

Vom Wesen des deutschen Geistes in der Kunst.

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister.
(R. Wagner, Meisterfinger.)

Es gibt Nationen von großer Beweglichkeit und schnellem Auffassungsvermögen, von lebhafter Phantasie und starker Kombinationsgabe, in denen alle Vorzüge und Schwächen des sanguinischen Temperamentes lebendig geworden sind. Wie leicht entzündliche Stoffe fangen sie bei der geringsten Reibung Feuer; eine Flamme lodert hoch auf, um alsbald wieder in sich zusammenzusinken. Das Alte ist noch kaum ausgedacht, da regt sich schon wieder der Drang und Trieb nach Neuem. Solchen Völkern verdankt die Menschheit hauptsächlich die großen Kulturanregungen.

Andere Nationen zeichnen sich aus durch eine erstaunliche Reproduktionskraft. Was sie sehen und hören, wird schnell zum geistigen Eigentum und wird mit zäher Ausdauer verwertet. Die Kraft aber, aus dem Gewonnenen Neues zu bilden, schöpferisch weiter zu gestalten, fehlt. Ich weiß nicht, ob mit Recht die Japaner zu dieser Klasse zu rechnen sind: man hat es behauptet.

Eine andere Wesensart zeigt der Deutsche. Er ist nachdenklichen Sinnes, von starkem Konsequenzdrang, etwas melancholisch und darum von tiefem Gemüt. Das schwere Blut, das in seinen Adern rollt, macht seinen Geist weniger beweglich als in die Tiefe dringend, sein zäher und fester Wille ruht nicht, bevor er einen Gedanken bis ans Ende ausgedacht, völlig ausgepreßt hat. Das Finden ist ihm weniger gelegen, als das von andern Gefundene zu vervollkommen; von außen gewonnene Anregungen weiß er mit seinem scharfen Denken und eisernen Willen so lange zu verfolgen, bis das Höchste, das Letzte geleistet ist. Man muß bei ihm erst einen Feuerbrand in die Seele schleudern, bis die Flamme aufschlägt. Dann aber findet sie einen fast unerschöpflichen Nährstoff.

So hat der Deutsche auf dem weiten Gebiet der Erfindungen und Entdeckungen nur einen verhältnismäßig geringen Anteil. Alles Grundlegende in Magnetismus, Elektrizität, Dampfverwendung, Radium, Fern-

rohr, Photographie, Phonograph und Mikroskop — Schreibmaschinen, Flugzeuge und vieles andere verdankt dem Ausland seine erste Form. Was aber hat der Deutsche aus all diesen Erfindungen, ohne die sich unsere heutige äußere Kultur kaum mehr vorstellen läßt, gemacht! Überall mußte er sich den ersten Platz zu erkämpfen und so den Neid anderer Völker zu wecken. Der Schüler hat den Lehrmeister übertroffen; er ließ sich gewissermaßen das Rohmaterial von auswärts liefern, um daraus seine bewundernswerten Schöpfungen zu bilden. Ist er darum auch nicht der Begründer der modernen Kultur, so doch ihr Erbe, der das überkommene Pfund hundertfältig vermehrt hat. Er ist nicht Anreger, aber Vollender.

Dieser Charakter- und Geistesstyp des Deutschen dürfte wohl auch seine vielgerügte kritiklose Bewunderung alles Ausländischen in etwa erklären. Es ist die Schattenseite einer an sich berechtigten Dankbarkeit für wertvolle Anregungen.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, die Behauptung, das Wesen des deutschen Geistes offenbare sich im „Vollenden“, aus dem Gesamtgebiet menschlichen Könnens und Wissens zu erhärten. Nur die deutsche Kunst soll in wesentlichen Umrissen nach ihrem Verhältnis zwischen Geber und Empfänger untersucht werden. Hat W. Pinder (Deutscher Barock S. v) recht, wenn er vom deutschen Volke sagt: „Mit seiner tiefen Sehnsucht nach dem Besten und Schwersten, seinem Trieb, das Einzelne und Einzige hervorzubringen, ist es gerade dann stark und reich geworden, wenn die großen Lehrgänge zu Ende waren“?

