je mehr sie in diesem Sinne erfindet, um so weniger fähig ist, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr wußte, daß das wahrhaft Schöne insofern auch das Allernützlichste ist, als es im Leben sich eben nur kundgeben kann, wenn dem Lebensbedürfnisse seine naturnotwendige Befriedigung gesichert, und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorschriften erschwert oder gar verwehrt wird, – da, wo die Sorge der Öffentlichkeit also nur in der Fürsorge für Essen und Trinken bestand, und die möglichste Stillung dieser Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrschaft der Reichen und Cäsaren, und zwar in so riesigem Verhältnisse sich kundgab, wie unter der römischen Weltherrschaft, – da entstanden die erstaunlichen Straßen- und Wasserleitungen, mit denen wir heutzutage durch unsere Eisenbahnstraßen zu wetteifern suchen; da wurde die

* Allerdings ist die Besorgung des Nützlichen das Erste und Notwendigste: eine Zeit, welche aber nie über diese Sorge hinaus zu dringen vermag, nie sie hinter sich werfen kann, um zum Schönen zu gelangen, sondern diese Sorge als einzige maßgebende Reglerin in alle Zweige des öffentlichen Lebens und selbst der Kunst hineinträgt, ist eine wahrhaft *barbarische*; nur der unnatürlichsten *Zivilisation* aber ist es möglich, solche absolute Barbarei zu produzieren: sie häuft immer und ewig die Hindernisse für das Nützliche, um immer und ewig den Anschein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu sein.

Natur zur *melkenden Kuh* und die Baukunst zum *Milchermer*: die Pracht und Üppigkeit der Reichen lebte von der klug abgeschöpften Rahmenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wässrig durch jene Wasserleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

Aber dieses Nützlichkeitsbemühen, dieser Prunk, gewann bei den Römern großartige Form: die heitere Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht so fern, daß sie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem asiatischen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr noch hätten zuwerfen können, so daß über alle römische Bauwelt in unseren Augen mit Recht immer noch ein majestätischer Zauber ausgebreitet liegt, der uns fast als Schönheit erscheint. Was *uns* nun aber aus dieser Welt über die Kirchturmspitzen des Mittelalters zugekommen ist, das entbehrt alles schönen wie majestätischen Zaubers; denn wo wir, wie an unseren kolossalen Kirchendomen, noch eine finstere, unerfreuende *Majestät* zu gewahren vermögen, erblicken wir leider von *Schönheit* blutwenig mehr. Die eigentlichen Tempel unserer modernen Religion, die Börsengebäude, werden zwar sehr sinnreich wieder auf *griechische Säulen* konstruiert; griechische Giebelfelder laden zu Eisenbahnfahrten ein, und aus dem athenischen Parthenon schreitet uns die abgelöste Militärwache entgegen, – aber, so erhabend auch diese Ausnahmen sind, so sind sie doch eben nur Ausnahmen, und die Regel unserer Nützlichkeitsbaukunst ist unsäglich kleinlich und häßlich. Das Ammutigste und Großartigste, was aber auch die moderne Baukunst hervorzubringen vermöchte, wüßte sie jedoch immer ihrer schmählichsten Abhängigkeit innewerden lassen: denn unsere öffentlichen, wie Privatbedürfnisse sind der Art, daß die Baukunst, um ihnen zu entsprechen, nie zu produzieren, immer nur nachzuahmen, zusammenzustellen vermag. Nur das wirkliche *Bedürfnis* macht erfundertisch: das wirkliche Bedürfnis unserer Gegenwart äußert sich aber nur im Sinne des stupidesten Utilismus; ihm können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Was über dies wirkliche Bedürfnis hinausliegt, ist

aber das Bedürfnis des *Luxus*, des Unnötigen, und durch Überflüssiges, Unnötiges vermag ihm auch nur die Baukunst zu dienen, d. h. sie wiederholt die Bauwerke früherer, aus Schönheitsbedürfnis produzierender Zeiten, stellt die Einzelheiten dieser Werke nach luxuriösem Belieben zusammen, verbindet – aus unruhigem Verlangen nach Abwechselung – alle nationalen Baustile der Welt zu unzusammenhängenden, scheckigen Gestaltungen, kurz – sie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Gesetze sie zu den ihrigen machen muß, eben weil sie nirgends aus innerer, schöner Notwendigkeit zu gestalten hat.

Die Baukunst hat insofern alle demütigenden Schicksale der getrennten, rein menschlichen Kunstarten an sich mitzuerleben, als sie nur durch das Bedürfnis des, sich selbst als schön kundgebenden oder nach dieser Kundgebung verlangenden Menschen, zu wahrhaft schöpferischem Gestalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechischen Tragödie begann auch *ihr* Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigentümlichen Produktionskraft ein; und die üppigsten Monamente, die sie zur Verherrlichung des kolossalen Egoismus der späteren Zeiten, ja selbst desjenigen des christlichen Glaubens, aufrichten mußte, erscheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefsinngige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüte der Tragödie wie geile Auswüchse üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des strahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten reinmenschlichen Kunstarten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft, mit der Erlösung des *Nützlichkeitsmenschen* überhaupt in den *künstlerischen Menschen* der Zukunft, wird auch die Baukunst aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freiesten, unerschöpflich fruchtbarsten Kunsttätigkeit erlöst werden.

2. BILDHAUERKUNST

Asiaten und Ägypter waren in der Darstellung der sie beherrschenden Naturerscheinungen von der Nachbildung der Gestalt der Tiere zu der *menschlichen* Gestalt selbst übergegangen, unter welcher sie, in unmäßigen Verhältnissen und mit widerlicher natursymbolischer Entstellung jene Mächte sich vorzustellen suchten. Nicht *den Menschen* wollten sie nachbilden, sondern unwillkürlich, und weil als Höchstes der Mensch endlich immer nur sich selbst, somit auch seine eigene Gestalt sich denken kann, trugen sie das – deshalb eben auch verzerrte – Menschenbild auf den anzubetenden Gegenstand der Natur über.

In diesem Sinne, und von ähnlicher Absicht hervorgerufen, sehen wir auch bei den ältesten hellenischen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menschlicher Gestalt als Gegenstände der Anbetung in Holz oder Stein dargestellt. Dem religiösen Bedürfnisse nach Vergegenständlichung der unsichtbaren, gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entsprach die älteste Bildhauerkunst durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der *menschlichen Gestalt*, wie die Baukunst einem unmittelbar menschlichen Bedürfnisse entsprach durch Verwendung und Fügung natürlicher Stoffe zu einer, dem besonderen Zwecke zugesagten, gewissermaßen *verdichtenden* Nachahmung der *Natur*, wie wir z. B. im *Göttertempel* den verdichtet dargestellten *Götterhain* zu erkennen haben. War dieser Absicht gebende Mensch in der Baukunst ein nur auf nächste, unmittelbarste Nützlichkeit bedachter, so konnte die Kunst nur Handwerk bleiben oder zum Handwerk wieder werden; war er dagegen ein *künstlerischer*, stellte er sich als solchen, der sich bereits selbst Stoff und Gegenstand künstlerischer Behandlung geworden war, an den Ausgangspunkt der Absicht, so erhob er auch das Bauhandwerk eben zur Kunst. Solange der Mensch sich selbst in tierischer Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieser Natur, wenn er auch bereits unter menschlicher Gestalt sie sich vorstellte, doch eben nur nach dem

Maße bildlich darzustellen, mit welchem er *sich* maß, nämlich in dem Gewande und mit den Attributen der Natur, von der er sich tierisch abhängig fühlte; in dem Grade, als er *sich*, seinen eigenen unentstallten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, zum Stoffe und Gegenstande für künstlerische Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freierster, unentstalltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, an welchem das lebendige menschliche Kunstwerk sich zersplitterte, um in der Plastik mit monumentalier Bewegungslosigkeit, wie versteinert, künstlich fortzuleben. Die Erörterung dieses Punktes mußte für die Darstellung der Bildhauerkunst aufgehoben bleiben. —

Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur. Die rein geschlechtliche Genossenschaft, d. h. der Inbegriff aller derer, die von einem gemeinschaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibessprossen sich ableiteten, ist das ursprüngliche Vereinigungsband aller in der Geschichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Überlieferungen der Sage bewahrt dieser geschlechtliche Stamm, wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinschaftlichen Herkunft: die Eindrücke der besonders gearteten Natur, die ihn umgibt, erheben diese sagenhaften Geschlechtserinnerungen aber zu religiösen Vorstellungen. So mannigfaltig und reich nun diese Erinnerungen und Vorstellungen durch geschlechtliche Vermischung, sowie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechsel der Natureindrücke bei den lebhaftesten Geschichtsvölkern sich angehäuft, gedrängt und neugestaltet haben mögen, — soweit diese Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreisen der Nationalität das Gedenken ihres besonderen Ursprungs, somit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und

Abstammung der Menschen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — so hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstamms lebten, das besonders einigende Band gerade dieses Stammes immer nur in eben diesem Mythus und eben dieser Religion gelegen. Die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen Herkunft begingen die hellenischen Stämme in ihren religiösen Festen, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem sie sich als ein gemeinsames Ganzes inbegriffen fühlten. Am lebendigsten, wie aus Bedürfnis das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten, versinnlichten sie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunst, und hier am unmittelbarsten im vollendetsten Kunstwerke, der Tragödie. Das lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein *religiöser* Akt: bereits aber gab sich in diesem Akte, der ursprünglichen einfachen religiösen Feier gegenüber gehalten, ein gleichsam künstliches Bestreben kund, nämlich das Bestreben, willkürlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum *Kunstwerke* gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier notwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Zeremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte.

In der höchst wichtigen *Außerlichkeit* des religiösen Aktes stellt sich die Geschlechtsgenossenschaft unter gewissen altbedeutungsvollen Gebräuchen, Formen und Bekleidungen, als eine gemeinschaftliche dar: das *Gewand* der Religion ist, sozusagen, die *Tracht* des Volksstamms, an welcher er sich gemeinschaftlich und auf den ersten Blick erkennt. Dieses, durch uraltes Herkommen geheiligte Gewand, diese gewissermaßen religiös-gesellschaftliche Konvention, hatte sich von der religiösen Feier auf die künstlerische, die Tragödie,

übergetragen: in ihm und nach ihr gab der darstellende Tragöde sich als wohlbekannte, verehrte Gestalt der Volksgenossenschaft kund. Keineswegs nur die Größe des Theaters und die Entfernung der Zuschauer bedangen etwa die Erhöhung der menschlichen Gestalt durch den *Kothurn*, oder gestatteten etwa eben nur die stabile tragische *Maske*, – sondern diese, Kothurn und Maske, waren notwendige, religiös bedeutungsvolle Attribute, die im Geleite anderer symbolischer Abzeichen dem Darsteller erst seinen wichtigen, priesterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn sie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt und vor der politischen Richtung desselben sich vollends zurückzieht, nur ihrem äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden ist, – dies Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunst die Gestaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieses wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen sich bekennen. Der Kern der hellenischen Religion, auf den all ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig sich geltend machte, war aber: *der Mensch*. An der Kunst war es, dies Bekenntnis klar und deutlich auszusprechen: sie tat es, indem sie das letzte verhüllende Gewand der Religion von sich warf, und in voller Nacktheit ihren Kern, den *wirklichen leiblichen Menschen* zeigte.

