

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 27 (1925)
Heft: 16

Artikel: Anmerkungen : zur internationalen Kunstaussstellungen in Zürich
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748725>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

ANMERKUNGEN

ZUR INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG IN ZÜRICH

Das Abbilden des bloß Tatsächlichen um dieser seiner Tatsächlichkeit willen – falls jemals etwas um dieser willen sollte abgebildet worden sein – ist uns längst langweilig geworden, und an ein Kunstwerk irgendwelche absoluten Maßstäbe anzulegen, haben wir verlernt. Schon darum, weil wir nicht wissen, welche Maßstäbe anzulegen wären. So wendet man denn den Mangel ins Positive, und erklärt, das Kunstwerk dürfe nur aus seinen eigenen Voraussetzungen und vom Künstler her beurteilt werden, wobei man allerdings nicht umhin kann, eben diese Voraussetzungen und die Persönlichkeit eben dieses Künstlers erst einmal analytisch aus den Bildern so zu konstruieren, wie man sie zur Erklärung eben dieser Bilder braucht. Aphoristisch gefasst: *l'art pour l'art*. Wenn man aber schon dem Maler gern das Recht zubilligt, von aller Objektivität abzusehen, um nur sein eigenes Inneres vor der Welt auszubreiten, so könnte auch einmal ein Besucher dasselbe Recht fordern, und sich zur Subjektslosigkeit nicht mehr verpflichtet fühlen. Dieser Besucher könnte etwa so *raisonnieren*:

Ihr Maler sucht euch aus der Summe aller vorhandenen Dinge diejenigen, ja sogar von den so ausgewählten Dingen nur immer diejenige Seite aus, die euch hilft, etwas zu sagen. Die Dinge in ihrer runden Tatsächlichkeit sind euch zu schwer geworden, sie schleppen zuviele Eigenschaften als toten Ballast mit sich, die ihr nicht brauchen oder nicht bewältigen könnt, und die ihr darum ganz einfach beiseite werft. Und aus diesem dreifach gesiebten Extrakt der Welt baut ihr euere Bilder, formt ihr das, was ihr aus einem inneren Zwang heraus sagen müsst. Gut, je mehr ihr diesem inneren Zwang, und nur ihm allein gehorcht, desto wichtiger wird das Bild – für euch; und desto lauter verkündet der Kritiker, dass es große Kunst sei – *document humain*.

Ich fürchte aber, wir sind nicht mehr Archivare und Historiker genug, um schon vor der bloßen Tatsache eines Dokumentes Ehrfurchtschauer zu verspüren: alle Archive sind voll von Dokumenten – legitimistischen und revolutionären Dokumenten, die uns nichts angehen, und wir fragen: Dokument wovon? Ich, der souveräne Beschauer, will mir einmal die Bilder daraufhin ansehen, was sie mir zu sagen haben, ob sie mich bereichern, veredeln, steigern, daran nämlich, dass ein Bild der bloße Ausdruck irgendeiner Malerpersönlichkeit ist, liegt mir nichts: denn was geht mich der Maler an? So radikal sich aber irgendwelche Richtungen gebärden und alle objektiven Maßstäbe verwerfen mögen, für sich selber klammern sie sich alle an die Naturschutzbestimmungen dieses *l'art pour l'art*.

Im Vestibul Gleizes und Kandinsky: wie wirkt das doch schon erschreckend vorgestrig. Wie beim Durchblättern alter Kneipzeitungen erinnert man sich dunkel, dass das alles einmal irgendeinen Sinn, eine besondere Anzüglichkeit hatte, aber man kommt nicht mehr recht dahinter, welchen. Es verblüfft nicht einmal mehr den Spießbürger, der höchstens anerkennend aufblickt, wenn er Kandinskys Preise im Katalog liest.

Diese « abstrakte » Malerei ist übrigens mit dem Impressionismus enger verwandt als sie wahrhaben will, so nämlich: der Impressionismus zerschlug den Körperumriss der Dinge, er fasste die gesamte Umwelt als Einheit, die er in Farbflücke und Bewegungsimpulse neu gliederte, immerhin so, dass sie wieder ein schwebend-irisierendes Bild der Wirklichkeit wachriefen. Im Kubismus wird der einzelne Farbflück und Bewegungsimpuls autonom, er löst sich von seiner ehemaligen gegenständlichen Unterlage. Das war nötig zur Befreiung von der Äußerlichkeit des Motivs, es war ein recht interessantes, allerdings mehr literarisch – und analytisches, als malerisches Experiment, geboren aus dem zersetzenden Verstand, und seine Zeit ist um, so sehr, dass man die wenigen Lokalitäten, wo dergleichen noch gedeiht, beispielsweise das Bauhaus Weimar (jetzt Dessau) zu Reservaten erklären wird wie die letzten Wisent-Herden. Dass in Russland diese abstrakten Künste besonders kultiviert werden, ist nur natürlich: jene Gegend ist schon immer besonders konservativ gewesen.

Maschinen-Malerei: Dieses Fach ist doch wohl ein Missverständnis: was wir an Schönheitswerten in den Maschinen haben, brauchen wir – weiß Gott – in der Malerei nicht noch einmal. In der Maschine genießen und bewundern wir die Präzision des Verstandes, die schlackenlose Reinheit des Seelenlosen und Unmenschlichen. Die Malerei ist der Ort, wo wir die Schönheit des Menschlichen sehen wollen. Diese Malerei von Maschinenteilen und Maschinengeist ist genau so komisch, und genau so eine Verwechslung nur von der andern Seite her, wie die korinthischen Kapitälchen aus Gusseisen, die man in den 80er Jahren an eisernen Bahnhofhallen angeschraubt hat. Also bitte: technisch saubere Arbeitsteilung, meine Herren Maler-Ingenieure! Dasselbe gilt – nebenbei gesagt – auch für die Architekten: ich habe nie eine Maschine gesehen, die zu dekorativen Zwecken ein paar rassige Schwungräder mehr gehabt hätte, als zur Funktion nötig. Die holländische Mode-Architektur lebt aber von solchen Schwungrädern: technische Form als Kunstgewerbe, der Kran als Bibelot; – und auch diese Anbetung des Technischen ist schon leise antiquiert.

