

Der Barometerstand der Kunst

Gestern noch neigte sich der Zeiger gegen „Sturm“, heute steht er zwischen „schön“, „windstill“ und — „sehr trocken“. Mit Staunen nehmen wir wahr, daß die altehrwürdige, von der modernen Kunst mit Knüppeln niedergeschlagene und flüchtig gegangene Schönheit wieder nach Europa zurückgekehrt ist und sich wieder öffentlich zeigen darf, mehr noch, daß man ihr grüßend zuwinkt. Als ich vor fünf Jahren an dieser Stelle — übrigens nicht als erster — von den Todeszuckungen des Expressionismus sprach, gab es da und dort staunende und ungläubige Gesichter, auch erregten Widerspruch vonseiten solcher, die sich ihm auf Gedeih und Verderb angeschlossen hatten. Heute sind solche Stimmen verstummt, denn der Verlauf der Entwicklung mußte auch sie überzeugen, daß wir richtig gesehen hatten und daß in den letzten Jahren, zuerst ruhig und unvermerkt, dann immer klarer und deutlicher, ein anderes Kunstideal aufstieg und zusehends an Boden gewann, ganz entsprechend der Wende zum Objektiven, die die neueste Philosophie kennzeichnet, wobei zu bemerken ist, daß von einer direkten Abhängigkeit der Kunst von der Philosophie nicht die Rede sein kann, beide vielmehr instinktiv dem gleichen Leitstern folgen.

Nicht über Nacht ist es so gekommen; es bedurfte mehrerer Jahre, bis die treibende Kraft des Expressionismus sich verlangsamte, die der neuesten Kunst sich beschleunigte, um schließlich einen erheblichen Vorsprung zu gewinnen. Expressionisten sind auch heute noch auf dem Wege, sogar Impressionisten, aber sie haben das Präsidium abgeben müssen. Es braucht wohl nicht ausdrücklich hervorgehoben zu werden, daß wir hier die Worte Impressionismus und Expressionismus in dem zeitgeschichtlichen Sinne fassen, den sie in den letzten Jahrzehnten erhalten haben, denn an sich ist jede wahre Kunst ihrem Begriffe nach Impressionismus und Expressionismus, Aufnahme und Abgabe, auch die neueste. Was dem Expressionismus im engeren Sinne sein Gepräge gab, war die unerhörte seelische Leidenschaft und Dynamik, die die Formen der Natur zerriß, ja zerreißen mußte, um das innere Erlebnis Bild werden zu lassen.

Wollen wir verstehen, was nun geworden ist, so müssen wir zurück in jene Jahre, wo die expressionistische Woge zum ersten Mal über das Ufer schäumte, wo man „vor den neuen Werken wie im Traume stand und die apokalyptischen Reiter in den Lüften hörte“. Kandinsky und Franz Marc, die damals an der Spitze der Bewegung standen, den Blauen Reiter dirigierten und unter dem gleichen Namen Ausstellungen veranstalteten, hatten wohl kaum geahnt, daß in ihr eigenes Nest ein Ruckucksei gelegt war, aus dessen Verschalung die heutige Kunst schlüpfen sollte. Gerade die Unklarheit des eigenen Programms und infolge davon die Heranziehung ganz verschieden gearteter Künstler in einer an sich nicht gerechtfertigten Weitherzigkeit ist als Grund dafür anzusehen, daß sie nicht nur die Väter des Expressionismus, sondern auch des heutigen Objektivismus geworden sind. Schon in der ersten Ausstellung des Blauen Reiters in den Jahren 1911/12 stand an der Spitze des Katalogs, außerhalb der sonst durchgeführten alphabetischen Reihenfolge, der Name des Franzosen Henri Rousseau, dem ein paar Jahre später Wilhelm Uhde eine Mono-

graphie gewidmet hat. Und in dem Buch „Der Blaue Reiter“ wurde sehr viel Gewicht auf bayrische Motivbilder und russische Volkskunst gelegt, die doch ihrem Charakter nach durch eine Welt von den Werken Marcs und Kandinskys getrennt sind. Einzig die gänzliche Verschiedenheit von allem, was akademische Kunst heißt, ist das, was gemeinsam ist. Die Neue Sezession, die das Erbe des Blauen Reiters übernahm, hatte schon bald Künstler in ihren Kreis einbezogen wie Alexander Kanoldt, Menze, Schrimpf, die zwar anfänglich noch nicht ganz mit sich fertig waren, aber stets allem Dynamismus abhold waren und heute schon als die Klassiker der neuen Sachlichkeit gelten dürfen.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß das Grundprinzip des neuen Realismus auf den genannten Henri Rousseau (1844—1910) zurückgeht, auch wenn die Schöpfungen der eben erwähnten „Klassiker“ den Infantilismus des französischen Genossen überwunden haben. Denn von der „neuen Klassik“, nach der die „neue Sachlichkeit“ unverkennbar strebt, ist Rousseau noch sehr weit entfernt. In der diesjährigen internationalen Ausstellung in Dresden hatte man Rousseau ein eigenes Kabinett eingeräumt. Die dargebotenen Bilder genügten durchaus, um über Wesen und Wert dieses Künstlers klar zu werden, der zwar den unausrottbaren Trieb, zu malen, nicht aber den gleichen Trieb, zu lernen, hatte und darum auch nie viel weiter kam als die besseren bäuerlichen Maler von Motivbildern. Eines aber besaß er: eine staunenswerte Geduld, die nicht müde wurde, jedes einzelne Blatt einer Urwaldlandschaft in der Stilisierung, die jedem primitiven Menschen und jedem zeichnenden Kind eigen ist, hingebungsvoll auszuführen. Das war sein Streben nach Sachlichkeit. Es versagte völlig, wo es galt, eine bestimmte Form herauszuarbeiten. Seine Menschenfiguren sind hölzern, seine Tierdarstellungen kindlich unbeholfen. Die Kasse z. B. auf dem großen Bildnis seiner ersten Frau ist ein undefinierbares Wesen, seine Affen stammen in Umkehrung der darwinistischen Lehre vom Menschen ab. Gewiß ist diese Kunst, um mit Uhde zu sprechen, sehr eigenartig, aber daß sie die Qualitäten einer sehr großen besitzt, mag glauben, wer will. Und wenn Uhde meint, die Unähnlichkeit seiner Bildnisse habe darin ihren Grund, daß er den Menschen in seiner Totalität begriff und für das Gesicht nur insofern Aufmerksamkeit zeigte, als es als Ausdruck der Seele charakteristisch war, so beweist er mit dieser Begründung nur des Künstlers Unfähigkeit zur Bildniskunst. Denn gerade die Totalität und Individualität eines Menschen spiegelt sich in seinem Antlitz. Wir werden mit der Vermutung kaum fehl gehen, daß in den nächsten Jahren Rousseau zu einer ersten Künstlergröße emporgeschrieben wird; vor der Geschichte wird dieses Urteil nicht standhalten. Wie er als Mensch zeitlebens ein Kind geblieben war, so blieb er es auch in seiner Kunst. Was daran positiv war, hat die neueste Kunst übernommen und gesteigert.

