

## Von der kommenden Kunst.

Wenn ein Organismus längere Zeit eines Stoffes entbehrt, dessen er zu seinem Aufbau bedarf, dann zeigt sich das durch Hunger nach diesem Stoff an. Umgekehrt: ist dem Körper eine Überfülle eines bestimmten Stoffes zugeführt worden, dann stellen sich Überdruß und Aufnahmeverweigerung ein.

Dieses biologische Grundgesetz gilt auch für den geistigen Aufbau der Menschheit. Heute ist sie religionshungrig, nachdem sie in den vergangenen Jahrzehnten das Diesseits mit einem eisernen Vorhang vom Jenseits getrennt, ausschließlich reine und exakte Wissenschaft getrieben und alles abgelehnt hatte, was über den Grenzen des Greifbaren und Schaubaren liegt. Dem Versunkensein in Physik folgte das Sehnen nach Metaphysik; einer mehr intellektuellen Prägung des religiösen Lebens bei den Gläubigen eine mehr voluntaristische; einem Pflicht- und Tatchristentum das Streben nach Mystik; individueller Frömmigkeit die liturgische Bewegung mit ihrer Betonung des Gemeinschaftsgeistes.

Und die Kunst? Ist sie nicht im Subjektiven festgerannt, so sehr, daß Künstler und Publikum vielfach nur eine Person sind, daß kein zweiter mehr in der Lage ist, sich hineinzufinden und hineinzuleben in die ihm gänzlich fremde Empfindungswelt des Künstlers?

Modernste Künstler- und Kunstkritikerkreise sind sich dieser Tatsache schmerzlich bewußt geworden; sie leiden an ihrer Vereinsamung, an ihrem verschwindend kleinen Aktionsradius. Es ist ihnen nicht recht, und sie klagen laut darüber, daß das Volk abseits steht und lieber zu nichtigem Tand greift als zur heutigen Kunst, die mehr Zivilisationsprodukt als Kunstblüte ist, die am Organismus sitzt wie eine Wucherung und nicht wie ein Organ, das dem Ganzen dient.

So ist der Ruf laut und immer lauter geworden, daß die Kunst heraus müsse aus den Verstrickungen der Einzelseele, deren Regungen in der Fassung ihrer individuellen Einmaligkeit doch so herzlich unbedeutend für das Weltganze sind, daß die Kunst wieder hineinhorchen müsse auf die Grundtöne der Menschenseele und nicht so sehr auf das Gewirr der Obertöne, die den Klang zwar färben, ihn aber nicht bilden. Kurz, die Kunst muß wieder zurück zum Typus, von dem sie in uralten Zeiten ihren Ausgang genommen hat.

In einem Artikel „Stil der Sachlichkeit“, in dem die Entwicklung der jungen Kunst gezeichnet wird („Frankfurter Zeitung“ Nr. 835, vom 10. Nov. 1923), schreibt Paul Westheim: „Das prinzipiell Wichtige ist hier die Tatsache, daß ein Ressentiment, das aus der Situation der Zeit herauskommt, eine Gruppe von künstlerisch Schaffenden zu dem Versuch drängt, einmal aus der ästhetischen Zielsetzung des Kunstschaffens hinüberzuwechseln in eine ethische, der künstlerischen Betätigung einen Sinn und Zweck zu geben nicht von der Kunst, sondern vom Soziologischen her. . . . Überhaupt ist die Frage, ob es noch anständig ist, die Intimitäten des privaten Seelenlebens öffentlich zur Schau zu bringen. Wo geschieht das sonst noch?“ Wir sehen, das Problem liegt bereits offen.

Als Hermann Muthesius vor zehn Jahren bei der Kölner Werkbundtagung die Forderung nach Typisierung erhob, fand er mehr Widerspruch als Zu-

stimmung. Heute wäre das Stimmenverhältnis wohl umgekehrt, denn die letzten zehn Jahre haben vielen die Augen geöffnet über Weg und Ziel einer wahren Zeitkunst.

Es ist nun allerdings zuzugeben, daß es den Individuen der germanischen Rasse einfach im Blute liegt, eigene Wege zu gehen, das Gemeinsame dem Persönlichen zu opfern. „In dem zerklüfteten Wesen, in jenem zentrifugalen Bestreben, welches dem Deutschen von jeher eigentümlich war, liegt seine Fähigkeit einer unendlich reichen und mannigfachen Ausstrahlung auf das Welt- und Menschheitsganze beschlossen. Je mehr es ihm gelingt, in dieser Hinsicht aus der Not eine Tugend zu machen, desto vollkommener wird er sein Dasein gestalten. Seine Neigung, individuell zu sein, dem eigenen Kopf zu folgen, kurz, die sprüchwörtliche und politisch oft so nachteilig gewesene deutsche Uneinigkeit befähigt ihn ganz besonders, es auf künstlerisch-geistigem Gebiet weiter zu bringen als andere Völker.“ So hat Julius Langbehn, der Verfasser des anonym erschienenen Buches „Rembrandt als Erzieher“, das Wesen des Deutschen treu gezeichnet. Aber auch ihm ist es nicht entgangen, daß dieser Individualismus nicht letztes Ziel und Ende der Kunst sein könne; ihre Naturkräfte drängen zu Höherem, vom Einzelgültigen zum Allgemeingültigen: „Das letzte Ziel nationaler Kunst wie Bildung bleibt zwar stets: Monumentalität, Stil, Gebundenheit; aber zunächst muß das deutsche Leben sich lösen, ehe es sich binden kann; die Schleife muß gelockert werden, ehe sie sich wieder schürzen läßt. Drei Aufgaben sind es, welche jetzt der Deutschen harren, nämlich ihren Geist: erstens zu individualisieren, zweitens zu konsolidieren und drittens zu monumentalisieren. Jede folgende Stufe der Entwicklung ist ohne die vorhergehende undenkbar.“

Es ließe sich zwar mancherlei zu diesem Gedanken bemerken, aber ich glaube, daß Langbehn, wenn er heute sein Buch, das dereinst einen so ungeheuern Einfluß ausgeübt hat, wieder schreiben würde, selbst mit der ihm eigenen granitenen Sprache der Überzeugung Ausdruck verleihe, daß nun des Individualisierens mehr als genug geschehen und seine erste Mahnung über Erwarten und Maß gut befolgt worden sei. Heute drängt es über die Stufe des Konsolidierens hinaus — etwas Überreifes konsolidiert man nicht — den deutschen Geist zu monumentalisieren. Monumentalisieren aber heißt vor allem einmal Typisieren. Der Weg zur Monumentalität führt über den Typus. Wir sind schon zufrieden, wenn die kommende Kunst vorerst einmal diese nächste Wegstrecke zurücklegt und sich wieder zum Typus und damit zur Gemeinschaft zurückfindet. Mag man das nun die Wiederkehr einer neuen Klassik nennen, oder, in Hinsicht darauf, daß diese Klassik doch ein andres Gesicht tragen wird als die frühere, es anders bezeichnen, ist gleichgültig. Das also ist das Gebot der Stunde.

