

Kunstkritik.

Jeder Mensch ist von Haus aus Kunstkritiker. Sobald ihm ein Kunstwerk, welcher Art auch immer, nahegebracht wird, regt sich in ihm ganz naturhaft Gefallen oder Mißfallen, vielleicht auch beides gemischt. Selbst wenn er es wollte, würde es ihm nicht gelingen, dieses instinktive Urtheil zu unterdrücken, da es auf seelischen Vorgängen beruht, die jenseits aller Willkürlichkeit liegen.

Dieses Instinkturtheil ist der Wurzelstock für den mächtigen, vielästigen Baum der Kunstkritik, die heute einen wesentlichen Theil aller größeren und einflußreichen Zeitungen und Zeitschriften bildet und als bedeutsame geistige Macht eine ganze Herde urtheils- und willenloser Menschen vor sich hertreibt und ihnen die eigene Meinung aufzwingt.

Nun ist es ja allerdings unbestreitbar, daß die breite Masse in Kunstdingen eines Führers bedarf, und zwar heute mehr denn je. Auch das ästhetische Sehen will gelernt sein, so gut wie Schreiben und Rechnen. In den großen Zeiten der Vergangenheit war die Kunst selbst die Führerin, weil sie von der Gemeinschaft der Künstler überwacht, alles Nichtige und Ritschige in einem organischen Ausscheidungsprozeß von sich stieß, das Volk darum auch nur von wirklich echter Kunst umgeben war, weil sodann ein gemeinsames Ziel und gemeinsame Stilformen auch das Augenmaß eines schlichten Beschauers vor Verwirrung schützten. Es gab eben keine ihm völlig fremde Ausdrucksweise. Heute dagegen finden künstlerischer Schund und billige Fabrikware weit mehr Eingang ins Volk als gediegene Kunst, und die Kunst selbst ist in tausenderlei Richtungen zerspalten, so daß dem kritisch nicht geschulten Kunstfreund jeder Maßstab fehlt. Er kann nur sagen, „das gefällt mir oder das gefällt mir nicht“, aber die Gesamtheit der Erscheinungen, die einem unüberschaubaren Urwald gleicht, ihre tieferen Begründungen aus der Gesamtkultur der Zeit sind ihm viel zu wenig geläufig, um ein Urtheil geben zu können, das eine mehr als persönliche Bedeutung beanspruchen könnte. Ein paar angelernte Schlagwörter sind nicht ausreichendes Rüstzeug, um den innern Wert eines Kunstwerks ermessen zu können.

Ist nun ein solches laienhaftes Urtheil, das der geschulte Kritiker anfechten müßte, gänzlich wertlos? Sollen wir gleich mit scharfen und bitteren Worten Einspruch erheben, wenn dem einfältigen Landbewohner seine schlecht modellierte und bunt bemalte Heiligenstatue Freude macht, wenn er Gefallen findet an ebenso wohlgemeinten wie übelgestalteten Versen, die bei einem Vereinsfest vorgetragen werden oder an einem Walzer und Marsch, der von einem echten Kunstwerk, das ja auch auf diesem Gebiet möglich ist, kaum etwas anderes gerettet hat als die fadenscheinige Hülle eines ausgeleierten Rhythmus?

Kultur ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel, die Menschen glücklicher zu machen. Weniger hoch getriebene Kultur, aber glückliche Lebensbedingungen sind darum ein begehrenswerterer Zustand für ein Volk als Hochkultur bei unzufriedenen Herzen. Völkern in ihrer ersten Jugendkraft fehlten gar viele Errungenschaften der Kultur. Sie hatten keine Universitäten und Bibliotheken, keine Eisenbahn und kein elektrisches Licht, weder Telegraph noch Telephon und waren doch glücklicher als wir, denen alle diese Dinge Bedürfnis geworden

sind. Ist nicht das Bedürfnis der größte Glücksräuber? Sterbende Völker zeichnen sich durch einen Hochstand von Kultur aus, aber ihre Seele ist krank geworden, mißmutig, gereizt und freudlos.

Wenn also die Kultur uns zwar Erkenntnisse mannigfacher Art, Bequemlichkeiten und Unnehmlichkeiten vermittelt, nicht aber auch ohne weiteres schon das Glück, und wenn umgekehrt jemand das Glück findet an Dingen, die der Kulturmensch verachtet, sollen wir ihn in seinem Glück stören und ihn um seine selige Illusion betrügen? Der ästhetische Genuß ist wesentlich Freude an einer Erkenntnis, nicht an einer begrifflichen, sondern anschaulichen. Der einfache Mann, dem das armselige Erzeugnis, das Kunst sein will und es doch nicht ist, Freude macht, findet in ihm Erkenntnisse, Erkenntnisse in der Anschauung, die vielleicht relativ größer sind als die des Kunstverständigen beim Betrachten eines Meisterwerks. Mag sein Fund auch nur für ihn selbst von Bedeutung sein und nicht für die Allgemeinheit, so ist er darum noch nicht bedeutungslos.

Ist eine solche Lehre, die scheinbar die Zügel hängen läßt, nicht kultur-mordend, indem sie dem einzigen Motiv, Kultur zu verbreiten, Wert und Bedeutung abspricht? Geht sie nicht aus einem unerträglichen Subjektivismus und Relativismus, aus einer Mißkennung des Menschen als animal social hervor? Kann ein schlechtes Kunstwerk überhaupt eine wahre Erkenntnisquelle sein, ist es nicht vielmehr gleichbedeutend mit Irrtum und Unwahrheit?

Jedes Kunstwerk besteht aus zwei metaphysischen Teilen, einem materiellen und formellen. Dargestellt ist irgend ein Gegenstand, den der Künstler in der ihm eigenen Formsprache vorträgt. Dieses Thema ist für jeden Fall Erkenntnisquelle, sei es, daß es ganz Neues vermittelt oder alte Erinnerungen auffrischt. Bei den meisten Menschen ist es immer so gewesen und wird es immer so bleiben, daß das Gegenständliche die einzige Erkenntnisquelle ist, die sich ihnen am Kunstwerk erschließt. Und es ist durchaus nicht gesagt, daß diese Quelle bei einem formal tüchtigen Werke reichlicher fließt als bei einem künstlerisch wertlosen. Vielfach gilt sogar das Umgekehrte, weil der Formkünstler weit weniger Wert auf den Gegenstand zu legen pflegt als der Künstler, dem vor allem das Thema am Herzen liegt. Dieser neigt, wie die Kunst aller Zeiten lehrt, zu einer Häufung von Erkenntnisobjekten (mehrere Szenen auf einem Bild, Allegorien, Symbole etc.), die der Formkünstler verschmähen würde. Nach dem Beglückenden des Formgenusses aber hat derjenige keine Sehnsucht, der es nicht kennt. Seine ästhetische Freude quillt einzig daraus, daß ihm irgend ein auch begrifflich ausdrückbarer Stoff mit den Mitteln der schönen Künste nahegebracht wird, vielleicht in sehr unzulänglicher Form.

