

Liebe zu Jerusalem bin ich nicht still, bis daß sein Glück emporbricht wie das Morgenlicht, sein Heil wie Fackelschein“ (Jes 62, 1).

Hier ist das Schweigen in das Wort eingegangen und gab ihm die Seele, den Vollklang der Liebe. Hier blüht aus dem Schweigen das Wort und die Frucht des Wortes heißt Tat. Damit schließen wir: „Im Anfang war die Tat“? Doppelter Irrtum. Im Anfang war das Wort. Aber auch das gilt von Gott: im Anfang war das Schweigen. So lautet es für den Menschen. Im Anfang war das Schweigen, und das ewige Wort leuchtete in seine Dunkelheit, und menschliches Wort soll Liebe werden, und am Ende ist die Tat.

Die Krise der bürgerlichen Kunst

Von EGBERT LAMMERS

Es ist der Zeitpunkt gekommen, uns zu fragen, welche Zukunft die Malerei noch hat, die so starke Erschütterungen in den letzten Jahrzehnten erlebte. Sind die ungewöhnlichen Äußerungen, die wir auf den Leinwänden der Maler sahen, ein neuer Anfang oder ein Ende? Ist das Tor zu neuen Erkenntnissen aufgestoßen worden, die einen Fortschritt bedeuten, oder ist es ein Ausklang? Von dieser Entscheidung hängt es ab, welche Rolle wir der Malerei zuerteilen. Die jüngste Vergangenheit sah die Malerei als eine Äußerung des individuellen Geistes an, der, losgelöst von allen Bindungen außer denen an das Gesetz der Form, sich in höchst unabhängiger und unkonventioneller Weise aussprach. Um den Punkt des Weges, an dem wir stehen, zu erkennen, ist es notwendig, den Weg zu verfolgen, den die Malerei in der Zeit der ausklingenden bürgerlichen Epoche einschlug bis zu der Stelle, wo sie den Übergang in das Zeitalter der Vergesellschaftung finden muß. Um dies zu erkennen, müssen wir Gesichtspunkte in Betracht ziehen, die nicht in erster Linie formale Analyse sind und sich mit der Eigengesetzlichkeit der Malerei befassen, sondern solche, die die Stellung der Malerei im Ganzen des menschlichen Lebens zum Ausgangspunkt nehmen. Wenn wir dies tun, werden wir sehen, daß die Malerei als Malerei zwar in sich Dauer hat — und das ist etwas Beglückendes —, daß sich aber ihre Funktion im geistigen und sozialen sowie im ökonomischen Gefüge des menschlichen Lebens wandelt, ihren Wesenskern allerdings unberührt lassend. Ob die Maler es in ihrem Stolz und ihrer Auserwählung wollen oder nicht, sie müssen auf Grund des wirklichen Gefüges des menschlichen Lebens, auf Grund der leib-seelischen Einheit des Menschen und den sich dadurch ergebenden Verflechtungen mit der Umwelt dienen.

Der Mensch ist kein reiner und unabhängiger Geist, sondern existiert in geistdurchwalteter Leiblichkeit, und sein Wohnort ist diese Erde. Deshalb ist auch der Glaube an eine unabhängige und reine, von allen außer ihr liegenden Bindungen befreite und freie Malerei ein Mythos, ein Pyrrhussieg des liberal-bürgerlichen Geistes, der die Lebensfäden leugnet, die die

Kunst mit der Ganzheit des Lebens verknüpfen. Ihre Unabhängigkeit ist aber Schein. In Wirklichkeit hat sie durchaus ihren Platz und ihre geistige Funktion im Rahmen des individualistischen bürgerlichen Weltbildes. Die Kunst ist im Bereiche der Werte nicht der höchste Wert; sie hat ihren bestimmten Ort im Rahmen einer durch die menschliche Natur begründeten unveränderlichen Werthierarchie, die die Grundlage jeder menschlichen Ordnung ist, obwohl der neuzeitliche Mensch immer wieder den Versuch machte, ihr zu entinnen, und dabei die Kunst voll Sehnsucht nach letzter Schönheit an die oberste Stelle im Reiche der Werte gesetzt hat. Die besten Geister, angewidert von weit schlimmeren Götzen, errichteten in ihrem Innern das Idol der Kunst, nachdem das Leben selbst zur Fragwürdigkeit verurteilt worden war.

Wie bei jeder Vertauschung der Werte entstand auch hier eine auf den Kopf gestellte Welt. Es ist nicht so, daß die ökonomischen Verhältnisse, die unterste Ordnung im Reich der Werte, die schöpferische Kraft sind, die die Geschichte bewegen und die Formen der Gesellschaft schaffen, in denen sich das menschliche Leben bewegt, sondern die ökonomische Welt ist, wie alles, was der Mensch schafft, das Werk des Geistes, der von einem Glauben erfüllt ist. Jede Sicht, die den Glauben nicht an die höchste Stelle setzt, ist eine falsche Sicht. Daher kann man auch nicht in der Werthierarchie die Schönheit an den ersten Platz rücken, oder die Philosophie oder die Ökonomie oder das Unbewußte. Es ist der Glaube, in dessen schöpferischem Schoß die Ideen geboren werden, die unsere Wirklichkeit gestalten und den Fortschritt erzeugen. Unzufrieden mit sich selbst, neuerungssüchtig, der Konventionen müde, aber nicht schöpferisch genug, sie abzulösen, versucht der moderne Mensch immer wieder die Werte zu vertauschen, sie einseitig zu sehen, bestimmten Werten willkürlich den Vorzug vor anderen Werten zu geben. Er ist nicht in der Lage, die in seiner Natur begründete Werthierarchie schöpferisch mit neuem Leben zu erfüllen. In seiner unersättlichen Neugier will er seinen Gesichtskreis willkürlich und maßlos erweitern. Er gibt sich dem Fortschritt in leidenschaftlicher materieller und geistiger Habgier hin, ohne die schweren Folgen seines Schrittes zu bedenken. Die Leidenschaft macht ihn blind gegen die unveränderlichen Gesetze seiner Natur und des Lebens, und so wird das Prinzip des Fortschritts zum Prinzip fortschreitender Zerstörung geistiger, moralischer und schließlich, also Folge davon, materieller Werte. So heilsam für unsere Selbsterkenntnis die auf den Kopf gestellte Ordnung der Werte sein mag, die Zeit ist gekommen, wo es gilt, die rechte Ordnung zu erkennen. Die unveränderliche Werthierarchie und der Glaube müssen wieder an die erste Stelle in unserem Leben treten. Nicht blinde ökonomische Notwendigkeiten schufen die bürgerliche Welt, nicht der Zwang einer Entwicklung, sondern der Geist in freier Glaubensentscheidung. Die bürgerliche Welt mit all ihren Vorzügen und Nachteilen ist eine Schöpfung des menschlichen Geistes. Nichts entsteht ohne die Kraft eines Glaubens. Im rechten Glauben verbindet sich der

Mensch mit dem Urgrund des Seins; durch ihn hat er teil an seiner ewigen Schöpferkraft, dieser überströmenden Quelle ewig neuen Lebens. Der Künstler weiß besser als viele Menschen, daß seine Eingebungen aus einer Quelle stammen, die sich seiner Kontrolle entzieht und die gnadenhaft schenkt.