Kokoschka. Dieser Saal stinkt von Verwesung: der wahre Äser-Weg. Die Bildnisse tropfen faulig und vereitert aus ihren Rahmen. Die Farben sind schon lange nicht mehr die Farben der Wirklichkeit: von dieser sind nur noch Reste da, etwa das Blau in der Kravatte und der Bluse von Frau Loos, aber diese Farbe ist zersetzt, sie hat den Zusammenhang mit dem Gewebe verloren, man kann sie abwischen. Alles andere sind die Anlauf-Farben der Verwesung: die Finger Peter Altenbergs verfärben sich mennigrot, ander Leut werden eher blaugrün: es hängt wohl mit der Todesart zusammen. Kokoschka ist irgendwo Professor: Es ist klar, dass junge Leute etwas lernen können vom Arzt, der den Kranken helfen will, und der zur anatomischen Belehrung wohl auch gelegentlich in Leichen wühlt. Was aber lernt man vom Abdecker? Man wird gern annehmen, dass diese Bildnisse aus ehrlicher Qual und ohne Spekulation auf interessante Effekte aus einem tiefen Ekel am Dasein entstanden sind; und so rechtfertigt diese Qual vielleicht den Schöpfer, kaum das Werk. Was geben solche Bildnisse (nicht nur von Kokoschka), die in ihrem Modell nur die Verwesung oder den Schuft, also das Negative sehen, dem Abgebildeten oder dem Andenken des Abgebildeten?

Hat dieser den Mut, aufrichtig zu sein, so wird er sich wohl betroffen gestehen müssen: dieser Maler hat freilich recht, alle diese Verwesung und Gemeinheit ist in mir enthalten, ich bin so, wie mich das Porträt zeigt – in meinen dunkelsten und übelsten Augenblicken. Und das Porträt wird sich wie ein Bleigewicht an ihn hängen, wenn er versucht, sich über solche Zustände aufzuschwingen. Höhnisch grinst ihn die Larve an: wozu die Anstrengung? letzten Endes bleibst du ja doch der Kadaver, als den ich dich spiegle! Es ist nämlich die Dämonie der Form, dass sich das lebendige Vorbild nach dem Geformten hin entwickelt, dass der Abgebildete, ohne es zu merken, allmählich seinem Bilde ähnlich wird.

Alle großen Maler haben das gewusst, wie denn alle große Kunst letzten Grundes im Ethischen wurzelt, und irgendwie helfen und bessern will. Und so darf sich denn die altmodische Meinung immer noch hören lassen, dass nur dasjenige Bildnis mehr als anekdotische Bedeutung hat, das innere Möglichkeiten in seinem Modell aufdeckt, an denen es menschlich wachsen kann. Ein solches Porträt ist Ziel und Vorbild, es idealisiert von innen, was mit körperlichem Verschönern und Angleichen an einen Idealtypus nichts zu tun hat. Wenn aber ein Maler für dieses Positive keinen Blick hat, von dem Spuren, wenn auch noch so verschüttet, in jedem Menschen enthalten sind, so wäre es heroischer oder doch diskreter (was fast dasselbe ist) zu schweigen, beziehungsweise keine Bildnisse zu malen. Es gibt ein Fragment des Pindar, das zeigt was heroische Haltung ist: „Anderen soll niemand zeigen, welche Mühsal wir tragen müssen: dies aber sag ich dir: Schönes Geschick und Freudiges sollst du mitten in allem Volk zeigen, wen aber einen gottgesandtes, unduldbares Übel heimsucht: der soll es im Dunkel bergen.“

Immerhin: jedes dieser Gemälde von Kokoschka ist unvergleichlich grauenhafter als die wandfüllende Schützengrabenphantasie von Otto Dix. Auch hier zieht die Fäulnis Fäden, Würmer winden sich aus den Augenhöhlen grün gedunsener Gasleichen, Fetzen eines blutigen Hemdes kleben an zerschossenen Eisenschienen, ein abgedeckter Schädel entleert sein Hirn in den Vordergrund. Und doch wirkt das Ganze leise komisch. Warum eigentlich?

Das Bild ist gewiss gut gemeint, pazifistisch à la Barbusse und Latzko, aber es ist zu schlecht gemalt, als dass man seinem Schöpfer die innere Ergriffenheit glauben würde. Dieser Maler ist erschüttert vom Begriff, vom Gedanken an den Krieg, nicht von der Erscheinung selber. Ohne innere Vision und künstlerischen Zwang sucht er sich an Entsetzlichkeits-Effekten zusammen, was ihm zur Illustration seines Manifestes wirksam scheint, und diese Effekte arrangiert er dann zur Komposition nach dekorativen Gesichtspunkten. Dieses Nicht-ernstnehmen des Grauenhaften, das quasi als Buchschmuck und Randleiste erhalten muss, wirkt als monströse Taktlosigkeit, und so betrachtet man dieses Gemälde ungerührten Herzens, wie eine geschmacklose Tapete mit grotesken Chinoiserien.

Künstlerischer Takt ist überhaupt die starke Seite dieses Malers nicht, sonst wären auch die Bilder „im Café“ und „Maler und Modell“ geworden, was sie eigentlich sind: graphische Blätter. Hier wird wieder einmal klar, dass Tendenzmalerei, und schon gar Malerei aus Welt-Ekel schlechthin unmöglich ist: entweder man will irgend etwas proklamieren (und das ist hier offenbar der Fall),

dann ist alles andere nur Mittel und Nebensache; dann wirft man aber eine beissende Karrikatur mit wenig Strichen hin, und lässt sie in vieltausend Exemplaren drucken, man malt sie nicht als Tafelbild lebensgroß in Öl, und sucht dafür einen Gönner. Oder aber man versenkt sich als Maler in die Erscheinung, dann erlischt alle Tendenz und selbst das Abstoßende verklärt sich zur Schönheit, wofür Rembrandts aufgeschnittener Ochse im Louvre ein Beispiel ist. Oder auch die „Rue Transnonian“ von Daumier: es war als Proklamation gemeint, ist aber einfach ein gutes Bild geworden, an dessen politischen Hintergrund niemand mehr denkt, denn Daumier war ein zu grosser Maler und zu positiver Mensch, als dass er die Stimmung eines wütenden Anklägers bis zuletzt hätte durchhalten können und wollen. Callot und Goya haben wohl gewusst, oder vielmehr mit innerem Takt gefühlt, warum sie ihre bösartigsten Kriegs-Visionen und Sittenbilder in der unverbindlichen Art graphischer Zyklen niedergelegt haben: jedes dieser kleinen Blätter ist erschütternder, und wiegt schwerer als Dixens Riesengemälde.

