

Bō Yin Rā

**DAS REICH
DER KUNST**



Ein Vademekum für Kunstfreunde
und bildende Künstler

Kober'sche Verlagsbuchhandlung
Basel–Leipzig 1933

BÔ YIN RÂ
IST DER DICHTER, PHILOSOPH UND MALER
JOSEPH SCHNEIDERFRANKEN

COPYRIGHT BY
KOBBER'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
BASEL 1933

KARL WERNER, BUCHDRUCKEREI IN BASEL

DAS REICH DER KUNST

Geleitwort zur Neuausgabe.....	5
Kunst als Lebensfaktor.....	13
Ist Kunst ein „Luxus“?.....	27
Kunst–„Erklärung“.....	35
Künstlerisches Sehen.....	47
„Das Schöne“ im Kunstwerk.....	59
Natur und Kunst.....	71
Plastisches Empfinden.....	83
Künstler und „Laie“.....	95
Künstler, Publikum und Jury.....	105
Das Kunstwerk und seine „Technik“.....	115
Das Kunstwerk und sein Stil.....	123
Das Übersinnliche im Kunstwerk.....	131
Kunst und Weltanschauung.....	145
„Moderne“ Kunst.....	153
Expressionismus.....	163
Sinnlose Kämpfe.....	171
Die „Grenzen“ der Malerei.....	181
Primitive Kunst und Archaismus.....	193
Kunst und Artistentum.....	203
„Dilettantenkunst“.....	213
Die Kunst Raffaels.....	221



Geleitwort zur Neuausgabe

Im Jahre 1921 ist dieses Buch zum erstenmale erschienen.

Hier liegt nun ein Neudruck vor, der zwar einige Änderungen bedingte, aber im Ganzen als eine durchgesehene Wiedergabe des ursprünglichen Textes gelten darf. Gewisse Wiederholungen habe ich auch in dieser Neubearbeitung nicht gestrichen, da es sich ja um eine Sammlung einzelner, ehemals getrennt erschienener Darlegungen handelt, so daß jedes Kapitel des Buches als für sich abgeschlossen betrachtet werden will.

Beim ersten Erscheinen der vorliegenden gesammelten Abhandlungen sagte ich in einem kurzen Vorwort:

„Die Tendenz dieses Buches ergibt sich aus seinem Inhaltsverzeichnis. Es will nicht für oder gegen irgend eine Kunstrichtung kämpfen, sondern aufzuzeigen suchen, was die wertgebenden Elemente sind, die das Werk des bildenden Künstlers erst zum Range eines Kunstwerkes erheben, einerlei welcher Kunstauffassung dieses Werk seine Formung dankt.“

Ich hatte sodann die durch gewichtige Zustimmungserklärungen aus den Kreisen hervorragender Künstler und Kunstfreunde geförderte Hoffnung ausgesprochen, daß das Buch einem wirklichen Bedürfnis entsprechen und in der Flut moderner Kunstliteratur nicht untergehen möge.

Aber ich ahnte dazumal nicht, daß die große Auflage schon nach kurzer Zeit vergriffen sein würde. Dennoch konnte ich mich, aus Gründen rein persönlicher Art, nun schon seit Jahren nicht entschließen, einen Neudruck veranstalten zu lassen, bis ich doch durch das mir überall begegnende ungeminderte Interesse an diesem Buche mich bestimmen ließ, meinen vormaligen Widerstand gegen sein Wiedererscheinen aufzugeben.

Nach eigenem Ermessen glaubte ich bei der ersten Veröffentlichung der einzelnen Abhandlungen auf meine Art eine gewisse Klärung in zeitlich arg verwirrte künstlerische Anschauungen gebracht zu haben, und vielleicht war auch zu erwarten, daß durch meine Darlegungen bei manchen vorerst noch „kunstscheuen“ Menschen doch die Erkenntnis geweckt werden könne: — auch sie seien berufen, das Reich der bildenden Kunst allmählich kennenzulernen um allda eine ihnen noch unbekante Bereicherung seelischen Lebens zu erlangen.

Der Erfolg des danach erschienenen Buches hat meine Erwartungen erheblich übertroffen.

Künstler, Kunstgelehrte, Kunstfreunde, sowie auch solche seiner Leser, die durch mein Buch erst den Weg zur Kunst gefunden haben, verlangen heute dringlich sein Wiedererscheinen, damit es auch Kreisen zugänglich werden könne, die erst durch die bisherigen Leser von seiner Existenz vernommen haben.

So bleibt mir nichts anderes übrig, als meine Zustimmung zum Neudruck zu geben, wobei ich es nur bedauern muß, daß die ganze Anlage des Buches keine kürzere Zusammenfassung zuläßt, wenn nicht verzichtet werden soll auf Vieles, was bei der raschen Folge neuerer Kunstbeurteilungsweisen dem Wohlorientierten zwar nicht mehr als erörterungsbedürftig erscheinen mag, — was aber der noch kunstferne „Laie“, der gerne das ihm vorerst unerschlossene Gebiet betreten möchte, keinesfalls missen darf.

Schließlich beabsichtige ich ja auch nicht, hier in formvollendeter und streng gebundener Weise etwa Aufgaben lösen zu wollen, die unter allen Umständen einer heute hochentwickelten und als Lebensberuf anerkannten Fachwissenschaft vorbehalten bleiben müssen, obwohl mir Methode und kritische Hilfsmittel solcher Wissenschaft wahrhaftig nicht fremd sind.

Ich will nur, was an mir liegt, dazu beitragen, daß das Reich der bildenden Kunst auch solche Menschen anziehe, die es bisher fast ängstlich für ein ihnen verschlossenes, ja verbotenes Land halten, und ich glaube auch werdenden Künstlern da und dort weiterhelfen zu können, sofern sie sich selbst verstehen lernen wollen, um nicht erst ein halbes Erdenleben lang, veranlaßt durch Ergüsse einer verhängnisvollen Literatur, in den Fesseln irgend einer, ihnen vielleicht ganz ungemäßen „Richtung“ Fronarbeit zu leisten, bevor sie zu ihrem eigenen freien Schaffen den Mut finden.

Was hier nun gesagt werden wird, soll zugleich zur Erkenntnis führen, daß die Werke der bildenden Kunst, — wenn es sich wirklich um geistgezeugte Werke und nicht um bloße, mehr oder weniger routinierte „Mache“ handelt, — keineswegs nur dazu da sind, dekorative Schmuckelemente für die Wände und Räume des äußeren Lebens abzugeben, sondern daß die Einwirkung wirklicher Kunstwerke auf die Seele auch zu unerahnter Förderung werden kann für alle, die den Weg zum wesenhaften Geiste suchen.

Die Priester der Kulte des Altertums kannten sehr genau die „Magie der Zeichen“ und wußten sie zur Erhebung der Seele aus Alltags-

wirrwarr in die geklärten Regionen der wesenhaften Welten des reinen Geistes zu nützen.

Überkommenes Weisheitsgut solcher Art war noch in den großen Meistern bildender Kunst des Mittelalters und der Renaissance lebendig und ging in ihre hohen Werke ein, so daß geheimnisvolle Kraft aus ihnen noch heute den Betrachter überströmt. Ich erinnere hier nur an die großen Baumeister dieser Zeiten, an den Maler des Isenheimer Altars, und die Plastik im Dom zu Naumburg! —

Nach der Barockzeit aber, die ein letztes jubelndes Aufleuchten solcher „Magie der Zeichen“ brachte, verliert sich, geradezu plötzlich, in Künstlern und Kunstliebenden das Wissen um die geistige Macht, die dem darstellenden Künstler gegeben ist.

Was von da an künstlerisch gestaltet wurde bis auf den heutigen Tag, bringt zwar die Lösung vieler Probleme, die den Alten recht wenig bedeutsam erschienen waren, endet aber jetzt in einem unruhigen verkrampften Suchen nach Neuem und immer wieder Neuerem, denn die Seele des Künstlers selbst, wie die des Beschauers, bleibt bei jedem neuen Versuch, Sichtbares künstlerisch zu deuten, nach wie vor unbefriedigt, bis das Eine wieder erlangt wird, das sich in jeder persönlichen Darstellungsart zum Ausdruck ge-

stalten läßt, wenn es der künstlerisch Schaffende wirklich in sich trägt.

Ich habe anderenortes wahrlich in aller Deutlichkeit von diesem „Einen“ gesprochen, das allein not tut, das aber vor allem der schaffende Künstler in sich lebendig fühlen muß, wenn er durch sein Werk der Seele des nacherlebenden Betrachtenden die Erhebung und Förderung bringen will, die von der bildenden Kunst her — und nur durch sie — erlangbar sind.

Dieses Unerläßliche zeigt sich nicht etwa in der Wahl der künstlerisch dargestellten Gegenstände!

In jeglicher Form wird es erkennbar, wenn es der Schöpfer dieser Form in sich selber trägt.

Die formende Hand des Künstlers bringt dieses Allerinnerste unweigerlich zur Offenbarung, wenn es wirklich in ihm lebendig ist, aber keine Bravour des formalen Könnens wird es dem kundigen Betrachter eines Bildwerkes jemals vortäuschen können.



Kunst als Lebensfaktor

Der bildende Künstler, wie weit er auch im schöpferischen Gestalten seiner Zeit vorausseilen mag, bleibt doch immer ein „Kind seiner Zeit“.

So war es vor Jahrtausenden, — so ist es heute, — und nicht anders wird es auch in Zukunft sein.

Was die Zeit, in der ein Künstler lebt, bereits an künstlerischer Form begriffen hat, das gibt sie ihm mit, als erstes Verständigungsmittel: — als erstes Material zur Gestaltung eigener kunstgemäßer Ideen.

Der Epigone, der sein höchstes Ziel nur im Erreichen des bereits vor ihm Vorhandenen sieht, bleibt lebenslang innerhalb der Grenzen, die ihm das künstlerische Verstehen seiner Zeit zu Anfang absteckte.

Von allen ihn umgebenden Zeitbedingten wird er mühelos „verstanden“, und auf recht bequeme Weise findet er gewöhnlich bald Anerkennung und Ruhm, indem er nur das Edelmetall ausmünzt, das Andere, Größere als er, einst aus ihrer innersten Tiefe zutage schürften.

Oft genug ist der solcherart Selbstzufriedene auch zugleich „Münzfälscher“ und gibt dann für gutes Gold aus, was er im eigenen Tiegel mit allerlei billigem Unedlen mengte.

Anders der wirklich Schaffende, der aus Urtiefen des Geistes, die kein Senkblei psychologischer Forschung restlos ergründen kann, Antrieb und Kraft zu seiner Schöpfung empfängt!

Auch ihm übergibt seine Zeit die ihr gewordenen Darstellungsmittel als Behelf zu erster Gestaltung.

Bald aber treibt ihn inneres, in der Ehrlichkeit vor sich selbst begründetes Müssen aus dem engen Kreise, den er mit solchem Behelf durchreicht, hinaus, empor, und er sieht sich gezwungen, Form und Darstellungskonvention seiner Zeit zu durchbrechen, will er sein Stärkstes und Bestes nicht verkümmern lassen.

Die hemmenden Kräfte, die gerade in seiner Zeit sich auswirken, stemmen sich ihm entgegen, aber ob sein Weg nun auch durch Armut und Not führen mag, — er muß ihn zu Ende gehen!

Nur die wenigen echten Schaffenden aber erzeugen, „bilden“ mit wahrer Bildnerkraft die bleibenden künstlerischen Werte einer Zeit!

Mag der Schöpfer dieser Werte im Elend seine Tage beschließen, so bleibt doch sein Werk, in dem die Gottheit wohnt, allen kommenden Zeiten gestaltet.

Fast will es wie eine besondere Gunst des Schicksals erscheinen, wenn ein solcher wirklicher Schaffender nach mancherlei Entbehrung noch die Tage erlebt, da man sein Werk den Werten der Zeit endlich einzuordnen weiß, aber auch dann bleibt es unabhängig von zeitlich werdender Willkür, weil Ewiges, schon in der Stunde, in der ein solches Werk geschaffen wurde, seinen bleibenden Wert bestimmte.

Für die Mit- und Nachwelt bleibt zwar die Erhaltung des Werkes immer bedeutsam, allein der ewigkeitsgültige Wert ist im Schaffensvorgang selbst gegeben, und bleibt geistig bestehen, auch wenn das sichtbare Werk längst zerstört ist.

Um in diesem Satz nicht eine leere Behauptung zu sehen, muß man freilich erkannt haben, daß alle menschliche Gestaltungskraft ewiger Schöpferkraft einbezogen ist, und wie diese, hoch über aller, ihr möglichen Gestaltung erhalten bleibt, einerlei, welche Schicksale das Gestaltete erleidet.

Zu den echten Schaffenden muß der Blick sich wenden, will man erkennen lernen, was bildende Kunst als Lebensfaktor bedeutet!

Es ist aber nicht genügend, in dem Werke der wahrhaft Schöpferischen nur die Elemente zu entdecken, die sie ihrer Zeit verdanken: — man muß vielmehr zu erföhlen suchen, was ihr Schaffen aus der Ewigkeit ins Zeitliche holte, — was es so der Zeit an Neuem, vorher noch nicht im Zeitlichen Geformten gab: — — wie das Werk der Schaffenden die Zeit erst formte, in der es entstand. —

Eine jede Zeit bleibt nur chaotische Ansammlung vieler und vielgestaltiger Einzelwillen, solange sie noch nicht ihre Form empfing aus der Hand der wirklichen Formbildner: — ihrer echten Schaffenden unter den bildenden Künstlern!

Niemals hätte die hohe Kultur des alten Hellas ihre göttlich-erhabene Blüte entfalten können, ohne die Werke der großen Bildner, die dem Empfinden ihrer Zeit den sinnenfälligen Ausdruck, — das göttliche Symbol — schufen, durch dessen Formgewalt jeder Fühlende sich bestimmt fand, mochten auch die Künstler selbst die Kraft zu solcher Formgebung der Zeit verdanken, aus der sie emporgewachsen waren.

Sie selbst wußten weit über ihre Zeit empor zu weisen, indem sie ihren Zeitgenossen vorbildeten, was diese zu werden fähig seien.

Das Beste der Kultur des Mittelalters und der Renaissance ist undenkbar ohne ein bestimmendes, durch hohe Bildner geschaffenes göttliches Symbol: — das in allen damals gestalteten Werken der gluterfüllten Maler, Plastiker und Architekten erkennbar wird, die noch heute der Nachwelt Bewunderung finden.

Genährt vom Kulturwillen ihrer Zeit, stellten alle diese große Schaffenden das Ideal solchen Kulturwillens sichtbarlich und in höchster Vollendung in ihren Werken dar.

Sie zeigten nicht, wie ihre Zeitgenossen wirklich waren, — denn wahrlich gab es zu ihrer Zeit auch des Niedrigen und Gemeinen gerade genug, — sondern wie sich ihre Zeitgenossen gesehen wissen wollten, durchdrungen von dem starken Willen zur steten Erhöhung ihrer eigenwüchsigen Kultur!

Nicht ihr Fehlwertiges, nicht das, was erkannt war als ein zu Überwindendes, stellten sie dar, — sondern das Göttliche, dessen Spuren sie auch unter tierischer Hülle zu gewahren wußten.

Ihre Werke sprachen mit lauter Stimme:

„Seht, das ist die Welt, die unsere Besten ahnen!“

So wirkte ihr Werk auf die Seelen gleichsam als „Vor-Bild“ dessen, was der Mensch aus sich machen könne, was er zu werden vermöge.

So holte ihr Werk in den Seelen Kräfte aus der Tiefe, die ohne solchen Erweckungsruf niemals schaffend und zeugend ins Leben eingewirkt hätten, und die Mächtigen der äußeren Gewalt wußten sehr wohl, was sie den großen Bildnern ihrer Zeit zu danken hatten.

Das wußte noch jede Zeit hoher und vom Willen zu großer Lebensformung durchströmter Kultur!

Wer vermag es, sich die großen Zeiten der Vergangenheit auf gleicher Höhe vorzustellen, ohne ihre Schaffenden und Kundigen der Magie der Zeichen: — ohne ihre gestaltenden Künstler und deren bleibende Werke!? —

Auch unsere Zeit, unleugbar des größten Kraftaufwandes und hingebendster Arbeit fähig, aber so bettelarm an selbstgeschaffenen kulturellen Werten, kann niemals zu ihrer eigenen, von Dichtern und Denkern vorgefühlten wirklichen Kultur gelangen, ja nicht einmal zur Vollendung ihrer Zivilisation, wenn man nicht end-

lich doch wieder einsehen lernt, daß es ein Un-
ding ist, Kultur zu fordern oder zu erwarten,
solange bildende Kunst nur gerade noch ge-
duldet wird, solange selbst Menschen, die sich
zu den „Gebildeten“ rechnen dürfen, völlig in
Unsicherheit geraten, wenn sie die Mache eines
geschickten Routiniers von dem Werke eines wirk-
lichen Schaffenden unterscheiden sollen.

Man glaubt mit dem Erkämpfen politischer
und sozialer Forderungen, mit Höchstleistungen
auf den Gebieten der Wissenschaft und Technik,
mit einer „Kunstpflege“, die sich im Wesent-
lichen nur der Literatur, der Musik und dem
Theater widmet, die ersehnte Kultur erreichen
zu können und sieht nicht, daß alle diese Be-
strebungen, so richtig und wichtig sie auch an
sich sind, keine dauernden Wirkungen auf das
Leben zeitigen können, solange die Beziehungen
zu bildender Kunst nicht mit gleicher Hin-
gabe und Energie gepflegt werden.

Ein Zeitalter, das noch die Werke seiner bil-
denden Künstler unter den allenfalls leicht ent-
behrlichen Luxus rechnet, ohne sie zu befragen
nach dem Sinn seines Kulturideals, — ohne mit
Entschiedenheit Antwort auf solche Frage zu
verlangen, — ein Volk, das sich nur mehr
nebenbei und wenn es gerade „anstandshalber“

nicht anders gehen will, an seine großen Schaffenden unter den bildenden Künstlern erinnert, kann es zu keiner in der Tiefe verankerten Kultur bringen, auch wenn es sehnlichst danach verlangt.

Es genügt nicht, daß man sich, wenn wieder einmal ein bildender Künstler gestorben ist, durch die Zeitung darüber informieren läßt, daß er auch am Leben war, während man nichts von ihm wußte.

Wurden in der neueren Zeit die arkadischen Gefilde bildender Kunst zu einem wilden Tummelplatz erregter Experimentatoren, denen so mancher bedächtig schlaunachlief, weil es ihm anders zu langsam zu gehen schien mit dem Berühmtwerden, so liegt die Schuld weit mehr an der Verwahrlosung des künstlerischen Urteilsvermögens auf seiten derer, für die Kunst ein Bedürfnis der Seele sein sollte, als an der inneren Unsicherheit der herangezuchteten Künstler, die sich mitten im Kampf ums Dasein sehen und schon aus Selbsterhaltungstrieb, um jeden Preis siegen möchten.

Die Ignoranz gegenüber der bildenden Kunst schädigt alle: — das Volk, das seine bildenden Künstler für ausgemachte Sonderlinge hält, weil es den Kontakt mit ihrem Streben verloren hat,

und den Künstler, der jede Beziehung zu seinem Volke verliert, sich in abstruses Erfindenwollen neuer Darstellungsgesten verkrampft, weil all sein Sagenkönnen auf die ihm angeborene Weise einfach unbeachtet bleibt.

Keine Kunstrichtung, keine Schule kommt zu reifer Auswirkung.

Alles bleibt schon in den ersten Anfängen stecken, oder entartet zu steriler Manier.

Unruhig tasten die jüngeren Künstler nach neuen Formgesetzen, weil sie auch ihren besten Werken gegenüber jeden Widerhall in der eigenen Volksgemeinschaft vermissen.

Gewiß werden auf diese Weise zuweilen auch neue Wege gebahnt, aber nur um in kurzer Zeit wieder verschüttet zu werden, noch bevor sie zu Ende gegangen werden konnten.

Noch hat ja kaum der Impressionismus sein Gestaltungsideal in einigen vollendeten Meistern gezeigt, da gilt er auch schon als „überwunden“, als „eine Sache von vorgestern“, mit der man sich nicht mehr befassen darf, wenn man nicht in den Ruf gelangen will, verständnislos den seither aufgetauchten Erzeugnissen künstlerischen Wollens gegenüberzustehen.

Aber der Impressionismus hat ja noch kei-

neswegs in seiner Form allen Inhalt erschöpft, der gerade dieser Darstellungsauffassung zukommen könnte!

Warum soll er nicht auch weiterhin von denen gepflegt werden, die durch naturhafte Veranlagung für seine Ausdrucksart mehr Talent mitbringen als für jede andere?! —

Wie lange wird es noch dauern, und die „neue Sachlichkeit“ ist ebenso wieder „überwunden“ wie heute schon der „Expressionismus“ für die Eilfertigen abgetan ist, lange bevor es noch dieser Kunstauauffassung gelingen konnte, sich zu einer Kunst deutbarer Symbole zu klären, als welche sie gewiß auch zu Schöpfungen von bleibendem Werte hätte führen können!

Die Künstler sehen selbst nicht mehr, daß ihr Reich unendlich ist, und daß in jeder Kunstform, welcher Auffassung des Kunstschaffens sie auch ihr Dasein danken möge, Ewiges gestaltbar ist, wenn der Schaffende nur selbst an das Ewige hinanzureichen vermag. — Ich rede hier nicht von gedanklich-literarisch Gestaltbarem, sondern von der Gestaltung aus den Formelementen bildender Kunst!

Alles Suchen nach neuer Form ist sinnlos, wenn jede gefundene Form alsbald wieder ver-

worfen wird, noch bevor der in ihr gestaltbare Inhalt erschöpft ist.

Es ist ein seichter Irrtum, daß der Impressionismus allein einer materialistischen Weltanschauung entspräche, und daß man Geistiges nur auf die Weise des Expressionismus ausdrücken könne.

In beiden Kunstformen läßt sich natürlich immer nur das ausdrücken, was der Maler wirklich in seiner Seele trägt, und was ihm seine Seele eröffnet.

Was sich dann mit den Mitteln impressionistischer Kunst sagen läßt, wird niemals auf expressionistische Weise zu sagen möglich sein, während expressionistischer Auffassung Gebiete vorbehalten bleiben, denen der Impressionist weder nahen kann noch will.

Die ganze Verwirrung heutiger Kunstbegriffe ist eine Folge der Hast unserer Zeit. Man drängt zu Wirkung und Erfolg, wie die Eintagsfliegen zum Licht der Gartenlampe.

Letzte Ursache dieses Einbruchs nervösen Hastens in das weihevollen Reich der bildenden Kunst ist aber die durch Ignoranz ihrer Mitmenschen hervorgerufene innere Not der Künstler,

die ja gewiß nicht daran zu zweifeln vermögen, daß die bildende Kunst zu den wichtigsten Faktoren geistig-kulturellen Lebens gehört, aber gleichzeitig sehen müssen, daß man ihrem Tun nur dann Beachtung schenkt, wenn sie sich durch verwegene Kapriolen oder brüske Motivwahl Beachtung erzwingen.

Würde das Werk des bildenden Künstlers auch wieder als Lebensfaktor allgemein gewertet, dann könnten, — wie in den großen Zeiten der alten Kunst Japans, — bei uns heute alle neueren Kunstrichtungen friedlich nebeneinander zu ihrer Auswirkung kommen, und es entstünde alsdann in allen das Beste, was sie zu geben imstande sind: Vor-Bildung dessen, was Bildnerkraft im Menschen als zukunfts möglich erspürt.

Nur in solcher Freiheit vor jedem Schlagwortzwang kann schließlich die große Kunst entstehen, die wieder fähig ist göttliches Symbol zu formen und damit das Vor-Bild zukünftiger Zeitbildung: — wirklicher Kultur!



Ist Kunst ein „Luxus“?

Solange es noch den meisten Menschen näher liegt, spottbereit und überlegen die Achseln zu zucken, wenn sie von der unschätzbaren Bereicherung hören, die aus dem Schaffen seiner bildenden Künstler dem Geistesleben eines Volkes zuströmen kann, — solange haben wir noch gar keinen Grund, uns auf gutem Wege zu der uns zeit- und artgemäßen Kultur zu glauben, die so viele gar schon „erreicht“ wähnen, und aller Stolz auf die Erkenntnishöhe in den Wissenschaften, auf die großen Leistungen der Technik und ihre Verwertung in der Industrie, darf uns nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß es zwar unter vielen Völkern schon Zeiten gewaltiger wirklicher Kulturhöhe ohne alle unsere neueren Errungenschaften gab, daß aber noch niemals eine große Kultur erreicht wurde, ohne die Mitwirkung des Vor-Bild setzenden Schaffens bedeutender Bildner, auch wenn man heute nur von den wenigsten noch die Namen kennt.

Wo aber ein Wille ist, da findet sich bekanntlich auch immer ein Weg, und darum gilt es, zuerst den schlafenden Willen zu wecken, den Willen zu einem kulturvorbereitenden Lebenszustand, in dem das bildnerische Gestalten

wieder die ihm gebührende Würdigung erfährt, da es als Notwendigkeit empfunden wird.

Schaffen und Werk des bildenden Künstlers dürfen nicht weiter als „Luxus“ eingeschätzt werden, auf den ein mit Lebenssorgen überbürdetes Volk verzichten müsse, — auf den es auch nur verzichten könne!

Der Wille zu einem Lebenszustand, dem bildende Kunst eine nicht mehr entbehrliche Bereicherung bedeutet, kann jedoch nur aus dem Schlafe gerüttelt werden durch die Erkenntnis, daß sich im echten Schaffen der bildenden Künstler die Seele ihres Volkes selbst offenbart und aus der künstlerischen Gestaltung zurückwirkt auf die Lebensauffassung derer, die solche Gestaltung empfinden lernen und mit ihr vertraut werden. Durch die Degeneration seiner zeitlichen Mitwelt kann freilich auch der schaffende Bildner zum zersetzenden Zeitverderber entarten, aber selbst an solcher Entartung läßt sich die lebensgestaltende Wirkung bildender Kunst, wenn auch hier mit negativen Vorzeichen, deutlichst erweisen.

Wer allerdings nur seine persönlichen Lieblingsgegenstände, die Naturszenen, die ihn etwa auf einer Reise ergriffen haben, oder irgendwelche Begebenheiten, die er für wichtig hält, im Bilde dargestellt sehen möchte, der ist vom

Willen zur Kunst, von einem Erfassen des allein Wesentlichen im Kunstwerk, noch gar weit entfernt.

Dergleichen war lange genug im Schwange und trägt reichlich Schuld daran, daß so wenige heute auch nur ahnen, was Kunst wirklich ist.

So nehmen doch noch die meisten, der Kunst nicht sehr nahestehenden Menschen, übelste Kunstprostitution für Kunstwerke „ersten Ranges“, und gehen gleichgültig oder gelangweilt an echter Kunst vorüber, wenn sie sich nicht gar berufen fühlen, in vorlauter Weise „Kritik“ zu üben an Werken, die ihnen noch so unerfaßbar sind wie ein fernes Gestirn.

Noch immer blüht eine Industrie allerübelsten Kunstersatzes, und von ahnungslosen Käufern werden Produkte als vermeintliche „Kunstwerke“ erworben, die selbst die Kosten des an sie vergeudeten Rohmaterials nicht mehr wert sind, da dieses Material für alle Zeit nun völlig unbrauchbar wurde, obwohl man aus ihm auch künstlerisch Wertvolles hätte gestalten können.

Wer aber aufnahmebereit vor ein wirkliches Kunstwerk hintritt, der darf nur dann erwarten, daß es ihm seine reichsten Schätze schenke, wenn er es vorerst ganz so betrachtet wie etwa ein seltenes Naturphänomen, dem er ja auch

erst bewunderungswillig naht, bevor er es nach und nach zu ergründen versuchen wird.

Man glaube doch ja nicht, daß alle die so seltsam erscheinenden Werke neuerer Künstler immer nur einer skurrilen Laune oder gar bloßer Sensationslust ihr Entstehen verdanken, auch wenn dies gewiß bei manchen Nachläufern der echten Schaffenden die auslösenden Momente sein mögen, die sie zum Produzieren extravaganter Erzeugnisse verleiten, obwohl kein inneres Müssen sie zum Verlassen längstgebahnter Wege zwingt!