Schon die Mannheimer Ausstellung vom vorigen Jahre, die den inzwischen zum Schlagwort gewordenen Titel „Neue Sachlichkeit“ führte, war ein bezeichnendes Dokument der jüngsten Wende. Indes konnte man aus ihr, da sie bewußt ein einseitiges Programm verfolgte, noch nicht erkennen, inwieweit die neue Sachlichkeit im Kunstleben unserer Zeit bereits Wurzel geschlagen hatte, welchen Anteil sie quantitativ am Kunstschaffen unserer Zeit besitzt.

Darüber nun klärten in bedeutsamer Weise die internationalen Ausstellungen in Zürich 1925, in München, Dresden und Berlin in diesem Jahre auf. Gerade Dresden hat es verstanden, einen reichen Bestand ausländischer Kunst zusammenzubringen, der, so unvollständig er sein mag, einen gewissen Querschnitt ermöglichte. Man konnte der Meinung sein, das Buch „Nachexpressionismus“, das der Münchener Kunsthistoriker Franz Roh im vorigen Jahre erscheinen ließ¹, sei noch verfrüht; die Ausstellungen belehren uns eines andern. Die neue Kunst schreitet vorwärts auf der ganzen Linie. Daß sie sich im Gegensatz zu den eigentlichen expressionistischen Richtungen ohne feurige und prophetische Manifeste durchgesetzt hat, ist für ihr natürliches Wachstum wohl ein nicht ungünstiges Zeichen. Daß sich, nachdem nun auch die Literatur sich der Bewegung bemächtigt hat, zahlreiche Mitläufer einstellen werden, die ohne innere Berufung, nur dem Zeitgeist dienend, sich der neuen Ausdrucksmittel bedienen, ist unvermeidliches Schicksal. Gerade das Nachahmen Rousseauscher Formeln ist nicht allzu schwierig; um einen Kandoldt nachzumachen, muß man immerhin etwas gelernt haben.

Die neue Sachlichkeit ist vor allem eine Reaktionserrscheinung, ein Ermüdungssymptom auf die tobenden Stürme des Expressionismus. Dieser war in eine Sackgasse geraten, aus der es nur Umkehr gab. Allzu weit und allzu wagemutig hatte man sich von der Natur entfernt; zu ihr mußte man wieder zurück. Die Hauptmeister haben ihre Bekehrung schon vor mehreren Jahren vollzogen und ihre Form immer mehr geläutert. Sie mochten wohl selbst kaum gehofft haben, daß gerade sie das Erbe des Toten antreten sollten. Heute liegt

¹ Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Von Franz Roh. 8° (VIII u. 134 S.) Mit 90 Tafeln. Leipzig 1925, Klinkhardt u. Biermann. Geb. M 10.— Der Verfasser erweist sich in wohlthuendem Gegensatz zu so vielen verworrenen Erzeugnissen der „Erlebnis“-Kunstschriststellerei, die uns das letzte Jahrzehnt bescherte, als klarer Denker und gutgeschulter Historiker, der seinen Gegenwartsstoff mit vielen geschichtlichen Durchblicken belebt. Wenn man will, kann man ihn selber als Typus der neuen Sachlichkeit oder neuen Klassik bezeichnen, eine Frucht der begriffsklaren Wölfflin'schule. Sein Künstlerverzeichnis von 112 Namen sei durch folgende ergänzt, die eine genaue Nachschau in den diesjährigen Kunstausstellungen ergab: Deutschland: Bissier, Bronstein, Pol Cassel, Detret, Dreßler, Ehmig, Engel, Gritsch, Geißler, Griebel, Heckrott, Henselmann, Heise W., Heuser, Hilbert, Jacobi R., Kitt, Klein R., Kozies, Lauterburg, Lehmann H., Mesek, Mopp, Nagel D., Neuschul, Reuter F., Schmid Willy, Schröder, Schwalbach, Schwichtenberg, Tiebert, Van Hauth, Voelker, Weiß E. R., Woermann H., Wüsten, Zeller M.; Belgien: Mambour, Mascreele, Servaes, Tytgat, Van den Berghe, Van de Woestyne; Dänemark: Enckell, Lundström, Sebbä; Frankreich: L'Hôte, Lotiron; England: Spencer; Italien: Modignani; Holland: Lubbers, Wiegman; Polen: Jfer; Rußland: Falk; Gontscherow, Grigoriew, Schonkläff, Segall, Sterenberg, Tischler, Wassiljeff; Schweden: Engström, Jolin, Percy; Schweiz: Barth, Guinand, Moilliet, Robert, Vallotton; Tschechoslowakei: Bruder, Schrötter, Wagnauer. — In unserer Abhandlung treffen viele eigene Gedanken und Beobachtungen mit denen Rohs zusammen. In manchen unwesentlichen Punkten bin ich anderer Ansicht. Ich würde z. B. den Schweizer Maler Huber nicht in Zusammenhang mit der neuen Sachlichkeit bringen; seine Malereien tragen so sehr die Züge und koloristischen Gepflogenheiten Renoirs, haben etwas so impressionistisch Verflimmerndes, daß sie eher einen Gegensatz zum neuen Bild bedeuten. Nicht einverstanden bin ich sodann mit der allzu liebevollen Rücksicht gegenüber dem Infantilismus und Konstruktivismus oder gegenüber solchen Bildern, die nur retuschierte Photographien sind. Im Abbildungsteil dürfte der Verfasser mehr Rücksicht auf ein breiteres Publikum nehmen, zumal sollte die Zeichnung von Hubbuch in einer neuen Auflage entfernt werden.

die ganze Verantwortung dessen, was kommt, auf ihren Schultern. Und sie ist groß, weil die Zukunft noch gänzlich verschleiert ist. Nur eines dürfte jetzt schon feststehen: die große Masse des Volkes, die trotz aller wohlgemeinten Bemühungen und Aufklärungen dem Expressionismus ferngeblieben ist, wird sich in die neue Kunstart viel leichter einleben, weil nun keine Bilderrätsel mehr zu lösen sind, und weil neben einer vielleicht vorhandenen Tiefe auch eine greifbare und schaubare Oberfläche übrigbleibt.