Welcher Glaube nun war es, der die jetzt untergehende bürgerliche Welt schuf, und welchen Platz nahm in dieser bürgerlichen Welt die Malerei ein? Welchen Zwecken diente sie, wie war sie mit dem Ganzen des menschlichen Lebens verknüpft, unbeschadet ihres unveränderlichen Kerns, in dem die Schönheit für das empfängliche Auge zu allen Zeiten aufleuchtet? Der Glaube, der die bürgerliche Welt schuf, ist der Glaube an die Immanenz der Welt, verbunden damit der Glaube an den absoluten Wert des freien und unabhängigen, sich selbst das Gesetz gebenden Individuums, das sich in Freiheit und Fortschritt verwirklicht. Es entsteht eine revolutionäre Bewegung zur Verwirklichung der Freiheit und des Fortschritts. Es wird der Versuch gemacht, diese revolutionäre Bewegung als die eigentliche Triebfeder des Fortschritts dauernd zu erhalten. Der Weg ins Vollkommene geht nicht mehr über die geheimnisvolle Schwelle des Todes seiner Erfüllung entgegen, sondern der moderne Mensch legt die Erreichung dieses Ziels in der Diesseitigkeit den jeweils folgenden Generationen als Aufgabe vor. Jede Generation geht auf diesem Wege ein Stück weiter und verwirklicht das Werk der Befreiung und des Fortschritts, bis die allgemeine irdische Glückseligkeit erreicht ist.

So groß auf manchen Gebieten die Erfolge dieser revolutionären Bewegung für Freiheit und Fortschritt gewesen sind, übertragen auf das Gebiet der Malerei hat sie diese immer mehr davon abgezogen, eine Sprache des Geistes zu sein. Es besteht kein Zweifel, daß die Malerei im bürgerlichen Zeitalter uns große visuelle Freuden vermittelt hat. Aber von dem ungestümen Neuerungsdrang des modernen Menschen wurde auch die Malerei fortgerissen und entfernte sich von den Grundlagen einer lebendigen Tradition. Sie wurde, wie alle Lebensgebiete, in das Werk der Befreiung einbezogen. Sie sollte, wie alle Lebenskreise, von den Fesseln der Tradition gelöst werden, zu denen nicht nur die formalen, von der Antike überkommenen Überlieferungen gehörten, die in einer Fülle von Wiedergeburten ständig erneuert und erweitert worden waren, sondern auch von den sozialen Fesseln, die den Künstler durch das bis dahin selbstverständliche Auftragswesen banden, das der Kunst und dem Künstler seinen gesellschaftlichen Ort im Ganzen des menschlichen Lebens anwies, und zwar einen selbstverständlichen, unbestrittenen, notwendigen Platz. Im Prozeß der Befreiung wurde der Künstler vor allem auch von der religiösen Auftragsbindung befreit, was für besonders wertvoll gehalten wurde. Aber gerade mit dieser Loslösung vom religiösen Auftrag fiel eine Entscheidung von weittragender Bedeutung, weil damit ein Glaubenswechsel verbunden war. Das Werk der Befreiung hinterläßt den „freien Künstler“, wie wir ihn

kennen, endlich befreit von den beiden gewaltigsten traditionellen Kräften des Abendlandes, sich hingebend an Freiheit und Fortschritt an Stelle von Christentum und Antike.

Was beginnt der Künstler mit seiner neuen Freiheit? Wenn wir den Tag der endlich errungenen Freiheit des Künstlers zeitlich festlegen wollen, so nennen wir das Jahr 1789. Von 1789 bis 1930 spielt das große Drama, das wir das Drama der modernen Kunst nennen; denn es ist eine wahrhaft dramatische Entwicklung, voll innerer Spannung und äußerer Tragödien, voll Heroismus, Sieg und Niederlage, die der Künstler von jetzt ab in seinem Innern austragen muß, nachdem die Brücken abgebrochen sind. Ein Drama, in dem seine künstlerische Natur mit kunstfeindlichen Elementen in Konflikt gerät, indem seine dem Seinsgrund verbundene künstlerische Persönlichkeit sich in einer diese Bindung leugnenden Welt entfalten muß.

Dem individualistischen Charakter des bürgerlichen Zeitalters entsprach als Mittel des künstlerischen Ausdrucks das gerahmte Werk der Malerei. In dieser Kunstgattung konnte sich das Werk der Befreiung am konsequentesten durchsetzen. Die Leichtigkeit der Mittel machte die Malerei des gerahmten Bildes zu einer überaus wandlungsfähigen Sprache. Das gerahmte, in sich abgeschlossene, von der Umgebung unabhängige Werk der Malerei fügte sich in seinem Charakter der materiellen und geistigen Lebensweise des bürgerlichen Menschen in passendster Weise ein. Im Zeitalter des Bürgertums hat das Bild privaten, intimen Charakter. Es hat außerdem den Charakter der Ware, handlich, leicht transportabel und daher leicht auf den Kunstmarkt zu bringen. So ist das Bild ein Teil der ökonomisch bestimmten bürgerlichen Welt. Es entspricht vollkommen den Forderungen eines liberalen Lebensstils, der dem Künstler volle Unabhängigkeit des Schaffens und Freiheit von allen sonstigen Bindungen gewährt und dem Empfangenden die Unabhängigkeit und Freiheit des beliebigen Genießens mit Hilfe des Geldes sichert. Die Beziehungen zwischen Künstler und Publikum stellt der Kunsthändler her; diese Beziehungen vollziehen sich also in den Formen geschäftlichen Warenaustausches und sind mechanischer Natur. Die Beziehungen zwischen dem Händler und einem anonymen Publikum durch Kunsthandel und Ausstellungswesen ist durchaus unpersönlich. Wie in der gesamten bürgerlich-individualistischen Welt werden die Beziehungen der einzelnen Individuen nicht durch soziologisch bestimmte Lebensfäden, durch vergesellschaftete Formen, durch lebendige Hingabe aneinander oder an das Ganze geregelt, sondern durch eine mechanistische Technik des Austausches. Diese Technik nennen wir den Kunstbetrieb. Es gab einmal eine Zeit, da spielte die Kunst im Innern der großen Heiligtümer eine einzigartige Rolle. Die Schwesterkünste entzogen sich mehr oder weniger dem freiheitlichen Ausdruckswillen der Künstler. Das bürgerliche Zeitalter vermochte keine geschlossene Architektur hervorzubringen: unsere Städte waren ein willkürliches Durcheinander von Bauwerken mit eklektischen Fassaden und naturalistischen Dekorationen, und die Bild-

hauer, an die menschliche Figur gebunden, erreichten nicht den Grad von Freiheit und Unabhängigkeit wie die Malerei.

So konzentriert sich unser Interesse bei der Betrachtung des Weges, den die Kunst seit ihrer Befreiung von den großen traditionellen Mächten ging, vorzüglich auf die Malerei, die heute noch einmal im Brennpunkt der Auseinandersetzung der jüngsten Generation mit der letzten Epoche der bürgerlichen Kunst steht, jener Generation, die vielleicht als erste die Grundrisse einer neuen Gesellschaftsordnung entstehen sieht. Es ist daher wichtig, daß diese Generation, die ohne die Anschauung der letzten Blüte bürgerlicher Kunst aufgewachsen ist, die Vergangenheit gerecht sehen lernt.

