

immerwährenden Philosophie“ arbeitenden Philosophen und auch spekulativen Theologen der Gegenwart die Mahnung, durch tiefe Versenkung in die metaphysischen Probleme zum Erstehen einer solch großen Metaphysik das Seine beizutragen, einer Metaphysik, welche das aristotelisch-augustinisch-scholastische Erbgut nach dem Vorbild des Suarez tief und mit selbständiger Geistesmacht durchdringt und zugleich den metaphysischen Ideengehalt der neueren und neuesten Philosophie vorurteilslos prüft und auswertet. Das Auge des Metaphysikers wird auch den Strahlen, die von der neueren und neuesten Philosophie auf metaphysische Fragen fallen, sich nicht verschließen. „Ich glaube, keinem leeren Optimismus mich hinzugeben, wenn ich den Gedanken ausspreche, daß durch dieses vergleichende Studium der modernen Philosophie die metaphysischen Überzeugungen der thomistischen Philosophie nicht ins Wanken kommen, sondern sich gerade in ihren Fundamenten festigen und sichern.“

Bernhard Janßen S. J.

An der Bahre großer Künstler.

Wohl noch nie hat der Tod binnen kurzer Frist unter Künstlern von Weltruf so reiche Ernte gehalten wie in den letzten Monaten, und nicht etwa auf den blutgetränkten Schlachtfeldern, wie man allenfalls vermuten möchte, sondern in der Umfriedung der Heimat. Österreich hat in Klimt und Otto Wagner, die Schweiz in Hodler, Deutschland in Trübner, Frankreich in Rodin und Debussy seinen berühmtesten Musiker, den Schöpfer einer neuartigen Harmonik, verloren.

Wir können hier nur in wenigen Strichen das Wirken dieser Künstler zu zeichnen versuchen, die, so verschieden sie im einzelnen waren, sich in dem gemeinsamen modernen Ziel trafen, die Ausdrucksmittel der Kunst zu vermehren und zu verfeinern.

Will man die österreichische Kunst im Gegensatz zur reichsdeutschen mit einem Wort kennzeichnen, dann wird man füglich das Wort „Geschmack“ aussprechen müssen. Dieser Geschmack ist es auch, der gerade Österreich zur Pflegstätte eines vornehmen Kunstgewerbes machte und ihm in der Kölner Werkbund-Ausstellung einen so großen Beifall sicherte. Aber für höhere Kunst bedeutet, wie die Geschichte der Kunst ausweist, diese an sich wertvolle Eigenschaft leicht eine Gefahr, die Gefahr der Veräußerlichung, den bewußten oder unbewußten Verzicht auf seelische Tiefenwirkungen. Gustav Klimt († 6. Febr. 1918), ein ohne Zweifel bedeutendes Talent, ist dieser Gefahr erlegen. Sein Werk schweift ins Kunstgewerbliche ab wie das Werk seiner deutschen Malerkollegen Stuck oder Strathmann. Damit soll nicht etwa eine innere Ähnlichkeit zwischen Stuck und Klimt festgestellt werden, sondern nur eine bestimmte Richtung. Denn bei Stuck ist der Geschmack mit männlicher Kraft gepaart, wir spüren — vom rein Gegenständlichen abgesehen, das vom ethischen Standpunkt vielfach beanstandet werden könnte — gesundes Leben, während Klimt ins Unmännlich-Weichliche, ungesund Überfeinerte, schwül Erotische, das schon die Grenze des Perwersen streift, abschwenkt und in förmlicher Dekadenz mündet. Schon seine bleichen silbernen Töne, sein Geschmeidegeglitzer sind Abdruck einer rein passiven, willensschwachen, im ästhetischen Haschischrausch

schwelgenden Natur. Sein Stern ist bereits stark verblichen. Trotzdem hat ihm Wien ein Ehrengrab gewidmet — auf Grund des Ruhmes, den er einmal hatte, als der Name Klimt noch eine Sensation war.