Welt-Ekel ist doch wohl auch die Grundstimmung von Beckmann und Grosz, ein Schwelgen im Negativen, ohne den Willen zu seiner Überwindung. Wenn man „neue Sachlichkeit“ propagiert, so müsste man zuerst an irgendeine Sache glauben; hier wird aber eine Sache jeweils nur gesetzt, um verneint zu werden. An wen wenden sich diese Bilder? soll man sie in seiner Wohnung aufhängen? oder in Museen? Dass auch der Spartakist Grosz, der doch so gern mit Modernität und technischen Allüren prunkt, seine Karikaturen als Tafelbilder, offenbar also doch für Kapitalisten malt, wirkt schlechthin grotesk – aber in anderem Sinn als es gemeint ist.

Durchaus passé wirkt auch Schmidt-Rottluff und Nolde: dieses Übersetzen einer mehr oder weniger belanglosen Komposition in eine unbeherrschte, brünstige Farbigkeit ist bestenfalls ein technischer Kniff; Plakatkunst, also nach aussen auf Effekt, nicht auf Vertiefung gerichtet, und darum der Mode unterworfen.

Alles in allem ist es bedrückend zu sehen, wie in der hier vertretenen modernen deutschen Malerei schlechterdings jedes Niveau fehlt, und wie der Takt für Maßstab und dynamische Abstufung völlig abhanden gekommen ist. Alles brüllt und tutet fortissimo, der entsetzliche Betrieb um des Betriebes willen scheint auch die Malerei verseucht zu haben, plakathafte Aufdringlichkeit gilt als Vorzug. Daneben wirken die Franzosen unendlich ruhig, diskret. Es sind auch ziemlich viele schlechte Bilder darunter, aber diese sind höchstens langweilig, und ihre taktvolle Stille hat etwas Versöhnliches, auch das schlechteste (mit Ausnahme der Mode-Größe Van Dongen), hält wenigstens Niveau, alles hat eine solide Unterlage von lebendiger Überlieferung, in der die Gewähr für ein Weiterwachsen in die Zukunft liegt, während die deutschen Modernen erschreckend – und erschreckt – im Bodenlosen hängen. Mehr französisch bedingt als deutsch sind die Impressionisten Corinth und Liebermann (gegen die Slevogt stark abfällt). Corinth reichlich proletenhaft, ein Athlet des Pinselstrichs, immerhin ein Artist, der seine Glanznummern beherrscht, und sein letztes Selbstporträt und das merkwürdige Ecce homo ist wie von einem Hauch Jenseitigkeit umwittert.

Liebermann: eine überragende Persönlichkeit, für deren Bedeutung es belanglos ist, ob sie sich nun gerade impressionistisch oder auf irgendeine andere Maniera äußert: hier fühlt man eine weltbeherrschende, eminent positive Kraft, der das uninteressanteste Motiv zum Anlass dienen kann, sich strahlend zu äußern. Impressionismus als Malweise ist nicht mehr Problem, die Bedeutung der Persönlichkeit aber ist zeitlos. Unter den jüngeren Deutschen bildet eigentlich einzig Karl Hofer eine Insel im Sumpf des Negativen: Abgesehen von seiner hohen Kultur der Farbe sieht er in seinen Menschen nicht nur die Larve, sondern ihr Menschentum, nicht „Masse Mensch“ sondern lebendige Persönlichkeiten. Merkwürdig, dass sich in der Plastik viel mehr Zukunftsglauben und Menschlichkeit zeigt, wie wenn diese Kunst ihre Jünger strenger erzieht, und vor Oberflächlichkeit schützen würde: man freut sich über Kolbe, über Scharff und De Fiori, während Barlach doch wohl zum Teil deutsche Heimatschutz-Angelegenheit ist?

Nicht als ob mit obigen Betrachtungen einem „ruchlosen Optimismus“ das Wort geredet würde: aber auch der tragische Pessimismus braucht einen Glauben an ein Positives, einen archimedischen Punkt, von dem aus er einen bestimmten Teil der Welt verneint, um den Untergang eines Edlen zu beklagen, muss ein Positives, Edles geglaubt werden: hier aber sehen wir den platten, untragisch-leeren Nihilismus Orgien feiern, macht doch Dixens Hohn nicht einmal vor dem Verhältnis von Mutter und Kind Halt, das außerhalb der politisch vergifteten Atmosphäre liegt.

Vielleicht sollte die Kritik zum Schluss noch versuchen, etwas Positives hervorzuheben: Lobsprüche pflegen aber langweilig zu sein, und nicht geglaubt zu werden, auch wird jeder sich selber aussuchen, was ihm zusagt, und einer weiteren Begründung dafür nicht bedürfen, und im letzten Grund enthält vielleicht auch die Tätigkeit des Straßenreinigers, dem sich der Kritiker so oft kollegial verwandt fühlt, ein positives Moment, nicht nur im Ästhetischen.

