



Fig. 1 Römische Landschaft mit Architekturen. Stukko, Rom, Termenmuseum

Über antike und moderne Kunstfreunde

Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde

Eine der markantesten Erscheinungen des modernen Lebens bildet das Assoziationswesen. Was ist die Triebfeder hierbei, woher kommt der zwingende Anstoß dazu? Die nächste Auskunft lautet: die Interessengemeinschaft. Eine Anzahl von Leuten entfaltet die gleiche Tätigkeit, folgt den gleichen Bestrebungen, und man glaubt sich selbst zu nützen, wenn man das gleiche Ziel mit vereinten Kräften zu erreichen trachtet. Aber es ist noch ein Zweites dabei. Diejenigen, die sich zu einem bestimmten Zwecke vergesellschaften, glauben damit nicht allein sich selbst, sondern auch der Gesamtheit zu nützen, indem sie gleichsam in einer Art von Arbeitsteilung innerhalb der Gesamtheit eine bestimmte Aufgabe erfüllen. Der nackte Egoismus kann niemals Gesellschaftsprinzip sein; es gibt zwar Gesellschaften, die ihn äußerlich zu vertreten scheinen, aber es muß ihnen doch eine innere Notwendigkeit innewohnen, denn sonst wären sie eben unmöglich: die durch sie überall gefährdete, nirgends geförderte Gesamtheit würde sie gar nicht aufkommen lassen.

Nun gibt es anscheinend nichts Privateres, Subjektiveres, Egoistischeres als den Kunstfreund.

Namentlich wenn er (was aber heute, wo wir öffentliche Sammlungen besitzen, nicht notwendig zum Begriff des Kunstfreundes gehört) zugleich als Sammler auftritt. Er sammelt ausschließlich nach seinem subjektiven Geschmack und ausschließlich für seinen privaten Genuß. Aus Höflichkeit läßt er allenfalls einige Freunde gelegentlich daran teilnehmen. Es gibt zwar auch Kunstfreunde, die ihre Sammlungen gelegentlich größeren Kreisen des Publikums zugänglich machen, aber diese Kunstfreunde bilden eine Ausnahme und diese Gelegenheiten ebenfalls. Zum Wesen des Kunstfreundes gehört eine solche Öffnung der privaten Kunstsammlungsräume jedenfalls nicht.

Und nun haben sich auch die Kunstfreunde assoziiert. Eines Beweises dafür bedarf es nicht, denn ich könnte sonst nicht die Ehre haben, heute zu dieser Versammlung zu sprechen. Gewiß sind die Kunstfreunde durch ihre gemeinsamen Interessen in diese Gesellschaft zusammengebracht worden; aber dadurch allein, daß sie sich vergesellschafteten, verkünden sie eo ipso, daß sie die Kultur ihrer kunstfreundlichen Interessen zugleich als eine förderliche für die Gesamtkultur ansehen. Dem Kunstfreunde

muß eine bestimmte Rolle im Haushalt der Gesamtkultur zugewiesen sein. Der Kunstfreund muß unter den heutigen Kulturverhältnissen eine bestimmte Mission zu erfüllen haben. Worin besteht diese Mission? Es schien mir an die Zeit, diese Frage einmal ernstlich aufzuwerfen und ihre Lösung zu versuchen. Ob mir der Versuch geglückt ist, werden Sie zu entscheiden haben; doch erbitte ich mir von vornherein jenes billige Maß von Nachsicht, auf das ein jeder erste Versuch Anspruch erheben darf.

Zu allererst haben wir eine Vorfrage zu lösen: Was ist ein Kunstfreund? Dem Wortlaute nach wäre es jeder, der zu der bildenden Kunst in irgendeinem freundlichen Verhältnisse steht; doch damit wäre der Kreis offenbar viel zu weit gezogen. Z. B. gibt es zahlreiche Arbeiter, die die volkstümlichen Vorträge über bildende Kunst besuchen und damit zweifellos ihre Kunstfreundlichkeit beweisen; aber unter die „Kunstfreunde“ wird man sie darum noch nicht zählen. — Das Prinzip, das man gewöhnlich zugrunde legt, wenn man die Menschen nach ihrem Verhältnisse zu der bildenden Kunst bezeichnen will, ist dasjenige von Angebot und Nachfrage, Produktion und Konsumtion, man scheidet hiernach die produzierenden Künstler von den konsumierenden Laien. Aber auch dieses Prinzip versagt bei den Kunstfreunden: wir sehen in dieser Gesellschaft Künstler und Laien nebeneinander. Nicht die Produktion ist es, die die Kunstfreunde interessiert, denn dann gäbe es darunter keine Laien; aber auch nicht die Konsumtion, wenigstens nicht die Konsumtion der aktuellen, modernen Kunst von heute, denn sonst gäbe es unter den Kunstfreunden keine Künstler, ebensowenig als man in einem Konsumverein Viktualienhändler finden wird. Was also die Kunstfreunde charakterisiert und zu einer Gesellschaft zusammenführt, kann weder die moderne Produktion als solche, noch die Konsumtion, d. i. das Genießen moderner Kunstwerke sein, sondern ein Drittes. Und welches dieses Dritte ist, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man die Titel der Vorträge überfliegt, die bisher in dieser Gesellschaft von Kunstfreunden gehalten worden sind.