Das Gebot der Stunde. Vielleicht sagten wir besser: die Ahnung der Stunde. Denn eine solche wesenhafte Umstellung der Kunst kann nicht erreicht werden durch äußeres Gebot. Es nützt nichts, daß nun die Forderung an die Künstlerschaft ergehe, abzulassen von ihrem einseitigen Subjektivismus und sich auf ihr Verbundensein mit der menschlichen Gemeinschaft zu besinnen. Denn jede Programmkunst, die aus Manifesten und Forderungen herausgestaltet wird, ist ein künstlich Ding ohne Lebenskraft und Lebenswärme, ihre

Bewegungen sind Bewegungen einer an Fäden gezogenen Gliederpuppe. Lange genug mußten wir ja mit Verdruß, aber ohne Macht, es zu ändern, zusehen, wie die Künste infolge tyrannischer Bemutterung gar nicht mehr dazu kamen, sich gerade und aufrecht zu entwickeln; Tempo des Wachstums, Ansaß der Äste und Zweige, alles wurde fein säuberlich mit zahllosen pädagogischen Winken und moralischen Gewaltmaßnahmen vorgezeichnet. Wenn trotz all dieser Hemmnisse die Kunst doch ein wahres Zeitbild vermittelte, so kommt das davon, daß dieses Zeitbild, unendlich zerfahren und vielgestaltig, in dieser Hinsicht gar nicht verpfuscht werden konnte. Eine reine und ganz echte gesunde Kunst wächst von selbst aus dem Mutter Schoß der kulturellen Bedingungen heraus und streckt ihren Stamm gerade nach oben, der Sonne entgegen. Sie braucht keinerlei Weisungen unberufener Lehrmeister.

Das also möchte ich sagen: Die Vorbedingungen scheinen heute gegeben, daß die Kunst den Schritt wage vom Erlebnis zum Leben, vom Einzelnen zum Allgemeinen, von den Nerven zur Seele, vom Ich zum Wir, vom Zeitlichen im Menschen zum Ewigen im Menschen, vom Individuum zum Typus. Zuerst negativ. Wir haben übergenug von all den Bloßstellungen persönlicher Empfindungen. Sie sind wie Schellengeklingel, hart im Ton und von bescheidenster Reichweite. Wir möchten wieder einmal mächtige Turmglocken hören, deren majestätische Schwingungen hinaus schallen in die Lande und alles mit Feiertagsstimmung erfüllen. Unser Sehnen geht nach großer Form, nicht nach Farbenberauschung. Gewiß, auch die Farbe ist uns willkommen; sie soll aber der großen Idee, dem zeugungskräftigen Gedanken dienen, nicht herrschen. Das Physische der Kunst soll uns nicht in Fesseln schlagen, sondern sanft geleiten ins Metaphysische.

Die Anfänge sind gemacht. Das alles wollte der Expressionismus. Aber viel zu viel Kleidungsstücke hatte er noch vom toten Impressionismus geerbt, und er hat sie getragen, obwohl sie so wenig zu seiner Statur passen. Sodann entsprach seinem Willen nicht die Erfüllung. Denn das Geistige, das er herausholen wollte, blieb in weitaus den meisten Fällen in ganz individuellen Bedingtheiten befangen, es gelang ihm nicht, das Gitter des Ich-Käfigs zu durchschneiden und ins Freie zu dringen. Und seine Metaphysik führte meist in Abgründe, nicht zur Höhe; auf den Anruf erschienen Geister und Gespenster, aber nicht Geist. In den Vorbildern aus alter Zeit aber, in denen er sein eigenes Bildnis zu schauen glaubte, hat er nur das Subjektive entdeckt, nicht aber das, worauf es uns ankommt und was den alten Künstlern als Selbstverständlichkeit galt. Der gleiche Irrtum unterlief beim Urteil über die eigenen Bilder. Man glaubte den ersehnten Typus zu finden, wo doch alles vom Subjekt ausging und in ihm endete. Wir wollen indes nicht ungerecht sein und gerne zugeben, daß das Vollbringen dem Wollen noch gar nicht entsprechen konnte. Es mag zwar scheinen, daß Krieg und Revolution die denkbar stärksten Gemeinschaftsgefühle auslösten und damit die beste Grundlage für typische Kunst geben mußten. Aber zerstörende Katastrophen haben nur die Wirkung, daß gerade die feinfühligsten und zarten Menschen sich erst recht in das innerste Ich zurückflüchten. Sturm und Gewitter verhüllen den Weitblick.

So mußte es denn kommen, daß die Erlösung der Kunst aus ihrer Enge noch auf sich warten ließ. Heute hat man wieder, und das sind die posi-

tiven Gründe für unsre Hoffnung, mehr Zeit und Bedürfnis zum Sammeln großer Gedanken; der Materialismus ist zwar nicht praktisch — das wird er überhaupt nie —, wohl aber theoretisch überwunden. Man schaut von der Erde wieder zu den Sternen, vom Hinfälligen zum Bleibenden, vom Historischen zum Wirklichen, vom Endlichen zum Unendlichen, von der Welt zu Gott. Die religiöse Welle, von der man heute so viel spricht, ist nicht wieder zur Ruhe gekommen, sie ist vielmehr angeschwollen zu einem mächtigen Wogen-gang. Und diese religiöse Sehnsucht zielt nicht mehr wie noch vor zehn Jahren nach religiösem Erlebnis schlechthin, sondern nach dem religiösen Erlebnis innerhalb der festgefügtten Grundmauern der alten Kirche, bei der das Bleibende, Typische zu den ältesten Überlieferungen und unantastbaren Schätzen gehört. So hat es selbst ein Graf Keyserling in einem öffentlichen Münchener Vortrag, der freilich von der Presse geschämig totgeschwiegen wurde, verkündet. Auch die Philosophie zeigt ein deutliches Bestreben, aus dem impressionistisch schwankenden Subjektivismus sich in eine Welt von objektiv gegebenen Tatsachen zu flüchten. Könnte da der feinfühligste Registrierapparat der Kunst versagen? Mag die innere Wandlung und Gesundung auch erst langsam vor sich gehen, immer mehr bricht der blaue Himmel durchs Gewölk.