P. M.

ZUR SELBEN KUNSTAUSSTELLUNG

Ganz im Gegensatz zum braven Meister Schnock im *Sommernachtstraum*, der befürchtet, sein Publikum möchte den Löwen, den er mimt, für einen richtigen Löwen halten, wünscht mancher moderne Künstler nichts sehnlicher, als dass wir den Löwenhabit, in dem er sich präsentiert, für eine gefährliche Bestie halten. Wie Schnock, könnte auch er besänftigend aus dem bunten Verhänge zu den Damen reden: ich bin nicht das schreckliche Ungetüm, das hier vor euch tritt, sondern heiße Schnock der Schreiner. Ich wette, dieser Georges Rouault z. B., vor dem Du Dich, lieber Ausstellungsbesucher, insgeheim bekreuzigt hast, besitzt nebenbei eine so wohl aussehende Vernünftigkeit, wie nur Du und ich sie uns wünschen könnten. Stammt doch von ihm die folgende Maxime: « Le langage des formes et des couleurs doit être sérieusement appris, il y faut toute une vie d'amour et par surcroit des dons véritables. » Also zum Vernünftigsten was sich mir denken lässt, zum ernsthaften Lernen bekennt sich Rouault und weist dabei die Zügellosen entschieden in die Schranken: « Comment dire cela aux jeunes rois fainéants de l'art? A peine nés, il nous convient à proclamer leur génie transcendant qui dans deux ou trois mois sera agonisant déjà. »

Wenn Du zudem vernimmst, dass der Ketzer Kandinsky nichts eifriger wünscht, als Dich zu erfreuen, und dass auch der verwegene Pariser Matisse lediglich das Wohlbehagen Deiner Sinne im Auge hat (vide *Künstlerbekenntnisse*, Paul Westheim), so wirst Du gestehen, dass sich mit diesen Beherrschern der gegenwärtigen Kunst reden ließe.

(Rechne schnell hinzu, dass uns unlängst der große Ford vom größten Geldsacke der Welt herab bestimmt versicherte, in allen Stücken nur das Wohl der Menschheit verfolgt zu haben und dass schließlich auch die Regenten aller Nationen nur Frieden wollen, somit Apoll und seine Antipoden in friedlichem Ringelreihen um die Erde tanzen, so ergibt das in summa: dass wir keinen Räubern in die Hände gefallen sind.)

Die Liebhaber der alten Ordnung haben heute besondern Grund zu frohlocken, nachdem Picasso schon etliche Jahre dem Klassizismus opfert. Er, Grund und Anstoß der kubistischen Aera. Allerdings etwas wunderlich kehrt dieses Griechentum den Sehnenen wieder, blicklos, geschwollen, übermenschlich gedehnt, aber die Hoffnung, die süße Hoffnung entsteht, dass aus dieser letzten Verpuppung endlich der „schöne Mensch“ leuchtend trete. Der „dem die Freude, die himmlische, vom Auge glänzt“. Schade, dass in der Ausstellung von *diesem* Picasso nichts zu sehen war.

Der goldenen Mitte zu tendiert auch Derain. Wir sehen rundlich-träumerrische Frauenkörper, die an Verwandtes in französischen Galerien gemahnen, herrliche Courbets und Corots. Braun in braun: das ist die Busse für vergangene Ausschweifung. Was in der Ausstellung sichtbar wird, ist nämlich gleichsam nur der artigblickende Kopf Derainscher Kunst, den abstrakten Unterbau (die kubistische Phase) läßt nur ein Werk ahnen.

Da wir gewohnt sind, in jedem Ding ein unveränderliches Prinzip zu vermuten, also dass wir vom Geranienstock immer nur Geranienblüten erwarten, fragen wir in diesem Sinne rückwärts schauend etwas betreten nach dem Prinzip der Kunst Derains. Doch wir sind ja so gewöhnt an solche Verwandlungen – nein, mit dem Staunen ist's längst vorbei. Freuen wir uns unbedenklich an dem goldig-braunen Heute, solange es da ist.

Die Wandelbarkeit als besondere Begabung sehen wir in Henri Matisse. Wieviel Kulturgut Frankreichs ging dem „Ewigjungen“ durch die eiligen Hände seit dem ersten Bilde das er – in welchem Stile, Henri Matisse? – malte. Reizbar weich und von weiblicher Fruchtbarkeit weiß Matisse nun seit Jahren durch nie aussetzende Bewegung und Wandlung das Interesse der Pariser Kreise und eines weitern europäischen Publikums wach zu halten. Die naive Urzeichnung (*la musique*) gelingt ihm so gut wie der raffinierte Farbenzauber, das Impressionistische wie das abstrakt Farbige. Es bedeutet ein verwegenes, aber auch vergebliches Bemühen, wenn ein deutscher Kunder von Matisse Kunst, R. Schacht, dieses bewegliche Schweifen in verschiedenen Stilgebieten ein Ringen mit Problemen nennt. Solches Umbiegen eines weiblichen Zuges in eine fast faustische Force entspricht so recht der übersteigernden Tendenz neuester Kunstschriftstellerei. Das Porträt Matisse bleibt auch ohne die Korrektur ins Höhere reizvoll genug.

In all der wandelbaren Pariser Malerschaft erscheint Maurice Utrillo allein schon um seiner Stetigkeit willen als ein Besonderer. Wahrlich, aus diesen Bildern leuchtet dasselbe Prinzip, aus den frühern wie den gegenwärtigen. Das gleiche magische Gefüge schimmert da wie dort, aus den Reihen der elenden Mietshäuser und verklärt abseits liegende Kirchen. Die Melancholie des Trinkers, der Ansichtskarteneffekt, das sind doch nur mitverwirkte, längst im Höhern aufgegangene Elemente in diesem Traumbilde. Welche Umstände seinem Ausdruck dienstbar wurden, berührt uns nicht, vermag jedenfalls nur kleinliche Leute auf die Dauer zu interessieren. Wunderbar ist, dass unter den zahllosen Menschen, die durch dieselben öden Straßen und Plätze gehen, einer mitwandelt, dem die Allgegenwart des Gefühls die Umgebung in traumhafte Ferne rückt. Ein Fleckchen unzerstörbaren Glanzes hinter seiner Stirne bewirkt die Transfiguration. An diesem Glanze erkennen wir das höher begabte Wesen, den Künstler.

