# Modernismus und anti-modernismus der Kunst

Autor(en): **Oczeret, Herbert**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **17 (1916-1917)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-749272

**Nutzungsbedingungen**

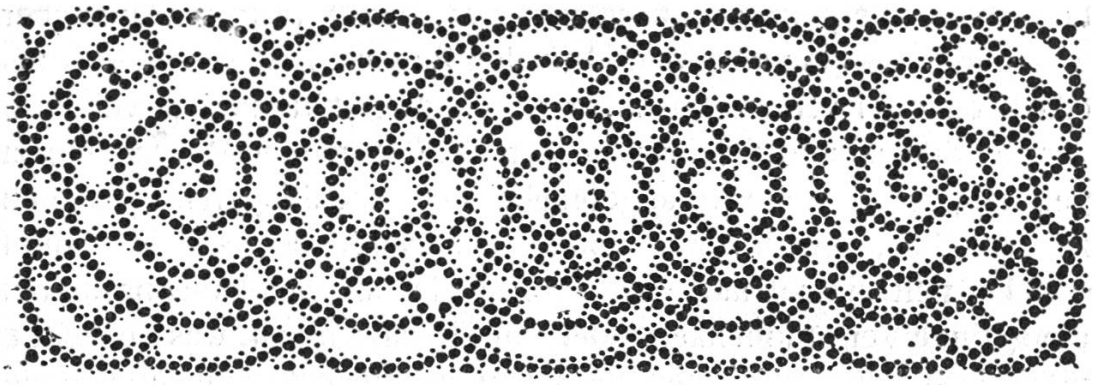
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**



# MODERNISMUS UND ANTI-MODERNISMUS DER KUNST

In *Wissen und Leben* vom 1. Februar 1916 findet sich ein Artikel Professor Vetters, der von den Malereien im neuen Zürcher Universitätsgebäude handelt, aber auch über die moderne Kunst im allgemeinen einige Bemerkungen enthält. Der Artikel löste mehrere temperamentvolle Entgegnungen aus, wie er denn auch selber nicht gerade an Affektmangel litt. Man hätte fast denken können, es handle sich um eine Diskussion über den Krieg. Dabei handelte es sich „nur" um die Kunst. Aber eben die Affektsumme ist hier das Bedeutungsvolle und symptomatisch Wichtige; sie deutet an, dass die Kunstdiskussionen kein Nur sind und dass in der Kunst eine Dynamis steckt, von der die Realpolitiker sich keinen Begriff machen.

Und in der Tat: abstrahiert man vom Allzusubjektiven, Allzumenschlichen der vier Artikel, dann schält sich ein Thema heraus, das bedeutungsvoll genug ist, um höchste Affekte auszulösen, ein Thema, das gar nicht so weit abliegt vom Wesen der historischen Ereignisse, die sich an uns vorüber abwickeln.

Aber ich muss schon etwas weiter ausholen, wenn ich mich verständlich machen soll und zwar greife ich auf den Artikel Vetters zurück. Er ist meiner Ansicht nach wichtig genug, um wiederholt diskutiert zu werden. Einmal nämlich zeigt er in sehr anschaulicher Weise, wie eine große Gruppe von Menschen Kunstwerke zu

betrachten pflegt und was sie von der Kunst erwartet, dann aber, was dieser Gruppe von Menschen den Zugang zur modernen Kunst erschwert oder verunmöglicht. Und da diese Gruppe bei weitem in der Mehrheit ist und viele durchaus ernst zu nehmende Menschen dazu gehören, ist es vielleicht angebracht, wenn die Jüngeren versuchen, zu verstehen, wie die Auffassung jener Majorität zustande kommt.