Germaniens Eintritt in die Kunstgeschichte beginnt mit dem romanischen Stil, wenn man von den altchristlichen Resten aus der Zeit Karls d. Gr. absehen will. Der romanische Baustil fußt auf dem alt-römischen und wäre ohne ihn nicht denkbar. Wie glänzend haben aber die Germanen diese antiken Formen weitergebildet! Während Italien sich der Vormundschaft der Antike nie ganz zu entwinden vermochte, stets von ihrer Hinterlassenschaft zehrte, sehen wir den germanischen Geist das überkommene Kapital doppelt und dreifach vermehren. Für die Zeugungsfähigkeit des germanischen Geistes bieten unsere Wunderwerke des romanischen Stiles, wie die Dome von Speier, Worms, die Apostelkirche in Köln, die Klosterkirche von Maria-Baach, den glänzendsten Beweis. „Es läßt sich nicht leugnen“, sagt Burckhardt in seinem „Cicerone“ (II, 1, 222), „daß die italienische Kunstübung sich mit diesem anmutigen Spiel von Material und Farben begnügte, gleichzeitig mit den größten Fortschritten

der nordischen Architektur. Diese, von Vernutzung antiker Baustücke fast seit Anfang an abgeschnitten, und was mehr heißen will, von einem andern Geiste getragen, hatte inzwischen die erlöschenden Erinnerungen des römischen Stiles zu einem eigenartigen romanischen Stil ausgebildet, der um 1150 schon im Begriffe war, sich zum gotischen zu entwickeln.“ Es besitzt ja gewiß auch Italien, besonders Ober- und Mittelitalien, romanische Denkmäler von hervorragender Schönheit. Aber die Inspiration kam vom Norden. Beim Bau des schiefen Turmes von Pisa wird ein deutscher Baukünstler, Wilhelm von Innsbruck, ausdrücklich genannt. Im romanischen Stil hat Deutschland das letzte entscheidende Wort gesprochen; es hat das Querschiff ausgeweitet und mit Nebenapsiden versehen, das Chor erhöht und um ein Joch gedehnt, die Türme unlöslich in den Gesamtorganismus des Baues einbezogen, das Äußere aufs reizvollste ausgestaltet. Wie trutzige Burgen wirken diese Dome und erzählen von der wuchtenden Jung-Siegfried-Kraft unserer Urahnen. Und wie diese Kirchen in ihre Umgebung hineinkomponiert sind — man denke nur an den Limburger Dom —, gewissermaßen das musikalische Thema der Landschaft in den Klangfarben der Architektur zur höchsten Wirkungskraft steigern, sind sie zugleich ein Ausdruck deutschen Fühlens und deutschen Gemütes, ein lyrisches Gedicht, dessen Verse die Reize eines deutschen Naturauschnittes schildern und zusammenfassen.

Noch glänzender zeigte der Deutsche seine Kraft, einen Gedanken bis in seine letzten Auszweigungen zu verfolgen, in der gotischen Baukunst. Die neue Parole wurde in Frankreich laut, freilich in dem von germanischen Elementen stark durchsäuernten Nordfrankreich, und hallte bald in allen Ländern wider. Während aber England und namentlich Italien mit dem neuen Stil wenig anzufangen wußten, seine Formen mehr äußerlich anwendeten, und namentlich die Hauptidee, das Aufstreben aller Teile, nicht erfaßten, teilen sich Deutschland und Frankreich in jene Vollendung des Stils, die schlechthin den Abschluß des gotischen Ideals bedeutet. Gebührt Frankreich die Priorität in der Vollendung des rein architektonischen Typus, so Deutschland der Abschluß des gotischen Ideals durch den mehr malerisch gearteten spätgotischen Typ mit seinem Hallensystem und seinen reichen Stern- und Netzgewölben. Der deutsche Sinn für das Malerische in der Architektur, der sich schon in der Romanik mit seinen phantasievollen Außenformen gezeigt hatte, später wieder in der deutschen Renaissance hervortrat, hat in der Spätgotik

seinen höchsten Triumph gefeiert und war wohl der Grund, warum der kühlere französisch-gotische Typ in Deutschland nicht so schnell zur Geltung kam, und warum die deutsche Architektur im 17. und 18. Jahrhundert so gern in den Formen der Barocksprache fabulierte. Die absolute Ruhe, reine Proportionalität, vollkommene Harmonie, Zusammensetzung aus selbständigen Gliedern, die „Diatonik“, um in der Sprache der Musik zu reden, galt dem Deutschen nie als entsprechender Ausdruck seines Temperamentes, er liebt mehr die Bewegung in freiem Rhythmus, Asymmetrie, verdeckte Gelenke, Chromatik, durch Dissonanzen gesteigerte Konsonanz¹.

