

Don Piloty zu Picasso.

Ein Bogen von gewaltiger Spannweite liegt zwischen diesen beiden Namen, die, zeitlich nur durch wenige Jahrzehnte getrennt, eine alte und eine neue geistige Welt bezeichnen, innerhalb desselben Kulturkreises so verschieden voneinander wie etwa die Kultur des fernen Ostens von der abendländischen. Wird das 19. Jahrhundert überhaupt noch auf lange hinaus der Kunstforschung schwierige Rätsel zu lösen geben, so besonders sein letztes Drittel mit dem Anfang des neuen Jahrhunderts. Nicht als ob es etwa, wie in dem noch wenig erforschten 18. Jahrhundert, an Tatsachenmaterial fehlte, als ob viele Namen von Bedeutung verschollen sein könnten und erst wieder ans Tageslicht gebracht werden müßten, die Schwierigkeit bietet vielmehr das in allen Farben schillernde Bild dieses Jahrhunderts, die Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen und das geheimnisvolle Wesen der treibenden Kräfte. Die einheitliche Stilgefönnung und Stilform, der sich früher unbewußt die einzelnen auch noch so persönlich gerichteten Künstler eingeordnet hatten, die aber schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts Voderungen erfuhr, war dahin, die Kunst spaltete sich in vielerlei Richtungen, die nicht einmal mehr ein gemeinsames Ziel hatten, es sei denn das eine, daß sie eben Kunst machen wollten, und es begann das Rad der Entwicklung sich dermaßen rasch zu drehen, daß man die einzelnen Speichen kaum mehr wahrnehmen konnte. Es war, als ob auch der menschliche Geist von der neu entdeckten elektrischen Fernkraft ergriffen worden wäre, die ihn im Bruchteil der früher benötigten Zeit über ganze Kulturepochen hinwegtrug — nach rückwärts und nach vorwärts: nach rückwärts zur idealen Kunst früherer Jahrhunderte in der ersten, nach vorwärts zu einem fessellosen Persönlichkeitskult in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Den ersten Schritt nach vorwärts brachte die Zurückeroberung der Farbe nach den Jahrzehnten farbiger Ascese. Anselm Feuerbach hat einmal das Wort gesprochen, die Deutschen besäßen den Geist der Kunst, die Belgier den Körper, die Franzosen beides zusammen, das rein Malerische. In Frankreich ist in der Tat die malerische Kultur nie in dem

Maße verlorengegangen wie bei uns, wo man alles Gewicht auf Gedanke und Zeichnung zu legen pflegte. Trotzdem wäre es nicht nötig gewesen, den Sinn für Farbe an ausländischen Vorbildern erst wieder wachzurufen: in Deutschland selbst gab es Künstler, die an malerischem Sinn auch den Besten der Franzosen, einem Géricault, Delacroix, Diaz, nicht nachstanden. Allein diese deutschen Künstler liebten das große Historienbild nicht, das damals als letztes Ziel der Kunst galt, und blieben darum unbeachtet.

Anders lag der Fall bei den belgischen Künstlern Wappers, de Keyser, Gallait, Diéve. Hier fand das Publikum alles, was es ersehnte: große geschichtliche Stoffe, riesige Formate und versinnlichte Farbe. Als darum diese Bilder 1842 auch in Deutschland ausgestellt wurden, war der Kampf zwischen alt und neu nur kurz, der Sieg des Neuen fast vollständig.

Karl v. Piloty war es, der in Deutschland den entscheidenden Schlag geführt. Wenn wir heute, wo wir jenem Zeitalter unbefangen und unboreingenommen gegenüberstehen, Pilotys „Thusnelda“ mit Kaulbachs „Zerstörung Jerusalems“ vergleichen, wundern wir uns nicht mehr, daß der Sieg der neuen Richtung zufallen mußte. Allzu lange schon hatte die Menschheit die Deutungskraft der Farben entbehren müssen. Aber nicht nur die Farbe war sinnlicher geworden, sinnlicher, lebenswärmer und wirklicher — nicht ohne Einfluß des immer mehr vervollkommenen Lichtbildes — wurde die ganze Haltung der Bilder.