Da fällt einmal auf, dass Prof. Vetter an den Kunstprodukten die geringe Verständlichkeit tadelt; mit Recht; allein, was versteht er unter Verstehen? Wir sehen das schon am Anfang, nämlich an seiner Anerkennung des Brunnenmosaiks von Giacometti: „Auch das von den Professorenfrauen gestiftete Brunnenmosaik, auf dem sich bei längerem Hinsehen von einem etwas aufdringlichen Goldgrund zwei schwarze Frauen loslösen, die den Baum der Wissenschaft begießen, erfreut wenigstens durch den hübschen, dem Ort und Zweck angepassten Gedanken". — Ganz einverstanden ist Professor Vetter auch hier nicht, aber was er lobend hervorhebt, ist „der hübsche, dem Ort und Zweck angepasste Gedanke". Und was ist dieser Gedanke? Dass mit der Pflanze, die von den beiden Frauen begossen wird, der Baum der Wissenschaft gemeint sei... Ja, was ist eigentlich das Hübsche an diesem Gedanken? und ist es überhaupt ein Gedanke? Im weitesten Sinne natürlich schon, so etwa wie der Text einer Illustration einen Gedanken enthält. Aber steht das Gedankliche, das wir in der Kunst suchen, auf dieser Ebene? — Es ist ja überhaupt misslich, in der bildenden Kunst „Gedanken" zu suchen. Bild ist ein Gegensatz zu Gedanke, nicht dem Ursprung nach, aber der Form nach. Gedanke ist Abstraktion, Bild ist Symbolisierung und das heißt: Kondensierung vieler Abstraktionen auf *einen* Ausdruck mit Näherungswert. Aber natürlich enthält jede große Kunst „Gedanken". Ein Künstler von Bedeutung hat immer etwas vom Philosophen an sich und beschäftigt sich mit den letzten Dingen, und es ist gar nicht anders möglich, als dass seine Elaborate etwas von seinem Denken enthalten. Nehmen wir z. B. ein Bild wie Dürers „Ritter, Tod und Teufel". Es ist klar, dass hier Gedanken enthalten sind; der Künstler hat es schon durch den Titel ausgedrückt. Versuchen wir den Gedanken in abstrakte Form zu bringen, dann schälen sich bald eine ganze Reihe Gedanken heraus, die eine ganze Weltanschauung umschließen, eine ernste, trotzig-mutige Auffassung des Lebens. Andere

Bilder, etwa Hodlers „Auserwählter“ oder der „Blick ins Unendliche“ zeigen gleichfalls schon durch den Titel an, dass hier nicht nur Formen und Proportionen eine Rolle spielen, sondern auch Gedanken. Aber sind es diese Art Gedanken und diese Art Verstehen, die Vetter meint? Ich bezweifle es; der Gedanke, den er aus dem Brunnenmosaik herausgeschält hat, hat kürzere Beine und flachere Assoziationen, nämlich: zwei Frauen begießen eine Pflanze — das Gebäude ist eine neugegründete Stätte der Wissenschaft — Pflanze = Baum der Wissenschaft — diesen zu pflegen ist löblich, der Vorgang, in dem diese Handlung dargestellt wird, ohne weiteres verständlich — daher gefällt mir das Bild.

Dass bei Vetter der künstlerische Eindruck über diese Art Assoziationen zustande kommt, zeigen einige andere kleine Bemerkungen, so schreibt er: „Im kunsthistorischen Seminar sieht man — wie es scheint, als Darstellung der drei schönen Künste — die ausgewählteste Sammlung von Hässlichkeiten beiderlei Geschlechts beieinander“. Man sieht: Kunsthistorisches Seminar — Kunst = Beschäftigung mit dem Schönen — also erwarte ich hier eine Darstellung der schönen Künste. — Über die Fabelwesen im historischen Seminar sagt er denn auch folgerichtig: „Was sie mit der Bestimmung des Raumes zu tun haben, ist uns nicht klar geworden“; natürlich nicht; in ein historisches Seminar gehört eine Darstellung der Göttin Klio mit der Schriftrolle und einige andere allegorische Figuren, effektvoll aufgebaut etwa in der Art wie Ingres' „Apotheose Homers“ — oder der Vorhang im Züricher Stadttheater... *das* sind „Gedanken“ — wenn der Sinn auf dem Wege über die kürzeste Assoziationskette erreichbar ist.

Indessen wäre es zu billig, diese Art Kunstbetrachtung mit dem Worte „spießbürgerlich“ abtun zu wollen, vielmehr ist das, was aus ihr spricht, das naive *gegenständliche* Denken der Mehrheit des Volkes, des Volkes im guten Sinne, als einer gewissen tragenden Mittelklasse. Diese ist es wohl auch, auf die sich Prof. Vetter mit Recht beruft; denn jener andere Teil des Volkes, dessen Kunstgeschmack durch das Puppchenlied und gewisse rosig kolorierte Kiosk-Postkarten abzusättigen ist, kommt für ernsthafte Diskussionen nicht in Betracht.