Italien mußte seine Unfähigkeit, den gotischen Stil zu erleben, einsehen und machte auch bald den erlösenden Schritt nach rückwärts. Die Renaissance mit ihrem Ideal der Weiträumigkeit gegenüber der gotischen Hochräumigkeit wurde im Süden lebendig. Das neue Ideal konnte auch dem Norden nicht lange verborgen bleiben, und die Sehnsucht danach regte sich um so mehr, als die Gotik am Ende ihrer Ausdrucksmöglichkeiten angelangt war. Man könnte nun meinen, das fremde Ideal wäre der deutschen Kunst ebenso verhängnisvoll geworden, wie das gotische den Italienern. Aber der Deutsche hat von Haus aus eine ganz andere Anpassungsfähigkeit an das Fremde als der Italiener. Er hat das Renaissanceideal vollkommen nach seiner Wesenheit begriffen und nur in den Zufälligkeiten seine Originalität wahren lassen, während die italienische Gotik gerade umgekehrt versuhr. Bauten wie die Michaelskirche in München oder das Heidelberger Schloß künden für alle Zeiten die Ursprünglichkeit nordischen Renaissancegeistes gegenüber dem italienischen. Und wenn wir erst gar die Jesuitenkirche in Köln sehen, die Renaissanceformen mit gotischen zu einer a priori fast unmöglich scheinenden Harmonie zu verbinden weiß, dann müssen wir die souveräne Freiheit bewundern, mit der deutscher Geist schaltet und waltet und Fremdes dem Eigenen zu assimilieren versteht.

Die inneren und äußeren Kämpfe, die Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert nicht zur Ruhe kommen ließen, brachten einen Stillstand in die Kunstentwicklung. Als das Land wieder ruhig aufatmen konnte, mußten seine Künstler erst wieder in die Lehre gehen. So sehen wir zunächst italienische Barockkünstler in Deutschland und Österreich tätig.

¹ Über die deutsch-nationale Eigenart der Spätgotik vgl. das Buch „Deutsche Sondergotik“ von Curt Gerstenberg, München 1914.

Aber bald hatten einheimische Kräfte den Vorsprung Italiens wieder eingeholt, und es begann jene rege Bautätigkeit, die den Schluß des 17. und das 18. Jahrhundert besonders in Süddeutschland charakterisiert. Was die Dienzenhofer, Prandauer, Fischer von Erlach, Neumann und viele andere geschaffen haben, findet in Italien kaum seinesgleichen. Ein dem italienischen Barock ganz fremdes Element bilden die erhöhten Pfeilerarkaden, die wie ein Nachklang der gotischen Hallenkirchenform wirken; auch die Türme strecken sich; im einzelnen zeigt sich eine fast unerschöpfliche Fülle origineller und individueller Formen. So wundervolle Treppenhäuser mit ihrer festlichen Pracht, wie sie deutsche Barockpaläste aufweisen, hat kein anderes Volk zu gestalten vermocht. Überall bricht sich eine in den unglücklichen Jahrhunderten gewaltig zurückgehaltene Kraft ihre Bahnen.

Im Zierstil des Rokoko hat die etwas leichtlebige Kultur Frankreichs im 18. Jahrhundert künstlerischen Ausdruck gefunden. Rokoko ist der Impressionismus in der Renaissancearchitektur, das Zurückdrängen des Linearen und Konstruktiven zu Gunsten malerischer Wirkung. Ein geistreicher Stil ohne Zweifel. Da aber dem Deutschen das Geistreiche im allgemeinen weniger gegeben ist als das Geistesiefe, das Lustige weniger als das Ernste, kann es nicht wundernehmen, daß er zu diesem Stil kein richtiges inneres Verhältnis fand. Rokoko ist seiner Natur nach Salonkunst und wurde von den Franzosen mit feinem Takt auch stets als solche behandelt. Der Deutsche griff aber viel weiter aus und verwendete die neuen Formen auch für Kirchenräume. Es gelang ihm auch so mitunter großartige Wirkungen zu erzielen, wie in Ettal und Ottobeuren, und darin liegt ganz zweifellos ein Fortschritt; aber die Gefahr eines Zerdehnens der Motive, einer ungehörlichen Überladung mußte er im allgemeinen nur selten zu vermeiden, es fehlte ihm die feine Witterung für die Grenze, die das ästhetisch Mögliche vom Unmöglichen scheidet, und die berühmte Johanneskirche von Asam in München kann als Muster gelten für die Schattenseiten des deutschen Kirchenrokoko. Wer diese Ansicht nicht teilt — Pinder und Wölfflin z. B. halten die Kirche für ein unvergleichliches Meisterstück malerischer Architektur —, kann der deutschen Kunst auch im Rokoko die Palme zuerkennen. Für unsere These, daß der Deutsche äußere Anregungen zur Vollen dung bringt, wäre es nur ein Gewinn.