Bei den Echten, die aus innerem Müssen heraus zu persönlichen Gestaltungsformen gelangen, sind wahrhaftig tiefer verankerte Kräfte am Werk!

Hier offenbart sich in menschlichem Schaffen, — wenn auch oft noch durch irdisch Unzulängliches gehemmt, — der ewige Geist, der ausgegossen ist über allem, was Menschenantlitz trägt, — der Geist des Lebens, der aus dem Ursein strömt, — und ein neues Pfingstwunder will auf dem Gebiete menschlicher Gestaltungsfähigkeit vor aller Augen Wirklichkeit werden.

Eine Erneuerung des Angesichts der Erde bereitet sich allenthalben vor, und die ersten Strahlen geistigen Lichtes, das allein diese Erneuerung dereinst bewirken wird, sind bereits auch recht

deutlich wahrzunehmen in dem Drange schöpferischer Bildner, zu einer von allem Hohlen, Leergewordenen und Konventionell-Nichtssagenden befreiten Darstellungsart.

Mehr Ehrfurcht vor den Inspirationen des Geistes, wie sie der wahrhafte Künstler kennt, mehr Aufblick zu den Höhen, allwo der echte Schöpferische heimisch ist, und mehr Gläubigkeit an geistiges Walten im Schaffen der wirklichen Bildner sind nötig, will man in dem Werke der Neuerer die wahren Werte erkennen lernen, — will man mit Sicherheit die Werte rein geistiger Ausprägung von den willkürlichen, ausgeklügelten Nachahmungsversuchen unterscheiden!

Es ist, neben allen geschwinden Akrobaten und Marktschreibern, unter den neueren Künstlern heute auch wieder, — vorerst noch in aller Stille, — ein Geschlecht am Werke, das mit einer Inbrunst vor der Staffelei steht, wie einst Fra Angelico in seiner Zelle von San Marco zu Florenz.

Eine echte Frömmigkeit der Seele erfüllt diese wenigen Gestalter, von der sich ein moderner Alltagsmensch, der dann lachend und witzelnd vor ihren ihm so fremdartigen Werken steht, gar keine Vorstellung bilden kann!

Es läßt sich solche künstlerische Frömmigkeit sehr wohl mit dem rein religiösen Verhalten der Menschen vergleichen:

So, wie sich wahrhafte religiöse Frömmigkeit niemals damit begnügen kann, von Anderen vorgeformte Gebete gefühlseer abzuleiern, so kann auch der in wahrer künstlerischer Frömmigkeit Empfindende nur in Formen schaffen, die sein Innerstes erfüllt hat und die ihn bis in sein Tiefstes erregen.

Formen, die ihm „nichts mehr zu sagen“ haben, kann er auch nicht mehr gebrauchen, um zu sagen, was er zu sagen hat.

Und so, wie das tiefste Gebet der religiösen Seele, die wirklich ihren Gott in sich fand, zuerst immer nur ein Stammeln sein kann, bis dereinst aus solchem Stammeln: Hymnen und Psalmen werden können, so ist auch das Werk des geistdurchglühten Künstlers oft erst nur ein stockendes und des neuen Erfühlens noch nicht gewaltiges Ausstoßen der Form, bis das Neue dereinst klare Sprache wird, in der sich immer Größeres und Erhabeneres darstellen läßt.

Wer in solcher geistigen Erkenntnis der bildenden Kunst dieser Tage gegenübertritt, dem wird doch so manches Werk bald Tieferes zu offenbaren haben als er vorher in ihm gesucht hätte, — und dann wird ihm sicherlich von diesem Tage an auch die Frage beantwortet sein: ob die bildende Kunst als „Luxus“, oder als Lebensnotwendigkeit zu werten sei? —



Kunst-„Erklärung“

Es ist eine bemerkenswerte Erfahrung, die jeder mit bildender Kunst Vertraute stets von neuem machen kann, daß er von Menschen, die erst tastend Bildnerwerk für sich deuten lernen möchten, immer wieder gebeten wird, ihnen Werke der Kunst zu „erklären“.

Nirgends spricht sich die grundfalsche Auffassung weiter Kreise vom Schaffen und Werk des bildenden Künstlers deutlicher aus als in solchem Verlangen!

Alle Lektüre „kunsterzieherischer“ Schriften, alles Anhören „einführender“ Vorträge, ja selbst das von Vielen so treugläubig betriebene Lesen der Zeitungskritik, — natürlich vor dem Besuch der Ausstellungen! — — scheint den Irrtum nicht angreifen zu können: Werke der bildenden Kunst seien dem Erfassen näher zu bringen durch eine „Erklärung“ dessen, was doch nur zu sehen und schauend zu erfühlen ist.

Man hat den aufrichtigen Wunsch, das Lebensgebiet der bildenden Kunst sich erschließen zu lassen, aber man weiß noch nicht, daß man

es sich nur selber erschließen kann, und so mangelt es denn am Willen, es sich selber zu erschließen, ja, man fühlt sich vorläufig wie ein Eindringling, fühlt sich ohne wohlerworbene Berechtigung.

Der Mensch dieser Tage ist so sehr an den Gedanken gewöhnt, daß er bei gehörigem Fleiß alles erlernen könne, wenn es ihm nur richtig „erklärt“ werde, daß es für alles Erdenkliche, dem er nahekommen möchte, „Kurse“, Schulen und Lehrstunden geben müsse, so daß er auch den inneren Zugang zu Werken der bildenden Kunst auf solche Weise allein zu erreichen hofft.

Daß hier die Eröffnung des noch Verschlossenen erlangt werden könne durch Anwendung eigenen Einfühlungsvermögens, — durch eine Erweckung des eigenen Auges, — kommt nur Wenigen in den Sinn.

Man betrachtet das Werk des bildenden Künstlers als eine nur den Eingeweihten verständliche Hieroglyphe, die etwas auszusagen habe, was erst erklärender Worte bedürfe, solle es von anderen Beschauern „verstanden“ werden.

So erzeugt man in sich eine durchaus unkünstlerische Einstellung, noch bevor man sich auch nur an den Versuch heranwagt, das

was ein Kunstwerk wirklich zu sagen hat, in sich aufzunehmen.

Diese falsche Einstellung hält viele, die sich einst innerlich angetrieben fühlten, das Reich der bildenden Kunst ihrem eigenen Seelenleben zu erschließen, zeitlebens von jeder echten künstlerischen Empfindung fern, und läßt die seelischen Organe allmählich verkümmern, die zu künstlerischer Einfühlung nötig sind.

Immer wieder werden Fähigkeiten als Vorspann herangezogen, die wohl auf jedem anderen Lebensgebiet gute Dienste leisten, auf dem Wege zur Kunst aber versagen müssen.

Kunst ist keine Verstandessache!

Das Wort „Kunstverständnis“ hat, streng genommen, nur den Wert einer alten Scheidemünze, die man weiterhin kursieren läßt, weil man sich an sie gewöhnte, aber was wirklich mit diesem Wort gemeint ist, hat gar nichts mit dem verstandesmäßig zu Erfassenden zu tun.

Kunst kann man erfühlen und empfinden, aber nicht mit dem Verstande erfassen!

Das, was an einem Werke der bildenden Kunst allenfalls dem Verstande zugänglich ist, — was eine Erklärung braucht, oder sich durch Worte

näherbringen läßt, geht niemals die Kunst als solche an, auch wenn das Technische des Werkes zur Erörterung steht!

Nicht Form und Farbe an sich machen ein Werk, das aus diesen Grundelementen entstand, zum Kunstwerk, sondern erst das innere, gleichsam organische Leben, das die Formen- und Farbenkomplexe erfüllt und ihre Gesamtmasse zu einer im Werke beschlossenen Einheit bindet.

Ideen, die sich mit dem Verstande erfassen, oder in Worten wiedergeben lassen, mögen seelisch erheben und begeistern können, aber sie sind niemals imstande, das innere Leben der zu einem Kunstwerk vereinten Formen und Farben zu ersetzen.

Gerade hier aber läßt sich der in Dingen der bildenden Kunst Unerfahrene am leichtesten täuschen, und so mancher „Künstlerruhm“ von vorgestern beruhte lediglich auf dieser Täuschung.

Man kann ein Mann sehr geistvoller, sehr poetischer und sehr hoher Ideen sein, — man kann dabei auch Pinsel oder Meißel in akademisch korrekter Art bis zur Bravour beherrschen, — aber man braucht deshalb noch lange kein Künstler zu sein.

Die Machwerke eines solchen, sonst vielleicht ganz ehrenwerten Mannes, der das auch wirklichen Künstlern unentbehrliche Handwerk des Malers oder Plastiklers gründlich erlernt haben mag, können in einer kunstfremden Epoche, wie sie ja im großen und ganzen heute noch besteht, über alle Maßen bedeutungsvoll und verehrungswert erscheinen, — können bestaunt werden und große Bewunderung erregen, — und haben dennoch mit wirklicher, alle zeitliche Modeschätzung überdauernden Kunst nicht mehr gemeinsam als das äußere Material der Darstellung: — Farbe und Leinwand, Bronze oder Stein.

Ein solcher „Hochgeschätzter“ seiner Zeit beglückte mich einst mit seinem Urteil über Hans Thoma, und meinte: „Der Mann ist ja ganz bedeutungslos! Hat nicht einmal einen gebildeten Strich im Handgelenk!“

Heute ist der Name des also Urteilenden ebenso vergessen, wie das was er machte, und was noch vor ein paar Jahrzehnten von recht vielen Leuten als „Kunst“ gewertet, und weit höher honoriert wurde als die Bilder Hans Thomas, der damals noch ohne Titel und Würden war, wenn er auch den Kundigen längst schon als wahrhaft verehrungswürdig galt.

Die künstlerische „Idee“ eines wahren Kunstwerkes ist niemals verstandesmäßig zu fassen, oder in Worten mitteilbar, wenn vielleicht auch unter denen, die sie fühlend zu erfassen wissen, ein Wort genügen kann, um auf sie hinzuweisen.

Sie beruht allein in jenem gleichsam „organischen“ Leben, das der Künstler seinem Werke einzusenken mußte.

Der beste „Erklärer“ wird unvermögend sein, die rein künstlerische „Idee“ eines Werkes aufzuzeigen, wenn das Einfühlungsvermögen des Beschauers in bequemer Trägheit verharret, — wenn der nach „Erklärung“ Verlangende der Meinung ist, Kunst „müsse“ ihn „erheben“, „erfreuen“, dürfte aber keine Mitarbeit von ihm verlangen.

So sagte mir einst ein angesehenener Hochschullehrer und nicht unbedeutender Spezialist seines Faches bei Gelegenheit einer Hodler-Ausstellung: — er müsse diese Kunst „prinzipiell“ ablehnen, denn Kunst habe „die Aufgabe“, — „Genuß“ zu vermitteln. Es sei ihm aber kein Genießen, wenn er, aus anstrengender Berufstätigkeit heraus, sich entschlösse, eine Ausstellung zu besuchen und dort Kunstwerken begegne, die erst Ansprüche an seinen Geist stellten,

— womit er natürlich seinen Intellekt: sein verstandesmäßiges Erkenntnisvermögen, meinte.

Dabei gehörte aber dieser Gelehrte zu den „kunstliebenden“ Kreisen seiner Stadt, und wußte allerlei holde Mittelmäßigkeit, auch als Käufer, weit über Gebühr zu schätzen, so daß er sich allen Ernstes für einen „Kunstfreund“ hielt.

Wer in solcher Gesinnung an die Werke wirklicher Kunst herantritt, der darf ruhig alle Hoffnung aufgeben, jemals seelisch zu erfahren, was Kunst ist, — jemals in ein lebendiges Verhältnis zur Kunst zu kommen.

Lebendiges Verhältnis zur bildenden Kunst läßt sich nur durch andauernde vergleichende Übung im Kunst-Beschauen, im Kunst-Betrachten gewinnen, nicht aber durch stetes Belehrtseinwollen, oder durch das Verschlingen von allerlei Kunstliteratur, die nur für bereits „Sehende“ geschrieben ist.

Sehen, sehen und wieder sehen, — unbeeirrt durch eigene Vorurteile, eigene Vorliebe oder Abneigung, — nur geleitet durch das Bestreben, offenen Auges und mit allen Kräften des Einfühlungsvermögens das innere „organische“ Leben im Kunstwerk entdecken zu wollen, — das ist der einzige Rat, den man allen geben

kann, die immer wieder fragen: warum gewisse Werke großer Kunst, die dem Unkundigen vielleicht gar, des dargestellten Gegenstandes oder der Technik wegen, „scheußlich“ erscheinen, wirkliche Kunstwerke seien, während der doch so viel „schönere“ liebe Kitsch auf die mit Kunst Vertrauten sichtlich wie ein Brechmittel wirke?

Jeder, der in ein inneres Verhältnis zur bildenden Kunst gekommen ist, mußte einst auf die gleiche Weise beginnen.

So, wie das Kind in der Wiege, das nach dem Mond greift, weil er ihm nahe erscheint, erst sehen lernen muß, um Entfernungen abschätzen zu können, so muß auch der Erwachsene erst sehen „lernen“, bevor er imstande ist, den ungeheuren Abstand zu ermessen, der zwischen einer mit Pinsel oder Meißel hervorgebrachten Mache und einem wirklichen Kunstwerk besteht.

Es mag dabei ratsam erscheinen, immerhin das Urteil solcher Menschen zu beachten, deren entwickeltes Kunstgefühl keine Verwechslung von Kunst und Unkunst zuläßt, und die zugleich ihre eigenen Vorlieben und Abneigungen soweit meistern, daß sie zum Wertgebenden in jeder Kunstrichtung vorzudringen vermögen.

Aber auch das Urteil eines Menschen, dessen subjektiv unbeeinflusstes Kunstgefühl ganz außer Frage steht, kann immer nur insoweit fördern, als es lehrt, alles Unkünstlerische, alles Halbe und Unechte auszuscheiden.

Es kann nur den Kreis des „Studienmaterials“ auf das wirklich Wertvolle einschränken, und dadurch ein Abirren vermeiden lehren.

In dem Echten und Wertvollen dann die wirklichen Kunstwerke zu entdecken, muß eigener Versenkung, eigenem Empfinden, eigenem Suchen und Vergleichen anheimgestellt bleiben.

Nichts wäre verkehrter als das „Nachbeten“ auch des sichersten Urteils, dessen innere Begründung man nicht selbst empfunden hat.

Wer aber bestrebt ist, diese innere Begründung im eigenen Empfinden nachzuerleben, der wird bei einiger Ausdauer entdecken, daß das Urteil eines wirklich der bildenden Kunst kundigen Menschen stets auf den gleichen Grundlagen beruht, mag es sich nun um Kunst der alten Ägypter, der Griechen und Römer, um die Kunst Dürers oder das Werk eines als „ultramodern“ geltenden wirklichen Künstlers handeln.

Nicht die gedankliche Idee, nicht die geschickte Wahl des Gegenstandes und dessen dingliche Schönheit oder Häßlichkeit, nicht die Art der Naturauffassung und nicht die Technik entscheiden über den wesentlichen Kunstwert eines Werkes und bestimmen dessen Höhe, sondern einzig und allein der Grad des inneren „organischen“ Lebens ist hier entscheidend, als Ausdruck und Widerschein jenes ursprünglichen schöpferischen Lebens, das der wesenhafte, auch den höchsten Intellekt hoch überragende Geist, der „über den Wassern“ des Chaos schwebt um aus ihnen immer neues Leben zu zeugen, allein in der Seele des wahren Künstlers sich entfalten läßt, damit es eingehen könne in das reife Werk.



Künstlerisches Sehen

Um künstlerisch „sehen“ zu lernen, muß man wieder und wieder beste Kunst vor Augen haben, bis die Seele allmählich das optische Bild deuten, und künstlerisch Beseeltes von Unbeseeltem scheiden lernt.

Entwickeltes Kunstgefühl ist nur eine Folge des tiefen Eindringens in das künstlerisch Wesentliche, das in aller wirklichen Kunst zu finden ist: — in den Werken der einander fernsten Zeiten und Völker, — in allen Schöpfungen echter Künstler, möge ihr Werk auch durch ganz verschiedene, ältere oder neuere Kunstauffassung bestimmt worden sein.

Was auf Reisen, bei gelegentlichen Museums- und Ausstellungsbesuchen flüchtig betrachtet wird, kann zwar dem schon urteilssicheren Kunst-Vertrauten allenfalls dazu dienen, sich einen neuen Überblick zu verschaffen, hingegen wird es den noch Kunst-Fremden eher verwirren als belehren.

Soll Kunstbetrachtung wirklich die Urteilsfähigkeit entwickeln, dann ist vor allem Zeit zur Vertiefung in das Gesehene nötig.

Der ungeübte Beschauer, dem die Fähigkeit zu objektiv richtiger Schätzung des Gesehenen noch abgeht, wird niemals Gewinn von Kunstbesichtigungen „im Vorübergehen“ haben, — handle es sich um eine Galerie alter Meister oder um eine Darbietung neuerer Kunstwerke.

Die meisten Menschen, auch die auf anderen Gebieten Gebildeten, sind immer noch gewohnt, ein Werk der bildenden Kunst in erster Linie um seinen gegenständlich gegebenen Inhalt zu befragen, mögen manche das auch nicht immer gern wahrhaben wollen.

Der künstlerisch maß- und wertgebende „Inhalt“ eines Werkes der bildenden Kunst ist aber niemals das gegenständlich Dargestellte, sondern die Darstellung an sich, als Äußerung der künstlerischen Begabung eines kunstschöpferischen Menschen!

Wer in einem Werke der Malerei oder der Plastik nur das Dargestellte sieht, der sieht zunächst lediglich den Anlaß, der einen Künstler zu einer Äußerung seiner schöpferischen Begabung bestimmte.

Nicht jedes Bildwerk, das dem Auge wohlgefällt, und das wohl gar die Bewunderung des

Betrachters erregt, weil der dargestellte Gegenstand „zum Greifen natürlich“ erscheint, ist deshalb schon ein Kunstwerk.

Um ein wirkliches Kunstwerk zu sein und somit auch einen über den bloßen Arbeits- und Materialwert hinausgehenden, tatsächlich gegebenen Kunstwert zu besitzen, muß eine Darstellung Zeugnis ablegen von der Intensität, mit der ihr Darsteller die äußere Naturerscheinung in sich aufnahm, dann in seinem Inneren verarbeitete, und sie, nachdem er sie gleichsam neu schuf, schließlich zum sinnenfälligen Werke formte.

Die individuelle Eigenart des Schaffenden allein bestimmt, bis zu welchem Grade sein Werk gleichzeitig auch noch als Abbild des Naturvorbildes gelten kann.

Wäre schon jede korrekte und das Auge überzeugende Darstellung der Natur ein Kunstwerk, dann hätte man die höchste Vollen- dung der bildenden Kunst unstreitig von der Optik und der Chemie her zu erwarten, denn die endgültige Lösung des Problems der Farben- photographie müßte dann Werke hervorbringen lehren, die alle mit Pinsel und Farbe manuell geschaffenen Darstellungen weithin an Kunstwert überragen würden.

Das Gleiche gilt von der Plastik, denn man vermag ja bereits heute schon Plastiken auf phototechnischem Wege herzustellen, die an „Naturtreue“ kaum mehr etwas zu wünschen übrig lassen.

Vielleicht am verständlichsten wird das hier Gemeinte ersichtlich innerhalb der Architektur.

Wohl kann auch der Architekt Anregung zum Schaffen durch ein Gebilde der Natur empfangen, — doch, welches abstruse Mißgebilde würde entstehen, wollte er etwa versuchen, in seinem Werke ein Abbild der Naturerscheinung zu geben, die sein Schaffen befruchtet hat!

Aber auch nicht die handwerkliche Geschicklichkeit, mit der etwa die Illusion des Gegenständlichen auf der Fläche oder plastisch hervorgerufen wurde, erhebt eine Darstellung zum Kunstwerk.

Von wirklicher Kunst, von eigentlichem Kunstwert darf erst dann gesprochen werden, wenn das innerlich verarbeitete und aus schöpferischer Kraft geformte Werk vorliegt, — nicht die bloße „Naturwiedergabe“, die eine vervollkommnete photochemische Technik dereinst weit fehlerfreier liefern wird, als sie durch manuelle Arbeit jemals gegeben werden könnte.

Der Schaffensvorgang im Künstler bedingt in aller auf die sichtbare Welt bezogenen Kunst gewiß zuerst eine besonders intensive Aufnahme der optischen Eindrücke durch das physische Auge.

Aber hier schon beginnt eine Auswahl, die allein vom künstlerischen Empfinden bestimmt wird.

Der Künstler wird Farben- und Linienwerte, Formen und räumliche Beziehungen in dem Naturvorbild gewahren, die dem Nichtkünstler nur nach jahrelanger Vorbereitung, nach unermüdlicher Schulung seines Auges, zu sehen möglich wären.

Dann aber erfolgt erst in der Seele des Schaffenden die innere Verarbeitung der durch physisches Sehen aufgenommenen Eindrücke, bis endlich der eigentliche Schöpfungsakt: — das Gestalten der künstlerischen Vorstellung, sich ereignet.

Dieses im Innern geschaffene Vorstellungsbild wird alles in sich enthalten, was dem Schaffenden an der Naturerscheinung künstlerisch wesentlich war: — was sein Temperament erregte, — was den Anlaß zum Schaffen bildete, — und wird alles ausschalten, was bei dem Naturerlebnis belanglos blieb.

(Den hier geschilderten Prozeß wird jeder Maschinenbauer leicht verstehen, wenn er daran denkt, daß auch er in seiner Zeichnung alle Schrauben, Hebel und Räder besonders hervorheben wird, die ein Verständnis der Funktion seiner Maschine vermitteln, auch wenn das solcherart Betonte dem Laien an der fertigen Maschine kaum besonders auffallen würde, während anderes, das dem Fachmann unwichtig ist oder die Klarheit der Zeichnung beeinträchtigen könnte, aus der Darstellung ausgeschaltet bleibt.)

Der dritte und letzte Vorgang im Schaffen des bildenden Künstlers ist dann erst die sinnfaßliche Darstellung.

Es versteht sich von selbst, daß sie nur in einer den Gesetzen der Kunst entsprechenden Verwendung der Darstellungsmittel erfolgen darf, wenn ein wirkliches Kunstwerk entstehen soll.

Die Darstellungsmittel selbst aber kann auch jeder Nichtkünstler beherrschen lernen.

Mit mehr oder weniger Begabung zum Zeichnen, mit mehr oder weniger Farbengeschmack, wie ihn schließlich auch der gute Schaufensterdekorateur besitzen muß, läßt sich bei entsprechendem Fleiß „Zeichnen“ und „Malen“ erlernen, ja bis zur Virtuosität entwickeln.

Was dann ein solcher „geschickter“ Zeichner oder Maler hervorbringt, mag den „Laien“ zu staunender Bewunderung hinreißen, und es kann auch am rechten Platz, — etwa als Illustration, oder dort, wo es sich darum handelt, eine Fläche geschmackvoll zu schmücken, — in seiner Art vollkommen sein, so daß es hohe Anerkennung verdient, aber mit wirklicher Kunst hat es nur die gleichen Darstellungsmittel und das Erlernbare gemeinsam.

Der Schaffende gebraucht die Darstellungsmittel, über die er, genau wie jeder andere, nur dann frei verfügen kann, wenn er sie durch langes Studium in sicheren Besitz brachte, um sein inneres künstlerisches Vorstellungsbild, von dem oben die Rede war, nach außen hin sichtbar erstehen zu lassen.

Es ist dabei einerlei, ob er, wie Böcklin, nur aus der Erinnerung schöpft, wie Hodler, die Zeichnung unerbittlich nach dem Modell berichtet, oder, wie der urdeutsche Leibl keinen Pinselstrich macht, ohne seine Berechtigung vorher scharfsinnig erprüft zu haben.

In allem künstlerischen Schaffen handelt es sich um die Wiedergabe des innerlich bereits gestalteten Vorstellungsbildes, nicht etwa um ein „Abmalen“ der äußeren Natur, und selbst der scheinbar so ganz vom Naturvorbild ab-

hängige, ausgesprochene Impressionist Max Liebermann bestätigt das, indem er von seinem eigenen Schaffen spricht als von einem steten „Komponieren aus der Phantasie“, wobei dem Naturmodell nur die Aufgabe zufalle, diese schöpferische Phantasie in lebendiger Erregung zu erhalten.

Aus den Darstellungsmitteln wählt jeder Künstler instinktiv aus, was ihm am ehesten gestattet, das was er zu sagen hat, in der knappsten und dabei vollkommensten Form zu sagen.

„Zeichnen ist die Kunst wegzulassen!“ — definiert der oben genannte Künstler.

Auch Malen ist eine Kunst des „Weglassens!“

Jeder Pinselstrich, der zur Darstellung des künstlerisch geformten inneren Vorstellungsbildes nicht unbedingt nötig ist, ergibt ein „Zuviel“, verringert den Wert des Werkes in der Wertung des Kunstkundigen.

In der Plastik ist es nicht anders, wenn man vom Merkmal des Meißels am Werke sprechen will, und daß ein Überwuchern architektonischer Formen, die nicht durch den Zweck und die künstlerische Struktur eines Bauwerks bedingt sind, seinen Kunstwert verringert, wenn nicht gar völlig in Frage stellt, weiß heute doch schon mancher, der den Werken der

Malerei und Plastik noch recht unsicher gegenübersteht.

„Ausgeführt“ oder „fertig“ ist ein Werk der bildenden Kunst, wenn es das innere künstlerische Vorstellungsbild zum Ausdruck bringt, sei es auch nur durch „skizzenhafte“ Andeutungen, während es bei noch so detaillierter und glatter Arbeit unfertig bleibt, solange es nicht der vollendete Ausdruck des innerlich Gesehenen ist.

Hier mag an das Wort Goethes erinnert sein:

„Ein jedes wirkliche Kunstwerk ist in jedem Zustande fertig.“

Ob Holbein seine Köpfe glatt und minutiös malt, oder Frans Hals die seinen mit wuchtigen, „skizzenhaften“ Pinselhieben hinhackt, ist für die Wertung beider Künstler absolut gleichgültig.

Wichtig ist allein, ob in der Darstellung unbestreitbar das innere, nach immanenten künstlerischen Gesetzen „komponierte“ Vorstellungsbild des Künstlers erfühlbar wird, indem es mit den, seinem Temperament entsprechenden, sicher beherrschten Darstellungsmitteln zum Ausdruck kam.

Wichtig ist, ob die „Handschrift“, die das Werk aufzeigt, wirklich ursprünglich, dem Künstler wesensgemäß und sein eigen ist, oder ob nur äußerliche Dressur und glatte Fleißarbeit über den Mangel wirklichen künstlerischen Temperaments hinwegtäuschen sollen.

Alles das muß man aber erst sehen lernen, bevor man zu einem sicheren Urteil über Werke der bildenden Kunst kommen kann, denn solches Urteilsvermögen ist ebensowenig „angeboren“, wie etwa die Sicherheit, mit der ein Juwelenhändler wertvolle von fehlerhaften Edelsteinen oder gar von Fälschungen unterscheidet.



„Das Schöne“ im Kunstwerk

Die Freude am Schönen ist dem Menschen eingeboren, trotzdem bis heute noch niemand imstande ist, eine absolut gültige Definition des „Schönen“ zu geben.

Was dem einen Menschen als berückend schön erscheint, wird von dem andern kaum beachtet, und ein dritter mag es gar als un schön empfinden.

Wie verschiedenartig die Deutungen des Begriffes „Schönheit“ ausfallen können, zeigt in klarster Weise die Geschichte der bildenden Kunst.

Gerade die größten Meisterwerke Rembrandts fanden seine Zeitgenossen un schön, ja häßlich, während sie den Kunstkundigen unserer Tage eine Welt der Schönheit erschließen.