Tatsache ist nun, dass die Kunst wie die Kunstbetrachtung jahrhundertelang gegenständlich war; oder wenn sie Ideen, Ge-

danken enthielt, waren es bewusst geschaffene Symbole, d. h. allegorische Darstellungen, denen infolge der Absichtlichkeit das tiefer-künstlerische Moment fehlte. Im allgemeinen wurden Dinge gemalt, zu denen der Beschauer ohne weiteres eine ganze Reihe von Assoziationen hatte. Z. B. die vielen Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen, die Urteile des Paris, die Susannen im Bade, dann auch Wirtshaus- und Liebesszenen, Interieurs usw.; diese Stoffe waren jedermann bekannt, und erfahrungsgemäß wendet sich das Interesse bekannten Stoffen leichter zu als fremden: die Assoziationstätigkeit findet weniger Widerstand auf eingefahrenen Bahnen und eben die Mühelosigkeit des Denkprozesses macht uns ein Objekt oft besonders lieb. Erhöht wurde die Verständlichkeit durch die Art der Ausführung. Die Einzelheiten waren mit Liebe und Genauigkeit bis ins letzte ausgemalt, es gab hier sozusagen nichts, was man aus sich zu ergänzen brauchte. Jeder Stuhl, jeder Tisch war korrekt, jeder Körper entsprach einem guten anatomischen Muster. Ferner trug die Charakteristik zur leichten Fasslichkeit bei. Die Träger des guten Prinzips waren alle schön — die Bösewichter hässlich, und diese säuberliche Trennung tut immer wohl. Wo Mitleid, Trauer, Schmerz auf einem Angesicht sich malten, war es ohne weiteres aus der Situation zu verstehen. Einen besonderen Reiz erhielten diese Kunstwerke oft durch den Humor oder das Idyllisch-Anheimelnde, wie etwa bei Ludwig Richter oder Karl Spitzweg. Nehmen wir ein Bild wie Spitzwegs „Bibliothekar". Da steht der alte Herr auf seiner Leiter, die spitze Nase in ein Buch versenkt, auf das die Brillengläser starr gerichtet sind. Die weißen Haare und der Vatermörder geben der Gestalt etwas Altväterisch-Trauliches. Die tiefe Versunkenheit, die sich darin ausdrückt, dass der Herr Bibliothekar nicht nur in einem Buche liest, sondern in der rechten ein zweites hält und zwischen den Knien ein drittes, lockt dem Beschauer ein Lächeln ab. Und so löst das Ganze eine traulich-heitere Stimmung aus, etwas von außer der Welt und ihrem mühenden Treiben. — Und nun stelle man sich vor, wie ein ganz Moderner, etwa Picasso, den „Bibliothekar" gemalt hätte, vielleicht in Anlehnung an seine „Studentin" oder den „Mann mit Klarinette" [1]) und man begreift ohne weiteres, dass Spitzwegs „Bibliothekar" mehr anheimelt.

[1]) Beide reproduziert bei Max Raphael: *Von Manet zu Picasso.*

Ein weiterer Punkt, an dem Prof. Vetter und mit ihm viele Betrachter sich stoßen, ist, dass die Darstellungen nicht der Natur entsprechen. Die Arme und Beine sind zu mager, oder zu dick, oder zu lang, oder falsch in den Gelenken sitzend; die weiblichen Gestalten gleichen „zweischwänzigen Rüben“ usw. Auch dieser Vorwurf ist nicht unberechtigt; es fragt sich nur, warum die Kunst die Natur nachmachen soll. Die Kunst ist ja gerade ein Gegensatz zur Natur und vielfach ein Ausdruck der Unzufriedenheit mit der Natur wie sie ist. Hier ist ein schwacher Punkt in der Beweisführung der Antimodernisten. In Wirklichkeit *wollen* sie nämlich die Natur wie sie *ist* gar nicht sehen, sondern einen Ausschnitt aus der Natur: die *schöne* Natur, kurzum das *Schöne*. Ist das Dargestellte schön im Sinne gewisser konventioneller Forderungen, dann verzichten sie gern auf die Naturtreue. Auch hier ist aber zu sagen, dass die Antimodernisten die Mehrheit für sich haben, die zeitgenössische und die geschichtliche. Sobald die Kunst über gewisse technische Anfangsschwierigkeiten hinaus war, zog sie immer mehr das Schöne in den Bereich ihres darstellenden Schaffens. Die Schönheit des Objektes erleichtert das Verständnis, genauer gesagt: nicht das Verstehen, sondern das *Einfühlen*, und das ist es schließlich, worauf die Kunstwirkung zum großen Teil beruht.