In Olching bei München hat Joseph Bergmann, einer der begabtesten Schüler Becker-Gundahls, die Kirchenapsis gemalt. Seine Leistung fand, wie heutigentags jede starke künstlerische Arbeit, ebenso viel Widerspruch bei den Liebhabern unsrer Heiligenbildchen wie Anerkennung bei Sachleuten, und zwar auch, ja gerade bei solchen, deren Studiengebiet das Mittelalter ist. In der Tat ist das Werk bei aller Herbhheit der Einzelheiten von einer feinen Eurythmie und Ausgeglichenheit und von einem sanften Wohl laut der farbigen Zusammenklänge. Bergmann gehört nicht zu jener Art Expressionisten, die der Naturstudien glauben entraten zu können. Zahlreich sind vielmehr die Studien, in denen er der Natur zu Leibe rückt. Sie gibt ihm aber nur das Rohmaterial für den künstlerischen Aufbau. Rhythmische Bewegung und geistige Steigerung sind das, was der Künstler hinzugibt. Das Zufällige und Einmalige der Naturstudie wandelt der Künstler ins Typische. Es war mir bei der Besichtigung des fertigen Werkes aufgefallen, daß gerade beim Antlitz des Heilandes, der die Mitte der Apsiswölbung beherrscht, diese Wandlung vom Einzelfall ins Typische am wenigsten vollzogen schien. Zwar war der Ausdruck ernst und würdig, und diejenigen, die das leugnen wollten, hatten entschieden unrecht, aber der ganze Schnitt des Kopfes zeigte noch ganz die auffallende Individualität des Modells, und dementsprechend ging auch die farbige Behandlung ins nuancenhaft Impressionistische, was der monumentalen Kunst am wenigsten frommt. Der Künstler hat offenbar selbst den Mangel gefühlt und, von richtigen Gedanken und Trieben geleitet, den Heilandskopf nochmals gemalt. Nun war der Wurf gelungen; die Figur ist ein später Nachfahr jener majestätischen Heilandsgestalten in altchristlichen Kirchen, die uns berühren wie ein Hauch des Ewigen. Dieser eine Fall ist eine deutliche Veranschaulichung dessen, worauf es mir bei dieser Studie ankommt, ein Symptom der Wandlung, die im Großen vor sich gehen muß und wird. Da Wandlungen in unsrer Zeit sich rasch zu vollziehen pflegen, mögen sogar die Älteren unter uns sie noch erleben.

Wird da unsrer Kunst nicht Unerhörtes zugemutet? Sie, die in jahrzehntelangem Ringen alle Farbewunder aus den Dingen herauszuzaubern lernte, die mit fast wissenschaftlicher Schärfe und Genauigkeit die Einzeldinge in ihren Besonderheiten ausschöpfte, die das Auge des Künstlers so hell und scharfsichtig machte, soll nun verzichten auf ihren Siegespreis, soll all das mühsam Erschaffte nur als Gerüst betrachten für einen Neubau oder vielmehr für die Wiederherstellung einer Ruine, die in Zeiträumen der Sorglosigkeit verfallen konnte und, wie man uns gelehrt hatte, mit Recht verfiel? Nun, wer sein ganzes Herz an diese Kunst der Nuancen, der Pflege des Peripherischen gehängt hat, dem wird es niemand verwehren, auch fernerhin seinen Lieblingsweg zu gehen. Ist es ja überhaupt, um es nochmals zu betonen, nicht ein äußerer Befehl zur Umstellung, sondern innerer Zwang, dem gerade die starken und tiefer gerichteten Künstler notwendig verfallen werden, wie ihr andere in der Stille wirkenden Meister bereits verfallen sind. Ein Leo Samberger z. B. hat schon lange, bevor man von Expressionismus redete, bei allem Reichtum individuell seelischen Gepräges die Umformung ins Typische vollzogen. Ihn hat seine Natur dahin gewiesen, wohin andere vom Geiste der Zeit gezogen werden müssen.

Also nicht darum handelt es sich, daß in Zukunft nun alle Künstler ins Große zu gehen versuchen, das gäbe vielfach nicht Größe, sondern Größenwahn; die kommende Kunst soll vielmehr, statt von Gemeinschaftskunst zu reden, sie auch in ihren bedeutendsten Vertretern anstreben und in irgend einem Grade erreichen. Daß typische Kunst die Zeitkunst ist, das möchten wir bald hören, eine Kunst also, nach der sich der Begründer der Beuroner Kunst bereits vor sechzig Jahren gesehnt hat und die er schon damals so schmerzlich vermisse, als er schrieb: „Die Mängel der letzten (der Anhänger der Cornelius-Schule) waren lediglich nur die Folgen ihres unklaren Verhältnisses zur Antike, die sie noch nicht so klar zu erfassen wußten, wie dies uns nach fünfzig-, ja achtzigjähriger Arbeit und archäologischer Forschung möglich ist, die Folgen ihrer nicht hinlänglich fundierten Formen- und Farbprinzipien. Auch sie waren bemüht, die Formensprache nicht einfach der Natur zu entnehmen, sondern sie in irgend welcher Weise zu idealisieren, zu vereinfachen, der Zufälligkeiten zu entkleiden; aber das alles blieb lediglich Gefühlsache des einzelnen. Ein Herumexperimentieren an der Natur bloß ‚per Gefühl‘ konnte aber zu nichts führen, mußte notwendig die Kunstgebilde flau, kraftlos, salzlos machen; das war keine Natur mehr, aber auch kein Stil, kein Typus, der mit der Natur harmonierte, der fest und sicher aus ihr herauskonstruiert, nach den Gesetzen der Natur über die Natur hinausgehoben war. Was fehlte, war das Monumentale, das Statische, das die Natur nicht haben kann, weil sie Augenblick ist, das aber die monumentale Kunst, vorab die religiöse, haben muß... Diese Schule mußte also an dieser Schwäche sterben, und derjenige Teil, der sich ‚die Nazarener‘ nannte, der das Religiöse ex professo als Beruf erwählte, mußte ebenso außer Kurs kommen; denn Ideen, die bloß mit dem Fund der Naturstudien verarbeitet sind, wenn auch mitunter als Manier ein Lichtstrahl eines alten Meisters darauf zu fallen scheint, geben bloß eine ‚illustrative‘, aber keine ‚typisch-monumentale‘ Kunst“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ästhetik der Beuroner Schule.