Wir gewahren in der Malerei seit 1789 eine eigentümliche Bereicherung, die uns bei näherer Betrachtung jedoch als geistiger Mangel erscheint. Die traditionellen und allgemeingültigen Vorwürfe werden vernachlässigt und im Laufe des 19. Jahrhunderts schließlich fallen gelassen zugunsten willkürlicher Sujets, die der Maler erfindet oder sich aus der Natur herausucht, und die er dann entweder sklavisch dem Motiv unterworfen oder unabhängig von ihm gestaltet. Nach dem Ausscheiden der romantischen und historischen Gegenstände beherrschen von der Jahrhundertmitte an die realistischen Sujets, die Vorwürfe aus der unbelebten Landschaft, aus dem Alltagsleben des Bürgers und, mit dem Heraufkommen der sozialen Spannungen, die Szenen aus dem Leben des Arbeiters, die sogenannte Armeleutemalerei, die Bilder der Maler. Das Spezialistenwesen entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie auf allen anderen Gebieten menschlicher Tätigkeit, so auch auf dem Gebiete der Malerei. Es entsteht das Fach des Marinemalers, des Heidemalers, des Industriemalers, des Rindermalers usw. Auch hier zerfällt wie überall die Ganzheit einer kulturellen Tätigkeit. Selbst die Darstellungstechniken verselbständigen sich zu Gebieten mit eigenen Gestaltungsgesetzen. Zeichnung, Holzschnitt, Radierung usw. finden ihre Spezialisten. Nachdem alle Motive der sichtbaren Welt erschöpft sind und dem Maler keine neuen Sensationen mehr vermitteln, verzichtet der Maler auf sie oder versucht sie aufzulösen, indem er sie zum Zeichen seiner subjektiven Empfindungen macht. Schließlich negiert er die sichtbare Welt überhaupt, und die absolute Malerei erblickt das Tageslicht. Gab die Bindung an die aus der Natur genommenen Motive noch einen Schein von Objektivität, so schreitet nun der auch von diesen Resten einer objektiven Bindung befreite Künstler zu einer Malerei von ausgesprochen subjektivem und die Formen auflösendem Charakter, in der die Grundelemente von Linie und Fläche, Zeichnung und Farbe das einzige allgemeine Verständigungsmittel sind. Die Malerei befindet sich im Zustand der Nacktheit. Endlich scheint die ungeschminkte Wahrheit erreicht, die darzustellen sich die Malerei der bürgerlichen Epoche in ihrer Sehnsucht nach Realismus vorgenommen hatte. Aus diesem Grunde wählte sie ja an ihrem Anfang den Naturalismus als Stil, ein Stil, der die Vision verleugnet und sich an das Sichtbare hält, der zugunsten der sogenannten Natürlichkeit

(was bei weitem nicht dasselbe wie Natur ist) jede künstlerisch gebundene Haltung aufgab. An die Stelle der Komposition, der Übermittlerin einer geistigen Ordnung, tritt im Naturalismus der zufällige Kameraausschnitt, das zufällige und überraschende Arrangement, das die Natur dem Auge des Malers darbietet. An die Stelle einer festen Ordnung, in der die Zeichnung höher als die Form und diese höher als die Farbe steht, tritt die Farbe als einziger Träger des künstlerischen Ausdrucks. Der Naturalismus als Stil entspricht in hohem Maße dem innerweltlichen Charakter der bürgerlichen Weltanschauung. Der Naturalismus ist ein Stil, dem das Visionäre fernliegt, der ganz im Diesseits und im Alltag wurzelt, der einzig und allein an die sichtbare Welt glaubt, die er verklären will. Der Naturalismus ist eine Apotheose der Innerweltlichkeit. Alle Versuche, diesen bürgerlichen Stil zu überwinden, sind gescheitert und werden scheitern, solange der innerweltliche säkularisierte Geist beherrschend ist. Er ist die ihm gemäße Ausdrucksform. Es ist kein Zufall, daß mit dem Entstehen dieses Stils auch die Wiedergabe der Natur mit rein mechanischen Mitteln, die Fotografie, entstand. Sie ist im Grunde seine Gipfelleistung, und der Streit, ob ein gemaltes Bild mehr wert sei als ein gutes Foto oder ein guter Film, ist im Grunde müßig. Solange der Mensch die sichtbare Welt als eigentliche Wirklichkeit erfährt und die Materie als ewig anbetet, solange wird auch dieser Stil, vor allem seine technisch vollkommenen mechanischen Mittel, sein ihm entsprechender Ausdruck sein. Es bleibt abzuwarten, ob in einem neuen inneren Klima des Menschen die rein mechanischen Ausdrucksmittel der Fotografie und des Films vergeistigt werden können.

Reichtum und Mangel zugleich, und im Kampf auf allen Gebieten, ist für das bürgerliche Zeitalter kennzeichnend. Unendliche Bereicherung der Stoffwelt und Niedergang der großen Form, aufs Höchste gesteigerte Originalität des Malers und Schwäche in der großen Konzeption. Unendliche Bereicherung der malerischen Technik sowie der mechanischen Wiedergabe und Verfall des guten Geschmacks. Tausendfache Vervielfältigungsmöglichkeiten für die Werke der Künstler und Verlust des aristokratischen Charakters der Kunst. Der Kitsch in der Malerei erlebt einen Höhepunkt und eine Massenaufgabe. Angesichts der frostigen Atmosphäre der zeitgenössischen Kunst flüchtet sich die einfache Seele des Volkes in ihrer Sehnsucht nach Liebe in den Kitsch. Er ist das Sammelbecken aller in der bürgerlichen Welt nackter Ökonomie unbefriedigt gebliebenen menschlichen Gefühle. Hier zeigt sich, wie der bürgerliche Mensch bis ins Innerste gespalten ist. Sein Leben ist ohne Schönheit und seine Schönheit ohne Leben. So gerät der bürgerliche Geist, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts optimistisch und fortschrittsgläubig seinen Marsch ins irdische Paradies antrat, in seine Krise. Der Künstler, der zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters als Priester der Menschheit galt, wird zu einem von der Gesellschaft ausgestoßenen hassenden Bohemien.

Hierin zeigt sich das erschütternde Ende eines großartigen Wollens: Der

letzte Priester, den die bürgerliche Welt anerkannte, wird vertrieben. Wenn es einen Ersatz für den verlorenen Glauben an Gott gab, der dem Menschen unermessliche Freuden und Glück spenden konnte, so war es der Glaube an die verklärende Kraft der Schönheit. In seiner Gespaltenheit sucht der Bürger seinem gottfernen Alltag mit Hilfe der Kunst zu entinnen. Noch erfüllt ihn die Sehnsucht nach einem jenseitigen Reich der Schönheit, wenn auch nicht mehr nach einem jenseitigen Reich der Wahrheit, nach einem jenseitigen Leben. Er sucht das Nirwana der Verklärung, ohne sich dadurch in seinem Alltag zu irgend etwas zu verpflichten. Kunst und Leben werden säuberlich geschieden. Der Priester dieses Reiches der Schönheit ist der Künstler, das Genie, das uns seine beglückenden Offenbarungen schenkt, ohne uns zu etwas anderem zu verpflichten als dazu: uns zu vergessen. Im Zuge der Befreiung von religiösen Vorurteilen wird auch der Glaube an die verklärende Kraft der Schönheit und die Ehrfurcht vor dem Priestertum des Künstlers abgestreift. Mit den sozialen Spannungen, mit der sich entwickelnden Technik und Naturwissenschaft kommen neue Generationen von unten herauf. Idealismus und Romantik machen dem Materialismus Platz. Die Kunst als Bildungsprivileg und Verklärung des bürgerlichen Alltags wird im Zeitalter der heraufkommenden Massen immer fragwürdiger. Die Neureichen beherrschen das Feld, sie wollen kein Reich der Schönheit und der Idealität, sondern Luxus und materielles Behagen. Die letzten Reste echter Humanität, die sich in einen falschen Idealismus und in romantische Schwärmereien gerettet hatten, werden abgestreift. Die Kunst verfällt mehr und mehr der Prostitution. Die Offenbarungen des Genies werden zum gehandelten Börsenpapier. Die Sammelleidenschaft der Bildersammler steht nicht höher als die Sammelleidenschaft der Briefmarkensammler. Die Wände der Zimmer werden barbarisch und zusammenhanglos mit Bildern gepflastert; wenn diese Wände nicht mehr reichen, um der Sammelwut Genüge zu tun, werden die kostbaren Bilder, den Blicken der Mitwelt entzogen, unter strenger Bewachung in privaten Magazinen begraben. Kunst und Leben, bis zu diesem Augenblick immer noch zwei Hälften einer wenn auch zerfallenden Einheit, noch aufeinander bezogen, wenn auch nicht mehr vereint, verlieren jetzt jeden Zusammenhang. Wenn die Kunst überhaupt noch eine Funktion außer als Luxusobjekt, als Ziel der Sammelleidenschaft oder aber Börsenwert hat, dann die eines geistigen Mittagsschläfchens für einen geplagten Geschäftsmann. Sie spielt die Rolle eines guten Hausmütterchens, wie Meier-Gräfe einmal gesagt hat, oder eines bequemen Lehnstuhls, wie Henri Matisse seine Bilder bezeichnete. Die Kunst hat nur noch die Aufgabe, den Menschen durch kleine visuelle Freuden von seinen materiellen Sorgen abzulenken. Sie ist eine Zerstreuung neben vielen anderen, die das moderne Leben bietet. Welch einen Weg hat die Malerei von den Mosaiken von San Marco über die Sixtina zu den Bildern unserer Zeit durchschritten! Welch ein Funktionswandel der Malerei!