Dieses Einfühlen kann ebensogut auf dem Wege über den Intellekt zustandekommen, wozu eben die Gegenständlichkeit nötig ist, oder auf dem Wege über die mittelbar oder unmittelbar sinnliche Wirkung. Und zwar kann es hier die Wirkung der Farbe, der Linie oder des Stoffes sein, z. B. bei gewissen holländischen Interieurs, wo eine Samtdecke oder ein Teppich so gemalt ist, dass man förmlich das Weiche, Geschmeidige, Einschmeichelnde mit den Fingerspitzen zu tasten meint; oder die Wirkung kommt zustande auf dem Wege über den Appell an die Triebe. Hierher gehören vor allem die Darstellungen des schönen menschlichen Körpers, wobei „schön“ ruhig im Sinne von begehrenswert genommen werden darf. Vetters diesbezüglicher Klageruf scheint mir durchaus verständlich; es ist tatsächlich so, dass an den Frauengestalten vieler moderner Maler alles „erfreuliche“ fehlt; oder will jemand behaupten, er könne sich in die „zwei nackten Frauen“ Picassos oder in Munchs Mädchenantlitze verlieben?[1]) Nein, hier hat das

[1]) Reproduziert bei Max Raphael: *Von Manet zu Picasso.*

Schöne im Sinne des erotisch anziehenden aufgehört zu existieren. Und es scheint mir unnütz, diesen Tatbestand zu verschleiern. Nur fragt es sich natürlich, ob es berechtigt sei, für alle Zeiten ein mehr oder weniger begrenztes, formelhaft festgelegtes Schönheitsideal als einzigen künstlerischen Vorwurf zu stipulieren? Doch ist das eine spätere Frage.

Für das Verständnis des Vetterschen Artikels ist es wichtig, festzustellen: was die Kunstbetrachter der alten Schule suchen, ist erstens das Gegenständliche in der Kunst, zweitens das Schöne. — Beides dient der Einfühlung in das Dargestellte und durch die Einfühlung kommt, sofern der Vorwurf dazu geeignet, eine Einswerdung mit dem Dargestellten zustande, wodurch der Beschauer sich bejaht und bestätigt fühlt. Diese Bejahung braucht der Mensch, sucht sie unausgesetzt, denn das Gefühl der Kleinheit und Ohnmacht der Kreatur gegenüber dem All und seinen Kräften wäre sonst unerträglich.

Hier erhebt sich überhaupt die Frage, welchen Zweck die Kunst hat. Ihr Ursprung führt auf einen engen Zusammenhang mit der Entstehung der Religion. Aus der Religion spalteten sich nach und nach die selbständigen Zweige Philosophie und Kunst ab, ohne im übrigen je allen Zusammenhang mit ihr zu verlieren. Die Philosophie strebt eine rein gedankliche, abstrakte Gestaltung des Lebens an, die Kunst eine bildliche, symbolische. Die Religion vereinigt beides in sich. Nun ist es bekannt, wie sehr die Religion noch bis in die neueste Zeit hinein die philosophischen wie die künstlerischen Äußerungen beeinflusst und ihnen das Gepräge ihrer Weltanschauung mitgeteilt hat; so ist es auch nicht zu verwundern, wenn unsere europäische Kunst jahrhundertelang den Stempel der christlichen Weltbetrachtungsweise trug. Typisch für diese Betrachtungsweise ist, besonders je älter und konventioneller das Christentum wurde, die Spaltung der Welt in gut und böse, wobei im ganzen großen der Schnitt so geführt wurde, dass der natürliche Mensch mit seinen Trieben als das Böse, der geistige Mensch als das Gute angesehen wurden. Die enorme Schwierigkeit, die der primitive Mensch hatte, um von seinem natürlichen Menschen mit all seiner Wildheit und Zügellosigkeit loszukommen, zwang ihn, den Blick ängstlich auf das Gute und Erstrebenswerte zu richten und über alles, was ihn irgendwie verführen oder von dem schmalen

Wege konventioneller Tugend abbringen konnte, wegzusehen, wie denn in den geistlichen Liedern des Mittelalters dem Menschen immer wieder diese Erde und ihre Freuden als eitel, nichtig und vergänglich geschildert werden. — „Ich bin ein Gast auf Erden....."

