Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1914)

Artikel: Die Moderne Kunst und Greco
Autor: Weese, Arthur
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750797

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE MODERNE KUNST UND GRECO

Das Sprichwort sagt: kurz ist das Leben, lang ist die Kunst. Der Künstler stirbt, sein Werk besteht, aber es besteht nur insofern, als es einen unzerstörbaren Wert in sich birgt, der, obgleich an den Stoff des Gebildes gebunden, dennoch geistiger Natur ist. Wir hüten und bewahren das Werk in seiner stofflichen und vergänglichen Natur als den Träger des geistigen Wertes, als wäre es das eigentlich Kostbare; und doch ist der höchste und letzte Wert des Kunstwerkes die geistige Emanation, die mit unerschöpflichen, wenn auch verschieden starker Aktivität die immer anders fühlenden Generationen des Menschengeschlechtes mit ihrem unsichtbaren Licht durchdringt. Diese Werte sind unschätzbar, wenn sie auch immerfort verschieden geschätzt werden. Aus diesen Werten setzt sich der Kunstbesitz zusammen, den wir beherrschen. Einzelne dieser Werte sind so alt und uns so teuer, weil sie von feinster Durchgeistigung sind, dass wir sie „ewig" nennen und an ihre Unverlierbarkeit auch über unsere Zeit hinaus glauben. Was die Griechen geschaffen haben, lebt heute noch; die Werke der Renaissance bleiben, was sie von Anfang an waren, Werke der höchsten Harmonie und Vollendung. Aber die künstlerischen Werte sind den moralischen Gesetzen darin gleich, dass sie unerschütterlich bestehen und anerkannt bleiben, dass aber tagtäglich gegen sie gefehlt und gesündigt wird.

Beobachtet man das Verhältnis der verschiedenen Generationen zu diesen höchsten Werten, so ist ein beständiges Sichentfernen und Zurückstreben, ein Suchen und Meiden, ein rückhaltloses Bewundern und ein skeptisches Zurückhalten, das die Geschichte der Kunst ausmacht. Auch hat es nie an Stimmen gefehlt, die gegen die unbedingte Gesetzeskraft von Antike und Renaissance sich laut erhoben; meist waren es die Berufensten, die in der Kunst nicht nur Verständnis, sondern auch Geschicklichkeit und Erfahrung besitzen: die Künstler selbst.

Auch in den Zeiten, die für die klassische Kunst eine Hingabe besaßen, welche das eigene Schaffen nur schwer zu originalen Leistungen kommen ließ, beobachten wir, dass es wiederum die Künstler sind, die bei aller theoretischen Rechtgläubigkeit dennoch die mustergültige Vollendung aller klassischen Kunst

nur mit halbem Herzen zugeben. Sie sind wie die Frauen der Märchen und Romane, die alle überstrahlende Schönheit einer Rivalin nie ganz zugeben können. Je stärker und selbständiger die Künstler sind, desto bewusster werden sie alles meiden, was sie dem Verdacht der Abhängigkeit oder gar der Nachahmung aussetzen könnte. So konnten ein Velasquez und ein Rembrandt alle Großmeister des Renaissance-Portraits in Schatten stellen; und doch waren beide aufrichtige Bewunderer der klassischen Kunst in Altertum und Renaissance. Nun hat sich von jeher ein Gegenmittel geltend gemacht, das die Schwankungen der Kunstwerte regulieren und den hohen Wert der außerordentlichen und vollendeten Kunstwerke respektieren sollte. Das ist der Sammlergeist der Öffentlichkeit, also einer kollektivistischen Person, der zu der Anlage von Museen geführt hat. Museen sind eine Schutzwehr gegen den spekulativen Geist des wechselnden Geschmackes; sie sind aber auch ein Hort der Maßstäbe, wie auch im praktischen Leben die Normalmaße aufbewahrt werden, gleichsam als der Kronschatz des öffentlichen Rechtes. Jedermann ist dazu berufen, nach Fähigkeit und Einsicht zu vergleichen zwischen diesen höchsten Werten und anerkannten Maßen und alle dem, was sein künsterisches Interesse erregt. Es ist daher ein unbestreitbares Recht, vielleicht sogar eine Pflicht, an diesen Maßen auch die Produktion unserer Tage zu vergleichen. Dadurch wird dem schaffenden Meister die höchste Ehre erwiesen, womit freilich nicht gesagt ist, dass es immer die höchste Gerechtigkeit wäre. Denn auch die Museumssammlungen stehen unter dem Einfluß wechselnder Richtungen der allgemeinen Kunstanschauungen. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Richtungen sind gewaltig und kaum miteinander versöhnbar; denn um nur einen Grundbegriff herauszuheben: es gibt Kunstanschauungen, die Generationen lang dauern und dem Prinzip der Symmetrie und gleichen gleichmässigen Ordnung sich fügen, während andere, die sie meist mit einem jähen Bruch ablösen, dem der Asymmetrie und der Gegensätzlichkeit huldigen. Obgleich also Museen das Auserlesene und Beste aller kunstgeschichtlichen Perioden bergen, gewinnen sie damit doch nicht die Höhe künstlerischer Harmonie und ausgeglichener Einheitlichkeit. Wie das Leben selbst zu allen Zeiten und an allen Orten sind auch die Museen das Bild tiefgreifender