Die Themata dieser Vorträge sind also ausschließlich aus der sogenannten alten Kunst geschöpft, d. h. aus der Kunst, die nicht die moderne ist. Wird also das Wort „Kunstfreund“ strenge als Terminus technicus angewendet, so kann es sich bloß auf einen Schätzer der alten Kunst beziehen. Dem Kunstfreunde handelt es sich um Konsumtion, aber um Konsumtion alter nichtmoderner Kunstwerke, und darum kann auch ein ausübender Künstler, der ja immer ein moderner sein muß, Kunstfreund, d. h. Kunstkonsument sein.

Hier scheint sich sofort die Frage aufzudrängen: wie verhält sich der Kunstfreund zur modernen Kunst? Durch eine sofortige Hereinziehung dieser Frage würden wir aber die Abwicklung unseres eigentlichen Themas komplizieren und verwirren, es ist dies auch nicht nötig und ich beschränke mich daher bloß auf die Konstatierung der Tatsache, daß die Kunstfreunde im allgemeinen der modernen Kunst durchaus nicht das Gefühl der grundsätzlichen Abneigung entgegenbringen; ich sage: einer Tatsache, denn sie ist unwiderleglich, bewiesen durch den Umstand, daß dieser Gesellschaft von Kunstfreunden auch eine Anzahl moderner Künstler angehört, die doch nicht selbst ihre Existenzberechtigung verneinen würden. Auf das Verhältnis werden wir übrigens später noch zurückkommen.

Die Kunstfreunde haben also die Mission, die alten, nichtmodernen Kunstwerke, soweit sie auf uns gekommen sind, in beständiger Wertschätzung zu erhalten. Die Frage aber, die wir uns nun zu beantworten haben, geht dahin, inwieferne die Kunstfreunde mit der Erfüllung dieser Mission zugleich ein öffentliches Interesse der Gesamtkultur befriedigen.

Diese Frage ist, wenn man sie auf überzeugende Weise beantworten will, nach der heutigen Organisation unseres Denkens nur auf historischem Wege zur Lösung zu bringen. Gibt es in der Geschichte nicht noch andere Zeiten, in denen Kunstfreunde nach der Art der heutigen existiert haben, und mit welchen begleitenden Umständen ist die Erscheinung der Kunstfreunde damals ebenso wie heute verbunden gewesen? Diese begleitenden Umstände allein könnten uns dann den Schlüssel an die Hand geben, um die Notwendigkeit klar zu erschließen, der die heutigen Kunstfreunde mit ihrem Gebaren bewußt oder unbewußt gehorchen. Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen.

Von der Schwelle des XX. Jhs. vermögen wir das Auftreten von Kunstfreunden eine stattliche Reihe von Jahrhunderten zurückzuverfolgen, bis in das XV. Jh.

Eine nähere Untersuchung dieser Erscheinungen ergibt aber bald das Resultat, daß, je weiter zurück, in desto höherem Maße die jeweilige moderne Kunst von den Kunstfreunden Berücksichtigung neben und mit der alten Kunst gefunden hat. Lorenzo Magnifico im XV. Jh. kannte neben der florentinischen Renaissance seiner eigenen Zeit bloß die Antike; namentlich in Deutschland sind noch im XVI. Jh. die großen Sammler wie die Fugger, mehr Mäcenaten der zeitgenössischen Kunst als Bewunderer des Alten. Bei Rudolf II. ist das schon etwas anders und im XVIII. Jh. begegnen wir schon einer sehr vorgeschrittenen Diffe-