Für das kraftvolle und sinnenfreudige Geschlecht jener Zeit waren eben der Teufel, die Welt und unseres Fleisches Lust viel zu anziehende Dinge, als dass man ihnen auch nur für Augenblicke hätte Aufmerksamkeit und Interesse zuwenden dürfen. So kam langsam jene Geistesrichtung zustande, die man als Idealismus bezeichnet hat, die Betonung und Pflege des „Guten, Schönen, Hohen", sowie die Verabscheuung des Schlechten und Hässlichen. Lessing, Winckelmann, Schiller sind als Gipfelpunkte dieser Entwicklung zu verstehen, der wir in der Malerei eine unendliche Reihe glatt gemalter, korrekter, mit einem Wort, schöner Bilder zu verdanken haben. Ich denke hier nicht an die Gartenlaubenbilder mittelmäßiger Köpfe, sondern an bedeutendere Maler wie Ingres, dessen Bild: „Roger befreit Angelika" oder „Oedipus löst das Rätsel" [1]) typische Vertreter dieser Richtung sind.

Freilich konnte weder das Christentum noch eine andere Religion den Menschen bis jetzt von Grund aus ändern, und unter der Schicht angenommener Tugenden und Ideale blieb der Mensch, was er war, ein Naturwesen: grausam, herrisch, triebhaft, maßlos, unduldsam. Die christlichen Forderungen der Barmherzigkeit, Demut, Selbstbeherrschung und Duldsamkeit haben sich nie bis in die Tiefe der Menschennatur durchsetzen können, und so konnte es nicht fehlen, dass sich auch in der Kunst neben der Welt des schönen Scheins auch die abgespaltene Welt des Hässlichen und Bösen immer wieder durchsetzte. Hierher gehören Darstellungen Pieter Bruegels, wie die „Allegorie der Wohllust, die „Vorhölle", ferner manche Bilder von Hieronymus Bosch, Michael Herr, Dürer und Cranach. Was an unlebbaren Phantasien je durch des Menschen Geist gezogen, was an grausamen teuflischen Trieben sich in verborgenen Herzensfalten geregt — hier hat es Form gefunden. (Ich verweise den interessierten Leser auf Wilhelm Michels Buch: *Das Teuflische und Groteske in der Kunst.*)

Freilich ist bei allen diesen Darstellungen das Moralische und Lehrhafte noch unverkennbar und der Künstler fühlt das Bedürfnis,

[1]) Reproduziert im XIII. Jahrgang der *Kunst,* Heft 3.

die Moral von der Geschicht dick zu unterstreichen, wie z. B. Michael Herr in seinem Kupferstich „Das Zauberfest auf dem Blocksberg", wo er die Hexen mit allem „Erfreulichen" liebevoll ausgestattet und auch sonst sichtlich in der Ausmalung der Details geschwelgt hat, nicht unterlassen kann zu bemerken, dass es sich um eine Abbildung „des gottlosen und verflüchten" Zauberfestes handle. Der Unterschied zwischen Böse und Gut ist noch ein unbedingter, der Gegensatz unüberbrückbar. Und das blieb Jahrhunderte so. Erst die naturalistische Bewegung der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts begann die starren Begriffe zu lockern, und all die tausend Dinge, von denen man bis dahin nur im Flüsterton gesprochen, wurden nach und nach in die öffentliche, laute Diskussion gezogen. Damit musste sich die Auswahl wie die Ausführung der künstlerischen Sujets von Grund aus ändern. Seither ist denn auch die Kunst in den „Rinnstein" hinabgestiegen, nur dass jenes Wort, das ursprünglich als Schimpf gemeint war, schließlich zur bejahten inneren Losung wurde. Es hat in Europa noch keine Zeit gegeben, in der das Grauenhafte, Groteske, Böse und Hässliche mit so viel Interesse behandelt wurde wie in unserer. Und zwar ohne Moralität, vielmehr sachlich, gelassen, ich möchte fast sagen, mit wissenschaftlichem Ernst und unter Pointierung des Wesentlichen, des rein seelischen Vorgangs. Charakteristisch und hierhergehörig dünkt mich ein Bild Vallottons, das Meier-Graefe in seiner Monographie über diesen Künstler reproduziert hat: L'assasinat, der Mord. Das Bild ist auch sonst für den eminenten Gegensatz zwischen der gegenständlich-ausführlichen alten Kunst und der gedanklich-stilisierenden neuen außerordentlich bezeichnend: ein fast leeres, geräumiges Zimmer, vorn rechts ein Stuhl, hinten links eine Kommode mit drei Schubladen, darauf eine Lampe; alles mit ein paar anspruchslosen graden Linien gezeichnet, wie es ein Kind machen würde, ohne Schatten. Rechts an der Wand ein Bett, dessen Kopfende so zum Beschauer gekehrt ist, dass man vom Schläfer nichts sieht. Oder doch: ein Stück krampfhaft emporgereckten Unterarmes: die Hand zur Faust geballt. Doch auch dieses Stück, ist es eigentlich gezeichnet? Ist es nicht vielmehr bloß ein Stück Weiß, ausgespart aus dem Schwarz der Gestalt, die sich über das Bett gestürzt hat? Dass diese Gestalt vermutlich ein Mensch ist, schließt man daraus, dass ein Hosenbein und ein Fuss, der sich