Niemand wird erwarten, daß die Abwendung vom Expressionismus schon heute eine vollständige und allgemeine sei. Sein Tod ist vorerst ein moralischer, kein physischer. Wir finden auch jetzt noch farbige Vulkanausbrüche wie bei dem Dresdener Maler Böckstiegel, oder giftige Blausäuredämpfe wie bei dem andern Dresdener, Felixmüller (bezeichnend dafür sein Bild „Der Tod des Phantasten“ im Münchener Glaspalast), wenn auch ihre Formen ungleich naturnäher sind als die der Nolde und Schmitt-Rottluff. Auch heute noch haben in der großen Berliner Ausstellung am Lehrter Bahnhof die Konstruktivisten der Novembergruppe, über die ich vor drei Jahren schon berichtet habe, ihre Säle inne; es ist sogar eine neue Erfindung hinzugetreten: Plastik, die ihre Schattenwirkungen durch Vertiefungen erreicht, wie das Stilleben Arthur Segals und der Männerkopf Rudolf Bellings (dieser in der Dresdener Ausstellung). Es hat sich ferner eine neue Gruppe, „Die Abstrakten“, gebildet, die freilich durchsetzt ist mit Künstlern anderer Art, wie etwa einem Rudolf Czapek, dessen Bilder von fast japanischer Zierlichkeit und Zärtlichkeit sind. Das Sprengpulver ist aber auch in die Fugen dieser radikalsten Gruppen gedrungen. Die an die Novembergruppe angeschlossenen Künstler Bronstein, Gruntwaldt, Van Hauth, Karl Klein, Neuschul, W. Schmid, Schulz-Matan, Voelker, Wassiljeff sind durchaus Typen der neuen Sachlichkeit, stark genug, das ganze Gebäude des Konstruktivismus, in dem mit angeborenem Recht doch nur die Architektur ihre Wohnstätte haben sollte, über kurz oder lang in die Luft zu sprengen.

Wir werden in diesen Zeilen den eigentlichen Grundtyp der neuen Sachlichkeit aufzustellen haben. In seiner realen Erscheinung bietet er oft ein sehr buntes Bild. Einige Künstler kommen offenkundig vom Impressionismus her, wie etwa der Franzose Utrillo, andere vom Kubismus, wie André L'Hôte oder Van Hauth, wieder andere vom ausgesprochenen Klassizismus, wie der Schweizer Théophile Robert, dessen großes, 1922 gemaltes Bild „Nach dem Bade“ (im Berner Kunstmuseum, leihweise in der Dresdener Ausstellung) von wahrhaft klassischer Schönheit und Abgewogenheit der Form und von bestrickender Vornehmheit der Farbe ist und bereits den Weg in die neue Sachlichkeit weist, den er in seinen neuesten Werken genommen hat. Bei ihm wie bei Kandinskij ist die neue Sachlichkeit gleichbedeutend mit neuer Klassik. Während die meisten Anhänger der jüngsten Kunst eine feine, ins Einzelne gehende Durchführung zeigen, lieben andere eine mehr summarische Vortragsweise, wie die verstorbene Paula Modersohn in ihrem bereits 1907 gemalten Bild „Mutter und Kind“ oder der Finnländer Magnus Enckell in seinen „Neßlickern“ von 1894, Bilder, die man ungescheut als Vorwegnahme heutiger Bestrebungen bezeichnen kann. Tonigkeitsgrade finden wir vom tiefsten Atelierbraun, wie bei den Belgiern Van den Berghe und Mambour, dem Franzosen Derain,

dem Italiener De Chirico, den Holländern Lubbers und Wiegman, den Russen Falk und Gontscherow, dem Tschechen Kremlíka, dem Schweden Sköld, den Deutschen E. R. Weiß und Menze, in allen Abstufungen bis zum lichten Silbergrau, wie bei den Berlinern Mopp und Van Hauth, dem Münchener Kozies, dem Dresdener Herbert Lehmann, dem Jsnyer Hermann Liebert, dem Weimarer Mesek, dem Schweden Jolin, den Tschechen Coubine und Schrötter, dem Italiener Casorati, dem Japaner Fujita. Otto Dix, der noch unlängst scharf opalisierende Farben liebte, scheint neuestens ein tonig helles Gelbbraun zu bevorzugen, wenn anders sein letztes Selbstbildnis aus diesem Jahre oder das Bildnis des Dr. Meyer-Herman als maßgebend betrachtet werden dürfen. Es werden ferner Dinge wieder hervorgeholt, die seit den Zeiten des Impressionismus — und von seinem engen Standpunkt aus nicht mit Unrecht — verpönt waren, wie durchscheinende Farben, Vergoldungen. Der oben genannte Belgier Mambour arbeitet z. B. sehr viel mit Lasurfarben, Mopp hat in seinem großen Bild „Das Orchester“ Gold verwendet; ebenso Dix, dieser sogar mit erhöhtem oder vertieftem Ornament. Die ärztlichen Instrumente auf seinem Bildnis des Dr. Meyer-Herman sind versilbert wie auch der Telephonhörer in seinem Bild „An die Schönheit“.

Vielleicht werden wir uns das Wesen der neuen Richtung am besten klarmachen, wenn wir sie abgrenzen gegen den Expressionismus, was noch verhältnismäßig leicht ist, da die Unterschiede in die Augen springen, gegen die Sachlichkeit des Impressionismus, gegen die Sachlichkeit des Realismus und Naturalismus und gegen die Sachlichkeit der Klassik und Romantik. Denn so sehr die neue Sachlichkeit eine Rückbewegung bedeutet, so wenig ist sie mit irgend einer früheren Form wesensgleich.

Die expressionistische Kunst war Schrei, aufgeregtes Wesen, Verzweiflung, Ekstase, die neue ist Schweigen, Ruhe, Gelassenheit. Man vergleiche nur irgend ein expressionistisches religiöses Bild, etwa den Holzschnitt „Maria“ von Schmitt-Rottluff, mit dem allerliebsten Madonnenbild von Wilhelm Heise im Münchener Glaspalast, bei dem nur die Engel mit ihren viel zu alten Männerköpfen aus der kindlich naiven Haltung herausfallen. Der Unterschied ist so handgreiflich, daß jedes erklärende Wort überflüssig ist. Oder stellen wir einmal Bildnisse Kokoschkas oder das Selbstbildnis Ludwig Meidners neben Bildnisse neuester Maler, etwa neben die Bildniszeichnung Strawinskys von Pablo Picasso mit den stillen ruhigen Linien oder neben das Doppelbildnis Hermann Lieberts mit seiner klaren wellenlosen Oberfläche und seinem farbigen Wohlklang, das in der Berliner Ausstellung als eines der wertvollsten Stücke auffällt, neben den „Maler“ Schulz-Matans oder neben das Selbstbildnis von Otto Dix, neben das Doppelbildnis Carlo Meneses oder das Selbstbildnis Willi Geißlers, um nur einige zu nennen, dann merkt man, daß die Welt sich um ihre Achse gedreht hat. Ähnliches finden wir beim betrachtenden Vergleich eines expressionistischen Stillebens mit einem neuesten. Dort ist alles aufgewühlt, wie von inneren Kräften gesprengt, hier alles ruhig und schlicht hingestellt, eine nature morte im wörtlichen Sinn. Kandinský, der früher noch innerhalb seiner Sonderart gewisse kubistische Gepflogenheiten übte, verzichtet heute gänzlich auf solche mehr gewollte als aus innerer Anschauung gewonnene Stilisierungsmerkmale. Ähnlich Georg Scholz oder Otto Schön,

von dem der bayrische Staat mit guter Witterung für die neue Lage ein Stilleben erworben hat.

