

facher Zahl, nur Gott ist einzig. Indem man den Begriff des Schönen mit dem des Vollkommenen verwechselte, hat man lange die Meinung gehegt, dass nur Ein Schönes zu finden sei, neben welchem alles andere verschwinden müsse. Allein obgleich der Begriff der Schönheit, in seiner negativen Begränzung als Ausschliessendes des Unschönen und in seiner positiven Kraft als die Bedingung des Schönheitstriebes und der Vorstellung des Schönen im Menschen, wirklich nur ein einiger ist, so bringt er es gerade mit sich, dass das Schöne selbst vielfältig sei.

Die höchste Einigung des Geistigen mit der einzelnen Erscheinung setzt die Individualität voraus, den Charakter sowohl höchster und unauflösbarer Durchdringung, als auch der Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit des durch diese Durchdringung entstandenen Ganzen. Die Mannigfaltigkeit der schönen Gestalten ist daher nicht bloss eine, gleichsam zufällig herbeikommende Erscheinung, sondern sie liegt wesentlich in der Natur des Schönen. Nur durch diese Individualität und mithin durch sein ausschliessendes Verhalten gegen andere Erscheinungen wird das Kunstwerk schön.

Diese Mannigfaltigkeit sichert endlich auch die Freiheit des Künstlers gegen eine vernichtende Absichtlichkeit. Denn eben weil das Schöne vielgestaltig ist, kann er sich frei und rücksichtslos mit ganzer Seele hineinversenken, dem freien Spiel seiner Phantasie harmlos zuschauen, der freien Neigung sich hingeben. Er weiss, dass jedem Gedanken eine Form, jeder Form ein geistiger Inhalt erwachsen kann. So entsteht denn in ihm das Werk, ohne dass sich die Besorgniss des Gelingens verderblich in diese heimliche und leicht verletzbare Stätte der Geburt eindringt. Die Kunst behält dadurch die jugendliche Anmuth unbewusster Leistung und hoffnungsvollen Strebens zugleich mit der Klarheit und dem Ernste männlicher That.

## Zweites Kapitel.

### Die Idee des Kunstwerkes.

Einer besonderen Betrachtung bedarf der geistige Inhalt des Kunstwerkes. Mit der äusseren Erscheinung steht er zwar, wie wir gesehen, im vollsten Einklange, allein dennoch ist er es, welcher derselben ihre Würde und jene höhere Bedeutung verleiht, welche das Werk in Anspruch nimmt, und der zu ihr sich verhält, wie die Seele zum Körper.



Als eine geistige Aeußerung des Menschen steht auch das Kunstwerk in Verbindung mit der denkenden Function, allein es ist wichtig und im einzelnen Falle nicht ganz leicht, den geistigen Inhalt desselben von dem eigentlichen Gedanken zu unterscheiden. Indem wir denken und unsere Gedanken mehr und mehr zu einem vollständigen und zusammenhängenden Systeme an einander reihen, erhalten wir zwar Aufschluss, nicht bloss über die einseitig geistige Welt, sondern über das gesammte Wesen der Dinge; aber jede einzelne Einsicht, welche wir dadurch erwerben, ist beschränkt, sie enthält weder die ganze Kraft des Gegenstandes noch die ganze Energie der menschlichen Natur, und selbst das tiefste und vollständigste Gebäude meines Denkens ist nur mein Gedanke, nur eine Seite meines Wesens und der Natur der Dinge. Wir brauchen nicht die Frage zu erörtern, über welche die neuere Philosophie mit ihrer Vorgängerin gestritten hat, ob dem Gedanken bestimmte Schranken gestellt seien, ob es ein Ding an sich gebe, welches der Denkkraft stets verschlossen bleibe; wir mögen mit jener annehmen, dass dem Gedanken kein Gegenstand unerreichbar sei, dass er Alles umfasse. Dennoch aber, wenn auch dem Inhalte nach unbeschränkt, ist er der Form nach beschränkt. Das Bewusstsein des Einen schliesst das des Andern aus und gerade die Bestimmtheit und Klarheit, welche das Wesen und den Vorzug des Denkens ausmacht, sondert es von der Fülle und Thatkraft der Wirklichkeit. Das Reich des Gedankens wird nur ein scharf getrenntes, ruhendes Spiegelbild der bewegten und wirkenden Natur. Hierin aber unterscheidet sich die geistige Grundlage, die Idee des Kunstwerkes von dem eigentlichen, wenn ich so sagen darf, gedachten Gedanken; sie entbehrt jener Bestimmtheit und ausschliessenden Schärfe, aber, indem sie ganz die Erscheinung und ihre Mannigfaltigkeit in sich trägt, giebt sie dagegen einen Reichthum von Beziehungen in ihrer lebendigen Wechselwirkung und in einen Moment zusammengedrängt.