Mit dieser Enthüllung war aber auch das gemeinschaftliche Kunstwerk vernichtet: das Band der Gemeinschaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion gewesen. Wie der Inhalt des gemeinsamen Mythus und der Religion als Gegenstand der darstellenden dramatischen Kunst nach dichterischer Deutung und Absicht, endlich nach eigensüchtig dichterischer Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entstellt wurde, war der religiöse Glaube aber auch schon vollständig aus dem Leben der, nur noch politisch miteinander verketteten, Volksgenossenschaft verschwunden. Dieser Glaube, die Verehrung der Götter, die sichere Annahme von der Wahrheit der alten Geschlechtsüberlieferungen, hatten

jedoch das Band der Gemeinsamkeit ausgemacht: war es nun zerrissen und als Aberglaube verspottet, so war damit allerdings der unleugbare Inhalt dieser Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Mensch zum Vorschein gekommen; dieser Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande zur Geschlechtsgenossenschaft vereinte, sondern der *egoistische, absolute, einzelne Mensch*, – nackt und schön, aber losgelöst aus dem schönen Bunde der Gemeinsamkeit.

Von hier ab, von der Zerstörung der griechischen Religion, von der Zertrümmerung des griechischen Naturstaates und seiner Auflösung in den politischen Staat, – von der Zersplitterung des gemeinsamen tragischen Kunstwerkes, – beginnt für die weltgeschichtliche Menschheit bestimmt und entschieden der neue, unermesslich große Entwicklungsgang von der untergegangen *geschlechtlich-natürlichen Nationalgemeinsamkeit* zur *reinemenschlichen Allgemeinsamkeit*. Das Band, das der, im nationalen Hellenen sich bewußt werdende, vollkommene Mensch, mit diesem Bewußtwerden, als beengende Fessel zerriß, soll sich als allgemeinsames nun um alle Menschen schlingen. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des *absoluten Egoismus*, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den *Kommunismus** sein. Die Kunst, die diesen einsamen, egoistischen, nackten Menschen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode als schönes, mahnendes *Monument* uns hingestellt hat, ist die *Bildhauerkunst*, die ihre Blüte genau dann erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von ihrer Blüte herabsank. –

Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates ge-

* Es ist polizei-gefährlich dieses Wort zu gebrauchen: dennoch gibt es keines, welches besser und bestimmter den reinen Gegensatz zu *Egoismus* bezeichnet. Wer sich heutzutage schämt, als Egoist zu gelten – und das will ja niemand offen und unumwunden –, der muß es sich schon gefallen lassen, *Kommunist* genannt zu werden.

wesen; wir wissen, daß bei dem adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Häßlichen und Mißgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Dieser schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanertums: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommenen menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe gibt sich uns, in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Äußerung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ist die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichsten Äußerung, im Grunde eine egoistisch genüßsüchtige, in welcher, wie er in einem bestimmten sinnlichen Genusse seine Befriedigung findet, der Mann nach seinem vollen Wesen nicht aufzugehen vermag, — so stellt sich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil sie *nicht* nach einem bestimmten sinnlichen Genusse sich sehnt, sondern der Mann durch sie mit *seinem ganzen Wesen* in das Wesen des geliebten Gegenstandes sich zu versenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendet Weiblichkeit, in seiner Liebe zu dem Manne und durch sein Versenken in sein Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschlusse gebracht hat, somit in dem Grade, als sie dem Manne nicht nur *Geliebte*, sondern auch *Freund* ist, vermag der Mann schon in der Weibsliebe volle Befriedigung zu finden*. Das höhere Element jener Männerliebe bestand aber eben darin, daß es das sinn-

* Die Erlösung des Weibes in die Mitbeteiligung an der männlichen Natur ist das Werk christlich germanischer Entwicklung: dem Griechen blieb der psychische Prozeß edler entsprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erschien alles so, wie es sich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und somit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

lich egoistische Genußmoment ausschloß. Nichtsdestoweniger schloß in ihr sich jedoch nicht etwa *nur* ein reingeistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüte, der vollendete Genuß der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Freude war aber kein egoistisches Sehnen, sondern ein vollständiges Aussichherausgehen zum unbedingtesten Mitgefühl der Freude des Geliebten an sich selbst, wie sie sich unwillkürlich durch das lebensfrohe, schönheitserregte Gebaren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unsere briefpostlich literarisch vermittelte, geistesgeschäftliche, nüchterne Freundschaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglings und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabteilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten, naturnotwendigsten Seelengesetzen vorschrieb. — Der Spartaner, der somit unmittelbar im Leben sein reinnmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der *Lyrik* dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner notwendigen Äußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüte des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem *lebendigen Tanze*, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein literarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Übergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu

erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker, und namentlich schließlich die Athener, unter lebhafter gegenseitiger Berührung sich zu politischen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländer, bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben, und stellten ihren unvermischten Naturstaat als ein lebendiges künstlerisches Monument den wechselvollen Gestaltungen des neueren politischen Lebens gegenüber. Alles, was in dem jähnen Wirbel der rastlos zerstörenden neuen Zeit Rettung und Anhalt suchte, richtete damals seine Augen auf Sparta; der Staatsmann suchte die Formen dieses Urstaates zu erforschen, um sie künstlich auf den politischen Staat der Gegenwart überzutragen; der Künstler aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte dahin, wo er den Kern dieses Kunstwerkes, den schönen urhellenischen Menschen, gewahren und für die Kunst erhalten könnte. Wie Sparta als lebendes Monument in die Neuzeit hineinragte, so hielt die Bildhauerkunst den aus diesem lebenden Monamente erkannten urhellenischen Menschen als steinernes, lebloses Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest.

Aber als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete, nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus verderbenvoll auch an diesem schönen Staate. Der peloponnesische Krieg hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hingezogen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen besiegen können, die die Athener zuvor *ihnen* so furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen – diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen – häufte sich geprägtes asiatisches Geld in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er sich zum

üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete – wie schon sonst bei den anderen Hellenen – in widerliches *Sinnengelüst* aus, so das Motiv dieser Liebe – wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war – in ihr unnatürliches Gegenteil verwandelnld.

Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinem egoistischen Einzelsein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunst überliefert, – bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung, wie die *Mumie des Griechentums*. – Diese Kunst, im Solde der Reichen zur Verzierung der Paläste, gewann um so leichter eine ungemeine Ausbreitung, als das künstlerische Schaffen in ihr sehr bald zur bloßen mechanischen Arbeit herabsinken konnte. Der Gegenstand der Bildhauerei ist allerdings der Mensch, der unendlich mannigfaltige, charkteristisch verschiedene und in den verschiedensten Affekten sich kundgebende: aber den Stoff zu seiner Darstellung nimmt diese Kunst von der sinnlichen Außengestalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menschlichen Wesens zu entnehmen ist. Wohl gibt sich der innere Mensch auf das Entsprechendste auch durch seine äußere Erscheinung kund, aber *vollkommen* nur in und durch die *Bewegung*. Der Bildhauer kann von dieser Bewegung aus ihrem mannigfältigsten Wechsel nur diesen *einen* Moment erfassen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung somit nur durch Abstraktion von dem sinnlich vorstehenden Kunstwerke nach einem gewissen, mathematisch vergleichenden Kalkül erraten lassen. War das richtigste und entsprechend sicherste Verfahren, um aus dieser Armut und Unbehülflichkeit heraus zur Darstellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, – war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maß der menschlichen äußeren Erscheinung eingebildet, und ihm die Fähigkeit, dieses überzeugend uns zurückzuspiegeln, einmal abgewonnen, – so war dieses *entdeckte* Verfahren ein sicher zu *erlernendes*, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunst undenklich lange fortleben, Anmutiges, Schönes und

Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künstlerischer Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römischen Weltherrschaft, als aller künstlerischer Trieb längst erstorben war, die Bildhauerkunst in zahlreicher Fülle Werke zutage brachte, denen künstlerischer Geist innezuwohnen schien, trotzdem sie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Dasein verdankten: sie konnte ein schönes Handwerk werden, als die aufgehört hatte, Kunst zu sein, was sie genau nur so lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung ist aber eben nur Nachahmung.

Durch das eisengepanzerte, oder mönchisch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menschheit endlich zuerst das schimmernde Marmorfleisch griechischer Leibesschönheit wieder entgegen: an diesem schönen *Gestein*, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt, sollte die neuere den Menschen wiedererkennen lernen. Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklich *vorhandenen* Menschen, den sie durch seine modische Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des *nachgeahmten*, sinnlich unvorhandenen Menschen. Sie ist der redliche Trieb, aus einem durchaus unschönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit sich zurückzukonstruieren. Wär der aus der Wirklichkeit verschwindende schöne Mensch der Grund der künstlerischen Ausbildung der Bildhauerei gewesen, die, wie im Festhalten eines untergegangenen Gemeinsamen, sich ihm zu monumentalem Begegnen aufbewahren wollte, — so konnte dem *modernen* Drange, jene Monamente für sich zu wiederholen, gar nur die gänzliche Abwesenheit dieses Menschen im Leben zu Grunde liegen. Dadurch, daß dieser Drang somit sich nie *aus* dem Leben und *im* Leben befriedigte, sondern nur von Monument zu Monument, von Stein zu Stein, von Bild zu Bild sich fort und fortbewegte, mußte unsere, die eigentliche Bildhauerkunst nur nachahmende, moderne Bildhauerkunst in

Wahrheit den Charakter eines zünftischen Gewerkes annehmen, in welchem der Reichtum von Regeln und Normen, nach denen sie verfuhr, im Grunde nur ihre Armut als *Kunst*, ihre Unfähigkeit zu *erfinden*, offenbarte. Indem sie sich und ihre Werke statt des im Leben nicht vorhandenen schönen Menschen hinstellt, — indem sie als Kunst gewissermaßen von diesem Mangel lebt, gerät sie aber endlich in eine egoistisch einsame Stellung, in welcher sie, sozusagen, nur den Wetterkunder der im Leben noch herrschenden Unschönheit abgibt, und zwar mit einem gewissen Behagen an dem Gefühl ihrer — *relativen* — Notwendigkeit bei so bestellten Witterungsverhältnissen. Gerade so lange nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunst irgendwelchen Bedürfnissen zu entsprechen, als der schöne Mensch im wirklichen Leben nicht vorhanden ist: sein Erscheinen im Leben, sein unmittelbar durch sich maßgebendes Gestalten, müßte der Untergang unserer heutigen Plastik sein; denn das Bedürfnis, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja — das sie durch sich künstlich erst angeregt, — ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich heraussehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im lebenden Kunstwerke verlangt. Das wahre, schöpferische, künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monamente griechischer Plastik; aus dieser Fülle *schafft* sie nun aber nicht, sondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird sie *ihr* nur zugetrieben; sie versenkt sich in diese Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt sie sich endlich, um nur irgendwie zu erfinden, mit der vorhandenen Gestaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft sie sich das Gewand der Mode vor, und um von diesem Leben wiedererkannt und belohnt zu werden, bildet sie das Unschöne nach, um *wahr*, d. h. nach *unseren* Begriffen *wahr*, zu sein, gibt sie es vollends gar auf, *schön* zu sein. So gerät die Bildhauerkunst unter dem Bestehen derselben Bedingungen, die sie am

künstlichen Leben erhalten, in den unseligen, unfruchtbaren oder Unschönen zeugenden Zustand, aus dem sie sich notwendig nach Erlösung sehnen muß: die Lebensbedingungen, in die sie sich erlöst wünscht, sind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunst als selbständige Kunst geradesweges aufhören muß. Um schöpferisch werden zu können, sehnt sie sich nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: diese Sehnsucht müßte aber, sobald sie erfüllt ist, die ihm innenwohnende egoistische Täuschung insoweit offenbaren, als die Bedingungen zum *notwendigen Schaffen* der Bildhauerkunst im *wirklich leiblich schönen Leben* jedenfalls aufgehoben sein würden.