An dem Unruhig-Züngelnden des Rokoko hatte man sich bald satt gesehen. Es mußte so kommen. Die Architektur besann sich wieder auf ihr Eigenstes und Innerstes und wollte die Anleihen von der Schwesterkunst

Malerei wieder abschütteln. Die Folge war — ganz nach dem Pendelgesetz — eine übergroße Einfachheit, ja Nüchternheit. Der Klassizismus war geboren. Kunstgeschichte und Archäologie blühten auf, Pompeji war wieder ausgegraben, die Ästhetik abstrahierte ihre Gesetze aus der klassischen Kunst. Das alles mußte im Verein mit der Übersättigung am Rokoko auch die praktische Kunstübung beeinflussen. Die Begeisterung fürs Altertum ließ die alten Formen wieder aufgreifen, in denen man ganz unberechtigterweise den Gipfelpunkt aller Kunstmöglichkeiten erblickte, und es begann jene Periode des Eklektizismus, die durch das München Ludwigs I. charakterisiert erscheint. Zuerst kam der neuheidnischen Aufklärerei die Antike entgegen, später dem Wiedererwachen religiösen und deutschnationalen Empfindens der romanische und gotische Stil. So wenig wir heute dieser wiederum in Frankreich zuerst verwirklichten Idee rückschauender Kunstbetrachtung und Kunstpraxis Geschmack abgewinnen können, so klar zeigt sich hierbei wieder der deutsche Drang nach konsequenter Auswirkung der Idee. Das Deutschland des 19. Jahrhunderts hat dem Eklektizismus die meisten Opfer gebracht. Auch theoretisch fand er dort die meisten und zähesten Verteidiger.

In den letzten Jahrzehnten begann die Suche nach einem neuen Baustil. Die Führerrolle, die zuerst England innehatte, mußte es bald an Deutschland abgeben. Hatte hier auch der Belgier van de Velde ein gewichtiges Wort, so regten sich doch bald einheimische Talente, und die eigenartigen Leistungen eines Olbrich, Otto Wagner, Muthesius, Messel, Behrens, Moriz errangen sich in der neuzeitlichen Baukunst die erste Stelle. Freilich herrschte bisher das Individuum; es wäre aber doch denkbar, daß die gewaltigen Umwälzungen des Weltkrieges jene innere Einheit hervorbrächten, aus der allein ein eigentlicher Zeitstil ent wachsen könnte.

Wie die einheimische Architektur, fand auch die Kunst der Malerei und Plastik in der bereits hochentwickelten ausländischen ihre Wurzeln. Zu den ältesten Denkmälern deutschen Kunstfleißes zählen die Werke der Miniaturmalerei, die, von irischen Benediktinern nach Deutschland gebracht, schon in der Karolingerzeit, noch mehr aber in der romanischen Periode emporblühte und Werke schuf, denen weder Frankreich noch England noch Italien Gleichwertiges an die Seite zu stellen vermochte. Auch die Wandmalerei mußte Nutzen zu ziehen aus den dekorativen Werten der Miniaturen. Die Decke von St Michael in Hildesheim mit ihrem monumentalen Sinn, ihren klaren Dispositionen und ihrer Farbenlebendig-

keit dürfte wohl das Höchste darstellen, was die romanische Periode aller Völker geschaffen hat. Dasselbe gilt von der romanischen Plastik. Es genügt, auf Freiberg und Wechselburg hinzuweisen.