Bei den Zeitgenossen fanden die süßlichen Malereien der späten Nachahmer Raffaels höchste Bewunderung, während jeder Urteilssichere heute nur mehr ein trauriges Dokument des Niedergangs in diesen Bildern erblicken kann.

So wechselten die Meinungen hinsichtlich dessen, was als das künstlerisch Schöne zu gelten habe, nicht anders wie in Bezug auf das gegenständlich Schöne in der Natur.

Am deutlichsten zeigt sich vielleicht die Vieldeutigkeit des Schönheitsbegriffes in der neueren Kunst.

Während der eine Betrachter berauscht ist von der „Schönheit“ eines Werkes, findet es der andere „ekelhaft“ und „abstoßend“.

Jeder sucht eben nur die Darstellung seines eigenen, recht subjektiv bestimmten Schönheitsideals, — aber auch dieses persönliche Ideal ist keineswegs unwandelbar, sondern wird im Laufe eines Menschenlebens gar oft durch Modeströmungen, Zeitgeschmack und eigene Urteilsumbildung beeinflusst, so daß der gleiche Mensch in den verschiedenen Zeitfolgen seines Erdendaseins zu sehr verschiedenen Definitionen seines Schönheitsideales gelangen kann.

Erfreulich wird solche Wandlung sein, wenn sie aus einer tieferen Erkenntnis des Wertgebenden in der Kunst hervorging.

Während man lange Zeit hindurch nur die Anekdote, den dargestellten Vorgang, oder die

möglichst täuschende Natur-Imitation in einem Kunstwerk, oder einem Gebilde das als Kunstwerk gelten wollte, bewunderte, fing man eines Tages an, alles dieses unbeachtet zu lassen, um fortan die Schönheit nur in der besonderen Qualität des Technischen: — der Virtuosität der Mache, — in der „schönen Epidermis“ des Werkes zu suchen und zu sehen.

Heute noch gibt es genug solche begeisterte Bewunderer des Pinselraffinements, und Manets „Spargelbund“, der als Probe stupenden Könnens gewiß hervorragend bleibt, wird von vielen nicht nur höher gewertet als seine wirklich kunstbedeutsamen, aus gleichem Können erwachsenen Meisterwerke, sondern auch für weitaus wertvoller angesehen als, beispielsweise, die Sixtinische Madonna.

Aber die Zeit, in der solches Urteil genügte, um sich als „Kunstkenner“ zu erweisen, neigt sich doch allmählich wieder ihrem Ende zu.

Man fängt wieder an, im Künstler nicht nur den kapriziösen Könnner zu sehen, — ja man hat leider bereits eine ganz ungerechtfertigte Geringschätzung für alles technische Können bereit, und läßt sich selbst gewollt naiv-unbeholfenstes Gebaren im Technischen gefallen,

wenn nur der gesuchte geistige Inhalt dahinter irgendwie zu erspüren ist.

Hervorragende „Könner“ unter den Künstlern dieser Tage kennen kein heißeres Bemühen, als die bewußte Unterdrückung auch des leisesten Anzeichens ihres Könnens, und gefallen sich in einer Darstellungsart, die mehr oder weniger den Kunstäußerungen der Naturvölker, oder naiven Kinderzeichnungen angeähelt ist.

Nichts wird ärger gefürchtet als der Anschein des Virtuositums, oder die Merkmale einer hohen Kultur des künstlerisch-technischen Darstellens.

Allerdings geht dieses Streben zum scheinbar Allereinfachsten oft so weit, daß man schon wieder von einem Virtuositum des Naivseinswollens sprechen könnte.

Solche Erscheinungen wären aber ganz unmöglich, wenn man heute auch noch, wie vor nicht gar langer Zeit, allen Kunstwert eines Werkes nur in der „geistreich“ gemalten Oberfläche sehen würde.

Man beginnt heute wieder, im bildenden Künstler, gleichwie im Dichter und im Komponisten, den Seelendeuter, den Kündler seelischer Erlebnisse, den Schürfer in den tiefsten Tiefen des noch Ungewußten zu

sehen, und man erwartet vom Maler wie vom Plastiker, daß er nur solchen Erlebnissen Ausdruck schaffe, die sich auf keine andere Weise, als nur mit den Mitteln seiner Kunst aussprechen lassen.

Es fragt sich also, welches die ureigenen Darstellungsmittel sind, über die der bildende Künstler verfügt?

Da kommen wir denn, wenn wir hier in erster Linie einmal die Kunst des Malers in Betracht ziehen wollen, auf folgende:

Helle und dunkle Massen, Farbflecken, sowie deren Umgrenzungen, die sich als Linien zeigen, wenn auch die Linie daneben ein Eigenleben als Kunstmittel führen kann.

Auch wenn der Maler eine Anekdote zur Darstellung bringen will, hat er keine anderen Mittel zur Verfügung.

Aber während er bei dem Versuch, den optischen Eindruck äußerer Gegenstände aufs Auge zu imitieren, seine Mittel mehr oder weniger vergewaltigen muß, gleich einem Musiker, der die Stimmen von Tieren, oder andere Naturlaute nachzuahmen trachtet, wird es sich bei einer Darstellung die den künstlerischen Gesetzen entsprechen soll, stets darum handeln, daß alles was zu sagen ist, mit den zur Verfügung stehenden

Kunstmitteln gesagt wird, ohne ihnen Gewalt anzutun.

Man wird das gut an einem Beispiel verstehen lernen:

Wenn ein „Historienmaler“, in glücklich hinter uns liegenden Tagen, den tragischen Tod einer allbekannten geschichtlichen Persönlichkeit darstellte, dann benutzte er eine Menge seelisch wirksamer Momente, die alle schon vor seinem Bilde da waren, und die auch durch eine Darstellung in Worten, also durch den Dichter, hätten vermittelt werden können, ja durch bloße Kenntnis des historischen Vorgangs schon zum Nacherleben kommen konnten.

Das Werk eines solchen Malers ist zumeist nichts anderes als eine gute oder schlechte Illustration, mag sie auch in gewaltigen Dimensionen gehalten sein.

Die gleiche geschichtliche Begebenheit kann aber in einem Maler, der sie erschauernd in sich nacherlebt, auch Komplexe seelischer Empfindungen auslösen, die nur mit den Mitteln seiner Kunst darstellbar werden, aber niemals durch eine gemalte Schilderung des historischen Vorgangs allein, anderen Seelen zum Empfinden kommen könnten.

Entweder wird sich dann ein Vorstellungsbild des Geschehnisses in der Seele des Künstlers gestalten, das die erzählbare Begebenheit auflöst in künstlerisch „sprechende“ Formen, Farben und Linien, denen die Kraft innewohnt, das vom Künstler Erfühlte auch der Seele des Betrachters nahezubringen, oder aber, es wird sich das innerlich Erlebte zu einem Werke kristallisieren, das mit der Wiedergabe des Vorganges nicht das mindeste zu tun hat.

Solche neue künstlerische Form kann die Wucht und tragische Größe eines Ereignisses weit stärker zum Ausdruck bringen als die beste Illustration, gerade weil der Künstler sich nicht verleiten ließ, Wirkungen anzustreben, die den ureigensten Mitteln seiner Kunst fremd sind.

Das gleiche gilt von jeder Darstellung, hinter der ein Schaffensvorgang steht, der durch Natureindrücke ausgelöst wurde.

Die mit feinster Naturbeobachtung erfüllte Wiedergabe einer Tanne am Bergabhang kann eine vorzügliche Illustration eines botanischen oder landschaftsgeographischen Handbuches sein, — rein künstlerisch betrachtet ist ein solches Bild aber noch unverarbeitetes Rohmaterial, solange es nur Darstellung bleibt, und nicht,

darüber hinaus, auch durch die Komposition der Hell- und Dunkelmassen, der Farben oder Linien, einer rein künstlerischen Empfindung Ausdruck gibt.

Es wäre geradezu möglich, daß ein Künstler beim Anblick einer solchen, sehr „naturgetreuen“, aber mit vergewaltigten Kunstmitteln hervorgebrachten Darstellung ein ähnliches Erleben in sich empfinden könnte, als stünde er vor dem Vorbild der Darstellung in der Natur, und daß er sich alsdann angeregt fühlen würde, das so Empfundene nun mit den rein und ehrlich benützten Mitteln seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen. (Utrillo, dessen Ruhm heute vielen seiner Bewunderer alle Namen des französischen Impressionismus verdunkelt, soll die meisten seiner Bilder nach Anregungen gemalt haben, die ihm irgendwelche photographischen Ansichtspostkarten vermittelten.)

Der Kunstwert einer Naturdarstellung wird niemals durch die exakte Formtreue dem Vorbild gegenüber bestimmt, — auch wenn eine „naturgetreue“ Darstellung künstlerisch sehr wertvoll sein kann, — sondern das allein „Kunstwert“ verleihende innere Leben eines wirklichen Kunstwerkes ist stets bedingt durch eine Art der Aussprache, die streng den Gesetzen der gegebenen Ausdrucksmittel folgt und diese Aus-

drucksmittel nicht durch eine kunstfremde Verwendung um ihre innere Kraft bringt.

Das vollkommene Kunstwerk ist eine Welt für sich, und in dieser, seiner Welt, ist nur das von Wert, was wirklich erst durch das Werk zur Existenz kam.

Die besondere Schönheit eines Kunstwerkes besteht darin, daß es ein in sich geschlossenes, formal und technisch einheitliches, gleichsam organisch gewachsenes Gebilde voll innerer Harmonie ist, in dem sein Schöpfer nur das aussagt, was durch die eigentlichen Mittel seiner Kunst, — und nur durch sie, — ausgedrückt werden kann, was sich aber weder durch das Wort der Dichtung oder Beschreibung, weder durch eine Darstellung auf der Bühne, noch durch ein Werk der Tonkunst ausdrücken läßt, — am allerwenigsten jedoch durch die Illustration einer Begebenheit oder eines Zustandes.

Nur die innere Gesetzmäßigkeit, die hier gemeint ist, löst in dem kunstkundigen Betrachter das Wohlgefühl aus, das wir als Schönheitsempfinden bezeichnen.

Es handelt sich nicht darum, einer Empfindung irgend einen „wilden“ Ausdruck zu geben!

Kunst entsteht erst dann, wenn das künstlerische Erleben zur Gestaltung einer in allen Stücken kunstgemäßen Form führte.

Auch eine neue Schönheit, als Bereicherung unseres in so vielerlei Strebungen seiner Erfüllung entgegentastenden Schönheits-Verlangens, kann künstlerisch nicht anders erstehen.

Nur darf man auch nicht dem Streben nach neuer Schönheit den Weg verlegen mit den schon bekannten Deutungen des so vieldeutigen Schönheitsbegriffes!

Man füllt nicht „neuen Wein in alte Schläuche“, und so soll man auch nicht das neue Schöne in Formen erwarten, die es doch nur zersprengen müßte, wollte es in ihnen erscheinen.



Natur und Kunst

Aus den Zeiten des klassischen Altertums her hat sich eine Künstleranekdote erhalten, in der erzählt wird, wie ein Maler Früchte so täuschend darzustellen verstand, daß Vögel herbeigeflogen kamen, um an gemalten Beeren zu naschen.

Diese Anekdote spiegelt auch heute noch so recht das Verlangen wieder, das die meisten kunstfernen Bilderbetrachter durch die Kunst der Malerei befriedigt sehen möchten.

Das Vortäuschen der Greifbarkeit eines gemalten Gegenstandes ist aber bestenfalls nur ein scherzhaft erlaubtes „Kunststück“, das mit „Kunst“ nicht das mindeste zu schaffen hat, und keinem sonderlich schwer fällt, der das Handwerkliche der Malerei versteht.

Wäre in solcher Spielerei die Kunst des Malers beschlossen, dann läge wahrhaftig keine Berechtigung vor, den Künstler anders einzuschätzen als den Verfertiger künstlicher Blumen und Früchte, oder den Modelleur der Wachsfiguren eines Panoptikums, was aber durchaus nicht heißen soll, daß die oft sehr mühselige Arbeit solcher

Spezialisten nicht sehr viel Können und Geschicklichkeit erfordere.

Im Reiche der bildenden Kunst wird Anderes erstrebt, und wenn auch zuweilen Maler ihre Freude daran hatten, das Gegenständliche einer Darstellung „bis zur Greifbarkeit“ herauszuarbeiten, so wußten sie doch auch sehr genau, daß der Wert ihres Werkes keineswegs in solcher Naturspiegelung beschlossen war, — ja, es ist wohl anzunehmen, daß manches Werk dieser Art nur entstand, weil Auftraggeber und Käufer die Künstler bedrängten und zu einer Darstellungsweise nötigten, die sie aus freien Stücken kaum gewählt haben würden.

Wer das Reich der bildenden Kunst betreten will, der sollte den Zuruf in sich fühlen, den der biblische Moses hörte vor dem brennenden Busch: „Zieh' deine Schuhe von den Füßen, denn der Ort den du betreten willst, ist heiliges Land!“

Was auch ein wirklicher Künstler zu geben haben mag, und sollte es dem Motiv nach noch so nahe dem „grauen Alltag“ stehen, wird immer eine Botschaft der Seele sein, bestünde sie auch nur darin, daß sie sehen lehrte, wie selbst das Häßlichste noch einen Gottesfunken offenbaren kann, der nur im Kunstwerk zu erlösen ist.

Um diese Botschaft der Seele handelt es sich in aller Kunst!

Die Malerei macht hier keine Ausnahme, so sehr es auch den Anschein haben mag, als reize den Maler in erster Linie die „Wiedergabe“ farbiger Erscheinungen der Außenwelt, etwa um ihr Abbild dauernd „festzuhalten“.

Ich habe schon dargelegt, daß dieses Ziel: — das „Festhalten“ des Natureindrucks, — in vollkommenster Weise erreicht sein wird, wenn es eines Tages gelingt, die Photographie in natürlichen Farben von den Mängeln zu befreien, die ihr derzeit noch anhaften.

Daß der Maler handwerklich fähig ist, mit den Mitteln seiner Kunst Gebilde hervorzubringen, die durch ihre Wirkung auf das Auge ähnliche Reizungen auslösen wie die Dinge der farbigen Erscheinungswelt, betraut ihn nur mit der hohen Aufgabe, das Wort der Seele in den Außen- dingen zu erlauschen, um sodann im Kunstwerk auch Anderen von dem Erlauschten Kunde zu bringen.

Das, was ich hier das Wort der Seele nenne, wird niemals optischen Apparaten und chemischen Verfahren zugänglich sein. Auch alle geschmackvolle „Regie“ der Bildwirkungsmittel kann

dem Wort der Seele, das hier gemeint ist, nicht den ihm gemäßen Ausdruck schaffen.

Der Künstler nur kann es in sich aufnehmen und dann im Werke zum Wiederklang bringen!

Der Wert eines Kunstwerkes wird niemals abhängig sein von dem Grade der Täuschung, die es auf der Netzhaut des Auges hervorbringt, sondern bleibt stets im genauesten Verhältnis zu der Intensität, oder auch der besonderen Innigkeit, mit der sein Schöpfer das „Wort der Seele“ in den Naturdingen erfaßte und dann im Werke auszusprechen wußte.

Der Mensch trägt in sich auf verschiedene Weise die Elemente der gesamten Natur.

Was nun im Äußeren zum Künstler „spricht“ und ihm vernehmbar werden will, wird immer gerade dem gleichen, was er, — als einzigartige Individualität, — in besonders vollkommener Form in sich trägt.

Daher hat die Natur jedem Künstler Anderes zu geben!

Für jeden Schaffenden, der in Andacht und Hingebung auf das „Wort der Seele“ lauscht, wird es sich in anderer, neuer Weise offenbaren. —

Wie weit der Maler die ihm in seinem Handwerk dargebotene Möglichkeit benutzen will,

Dinge der Außenwelt „täuschend“ und „greifbar“ darzustellen, wird stets davon abhängig sein, bis zu welchem Grade die Erinnerung an Naturgegebenes erweckt werden muß, um vor dem Kunstwerk empfinden zu können, was ein individuell bestimmtes Künstlernaturell zum Ausdruck bringen wollte.

Ist das, was der Künstler innerlich als „Wort der Seele“ vernahm, schon durch knappe Andeutungen weiterzugeben, die ihre Ausgestaltung in der Phantasie des Betrachters finden, dann wäre es Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst, eine realistische Wiedergabe der Außendinge anzustreben.

Braucht es hingegen den sinnlich schönen Reiz der Oberfläche jener Dinge, aus denen einem Künstler das „Wort der Seele“ sprach, dann bliebe sein Werk unvollendet, wollte er sich mit bloßen „Andeutungen“ zufrieden geben.

Die köstlichen Zeichnungen Wilhelm Busch's würden keineswegs etwa vollkommener sein, wenn sie bis ins letzte Detail plastisch durchgebildet wären, — hingegen würde einem Stich Chodowiecki's* die Vollendung fehlen, fehlte ihm die minutiöse zeichnerische Behandlung aller darauf dargestellten Dinge.

* Maler und Kupferstecher, 1726–1801.

Die sogenannte „Ausführung“ eines Bildes ist also immer abhängig von dem seelischen Erleben des Künstlers: — von dem, was durch das Bild von Seele zu Seele übertragen werden soll.

Die Vollendung ist erreicht, wenn alles im Werke, — sei es größten Formates oder nur eine winzige Zeichnung, — wirklich ausgesprochen wurde, was der Künstler aussprechen wollte.

Nicht „das große Wollen“ allein kann dem Werke eines Künstlers Bedeutung verleihen!

Erst dann verdient solches Wollen Beachtung, wenn das Werk alles zum Ausdruck bringt, was „gewollt“ worden war! —

Es gibt viele Menschen die künstlerisch zu empfinden fähig sind, und viele, die gar Großes „wollen“, — den schaffenden Künstler macht aber erst die Fähigkeit, Empfundenes und Gewolltes auch ausdrücken zu können, und zwar in der Sprache seiner Kunst, ohne Anleihen in kunstfremden Bezirken.

Die Sprache der Kunst hat eherne Gesetze!

Nicht anders als in der Musik, wo jede Tonfolge gesetzmäßig begründet sein muß, wenn überhaupt von „Kunst“ die Rede sein soll, wird auch in der Malerei eine strenge Gesetzmäßig-

keit verlangt, deren Erfüllung jeder Betrachter am Werke festzustellen vermag, sofern er selbst die Gesetze der Darstellung in der Kunst des Malens kennt, — welches „Kennen“ hier ein Erfahrenhaben bedeutet.

Entspricht ein Werk der Malerei diesen Gesetzen nicht, dann ist es in keinem Falle ein Kunstwerk, — mag es auch eine sehr tüchtige Arbeitsleistung sein, — mag auch die Darstellung im Beschauer tiefstes seelisches, aber nicht durch Kunst bedingtes Erleben auslösen.

Nur das gesetzmäßig vollendete Kunstwerk kann das reine Kunsterlebnis vermitteln.

Ein Beispiel aus der Lyrik möge das verdeutlichen.

Es gibt selbst in der reichen Fülle der Gedichte Goethes nichts Vollendeteres als die acht Zeilen:

„Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.“

Jeder Zeitungsreporter kann mit Leichtigkeit die Situation beschreiben, die in diesem Gedicht geschildert wird.

Keineswegs aber wäre durch solchen Bericht etwa der Inhalt dieses reifsten Werkes der Poesie wiederzugeben.

Sein wesentlicher und den Kunstwert des Gedichtes bedingender „Inhalt“ ist vielmehr beschlossen in der vollendeten Komposition der Worte, die nur in dieser, immanenten Sprachgesetzen entsprechenden Folge die seelischen Schwingungen auslösen, die jeder Empfindende beim Lesen des Gedichtes erlebt.

Nichts ist hier nur „Form“, — nichts nur „Inhalt!“

Form und Inhalt sind untrennbar zu vorher nie gewesener Einheit verschmolzen!

So nur ist reines Kunsterlebnis zu vermitteln.

In der Malerei lassen sich von dem Geübten und der Kunst Kundigen ähnliche Beispiele in Menge finden.

Whistlers feingespielte Farben-„Adagios“ würden auch in der besten farbenphotographischen Wiedergabe ihrer Naturvorbilder niemals zu

finden sein, und die beste photographische Aufnahme einer Ballettprobe enthält nichts von den sublimen künstlerischen Erlebnissen die Degas in seinen fast nüchternen Pastellen vermittelt, auf denen eine Bühnenecke, ein Stück Coullisse und ein paar recht wenig „schöne“ Ballerinen zu sehen sind, alles aufgelöst in eine Symphonie sonoror Farbenmassen und distinkter Linien.

Was ein wirkliches Kunstwerk an Seelischem zu geben hat, wird ja nicht durch seinen beschreibbaren Schaffens-Anlaß bestimmt.

Man muß ein Werk der Malerei als solches sehen lernen, ohne sich durch das gegenständlich Dargestellte und dessen Lebenswerte beirren zu lassen.

Den wahren „Inhalt“ eines Kunstwerkes muß man aus seiner inneren Gesetzmäßigkeit erföhlen, und darf nicht glauben, die dargestellten Dinge allein machten den Inhalt aus.

Auch die in den letzten Jahrzehnten so sehr überschätzte „getreue Naturbeobachtung“ gibt einer Bildtafel noch keineswegs den Rang eines Kunstwerkes.

Wo Form und Inhalt nicht Eines wurden, liegt noch kein Kunstwerk vor, — und der „Inhalt“ eines Werkes der Kunst kann immer nur aus künstlerischen Werten bestehen!

Erst dort, wo ein seelisches Erleben das sich nur mit den Mitteln des Malers übertragen läßt, seinen kunstgemäßen Ausdruck fand, darf von einem Kunstwerk der Malerei gesprochen werden, mag der optische Eindruck eines solchen Bildes zugleich Natur-Erinnerungen wachrufen oder nicht.



Plastisches Empfinden

Wenn auch das Verständnis der Kunst des Malens, selbst bei vielen unserer Gebildeten, noch manches zu wünschen übrig läßt, weil die „Bildung“ in diesen Tagen vornehmlich eine Bildung des Denkens, des intelligiblen Vorstellens ist, und sich noch nicht wieder bis zu einer Bildung des Anschauens zu erheben vermochte, so wird man doch noch weit eher der bewußten und begründeten Freude an den Werken der Malerei begegnen, als dem verstehenden und genußfreudigen Einfühlungsvermögen vor den Gebilden der Plastik.

Es fehlt zwar unseren Großstädten nicht an plastischen Denkmälern, und in den Wohnungen findet sich mehr „Kleinplastik“ als wünschbar wäre, aber leider fehlt es in beiden Fällen gar sehr am sicheren Instinkt für Qualität, am Sinn für das wirklich Künstlerische und im Reiche der Kunst Bedeutende.

Ahnungslos füllt man seine Wohnung an mit den übelsten Erzeugnissen fabrikmäßig hergestellter, sogenannter „Kleinkunst“, und findet

kaum einen Unterschied zwischen diesen künstlerisch unmöglichen Bazarwaren und den vollendeten Kleinplastiken unserer bedeutendsten Bildhauer.

Auf öffentlichen Plätzen stellt man erbärmliche Gliederpuppen gigantischen Formates auf, und meint damit der Nachwelt Werke zu hinterlassen, die gewiß doch neben allem bestehen könnten, was Griechen und Römer in ihren besten Kunstzeiten geschaffen haben.

Unsummen werden so im Kleinen wie im Großen vergeudet, und gewaltige Mengen kostbaren Materials werden unbrauchbar gemacht, um plastische Dinge hervorzubringen, die der Kunst des plastischen Formens so fern sind wie der Zinnsoldat auf dem Pferdchen, den man in den Spielzeugschachteln der Buben finden kann.

Ursache aller dieser irrenden Geschäftigkeit, die Gutes zu schaffen glaubt und dabei nur das Miserabelste zu Tage fördert, ist ein absolutes Mißverstehen der Kunst des Plastikers.

Der plastische Sinn des Auges ist ohne jede Ausbildung und es fehlt jegliche Sicherheit des Urteils.

Was die meisten Nichtkünstler sich unter einer „guten Plastik“ vorstellen, ist, — mit einem Wort gesagt: — Panoptikumskunst.

Wenn der neueste Raubmörder durch den Modelleur des Panoptikums „verewigt“ werden soll, dann schwebt dem Darsteller kein anderes Ziel vor Augen, als die möglichst naturgetreue Wiedergabe des Verbrechers, in recht erschreckender Vortäuschung des Lebens.

Sind die gläsernen Augen eingesetzt, Augenbrauen, Bart und Haar „recht natürlich“ eingeklebt, und ist die Bemalung der Hautflächen gut gelungen, dann kann der wackere Nachbildner des menschlichen Scheusals befriedigt auf das Werk blicken, denn es ist kaum mehr von „der Natur“ zu unterscheiden.

Der Künstler aber, der ein plastisches Kunstwerk schaffen will, steht himmelhoch über dem Bestreben, derartige plastische „Naturähnlichkeit“ erzielen zu wollen.

Er spricht die Sprache dreidimensionaler Formen, und sein ganzes Wirken zielt einzig daraufhin, in solchen Formen ein Werk zu gestalten, das als eine Symphonie im Reiche plastischer Formschönheit gelten kann.

Das Werk des Plastikers, der ein wirklicher Künstler ist, stellt eine in sich geschlossene Welt dar, von der Welt naturgegebener plastischer Formen streng gesondert durch den künstlerischen Impuls, der hier zu einer Schöpfung reiner Kunstformen führte.

Jede Kunst, die von den Formen der äußeren Welt ihre Anregungen empfängt und sodann zu Werken gelangt, die als Kunstwerke angesprochen zu werden verdienen, kann als eine Art „Übersetzung“ der Naturformen betrachtet werden: — eine Übersetzung in die persönliche Sprache des Künstlers, die wieder bedingt ist durch das Material, aus dem der Künstler schafft.

Es ist unmöglich, Naturformen sklavisch kopieren zu wollen und dennoch ein Kunstwerk zu schaffen.

Kunst ist die Ausdruck gewordene innere Welt eines Künstlers, und steht als eine Welt für sich, — nicht mehr den Naturformen eingegliedert, innerhalb eigener Formgrenzen vor dem Auge des Beschauers.

Sucht der Beschauer in einem Kunstwerk lediglich die schöne Naturform, so fehlt ihm eben noch der entwickelte Sinn für Kunst als solche.

Er würde besser tun, das, was er sucht, gleich in der Natur zu suchen, wo es wahrlich zu finden ist!

Mehr noch als beim Werke des Malers, fühlt sich der „Laie“ versucht, im plastischen Kunst-

werk nach der Naturform, statt nach der Kunstform zu suchen, denn während die Malerei auf der Fläche nur die Anregung zu dreidimensionaler Raumvorstellung geben kann, ist im plastischen Kunstwerk alles nach Höhe, Breite und Tiefe gestaltet, und in dieser Hinsicht der Naturform analog gebildet.

Wenn man das Empfindungsvermögen für plastische Kunst entwickeln will, muß man daher vor allem von der Suggestion loszukommen suchen, als habe man es mit einem Gebilde aus Naturformen zu tun, nur weil plastische Kunst ebenso wie jede plastische Form der Natur sich im Raume auswirkt.

Die Formensprache des Plastikers muß in der gleichen Weise erkannt und gleichsam zu „lesen“ versucht werden, wie die Sprache der Farben und Linien in der Malerei, unbeirrt durch den kunstfremden Anreiz zu Vergleichen mit den entsprechenden Naturformen.

Zu solchem Eingehen auf das Wesentliche der plastischen Kunst ist die Entwicklung eines „Sinnes“ vonnöten, den ich als „Tastsinn des Auges“ bezeichnen möchte.

Das Auge muß lernen, alle die Flächen, Wölbungen und Einbuchtungen: — die „Buckeln und Höhlungen“ des plastischen

Kunstwerkes empfindend abzutasten, das Gefühl für die Gegensätze und ihren Rhythmus zu entwickeln, die Harmonie der in die Tiefe gestalteten Formflächen zu erspüren, um so allmählich die persönliche künstlerische Sprache zu verstehen, die dem Bildhauer allein zur Verfügung steht, will er seine innere plastische Welt nach außenhin darstellen.