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse: diesem verdankt sie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Dasein, ja ihre Blüte; der andere, dem modernen entgegengesetzte Zustand ist aber der, in welchem ein notwendiges Bedürfnis nach den Werken der Bildhauerkunst nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzip der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib, schön, und freut er sich dieser an ihm selbst kundgegebenen Schönheit, so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihr unzweifhaft der vollkommene, warme, *lebendige Mensch* selbst; sein Kunstwerk ist das *Drama*, und die Erlösung der Plastik ist genau die der *Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige*. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des *Tänzers*, des *mimischen Darstellers*, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt, gedacht werden. Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existiert, oder, nach einer anderen als der menschlich leiblichen Richtung hin, als Skulptur in die *Architektur* aufgegangen, wenn die starre Einsamkeit dieses

einen, in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Tote in ewig neu lebendem, seelenvollem Fleisch und Blut, nicht wiederum in totem Erz oder Marmor uns vorführen; wenn wir aus dem Steine uns die Bauwerke zur Einhebung des lebendigen Kunstwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menschen in ihm uns mehr vorzustellen nötig haben, dann erst wird die *wahre Plastik* auch vorhanden sein.

3. MALERKUNST

Wie da, wo uns der Genuß an dem symphonischen Spiele eines Orchesters versagt ist, wir am Klaviere durch einen Auszug diesen Genuss uns zurückzurufen versuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Ölgemälde in einer Bildergalerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieses Gemäldes nicht mehr verstattet ist, uns durch einen Kupferstich zu vergegenwärtigen trachten, – so hatte die *Malerkunst*, wenn nicht in ihrer Entstehung, doch in ihrer künstlerischen Ausbildung, dem sehnüchtiigen Bedürfnisse zu entsprechen, das verlorengegangene, menschlich lebendige Kunstwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo sie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünstlerischen religiösen Vorstellungsdrange entsprang, haben wir hier vorüberzugehen, indem sie künstlerische Bedeutung erst von da an gewinnt, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich und dafür die hellen farbigen Gestaltungen der Malerkunst die wundervollen, bedeutungsreichen Szenen für das Auge festzuhalten suchte, die zu unmittelbarem lebenswarmen Eindrücke sich nicht mehr darboten.

So feierte das griechische Kunstwerk in der Malerei seine Nachblüte. Diese Blüte war nicht mehr jene dem reichsten Leben unwillkürlich und naturnotwendig entspritzende; ihre Notwendigkeit war vielmehr eine *Kulturnotwendigkeit*; sie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem *Wissen* von der Schönheit der Kunst, und dem

Willen, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt, unwillkürlich nicht mehr als notwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte. Die Kunst, die ohne Geheiß und ganz von selbst aus der Gemeinsamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch ihr wirkliches Vorhandensein und an der Betrachtung ihrer Erscheinung, zugleich auch den Begriff von ihr erst zum Dasein gebracht; denn nicht die *Idee* der Kunst hatte sie in das Leben gerufen, sondern sie, die wirklich vorhandene Kunst, hat die Idee von sich entwickelt. Die mit Naturnotwendigkeit treibende künstlerische Kraft des Volkes war nun erstorben; was sie geschaffen, lebte nur noch in der Erinnerung oder in der künstlichen Wiederholung. Während das Volk in allem, was es tat, und namentlich auch in der Selbstvernichtung seiner nationalen Eigentümlichkeit und Abgeschlossenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Notwendigkeit, und so im Zusammenhang mit dem großartigsten Entwicklungsgange des menschlichen Geschlechtes verfuhr, vermochte das einsame künstlerische Gemüt, dem bei seinem Sehnen nach dem Schönen der Lebensdrang des Volkes in seinen unschönen Äußerungen unverständlich bleiben mußte, sich nur durch den Hinblick auf das Kunstwerk einer vergangenen Zeit zu trösten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit, dies Kunstwerk willkürlich von neuem zu beleben, seinen Trost sich so wohltätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffrischung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Toten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunst selbst zu einem Kunstgegenstande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Gesetz, und die *Kulturkunst*, die erlernbare, an sich immer nachzuweisende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heutzutage sehen, in den unkünstlerischesten Zeiten und Lebensverhältnissen ohne Stocken sich fortsetzen kann, — jedoch nur zum egoistischen Genuss des vom Leben getrennten, vereinzelten, kunstsehnsüchtigen Kulturgemütes. —

Von dem törgigen Verfahren, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurück zu konstruieren, — wie ihm die alexandrinischen Hofdichter z. B. sich hingaben, — unterschied sich jedoch die Malerkunst auf das Vorteilhafteste, indem sie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer besonderen, eigentümlichen, künstlerischen Fähigkeit des Menschen entsprach. War die Äußerung dieser Fähigkeit eine vielfach vermittelte, so gewann die Malerei vor der Bildhauerei doch bald einen wichtigen Vorzug. Das Werk des Bildhauers stellte in seinem Material den ganzen Menschen nach seiner vollkommenen Form dar, und stand insofern dem lebendigen Kunstwerke des sich selbst darstellenden Menschen näher, als das Werk der Malerei, das von diesem gewissermaßen nur den farbigen Schatten zu geben vermochte: wie in beiden Nachbildungen das Leben dennoch unerreichbar war, und Bewegung in ihren Darstellungen nur dem beschauenden Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantasie des Beschauers, nach gewissen natürlichen Gesetzen der Abstraktion, zur Ausführung nur überlassen werden konnte, — so vermochte die Malerei, eben weil sie noch idealer von der Wirklichkeit absah, noch mehr nur auf künstlerische Täuschung ausging als die Bildhauerei, auch vollständiger zu dichten als diese. Die Malerei brauchte sich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darstellung dieses Menschen, oder dieser gewissen, ihrer Darstellung nur möglichen, Gruppen oder Aufstellungen zu begnügen; die künstlerische Täuschung ward in ihr vielmehr so zur vorwiegenden Notwendigkeit, daß sie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich sich ausdehnende menschliche Gruppen, sondern auch den Umkreis ihrer außermenschlichen Umgebung, die *Naturszene* selbst in das Bereich ihrer Darstellung zu ziehen hatte. Hierauf begründete sich ein vollkommen neues Moment in der Entwicklung des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens des Menschen: nämlich dies des innigen Begreifens und Wiedergebens der Natur durch die *Landschaftsmalerei*.

Dieses Moment ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst: es bringt diese, — die in der Architektur von der Anschauung und künstlerischen Benutzung der Natur zu Gunsten des Menschen ausging, — in der Plastik, wie zur Vergötterung des Menschen, sich allein nur noch auf *diesen* als Gegenstand bezog, — zum vollendeten Abschluß dadurch, daß es sie vom Menschen aus mit immer vollkommenerem Verständnis endlich ganz wieder der *Natur* zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunst fähig machte, die Natur *ihrem Wesen nach* innig zu erfassen, die Architektur gleichsam zur vollkommenen, lebensvollen Darstellung der Natur zu erweitern. Der menschliche Egoismus, der in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf sich allein bezog, brach sich gewissermaßen in der Landschaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigentümlichen Wesen rechtfertigte, den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in sie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden zu lassen.

Als griechische Maler die Szenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten und wiederum darzustellen suchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menschen allein als der Darstellung würdige und für sie maßgebende Gegenstände, und der sogenannten *historischen* Richtung verdanken wir die Entwicklung der Malerei zu ihrer ersten Kunsthöhe. Hielt sie somit das *gemeinsame* Kunstwerk in der Erinnerung fest, so blieben, als die Bedingungen schwanden, die auch das sehnsgütige Festhalten dieser Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als selbständige Kunst sich weiterzuentwickeln hatte: das Portrait und — die Landschaft. In der Darstellung der Szenen des Homeros und der Tragiker war die Landschaft als notwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten sie die Griechen zur Blütezeit ihrer Malerei noch mit keinem anderen Auge, als der Grieche seinem eigentümlichen Geiste nach überhaupt

sie je zu erfassen geneigt war. Die *Natur* war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menschen: weit im Vordergrunde stand der *Mensch* selbst, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zusprach, waren eben menschliche Götter. Allem, was er in der Natur ersah, suchte er menschliche Gestalt und menschliches Wesen anzubilden, und als vermenschtlicht hatte die Natur für ihn gerade den unendlichen Reiz, in dessen Genuß seinem Schönheitssinne es unmöglich war, sie, wie vom Standpunkte jüdisch modernen Utilismus' aus, sich nur als einen roh sinnlich genießbaren Gegenstand zu eigen zu machen. Dennoch nährte er diese schöne Selbstbeziehung zur Natur nur durch einen unwillkürlichen Irrtum: bei seiner Vermenschlichung der Natur legte er ihr auch menschliche Motive unter, die, als in der Natur wirkend, notwendig dem wahren Wesen der Natur gegenüber gehalten, nur willkürlich gedacht werden konnten. Wie der Mensch, seinem besonderen Wesen nach, im Leben und in seinem Verhältnis zur Natur aus Notwendigkeit handelt, entstellt er sich unwillkürlich in seiner Vorstellung das Wesen der Natur, wenn er sie nach *menschlicher* Notwendigkeit, nicht nach der *ihrgen*, gebarend sich denkt. Sprach dieser Irrtum bei den Griechen sich schön aus, wie er bei anderen, namentlich asiatischen, Völkern sich meist häßlich äußerte, so war er nichtsdestoweniger doch ein dem hellenischen Leben selbst grundverderblicher Irrtum. Als der Helle aus der geschlechtlich nationalen Urgemeinschaft sich losgelöst, als er das unwillkürlich ihr entnommene Maß schönen Lebens verloren hatte, vermochte dieses notwendige Maß sich nirgends ihm aus einer richtigen Anschauung der Natur zu ersetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur so lange eine bindende, umfassende Notwendigkeit erblickt, als diese Notwendigkeit als eine im gemeinsamen Leben bedingte ihm selbst zum Bewußtsein kam: löste dieses sich in seine egoistischen Atome auf, beherrschte ihn nur die Willkür seines mit der Gemeinsamkeit nicht mehr zusammenhängenden Eigenwillens, oder endlich eine, aus dieser allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürlich

che äußere Macht, – so fehlte bei seiner mangelnden Erkenntnis der Natur, welche er nun ebenso willkürlich wählte als sich selbst und die ihn beherrschende weltliche Macht, das sichere Maß, nach dem er sein Wesen wiederum hätte erkennen können, und das sie, zu deren größtem Heile, den Menschen darbietet, die in ihr die Notwendigkeit ihres Wesens und ihre nur im weitesten, allumfassendsten Zusammenhänge alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als diesem Irrtume sind die ungeheuerlichsten Auschweifungen des griechischen Geistes entsprungen, die wir während des byzantinischen Kaisertums in einem Grade gewahren, der uns den hellenischen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit seines Wesens war. Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: hier gerade zeigte es sich, wie unfähig die Macht der abstrakten Intelligenz ist. Allen Aristotelessen zum Hohne schuf sich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus absolut selig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menschlich raffinierender Glückseligkeitssucht gemacht wurde. Mit der Ansicht des Griechen, welche der Natur menschlich willkürliche Gestaltungsmotive unterstellte, brauchte sich nur die jüdisch-orientalische Nützlichkeitvorstellung von ihr zu begatten, und die Disputationen und Dekrete der Konzilien über das Wesen der Trinität und die deshalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieser Begattung der staunenden Geschichte als unwiderlegliche Tatsachen zuzuführen.