Gegensätze, leidenschaftlicher Widersprüche und unversöhnbarer Kämpfe. Es bedarf nicht einmal eines feingestimmten psychologischen Organismus, um dieser lauten Kontraste inne zu werden.

Suchen wir den künstlerischen Zielen gerecht zu werden, die die Museumsverwaltungen in den beiden letzten Jahrzehnten zu verfolgen bemüht waren, so sind sie direkt entgegengesetzt denen, die die Generationen vor 1870 verfolgten. Die romantische und prärafaelitische Richtung strebte nach den wohlklingenden und sanften Wirkungen, die auf die Akkorde der umbrischen Quattrocentisten und auf die schöngeordneten Hymnen der rafaelischen Kunst gestimmt waren. Auch die lebende Kunst der Spätromantiker fand nur dann Eingang in die Museen, wenn sie sich diesem Zusammenklange einzuordnen verstand. Die Zeit Zolas aber brachte den Umschwung, der zu einer immer heftigeren Befürwortung der realistischen, selbst der naturalistischen Richtungen führte. Die florentiner Revolutionäre der Frührenaissance, ein Donatello, Andrea del Castagno, Pollajuolof erhielten die Ehrenplätze; Rembrandt, später Velasquez wurden die vielbewunderten Meister einer Kunstrichtung, die sich mehr und mehr von der römischen Renaissance und der Antike abwendete.

In der alten Pinatothek in München war in der früheren Aufstellung der Saal der Frühitaliener die Ruhe selbst; Ebenmäßigkeit und strenge Gleichordnung in Figuren und Farben, und an den Wänden das gleiche Prinzip der Reihung um einen Mittelpunkt, auf den alles einbezogen war. Aus den frommen Bildern und gedankenvollen Heiligengeschichten klang etwas wie die Rhythmik alten Kirchengesanges. In ähnlicher Weise war die Disposition auch der deutschen und niederländischen Säle gehalten, so dass man glauben mochte, die Kunst habe bis zu den umstürzlerischen Bestrebungen nichts anderes gepflegt als den Canon des regelrechten und harmonisch abgestimmten Formgefüges. Linien und Massen entsprechen sich nach mathematischen Ordnungen, die festumrissenen Konturen bauen sich mit graphischer Deutlichkeit auf, die räumlichen und perspektivischen Werte entwickeln sich mehr nach der Skala geometrischer Berechnung als der Zufallsschichtung, wie sie die Wirklichkeit gibt.

Diese Grundsätze entsprachen einem höheren Kulturbewusstsein, das sich im wesentlichen, noch den in Fleisch und Blut

übergegangenen Kunstwerten der Renaissance anzupassen suchte, denn ihre Klassizität war und ist durch die akademischen Institute Europas und die Elementarlehrsätze des künstlerischen Unterrichtes für lange hinaus gewährleistet.