„Plastik ist die Kunst der Buckeln und Höhlungen“, — sagt Rodin, und dieses Wort eines in der Neuzeit, dem künstlerischen Temperament nach, jeden Vergleich ausschließenden plastischen Bildners könnte schon allein genügen, auch den kunstfremden „Laien“ zum Verständnis und zum einführenden Erleben plastischer Kunst hinzuleiten...

Er braucht ja nur ein plastisches Werk darauf hin zu sondieren, ob diese „Buckeln und Höhlungen“ eine kraftvolle, eindringliche und innerhalb des Werkes einheitliche Formensprache ergeben, — ob sie seelischem Empfinden Ausdruck schaffen, oder ob sie, leer und glatt, nur eine konventionelle Scheinwiedergabe der Natur erstreben, statt eine in sich geschlossene Welt zu gestalten, der Natur nur Schaffensanregung war.

Während aber Rodin sich eine fast wie ungebändigt erscheinende, nur seinem Bildner-

willen allein gemäße, persönlich eigene, lebendige Sprache der Formen geschaffen hatte, um seiner seelischen Bewegung Ausdruck zu geben, — eine Sprache die allen zum leeren Pathos wurde, die sie zu Lebzeiten oder nach dem Tode des großen Meisters nachzuahmen suchten, — erstand in Deutschland eine Bildhauerschule, angeregt durch Erkenntnisse, die der wohl bedeutendste unter den deutschen Plastikern des neunzehnten Jahrhunderts: Adolf von Hildebrand, auf seine Schüler übertrug, und auch in einem kleinen Werkchen: „Das Problem der Form“ ausführlich darlegte.

Die Erkenntnisse Hildebrands waren Früchte eines intensiven und von hohem Kunstverstand geleiteten Studiums der Alten: — der plastischen Werke der Antike und der Renaissance.

Die kleine Schrift: „Das Problem der Form“ versucht darzulegen, daß die Schöpfer der bedeutendsten Werke plastischer Kunst, deren sich die Welt zu erfreuen hatte, stets ihre Formensprache zu bändigen strebten durch einen Willen zu höherer Einheitsform, indem sie ihren Werken eine ideale, nur zu ahnende stereometrische Form zu Grunde legten.

„Malerisch“ gedachte Plastik lehnte Hildebrand ab, und vor allem bekämpfte er die „Rundplastik“ — das plastische Gebilde das von allen

Seiten eine gleich gute Ansicht bilden solle, — und erbrachte auf seine Art den Beweis der künstlerischen Unerfüllbarkeit solcher Forderung.

Seiner Auffassung nach soll ein gutes plastisches Kunstwerk von einer Ansicht aus sich entwickeln, und er machte das deutlich durch den schon von Michelangelo gebrauchten Vergleich, daß das Werk in ähnlicher Weise aus dem Steinblock erstehen müsse, wie eine Figur, die man in einen gefüllten Wassertrog legt, beim langsamen Abfließenlassen des Wassers mehr und mehr zum Vorschein kommt, wobei hier das allmählich verschwindende Wasser dem fortgemeißelten Stein zu vergleichen wäre.

Das fertige plastische Kunstwerk soll dann, nach Hildebrands Forderung, in den plastischen „Ausladungen“: seinen äußersten, in den Raum hinausstrebenden Punkten, gleichsam wieder einen ideellen Block darstellen. Es soll keine Form des Werkes dem Beschauer entgegenspringen, sondern der Blick soll stets von den erhöhtesten, äußersten Punkten in die Tiefen der Gesamtform geführt werden.

Daß dieser Auffassung der künstlerischen, plastischen Form eine hohe Weisheit innewohnt, ergibt sich schon daraus, daß auch Plastik eine Kunst fürs Auge ist, und daß das Auge nur dort eine wohltuende Befriedigung erfährt, wo

die ihm dargebotene Form sich mit einem Blick im ganzen erfassen läßt, bevor die Gliederung der einzelnen Teile zur Empfindung kommt.

Alles Doktrinäre aber ist im Reiche der bildenden Kunst vom Übel, und so darf man denn auch gewiß nicht glauben, seit Hildebrand sei das Problem der künstlerischen plastischen Form nun ein- für allemal gelöst.

Es liegt hier, trotz allen Hinweisen Hildebrands auf die große plastische Kunst der Alten, doch nur eine individuell gültige Lösung vor, und ihre blinde Übernahme durch ganz anders geartete Naturen hat leider Bildwerk genug entstehen lassen, das hinter formaler „Geschlossenheit“ die ureigene Begabung des jeweiligen Schöpfers in trister Bindung hält. Es führt leider nicht immer zu künstlerischer Entfaltung, wenn die Schüler eines Meisters mit dessen ureigenen Kunstmitteln auszukommen trachten.

Der Suchende auf dem Wege in das Reich der bildenden Kunst, der erst sehen lernen will, wird sich aber noch mehr wie der Künstler davor zu hüten haben, irgend einer Kunst-Theorie zu verfallen, sei sie auch verstandesmäßig überaus einleuchtend und aufs beste begründet.

Die Selbsterziehung zum plastischen Sehen im künstlerischen Sinne ist leichter als mancher ahnen mag, der jetzt noch mit einer gewissen Scheu einen Blick auf plastische Kunstwerke wirft, im Gefühl der inneren Unsicherheit seines Urteils, und dem Plastik — wie er meint — „nichts zu sagen“ hat, weil er das Werk des Plastikers noch nicht für sich zum klingenden „Sprechen“ bringen kann, wie allenfalls ein Werk der Malerei, für dessen Farben- und Formensprache auf der ebenen Fläche ihn vielleicht schon eine gewisse „Gewöhnung“ des Auges einigermaßen erzogen hat.

Aber auch das Erschließen des kunstwertbestimmenden Inhalts von Werken der Plastik verlangt vorerst reichliche Seh-Übungen und hingebendes Versenken im Betrachten guter plastischer Kunst.

Man wird sich entschließen müssen, auch den Museen plastischer Bildwerke das gleiche Interesse entgegenzubringen, wie den Bildergalerien, und man wird dort wie hier gut daran tun, wenn man endlich die Betrachtung des Dargestellten ablöst durch Vertiefung in die künstlerische Art der Darstellung.



Künstler und „Laie“

In der Gebrauchssprache des Alltags gibt es Worte und Wortverbindungen, die allgemeines Übereinkommen ruhig gelten läßt, auch wenn vielleicht zu fragen wäre, ob sie zu Recht bestehen.

Ein solches Wortklischee soll absichtlich den Titel dieser kleinen Betrachtung bilden, weil hier gut sein wird, einmal zu untersuchen, ob die Bezeichnung aller Nichtkünstler als „Laien“ sich unter allen Umständen rechtfertigen läßt, oder ob es auch künstlerisch begabte Menschen gibt, die nicht ausübende Künstler und dennoch keine „Laien“ sind.

Den etymologisch bekannten Ursprung des Wortes „Laie“, allwo es einen Menschen aus dem Volke meint, nur nebenher streifend, will ich dieses Wort hier vielmehr in seiner heutigen, landläufigen Bedeutung betrachtet wissen.

Da bezeichnet man denn kurzweg jeden Menschen, der in irgend einem, gewisse Kenntnisse verlangenden Bereich menschlicher Tätigkeit nicht fachkundig ist, als einen „Laien“ auf diesem

Gebiet, — so, wie nach alter kirchlicher Übung, jeder Gläubige als „Laie“ gilt, gegenüber seinen, der Gottesgelahrtheit kundigen Glaubenslehrern.

Sofern es sich demnach im Reich der bildenden Kunst um die schöpferische Kraft zur Zeugung künstlerischer Gestaltungen handelt, — ja selbst dort, wo es sich nur um das dem Künstler geläufige Handwerk dreht, — läßt sich die Unterscheidung zwischen Künstlern und Laien gewiß mit guten Gründen rechtfertigen.

Anders aber steht es, wenn wir vom künstlerischen Fühlen sprechen, für das zwar der Künstler von Natur aus mehr Eignung in sich trägt als andere Menschen, und dem er allein nur, kraft seiner Begabung, Ausdruck zu schaffen vermag, — das aber durchaus nicht etwa nur ihm allein vorbehalten ist.

Wäre nur dem Künstler allein die Möglichkeit erschlossen, künstlerisch fühlen zu können, dann würde er sich vergeblich unter Nichtkünstlern nach Menschen umsehen, die imstande wären, sein Werk empfindend in sich aufzunehmen.

Es gäbe dann wirklich nur eine Kunst für Künstler, und alle künstlerische Schöpfung wäre nur für die künstlerisch Schöpferischen der Mit- und Nachwelt da.

Tatsächlich liegt die Zeit ja noch nicht lange hinter uns, in der man resigniert auf das Kunstinteresse der „Laien“ verzichten zu müssen meinte, weil nur der Künstler Kunst erfassen könne.

War solche Auffassung auch töricht, so lag ihr doch die Erkenntnis einer Wahrheit zugrunde: — der Wahrheit, daß Kunst nur dem künstlerisch empfindenden Menschen faßbar werden kann.

In der Welt der Musik ist man sich längst über diese Wahrheit klar.

Man spricht da von „musikalischen“ und „unmusikalischen“ Menschen, und man weiß sehr genau, was auch den Hochbegabten unter den Musikalischen immer noch vom berufenen Schöpferischen: — vom Komponisten, ebenso aber auch vom nur reproduzierenden, zur kongenialen Einfühlung in Schöpferisches berufenen Künstler scheidet.

Ja, man darf sagen: — je begabter der musikalische Mensch ist, desto weniger wird er in Gefahr kommen, sich selbst für einen „Künstler“ zu halten, wenn er es nicht ist.

Er wird kaum in Versuchung geraten, selbst komponieren zu wollen, und wenn er wirklich zu den Ausnahmen gehört, die auch da einmal

einen Versuch wagen zu dürfen glauben, dann wird es ihm doch gewiß nicht im Traume einfallen, zu erwarten, daß seine Kompositionsversuche nun in den großen Konzerten aufgeführt werden müßten. Ebensowenig wird er Klavierkonzerte geben wollen, auch wenn er imstande ist, recht Schwieriges vorzüglich vom Blatt zu spielen.

Ein „musikalischer“ Mensch ist innerhalb des Bereiches der Musik keineswegs „Laie“, und empfindet sich auch gewiß nicht als solchen.

Der „Musikalische“ ist der ideale Verstehende für das schöpferische Werk des Komponisten, — ist befähigt und genügend künstlerisch gebildet, alle Werte und Schönheiten des Werkes empfindend in sich aufzunehmen.

Auch die bildende Kunst hat solche ideale Verstehende sehr nötig.

Auch hier braucht der Schaffende die Liebenden: — Einfühlungsfreudige, Einfühlungsfähige, die keineswegs „Laien“ sind, sich aber ebensowenig für „Künstler“ halten.

Es handelt sich nur um durch und durch künstlerisch gebildete, feinempfindende Menschen, — und wie die „Musikalischen“ Begabte des Gehörs

sind, so braucht die bildende Kunst Begabte des Auges!

Leider haben wir im Sprachschatz der bildenden Kunst kein so sicher definierendes Wort, wie es der Tonkunst zu Gebote steht, die ihre begabten und künstlerisch gebildeten Empfindenden „musikalisch“ nennt.

Der Mangel eines gleichwertigen Wortes im Bereich der bildenden Kunst trägt sehr viel Schuld daran, daß hier die entsprechende breite Schicht künstlerisch erzogener Verstehender fehlt.

Aber es fehlen nirgends die Menschen, die einen solchen Kreis Kunstkundiger auch für die bildende Kunst ergeben könnten, nur — verstehen sie sich und ihre Begabung falsch!

Sie mißverstehen ihre Begabung zu künstlerischem Empfinden kurzerhand dahin, daß sie wohl zum künstlerischen Schaffen berufen seien, und geben diesem fatalen Mißverständnis gerne nach, bis sie jeden Maßstab sich selbst gegenüber verlieren und ihr belangloses Tun dann eitelfroh dem Wirken wirklich schöpferisch Begnadeter gleicherachten.

Die Skala dieser „Künstlerischen“ die sich dem Irrtum ergeben, Berufene des Schaffens zu sein, reicht sehr hoch hinauf.

Aus dem Mißverstehen ihrer selbst heraus haben viele sich verleiten lassen, Akademien und Kunstschulen zu besuchen, haben dort mancherlei gelernt, und halten sich nun allen Ernstes für schaffende „Künstler“, — werden auch wohl zuweilen von wirklichen Künstlern, ohne sonderliche Neigung zu kritischer Wertung, gutmütig als „Kollegen“ betrachtet, und fühlen sich dann sehr ungerecht beurteilt, wenn ein Kunstkundiger in ihren Werken den Mangel an schöpferischer Kraft erkennt, auch wenn das Erlernbare gut bewältigt ist.

Nun ist es freilich sehr schwer für die solcherart Selbstbetörten geworden, noch zu einer erbarungslosen Klarheit über sich selbst zu kommen, denn aus dem anfänglichen Mißverstehen einer Begabung resultierte ein Alltagsberuf, der aufgegeben werden müßte, würde erkannt, daß er nur einer Selbsttäuschung zu verdanken ist, daß die eigentliche Berufung zum künstlerischen Schaffen fehlt.

Zu Anfang nur läßt sich hier das Verderben einer Erdenlaufbahn noch verhüten, wenn der künstlerisch Empfindende rechtzeitig erkennt, daß ein kunstgebildeter, begabter Aufnehmender für die Kunst wahrhaft bedeutsam werden kann, während das Dasein eines unschöpferischen Malers oder Bildhauers weder ihn selbst beglücken

noch der Kunst in irgend einer Weise Förderung bringen wird.

Das Musikverständnis hätte nie die relative Höhe erreicht, auf der wir es heute innerhalb weiter Gesellschaftskreise antreffen, ohne die klare Einsicht der „Musikalischen“ in ihre Befähigung und deren Grenzen.

Bescheiden, aber dennoch seiner Begabung wohlbewußt und froh, erfreut sich der „Musikalische“ seines Einfühlungsvermögens an den Werken der wirklich zum Schaffen Berufenen, und er wendet sein technisches Können lediglich an, um solche Werke zu studieren und seinem Empfinden näher bringen zu können.

Vergleicht man die „Musikalischen“, wie es hier geschieht, mit den zur Empfindung bildender Kunst Begabten, so läßt sich wohl sagen, daß unter den für Musik Empfindungsfähigen, weit mehr Selbstkritik, weit mehr Ehrfurcht vor der Kunst zu finden ist.

Tausende von Konzerten würden nicht ausreichen im Jahr, wenn alle „Musikalischen“ die auf ihrem Instrument gleichviel, wenn nicht mehr leisten, wie die Überzahl der Füller moderner Kunstaussstellungen als Maler oder Plastiker, sich ebenso vor dem Publikum produzieren wollten...

Es ist wahrlich an der Zeit, daß auch die für das Empfinden der bildenden Kunst Begabten, aber nicht zu schöpferischem Künstlertum Berufenen, sich ihres Eigenwertes als Kunst-Liebende bewußt werden, die ganz gewiß nicht mehr als „Laien“ zu bezeichnen sind.



Künstler, Publikum und Jury

Der Besucher periodischer Ausstellungen, wie sie von den verschiedenen Künstlerkorporationen von Zeit zu Zeit veranstaltet werden, sieht mit mehr oder weniger Freude alle die zur Beschauung dargebotenen Werke, er bewundert, oder äußert sein Mißvergnügen, aber er denkt kaum an die vielen Enttäuschten, die ihre Werke zur gleichen Schau eingesandt hatten, deren Arbeiten aber von der ihres undankbaren Amtes waltenden Jury abgelehnt werden mußten. (Wie bitter dem auswählenden Juror die Ablehnung des notorisch Bedeutungslosen zuweilen werden kann, da er doch die Enttäuschung voraussieht, die er damit schaffen muß, weiß ich aus genügender eigener Erfahrung in dieser verantwortlichen Tätigkeit.)

Noch weniger kommt dem nicht mit dem Werden einer Kunstaussstellung Vertrauten zu Bewußtsein, mit welchem Unbehagen so mancher der Künstler, deren Werke an den Wänden hängen, die von der Jury getroffene Auswahl konstatiert, indem er zwar eine oder die andere seiner Arbeiten ausgestellt findet, aber gerade das Werk vermißt, dessen Annahme ihm besonders erwünscht gewesen wäre.

Die Verbitterung über solche gänzliche oder teilweise Ablehnung ist nur zu begreiflich.

Die Künstler selbst hielten ja doch ihre eingesandten Werke sicherlich für wertvoll genug, um sie mit Ehren öffentlich zeigen zu können, und mancher hatte vielleicht hohe Hoffnungen gehegt, seines Erfolges in der Öffentlichkeit zum voraus schon allzusicher.

Man darf es den Zurückgewiesenen kaum verargen, wenn sie sich außerstande sehen, die von der Jury getroffene Auswahl auf objektive Gründe zurückzuführen, — wenn sie statt dessen persönliche Motive, oder Gegnerschaft gegenüber ihrer eigenen Kunstrichtung als wahre Ursache der Ablehnung zu erkennen glauben.

Begreiflicher Ärger über die vermeintliche ungerechtfertigte Kränkung tobt sich so gegen die Jury aus und sieht in ihr nur ein böses Hemmnis auf dem Wege zum Erfolg.

Nun gibt es zwar gewiß Kunstausstellungen, bei denen jeweils im voraus feststeht, wessen Werke ausgestellt werden sollen, so daß auch das beste Bild, die beste Plastik eines nicht zum Kreise der vorbestimmten Aussteller gehörigen Künstlers schonungslos refüsiert wird.

Aber von derartiger Ausstellungsmache darf man wohl im allgemeinen absehen, und in dieser

Abhandlung hier soll uns nur die ebenso verantwortungsvolle wie undankbare Aufgabe einer gewissenhaften und nicht durch kunstferne Verpflichtungen gebundenen Jury beschäftigen.

Ein solches Kollegium kunstkundiger Beurteiler wird nie ein anderes Ziel seiner Tätigkeit kennen, als die Förderung wirklicher Kunst, und bei Verfolgung dieses Zieles ergibt sich natürlich die Pflicht, alle Scheinkunst, alles nur halbgekonnte oder sonstwie Wertlose von den Ausstellungen fernzuhalten.

Soll die Einrichtung einer Jury bei Kunstausstellungen überhaupt Daseinsberechtigung haben, dann müssen die Juroren kunst-erzieherisch wirken wollen.

Um so zu wirken, müssen sie alles ablehnen, was sich als „Kunst aus zweiter Hand“ herausstellt, was die Ursprünglichkeit vermissen läßt, die das Werk eines echten Künstlers unter allen Umständen von der Mache unschöpferischer „geschickter Maler“ oder „virtuoser Modelleure“ unterscheidet.

Eine solche Unterscheidung ist aber für das geübte Auge so sicher zu treffen, wie Schwarz von Weiß zu unterscheiden ist!

Die Scheinkünstler werden jedoch immer

die im Reiche der Kunst noch Unkundigen auf ihrer Seite haben.

Beide Kategorien glauben in ihrer Ahnungslosigkeit, daß eine gewisse angelernte Fertigkeit im Technischen und ein leidlicher Farbenschmack ausreichend seien, um ein gutes Bild zu malen, oder daß ein anatomisch richtig modellierter Akt schon ein Kunstwerk der Plastik sein müsse, — von dem Heer der Reißbrett-„Architekten“ nicht zu reden, die jedes originale Werk wirklicher Baukünstler für vogelfrei halten, nur dazu entstanden, um schwachen Nachempfíndern als Formenvorlage zu dienen.

Bilder, die übermalten Photographien zum Verwechseln ähnlich sehen, oder aller künstlerischen Formgedanken bare Plastik im Stil der Zuckerbäckerfiguren werden für „Kunst“ gehalten, aber man steht vor Rätseln, wenn sich irgendwo wirkliche Ursprünglichkeit, wirkliches schöpferisches Künstlertum offenbart.

Nur diese echte Ursprünglichkeit aber, nur das künstlerische Bekenntnis der Seele, gehört in eine Kunstaussstellung, die mehr sein will als ein Verkaufsbazar.

Erzieherisch kann eine Ausstellung von Werken der bildenden Kunst nur dann wirken, wenn den im Reiche der Kunst noch Unkundigen Gelegenheit geboten wird, Auge und Empfindungs-

vermögen an Schöpfungen zu schulen, die sichere Beweise dafür sind, daß die Urheber keine anderen Beweggründe zum Schaffen kannten, als den Gehorsam gegenüber dem „Daimonion“ in ihrer Seele.

Wer das nicht in sich trägt, der weiß natürlich auch nicht, von was da gesprochen wird. Oder: er hält gar seine Freude an seiner Geschicklichkeit beim Hantieren mit Pinsel und Farbe, mit Radiernadel und Ätzwasser, mit Modellierholz und Tonerde, für den „Gott“ in seiner Brust.

Wer aber nur malt, zeichnet, radiert oder modelliert, weil er es nun einmal leidlich zustande zu bringen versteht, dessen Arbeiten gehören gewiß nicht in eine ernst zu nehmende Kunstaussstellung.

Derartige Leute sind zahlreich wie Butterblumen, aber man braucht in einer Ausstellung die Wände viel zu nötig um wirkliche Kunst, um das Erlesene und Seltene, oder doch das zu respektierende Ringen nach höchsten Werten vor Augen zu stellen, als daß man verantworten könnte, bloße Geschicklichkeitsproben dort zu zeigen.

Es mag im Einzelfalle recht traurig sein, wenn ein Mensch, der nicht den Beruf zum Künstler empfangt, sich mit dem Material und Werkzeug des Künstlers sein Brot verdienen muß, und

dann die herbe Enttäuschung der Ablehnung seiner Arbeiten in den Kunstaussstellungen erfährt, in denen er die Anerkennung als „Künstler“ zu erlangen hoffte.

Aber es ist nicht gleichgültig, womit man sein Brot verdient, und wenn man es durch Täuschung seiner Mitmenschen zu erwerben sucht, so ist das ethisch unbedingt verwerflich.

Jeder, der ein Bild an seine Wand hängt oder eine Kleinplastik in seiner Wohnung aufstellt, möchte in diesem Besitz ein Kunstwerk sein eigen nennen, auch wenn er nichts von der Sache versteht, und irgend eine kunstleere Fleißarbeit für „Kunst“ hält.

Dem Publikum zu zeigen, was wirkliche Künstler-Tat ist, dem Unkundigen im Reiche der Kunst die Augen zu öffnen, damit er Kunst von Mache unterscheiden lerne, — dazu sind Kunstaussstellungen berufen, und wenn sie daneben den Verkauf der ausgestellten Werke vermitteln, so schaffen sie zugleich die materielle Basis für die Erhaltung echten künstlerischen Schaffens.

Eine Jury wird ihr Amt nur dann gerecht verwalten, wenn sie in unerbittlich strenger Siebung von der ihrer Sorge anvertrauten Ausstellung alles fernhält, was nicht die Weihe echter Künstlerschaft sichtbarlich dokumentiert.

Es soll gewiß nicht bestritten werden, daß einem Künstler auch von einer nach gerechter Wägung strebenden Jury aus menschlich verstehbaren Gründen irgendwelches Unrecht angetan werden kann, aber solches Unrecht geschieht viel seltener als die Halb- und Scheinkünstler meinen, und ist es wirklich einmal geschehen, so läßt die Korrektur des Fehltrurteils gewöhnlich kaum lange auf sich warten.

Weit bedenklicher wirkt sich die allzuweit-herzige Liberalität einer Jury aus, was so manche Kunstaussstellung mit drastischer Deutlichkeit zeigt, — besonders dort, wo die Masse der Darbietungen schon den erzieherischen Wert der Veranstaltung in Frage stellt.

So unabweisbar auch die Pflicht einer verantwortungsbewußten Jury besteht, jede Kunst-richtung und jede persönliche Eigenart zu fördern, sobald das zu beurteilende Werk schöpferische Qualitäten aufweist, so sehr müssen die für eine Kunstaussstellung Verantwortlichen sich davor hüten, aus Gründen, die mit der Kunst nichts zu tun haben, Arbeiten mit aufzunehmen, wie sie auch jede „juryfreie“ Ausstellung in Masse, und neben dem in ihr zu findenden Echten, zeigt, weil sie da, wohl oder übel, gezeigt werden müssen.

Wie der Künstler nur im Vertrauen auf die

Urteilssicherheit einer Jury ihr sein Werk vorlegen kann, so muß auch das Publikum sicher sein, daß Werke, die eine Künstler-Jury passierten, wahrhafte Kunstwerke sind, und wert, erworben zu werden.

Ich weiß sehr wohl, weshalb ich einer weit- aus ernsteren Auffassung des Jurorenamtes bei der Vorbereitung von Kunstausstellungen das Wort rede, umsomehr, als ich ja ausschließlich für Andere spreche.

Ohne hier irgend einer Künstlerkorporation oder Ausstellungsleitung zu nahe zu treten, und ohne damit ein Geheimnis preiszugeben, glaube ich doch an die vielen schwächlichen Ausstellungsstücke erinnern zu müssen, von denen jeder mit den Verhältnissen Vertraute weiß, daß diese Bilder und Plastiken nur darum in eine jurierte Kunstausstellung gelangten, weil der Verfertiger ein Schützling oder Freund eines der amtierenden Juroren war, der wieder seinerseits die Stimmen seiner Mitjuroren nur erlangte, weil die seine bei der Beurteilung eingesandter Werke der Freunde und Schützlinge anderer Juroren gebraucht wurde.

Mit solchen Gepflogenheiten sollte, wo immer sie noch bestehen, im Reich der Kunst endgültig aufgeräumt werden, wenn jurierte Ausstellungen noch daseinsberechtigt bleiben wollen.



Das Kunstwerk und seine „Technik“

Unter den Besuchern einer modernen Kunst-Ausstellung kann man jeweilen eine ganz besondere Kategorie herausfinden, die meist schon zu einem gewissen künstlerischen Empfinden gelangt ist aber nun dunkel zu fühlen glaubt, daß ein völliges Erfassen eines Kunstwerkes auch ein genaues Wissen um seinen Werdeprozeß in sich schließen müsse. Man fängt dann an, Belehrung über das Technische zu suchen, liest Bücher über die Technik der Malerei und der graphischen Künste, ist schließlich beglückt, wenn man herausfinden kann, ob ein Bild in Öl- oder Temperafarben gemalt ist, ob es sich bei einer Radierung um eine Kaltnadelarbeit oder ein Aquatinta-Blatt handelt, und bleibt zuletzt dennoch wieder unbefriedigt, weil man fühlt: — es fehlt da immer noch etwas, das man nicht aus Büchern lernen kann und das einem auch die Künstler, wenn man sie fragt, niemals so richtig erklären können. „Man müßte halt öfters Gelegenheit haben, dabei zuzusehen, wie so ein Werk entsteht!“

Aber auch dieses Zusehen würde den Unbefriedigten nicht weiter bringen, denn was er

eigentlich sucht, ist gar nicht das handwerklich Technische an sich, sondern etwas, das hinter diesem Handwerk steht, und das sich seiner nur bedient, um sich Ausdruck zu verschaffen. Er sucht den Geist der Technik im Werke und meint ihn zu finden, wenn er über das Handwerkliche Bescheid wüßte.

In der bildenden Kunst ist aber Form und Inhalt völlig identisch, und jeder etwa vom Beschauer festzustellende, nicht in der Form beschlossene „Inhalt“ eines Kunstwerkes ist nur Zugabe, hat mit dem eigentlichen Kunst-Inhalt nichts zu tun! Die Form des Werkes bedingt seine Technik, denn alles Technische an einem Kunstwerk ist nichts weiter, als Gestaltung seiner Form, mithin: Aussprache seines Inhalts.

Es kann den Beschauer auf keinen Fall zu einem tieferen Erfassen führen, wenn er auch noch so genau Bescheid weiß über die handwerklich technischen Bedingungen, die der Künstler bei Gestaltung der Form zu beachten hatte, dagegen wird jeder Beschauer erst dann zu einem eigentlichen Kunstgenuß kommen, wenn er von allem gegenständlich faßbaren „Inhalt“ absieht und den Aufbau der Form, wie ihr inneres Leben, zu ergründen sucht.