Das ist sehr scharf gesehen. Nur möchten wir keineswegs die Typik antiker Stile wiedererweckt wissen. Da heute weniger als damals ein Einfluß archäologischer Wissenschaft auf die Entwicklung der lebendigen Kunst besteht, ist das ja nicht zu befürchten. Auch möchten wir glauben, daß in der typischen Kunst der Zukunft wie in jeder echten Kunst dem warmen Gefühl, dem künstlerischen Instinkt eine wichtigere Rolle zukommt als dem Zirkel und der Mathematik.

Eine Kunstschöpfung, die lediglich individuelle Züge trägt, verdient kein längeres Leben als ihr Schöpfer. Die Welt hat nicht viel an ihr verloren. Dagegen hat eine gütige Vorsehung darüber gewacht, daß uns noch Kunstwerke in reicher Zahl über Jahrtausende hin erhalten blieben, die ob ihrer inneren Größe nicht der Dauer eines Menschenlebens, sondern der Dauer des Menscheitslebens wert sind, weil keine babylonische Sprachverwirrung imstande ist, die Verständlichkeit und Eindringlichkeit ihrer Sprache und Gebärden zu unterdrücken. Das Wort, das sie einmal gesprochen, tönt weiter und verliert nie seinen ehernen Klang. Man sagt, daß einmal ein Geschlecht von Riesen die Erde bevölkert habe. Unter den Werken der Künste hat es ein solches Geschlecht von Riesen gegeben, das am Anfang der Geschichte steht als Mahner und Wegweiser. Lange genug hat man diese Mahner überhört. Heute ist die Stunde gekommen, wo der Feuer Samen, den sie aussenden, Zunder und Nährstoff findet in den Seelen.

Schon aus vorgeschichtlicher Zeit sind uns Tierdarstellungen erhalten, die innerer Größe nicht entbehren. Ich habe darauf bereits in der Abhandlung „Von primitiver Kunst“ (Dez.-Jan.-Heft 1923) hingewiesen. Weit bezwingender aber noch sind die machtvollen Werke der alten Ägypter, so machtvoll, daß schwache Zeiten allemal unter ihrem Druck litten. Wie ewige Wahrzeichen ragen sie auf, diese Pyramiden und Sphinge, diese Riesenstatuen von Königen und Königinnen, diese Memnonskolosse und streng gegliederten Reliefs, diese wuchtigen Pylonen und Säulenwälder, diese in sparsamsten Farben aufgetragenen Malereien und Bilderschriften. Vom Hauch des Ewigen umweht, von der Zeit getragen und doch scheinbar zeitlos in ihrer unerschütterten und unerschütterlichen Ruhe und Festigkeit, erfüllen sie uns Menschen eines von Wirbeln und Strömungen erfaßten Zeitalters mit wehmütiger Sehnsucht. Wir hassen das grausame Menschenleid und die harten Grunddienste, durch die diese Riesenwerke erkaufte werden mußten, und stehen doch erschüttert und bezwungen vor den Schöpfungen selbst und ihren Geheimnissen von Maß und Zahl. Die Wiederaufdeckung des Tutanchamun-Grabes ist darum gerade für unsre Zeit von besonderer Bedeutung.

Ein biegsamerer Geist beherrscht die Typik der Griechen. Bei den Primitiven hat sich zwar noch etwas vom mystischen Schimmer und der seelischen Unergründlichkeit der ägyptischen Kunst über die Werke gelegt, aber die Klassik hat sich frei gemacht von Geheimnis und Übertwelt. Das Ideal irdischer strahlender Schönheit und Klarheit hat dieses lebenbejahende sinnensfreudige Volk umstrickt. Wir Hartgeprüften und Geschlagenen, von überirdischen Sehnsüchten Gepeitschten gewinnen kein rechtes Verhältnis mehr zu dieser Art von Typik.

Ungleich nachhaltiger und tiefer ergreift uns die Typenwelt der altchristlichen Kunst, selbst dort, wo die künstlerische Form hinter dem symbolisierten

Gedanken zurückbleibt, wie zumeist in den Katakomben. Die christliche Seele, die in diesen Gebilden schlummert, ist so stark, daß sie selbst aus einem gebrechlichen Leib noch ein Gefäß ewiger Gedanken macht. Was ist es denn, was uns immer wieder nach Ravenna und Rom und Sizilien führt, wenn nicht die ehrwürdigen Überreste alter Mosaiken und Malereien, in denen sich so oft eine erstaunlich große Form bei lebendigem Architekturgefühl und Schlichtheit des Gedankens offenbart, dabei ein mystisches Leuchten und Gluten, das unsre Seele von der Schwerkraft des Irdischen loslöst. Unpersönliche Feierlichkeit führt uns hinaus aus der Welt des Mannigfaltigen mitten hinein ins christliche Gedankenzentrum, von der Arbeit der Hände zum Falten der Hände.