Ist es nun nicht menschenunwürdig, sich zu freuen an einem künstlerisch wertlosen Werk? Ist dies nicht ebenso unwürdig wie die Freude am vermeintlichen Besitz einer Wahrheit, die in Wirklichkeit Irrtum ist? Ist Aufklärung im ersteren Fall ebenso notwendig wie im letzteren? Aber nur ein Wahrheitsfanatiker wird einen Irrtum des Mitmenschen verbessern, der einerseits niemand Schaden bringt, anderseits den Irrenden beglückt. Von dieser Art sind aber wohl zumeist schiefe ästhetische Urteile. Es kommt hinzu, daß der ganze ästhetische Prozeß durch die Kunstform eigentlich erst eingeleitet wird, keineswegs aber schon abgeschlossen ist. Die an die Form geknüpften Eindrücke „erregen in der Seele nun die mannigfachsten Vorstellungen, Denk-

akte und motorischen Reaktionen, die alle künstlerisch sind, solange sie vom Gefühl getragen werden und nicht in irgend welche Zweckhandlungen auslaufen“ (Müller-Freienfels). Kann ferner der Kunstlaie nicht mit Recht darauf hinweisen, daß doch auch die Kenner oft sehr verschieden über Kunstwerke urteilen, daß der eine verdammt, was der andere preist, und so der Eindruck erweckt wird, es habe mit dem Sprichwort „Über den Geschmack ist nicht zu streiten“ doch seine Richtigkeit?

Es spielt in der Tat, sobald es sich um konkrete Kunstwerke handelt, das Subjektive viel mehr hinein, als der Ästhetiker zugeben möchte, und eine gewisse Relativität ästhetischer Urteile wird man nicht leugnen dürfen. Gewiß bleibt immer noch sehr vieles übrig, über dessen künstlerischen Wert oder Untwert ein Zweifel unter Kennern gar nicht möglich zu sein scheint. Und doch haben wir es erst in diesen Jahren erlebt, daß man an den einfältigsten Bauernmalereien und Negerplastiken, die früher weder Künstler noch Kenner eines Blickes gewürdigt hätten, Kunstwerte entdeckt und Bücher darüber veröffentlicht. Sei dem nun wie ihm wolle: künstlerische Falschurteile gehören für jeden Fall zu den belanglosesten und unschädlichsten.

Treffsicherer ästhetischer Urteil wird wie alle höhere Kultur überhaupt stets ein Vorrecht weniger bleiben. So gewiß es ist, daß die Menschheit als solche den unwiderstehlichen Drang nach Kulturfortschritt und steter Verfeinerung der Lebensbedingungen in sich trägt und diesen Fortschritt mit unfehlbarer Sicherheit nach den Plänen des allweisen Schöpfers wirkt, so gewiß ist es, daß weitaus die größte Mehrzahl der Menschen diesem Fortschritt gegenüber sich rein passiv und empfangend verhält. Geist und Tatkraft reichen bei ihnen eben aus, das bereits Erworbene festzuhalten, nicht aber Entdeckungsfahrten zu machen. Aber selbst das Festhalten des Erworbenen ist schon nicht mehr Sache der unteren Schichten eines Volkes, sondern der mittleren. Dagegen sind es immer nur verhältnismäßig wenige auserlesene Geister, die aktiv eingreifen und neue Güter schaffen. Und welche Wunderwerke menschlicher Erfindungs- und Tatkraft und geistiger Eroberungen haben diese wenigen schon hervorgebracht und in den Dienst der Allgemeinheit gestellt!

Aus der Hefigkeit und Zielsicherheit dieses Kulturdrangs der Menschheit folgt, daß eine positive Forderung Gottes an die einzelnen nicht nötig war. So wenig wie durch die Aufforderung Gottes „Wachset und vermehret euch“ der einzelne zu Fortpflanzungshandlungen verpflichtet ist, so wenig ist er auch verpflichtet, am Kulturfortschritt im eigentlichen Sinne mitzuwirken; für ihn genügt es, seine täglichen Obliegenheiten treu zu erfüllen. So richtig es darum ist, daß das Streben nach Vollendung der Kultur „als die klarste und vollste Offenbarung der Weisheit Gottes innerhalb der Sichtbarkeit und innerhalb der Zeitlichkeit angesehen werden muß, als die umfassendste und erhabenste Darstellung des göttlichen Logos im Spiegel der Schöpfung, im Flusse der Zeiten, in der Geschichte der Menschheit“, so übersteigt die Annäherung an diese Vollendung doch weit das Vermögen des einzelnen; „es ist Aufgabe der Gattung, Aufgabe des Menschengeschlechts“ (v. Nothiz, Das Problem der Kultur).

Es kann darum auch für den einzelnen keinerlei Verpflichtung geben, sich ein zuverlässiges kritisches Urteil in Kunstdingen anzuerziehen. So leicht und

einfach ist das auch gar nicht, wie es scheinen möchte, und wird sich im allgemeinen überhaupt nur in größeren Städten ermöglichen lassen, wo die Kunst in besonderer Blüte steht. In wissenschaftlichen Fragen maßt sich der Laie fürs Gewöhnliche kein Urtheil an; zu sehr fühlt er selbst, wie viele Vorbedingungen ihm fehlen. In Kunstfragen dagegen hält er nur allzugern sein Urtheil für verpflichtend und maßgebend, da die Kunst sich doch an alle Menschen wende und zur Anschauung bestimmt sei. In einer nicht ganz begründeten Selbstbewußtheit pocht er auf seinen angeborenen guten Geschmack, ohne eine Ahnung zu haben, daß dieser natürlich gute Geschmack ebenso der Schulung bedarf wie eine besondere Veranlagung für Mathematik oder Sprachen.