Sie steht dadurch dem Gefühle näher. Denn in der Empfindung und Vorstellung der einzelnen Dinge nehmen wir diese nicht bloss in ihrer Einzelheit, in sofern sie sich von den anderen Dingen ablösen und unterscheiden, sondern vielmehr in ihrer Beziehung zu denselben wahr. Jedes einzelne Ding der Natur, indem es durch unzählige Eigenschaften und Verhältnisse mit der allgemeinen Kette der Ursachen und Wirkungen in Verbindung steht und ein Glied derselben ist, repräsentirt mittelbarer Weise in sich das All. Im Gefühle wirkt nun diese Unendlichkeit auf mich ein, und ich fasse mit der ganzen Wärme des Wesens Alles in der Gestalt des einen Dinges in meinem Geiste zusammen. Aber in der Menge der einwirkenden Richtungen und, wenn ich so sagen darf,



Strahlen des allgemeinen Lichtes wird keiner völlig klar, sie verwirren und trüben sich untereinander, und ebenso wirkt meine Individualität, wie sie sich ungetheilt dem Gegenstande hingiebt, auf das Bild desselben ein, und macht durch ihre Unvollkommenheit, durch die Unfreiheit und Zufälligkeit ihrer Ausbildung die Auffassung unklar und unzuverlässig. In einzelnen, besonders reinen und hochbegabten Geistern mag dieser Mangel einigermassen schwinden, die That des Gedankens von der Wärme des Gefühls durchdrungen und getragen werden; aber der Schatz dieser tiefen Anschauung wird nur ein subjectives Eigenthum dieser seltenen Menschen bleiben, und ihre Aeusserungen, wie anregend und bereichernd sie auch für andere sein mögen, werden immer den Charakter entweder der Einseitigkeit und Farblosigkeit des Gedankens oder der Verworrenheit des Gefühls an sich tragen.

Wir sehen, jener Zwiespalt des Geistigen und Natürlichen übt auch in dem innersten Heiligthume des menschlichen Gemüths seine Macht aus, und schon hier ist die Kunst das Vermittelnde und Einigende. Die Idee des Kunstwerkes theilt und verbindet die Eigenthümlichkeiten des Gedankens und Gefühls. Indem sie zwar die Erscheinung zu ihrem Gegenstande hat, aber nicht die wirkliche, nicht die Fülle der wirksamen Kräfte, nicht die zahllos sich durchkreuzenden Elemente, sondern nur die Erscheinung in einer ihrer elementaren Beziehungen, steht sie auf dem Boden des Gefühls, klärt und reinigt aber dasselbe zu einer harmonischen und deutlichen Anschauung. Indem sie nicht die Bestimmtheit der Einsicht, nicht die Bereicherung der Erkenntniss zur Aufgabe und Absicht hat, ist sie frei von jener ausschliessenden und beschränkenden Schärfe des Gedankens. Sie unterscheidet sich von beiden, vom Gefühle 7 2 und vom Gedanken, dadurch, dass sie das Subjective und, wenn man es so nennen darf, Egoistische in beiden vermindert, welches im Gefühle in der Festhaltung der Zufälligkeit meiner Person, im Gedanken in der bewussten und absichtlichen Aussonderung einer Seite oder Beziehung der Dinge nach meinem jedesmaligen Standpunkte liegt, und dass sie vielmehr den Gegenstand rein und dennoch, wenigstens seiner Form nach, als einen ganzen umfasst. Man fordert und rühmt deswegen mit Recht die Objectivität der Kunst. Dieselbe ist aber andererseits dadurch bedingt, dass sie das Grobe und Stoffartige des Objectiven, welches der Gedanke und das Gefühl wegen ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit beibehalten müssen, nicht in sich aufnimmt, und die subjective Einheit des Gefühls der objectiven Fülle des Stoffes mittheilt. Durch diese Verschmelzung des Gefühls mit dem Stoffe vermag die Kunst das Wesen der Dinge in seinem innersten Leben, wie es weder durch ihren Begriff noch durch die Aufzählung ihrer Eigenschaften erschöpft wird,