Was den unüberbrückbaren Unterschied zwischen dieser von innen erleuchteten Gestaltung und jener berühmt gewordenen Liebermannschen „Phantasie“ ausmacht, wird man am Beispiel Utrillos neu gewahr. Sie kann viel, diese „Phantasie“, sie kann geistreich sein, staunen machen, aber die Berührung der geheimen innersten Gefühle gelingt ihr nicht. Nur in einer entgötterten Zeit konnte die Gleichsetzung des innern Schauens mit der geistvollen Impression gewagt werden und von so viel Erfolg begleitet sein. Es ist ja verwunderlich, wie manche Kunstautorität dem Raisonement der Liebermannschen Schrift erlegen ist, in der diese Verwässerung des Phantasiebegriffes versucht wurde.

Immer als der wohlgewappnete Fechter tritt Liebermann in den Plan, im Besitz aller Fertigkeiten und Fähigkeiten, gespannt vom Wollen bis in den äußersten Nerv. Fast kindlich-spielerisch wirkt daneben der Träumer, aber jenen Einflüssen offenstehend, die uns allem Raisonement zum Trotz kostbarer sind als jede noch so glanzvolle Malerei. Wie anders überzeugend wirkt die simple Devise Utrillos: „Dans toute oeuvre d'art le sentiment doit apparaître avant tout système esthétique ou méthode picturale.“

Der wunderbaren Kultiviertheit Liebermanns wurde man immerhin dankbar gewahr, wenn der Blick in die Säle des jungen Deutschland schweifte. Dix, Grosz, Kokoschka, so viel sie schon versuchten, das haben sie doch noch nicht versucht: Geschmack zu zeigen. Die Lust am Grässlichen, die in der deutschen Kunst schon da und dort ihren Verkörperer gefunden hat, ist in den letzten Jahren in einem Maße zum Ausdruck gekommen, das beängstigt. Das Sujet des Irrsinnigen, des Kranken, der Hure, fehlt ja längst in keiner Ausstellung deutscher Kunst mehr. Da diese Hauptthemen bald eingebürgert waren, dreht sich der Kampf gegenwärtig mehr noch um die Lancierung „aparter“ Spezialitäten. So entsteht etwa Dix' Stilleben mit der Wirbelsäule, den Lilien und der Witwenhaube. Das Fieber, das diese Kunst erzeugte, gleicht einer Art moralischer Raserei.

Auf ganz anderem Wege sehen wir Hofer. Seine Bilder, alle aus den letzten Jahren, fesseln gerade durch ihre Stille, die Hoheit ihrer Haltung. Jene flackernde, etwas äußerliche und künstliche aufgeschürte Leidenschaftlichkeit in seinem

früheren Schaffen ist wie vergoren. Da steht hinter der bunten Tischgesellschaft jener bleiche, dunkelgewandete Mann mit weißer Binde um Stirn und Arm gleich einem Symbol der durchlaufenen Bahn. Jenseits überstandener Fährnisse und Irrungen blinkt das Erwachen einer eigentümlichen, kühlen Besinnung. Aus der Zerstreung sammelt sich das Werk zu einer wunderbaren, alles Vergangene zusammenfassenden und rechtfertigenden Einheit. Die Form erscheint in unaufdringlicher Simplizität, voll ausgereifter Meisterschaft. Dazu dringt in die Gestaltung der Menschen ein langentbehrter Zug prächtiger Schilderung, den letzten Rest schaler Stilmache verdrängend. Die Rasse blickloser, gänzlich stilgewordener Wesen beginnt ja überhaupt allmählich auszusterben, wohl von niemand weniger betrauert als von denen, die damit geplagt waren, ihnen jenen Grad abgründiger Mystik beizubringen, den die gebildete Welt nun einmal anzustauen liebt bzw. liebte.

Gebrochenheit und erlöste Freudigkeit mischen sich in dem Bilde des Alten mit dem blumenbringenden Kinde zu märchenhaftem Klange. Und wahrhaft einfach, das einfachste der ganzen Ausstellung, ist jenes Bild mit dem Liebespaare am Fenster. Ich wüsste nicht, was wir bei uns der meisterhaften Kunst Hofers an die Seite zu stellen hätten. Aber auch in dieser Réunion der maßgebenden Talente des gegenwärtigen Kunstschaffens bilden Hofers Werke einen Höhepunkt. Nichts tat so Not, durch nichts vermag aber auch ein Künstler heute stärker zu fesseln als durch Geschlossenheit und Schlichtheit. Der vielen Wandlungen und Forcierungen sind wir müde.

Berühmt sind die Namen fast aller Künstler der Ausstellung. Das lesen wir in den Zeitschriften und wird in geistigen Zirkeln bekannt, auch die Preise deuten darauf hin. Der merkwürdige Mangel dieses Ruhmes ist aber, dass er nicht mehr Wurzel schlägt in den Reihen des Volkes. Steht etwa hinter *einem* der illustren Talente das Volk, die Sympathie der Massen seiner Heimat? Und wird diese Sympathie überhaupt noch gesucht? Wir kennen ja die wurmstichige, über ganz Europa verbreitete Schicht eitler, vielschwatzender und -schreibender Intellektueller, Literaten und Künstler, die sich in der Verächtlichmachung des Heimatlischen nicht genug tun können. Vielleicht sehen wir sie morgen dessen originelle Formen verwenden, aber das bedeutet nicht mehr, als dass ein neuer Reiz lanciert wurde. Und gerade sie bilden den Hauptnährboden des Ruhmes dieser meisten Modernen. Wie ein machtloser Riese liegt das Volkstum da, unbeachtet von der geistigen Schicht (nicht nur dem Snob allein) ohne Kraft und Einfluss auf die gegenwärtige Kunst.

Dieser kranke Zustand verdankt sein Bestehen sicherlich Schwächen und Mängeln auf beiden Seiten. Ich denke z. B. an die vielen Lacher in den Kabinetten der Dix, Nolde und Grosz. Dürfte man sich über die Gesundheit, die in der Ablehnung dieser Kunst zur Geltung kommt, freuen, so doch niemals über eine Gesundheit, die hier lachen kann. Diese verrät einfach ihre völlige Ahnungslosigkeit und Unbekümmertheit den Möglichkeiten des Geistigen gegenüber. Da sie nirgends erprobt ist, vermag sie auch keinen Einfluss auszuüben, ihr Impuls reicht gerade nur zur Fortsetzung und Behauptung des eigenen Zustandes. Es ist eine Verfassung, die von der Gesundheit lediglich die dicken Backen hat, welche in der Not dann rasch genug zusammenschmelzen würden.