Zur Zeit der Gotik konnte in deutschen Landen die große Monumentalmalerei nicht recht gedeihen, da die gotischen Kirchen zu wenig Flächen boten. Um so wunderbarer waren die Leistungen der Glasmalerei, die bereits früher erfunden — in Deutschland und Nordfrankreich ungefähr gleichzeitig —, nunmehr zur Vollendung gebracht wurde. Nichts kam dem deutschen religiösen Empfinden mehr entgegen als die dunkle Heimlichkeit eines gotischen Kirchenraumes mit den fatten Farbreakorden der gemalten Fenster, während südländisches Gefühl weite, lichte Hallen bevorzugte. So kam es, daß die deutsche Wand- und Tafelmalerei erst viel später zur Entwicklung gelangte als die italienische, dann aber auch sehr bald jene Richtung zum Psychologischen nahm, die sie von der idealisierenden Art der Italiener unterscheidet. Giotto war gewiß auch ein Psychologe, aber seine Ausdruckskraft haftet noch sehr am Typischen, die deutsche Kunst dagegen vollzog den Schritt in die Wirklichkeit, ihr Psychologismus hat in der Schule des Lebens seine innere Wahrheit, seine überzeugende Kraft gewonnen. Ein Pachter, Dürer, Grünewald und Holbein haben in der Malerei ebenso gezeigt, wie die Erbauer der gotischen Dome, was man unter deutscher Kunst versteht. Sie schämten sich nicht, Deutsch zu sprechen, obwohl sie recht gut wußten, daß die welsche Sprache wohl lautender, die gallische zierlicher war.

Derselbe Wirklichkeitsinn, dasselbe Streben nach individuellem seelischen Ausdruck kennzeichnet auch die spätmittelalterliche deutsche Plastik. Sie hat Herrliches geschaffen, wie die Werke eines Adam Krafft, Peter Vischer, Veit Stoß, Riemenschneider, die Unzahl origineller Schnitzaltäre, Chorstühle, Sakramentshäuschen allen Zeiten verkünden. Wer denkt bei diesen Werken noch an die Anregungen, die unsere frühgotische Plastik aus der französischen erhielt?

Max Sauerlandt (Deutsche Plastik des Mittelalters S. xxxi) findet es „merkwürdig“, daß diese große, reichentwickelte, scheinbar auch noch eine reiche Zukunft verheißende Epoche noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts ein schnelles Ende fand. Aber wie hätte es anders kommen können bei den inneren und äußeren Stürmen, die Deutschland nun über ein Jahrhundert lang durchtobten und verwüsteten? Erst im Spätmittelalter des Barock flammte das unterdrückte Feuer, von der italienischen Kunst aufs

neue entfacht, wieder auf. Maler wie Asam, Knoller und Zick, Bildhauer wie A. Schüller, J. Th. Stammel behaupten ihre Plätze mit Ehren neben den italienischen Barockkünstlern. Das Größte wurde in dieser Zeit freilich weder in Italien noch in Deutschland geschaffen, sondern in Spanien und in den Niederlanden. Keiner unserer damaligen Künstler reichte an Velazquez, Rubens, Rembrandt heran. Aber Rubens war ein geborener Deutscher, und in Rembrandt hat gerade germanisches Wesen und Empfinden gegenüber dem romanischen seinen höchsten Ausdruck gefunden: realistische und doch poetisch verklärte Auffassung, tiefes seelisches Leben, mystisches Kolorit. Wir wollen deutschen Geist nicht in politische Grenzen einschnüren; seine Expansivkraft läßt sich nicht willkürlich einkreisen. So offenbart auch die damalige holländische Landschafts- und Genrekunst trotz der spezifisch niederländischen Nuance deutsches Gemüt und Volkstümlichkeit gegenüber den kühlen aristokratischen Bildern eines Poussin oder Claude Lorrain. Französische Kunst war eben immer mehr Salonkunst für höhere Kreise als Volkskunst; gemessene Höflichkeit trat an Stelle des naiven Gemütes, ein poliertes Äußeres an Stelle des wahren Innern.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts bedeutet für die Kulturgeschichte ein schwieriges Problem. Wie kam es, daß sie an ihrer eigenen Produktionskraft verzweifelte und in den Schätzen der Vergangenheit ihr Heil suchte? Gewiß, die Kunstwissenschaft hatte den Weg rückwärts gewiesen, hatte ihre Ideale in längst gestorbenen Jahrhunderten entdeckt und wurde nicht müde, der Welt die Unübertrefflichkeit der antiken Kunst zu verkünden. Aber ihr Wegeweisen ist sicherlich nicht der tiefste völkerpsychologische Grund dieses Zurückschreitens. Wir können das große Fragezeichen noch nicht entfernen, sind aber der festen Überzeugung, daß auch die Kunst des 19. Jahrhunderts ein klarer Spiegel ihrer Zeit war und aus den außerkünstlerischen Bedingungen sich notwendig gerade so und nicht anders entwickelte. Merkwürdig bleibt dabei freilich, daß die Musik, wenn man von der Kirchenmusik abieht, dieses Rückschreiten nicht mitmachte, sondern mutig auf ihrem Pfade weiterging.