Die römische Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß Amerika entdeckt, die Gestalt der Erde erforscht, und endlich die Natur so weit der Erkenntnis erschlossen wurde, daß der Zusammenhang aller in ihr sich kundgebenden Erscheinungen ihrem Wesen nach unzweifel-

haft erwiesen ist. Der Drang, der zu diesen Entdeckungen führte, suchte gleichzeitig sich in derjenigen Kunstart ebenfalls auszusprechen, in der er am geeignetsten zu künstlerischer Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Künste knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung, ihre künstlerische Wiedergeburt an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh sie zur Darstellung kirchlicher Historien, und ging von diesen zu Szenen wirklicher Geschichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit sich des Vorteiles erfreuend, diesem wirklichen Leben Form und Farbe noch entnehmen zu können. Je mehr die sinnliche Gegenwart dem entstellenden Einflusse der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Historienmalerei, um schön zu sein, von der Unschönheit des Lebens sich zum Konstruieren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombinieren von, wiederum der Kunstgeschichte – nicht dem Leben selbst – entnommenen, Manieren und Stilen gedrängt sah, – machte sich, von der Darstellung des modischen Menschen abliegend, diejenige Richtung der Malerei aber Bahn, der wir das liebevolle Verständnis der Natur in der *Landschaft* verdanken.

Der Mensch, um den sich bisher die Landschaft wie um ihren egoistischen Mittelpunkt immer nur gruppiert hatte, schrumpfte in der Fülle der Umgebung ganz in dem Grade immer mehr zusammen, als im wirklichen Leben er sich immer mehr unter das unwürdige Joch der entstellenden Mode beugte, so daß er endlich in der Landschaft die Rolle zuerteilt bekam, die zuvor der Landschaft im Verhältnis zu ihm zugewiesen war. Wir können *unter den gegebenen Umständen*, diesen Fortschritt der Landschaft nur als einen Sieg der *Natur* über die schlechte, menschenentwürdigende *Kultur* feiern; denn in ihm behauptete sich auf die einzige mögliche Weise die unentstellte Natur gegen ihre Feindin, indem sie, gleichsam Schutz suchend, wie aus Not dem innigen Verständnisse des künstlerischen Menschen sich erschloß.

Die moderne *Naturwissenschaft* und die *Landschaftsmalerei* sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher

wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen, das *einzelne Genie*, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten, als weder das Bedürfnis noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergießt sich doch einzig fast nur in der Richtung der Landschaftsmalerei; denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darsteller der Natur nur mit willkürlichen Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unserem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugeben. Je mehr die sogenannte Historienmalerei durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, je mehr sie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangsvoll auf ihr lastende Aufgabe bekennt, *mehr* und etwas *anderes* sein zu müssen, als dem Wesen einer Kunstart zu sein gebührt, – desto mehr hat auch sie sich nach einer Erlösung zu sehnen, die, wie die einzig notwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen *darin* ausgesprochen sein könnte, woher sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte, und dies war eben das lebendige menschliche Kunstwerk selbst, dessen Erstehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Dasein und Gedeihen als selbständige Kunstart notwendig machen konnten. Ein gesundes, notwendiges Leben vermag die *menschendarstellende* Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künstlerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei *redlichem* Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständnis in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Dar-

stellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die *tragische Bühne* steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht, durch Häufung der reichsten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die Landschaftsmalerei aber wird, als letzter und vollender Abschluß aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebendende Seele der Architektur werden; sie wird uns so lehren die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie selbst lebendig, den warmen *Hintergrund der Natur* für den *lebendigen*, nicht mehr nachgebildeten, *Menschen* darstellen wird. –

Dürfen wir so durch die höchste Kraft der bildenden Kunst uns die Szene des gemeinsamen Kunstwerkes der Zukunft, in ihr also die innig *erkannte und verstandene Natur* als gewonnen betrachten, so vermögen wir nun auf dieses Kunstwerk selbst nähere Schlüsse zu ziehen.

iv. Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunst – soweit sie in Wahrheit *Kunst* ist – zum öffentlichen Leben, so erkennen wir zunächst ihre vollständige Unfähigkeit, auf dieses öffentliche Leben im Sinne ihres edelsten Strebens einzuwirken. Der Grund hiervon ist, daß sie, als bloßes Kulturprodukt, aus dem Leben nicht wirklich selbst hervorgegangen ist und nun, als Treibhauspflanze, unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu schlagen vermag. Die Kunst ist das Sondereigentum einer Künstlerklasse geworden; Genuß bietet sie nur denen, die sie *verstehen*, und zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der *Kunstgelehrsamkeit*. Dieses Studium und das aus ihm zu erlangende Verständnis glaubt zwar heutzutage sich jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgetragenen Kunstgenüsse bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunstliebhaber den

Künstler in seinem besten Streben aber zu verstehen vermögen, wird dieser Künstler bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Masse derjenigen, die durch die Ungunst unserer sozialen Verhältnisse nach jeder Seite hin sowohl vom Verständnis, als selbst vom Genusse der modernen Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler inneworben, daß sein ganzes Kunstrbeiten im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, daß seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluss, eigensüchtiger Zeitvertreib ist. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abstand zwischen sogenannter Bildung und Unbildung ist so ungeheuer, ein Mittelglied zwischen beiden so undenkbar, eine Versöhnung so unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene unnatürliche Bildung begründete moderne Kunst zu ihrer tiefsten Beschämung sich eingestehen müßte, wie sie einem Lebenselemente ihr Dasein verdanke, welches *sein* Dasein wiederum nur auf die tiefste Unbildung der eigentlichen Masse der Menschheit stützen kann. Das Einzige, was in dieser ihr zugewiesenen Stellung die moderne Kunst vermögen sollte und in redlichen Herzen zu vermögen strebt, nämlich *Bildung zu verbreiten*, vermag sie nicht, und zwar einfach aus dem Grunde, weil die Kunst, um irgendwie im Leben wirken zu können, selbst die Blüte einer *natürlichen*, d. h. von unten heraufgewachsenen, Bildung sein muß, nie aber imstande sein kann, von oben herab Bildung auszugeßen. Im besten Falle gleicht daher unsere Kulturkunst demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke sich mitteilen will, welches diese nicht kennt: alles, und namentlich auch das Geistreichste, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichsten Verwirrungen und Mißverständnissen führen. —

Stellen wir uns zunächst dar, wie die moderne Kunst zu verfahren haben müßte, um *theoretisch* zu ihrer Erlösung aus der einsamen Stellung ihres unbegriffenen Wesens heraus, und zum allgemeinsten Verständnis des öffentlichen Le-

bens vorzuschreiten: wie diese Erlösung aber durch die *praktische* Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird sich dann leicht von selbst herausstellen.

Die *bildende Kunst*, sahen wir, kann zu schöpferischem Gediehen einzig dadurch gelangen, daß sie nur noch im Bunde mit dem *künstlerischen*, nicht dem auf bloße *Nützlichkeit* bedachten Menschen zu ihren Werken sich anläßt.

Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum *gemeinsamen* Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder *Vereinzelung* seiner künstlerischen Fähigkeit ist er *unfrei*, nicht vollständig das, was er sein kann; wogegen er im *gemeinsamen* Kunstwerke *frei*, und vollständig das ist, was er sein kann.

Das *wahre Streben* der Kunst ist daher das *allumfassende*: jeder vom wahren *Kunsttriebe* Besetzte will durch die höchste Entwicklung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung *dieser besonderen Fähigkeit*, sondern die Verherrlichung des *Menschen in der Kunst* überhaupt erreichen.

Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das *Drama*: nach seiner *möglichen Fülle* kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm *jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle* vorhanden ist.

Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem *gemeinsamen Drange aller Künste* zur unmittelbarsten Mitteilung an eine *gemeinsame Öffentlichkeit* hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum *vollen Verständnis* nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht. —

Die *Architektur* kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung not-

wendig ist. Nur dasjenige Bauwerk ist nach Notwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama. Im gewöhnlichen Nutzgebäude hat der Baukünstler nur dem niedrigsten Zwecke der Menschheit zu entsprechen: Schönheit ist in ihm Luxus. Im Luxusgebäude hat er einem unnötigen und unnatürlichen Bedürfnisse zu entsprechen: sein Schaffen ist daher willkürlich, unproduktiv, unschön. Bei der Konstruktion desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Teilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, – also des *Theaters*, hat der Baumeister einzig als *Künstler* und nach den Rücksichtnahmen auf das *Kunstwerk* zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude gibt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz. Dies Bedürfnis ist ein doppeltes, das des *Gebens* und des *Empfangens*, welches sich beziehungs- voll gegenseitig durchdringt und bedingt. Die *Szene* hat zunächst die Aufgabe, alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzustellende gemeinsame dramatische Handlung zu erfüllen: sie hat zweitens diese Bedingungen aber im Sinne der Absicht zu lösen, diese dramatische Handlung dem Auge und dem Ohr der Zuschauer zur verständlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des *Raumes der Zuschauer* gibt das Bedürfnis nach Verständnis des Kunstwerkes optisch und akustisch das notwendige Gesetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entsprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem *Kunstwerk*, zu dessen Erfassen er durch alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muß*. So versetzt er

* Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unsere modernen Theatergebäude keineswegs als gelöst angesehen werden: in ihnen sind herkömmliche Annahmen und Gesetze maßgebend, die mit den Erfordernissen der reinen Kunst nichts gemein haben. Wo Erwerbsspekulation auf der einen, und mit ihr luxuriöse Prunksucht auf der anderen Seite bestimmd einwirken, muß das absolute Interesse der Kunst auf das Empfindlichste beeinträchtigt werden, und so wird kein Baumeister der Welt z. B. es vermögen, die

durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach *Angeschaut-Angehörtworden* in jenem Raum, der, bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten menschlichen Kunstwerkes zu der seinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus seinem eigentümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft. Wie kalt, regungslos und tot stellt sich hiergegen sein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Absicht als der des Luxus sich anzuschließen, ohne die künstlerische Notwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigste anordnen und erfinden läßt, nur nach der spekulierenden Laune seiner selbstverherrlichungssüchtigen Willkür zu verfahren, Massen und Zieraten zu schichten und zu reihen hat, um heute die Ehre eines übermütiigen Reichen, morgen die eines modernisierten Jehovas zu versinnlichen! –

Aber auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht allein zur vollkommen entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Szene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muß zum vollen Ver durch die Trennung unseres Publikums in die unterschiedensten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Übereinanderschichtung und Zersplitterung der Zuschauerräume zu einem Gesetze der Schönheit zu erheben. Denkt man sich in die Räume des gemeinsamen Theaters der Zukunft, so erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offensteht.

ständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Szene, die kalt und teilnahmlos auf den Künstler herab und zu dem Publikum hin starren, müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Äthers schmücken, um würdig zu sein an dem menschlichen Kunstwerke teilzunehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft sich liebedürftig der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll.