Auch Otto Wagner († 12. April 1918) erhielt von der Stadt Wien ein Ehrengrab, und man hat das Gefühl, daß er auf daselbe mehr inneren Anspruch hatte als Klimt. Denn auch der Gegner seiner Reformbestrebungen muß zugeben, daß mit ihm einer der genialsten Baumeister unserer Zeit heimgegangen ist. Es war eine große Idee, die er nach den Jahren traditionellen Schaffens mit Feuer ergriff und mit staunenswerter Willensstärke durchzusetzen wußte, und die seinem späteren eigentlichen Lebenswerk den Stempel aufdrückte, die Idee der Zweckmäßigkeit. Eigentlich eine gefährliche Idee, denn gerade die Jahrzehnte, in denen sie mit unberechtigter Einseitigkeit herrschend wurde, haben die Architektur vielfach zum reinen Nutzbau, zum Ingenieurbau herabgedrückt und ihr das strahlende Kleid ausgezogen, das doch jedes Kunstwerk tragen muß. Wagner selbst ist nie dieser Schattenseite der Idee verfallen. Er wußte Zweckmäßigkeit mit ästhetischen Reizen vortrefflich zu verbinden. Dabei blieb er stets einfach und ließ das Dekorative, zu dem er mit Vorliebe verschiedenfarbiges Material benutzte, nie überwuchern. Bei seiner ungeheuern Produktivität und bei dem großen Ruf, den er genoß, konnte es nicht ausbleiben, daß das moderne Wien ohne Wagner nicht zu denken ist. Eines seiner besten, eigenartigsten Werke, in dem die Wagnerschen Grundsätze vielleicht am deutlichsten und reinsten ausgeprägt sind, ist die Kirche am Steinhof mit ihrem weihevollen, ausgeglichenen, ideal atustischen Innenraum und ihrer originellen, schon auf den Orient weisenden äußeren Erscheinung. Daß Baukunst und Humor nicht gänzlich unvereinbar sind, bewies der Meister an seiner Wiener Postsparkasse, die mit ihren Aluminiumbeschlägen an eine in großen Ausmaßen geformte Geldkassette erinnern konnte.

Das Werk Ferdinand Hodlers († 19. Mai 1918) ist einer der Drehpunkte der modernen Kunst. An dieser Tatsache ist nicht zu rütteln. Fritz Burger hat darum ganz recht gehabt, seine Reflexionen über moderne Kunst um die beiden Namen Cézanne und Hodler zu gruppieren. Was diesen Maler von der unmittelbar vorausgehenden Kunstrichtung absetzt und in die neue hineinstellt, ist sein Antimaterialismus, seine Problematik, sein Rhythmus und Parallelismus und seine Symbolik, Eigenschaften, die zusammengepaart zur Monumentalität führen. Im Grunde ist Hodlers Kunst ebenso wie sein Name germanisch, und darum empfand man es auf deutscher Seite doppelt schmerzlich, als er sich zu Beginn des Krieges den Protesten unserer Feinde gegen die Beschießung der Kathedrale von Reims anschloß. Dadurch erreichte er die Umkehrung der Sympathien für seine Kunst: die deutsche Öffentlichkeit, die ihn vorher maßlos vergöttert hatte, wandte sich von ihm ab, während Frankreich, das ihm so kühl gegenüber gestanden, nun auf einmal sein Genie entdeckte — ein Beweis, wie wenig solche Sympathien oft mit innerkünstlerischen Gründen zu tun haben. Hodler hat es später bedauert, daß er diesen Protest unterzeichnet hatte. Aber seine Kunst ist weder durch den Protest, noch durch dessen Zurücknahme besser oder schlechter geworden, als sie vorher schon war. Ein Maler von urschweizerischer Kraft offenbart

sich in vielen seiner Werke. Eine Figur z. B. wie der Holzfäller, den er nur zum Überdruß oft wiederholte, zeigt eine unerhörte dynamische Gewalt. In seinen größeren Werken tritt das Konstruierte oft zu aufdringlich hervor. Beim Auszug der Jeneser Studenten zum Freiheitskriege z. B. drängt sich das rhythmische Element auf Kosten des Dynamischen ungebührlich vor. Man hat Hobler Mangel an Farbenbegabung vorgeworfen. Allein seine früheren naturalistischen Werke erweisen das Gegenteil. Wenn er später auf die Farbe kein so großes Gewicht mehr legte, so war das bewußte Absicht und seiner Instinkt für die Forderungen des monumentalen Stils, bei dem die architektonische Gliederung, der Bau der Komposition nicht durch vorlaute Gefühlsausbrüche der Farbe in den Hintergrund gedrängt werden darf. Nicht selten suchte der Künstler den Ausdruck zu verstärken, indem er mehrere Figuren von der gleichen Zuständlichkeit der Gefühlsverfassung nebeneinander stellt wie etwa in dem Bild „Die Lebensmüden“. Solche Darstellungen sind nicht frei von Reflexion, so wenig wie seine symbolischen Schöpfungen, z. B. „Der Auserwählte“. Werke dieser Art richten die erste Frage an den Verstand des Beschauers, statt unmittelbar auf seine Seele überzufrahlen. Hobler war sich seiner künstlerischen Kraft wohl bewußt und pflegte zu sagen: Je suis le roi des peintres. Dieser nicht gerade bescheidenen Selbsteinschätzung werden auch heute noch viele lebhaften Widerspruch entgegensetzen, und erst eine unbefangene Zukunft wird imstande sein, Hobler seinen festen Platz in der Kunstgeschichte anzuweisen.