renzung in den Neigungen der Kunstliebhaber, bis sich endlich gegen Ende des XIX. Jhs. die Verhältnisse, wie wir sie heute vor Augen haben, herausgebildet haben; eine verhältnismäßig strenge Trennung zwischen der modernen Kunst, die man mit größerem oder geringerem Interesse als das unvermeidliche Geschick des Tages hinnimmt und konsumiert, und der alten Kunst, der man einen eigenen Tempel einrichtet, die man um ihrer selbst willen, nicht um des vorbildlichen Wertes für die moderne Kunst willen verehrt. Die Kunstfreunde vom XV. bis XIX. Jh. sind hiernach die bloßen Vorläufer der modernen, nicht qualitativ und quantitativ von diesen verschieden; so interessant ihr Studium an sich sein mag, so würde uns dasselbe in unserer Frage nicht fördern, denn als im letzten Grunde durchaus gleichartig mit uns würden sie uns keine Handhabe zu fruchtbringenden Vergleichen bieten. Wir verlangen vielmehr nach der vergleichenden Betrachtung von Kunstfreunden, die mit den modernen in gar keinem direkten Zusammenhange stehen und daher aus ganz anderen historischen Voraussetzungen hervorgegangen sind. Sollten dort trotzdem gewisse mit den heutigen übereinstimmende Begleiterscheinungen zu konstatieren sein, dann hätten wir das Gesuchte gefunden. Gibt es aber solche in der Geschichte noch hinter dem Mittelalter zurückliegende Kunstfreunde? Ja, es gibt solche, und man ist auch längst auf sie aufmerksam geworden und auf die zahlreichen Züge, die ihnen mit den heutigen Kunstfreunden gemeinsam sind. Ihre Zeit aber fiel in den Beginn der christlichen Zeitrechnung, ihre höchste Entwicklung in das I. und II. Jh. der römischen Kaiserzeit, von Augustus bis zum Ausgange der Antonine. Natürlich haben auch diese antik-römischen Kunstfreunde ihre Vorläufer in den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Zeit gehabt; was aber für uns das wichtigste ist, wir sehen nicht allein ihre Herkunft — diese kennen wir auch von den modernen Kunstfreunden — sondern auch ihr allmähliches Ende — dieses vermögen wir natürlich von den modernen Kunstfreunden noch nicht abzusehen.

Ich muß mich darauf beschränken, nur einige Züge aus dem Leben und Treiben dieser antiken Kunstfreunde anzuführen, soweit als es eben nötig ist, die Verwandtschaft dieser Zustände mit den heutigen zu demonstrieren.

In dem Plane, den Vitruv zu Augustus Zeit für das Haus eines vornehmen Mannes zeichnet, ist auch ein Gemach für die Gemäldegalerie vorgesehen; von Glyptotheken hören wir bei anderen Gelegenheiten. Aber auch kunstgewerbliche Objekte wurden damals eifrig gesammelt: insbesondere Me-

tallarbeiten, weil man sie als Prunkgeschirr verwenden konnte. Besonders häufig werden Arbeiten aus Silber und aus Bronze erwähnt, namentlich die sogenannten korinthischen Bronzen. Und unter allen diesen Sachen wird nicht ein einziges mal ein modernes erwähnt; die Meister, deren Name in der Regel genannt wird, sind vielmehr lauter alte, aus der archaischen und klassischen Zeit der griechischen Kunst; besonders häufig Polyklet, Myron, Phidias von den Bildhauern, Polygnot, Apelles unter den Malern. Und je älter das Stück, desto höher wurde es in der Regel geschätzt. Quintilian fiel es auf, daß einzelne den altertümlichen Werken des Polygnot größeren Wert beilegten, als den Bildern des Apelles, und erklärte sich das aus einer Art von Kennerkoketterie, wie sie bekanntlich auch heute vorkommt. Auch Silberarbeiten, deren Reliefs recht abgenutzt und abgegriffen waren, fanden höheren Anwert als tadellos erhaltene, weil man diese für jünger ansah.

Die unvermeidliche Begleiterscheinung solcher Zustände ist natürlich der Kunsthandel. Denn den römischen Kunstfreunden mußten ja die Sachen zum größten Teile aus Griechenland und aus dem griechischen Orient zugebracht werden; wir begegnen ihren Namen zwar nur vereinzelt, aber Horaz hat uns von einem solchen ein recht anschauliches Bild entworfen. Dann bedurfte man reisender Agenten, wie Verres ihrer zwei besessen hat, zwei Griechen, die er seine Spürhunde geheißt hat.