Aber es gibt trotz allem eine heilige Individualität des Volkes, die nicht ungestraft verachtet wird. Sie lebt und bildet noch, wenn die Clique der Geistreichen längst vergessen sein wird.

Was Dostojewski von seinem Volke sagte, dass es nämlich nur die lebensbejahenden Künstler auf die Dauer liebe, gilt wohl ebensogut von jedem andern. (Vielleicht ist gerade das instinktive Erraten des Lebensschwachen z. B. der wahre Grund der Unpopularität Meyers.) Wie wenig nun aber gerade die modernen Künstler Lebensfreude verkörpern, braucht nicht erst gesagt zu werden: Hans Thomas Satz, dass Kunst Ausdruck der Zufriedenheit mit den Schöpfungen Gottes sei, passt wenig auf das Kunstschaffen unserer Epoche. Zufriedenheit – ein Zustand, mit dessen Offenbarung einer in den maßgebenden Zirkeln überhaupt nur Bedauern, wenn nicht Schlimmeres ernten konnte (und noch kann). Denn Zufriedenheit verbündet sich mit Einfachheit und Bescheidenheit, zwei Tugenden die vollends aus der Mode gekommen sind. Unkompliziertsein und scheinen verstößt gegen den guten Ton.

Ein Kritiker der diejährigen Ausstellung im Glaspalast bemerkte, wie sehr sich das gesteigerte Ringen der Künstler um Beachtung in den Bildern durch eine nervöse Hast und Unruhe spürbar mache. Vielleicht würde mancher Künstler noch so gerne seinem Wohlgefallen an der Schöpfung behaglichen Ausdruck geben, wenn nicht in dieser selben Schöpfung zur Zeit die Strafe der Nichtbeachtung auf solchem Verhalten stünde. Immerhin beginnt sich doch das *Solide* langsam wieder Bahn zu machen, das lassen verschiedene Zeichen erkennen.

Seltsam ist, dass die lebensfreudigsten Schöpfungen der Ausstellung gerade von einem Alten rühren: von dem nun über sechzigjährigen Munch. Auf seine schwermütige, mit gespenstischen Schatten kämpfende Jugend und eine kräftigere Mittelperiode folgt im Alter diese hinreißende Verherrlichung des intensivsten Lebens. Das in kühner Aufsicht hingebretete Weib (von 1923), die glühende *Katze* und jene unvergessliche Klippenlandschaft bezeugen die erstaunliche Metamorphose. Die glückliche Zeit nahm ihren Anfang allerdings schon früher, schon vor Entstehung des in prickelndem Rot aufleuchtenden Mädchens von 1913 und den lustigen *Enten*, doch zu der überbordenden Freudigkeit und Energie kam Munch erst in den letzten Jahren.

MAX BILLETER

*

«ADORATION», EIN BILD VON OSCAR LÜTHY¹⁾

Von den vielen hundert Bildern, Zeichnungen und Plastiken, welche die XVI. Nationale Kunstausstellung im Kunsthaus damals gezeigt hat, ist mir nur ein einziges Werk wahrhaft zum Erlebnis geworden: Oscar Lüthys *Adoration*. Der Eindruck dieses Triptychons zeichnete ein unvergängliches Bild auf den Grund meiner Seele. –

¹⁾ Hiezu die durch ein technisches Versehen dem vorhergehenden Heft beigegebenen Bildbeilagen. (Phot. Schwarzkopf.)

Bei erstem Beschauen scheint das Werk aus starker Anlehnung an alte Meister christlicher Kunst entstanden zu sein; nicht nur der äußere Aufbau in der Art des Altarbildes mit Seitenflügeln, sondern auch Wesen und Verarbeitung des Motivs erinnern an mittelalterliche Marien- und Heiligenaltäre. Bei aufrichtiger Vertiefung spürt man jedoch sehr stark, dass nicht ästhetische Überlegungen die Wahl des Themas bestimmt haben, sondern dass das religiöse Erlebnis, das zuerst war, den Künstler zu einem bildhaften Ausdruck gezwungen hat. Und durch die restlose Hingebung des ganzen Menschen an den zu gestaltenden Stoff erhebt das alte Motiv zu neuer Wirklichkeit. –

Reiche Abstufung malerischer Behandlung durchzieht das ganze Bild und veranschaulicht die gegenseitige Durchdringung verschiedener Welten, die sich alle zusammenfinden zur Anbetung der Gottheit. Mit naturalistischer Virtuosität gemalte Blumen (Magnolien, Gladiolen, Lilien, Rittersporn) vertreten das Reich der Natur. Durch die Entfaltung ihres zarten Duftes und ihrer farbenprächtigen Blütengebilde verherrlichen sie ihren Schöpfer. – Die Engel, einst menschliche Gestalten, durch die Verklärung des Lichtes aber in unkörperliche, durchgeistigte Himmelswesen verwandelt, sind aus der überirdischen Welt hergekommen. Es ist wunderbar, wie ihre Gesichter und die reinen Farben ihrer Gewänder, die nicht bloße Farben sind, sondern Träger einer Idee – das Blau des einen spricht vom Glauben, das Rot des andern verkündet die Liebe, das Gelb des dritten strahlt Geist – in den Glanz des Lichtes, das aus ihnen leuchtet, eingetaucht sind. – Die braune Erdhaftigkeit des Kleides der Maria, durch die selbst farbige Akzente gedämpft sind, versinnbildlicht eindeutig den Ursprung der Gottesmutter aus der Welt des Menschlichen, aus der sie erst durch das Lamm, das Symbol des für die Erlösung der Menschheit geopferten Sohnes, emporgehoben wird. Maria ist die Mittlerin zwischen der materiellen und der geistigen Wirklichkeit und im Bewusstsein, dass sie nicht Ziel ist, sondern Weg von der menschlichen in die göttliche Welt, weist sie mit demütigem Senken des Kopfes die Verherrlichung der Engel von sich ab auf das Lamm zu ihren Füßen, das dadurch geistige Achse des Bildes wird. –