an das Licht zu bringen, und auch solchen Empfindungen, welche zu zart sind, um durch das Medium des Wortes ausgesprochen zu werden, einen Ausdruck zu verleihen. Die Idee des Kunstwerkes hat daher, wenn sie dem Gedanken an Bestimmtheit und Schärfe nachsteht, nicht bloss an Wärme, sondern selbst an Tiefe einen Vorzug vor ihm.

Fragen wir, nachdem wir so uns über die Idee des Kunstwerkes in formeller Beziehung verständigt haben, in materieller nach ihrem Inhalt, so ist es klar, dass nicht etwa der Begriff der Schönheit an sich oder die allgemeine Vorstellung höchster Einigung des Leiblichen und Geistigen die Idee des einzelnen Kunstwerkes sein kann. Dieser Begriff liegt dem Bedürfnisse und Triebe, aus dem die Kunst hervorgeht, zum Grunde; das aber, was die Seele des einzelnen, bestimmten Kunstwerkes ausmacht, ist etwas sehr viel Bestimmteres. Ebenso wenig aber kann es die bestimmte Vorstellung des einzelnen, wirklichen, ausgeführten oder dargestellten Dinges sein, denn diese würde uns ja wieder in die Unvollkommenheit und den Zwiespalt der irdischen Dinge zurückführen. Noch weniger endlich ist es irgend ein anderer, wenn auch dem Gegenstande verwandter Gedanke; denn dieser würde in seiner Bestimmtheit sich immer von der vollen Wesenheit des erscheinenden Gegenstandes ablösen und höchstens demselben äusserlich angeheftet erscheinen. Die Idee des Kunstwerkes ist daher zunächst immer nur die Vorstellung des Gegenstandes, aber herausgehoben aus der Trübung der Elemente der Wirklichkeit, und durchdrungen und verklärt von der Wärme und Bestimmtheit des fühlenden Geistes, wodurch dann sein Verhältniss zu der Unendlichkeit der Dinge, der Widerschein der höchsten Gesetze des Geistes in der Materie, die zarten Beziehungen des Weltlebens anschaulich und in einer wohlthätigen Harmonie hervortreten.

Jedes wahrhafte Kunstwerk hat deshalb eine religiöse Bedeutung, wie ja schon der Trieb, dem es sein Entstehen verdankt, aus einem religiösen Bedürfnisse entsprang; indessen verdient es eine nähere Betrachtung, wie dieses Religiöse sich zu der Frömmigkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes verhält. Die Beziehung auf Gott, den Schöpfer des Menschen und der Welt, liegt eigentlich allem Thun des Menschen zum Grunde; sie ist das Ziel seines Denkens und die höchste Regel seines Handelns. Durch die Unvollkommenheit der menschlichen Natur und die Noth des Lebens wird sie aber in den Hintergrund gedrängt, und der fromme Mensch ist daher genöthigt, ihr besondere Momente, Betrachtungen und Andachtsübungen zu widmen. Indem er sich hierdurch unmittelbar zu seinem Schöpfer erhebt und die Gebote und Offenbarungen desselben aufzufassen bemüht ist, betritt er den Boden des Gedankens und entfernt sich von der Natur. Diese eigentliche Religiösität



hat überdies in der Vorstellung der Selbsterrettung einen Anklang von egoistischer Richtung, durch den sie bei minder vollkommener Lehre zu einem äusserlichen Buchstabendienst, zu trüber Weltverachtung, zum geistlichen Hochmuthe sich hinneigen kann. Auch in der wahren Religion aber behält die Frömmigkeit immer die Einseitigkeit der menschlichen Natur; sie muss sich des Wortes bedienen und bleibt dadurch auf dem Boden des subjectiven Denkens und Fühlens. Die Natur entgeht ihr mehr oder minder, obgleich auch sie Werk und Offenbarung des Schöpfers ist.