Der Bestand unserer Museen konnte demnach durch die Zahl von Neuerwerbungen immer vermehrt werden, aber nur in der Art, dass von den anerkannten Meistern immer neue, wenn möglich bessere Werke hinzugefügt wurden. Aber es geschah selten, dass völlig neue Namen in die Kataloge aufgenommen wurden, oder nur solche, die ihre Berechtigung durch die Zugehörigkeit zu den alten anerkannten Schulen besaßen. Es ist aber wohl kaum geschehen, dass in die harmonische Ordnung des künstlerischen Stimmengefüges eine neue eigenartige oder wohl gar schrille und unorganische Note hätte eingepasst werden müssen; denn das höchste Prinzip war die Harmonie und nichts wurde so sehr gemieden wie die Dissonanz. Es gab auch kaum einen Anlass, die Legitimation eines Malers von Rang und Ordnung zu prüfen, weil das Erbe von malerischen Grundsätzen seit der Renaissance kaum je ernstlich angefochten worden war, wenigstens nicht durch solche Leistungen, die ein Kunstwerk von unbestrittenem Wert, aber von gefährlicher und gewagter Wirkung gewesen wären.

Man konnte die Engländer des achtzehnten Jahrhunderts aufnehmen, auch die Neapolitaner und Spanier mit ihrer unverfrorenen Rücksichtslosigkeit gegenüber der akademischen Konvention, selbst für die eleganten Meister des Rokoko und die fromme Elegik der Romantiker fand man ein Plätzchen oder ein Separatkabinett, aber es gab keinen Einzigen, der das Renaissance-Ideal verhöhnt und es zum Trugbild gemacht hätte. Freilich war es bedenklich, einen Tintoretto großen Formates und eiligsten Fa-prestostiles aufzunehmen, aber er war doch ein Venetianer und es lag noch ein Abglanz Tizians auf seinen Tafeln.

Seitdem aber die Zeit Zolas und seiner Nachfolger sich auf andere malerische Stoffe und Farbenwerte geworfen hatte, die unter der Flagge des Impressionismus und seiner mannigfachen Abarten sich Anerkennung verschafft hatten, begannen auch die Normalwerte für den alten Kunstbesitz ins Schwanken zu geraten. Man sah ein, dass es eine Bildordnung gäbe, ohne graphische

Strukturen und im Widerspruch zu der symmetrischen Elementarregel des Gruppenbaues und der Massengliederung. Man gewann ein Gefühl dafür, dass alle stabilen Grundformen der Komposition ersetzt werden können durch die fluktuierenden Illusionswerte der Erscheinung, wie sie Farbe und Licht hervorbringen. Man emanzipierte sich von der alten Farbenlehre, die im wesentlichen ein Schichtenkolorit mit einer konventionellen Tonskala war, und ließ sich die Augen öffnen für eine neue Farbenlehre, die die Tonwerte des Freilichtes und die Farbigkeit im Vollglanz des offnen Himmels in Rechnung zog.

Was aber das Raumproblem der Malerei angeht, das ganz und gar mit den Mitteln der Linearperspektive gelöst wurde, so ließ man sich überzeugen, dass die Entdeckungen auf dem Gebiete der Luftperspektive nur die allereinfachsten Gegensätze von Rampenlicht und Hintergrundsdämmer beobachtet hatten, aber noch kaum in die tausendschichtige Kette der Flimmerwerte, der Tonstärke und der dynamischen Kräfte der Farben eingedrungen war.

Mit solchen Erfahrungen gibt auch ein rückwärts gewandter Blick in die Geschichte der traditionellen Kunst ein neues System von Orientierungspunkten, um einen Begriff des Grafen Keyserlingk aus dem Biologischen auf das Kunsthistorische zu übertragen. Die Merkwelt des Malers, infolgedessen auch die des Sammlers und schließlich die des Historikers ist eine andere geworden. Denn es darf nicht übersehen werden: eher noch richten sich die Hüter der Museumkunst nach den Modernen als die Modernen nach den Hütern der Museumkunst.

* * *

Unter dem Einfluss der neuen Farb- und Bildwerke sind fast alle Museen umgehängt worden. Nun sind sie sogar genötigt, einem Manne die Tore zu öffnen, der vor zwanzig Jahren sicherlich nirgendwo einen Einlass erhalten hätte, schon deswegen nicht, weil man ihn kaum kannte.

Das ist der Grieche Theotokopulos, der, etwa 1550 in Kandia auf Kreta geboren, in Venedig in die Werkstätten Tizians und Tintorettos als Schüler eintrat, später in Rom verweilte und schließlich aus unbekannten Gründen nach Toledo übersiedelte, wo er 1614 im Ghetto in seinem eigenen Hause starb. Er setzte sich hier fest, um Bilder zu malen, die sehr bald den Charakter

der Blasphemie annahmen. Denn was er gelernt hatte, wusste er schnell zu überwinden und abzulegen, und was er neu aus sich heraus schuf, war ein Hohn auf die Renaissance und eine Verleugnung aller Großen im Reiche der Kunst.