Noch ist die Welt voll von „Bewegungen“. Wenn die Kunst sich diesmal ebenso als Prophetin der kommenden Zeit erweist, wie der Expressionismus, den bei seinem ersten Erscheinen niemand verstehen wollte, die kommenden Umwälzungen vorausverkündete, dann wird eintreten, was manche Kulturphilosophen, die den Finger am Puls der Zeit haben, unter unglaublichem Kopfschütteln ihrer Leser geschrieben haben, daß die Bewegungen sich merklich verlangsamen und der Zeitpunkt nicht mehr ferne sei, wo wieder Ruhe herrscht. Keine Anstrengung wird das verhindern können; das Schicksal duldet nicht, daß man ihm in den Arm fällt. Wir haben schon gesagt, daß diese Künstler sich auch dadurch als neue Menschen bekunden, daß sie die Welt nicht mit feurigen, schwungvollen Manifesten belästigen, sondern schaffen und den Erfolg der Zeit überlassen. Sie lieben nicht das Getriebe der Jahrmärkte; ihre Welt ist eine abgeschiedene, einsame. So groß ist das Bedürfnis nach Ruhe, nach Nüchternheit auf den Rausch des Expressionismus, daß selbst neu-sachliche Großstadtbilder nichts mehr von aufregendem Treiben an sich haben. Hatte der Expressionist, zumal der Futurist, um das Leben der Großstadt zu schildern, alles bunt durcheinander gewürfelt, so ist z. B. Oskar Treptes „Großstadtstraße“ leer und schweigsam, und Hallströms Bilder der Stadt Stockholm sind wie Modelle mit hölzernen Häusern.

Schwieriger könnte es scheinen, die Eigenart der neuen Kunst dem Impressionismus gegenüber festzustellen, schwieriger deshalb, weil der Impressionismus seinem Wesen nach Sachlichkeit ist. Für ihn existierte ja überhaupt nur die äußere Welt der Anschauung. Aber sein Objekt war ein Ausschnitt aus der Natur nicht schlechtthin, sondern gesehen durch ein Temperament, im Weben des Lichtes und der Atmosphäre. Licht ist Wellenbewegung und darum das Lebendig-Zitterige, das gute impressionistische Gemälde an sich haben. Mit scharfem Auge wahrte der Maler all die Veränderungen der Lokalfarbe unter der Einwirkung von Licht und Atmosphäre und suchte sie im Bilde in zahlreichen Farbstufen und in flockiger Technik festzuhalten. Die neue Sachlichkeit dagegen schaltet alle Wirkungen von Licht und Atmosphäre bewußt aus. Die Gegenstände stehen ohne das Medium der Luft direkt und scharf gezeichnet vor uns. Fast gespenstisch starren sie uns aus dem luftleeren Raum an, in ihrer ganzen Nacktheit, ohne ätherisches Schleierkleid. So überall dort, wo der neue Stil seine folgerichtige Formulierung gefunden hat, wie bei Kandoldt und seiner Gefolgschaft. Die Lokalfarbe triumphiert so sehr, daß es eine eigentliche Luftperspektive nicht mehr gibt. Die italienischen Landschaften Heinrich Schröders sind dafür Beispiele. Auch für die Nuancen der menschlichen Hautfärbung besteht keine Darstellungsneigung mehr. Ein Ton muß genügen, und dieser wird vielfach, wenn auch nicht immer, in einem stumpfen Braun schattiert, wie besonders auffällig bei Georg Schrimpf. Davringhausen liebt eine mehr schillernde Oberfläche, aber alles ist glatt und von impressionistischen Grundsätzen weit entfernt. Gerade Kandoldt, Menze und Liebert haben gezeigt, daß sich auch auf solchen Wegen Gutes leisten läßt, aber es ist anderseits auch kein Zweifel, daß auch hier wie seinerzeit beim Expressionismus dem Dilettanten-

tum ein breites Tor geöffnet ist. Jeder Ausstellungsbesucher kann sich davon selbst überzeugen.

Wer mir bisher gefolgt ist, ohne die Bilddokumente selber zu kennen, könnte zur Meinung kommen, daß die neue Sachlichkeit in etwa mit der Sachlichkeit des Naturalismus zusammenfielen. Manche Darstellungen kommen ja wirklich nahe an ihn heran und umgekehrt. Richard Müller sei genannt, dessen durch und durch naturalistische Kunst in der Tat an modernste Bilder erinnern könnte. Auch die Kunst eines Karl Haider mag in Erinnerung treten. Indes verliert sich der Anhänger der neuen Sachlichkeit nie so weit in Einzelheiten wie der Naturalist. Ihm genügt das Objekt als Ganzes, das er glättet, sozusagen bügelt, um das Wesentliche der Erscheinung nicht durch ablenkende Einzelzüge zu verunklären. Das ist seine Art der Stilisierung. Wo aber Stilisierungsabsichten sind, ist das Prinzip des Naturalismus bereits gebrochen. Wenn die neue Kunst ihre Bäume malt, dann müssen sich die Blätter nicht selten in Reih' und Glied anordnen wie Soldaten, während der Naturalist sie in der zufälligen Ordnung oder vielmehr Unordnung malt, wie er sie sieht. Noch weniger Vergleichspunkte ergeben sich aus der Betrachtung des Leibl'schen Naturalismus. Was ihn von allen andern Naturalisten unterscheidet, ja ihn geradezu in die Nähe des Impressionismus rückt, ist seine wundervolle, ganz individuelle malerische Handschrift, eine Errungenschaft, die sich in der Folgezeit so vielseitig ausgebildet hat, daß die einzelnen Meister schon daran voneinander zu unterscheiden sind. Die neue Sachlichkeit verzichtet nun auf die individuelle Handschrift vollständig. Der Pinselstrich hat nichts mehr zu sagen; es werden die Farben dünn und glatt aufgetragen, die Übergänge von Hell zu Dunkel weich gerundet, Flächen haarscharf voneinander gesondert. Alles das und der Mangel an atmosphärischem Leben gibt den neuen Bildern eine Prallheit, eine Überklarheit, die allerdings eine entsprechende Fernwirkung gewährleistet. Das Malerische und Tonige ist dem grundsätzlich Plastischen gewichen, obwohl auch da alle möglichen Zwischenstufen nicht fehlen.