So war der große Schritt vom Idealismus in den Realismus gemacht, der die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts über ihre Grenzen hinaus beherrschen sollte, der ein Ausdruck der stark irdisch gerichteten Weltanschauung dieser Jahrzehnte war. Derselbe Geist, der einen L. Feuerbach, Büchner, Moleschott, Darwin, Haedel groß und berühmt gemacht hatte, spiegelte sich wider in der Kunst der Zeit, selbst in der Wahl der Gegenstände (z. B. in den Affenbildern eines Gabriel Max). Christentum und Metaphysik galten als abgetane Dinge, der Genuß war auf den Thron erhoben. Naturgemäß drang dieser wissenschaftlich verbrämte Geist zuerst in die oberen Schichten, aber die praktischen Folgerungen waren so lochend, daß sie sich schnell in die Weite dehnten und als unwillkommenen Sprößling den Sozialismus großzogen. Das Evangelium der Diesseitigkeit fand auch beim werktätigen Volke freudige Anhänger und mußte sich schließlich gegen die eigenen Verkündiger kehren. Unter seinem Einfluß bildeten sich zwei feindliche Heerlager, die einander haßten und bekämpften:

der Großkapitalismus, dem die Maschine diene, das Proletariat, das die Maschine bediente in geistig abstumpfender Tätigkeit.

Freilich, Piloty selbst war von dieser ins Extrem getriebenen Art des Realismus, die man „Naturalismus“ zu nennen pflegt, noch weit entfernt; nur die Richtung hatte er gewiesen. Sein Naturstreben blieb an Äußerlichkeiten haften, am Aufputz, an den Nebensachen, während er im Grunde doch genau wie die genannten Belgier die alte ideelle Tradition forterbte. Das Gesichtsbild großen Formates blieb nach wie vor Ziel und Sehnsucht der meisten Maler.

An rauschender Farbe, an kühnem und glänzendem dekorativem Schmuck wurde Piloty noch weit von seinem Schüler Hans Makart übertroffen. Aber auch das innerlich Hohle und Unwahre der ganzen Richtung trat nun deutlicher zutage; Theaterpathos und Prunk mußten die stets bescheidene Wirklichkeit ersetzen. Ungleich tiefer griff der andere große Schüler des Meisters, Franz v. Venbach. Die strenge Selbstsucht an den Vorbildern der alten Meister hatte ihn das falsche Pathos der Zeit zwar nicht ganz zu überwinden aber doch zurückzudrängen gelehrt.

Hatte die Schule Pilotys, die zu ihrer Zeit das Feld beherrschte, nur zögernd den Schritt in den Naturalismus gemacht, ist sie auf halbem Wege stehen geblieben, so haben andere den Weg nicht einmal versucht, wieder andere sind mutig und folgerichtig bis zum Ziel vorgebrungen. Die Namen Böcklin und Leibl, die in Deutschland denselben Idealen dienten wie in Frankreich Moreau und Courbet, bezeichnen diese beiden vorerst wenig beachteten Nebenrichtungen. Böcklin war viel zu sehr Synthetiker und Dichter, als daß er am Abschreiben der Natur sein Genüge gefunden hätte, Leibl, der Anatom und Analytiker, liebte die Natur so leidenschaftlich, daß er ihre treue Wiedergabe als höchste Aufgabe erblickte. Diese Künstler hatten den Mut, sich um die Gunst ihrer Zeitgenossen nicht im geringsten zu kümmern; sie wollten einzig die Triebkräfte ihrer Künstlerseele entfalten. Mit Turgenjew (Väter und Söhne) sagten sie sich: „Ich sehe nicht ein, warum wir von der Zeit abhängen sollen, sie soll vielmehr von uns abhängen.“