Eine unvermeidliche Folge des Kunsthandels sind aber die Fälschungen und von solchen wird uns vielfach berichtet. Daß man Kopien fertigte und als solche verkaufte, unterlag natürlich keinem Bedenken; aber auf diese Kopien wurden häufig die Namen der berühmtesten alten Meister gesetzt. Und da begegnet uns eine Bemerkung beim Fabeldichter Phädrus, an einer Stelle, wo er gerade von solchen Fälschungen spricht: „So sehr begünstigt der bissige Neid mehr das Alte, als das Gute der Gegenwart.“ Diese ausdrückliche Anerkennung des Zeitgenössischen, Modernen ist eine ganz vereinzelt in der damaligen Literatur, sie hört sich an, wie die Klage manches modernen Kunstproduzenten, der auch nicht recht einsieht, warum man seine Sachen nicht so hoch schätzt und bezahlt wie die alten, und der es auf Neid zurückzuführen geneigt ist.

Ein Kunstfreund, d. h. ein Schätzer alter Kunstwerke, ist natürlich nicht zu denken ohne eine bestimmte Kenntnis der alten Sachen, was man als Kennerschaft bezeichnet. Und von dieser ist natürlich sehr häufig die Rede; und wie heute gab es schon damals sehr verschiedene Grade solcher Kennerschaft,

von einer wirklichen und wohl begründeten bis zu einer rein eingebildeten.

Sehr vernünftig definiert Dionys von Halikarnaß die Aufgabe des Kenners: er hat die Meister zu bestimmen und Kopien von Originalen mit Sicherheit zu unterscheiden. Und das trauten sich wohl auch die meisten damaligen Kunstfreunde zu, aber sehr häufig mit geringer Berechtigung, weshalb sie von den Schriftstellern verspottet wurden. Solche zweifelhafte Kenner konnte man daran erkennen, daß sie mit Vorliebe den Wert der Kunstwerke taxierten, über das Technische sprachen, wie denn überhaupt das Material in den meisten Fällen immer beim Kunstwerke mitgenannt wurde; dabei warfen sie mit Schlagwörtern herum, die heute nicht minder im Schwange sind: harter Guß, Mischung der Bronze, Konturen, Farbauftrag, Schattengebung, Proportionen u. dgl. Es gab solche, die die Mischung der Bronze am Geruche erkennen wollten, und derlei ist mir in meiner eigenen Praxis ebenfalls schon begegnet. Es fiel schon damals auf, daß bei den alten Kunstwerken soviel über das Alter, die Seltenheit, das Material, dann gewisse berühmte Vorbesitzer gesprochen wurde; dagegen nichts über den absoluten Kunstwert. Ein berühmter Meisternamen und ein hoher Preis: darauf flogen die Sammler. Das Kostlichste in dieser Hinsicht ist die bekannte Schilderung des Trimalchio, eines reichen Emporkömmlings, der sich als Kunstfreund gebärdet, bei Petronius.

Dabei ist freilich zu bedenken, daß das eben nur Auswüchse waren, die eben besonders auffielen, und daher sind gerade solche Auswüchse uns von den sensationssüchtigen und stets zur Übertreibung geneigten Schriftstellern überliefert worden. Dahinter aber steckt ein sehr berechtigter Kern, der eine überaus charakteristische und durchaus ernst zu nehmende Seite des damaligen antiken Kulturlebens darstellt. Diese Erscheinung ist den Forschern längst aufgefallen, und man hat sie zu erklären gesucht. Den Schlüssel dazu glaubt man gefunden zu haben in einigen gelegentlichen Äußerungen von Schriftstellern des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, Plinius und Petronius, in denen die zeitgenössische, damals moderne Kunst zugunsten der alten Kunst der klassischen Griechen kritisiert wurde. Man schloß daraus: die gebildeten Kunstfreunde hätten eingesehen, um wie vieles die alte klassische Kunst die spätere Verfallskunst — wie man sie nannte — überragte und hätten daher ausschließlich der alten Kunst ihr Interesse zugewendet. Diese Anschauung ist aber jetzt als irrig erwiesen.