Hier tritt die *Landschaftsmalerei* ein, von einem gemeinsamen Bedürfnisse hervorgerufen, dem nur sie zu entsprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen, was er als künstlerischer Mensch der vollen Gemeinsamkeit zum künstlerischen Genusse darstellen will, fügt er hier als sein reiches Teil dem vereinten Werke aller Künste ein. Durch ihn wird die Szene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeichnung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen. Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mitteilung des Ersehnen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwangte, — was er *an* der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Übereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahingab, — *damit* wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Szene zum Zeugnis seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird er hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschaugung bringen. Ihm wird nicht die scheinbare Roheit seiner künstlerischen Werkzeuge, das anscheinend Groteske seines Verfahrens bei der sogenannten Dekorationsmalerei

beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinste Pinsel zum vollendeten Kunstwerke sich doch immer nur als demütigendes Organ verhält, und der Künstler erst *stolz* zu werden hat, wenn er *frei* ist, d. h. wenn sein Kunstwerk fertig und lebendig, und *er* mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen ist. Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der *Bühne* entgegentritt, wird aber aus diesem Rahmen und von der vollen gemeinsamen Öffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; er wird die Benutzung des szenischen Raumes zu Gunsten dieses Kunstwerkes um seiner früheren Verfügung über ein gutes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im schlimmsten Falle sein Werk ganz dasselbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es gesehen werde, wenn es nur den Gegenstand zur verständnisvollen Anschaugung bringt, so wird jedenfalls sein Kunstwerk in *diesem* Rahmen einen lebenvolleren Eindruck, ein größeres, allgemeineres Verständnis hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück.

Das Organ zu allem Naturverständnis ist der Mensch: der Landschaftsmaler hatte dieses Verständnis nicht nur an den Menschen mitzuteilen, sondern durch Darstellung des Menschen in seinem Naturgemälde auch erst deutlich zu machen. Dadurch, daß er sein Kunstwerk nun in den Rahmen der tragischen Bühne stellt, wird *er* den Menschen, an den er sich mitteilen will, zum gemeinsamen Menschen der vollen Öffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, sein Verständnis auf diesen ausgedehnt, ihn zum Mitführenden seiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dies öffentliche Verständnis dadurch erst vollkommen herbeiführen, daß er sein Werk einer gemeinsamen höchsten und allverständlichssten Kunstsicht zuordnet, diese Absicht aber von dem wirklichen leibhaften Menschen mit aller Wärme seines Wesens dem gemeinsamen Verständnis unfehlbar erschlossen wird. Das allverständlichste ist die dramatische Handlung, eben weil sie erst künstlerisch vollendet ist, wenn im Drama gleichsam alle Hülfsmittel der Kunst hinter sich

geworfen sind, und das wirkliche Leben auf das Treueste und Begreiflichste zur unmittelbaren Anschauung gelangt. Jede Kunstart teilt sich *verständlich* nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch seinen Bezug auf den Menschen oder in seiner Ableitung von ihm das Kunstwerk beleben und rechtfertigen kann, dem *Drama* zureift. Allverständlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunstschaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird*. —

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der *künstlerische Mensch*, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur tritt. Was *Bildhauer* und *Historienmaler* in *Stein* und auf *Leinwand* zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an *sich*, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischem Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den *Darsteller* nun im Behandeln und Gebaren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmutige und Charakteristische finden ließ, ordnet nun die Fülle *wirklicher*

* Dem modernen Landschaftsmaler kann es nicht gleichgültig sein zu gewahren, von wie Wenigen in Wahrheit sein Werk heutzutage verstanden; mit welch stumpfsinnigem, blödem Behagen von der Philisterwelt, die ihn bezahlt, sein Naturgemälde eben nur beglotzt wird; wie die sogenannte »schöne Gegend« der bloßen müßigen, gedankenlosen Schaulust derselben Menschen, ohne Bedürfnis, Befriedigung zu gewähren imstande ist, deren Hörsinn durch unsere moderne inhaltslose Musikmacherei nicht minder bis zu jener albernen Freude erregt wird, die dem Künstler ein ebenso ekelhafter Lohn für seine Leistung ist, als sie der Absicht des Industriellen allerdings vollkommen entspricht. Unter der »schönen Gegend« und der »hübsch klingenden Musik« unserer Zeit herrscht eine traurige Verwandtschaft, deren Verbindungsglied der sinnige Gedanke ganz gewiß nicht ist, sondern jene schwapperige, niederrücktige Gemütlichkeit, die sich vom Anblick der menschlichen Leiden in der Umgebung eigensüchtig zurückwendet, um sich ein Privathimmelchen im blauen Dunste der Naturallgemeinde zu mieten: Alles hören und sehen diese Gemütlichen gern, nur nicht den *wirklichen, unentstellten Menschen*, der mahnend am Ausgänge ihrer Träume steht. Gerade diesen müssen wir nun aber in den Vordergrund stellen!

menschlicher Erscheinung. Bildhauer und Maler lösten vom griechischen Tragiker einst den *Kothurn* und die *Maske* ab, auf dem und unter welcher der wahre Mensch immer nur nach einer gewissen religiösen Konvention noch sich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künste diese letzte Entstellung des reinen künstlerischen Menschen vernichtet, und so den tragischen Darsteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im voraus gebildet. Wie sie ihn nach seiner unentstellten Wahrheit ersahen, sollen sie ihn nun in Wirklichkeit sich geben lassen, seine von ihnen gewissermaßen beschriebene Gestalt lebhaftig zur bewegungsvollen Darstellung bringen.

So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem *Tänzer*, dem *Mimiker*, reicht der bildende Künstler die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein. — Soweit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird dieser den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzuteilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der szenische Raum zur plastischen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung, als Einzelner oder im Verein mit den Genossen der Darstellung. Wo sein Vermögen aber endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die *Sprache* ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: er wird zum *Dichter*, und um Dichter zu sein, *Tonkünstler*. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber eines und dasselbe, nichts anderes als *darstellender, künstlerischer Mensch*, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste Empfängniskraft mitteilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darsteller, vereinigen sich die drei Schwesternkünste zu einer gemeinsamen Wirksamkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigentümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangen. Dadurch, daß jede da,

wo ihr Vermögen endet, in die andere, von da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt sie sich rein, frei und selbständig als *das*, was sie ist. Der *mimische Tänzer* wird seines Unvermögens ledig, sobald er singen und sprechen kann; die Schöpfungen der *Tonkunst* gewinnen allverständigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maße, als sie selbst in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der *Dichter* aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in das Fleisch und Blut des *Darstellers*; weist er jeder künstlerischen Erscheinung die sie alle bindende und zu einem gemeinsamen Ziele hinleitende Absicht an, so wird diese Absicht aus einem Wollen zum Können erst dadurch, daß eben dieses *dichterische Wollen im Können der Darstellung untergeht*.

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenutzt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigentümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kusntwerke sich entfalten können, ja sie wird die mimische Tanzkunst wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen. In ihrer Einsamkeit hat die Musik sich aber ein Organ gebildet, welches des unermesslichsten Ausdruckes fähig ist, und dies ist das *Orchester*. Die Tonsprache Beethovens, durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die szenische Landschaftsmalerei den darstellenden dramatischen Künstler in die Umgebung der physischen Natur zu stellen, und ihm aus dem unerschöpflichen Borne natürlicher Erscheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, – so ist im Orchester, diesem lebenvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darstellenden individuellen Menschen ein unversiegbarer Quell gleichsam künstlerisch menschli-

chen Naturelementes zur Unterlage gegeben. Das Orchester ist, sozusagen, der Boden unendlichen, allgemeinsamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen ~~Boden der wirklichen Szene~~ gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühles selbst ist. So gleicht das Orchester der *Erde*, die dem *Antäos*, sobald er sie mit seinen Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab. Seinem Wesen nach vollkommen der szenischen Naturumgebung des Darstellers entgegengesetzt, und deshalb als Lokalität sehr richtig auch außerhalb des szenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt, macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abschluß dieser szenischen Umgebung des Darstellers aus, indem es das unerschöpfliche *physische* Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch *menschlichen* Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darsteller wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschließt, in welchem er sich, gleich dem Himmelskörper, in höchster Fülle sicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen, bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen zu entsenden vermag.

So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesternkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftlosen Erwählen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des Dramas zur unmittelbaren, könnenden Tat erheben. Denn Eines gibt es für sie alle,

die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das *Drama*: auf die Erreichung der Absicht des Dramas muß es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewußt, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schößlinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stämme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse.

Die Natur des Menschen, wie jeder Kunstart, ist an sich überreich und mannigfältig: nur *Eines* aber ist die *Seele* jedes Einzelnen, sein notwendigster Trieb, sein bedürfniskräftigster Drang. Ist dieses Eine von ihm als sein Grundwesen erkannt, so vermag er, zu Gunsten der unerlässlichen Erreichung dieses Einen, jedem schwächeren, untergeordnetem Gelüste, jedem unkräftigen Sehnen zu wehren, dessen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache, kennt kein notwendigstes, stärkstes Seelenverlangen in sich; bei ihm überwiegt jeden Augenblick das zufällige, von außen gelegentlich angeregte Gelüsten, das er, eben weil es nur ein Gelüsten ist, nie zu stillen vermag, und daher, von einem zum anderen willkürlich hin und her geschleudert, selbst nie zum wirklichen Genießen gelangt. Hat dieser Bedürfnislose aber die Macht, die Befriedigung zufälliger Gelüste hartnäckig zu verfolgen, so entstehen eben die scheußlichen, naturwidrigen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, die uns als Auswüchse wahnsinnigen egoistischen Treibens, als mordlustige Wollust des Despoten, oder als geile moderne Opernmusik, mit so unsäglichem Ekel erfüllen. Erkennt der Einzelne aber ein starkes Verlangen in sich, einen Drang, der alles übrige Sehnen in ihm zurücktreibt, also den notwendigen, inneren Trieb, der seine Seele, sein Wesen ausmacht, und setzt er alle seine Kraft daran, diesen zu befriedigen, so erhebt er auch seine Kraft, wie seine eigentümlichste Fähigkeit, zu der Stärke und Höhe, die ihm irgend erreichbar sind.

Der einzelne Mensch kann aber bei voller Gesundheit des Leibes, Herzens und Verstandes kein höheres Bedürfnis empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgearteten gemeinsam ist; denn es kann zugleich, als ein *wahres* Bedürfnis, nur ein solches sein, welches er in der Gemeinsamkeit allein zu befriedigen vermag. Das notwendigste und stärkste Bedürfnis des vollkommenen künstlerischen Menschen ist aber, sich selbst, in der höchsten Fülle seines Wesen, der vollsten Gemeinsamkeit mitzuteilen, und dies erreicht er mit notwendigem allgemeinen Verständnis nur im *Drama*. Im Drama erweitert er sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen. Er muß vollständig aus sich herausgehen, um eine ihm fremde Persönlichkeit nach ihrem eigenen Wesen so vollständig zu erfassen, als es nötig ist, um sie darstellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieses eine Individuum in seiner Berührung, Durchdringung, und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, also auch das Wesen dieser anderen Individualitäten selbst, so genau erforscht, so lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich ist, diese Berührung, Durchdringung und Ergänzung an seinem eigenen Wesen sympathetisch innezuwerden; und der vollkommene künstlerische Darsteller ist daher der zum *Wesen der Gattung* erweiterte einzelne Mensch nach der höchsten Fülle seines eigenen besonderen Wesens. Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß bewerkstellt, ist aber die *theatralische Bühne*; das künstlerische Gesamtwerk, welches er zutage fördert, das *Drama*. Um in diesem *einen* höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüte seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist.