Es ist kein Zweifel, daß sich die Seele jener Zeit, wo die Naturwissenschaften so große Triumphe feierten und der Materialismus so viele Geister beherrschte, in der Kunst Leibls treuer spiegelte als in der Böcklins. Mehr noch als Menzel, der Hofmaler, hat Leibl dem Pilotyschen Ideal mit der ihm eigenen Rücksichtslosigkeit den Rücken gekehrt und sich von

der Welt, die ihn nicht verstehen wollte, zurückgezogen. Seine Liebe galt nicht den großen Ereignissen und den großen Männern der Geschichte, sondern dem Leben, das ihn umgab, wobei ihn einzig die farbige Erscheinung fesselte. Diese aber malte der rechenhaft gebaute derbe Mann mit einer unglaublichen Zartheit und staunenswerten Hingabe. Nie verliert seine technische Arbeit das rein persönliche Gepräge und sinkt zum reinen Geduldspiel herab, wie wir das etwa bei einem Denker sehen, wo der Pinselstrich seine Rechte verloren hat und kein Mensch mehr sagen kann, wie diese Bilder eigentlich zustande gekommen sind. Wenn wir dagegen ein beliebiges Bild Deibls betrachten, sehen wir den Künstler geradezu an der Arbeit, sehen ihn die zarten Farbflecken auftragen oder vielmehr hinhauchen. Trotz seiner Liebe für jede Einzelheit vergißt der Künstler nie das Ganze; es ist eine entzückende Tonigkeit in den Bildern. Für all diese Feinheiten waren die Augen damals nicht genügend geschult; man beachtete nur den alltäglichen Gegenstand und wandte sich gelangweilt ab.

Vielleicht hätte sich die idealistische Richtung eines Böcklin rascher durchgesetzt, hätte seine reiche Phantasie nicht gar so sehr in antik-mythologischen Stoffen geschwelgt. Stuck und Klinger sind ihm darin gefolgt, während Thoma und Haider abseits von der breiten Straße mehr einem deutsch-romantischen Idealismus huldigten. Wir haben uns heute an all den Zentauren, Nymphen und Faunen übersatt gesehen, die das deutsche Gemüt so kalt lassen.

Eine ganz eigenartige Stellung in der Kunst jener Zeit nahm Hans v. Marées ein. Auch er war Idealist, aber sein Idealismus war nicht poetisch und gefühlsbetont, sondern nüchtern und von Versuchen, formale Probleme zu lösen, beherrscht. Seine Bilder in der Münchener Staatsgalerie geben darum keinerlei „Defestoff“ ab. Man wollte durch die Herichtung dieses Marées-Saales die Monumentalität dieser künstlerischen Leistungen erweisen. Wir finden aber darin nicht mehr als eine ausgesprochen dekorative Begabung. Zur Monumentalität gehört mehr als Gefühl für Raumlagerung und farbige Vereinfachung. Immerhin verdankt die Kunst dem Sonderling Marées fruchtbare Anregungen. Ähnlich liegt der Fall später bei Hodler, den man nur sehr bedingt als Wegbereiter des Expressionismus hinstellen darf. Allzu sehr überwiegt auch bei ihm das Rhythmische.

Die Schule Pilotys hatte ihren letzten bemerkenswerten Ausläufer in Defregger. Es ist müßig, darüber nachzudenken, was aus dieser starken

