

Für Deutschland wird die folgende Tabelle berechnet:

	Bestellte Bodenfläche Millionen Acres	Weizen Millionen Acres	Roggen Millionen Acres	Kartoffeln Millionen Acres	Rinder Millionen	Schafe Millionen	Schweine Millionen
1880	64,6	4,5	14,6	6,8	15,8	19,2	9,2
1890	65,0	4,8	14,4	7,2	17,5	15,6	12,2
1900	65,2	5,1	14,8	8,0	18,9	9,7	16,8
1905	65,2	4,8	15,2	8,2	19,3	7,9	18,9

Deutschland hätte danach seine bestellte Bodenfläche ungefähr konserviert. Es hat aber, wie hinzuzufügen wäre, die Kornerträge fortgesetzt gesteigert. Es hat weiter seinen Viehstapel, von den Schafen abgesehen, enorm vermehrt und vervollkommnet. Jedenfalls bleiben die übrigen Agrarschutzstaaten in ihren Ergebnissen weit hinter Deutschland zurück.

Aber sie alle überragen wiederum England turmhoch in der Wahrung und Verteidigung ihres agrarischen Produktionsstandes.

VIII



AR deshalb Englands Verhalten, seine quietistische Ergebung, seine tatenlose Passivität gegenüber der hereinbrechenden und stetig sich verschärfenden internationalen Agrarkrisis geradezu ein Fehler, den tiefer blickende, weiter voraus schauende Staatsleiter hätten vermeiden können?

In den fachmännischen Gutachten, bei den agrarischen Interessenten bricht dieser bittere Gedanke zuweilen durch. Die Vorschläge des Berichts selber laufen auf einen bescheidenen Zollschutz hinaus, weniger, um im Inlande Verlorenes zurückzugewinnen, als um den britisch-kolonialen Landwirten eine Vorzugsbehandlung, einen Zollabstrich, bieten zu können. Diese politischen Vorwürfe und Forderungen seien heute bei Seite gelassen.

Melancholisch klingt am Schlusse die Darstellung der Agrarkommission wie eine Grabrede aus:

»Die Lage des Vereinigten Königreiches ist eine ganz abnorme. Kein anderer Staat zeigt einen so ausgesprochenen Rückgang der Landwirtschaft. Kein anderer Staat hängt in so umfassendem Masse in seiner Ernährung von der Fremdzufuhr ab. In keinem anderen Staate ist das Kräfteverhältnis zwischen agrarischer und industrieller Produktion so vollständig zum Nachteil der Landwirtschaft umgeschlagen. Aber dieser bedrückende Rückgang der Landwirtschaft ist nicht nur eine Bedrohung unserer nationalen Sicherheit, sondern durch Einschränkung der heimischen Kaufkraft [by restricting the home market] muss er auch einen überaus nachteiligen Einfluss auf die gesamte industrielle Tätigkeit unseres Landes haben.«

XX

KONRAD MÜLLER - KABOTH · KUNSTWISSENSCHAFT UND ÄSTHETIK



ER Sturm, der vor etwa anderthalb Jahren um das Böcklinbuch Meier-Graefes tobte, gewann sicherlich das Lärmende seiner Resonanz aus den aufgeregten Tiefen eines subalternen Patriotismus, der aus einer mit allen Mitteln ästhetischer Dialektik geführten Befehdung eines gepriesenen Künstlers nur die pietätlose Gesinnung witterte, die das Nationale bedingungslos zu gunsten fremder Art verkleinert. Die Wortführer

des Streites konstatierten den vermeintlichen Verrat vaterländischer Ideale so oft und mit so lauter Entrüstung, dass ein tieferer und reellerer Gegensatz kaum zum Ausdruck kam, obwohl er hier und da die Suada der aufgeführten Pathetiker mit etlichen halbsachlichen Argumenten speiste: der nie zu versöhnende Kontrast geistiger Maximen, auf der einen Seite die erkenntniskritische Deduktion des Ästhetikers, der Wertaxiome abstrahiert, auf der anderen die lediglich feststellende Betrachtung des Historikers, der an der genetischen, nicht an der essentiellen Untersuchung gegebener Werte interessiert ist. In dieser Feindschaft der Anschauungsweisen ist die verborgene Quelle zu suchen, die vor einem Jahre schon dem Streit heimlich neue Nahrung bot: sie floss unter dem Morast persönlicher Verdächtigungen fort und erhielt das Interesse ernsthafter Männer frisch, dass trotz des degoutierenden Brusttons der Phraseure die Diskussion doch noch die ihrer würdige Stätte fand und in den Debattenzirkeln denkender Gelehrten von einigem Verantwortlichkeitsbewusstsein zur Präzision der differierenden Standpunkte und damit zum Aufschluss der akuten Geistesfragen führte.

Der Vertreter der exakten kunstwissenschaftlichen Disziplin, seit den Anfängen der Romantik immer ein Historiker, äusserte sich etwa dahin, dass mit ästhetischen Postulaten niemandem gedient sei, dem Laien nicht und nicht dem Künstler. Das sei ja der Fortschritt des 19. Jahrhunderts gewesen, dass es über die abstrakten Theorien der Philosophen, über die irrealen Definitionen des Kunstschönen zur exakten historischen Forschung geschritten sei, die Kunst aus der Sphäre einer neutralen Monstrosität in die konkreten und lebendigen Beziehungen zu ihren Schöpfern, die Schöpfer aber in den sinnfälligen Zusammenhang ihrer Zeit und ihres Kulturmilieus hineingestellt und mit diesem organischen Bild des Kunstwerdens auch eine harmonische Anschauung des Kunstseins gewonnen habe. Diese Anschauung umschliesse die denkbar grösste Mannigfaltigkeit; ja, die Fähigkeit, auch der verblüffendsten Varietät gerecht zu werden, ehre den wahrhaft vorurteillosen Historiker. Grundsätze verengten den Blick; Qualitätsgefühle existierten schon, aber sie zur Fixierung gewisser Massstäbe anwenden hiesse bereits unvorsichtig handeln, denn ihre Abhängigkeit vom Geschmack, der jedermanns persönlichste Sache sei, verbürge kaum die pupillarische Sicherheit ihrer Reaktionen. Und zudem: was seien Wertungsversuche, die im besten Falle nur die geistige Wesenheit der eigenen Zeit spiegeln und der neu heraufkommenden blindlings zum Opfer fallen? Der Historiker, der sich nur um Tatsachen kümmert, strittige Punkte aufklärt, neue erhellt, arbeite für die Dauer, nein, für die Ewigkeit. Nichts sei ewiger, unverrückbarer, als die Tatsache. Sie stelle das Fundament dar, *acre perennius*, auf dem der Geist unsolider Müssiggänger seine vergänglichen Feuerwerksspiele entzünde. Fakten aufspüren und beweisen: das sei Wissenschaft, gegründet, in Äonen noch unangetastet zu stehen. An der ehernen Eindeutigkeit der Tatsache diszipliniere sich der Geist zur gewissenhaften Exaktheit und zu einer Art anonymer Objektivität; das Faktum, neutral und absolut, bedürfe keines Namens, nur die subjektive Imagination benötige ihn, weil nur der Geist, der sie ersann, ihrer schwankenden Relativität Halt und Stete zu geben vermag. Und so erhebe sich das Tatsachenstreben des Historikers zur Höhe eines ethischen Prinzips: ein Zuchtmittel wider die Üppigkeit, die Selbstbespiegelung und die Lust an der eigenen Parade, wirke es mit selbstloser Hingabe an dem unzerstörbaren Bau der geschichtlichen Wahrheit und spotte der Weisheit