Ganz andere Ziele als die private Kunstbeurteilung hat die fachmännisch-öffentliche. Diese hat nicht die Aufgabe, dem Mitmenschen zu Gefallen zu reden und das Publikum in seinen schiefen Urtheilen zu bestärken, sondern Liebe und Verständnis für Kunst zu wecken und die Künstler selbst zu immer höheren und vollkommeneren Leistungen anzuapornen. Der Kulturfortschritt, die geistige Hebung der Menschheit ist ihr Ziel. Dabei darf sie ihre Hoffnungen nicht überspannen und glauben, sie könnte die Mehrzahl der Menschen für die Feinheiten der Kunst empfänglich machen; sie wird vielmehr zufrieden sein müssen, wenn es ihr gelingt, bei einzelnen besseres Verständnis zu wecken und so auch begabteren Künstlern den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen. Aber auch dieses bescheidene Ergebnis ist nur möglich, wenn dem Leser von Kunstkritiken neben dem geschriebenen Wort auch ausgiebige Betrachtung von Kunstwerken ermöglicht ist. Das Wort läßt sich allenfalls ersetzen, die eigene Anschauung niemals. Und zwar darf diese Anschauung nicht nur genießerisch, sondern muß kritisch eingestellt sein. Wer viele Romane liest bloß aus Unterhaltungstrieb, wird nie fähig werden, ihren Kunstwert abzuwägen.

Eine verantwortungsvolle Aufgabe harret dessen, der öffentliche Kunstkritik üben will oder von Berufs wegen zu üben hat, um so verantwortungsvoller, als persönliche Geschmacksempfindung nirgends leichter sich einschleicht und das Urtheil trübt als im Gebiet der Künste. Die Gefahr, ungerecht gegen den Künstler und seine Leistung zu werden, liegt allzu nahe. Wie oft wird mit einigen schnodderigen Bemerkungen die ehrliche und hingebungsvolle Leistung eines Künstlers heruntergemacht und so sein Ruf und seine wirtschaftliche Lage geschädigt. Man spricht von der Macht der Kritik. Kritik soll aber gar nicht mächtig sein, sondern wahr und gerecht. Wenn man tagtäglich die Kunstkritik verfolgt, erhält man vielfach den Eindruck, Künstler seien Freiwild, das man nach Belieben erlegen oder laufen lassen kann. Gar zu leicht nimmt der Kunstkritiker die Gabe der Unfehlbarkeit für sich in Anspruch, mögen Geschichte und Erfahrung auch noch so klar erweisen, daß sich auch die besten Kritikerköpfe oft getäuscht und das Kleine groß und das Große klein gemacht haben. Welche Mühe hat sich nicht ein Hanslick, voreingenommen von einer ganz bestimmten ästhetischen Theorie gegeben, die Kunst eines Richard Wagner oder gar eines Bruckner zu verkleinern und so für seine Lieblinge mehr Plag zu gewinnen. Was Rudolf Louis in seiner Brucknerbiographie sagt, gilt nicht nur für Musikkritik, sondern für Kunstkritik überhaupt: „Wenn einer die Musik eines begabten Mannes — und Talent, ja Spuren von Genialität hat ja auch Hanslick Bruckner nie abgesprochen — nicht versteht oder ihre

künstlerische Art und Richtung degoutiert, so ist es Pflicht der objektiven Kritik, dies zwar unumwunden zu bekennen, aber gleichzeitig auch zuzugeben, daß diese Abneigung möglicherweise rein subjektiv sein könne, und daß dieser Mann jedenfalls auch ein Recht darauf habe, aufgeführt zu werden, und zwar um so öfter, je umstrittener und problematischer seine Kunst erscheint. Ja der gewissenhafte Kritiker selbst wird in solchem Falle das Bedürfnis fühlen, gerade mit dem, was ihm nicht eingeht, sich immer wieder von neuem zu beschäftigen. Wogegen Hanslick kein Mittel unversucht läßt, um die Dirigenten von der Aufführung Brucknerscher Werke abzuschrecken.“

Die geistigen Vorbedingungen für künstlerische Kritik sind nicht gering. Selten genug finden sie sich darum auch zusammen. Der Kritiker muß von Haus aus eine besondere Neigung für den Kunstzweig gezeigt haben, dessen Beurteilung ihm obliegt. Die Neigung selbst ist ja schon ein Zeichen, daß eine gewisse Veranlagung für künstlerisches Schauen in der Seele schlummert. Aber diese Veranlagung muß geweckt und in systematische Pflege genommen werden. Es ist zwar nicht unbedingt nötig, daß sie eine produktive sei und zu schöpferischer Tätigkeit dränge, gleichwohl werden eigene künstlerische Versuche, ob sie nun innern Wert haben oder nicht, die Anschauungskraft steigern, jedenfalls aber grundlegende Kenntnisse über das Technische vermitteln.

Seine geistige Durchbildung muß eine vielseitige und umfassende sein. Nicht als ob er nun Spezialist sein müßte in allen Geisteswissenschaften und Künsten, aber er muß imstande sein, ihren Ablauf zu verfolgen und die Eindrücke zu gewahren, die sie auf Zeitgeist und Zeitempfinden machen. Zwischen Philosophie und Kunst z. B. sind tiefere Zusammenhänge als ein oberflächlicher Beobachter glauben möchte. Um sie aufdecken zu können, ist ein feines Witterungsvermögen vonnöten. Für den Kritiker genügt es ferner auch nicht, wie es für den Künstler genügen mag, nur eine Kunst in sein Gesichtsfeld einzubeziehen, weil ja durch alle der gleiche Blutstrom kreist. Einseitigkeit, die für den Künstler noch kein Schaden zu sein braucht, bedeutet für den Kritiker eine wenig vorteilhafte Blickeinengung. Obgleich seine Aufgabe, wie jede Kritik, im Grunde Verstandesarbeit ist, kann niemand ungeeigneter für die Beurteilung eines Kunstwerks sein als ein kühler Verstandesmensch; gerade die Seele des Werkes, und sie ist das Erkenntnisobjekt, das in erster Linie zur Beurteilung steht, der Empfindungsausdruck müßte ihm so fremd bleiben wie dem Blinden die Farben. Kunst ist eben gar nicht ein Produkt rationeller Erwägungen, sondern empfindungsvoller Anschauung und heischt zu ihrer Würdigung nicht eine lebendige Rechenmaschine, sondern eine saitenreiche, gutgestimmte Harfe. Und wie die Harfe sich den innern musikalischen Eingebungen des Spielers fügt, so muß auch der Kritiker seine eigene Seele ganz offen halten für die Seele des schaffenden Künstlers. Nur so wird er sagen können, ob das Kunstwerk echt ist und unmittelbar aus der Seele strömt oder nur aus wohlgeübten Händen. Er muß aber auch die Seele des Volkes kennen und lieben, um sagen zu können, ob das Werk Gemeinschaftswert habe oder seine Grenzen finde in der Persönlichkeit des Künstlers. Er müßte die ganze Entwicklung der Kunst nach rückwärts und vorwärts in seinem Geiste tragen, um zu sehen, was an einem Werk erborgt und anempfunden oder ursprünglich ist, was aus den Conderbestrebungen der Jetztzeit herauswuchs und was Zukunftskeime in sich trägt.