Begabung geworden wäre, hätte sie das Schicksal in eine andere Zeit hineingestellt. Defregger war ein bedeutender Künstler, aber nicht der selbständige Geist, der seine Schulregeln zu bezweifeln gewagt hätte, um so weniger, als ihm ein ungewöhnlich großer Kreis von Verehrern zjubelte. Die Kunst Defreggers war von dem großen Gedanken getragen, die Wirklichkeit in eine idealere Sphäre zu erheben; der Irrtum lag in der Verwechslung von Idealisieren und Verschönern. Einen Bauer idealisiert man nicht dadurch, daß man ihn salonfähig macht, sondern daß man in seine Erscheinung das Charakteristische seiner Tätigkeit und der sich daraus ergebenden seelischen Prägung hineinlegt. Das wäre ein Idealisieren von innen heraus, das ein Kunstwerk vielleicht weniger gefällig aber groß macht. Millet's Bauernbilder sind dafür ergreifende Beispiele. Wie es immer der Fall ist, und wie wir es eben bei Piloty-Makart gesehen haben, daß die Schwächen eines Meisters am klarsten bei seinen Nachahmern zutage treten, so auch hier: die kleineren Defreggers haben ihre Bauern zu Zuckermännchen gemacht.

Da sich die große Masse der Bilderliebhaber durch die immer zahlreicher werdenden Sonderbegabungen nicht in ihrer Vorliebe für die Pilotyrichtung stören ließ, bedurfte es eines außergewöhnlichen Mittels, um Aufklärung zu schaffen. Dieses Mittel war die gegen 1890 erfolgte Gründung der Sezession, die bald einen mächtigen Einfluß gewann und die Entwicklung der deutschen Kunst in rascherem Tempo als bisher vorwärtstrieb.

Sezession bedeutete nicht eine neue Kunstrichtung, denn es war jeder ernste Künstler willkommen, mochte er Idealist sein oder Naturalist. Man wollte sich nur durch eine scharfe Trennungslinie von der hof- und publikumsfähigen Kunst abscheiden, die aus aller Gewohnheit allerlei außerkünstlerische Konzeptionen machte. Lenbach und sein Anhang hielt sich schmolend beiseite, im übrigen aber haben sich fast alle bedeutenden Künstler der neuen, weitausegreifenden Organisation angeschlossen. Wir finden unter den älteren Böcklin, Thoma, Haider, Uhde, Israëls; unter den (damals) jüngeren Trübner, Eberhart, Liebermann, Klimt, Samberger, Bügel, Stuck, v. Koller, lauter Namen von Weltruf. Es kann heute nicht mehr zweifelhaft sein, daß die Sezession für die Enttarnung des rein künstlerischen die größten Verdienste hatte. Man darf ihr auch nicht den Vorwurf machen, daß sie sich pietätlos über die Tradition hinweggesetzt hätte. Wenn wir von der Gegenwart aus zurückblicken, dann sehen wir erst so

ganz deutlich, mit wie vielen Wurzeln diese Künstler in der Vergangenheit haften. Daß die einzelnen Persönlichkeiten stärker hervortreten als früher, daß manche dieser Künstler etwas schlecht hin Einmaliges, nicht Nachzuahmendes bedeuten, spricht nur zugunsten ihrer künstlerischen Kraft. Der Libertinismus aber, der sich immer mehr breit machte, hatte seinen Grund in den lockern Sitten der Zeit.

Die Sezession bildete den Rahmen, der alle modernen Kunstbestrebungen umschloß, soweit sie nicht auf Formzertrümmerung ausgingen. Dieser Einschränkung entsprechend bot sie später dem Expressionismus keinen Platz, so daß dieser sich genötigt sah, seine Anhänger in einer Sondervereinigung, die sich „Neue Sezession“ nannte, zu sammeln. Damals war man indessen noch nicht so weit; die Kunst mußte vorerst das impressionistische Sehen aufnehmen und überwinden, der Naturalismus mußte erst zu Ende gedacht sein.

Unter den Mitgliedern der Sezession haben wir manche Namen genannt, die für die neue aus Frankreich gekommene impressionistische Kunstanschauung bezeichnend sind. Bedeutet Liebermann den reinen Typ, so Trübner das Zwischenglied zwischen ihm und Leibl.