Mehr Berührungspunkte scheinen sich mit der Kunst der Nazarener zu ergeben, nicht so sehr im Gegenstand, denn Religiöses findet sich, wie auch Roh bemerkt, in der neuesten Kunst sehr wenig, als vielmehr in der farbigen Behandlungsweise. Es braucht uns darum nicht wunderzunehmen, wenn die Kunst der Nazarener eine neue Auferstehung feiert. Die unpersönliche Vortragsart, die Klarheit und Bestimmtheit des Gegenständlichen, die starke Betonung der Lokalfarbe, das undurchsichtige Karnat sind gemeinsame Züge, die Overbecks Bilder so nahe an die eines Menze oder Schrimpf heranrücken. Allerdings ist die Nazarenerkunst in vielen Dingen weit mehr als die neueste einem idealisierten Realismus verpflichtet, so im Faltenwurf und in der Behandlung der Landschaft. In der Harmonie der Farben dürften die besseren neuen Werke höher stehen als die der Nazarener, die eben vom Karton herkamen und auf die Farbe zu wenig Gewicht zu legen pflegten.

Roh hat seinem Buch den Untertitel „Magischer Realismus“ gegeben. Er selbst legt keinen besondern Wert auf diesen Untertitel. Vielleicht bekundet gerade dieser magische Zug die Abstammung vom Expressionismus. Dessen magische Unterströme sind in chaotischen Abstürzen die Felswände herunter-

gesprungen; heute fließen die gleichen Wasser in einem geordneten Flußbett. Eben erst habe ich gesagt, daß uns die Gegenstände auf diesen nacherpressioni-
stischen Bildern mit gläsernen Augen fast wie Gespenster anstarren, in ihrer ganzen Nacktheit und ohne jedes ätherische Schleierkleid vor uns stehen. Es wird eine ähnliche unheimliche Stimmung erzeugt wie beim fahlen Licht einer Sonnenfinsternis. Hier wie dort ist es das Ungewohnte und Ungewöhnliche der Erscheinung, das drückend wirkt. Diese Gegenstände, an sich harmlos, haben, des wohlthätigen Mediums der Luft und damit der naturgegebenen Scheidewand beraubt, geradezu eine Angriffsabsicht auf den betrachtenden Menschen. Sie fallen uns an, ganz im wörtlichen Sinn. Es ist, als ob die geheimnisvollen Wesenskräfte der Außendinge, sonst durch die zwischenliegende Luftschicht zurückgehalten, nun ungehemmt auf uns überströmen. Diese Wirkung kann man, wenn nun doch einmal ein Wort dafür gefunden werden soll, recht wohl eine magische nennen, auch wenn sie vielleicht nur so lange anhält, bis das Auge sich an derlei Dinge gewöhnt hat. Sie ist vorläufig selbst bei solchen Werken wahrzunehmen, die sich am meisten der klassischen Form nähern, ja sogar bei ausgesprochenen Werken des Verismus, die die dunkelsten Seiten des Mensch-
Tier schonungslos enthüllen, wie bei Beckmann, Grosz und Dix. Dieser letztere ist eine höchst problematische Malernatur mit einem seelischen Gemisch von Brutalität und Romantik. Sein „Schützengraben“, farbig nicht ohne Reiz, stinkt förmlich von Unrat und Verwesung, und sein „Streichholzhändler“ ist ein erschütterndes Bild sozialen Elendes und unsozialen Empfindens. Bei diesem Bild greift der Künstler wieder ein uraltes Verständigungsmittel auf: er schreibt das, was der arme Straßenhändler ausruft, mit Buchstaben auf die Bildfläche. Daneben das in Dresden ausgestellte Bildnis seines Töchterchens im Blumengarten, mit altniederländischer Geduld im Kleinen ausgeführt, das wegen seiner Ähnlichkeit mit Runge förmlich verblüfft.

Das Magische verstärkt sich, wo schon das Thema an sich etwas Geheimnisvolles hat, wie etwa in dem rätselhaften Bild „An die Schönheit“ von dem gleichen Dix. Vielfach finden wir die Linie Chagall und Rubin auch bei den Neu-Sachlichen weitergeführt. Es sind Traumgesichte, abgerissene und zerstückelte Gedankenandeutungen von meist depressivem Charakter, die geradezu an Jrenzzeichnungen erinnern. In diese Kategorie gehört Henri Rousseaus Bild „Schlafende“, das dem Buch von Roh als Titelbild vorgesetzt ist. Es ist eine unheimliche Situation, die unser Gemüt umkrallt. Mehr verstandes- als gefühlsmäßig betont ist das Magische in den allegorischen Darstellungen von M. Ernst „La belle jardinière“ oder im „Wetterdirektor“ des Russen Tischler. Oft ist es auch die Infantilität der Darstellung, die ein gewisses magisch-bengalisches Licht aussendet, wie bei Spies und Rousseau. Des letzteren Urwaldbilder, Erinnerungen an des Malers Aufenthalt in Mexiko, das relativ Beste, was er gemalt hat, wissen das süße Erschauern wieder aufzuwecken, das wir als Kinder beim Lesen unseres Robinson Crusoe empfunden haben, nicht zum wenigsten durch die seltsamen Tier- und Menschengestalten, die in diesen stilisierten Urwäldern haufen. Ähnliche Wirkungen erreichen manche Kinderzeichnungen, wo eine naiv gesehene innere Welt sich siegreich gegenüber der wirklichen behauptet. Ich habe darum mit aller Absicht von Infantilität der Darstellung gesprochen. Sie war bei Rousseau immerhin echter Ausdruck einer

im Grunde infantil gebliebenen Seele, ob auch bei Spies und den andern, weiß ich nicht. Künstlich gezüchteter Primitivismus war ja unter den Expressionisten nicht selten anzutreffen; es könnte nicht wundernehmen, wenn er sich auch heute noch fände.

Es ist nach alledem klar, daß der neuen Kunst nichts mehr widerstrebt als die Darstellung dramatischer Geschehnisse. Fast alle diese Maler sind seelische Einsiedler, deren Ideal das Ich und die stille Natur ist. Nichts ist ihnen mehr verhaßt als das, was des Expressionismus Lebenselement war: Bewegung, Kampf. Nicht den Michelangelo-Atem ersehnen sie, sondern Fra Angelico-Stille, um mit Przywara-Wußt zu sprechen. Selbst wo Figurengruppen zusammengestellt sind, gehen die einzelnen ihre Wege. Die „Kartenspieler“ Severinis sind ganz in sich vertieft, ohne sich im geringsten um die Mitspieler zu kümmern, „Die Freundinnen“ des Italieners Oppi sind nur äußerlich, nicht seelisch zusammengehalten, Räderscheidts „Begegnen“ ist eigentlich ein Auseinandergehen. Der Abbildungsteil im Buche Rohs läßt diese Eigenart klar hervortreten; die internationalen Ausstellungen erweisen sie des weiteren. Selbst die scheinbaren Ausnahmen von der Regel sind von dramatischen Spannungen weit entfernt. Das in Dresden ausgestellte „Zeitbild“ des schwedischen Malers Otte Sköld, eine Bargesellschaft von etwa sechzig Figuren auf dem kleinen Bildraum von 50 zu 60 Zentimetern, in seiner hellen und klaren Farbigkeit von den andern Werken des Künstlers unterschieden, ist trotz der Paare, die sich gebildet haben, frei von jeglicher Aufregung und insofern gewiß kein rechtes Zeitbild. Ein Zeitbild ist nur der Gegenstand, nicht seine Durchführung. Die Mittel des Impressionismus haben sich für solche Aufgaben als ungleich wirksamer bewährt. Und der figurenreiche „Markt in Chinon“ von Linnqvist, ebenfalls einem schwedischen Maler, macht in seiner kühlen Sachlichkeit den Eindruck eines chinesischen Bilderbogens. Wir sehen, die Seelenstimmung hat sich von Grund aus geändert. Sie wird sich in den kommenden Jahren mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes ausbreiten als Rückwirkung der berausenden Markotika des Expressionismus und der wild drängenden, aufgewühlten Jahre, die wir eben durchgemacht haben. Marées' Einsiedlerkunst erlebt eine Reinkarnation.