derer, die ihr Wirken nur durch die schnell verlöschende Spur des eigenen Wesens legitimieren, die immer nur die Begrenztheit des eigenen Wesens offenbaren, wenn sie die absolute Wahrheit zu verkünden glauben.

Die Erwiderung des Ästhetikers beschränkte sich darauf, mit Herablassung festzustellen, dass keine Tatsache an sich etwas bedeute, dass erst ihre Beziehung zu anderen Fakten, die Ordnung eines vom Geiste präjudizierten Zweckes ihr Wesentliches wirksam mache und ihre Existenz rechtfertige. Ist der Geist Willkür, so ist alles willkürlich; denn alles, womit wir leben, die sichtbare Welt unserer Sinne und die unsichtbare unserer Seele, sind Akte eines geistigen Geschehens, die nur im Grade der Substantiierung unterschieden sind. Das Wertungsprinzip des Ästhetikers entspricht einem Bedürfnis, dem die Harmonie des Kosmos gerade so gedacht wird, wie die Übersichtlichkeit einer Briefmarkensammlung; dem einfachen Willen zur Ordnung, der in der graduierten Aufreihung des Materials das lebendige Spannungsverhältnis betont, auf das das Individuum und das Objekt eingestellt sind. Die Furcht, dass jeder Wert nicht länger lebe, als die Persönlichkeit, die ihn fixierte, erschüttert nicht das Recht des Prinzips; gewährt es der Individualität die Möglichkeit, das Wesentlichste ihrer Struktur präzise und greifbar herauszustellen, so hat es dem erhabensten Zweck menschlicher Gesittung Genüge getan und das Sakrosankte seiner Existenz erwiesen. Es ist aber garnicht wahr, dass die ästhetischen Werte dem Wechsel der Individuen unterworfen sind; jedenfalls nicht in dem Sinne, in dem der unphilosophische Kopf, der dilettantische Skeptiker und die Kunstreporter davon reden. Sie alle verwechseln den ästhetischen Wert mit dem Geschmackswert; nur dieser zeigt sich erfahrungsgemäss vom Auf und Ab der Zeiten und Menschen abhängig. Aber der ästhetische Wert steht über allen Varietäten des Geschmacks; er thront in jener gesicherten und ewigen Sphäre, wo sich das Absolute und Naturgewollte der schöpferischen Begabung, die Dynamik und der Grad der Unabhängigkeit des eingeborenen Talentes in klaren und lesbaren Skalen verkünden.

In dieser pointierenden Form, dürfte sich ein Laie ins Wort mischen, entbehrt die Erörterung vollständig des Reizes neuer und schöpferischer Einsichten. Eine Wissenschaft, in der das elementarste Recht des Geistes, das Wertschaffen, angefochten wird, ist beinahe indiskutabel und eher eine Legitimierung barbarischer Pedanterie, als eine Manifestation der Kultur zu nennen. Die Pointe kann darum kaum richtig sein, schon wegen der kaum strittigen Zivilisation gewisser ruhmreicher Männer, die sich in dieser Wissenschaft betätigt haben. Interessanter, als der Eifer, die Extreme der Standpunkte hervorzukehren, ist sicher die massvolle Reserve, die das oft unwillkürliche Hinübergreifen der einzelnen Disziplinen aufzeigt und die Ansprüche einer jeden gegen einander abwägend, ein lebendiges und gegliedertes Bild des Komplexes entwirft.

Dem gegenüber könnte ein Sachkundiger folgendes ausführen: Das Bestreben unserer Kunsthistoriker, die Tendenzen ihrer Wissenschaft auf das Niveau ihrer primitiven Anfänge herabzusetzen, entspricht einer ehrlich geäußerten Resignation, die eingesehen hat, wie wenig das persönliche Verhältnis zur Kunst von ihr gestützt wird. Wer an die Kunstgeschichte mit dem Anspruch herangetreten ist, sich von ihr das Wissen von der Kunst lehren zu lassen, hat früher

oder später das Vergebliche des Versuches erkannt und, wenn es ihm Ernst war, entweder zu anderen Mitteln gegriffen oder seine Interessensphäre auf die nackte Historie beschränkt. Die Kunstgeschichte ist keine eindeutige Disziplin. Sie stellt eine breite und unabsehbare Ebene dar, auf der vielerlei Leute mit den verschiedensten Zwecken sich bewegen; jeder brachte sich diesen Zweck selbst mit, sie selbst garantierte für keinen, und dass dann mancherlei Menschen ziellos werden, ist eigentlich gar kein Wunder.