Wenn Adolf v. Hildebrand in seinem Buch „Das Problem der Form“ das architektonische Prinzip der Plastik besonders betont und sein Streben dahin richtet, „diese architektonische Gestaltung des Kunstwerkes in den Brennpunkt der Betrachtung zu rücken und das Problem, welches die Form nach dieser Seite stellt, zu entwickeln“, so zeigt er sich in diesen Worten als den ausgesprochenen Antipoden seines französischen Kollegen Auguste Rodin († 17. Nov. 1917). Denn diesem Meister ist jedes Streben nach Architektur fremd. Ihm kam es einzig darauf an, das zuckende Leben, den vibrierenden Nerv zu packen ohne jede Rücksicht auf dekorative Wirkung. So war Rodin im Gegensatz zu Hildebrand, der mit seinen klassischen Grundsätzen wie ein erratischer Block in unserem Zeitalter steht, ein echter Vertreter der impressionistischen Kunstperiode mit ihren rein malerischen Strebungen. Und wie die ganze impressionistische Kunstauffassung für monumentale Kunst gänzlich unfruchtbar ist, so mußte auch Rodins Schaffen seinem innersten Wesen nach antimonumental und dem Gebiete der intimen Skulptur verfallen bleiben. Das beweisen gerade jene Werke am deutlichsten, wo der Meister dem Zwecke entsprechend monumentale Wirkungen hätte anstreben müssen. Aber auf seinem Sondergebiet hat er sich unstreitig als einen der größten Bildhauer aller Zeiten erprobt. Nie ist er der Gefahr, die für die Plastik so nahe liegt, erlegen, Zeichenname zu bilden; der Beschauer eines Rodinschen Bildwerkes fühlt geradezu das Blut durch die Adern rollen und sieht das Zucken der Muskeln; alle Totenstarre des Steins scheint aufgehoben. Freilich — von moralischen Fesseln hat sich Rodin nie binden lassen: alle Grade der sinnlichen Leidenschaft durchzusaufen seine Schöpfungen, die ganz im Bereiche des Bege-

tativen befangen bleiben und jeden geistigen Zug bewußt unterdrücken. Selbst „Der Denker“ kommt über das Posenhafte kaum hinaus. Das ist nicht ein Denken aus Naturtrieb, sondern ein Denken auf Befehl.

Edgar Degas († Sept. 1917) kann jedenfalls den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, eine Preissteigerung seiner Werke erlebt zu haben wie noch kein anderer lebender Künstler. Auch in den Werken dieses Franzosen dürfen wir nicht Geist suchen, so wenig wie bei Rodin. Sein ganzes Künstlertum ging in den Problemen der reinen Malerei auf, in der sinnlichen Seite der Kunst. Was er hierin geleistet hat, ist allerdings staunenswert und wird dem Künstler seinen Platz auch in solchen Zeiten sichern, die den Impressionismus als System bekämpfen. Er war es eigentlich gewesen, der die impressionistische Ausdrucksfähigkeit auf den Gipfel gehoben hatte; ohne ihn wäre die reife Kunst eines Max Liebermann nicht gut denkbar. Es gelang ihm, das Bewegte so darzustellen, daß man unmittelbar den Eindruck des Augenblicklichen, Flüchtigen, des Vorüberrauschenden erhält, so daß selbst die kühnste gegenständliche Situation kein peinliches Gefühl im Beschauer zurückläßt. In der Farbe liebt er die weiblich-interessante Bleichsucht. Er spielt Streichmusik, nie hört man Bläser. Diese Einseitigkeit des malerischen Geschmacks konnte nicht von Dauer sein; heute gelten die schärfsten Instrumente durch die Hallen der Kunst, so daß man schon der Abwechslung halber wieder gerne einmal ein Degas'sches Farbenpiano auf sich wirken läßt.

Wilhelm Trübner († 21. Dezember 1917) kannte diese französische Farbenbleichsucht nicht. Deutsche Frische und Klarheit leuchtet aus seinen Bildern. Der Künstler war erst spät zur Erkenntnis und Auswirkung seines Ideals gelangt. In eine Zeit hineingestellt, die von der Begegnismalerei lebte, hat auch er zeitweise diese Gattung gepflegt, die er später so scharf ablehnte. Aber schon in seinen frühesten Werken zeigt sich eine starke und eigenartige technische Meisterschaft. Sein feder breiter Strich ist von einer klugen Hand geführt, die nie nervös und aufgeregt wird. Man möchte sagen: Jeder Strich ist Überlegung, nicht Leidenschaft. Dieser Umstand begründet die innere Verwandtschaft mit Seibl, dem gleichfalls eine unendlich mannigfaltig abgestaffelte malerische Klugheit den Pinsel führte. Natürlich wird man keinem dieser großen Künstler die innere künstlerische Leidenschaft absprechen, sonst wären sie ja keine Künstler, aber diese Leidenschaft drang nicht vor bis zur Pinselspitze. Alle diese Bilder haben persönlichen, einmaligen Stil, aber wenig persönliches Temperament. Das ist nicht dasselbe. Um den Unterschied zu erfassen, braucht man neben Seibl und Trübner nur Habermann und Samberger zu setzen. Bei diesen beiden Künstlern wird auch das Temperament des Künstlers lebendig. Der Gefahr, daß das Handschriftlich-Technische, vom Temperament nicht nuanciert, leicht in Angewohnheiten ausartet, konnte auch ein Trübner trotz seiner großen Begabung nicht immer ausweichen; wir treffen darum unter seinen Bildern viele „Kopien“. Mag auch der dargestellte Gegenstand — meist sind es Landschaften und Bildnisse — ein anderer sein, die malerische Behandlung drängt einem das Wort Kopien unwillkürlich auf die Lippen. Lange mußte Trübner auf öffentliche Anerkennung warten; später ist sie ihm um so reichlicher zuteil geworden. Mehr als hundert seiner Bilder gehören