Auch der Impressionismus ist im Grunde Naturalismus. Doch will er nicht wie dieser das Objekt, in seine Details zerlegt, treu wiedergeben, sondern nur die erste subjektive Wahrnehmung desselben. Er tastet nicht, wie es Leibl getan hat, die Einzelheiten ab, sondern richtet sein Augenmerk vielmehr auf den Gesamteindruck. Aber immerhin: trotz aller subjektiven Nebenströmungen bleibt das Objekt die Hauptsache, und zwar das Naturobjekt, da nur dieses direkter Wahrnehmung zugänglich ist. Idealistische und historische Stoffe entziehen sich darum von vornherein einem folgerichtig durchdachten Impressionismus. Darin liegt der Grund, warum sich dieser für die religiöse Kunst völlig untauglich erwies. Uhde hatte es versucht, eine Brücke zu bauen, aber sie war nicht tragfähig. Was dargestellt wurde, war nicht geschäute Wirklichkeit, sondern war nur durch Zusammensetzung zufällig geschauter Wirklichkeiten zustande gekommen. Die großen Wahrheiten der Heilsgeschichte wurden ihrer ewigen Größe entkleidet und zu Tagesereignissen gewandelt. Das Symbolische, das jedem religiösen Kunstwerk eigentümlich sein soll, schimmert kaum mehr andeutungsweise durch die Hülle der prosaischen Wirklichkeit. Wenn das Wagner selbst bei einem so großen Meister, wie es Uhde war, mißlingen mußte, dann können für das Mißlingen nur innere Gründe in Frage kommen. Es wurden

denn auch weitere bemerkenswerte Versuche, mit den Mitteln des Impressionismus an das Problem der religiösen Kunst zu rühren, nicht mehr gemacht.

Tiefer als Uhde hat Liebermann die natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten des impressionistischen Sehens erfasst. Von zwei Fällen abgesehen, bei denen ein biblischer Titel über die Wirklichkeitsdarstellung täuschen möchte, hat er in seinem umfangreichen Lebenswerk nie Rückblicke in die Vergangenheit geworfen, sondern das brausende und entfesselte oder auch still gebändigte Leben mit der rechten Liebe des Malers umschlungen. Kein Gegenstand, von Licht und Luft umflutet, war ihm zu unbedeutend, dessen Farbenreize ihn nicht gelockt hätten. Aber diese Farben, so lebhaft sie in der Natur sein mochten, wurden auf dem Wege in seine Seele merklich abgekühlt zu einem graugelben Gesamiton. Wie ganz anders haben andere Impressionisten die lauten Farben der Natur gepackt! Ein Beweis für den stark subjektiven Einschlag, den der Impressionismus trotz seiner naturalistischen Grundlage aufwies.

Das Verdienst des Impressionismus war es, daß er die feinen Farbnuancen kennen lehrte, die an den gegenständlichen Farben unter dem Einfluß des Sonnenlichtes zustande kommen. Natürlich hatten auch die früheren Maler, wie überhaupt jeder Mensch, diese Farbnuancen genau so wahrgenommen wie die Impressionisten. Aber diese Wahrnehmung drang nicht zum Bewußtsein vor und wurde verdunkelt durch das Wissen von der „Vokalfarbe“. Da sich die Farben in der Natur beim Gang der Sonne von Ost nach West, durch Wolkenzüge oder aufsteigende Bodendünste ständig ändern, muß der Maler schnell zugreifen, soll sein Bild eine wirkliche Impression wiedergeben. Daher die flotte, skizzenhafte Technik, die bei guten Malern schon rein handschriftlich fesselt und vor allem das Bewegte so überraschend und überzeugend darzustellen gestattet, daß der Augenblick nicht aus dem Zusammenhang des Vorher und Nachher herausgeschnitten erscheint wie bei einer Momentphotographie.

Der Gegenstand ist dem Impressionisten gleichgültig; auch der unscheinbarste spricht seine eigene farbige Sprache. Dem Maler ist ein Spargelbündel ebenso lieb wie eine bewegte Volksszene. Dadurch wurde diese Kunst gegenständlich uninteressant und darum unvollständig; sie war nicht mehr Angelegenheit des ganzen Volkes, sondern nur des Kennertums und des Kunsthandels. Die Verfeinerung im Technischen mußte durch die Verkümmernng anderer Rücksichten allzu teuer erkauft werden.

