

halb berechtigter, mitunter auch irrationeller und visionärer Geistesströmungen. Herr E. Müng ist der Meinung, daß viele Bilder von Paul Albert Besnard und Fresken von Puvis de Chavanne, die Feerien von Claude Monet, die geisterhaften Rebelgestalten eines F. Rhnopff, die Nachtstücke des Schotten Whistler u. a. mit den vorstehenden literarischen Erscheinungen eine verzweifelte Ähnlichkeit haben. »Diese ultraradikale Schule beschränkt sich, wie er sagt, nicht mehr darauf, wie gewisse Realisten der früheren Zeit, die Häßlichkeit zu predigen; sie leugnet vielmehr jeden Unterschied zwischen schön und häßlich; alle Formen haben bei ihr das gleiche Recht auf Anerkennung! Was wir Stil, Abrundung der Komposition, nennen, ist für sie nur eine stumme Uebereinkunft zufällig Gleichfühler! Dieser durch einige Jahrhunderte appetitierten Stimmung entstamme auch nur, wie sie meint, der sogenannte Klassizismus, ein Zeitgebilde, eben so vergänglich, wie die uns ferngerückten Anschauungen der Assyrer und Ägypter. Damit hängt nun auch zusammen, daß die von einander unabhängigen Kunstäußerungen dieser Völker, sowie der Griechen, Romanen oder Germanen, Chinesen, Japaner oder Hottentotten für die Modernen ganz gleiche Geltung haben. Diesem neuen Kunstgefühl entsprechend ist es falsch, in der Aufeinanderfolge der Jahrhunderte, nach der ästhetischen Seite hin, einen Fortschritt aufzusuchen und konstruieren zu wollen. Man solle jede dieser Kunstgattungen als »vollkommen in sich« ansehen und habe als Historiker keine andere Aufgabe, als die eingetretenen Formenveränderungen und ihren Zusammenhang mit dem Kulturleben nachzuweisen.

Solche Thesen zur Grundlage historischen Empfindens und Denkens zu erheben, kann nur derjenige gewillt sein, der die relative Vollkommenheit aufeinanderfolgender Kunstepochen für sich betrachtet, deren Zusammenhang auflöst und einem Vergleiche derselben absichtlich aus dem Wege geht.

Damit würde er aber auch alles dasjenige verkennen und leugnen, was, als Urbild oder Urkraft des Bildens in der Tiefe unseres Seelenlebens schlummert, — was — durch Generationen in uns fortarbeitend, uns zum Vollkommenen nach Form und seelischem Gehalt hinleitet, uns über die niedrigeren Instinkte erhebt — zu den höheren Seelenstimmungen aufopfernder Liebe und Gerechtigkeit, zu allem Schönen und Guten, zu allem dem, was das Menschenherz in letzter Linie für alle Ausfälle an äußerer Glückseligkeit entschädigt. Auch wir erkennen an, daß bei jedem durch Jahrhunderte sich fortentwickelnden Volke, in seinem Kultus, bei seinen Lebensgewohnheiten, sich gewisse Kunstformen ergeben, die, als derzeitige Ideale der Nation, auf den Kenner der letzteren harmonisch wirken, auch wenn diese Ideale in den Einzelheiten, gegenüber unseren modernen Anschauungen, noch so ansechtbar erscheinen! Wer würde die Harmonie in der Figurenreihe einer ägyptischen Pylonenwand durch eine griechische oder chinesische Menschenbildung stören wollen, — wer zu den kurzleibigen Figuren eines romanischen Triptychon-Reliefs eine Heiligenfigur der Renaissance einfügen? Auf der Akropolis zu Athen, auf den Höhen zu Aegina und Olympia erhob sich der griechische Tempel als die Umschließung des da oben thronenden Gottes. Bei der gotischen Kathedrale unseres platten Landes gleitet unser Auge an den Säulen und Bogengurten empor bis zum Sternenhimmel des Spitzgewölbes, oder am Turme bis zu seiner in den Wolken verschwindenden Spitze! Dort die Endlichkeit der Gottesidee — hier deren Unabgeschlossenheit, Unausdenkbarkeit! In solcher Erkenntnis nationaler Besonderheiten sprechen auch wir von griechischer, römischer und nach unterscheidenden Momenten auch von italienischer, deutscher u. Kunst und ihren relativen Idealgebilden »als selbständigen