Und die Kunst im Osten? „In der byzantinischen Malerei im Osten kristallisiert sich die religiöse Malerei mehr und mehr in typischen, herkömmlichen Formen, die das Besondere und Persönliche abstreifen. Es entstehen Kunstbücher, in denen gesagt wird, wie die einzelnen heiligen Geschehnisse und Gestalten dargestellt werden sollen. Viele so entstandene Bilder machen einen fast abstoßenden Eindruck, viele andere überraschen nicht nur durch die Tüchtigkeit der Technik, sondern besonders durch den Ernst der Auffassung, die Tiefe der Gedanken und die Komposition, Vorzüge, die oft selbst in der Schablone nachklingen. Es liegt etwas unumstößlich Richtiges, Zwingendes darin: es ist unmöglich, etwas anderes darin zu sehen als religiöse Malerei.“<sup>1</sup> In seinen Worten ist kurz und bündig das Wesentliche gesagt. So bedenklich es uns anmutet, die Grundsätze der Malerei in kleine und kleinste Rezepte zu bannen, wie es etwa im Malerbuch des Berges Athos geschehen ist, so hat sich doch daraus eine Jahrhunderte überdauernde feste Tradition entwickelt, die in den Ländern des orthodoxen, griechisch-katholischen Bekenntnisses sich weiter erbte mehr oder weniger bis in unsre Zeiten. Wenn man die Tafeln des kostbaren Werkes *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe* von N. P. Lichatschew<sup>2</sup> durchmustert, spürt man die religiöse Inbrunst, die sich an so festgegründeter Typik immer wieder entzündet, in der eigenen Seele. Ja wir könnten geradezu zur schmerzlichen Frage gedrängt werden, ob eine solche „Erstarrung“ nicht doch vielleicht besser sei als ungebändigter Fortschritt. Wem verdankt das russische Volk trotz seiner vielen Fehler und Gebrechen seinen kindlich-lebendigen Glauben als der ehrwürdigen stillen Predigt seiner Ikonen und den eifersüchtig behüteten uralten gottesdienstlichen Formen, die selber wieder typisch sind? Ist nicht Gott selbst, der ruhend wirkt und wirkend ruht, das Vorbild einer solchen Erstarrung, die von innen heraus immer wieder neues Leben gebiert wie das Ei, das sich äußerlich von den andern kaum unterscheidet?

Im abendländischen Westen schritt die Entwicklung vom Typischen zum Individuellen viel rascher voran. Bis weit ins Mittelalter hinein herrschte allerdings der Typus, bald strenger bald weniger streng. Heinrich Wölfflin hat vor einigen Jahren — erstmals 1918 — die Bamberger Apokalypse, eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000, herausgegeben, die ein Musterbeispiel mittelalterlicher Stilstrenge und gewollter Typik ist, in der Form oft äußerst herb, aber klar und überzeugend im Gedanklichen.

<sup>1</sup> Albert Ruhn O. S. B., Grundriß der Kunstgeschichte.

<sup>2</sup> Leipzig 1906.

Von der Zeit der Renaissance behaupten geistreiche Leute, daß sie das Individuum befreit habe. Wie weit das im Leben galt, mag dahingestellt sein, in der Kunst blieb jedenfalls das Typische im Übergewicht bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Dagegen hat die germanische Gotik eine früher und auch später wieder unerhörte Realistik und Individualität ausgebildet. Waren das bereits Vorzeichen der Reformation? Die Renaissancekünstler wollten christlichen Geist in antike Formen zwingen, die der Mystik und Innerlichkeit des christlichen Gedankenkreises am wenigsten gerecht werden. Das Studium der Natur bildete die Grundlage der neuen retrospektiven Kunst, der Schönheitskanon das Ideal. Aber das Übermenschliche, das einer monumentalen Kunst eigen sein muß, wurde um so weniger erreicht, je mehr man sich in die Natur versteifte. Ein Michelangelo war darum kühn genug, die Natur der Größe eines Gedankens anzupassen und nicht umgekehrt die Natur zu fragen, wie viel an Gedanklichem sie hergebe. Der menschliche Geist kann die blinden Gesetze der Natur in der realen Welt nicht ändern, wohl aber kann es der Künstler in seiner Kunst. Diese hätte kein Recht auf Dasein, wenn sie das nicht vermöchte.

Eine besondere Art von Typik hat die Nazarenerzeit herausgebildet. Diese meist frommen Künstler empfanden recht wohl, den kühlen Geist des Renaissanceideals, der das Zarteste und Feinste des christlichen Herzens unausgesprochen ließ. Ihre Kunst wurde ein Amalgam aus der Empfindungswärme der Frührenaissance und der naturgebundenen Form Raffaels. Overbeck und Steinle, Führich und Veit und manche andere haben unter solchen naturgemäß nicht gerade günstigen Bedingungen Werke geschaffen, die auch uns Heutigen noch wie Ruheplätzchen auf mühsamen, ermüdenden Wegen vorkommen. Innere Größe und Monumentalität waren ja freilich nicht Sache der Nazarener; von Cornelius abgesehen, waren sie zu sehr mit romantischen Idealen erfüllt und der religiösen Idylle ausgeliefert. Beim Volke, das Großes gern für Liebenswürdiges hingibt, hat ihre Kunst stets lebhaften Widerhall gefunden und findet ihn heute noch, ja alle Umstände deuten darauf hin, daß sie über kurz oder lang auch in Kunstkreisen eine neue Auferstehung feiert. Die Künstler wollten damals keine art pour l'art, sondern sie suchten einen Ausdruck ihrer frommen Gefühle zu gestalten, der auch auf den Beschauer sittigend einwirken sollte. Diese Absicht ist ihnen so gut gelungen, daß ihre Kunstart geradezu normativ für die spätere Kunst wurde bis auf unsere Zeiten. Der Typus des Andachtsbildes war der Schablone ausgeliefert; Schwindsucht wurde die erbliche Familienkrankheit.