Der Impressionismus war eine allgemeine Kulturerweichung. Wir finden ihn in der Plastik (Rodin), wo die Nuancierung der Farbe in die Nuancierung der Körperform umgebrochen ist; in der Musik, die in den sprühenden Regenbogenfarben des Orchesters zarteste Empfindungsschattierungen gibt und auf ein festes Gerüste verzichtet; in der Literatur mit ihren regsamten Nerven und ihrem schwächlichen Knochenbau; in der Philosophie eines Nietzsche, die orientalische Farbenpracht der Sprache über die Wahrheit setzt, die nur behauptet, aber nicht begründet; im Leben, das dem harten Sittengesetz grundsätzlich die hedonische Augenblicksneigung entgegensetzt. Überall hören wir die surrenden Räder des Maschinenzeitalters.

Am wenigsten konnte die Baukunst von der Bewegung des Impressionismus mitgerissen werden, ist sie ja ihrem Wesen nach ebenso antiimpressionistisch wie der Impressionismus antimonumental. Sie ist auf Maß und Zahl angewiesen, nicht wie der Impressionismus auf Einfälle; sie sehnt sich nach Ruhe, nicht nach Bewegung, braucht nicht nur Haut und Fleisch, sondern ein kräftiges Skelett. Zwar wurde der Versuch gemacht, den kunstgewerblichen Jugendstil, der für kleinen Bierat hingehen mochte, auch der Baukunst dienstbar zu machen, aber der Erfolg war entmutigend. Nun aber die Verlegenheit! Alte Stile nachzuahmen, verbot ein Grunddogma der modernen Ästhetik, für einen neuen Zeitstil fand sich in der Zeitkultur nicht die geringste Grundlage. So entstand der reine Zweckbau, das Ödeste und Langweiligste, was sich denken läßt. Damit unzufrieden, griff man verstoßen doch wieder nach alten Stilelementen, die man frei umgestaltete. Der Leipziger Hauptbahnhof zeigt, daß sich so wahrhaft Großes schaffen ließ.

Raum hatte die große Welt den Impressionismus zwar nicht zu lieben aber geduldig zu ertragen gelernt, da begann sich sachte und im stillen eine ganz neue Kunstanschauung vorzubereiten. Während man bei einem Cézanne noch den großen Impressionisten feierte, übersah man, geblendet von der außerordentlichen Farbenempfindlichkeit des Künstlers, wie wenig impressionistisch diese Bilder eigentlich waren. Man merkte Fehler gegen die Natur und Perspektive, ahnte aber noch nicht, daß binnen kurzem gerade diese Fehler als Durchgangstor von der Vorhalle der Kunst zum Allerheiligsten, von der Erscheinung zum Wesen des Dinges, von der Natur zum Geist gewertet würden. Als dann bald darauf der mit einer viel lautereren Stimme und lebhafteren Gebärden begabte Holländer Van Gogh seine fed heruntergestrichenen Bilder zeigte, in denen ein unheimliches Feuer loderte, war der Prolog zur Tragödie des Expressionismus geschrieben.

Diese selbst haben wir in dieser Zeitschrift stets aufmerksam verfolgt. Gleich am Anfang trieb der radikale Russe Kandinsky in entkörpernten Kompositionen Geist und Phantasie des Beschauers ins Gebiet des Okkulten. Es kamen andere, denen die primitiven Ausdrucksmittel der Wilden, andere, denen räumliche Abstraktionen (Kubisten), wieder andere, denen Abstraktionen des Zeitlichen (Futuristen) die ersehnte Wesensschau in die Geheimnisse des Universums zu eröffnen schien. Am Ende steht die grinsende Frage des Dadaismus. Man wollte die Autonomie des menschlichen Geistes sichern gegen die sinnlich wahrnehmbare Welt und gegen Gott. Die bisher nie bezweifelte Wahrheit, daß der Mensch in seinen geistigen Fortschritten an die Geleise der sichtbaren Welt gebunden ist, wurde kühn über Bord geworfen. Um die Seele loszubinden, hat man den Körper totgeschlagen, aber statt ihrer erschien ein Gespenst; man wurde nicht müde, sursum zu schreien, und versank im Dornestrüpp der niedersten Erotik; man beschwor Gott, und es trat ein blendender Luzifer hervor.