Kunst und Leben fallen darnach endgültig auseinander. Im Zuge der

Verselbständigung ist die Malerei von jeder lebensnotwendigen Funktion befreit. Sie erfüllt überhaupt keinen Zweck mehr, der außerhalb von ihr liegt. Das *L'art-pour-l'art*-Prinzip erfüllt sich als höchster Ausdruck individualistischen Geistes. Der Maler erkennt, daß er mit seiner Gabe einem tief unter ihm Stehenden gedient hat. Er will nicht mehr die Rolle des Hausmütterchens spielen. Er beginnt die bürgerliche Welt und den Bürger zu hassen. Voll Verachtung sieht er auf ihn und seine niedrigen Zerstreuungen und beginnt ihn in seinen Bildern bewußt zu ärgern. Er weigert sich, dem Bürger weiterhin billige Augentäuschungen und anekdotische Malereien zu seiner Zerstreuung vorzuführen. Aber als Kind seiner Zeit glaubt er noch an Fortschritt und Freiheit und verachtet die Tradition, die sich ihm nun schon in der Form des bürgerlichen Naturalismus darstellt. Er sieht sein Heil in einer neuen Befreiung, in der Befreiung von der bürgerlichen Welt. Der Maler wird zum hassenden Außenseiter, der die Beziehungen zur bürgerlichen Welt abgebrochen hat, der auch sein persönliches Leben außerhalb der Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft stellt. Aber so außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft er auch zu stehen glaubt, eine wirkliche Befreiung gelingt ihm nicht; er gehört doch wesensmäßig zu dieser sich auflösenden individualistischen Welt. Er erlebt nur in seinem Innern in viel stärkerem Maße diesen Prozeß der Auflösung und des Zerfließens. Die Sehnsucht nach Vergeistigung läßt ihn den Naturalismus verachten und die Augentäuschung vermeiden, aber die bürgerliche Ordnung gestattet ihm nicht, einen neuen geistigen Platz für sein Schaffen zu finden. Optimistisch schritt der Bürger zu Beginn seiner Epoche in die Zukunft. Vom Wert seiner Ideale und seiner Bildung überzeugt, ist sein Naturalismus voller Kraft und Lebendigkeit. Aber auf seinem Marsch faßt ihn der Zweifel. Er erleidet Niederlagen; sein Werk der Befreiung läßt ihn zu seltsamen, unmenschlichen Ergebnissen kommen. Die künstlerische Natur widersetzt sich den rein innerweltlichen Grundsätzen. Er beginnt an der Wirklichkeit der ihn umgebenden Welt zu zweifeln, und der Impressionismus, der in subjektiver Empfindlichkeit den farbigen Schleier abgezogen von den Dingen gibt, der die Farbe von den Formen löst, weil er nicht mehr an die Dinge, sondern nur noch an seine Empfindung glaubt, wird geboren. Aber noch ist der Zusammenhang zwischen Natur und Kunst nicht ganz zerrissen. Das Klassische des Impressionismus liegt in der Verbindung von subjektivem Augenerlebnis, von Netzhautvision und Naturausschnitt. Es ist ein letzter Versuch, äußere und innere Vision auf einer sehr schmalen Basis noch einmal zusammenfallen zu lassen. Aber es gelingt nur unter großen Verlusten. Die klassische Diktion wird endgültig aufgegeben. Seine Vision hat die Flüchtigkeit eines Lichtschimmers, der eine sich auflösende Welt im Vorübergehen streift. Der Impressionismus entwickelt einen zarten Geschmack feinsten Farbennuancen, die die Dinge in ein gestaltloses Universum ohne Tiefe und ohne Dichtigkeit auflösen. Der Weg ins Nichts ist beschritten, aber erst die Skepsis und Ironie der Maler des 20. Jahrhunderts lassen

den Nihilismus triumphieren. Durch seine Unterwerfung unter die vollkommen gedachte und damit vergöttlichte Natur, die das bürgerliche Zeitalter kennzeichnet, durch seinen Pantheismus nimmt der impressionistische Maler noch an der bürgerlichen Kultur teil, er ist der Ausdruck ihrer besten Kräfte.

Die Krise des bürgerlichen Bewußtseins und der bevorstehenden Welterschütterungen ahnt erst die Malerei des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Der Individualismus, das Werk der Befreiung, führt die Menschen in die Tiefen der Verlassenheit. Im Triumph des Nihilismus vollendet sich dieses Werk der Befreiung. Am Ende des Weges, den der Maler im bürgerlichen Zeitalter beschritt, steht er mit seinem Ausdruckswillen allein. In seiner selbstmörderischen Wut greift er zum Prinzip der Deformation, jenem Stilprinzip, das die Kunst des 20. Jahrhunderts kennzeichnet und das er höhnisch als eigentliche Wahrheit den Naturalisten entgegenhält. Dieses Prinzip erfüllt seine Sehnsucht nach Vergeistigung. Welch ein schauerlicher Abgrund tut sich auf! Der Maler, endlich unabhängig, ganz auf sich gestellt, zeigt seine Eingeweide. Schrecken und Angst versetzen die Malerei von 1900 bis 1930 in einen Zustand der Paroxie. Im Anblick einer zerfallenden Welt, einer zerstörten Wirklichkeit, kämpft der Maler innerhalb seiner Welt der Form um sich selbst. Seine Bilder sind Beichten. Mit fiebrigen Händen durchsucht er das Repertoire der Kunstgeschichte, um einen Halt zu finden. Die Kunst wird der Natur als ein erstes Prinzip entgegengesetzt. Die vollkommene Trennung von Kunst und Natur wird nun vollzogen, nachdem vorher die Trennung von Kunst und Leben vollzogen war. Galt dem bürgerlichen Naturalismus nur die äußere Erscheinung, so gilt dem unabhängigen Maler nur die innere Vision. Ihm, dem Skeptiker und Relativisten, gelingt es nicht, sie beide miteinander in Beziehung zu setzen, äußere Erscheinung und innere Vision zusammenfallen zu lassen. Die Trennung von Form und Farbe, die der Impressionismus herbeiführte, wird erweitert. Von nun an führt auch die Zeichnung in den Bildern der Maler ein selbständiges und losgelöstes Leben. Das Mittel ihrer Zusammenführung ohne Rücksicht auf die Natur der Objekte ist gewaltsam. Es ist der Versuch, die auseinanderstrebenden Teile einer sich auflösenden, atomisierten Welt durch Terror zusammenzuhalten. Daraus erklären sich viele der kompositionellen Gewaltsamkeiten, die uns auf den Bildern der Maler aus der Zeit des ersten Jahrhundertdrittels begegnen.