und insofern gleichwertigen nationalen Erzeugnissen«. Auch Herr Eugène Müng huldigt der Anschauung, daß jede wahre Kunst ihre Wurzel in der Natur des Landes, im nationalen Leben und Gefühle habe. Das hindert ihn aber keineswegs, in der Aufeinanderfolge der Kunstepochen auch die Steigerung der Wesensvollkommenheit zu empfinden und nachzuweisen. »Wir können nicht umhin« — sagt Herr Müng — »die Ueberlegenheit des klassischen Ideals aufrecht zu erhalten, denn es steht in engem Zusammenhange mit der europäischen Kultur und Civilisation. Wir europäischen Völkerstämme mit unseren Sendboten im Auslande nehmen in Kunst und Wissenschaft, in allen staatlichen Einrichtungen des öffentlichen Daseins, in unserem leiblichen und geistigen Wohlbefinden, eine höhere Stelle ein als der Muhammedaner, Hindu, Japaner und Chineser. Darum kann es nur als altertümliche Spielerei erscheinen, wenn wir die Kunst jener Völker der unsrigen im Werte voranstellen, oder sie nachahmen! — dabei nicht ausgeschlossen, sie als historische Kundgebungen zu studieren, uns an vielen ihrer grotesken Typen zu erfreuen und von ihrer Technik uns manches anzueignen.«

Bei dieser doch leidlich klaren Lage der Dinge mußte es in der That wundernehmen, wenn, wie Herr Müng berichtet, »die orientalische Ausstellung der Union centrale de Paris vom Jahre 1865 am meisten dazu beigetragen hat, in die herkömmlichen Kunstbedürfnisse eine gewisse Unruhe zu bringen. Die litterarisch einflussreichen Gebrüder Goncourt waren es, die diese Anschauungen unterstützten.« Unter den farbenfreundigen Einwanderern orientalischer Kunst und Technik war es namentlich der Japanismus, der durch seinen graziösen Natursinn, seine delikaten Arbeiten die blasierten Herzen gefangen nahm. Indem er die Regungen des zarresten, farbenreichsten Pflanzen- und Tierlebens im Augenblicksbilde vereinigte, führte er fast bis zum unmittelbaren Naturgenuß zurück. Außerdem war man der von den letzten Jahrhunderten uns überlieferten Farbenstimmung müde! Man sprach viel von der braunen Sauce der bolognesischen und neapolitanisch-spanischen Schule, von der Notwendigkeit, die Bedeutung der Dinge in Raume mehr hervorzuheben; man blickte mit Verachtung auf die einseitige Dämmerungsbelichtung der Niederländer. Man stellte sich die neue Aufgabe: an den Gegenständen, namentlich in freier Natur, die Erscheinungen von Luft, Licht und Farbe ganz so wiederzugeben, wie sie zufällig oder unter besonderen Umständen hervortraten. Ja, man ging so weit, das bewegliche Spiel des Lichtes und der Farben auf der Leinwand festhalten zu wollen.

Hierbei entstanden die Bezeichnungen »Impressionismus« und »Plein-air-Malerei«. Eine prinzipielle Scheidung zwischen beiden Modalitäten ist kaum durchzuführen; an den modernen Kunstgegenständen selbst wiegt hier die eine, dort die andere vor. Das Bild eines Gelehrten, wie er am Tische, bei der Lampe arbeitend, vom Dämmerlicht des Morgens berührt wird, wäre einseitig impressionistisch — eine Gruppe feilschender Marktbefucher, von gedämpftem, klarem Tageslicht rings umflossen, einseitig plein-air. Der Maler vermag eine ganz rasch vorübergehende, aber sonst ungewöhnliche Wolkenstimmung mit ihren Lichtwirkungen auf die Umgebung zu erfassen und würde damit ein impressionistisches Freilichtbild liefern.

Die Welt der Erscheinung, auch unter Besonderheiten, naturgemäß wiederzugeben, ist auch bisher einer großen Zahl von Meistern der Malerei gelungen. Der Impressionismus aber wendet sich mit Vorliebe an das Außergewöhnliche. Stände ihm die immerhin beachtenswerte Aufgabe nicht zur Seite, Konflikte von Licht und Farben, wie sie der Augenblick überraschend zuweilen ergiebt, zu er-