Kulturell ist das, wie ich schon früher einmal ausgeführt habe, sehr zu beklagen, religiös ist es aber ebensowenig verwerflich wie die Freude und Erbauung eines Bauernmalers an seinen ungeschickten derben Figuren. Solche Bilder wollen eben, wie schon im Begriff Andachtsbild liegt, lediglich Brücken sein ins Jenseits. Für eine Brücke aber ist es gleichgültig, ob sie schwankes Holzgerüst ist, oder nüchterne Eisenkonstruktion oder ein steinernes architektonisches Meisterstück. Es kommt nur darauf an, daß sie uns ans andere Ufer führt. Ähnlich spricht Hausenstein in seinem neuen Buch „Fra Angelico“: „Besser zur Not die Simplizität, der Ungeschmack der neuen Heiligenfiguren in ererbten Kirchen als die Anwesenheit des neuen ‚Künstlerischen‘, das nicht

fähig wäre, sich in der Unbedingtheit der Andacht auszulöschen, weil es ja aus sich selbst kommt, aus dem „Künstlerischen“. Ein anderer Moderner, Paul Westheim, sagt in seinem bereits erwähnten Aufsatz: „Vielleicht ist es albern und altjüngferlich, sich immer wieder larmoyant darüber zu entrüsten, daß die Masse künstlerisch amoralisch ist, daß sie im Kitsch verkommen sei. Vielleicht ist die Kunst in Artistik verkommen. Vielleicht ist die Masse in ihrem Verhalten gesünder, wenn sie von den Kunstproblemen der Kunstbessenen nichts wissen will, wenn sie sich nicht scheut, Freude an dem zu haben, was ihr nun einmal Freude macht.“ Schriftsteller, die das Volk wohl besser kennen als die genannten Modernen, waren über diese Verhältnisse nie im Zweifel. So sagt Alban Stolz einmal: „Das frömmere Volk fragt nichts nach schön gemalten Bildern, kniet aber mit Andacht vor einem Muttergottesbild, das braun oder schwarz im Gesicht ist, oder vor einem gar unschönen traurigen Kruzifix; denn es sucht im Bild kein Portrait der himmlischen Person, sondern nur ein Denk- und Erinnerungszeichen an dieselbe.“ Und Rosegger schreibt in seinem Roman „Das ewige Licht“: „Das Bildnis schafft der Künstler, die Gottheit legt der Betende hinein.“

Die schärfste Abwendung von nazarenischer Formgesinnung kennzeichnet das Wesen der Beuroner Kunst, vorab ihres Begründers P. Desiderius Lenz. Wir haben schon gehört, wie wenig er von den Nazarenen für eine wahrhaft typisch-monumentale Kunst erhoffte, die sein Traum war, seitdem er über den Formrätselfn der ägyptischen und primitiv-griechischen Kunst brütete. Was er wollte, hat er zum erstenmal in der Mauruskapelle bei Beuron verwirklicht, und es ist bezeichnend genug, daß dieses heute so viel bewunderte Werk von Meister Steinle abgelehnt wurde. Hier standen eben zwei künstlerische Weltanschauungen einander gegenüber. Die benediktinische Seele des einen suchte das liturgische Ideal in seiner ehernen Prägung, eine erhabene gottesdienstliche Kunst, die sich weniger um die Menschen kümmert als um Gott, der Frankfurter Meister dagegen eine menschlich überzeugende fromme Kunst. Selten genug gelang es Lenz, sein Ideal ohne jeden Kompromiß durchzuführen, wo es ihm aber gelang, da stehen wir auch schon an der Grenze, wo künstlerische Typik in abstrakte Begriffskunst umschlägt.

In der profanen Kunst hatte zur selben Zeit, wo Lenz seine Reformgedanken durchführte, Hans von Marées in endlosem und schmerzlichem Ringen die große monumentale Form angestrebt. Niemand wird sich bei der völligen Vereinsamung seines Strebens darüber wundern, daß er nur selten über dekorative Wirkungen hinauskam. Ähnlich war es ja auch mit Puvis de Chavannes in Paris. Der französische Charakter mit seinem unruhig sprühenden Geist ist für die Schaffung monumentaler Form an sich schon weniger geeignet. Wo sie versucht wird, artet sie leicht in akademische Steifheit aus, worauf bereits Langbehn hingewiesen hatte. Indes: schon der Wille zum Großen heischt unsere Bewunderung. Marées' Freund Hildebrand versuchte auf seinem Gebiet der Bildhauerei Ähnliches. Auch er wollte, wie er selber schrieb, „die ruhige, durch keinen äußern Einfluß aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Existenz“. Selbst wo er Bildnisse schuf, wußte er das Individuelle, ohne es zu verwässern, ins allgemein Menschliche zu steigern. Es ist klassischer Geist, der in seinem Werk fortlebt. Die Riesenstatue der Pallas Athene, die Franz Drexler für

die Münchener Maximiliansbrücke schuf, atmet ganz den gleichen Geist einer ruhig abgeklärten und doch erhöhten Menschlichkeit. Von geradezu architektonischem Wuchs, und in dieser Hinsicht an die ägyptischen Skulpturkolosse erinnernd, ist Lederers Bismarck am Hamburger Denkmal.

Alle diese Künstler jedoch sind Ausnahmen inmitten einer ganz dem Naturalismus verschriebenen Zeit. Das Einmalige, Individuelle, Naturalistische sind eben suggestiv wirkende Verführer, denen die westeuropäische Kunst seit den Zeiten des Mittelalters immer wieder unterlag. Der Kampf zwischen Naturalismus und Typismus endete meist mit der Niederlage des letzteren, und nur einzelne Meister konnten sich gegen den Ansturm behaupten. Heute ist als Frucht zahlloser Enttäuschungen wenigstens Erkenntnis und Trieb nach einer großen überindividuellen Kunst mächtig hervorgebrochen, und es ist nicht zu leugnen, daß bereits hoffnungsvolle Ansätze vorhanden sind.

Typisch monumentale Kunst, ist mehr noch als alle andere echte Kunst, Dichtung im eigentlichen Sinn. Sie muß verstreuten Gehalt sammeln, das auseinanderliegende verdichten, konzentrieren und zusammenschließen, die an einzelne Individuen abgegebenen und mit künstlerisch Wertlosem gemischten Züge einen. Ein Künstler, der sich nun daran machen wollte, in einem langsamen rationalen Prozeß die Merkmale der Monumentalität zu verwirklichen, würde sie bestimmt nicht erreichen. Nicht durch Abstraktion, Induktion, überhaupt durch keinerlei verstandesmäßige Denkhandlungen kommt ein solches Werk zustande, sondern einzig durch Intuition. Nur ein großer Geist — der auch in einem wenig moralischen Menschen bestehen kann — bringt die überzeugende Kraft instinktiver Synthese auf, die der monumentale Stil erheischt. Großes und Aufgeblähtes sind nicht dasselbe. Will der Künstler überzeugend Übermenschliches schaffen, dann muß er selbst ein Übermensch sein, sonst wirkt sein Werk wie Anmaßung.