Die Kunstwissenschaft, ein Sonderzweig der historischen Disziplinen, ist zunächst nichts anderes, als eine Sammlung kunsthistorischen Materials, das nach dokumentarischen Belegen kritisch gesichtet wird. Jeder, der Fleiss und Gewissenhaftigkeit mitbringt, ist für sie befähigt. Dass die Gegenstände der kritischen Ordnung Kunstwerke sind, ist an sich ohne Belang und macht keine spezielle Eignung zur Voraussetzung; sie interessieren die kritischen Instinkte nicht um der Tatsache willen, dass sie Kunstwerke sind, sondern kraft ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ordnungskreis, und die Kriterien, denen sie unterworfen sind, haben nicht so sehr mit ihren künstlerischen Eigenschaften, als mit gewissen sachlichen Erkennungsmalen zu tun, die sie als zu dieser fixierten Ordnung gehörig nachweisen. Der besondere Umstand, dass hier Werke der Malerei und Plastik, nicht etwa Palimpseste oder andere Raritäten, der rubrizierenden Behandlung unterliegen, variiert nicht einmal die Methode, sondern nur ihre Basis; sie rechtfertigt den Namen *Kunstphilologie*, den diese Beschäftigung zum Unterschied von andern Philologien führt, und deutet damit hinlänglich an, dass das besondere Material ganz natürlich eine besondere Sphäre des Wissens erfordert und motiviert. Der gelehrte Th. von Frimmel ist ein spezifischer Typ dieser Gattung; seine *Gemäldekunde* dokumentiert die Kenntnis eines sehr erfahrenen Praktikers, der sich um Gemälde mit der gleichen Beflissenheit gekümmert hat, wie ein Registrator um seine Akten; er erwärmt sich für alle realen Beziehungen und Verknüpftheiten, die aus dem Faktischen ihrer Existenz resultieren, vermerkt und untersucht ihre äusseren Merkmale und bringt auf diese Weise eine genaue Liste aller historischen Gemäldetechniken und eine umfänglich detaillierte Tatsachenhistorik zum Frommen aller derer zu stande, die bei weniger zähem Sitzfleisch über einen reichen Fonds geistiger Direktiven verfügen. Der Begriff *Kennerschaft*, der von freigebigen Leuten auch auf ihn angewendet wird, braucht ihm nicht abgestritten zu werden und enthebt das Urteil über seine begrenzte Geistigkeit doch nicht des Rechtes. Dieser Begriff ist weit; er bezieht sich im Sprachgebrauch auf die ausgiebige Bewandnis mit Äusserlichkeiten nicht weniger oft, als auf die gesättigte Anschauungsfülle künstlerischer Ausdrucksformen; ja, auf einem gewissen mittleren Niveau der Wissenschaft hat der emsige Detail- und Tatsachenkenner viel begründetere Aussicht, um seiner Kennerschaft willen gerühmt zu werden, als der schwerere und konzentrierende Kopf, dem das Material nur der Stein ist, aus dem er Funken und Flammen schlägt. Der Kenner vom Schlage Frimmels weiss um die Manier eines jeden Meisters; er kann auch die Unterschiede aller historischen Stilarten ohne Besinnen herzählen, sofern sie sich in äusserlich auffälligen Varianten, im Kostüm, im Format der Bilder, in äusseren Kompositionsgesetzen, im Farbengeschmack und im typischen Vorherrschen gewisser Details ausdrücken; aber er wird, abgesehen von historisch festgelegten Werken, kaum ein gutes Bild von einem minderwertigen unterscheiden können, und, was mehr ist, er wird das starke Werk eines neuen Talen-

tes, das nicht die Fabrikmarke einer konzessionierten Stilmode trägt, von vornherein und von Grund aus abtun. Dieser Art Sachkennerschaft ist die Kunst ein recht zufälliges Material; sie ist die Tugend einer jeden fachmännischen Auseinandersetzung mit beliebigen Gegenständen. Wer bei dieser fachmännischen Klitterung der Kunst stehen bleibt, enthüllt allerlei achtbare Bürger-tugenden, und das Lob der zuverlässigen Solidität soll ihm nicht erspart sein; aber er bleibt inmitten des kultiviertesten Milieus eigentlich kunstfremd.

Denn nun zeigt es sich, dass ein höherer Begriff der Kunstwissenschaft, der mehr von dem Akzent der ersten Silbe das Wesentliche seiner Deutung erhält, das Verhältnis der Jünger doch noch nach andern Ansprüchen reguliert, als die sind, denen das Registratoreningenium des überall und nirgends notwendigen *Fachmannes* genügen kann. Sie entwickelt eine spezielle Art der Problematik, die nicht von dem ausdauernden Eifer eines Beliebigen bewältigt werden kann, sondern Anlagen bedingt, deren Besonderheit die Eignung für irgend eine andere Tätigkeit so ziemlich ausschliesst und den Grad des Interesses bis zu einer Art innerer Nötigung steigert. Die Seltenheit dieser Talente mag man daraus ersehen, dass eine Tradition von fast hundert Jahren erforderlich war, um das Wesen dieser Problematik von allen Nebenzielen frei herauszubilden, und dass erst die Gegenwart sich des Besitzes einer kunstwissenschaftlichen Disziplin rühmen kann, deren Resultate exakt an das Künstlerische der Kunst greifen und den Betrieb der historischen Forschung durch das Mittel eines reinen Kunstgefühls individualisieren. Die Arbeit der vorangehenden Generationen, die mit einem nicht weniger hohen Mass von Hingebung und mit nicht geringerer Ausschliesslichkeit sich an die Aufgaben der Kunstwissenschaft gemacht haben, gelangte nicht dazu, ein reines Substrat kunstwissenschaftlicher Probleme zu destillieren, weil die Kräfte, die sie ihren Zwecken dienstbar machten, mehr auf die Bearbeitung der allgemeinen kulturellen und psychologischen Faktoren, aus denen Kunst erwächst, gerichtet waren, als auf das Produkt selbst. Die Generation der Springer, Thausing, Justi, der Grimm und Burkhardt, die mit literarischen Talenten grossen Stils die Sachlichkeit ihrer Forschungen schmücken konnten, wurde gerade durch diese schätzbaren Gaben gehindert, sich mit dem Wesentlichen ihrer Objekte, mit dem Kunstwerk, so auseinanderzusetzen, dass von den Wucherungen allerlei ideeller Nebeninteressen abstrahiert, ein lebendiges und deutliches Kunstwissen zu tage trat. Das Dürerbuch Springers, zu dem in Wölfflins *Dürer* eine moderne, sehr interessante und aufschlussreiche Parallele entstanden ist, ist ein literarischer Ausläufer jener romantischen Huldigung des Mittelalters, die als Reaktion auf die abstrakte Weltbürgerlichkeit der Aufklärungsepoche und auf den im Schematismus ablaufenden Antikenkult der Goethezeit sich auf deutsche Kunst und Art besann und in dem Idyllisch-Kleinbürgerlichen der deutschen Vergangenheit mit seinen ehrenfesten Meistertugenden einen Hort unendlicher Poesie und einen willkommenen Anlass zu unerschöpflichen Sentimentalitäten fand. Von Goethes Jugendaufsatz, den er im Angesicht des Strassburger Münsters schrieb, und der Dürers »holzgeschnitzteste Figur« feiert, über die Herzenergiessungen des schwärmerischen Wackenroder und den ernsthaften Sammeleifer der Gebrüder Boisserée, läuft dieser anfänglich frische Wind romantischen Fühlens geradenwegs in die Kunstwissenschaft, die Systematik verstaubter und kunstblinder Theoretiker über den Haufen rennend und durch die sinnlich-lebendige Begeisterung für eine grosse Kunstepoche ein ausdrück-