Das ist es, was jene vorhin geschilderten Ausstellungsbesucher dunkel fühlen, wenn sie meinen, ein Verständnis der „Technik“ könne ihnen das Kunstwerk näher bringen! Sie können nur noch von dem begrifflich faßbaren „Inhalt“ der Kunstwerke nicht los und wissen nicht, daß sie mit ihrer Frage nach technischem Wissen — eigentlich nur nach dem einzig wertgebenden Kunst-Inhalt suchen. Es äußert sich in ihnen ein elementares Kunstgefühl, das auch durch den schönsten gegenständlichen Nebeninhalt eines Kunstwerkes niemals befriedigt werden kann. So sehr auch dieser äußerlich erfaßbare Nebeninhalt die Seele, — wie etwa bei den großen Meisterwerken der Alten, — zu ergreifen, zu erheben vermag, so wird doch der Beschauer, solange er noch nicht bis zum Geheimnis der Form vorgedrungen ist, das Gefühl nicht los werden, daß ihm zur völligen Ergründung des Werkes doch noch etwas fehle, und dieses Gefühl täuscht ihn nicht, nur täuscht er sich selbst, wenn er glaubt, das, was ihm fehlt, sei das Verständnis für die „Technik“.

Ihm fehlt nichts weiter, als die Übung: Formen „lesen“ zu können, und das will genau so gelernt werden, wie man als Musiker Noten lesen lernen muß, wenn es auch nicht ganz so schwer

ist, denn Noten sind willkürliche Zeichen, deren klangliche Erfassung vieles voraussetzt, während die Formen eines Kunstwerkes durch das menschliche Selbstempfinden bedingt sind und durch bloße Einfühlung schon erfaßbar werden.

Sehr klar wird das, was Formen zu sagen haben, wenn man nur an lineare Formen denkt.

Aufrecht emporstrebende Linien lösen in uns ohne weiteres die Empfindung stolzen Aufrechstehens aus, horizontale Linien geben uns das Gefühl des Hingelagertseins, und so löst jedes Lineament Bewegungsimpulse in unserem Körper aus, die eine offene Seele in ihre Empfindungssprache überträgt.

Aber auch Hell und Dunkel sprechen in dieser Sprache, und wenn hier von dem Geheimnis der Form die Rede ist, so darf man nicht etwa glauben, daß die Farben eines Bildes in diesem Sinne nicht zur Form gehören würden!

Wir reden hier nicht von gegenständlichen Formen, sondern von der Kunstform, in der allein die Intuition des Künstlers ihren Ausdruck findet.

Da steht bei einem Gemälde die Farbe in allererster Linie, und jede Farbe, ganz gleich auf welchen Gegenstand der Darstellung sie sich

beziehen mag, ist in einem guten Kunstwerk gleichsam eine gespielte „Note“ der ganzen Symphonie und kann nur verstanden: also richtig empfunden werden, wenn man imstande ist, ihre Beziehungen zu sämtlichen anderen Farben des Bildes zu entdecken und, losgelöst vom Gegenstande, in sich nachzuerleben.

Welches Bindemittel der Künstler für seine Farben wählt, ob er sie dick oder dünn aufstreicht, welche handwerklichen Bedingungen er beherrschen muß, um dieses ganze Gebilde hervorbringen zu können: das sind alles Dinge, die sozusagen „hinter den Kulissen“ vorgehen, während es für den Beschauer einzig darauf ankommt, — wenn wir hier den Vergleich beibehalten wollen, — das eigentliche „Bühnenbild“, so wie es der Künstler vor uns hinstellte, einführend zu erleben, wobei ich allerdings gewiß nicht nur an eine, dem Bühnenbild des Theaters ähnliche, oder vergleichbare Bildgestaltung denke.

Wer sich einmal klar darüber wird, daß es beim „Kunstgenuß“, oder sagen wir doch lieber: bei dem Erleben dessen, was Kunst ist, lediglich auf das Erleben der Form des Kunstwerkes, auf das Erfassen des inneren Lebens der Formteile untereinander und in ihrer Beziehung zum Ganzen ankommt, und daß hier allein aller

eigentliche Kunstinhalt zu finden ist, ob es sich nun um die Sixtinische Madonna, oder um die Hille Bobbe von Frans Hals, um den Parthenonfries, oder die Bürger von Calais von Rodin handelt, der wird auch bald den richtigen Weg finden, der ihn zum Erfassen neuerer Kunstwerke, zum Verstehen der noch fremdartig wirkenden Bestrebungen in der bildenden Kunst führt. Wenn er ein Mensch ist, der sich selbst seine Irrtümer einzugestehen pflegt, dann wird er vielleicht mit einer gewissen Beschämung im Herzen nun wieder vor Werken stehen, die er noch vor kurzem ahnungslos zu verlachen wagte, und wird kaum begreifen können, daß hier, wo ihn jetzt tiefstes Miterleben erfaßt, für ihn früher nichts anderes zu sehen war, als ein „unverständliches“ Chaos, das ihm „wie das Werk eines Irrsinnigen“ erschien, nur weil er selbst mit seinen Sinnen in der Irre war und die Formsprache der Kunst auch dort noch keineswegs zu lesen verstand, wo er bedingungslos Beifall spendete und die Kunstwerke längst zu verstehen glaubte.



Das Kunstwerk und sein Stil

In den Auslagefenstern der Buchhändler findet der Vorübergehende neben all den Romanen des Tages, neben aktuellen und klassischen Büchern, eine neuartige Literatur, die sich immer mehr einzubürgern scheint. Sie handelt in mancherlei Abwandlungen: von marktschreierischer Geschäftigkeit bis zu stillem, ernstem Ethos, von der weltbewegenden Kraft des Willens.

Vielleicht ist es gut, daß solche Bücher gelesen werden, denn von tausend Menschen wissen neunhundertneunundneunzig ihren Willen noch nicht zu gebrauchen und halten sich für „willensstark“, weil sie hypnotisierte Sklaven ihrer Affekte sind.

Wer möchte bezweifeln, daß ein geschulter Wille das Leben besser zu leben lehrt, als willenslose Schwäche, die weder befehlen noch gehorchen kann?

Und dennoch gibt es einen Bezirk des Lebens, in dem der Wille die edelsten Blüten vernichtet, in dem er als Zerstörer auftritt, sobald er gerufen wird.

Ich weiß, daß ich mich mit vielen in Widerspruch setzen werde, aber jeder wahre Künstler wird mich ohne weiteres verstehen, wenn ich sage, daß das Reich des künstlerischen Schaffens dem Willen entrückt bleiben muß, soll seelisch Tiefstes in der Sprache der Kunst zutage treten.

Man spricht zwar vom „Kunstwillen“ eines Zeitalters, von dem, was einzelne Künstler „wollen“, aber man sollte hier richtiger vom Kunst-Trieb sprechen, vom inneren Zwang des Müssens, unter dem ein jeder wahrhafte Künstler steht, denn alles „Gewollte“ bedeutet in der Kunst Verfälschung, läßt bloßes Handwerk übrig, wo das Werk mit heiliger Glut erfülltes Priestertum fordert.

Gewiß muß der Künstler das Handwerkliche, das ihn erst zur Darstellung befähigt, von Grund auf verstehen, allein, das ist allererste Vorbedingung und würde ihn, für sich allein betrachtet, niemals zum Künstler machen.

Als Künstler muß er seiner tiefsten seelischen Erregung folgen und nicht den Impulsen seines Willens, wo immer sie ihre Auslösung gefunden haben mögen.

Je rücksichtsloser er sich seinem inneren, kunstgemäße Formgestaltung heischenden „Müssen“ ohne Widerstand ergibt, desto reiner wird das Werk der Kunst sein, das er schafft.

Deshalb kann auch ein wahrer Künstler niemals ein „Programm“ aufstellen, nach dem er zu schaffen gedenkt, ohne dadurch sein Werk auf das Empfindlichste zu schädigen, ohne es in seinem Besten zu verfälschen.

Der Wille des Schaffenden muß stets beschränkt bleiben auf das Gebiet des rein Handwerklichen, in dem sein künstlerisches Müssen Ausdruck finden soll. Er kann nur die Mittel wählen, die seinem seelischen Gestaltungstrieb am besten dienen werden.

Sobald er das Mittel zum Zweck werden läßt, sobald ihm Technisches mehr gilt als Seelisches oder von ihm auch nur auf gleiche Stufe erhoben wird, bringt er Attrappen statt wahren Lebens, gibt er Steine statt Brot.

Ich sehe die Kunst unserer Tage mehr denn je in dieser Gefahr...

Man spricht mehr denn je vom „Geiste“ und von „geistigem Ausdruck“ in der Kunst, aber man meint diesen Geist zu besitzen im Affekt und seinem Ausdruck: der Geste. Man weiß nichts mehr vom Geiste, der lebensschwanger über dem Chaos schwebt und der allein in der zum Leben drängenden Form das Leben ins Dasein rufen kann.

Der Wille der Künstler hat die Grenze über-

schritten, die ihm gezogen ist, und drängt sich überlaut in das geheimnisvolle Flüstern der göttlichen Stimme, die allein den Schaffenden leiten kann, soll eine Schöpfung und nicht eine Mache entstehen.

Die Künstler selbst sehen ihren Irrtum nicht.

Befangen im Affekt, nennen sie den Übergriff des Willens in ein Gebiet, das ihm ewig verschlossen bleiben sollte, ihren Willen zu einem neuen Stil.

Ja, ihre Wortführer gehen so weit, diesen Stil bereits zu definieren, und erklären aller Kunst den Krieg, die nicht „die Zerrissenheit unserer Zeit zum Ausdruck bringt“. (Das ist wörtliches Zitat!)

Weiter läßt sich die Verwirrung kaum mehr treiben, und so sehen wir denn Tag für Tag mehr Hände und Gehirne am Werk, ein künstlerisches Chaos zu gestalten, Hände und Gehirne, die, zum Teil, vielleicht die Weihe in sich tragen, um aus Chaotischem einen Kosmos schaffen zu können, vorausgesetzt, daß sie sich selbst ihrer derzeitigen Versklavung an das Chaos bewußt würden und ihr zu entfliehen trachteten.

All dies Unheil aber entsteht aus einem folgenschweren Mißverständnis des Stil-Begriffes.

Stil, als ein Lebendiges, entsteht ungewollt, sobald die Triebkräfte eines Lebens in Harmonie zusammenwirken.

Was man aber in unseren Tagen als „Stil“ bezeichnet, ist nur versteinerte Geste, ist uniforme Konvention und nichts mehr.

„Gewollter Stil“ ist ein Widerspruch in sich selbst.

Entweder, ein Mensch hat Stil infolge der Harmonie seiner lebendigen Kräfte, und dann wird sich dieser Stil auch seinen Werken mitteilen, falls er ein Künstler ist, oder er hat ihn nicht, er ist selbst „stillos“, dann wird all sein „Wille zum Stil“ auch seinem Werke nicht zum Stil verhelfen, sondern bestenfalls eine leere Form zu Tage fördern, eine Attrappe, die unmündige Seelen täuscht durch ihre große Geste, der das Leben fehlt.

Sein Werk gleicht dann der Vogelscheuche, die erst den Spatzen imponiert, bis sie schließlich doch merken, daß — „nichts dahinter ist“.

So ist denn auch alles große Getue, das sich als Fundamentlegung zu einem neuen Zeitstil gebärdet, eitel Torheit und aufgeblasenes Gernegroßtum, denn was vom Einzelnen gilt, das gilt hier auch von den vielen Einzelnen, die eine Zeitgemeinschaft bilden.

Wollen wir die Sehnsucht nach einem „Stil unserer Zeit“ befriedigt sehen, dann muß der „Wille zum Stil“ verschwinden.

Dann muß der Wille zurückverwiesen werden in seine ihm zukommenden Grenzen, muß dienen lernen, dienen wollen, wo er jetzt den Herrn spielen möchte. Und wäre es nur immer noch wirklicher „Wille“, der sich so gebärdet! Es ist ja doch allermeistens nichts anderes als ungezügelter Affekt, der seine Zeit gekommen wähnt, sich auszutoben.

Zu wahrhaftem Stil in der Kunst gelangen wir nur, wenn jeder Künstler wieder in Ehrfurcht vor dem Gott in seiner Brust zu seinem Handwerkszeug greift; auf nichts bedacht, als seiner Seele Schöpfungsdrang zu folgen, und seine Mittel zu treuem Dienste am Werk der lebendigen Gestaltung zu erziehen.

Mag dieser Stil dann „groß“ genannt werden oder nicht, er wird unser Stil sein, er wird der Nachwelt zeigen, daß auch in uns etwas wirklich Echtes lebte, nicht nur der Talmi-Firlefanzen, auf den allein sie schließen müßte, blieben aus unserer Zeit keine anderen Werke der Kunst erhalten, als die verkrampften hohlen Ausdrucksgesten und Kunst-Grimassen derer, die sich als Pioniere einer neuen „stilvollen Kultur“ gebärden und selbst nicht fühlen, daß ihre ganze Mache den Kapriolen der Clowns im Zirkus zum Verwechseln ähnlich ist, — nur leider nicht so ernst zu nehmen bleibt, wie diese Arbeit ehrlicher Artisten.



Das Übersinnliche im Kunstwerk

Ich will hier nicht von Werken sprechen, zu denen der Maler, wie etwa ehemals Gabriel von Max, durch spiritistische Séancen angeregt wurde, oder gar von den fragwürdigen Erzeugnissen „begnadeter“ Mal-Medien und solcher Maler, die sich gerne dafür halten lassen. Es wird vielmehr die Rede sein vom Übersinnlichen im Schaffensvorgang bei einem jeden wahrhaftigen Künstler, — von dem geheimnisvollen Etwas, das die treibende Ursache des Schaffens bildet: von den in sinnlichen Formen Darstellung suchenden Seelenkräften, die in manchen Menschen, — den echten „Künstlern“, — in einer nach Ausdruck drängenden Tendenz gegeben sind, um dann durch die künstlerische Tat zu Tage zu treten.

Der Laie macht sich im großen und ganzen meistens eine sehr irri-ge Vorstellung zurecht, wenn er sich das Schaffen, das Schaffen-müssen eines wirklichen Künstlers erklären will.

Die fast allgemeine Annahme ist, daß ein solcher Mensch eben sein Métier „gelernt“ hat und nun bestrebt ist, es anzuwenden. Man verwechselt das Künstlertum mit dem erlernbaren Beruf, der ihm zur Schaffens-Äußerung verhilft, wäh-

rend es eine psycho-physisch begründete, angeborene Eignung eines Menschen ausmacht, der Vermittler sinnlich faßbaren Ausdrucks für sonst unfaßbare Seelenregungen zu sein.

Was sich für einen geborenen Künstler erlernen läßt, ist nur die technische Handhabung der Ausdrucksmittel seiner Kunst, was sich üben läßt, ist die Beobachtung der in seiner Kunst zu brauchenden Wirkungsmittel im Schaffen der Natur.

Hier, im Schaffen der Natur, findet der Künstler auch die ewigen kosmischen Gesetze ausgesprochen, denen er selbst in seinem Schaffen sich unterordnen muß, will er nicht seine Ausdruckskraft ins Chaotische strömen lassen und will er wirklich den „tanzenden Stern“ aus dem Chaos gebären, von dem die Macht ausgeht, seine eigenen Welten in ihren geordneten Bahnen zu erhalten.

„Schaffen“ im künstlerischen Sinne ist nicht das Erscheinenlassen einer Form aus dem Nichts. Künstlerisches Schaffen ist: Organisieren.

„Formlose Kunst“ ist ein Unding. Etwas, wie das Lichtenbergsche „Messer ohne Heft und Klinge“.

Alle Kunst ist seelische Bewegung, die zur Form gestaltet wurde.

Wo also der durchgereifte Kristallisa-

tionsprozeß fehlt, wo seelische Bewegung nicht zur Gestaltung, zur Form geworden ist, dort darf man füglich nicht von „Kunst“ reden, dort handelt es sich lediglich um unvermögende Versuche, seelische Bewegung zu gestalten, oder um die Bemäntelung dieses Unvermögens durch ein neues oder altes Schlagwort.

Unsere Zeit ist reich an solchen Erscheinungen, und es fehlt ihnen allen nicht an begeisterten Harfnern, die ihren fragwürdigen Göttern in allen Tonarten, aus der eigenen Ekstase heraus, Lobeshymnen zu singen wissen.

Um Schlagworte ist man niemals verlegen. Auch das berühmte: „Sprengen der Form“, durch das man hilfloses Unvermögen als eine Überfülle der Kraft zu deuten beliebt, ist ein schönes Schlagwort.

Wo ein wirklicher „Künstler von Gottes Gnaden“ eine hergebrachte Form zu „sprengen“ unternimmt, da ist längst seine eigenschöpferische Form vorhanden, und der Edelguß seelischer, klingender Glockenmetalle strömt nicht formlos dahin, sondern wird umgegossen in eine erweiterte, längst die alte umfassende neue Form.

In der Kunst ist das „Gottesgnadentum“ auch heute noch nicht abgeschafft und wird auch trotz aller bolschewistischen Agitationskunst sich

nicht abschaffen lassen. „Ersatz“ dafür ist zwar reichlich vorhanden, aber das Hochland der Kunst liegt unerreichbar für seine Usurpatorengelüste.

Wer nicht von der Urnatur zum Künstler gebildet, zum Schaffen gezwungen wurde, der bleibe fern von ihrem Allerheiligsten!

„Nimm deine Schuhe von den Füßen, denn der Ort, da du stehst, ist heiliges Land“ — so spricht Natur zu jedem, den sie zum Künstler schuf, und wehe ihm, wenn er die Göttergabe die ihm wurde, jemals profaniert. Er wird niemals zurückfinden in das Reich des ursprünglichen Schaffens, das ihm vorbehalten war.

Die aber nicht berufen sind und dennoch die Toga des Künstlers um ihre Schultern drapieren, betrügen nur sich selbst, indem sie andere betrügen.

Gras bleibt Gras, so sehr es sich auch recken mag, um zum Baume zu werden!

Eine kleine Zeit hin mag es wohl gelingen, alle Geister vor den Siegeswagen eines überschätzten Epigonen zu spannen, aber die ihn heute ziehen, werden selbst ihn schon morgen stürzen.

Die seelischen Kräfte, die im wahrhaften „Künstler“ sich offenbaren wollen, sind — latent und ohne Äußerungsdrang — in jedem Menschen.

Würde sie jeder in sich erkennen, dann würde die Menschheit im Künstler ihren berufenen Zeichendeuter: den Seher ihrer geheimsten Regungen verehren, und es wäre nicht möglich, daß sich Abertausende durch allerlei Scheinwerk täuschen ließen, das von wahrhafter „Kunst“: vom Werke der geborenen „Künstler“, nur den Namen stiehlt.

Das Werk des Künstlers entsteht nicht durch den Nachahmungstrieb der Natur gegenüber. Der Künstler, auch wenn er sich selbst so wenig kennt, daß er es etwa meint, will niemals die Natur „wiedergeben“.

Die Natur bringt ihm nur die Auslösung einer seelischen Bewegung, und um dieser seelischen Bewegung nun Ausdruck in sinnenfälliger Weise zu schaffen, kann er mehr oder weniger, je nach der Sonderart seiner Begabung, die Formen oder Farben der Natur, ihre Erscheinung im allgemeinen oder im einzelnen benutzen, er kann in hohem Grade von dieser äußeren Erscheinung der Natur abhängig bleiben, kann aber, wenn er dazu fähig ist, auch in ihr Inneres dringen und das Wirken ihrer Kräfte in seinem Werke entschleiern.

Der wahrhafte Künstler schafft immer eine neue Welt aus seinem Innern, indem er die Be-

wegungen seiner Seelenkräfte zu Formen sinnenfälligen Ausdrucks gestaltet, auch wenn diese neue Welt der äußeren Erscheinungswelt auf das Genaueste zu gleichen scheint.

Inwieweit sich diese neue, durch Eigenschöpfung entstandene Welt mit den Formen der äußeren Natur deckt, das ist Sache der Begabungsart, und keineswegs ist, wie ich schon sagte, „Naturtreue“, in diesem äußeren Sinn, ein Gradmesser für die Höhe oder den Umfang einer Begabung.

Diesen Gradmesser finden wir nur, wenn wir in jedem Kunstwerk, das diesen hohen Namen verdient, nach der Intensität des Erlebens einer seelischen Bewegung forschen, und diese gibt sich zu erkennen in der Intensität der daraus entstandenen sinnenfälligen Ausdrucksform.

Ich glaube klar genug gesagt zu haben, daß diese Ausdrucksform wohl den äußeren Formen und Farben der Natur entsprechen kann, aber keineswegs ihnen etwa in jedem Falle entsprechen muß.

Ein Werk der Malerei oder Plastik kann ein Kunstwerk höchsten Ranges sein, auch wenn seine Formen und Farben nirgendwo in der Natur ihre Entsprechungen haben, aber was immer es an Formen zeigt, muß gestaltet, und innerhalb dieser Formenwelt rhythmisch geordnet erscheinen, oder es hört auf, ein „Kunstwerk“ zu sein.

Welcher „Richtung“ man einen „Künstler“ zuzählen will oder welcher er sich selber zuzählt, ist für seine Wertung völlig gleichgültig. Die Frage muß immer lauten: „ist seine 'Richtung' echt, ist es wirklich seine 'Richtung' oder 'richtet' er sich selbst“, — das Wort hier im andern Sinne verstanden, — indem er zeigt, daß er selbst kein eigenes „Müssen“ in sich trägt, sondern sich nach einem Anderen richtet?

All diese „Richtungen“ in der Kunstbeflissenheit unseres an wirklicher „Kunst“ so armen Zeitalters sind ja nur möglich dadurch, daß stets ein ganzer Klüngel solcher, die keine eigene Richtung haben, im Hinterhalt liegt und sich, sobald einer kommt, der mit seiner eigenen Richtung erfolgreiche Bahnen zieht, an sein Schlepptau hängt.

Und wer von denen, die heute über Kunst zu schreiben wagen, fühlt denn die großen Zusammenhänge mit dem Ursprung aller Kunst aller Zeiten und Völker so tief im Blute strömen, daß ihm ein Recht daraus würde, über dieses Mysterium schreiben zu dürfen??!

An den Fingern einer Hand sind sie aufzuzählen, die heute „berufen“ wurden, das hohe Amt des Sprechers für die Kunst zu verwalten.

So kommt es denn, daß diese Hinterhältler,

die sich ans Schlepptau eines „Echten“ hängen, massenweise beflissene und für alles mit Worten gewappnete Anreißer auffischen, die dann dem staunenden Publikum mit überlegener Geste den endlichen Triumph der „Kunst“ in der „neuen Richtung“ verkünden.

Wäre Kunst, wie es heiß zu wünschen ist, eine Angelegenheit der allgemeinen Bildung, dann wüßte auch der gebildete Laie, daß jede große Kunsterneuerung nur von Einzelnen ausging und daß deren Mitläufer bald in wohlverdiente Vergessenheit gerieten. Würde Kunst als Lebensäußerung verstehen gelehrt, dann wüßte jeder, daß echte Künstlerschaft stets und zu allen Zeiten nur auf den Schultern Einzelner ruhen kann und daß jedes „Programm“ in der Kunst den Tod alles ehrlich-wahren Schaffens bedeutet.

Der wirkliche „Künstler“ muß malen, muß meißeln, wie es ihm der Gott in seinem Innern befiehlt, einerlei welchen Namen man seiner Ausdrucksart geben mag.

„Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Amen!“

Die aber sich zu „Richtungen“ zusammentun, zeichnen sich zumeist dadurch aus, daß sie auch einmal anders konnten, bis sie aus suggestibler Schwäche sich umnebeln ließen von dem Weihrauch, den man einem oder dem andern

sonderlinghaften, aber echten Künstler, nicht wegen seines Künstlertums, sondern wegen seiner bizarren Darstellungsallüren darbrachte, wenn sie nicht gar zu denen gehören, die allerdings nicht „anders können“, weil ihnen alles tatsächliche „Können“ fehlt.

Wer den ganzen Kunstbetrieb — Verzeihung, aber man kann es nicht anders nennen, — an den heutigen Kunststätten auch nur einigermaßen kennt, der weiß auch, daß noch ganz andere, wenig erfreuliche Motive viele dazu bringen, ihre eigene Richtung aufzugeben und sich einer „neuen Richtung“ zu verkaufen, die Erfolg verspricht.

Es sind durchaus nicht immer unlautere Elemente, die so handeln. Aber wenn ein Maler jahrelang sein Bestes zu geben sucht, und er muß die Erfahrung machen, daß ihm die geschäftlich erfolgreichsten Kunsthändler die Türen verschließen, während die „neue Richtung“ mit ihrem durchsichtig oberflächlichen Rezept auf allen Wänden prangt, dann gehört schon eine seltene Festigkeit und Charakterstärke dazu, weiter zu darben, während sich die Herren der „neuen Richtung“ mit dem leichtverdienten Gelde reicher Kunst-Snobs gute Tage bereiten.

Man sagt, daß Wohlleben das Schaffen so manchen Künstlers untergraben habe. Es mag

das in vereinzeltten Fällen wahr sein, aber ich glaube behaupten zu dürfen, daß die gemeine materielle Not viel mehr Unheil im Bereiche der Künstlerschaft angerichtet hat!

Nicht alle von der Natur zur Künstlerschaft Berufenen haben die nötige Ehrfurcht vor ihrem eigenen Priestertum, die sie befähigen könnte, jeder Not die Stirne zu bieten.

Soll der wüste Indianertanz, der als modernes „Kunstleben“ auch vielversprechende junge Kräfte in Massen für alles wahrhafte Künstlertum verdirbt und zu Grunde richtet, nicht noch weiter ansteckend stets neue Reihen in seine Delirien ziehen, soll nicht weiterhin eine Wertvernichtung großen Stils am Nationalvermögen aller Länder zehren, dann muß sich das kaufende Publikum endlich einmal daran erinnern, daß wahrhafte „Kunst“ nur gedeihen kann, wenn das Volksempfinden hinter ihr steht.

Erst aber, wenn man sich erinnert, daß der „Künstler“ kein Dekorateur der leeren Wandflächen unsrer Wohnräume, sondern ein Kündler und Deuter der Seele ist, wird auch das Volksempfinden dem Schaffen seiner Künstler den erforderlichen Rückhalt geben können.

Ein jeder berufene echte Künstler ist ein Brückenbauer, der das Reich der äußeren Sinnen-

welt mit den Gestaden des Übersinnlichen verbindet.

Man muß nur über diese Brücke zu gehen wissen, das heißt: man muß das stete Bewußtsein in sich wach erhalten, daß in jedem Werke echter Kunst eine seelische Bewegung, ein seelisches Erlebnis nach Ausdruck ringt, und muß eben dieses „Erlebnis“ in sich nachzuerleben suchen.

Eine solche Stellungnahme des Publikums würde auch gar bald der leidigen Großmannssucht der Mäßigbegabten, die sich so gerne „Künstler“ nennen hören, ein Ende bereiten.

Es gibt ja so viele Gebiete, auf denen eine erträgliche Begabung Ersprießliches leisten kann. Nicht jede gute Veranlagung zum Malen oder Modellieren, selbst nicht ein hervorragender Geschmack in den Bereichen der Farbe und Form, ja nicht einmal die beste Beobachtungsgabe und Treffsicherheit in der Darstellung, berechtigen ohne weiteres einen solchen Könner, sich unter die „Künstler“ zu zählen.

Hier tut eine Entwirrung der Begriffe bitter not, wenn sich etwas zum Guten ändern soll.

Es hat Künstler gegeben, Künstler allerersten Ranges, die bei jedem Werke mühevoll mit den einfachsten Problemen der Darstellung ringen mußten.

Von einem überaus feinkultivierten holländischen Maler erzählt man, daß er oft lieber eine Situation, die ihn künstlerisch anregte, in Worten in sein Notizbuch schrieb, da ihm das Zeichnen eine Qual war, das Zeichnenkönnen nicht immer hinreichend zu Gebote stand. Seine Werke aber sind echtste und tiefste „Kunst“. Aus jedem seiner Bilder spricht eine im Innersten bewegte Seele.