Daher giebt es denn nothwendig neben dieser, wenn ich so sagen darf, theologischen Frömmigkeit eine andere, ergänzende Richtung des frommen Bewusstseins, welche zunächst nur an die Natur sich wendet, aber auch sich ihr uneigennützig und mit voller Liebe hingiebt. Der Geist kann nur den Geist lieben, die Seele versteht in den Geschöpfen den Schöpfer, ihre Liebe feiert ihn darin, wenn sie auch seinen Namen nicht ausspricht. Ganz ohne diese Naturreligion kann auch jene geistige nicht wahrhaft bestehen; wer seine Mitgeschöpfe nicht liebt, kann auch den Schöpfer nicht lieben, sondern nur als einen feindlichen Dämon fürchten. Dagegen ist es freilich richtig, dass, wenn diese Pietät für die Natur ganz verlassen bleibt von den höheren Offenbarungen des Geistes, sie von der sinnlichen Kraft der Natur berauscht wird, und nur zu phantastischen Mythen und einem orgiastischen Cultus gelangt. Aber schon hier — denn der Mensch kann sich dem Geiste nicht gänzlich entziehen — werden sich leise die ersten Spuren der Kunst zeigen, und mehr und mehr wird sich Ordnung und Maass herausbilden.

Wir können hiernach ermessen, in welcher Verbindung die Pietät der Kunst mit der eigentlichen Religiösität steht. Da sie auf die Erhabenheit des religiösen Gedankens keinen Anspruch machen kann, so wird sie stets von ihr mehr oder minder entfernt bleiben. Je mehr die Religion von der Natur absieht, desto weniger gewährt ihr die Kunst, je mehr die religiöse Auffassung Naturcultus ist, desto mehr nähert sie sich ihr. Ist diese Naturreligion aber roher, sinnlicher Art, so leidet die Kunst selbst dadurch und kann sich nicht erheben, und nur eine zugleich geistige und natürliche Religion tritt mit der Kunst in die nächste und innigste Wechselwirkung. Die abstracten Wahrheiten einer denkenden Religiösität auszusprechen, ist natürlich niemals der Beruf der Kunst, diese bleiben ihr immer ein unzugängliches Mysterium, und bei einer überwiegend geistigen Religion wird sie daher auch nur immer die Naturseite aufzufassen vermögen, wo dann der Ausdruck der Heiligkeit und Pietät, die Erscheinung der Religion im Menschen, stets ihr höchstes Ziel sein wird. X



In einer nahen Beziehung steht die Kunst ferner mit der Moral. Denn diese beruht, wie sie, auf einer religiösen Basis und ist dennoch zugleich nach der Naturseite hingewendet; sie geht darauf aus, das Leben des Menschen nach geistigen Gesetzen zu regeln und gleichsam zu einem Kunstwerke zu machen. Indem die Moral jedoch auf die Wirklichkeit gerichtet ist und die rohen Triebe und Willkürlichkeiten der Einzelnen bändigen soll, hat sie zwar einen höheren Ernst und die positive Gewissheit und Bestimmtheit des Gedachten und Wahren vor der Kunst voraus, entbehrt aber andererseits die Vollendung und Freiheit des Kunstwerkes. Ihre Lehrsätze haben die Form trockener und pedantischer Vorschriften, ihre Ausübung bleibt stets mangelhaft und unterbrochen. Die Unvollkommenheit der irdischen Dinge offenbart sich hier mehr, als in jeder anderen Sphäre; statt der ruhigen Einheit des Kunstwerkes herrscht ewiger Zwiespalt des Sollens und Vollbringens. Allein diese gewaltsame Bändigung roher Triebe durch äussere Vorschriften setzt auch eine niedrige Stufe sittlicher Bildung voraus, und das höhere Ziel der Ethik besteht gerade darin, die Uebung des Guten unwillkürlich, zur zweiten Natur zu machen. Während jene Vorschriften gleichsam das Knochengerüste bilden, ist diese höhere sittliche Durchbildung das Ideal ihres vollen Lebens. Daher steht denn die Kunst zu der Moral in einer doppelten Beziehung. Jene strengen Vorschriften sind ihr an sich fremd; ein Kunstwerk mit dem Zwecke der Einschärfung eines moralischen Satzes aufstellen, ist geradezu verkehrt. Nur eine negative Verbindung besteht in dieser Hinsicht zwischen beiden. Die Kunst, weil sie aus demselben religiösen Sinne hervorgeht, kann die einzelnen moralischen Vorschriften, wenigstens in ihrer höheren Wahrheit und soweit sie nicht bloss dürftiger Nothbehelf einer ungeschickten Pädagogik sind, nicht verletzen, ohne selbst darunter zu leiden. Die Moral darf aber hier von der Kunst nichts erwarten. In jenem höheren Gebiete ethischer Vollendung und unbewusster Uebung des Guten dagegen ist die Kunst wahrhaft Vorbild der Ethik, indem sie die höchste Durchbildung des Aeusseren durch die innere Regel, die liebevollste Hingebung und die würdigste Haltung anschaulich macht, dadurch den Sinn für das Edle und Anständige, für das Kräftige und Beharrliche stählt, und überhaupt, jedes Mal in verschiedener Weise, reinigend, erhebend, belebend auf das Gemüth wirkt.