Der Kritiker muß sodann, ich möchte fast sagen, ohne Unterlaß, schauen, hören und vergleichen: nur so wird sich sein Wertgefühl allmählich dermaßen schärfen, daß er Kunstwerken auf den Grund zu schauen imstande ist und nicht bloß ihre Oberfläche wahrnimmt. Von großer Wichtigkeit ist aber auch, die Urteile anderer mit dem eigenen zu vergleichen, fremde Kritiken zu lesen und zu überdenken. Wer da meint, er könne von andern doch nichts lernen, der könnte bestimmt sehr viel von ihnen lernen. Und wer meint, ein solches Hinschauen auf andere bedeute Preisgabe der Selbständigkeit und Unabhängigkeit, und es sei höchstens für Lehrlinge in ihrem Fache zu empfehlen, dem könnte man erwidern, daß wir ja doch alle unser ganzes Leben lang Lehrlinge bleiben und daß die so sorgsam umhiegte Selbständigkeit nur in der Einbildung besteht. Aber auch schon der Umstand, daß der Kritiker in der gebräuchlichen Terminologie reden muß, um verstanden zu werden, macht die Fühlungnahme mit Fachgenossen nötig. Der Begriffsschatz, mit dem er zu arbeiten hat, ist ja freilich gegenüber dem lebendigen Reichtum eines Kunstwerks von kläglicher Armut, und selbst das Wenige ist alles eher als eindeutig. Nirgends spielt die hohle Phrase, das Quallige und Unscharfe im sprachlichen Ausdruck eine so üble Rolle wie in der Kunstschreiberei. Welche Geheimnisse verbirgt nur allein das Wort „Form“, das doch die Seele des Kunstwerks bezeichnen möchte. Da es im letzten Grund Unsagbares bedeutet, ist es kein Wunder, daß es bei seinem täglichen Gebrauch in allen Farben schillert und den Leser wie ein Irrlicht narret. Wölfflin und vor ihm schon andere Forscher wie Riegl, Wickhoff, Schmarsow haben es versucht, Ordnung in den begrifflichen Wirrwarr zu bringen, und einige Grundbegriffe herausdestilliert, die gewiß einen dankenstwerten Fortschritt bezeichnen, aber doch noch viel zu allgemein sind, um der lebendigen Mannigfaltigkeit der Kunst nahezu kommen; alle Annäherungsversuche an den Horizont sind vergeblich, er flieht vor uns und zeigt stets aufs neue Unerforschtes. So ist die Kunstwissenschaft, soweit sie nicht auf rein historische Forschung eingestellt ist, sondern mit ästhetischen Begriffen arbeitet, die ungenügendste von allen. Es besteht aber auch nicht die geringste Hoffnung, daß das jemals anders wird, weil der feinnervige Organismus eines Kunstwerks sich den unter allen Umständen groben Zugriffen menschlicher Sprache entzieht. Die Schwierigkeit vergrößert sich dadurch, daß die Kunst nichts Abgeschlossenes ist, sondern sich fortwährend weiter entwickelt und begrifflicher Verdeutlichung stets neue Aufgaben stellt.

Am wenigsten förderlich ist für die Schärfung des kritischen Urteils, so unglaublich es scheinen möchte, das Studium ästhetischer Schriften. Ästhetik gehört zu den dunkelsten Gebieten der ganzen Philosophie, und man ist auch heute noch weit von endgültigen Ergebnissen entfernt trotz allen Bemühungen, die Grundlagen auch experimentell zu erforschen und dadurch zu einem scharf geschliffenen begrifflichen Ausdruck zu bringen. Im besten Falle mag es der Ästhetik gelingen, einige allgemeine Begriffe über Kunsttätigkeit, Kunstgenuß und Kunstwerk klarzustellen, die zwar die philosophische Erkenntnis fördern, für die kritische Kunstwertung aber so gut wie bedeutungslos sind. Denn diese letztere hat es ja gerade mit dem zu tun, was außerhalb philosophischer Fragestellung liegt: mit dem Einzelfall, mit der Individualität eines Kunstwerks. Denn nicht das, was an einem Kunstwerk das Allgemeine ist, gibt ihm seine

Bedeutung, sondern das schlechtthin Einmalige. So gut darum jemand die Wissenschaft der Psychologie beherrschen und dabei ein herzlich schlechter Menschenkenner sein kann, so leicht ist es möglich, daß ein Ästhetiker, der glänzende Vorlesungen und Vorträge über sein Fach hält, dem einzelnen Kunstwerk gegenüber völlig versagt, selbst wenn wir von der technischen Arbeit ganz absehen, die ohnehin nicht Gegenstand seiner philosophischen Forschung sein konnte. Wie das Kunstwerk selbst nicht zustande kam auf dem Wege der Abstraktion, sondern der Intuition, so führt auch der Weg zu seiner kritischen Wertung nicht durch die weite Ebene philosophischer Erkenntnisse, sondern durch den geheimnisvoll rauschenden Wald intuitiver Schau.