Diesen übermenschlichen Charakter der monumentalen Kunst hat Alois Wurm in seinem vortrefflichen Büchlein „Worauf es bei der Kunst ankommt“ folgendermaßen gezeichnet: „Ein Blick auf einen Propheten oder eine Sibylle Michelangelos an der Sixtinischen Decke zeigt, welcher Art die monumentale Übermenschlichkeit sein muß. Sie muß aus Wesen, Drang, Sehnsucht des Künstlers entstehen, also aus tiefen, inneren, lebendigen Kräften, die mit unwiderstehlicher Gewalt auf das hindrängen, was alles Menschliche an Wesen und Gehalt und an Form überragt. Denn du darfst nicht meinen, daß das Monumentale eine Frage der bloßen Form sei. Immer ist es ja ein Leben, das die Form treiben muß, weil sonst nichts als Leere oder Hohlraumform entsteht. Dieses gewaltige, übermenschliche Leben muß man also in einem monumentalen Gemälde spüren. Sonst ist der Form schon von vornherein nicht zu trauen. So ist es auch in der Sixtinischen Kapelle. Da ist keine der großen Gestalten, die nicht ein Ungeheures an Leben ausströmte, und es ist nicht verwunderlich, wenn ein „natürlicher“ und „klassischer“ Mensch wie Goethe sich von der übermenschlichen Gewalt dieses Lebens bedrückt fühlte. Wenn du nun mit der Erwartung, solch übermenschliches Leben zu finden, an die modernen Bilder herangehest, die man dir als monumental bezeichnet, wirst du in der Regel eine Enttäuschung erleben. Denn das gerade findest du nicht,

wohl aber krampfhaftes Ansprünge darnach, oder ein äußeres Tun, als ob eine übermenschliche Kraft da wäre.“

Ein weiteres Formelement hat die monumentale Kunst mit der Dichtung gemein, das Rhythmische. Ist das Werk zur Symbiose mit einer Architektur bestimmt, dann tritt dieser Rhythmus, der sonst ein innerer sein kann, auch nach außen. Es bilden sich Vers und Reim. Unter den neuern Künstlern hat Hodler dieses Element fast zu sehr betont. Die kommende Kunst wird diesen Rhythmus schon als Reaktion gegen die Prosasprache, die in der Kunst der letzten Jahrzehnte zumeist herrschend war, übernehmen und sich vor Übertreibungen hüten müssen. War es ja immer schon das Verhängnis einer Kunstreform, daß ein an sich richtiges Prinzip nun der Hypertrophie verfiel.

Lyrisches und Intimes, Spießbürgerliches und Biedermeierisches, Humoristisches und Impressionistisches widerstrebt jeder Monumentalisierung. Menschliches und Unmenschliches lassen sich nicht ins Übermenschliche strecken. Das gäbe unerträglichen Schwulst und jene Art von Pathetik, die uns in der Kunst des 19. Jahrhunderts oft so sehr mißfällt. An den Toren der Monumentalität steht der Ernst, der tiefe Blick in Leben und Seele, die leidvolle Diskrepanz zwischen Sein und Sollen, oder aber eine beseligte Loslösung von allem Irdischen. Monumentalität ist sodann nicht eine Angelegenheit des Formats, sondern der Gesinnung und Formkraft. Darum kann auch schon die flüchtigste Skizze auf einem Stückchen Papier durchdrungen sein von der geistigen Größe, die den Sauerleim monumentaler Größe bildet. Sollte diese Grundgesinnung des Ernstes unsrem Volk, das seit einem Jahrzehnt so Schreckliches erleidet und trotzdem noch nicht zusammengebrochen ist, so fremd sein? Ausländer, die nach Deutschland kamen, haben gerade diese ernste Grundstimmung des deutschen Volkes als ersten überwältigenden Eindruck empfangen. Das Wort „monumental“ ist aus der Wurzel des lateinischen Wortes *monere*, d. h. „mahnen“ gewachsen. Wahre Monumentalität erfordert darum einen durch den Künstler so sehr erhöhten Gegenstand, daß er ob seiner Bedeutung als Mahner für die Menschheit erscheint. Wir finden diesen Geist und die ihm entsprechende Form z. B. in den beiden Meisterwerken August Weckbeckers, dem Denkmal des Kardinals Bettinger im Münchener Liebfrauenhof und in der Herz-Jesu-Statue, die der Künstler für die Domkirche in Solothurn gefertigt hat.

Die Gewalt einer künstlerischen Eingebung kann so groß sein, daß sich unter dem fiebernden Griffel des Meisters die Formen der Natur recken und dehnen, um dem gewollten Ausdruck dienstbar zu werden. Formzertrümmerung hat man das genannt. Es ist aber in Wirklichkeit Formaufbau, Formschöpfung. Zertrümmert wurde nur der aus der Natur geholtene Anreger. Der Expressionismus hat diesen an sich nicht anfechtbaren Grundsatz zu Tode geritten; meist blieb er im Negativen stecken, ohne Positives zu bieten. Selbst den Figuren eines Lehmbruchs fehlt nur allzu oft die Harmonie zwischen den übermäßig gestreckten Formen und dem dadurch beabsichtigten Ausdruck. Es sind sozusagen mehr Mittel angefordert, als nötig gewesen wären. Der Künstler hatte sein letztes Wort nicht mehr sprechen können. Es hätte ohne Zweifel „Zurück“ gelautet.