Um nicht unterzugehen, mußte wenigstens ein Ordnungsprinzip erhalten bleiben. Denn ein Ordnungsprinzip braucht die Malerei, wenn sie sich nicht selber aufgeben will. Das Ordnungsprinzip der Farbe, das subjektivste Element im Bilde, wird vom Naturalismus übernommen. Der Wert der Farbe als Ausdrucksmittel ist der einzige Wert, den der Maler nicht leugnet. In seinem Existenzkampf steigert der unabhängige Maler die Ausdruckskraft der Farbe, dieses ihm so gemäßen Elementes, in ungeahnter Weise. Sie muß seiner inneren Vision Ausdruck geben. Denn trotz aller Niederlagen bleibt das Reich der Farbe das natürliche Reich des Malers.

Arm an allem, ohne Glauben, ist ihm als geborenem Maler nur noch die von aller Bindung befreite Ausdruckskraft der Farbe geblieben. Sie wird sein erstes und letztes Prinzip, das ihm, losgelöst von der Natur, die Möglichkeit einer abstrakten Schönheit gibt. Es ist eine isolierte Farbe, die Farbe als Selbstzweck. Selten ist dieses modulationsfähige Element zu solchem Glanz und Reichtum entfaltet worden wie in der Kunst der letzten dreißig Jahre. In seiner Armut lernte der Maler seine Verlassenheit, seinen Schmerz und seine wenigen Freuden einzig und allein durch die Farbe ausdrücken. In den Eroberungen der Farbe liegt für ihn — vielleicht — eine Möglichkeit der Dauer. Sie ist das Geschenk des Einsamen an die kommende Generation. Sie wird diese höchst eigenartigen, unkonventionellen Bilder daraufhin studieren müssen, wenngleich das Verständnis dieser subjektiven Bilder für Menschen, deren Geisteszustand sie nicht mehr spiegeln, schwer sein wird. Denn außer der Farbe und einem hohen Sinn für das Dekorative gibt es in ihnen kaum Elemente von Dauer. Es ist eine Kunst der äußersten Gefährdung der menschlichen Existenz, und dadurch übte sie auf alle Mitlebenden (und dies in sich selbst Erlebenden) eine solche Anziehungskraft und eine so erschütternde Wirkung aus. Sie ist als Zeichen der heutigen Glaubenskrisen eine einzigartige Erscheinung, die immer wieder studiert werden muß. Dieser faszinierende Ausklang des bürgerlichen Zeitalters ist die Umkehrung einer aus den Urgründen des Seins gespeisten Malerei. Ihre Formen sind Negative, so entsteht trügerisches Sein. Diese Kunst neigt sich nun dem Ende zu. Als letzte Konsequenz des bürgerlichen Geistes, als Frucht des Glaubens an individualistische Freiheit und unbegrenzten bürgerlichen Fortschritt gehört sie ganz zu ihm. Sie ist kein neuer Anfang, kein Tor zu neuen Erkenntnissen, sie ist ein Ende. Ihr Höhepunkt lag vor 1914, ihren müden Ausklang erleben wir jetzt. Im Zeitalter der Vergesellschaftung wird das gerahmte Bild nicht mehr der Schauplatz höchster geistiger Offenbarung sein. Aber solange der Glaube an die Innerweltlichkeit des Seins lebendig ist, wird der Gegenspieler dieser Kunst, der Naturalismus, nicht sterben. Man hat das kommende Zeitalter als das Zeitalter des kleinen Mannes bezeichnet, und es könnte sehr wohl sein, daß der Naturalismus die Kunst des kleinen Mannes wird.

Aber der innerweltliche Glaube, der auch den Naturalismus begründet, befindet sich in einer Krise. Wie und wann diese Krise sich lösen wird, wissen wir nicht. Wir wissen nicht, ob der Mensch aus der Urangst und aus der Gefährdung seiner Existenz zum rechten Glauben zurückfinden wird. Die sozialistischen Gesellschaften bedienen sich des bürgerlichen Naturalismus und des gerahmten Bildes. Sie setzen auf einem niedrigeren Niveau die Kunst des Bürgertums fort. Eine echte, „sozialistische“ Kunst scheint es noch nicht zu geben, so wie es einmal eine Kunst gegeben hat, die das Bürgertum wirklich repräsentierte. Die Malerei unserer Tage schwankt in allen Stilarten, Übergängen und Mischformen zwischen Naturalismus und Abstraktion. Trotz aller Förderung der Kunst hat Rußland bisher keinen

neuen Stil in der Malerei von sozialistischer Prägung hervorgebracht, sondern verharret bei einer künstlerischen Welt im Stil des 19. Jahrhunderts. Das Ausstellungswesen und der Warencharakter der Kunst sind dort im großen und ganzen geblieben. Der Kollektivismus ist nur eine Flucht, die schließlich eine Flucht ins Nichts wird, eine Folge der konsequenten „Befreiung“ des Menschen von sich selbst. Der Mensch als Persönlichkeit schaltet sich selbst aus, und damit stirbt die Malerei als Manifestation des schöpferischen Geistes und sinkt zu einer bloßen Technik herab. Der Mensch, der um des hohen Zieles der persönlichen Freiheit willen auszog, hat nur noch die Aufgabe, sich für das Kollektiv auszulöschen. Im Staate des ökonomischen Materialismus hat die Malerei anscheinend keine echte Funktion mehr. Es bleibt abzuwarten, ob sich dies im Laufe der Zeit ändert. Ihrer Eigengesetzlichkeit und ihres Charakters als Ausdruck der mit dem Seinsgrund verbundenen Persönlichkeit entkleidet, wird sie zum Mittel der staatlichen Propaganda oder, in Fortführung ihrer bürgerlichen Funktion, zur organisierten Zerstreuung der Massen, zur Freizeitgestaltung.

Wir sehen also heute zwei Wege, die der Malerei offenstehen: einmal Ausdruck der höchsten Subjektivität des Künstlers zu sein, ein Mittel zu sein, in reinem *L'art pour l'art* die gefährdete Existenz am Rande des Nichts darzustellen, oder aber zum Mittel staatlicher Propaganda zu werden, wobei diese sich im Gegensatz zu der eben genannten Möglichkeit des bürgerlichen Naturalismus als Stil bedient.