Diese Absicht, die des Dramas, ist aber zugleich die einzige wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur *verwirklicht* werden kann: was von ihr abliegt, muß sich notwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien, verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht *eine Kunstart für sich allein*^{*}, sondern nur *alle gemeinsam*, und daher ist das *allgemeinste* Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein *verständliche* Kunstwerk.

* Der moderne *Schauspielichter* wird sich am schwersten geneigt fühlen zuzugestehen, daß auch *seiner* Kunstart, der *Dichtkunst*, das Drama nicht allein angehören sollte; namentlich wird er sich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter teilen zu sollen, nämlich, wie er meint, das Schauspiel in die Oper aufgehen zu lassen. Sehr richtig wird, solange die Oper besteht, das Schauspiel bestehen müssen, und ebensogut auch die Pantomime; solange ein Streit hierüber denkbar ist, bleibt aber auch das Drama der Zukunft selbst undenkbar. Liegt der Zweifel von seiten des Dichters jedoch tiefer, und heftet er sich daran, daß es ihm nicht begreiflich dünkt, wie der *Gesang* ganz und für alle Fälle die Stelle des rezitierten Dialoges einnehmen solle, so ist ihm zu entgegnen, daß er sich nach zwei Seiten hin über den Charakter des Kunstwerkes der Zukunft noch nicht klar geworden ist. Erstens ernäßt er nicht, daß in diesem Kunstwerke die Musik durchaus eine andere Stellung zu erhalten hat, als in der modernen Oper: daß sie nur da, wo sie die *vermögendste* ist, in voller Breite sich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das *Notwendigste* ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Musik die Fähigkeit besitzt, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt. Erkennt dies der Dichter an, so hat er zweitens nun einzusehen, daß Gedanken und Situationen, denen auch die leiseste und zurückhaltendste Unterstützung der Musik noch zudringlich und lästig erscheinen müßte, nur dem Geiste unseres modernen Schauspiels entnommen sein könnten, der in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum zum Atmen mehr finden wird. Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriganten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsere modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu tun: sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere von Übel, d. h. modern, überflüssig ist.

v. Der Künstler der Zukunft

Haben wir in allgemeinen Zügen das Wesen des Kunstwerkes angedeutet, in welchem alle Künste zu ihrer Erlösung durch allgemeinstes Verständnis aufzugehen haben, so fragt es sich nun, welche die Lebensbedingungen sein müssen, die dieses Kunstwerk und diese Erlösung als notwendig hervorufen können. Wird es die verständnisbedürftige und nach Verständnis ringende moderne Kunst für sich, aus eigenem Ermessen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Festsetzung des Modus der als notwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird sie eine konstitutionelle Charte oktroyieren können, um zur Verständigung mit der sogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? Und wenn sie dies über sich bringt, wird diese Verständigung durch diese Konstitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunst von ihrem abstrakten Standpunkte aus *in das Leben dringen*, oder muß nicht vielmehr *das Leben in die Künste dringen*, – das Leben aus sich heraus die ihm allein entsprechende Kunst erzeugen, in ihr *aufgehen*, – statt daß die Kunst (wohlverstanden: die *Kulturkunst*, die außerhalb des Lebens entstandene) aus sich *das Leben erzeuge* und in ihm *aufgehe*?

Verständigen wir uns zuerst darüber, *wen* wir uns unter dem Schöpfer des Kunstwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu schließen, die ihn und sein Kunstwerk entstehen lassen können.

Wer also wird der *Künstler der Zukunft* sein?

Ohne Zweifel der *Dichter*^{*}.

Wer aber wird der Dichter sein?

Unstreitig der *Darsteller*.

Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein?

Notwendig die *Genossenschaft aller Künstler*. –

Um Darsteller und Dichter naturgemäß entstehen zu sehen, stellen wir uns zuvörderst die künstlerische Genossenschaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annah-

* Den Tondichter sei es uns gestattet als im *Sprachdichter* mit inbegriffen anzusehen, – ob persönlich oder genossenschaftlich, das gilt hier gleich.

men, sondern nach der notwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunstwerke selbst auf diejenigen künstlerischen Organe weiter zu schließen haben, die es seinem Wesen nach einzig in das Leben rufen können. —

Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das wir bisher nur, als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten notwendig eigen, *theoretisch* dargestellt haben, ist *praktisch* nur in der *Genossenschaft aller Künstler* denkbar, und die Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort, und zu einem bestimmten Zwecke, bildet diese Genossenschaft. Dieser bestimmte Zweck ist das *Drama*, zu dem sie sich alle vereinigen, um in der Beteiligung an ihm ihre besondere Kunstart zu der höchsten Fülle ihres Wesens zu entfalten, in dieser Entfaltung sich gemeinschaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieser Durchdringung eben das lebendige, sinnlich gegenwärtige Drama zu erzeugen. Das, was allen ihre Teilnahme ermöglicht, ja was sie notwendig macht und was ohne diese Teilnahme gar nicht zur Erscheinung gelangen könnte, ist aber der eigentliche Kern des Dramas, die *dramatische Handlung*.

Die dramatische Handlung ist, als innerlichste Bedingung des Dramas, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk, welches das allgemeinste *Verständnis* desselben verschafft. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) *Leben* entnommen, bildet sie gerade in dem Maße das verständnisgebende Band mit dem Leben, als sie der Wahrheit des Lebens am getreuesten entspricht, das Verlangen desselben nach seinem Verständnis am geeignetsten befriedigt. Die dramatische Handlung ist somit der *Zweig vom Baume des Lebens*, der unbewußt und unwillkürlich diesem entwachsen, nach den Gesetzen des Lebens geblüht hat, und verblüht ist, nun aber, von ihm abgelöst, in den Boden der Kunst gepflanzt wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachsen, der dem Baume des wirklichen Lebens seiner inneren, notwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht,

dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewußtsein in ihm zum Bewußtsein von sich erhebt.

In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Notwendigkeit des Kunstwerkes dar; ohne sie, oder ohne irgendwelchen Bezug auf sie, ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnötig, zufällig, unverständlich. Der nächste und wahrhaftigste Kunstrtrieb offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk, denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als notwendig zum Verständnis und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber *Gemeinsamkeit* voraus: der Egoist hat sich mit niemand zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnisgebender Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen; nur die Gemeinsamkeit der Künstler kann ihn aussprechen, nur gemeinschaftlich können diese ihn befriedigen. Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung: zur künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschluß gekommen ist, über die als reine Tatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist, von der willkürliche Annahmen über ihren nur möglichen Abschluß nicht mehr sich bilden können. Erst an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Notwendigkeit seiner Erscheinung zu fassen, den Zusammenhang seiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung ist aber erst vollendet, wenn der *Mensch*, von dem diese Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit stand, die er als fühlende, denkende und wollende Person, nach seinem notwendigen Wesen leitete, willkürlichen Annahmen über sein mögliches Tun ebenfalls nicht mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, solange er *lebt*: erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun alles, was er tat und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatischen Kunst als geeigneter und würdigster Gegenstand der Darstellung er-

scheinen, die mit dem Leben der sie bestimmenden Hauptperson zugleich abschließt, deren Abschluß in Wahrheit kein anderer ist, als der Abschluß des Lebens dieses Menschen selbst. Nur die Handlung ist eine vollkommen wahrhafte und ihre Notwendigkeit uns klar dartyende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so notwendig und unerlässlich war, daß er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichste aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft seines Wesens wirklich *persönlich unterging*, sein persönliches Drama um der entäußerten Notwendigkeit seines Wesens willen wirklich aufhob; daß er die Wahrheit seines Wesens nicht nur in seinem Handeln allein, — was uns, solange er handelt, noch willkürlich erscheinen darf —, sondern mit dem vollbrachten Opfer seiner Persönlichkeit zu Gunsten dieses notwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollständigste Entäußerung seines persönlichen Egoismus', die Darlegung seines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, gibt uns ein Mensch nur mit seinem Tode kund, und zwar nicht mit seinem *zufälligen*, sondern seinem *notwendigen*, dem durch sein Handeln aus der Fülle seines Wesens bedingten Tode.

Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Sie erschließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Wesen dieses *einen* Menschen die Fülle des Inhaltes des menschlichen Wesens überhaupt. Am vollkommensten versichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen *Darstellung* jenes Todes selbst, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darstellung derjenigen Handlung, deren notwendiger Abschluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir sie in unserer christlich-modernen Lebensweise durch beziehungslose Gesänge und banale Kirchhofsreden begehen, sondern durch die künstlerische Wiederbelebung des Toten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darstellung seiner Handlung und seines Todes im dramatischen Kunstwerke werden wir die

Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geschiedenen hoch beglückt und sein Wesen zu dem unsrigen macht.

Ist das Verlangen nach dieser dramatischen Feier in der ganzen Künstlerschaft vorhanden, und kann nur der Gegenstand ein würdiger und den Drang zu seiner Darstellung rechtfertigender sein, der uns *gemeinschaftlich* diesen Drang erweckt; so hat doch die *Liebe*, die allein als tätige und ermögliche Kraft hierbei gedacht werden kann, ihren unergründlich tiefen Sitz in dem Herzen jedes Einzelnen, in welchem sie, nach der besonderen Eigentümlichkeit der Individualität dieses Einzelnen, wiederum zu besonderer treibender Kraft gelangt. Diese besonders treibende Kraft der Liebe wird sich am drängendsten immer in dem Einzelnen kundgeben, der seinem Wesen nach, überhaupt oder gerade in dieser bestimmten Periode seines Lebens, sich diesen einem bestimmten Helden am verwandtesten fühlt, durch Sympathie das Wesen dieses Helden sich am besondersten zu eigen macht, und seine künstlerischen Fähigkeiten am geeignetsten dazu ermißt, gerade diesen Helden durch seine Darstellung für sich, seine Genossenschaft und die Gemeinsamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wiederzubeleben. *Die Macht der Individualität* wird sich nie geltender machen als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen *freien* Entschlüssen zu bestimmen vermag. Diese Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz besonderen, bestimmten Fällen auf die Genossenschaft wirken können, wo sie *wirklich*, nicht erkünstelt, sich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künstlerischer Genosse seine Absicht, diesen einen Helden darzustellen, und begeht er hierzu die, seine Absicht einzig ermögliche, gemeinsame Mitwirkung der Genossenschaft, so wird er seinem Verlangen nicht eher entsprochen sehen, als bis es ihm gelungen ist, die Liebe und Begeisterung für sein Vorhaben zu erwecken, die ihn selbst beleben, und die

er nur mitzuteilen vermag, wenn seiner Individualität die dem besonderen Gegenstände entsprechende Kraft zu eigen ist.

Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer *gemeinsamen* erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen *ebenfalls ein gemeinsames*; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem *Helden* dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen Mittelpunkt in dem *Darsteller* dieses Helden: seine Mitdarsteller und sonst Mitwirkenden verhalten sich im *Kunstwerke* zu ihm so, wie die mithandelnden Personen, — diejenigen also, an denen der Held als an den Gegenständen und Gegensätzen seines Wesens seine Handlung kundgab, — sowie die allgemeine menschliche und natürliche Umgebung, sich im *Leben* zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß vom darstellenden Helden mit *Bewußtsein* gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich *unwillkürlich* darstellte. Der *Darsteller* wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduktion der Handlung somit *Dichter*. Er ordnet nach künstlerischem Maße seine eigene Handlung, sowie alle lebendigen gegenständlichen Beziehungen zu seiner Handlung. Aber nur in dem Grade erreicht er seine eigene Absicht, als er sie zu einer gemeinsamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieser gemeinsamen Absicht aufzugehen verlangt, — genau also in dem Maße, in welchem er vor allem seine besondere persönliche Absicht selbst auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag, und so gewissermaßen im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur *darstellt*, sondern sie *moralisch* durch sich selbst *wiederholt*, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, daß er auch *in seiner künstlerischen Handlung* eine notwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt*.

* Wie wir hierbei das *tragische* Element des Kunstwerkes der Zukunft in seiner Entwicklung aus dem Leben und durch die künstlerische Genossenschaft berührt haben, so dürfen wir auf das *komische* Element desselben

Die freie künstlerische Genossenschaft ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Aus ihr geht der *Darsteller* hervor, der in der Begeisterung an diesem einen, seiner Individualität besonders entsprechenden Helden, sich bis zum *Dichter*, zum künstlerischen *Gesetzgeber* der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in die Genossenschaft aufzugehen. Das Wirken dieses *Gesetzgebers* ist daher immer nur ein *periodisches*, das nur auf den einen besonderen, von ihm aus seiner Individualität angeregten, und zum gemeinsamen künstlerischen Gegenstand erhobenen Fall sich zu erstrecken hat; es ist daher keinesweges ein auf alle Fälle sich ausdehnendes. Die Diktatur des dichterischen Darstellers ist naturgemäß zugleich mit der Erreichung seiner Absicht zu Ende, eben dieser Absicht, die er zu einer gemeinsamen erhoben hatte und in die er aufging, sobald sie als eine gemeinsame sich der Gemeinsamkeit mitteilte. Jeder einzelne Genosse vermag sich zur Ausübung dieser Diktatur zu erheben, wenn er eine besondere, seiner Individualität in dem Maße entsprechende Absicht kundzugeben hat, daß er sie zu einer gemeinschaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künstlerischen Genossenschaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der

durch Umkehrung derjenigen Bedingungen schließen, welche das tragische als notwendig zur Erscheinung brachten. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie sein: wie dieser als Kommunist, d. h. als Einzeler, der durch die Kraft seines Wesens aus innerer, freier Notwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, sich unwillkürlich nur auf seine Umgebung und Gegensätze bezog, so wird jener als Egoist, als Feind der Allgemeinheit, sich dieser zu entziehen oder sie willkürlich auf sich allein zu beziehen streben, in diesem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfältigsten und abwechselndsten Gestalten bekämpft, gedrängt und endlich besiegt werden. Der Egoist wird *gezwungen* in die Allgemeinheit aufzugehen, *diese* daher die eigentliche handelnde, vielfache Person sein, die dem immer handeln wollenden, nie aber könndenden, Egoisten so lange als willkürlich wechselnder Zufall erscheint, bis sie im gedrängtesten Kreise ihn umschließt, und er, ohne Luft zum weiteren eigensüchtigen Atmen, seine letzte Rettung endlich nur in der unbedingtesten Anerkennung ihrer Notwendigkeit ersieht. Die künstlerische Genossenschaft, als Repräsentant der Allgemeinheit, wird somit in der Komödie einen noch unmittelbareren Anteil an der Dichtung selbst haben, als in der Tragödie.

Befriedigung gemeinschaftlichen Kunstdranges sich vereinigt, kann unmöglich je etwas anderes zu maßgebender, gesetzlicher Bestimmung gelangen, als das, was die gemeinschaftliche Befriedigung herbeiführt, also die Kunst selbst und die Gesetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommensten Erscheinungen ermöglichen. —

In der gemeinschaftlichen Vereinigung der Menschen der Zukunft werden dieselben Gesetze *innerer* Notwendigkeit einzig als bestimmd sich geltend machen. Eine natürliche, nicht gewaltsame, Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menschen kann nur durch ein, diesen Menschen gemeinsames Bedürfnis hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses ist der alleinige Zweck der gemeinschaftlichen Unternehmung: nach diesem Zwecke richten sich die Handlungen jedes Einzelnen, solange das gemeinsame Bedürfnis zugleich das stärkste ihm selbst eigene ist; und dieser Zweck gibt dann ganz von selbst die Gesetze für das gemeinschaftliche Handeln ab. Diese Gesetze sind nämlich selbst nichts anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichsten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichsten Mittel ist demjenigen versagt, der zu diesem Zwecke durch kein wahres notwendiges Bedürfnis gedrängt wird: da wo dies aber vorhanden ist, entspringt das richtigste Erkennen dieser Mittel aus der Kraft des Bedürfnisses ganz von selbst, und namentlich eben durch die Gemeinsamkeit dieses Bedürfnisses. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur so lange einen natürlichen Bestand, als das ihnen zu Grunde liegende Bedürfnis ein gemeinsames und seine Befriedigung eine noch zu erstrebende ist: ist der Zweck erreicht, so ist diese Vereinigung, *mit dem* Bedürfnisse, das sie hervorrief, gelöst, und erst aus neu entstehenden Bedürfnissen entstehen auch wieder neue Vereinigungen derjenigen, denen wiederum diese neuen Bedürfnisse gemeinsam sind. Unsere modernen *Staaten* sind insofern die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen, weil sie, an und für sich nur durch äußere Willkür, z. B. dynastische Fa-

milieninteressen, entstanden, eine gewisse Anzahl von Menschen *ein- für allemal* zu einem Zwecke zusammenspannen, der einem ihnen gemeinsamen Bedürfnisse entweder nie entsprochen hat, oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen allen doch keineswegs mehr gemeinsam ist. — Alle Menschen haben nur *ein* gemeinschaftliches Bedürfnis, welches jedoch nur seinem allgemeinsten Inhalte nach ihnen gleichmäßig innewohnt: das ist das Bedürfnis *zu leben und glücklich zu sein*. Hierin liegt das natürliche Band aller Menschen; ein Bedürfnis, dem die reiche Natur der Erde vollkommen entsprechen vermag. Diese besonderen Bedürfnisse, wie sie nach Zeit, Ort und Individualität sich kundgeben und steigerin, können in dem vernünftigen Zustande der zukünftigen Menschheit allein die Grundlage der besonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinschaft *aller* Menschen ausmachen. Diese Vereinigungen werden gerade so wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen, als die Bedürfnisse wechseln und wiederkehren; sie werden von Dauer sein, wo sie materiellere¹ Art sind, auf den gemeinschaftlichen Grund und Boden sich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menschen insoweit betreffen, als dieser aus gewissen, sich gleichbleibenden, örtlichen Bestimmungen als notwendig erwächst; sie werden sich aber immer neu gestalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechsel sich kundgeben, je mehr sie aus allgemeineren höheren, geistigen Bedürfnissen hervorgehen. Der starren, nur durch äußeren Zwang erhaltenen, staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber, werden die *freien* Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinster naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen, dem der rastlose Wechsel mannigfaltigster Individualitäten unerschöpflich reichen Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben² in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen *Staates*, mit seinen *Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heeren*

* Und namentlich auch unser modernes Theaterinstitut.

– und was sonst noch alles in ihm *stehen* möge – darstellt. Keine Vereinigungen werden aber einen reicherem, ewig erfrischenderen Wechsel haben, als die *künstlerischen*, weil jede Individualität in ihnen, sobald sie sich dem Geiste der Gemeinsamkeit entsprechend zu geben weiß, durch sich und ihre gegenwärtig dargetane Absicht, zur Ermöglichung dieser *einen* Absicht, eine neue Vereinigung hervorruft, indem sie ihr besonderes Bedürfnis zu dem Bedürfnisse einer, eben aus diesem Bedürfnisse entstehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk wird somit das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden, Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nötigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblicke wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.

Auf diese Weise kann nichts starr und stehend in dieser künstlerischen Vereinigung werden: sie findet nur zu diesem einen, heute erreichten, Zwecke der Feier dieses einen bestimmten Helden statt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeisternde Absicht eines ganz verschiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die ebenso unterschieden von der vorigen ist, als sie nach den *ganz besonderen Gesetzen* ihr Werk zutage fördert, die, als zweckdienlichste Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Absicht, sich ebenfalls als neu und ganz so noch nie dagewesen ergeben.

So und nicht anders muß die Künstlerschaft der Zukunft beschaffen sein, sobald sie eben kein anderer Zweck, als das *Kunstwerk*, vereinigt. Wer wird demnach aber der *Künstler der Zukunft* sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? der Plastiker? – Sagen wir es kurz: *das Volk*. Das *selbige Volk, dem wir selbst heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken*.

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zusammenstellen, um uns von einem besonderen Gegenstande nach seiner allgemeinen Erscheinung in der Geschichte der Menschheit ein Bild darzustellen, so können wir mit Sicherheit die einzelnen Züge desselben bezeichnen, – ja aus genauerster Betrachtung solch einzelnen Zuges erwächst uns oft das sicherste Verständnis des Ganzen, das wir bei seiner verschwommenen Allgemeinheit oft nur nach diesem einzelnen, besonderen Zuge erfassen müssen, um von ihm aus zu einer Vorstellung des Allgemeinen zu gelangen, und es ist, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenstande der Kunst, die Fülle genau sich darbietender Einzelheiten so groß, daß wir, um den Gegenstand nach seiner Allgemeinheit darzustellen, nur einen bestimmten Teil derselben, eben den, der für unsere Anschauungsweise uns gerade am bezeichnendsten erscheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren, und so den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu behalten. Gerade umgekehrt ist der Fall, wenn wir einen zukünftigen Zustand uns darstellen wollen; wir haben zu solchem Verfahren nur einen Maßstab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zustand sich gestalten soll, sondern in der Vergangenheit und Gegenwart, also da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden sind, welche den ersehnten zukünftigen Zustand heute eben noch unmöglich machen, und gerade sein volles Gegenteil notwendig erscheinen lassen. Die Kraft des Bedürfnisses drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorstellung hin, wie wir sie nicht *bloß* mit dem Wunsche des Herzens, sondern vielmehr nach einem notwendigen Verstandesschlusse auf den Gegensatz zu dem heutigen, als schlecht erkannten Zustande zu fassen haben. Alle einzelnen Züge*

* Wer sich aus seiner Befangenheit in dem trivialen, unnatürlichen Wesen unserer modernen Kunstzustände durchaus nicht zu erheben vermag, wird um dieser Einzelheiten willen die abgeschmacktesten Fragen aufwerfen, Zweifel kundgeben, nicht begreifen können und wollen; auf die tausend Möglichkeiten von Zweifeln und Fragen dieser Art im voraus etwa hier antworten zu sollen, wird niemand von demjenigen verlangen, der sich überhaupt nur dem *denkenden Künstler*, nicht aber dem stumpfsinnigen modernen Kunstdiu-

müssen aus dieser Vorstellung hinwegbleiben, weil sie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unserer Phantasie sich darstellen könnten und ihrem Wesen nach doch nur gerade dem heutigen Zustande entnommen sein, immer nur, wie sie den Gegebenheiten der Gegenwart entsprungen, sich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wissen; die lebenvolle Gestaltung der Zukunft kann unbestritten eben nur das Werk des Lebens selbst sein! Ist sie vollbracht, so werden wir mit einem Blicke klar begreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältnisse uns vorgaukeln könnten.