Greco ist für die Franzosen von Maurice Barrès, für die Deutschen von Julius Meier-Graefe entdeckt worden. Er war auch den früheren Besuchern Spaniens nicht unbekannt geblieben, aber es hatte niemals jemand sich gefunden, auf den der lebendige Funke dieses sonderbaren Geistes übergesprungen wäre. Er war ein Name, kein Wert. Die wenigen Bilder, die in den großen Gallerien von ihm zu sehen waren, gaben nicht den Charakter des Mannes, weder in seiner Absonderlichkeit noch in seiner Gefährlichkeit wieder. Gefährlich aber ist er deswegen, weil nur Weniges von den altbewährten Werken neben ihm bestehen kann. Nicht, dass er sie in Schatten stellte oder sie an Talent und Bedeutung überträfe, — aber er verschiebt die Werte auf ein ganz anderes Gebiet. Er steht außerhalb jener Entwicklungslinie, die als die große Heerstraße durch die Geschichte der Kunst verfolgt werden kann. Er macht auch seine Bilder nicht „besser“ als ein Tizian, er ist nicht höher noch größer, sondern er ist anders. Auch steht er nicht unvermittelt da, er hat sich nur an einen Nebenast der venezianischen Kunst angegliedert, der vielleicht abgestorben wäre, wenn er nicht die Säfte und Kräfte zur Weiterbildung des alten Stammes aufgesaugt und für sich verwertet hätte.

Denn Greco ist die Asymmetrie. Es ist ihm vielleicht schon in Venedig ein Misstrauen, ja mehr ein Widerwille gegen die Bühnenregie der großen Italiener im Herzen groß geworden. Er verachtet diese Statistengruppen in schönen Modellposen, die sich rechts und links von einem Choragenten aufstellen und in abgestufter Stimmlage die pathetische Melodie der Mittelfigur kontrapunktieren. Ihm ist der Sinn verkehrt und unfähig, die pyramidale Gipfelung einer Menschenmasse als den Kompositionstrumpf zu beobachten. Ebensosehr wendet er sich von den orgiastischen Phantasien des Höllensturzes ab, die in der Sixtinischen Kapelle der finstere Grübler an die Altarwand gemalt hatte. Die Ströme von Menschenleibern und Höllengeistern, die sich durch das Luftmeer in die Tiefen ergießen, haben seinen Geist nicht fortgerissen. Er hatte kein Auge für diese Maschinerie,

in der das eine einzige Motiv des fallenden Körpers ad infinitum abgehetzt ist, ohne einer zuckenden Flamme, einem ersterbenden Farbton oder einer koloristischen Gegenmelodie Raum zu gönnen. Es ist, als ob er Italien geflohen hätte.

Ihn verjagten die Bildhauermanieren der Maler und die Athletenmodelle der römischen Ateliers. Auch die Farbigkeit der Venezianer sagte ihm nicht genug, weil sie die gebundene Skala einer einzigen Harmonie wiederholte und nur in den letzten Jahren Tizians und in den feurigen Schöpfungen Tintorettos das flackernde Leben des Lichtes in die malerische Rechnung hineingezogen hatte. An diese Eindrücke knüpfte er an. Aber er trieb sie schnell zu solch gewagten Wirkungen und kombinierte sie mit allen Negationen der Renaissancelehre zu solch ketzerhaften Bekenntnissen, dass er für die Italiener ein verlorner Sohn war, aber in Spanien sich einen eigenen Stil und eine neue Gemeinde schuf.