Erstens ist das Interesse der Gesellschaft der früheren römischen Kaiserzeit zur bildenden Kunst

keineswegs ein schwächeres gewesen, als zu irgend-einer anderen Zeit. Wir besitzen ja gerade für dieses Jahrhundert die Möglichkeit, die Rolle, die die bildende Kunst im Leben der damaligen Römer und Griechen spielte, und zwar nicht allein im offiziellen Staats- und Kulturleben, sondern im intimen Privatleben, das frei ist von künstlichen Steigerungen aus Repräsentationsabsichten, genauer kennen zu lernen: an den Überresten von Pompeji. In diesen Ruinen und den Objekten, die man aus ihrem Schutt herausgegraben, tritt uns bekanntlich ein Kunstsinn entgegen, der in der ganzen bisherigen Geschichte der Menschheit, soweit wir sie kennen, nicht seinesgleichen hatte: alles was innerhalb der Hauswände dem darin Wandelnden unter Augen kam, mußte einen bestimmten charakteristischen Stempel künstlerischer Behandlung verraten, angefangen von der Wandbekleidung bis herab zum Küchensieb, dessen Löcher zu immer neuen und abwechslungsreichen Mustern zusammengestellt waren. Und die Gesellschaft mit so unerhörtem Kunstbegehren soll sich gegen das zeitgenössische Kunstschaffen, das alle diese unentbehrlich scheinenden Dinge hervorbrachte, teilnamlos, je ablehnend verhalten haben? Unmöglich.

Aber es wäre immerhin denkbar, daß dem gebildeten Kunstfreund alle diese Herrlichkeiten der römischen Kaiserzeit gegenüber den Werken der klassischen Zeit an Kunstwert um bedeutendes zurücktraten, und man hat auch seit Winckelmann bis vor kurzem in den Kunstwerken der römischen Kaiserzeit lediglich Wiederholungen, und zwar immer matter und schwächer werdende Wiederholungen klassischer Vorbilder erblickt. In dieser Anschauung ist jedoch seit einigen Jahren ein entschiedener Wandel eingetreten. Eine genaue Untersuchung der Kunstdenkmäler aus der Zeit des Augustus bis zu den Antoninen hat ergeben, daß diese Denkmäler sich zu denjenigen der vorangegangenen klassischen Kunst ganz ähnlich verhalten, wie unsere modernen Kunstwerke zu denjenigen der Renaissance. Es wurde eine Entwicklung festgestellt, die von Phidias und Polygnot über die Künstler des alexandrinischen und sodann des Diadochenzeitalters bis zu denjenigen der ersten zwei Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit und darüber hinaus führt. Die Kunst der römischen Kaiserzeit wird aber hierbei mit der modernen in Parallele gestellt; von einer Seite, die sich um die Aufhellung dieses Verhältnisses bahnbrechende Verdienste erworben hat — Prof. Wickhoff in Wien — wurde diese Kunst sogar schlankweg als Impressionismus bezeichnet, der nun freilich nicht in Bausch und Bogen mit dem modernen zu verwechseln ist. Hiermit gewinnen wir schon eine aufklärende Paral-

lele: zweimal in der bisherigen Geschichte der Menschheit ist eine Periode wiedergekehrt, in der das Kunstschaffen von sogenannten impressionistischen Grundsätzen geleitet worden ist: am Anfange der römischen Kaiserzeit und in unserer heutigen modernen Zeit. Und genau in den gleichen Perioden begegnen wir auch der Erscheinung der Kunstfreunde, als der begeisterten Anhänger, Schätzer und Bewunderer der alten Kunst. — Und sowie heute trotz und neben dieser Begeisterung für das Alte um seiner selbst willen die Entwicklung der modernen Kunst ihren ungestörten, unaufhaltsamen Gang geht, ja auch von vielen Kunstfreunden Förderung erfährt, ebenso muß es in der römischen Kaiserzeit gewesen sein: dasjenige, was jeder neue Tag mit sich brachte, war eben das Selbstverständliche, das keiner Erwähnung bedurfte. Aber die Schwärmerei einer Anzahl vornehmer oder reicher Leute für das Alte fiel auf als ein Neues, in solchem Maße früher nicht Dagewesenes (wiewohl natürlich auch im Altertume diese Zustände ihre weit zurückreichende allmähliche Entwicklung gehabt haben mußten, was sich freilich nicht so sehr aus schriftlichen Nachrichten, als aus einer aufmerksamen Betrachtung der Denkmäler nach innerem Gehalt und äußerer Bestimmung entnehmen läßt); und deshalb kommen die Autoren so häufig darauf zu sprechen.

Also die Erscheinung des sogenannten Impressionismus und die Erscheinung des Kunstfreundes als Schätzers der älteren Kunstperiode um ihres Alters selbst willen sind bisher stets Hand in Hand gegangen. Der Schluß liegt auf der Hand, daß im Wesen des sogenannten Impressionismus etwas gelegen sein muß, was in bestimmten, der Zahl und Bildung nach bedeutenden und einflußreichen Kreisen der Gesellschaft das Interesse für das Alte hervortreibt. Welches ist das Wesen des Impressionismus?