Man behauptet: „Das Publikum in seiner Allgemeinheit wird niemals fähig sein, große Kunst aus sich heraus zu würdigen. Es sucht die Anekdote, klebt nur am Gegenstand und ahnt nichts von wirklichen künstlerischen Werten.“

Wenn man damit das Publikum treffen will, so wie es jetzt ist, irregeleitet durch das alle paar Jahre in anderen Dissonanzen ertönende Feldgeschrei der „Richtungen“, irregeleitet durch eine von mehr oder weniger Unberufenen geschriebene oberflächliche Kunstliteratur, dann mag man Recht haben.

Aber die Kräfte der Seele, in denen alle Kunstschöpfung ihre letzte Ursache hat, lassen sich nicht auf die Dauer verschütten. Man muß nur den Unrat lockern, der sich seit Generationen angesammelt hat, und die Kräfte der Seele werden zeigen, daß sie noch am Leben sind.



Kunst und Weltanschauung

Den weitaus meisten Menschen sind die Werke der bildenden Kunst, wenn nicht reine Schmuck-Objekte, so doch nur Abbildungen, Schilderungen, Darstellungen irgendeines Geschehnisses, einer landschaftlichen Szenerie, einer Gestalt, eines Menschen oder auch anderer Lebewesen, — mitunter, wie bei Stilleben, auch der „leblosen Dinge“.

Spricht man daher von Kunst und Weltanschauung, so setzt man sich leicht dem Mißverständnis aus, als rede man von dem möglichen Darstellungs-Inhalt eines Kunstwerkes.

Nun kann gewiß auch der dargestellte Gegenstand, im weitesten Sinne, einer Weltanschauung Ausdruck geben, wobei man nur an die religiöse Kunst aller Zeiten zu erinnern braucht, — allein, nicht dieser, durch den Darstellungsgegenstand erkennbare Ausdruck einer Weltanschauung ist hier gemeint, sondern die Weltanschauung, die sich in der Auffassungs- und Darstellungs-Art eines jeden Künstlers verrät, ganz gleich, welchen Gegenstand der Außenwelt oder

seiner Phantasie er durch sein Bildwerk vor Augen stellt.

Ich gehe sogar noch weiter, indem ich ausdrücklich betone, daß ein Bildwerk selbst auf jede, noch so vage Anlehnung an Gegenständliches verzichten, daß es eine reine Symphonie der Farben oder der Formen sein kann, und dennoch — dann erst recht, — eine ausgeprägte Weltanschauung zum Ausdruck bringt.

Wer die majestätisch feierlichen Grabmale und die wie aus Schöpfungskräften kristallisierten Brunnen des viel zu früh verstorbenen Schweizer Bildhauers Hermann Obrist kennt, wird mich ohne weiteres verstehen.

Aber auch wenn ein Künstler in der Wahl seiner Motive sich als Diener einer bestimmten Weltanschauung zeigt, ist es noch lange nicht ausgemacht, daß diese Weltanschauung auch wirklich die seine ist, und über alles Gegenständliche hinaus verrät er sich dem Kundigen durch sein Werk als solches!

Gar viele Maler haben, seit Giotto seine Fresken in der Arena zu Padua schuf, die Motive der christlichen Heilsgeschichte und mancher Heiligenlegende behandelt, obwohl ihre wahre Weltanschauung recht wenig mit dem Darge-

stellten harmonierte. Ihre Darstellungs-Objekte sind „christlich“, ihre Linie und Farbe ist Heidentum und Freigeisterei. Bei Giotto aber ist jede Linie Ausdruck reinsten Religiosität, jeder Pinselstrich ein Gebet eines gläubigen Herzens.

Es sind Imponderabilien, die so zu Verrätern der wahren Geistesart eines Künstlers werden, die uns sagen, ob er ein seichter, hohler, äußerlicher Könnner, oder ein wirklicher Begabter des Herzens ist, ob er nur darstellt, was seine Zeit ihm als Motiv übergibt, oder ob er wahrhaft innerlich Erfühltes aus den Tiefen seiner Seele holt und sichtbar macht.

In heutiger Zeit ist es sehr beliebt geworden, wieder die Episoden des Alten und Neuen Testaments als Vorwurf zu künstlerischen Werken zu wählen, aber die Künstler, die hier nun bald eine „Verkündigung“, bald „Isaaks Opferung“ malen, ahnen es kaum, wie sehr man ihren Werken jene müde Skepsis anmerkt, die im Grunde längst den Glauben an sich selbst verloren hat. Sie sehen nicht, was Rembrandts inbrünstig erfüllte Geisteswelt von der ihren trennt, und, ewig unzufrieden, suchen sie ein unbestimmtes Ziel, erwarten Schöpfungs-Schauer, wie sie alle Großen kannten, ohne sich bewußt zu sein, daß,

allen „Könnens“ spottend, Großes nur aus einem großen Geiste keimen kann.

Jeder will mehr sein als er ist und verläßt so, vom Ehrgeiz gejagt, den sicheren Platz, den ihm die Natur vorbehielt, um dann wie ein Heimatloser durch die Gefilde der Kunst zu hetzen, ohne sich und seine Stätte je zu finden.

Es gibt viel mehr solcher geplagter Künstler-Existenzen als man glaubt, und mancher recht berühmte Name wird aus diesen Gründen niemals seines Ruhmes froh!

Die wirklich religiösen Bilder unserer Zeit werden selten unter denen zu finden sein, die durch den religiösen Vorwurf sich als Werke hoher Geistigkeit erweisen möchten. Ein Stillleben oder eine Landschaft können höchste Geisteswerte in sich tragen, können erfüllt sein von tiefster Religiosität und so zu wahren Andachtsbildern werden, während daneben Bilder aus der heiligen Geschichte, trotz aller großen Geste nichts als matte Anempfindung zu verraten brauchen. Es bleibt dabei völlig gleich, ob eine Begabung älteren Ausdrucksformen folgen zu müssen glaubt, oder ob sie in neuen und neuesten Formen den ihr gemäßen Ausdruck findet, ja sich selbst erst neue Formen schaffen mag, da

alle, die sie um sich findet, ihrem Ausdrucksdrang sich nicht bequemen können.

Es gibt ein Wort von Goethe, in dem er Stellung nimmt zu der Frage: wer als „der Größere“ zu betrachten sei, — er oder Schiller — und in dem er zu dem Schlusse kommt, die Menschen sollten froh sein, daß sie „zwei solche Kerle“ hätten. — Dieses Wort ließe leicht sich variieren und auf die verschiedenen großen Strömungen anwenden, denen unsere heutigen Künstler folgen.

Der ganze Streit über die „Berechtigung“ dieser oder jener Auffassung der Kunst ist ebenso töricht wie überflüssig. Ja selbst die Bezeichnungen verwirren nur, statt zu klären, denn bald geht ein „Expressionist“ notorisch von reiner Impression aus, bald werden einem „Impressionisten“ seine Darstellungsmittel nur zu Zeugnissen seines reinen Ausdruckswillens: Expression! Nicht anders geht es zu in der „neuen Sachlichkeit“, im „Surrealismus“, oder der „Neuroromantik“. Auch wenn die Künstler sich mit einem wahren Eigensinn ihren „Richtungen“ verschrieben haben, begehen sie ungewollt bei der Gestaltung jedes neuen Werkes neue Grenzverletzungen.

Gewiß wurde die Kunstrichtung, die man mit dem Namen „Impressionismus“ bezeichnet, zu

einer Zeit geboren, die in einer steril-materi-
alistischen Weltauffassung fast erstickte, und
wurde darum auch zum Spiegelbild jener ma-
terialistisch orientierten Zeit, allein darin liegt
keine unabänderliche Naturnotwendigkeit, und es
wird stets darauf ankommen, ob der jeweilige
„impressionistische“ Künstler Geistiges zu sagen
hat oder nicht.

So überzeugt auch die Freunde „expressio-
nistischer“ Kunst dieser Auffassungsart künstle-
rischen Schaffens den Ausdruck des Geistigen
in Erbpacht gegeben haben, so sehr auch unsere
Zeit wieder nach Geistigem verlangt, so dürfte
es dennoch nicht schwer fallen, auch unter „ex-
pressionistischen“ Werken gerade genug Zeug-
nisse banalster Ungeistigkeit zu finden.

Es ist eben immer und immer wieder die
innerste Weltanschauung eines Künstlers, die
seinen Schöpfungen das unverwischbare Siegel
aufprägt, und im Grunde lassen sich Kunst und
Weltanschauung niemals trennen.

Ein Kunstwerk ist nicht nur ein Schmuck
der Wand, nicht nur eine Darstellung irgend-
welcher Art, sondern stets das — oft unfreiwil-
lige — tiefste Seelenbekenntnis seines Schöp-
fers, weit über alle „Richtungs“-Angehörigkeit
hinaus.



„Moderne“ Kunst

Statt sich über die Erscheinungen, die sie betrachten, in eingehender Weise Rechenschaft abzufordern, sind die meisten Menschen schon zu frieden, wenn sie dafür ein mehr oder weniger treffendes Schlagwort finden, und glauben einen geistigen Besitz errungen zu haben, während sie nur dessen halbwegs zureichende leere Hülle nach Hause tragen.

Eine solche leere Hülle ist auch das Wort von der modernen Kunst.

Soll damit nur eine Zeitbestimmung getroffen werden, soll das Kunstschaffen heute Lebender als „moderne Kunst“ sein Rubrum finden, dann ist gegen die Bezeichnung nichts zu sagen, aber das Schlagwort will anderes ausdrücken, will eine Wertung sein.

Als Wertung wurde es auch stets gebraucht, von jeder der einander ablösenden neueren Kunstrichtungen, die seit fünfzig Jahren als Symptom neuen ernstesten Kunstwillens auftauchen, und jede dieser Richtungen machte Anspruch darauf, die „moderne“ Kunst zu sein oder — wie man jetzt lieber sagt — „die neue Kunst“.

Es gibt aber in der wahrhaftigen Kunst zwar ein Früher oder Später, aber niemals ein Alt und Neu, denn echte Kunst ist zeitlos, entströmt ewigen Forderungen der Psyche und kann, auch wenn Jahrtausende seit ihrem Erstehen im Werk dahingegangen sind, niemals unmodern werden.

Insofern ist also die Bezeichnung „moderne Kunst“ entweder auf alle echte Kunst aller Zeiten anzuwenden, oder man hat es hier nicht nur mit einem Schlagwort, sondern mit einer bedenklichen Phrase zu tun.

Gewiß gibt es auch Modeströmungen in der Kunstübung einer Zeit, und selbst die Werke der Eigenartigsten und Besten unter den Schaffenden können von solchen Modeströmungen berührt sein, aber ihre Symptome sind für den echten Kunstfreund, der seinem Fühlen vertrauen kann, entweder eine stärkere, mitunter auch nur leise irritierende Beeinträchtigung seines Kunstgenusses, oder sie werden von ihm als ein sublimer Reiz empfunden, der ihn das Wesen der Entstehungszeit des Werkes mitempfinden läßt, der aber außerhalb aller eigentlichen Wertung des Kunstwerkes liegt.

Wenn man also mit dem Schlagwort: „moderne“ oder „neue“ Kunst nur das bezeichnen will,

was an einem Werke etwa der neuesten Zeitmode entspricht, so berührt man damit in keiner Weise das Werk als ein Werk der Kunst.

Echte Kunst entsteht aus dem innersten, quellenden Grunde der Seele! Die tiefen Brunnen, aus denen der wahrhafte Künstler schöpft, reichen hinab, weit unter das Reich des im Alltag Bewußten, weit unter die tiefsten Tiefen des „Stromes der Zeit“, empfangen ihre stets sich erneuernde Fülle durch tief verborgene Quelladern ewig sich selbst gleichenden Lebens.

Nur das Gefäß: der Eimer, mit dem der Künstler schöpft, kann modische Form tragen, und wie Wasser, stets die Formen des Gefäßes ausfüllend, in dem es gefaßt wird, gleichsam auf diese Weise die Form des Gefäßes darstellt, und dennoch in jeder Form immer Wasser bleibt, so nimmt auch echte Kunst zwar äußerliche Formen an, die ihr die Zeit ihres Entstehens zur Sichtbarkeit gibt, und bleibt doch zu jeder Zeit die gleiche ewige Kunst.

Sofern es sich nur um wirkliche Kunst handelt, nicht um einen Versuch, die Natur zu imitieren, im Sinne des Panoramas oder des Panoptikums, ist die Kunst aller Zeiten stets „modern“, weil das Ewige aller Zeit Gegenwart ist und niemals „unmodern“ werden kann.

Es wird nun begreiflich erscheinen, wenn ich sage, daß dem Glauben jeder neuen Kunstrichtung, ihre Werke seien nun allein berechtigt, sich als moderne oder als die neue Kunst zu bezeichnen, eine tiefe Sehnsucht zugrunde liegt, zugleich ein unruhig gewordenes Ahnen von der ewigen Moderne aller echten Kunst.

Man will sagen, daß man wieder echte Kunst zu schaffen willens sei, und man umschreibt das, indem man von moderner oder neuer Kunst redet.

Nach den großen Kunstperioden des Mittelalters und der Renaissance waren allmählich die Brunnen echter Kunst immer mehr überwuchert worden von dem üppig emporschießenden Unkraut bloßen Imitationswillens, und nur vereinzelt fanden einige Wenige ihre Zugänge, schöpften daraus und wurden von ihren Zeitgenossen gering gewertet, weil ihre Zeit nichts mehr von den Quellen der Tiefe ahnte, und es bequemer fand, ihren Durst an den säftereichen Stengeln und Früchten des Unkrautes über den Brunnenrändern zu stillen.

Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erst begann wieder ein reges Suchen nach den Quellen der Kunst. Junge, begeisterte deutsche Künstler glaubten diesen Quellen wie-

der näher zu kommen, indem sie sich in der äußeren Form den Künstlern des Mittelalters und der Renaissance anschlossen. Sie erstrebten das Höchste, aber zu den Quellen fanden sie nicht zurück. In der Geschichte der Kunst sind sie unter dem Namen der „Nazarener“, einer ursprünglich als Spottname gebrauchten Bezeichnung, bekannt.

Näher den Quellen kamen schon die „Romantiker“, die durch Wackenroders „Ergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ mächtig angeregt, beinahe als seelische Vorläufer des Expressionismus betrachtet werden können, so fern sie auch in formaler Hinsicht der expressionistischen Methode stehen.

Wirklich zu den Quellen zurück fanden erst gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einige französische Künstler, in deren Lande die Tradition nie ganz abgerissen war, vor allem Manet und Cézanne, und so ist die Bewegung, die alle zur künstlerischen Vollendung strebenden Künstler aller Nationen einmal nach Frankreich führte, keineswegs als eine „üble Ausländerei“, als ein Vergessen eigenen Wertes aufzufassen, sondern entsprang einer Naturnotwendigkeit, die vor keinen nationalen Grenzen Halt machen durfte.

Tatsächlich zeigten auch die beiden genannten Künstler dem Kunstschaffen der ganzen Welt wieder den Weg zu den Quellen, so sehr auch dann die Künstler verschiedener Nationen, oder starke eigenschöpferische Begabungen, wie etwa Hodler, oder Edvard Munch, in ihren Werken voneinander abweichen mögen. Sind doch selbst Künstler, wie der bewußt aus tiefster Seele deutsche Hans Thoma, oder der an mittelalterliche deutsche Frühkunst erinnernde Leibl, ohne ihre Pariser Zeit überhaupt nicht zu denken.

Einmal auf die ewig strömenden Quellen hingewiesen, glaubte aber die neuere Generation der Künstler mit allem Recht in den Werken Manets und Cézannes noch keineswegs die tiefsten dieser Quellen wirksam, und so entstand das bohrende Suchen nach neuen, tieferen Quellen.

Es ist in nicht wenigen Fällen eine heilige Sehnsucht, die diese jüngeren Künstler erfüllt, die lieber am Wege ermattet umkommen wollen, als daß sie je das Ziel ihrer Sehnsucht preisgeben möchten.

Daß allerhand Mitläufer ohne inneren Beruf ihnen „abgucken, wie sie sich räuspern und spucken“ nimmt den wenigen Echten nichts von ihrem Wert.

Verderben bringt nur das beflissene Kunstschreibertum unserer Tage, das im Jargon der Jahrmarktsausrufer hinter jeder derartigen Erscheinung her ist, mag sie echt oder unecht sein, und ihr „Räuspern und Spucken“ unter totaler Verkennung der wirklichen Wertmaße mit Emphase anpreist, als — die „neue“ Kunst.

Statt dem Laien überzeugend darzulegen, daß es sich hier um ein verzweifelt ernstes Ringen um das Höchste und zugleich im Allertiefsten Begründete handelt, daß aber alles, was bis jetzt vorliegt, nur aus glühender Sehnsucht geborene Versuche sind, zu tieferen Quellen vorzudringen, Versuche, auch wenn sie schon in manchen Fällen den Sieg versprechen, wird ihm alles, was irgend eine neue Richtung hervorbringt, mag es das Werk eines Echten, oder durchsichtige Charlatanerie sein, in Bausch und Bogen aufgeredet, oder aufzureden versucht, als die einzige Kunst, die fürderhin noch in Betracht kommen könne.

Kein Wunder, wenn da viele, die noch gesunde Instinkte in sich spüren, aber doch auf dem Gebiet der Kunst nicht erfahren genug sind, das Kind mit dem Bade ausschütten, und das, was sie als ernsthafte Versuche allenfalls verstehen könnten, als aufgedrungenes letztes Ziel der Kunst rundweg ablehnen.

Die Zeit wird zeigen, daß die Ernsten und Echten unter den neueren Künstlern eines Tages ihr Ziel, den unmittelbarsten Ausdruck ihres geistigen, künstlerischen Fühlens zu geben, erreichen werden, wenn auch das Endresultat ganz anders aussehen mag, als man das jetzt noch, nach den vorliegenden Versuchen, erwarten oder gar fürchten möchte.

Was so zutage gefördert werden wird, ist dann keineswegs moderner als die Werke Giotto's, Dürers, Holbeins, Rembrandts oder des Frans Hals.

Es wird, wenn es das letzte Ziel erreicht hat, ewige Kunst sein, wie die Kunst des Mittelalters, die Kunst der alten Chinesen und ihrer Schüler, der Japaner, die altgriechische oder die beste ägyptische Kunst: es wird, wie jedes echte Kunstwerk, von Leonardo und Michelangelo bis zu allem Echten unserer Tage, niemals unmodern werden können, und so ist es nur freudig zu begrüßen, daß auch unsere — nicht immer den Jahren nach — „Jüngsten“ einer echten, modernen Kunst entgegen streben, wenn sie ihr Ziel auch heute noch keineswegs erreicht haben, was ja die Besten unter ihnen willig zugeben.



Expressionismus

„**E**xpressionismus“ ist, — fast muß man schon sagen: „war“, — eine der vielen modernen Künstlerbestrebungen und wird von den Laien meistens mit Kubismus, Futurismus, Sphärismus und wie die schönen Worte alle heißen, in einen Topf geworfen.

Das Wort „Expressionismus“ will aber als künstlerische Bestrebungs-Bezeichnung nichts weiter besagen, als daß die Anhänger dieser Bestrebung zum unmittelbarsten Ausdruck, zur „Expression“ ihres seelischen Empfindens drängen, im Gegensatz zum „Impressionismus“ der den intensiven Eindruck wiedergestalten will, den ihm die Außendinge vermitteln. „Expressionismus“ will also zu einer vergeistigten Kunst, und einerlei, ob die zur Zeit unter diesem Namen gepflegten Bestrebungen in der Malerei, der Plastik, Literatur und Musik jemals ihr Ziel durch ihre heute schon zur Mode und Manier gewordenen Methoden erreichen werden oder auch nur erreichen können, so hat doch solches Ringen um den heiligen Geist, solches Streben um die

Weihe des heiligen Gral, wahrhaft Anspruch auf ernsteste Beachtung.

Daß die Nachläufer zur Negerkunst, zum kulturlosen Lallen des Urzeit-Menschentieres entarten, darf nicht davon abhalten, in den wenigen echten Künstlern dieser Art das Ringen um höchste Ziele anzuerkennen.

Etwas ganz anderes ist es, ob man die Methode für tauglich halten wird, zu dem erstrebten hohen Ziele zu gelangen, und hier fehlt es meines Erachtens auch den besten Künstlern, die auf diesen Wegen wandeln, an philosophischer Durchdringung des Wesens aller Kunst. Sie möchten eine neue Kunst erschaffen, auf Wegen, die sie niemals konsequent zu Ende zu denken willig sind.

Sie fanden einen Anfang, der eine gangbare Straße verspricht, und sind davon derart begeistert, daß ihnen die Ruhe fehlt, das Ende zu erschließen in logischer Folge, zu dem diese Straße schließlich führen muß.

Beliebt ist es heute, für jede neue „Kunst-richtung“ sich unter den großen Meistern der Vergangenheit die Ahnen zu suchen.

Aber die hier ihre Ahnen zu finden meinen, verkleinern sich selbst, gleichen Parvenus, die sich mit ihrem Gelde Schlösser bauen im Stil der Großen der Vergangenheit.

Wenn für die expressionistische Malerei im Ganzen „Ahnen“ gemacht werden sollen aus allen großen Künstlern, die einem stark bewegten seelischen Ausdruck in ihrer Kunst zustrebten, und wenn sich beflissene Kunst-Snobs finden, die für alles, in dem sie Hautgout wittern, begeistert sind und die den auf expressionistischer Bahn wandelnden Künstlern in suggestiv übersteigelter Sprache diese Ahnen einzureden, aufzuschwatzen suchen, so ist das, gelinde gesagt: — „Grober Unfug“.

Auch die Künstler selbst, die auf diese, nur durch ihre unbewußte Komik etwas versöhnende Ahnenmacherei hineinfallen, sind sich leider nicht bewußt, welche Blößen sie sich damit geben, denn hätten sie jemals einen dieser Großen wirklich gründlich studiert, nicht eingeeengt in ihrem Gesichtsfeld durch das Sehrohr ihrer eigenen Wünsche, dann hätten sie finden müssen, daß zwar in den Werken eines jeden nach bewegtem Ausdruck strebenden Künstlers Elemente der expressionistischen Methode zu finden sind, aber niemals losgelöst und für sich bestehend,

sondern eingegangen in das Werk, darin verborgen, wie das Knochengerüst im Körper.

Wie im Werke eines jeden guten Künstlers auf die eine oder die andere Art „Ornament“ verborgen sein muß, ja wie sein Werk erst dadurch Halt und Ausdruck findet, so war auch zu allen Zeiten in jedem Werke, nach starkem bewegtem Ausdruck strebender Künstler, die expressionistische Methode latent enthalten, und es wird auch in den Werken, die erst nach Jahrtausenden entstehen, nicht anders sein.

Das, was die expressionistische Methode jetzt isoliert und nackt zutage schafft, ist wie ein Mensch ohne Haut, ein anatomisches Präparat, aber — kein Leben, so sehr sich auch die Vertreter dieser Methode zugute halten, daß erst sie dazu gekommen seien, das Leben selbst aufzuzeigen.

Expressionistische Methode muß in einem auf seelisch bewegten Ausdruck angelegten Kunstwerk sein, wie Perspektive oder Anatomie in jeder Landschaft, jedem guten europäischen Figurenbilde der letzten Jahrhunderte stecken: — latent darin enthalten, aber nicht losgelöst, gleichsam herauspräpariert aus der lebendigen Neuschöpfung einer inneren, der äußeren zwar

mehr oder weniger ähnlichen, doch stets für sich bestehenden Welt, die das Werk eines jeden echten Künstlers darstellt, mag es ein Werk der Malerei, eine Plastik, ein Werk der Literatur oder eine musikalische Schöpfung sein, bei welcher letzterer allerdings der Fall insofern etwas anders liegt, als die „Außenwelt“, der sie entspricht, das Reich der rhythmischen Intervalle, der kosmischen Bewegung kleinster Energiezentren ist, die dem Nichtmusiker erst in ihren Wirkungen, innerhalb der uns umgebenden Erscheinungswelt, bewußt werden.

Es ist darum scharf zu unterscheiden zwischen „Expressionismus“ als Willens-Impuls, und expressionistischer Methode.

Der expressionistische Willens-Impuls stellt eine Reaktion dar, auf die vorausgegangenen künstlerischen Aspirationen, deren letzte Ziele ein Ersticken im Ungeistigen, im Nur-materiellen bedeuteten.

Insofern ist er in hohem Maße begrüßenswert.

Aber Geist läßt sich nicht von Materie scheiden, und das wirklich vergeistigte Kunstwerk kann nur entstehen, wenn es in der inneren Welt eines Künstlers Gestalt findet, — auch

da aus subtilster Materie geschaffen! — aber den ewigen kosmischen Gesetzen aller Gestaltung, sowohl in der sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt, als auch in allen metaphysisch ergründbaren Welten, entsprechend.

Als Durchgangs-Station für einen innerlich bewegten, echten Künstler mag der expressionistischen Methode der gleiche Wert beigemessen werden, wie dem Studium anderer künstlerischer Hilfsmethoden, und in diesem Sinne sollte sie nebenbei, zum Nutzen der Studierenden, auf unsern Akademien betrieben werden, aber im Werke des Künstlers kommt ihr nur dienende Bedeutung zu.



Sinnlose Kämpfe

Schlagworte haben in der Welt schon den übelsten Schaden angerichtet. Wer das nicht weiß, der sehe sich nur im Leben des Alltags um. Er wird da genug Beispiele finden!

Verhängnisvoll wird aber auch die Herrschaft der Schlagworte auf den Gebieten des menschlichen Geisteslebens, und besonders dort, wo sie das Empfinden einer Erscheinung verfälschen, weil sie die Seele des Empfindenden in irriger Weise „einstellen“.

Zu der Kategorie solcher verderblicher Schlagworte gehören die Bezeichnungen, die von einzelnen Künstlergruppen aufgegriffen wurden, um ihrer Art der Auffassung des künstlerischen Schaffens zu einem Namen zu verhelfen.

Der Laie, ohnehin schon konfus gemacht und verärgert durch dieses unruhige, ihm ganz unbegreifliche Drängen der Künstler nach „neuen“, immer wieder überneuertem Zielen, weiß sich schließlich keinen andern Rat, als je nach Neigung und Kunstgefühl die Kunstauffassung, die ihm unter einem solchen Schlagwort entgegentritt,

und die ihm stets wieder und wieder als das Alpha und Omega aller wahren Kunst aufgeredet wird, für das endgültig aus diesem Wirrwarr Erlösende zu halten, und verschreibt sich so seinem Schlagwort, wütend, und außer sich geratend, wenn es eines Tages wieder gestürzt werden soll.

Längst ist der „Impressionismus“ noch nicht auf allen Linien Sieger geworden, aber lange schon treten immer neue, ihn verwerfende andere „Richtungen“ zutage, Richtungen, die zwar zum Teil weiter nichts als eine entsprechend „modernisierte“ Auflage des seligen „Jugendstils“ unglückseligen Angedenkens darstellen, zum anderen Teil aber wirklich auf ihre Art zu hohen, neuen Zielen weisen, wenn man auch noch auf den Wegen zu diesen Zielen bald dahin, bald dorthin abirren mag.

Nun soll der Laie, der eben erst kaum dabei war, halbwegs zu begreifen, um was es sich eigentlich beim „Impressionismus“ handelt, schon wieder umlernen, weil — der „Impressionismus“ angeblich „überwunden“ sei.

Kein Wunder, wenn man sich sträubt, und was sich nicht sträubt, und mit wildem Gesticulieren schleunigst dabei ist, mitzulaufen, weil es „etwas Neues, noch nie Dagewesenes“ gibt, das hat den „Impressionismus“ ganz sicher

noch nicht überwunden", weil — es ihn ebenso wenig verstand, wie es das einzig Wesentliche dessen begreift, was ihm unter dem Namen „Expressionismus" in einem Sammelsurium der verschiedensten Strebungen entgegentritt.