Diese religiöse und moralische Bedeutung wohnt jedem wahren Kunstwerke bei; aber natürlich in so verschiedenen Formen, wie die Kunstwerke selbst und ihre Gegenstände verschieden sind. Es versteht sich von selbst, dass die Kunst ihre Aufgaben nicht ausschliesslich aus dem Gebiete der Religion und Moral nimmt, dass sie überhaupt



nicht auf das Bedeutende und Hohe in der Welt beschränkt ist. Vielmehr giebt es keinen Gegenstand, der zu unbedeutend für die Kunst und nicht geeignet wäre, von ihr behandelt zu werden, und in jedem klingt denn auch etwas von jenen höheren geistigen Beziehungen an. Sie hängen untrennbar mit dem Wesen der Schönheit zusammen, und die Aufgabe der Kunst besteht gerade darin, die Geistigkeit des Sinnlichen, die Bedeutung des Unbedeutenden, die Verbindung des Kleinsten und Aeusserlichsten mit dem Höchsten zu zeigen. Der Mensch tritt in der Kunst gleichsam als der Vormund seiner unmündigen Mitgeschöpfe auf und setzt ihre verschwiegenen und verdunkelten Ansprüche in's Licht. Aber freilich, wie die natürlichen Dinge und Stoffe mehr oder weniger vollkommen sind, so wird sich auch jene Uridee der Schönheit in der künstlerischen Darstellung nach Verhältniss des Gegenstandes zu grösserer oder minderer Vollständigkeit und Vielseitigkeit entwickeln. Gleiche künstlerische Vollendung vorausgesetzt, wird daher auch das Kunstwerk, das einen höheren Gegenstand behandelt, höher stehen als ein anderes; es giebt also gewissermaassen eine Rangordnung der Kunstwerke, die der wirklichen Welt zu entsprechen scheint. Allein man darf dabei nicht vergessen, dass diejenige Würde und Wichtigkeit des Dinges in der Wirklichkeit, welche mehr in Gedankenbeziehungen oder in Rücksichten mittelbarer Nützlichkeit besteht, in seine Erscheinung nicht übergeht, und dass daher Gegenstände dieser Art nicht mit gleicher künstlerischer Vollendung, wie geringere, dargestellt werden können, wodurch sich denn jene Stufenleiter anders, wie in der Wirklichkeit, und zwar in jeder der verschiedenen Kunstarten wiederum anders, begränzt und gestaltet. Jedenfalls aber ist auch bei Gegenständen gleicher Bedeutung und Wichtigkeit eine grössere oder mindere Tiefe der künstlerischen Auffassung möglich und so wird diese immer vorzugsweise den Werth der Idee des Kunstwerkes bestimmen. Dem in und durch den Gegenstand des Werkes spricht sich zugleich immer die Seele des Künstlers aus. Sie ist es, welche der äusserlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung die seelenhafte Einheit verleiht und die leisen Züge höherer Kräfte in ihm klar hervorhebt. Von der Feinheit und Tiefe der Empfindung und von der Klarheit des Geistes im Künstler hängt daher auch die Tiefe und Klarheit der Idee des Kunstwerkes ab. In der Regel wird sich nun zwar der höhere Geist auch zu den höheren Gegenständen hingezogen fühlen; indessen giebt es auch Ausnahmen von dieser Regel. Zarte, aber verhältnissmässig schwächere Künstlernaturen, ich möchte sie weibliche nennen, widmen sich häufig nur der Darstellung höherer Gegenstände, während andere tiefere, männliche Charaktere zu geringeren, welche sie mit grösserer Klarheit und Vollendung behandeln.