öffentlichen Kunstsammlungen an, und er ist einer der wenigen Künstler, denen die Stuttgarter Klassikerausgabe noch zu Lebzeiten einen Band gewidmet hat.

Es liegt sonst nicht im Wesen des französischen Kunstgeistes, erst eine Theorie aufzustellen und diese Theorie sodann zur Grundlage künstlerischen Schaffens zu machen. Die jungfranzösische Komponistenschule ist diesen umgekehrten Weg gegangen, der sich bereits im Falle des Neo-Impressionismus als nicht genug lebenskräftig erwiesen hatte. Claude Debussy († 27. März 1918) ist der Begründer dieser Komponistenschule. Wie der malerische Neo-Impressionismus von der Physik ausgegangen ist, so auch die musikalische Theorie Debussys, und zwar von der Lehre von den Oberklängen. Das Hinhören auf sie, das Herauszerren derselben aus dem ihnen von der Natur gewiesenen bescheidenen Wirkungsfeld, brachte den Komponisten zu den Ganztonfortschreitungen, Quintenparallelen, chromatischen Affordverschiebungen, die seiner Musik ein so fremdartiges, archaisches, erotisches Gepräge geben, das im Zeitalter der Nervenreize und zersäfter Stimmungen wohl einige Jahre fesseln kann, aber den Künstler schließlich zu einer Kompositionsmanier zwingt, deren die Zuhörer auf die Dauer überdrüssig werden müssen. Da hat die Romantik Richard Wagners, gegen die Debussy in Opposition trat, doch ein zäheres Leben als diese überzarten, jeglicher Architektur entbehrenden, in freier Rhythmik dahinschwebenden Kompositionen der Jungfranzosen. Möglicherweise, daß Debussy einem kommenden Genie vorgearbeitet hat, aber dieses Genie müßte das, was sich Debussy errechnet hat, in zwingender Intuition erfassen.

Josef Kreitmaier S. J.

Geldenepos.

Nachdem vier Jahre lang die unerhörtesten Ereignisse wie Sturzwellen über uns dahingegangen, verspüren wir nachgerade das Bedürfnis, uns aus dem rasenden Ströme der vorübereilenden Dinge zu erheben. Nicht um ihnen zu entinnen, oder sie gar zu vergessen. Dafür sind sie doch zu groß und — bei allem Schmerzlichem — zu heilig. Aber gerade deshalb, gerade weil wir wissen, daß die dahinrollenden Geschehnisse den besten, tiefsten Teil unserer Seele mit sich führen und wir nicht mehr davon loskommen, solange wir atmen, darum wollen wir die Geschehnisse auch seelisch besitzen. Sie müssen aus Geschehnissen zu Erlebnissen, zu einem großen Erlebnis werden. Wie aber das anfangen bei der überstürzenden Fülle unsagbarer Taten? Wie sie in die Form bringen, in der wir sie uns seelisch aneignen und beherrschen können?

Man hat ja wohl ausgeschaut, ob die große Zeit nicht auch den großen Dichter hervorbringe, der ein Herold all der Helden und Heldentaten werde. Es war ein richtiges Gefühl, das uns einen solchen Herold der Zeit erwarten ließ; es war dasselbe Bedürfnis, wovon wir oben sprachen. Der Dichter ist nicht gekommen. Kann er überhaupt kommen? Spottet nicht der ungeheure Stoff jedem Versuche, ihn in künstlerische, künstliche Formen zu zwingen? Und vielleicht würde der Stoff selbst auch mit seinem ganzen ungeheuern Ernste dagegen Einspruch erheben. „Merkt ihr denn nicht“, so scheint er uns zuzurufen, „die großartige Epik, die dem Geschehen selbst innewohnt, dessen Zeugen ihr seid? Spürt