Wie zwei neue Kontrapunkte zum gleichen Thema heben sich die beiden Seitenflügel, auf denen Michael und Gabriel (der Engel der Verkündigung mit dem heiligen Buch) dargestellt sind, vom Mittelbild ab. Die Behandlung dieser Tafeln ist die abstrakteste des gesamten Werkes; eine wesenhafte Verschiedenheit ist betont, jedoch ohne den alles durchkreisenden Grundrhythmus zu zerstören. Es sind Erzengel und als solche wohnen sie in der höchsten Sphäre der übersinnlichen Welt. Ein lichter Strahlen durchhellt ihre Gesichter; aber die Gestalten klingen aus im Dunkel und umrahmen zurücktretend die Hauptszene. Die phantastischen Gewänder, die bestimmt sind durch die Beziehung auf eine Hauptfarbe, legen sich um die Gestalten wie Ausstrahlungen ihres Wesens: In der Tiefe des Blau bei Gabriel ahnt man wissendes Schauen; das Rot des Michael lodert auf wie eine reinigende, Liebe und Gerechtigkeit schaffende Feuerflamme. Diese reinen, immateriellen Farben strahlen wider vom Glanz Gottes und ihre Tiefe ist nur mit der unsagbaren Leuchtkraft alter Kirchenfenster zu vergleichen. –

Nicht dass heute ein solches Bildmotiv aufgegriffen wurde, ist das große Erlebnis, sondern *wie* es gemalt wurde. Und da ist wiederum nicht die starke kompositorische und malerische Kraft das Entscheidende, wenn auch Anordnung und Farbenverbindung wahre Wunder wirken. Nein, *das* ist das große Ereignis, dass heute ein Mensch den tiefen Ernst künstlerischer Sendung, die Intensität geistiger Konzentrierung und die Selbstlosigkeit religiöser Hingebung aufbringt, um von allem äußeren Getriebe vereinsamt in seiner Werkstatt mehr als zwei Jahre lang ringend an einem einzigen Bild zu arbeiten.

Vollendung indessen ist das Werk noch nicht. Es liegt wie ein Schleier auf dem Bild und hüllt die Gestalten ein, der nicht nur entsprungen ist aus der ehrfurchtsvollen Scheu, Göttliches in klar umschriebene menschliche Form zu kleiden, sondern der auch seelisch bedingt ist durch die menschliche Gebundenheit des Künstlers. Die Altar- und Heiligenbildner des Mittelalters aber durften es wagen, dem Göttlichen ins Antlitz zu schauen; durch die reine Glut ihrer losgelösten Religiosität wurden sie über das Menschliche emporgehoben; und durch das Geschenk dieser Heiligung gelang ihnen das übermenschliche Werk.

Der Maler der *Adoration* ist auf dem Weg zu diesem höchsten Ziel. Dies sagen uns das überirdisch reine Lächeln der Engelgesichter und das klare Leuchten ihrer Gewänder. –

Und wenn wir uns still und ganz in die *Adoration* vertiefen und ihre Sprache verstehen lernen, so erhebt sie sich zum wirklichen Altar und löst beseligend unsere Erdbundenheit wie Bachsche Orgelmusik. –

WALTER TAPPOLET

« DER ANTIDEMOKRATISCHE STUDENT »

Unter diesem Titel orientierte in der ersten Augustnummer von *Wissen und Leben* ein Akademiker über eine im Entstehen begriffene studentische Bewegung in der Schweiz. Es ist selbstverständlich nicht die Schilderung selbst, die mich zur Kritik auffordert; im Gegenteil, alles was einen neuen Tatbestand feststellt und ihn dem Nichtwissenden auseinandersetzt, verdient Beachtung und Dank. Auch auf die Bewegung als solche geht meine Erwiderung nicht in erster Linie; vielmehr richtet sie sich auf die *Begründung* der neuen geistigen Richtung durch den Verfasser des Artikels selbst.

Es handelt sich um eine Bewegung studentischer Kreise, deren Ziel «eine strikte und schroffe Aristokratie des Geistes und der Bildung» ist, um einen Protest also gegen die Demokratisierung der Universität. Von Einfluss auf die Bewegung sei besonders die *Action française* mit Daudet und Maurras; dieser letztere wolle die höhere Bildung denen vorbehalten, die «schon in ihrer Familientradition sich als fähig erweisen».

Die Begründung der Bewegung nun gibt dem Verfasser Gelegenheit zur Kritik unserer sogenannten demokratischen Universitäten: Fachwissen und Spezialistentum, wie sie das Hochschulstudium erzeugt, führen zur allgemeinen Vermaterialisierung. «Dieser Prozess musste sich beschleunigen und intensivieren von dem Moment an, wo man der allgemeinen Mittelschulbildung als Vorbereitung zum Universitätsstudium immer mehr den Boden entzog. Man

glaubte die alten Sprachen als toten Ballast beiseite legen zu können... Die Universität ist im Begriff, nicht mehr die Weiterbildungsstätte *ehemaliger Gymnasiasten* zu werden, sondern der *Tummelplatz von Seminaristen, Technikern und Handelsschülern*. . . . Die philosophischen Fakultäten zählen unter ihren Studenten einen grossen Prozentsatz ehemaliger Seminaristen, die zwar guten Willens sind, denen aber, wenn der Begriff erlaubt ist, die Kinderstube der sorgfältigen allgemeinen Bildung abgeht. Auf der juristischen Fakultät, vorab der wirtschaftswissenschaftlichen, wiegt das Kontingent ehemaliger Handelsschüler vor. Ist es da verwunderlich, wenn einem gewisse Bedenken aufsteigen und man sich *solchen Aucht Studierenden* gegenüber kritisch zu verhalten gezwungen sieht? Und wenn man sieht, wie diese Fachleute in ihrem Wirken im spätern Leben, in Politik und Wissenschaft sich isolieren, vermaterialisieren und das Geschehen zu einer toten Maschinerie umgestalten, ist es da verwunderlich . . . usw.»