Verschiedenerlei sind die Einwendungen, gegen die sich die Anhänger der neuen Sachlichkeit verteidigen müssen. Die Antwort, die gegeben wird, hellt manche Kunstgrundsätze wieder auf, die seit Jahrzehnten heftig befehdet wurden, so daß selbst kluge Köpfe an deren Unrichtigkeit glaubten, wie sie andererseits die unbedingte Gültigkeit der modernen Kunstdogmen annahmen. Schon das wäre ein beträchtliches Verdienst der neuen Kunst, wenn es ihr gelänge, alle einseitigen Auffassungen vom Wesen und von den Aufgaben der Kunst zu beseitigen.

Da wird zuerst gesagt, daß schon die Namen „Neue Sachlichkeit“, „Neuer Realismus“, „Neue Klassik“ den Verdacht erwecken müssen, es handle sich hier um eine neue Renaissance, um ein Zurückgreifen auf alte Formen, während echte Kunst nicht nach rückwärts, sondern nach vorwärts schaue. Es ist darauf zu sagen, daß es Renaissance in der Geschichte der Kunst immer wieder gegeben hat, daß sich also gerade hierin eine gewisse moralische Gesetzmäßigkeit ausspreche. Selbst Impressionismus und Expressionismus haben ihre älteren Vorgänger gehabt, und es wurde immer wieder auf sie hingewiesen,

um die Berechtigung der neuen Richtungen zu erweisen. Die Impressionisten haben den Velazquez herangezogen und den Goya und den Guardi, die Expressionisten den Greco und den Grünewald, die Gotiker und die Südseeinsulaner, um nur einige Namen herauszugreifen. Die Meinung von einer geradlinigen Weiterentwicklung und einem unentwegten Aufstieg der Kunst hat sich längst als Irrtum herausgestellt. Man wird freilich nicht annehmen dürfen, daß die Kunst jemals wieder genau am gleichen Punkte anlangt, an dem sie schon einmal gewesen ist; die Entwicklung ist vielmehr unter dem Bild eines Serpentinweges zu verstehen. Diese Straßen und Schienentwege machen oft große Bogen, um schließlich wieder ganz nahe an den Ort zu kommen, den sie bereits erreicht hatten, nur etwas höher, oder, bei der Talsfahrt, etwas niedriger, tiefer. Was von Übel ist, ist lediglich das geistlose Nachahmen alter Stilformen, nicht aber die Übernahme der in diesen Formen sich ausprägenden Geistigkeit. Ein wahrer Künstler wird trotz der Stilähnlichkeit Eigenes auszusprechen wissen. Blicken wir auf unsere neueste Kunst, so wird man solche Unterschiede leicht gewahr werden, so sehr auch Namen aus dem 19. Jahrhundert im Gedächtnis auftauchen mögen.

Man könnte höchstens, wenn man das Geistesleben von heute nicht genug überblickt, der Meinung sein, eine so radikale Umkehr sei in nichts begründet, sie sei nicht Sache des Instinktes, sondern der Berechnung. Allein schon der Umstand, daß das rapide Abschwellen des eigentlichen Expressionismus und das ebenso rapide Anschwellen der neuen Sachlichkeit eine unleugbare Tatsache ist, daß Künstler, die alle Stürme des Expressionismus mitgemacht hatten, sich nun merklich der neuen Kunst nähern, selbst solche aus den Reihen der Abstrakten, wie Kandinsky, der früher in freien, verfließenden Formen malte, heute sich zur streng geometrischen Sachlichkeit wandte, der Umstand ferner, daß sich der gleiche Umschwung auch in der Literatur bemerkbar macht, in der Musik, die gegenüber der Gelöstheit der Ausdrucksmusik wieder nach Klarheit und Festigkeit des Formalen, nach handwerklich vollendetem Wuchs strebt¹, in der Philosophie, die an Stelle einer idealistischen und subjektivistischen Auffassung eine realistische und objektive bevorzugt, an Stelle schöngeistiger Formulierungen von der Art Nietzsche's klar und scharf geschnittene, der Umstand sodann, daß die Pseudomystik, die eine Zeit lang ihr Unwesen trieb, und die, wie ich in meinem Buch „Von Kunst und Künstlern“ nachgewiesen habe, die tiefste Grundwurzel des Expressionismus bildete, allgemein enttäuscht hat, lassen vermuten, daß die neue Sachlichkeit doch tiefer in den geistigen Notwendigkeiten unserer Zeit begründet ist, als man bei oberflächlichem Blick glauben möchte. Man kann nicht geltend machen, daß das äußere Getriebe heute doch noch genau so aufregend und nervenaufpeitschend ist wie vor zehn Jahren, denn solche künstlerische Umwälzungen laufen nicht dem physikalischen Tempo einer Zeitspanne parallel, sondern der geistigen Haltung der lebenden Generation, wobei es sogar vielfach der Fall ist, daß die bildende Kunst das Kommende vorherverkündet. Es ist durchaus nicht höchster Beruf der Kunst, Spiegel ihrer Zeit zu sein; wertvoller ist es, wenn

¹ Vgl. den Aufsatz von Dr. Heinrich Strobel: „Neue Sachlichkeit in der Musik“, im Juni-Juliheft der „Musikblätter des Anbruch“.

sie Spiegel der Zukunft, noch besser, wenn sie Spiegel eines besseren Daseins ist. So erklärt sich auch die von Roh angeführte merkwürdige Tatsache, für die er keine Erklärung gibt, daß die französische Revolution nicht etwa eine Art von Expressionismus hervorgebracht hat, sondern mit der Geburt des Klassizismus zusammenfällt. Nicht die Unruhe der äußeren furchtbaren Ereignisse gibt den Schlüssel zur Erklärung, sondern die Beachtung der damals herrschenden geistigen Strömungen, die wir als „nüchterne Aufklärung“ zu bezeichnen pflegen, deren Göttin die Vernunft war.