und denen sie durch die Kraft ihres Geistes gleichsam etwas hinzufügen, sich hinneigen. Mit dieser Tiefe und Klarheit der Auffassung wächst dann zwar nicht die Bedeutung des Gegenstandes an sich, aber indem in derselben ein Reichthum anderer Vorstellungen und Beziehungen anklingt, ist die Idee des Kunstwerkes dadurch wahrhaft eine andere geworden. An dem unscheinbarsten Gegenstande kann uns das Gefühl der milden Einheit und ruhigen Harmonie, mit welcher die Gegensätze sich durchdringen, also eines der tiefsten Gesetze des Weltlebens, in einem Augenblicke mit einer Klarheit und Energie aufgehen, wie es uns Worte niemals gewährt hätten. Die Idee des Kunstwerkes ist daher, um es kurz zusammenzufassen, nichts anderes als die Vorstellung des Gegenstandes im Einklange mit den Anforderungen begeisterten Schönheitsgefühles.

Am Schlusse dieser Betrachtung scheint es geeignet, uns über einige Ausdrücke zu verständigen, die seit längerer Zeit in Umlauf gekommen sind, um die Erweiterung, welche die Bedeutung des Gegenstandes in der Idee des Kunstwerkes erhalten kann, anzudeuten. Noch heute hört man es bisweilen aussprechen, dass ein Kunstwerk, wenn es seine volle Würde behaupten wolle, symbolisch sein müsse. Es ist nicht überflüssig, auf den Ursprung dieses Wortes einzugehen.

Das Wort Symbol, wörtlich das Zusammengebrachte, wurde nämlich von griechischen Grammatikern zuerst benutzt, um damit die Redefiguren zu bezeichnen, in welchen irgend ein Bild mit einem Gedanken verbunden ist. Sie brauchten es ziemlich gleichbedeutend mit dem Worte Allegorie, doch so, dass diesem mehr der Nebenbegriff einer absichtlichen, weithergeholten Verknüpfung beigelegt wurde, während das Symbol mehr eine natürliche, ungesuchte Verwandtschaft des Gedankens und des Bildes voraussetzte. Auch verband man von Alters her mit diesem die Vorstellung von etwas Ernstem und Würdigem, weil schon die Zeichen, welche die Götter den Sterblichen sandten, selbst die räthselhaften Orakelsprüche Symbole genannt worden waren.

Späterhin, während die Allegorie vielfältig geübt und genannt wurde, kam das Wort Symbol in Beziehung auf die Kunst ganz in Vergessenheit. In dem ausführlichen lexikographischen Werke von Sulzer über die Theorie der schönen Künste aus dem vorigen Jahrhundert kommt es gar nicht vor, und erst vor einigen Jahrzehnten führte das Bedürfniss darauf, es wieder hervorzuziehen, und ihm nun eine, und zwar sehr wichtige Bedeutung beizulegen. Die Veranlassung lag in der Ausbildung, welche die Uebung und Theorie der Kunst während der Herrschaft eines materialistischen Geistes im achtzehnten



Jahrhundert erhalten hatte. Die Kunst hatte sich gleichsam in ihre Elemente aufgelöst. In ihrer Ausübung herrschte das Sinnliche, sei es in der Gestalt des Lieblichen und Angenehmen, sei es in der äusserlich Imponirenden. In der Theorie dagegen hatte man den Begriff des Schönen bis zu einer abstracten Leerheit ausgehöhlt, welche eine praktische Anwendung unmöglich oder unfruchtbar machte. Daher empfand man denn, dass jedem Kunstwerke ein eigenthümlicher, bestimmter Gedankeninhalt zum Grunde liegen müsse, und der geistreiche Friedrich Schlegel, welcher die Gabe hatte, neuen Ansichten durch ein kühnes Wort Bahn zu brechen, that daher den Ausspruch, dass jedes Kunstwerk eigentlich eine Allegorie sei. Andere fanden indessen diesen Ausdruck zu stark, und hielten es für nöthig, das allgemeine Erforderniss eines inwohnenden Gedankens von der absichtlich allegorischen Verknüpfung eines Begriffs mit einem an sich fremdartigen Bilde zu unterscheiden. So kam man darauf, jenes mit dem Worte des Symbolischen zu bezeichnen.