volleres und beziehungsreicheres Verhältnis zur Kunst selbst anbahnend.)¹⁾ Springer gibt also nicht eine reine Physiologie der Kunst Dürers, nicht eine deutliche Entwicklung seiner Mittel, sondern er entwirft ein Bild seines Milieus und seiner Persönlichkeit und glaubt, in das Wesen seiner Kunst einge- drungen zu sein, wenn er ein gewisses psychologisches Material mit kulturhisto- rischen Details in einigermaßen logischen Zusammenhang bringt. Es ist wich- tig, dass Wölfflin, der moderne Dürerbiograph, mit einer absichtlich auffälligen Abkehr von aller romantisierenden Tendenz an die Spitze seines Buches eine radikale Kritik des bekannten Ausspruchs setzt, den Dürer bei seiner Rück- kehr aus Italien tat: »O wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Fürst, dort aber ein Schmarotzer!« Bei Springer und den älteren Dürer- historiographen spielt dieses Wort eine grosse Rolle; es ist das Leitmotiv einer melodramatischen Sentimentalität, die in dem Beispiel des alten Meisters die eigene Romantik zu legitimieren trachtet und das Gefühl der Anschauung des Werkes gegenüber tot liesse, wenn nicht in der poetischen Idealisierung des Schöpfers ein in jedem Betracht summarisches Interesse ausgelöst würde.

Der Geistigkeit Justis und Burkhardts und dem literarischen Takt Hermann Grimms ist dieses sentimentalische Interesse an ihren Gegenständen im Grunde fremd; sie haben auf dem Gebiet der kulturhistorischen Synthese wahrhaft vor- bildliche Werke hinterlassen, aber ihr Verhältnis zur bildenden Kunst, die, bei Justi und Grimm wenigstens, im Zentrum ihrer Bestrebungen lag, ist keines- wegs deutlich und beschränkt die Bedeutung ihrer Taten auf eine Sphäre, die ihre ursprüngliche Absicht weit zu überspringen gehofft hatte. Justi hat in seinen Winkelmannstudien ein glänzendes Zeugnis psychologischer Intuition und einer geistreichen Persönlichkeitsschilderung gegeben; er verfügt über einen Stil, der hier und da die Züge einer einfach fürstlichen Individualität enthüllt, und nicht selten gelingt seinem schweren und wie aus verschütteten Tiefen emporringenden Wort eine Stimmung zu schaffen, die an das Beste grosser Dichter gemahnt, eine Stimmung, in deren Getragenheit eine schwermütige Erkenntnis und tiefe Weisheit mit etwas stockender Härte rasonieren. Der Zwang, der Justi im Winkelmannbuche nur auf die Gestaltung eines geistigen Problems von literarischer Färbung konzentrierte, verhalf dem Werk zu der unantastbaren Qualität und dem hohen vorbehaltlosen Ruf, sein *Velasquez*, der den Zwang auf die Erörterung spezifisch künstlerischer Fragen übertrug, wurde im gleichen Masse aufrechtbar und erwarb sich einen Ruhm von sehr leidiger Bedingtheit. Hier deckt der glänzende Stil nicht die Dürftigkeit der künst- lischen Anschauung, hier kann das Fehlen eines exakt durchgebildeten Kunst- gefühls nicht hinter der gediegenen Leistung des fleissigen Kulturhistorikers verschwinden. Justis Bildkritik, die falsche und echte *Velasquez'* sondert, ist längst überholt; das modern geschulte Qualitätsgefühl, das in *Velasquez* den Vater einer jeglichen sublimen Kultur des malerischen Mittels ehrt, hat die Auslese der echten Werke ungemein verschärft und Resultate gezeitigt, gegen die Justi heftig polemisieren zu müssen geglaubt hat. Mit geringem Er- folg. Justi hat nicht nur durch die laienhafte Art seines Buches, die eine Ana-

¹⁾ Die Strömung, deren virtueller Zweck heute längst erfüllt ist. Ist ihre befruchtende Tendenz leider noch fort; naturgemäss mit einer atavistischen Zerstörung alles dessen, was sie früher erneuert. Henry Thode, ihr empfänglicher Propagator, hat in begreiflichem Unverständnis für ihre kulturhistorische Mission ihr doch nur relativ gültiges Ideal zu einem absoluten Idol erhoben und Postulate daran geknüpft, die ihre frühere Tendenz, zu einer intimen Durchfühlung der Kunst zu verhelfen, mit radikaler Naivität negieren.

lyse der Kunstwirkung durch die detaillierte Beschreibung des Gegenständlichen ersetzt, sein Ansehen in reinen Kunstdingen erschüttert, er hat sich aufs lapidarste kompromittiert durch die feindselige Stellung, in die er der modernen Kunst gegenüber trat. Der Mann, der die Biographie Velasquez', die erste und grösste, die in Deutschland erschien, geschrieben hat, hat über Manet, der den gleichen Velasquez schwärmerisch verehrte und mit Glück und Talent Wirkungen ähnlicher Art erstrebte, mit den härtesten und absprechendsten Worten zu Gericht gesessen. Er hat nicht Anstand genommen, die Berufung der Modernen auf Velasquez als Frivolität zu kennzeichnen, und man hätte ihn wohl zur kompletten Verleugnung des hochgepriesenen Meisters treiben können, wenn einer es unternommen hätte, ihm den offenkundigen Zusammenhang zwischen Velasquez und der modernen Malerei unwiderleglich nachzuweisen.²⁾ Es bedarf keiner Erinnerung, dass er von der klimatischen Besonderheit der spanischen Kultur, die in den Porträts des Velasquez diese delizieuse Blüte exklusiven Geschmacks trieb, eigentlich unberührt blieb, dass er durch den Vergleich mit der gleichzeitigen italienischen Malerei einen Standpunkt dokumentierte, von dem aus das Wesentliche der spanischen Kunst, die im Gegensatz zu den dekorativen Tendenzen der Italiener erstrebte Wirklichkeitsillusion, unrettbar verloren gehen musste. Die Eroberung des Velasquez für unsere Kunst und die Entwicklung der ästhetischen Betrachtung hat sich an Justi vorbei, durch die Taten der von ihm verkannten Meister Manet und Whistler vollzogen; sein antiquarisches Interesse, durch vielfältigen Geist sublimiert, hat ihm, wie er an dem Toten nur das Tote hervorzog, auch die Wirkung in das fortschreitende und werterneuernde Leben versagt.