Wir stehen heute erst am Anfang einer Entwicklung, deren Richtung allerdings nicht mehr zweifelhaft sein kann, wenn wir auch die tieferen Wurzeln dieser auffälligen Renaissance noch nicht bloßzulegen vermögen. In zehn Jahren werden wir klarer sehen. Es mag ja sein, daß die heutige Kunst vorerst nur ein geistiger Reflexspiegel einer Minderheit ist, aber diese Minderheit hat frische propagandistische Kräfte, während die Propagandakräfte des Expressionismus flügelahm geworden sind. Wer wollte sich wundern, daß dem schlichten Bürger bei diesem überraschen Szenenwechsel auf der Schaubühne der Kunst, wo sein Auge nicht mehr mitkommt, roter Zorn aufsteigt, daß er der ewig sich wandelnden „Moden“ überdrüssig wird. Es sind aber keine Moden, sondern Notwendigkeiten, an denen kein Einzelner etwas zu ändern vermag, die er über sich ergehen lassen muß wie alle Fügungen des Schicksals.

Ein anderer Vorwurf scheint mehr Berechtigung zu haben. Viele dieser neuen Künstler geben das Naturvorbild mit fast photographischer Schärfe wieder. Einige meinen sogar, das Reise-Skizzenbuch des künftigen Künstlers sei der photographische Apparat. Manche Bilder sind ja tatsächlich aus lauter einzelnen Photographieausschnitten zusammengeklebt, wie das bei Roh abgebildete Stadtbild Citroens. So wenig solchen Dingen positiver Kunstwert zuzuerkennen ist, ein in die Tiefe getauchter Gedanke ist nun doch wieder an die Oberfläche gekommen: der Gedanke, daß nicht erst die Kunst Ausdruck gibt, sondern daß auch die Natur ausdrucksgefättigt sein kann, so daß schon die glückliche Wahl solcher Objekte einen künstlerischen Menschen verrät. Es ist schon viel, daß man heute wieder auf den ästhetischen Eigenwert der Natur hinweisen darf, und Roh wehrt sich mit Recht gegen die „beliebt gewordene Fehlbehauptung: daß man an einer (guten) Malerei nichts mehr sinnvoll ändern, an einem (guten) Naturausschnitt aber immer noch steigern kann. Während es in Wahrheit restlose Erfüllung hüben und drüben gleichmäßig selten (vielleicht sogar öfter bei der Natur) geben dürfte. Man glaube doch ja nicht, daß die Kunst so viel häufiger ins Schwarze, ins schlechtthin Vollkommene getroffen habe als die Natur“. Wir stehen damit mitten im Problem der künstlerischen Naturnachahmung, die seit Jahrzehnten als unzulänglich verpönt war. So sehr man die Rückkehr des verlorenen Sohnes, der Kunst zur Natur, begrüßen mag, so scheint doch hier eine Gefahrenzone zu liegen, bedeutender vielleicht, als Roh sie wahrhaben möchte. Denn würde man die Gedanken dieser Modernsten weiterspinnen, dann müßte die farbige Aufnahme eines Naturausschnittes durch den Apparat die höchste Leistung darstellen, die es gibt. Im achten Band der „Bauhausbücher“ mit dem Titel „Malerei, Photographie und Film“ singt Maholi-Nagy denn auch in der Tat der Malerei das Grablied. Dagegen wird die Photographie auf den Thron erhoben.

Die mechanistische Methode sei das noch nicht erreichte, aber mit allen Kräften zu erstrebende Ideal. So weit wird es ja nicht kommen, die künstlerische Anlage des Menschen, sein Drang, Eigenes zu schaffen, wird solche theoretische Schranken immer wieder niederreißen. Auch die neuen Künstler mischen praktisch immer noch genug Stilelemente in das Naturobjekt.

Gegen diese „Photographen“ unter den Malern, die nicht mit genialer Unbekümmertheit am Kleinen, Unscheinbaren, Unwichtigen vorbeigehen, sondern es mit besonderer Liebe durchführen, richtet sich noch das andere Bedenken, daß sie durch dieses Kleinteilmachen notwendig ins seelisch Kleine und Unbedeutende geraten müßten. Roh weist dagegen mit Recht darauf hin, daß Altdorfers tausendspältige Alexanderschlacht in der Münchener Pinakothek in ihrer Art genau so ein Letztes sei wie Michelangelos oder Rubens' großgeballtes Jüngstes Gericht. In der Wissenschaft sei es nicht anders: der planetarische Mikrokosmos des Atoms sei nicht minder ein letztes Geheimnis wie der Makrokosmos des gesamten Weltalls. Es könne nicht genug gewarnt werden vor der leichtsinnigen Anwendung von Maßstäben, die aus dem Kunstwollen der verflochtenen Jahrzehnte stammen, die von dem zuerst flotten, dann monumentalen Zug her verächtlich niederblickten auf ein Haften am Einzelnen, auf jenes Kläubern, wie es Dürer genannt hat. Es kann eben der Kleinzügige Maler groß sein und der großzügige klein. Es ist das einzig eine Angelegenheit der angeborenen Schöpferkraft, ihrer Tiefe und Weite. Ich kann allerdings weder bei Rousseau noch bei Spies die Tiefe und Weite einer solchen Schöpferkraft finden, so wenig wie bei vielen andern, die heute in neuer Sachlichkeit arbeiten. Indes kommt es hier darauf weniger an als auf das erneute Einprägen einer alten vergessenen Wahrheit.

Im „Cicerone“ wurde neulich die Befürchtung einer Rückkehr zur literarischen Malerei ausgesprochen, was die ganze Bewegung unmöglich machen könnte. Auch das ist eine „beliebt gewordene Fehlbehauptung“, daß ein literarisches Thema schon an sich der bildenden Kunst abträglich sei. Auch in diesem Punkt müssen wir wieder umlernen. Nicht das Thema schadet der Kunst, sondern einzig seine unkünstlerische Behandlung. Hat nicht auch der heute so viel gepriesene Norweger Munch literarische Themen behandelt, wie z. B. „Das kranke Kind“, „Die Mörderin“? Und das ein Munch, der gegenüber der herrschenden Ansicht weit mehr als extremer Impressionist denn als Expressionist anzusprechen ist. Gerade einem Impressionisten gegenüber hätte aber der Vorwurf des Literarischen noch am ehesten innere Berechtigung. Wir brauchen uns also von solchen Befürchtungen nicht schrecken zu lassen, wohl aber werden wir auch bei den neuen Künstlern ein wachsameres Auge auf die künstlerische Gestaltung richten und uns durch kein Thema irgend welcher Art blaffen lassen.