Ich habe schon angedeutet, daß man unter Impressionismus eine ganz bestimmte Richtung der modernen Kunst versteht, die streng genommen nicht ohne weiteres auf die parallele antike Phase angewendet werden kann. Ich will daher dasjenige fixieren, was dem modernen Impressionismus und der analogen antiken Entwicklungsstufe gemeinsam ist. Es ist dies ein bestimmter optischer Subjektivismus. — Fürchten Sie nicht, daß ich Sie mit haarspalterischen ästhetischen Auseinandersetzungen behelligen werde. Ich hoffe vielmehr, mich mit wenigen Worten verständlich machen zu können.

An allen Dingen in der Welt, wie sie ja auch die menschliche Kunst nachbildet, sind zweierlei Eigenschaften zu unterscheiden: 1. solche, die den Dingen unter allen Umständen zukommen, ob sie

nun von einem menschlichen Subjekte betrachtet werden oder nicht. Das sind die objektiven Eigenschaften. 2. Solche, die ein bestimmtes menschliches Subjekt in einem bestimmten Momente an ihnen wahrnimmt. Das sind die subjektiven Eigenschaften (darunter werden immer auch einige objektive sein, aber nicht alle); dafür immer auch solche, die nicht objektiv den Dingen zukommen, wie z. B. die Beleuchtung. — Eine Kunst, die grundsätzlich darauf ausgeht, die objektiven Eigenschaften der Dinge wiederzugeben, nennen wir eine objektivistische; eine Kunst, die grundsätzlich die momentane Erscheinung der Dinge auf die Netzhaut der Augen eines einzelnen betrachtenden Subjektes wiedergeben will, nennen wir eine subjektivistische.

Die Eigenschaften der Dinge verraten sich in Reizen, die sie auf die Sinne des wahrnehmenden Subjektes ausüben. Diese Reize sind von zweierlei Art: 1. rein optische, das sind die farbigen Eigenschaften, die ausschließlich auf die Augen einen Reiz ausüben; 2. sogenannte taktische, das sind die körperlichen Eigenschaften der Dinge, ihre Ausdehnung und ihre Begrenzung im Raume, die den Tastsinn des beschauenden Subjektes reizen, aber auf Distanz auch durch die Augen vermittelt werden. — Eine Kunst, die die Dinge als rein farbige Erscheinungen zeigen will, nennen wir eine optische; jene andere, die vor allem die Körperlichkeit der Dinge anschaulich machen will, nennen wir eine taktische.

Nun wird man mühelos verstehen, was unter einem optischen Subjektivismus zu denken ist: eine Kunst, die die Dinge darstellen will als momentane farbige Reize eines einzelnen betrachtenden Subjektes. Wer die moderne Kunst kennt, wird diese Definition ohne Schwierigkeit verstehen.

Diesem optischen Subjektivismus begegnen wir, wie gesagt, übereinstimmend sowohl in der Kunst der römischen Kaiserzeit als in der modernen Kunst. Allerdings sind nun gewisse Unterschiede zwischen beiden, bezüglich deren ich mich mit bloßer Andeutung begnügen muß. Die Kunst der römischen Kaiserzeit ist wie die gesamte Antike auf grundsätzlichen Objektivismus bedacht gewesen; nur indem sie die optischen Eigenschaften der Dinge darzustellen getrachtet hat, an Stelle der taktischen, wie sie die vorangegangene altorientalische Kunst und auch noch die klassische Kunst der Griechen bevorzugt hatte, ist die Kunst der römischen Kaiserzeit eine relativ subjektivistische geworden, denn die optischen Reize der Färbigkeit sind bereits an und für sich flüchtiger, subjektiver Art, als die dem Tastsinn unterliegenden der Ausdehnung und Begrenzung. Im Dunkel verlieren die Dinge die Sichtbarkeit,

behalten aber immer die Tastbarkeit. Die mittelalterliche Kunst dagegen, aus der die moderne hervorgegangen ist, ist bereits in weit entschiedenerem Maße eine subjektivistische gewesen, aber weil sie vor allem auf eine klare Begrenzung der Dinge gesehen hat, muß sie als ein relativer Objektivismus bezeichnet werden. Daraus ergibt sich, daß wir das eigentlich verbindende Moment zwischen der Kunst der römischen Kaiserzeit und der modernen Kunst in der einseitigen Berücksichtigung und Steigerung der optischen, farbigen Eigenschaften der Dinge zu erblicken haben.