Hermann Grimm, der Freund und Bewunderer Cornelius', ist in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst durch dieses Verhältnis zu dem doktrinärsten aller Akademiker genügend charakterisiert. Was ihn zu Michelangelo hinzog, war sicherlich ein lauterer Gefühl für das Riesenhafte dieses Menschentums und eine Humanistenfreude für die sich überschlagende Wildheit der Renaissancebegebenheiten, aber die Duplizität der Schätzung für die furiöse Gigantik michelangelesker Figuren und die ohnmächtige Pathetik des Epigonen verdächtigt den fühlenden Instinkt hinreichend, um das Urteil, das hier eine sehr vage organisierte Kunstanschauung feststellt, nicht als ungerecht erscheinen zu lassen. Grimm teilte mit Burkhardt das Schicksal vieler gebildeter Zeitgenossen aus dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, die von der Kunst der eigenen Epoche mit Recht unbefriedigt, ungebildeten Auges, aber desto volleren Herzens sich in die Betrachtung der alten Meister stürzten; der Schuss Sentimentalität, der dieser Art archaisierender Anschauung immer eigen ist, verführt sie, an ihren geliebten Vorbildern immer das Äusserliche als das besonders Grossartige wertzuhalten, das, was die erloschenen Kulturen an Gegenständlichem hergegeben hatten. In der Besonderheit des Sujets dünkte sie die Distanz von den Gestaltungstendenzen der eigenen Zeit am mächtigsten ausgedrückt, und was ehemals nichts als die natürliche Welle in einem grossen Strom war, der den Bedürfnissen der Zeit mit einfacher Anpassung Geleit

²⁾ Justi, der seinerzeit Lehrer Wilhelms II. war, hat wahrscheinlich auch den Keim zu der Abneigung gelegt, die der gegenwärtige deutsche Kaiser gegen alles, was moderne Kunst heisst, empfindet. Vor ein, zwei Jahren ging durch die Presse eine Nachricht, nach der Wilhelm II. im engsten Hofkreise eine von seinem früheren Lehrer verfasste Streitschrift habe vorlesen lassen, in der mit Hilfe kunstwissenschaftlicher Thesen versucht war, der Impressionistenkunst die ästhetische Berechtigung abzuerkennen. Der Verfasser kann nach diesem Hinweis nur Justi gewesen sein.

gab, wurde für ihr Gefühl ohne weiteres Symbol und Ausdruck einer erhabenen Kunsthöhe, an deren Mass der Kleinkram der zeitgenössischen Kunst sich hoffnungslos dokumentierte. Nicht der Wille war für sie entscheidend, der die grossen und kleinen Gegenstände der Vergangenheit zur Kunst erhob, nicht das Ausmass von Talent und schöpferischer Gewalt, das in den variablen Werken mannigfach sich stufte, sondern ein gewisses Substrat von Stofflichkeiten, das Leukipposgruppen, Kreuzigungsszenen, Putten, gefesselte Sklaven und andere Dinge einschloss. Wohl war ihr Auge geschult genug, das Ausgeschriebene der Handschrift, die mühelose Meisterschaft über das Material als wertbestimmend zu empfinden, und ihr psychologischer Takt, in anderer Materie glänzend bewährt, reichte hin, um bei extremen und eindeutigen Persönlichkeiten auch das ästhetische Urteil zu stützen; aber wenn es gewiss ist, dass auch der Laie in der Physik die fundamentale Bedeutung der Keplerschen Gesetze oder der Newtonschen Theorien einsieht, dann ist es ebenso sicher, dass noch kein Beweis besonderen Kunstwissens erbracht ist, wenn der gewaltige Michelangelo gewaltig und der grosse Rubens gross genannt wird. Jede Wissenschaft macht ihr Meisterstückchen im Unscheinbaren, das der Laie mit Selbstverständlichkeit übergeht; Rubens' strotzende Meisterschaft empfinden ist für die Gediegenheit der Kunstbegriffe nicht im entferntesten so überzeugend, wie die restlose Analyse der Eyeksehen Kirchenmadonna etwa oder eines Figurenbildchens von Vermeer. Naturgemäss wird der wahrhafte Kenner auch Rubens nichts schuldig bleiben, und vielleicht wird er es um so schwerer haben, jeden laienhaften Eindruck zu vermeiden, weil an den Säulen der Popularität die Phrase um so verhängnisvoller klebt. Aber jedenfalls wird er an Rubens andere Dinge hervorzuheben haben, als Burkhardt in seinen Rubensstudien, der über äusserliche Farbenbeschreibungen nicht hinauskommt. Konnte man von ihm schon nicht eine so ausgezeichnete Analyse erwarten, wie sie Eugen Fromentin in den *Peintres d'autrefois* von der Rubensschen Technik gab, so durfte man doch bei ihm als einen Meister des konzentrierten Wortes auf gewisse summarische Urteile rechnen, die unter einer Summe zerstreuter Empfindungen die mächtige Bilanz ziehen und das Prestige eines längst bekannten Wertes durch das synthetische Ineinanderschmelzen aller Wertgefühle auf neue Art erglänzen machen. Aber auch diese Hoffnung liess er unbefriedigt.

Ein solches Versagen der älteren Generation gegenüber den grundsätzlichen Ansprüchen bestimmte die moderne Kunstwissenschaft, den Aufgabenkomplex zu revidieren und durch ein besonnenes Ausscheiden allzu üppiger Ideenwucherungen zu vereinfachen und zu spezialisieren. Andere Männer, andere Anlagen würden jetzt wirkend; bescheidenere Geister, einseitigere Intelligenzen, aber mit einer exakten Direktive für das, was sich als notwendig erwies, traten auf, mit einer zuchtvollen Konzentration den dem einen ausschliesslichen Ziel widmend, von dem die Organisation ihrer Kräfte die Richtung empfangen. Hatte früher ein halb dichterisches Interesse für die Persönlichkeiten der Künstler den Kunstschriftstellern die Feder geführt, so begann man sich jetzt vielmehr mit dem einzelnen Kunstwerk auseinanderzusetzen. Man bevorzugte das Werk der undramatischen Meister, deren Individualität den Betrachtenden nur durch die Tugenden des Werkes fesselt, in denen sie gelöst ist, und beschränkte die Untersuchung auf die Erforschung des Mittels, das die Wirkung erzeugt, der Methode und der besonderen Manier, die das Werk den Individualitäten gemäss differenzieren. Die Erziehung des Auges, die aus