*Thimm  
nicht!*

Auch in einer anderen, verwandten Beziehung kam gleichzeitig dasselbe Wort in ausgedehnte Anwendung. Creuzer, indem er sein berühmtes Werk „Symbolik und Mythologie der alten Völker“ nannte, hatte es sich zunächst zwar zur Aufgabe gemacht, nachzuweisen, dass in den religiösen Mythen jener Völker bestimmte Gedanken verborgen und eingekleidet seien, er beschäftigte sich daher nicht unmittelbar mit der Kunst. Indessen war sie doch seinem Gegenstande nicht ganz fremd, und er unterliess nicht, bei der Entwicklung des Begriffes und der Gattungen des Symbols auch das plastische Symbol, welches sich auf der zarten Mitte zwischen Geist und Natur halte, mithin die eigentliche Kunst aufzuzählen.

In einem verwandten Sinne brauchte auch Solger dasselbe Wort, indem er in der ausführlichen Aesthetik seines Erwin die griechische Kunst symbolisch, die christliche allegorisch nannte, um zu bezeichnen, dass in jener der Gedanke vollständig in die Erscheinung aufgehe, während er in dieser sie gleichsam überschreite und einen Ueberschuss des Geistigen gewähre. Eine geistreiche Bezeichnung, aber doch zuviel sagend, indem die freilich geistigere Kunst der christlichen Völker dennoch keineswegs eigentlich allegorisch genannt werden darf. Dieser Ausdruck fand um so weniger Eingang, als der kräftiger erwachende Sinn für eine lebensvollere Kunst es mit sich brachte, dass man der Allegorie mehr und mehr abgeneigt wurde.

So bildete sich denn eine Ansicht, welche ungefähr auf Folgendes hinauskam. Die natürliche Erscheinung habe, so nahm man an, noch nicht den geistigen Werth, welchen die Kunst fordere; sie erhalte



denselben erst dadurch, dass diese die allgemeine Regel, welche darin liege, anschaulich mache. Das Kunstwerk stelle daher, ausser dem unmittelbaren Gegenstande, mittelbar einen anderen und höheren Gedanken dar, und dieser sei es, welcher dadurch symbolisch vergegenwärtigt werde. Dies unterscheide sich aber von einer durch den willkürlichen Scharfsinn des Erfinders hineingelegten Allegorie, indem jene Idee nicht bloss zufällig und äusserlich mit dem Gegenstande verknüpft und daher erst wieder durch den Scharfsinn des Beschauers herauszudeuten sei, sondern nothwendig und nach der Natur der Dinge darin liege und von selbst einleuchte.

Nach dem, was wir oben über die Idee im Kunstwerke gesagt haben, lässt sich schon ermessen, in wie weit diese Ansicht zutreffend ist. Immerhin war aber der Sprachgebrauch bedenklich, weil er allzu leicht auf die Meinung führen konnte, dass der Künstler sich denn doch dieser Idee bewusst sein müsse, und dass eine ideale, weniger an der natürlichen Erscheinung, als an ihrer höheren Bedeutung hängende Auffassung nöthig sei. Daher brachte denn auch diese Ansicht wieder eine Opposition hervor, welche ausschliesslich die Natur nachgeahmt und dargestellt haben wollte, als deren Vertreter wir einen berühmten Kunsthistoriker nennen wollen, welcher in der Einleitung seines Werkes ausführlich gegen das Ideale zu Felde ziehen zu müssen glaubte. Eine Lehre, welche wenigstens die für Künstler gefahrlosere ist, da ihnen immerhin die Begeisterung und die Idee nur durch die Natur und niemals auf dem Wege des Gedankens zukommen darf. Auch bezog sich jene Ausführung Rumohr's zunächst auf eine Ansicht und einen Sprachgebrauch, welche nicht unter den Theoretikern, sondern unter den Künstlern entstanden war, indem sie die reinigende und erhebende Modifikation, welche der natürliche Gegenstand durch die Kunst erfährt, mit dem Worte Styl bezeichneten, während auch dieses Wort die Gefahr mit sich brachte, zu einer absichtlichen oder doch bewussten Behandlung des Gegenstandes zu verleiten, welche der Wärme und dem Leben wahrer Kunstübung nachtheilig sein musste.