Wir kommen nun zur letzten entscheidenden Frage: wie gelangt der optische Subjektivismus dazu, ein Interesse an der alten Kunst zu erwecken, ja dasselbe gebieterisch herauszufordern?

Das Merkmal des optischen Subjektivismus ist eine extreme Willkür in der Behandlung der Dinge, die der Künstler darstellen will. Willkür ist schon die wesentliche Beschränkung auf die optischen Merkmale der Farbigkeit, unter gleichzeitiger Unterdrückung der Körperlichkeit, d. i. der in Höhe und Breite begrenzenden Konturen und der die Ausdehnung in der Tiefe andeutenden Schatten. Willkür ist ferner das raffinierte Hervorsuchen der momentansten, flüchtigsten Erscheinungsformen, z. B. in zufälligen Verkürzungen und Beleuchtungen. Willkür ist endlich, und namentlich, die Vergewaltigung der sinnfälligen Erscheinung überhaupt, nicht allein als Körper, sondern auch als Farbe, die darin liegt, daß die materielle Erscheinung nur mehr bloß als Mittel zur Erweckung von subjektiven Stimmungseindrücken dienen soll.

Die naive Freude an der Erscheinung der Dinge als solcher, die Lust, die in uns die Beschäftigung des Tastsinns und des Gesichtssinns erweckt und die durch Jahrtausende hindurch einen so wesentlichen und je weiter zurück einen desto wesentlicheren Anteil am menschlichen Kunstgenusse gehabt hat, wird nun gewaltsam zurückgedrängt, ertötet, alles auf die Beschäftigung des Denkvermögens und Empfindungsvermögens hin berechnet.

Die kunstfreundliche Betrachtung alter, das heißt nichtmoderner Kunstwerke steht nun zu der geschilderten modernen Willkür in doppeltem Verhältnis. Einmal in einem positiven, zustimmenden. Sehen wir ein altes Bild an, so spricht es zu uns nicht bloß mit seiner sinnfälligen Erscheinung, sondern allein schon durch sein Alter, und durch dieses rein gedankenhafte Element wirkt es auf unser Gefühlsleben, indem es Stimmung verbreitet. Das wäre an und für sich nichts Neues: es begegnet schon seit dem XVI. Jh., das in Bildern antike Tempel an-

zubringen begonnen hat, um im Beschauer die Erinnerung an ein längst vergangenes Leben wachzurufen; im XVII. Jh. tritt daneben die Ruinenmalerei in der gleichen Absicht; was die moderne Zeit dagegen charakterisiert, ist der Umstand, daß es gar keines besonderen gewählten Motivs mehr bedarf und daß z. B. das Bild eines einfachen schlichten Wohnhauses des XVIII. Jh. genügt, um Stimmungsgefühle im Beschauer zu erwecken, und in um so höherem Grade vermag dies ein Bild, das schon durch seine äußere Beschaffenheit seine Entstehung im XVIII. Jh. verrät.

Hinsichtlich der Stimmungswirkung, die sie vermittelt, trifft also die liebevolle Betrachtung der alten Kunst, wie sie die modernen Kunstfreunde kultivieren, mit den modernen Kunstbestrebungen, wie sie sich im optischen Subjektivismus verraten, direkt zusammen.

Aber in einer anderen Hinsicht tritt das kunstfreundliche Interesse für die alten Kunstwerke in einen direkten Gegensatz zu den modernen Kunstbestrebungen. Denn an den alten Kunstwerken findet der Beschauer gerade dasjenige, was an den modernen Kunstwerken um jeden Preis zurückgedrängt werden soll: greifbare Körperlichkeit und festhaftende Farbe. Hienach erscheint der Kultus der alten Kunstwerke eine Flucht aus der Willkür, in der alles in flüchtigstem Auf- und Abwogen ins Unbegrenzte und Unfaßbare auseinanderstrebt, in das Reich des mehr oder minder Beständigen, Festen und Ruhigen. Und hierin, in dieser Tendenz, sei es nun bewußt oder unbewußt, scheint mir die wahre, wohltätige und fruchtbringende Mission des Kunstfreundes zu liegen.