diesem unmittelbaren Angriff der künstlerischen Objekte resultiert, ist der Ruhm der heutigen Kunstwissenschaft. Sie hat ein umfängliches Buchwissen zu gunsten einer eindringlicheren Kompetenz in Fragen rein künstlerischer Natur aufgegeben und hat an die Stelle emphatischer Schilderung oder kleinlicher Detailkrämerei eine sachliche Bildkritik gesetzt, die mancherlei dunkle Parteen der Kunstgeschichte aufgeheilt, bekannte und unbekannte Meister auf Grund genauer Vergleiche nach Art und Umfang ihres Malwerkes scharf und zureichend individualisiert und die Masse des kunsthistorischen Materials aus einem toten Tatsachenballast in eine lichte Gliederung lebendiger und greifbarer Vorstellungen gewandelt hat. Einer der sympathischsten Typen dieser vergeistigten Disziplin ist der in München wirkende Konservator Karl Voll. Seine Studie über Jan van Eyck ist die Untersuchung eines ungemein gewissenhaften Kopfes, in dem ein paar helle und durchdringende Augen sitzen, denen nichts entgeht. Ausgerüstet mit einem kultivierten und sicher reagierenden Sinn für gute Malerei, hat er mit radikaler Kritik unter dem Wust der unter Eycks Namen segelnden Werke die unanfechtbaren ausgesondert und die künstlerische Individualität dieses Erzvaters der modernen Kunst auf ein paar signifikante und unantastbar gültige Linien gebracht. Seine unerhörte Konsequenz in der Revision überlieferter Begriffe begegnet den heftigsten Widersprüchen; seine in der Mehrzahl negierenden Resultate sind aus Gründen eines rein materiellen Interesses den Besitzern vermeintlicher echter Werke unangenehm, und da in der Schar der Betroffenen sich eine Reihe Museumsdirektoren befindet, deren berühmteste Schaustücke der Sonde des schonungslosen Kritikers zum Opfer fallen, so gibt es Polemiken genug, die Volls Ergebnisse mit den geriebenen, für den Laien unkontrollierbaren Mitteln fachmännischer Dialektik *ad absurdum* zu führen suchen. Aber der Dr. Voll, ein schwerer Bayer von ausserordentlich solidem Fonds, arbeitet mit einem viel zu einfachen Apparat, um nicht vor Selbsttäuschungen sicher zu sein, und seine schlichte, aber im Ausdruck unfehlbare Diktion, die immer auf knappste Art genau das sagt, was sie will, festigt das Vertrauen zu der Gradheit seiner Gesinnung, seiner fröhlichen Überzeugungstreue und, woran ihm wohl am meisten gelegen ist, zu der wissenschaftlich gediegenen Fundierung seiner Erkenntnisse. Er hat jetzt eine Geschichte der altniederländischen Malerei erscheinen lassen, die die Unbestechlichkeit seines Blickes an einem vielfältigeren Material, als es die Eyckstudie bot, auf überzeugende Art erprobt und eine Summe von Wissen und Geschmack, potenziert durch ein subtiles Unterscheidungsvermögen für künstlerische Qualitäten, zum Frommen aller an der Kunst wahrhaft Interessierten nutzbar macht. Es gehört zum Wesen dieses auf einer reinen Kunstkennerschaft basierenden Forschungsbetriebes, dass die Auseinandersetzung mit der gleichzeitigen Kunst nicht verabsäumt wird. Der Instinkt des Historikers, der in der Vergangenheit den Fluss lebendiger Entwicklungen, nicht das Gerümpel abgestorbener Raritäten sucht, führt den Betrachter der Gegenwart notwendig zu der Erkenntnis, wie das zeitliche Geschehen langsam Geschichte wird und Stück für Stück sich an die Kette der alten Entwicklung ansetzt; ihm erscheint es demgemäss als frivol, den Kern einer Sache zu vernachlässigen oder absichtlich zu verkennen, die nur zu Jahren zu kommen braucht, um die mässigsten Köpfe zu beschäftigen, und bedarf er einer Theorie, um seine Beziehungen zur Moderne zu rechtfertigen, so ist sie in diesem Gedanken überaus gültig gegeben.

Aber er braucht sie wohl kaum; in dem Grade, in dem ihm an der Historie die Kunst die Hauptsache ist, ist ihm auch die Kunstäusserung der eigenen Zeit nahegerückt, und Kunstsehen und -empfinden wird ihm ein nacktes Bedürfnis, wie nur irgend einem Amateur. In dieser Entwicklung des Kunsthistorikers zu einem amateurhaften Geniessertum haben wir den Fortschritt zu sehen, dem die Disziplin ihre endgültige Befreiung von allen verwirrenden Sonderbestrebungen verdankt; er hat die Ausmerzung des literarischen Gesichtspunktes aus der Kunstbetrachtung erst wirklich zu Ende geführt und der Wissenschaft das Prestige einer unabhängigen, in Ziel und Anspruch aus sich selbst gegründeten Existenz verliehen, das wir heute an ihr achten. Männer, wie Tschudi, der über altniederländische Meister nicht weniger gut geschrieben hat, als über Manet, wie Wölfflin und Voll, sind an der spezielleren Art der Problematik zu glücklichen Taten gereift; sie haben durch das Prinzip, an der Kunst das Künstlerische zu erkennen und hochzuhalten, Wirkungsmöglichkeiten gefunden, die nicht nur der Forschung eine Fülle hellerer Einsichten brachten, sondern auch, absolut betrachtet, den Ausdruck der adäquaten Kräfte in der Form einer reifen und imponierenden Geistigkeit erhöhten.

Dennoch! Selbst dieser wählerische Eklektizismus, der, wie wir sahen, heute als das lebendigste Element kunsthistorischen Geistes angesprochen werden muss, war nicht im stande, das Verhältnis zur Kunst so weit zu verinnerlichen, dass ohne Schaden für die sinnliche Wärme des Kunstgefühls die Distanz gewonnen werden konnte, von der aus die Bedeutsamkeit des Einzelobjektes wieder zurücktritt und die Orientierung über die grossen, ordnung- und massgebenden Gesichtspunkte möglich macht. Die Schulung des Auges reichte nicht hin, um die gewisse Indolenz im Denken, das Fehlen eines leidenschaftlich logischen Instinktes zu ersetzen, das alle Gründe der Kunstwirkung ununtersucht lässt, sofern sie nicht auf den Reiz ganz spezieller Einzelheiten beschränkt wird, und über die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten, über die Bedingtheit der Wirkung aus der Physis des Materials und Mittels die Diskussion schweigen heisst; es entwickelte sich auch kein präzis reagierendes Organ für die untergründigen und nur gefühlsmässig zu ergreifenden Dinge, die beim Kunstwerk den Grad der Wirkungsenergieen bestimmen, für die Spannungs- und Potenzunterschiede der schöpferischen Individualitäten, die in den einzelnen Werken mannigfach gestuft zur Entladung kommen. Mit einem Wort: der Wille zu einer deutlich zu organisierenden Ästhetik blieb bei unseren Kunsthistorikern tot. Sie wurden sich dessen zunächst vielleicht garnicht bewusst; aber als ihnen Ereignisse der letzten Zeit die Lücke ihrer geistigen Organisation fühlbar zu machen begannen, verfügten sie trotzdem stracks über Gegenstände und verstanden es, das tatsächliche Loch als Produkt einer notwendigen Resignation zu deuten, einer Resignation, die aus einer weiter vorgedrungenen und reiferen Erkenntnis sich herschreibt. Die Folge der Gedanken, auf die sie sich stützten, war diese, die am Eingang des Essays im ungefähren schon skizziert worden ist. Die Wissenschaft, die ihrem innersten Wesen nach nur mit nachweisbaren Tatsachen und empirisch festgelegten Dingen arbeiten darf, muss sich überall dort die Entscheidung versagen, wo ein der Argumentation nicht zugängliches Gefühl oder der heutzutage so akut gewordene Instinkt als letztes und ausschlaggebendes Beweismittel herangezogen wird. Die Wissenschaft kann exakt feststellen, was gute und was schlechte Malerei ist; denn die Argumente,