Ungleich wichtiger als alles tote theoretisch-ästhetische Wissen ist die lebendige Aussprache mit Künstlern und das aufmerksame Lesen der Schriften, die sie allenfalls verfaßt haben. So wenig wissenschaftlich kultiviert diese Schriften zumeist sein mögen, so bringen sie doch eine Menge wertvoller Beobachtungen, wie sie eben nur der schaffende Künstler machen kann. Sie lassen uns tiefer in das Wesen der Kunst schauen als dicke Bände gelehrter Ästhetik. Mag darum die Fachwissenschaft allerlei Bedenken und Einwendungen gegen die Kunstanschauung vorzubringen wissen, die der große Bildhauer Adolf v. Hildebrand in seinem Buche „Das Problem der Form“ auseinanderlegt, so wird doch niemand ohne ungeahnte Erleuchtungen und neue Einsichten von dem Buche scheiden. Auch die drei Hefte Joseph v. Führichs „Von der Kunst“ sowie seine Schrift „Die Kunst und ihre Form“, die heute zu Unrecht vergessen sind, wird niemand ohne Stärkung seiner Intuitionskraft aus der Hand legen, so einseitig sie auch, den Kulturbedingungen ihrer Entstehungszeit entsprechend, sein mögen. Wahre Goldkörner finden sich auch verstreut in den verschiedenen Ausgaben von Künstlerbriefen. Und von Richard Wagner weiß heute jedermann, wie sehr er es verstand, auch in seinen Schriften ganz dunkle Seiten der Kunst aufzuhellen, so leidenschaftlich und voreingenommen er bisweilen als Kunststrichter sein mochte.

Noch wertvoller ist es, mit Künstlern über ihre Kunst zu sprechen. Im allgemeinen haben die Künstler ihrer geistigen Eigenart gemäß einen begreiflichen Widerwillen, ihre Gedanken schriftlich niederzulegen. Dagegen gelingt es leicht, ihnen in Gesprächen Geheimnisse des Schaffensprozesses herauszulocken, die auf das Formwerden ein helles Licht werfen. Selbst bezüglich der philosophischen Seite seiner Kunst wird er manchem Gedanken eine bildhaft klare Prägung zu geben wissen, die mehr sagt als der abstrakte Begriff des Gelehrten. Gerade die heutigen Künstler — ich konnte das immer wieder finden — suchen die Grundlagen ihrer Kunst auch verstandesmäßig zu erfassen, ja es wäre bisweilen zu wünschen, daß sie weniger grübelten und sich bei ihrem Schaffen mehr auf ihren künstlerischen Naturtrieb verließen als auf die Resultate ihrer Berechnungen und Überlegungen. Manchen Kunstwerken wird so ein gewisser doktrinäer Zug aufgeprägt, der mehr auf die Gelehrtenstube hinweist als auf das Künstleratelier. Das Durcheinander von Kunstmeinungen und Kunstprogrammen, das heute herrscht, zwingt ja freilich die Künstler mehr als gut ist, sich auch theoretisch mit Kunstfragen abzugeben.

Wer Gelegenheit hat, das Entstehen von Kunstwerken zu verfolgen, möge sie ja nicht versäumen. Der Weg, der von der ersten Skizze bis zum fertigen

Werk zurückgelegt wird, die Kenntnis der Gründe, die den Künstler zu den meist zahlreichen Änderungen seiner ersten Studien veranlaßten, muß notwendig den Sinn für künstlerisches Schauen verfeinern, zumal die kritische Frage immer noch offen ist, ob jede spätere Änderung des ursprünglichen Planes auch wirklich eine Verbesserung bedeutet und nicht vielmehr ein unberechtigtes Eindringen des Rationellen in das unbewußt Ekstatische der ersten Eingebung.

In Lehrbüchern der Ästhetik können wir oft lesen, daß Künstler schlechte Kritiker seien. Ganz eingesponnen in ihre Art, die Welt zu betrachten, seien sie nicht imstande, ohne Vorurteil Werke andern Empfindungsgehalts zu würdigen; die glückliche Einseitigkeit des Schöpfers stehe eben im Gegensatz zur notwendigen Vielseitigkeit des Kritikers. In Künstlerkreisen hinwiederum begegnen wir häufig einer zwar begreiflichen aber nicht recht klugen Verachtung der nichtschöpferischen Kritik. Sie sind der Meinung, nur der Künstler sei zu kunstkritischem Urteil befähigt, und nur er allein habe den Instinkt für die Form, der nötig sei, um ein Kunstwerk gerecht zu würdigen.

Beide Meinungen sind einseitig. Wer viel mit Künstlern verkehrt, wird in der Tat solche treffen, die keinen Weg finden zur verständnisvollen Anerkennung andersgearteter Begabungen. Mag da auch bisweilen Eifersucht hineinspielen, im allgemeinen ist es eine Enge des geistigen Blickfelds, die für verfehlte Kritik verantwortlich zu machen ist. Die Abneigung vor der Art der Form trübt den Sinn für deren Stärke. Es ist auch zuzugeben, daß der Künstler, der seiner Anlage nach vor allem Phantasie- und Gefühlsmensch ist, leichter als ein nüchterner Beobachter in Gefahr kommt, außerkünstlerische Gründe des Mißfallens in ein Kunstwerk hineinzutragen. Gleichwohl dürften die von Künstlern über fremde Werke ausgesprochenen Falschurteile ebenso Ausnahmen bleiben, wie sie es in der Geschichte der Kunst gewesen sind. Zu diesen geschichtlichen Ausnahmen zählt der berühmte Niederkomponist Hugo Wolf, der drei Jahre lang (1884—1887) das Amt eines Musikreferenten am Wiener Salonblatt bekleidet hatte. Sein leidenschaftlicher Kampf gegen Brahms hatte sich in das Wort Niegssches verdichtet: „Brahms' Schaffen ist die Melancholie des Unvermögens.“

Von solchen Ausnahmen abgesehen, die schon deshalb nichts beweisen, weil sie eben Ausnahmen sind, ist der Künstler der berufenste und beste Kritiker eines Kunstwerks, natürlich nicht in dessen beziehungsgemäßer Erfassung, d. h. in seinen geschichtlichen und kulturellen Verankerungen und in all den Bezügen, die Gegenstand gelehrter Forschung sind, sondern in der Erkenntnis der Qualität, der künstlerischen Kraft, mit der ein Stoffliches bewältigt und umgeschaffen wurde. Das aber ist schließlich doch die Kernfrage, der gegenüber alle andern nur nebensächliche Bedeutung haben. Ich habe schon Künstler, deren Kunsterziehung und Kunstschaffen ganz vom klassischen Geiste durchdrungen ist, unbefangenste Urteile über expressionistische Schöpfungen aussprechen hören. Möchten sie ihnen innerlich noch so fern stehen, so haben sie doch ebenso scharfsichtig wie bereitwillig die Spuren schöpferischen Könnens erkannt, wo der Laie nur unfähigen Infantilismus finden möchte. Fragen wir schließlich noch die Geschichte: Wo haben wir denn die höhere künstlerische Kultur anzuerkennen, in den Zeiten, wo die Künstler allein maßgebende Kunst-

richter waren, oder heute, wo zumeist der Typ des nichtschöpferischen Kunstkritikers den Ton angibt und die öffentliche Meinung macht?