Beide Wege sind kein Ausweg aus der Krise. Gibt es für den abendländischen Menschen eine dritte Möglichkeit? Es ist die Hoffnung, daß ihm wie schon so oft in seiner Geschichte, eine Wiedergeburt geschenkt wird, daß er zu seinen humanistischen Quellen zurückfindet, daß er sie, bereichert durch die Erfahrung der furchtbaren Erlebnisse und Abenteuer seines Geistes, in neuer Frische sieht. Die humanistische Überlieferung beruht auf der innigen Verbindung zwischen christlicher Liebe und klassischer Antike. Der christliche Humanismus könnte der Glaube sein, an dem der abendländische Mensch sich aufrichtet und den er zur Grundlage seines Lebens macht. Dieser Glaube wäre in Wahrheit ein Akt der Selbstbesinnung des Europäers. Er allein hat die Kraft, das Zeitalter der Vergesellschaftung menschenwürdig zu gestalten und den Menschen wieder in seine naturgegebenen Rechte einzusetzen. Er erkennt die christliche Liebe und die klassische Schönheit als die Grundkräfte unseres Daseins an. Was schön ist, eint, sagt Paul Claudel im „Seidenen Schuh“. Diese Grundkräfte sind kein Oberbau ohne Fundament, nichts, was am Rande des Lebens steht, nichts, was nur für den Sonntag bestimmt ist und im harten Alltag keinen Platz hat, sondern sie sind der eigentliche Inhalt des Lebens. Was am Rande steht, was darunter steht, sind die ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die gerade durch diese Grundkräfte ein anderes Gesicht erhalten. Denn der Geist schafft sich die äußeren Formen des Lebens, sie werden nicht durch die ökonomischen Verhältnisse bestimmt. Im christlichen Humanismus kehrt der abend-

ländische Mensch zu sich selbst zurück. Er ist die einzige Chance, nicht dem Moloch des Kollektivismus und seiner rauschhaften Glückseligkeit geopfert zu werden. Er ist heute die einzige Chance, die Person des Menschen und sein inneres Leben zu retten.

Der abendländische Mensch verliert sich selbst, wenn er Zucht und Maß verliert. Im klassischen Maßhalten liegt das Beglückende der von ihm geschaffenen Harmonie. Es ist die Idee des Gleichgewichts, die ihn beherrscht. Das Leben der Seele ist nicht in erster Linie und als Dauerzustand Ekstase, sondern Geborgensein im Seinsgrund. In seiner ewigen Lebendigkeit und schöpferischen Einzigartigkeit wächst die Person des Menschen, entfaltet sich und bringt gesegnete Früchte. Im Seinsgrund, der Quelle alles Lebens, und nicht durch das Kollektiv, ist der Mensch mit dem Menschen verbunden. Hier liegt die Quelle brüderlicher Verbundenheit und menschlicher Gemeinschaft und der Gemeinschaft des Menschen mit jeder Kreatur. Der Sozialismus will die ökonomischen und sozialen Verhältnisse verbessern. Das ist zweifellos notwendig. Es scheint, daß dies aber nicht möglich ist ohne den christlichen Glauben, der alle Schönheit mit einschließt. Von der Madonna wird gesagt, daß sie „tota pulchra“ ist, ganz Schönheit. Und sie repräsentiert den Kosmos und damit unser ganzes Leben. Der Sozialismus wird ohne diesen Glauben nicht zu einer echten, der Mannigfaltigkeit des Lebens gerecht werdenden Gemeinschaft kommen, sondern nur zu einer die Persönlichkeit und ihr inneres Leben tötenden Diktatur des Proletariats.

Wir sagten eingangs, daß die Kunst sich nicht aus sich heraus entfalten kann, sondern daß sie im Leben des Menschen getragen wird von einem Glauben, daß sie im Ganzen menschlicher Gemeinschaft an ihrem Ort, am rechten oder falschen, dienen muß, ob die Künstler es in ihrem Stolz und ihrem Auserwähltheitsbewußtsein wollen oder nicht. Im bürgerlichen Zeitalter verfiel die Kunst oft der Prostitution, und um sich selbst zu retten, zog sie sich in ein autonomes Reich zurück. Das war bis zu einem gewissen Grade heilsam. Wenn die Maler anstelle von Atheisten wieder Christen und vielleicht sogar Humanisten würden, welche Rolle könnte die Malerei in einem Zeitalter der Vergesellschaftung spielen? Da die Kunst wesensmäßig zur Natur des Menschen gehört, kann sie nur verschwinden, wenn der Mensch seine Natur verleugnet; solange aber der Mensch sich behauptet, wird sie dauern. So wird die Malerei auch in einer neuen, gemeinschaftsbetonten Epoche ihre Rolle spielen, aber ihre Funktion wird und muß sich wandeln. Sie wird weniger Ausdruck individualistischer Befreiung und naturalistischer Naturanbetung sein, sie wird nicht vom Gedanken ununterbrochenen Fortschritts beseelt sein mit dem Zwang, immer wieder etwas absolut Neues zu schaffen, sondern sie wird gemeinschaftsgebunden ihren bestimmenden Platz im Ganzen des menschlichen Lebens wieder einnehmen. Je mehr der Mensch sein Leben vergesellschaftet, desto geringer wird die Bedeutung des gerahmten Werkes der Malerei werden. Die Tradition wird es bewahren, es wird einzelne Aufgaben wie das Porträt weiter

erfüllen, aber in einer gemeinschaftsbetonten Epoche fallen die geistigen und künstlerischen Entscheidungen nicht mehr wie im bürgerlichen Zeitalter auf dem Gebiete der Malerei, sondern auf dem Gebiete der Architektur. An die Stelle des Bildes tritt in einer von der Architektur her bestimmten Kunst das Werk der monumentalen Malerei, das kein individualistischer Selbstzweck mehr ist, sondern sich dienend der Architektur einfügt, ohne seine Selbständigkeit als Werk der Malerei aufzugeben und ohne seine Eigengesetzlichkeit zu verlieren. Architekt und Maler bilden eine schöpferische Arbeitsgemeinschaft, einander ergänzend und das Werk durch die Wechselwirkung ihrer Künste in der Wirkung steigernd und vervollkommnend. Das Verhältnis der am Werk schaffenden Künstler und ihre Tätigkeit, das Verhältnis der Architektur zu den ihr verbundenen Künsten spiegelt den Aufbau der vergesellschafteten Welt wieder. Wenn die Architektur allein bestimmt, dann verlieren die Künste, die ihr dienend verbunden sind, ihr Eigenleben, und die Malerei verkümmert zur Dekoration oder zum Plakat. Es entsteht dann keine Ensemblewirkung. Plakat und Dekoration sind noch keine Malerei. Ebenso wie die Architektur müssen die mit ihr verbundenen Künste ihre Eigengesetzlichkeit behalten und das Siegel der schöpferischen Persönlichkeit tragen. Diese muß sich freiwillig, aus Liebe zum Ganzen, ein- und unterordnen, in der Erkenntnis, daß diese Einordnung in Übereinstimmung mit der Natur des Menschen steht. Es ist keine Einordnung, wie sie das Kollektiv mit seiner Opferung der Persönlichkeit verlangt. Im Kollektiv kehrt der Mensch unter Preisgabe seiner Persönlichkeit und Humanität zu seinen primitiven Anfängen zurück. Denn er scheut sich nicht, diesem Gözen in echtem Fanatismus Hekatomben von Menschen zu opfern, wenn er glaubt, daß es zu seiner Erhaltung notwendig ist. Jede Einordnung, jedes Opfer muß Entscheidung freien Willens sein.