Ist es nötig, daß ein monumentales Kunstwerk irgend ein dramatisches Motiv behandle — dramatisch hier im weitesten Sinn genommen, nicht nur von Spiel und Gegenspiel verschiedener Personen, sondern auch von der innern Zerrissenheit einer Einzelseele? Gerade der eben genannte Lehmbruck mit der seelischen Ausgeglichenheit vieler seiner monumentalen Figuren lehrt uns, daß vielleicht die höchste Stufe der Monumentalität über dem Getriebe menschlicher Handlungen und innerer Kämpfe zu suchen ist. Es gibt nicht nur übermenschliche Leidenschaft, sondern auch übermenschliche Ruhe, und wie diese letztere Ziel und Sehnsucht unsrer Herzen ist, so ist sie auch Ziel und Sehnsucht einer erhabenen Kunst. Nicht nur der Geist eines Michelangelo, sondern auch der Geist der alten Mosaikisten, der den ehrwürdigen altchristlichen Opferstätten ihre künstlerische Wunderkraft verleiht, hat sein Feuer am Feuer des ewigen Weltenschöpfers entfacht. Dramatische Monumentalität. Keine lange Rede kann ihr Wesen so klar legen, wie eine Betrachtung der Rethelschen Fresken im Aachener Rathaus und ein Vergleich mit den andern Bildern des gleichen Saals, die, an Format und Figurenreichtum gleich groß, an künstlerischem Muskelschwund leiden. Wir haben den großen Krieg wenigstens innerlich mitgekämpft und mitgelitten. Eine Unzahl von Bildern und Zeichnungen sind durch ihn angeregt worden. Noch fehlt das monumentale Bild, das alle einzelnen Züge „dichtet“, das Wort im obengenannten Sinn genommen. Auch eine Aufgabe der kommenden Kunst. Gelassene Monumentalität. Wir leben im Zeitalter der liturgischen Bewegung oder vielmehr der Bewegung zur liturgischen Ruhe. Von Mystik träumen nicht nur Christen, sondern auch Außenstehende. Sollte das alles ohne Einfluß bleiben auf die Gestaltung der künftigen Kunst?

Die Farbe hat im monumentalen Stil keine optischen Ziele. Es kommt nicht auf den Augenreiz an, sondern auf die Symbolkraft der Farbe. Und wie das Thema des Bildgedankens hinausgesteigert ist über die Wirklichkeit, so kann auch die Farbe naturalistische Gebundenheit nicht brauchen. Gerade weil sie gegen die Grundsätze des Impressionismus nicht herrschen will, sondern dienen, und nur die geistverwandte Begleitung zu stellen hat für das, was dem Wesen nach bereits im Melodiegang des Themas ausgesprochen ist, wird sie sich nicht laut vordrängen. So hat es die alte Monumentalmalerei gehalten, so auch die moderne, wie ein Blick auf Hodler und Egger-Lienz zeigt. Die nazarenischen Kartonmaler waren also dem richtigen Gedanken durchaus auf der Spur. Ihnen galt die Farbe als Nebensache, aber ihre farbigen Akkorde waren meist schlecht gewählt. Auch in dieser Hinsicht hat der Expressionismus der kommenden Zeit bereits Vorarbeit geleistet: die Farbe als Symbolwert ist ja eine seiner Wesenseigentümlichkeiten.

Monumentaler Haltung gegenüber bleibt die dekorative Malerei im Rhetorischen stecken. Es gibt Redner, die alle Kniffe ihrer Kunst beherrschen und durch allerlei Außerlichkeiten ihre Zuhörer blenden. Es gibt aber auch andere, deren rein rednerische Begabung gering ist, die es aber trotzdem verstehen, uns vom ersten Satze an in ihren Bann zu ziehen. Hier ist es der geistige Gehalt, der wirkt, dort der Schein. Hier werden wir überzeugt, dort überredet.

Aber nun habe ich soviel von Monumentalität gesprochen, obwohl diese doch gerade wegen ihrer geistigen Forderungen an den Künstler nur eine An-

gelegenheit Weniger sein kann und keinerlei Hoffnung besteht, daß die kommende Kunst als gemeinsames hervorstechendes Merkmal monumentalen Charakter tragen wird. Wir müssen froh sein, wenn einmal gründlich mit der leidigen Subjektivität und der eiteln Selbstbespiegelung aufgeräumt ist.

Aber vielleicht sind der monumentalen Begabungen doch mehr als es scheinen möchte. Wie viele von ihnen sind schon unterdrückt worden, weil denen, an die sich das Kunstwerk wandte, das Menschliche lieber war als das Übermenschliche, ein oberflächlicher Schein lieber als tragische Tiefe und heroische Größe. Man denke nur, welche Schwierigkeiten ein Kethel zu überwinden hatte, bis er die ihm gebührende Anerkennung fand. Auch ein Becker-Gundahl hat diese seine beste Eigenschaft nie so recht zur Entfaltung bringen können, während Künstler wie Stuck und Fritz Erler, schmeichelnde dekorative Talente, von Beifall umrauscht waren. Einem Leo Samberger hat eine verständnislose Umwelt gerade die tiefste und stärkste Seite seines künstlerischen Wesens vorzeitig geknickt — die Tragik eines Schicksals, an der er zeitlebens leidet. Zwar sind auch die meisten seiner Bildnisse Kunstdenkmale von unvergleichlichem Wert, in denen sich Typus und Individuum, Größe und Alltäglichkeit die Hand reichen, aber nie war das die größte Sehnsucht seines Herzens. Diese ging vielmehr weit hinaus über die Welt der Erscheinungen. Das hat Richard Muther trotz oder vielleicht gerade wegen seiner impressionistischen Einstellung richtig gefühlt, wenn er über den Künstler schreibt: „Das Sondermenschliche, Individuelle soll hineingesteigert werden ins Typische, allgemein Menschliche, ja Unheimliche, Dämonische, das Körperhafte, die Form, die Wirklichkeit tritt zurück. Etwas Übersinnliches, die Ahnung einer andern unbekannten Welt, in die die Gestalten hineinschweben, oder aus der sie herauskommen, sollen die Betrachter umfassen“ (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, Bd. 3).

Unsre katholische Kunstkritik wußte mit einer Erscheinung wie Samberger vorerst nichts anzufangen. Man konnte Urteile über den Künstler lesen, die sein Wesen in jeder Hinsicht verkannten. Solche Urteile, die vom Standpunkte kirchlicher Zweckkunst ja verständlich sind, waren damals fast allgemein, und sie sind es gewesen, die eine der größten Hoffnungen für monumentale Kunst aus ihrer natürlichen Bahn geworfen haben.

Was kann aus solchen Erfahrungen für ein anderer Schluß gezogen werden als der eine: Achtet auf die Talente! Stoßet nicht ab, sondern fördert mit Liebe und Geduld. Das Große wäre nicht groß, wenn es nicht ungewöhnlich wäre. Warum also haben wir eine so große Scheu vor allem Ungewöhnlichen? Etwas, weil wir selber zu klein sind, unser Fassungsvermögen zu gering? Eine Gewissensfrage.

Josef Kreitmaier S. J.