Heute ist die Kunst von ihren Kriegen und Revolutionen müde geworden wie die ganze Menschheit. Niemand weiß, stehen wir am Anfang oder am Ende. Es ist ja so schön, daß uns der Expressionismus gegenüber der bloßen Augen dienerei der Kunst wieder auf die Vormacht des Seelischen hingewiesen hat. Wenn er scheiterte, so kam es daher, daß er das uralte Axiom der mens sana in corpore sano mißachtete und kettenhafte Körper als Gefäße des Geistes bildete. Der Künstler der Zukunft muß nicht bloß die geistige Seite der Kunst zu zeigen wissen, sondern auch ihre sinnliche wieder achten lernen.

Picasso, dessen Name geradezu Symbol der expressionistischen Kunstgesinnung geworden ist, scheint die Umkehr bereits vollzogen zu haben. Der Impressionismus konnte als Zielpunkt nicht in Frage kommen, denn auch er störte das Gleichgewicht zwischen Seele und Leib, indem er im „Anschauenden“ aufging. Der Weg ging weiter zurück zur Kunst des „Schauens“. Das aber war alle echte Kunst aller Zeiten.

Die christliche Kunst, um auch über sie noch ein Wort zu sagen, hat all diese Spiegelungen des Zeitgeistes nicht erkennen lassen — zu ihrem Vorteil und zu ihrem Nachteil. Zu ihrem Vorteil, denn sie hat auch zur Zeit des Impressionismus und Naturalismus das Ideelle, die Seele, und zur Zeit des Expressionismus das Sinnliche, den Leib des Kunstwerkes nicht zu kurz kommen lassen. Zu ihrem Nachteil, denn dadurch, daß sie sich im Gegensatz zur herrschenden Zeitkunst stellte, blieb sie von der ersten

Kunstkritik unbeachtet. Damit aber entbehrte sie des wirksamsten Ansporns zum höchsten Streben, denn die Bedürfnisse der großen Menge waren leicht befriedigt, ihre Anerkennung leicht errungen. So wandelt eine nur allzu große Zahl mittelmäßiger Künstler auf dieser breiten und bequemen Straße, die in dem viel lebhafteren Wettkampf der profanen Kunst längst untergegangen wären. Gottlob gibt es auch andere, die alle Traditionen aus der Zeit, da die Kunst noch christlich und die christliche Kunst noch groß war, nicht nur weiterleiten, sondern selbständig weiterbilden. Mag ihnen wenig irdischer Ruhm zuteil werden, sie sind größere Wohltäter der Menschheit als so manche Zeitgröße, die heute gefeiert wird und morgen vergessen ist.

Josef Kreitmaier S. J.



Gegründet 1865
von deutschen
Jesuiten

Stimmen der Zeit, Katholische Monatschrift für das Geistesleben der Gegenwart. Herausgeber und Schriftleiter: Heinrich Sierp S. J., München, Veterinärstr. 9 (Fernsprecher: 32749). Mitglieder der Schriftleitung: J. Kreitmaier S. J., E. Koppel S. J., J. Obermans S. J., M. Reichmann S. J.

Verlag: Herder & Co. G m. b. H., Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau (für Österreich: Herder & Co., Wien I, Wollzeile 33).

Von den Beiträgen der Umschau kann aus jedem Heft einer gegen Quellengabe übernommen werden; jeder anderweitige Nachdruck ist nur mit besonderer Erlaubnis gestattet.