Die Wahrheit ist: daß weder das Wort „Impressionismus", noch die Bezeichnungen „Expressionismus", „Surrealismus", „Kubismus", „Neue Sachlichkeit", oder wie immer die Etikette einer neuen Kunstrichtung lauten mag, sei es der reinen Wortbedeutung nach, sei es in bezug auf die darunter verstandenen praktischen Bestrebungen, irgendwie gerade das bezeichnen, auf was es den ernst zu nehmenden Künstlern aller Zeiten allein ankam, und auf was es auch allen wirklich Wertvollen in heutiger Zeit ankommt: den Bekenntnistrieb ihrer Seelenkräfte im Schaffen auszuleben!

Dazu aber gibt es die verschiedensten Möglichkeiten, und das ist gut so, sonst würde die Kunst das langweiligste Gebiet menschlichen Geisteslebens.

Es gibt allenfalls gute und schlechte Kunst, — streng genommen überhaupt nur Kunst, denn ein wirkliches „Kunstwerk" ist niemals schlecht.

Was man so landläufig als „schlechte" Kunst bezeichnen mag, ist die Talmiware, die sich für

Kunst ausgibt und dem Publikum Sand in die Augen bläst, damit es ihre Erbärmlichkeit nicht sehe.

Gewiß tauchen in jeder Zeitperiode neue Ziele aus kosmischen Urtiefen auf, die dann die Kräfte der Besten magnetisch an sich fesseln: die erreicht sein wollen, ob auch der einzelne Künstler auf seinem Wallfahrtswege zu Grunde geht, oder mit Spott und Hohn übergossen wird. Aber immer wieder handelt es sich um die gleiche Frage: „Zeige mir, ob Du zu Deinem Streben auch berechtigt bist, — ob man Dich innerlich berufen hat, oder ob Du nur ein Nachläufer bist auf den Wegen, die nie und nimmer von Dir betreten werden wollen, weil Du sie entweihst!?!“

Der wahrhaft von seinem Gott getriebene echte Künstler kann nie im Zweifel sein über seinen Weg, sobald er einmal die ersten Anhöhen im Lande der Kunst erklimmen hat, die ihm das ausgebreitete Gefilde weithin zeigen.

Er wird still seine Straße ziehen, und nur, wenn ihm sein Gott eines Tages befiehlt, urplötzlich seine Wegrichtung zu ändern, wird er ihm gehorsam folgen, auch wenn Ruf und Namen durch den neuen Weg gefährdet werden, den der

Künstler dann erst mühevoll sich selber bahnen muß.

Niemals aber kann er zum „Nachläufer“ entarten!

Ein wahrer Künstler hebt die Hand nicht zum Werke ohne inneren, verpflichtenden Befehl, und es wird ihm stets völlig gleichgültig sein, ob man sein Werk dieser oder jener Kategorie künstlerischen Schaffens zu zählen mag.

Ob er nun auf den Grundlagen aufbaut, die man speziell dem „Impressionismus“ verdankt, oder ob er eine Form der Aussprache pflegt, die irgendwo in den Sammelnamen „Expressionismus“ miteinbezogen werden kann, das ist ja auch so unsäglich nebensächlich, — viel nebensächlicher noch, als ob er diese oder jene Farben bevorzugt, ob er überhaupt die Farbe braucht, oder aus Schwarz und Weiß die Skala der Töne bildet, die ihm zur Aussprache dienen müssen, — ob er große oder kleinste Formate für sein Schaffen wählt.

Stets wird es darauf ankommen, ob das, was er schafft, echte Kunst, ursprünglichstes Seelenbekenntnis ist, und aller Wert, auch in materieller Hinsicht, wird allein nur von

dieser Voraussetzung her bestimmt, alle Dauer dieses Wertes ruht nur in der überzeugenden Kraft, die dem Bekenntnis seiner Seele innewohnt.

Man hat allzulange den „Laien“ betrogen, indem man ihn glauben machte, das Wesentliche der echten Kunst sei Dokumentierung der Geschicklichkeit. „Kunst kommt doch von Können“, lautet das läppische und so triviale Wort, das man heute noch im Munde besonders Kluger findet!

Gewiß, — aber hier handelt es sich um ein „Können“, das aus der Seele strömt, ein Vermögen des schöpferischen Entfaltens, — und nicht um eine durch „Erlernen“ zu erwerbende Geschicklichkeit!

Ein Künstler „kann“ etwas, weil er schaffen kann, weil er nicht nur „produziert“ und Gelerntes auf mehr oder weniger geschickte Art zur Anwendung bringt.

Nicht die „stupende Technik“, die „korrekte Zeichnung“, die „fabelhafte Differenzierung der Valeurs“, und wie die schönen Lobestitel alle heißen, durch die man geschickte Mache als „Kunst“ vorzutäuschen sucht, geben jemals einen Gradmesser ab zur Bewertung eines wahren Kunstwerkes.

Die schöpferische Kraft und die ursprüngliche Bekenntnisfreudigkeit des Künstlers zu dem Ausdrucksdrang seiner Seelenkräfte, entscheiden ganz allein über den Wert seines Werkes, und sie allein verleihen dem Wert des Werkes Dauer.

Kein Mensch wird in hundert Jahren darnach fragen, ob es mehr dem „Ex“- oder dem „Impressionismus“ zuzuzählen sei, wenn ein Kunstfühler seinen Wert bestimmt.

Zur Zeit Rembrandts gab es eine Menge Maler, die herrlich und in Freuden lebten und die Gunst des Publikums genossen. Heute greift man sich an den Kopf und faßt es nicht, daß diese traurigen Tröpfe ihren Markt hatten, während Rembrandt stets mehr im Elend versank, je ungehemmter er dem Gott seiner großen Seele diente.

Als Kuriositäten, nicht ganz ohne Liebhaberwert, betrachtet man nunmehr diese Machwerke seiner Nebenbuhler, während das bescheidenste Bildchen von Rembrandts Hand heute fast unbezahlbar ist.

So war es und so wird es immer sein, mag auch die Meute hinter allen Großen kläffen, die anderes zu offenbaren haben, als das ihr Altbekannte.

Stets wird die Zeit zu richten wissen, und niemals wird sie danach fragen, durch welches Schlagwort man die Werke eines Künstlers einmal einzuengen suchte, oder welcher „Richtung“ er sich selbst vielleicht verschrieben glaubte.

Was an Echem ans Licht will, kommt aus den Tiefen der menschlichen Seele, aus göttlich klaren Brunnen, wenn es auch heute noch manche Trübung durch das Erdreich zeigt, das erst durchbrochen werden muß.

Wer darf es denen, die diese Quellen rauschen hören, heute verargen, wenn sie nun alles Heil allein von ihren Brunnen her erwarten?!

Die Echten, die Schaffenden, werden gar bald erkennen, daß deshalb die vor ihnen von Früheren begründete Kunstrichtung noch lange nicht „überwunden“ ist, werden im Gegenteil sehen lernen, wie sie selbst nur fest auf dieser Erde Boden stehen, wenn sie alles in sich saugen, wie die Wurzeln eines Baumes, was an echten Werten in jedem echten, künstlerischen Streben aufzufinden ist.



Die „Grenzen“ der Malerei

Es gibt sehr feinsinnige Kunstfreunde, die durchaus nicht allem Neuen abhold sind, und dennoch den neueren Bestrebungen in der Malerei scharf ablehnend gegenüber stehen.

Man kann das wohl begreifen, denn was bis jetzt an Resultaten vorliegt, ist zwar reich an einzelnen guten Ansätzen, aber das meiste Gute erstickt fast im üppigen Unkraut abstruser Gebilde, deren wilde Geste oder idiotenhafte, naiv sein wollende Grimasse wahrlich jedem geläuterten Geschmack ein gelindes Grausen abnötigen muß.

Es geht eben hier wie überall: — wer Kulturwerte schaffen will, muß selbst ein gerüttelt Maß hoher Kultur in sich tragen, und die, von denen man solches behaupten darf, sind und waren zu allen Zeiten selten.

Wenn aber die wirklich wertvollen Stilelemente, die bereits da und dort zu ersehen sind, zu einem neuen Stil in der Malerei ausreifen sollen, dann darf der Kunstfreund, für den doch alle Kunst geschaffen wird, trotz aller wohlbe-

gründeten Abneigung gegen das mitunterlaufende Chaotische, seine Mitarbeit nicht versagen.

Diese Mitarbeit aber verlangt in erster Linie eine vorurteilslose, willige Einstellung des eigenen Einfühlungsvermögens gegenüber den neuen, und auf den ersten Blick befremdenden Formen.

Man darf sich, will man zu einem sicheren Urteil kommen, nicht selbst den Weg dazu versperren durch theoretische Erwägungen, die von ganz andersartigen Strebensäußerungen im Reiche der Kunst ihre Sanktion empfangen.

Unsagbar viel ist zu allen Zeiten darüber geschrieben worden, was die Malerei als höchste Kunst sein „soll“, sein „kann“ und sein „darf“.

Künstler stellten die Forderungen, die ihr eigener Genius an sie stellte, als allgemeingültige Normen auf, und gelehrte Kunstfreunde suchten das, was sie selbst am stärksten beeindruckte, mit allem psychologischen und philosophischen Apparat emporzuschrauben, damit es den kommenden Zeiten als hohes Vorbild leuchte.

Aber das Schaffen-„Müssen“ echter Künstler spottet aller gutgemeinten Ermahnungen, spottet des grimmigsten Tadels und der überschwänglichsten Lobeserhebung, weil jeder wirklich berufene, starke Künstler, allen Theorien entrückt,

stets wieder nur nach den ihm innewohnenden Gesetzen allein gestalten kann.

Sein Werk dient dann vielleicht zum Ausgangspunkt für eine neue Theorie, die ebenso wenig auf allgemeine Gültigkeit Anspruch hat, wie die früheren Theorien.

Selten nur macht sich der Kunstfreund klar, welcher Kunsttheorie seine Liebe zur Kunst und sein Urteil unterworfen ist.

In den meisten Fällen sind seine Kunstforderungen hergeleitet von einem Sammelbecken aller erdenklichen Kunst-Theorien, die im Laufe der Jahrhunderte entstanden, und deren tatsächliche Befolgung durch schaffende Künstler stets nur eine matte und kraftlose Epigonenkunst zutage förderte.

Er hat vielleicht viele große Museen alter Kunst durchwandert, viele der modernen Ausstellungen gesehen, und allerhand kunstgeschichtliche Studien hinter sich, so daß er sich nur allzu gerne ein gewisses „Kunstverständnis“ zutraut, und es auch, vielleicht, in gewissem Maße besitzt.

Nun ist aber Kunst etwas Lebendiges, etwas, das in stetem Wandel seiner Formen begriffen ist, so daß man, auf das bekannte Wort Nietzsches anspielend, wohl sagen könnte: „Nur wer sich

wandelt, ist mit ihr verwandt": — nur wer sich in seinem Einfühlungsvermögen stets wandlungsfähig zu erhalten weiß, tritt in ein inneres, lebendiges Verhältnis zur Kunst.

Der in seine, ihm von außen her überkommene Kunst-Theorie verrannte Eigensinnige wird es dagegen dulden müssen, daß die Kunst lächelnd ihre Bahn weiter schreitet, ob er sie nun erkennen mag oder nicht.

Das Gebiet der freien Kunst läßt sich nicht mit Staketenzäunen abgrenzen, und seine Straßen sperren keine Schlagbäume.

Die sich vermessenlich berufen dünkten, seine Ausdehnung bestimmen zu dürfen, glaubten noch zu allen Zeiten, die Kunst überschreite ihr eigenes Gebiet, wenn sie sich nicht an jene Grenzlinien kehrte, die diese Neunmalklugen ihr fürsorglich gezogen hatten.

So spricht man denn auch jetzt noch, gelassen und von keinem Zweifel beirrt, zuweilen den Satz aus, das Bestreben der neueren Malerei sei „eine Überschreitung der Grenzen“ dieser Kunst.

Wenn man aber auch wahrlich nicht in Verlegenheit gerät, sobald man ernstlich nach kritischen Waffen sucht, um die heute allerwege allerneueste Malerei zu bekämpfen, wenn auch

Expressionismus und Kubismus keineswegs so unangreifbar sind, wie ihre Anhänger in schöner Begeisterung glauben, so ist doch gerade der Vorwurf der „Grenzüberschreitung“ diesen Richtungen gegenüber eine recht ungeeignete Waffe, denn sie fliegt unfehlbar zurück wie ein Bumerang, aber durchaus nicht in die Hände dessen, der sie geworfen hat.

Abgesehen davon, daß man nur im Banne einer bestimmten Ästhetik diesen Vorwurf als Tadel auffassen kann, daß er aber ebensowohl, — ich erinnere hier nur an die Entwicklung der Musik seit Beethoven, — von anderem Standpunkt her gesehen, höchstes Lob in sich schließt, ist ja gerade die puritanisch strengste Selbstbeschränkung auf das allerengste Gebiet malerischer Ausdrucksmittel, das Kennzeichen der neueren Malerei.

Gerade weil sie in der bisherigen Auffassung der Kunst des Malens eine Menge von Kunstmitteln in Anwendung sahen, die im allerstrengsten Sinne nicht mehr den Wirkungsmitteln zuzurechnen sind, über die nur der Maler allein verfügt, sehen sich ja die Neueren veranlaßt, nach Wegen zu suchen, auf denen sie sich, im engsten Gebiet ihrer Kunst bleibend, dennoch aussprechen können.

Sie erstreben ja nichts Geringeres, als die „absolute Malerei“ zu schaffen: — ihr Bild soll ein Gebilde sein, frei von jeder Tendenz der Naturnachahmung, soll nur durch sich selbst, durch seine freien Farben und Formen, zu der Seele des Betrachters sprechen.

Man kann die Grenzen der Malerei schlecht-hin nicht enger ziehen, denn die Kunstmittel, mit denen es die Malerei unter allen Künstlern allein zu tun hat, sind verschieden geformte Farbflecken, die, wenn das Gebilde überhaupt zur Kunst zu zählen sein soll, in gewisse rhythmische Verhältnisse zueinander gebracht werden müssen.

Daß man diese Farbflecken auch so gestalten kann, daß durch ihre Anordnung auf der Netzhaut des beschauenden Auges ähnliche Eindrücke hervorgerufen werden, wie wir sie vom Sehen der Dinge in der Außenwelt her gewohnt sind, ist eine Sache für sich, und gehört in das Gebiet der möglichen Anwendungsarten der primären Kunstmittel des Malers.

Schließlich kann man ja auch Farbflecken ohne jede Gesetzmäßigkeit nebeneinandersetzen, oder ihre Anordnung, wie bei gewissen Batikstoffen, dem Zufall überlassen und nur durch geschmackvolle Auswahl der Farbtöne nachhelfen.

Den allerstrengsten Vertretern gewisser neueren Richtungen in der Malerei erscheint nun jede Anwendungsart der primären Mittel des Malers „unrein“ und kunsthemmend, bei der das Endresultat noch etwas anderes aussagen will, als was sich allein durch die rhythmische Verteilung und gegenseitige Beziehung der Farbflecken und ihrer Formen aussagen läßt.

Die weniger strengen lassen wohl Reminiszenzen an die Dinge der greifbaren Welt noch zu, jedoch nur in einer Umformung, die aus den Gesetzen der primären Mittel und ihrer Ausdrucksfähigkeiten an sich hergeleitet wird.

Es liegt eine zwingende Logik in diesen Reinigungsbestrebungen, mag man die Art, wie sie der Einzelne auffaßt, erfreulich finden oder nicht, und dieser Logik unterliegen die meisten der jungen Maler unserer Tage, so daß sie sich scharenweise den neuen Richtungen zuwenden.

Diese Reformer sind es, die von ihrem Standpunkt aus mit vollem Recht fast aller seitherigen Malerei „Grenzüberschreitung“ vorwerfen können!

Demgegenüber bleibt nun aber die Frage offen, ob wir uns nicht eines unschätzbaren Reichtums in freiwilliger Askese begeben, wenn wir

auf allen Sinnenreiz der Außenwelt verzichten, und, uns nur in den engen Grenzen der ureigensten Mittel einer Kunst bewegend, nichts als lediglich abstrakt formalen Ausdruck geben wollen?

Sollen wir uns denn wirklich nur auf ein Gestikulieren und auf eine Kunst, die nur das aussprechen kann, was ihre Mittel an sich schon erschöpfen, beschränken, oder wird es nicht höher führen, wenn wir unsere Mittel dazu erziehen, uns in allen ihren möglichen Anwendungsarten zu dienen, auch wenn strengstens dabei vermieden werden muß, sie zu vergewaltigen?

Ist es dem Maler möglich, seine primären Mittel: die verschieden geformten Farbflecken, in rhythmische Beziehung zu setzen, was das erste Grunderfordernis des Kunstwerkes ausmacht, und kann er, ohne diese rhythmische Gestaltung zu gefährden, darüber hinaus auch andere Saiten in der Seele des Beschauers durch subtilere Verwendung seiner Mittel zum Erklingen bringen, so ruft er zweifellos eine Verstärkung des Erlebens wach, ohne den zugewiesenen Bereich seiner Kunstmittel verlassen zu müssen, und ohne Anleihen in fremdem Gebiet.

Die Mitwirkung dieser, nicht mit den primären Mitteln seiner Kunst erreichbaren Vor-

stellungen darf nur nicht auf Kosten der Kunstgestaltung, durch ein Umgehen ihrer Gesetze, erschlichen werden, darf nicht etwa nur dazu dienen, das mangelhafte Beherrschen der primären Mittel zu verschleiern.

Jedes wahre Kunstwerk entsteht in einem seelischen Zentrum, in dem durchaus keine scharfe Scheidung der einzelnen Kunstarten getroffen ist.

Erst zur Mitteilung bedarf der Künstler besonderer Mittel in der Außenwelt.

Der Ring aber schließt sich, indem das so entstandene Werk vom Genießenden wieder in dem gleichen seelischen Zentrum empfunden wird, aus dem es in der Seele des Schaffenden hervorging.

So dürfte also der eigentliche bleibende Wert, den die neueren Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei zu erlangen fähig sind, nicht dort liegen, wo ihn die Verfechter dieser Bestrebungen suchen.

Was diese Künstler, soweit es sich um berufene Schöpfer handelt, mit elementarer Gewalt in neue Bahnen zwingt, ist nichts anderes als jene Urgewalt der Seele, die sich uns, in dafür eigens geschaffenen Gebilden, als Kunst offenbaren will, aber die im Laufe der Jahrhunderte

erwachsenen Darstellungsformen durch allzu große Überfeinerung kraftlos geworden findet, und sie nun zurückschneidet, wenn es sein muß, bis auf den Stamm, damit neue, kräftigere Äste, vollere Blüten und reichere Früchte sich bilden können.

Wir haben also von den neueren Richtungen in der Malerei zwar keine neue Kunst, wohl aber reinere und stärkere Ausdrucksmittel zu erwarten, und weiterhin neue Symbole, die man zwar erst deuten lernen muß, die aber weit über den engen Bezirk der primären Mittel der Malerei hinausführen werden, als Bildzeichen der Seele.

Man rede uns daher nicht ein, daß ein vom Gärtner zurückgeschnittener Obstbaum der Inbegriff aller Schönheit sei, aber man werte diesen Baum auch deshalb nicht etwa gering, sondern warte erst die Entwicklung seiner neuen, stärkeren Triebe ab, warte, bis der Frühling Blüten bringt und der Sommer schließlich reife Früchte zeitigt!



Primitive Kunst und Archaismus

Wenn man die Anfänge bildnerischen Gestaltens bei Naturvölkern und in den Malereien der Urzeitmenschen betrachtet, lassen sich sehr verschiedene Impulse feststellen, die solches Schaffen bewirkten.

Fraglos verdanken die bewegten Darstellungen der Tierwelt, die den Urzeitmenschen umgab, wie auch die lebendigen Buschmann-Zeichnungen, rein künstlerisch der Freude am Wiedergebenkönnen der Augeneindrücke ihr Dasein, auch wenn es daneben ihr Nützlichkeitszweck war, über die dargestellten Tiere einen Jagdzauber auszusprechen, während die Malereien an einem Fetisch-Tempel im Urwald als reinste Ausdruckskunst anzusehen sind.

Wie hoch sich auch die Kunstübung der Kulturvölker über die genannten primitiven Kunstleistungen erheben mag, so lassen sich dennoch diese beiden Hauptimpulse künstlerischen Schaffens immer wieder feststellen, bis auf den heutigen Tag.

Man hat die bildende Kunst gar oft auf ein Schmuckbedürfnis zurückzuführen gesucht und es scheint tatsächlich, als ob der Wunsch, sich selbst oder einen Gegenstand, ein Bauwerk, mit Schmuck zu versehen, vielfach der erste Anlaß zu künstlerischer Betätigung gewesen sei, aber wir gehen zweifellos fehl, wenn wir in diesem Schmuckbedürfnis auch die innere Ursache zu sehen vermeinen, die den Menschen auf die Bahn des Gestaltens in Form und Farbe führte. Zwar geht sicherlich das Schmuckbedürfnis mit den bereits genannten Impulsen vielfach Hand in Hand, aber es ist nicht, für sich betrachtet, Ursache künstlerischer Gestaltung, auch nicht in deren primitivster Form.

Es läßt sich überdies die Frage aufwerfen, ob der primitive Mensch jemals ein reines Schmuckbedürfnis ohne symbolische Beiwerte empfand?

Ich glaube diese Frage verneinen zu dürfen und möchte eher behaupten, daß jeglicher Schmuck des primitiven Menschen für ihn einen symbolischen Wert besitzt. Sobald dann der Kunsttrieb in Erscheinung tritt, um das Schmuckbedürfnis auf eine höhere Stufe zu erheben, dient er in irgend einer Weise zur Ausdeutung symbolischer Werte, wird er Ausdruckskunst: „Ex-

pressionismus", — oder aber, er benützt den zu schmückenden Gegenstand lediglich als Folie, als Unterlage, um seiner Darstellungsfreude zu genügen: um als reiner „Impressionismus“ die Wiedergabe des Augeneindrucks zu versuchen.

Expressionismus tritt immer als eine Art Geheimsprache auf.

Wir können die seltsame Ornamentik malayischer oder afrikanischer Fetischtempel niemals recht verstehen, wenn wir nicht wissen, welcher Gefühlswert sich für den Menschen dieser primitiven Kulturkreise mit den einzelnen Formen und Farben verbindet.

Auch unser Expressionismus, soweit er echtem Empfinden entstammt, strebt einer solchen „Geheimsprache“ zu, nur fehlt ihm die sichere Tradition primitiver Völkerschaften, die einheitliche Gebundenheit durch allgemein verbreitete Glaubensform, so daß die Gefahr besteht, eine babylonische Kunstsprachen-Verwirrung statt einer hieratischen Sprache zu erreichen.

Im Gegensatz zum expressionistischen Kunst-Impuls liegt es dem Impuls zum Impressionismus völlig fern, Unsagbares sagen, Urgefühle aufregen und Geheimnisse der Seele deuten zu wollen.

Der Urzeitmensch, wie der afrikanische Buschmann, ist bei seiner Wiedergabe bewegten Lebens von keinem anderen Trieb beherrscht, wie der moderne Impressionist, den seine Freude an der bewegten Erscheinung mit so viel vollkommeneren Mitteln und unvergleichlich größerem technischen Können zur Darstellung seines Augeneindrucks führt, mag auch dem primitiven Menschen schon jedes Darstellkönnen an sich wie die Ausübung einer magischen Kunst erscheinen.

Aus dieser kurzen Betrachtung ergibt sich, daß wir im Grunde alle menschliche Kunstübung auf expressionistische und impressionistische Impulse zurückführen können, — beide Worte freilich nicht in dem engen Sinne verstanden, der ihnen durch neuere und allerneueste Künstlergruppen zuteil wurde, — und daß beide Impulse im menschlichen Kunstschaffen am Werk waren von Urzeittagen an.

Es wird auch in Zukunft nicht anders sein, und damit erübrigt sich der Streit, welcher der beiden Impulse der wertvollere sei, denn beide entstammen der gleichen Urtiefe der Menschenseele.

Wohl mag Jahrhunderte lang der eine Im-

puls im kunstbegabten Menschen stärker zur Auswirkung kommen als der andere, wohl mögen gewisse Kulturströmungen dem Impressionismus, andere wieder dem Expressionismus günstig sein, doch niemals wird einer der beiden Kunst-Impulse völlig verschwinden, und dem aufmerksamen Beobachter zeigt sich das Wirken beider zu allen Zeiten, auch wenn es auf den ersten Blick scheinen möchte, als sei nur der eine vorhanden gewesen.

Eine verhängnisvolle Verirrung aber ist es, wenn nun moderne Künstler, in denen der expressionistische Impuls wieder stark nach Gestaltung drängt, ihre Anregungen bei der Kunstübung primitiver Völkerschaften holen zu müssen meinen, oder deren Werke gar als Eideshelfer heranziehen, um eigene abstruse Gebilde zu rechtfertigen.

Es gibt bekanntlich moderne Künstler, deren höchstes Ausdrucks-Ideal in der Negerplastik oder in gewissen Malereien der Südseeinsulaner sich noch übertroffen fühlt.

Wenn nun ein derartiger Künstler es glücklich soweit gebracht hat, daß sein Werk, dem äußeren Anschein nach, seinem Kunstideal annähernd entspricht, dann hat er nichts anderes

getan, als ein Geldfälscher, der eine Banknote schlecht nachmacht. Er frage einmal einen jener primitiven Menschen des Urwaldes und der Koralleninseln, ob dieser sein Gebilde etwa für echt nimmt, ob er es verstehen kann, was doch der Fall sein müßte, wenn das, was der moderne Europäer der Kunstsprache des Primitiven willkürlich entlehnt hat, wirklich die Elemente einer, dem nicht durch moderne Kunstüberfeinerung verdorbenen Menschen eigenen Ausdruckssprache in sich enthielte.

Dem primitiven Menschen ist seine Kunstsprache etwas genau Bestimmtes, und er würde in dem Werk des Europäers nur Willkür sehen, während ihm das schlechteste Kunstdruckbildchen wenigstens verständlich bleibt. Ich weiß von einer Erfahrung dieser Art, die mir sehr zu denken gab.

Will der moderne Künstler, der von expressionistischen Impulsen ausgeht, wirklich Wertvolles schaffen, dann darf er nicht die Balkenkontur malayischer Malereien oder die plump dekorative Roheit afrikanischer Götzenbilder als Vorbild seiner Kunstsprache wählen, sondern muß sich eine Ausdrucksform schaffen, die unserer europäischen Kultur entspricht, wie zu allen Zeiten die expressionistische Kunstbe-

tätigung dem künstlerischen Status der Zeit entsprach.

Archaistische Tendenzen zeigten noch immer Zeiten des Niederganges an, besiegelten den Verfall der Kunst.

Man kann aber mit seinen archaisierenden Stilübungen gewiß nicht gut weiter gehen, als wenn man glaubt, hohe Kunstwerke zu schaffen, indem man die primitiven Kunstäußerungen der Urwald- und Höhlenmenschen im Stil zu imitieren versucht, wie das viele der als „Expressionisten“ heute auftretenden Künstler tun, während gleichzeitig allerdings auch zugleich expressionistische Werke entstehen, die erhoffen lassen, daß ihre Urheber den Weg zur Kunst, wie sie allezeit war und sein wird, wiederfinden werden.

Die Verirrungen neuerer Künstler ins Archaische und Exotische sind nicht etwa, wie man irrigerweise annehmen könnte, vom expressionistischen Impuls, sondern nur von einem Mißbrauch ihrer eigenen — von diesen Künstlern selbst geschaffenen — expressionistischen Darstellungs-Methode ausgegangen!

Es ist die Überschätzung der expressionistischen Methode durch die dem expressionistischen Impuls ergebene Künstlerschaft, die den

verirrten Schaffenden in eine Art Selbsthypnose zwingt, und ihn dann glauben läßt: das, was er zum Ausdruck zu bringen habe, könne nur in der Weise primitivster Kunstaübung zur rechten Darstellung gebracht werden.

Die wirklichen „Primitiven“ aber, die er aus solcher Verwirrung seiner Einsicht heraus nachahmt, würden nur kindische Unbeholfenheit in seinem Werke ausgedrückt finden.