Bis zu einem gewissen Grade ist heute nach so vielen Irrtümern eine Rückkehr einfach notwendig. Das geschieht nicht aus romantischen Antrieben, aus Pessimismus, aus Ressentiment. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes ins Vaterhaus war keine Romantik, sondern im wahrsten Sinne des Wortes eine Notwendigkeit. Der betäubende Schlag, den wir erhalten haben, löst die Selbstbesinnung aus. Die Verwirklichung des Schönen ist für den Menschen eine Notwendigkeit, wenn er sich nicht selbst aufgeben will. Nachdem uns die neue Rolle der mit der Architektur verbundenen Malerei, ihr Ort im Ganzen der Künste in einer vergesellschafteten Welt sichtbar geworden ist, muß als Hilfe für die Möglichkeit einer Wiedergeburt das Wesen der künstlerischen Sprache gezeigt werden, die allein dem europäischen Künstler gemäß ist, die Sprache humanistischer Kunst. Die tiefsten Gründe dieser Gemäßheit sind allerdings nicht aus der Tradition allein zu begründen, sondern nur aus dem christlichen Glauben. Denn die Quelle des Humanismus sind ja in gleicher Weise Christentum und Antike, beide miteinander verschmolzen. Man kann die einzigartige Würde des Menschen und den Adel seiner Gestalt, die der Inhalt humanistischer Kunst sind, nur vom

Mittelpunkt des Lebensganzen, von Christus selbst her bestimmen. Für den Künstler, der Christentum und Humanismus in seiner Person vereinigt, ist das Fleisch gewordene Wort Mittelpunkt des Lebens. Die Tatsache der Menschwerdung Gottes gibt die Berechtigung, den Menschen hoch über die übrige Schöpfung zu erheben. Die geistdurchwaltete Leiblichkeit des Menschen, seine Ganzheit, diese lebendige Architektur, Vorbild aller Architektur, wurde erhöht zum Tempel des Heiligen Geistes. Der Mensch hat dadurch eine Würde und einen Adel erhalten wie sonst nichts auf dieser Welt. So wird auch seine sichtbare Erscheinung zum höchsten aller Richtbilder. Der Mensch ist Gottes Ebenbild. Humanistische Kunst gibt diesem Adel in der Kunst der beseelten menschlichen Figur Ausdruck. Diese Darstellung der beseelten menschlichen Gestalt bereitete die vorchristliche antike Kunst in einer Reihe von Stufen in providentieller Weise vor, bis die Sehnsucht des antiken Menschen nach Vollkommenheit, die über alle seine Kunst einen Schleier der Trauer legt, in dem verklärten Leibe des auferstehenden Christus seine wahrste und realste Erfüllung fand. In der Fülle der Zeit vollendete die Übernatur die Natur und stillte die Sehnsucht der Antike. Im neuen Adam, Christus, erschien das leibhaftige Vorbild der Vollkommenheit. Hier liegt die Wurzel aller echten humanistischen Traditionen des Abendlandes, hier ist der Punkt, wo Christentum und Antike verschmelzen. Nur so läßt sich der absolute Wert der humanistischen Überlieferung begründen. In diesem letzten und inneren Bezug von Christus und Antike, in der jedes Zufalls entkleideten Begegnung zwischen dem ewigen Wort und der auf ihrem Höhepunkt angekommenen Antike in der Fülle der Zeit liegt die Unzerstörbarkeit dieser Tradition und die Möglichkeit nicht nur ihrer Fortführung, sondern auch ihrer ständigen Wiedergeburt.

Nachdem wir so die humanistische Kunst begründet haben, fragen wir nach den Formen der künstlerischen Sprache, die aus der Begegnung zwischen Christus und Antike entstand. Wie sieht die Kunst der beseelten menschlichen Figur aus, die so viele Jahrhunderte die Sprache der europäischen Künstler war? Der Mensch als Vorwurf steht nicht gleichberechtigt neben anderen Gegenständen der Natur, und die lebendige Architektur des Leibes ist kein rein formales Problem. Der Mensch steht auf Grund seines Menschentums darüber. Proportion und Ausdruck fallen in dieser künstlerischen Sprache zusammen. Von seiner einzigartigen Stellung her ist die menschliche Gestalt das gemeinsame Maß aller Dinge, das sich willkürlicher Behandlung entzieht. Die menschliche Gestalt ist für den humanistischen Künstler kein visuelles Erlebnis oder eine Vorlage für plastische Variationen, sondern sie ist das Mittel, mit dem der Mensch seinen Glauben und sein Denken in klaren Zeichen in der Sprache der Kunst übersetzt. Damit ist eine Scheidewand aufgerichtet zwischen der naturalistischen und formal-abstrakten Kunst auf der einen Seite und der humanistischen Kunst auf der anderen Seite. In der humanistischen Kunst wird die Vernunft wieder in ihr Recht eingesetzt, und die Kunst wird wieder eine Sprache des

Geistes. Das Mittel dieser dramatischen Sprache ist der menschliche Körper, er ist höchstes Modell, und seine Grammatik heißt Anatomie. Leib und Gesicht des Menschen bilden zusammen eine erschöpfende Ausdrucksmöglichkeit, deren sich der Künstler bedient, um sein Denken ins Sichtbare zu übersetzen und seine innere Vision deutlich zu machen. Bei dieser in hervorragender Weise von der Vernunft gelenkten Kunst fallen äußere Erscheinung und innere Vision zusammen, und infolgedessen entstehen harmonische Verhältnisse. Weder unterwirft sich der Mensch der Natur, noch verleugnet er ihr Sein, sondern er durchdringt die Natur kraft seines Geistes und formt sie zu einem Ausdrucksmittel. Er ist der Herr der Natur, er gibt sich ihr hin, ohne sich an sie zu verlieren, er verleibt sie sich ein. Das ist etwas anderes als das, was der naturalistische Künstler tat, als er sie anbetete. Der Wert der Natur liegt einzig und allein in ihrer Beziehung auf den Menschen. Der geistdurchwaltete Leib des Menschen ist schon ein Mikrokosmos, dessen Studium ihn zur Universalität führt. Wenn der Mensch sich selbst studiert, gelangt er bereits zum Ganzen des Seins. Wenn der Maler Gesicht und Körper als Zeichen lebendigen Seins erfaßt, wird er umfassend. Die Kunst spricht die Sprache der Analogie.

Daß wir heute zu einer Vergesellschaftung unserer Lebensverhältnisse streben, beruht auf der Erkenntnis, daß der Mensch von Natur ein gesellschaftliches Wesen ist. Zu ihrer persönlichen Entfaltung sind die Menschen aufeinander angewiesen. Daher ist die Komposition die höchste Gattung einer Malerei der beseelten Figur. In der Komposition werden die Bindungen, die den Menschen mit dem Ganzen verknüpfen, in analoger Weise dargestellt. Der Rhythmus aber ist es, der die plastischen und dramatischen Zusammenhänge schafft. Dieser Rhythmus gründet sich auf die Bewegungen der Seele. Licht, Farbe und Helldunkel, letzteres, das in besonderer Weise die zahllosen feinen Bande zwischen Mensch und Universum darzustellen vermag, können diesen Rhythmus nicht so gut gestalten wie der lineare Stil der Hand. Es gibt Dinge, die nur der lineare Stil der Hand darstellen kann. Ihm kommt als Ausdrucksmittel der Persönlichkeit des Künstlers in der humanistischen Kunst eine entscheidende Bedeutung zu. Der Stil der Hand, die Handschrift des Künstlers, hat etwas im buchstäblichen Sinne Ergreifendes. Der Stil der Hand ist unentbehrlich für den humanistischen Künstler, er ist das Siegel der Persönlichkeit. Er verleiht den Bildern ihren einmaligen Charakter. Die Komposition ist eine Art Symphonie, eine Orchestration, in der menschliche Wesen zu einer Handlungseinheit verbunden werden. Diese Wesen stehen nicht für sich, sondern diese Körper neigen sich zueinander, ihre Bewegungen verlängern sich, die einen in denen der anderen, und finden dort ihren Widerhall. Die Komposition ist eine Art „santa conversazione“ beseelter und deutlich gegliederter Körper, die sich in einer Bewegung befinden. Denn die Bewegung entspricht in ganz besonderer Weise dem Charakter der humanistischen Kunst. Was Leidenschaft in der Seele, das ist die Bewegung im Körper. Die humanistische Kunst repräsentiert nicht

so sehr, als daß sie handelt. Ihrem dramatischen Charakter entspricht die Bewegung. Die Komposition repräsentiert in ihrem Wesen den Zustand der Seele des Europäers, des Geistes der Frage und der Forschung und des leidenschaftlichen Erkenntnisdranges. Im Sein geborgen und an ihm teilnehmend strömen die Quellen der Eingebung in einem stets sich erneuernden Strom.