Es kam also vorerst dem antiken Ideal entsprechend der Klassizismus. Obwohl von Frankreich ausgegangen, hat er in Cornelius sein Größtes geleistet trotz der koloristischen Mängel des Meisters. Deutsches Gemüt auszuprägen war freilich nicht seine Sache, und der antike Stil als solcher schon wenig hierzu geeignet. Um so gewaltiger offenbart sich deutsche Kraft wie etwa in den apokalyptischen Reitern. Aber bald kam

man beim Durchschreiten der alten Jahrhunderte auch ins deutsche Mittelalter mit seiner Geschichte, seinen Sagen und gotischen Domen, und nun fand auch das deutsche Gemüt seine ausgezeichneten Künstler in Steinle, Schwind, Kethel, Richter. Es ist schmachvoll, daß man gerade diese deutschesten aller Künstler in den letzten Jahrzehnten vor lauter Bewunderung gallischer Kunst fast vergaß. Aber schon zu Lebzeiten Schwinds machte sich diese Auslandsucht geltend. In tiefem Unmut schrieb der Künstler einmal: „Wo kann von Nationalgefühl die Rede sein, wenn ganz Deutschland englische Romane liest, französische Theater, italienische Musik und belgische Malerei verehrt?“ In der Tat hatten die belgischen Historienmaler Gallait und Viebbe die ganze deutsche Malerei, nachdem sie eben zu blühen anfang, wieder zunichte gemacht. Die Pilotschule mit ihrem unwahren theatralischen Gebaren und ihren koloristischen Effekten beherrschte die deutsche Malerei. In den 1870er Jahren kam dann der Impressionismus mit seinen Abarten als neueste Exportkunst, wurde beklatscht und — begraben, und dann in jüngster Zeit der Expressionismus mit all den „ismen“, die er zur Folge hatte. Alles ausländische Ware. Als ob die echte, wahre deutsche Kunst nicht von jeher Expressionismus im edelsten Sinne gewesen wäre. Aber das Made in Germany wirkt bei uns erst, wenn es auf Umwegen wieder zu uns gelangt. Der Engländer kauft sich seine Sachen in Deutschland und verkauft sie dort wieder mit aufgeklebter englischer Etikette. Nun erst ist das Ding gut und vortrefflich. Die echte deutsche Kunst hat sich aber durch das Klamegeschrei nicht beirren lassen, wollte lieber hungern, als ausländischer Mode huldigen, und nur dem Charakter deutscher Künstler wie Menzel, Böcklin, Hans Thoma, Leibl, Samberger, Fugel, Egger-Lienz, Schiefl, Boehle, Uhde, Bügel und manch anderer verdankt es die deutsche Kunst, daß sie überhaupt noch lebt. Die eigene Nation hätte sie mitteillos totgeschlagen. Auch diese Künstler haben ja dankbar von den Franzosen gelernt, aber sie haben nie vergessen, daß auch die höchstentwickelte Form nicht Selbstzweck ist, sondern nur Mittel des Ausdrucks sein darf. Von der Augenkunst will der deutsche Künstler mit Recht nichts wissen, er strebt nach Seelenkunst; er will in die Tiefe, nicht an die schöne Oberfläche; er sucht Charakter, nicht Eleganz, Innerlichkeit, nicht ein schillerndes Äußere.

Die Plastik nahm seit Beginn des vorigen Jahrhunderts eine ähnliche Entwicklung wie die Malerei. Die Bahnen liefen parallel. Klassizismus

herrschte am Anfang, Expressionismus am Ende. Den Mittelpunkt bildete der französische Impressionist Rodin, der eine unabsehbare Nachahmerschaft auf den Plan rief. Was von der Malerei gesagt wurde, gilt darum auch von der neuzeitlichen Bildnerei.