Ist so der Künstler der verhältnismäßig beste Würdiger eines Kunstwerks, soweit es sich darum handelt, dessen Qualitätsgrad etwa durch eine Zensurzahl auszudrücken, so mag er leicht versagen, wenn er sein Urteil in klare Worte fassen soll. Zumeist fehlt ihm dazu die sprachliche Schulung und Übung. Indes gibt es auch hier rühmliche Ausnahmen, und gar mancher Künstler übertrifft in der begrifflichen Formulierung seines Urteils die besten der zünftigen Kritiker. Wie geistprühend und treffend sind z. B. die Musikreferate, die Robert Schumann als langjähriger Redakteur der Neuen Zeitschrift für Musik verfaßt hat! Mögen wir heute auch über manches anders urteilen als der lebenswürdige Romantiker, in den meisten Fällen hat er das Ernste und Lebensfähige mit scharfem Blick erfaßt, auch wo es in gänzlich ungewohnter Form auftrat.

Einseitig und der Erfahrung durchaus widersprechend ist aber auch die Ansicht, der Künstler allein sei zur richtigen Kunstbeurteilung imstande, da nur er die hierzu befähigende Naturanlage und Vorbildung besitze. Dem ist jedoch nicht so. Ist nämlich der Künstler zumeist ein stummer Kritiker und fehlt ihm die Gabe, sein Urteil in bezeichnende Worte zu fassen, so ist der Kritiker oft ein stummer Künstler, d. h. seine Seele ist zwar erfüllt von dem Urelement, aus dem alle Kunst herauswächst, von innerer Sehkraft und warmer Empfindung, entbehrt jedoch der Fähigkeit, seine Innenwelt mit sinnlich mittelbaren Mitteln nach außen zu kehren. Gerade wenn er sich dieses Mangels bewußt ist, wird er um so stärker ergriffen, wo er solcher Gestaltungskraft begegnet. Was sollte ihm fehlen, um die Seele eines Kunstwerks zu erfassen? Die Beurteilung des Technischen aber ist erlernbar. Eine ausgetrocknete, rein intellektuelle Natur freilich wird nie über das, was an einem Kunstwerk „denkbar“ ist — und das ist nur die Peripherie — bis ins Zentrum vordringen, wo das Unausprechliche sich birgt. Solchen Menschen liegt unter allen Künsten die Architektur noch am nächsten, weil sie am meisten Beziehungen mit dem berechnenden Verstand aufweist.

Der Berufskritiker ist ein Produkt der Kunstausstellungen und Tageszeitungen, also ein neuzeitliches Gewächs, mehr Schößling der Zivilisation als Blüte der Kultur. Wenn Peter v. Cornelius in seiner drastischen Art die Museen als „Beinhäuser der Kunst“ bezeichnet hat, so obliegt dem Kritiker die nicht beneidenswerte Aufgabe, diese lagernden Totenschädel zu lebensvollen Köpfen zu rekonstruieren. Alle diese Kunstwerke sind in eine Umgebung gezwängt, die es ihnen unmöglich macht, ihre natürliche Wärme auszustrahlen. Jedes Kunstwerk ist eifersüchtig und will keinen Nebenbuhler bei sich dulden. In Museen und Ausstellungen aber hat es deren Hunderte und Tausende, gegen deren oft gefährliche Nachbarschaft es völlig wehrlos ist. Lockend ruft es dem Besucher zu: „Komm zu mir und labe dich an meinen Reichtümern“, aber es sind der Rufer so viele, daß nur die lautesten Schreier durchzudringen vermögen, deren innere Schätze der Kraft ihres Rufens fast nie entsprechen. Allerdings ist es nur der Durchschnittsbesucher einer Kunstausstellung, der sich durch äußere Effekte, durch große Formate, fesselnde Geschichten, stechende Farben, berühmte Künstlernamen blenden läßt: der Kritiker weiß, daß er das

Echte, Tiefe und Bedeutende meist anderswo zu suchen hat als dort, wo sich die Massen stauen. Aber er müßte kein Mensch sein, wenn die bunt zusammengewürfelte Menge ausgestellter Werke nicht auch seine Seele bedrückte und einen Stimmungszustand verursachte, der eine rein ästhetische Einstellung sehr erschwert. Und doch ist dies notwendige Vorbedingung für ein gerechtes, absolut unparteiisches Urtheil. Die Prüfung einer wissenschaftlichen Arbeit verlangt nur Verstandeskontakt, mag die Seelenstimmung sein wie immer, die Prüfung eines Kunstwerks heischt ein Händereichen von Seele zu Seele, liebevolle Hingabe von beiden Seiten. Und jedes einzelne Werk hätte darauf naturrechtlichen Anspruch. Wie aber sollte der vielgeplagte Kritiker jedem einzelnen Werke volle Aufmerksamkeit widmen können! Sein Verfahren wird darum gewöhnlich sein, daß er vorerst einmal die ganze Ausstellung durchwandert und sich die Werke, die er einer gesonderten Betrachtung unterziehen will, ins Gedächtnis prägt. Nun ist es ja für den geübten Kritiker gewiß nicht allzu schwer, das wirklich Mittelmäßige auf den ersten Blick auszuscheiden. Meinungsverschiedenheiten werden in diesem Falle selten auftauchen. Schwieriger schon ist es, die eigentlichen Meisterwerke festzustellen. Subjektive Auffassungen und Theorien spielen hier schon eine nicht geringe Rolle und tragen die Schuld, daß die Urtheile auch gewiegter Kenner oft so weit auseinandergehen. Das viele Gute aber, das wohl den Grundstock der meisten Ausstellungen bildet, wird der Kritiker unmöglich im einzelnen sichten können. Gar manches wird ihm entgehen, was einer lobenden Erwähnung ebenso oder mehr wert wäre als anderes, was er hervorhebt. Dem Staatswohl und Kulturfortschritt ist damit allerdings kein Schaden zugefügt, wohl aber dem Künstler, der in der Öffentlichkeit ein Anrecht hat auf den ihm gebührenden Platz, nicht mehr und nicht weniger.