Alle Hochachtung vor dem Bestreben, die Universität zu einer Stätte hoher wahrer Bildung umgestalten zu wollen, sofern sie es noch nicht ist. Und zweifellos liegt ein großes Hindernis dafür in der allzu sorglosen Ausweitung der höchsten Bildungsschicht, d. h. im zuwenig gesichteten Zustrom zur Hochschulbildung. Das Elend des geistigen Proletariats ist groß, und die mit wirklicher geistiger Spannkraft ausgerüstete, von der Universität abgehende Schar klein. Aber sind es denn die armen Seminaristen, Techniker und Handelsschüler mehr als die vornehmen Gymnasiasten, die nachher den Jammer unseres Materialismus und unserer geist- und seelenlosen Zivilisation verursachen? Ich achte die humanistisch-klassische Bildung der Gymnasien und sehe in ihr eine gute Wehr und Waffen gegen Verflachung und Entseelung des Geistes. Aber ich weiß eine stärkere Macht als alle klassische Bildung: unseren Zeitgeist. Und diese Macht lässt sich nicht durch Latein und Griechisch unterkriegen, insonderheit sie schon in denen wirksam ist, die an das Bildungsmittel der toten Sprachen herantreten. Dem Erbfeind muss ein anderer Gegner erwachsen, und dieser Gegner kann in Seminaristen, Handelsschülern und sogar Technikern (wenn solche überhaupt an die Universität gelangen) ebensogut erstehen wie in Gymnasiasten. Nicht darum handelt es sich, dass unsere zu Führern bestimmte Jugend Geist vom Geiste der Alten, oder von dem des Seminars, oder von dem der Handelsschule hat, sondern darum, dass sie Geist vom Geiste ist. Praktisch gesprochen heißt das, dass nicht die Art der Vorbereitung für die Erneuerung der höchsten Bildung und ihres Geistes ausschlaggebend ist, sondern die *Qualität* des Studenten, komme er nun vom Gymnasium oder von einer der andern Mittelschulen. Ein mittelmäßiger Gymnasiast steht um nichts höher als ein mittelmäßiger Seminarist, ein begabter Seminarist aber wird ein zünftigerer Akademiker werden als ein mittelmäßiger Gymnasiast. Was an klassischer Bildung für ihn abgeht, wird er nachholen, wenn er zum Studium berufen ist. Auf die *Berufung* aber kommt alles an, und diese lässt sich oft in dem Alter noch nicht feststellen, wo man ins Gymnasium eintritt, sollte aber später um so sorgfältiger erwogen werden.

Und nun noch ein ernsthaftes Wort über das Verhältnis einer durch die Demokratie oder sagen wir durch das Volk geschaffenen Hochschule zu einer

«Aristokratie des Geistes»). Es berührt seltsam, dass es in der Schweiz freie junge Geister gibt, die den Zugang zur höchsten Bildung von Bedingungen abhängig machen wollen, deren Erfüllung auch heute noch manchen tüchtigen jungen Leuten unmöglich ist. Das Volk beweist eine Aristokratie des Geistes, wenn es Universitäten schafft, die zum vornherein hauptsächlich nur einer Schicht zugänglich sind, der es nicht angehört. Wie nimmt sich aber die Haltung von Solchen aus, welche in diesen vom Volke geschaffenen Anstalten ihr Bestes holen, dafür aber Andere nicht neben sich dulden wollen, deren allgemeine Bildung nur um ein geringes hinter der ihrigen zurücksteht, die aber meist echte Söhne des Volkes sind?

Es wäre recht akademisch von einem Akademiker, der eine Aristokratie des Geistes vertritt, wenn er diese Aristokratie nicht im Gymnasiasten, sondern im *Menschen* wohnen ließe.

W. GUYER

*

Aus einer weiteren Zuschrift entnehmen wir folgende Stelle:

Die Bezeichnung «anti-demokratisch» ließe vermuten, dass es sich um eine Bewegung handelt, die die demokratische Verfassung der Schweiz kurzerhand ablehnt und nicht will gelten lassen. Wenn man näher zusieht, erkennt man, dass die anti-demokratische Haltung sich vor allem aus der «aristokratischen» Einstellung ergibt.

Ist nun die Bevorzugung des «Aristokratischen», traditionell Erprobten notwendigerweise anti-demokratisch? Nötigt sie uns zu einer Frontstellung gegen die Demokratie und die schweizerische Staatsform? Bedeutet das Nein an die Adresse der Demokratie der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, d. h. der Demokratie des Schlagwortes einer längst vergangenen Zeit, auch ein Nein! gegen die demokratische Schweiz?

Die modernen demokratischen Staatswesen schließen eine Aristokratie nicht aus. Aristokratie und Demokratie sind nicht notwendigerweise Gegensätze. Das Führerproblem hat eine aristokratische und demokratische Seite. Ein Blick auf englische Verhältnisse mag die Sache verdeutlichen. Die alte, aristokratische Partei der «Tories» (Konservativen) hat es durch Verbreiterung ihrer Basis, Aufnahme neuer Volksteile in die Wählerschaft, durch Verfechtung der Interessen des kleinen Mannes, dazu gebracht, das Vertrauen der englischen Demokratie zu gewinnen, und hat in letzter Zeit, wie man gesehen hat, den theoretisch demokratischeren Liberalen den Rang endgültig abgelaufen. In den Reihen der Regierung sitzen Chamberlain, Churchill, Balfour, Repräsentanten des aristokratischen England. Hier haben wir das Beispiel einer vom Volke getragenen, d. h. demokratisch fundierten aristokratischen Herrschaft.

Politisch stellt die «anti-demokratische» Strömung ein Bekenntnis der Jungen zur politischen «Rechten» vor. Obwohl ja keine neue Erscheinung, sondern aus Deutschland und Frankreich wohl bekannt, so ist sie bei uns in *der* Form doch etwas Neues. Eine veränderte Lebensauffassung liegt ihr zugrunde und damit ein neuer Wertmaßstab. Aber es wäre schade, wenn wir nichts Positiveres finden würden als anti-demokratisch zu sein.

MAX SILBERSCHMIDT