Er verzerrte die Proportionalität, der Renaissance Canon. Schon in Michelangelos Körperideal der letzten Zeit melden sich die gestreckten Proportionen. Gian da Bologna und die niederländischen Wandermeister haben sie noch mehr gedehnt und den Kopf bis zur Anormalität verkleinert. Greco stellt ein Menschengeschlecht auf, das einer fabelhaften Züchtung entsprossen ist. Schlank, mager, muskulös sind seine Gestalten, mit kleinen Füßen und Händen, aber langen und äußerst beweglichen Fingern ausgestattet, deren ausdrucksvolles Spiel durch die nadelscharfen Spitzen etwas Gespenstisch-geisterhaftes annimmt. Die Hundertjahrarbeit der italienischen Künstler und Anatomen würdigt er kaum eines Blickes. Ihm schwebt ein uraltes Körperideal vor, das in der raffinierten Hof- und Mönchskunst der makedonischen Elfenbeinschnitzer um die Jahrtausendwende in Byzanz entstanden war, das Ideal einer straffen, asketisch vergeistigten Männlichkeit von seltsamer Noblesse schmalgliedriger Formen und feingeschnittener Konturen. Blutloser Fanatismus, entnervte Geistigkeit, hysterische Glut, konvulsivische Aktivität, schwebende Leichtigkeit des Ganges bezeichnen nur ganz äußerlich diese phantasiegeborne Rasse, die, in der Hitze von Zölibat und Askese erzeugt, etwas Anormales und Lebensunfähiges an sich hat. Die Schwaden der Höllenschlünde und die fahlen Lichter apokalyp-

tischer Katastrophen sind ihr richtiges Milieu. Wenn der spanische Hidalgo in der Interpretation Grecos von ihm Haltung und Pose annimmt, so liegt wohl ein wohlverwandter Zug der spanischen Aristokratenerziehung der Glaubhaftigkeit seiner Erscheinungen zugrunde.

Die substanzlose Energie seiner Gestalten ermöglicht die Lösung des Flugproblems, an dem die Renaissancemalerei- und Plastik nicht geringe Kräfte auf die Probe gestellt hat. Aber gerade die körperschwere Athletik der italienischen Typen brachte in alle Flug- und Schwebeposen das Moment der Unwahrscheinlichkeit hinein. Zu viel Erdenschwere, zu wenig Höhendrang. Selbst die Sturmfiguren der Sixtina sind nicht selbständig aktiv, sie werden geschleudert, von Luftströmen fortgerissen, sie schwimmen in der Athmosphäre; stürzende oder emporgezogene Statuen malen die materiellen Italiener und fordern starke Konzessionen von der Phantasie des Beschauers. Grecos Geschöpfe sind spiritistische Erscheinungen; sie schweben, berühren kaum den Erdboden, wie die Seelen in der Unterwelt, wie Irrlichter und Pfingstflammen auf den Häuptern der Apostel; sie leben in einer Luft, die leichter ist als die irdische; ihr Körper ist nur Hülle für eine Potenz, die etwas Strenges an sich hat, wie moralische Gesetze und mönchische Gelübde. Namentlich in Szenen des jüngsten Gerichtes erreicht er neue Mittel der Glaubhaftigkeit, die den Visionen und nicht der Erfahrung entlehnt scheint.

Für ihn gab es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde, als die Schulweisheit der Bolognesen und römischen Akademiker ahnte. Die Welt, in der sich seine Phantasien und selbst die realen Historien abspielen, ist ein Zwischenreich räumlicher Wirklichkeit und visionärer Spiegeltäuschung.

In der großen Mehrzahl seiner Bilder gibt es keine Hintergründe, keinen Boden, auf dem die Figuren stehen, kein Ding, zu dem sie in Beziehung treten, keinen Himmel, keine Tiefe, keine Ferne. Er bringt es fertig, eine Bildfläche ganz mit Figuren zu erfüllen und die Grenze zwischen Himmel und Erde so zu verwischen, dass menschliche Geister und überirdische Wesen sich mit ihrem Atem streichen und sich die Hände reichen. Der Teufel bedarf noch eines Sprunges, um von der terra ferma in das Inferno seines Höllenreiches zu gelangen. In der Welt Grecos vermischen

sich Wesen und Formen der Ober- und Unterwelt, und es ist diesem seltsamen Geist erst irdisch wohl und himmlisch frei zu Mute, wenn er die Grenzen der Materialität zwischen diesseits und jenseits verwischt hat und von der Staffelei hinweg den Heiligen des christlichen Himmels die Hand reichen kann.