Gewiß drängt die gesamte Entwicklung auf eine zunehmende Emanzipation der geistigen Funktionen von den körperlichen: das lehrt gerade der Verlauf der Kunstgeschichte in zwingender Weise, dann der Verlauf der Religionsgeschichte und schließlich auch der Verlauf der ethischen Entwicklung in der Politik und im sozialen Leben überhaupt. Aber vor der Verneinung des Körperlichen hat die Entwicklung noch immer Halt machen müssen, denn ohne körperliches Substrat sind auch die seelischen Erscheinungen nicht denkbar. Zwei Seelen leben daher in unserer aller Brust: und die eine, die sich mit derber Liebeslust an diese körperliche Welt und ihre Erscheinungen hält, die ist es, die bei den modernen Kunstbestrebungen zu kurz zu kommen Gefahr läuft. Wer sich an rein sinnfälligen Erscheinungen, wie an begrenzter Form, an Bewegungsmotiven, an satter ruhiger Farbigkeit, an bestimmter Licht- und Schattenwirkung erfreuen will, der muß aus den modernen Ausstellungssälen in die alten Galerien oder in die Kunstkabinette unserer kunstfreundlichen Sammler flüchten.

Ich bitte mich aber nicht mißzuverstehen. Nichts liegt mir ferner, als den Gang der modernen Kunstentwicklung bekritteln zu wollen. Der Kunsthistoriker hat längst eingesehen, daß er nicht, wie einstmal Winckelmann geglaubt hatte, der modernen Kunst ihre Wege vorzuschreiben habe. Ich bin auch überzeugt, daß die Kunst selbst vor dem Äußersten Halt machen wird und Symptome dafür sind jetzt schon zu bemerken. Denn soll das zufällig sein, daß gerade ein Künstler wie Toorop, dem sich mehr als allen anderen das darzustellende Ding rein zu einem Stimmungsmittel verflüchtigt, diesen Dingen äußere Formen verleiht, deren Vorbilder aus der altägyptischen Kunst geschöpft sind, d. h. aus der Kunst, die den diagonalsten Gegensatz zur modernen optisch-subjektivistischen Kunst — den nackten taktischen Objektivismus vertreten hat. Oder wie soll man es erklären, daß gerade in der modernen Dekoration die Linie, d. h. das taktische Grundelement eine so fundamentale Rolle spielt, wenn nicht aus dem instinktiven Bestreben unserer Künstler, die extreme Willkür nach der einen Seite durch ebenso extreme Strenge nach der andern Seite wett zu machen.

Wenn man also bei den modernen Künstlern selbst solche Symptome antrifft, die ein deutliches Bestreben verraten, den Dingen, die sich zu verflüchtigen drohen, wieder festere Gestalt zu verleihen, so wird man dies um so begreiflicher finden bei den Laien, die sich zu dem gleichen Zwecke in die Betrachtung alter Kunstwerke versenken. Das Interesse an der alten Kunst ist zugleich ein Inter-

esse an der Erhaltung der modernen Kunst, der bildenden Kunst überhaupt.

Nur einen Einwand sei mir gestattet noch zur Sprache zu bringen und auf seinen Wert zu prüfen. Man begegnet häufig der Anschauung, daß das moderne Sammlertum nichts anderes wäre, als ein selbstgefälliges Zurschautragen des Reichtums. Man braucht dabei nicht einmal an Protzentum zu denken, das sich vor anderen brüsten möchte; man meint, den Besitzer mache es eben glücklich, daß er sich im Besitze solcher kostbarer, mitunter mit unsinnigen Preisen bezahlter Schätze befindet. Daß dieses Gefühl der Befriedigung über den Besitz bei den Sammlern vorhanden ist, wird auch gar nicht zu leugnen sein, bei den einen mehr, bei den anderen minder, aber es ist immer zugleich gepaart mit jenem mehr oder minder entwickelten idealen Bestreben, in dem ich die eigentliche Mission des Kunstfreundes erblickt habe. Es geht damit eben, wie mit allen idealen Bestrebungen der Menschheit: sie wären nicht, wenn nicht wenigstens ein Körnchen materieller Unvollkommenheit, Selbstsucht, Eigenliebe, dabei im Spiele wäre. Es gibt Beobachter, die einseitig nur dieses Unvollkommene sehen. Wer aber den Dingen recht auf den Grund sieht, wird sich bald überzeugen, daß selbst derjenige, der mit cynischer Offenheit durch sein Sammeln bloß seinem Egoismus zu frönen vorgibt, ob er will oder nicht, einem höheren gemeinnützlichen Zwecke dient: Er erfüllt eben zugleich die ideale Mission des Kunstfreundes.

† ALOIS RIEGL