Seit Rom kennen wir das Porträt als einzigartiges Bekenntnis zum Wert und zur Herrschaft der Persönlichkeit. Der Massenmensch kann nicht porträtiert werden, denn das Porträt ist keine Kopie der Natur, sondern Deutung der Persönlichkeit. Die plastischen Formen des Gesichtes müssen als Ausdruck der Individualität zum Sprechen gebracht werden. Das europäische Porträt ist ein Monolog. In diesem Monolog ist der Blick das Entscheidende. Wann sind aber die letzten sprechenden Augen gemalt worden, mit Blicken, die Blitze aus der Tiefe sind, aus den Gründen der Persönlichkeit, mit Blicken, die Strahlen sind, die die Menschen verbinden, die sie liebend umfassen oder vernichten? Wir müssen weit zurückgehen, um im Porträt auf die Herrschaft solcher Blicke zu stoßen. Die naturalistischen Maler behandeln das Auge wie einen gleichberechtigten Flecken neben anderen malerischen Flecken, sie zeigen sich gänzlich unfähig, blickende Augen zu malen, Augen, die sprechen und menschliche Eigenschaften ausdrücken. Keines der Porträts seit hundert Jahren hat die elektrisierende Kraft des Blickes. Als die Blicke erloschen, dankte die echte Humanität in der europäischen Kunst ab. Mit der Unterwerfung unter die Natur im Naturalismus verlor der Blick, dieses Zeichen des inneren Lebens, seine belebende Kraft. Zu den sprechenden Augen gehören die sprechenden Hände, ohne die ein echter Monolog nicht gedacht werden kann. Einzelfigur, Gruppe und Porträt sind die Grundlagen einer humanistischen Malerei.

Aber eine solche humanistische Sprache bliebe eine Konstruktion im luftleeren Raum und hätte keine erneuernde Kraft, wenn sie nicht getragen würde von dem Glauben an ihre in Christus begründete Bedeutung, die sie zur Quelle der Wiedergeburt machen kann. Die Rückkehr zur einzigen dem europäischen Menschen gemäßen künstlerischen Sprache muß daher verbunden sein mit einer Rückkehr zum religiösen Thema, an Stelle der Vielfalt der Themen in naturalistischer und abstrakter Kunst, zum religiösen Thema, das durch so viele Jahrhunderte eine grandiose inspirierende Kraft auf die Malerei ausgeübt hat. Jeder andere Versuch eines reinen Anthropozentrismus muß scheitern, weil er die Innerweltlichkeit nicht überwindet und so nicht zum Ganzen vorstößt. Nur die göttliche Liebe schenkt dem Geist die Klarheit, das Humane in seiner Fülle, das menschliche Leben in seiner vom Seinsgrund getragenen Ganzheit zu begreifen. Nur der Maler, der Christ ist, vermag nach dem Jahre 1 die humanistische Sprache in der Kunst wirklichkeitsgemäß zu sprechen. Die Sprache des Geistes muß letzten Endes die Sprache des Heiligen Geistes sein. Nur der lebendige Christ vermeidet den Klassizismus, der eine lebensfremde Konstruktion, und den Eklektizismus, der steril ist. Man verstehe das nicht so, als ob nur religiöse Vor-

würfe von der Malerei behandelt werden sollen; aber das Religiöse ist das größte von allen Themen, darüber dürfen keine Zweifel bestehen. Die monumentale Malerei verträgt kaum ein anderes Thema als das Religiöse, ohne den Eindruck von Großmannssucht und verkehrter Ordnung hervorzurufen. In unserer Zeit ist außerdem nur noch die Religion eine absolute Größe, alle anderen Größen schwanken oder stehen weit unter der Kunst, können sie also auf Grund ihrer Stellung in der Werthierarchie kaum entscheidend beeinflussen. Nicht innerweltlicher Neuhumanismus, sondern christlicher Humanismus ist das, was wir brauchen, ein Humanismus, dessen Gesetz die Liebe ist. Wenn die Malerei im Zeitalter der Vergesellschaftung noch eine Zukunft haben kann, dann nur in einer Gemeinschaft, die nicht nur den Personcharakter der menschlichen Natur und seine leib-seelische Einheit, sondern auch den Vorrang der Seele vor dem Leib anerkennt und den Geist und das innere Leben an die höchste Stelle in der Hierarchie der Werte setzt, deren höchstes Richtbild nicht der Mensch schlechthin, sondern der Heilige ist. Denn der Künstler steht rangmäßig unmittelbar unter dem Heiligen, nicht höher, aber auch nicht tiefer. So kann seine Kunst in Wahrheit, wenn sie menschliche, das heißt humanistische Kunst sein will, nur dem Heiligen dienen, dem einzigen, was höher steht als sie selbst. Sonst dient sie bestenfalls in trauriger Einsamkeit sich selbst, oder aber sie erniedrigt sich. Nur wenn sie dem Höheren dient, dient sie in Wahrheit dem Menschen und sich selbst, weil dies das Gesetz der Schöpfung ist. An dieser Stelle ist ihr rechter Ort im Lebensganzen. In dieser ihrer Stellung in der Werthierarchie liegt aber auch ihre Notwendigkeit. Das Lebensganze ist eine geschlossene Architektur, die zusammenbricht, wenn einer ihrer Eckpfeiler, die Schönheit, herausgebrochen wird. Das Fehlen des Schönen im menschlichen Leben führt ebenso zu einer echten Seinsminderung des Lebens wie das Fehlen der Heiligkeit, und bei der Verknüpfung aller Seinsgebiete und Tätigkeiten und ihrer Bezogenheiten gerät das gesamte, auch das materielle Gefüge der Gesellschaft in Unordnung. Was geschieht, wenn die Gesellschaft den rechten Ort verläßt, sahen wir an dem furchtbaren Abenteuer der Malerei im bürgerlichen Zeitalter. Sie verlor nicht nur ihren edlen Charakter und diente niederen Ordnungen, sondern sie geriet selbst in eine Existenzkrise, als sie ihren Fall erkannte. Dehumanisiert und dem Irrsinn nahe geriet sie an den Rand des Nichts. Hoffen wir, daß ihr die Gnade neuer Geborgenheit in den Tiefen des unerschöpflichen Seins zuteil wird! Denn unsere Besinnung auf die Grundlagen humanistischer Kunst vermögen nicht den großen Maler zu erzeugen, der uns eine Wiedergeburt christlich-humanistischer Kunst schenkt. Er muß uns geschenkt werden. Aber die Selbstbesinnung verhilft vielleicht verborgenen Quellen im Innern der Künstler und derjenigen, die die Kunst besonders lieben, sich neu zu erschließen.

Wichtige Anregungen erhielt der Verfasser vor einem Jahrzehnt durch das Buch von Waldemar George: *Profits et pertes de l'art contemporain*, Paris 1932.