deren sie sich zu dieser Nachweise bedient, baut sie aus Kenntnissen, zu denen eine genau kontrollierte Empirie ohne Schwierigkeit gelangen kann. Ist die Tatsache der guten Malerei mit Kunst identisch, dann weiss die Wissenschaft, was gute und was schlechte, das heisst, was nicht Kunst ist. Leider aber zögert die Wissenschaft mit greisenhafter Vorsicht schon bei der Frage, was bessere Malerei ist. Hier schon fürchtet sie den Einfluss des Geschmacks, der individuellen Neigung, der eine mit Worten schwer zu fassende Nüance selbstherrlich vergrössert oder verkleinert, und in der Skala von *gut* bis *schlecht* laufen Tausende von Gradunterschieden. Die Wissenschaft, die erfahrungsgemäss bezüglich dieser Abstufungen nie eine Einigung der Diskussion erzielen kann, sieht sich genötigt, die Entscheidung hier nur mit allen Vorbehalten zu treffen und die Frage nach der unkontrollierbaren persönlichen Konvergenz stets offen zu lassen; jeder, der mit Art und Temperament eines Meisters sympathisiert, wird bestrebt sein, auch seinem Können den Anspruch auf eine möglichst absolute Anerkennung zu sichern, und wird bei eventuellen Vergleichen und Konfrontationen in einem seiner These günstigen Sinne, also mit unbewusster subjektiver Fälschung, zu operieren suchen. Kann die Wissenschaft aber hier nichts Sicheres aussagen, um wieviel weniger kann sie ohne Irrtum definieren und der Definition gemäss radikal werten wollen, was Kunst überhaupt sei. Denn in Wahrheit liegt die Sache nicht so einfach, dass die Existenz der wahren Kunst im engumzirkten Gebiet der guten Malerei beschlossen sei. Es schlummern tausend Kräfte im Menschen, die durch irgend einen Schalks-streich der Genialität der Kunst dienstbar gemacht werden und zur Geburt von Phänomenen verhelfen, denen keine Definition kommensurabel ist, und die doch auf irgend eine Art Kunst bedeuten. Böcklin ist ein derartiger Fall. Mithin lässt die Wissenschaft, bei ihrem beschränkten Entscheidungsvermögen, alles unangetastet gelten, was bei einer gewissen mittleren Ähnlichkeit mit den bekannten Erscheinungen der Kunst, in seinem Wesen der eigentlich ästhetischen Fassung ausweicht. Sie fürchtet das Schicksal früherer Epochen, die sich rückhaltlos zu irgend jemandem bekannt und einen andern abgelehnt haben, und sich für diese Frivolität eine das nackte Gegenteil hervorkehrende Korrektur durch das Urteil der nachprüfenden Enkel gefallen lassen mussten. Sie hat darum, als durch das Auftreten Julius Meier-Graefes neue ästhetische Probleme ins Rollen kamen, als vor allem durch seinen *Fall Böcklin* eine radikale Entscheidung gewagt wurde, was im Sinne der allein lebendigen modernen Anschauung als Kunst zu gelten habe, und was nicht, mit Entschiedenheit abgelehnt, die Gänge eines abenteuernden Logikers mitzugehen, und geglaubt, durch diese Reserve dem Ruf vollkommenster Zuverlässigkeit am besten zu dienen.

In diesem Glauben aber irrte die Wissenschaft. Wohl hatte sie recht, die Einflüsse persönlicher Geschmacksrichtungen in der Urteilsbildung möglichst zu sterilisieren, aber, wie sie verkannte, dass bei der Kritik Böcklins der persönliche Geschmack nicht in Frage kam, jedenfalls nicht hinsichtlich der Argumentation, die auf ehrlichen, der theoretischen Auseinandersetzung zugänglichen Grundlagen fusste, so täuschte sie sich, als sie den Irrtum einiger Geschichtsepochen in der Wertung gewisser Künstler für eine unvermeidliche Eventualität jeder ästhetischen Abstraktion erklärte. Die Fälle, auf die sie sich bezog, ähneln der Lage, wie sie heute Böcklin gegenüber besteht, beinahe frappierend, und es zeigt sich bei näherem Zusehen, dass sie das Verhalten der Wissenschaft