Noch haben wir einen Blick zu werfen auf die Entwicklung der Musik. Es zeigt sich dabei wie in keiner andern Kunst die Überlegenheit des deutschen Geistes, was bei der Natur der Musik, der intimsten Seelenkunst, nicht zu verwundern ist. Während der Romane stets das Hauptgewicht auf das architektonische Gefüge, auf den Wohlklang des Formalen legte, blieb es dem Deutschen vorbehalten, der Musik ihre innersten Geheimnisse zu entlocken und sie das aussprechen zu lassen, was selbst der größte Dichter nicht auszusprechen weiß. Der Deutsche lehrte die Musik lachen und weinen, jubeln und klagen, zürnen und besänftigen. Welche Wunderwerke der Polyphonie hat ein Bach geschaffen, nicht von raffaeleskem Wohlklang, sondern von der herben Wucht eines Dürer oder Grünewald; wie hat ein Gluck die Tonsprache zum dramatischen Ausdruck gezwungen, wie ein Mozart mit italienischen Mitteln selbst die besten der Italiener beschämt! Alles was die früheren Jahrhunderte an musikalischem Kapital gesammelt, hat in den Händen eines Beethoven wahre Wucherzinsen gebracht. Wo hat ferner das Lied eine solche Vertiefung gefunden wie bei einem Schubert und Schumann, die alles, was an Gefühl in der menschlichen Seele lebt, ausfingen und ausklingen lassen? Wo in der Welt ist ein zweiter Richard Wagner erstanden, dem der leise Hauch eines zarten Gemüthes ebenso gelang wie physische Eruptionen? Die Superiorität deutscher Musik ist denn auch neidlos von den andern Nationen zugestanden. Wo es das Innerste und Schwerste aus der Tonsprache herauszuholen galt, war stets der Deutsche zur Stelle. Seine Lehrmeister hat er weit überflügelt. Zeitlich der Letzte, wurde er dem Range nach der Erste.

Deutsche Kunst ist Ausdruckskunst. Im Seelischen liegt das Wesen des deutschen Kunstgeistes, nicht im Formalen. Im Zierlichen, Eleganten, Leichtfüßigen, im Sinne für Schönheit und klassische Proportion läßt er sich gern von andern übertreffen. Sein Sinn geht in die Tiefe, durch den Schein hindurch zum Sein. Auge und Ohr gelten ihm nur als Zwischenstationen auf seinem Wege zur Seele. Darum ist ihm auch die bloße Wirklichkeitskunst zu wenig, und je tiefer er deutsch fühlte, um so mehr wehrte er sich gegen den Ansturm des Impressionismus, und er wollte sich nicht in den Zwang fügen, ein fremdes Idiom zu sprechen,

daß er doch nie mit all seinen Feinheiten zu sprechen versteht. Die deutsche Sprache ist kernig wie eine sturmefeste Eiche und doch wieder zart wie das leise Wehen des Windes, der durch ihre Äste streicht. Sollen wir uns unserer Muttersprache schämen, weil sie an äußerem Wohlklang von andern übertroffen wird? Das hieße den Leib über die Seele stellen. Mögen unsere Künstler technische Anregungen von außen schöpfen, so viel sie wollen, Großes werden sie nur leisten, wenn sie die fremden Formen mit deutschem Geist und deutschem Empfinden beseelen. Glaube doch niemand, es könne jemand durch solche Vaterlandsverleugnung dem Ausländer imponieren! Dieser schätzt an deutscher Kunst gerade das, was er selbst nicht zu leisten vermag. Man hat einen Dürer in Italien gepriesen, nicht weil er italienisch malte, sondern deutsch. Heute beklagt man sich bei uns, daß deutsche Kunst im Auslande nicht mehr jene Beachtung findet wie früher. Aber wer wollte es dem reichen Amerikaner verargen, daß er französische Kunst lieber an der Quelle kauft als bei den deutschen Nachahmern? Warum schätzt man dagegen deutsche Musik so hoch im Auslande?

Eine peinliche Gewissenserforschung tut not, Umkehr und Einkehr, Erlösung unserer Kunst vom internationalen Joch. Auch unserer Kunst gilt der Befreiungskampf, gelten die Opfer an Gut und Blut. Sie soll uns wiedergeschenkt werden, die eisenfeste, charaktervolle, glaubensinnige, gemüths-tiefe und treuherzige und darum auch volkstümliche deutsche Kunst.

Joseph Kreitmaier S. J.