Nichts ist verderblicher, für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Lehn der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Gesetze zu ordnen: diese widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübsinnigen absoluten Egoismus zu eigen ist, sucht im Grunde immer bloß zu erhalten, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu versichern: sie hält das Eigentum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannende Eigentum, als den einzigen würdigen Gegenstand menschlich tätiger Voraussicht fest, und sucht daher nach Möglichkeit das selbständige Lebensgebaren der Zukunft zu beschränken, den selbstgestaltenden Lebenstrieb ihr, als bösen, aufregenden Stachel, tunlichst ganz auszureißen, um dieses Eigentum als unversiegbaren, nach dem Naturgesetz der Fünfprozent ewig sich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichsten Käuens und Schlingens, vor jeder unbehutsamen Berührung zu schützen. Wie bei dieser großen modernen Hauptstaatssorge der Mensch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundschwaches oder immer zu bemüßtrauendes Wesen gedacht wird, das einzig durch ein Eigentum erhalten oder durch Gesetze auf der rechten Bahn zu leiten sei, so ist uns auch in Bezug auf die Kunst und die Künstler nur das *Kunstinstitut* die einzige Gewährleistung des Gedeihens beider: striellen – möge dieser nun in Literatur, Kritik oder Produktion machen – mitteilt.

ohne Akademien, Institutionen und Gesetzbücher scheint uns jeden Augenblick die Kunst – sozusagen – aus dem Leimen gehen zu müssen; denn eine freie, selbstbestimmende Tätigkeit von Künstlern ist uns gar nicht denkbar. Dies hat seinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künstler, wie überhaupt keine wahren Menschen sind; und so wirft das Gefühl unserer eigenen, aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich selbst verschuldeten, Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge zurück, Gesetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltsame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künstler, nie wahre Menschen werden.

So ist es. Wir sehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Menschen der Zukunft immer nur nach dem Maße messen kann, das es, als Maß der gegenwärtigen Menschen, zum allgemein menschlichen Maß überhaupt macht. Wenn wir schließlich mit Notwendigkeit *das Volk* als den Künstler der Zukunft erkannt haben, so sehen wir, dieser Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künstleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollständig, daß in den Zeiten der geschlechtlich-nationalen Gemeinsamkeit, die der Erhebung des absoluten Egoismus jedes Einzelnen zur Religion vorangingen, und die unsere Historiker als die der ungeschichtlichen Mythe und Fabel bezeichnen, das Volk in Wahrheit bereits der einzige Dichter und Künstler war; daß er allen Stoff und alle Form, wenn sie irgend gesundes Leben haben sollen, einzig diesem dichtenden und kunsterfindenden Volke entnehmen kann, – und erblickt das Volk dagegen einzig nur in der Gestalt, in welcher er es aus der Gegenwart vor sein kulturbreitliches Auge stellt. Er glaubt von seinem erhabenen Standpunkte aus einzig seinen Gegensatz, die rohe gemeine Masse, unter dem Volke begreifen zu müssen; ihm steigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünste in die Nase; er greift nach dem parfümierten Taschentuche, und fragt mit zivilisierter Entrüstung: »was? Der Pöbel soll uns künftig im Kunstmachen

ablösen? Der Pöbel, der uns nicht einmal versteht, wenn *wir* Kunst schaffen? Aus der qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube sollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunst aufsteigen?» —

X Sehr richtig! Nicht aus der schmutzigen Grundlage eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodensatze eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen, die eurer modernen Zivilisation die einzige denkbare Basis des Daseins geben, soll das Kunstwerk der Zukunft entstehen. Bedenkt aber, daß dieser Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugnis eurer unnatürlichen Kultur; daß alle die Laster und Scheußlichkeiten, die euch an diesem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche menschliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Zivilisation, führt, und das Abschreckende in diesen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, sondern vielmehr der Widerschein der gleißnerischen Fratze eurer Staats- und Kriminalkultur ist. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Teil der staatlichen Gesellschaft nur überflüssige Kunst und Literatur treibt, ein anderer Teil notwendig nur den Schmutz eures unnützen Daseins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngesterei und Mode ein ganzes unnötiges Leben erfüllen, Roheit und Plumpheit die Grundzüge eines andern, euch notwendigen, Lebens ausmachen müssen; daß da, wo der bedürfnislose Luxus seinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltsam zu stillen sucht, das natürliche Bedürfnis auf der anderen Seite nur durch Plack und Not, unter den entstellendsten Sorgen, sich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muß es notwendig einen Stoff geben, aus dessen Lebenssaft ihr eure süßlichen Parfüms destilliert: und dieser Stoff, dem ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelatmige Pöbel, vor dessen Nähe es Euch ekelt, und von dem ihr euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterscheidet,

den ihr seiner natürlichen Anmut entpreßt habt. Solange ein großer Teil des Gesamtvolkes in Staats-, Gerichts- und Universitätsämtern in unmützester Geschäftigkeit kostbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein ebenso großer, wenn nicht noch größerer Teil desselben in überspanntester Nutztätigkeit mit seinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte ersetzen helfen und, — was das Allerschlimmste ist! — wenn somit in diesem unmäßig angespannten Teile des Volkes das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Tätigkeit geworden ist, so muß die widerliche Erscheinung sich herausstellen, daß der absolute Egoismus überall hin seine Lebensgesetze geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpöbel euch wiederum mit häßlicher Grimasse angrinst*.

Weder *euch* noch diesen Pöbel verstehen wir aber unter dem *Volke*: nur wenn weder dieser noch ihr mehr vorhanden seid, können wir uns erst das Vorhandensein des Volkes vorstellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo ihr und der Pöbel nicht seid, d. h. es lebt mitten unter euch beiden, nur daß ihr nichts von ihm wißt: *wißt* ihr von ihm, so seid ihr auch schon Volk; denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr teilzuhaben. Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste, wie der Niedergestellteste, der im üppigen Schoße des Luxus Aufgewachsene, wie der aus dem unsauberem Neste der Armut Emporgekrochene, der in gelehrter Herzlosigkeit Auferzogene wie der in lasterhafter Roheit Entwickelte, — sobald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecherischen Zusammenhänge unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände, oder aus der stumpfsinnigen Untergebung unter sie heraustreibt, — der ihn Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur, oder Haß gegen ein Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnislosen, nicht aber dem

* Es ist, als ob dem Verfasser etwas von dem Charakter der neuesten Pariser »Gemeinde«-Vorgänge geahnt hätte. [Anm. Richard Wagners in »Gesammelte Schriften und Dichtungen«, Bd. III]

Bedürftigen Nutzen bringt, empfinden läßt, — der ihm Verachtung gegen den selbstgenügsamen Unterwürfigen (diesen allerunwürdigsten Egoisten!) oder Zorn gegen den übermütigen Frevler an der menschlichen Natur eingibt, — nur derjenige also, der *nicht* aus diesem Zusammenhange des Hochmutes und der Feigheit, der Unverschämtheit und der Demut, daher nicht aus dem *staatsgesetzlichen Rechte*, das diesen Zusammenhang gewährleistet, sondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten *menschlichen Natur* und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen den Bedränger dieser Natur schöpft, — der deshalb widerstehen, sich empören und angreifen muß, und diese Notwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — *nur der gehört jetzt zum Volkes*, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame *Not*. Diese *Not* wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. *Diese Not* trieb einst die *Israeliten*, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lasttieren geworden waren, durch das rote Meer; und durch das rote Meer muß auch uns die Not treiben, sollen wir, von unserer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es ist nur den *Pharaonen* dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verschlungen wurden, — die übermütigen stolzen Pharaonen, die da vergessen hatten, daß einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rat sie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! *Das Volk, das auserwählte Volk*, zog aber unversehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte. —

Da die armen *Israeliten* mich einmal in das Gebiet der schönsten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren *Volksdichtung* geleitet haben, so will ich zum Abschiede noch den

Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die sich einst das rohe, unzivilisierte Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde, als dem innerer Notwendigkeit, gedichtet hat.

Wieland der Schmied schuf aus Lust und Freude an seinem Tun die kunstreichsten Geschmeide, herrliche Waffen scharf und schön. Da er am Meeresstrande badete, gewahrte er eine *Schwanenjungfrau*, die mit ihren Schwestern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres sich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wieland; er stürzte sich in die Flut, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in seliger Sorge füreinander, lebten sie wonnig vereint. Einen Ring gab sie ihm: den möge er sie nie wiedergewinnen lassen; denn wie sie ihn liebe, sehne sie sich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimat, und zu diesem Fluge gäbe der Ring ihr die Macht. Wieland schmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing sie an einem Baste in seinem Hause auf: unter ihnen sollte sie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einst heim. Weh! Da war sein Haus zertrümmert, sein Weib aus ihm in weite Ferne entflohen! Einen König *Neiding* gab es, der hatte viel von Wielands Kunst gehört; ihn gelüstete es den Schmied zu fangen, daß er fortan *ihm* einzig Werke schaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu solcher Gewalttat: das Goldgestein, daraus Wieland sein Geschmeid bildete, gehörte dem Grund und Boden Neidings an, und so war Wielands Kunst ein Raub am königlichen Eigentume. — Er war nun in sein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und schleppte ihn mit sich fort.

Daheim an Neidings Hofe sollte Wieland nun dem Könige allerhand Nützliches, Festes und Dauerhaftes schmieden: Geschirr, Zeug und Waffen, mit denen der König sein Reich mehrte. Da Neiding zu solcher Arbeit dem Schmiede die

Banden lösen und ihm die freie Bewegung seines Leibes lassen mußte, so hatte er doch zu sorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußsehnen zu durchschneiden, da er weislich erwog, daß der Schmied nicht die Füße, sondern nur die Hände zu seiner Arbeit gebrauchte.

So saß er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wieland, der frohe Wunderschmied, gelähmt, hinter der Esse, an der er arbeiten mußte, seines Herrn Reichtum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er sich erhob! Wer möchte das Maß seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, – an sein schönes Weib! Wer die Größe seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angetan!

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeherdes zum Nutzen Neidings einatmen mußte! Der schmähliche, an sich selbst gekettete Mann, nie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trost, keine Freude mehr erblühen soll, – wenn er doch Eines wenigstens gewärne: Rache, Rache an diesem Neid, der ihn aus niederträchtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten! –

Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag meherte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. – Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespölte des Feindes schmachvoll zu Boden! »O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!« –

Da schwang die Not selbst ihre mächtigen Flügel in des ge-

marterten Wielands Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Not, aus furchtbar allgewaltiger Not, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hat. *Wieland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel*, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, – *Flügel*, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! –

Er tat es, er vollbrachte es, was die höchste Not ihm eingeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tödlichem Geschoße traf, – schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. --

O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel, und schwinge dich auf!