Noch schlimmer gestellt ist der Musikkritiker, der im Sold einer Zeitung steht. Fast täglich wird er während der Saison in ein Konzert oder gar in mehrere gesagt, mit der angenehmen Aussicht, darüber alsbald etwas Gescheiters schreiben und drucken lassen zu müssen. Die künstlerische Genußfähigkeit ist sehr herabgesetzt durch diese Hege. Sollen wir erwarten dürfen, daß der Kritiker in seinem Urtheil davon ganz unberührt bleibt? Gegenüber dem Kunstreferenten ist der Musikreferent auch noch in anderer Hinsicht im Nachtheil. Ein Werk der bildenden Kunst kann man betrachten, solange man will, ein Tonstück — vielleicht zum ersten Mal gehört —, geht mit eiligen Schritten vorüber. Und aus diesem flüchtigen Hören und der Erinnerung daran soll nun das Urtheil gebildet werden, das doch zum mindesten dem Künstler gegenüber nicht ohne Verantwortung ist. Die Schwierigkeit der Aufgabe und das Heikle, ja Unnatürliche eines solchen Berufs leuchtet ein.

Soll ein musikalisches Werk nach der Partitur beurteilt werden, so fällt zwar die Schwierigkeit des flüchtigen Eindrucks fort; der Kritiker kann sich in die Partitur vergraben, soviel und solange er will. Eine reiche und verwickelte Orchesterpartitur bleibt aber auch für den besten Musiker mit stärkster musikalischer Vorstellungskraft schlafende Musik, die erst erweckt werden muß. Nur so ist es erklärlich, daß selbst einem Robert Schumann, dessen glänzende Kritikerfähigkeiten bereits hervorgehoben wurden, über die Partitur des „Lannhäuser“ ein so schiefes Urtheil entschlüpfen konnte, wie wir es in seinem Brief

an Mendelssohn vom 22. Oktober 1845 finden: „Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl voll toller Einfälle und fest über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom ‚Rienzi‘ her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander weg schreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu — und ändern und radieren möchte er nun gern — zu spät! — Nun genug! Die Musik ist um kein Haar breit besser als ‚Rienzi‘, eher matter, forciert! Sagt man aber so etwas, so heißt es gar: ‚ach, der Neid‘, darum sag‘ ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen.“ Schumann war gerecht genug, als er sich beim Anhören der Oper von der Schiefeite seines ersten Urteils überzeugt hatte, Mendelssohn darüber aufzuklären. Am 12. November desselben Jahres schrieb er an ihn: „Über Tannhäuser vielleicht bald mündlich; ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen.“ Und an den Komponisten Dorn schrieb er unterm 7. Januar 1846: „Tannhäuser von Wagner wünscht‘ ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches musikalisch Triviale. In Summa: er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das Technische, die Instrumentierung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher.“

Das *Quotidiana vilescunt* gilt auch für den, der schöne Literatur berufsmäßig zu besprechen hat. Das Lesen ist ihm nicht mehr Lust, sondern Last; während er das eine Werk vornimmt, starrt ihn ein ganzer Literaturberg an, der abgetragen sein will. So müssen seine ästhetischen Nerven notwendig gegen das Mittelgut abgestumpft werden und reagieren nur mehr auf das Außergewöhnliche. Man wird sagen: „Gut so; auf diese Weise allein kann die Kritik kulturfördernd wirken.“ Aber haben wir nicht diesem ewigen Vorwärtspeitschen der Kritik die Unrast und Originalitätssucht der neuen Kunst zum guten Teil zu danken und den Umstand, daß die Bedeutung des Mittelguts für das Leben der Menschheit ganz mißkannt wird? So mußte die natürliche Entwicklung der Kunst gehemmt und zu einem Treibhauswachstum gedrängt werden, zur Kultur des Seltenen, Auffälligen, während sich um das Gedeihen des Schlichten, Volkstümlichen, das gerade in den Zeiten der Zersetzung, des Auseinanderstrebens von so großer Wichtigkeit ist, niemand von den Verantwortlichen kümmert.

Man könnte darauf sagen: „Das Mittelgut gedeiht von selbst und bedarf nicht des Ansporns rücksichtsloser Kritik.“ — Aber braucht denn das Genie diese Kritik? Gab es nicht schon Weltgenies, bevor es eine zünftige Kritik gab? Haben selbständige Meister der neueren Zeit, wie etwa Böcklin, Leibl, Lenbach, Samberger, Hildebrand, Rodin, sich auch nur im allergeringsten nach den Weisungen, Verbeugungen oder Lieblosigkeiten der Kritik gerichtet? Und was wäre aus einem Richard Wagner geworden, wenn er allem dem Beachtung geschenkt hätte, was über ihn geschrieben wurde? Nein, Genies

brauchen keine Kritik; der einzige Kritiker, dem sie zu folgen haben, ist ihr künstlerisches Gewissen.

Das Ziel der Kunstkritik, wenn wir von pädagogischen Absichten absehen wollen, bleibt also doch, die künstlerische Produktion im allgemeinen auf einer gewissen Höhe zu halten. Man muß das Geschützrohr nach oben stellen, will man einen Punkt treffen, der auf gleicher Ebene liegt. Wie leicht die Produktion unter das Mittelmaß sinkt, wenn nicht eine unbestechliche Kritik immer wieder das Müde und Schlafe aufweckt, das Unkraut ausjätet, zeigt das Sondergebiet der christlichen Kunst und Kirchenmusik, wo sich bei einer allzu weitmaschigen, mehr unter praktischen als künstlerischen Gesichtspunkten arbeitenden Kritik Seichtheit und Unvermögen ungehemmt ausbreiten konnten.