weit eher kompromittieren, als rechtfertigen. Dass die Kunsthistoriker der fünfziger Jahre Cornelius zum Beispiel ins Gigantische überschätzt und nicht Anstand genommen haben, ihn der Gesellschaft der Heroen, der Leonardo, Michelangelo usw., für würdig zu befinden, dieser verhängnisvolle Lapsus resultierte nicht aus einer ästhetisch fundierten Anschauung, sondern aus dem zufälligen Geschmack einer in Kunstdingen unerfahrenen und nüchternen Zeit. *Zufällig* nannte ich den Geschmack; wohl hat er seine psychologischen Gründe, und auch die Wahl der jeweiligen Objekte weist die analoge innere Verknüpfung auf; aber bezüglich der Qualität ist er dem nacktesten Zufall preisgegeben, und die Direktiven der Wahlbestimmung beziehen sich lediglich auf Äusserlichkeiten. Der Zeitgeschmack hat das Recht, zu irren: er hat immer geirrt, doch so, dass der Irrtum für jeden weiter denkenden Kopf unverbindlich war. Das Rokoko, das Corregio überschätzte, weil Sujet und Stimmung seiner Werke den eigenen Gelüsten entgegenkam, hat das Urteil eines klaren Ästhetikers — wenn es damals einen gab — über die Superiorität der übrigen Renaissancemeister kaum erschüttern können; genau so steht es mit der überwundenen Schätzung Makarts, genau so mit der noch dauernden Böcklins. Kein unabhängiger Denker ist an sie gefesselt; jeder darf sie für sich abtun. Die Wissenschaft glaubt mit Unrecht, vor dem Urteil der Nachlebenden mit ungebundenen Händen dazustehen, wenn sie ihre Haltung gegenüber der Ablehnung Böcklins im unklaren lässt. Und töricht erscheint es, wenn sie plötzlich dringendere Aufgaben im historischen Material vorschützt oder diese Aufgaben gar für wissenschaftlicher und zweckentsprechender erklärt, als das vermeintlich müssige Feilschen um Marktwerte, nur, um ja an keinem etwaigen Zeitirrtum beteiligt zu sein. Denn diese gleiche Wissenschaft hat keine Bedenken gehabt, als es galt, Böcklin auf den Schild zu erheben, und so ist sie mit der Zeitstimmung in einer Weise identifiziert, die dem Urteil des revidierenden Historikers doch wohl Handhaben bieten wird. Dass dieses Urteil zu ihren Gunsten ausfallen sollte, ist bei diesem Zusammengehen mit dem Zeitgeschmack kaum anzunehmen; denn es ist viel wahrscheinlicher, dass das Fortschreiten der Epoche Meier-Graefes Buch bestätigen und Böcklin in fünfzig Jahren genau so zu den toten Requisiten der Geschichte zählen wird, wie heute Cornelius und Makart, als dass die Entwicklung sich umgekehrt vollziehen sollte; denn die Zeugenschaft der unantastbaren historischen Grössen, die Meier-Graefe für seine Entscheidung anrief, ist doch wohl um einige Grade stichhaltiger, als die Kautschukästhetik unserer nutzlosen und verlegenen Zeit, die, um zwei Herren zu dienen und keinem etwas schuldig zu bleiben, sich zu den mühseligsten Gehirnverrenkungen verstehen muss. Ich, der ich hier das Urteil des historischen Kritikers über unsere Kunstwissenschaft vorwegzunehmen wage, will es tunlichst dahin modifizieren, dass einige ihrer (hier schon rühmend genannten) Vertreter das Hauptwerk Böcklins aus ganz ähnlichen Gründen ablehnen, wie Meier-Graefe; aber die Anerkennung, die man der Sicherheit ihres Instinktes zollen muss, bringt sich doch wohl um ihr Recht, wenn die partielle Einstimmigkeit gänzlich verschwiegen, dafür aber ein Lapsus Meier-Graefes, der für die Beweiskraft seines Buches nicht ausschlaggebend ist, zum Anlass einer schonungslosen Abfertigung genommen wird. Die Feststellung bleibt leider bestehen, dass unsere Kunstwissenschaftler jeder ästhetischen Disziplinierung verständnislos, und wo es zugänglich ist, feindselig gegenübertreten.

Die ästhetische Aktion Meier-Graefes kennzeichnet sich damit als Akt unbe-

dingter Notwendigkeit. In ihm setzt sich an den absterbenden Historizismus des 19. Jahrhunderts ein Stück neuer Entwicklung an, die den Mut zum eigenen Geiste, der alte Kulturepochen auszeichnet, wieder aufleben lässt und die Erkenntnis nicht zu einem unpersönlichen Mittel der Analyse, sondern zum schöpferischen Ausdruck des eigenen Wesens, zu einer freien und lebendig wirkenden Form der Zivilisation gestaltete. Er kommt nicht aus der Historie und aus den arktischen Gebieten der Forschung, sondern aus einem Leben, dem die Kunst als ein allzeit präsentener Energieeffektor notwendig war, und sein Orientierungsdrang über das künstlerische Gut, das ihm wohlthat, entspringt zunächst nur dem Sauberkeitsbedürfnis eines zuchtvollen Menschen, der mit sich und dem Schatz seines Herzens ganz und gar im reinen sein muss. Er hütet heute, mit einer unendlich belebteren Anschauung und einem geminderten Aufwand an abstrakter Deduktion, das Erbe unseres verehrten Konrad Fiedler, der im ununterbrochenen Mitleben mit einer werdenden Kunst hoher Kultur, über Rang, Wert und Niveau der vielfältigen Kunstbetätigungen mit reifen und feinen Gedanken zu Gericht sass. Diese Ästhetik denkt garnicht daran, in die Sünden vorsintflutlicher Kunsttheoretiker zu fallen und der Kunst apriorische Definitionen aufzuzwingen; ihre Entscheidungen zielen nie auf die Uniformierung der Individualitäten, und es ist einfach ein Wahnsinn ungeheuerster Dimension, wenn ihren Trägern, modern geschulten Psychologen, die das Inkommensurable der Persönlichkeiten schmerzlicher und tiefer erfahren haben, als irgend wer, eine bornierte Schulmeisterei nachgesagt wird. Sondern diese Ästhetik hat immer erst gefühlt, ehe sie dachte, und ihre bewussten Erkenntnisse dienten nur zur Bestätigung dessen, worüber sich ein kultivierter Instinkt längst im klaren war. Dieser Ästhetik ist über Wert und Unwert der künstlerischen Leistung massgebend die Lauterkeit des Mittels, die Reinheit der Absicht und der Grad des Könnens; für die Entscheidung des ersten ist sie kompetent aus Erfahrung, für die des zweiten aus psychologischer Intuition, für die des dritten aus Kunstverständnis. Diese Ästhetik hat demnach die Abstraktion nicht nötig; sie urteilt *de facto*, von Fall zu Fall. Bedient sie sich ihrer dennoch, so tut sie es aus jenem schriftstellerischen Notstand, der zur deutlicheren Herausarbeitung des Einzelfalles einer beziehungsreicheren Fundierung bedarf. Diese Ästhetik hat sich nie angemasst, der schöpferischen Individualität die Wege zu bestimmen, sie hat immer nur Resultate geprüft. Wohl hat sie durch Reflexionen über die Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens Aufschluss gesucht, indem sie die beschränkte Natur des künstlerischen Mittels in Rechnung zog; aber auch dieses tat sie nur, um dem Instinkt, der zwischen Kunststück und Kunstwerk genau unterscheidet, einen fassbaren Ausdruck geben zu können. Sie hat nie müssig ins Leere hinein theoretisiert, was wohl das Wesen der Kunst sei, sondern sie hat dieses Wesen in jedem rechtschaffenen Kunstwerk immer von neuem erlebt und durch die stets gegenwärtige Anschauung des Guten falsche oder missleitete Kunst scharf zu erkennen gewusst. Sie lässt nichts ununtersucht; auch die Dinge, die ihr zuwider sind, durchforscht sie nach den Gründen. So bildet sie sich einen Fonds von Erkenntnissatsachen, der durch eifrige Vergleiche kontrolliert, eine positive Basis gegen allerlei Zweideutigkeiten darstellt. Die Leute, die an der Solidität dieses Erkenntnisschatzes zweifeln, wissen nicht, dass gute Kunst etwas sehr Positives ist, insofern, als jedes organisch gewordene Kunstwerk dem andern in der Wirkung ähnlich ist. Ich meine nicht die Ähnlichkeit, die aus der gleichen Substanz des