Man sagt ferner, das bewußte Ausschalten des Maltechnisch-Handschriftlichen nehme der Kunst einen ihrer zaubervollsten Reize, es verzichte auf eine der unbestreitbarsten Errungenschaften der Neuzeit. Man wird das wohl zugeben müssen und kann höchstens die Frage erheben, ob die neue Kunst diesen Wert durch andere, vielleicht wichtigere ersetzt und wettmacht. Die Reinigung vom Individuum, die Rücksicht auf das Allgemeine dürfte überhaupt im Wesen jeder Klassik liegen. Der Künstler fühlt sich nicht als Einzelmensch ohne weitere

Verpflichtungen, sondern als Exponent der Gesamtheit. Er will nur aussprechen, was alle Zeitgenossen verstehen, während gerade die Reize des Handschriftlichen naturgemäß immer nur besonders dafür Vorgebildeten zugänglich sind. Der Masse des Volkes wird eine unpersönliche kalligraphische Schrift immer lieber sein als individuelle, schwer zu entziffernde Absonderlichkeiten. So müssen psychologische Feinheiten zu Gunsten größerer sozialer Wirksamkeit der Kunst zurücktreten, das Klare gewinnt die Oberhand über das bewußt Verunklärte.

Hier wie in vielen andern Dingen treten wieder Wahrheiten ans Tageslicht, deren Prediger noch vor kurzem verlacht worden wären. Es gehört eben auch das zu den moralischen Naturgesetzen, daß bestimmte Wahrheiten nicht zu jeder bestimmten Zeit Resonanz finden. Wollte man sie trotzdem der Menschheit einzuhämmern suchen, würde man sich vergebens abmühen. Das gilt nicht nur von Kunstfragen, sondern überall. Wer etwa vor zwanzig Jahren für die Scholastik werben wollte, hätte tauben Ohren gepredigt, heute horcht man auf beim Klang dieses Wortes. Der Boden ist genügend vorbereitet. Es ist nun wohl kein Zweifel, daß die klassische Kunst gegenüber der individuell-psychologischen ihre eigenen Vorzüge besitzt; große Strecken der Kunstgeschichte sind des Zeugen, wobei nicht im geringsten geleugnet werden soll, daß ihnen andere Werte wieder mangeln. Eine allseitig vollkommene Kunst gibt es eben nicht. Es gehört aber die ganze Einseitigkeit einer bestimmten Zeitrichtung dazu, um Raffael etwa und die Kunst des angehenden 19. Jahrhunderts zu verdammen, mit Eifer dagegen solche Künstlerpersönlichkeiten aus dem Strom der Entwicklung herauszufischen, die besondere individuelle Züge zeigten und mit der Kunst ihrer Zeit im Widerspruch standen. Wer so sehr im Banne einer bestimmten Zeitkunst steht, daß er für anders geartete Vorzüge einer andern Kunstweise kein Auge mehr hat, leidet an Enge des Bewußtseins, und wenn die gesamte Kunstkritik in den gleichen Fehler verfällt, so gilt von ihr das gleiche.

Gegen die Veristen und Satiriker, eine verhältnismäßig kleine Gruppe der Neu-Sachlichen, richtet sich der Vorwurf unkünstlerischer Tendenz. Ein Groß und Dix, auch Willi Geißler in seinem Zyklus „Der künstliche Mensch“, erheben heftige Anklagen gegen die heutige Menschheit, unbarmherzig, rücksichtslos. Ob bei den beiden ersten wirklich ein „zynistischer Aktivismus“ zu finden ist, der, wie Roh meint, auf Besserung abzielt, sei dahingestellt. Meiner Meinung nach mangelt beiden das Befreiende, das gütige Lächeln eines überlegenen Humors, das bei Geißler nicht fehlt. Die Frage, die solche Künstlererscheinungen aufwerfen, ist die, ob irgend eine Tendenz, sei es eine religiöse, moralische, soziale, politische, überhaupt mit dem Wesen der Kunst vereinbar sei. Wir wissen, daß das Zeitalter der *l'art pour l'art* eine unbedingt verneinende Antwort gab. Ebenso sicher aber ist es, daß gerade diese Unbedingtheit wieder eine Einseitigkeit ist. Daß auch hier wieder eine Gefahrenzone im Wege liegt, wer wollte das leugnen! Aber die Kirche hat z. B. die Zweckbezogenheit der religiösen Künste stets anerkannt und ausgesprochen. Auch Roh will den alten Satz nicht mehr wagen, daß alle Tendenzkunst notwendig künstlerisch schlecht sein müsse. Die Geschichte hat eine lange Reihe bester Beispiele solcher Vereinbarkeit gezeigt.

Zum Schluß werden wir uns die Frage stellen müssen, ob wir uns der neuen Entwicklung wohl freuen dürfen. Darauf läßt sich weder ein glattes Ja noch ein glattes Nein sagen. Noch ist die Sache zu neu und zu jung, noch zu sehr durchsetzt mit Minderwertigkeiten, als daß man schon ein bestimmtes Urteil wagen könnte. Worringer, der in einer langen Besprechung des Rohschen Buches¹ die neu geschaffene Lage durchaus ernst nimmt und ihre positiven Seiten anerkennt, findet in den neuen Schöpfungen mehr krampfhaftes Entspannung als entspannten Krampf, dieser Objektivismus sei quälend und unheimlich, es fehle der Atemzug des Natürlichen und Ungezwungenen, man stoße, wenn man den Firnis des Klassizismus abfrage, auf den Romantizismus einer neuen Simplichkeit. Nun, wir können nicht erwarten, daß auf die Gewitter des Expressionismus sofort Himmelsbläue auf uns niederstrahlt. Die Wolken werden sich erst allmählich verziehen. Ein Epileptiker ist nicht gleich nach seinem Anfall wieder der normale, arbeitsstüchtige Mensch, er muß sich erst erholen. Aber die Wiederentdeckung der Natur, der Statik, der Feinmalerei ist schon insofern wertvoll, als sie die Verbindung mit dem Volke wiederherzustellen vermag, die in den letzten Jahrzehnten immer mehr abgerissen wurde und trotz aller sanften und weniger sanften Zureden nicht mehr hergestellt werden konnte. Die Möglichkeit ist wieder da, daß Kunst nicht nur eine Angelegenheit Weniger wird, sondern eine soziale. Für die religiöse und kirchliche Kunst öffnen sich so neue Perspektiven. Gerade das Unerbittliche, Kompromißfeindliche, das der neuen Kunst eigen ist, ordnet sich kirchlichen Bedürfnissen recht gut unter. Man wird also jedenfalls auf die weitere Entwicklung der Kunst, ja der gesamten Kultur der kommenden Jahrzehnte, deren Schatten die Kunst vorauswirft, gespannt sein dürfen.

Josef Kreitmayer S. J.

¹ Frankf. Zeitung 1926, Literaturblatt Nr. 6.