Der berufsmäßige Kritiker ist also ein notwendiges Übel, so gut wie jede Schuttpolizei. Es wäre besser, wenn man ihn entbehren, wenn die Künstlerschaft selber den notwendigen Läuterungsprozeß vornehmen könnte, wie das früher unter straffen Künstlerorganisationen der Fall war. Es war nicht so leicht, sich den Meisterbrief zu verschaffen. Heute besteht auf dem Gebiet der Künste absolut freier Wettbewerb, an dem sich auch der Stümper beteiligen kann. Die Künstlerschaft besitzt kein durch Staatsgesetz sanktioniertes Einspruchsrecht. Juryfreie Ausstellungen haben auch noch die letzte Schranke niedergelegt, die das Eindringen der Unfähigkeit verhindern konnte. So gibt es kein anderes Mittel, den künstlerischen Schund mit einiger Aussicht auf Erfolg zu bekämpfen, als öffentliche Bloßstellung in der Presse.

Daß bei dieser Kulturschutz- und Kulturfortschrittsarbeit stets das Richtige getroffen wird, selbst wo subjektiv strengste Gerechtigkeit angestrebt wird, ist nicht zu erwarten. Zu verschieden sind die Bedingungen der Erziehung, des Charakters, der Erfahrung, der geistigen Weite bei den einzelnen Kritikern, als daß sie das Urteil nicht färbten, Abneigung oder Vorliebe für bestimmte Kunstrichtungen und Kunstarten spielt gleichfalls herein. Ein Kritiker, der kein Freund ist von Epos, historischem Roman, Geschichtsmalerei oder Fuge, wird ein Werk dieser Gattung, dessen künstlerischen Wert er durchaus nicht verkennet, gewiß nicht so begeistert preisen und die Fehler und Schwächen viel leichter entdecken als ein Freund dieser Kunstgattungen. Wem von Jugend an als unumstößliche Wahrheit eingetrichtert wurde, daß das Große in der Kunst bereits geleistet sei, daß alles, was Gegenwart und Zukunft schufen, nur Annäherung an das klassische Ideal sein könne, wer nur Sinn hat für die Formen und Stile, die den Beglaubigungstempel der Geschichte an sich tragen, wird über Neues und Eigenartiges anders urteilen als der Kulturoptimist, der es nun einmal nicht für wahr hält, daß alle Gipfel schon erklimmen seien, den das Neue, wenn auch jugendlich Unreife und Übersäumende mehr reizt als das noch so ehrwürdige, aber temperamentlose Alte. Anders wird das Urteil des Anfängers lauten, der noch meint, die Welt müsse aufhören, sobald er zu reden anfange, als das des Lebensweisen, der ein Ideal nach dem andern schwinden sah; wer nach absolutem Maßstab mißt, wird vielleicht manches für gut finden, was relativ betrachtet unbedeutend ist; der Erlebnis-kritiker, der von einem Kunstwerk gepackt und ergriffen ist, wird zündender darüber reden als der kalt Gebliebene, der nur an Erfüllung oder Nichterfüllung ästhetischer Grundsätze denkt. Der wohlwollende Menschenfreund wird immer

gegen die Neigung zu kämpfen haben, die Tugenden zu vergrößern und die Fehler zu verschweigen, während der härtebeißige Kritikus mit besonderer Hingebung und Inbrunst bei den Schattenseiten verweilt. Persönliche Bekanntschaft oder gar Freundschaft mit dem Künstler wird den Kritiker von vornherein mehr zur Anerkennung geneigt machen als zum Tadel, auch ist es durchaus nicht ohne Belang, ob er das gesamte Schaffen des Künstlers überschaut oder nur das eine oder andere Werk kennt. Von all diesen Kritikertypen finden wir tagtäglich Beispiele in Fülle.

Trotz aller Möglichkeit des Irrtums im einzelnen würde die Kritik in ihrer Gesamtheit ein objektives Bild der Kunstentwicklung einer Zeit entwerfen, wenn sie nicht allzusehr unter dem Einfluß künstlerischer Zeitdogmen stünde und in ihnen das alleinige Heil erblickte. Solche Zeitdogmen haben eine ungeheure Suggestionskraft und trüben den klaren Blick für die Einseitigkeiten einer mächtig gewordenen Richtung. So aber wird die Kunstkritik einer Zeit selbst wieder zeitbedingt und Gegenstand künftiger Kritik, sobald einmal der nötige Abstand gewonnen ist, der eine vollkommene Übersicht, frei von allem leidenschaftlichen Für und Gegen ermöglicht.

Man hat der katholischen Kunstkritik nicht immer mit Unrecht den Vorwurf gemacht, daß sie in ihren Beurteilungen fast nur ethische praktische, pädagogische Rücksichten betone, die künstlerischen aber beiseite schiebe. Niemand soll die Wichtigkeit ethischer Wirkungen der Kunst verkennen. Der Kritiker ist darum zu loben, wenn er darauf hinweist, und zu tadeln, wenn er es in wichtigeren Fällen unterläßt. Das hat allerdings mit Kunstkritik im engeren Sinne nichts zu tun, da es sich nur um die rein stoffliche Seite eines Kunstwerks handelt, die anstößig sein kann bei glänzendster Form und erhebend bei formeller Nichtigkeit.

Wie es gewöhnlich geht, ist auf das eine Extrem das andere gefolgt. Wer die Berichterstattung in unsern katholischen Blättern liest, wird heute nur mehr selten in die Lage kommen, den oben bezeichneten Vorwurf wiederholen zu müssen. Wohl aber wird er oft genug finden, daß man an der ethischen Seite der Kunst achlos vorübergeht und auch dort schweigt, wo ein gerades, aufrechtes Wort am Plage wäre. Dieses Versagen der Kritik in einer so bedeutsamen Frage ist der Grund, warum junge katholische Künstler und Dichter oft Dinge wagen, bei denen auch der nicht Engherzige den Kopf schüttelt. Man denke nur an gewisse Theaterstücke, die unter katholischer Flagge segeln, die in der abstrakten Idee auch wohl einwandfrei sind, in der konkreten Ausgestaltung aber schwüler Erotik den breitesten Raum geben. Der Katholizismus von heute hat bei all den Nebenaufgaben, die ihn in Anspruch nehmen, seine innerreligiösen Aufgaben etwas in den Hintergrund gestellt, sonst würde unsere Presse auch nicht einen Augenblick im Zweifel sein, wie sie sich zu solcher Literatur zu stellen habe.

Josef Kreitmaier S. J.