Kunst und Artistentum

Als Cimabues Madonnenbild im Triumphzug aus seiner Werkstatt geholt und durch Florenz getragen wurde, bevor es an seinen Bestimmungsort kam, konnte keinen Augenblick in dem Künstler ein Zweifel nisten, für wen er eigentlich sein Werk geschaffen habe.

Wohl lag auch ihm an der Bewunderung, die ihm seine Berufsgenossen zollten, aber in erster Linie wußte er, daß er sein Werk dem Volke gab. Allen denen, die es sehen konnten, wollte er Bewunderung entlocken.

Die Maler späterer Tage sind weniger anspruchsvoll geworden.

Als Böcklin einst ein Heft der damals neugegründeten Zeitschrift: „Kunst für Alle“ sah, ärgerte er sich an dem Titel, weil es eine Kunst für alle nicht geben könne, und Cézanne sprach es unverhohlen aus, daß Kunst nur immer eine Angelegenheit sehr weniger Menschen sei.

Böcklins Stellungnahme muß heute Verwunderung erregen, denn seine Kunst will uns

Heutigen so verständlich erscheinen, daß sie wirklich die Charakterisierung als eine Kunst „für alle“ vertragen könnte.

Weniger verwunderlich ist uns die Auffassung des französischen Malers, denn so hoch er auch heute gefeiert werden mag, nachdem er sein Leben in relativer Armut verbrachte, so sind es verhältnismäßig doch nur sehr wenige, die seine Kunst gebührend zu schätzen wissen. Gleich ihm aber gibt es heute eine große Anzahl von Künstlern, deren Werke nur von sehr wenigen verstanden werden, weil — sie eben nur für sehr wenige ihre Bilder und Statuen schaffen.

Wie frei der Künstler auch an die Gestaltung seines Werkes herantreten mag, immer steht ein idealer Auftraggeber vor seinem Geiste, mag er auch dessen irdische Personifikation nur in seiner eigenen Persönlichkeit finden. Es ist naturgemäß, daß er für andere Augen schafft, auch wenn nur er selbst, als Betrachtender, vor seinem fertigen Werke diese „anderen Augen“ repräsentiert.

Die Künstler früherer Tage wollten ganz bewußt, daß ihr Werk von allen verstanden würde, und sie fanden darum in sich die Aufgabe gestellt, ihr inneres Müssen, den überintellektuellen Trieb zum künstlerischen Schaffen, in

Einklang zu bringen mit den Erfordernissen, die das allgemeine Verständnis heischte.

Wer aber wollte behaupten, daß Phidias der Menge „unkünstlerische Konzessionen“ gemacht habe, oder daß Giotto auf die von ihm erkannten Kunstgesetze nicht geachtet hätte, nur um der Masse zu gefallen, — und doch sind die Werke der alten Kunst durchweg selbst dem in Kunstdingen Ungebildetsten verständlich, wenn sie auch das, was ihre höchste Schönheit ausmacht, erst einem reichentwickelten Kunstgefühl offenbaren.

Die Künstler neuerer Zeit hingegen haben sich immer mehr und mehr Sonderinteressen zugewandt: Darstellungsproblemen, die zwar im Bereich der Werkstatt sehr „interessant“ bleiben, die aber niemals das echte Interesse der Allgemeinheit finden können, eben weil es sich nur um Experimente handelt, deren Wert bestenfalls nur in der eigenen Förderung des Künstlers liegt. Ich stehe nicht an zu behaupten, daß drei Viertel (wenn nicht mehr) unserer ganzen heutigen Kunstproduktion aus solchen Werkstatt-Experimenten besteht, denn die Künstler haben das Interesse, das man diesen Studienmitteln entgegenbrachte, derart zu ihrem eigenen Schaden umgedeutet, daß sie zumeist

gar nicht mehr über das Experiment hinaus wollen. Es genügt ihnen um den Schaffenstrieb oberflächlich zu befriedigen, und sie verlangen nun von ihren Zeitgenossen, daß sie mit dem Gegebenen sich abfinden und darin die höchste Leistung der Künstler sehen sollen.

Daß hier eine grenzenlose Verirrung vorliegt, wird nur dem nicht klar, der bereits bis zum Rausch von den Weihrauchwolken umnebelt ist, die durch zahllose, selbst in tiefer Hypnose redende Wortführer dieser Experimentier-Methode, der neueren Kunst dargebracht werden.

Die Sammelnamen für die neueren Kunstbestrebungen besagen nichts Zwingendes, denn jede „Richtung“ teilt sich wieder in zahllose Unter- und Seitenrichtungen, weil das Experiment, auf dem alles ruht, bis ins Unendliche variabel ist. In jedem Künstler kann es andere Formen finden, und doch macht jeder im Grunde das Gleiche, so daß für den Beschauer, der einmal über das erste Sensationsgefühl hinaus gelangte, nichts Langweiligeres existiert, als die Ausstellungen dieser allezeit Aller-Modernsten, die jetzt in allen Kunstzentren haufenweise zu sehen sind.

In einzelnen solcher Arbeiten finden sich hie und da noch Spuren einer fast gewaltsam be-

haupteten Individualität Einzelner, aber bei den meisten Werken könnte man ruhig die Namen vertauschen, denn es handelt sich ja kaum mehr um Schaffensprodukte bestimmter Persönlichkeiten, sondern nur um Mitarbeit an den Bestrebungen eines Kollektivwillens zum bloßen Experiment.

Als Durchgangs-Phase könnte dieses Aus-toben in Experimenten den Künstlern gewiß von Nutzen sein, denn sie lernen dadurch die unendlichen Möglichkeiten kennen, die ihnen ihr Ausdrucksmaterial bietet, aber der Leidtragende bei der heutigen Verhimmelung derartigen Tuns wird der in die Hypnose mitgerissene Kunstfreund, der Käufer, bis er entweder selbst eines Tages zur Einsicht kommt, daß er Werkstatt-Experimente teuer bezahlte, wo er höchste Kunst zu erwerben vermeinte, oder bis seine enttäuschten Erben einst die betrübliche Entdeckung machen müssen, daß kein Mensch mehr auch nur ein Zehntel der einst gezahlten Summen für diese Kuriosa geben mag.

Kunst ist und bleibt, trotz andersartiger Auffassung Einzelner, eine Sache der seelischen Gemeinsamkeit.

Aus dem allgemeinen Fond an Kultur eines

Volkes, eines Landes, einer Stadt selbst, zieht sie ihre Nahrung, und rückwirkend beeinflußt, hebt und fördert sie wieder diese Kultur, oder drückt sie hinab ins Banale und Gemeine.

Im wünschenswerten günstigen Falle bedeutet das Kunstschaffen einer Zeit eine Wertsteigerung der aus der Gesamtkultur gezogenen geistigen Kräfte, wie es zur Zeit der alten Griechen, zur Zeit der Renaissance in Italien war, — im ungünstigen Falle aber, und der liegt im großen und ganzen heute vor, bedeutet die künstlerische Produktion geradezu eine Vernichtung geistiger Werte.

Wer daran zweifelt, der lese die exaltierten Ergüsse moderner Kunst-Snobs, allwo sie vor Negerplastik und vor Malereien, die tief unter der Malerei der Urzeitmenschen stehen, einen wahren Veitstanz der Begeisterung aufführen, während sie deutlich zu verstehen geben, daß die göttlichen Werte höchster Kunst ihrem perversen Empfinden längst nicht mehr zugänglich sind.

Es gibt kein Mittel, gegen diese Verirrungen anzukämpfen, als das eine, daß sich der Kunstfreund wach erhält, sich ganz entschieden weigert, der heutigen Kollektiv-Hypnose auf künstlerischem Gebiet zu verfallen, trotz all der Flut

neuer Bücher und Zeitschriften, die ihn einen „Banausen“ schelten, wenn er nicht schleunigst sich bekehre und zu den neuen Göttern bete.

Wir müssen wieder zu einer Kunst kommen, die wirklich eine Kunst für alle ist.

Kunst muß wieder Angelegenheit des ganzen Volkes werden.

Freilich nicht in dem Sinne, daß sie ihre heiligen Gesetze verleugnet, um dem Ungeschmack der Menge zu gefallen, denn eine sogenannte „Kunst“ dieser Art, die sich ja leider noch an allen Straßenecken breit macht, ist viel verwerflicher als selbst die zum Ideal erhobene Hottentottenkunst.

Die Kunst, die wir brauchen, muß aus dem Besten schöpfen, was in der Volksgemeinschaft lebt, und dieses Beste dem Volke in geläuterter künstlerischer Form darbieten, als Spiegel seiner Seele.

Experimente gehören in die Werkstatt des Künstlers, und wenn er sie schon zeigt, sollen sie auch als Experimente, und nur als solche, bezeichnet werden! Darüber hinaus aber brauchen wir Werke, die wie in jeder großen Kunst- und Kulturperiode allen verständlich sind, wenn

auch immer nur die künstlerisch Gebildeten ihre höchste Schönheit zu fassen vermögen.

Was die marktschreierische Experimentierkunst unserer Tage aber bei ihren Anhängern finden will, ist nichts weniger als wirkliches „Kunstverständnis“. Sie braucht nur halbzerüttete Nervenbündel, die sich widerstandslos jeglicher Suggestion durch die brutalsten sinnlichen Mittel unterwerfen.

Ihre Anhänger gebärden sich, als ob sie allein über das rechte Kunstverständnis verfügten, sie schwatzen von der Befreiung des Geistes, während sie vor Idolen knien, die ebenso tief unter den erhabenen Werken vom Geiste erfüllter Kunstperioden stehen, wie der Fetisch eines Wilden tief unter dem Kultbild steht, das einst im Parthenon Verehrung fand.



„Dilettantenkunst“

Das Wort „Dilettantismus“ ist bei uns sehr in Mißkredit gekommen. Man hört zum mindesten lieber die Verdeutschung und spricht von „Liebhaberkunst“. Aber „im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist“, und unsere deutsche Sprache ist immerhin kräftig genug, um ein paar Fremdworte vertragen zu können, die schlechthin Begriffe bergen, mit denen sich das deutsche Wort nicht deckt, wie das nun einmal bei der Verdeutschung des Wortes „Dilettantismus“ der Fall ist.

„Liebhaberkunst“ besagt mehr als „Dilettantismus“, denn „Liebhaberkunst“ kann wirkliche Kunst sein, — nur wird mit dem Worte gesagt, daß ihr Schöpfer nicht zu den Berufskünstlern zählt, — während es völlig ausgeschlossen ist, daß das Werk eines „Dilettanten“ jemals den Rang eines wirklichen Kunstwerks beanspruchen darf.

Ich habe mit Absicht diese Erörterung mit dem Worte „Dilettantenkunst“ überschrieben, nicht, weil ich etwa hier von der „Kunst“ reden will,

die in dem Erzeugnis eines „Dilettanten“ stecken könne, sondern: — weil ich diesem bösen Wort den Garaus machen möchte.

So wenig nun aber auch durch dilettantische Betätigung jemals „Kunst“ entstehen kann, so sehr ist es Unrecht, allen „Dilettantismus“ in Bausch und Bogen geringschätzig anzusehen. Verwerflich ist „Dilettantismus“ lediglich dort, wo er nicht hingehört, und man kann einem Berufskünstler keinen schlimmeren Vorwurf machen, als wenn man sagt, sein Werk sei „dilettantisch“.

Man drückt damit aus, daß es als Kunstwerk unzulänglich ist, daß es sich nur mit den gleichen Handwerksmitteln hervorgebracht erweist, mit denen man auch ein wahres Werk der Kunst hätte schaffen können, daß es aber bestenfalls nur Geschmack und Fleiß verrät, keineswegs jedoch die spezifisch künstlerische Begabung.

Das „dilettantische“ Werk eines Berufskünstlers wird jeder Kenner ablehnen, wohl aber wird er unter Umständen seine Freude an dem liebevollen Erzeugnis irgend eines „Dilettanten“ haben können.

Das Erzeugnis des Dilettanten ist nur dann schlecht, wenn es selbst unter der mäßigen Begabungsgrenze bleibt, die überhaupt erst zu

irgend einer dilettantischen Betätigung ein Recht gibt, oder aber, — wenn es zeigt, daß sich der Dilettant gern als „Künstler“ gewertet sehen möchte, — wodurch es auch als Dilettantismus unzulänglich wird.

Es gibt ganz reizende Dilettantenarbeiten aus der Zeit unsrer Groß- und Urgroßeltern, und diese gezeichneten oder aquarellierten Blättchen bilden heute das Entzücken eines jeden Sammlers, so wie sie auch damals schon allenthalben Freude bereitet haben, und sehr sorglich in Ehren gehalten wurden.

Eine ganze Reihe von illustrativ begabten Künstlern unserer Tage hat den eigenartigen Reiz solcher präziösen Blättchen zum Ausgangspunkt für einen oft recht ansprechenden Illustrationsstil genommen. Wahrlich die beste Anerkennung, die sich ein „Dilettant“ nur wünschen kann!

Ich bezweifle aber sehr, daß in hundert Jahren kommende Illustratoren irgend etwas unter den Erzeugnissen heutiger Dilettanten finden werden, das ihnen in irgend einer Hinsicht stilistische Anregung geben könnte.

In jenen alten, bedächtigeren Zeiten freute man sich, wenn man etwas geschmackvoll Sinniges in zierlicher Art mit Bleistift aufzuzeichnen

wußte, und wenn es hoch kam, suchte man mit zarten Wasserfarben eine gewisse „Stimmung“ zu erzielen. Aber es gelang! Es wurde stets etwas Rechtes draus, weil keiner dieser „Dilettanten“ sich heimlich für einen „Künstler“ hielt, und weil keiner etwas versuchte, was über seine Kräfte hinausging.

Zum Teil lag das auch an der damaligen Kunst.

Man sah viel zu deutlich, daß man es mit einem „Künstler“ nicht aufnehmen könne.

Als dann später das Handwerk des Malers robustere Züge annahm, als schließlich die pastose „Prima“-Malerei, das Malen Naß in Naß, und in einer skizzenhaften, mehr andeutenden als durchführenden Art, in der Künstlerwelt Einzug hielt, da glaubte der Dilettant nicht mehr recht Grund zu haben zu seiner früheren Bescheidenheit. Die Sache schien ihm „gar nicht so schwer“, er sah nur das Alleräußerlichste, und so versuchte er nun frischweg und mit einer durch keinerlei künstlerische Bedenken gedämpften Courage „in Öl“ draufloszumalen und verlor auf diese Weise jeden festen Halt, verlor das Beste, — den guten Geschmack.

Aber muß das so bleiben?

Können wir nicht diesem Strom des Unrats endlich Einhalt tun und den Tätigkeitstrieb des Dilettanten wieder in gesunde, seiner Art gemäße Bahnen lenken??

Tun wir es nicht, dann bildet die eben erkeimende neue Sonderkunst seelischer Ausdruckswerte für den Dilettanten eine neue Gefahr, die nicht unterschätzt werden darf.

Das rechte Material des Dilettanten, — zumeist dürfte ja die weibliche Form des Wortes in betracht kommen, — wird stets nur aus „Formen und Farben“ bestehen können, die er selbst intensiv in seiner Umwelt erlebt.

Alle Reminiszenzen an vorhandene Kunst sind ihm gefährlich!

Die Weite der Landschaft an einem Aussichtspunkt, der Feldstrauß, den er sich von einem Ausflug mitbringt, die Innenräume seines Hauses, und vielleicht auch, soweit Porträtbegabung vorliegt, die Züge der Menschen, die ihm nahe und vertraut sind, — das sind die Gebiete, auf denen ein gesunder, berechtigter und erfreulicher Dilettantismus gedeihen kann.

Will er sich dort, wo er selbst in der Darstellung nicht weiter weiß, einmal Rat und Hilfe suchen, so bergen Museen und Sammlungen genügend Material, an dem er lernen kann, wie

etwas darzustellen ist, — aber nur, wenn er sich an Meister der allereinfachsten Darstellungsarten halten will, wird er Ersprießliches nach Hause bringen.

Mit keinem Worte scharf genug zu brandmarken ist natürlich alles Malen oder Zeichnen nach „Vorlagen“. Hier muß zuallererst gebrochen werden! Der Dilettant, der etwas auf sich hält, muß wissen, daß ein simpler Halm, den er empfindend wiederzugeben weiß, hoch über der farbenbuntesten „Vorlage“ steht, die er in mühevoller Arbeit nachzupinseln unternimmt.

Das Wecken der Empfindungsfähigkeit des Auges ist der höchste Zweck, den er verfolgen muß.

Wer so an Formen der Natur sein Auge bildet, der wird auch für die Werte, die im Kunstwerk ruhen, sich empfänglich machen, und seine Ehrfurcht vor der Kunst wird ihm verbieten, jemals noch von Kunst zu reden, wo nur heiteres Spiel in anmutfrohen Formen vorliegt, wenn das Beste wurde, was der „Dilettant“ zu geben hat.



Die Kunst Raffaels

„Raffael von Urbino, geboren am 26. März (Karfreitag) 1483 zu Urbino, gestorben am 6. April (Karfreitag) 1520 zu Rom.“ So überschreibt der berühmte Maler-Biograph der Renaissance, Giorgio Vasari, in seinem „Leben der Maler“ die Lebensbeschreibung Raffael Santis, und er legt sichtlich Wert darauf, daß dieser, wie eine Erscheinung aus einer Überwelt wirkende Künstler-Genius, der nur ganze siebenunddreißig Jahre auf dieser Erde lebte, geheimnisvollerweise an einem Karfreitag sein Erdendasein begann und an einem Karfreitag wieder von der Erde genommen wurde.

Für jene Zeit, in der die fortgeschrittensten Geister die Mysterien der Astrologie zu ergründen suchten, konnte dieses seltsame Zusammentreffen beider Tage kein „Zufall“ sein, zumal für ihre Anschauung alles, was am Karfreitag geschah, von seiner geglaubten tiefen mystischen Bedeutung im Hinblick auf das Geschick dieses, unsres Planeten, erfüllt sein mußte.

Die bezaubernde Wirkung der Erscheinung Raffael Santis aus Urbino auf seine

Zeitgenossen spiegelt sich in den Worten Vasaris, wenn er schreibt: „Gewiß kann man sagen: wen so reiche Gaben schmücken, der sei nicht nur schlechthin ein Mensch, sondern wenn der Ausdruck erlaubt ist, ein sterblicher Gott zu nennen“... „Niemand ging er zu Hofe (dem Hofe der Päpste), ohne daß er, vom Ausgehen aus seiner Wohnung an, ein Gefolge von fünfzig Malern gehabt hätte, — alles gute und tüchtige Maler, — die ihm das Ehrengelände gaben; er lebte überhaupt nicht als Maler, sondern als Fürst.“ Und Vasari wird nicht müde, die hinreißende Liebeshwürdigkeit, wie den Adel dieser Seele zu betonen, die es jedem unmöglich machten, in Raffaels Gegenwart auch nur ein „ungeziemendes Wort“ zu gebrauchen.

Aber dieser bewunderungswürdige Mensch, dieser unvergleichliche Künstler war zugleich ein geborener Organisator, der es vorzüglich verstand, alle die reichen Kräfte seiner Zeit dem Werke dienstbar zu machen, das er der Welt hinterlassen sollte.

Die prachtliebenden Päpste Julius der Zweite und Leo der Zehnte schaffen, in Bewunderung gebannt, die nötigen Mittel und Gelegenheiten zur Betätigung seiner großen Kunst, seine zahlreichen Schüler beugen sich willig seiner Leitung, um den weit über die Kräfte eines

Einzelnen umfangreichen Plänen ihres jungen Meisters sichtbare Gestaltung zu verleihen, und bis nach Griechenland schickt er seine Zeichner aus, die ihm das Studienmaterial, dessen er bedarf, zu verschaffen haben. Unablässig ist er bemüht, zu lernen und das Gelernte in seiner Weise zu verwerten. Jede Quelle der Anregung muß sich ihm erschließen.

Man kannte zu jener Zeit in der Kunst noch nicht das ängstliche Bestreben unserer Tage, das jeden Künstler dazu zwingt, von allen, die vor ihm schufen und neben ihm wirken, möglichst weit abzurücken, damit man nur ja seiner Originalität gewahr werde. Man wollte nicht, gleich den Heutigen, das Einmaleins der Kunst stets wieder von neuem erfinden.

Bewußt des eigenen Wertes, stand man fest auf den Schultern seiner Vorgänger, und es wurde einem Künstler zum höchsten Ruhme angerechnet, wenn er das Beste seiner Zeitgenossen in sein Werk zu übernehmen verstand.

Man kann nicht sagen, daß diese Art Gemeinsamkeit in der Kunst ihr zum Schaden gereicht hätte!

Auch das Genie Raffaels war nicht „vom Himmel gefallen“, und sein Biograph zählt mit

Stolz die Namen aller derer auf, von denen er zu lernen, denen er „nachzueifern“ suchte, um sie schließlich alle durch seine eigene Anmut und Vollkommenheit zu übertreffen.

Nur so aber konnte auch jene abgeklärte Harmonie erstehen, die aus den Werken dieses Künstlers strahlt, die sein eigenes Jahrhundert überstrahlte und die den Werken seines Geistes jene göttergleiche Heiterkeit verleiht für alle Zeiten, jene Heiterkeit, die ein kleines und allzu erdgebundenes Geschlecht als „Leere“ und „Mangel an seelischer Tiefe“ auszulegen suchte.

Doch darf man nicht etwa glauben, der Künstler, der in einer solchen Welt der idealen Schönheit geistig heimisch war, sei erdenfern, der Welt, die ihn umgab, entrückt gewesen! Er stand mit beiden Füßen fest auf dieser Erde Boden! Seine eigenen Briefe beweisen aufs deutlichste, wie sehr er, — darin seinem an gewaltiger Kraft überlegenen Zeitgenossen Michelagnuolo Buonarotti nur allzu ähnlich, — auch den Wert des Geldes zu schätzen wußte, und wie wichtig ihm seine glänzende Stellung, seine äußeren Ehren waren.

Allerdings strömten ihm Gold und Ehrungen in so reichlicher Fülle zu, daß es ein Wunder

gewesen wäre, hätte der Sohn eines armen kleinen Malers aus der Provinz diese Anerkennung seiner Begabung nicht mit hohem wertbewußtem Stolz empfunden.

Wenn man nun heute der Kunst Raffaels gerechten Sinnes gegenübertreten will, — nicht viele wollen es! — dann ist zuerst die üble Wirkung jener grauenhaften Popularisierung zu überwinden, die sein Werk im letzten Jahrhundert erfahren mußte. Vom Bierglasdeckel, der die „Madonna della Sedia“ profanierte bis hinauf zu so manchem „raffaelesken“ Kirchenbild der alten Düsseldorfer Schule, war alles dazu angetan, das Werk eines Unvergleichlichen zu schänden, und das Auge für die wahre Schönheit seiner originalen Bilder stumpf und unempänglich werden zu lassen.

Es ging ihm hier mit seinen Madonnen, wie es manchem der romanischen Komponisten mit Opern-Melodien ergeht: man kann sie in jenen Ländern nicht mehr unbefangen hören, weil sie in jeder Gasse eine andere Drehorgel in stets wieder neuer Verzerrung dem Fremdling in die Ohren kreischt.

Für viele der heutigen Menschen hat auch der Zeitgeschmack ein reines und hingege-

benes Genießen raffaelischer Werke fast unmöglich gemacht.

Rembrandt sagt ihnen mehr, weil sie selbst dem Leben nicht als souveräne Beherrscher, sondern als ringende Beherrschte gegenüber stehen und darum die allerwege mit dem Leben ringende Kunst Rembrandts tiefer begreifen.

Es wird einer kommenden Zeit vorbehalten bleiben, jene überweltliche Region wieder geistig zu erobern, aus der das Genie Raffaels seine unsterblichen Intuitionen empfing, jene göttliche Klarheit wieder empfinden und lieben zu lernen, in der seine Gestalten ein Dasein über aller Erdschwere führen, jene formgewordene Mathematik der Seele zu erfassen, die in den Kompositionen dieses übermenschlich klaren Geistes, dem zu ihrer Ergründung Befähigten, ihre tiefsten Geheimnisse enthüllt.

Er strebte, wie die Antike, absoluter Vollkommenheit zu. Er gab die abgerundete Geschlossenheit seiner innerlich geschauten Welt.

Der Mensch der heutigen Zeit aber haßt beinahe das „Vollkommene“, weil es ihm „unwahr“ erscheint, gegenüber der eigenen bruchstückhaft empfundenen Natur.

Die Menschen der Renaissance waren gewiß von Natur aus nicht anders als wir, aber — sie strebten über diese ihre Naturgegebenheit hinaus, empor zu einer nur geahnten Höhe menschlicher Größe und Kraft. Sie wollten mehr sein, als sie „von Natur aus“ waren, und so erschufen sie sich selbst, wie wir sie staunend und bewundernd in der Kunst ihrer Zeit gewahren.

Was die Natur ihm mitgegeben hatte, war dem Menschen jener Zeit nur rohes Material, aus dem er selbst sich erst zum Kunstwerk zu gestalten suchte.

Wir aber sind genügsamer und auch — bequemer geworden. Wir sind schon froh, wenn wir uns recht „natürlich“ geben können, und alle Form ist uns stets mehr und mehr entschwunden. Jedoch die unterdrückte Fähigkeit zu formen, was der Form bedarf, läßt sich nicht dauernd binden.

So mag es leicht möglich sein, daß unsere späten Enkel eine neue Renaissance erleben, wie jene zu der Zeit der großen Päpste, und daß dann die Vollkommenheit, nach der das Leben damals strebte, mit neuer Kraft zum Lebensideal erhoben wird. Dann wird aber ge-

rade die Kunst Raffaels den spätern Geschlechtern wie ein hoher Meilenstein erscheinen, der wie die Kunst der Antike, den Weg in die Unendlichkeit bezeichnet, aber nicht den Weg ins Chaos, ins „Grenzenlose“, den heute noch die meisten gehen.

Kunst ist Manifestation einer Weltanschauung.

Wir Heutigen aber leiden alle mehr oder weniger an einer Weltbilderklärung, die das „Grenzenlose“ als Axiom aufstellte und es mit dem Unendlichen verwechselte.

Wir müssen erkennen lernen, daß das Weltbild der Renaissance, aus dem Raffael seinen Formen-Kanon schuf, einem Wellenberge der Entwicklung menschlichen Denkens sein Dasein dankte, während wir, von der überragenden Gestalt Goethes in ihrer erhabensten Selbstdarstellung abgesehen, die letzten Jahrhunderte hindurch in einem Wellental verharrten, so sehr wir auch auf unseren „Fortschritt“ pochten.

Doch, endlich werden auch wir wieder auf eine Wellen-Höhe gelangen, denn alle geistige Entwicklung geht in stets belebten Krümmungen voran, und nicht in jener schnurgeraden-Linie, die sich die Apostel des „ewigen Fortschritts“ irrtümlich erträumten.

Wer Raffaels Kunst als Ausdruck einer wahreren Erkenntnis, als es die unserer Zeit ist, betrachten mag, wer erkennt, daß sie der wirklichen geistigen Weltstruktur entspricht, und wer dann von diesem Ewigkeits-Standpunkt aus ein Originalwerk, wie etwa die von den Kunst-Snobs so verächtlich gering geschätzte „Sixtinische Madonna“ auf sich wirken läßt, der wird vielleicht mit einiger Ergriffenheit in sich erfahren, daß diese Größe, der in Anmut und Geschlossenheit sich selbst begrenzenden Kraft einer Kunst — Urewiges enthält, das leben bleiben wird, wenn längst „Titanenkraft“, wie wir sie heute so bedenklich höher schätzen, — — aufgelöst in Götterdämmerung und Chaos-Nacht versunken ist.

Ihm wird vielleicht ein leises Ahnen eine Zeit verkünden, die nicht Madonnen malen wird und dennoch wieder auf den Bahnen dieses abgeklärten, harmonieerfüllten Überwelt-Bereiches zu wandeln weiß, weil sie die Welt als homogenes Ganzes faßt, wie sie in anderer Form das frühere Geschlecht erfaßte, dessen schönste Blüte „Raffael von Urbino“ war.