Die Renaissance hatte aus wissenschaftlichen und künstlerischen Überzeugungen eine saubere Scheidung zwischen Phantasiewelt und Wirklichkeit durchgeführt. Greco lächelt darüber, wie über Bauerneinfall und Ammenmärchen. Das Raumproblem war den italienischen Meistern mehr am Herzen gelegen als irgend ein anderes. Grecos Malerhand scheint nie damit in Berührung gekommen zu sein.

Die Farbe ist der empfindlichste Ausdruck des Malers für den Gefühlsgehalt seiner Seele. Sie ist geschmeidig und spiegelklar, sie ist verhalten und undurchsichtig, sie ist hell und klingend, sie ist düster und schattenstill. Greco empfand aber das Farbenreich der Italiener als eng und monoton, ihm fehlte selbst an den Venezianern die Ausdruckskraft der Tonstärke und das Wechselspiel der Farbenkombination, die sich um ganz wenige Klangfiguren gruppieren. Sowohl die kalten Gruppen der römischen Palette wie die warmen der venezianischen sind ihm nicht ergiebig genug, um das auszudrücken, was ihm vorschwebt. In seltsamen grauen, braunen und Schmutzfarben verhüllt er die Stichflammen intensiver Gelb- und Blaufarben. Ohne sich auf breite Farbmassen zu stützen gibt er dem Bild eine farbige Haltung durch einen ganz merkwürdigen koloristischen Orientierungssinn. Auf diesen Farbpunkten basiert die Welt seiner Darstellung. Sie ist dadurch räumlich fixiert und künstlerisch gebunden. Ihre Einheit beruht auf den zitternden Werten eines farbigen Grundrisses, er ist Maler und nur Maler. Der graphische und statuarische Sinn der Renaissanceplastik in Stein und Farbe ist bei ihm verkümmert oder unentwickelt geblieben. Ein malerisches und musikalisches Bedürfnis sind die Grundphänomene seiner Seele. Er hielt sich eine Hauskapelle und ließ sich vormusizieren; er lebte in Tönen und in Farben und wurde verletzt, wenn er an die Materialität der Dinge und Stoffe rührte. Er trennte gleichsam die Farbe von den Sachen, er konnte farbig sehen und war gleichsam für Dinge und Stoffe blind.

Historisch war er der Übergang von den Klassikern Italiens zu der Kunst des Velasquez in Spanien. Seine quecksilbrige nervöse Natur ist eingespannt zwischen die beiden festen Pole Tizian und Velasquez. Er ist eine Übergangserscheinung, ein seltsames Gebilde, wie es die Metamorphose künstlerischer Probleme wohl gelegentlich hervorbringt. Er ist Grieche, Italiener und Spanier zugleich. In seiner Kunst stecken Elemente des byzantinischen Mittelalters, der venetianischen Renaissance und eines Kolorismus, dessen letzte Wurzeln wohl auf den Orient zurückgehen.

Der Franzose Barrès zog aus, das Geheimnis von Toledo zu entdecken und fand es in der Mischkultur der spanisch-maurischen Königsstadt. Meier-Graefe suchte einen neuen Reiz, der ihm sein museumsmüdes Hirn wieder aufrüttelte und fand ihn in diesem seltsamen Zwittergeschöpf der Mittelmeerkunst. Beide Entdecker machen es fühlbar, dass ihr Fund mehr der verwöhnten Geistigkeit literarischer Feinschmecker entspricht als irgend einer Voraussetzung unsrer modernen Kultur. Aber seitdem nun einmal dieser neue Wert Grecos gebucht ist, museumsreif geworden und literarisch anerkannt ist, ist es wohl Pflicht, sich mit ihm abzufinden. Es ist leicht, diese Rechnung wie ein künstlerisches Exempel aufzulösen, aber es ist schwer, in unseren großen Museumssammlungen die Bilder Grecos so zu plazieren, dass sie in ihrer isolierten Stellung als Blasphemie der Renaissance zur Geltung kommen, ohne durch das zuckende Feuer ihrer kalten Farbenblitze den klaren Himmel der alten Kunstwerke zu beunruhigen.

BERN ARTHUR WEESE

□□□

Platoniker sein heißt seine Lebensenergien unter Verschluss halten können, bis das „Ideal" erscheint.

Nicht der feigen Stunde sklavisch dienen müssen! Am Unzulänglichen nicht sich erlösen müssen! Die Schwäche, warten zu können; die Kraft!

Prodromos P. ALTENBERG

*