Auch für den Beschauer und die Theorie hat aber jeder solcher Sprachgebrauch, welcher die Idee des Kunstwerkes von dem dargestellten Gegenstande scharf zu sondern scheint, etwas Bedenkliches, indem er im Einzelnen leicht dahin führt, die Idee in einem Worte aussprechen zu wollen, während sie gerade darin ihren Werth und ihre Bedeutung hat, dass sie über die Gränzen des Wortes hinaus greift. Das Ideelle des Kunstwerkes besteht theils darin, dass es einzelne feine Züge des natürlichen Gegenstandes, welche in der Wirklichkeit von der materiellen Bestimmung des Dinges gleichsam beschattet und vertilgt werden, hervorhebt und ausspricht, ihnen eine Sprache



leicht, welche sie sonst nicht besitzen, dann aber auch besonders darin, dass es die mannigfaltigen Beziehungen und Gesetze der Natur, welche der Gedanke und das Wort immer nur getrennt und einzeln auffassen können, zusammenfasst und gleichsam in einen Brennpunkt vereinigt, von welchem aus sie unser Gefühl mit erhöhter Wärme berühren. Könnte man nun auch die Summe dieser mannigfaltigen Beziehungen in einem geistreichen Worte concentriren, so würde dies doch immer schon etwas von der beschränkten Bestimmtheit des Gedankens und des Wortes an sich tragen, und jene zauberische Wirkung des Kunstwerkes, welche durch die zwar unbestimmte, aber auch unendliche Mannigfaltigkeit der darin anklingenden Beziehungen entsteht, wäre verloren gegangen.

Hiezu kommt endlich noch, dass das Wort Symbol stets die Nebenbedeutung eines Gedankens hat, welcher nicht völlig Eins mit dem Dargestellten ist, sondern durch dasselbe, wie durch ein Zeichen, repräsentirt wird. Es giebt in der That einen Zustand der Seele, wo sie, nicht von der Natur, sondern vom Gedanken ausgehend, für denselben ein sinnliches Zeichen sucht, welches dann dem Gedanken wohl ähnlich und entsprechend, aber niemals ihm gleich sein kann. Diese Richtung ist schon eine Regung des Kunstsinnens, aber des noch nicht völlig entwickelten, und bildet eine Vorstufe der wahren Kunst. Es giebt ferner einzelne Gedanken, auf deren Darstellung die Kunst nicht ganz verzichten mag, die aber dennoch nicht völlig in die Erscheinung aufgehen, und daher eine Gattung von minder vollkommenen Kunstwerken hervorbringen. Je weniger der Kunstsinn ausgebildet ist, desto häufiger sind solche Darstellungen, für welche wir keinen bezeichnenderen Ausdruck als den des Symbolischen haben. Je mehr aber die künstlerische Durchbildung des Sinnes vorgeschritten ist, desto weniger liebt man diese Mittelgattung, desto mehr will man entweder ein wirkliches Kunstwerk oder den einfachen, klaren, unbildlichen Ausdruck des Gedankens haben. Man duldet dann lieber eine absichtliche Allegorie, als eine undeutliche und getrübe Mischung des Bildlichen mit dem prosaischen Gedanken. Man gestattet wohl im Einzelnen die Metapher im Feuer der Rede oder eine symbolische Beziehung an Nebensachen, Attributen und dergleichen. Im Grossen und an ganzen Werken ist aber das Symbolische nicht mehr möglich, weil man sich der Verschiedenheit des Bildes und des Gedankens zu sehr bewusst ist, und dies Bewusstsein ohne absichtliche Lüge nicht verläugnen kann.

Um so mehr, da es solche geschichtliche Vorstufen der Kunst giebt und da die Kritik an einzelnen Werken des Ausdrucks in diesem Sinne bedarf, ist es rathsam, das Wort Symbol dafür zu behalten, und ihm einen anderen, Missverständnissen unterworfenen Sinn nicht beizulegen.