wütend-entschlossen gegen den Boden stemmt, dazu gehören. Sonst sieht man vom Mörder nichts als die dolchbewehrte Faust, die zum unbarmherzigen Stoß erhoben ist. Und mit diesen Mitteln, in ihrer Einfachheit reduziert auf ein Minimum, in diesem Bilde, auf dem nichts, aber auch gar nichts dem sentimentalischen Beschauer eine feige Flucht erlaubt, in diesem Bilde wirft Vallotton einen blendend hellen Lichtkegel in die tiefsten Schichten der Menschenseele, in jene Schichten, wo die Wurzeln unseres Seins uns mit der Tierheit verbinden, mit der Kreatur, der Natur wie sie *ist:* grausam, mordgierig.

Was Wunder, wenn dem idealischen Beschauer vor diesem Bilde graut! Wenn er verzweifelt ausruft: Ist das noch Kunst!? Die Kunst soll uns doch grade über diese Abgründe weghelfen, indem sie uns das Schöne vor Augen führt.

Aber das ist es eben: die Kunst hat uns tatsächlich jahrhundertelang das Schöne vorgeführt, aber — den schönen *Schein.* Denn das Bild, das sie uns vom Leben und uns selber entwarf, war nicht immer und nicht ganz so verlogen wie die Kunst des Rokkoko, die sich mit einer fast frevelhaften Naivität über das Bestehende wegsetzte (bis dann schließlich der große Kladderadatsch kam), aber doch auf jeden Fall gefährlich in seiner einseitigen Betonung des lichten, reinen — idealischen, dessen, von dem man *wünschte*, dass es die Wahrheit sei, das aber nie und nimmer Wahrheit war oder ist, sondern bestenfalls *eine* Seite des Lebens. Alfred Vierkandt,[1]) dem wohl niemand einen Mangel an Idealismus der Weltanschauung nachsagen kann, schreibt über die normative — und das ist in seiner Terminologie wesentlich die idealische — Betrachtungsweise: „Ein zweiter Nachteil liegt in der Entstellung der Tatsachen, die auf diesem Wege so leicht durch ihre Vermengung mit den Idealen entsteht. Eine den Normen einseitig zugewandte Betrachtung reisst gleichsam die Tatsachen in ihrem Schwunge mit sich fort und umgibt sie so mit einer falschen Verklärung. Insbesondere ist so die sittliche Natur sowohl des einzelnen Individuums wie der Gesellschaft in eine übertrieben günstige Beleuchtung gerückt worden. Die Erziehung und die Religionslehre, welche das Leben lediglich unter dem Gesichtspunkte der Ordnung nach sittlichen Normen betrachten, pflanzen uns unwillkürlich von früh auf den Irrtum ein, als ob diese sittlichen Normen nun auch tat-

[1]) *Naturvölker und Kulturvölker,* S. 60.

sächlich die einzigen oder wenigstens die bevorzugten Motive des menschlichen Handelns bildeten, während sie in Wirklichkeit doch nur *ein* Motiv neben *anderen* abgeben."

Ich meine, der gegenwärtige Weltkrieg hat zur Evidenz erwiesen, wie der Mensch und die Beziehungen der Menschen zueinander im Grunde sind: sobald die Maske konventioneller Höflichkeit und Wohlanständigkeit fallen gelassen wird, kommt der Kannibale zum Vorschein, mit allen seinen Eigenschaften und Instinkten, und mit Wonne erhebt sich das Messer zum Mord. Oder ist es denkbar, dass die höchst kultivierten Völker Europas jahrelang sich tagaus tagein gegenseitig zu Tausenden abschlachten könnten, wenn nicht letzten Endes in jedem einzelnen etwas wäre, was den Mord als solchen lustvoll bejahte?! Einfach den nackten Vorgang, wie er auf Vallottons Bild geschildert ist, die Befriedigung, durch körperliche oder geistige Überlegenheit eine Kreatur um das warme quellende Leben gebracht zu haben! Urweltsinstinkte. — Vielleicht darf ich hier, gleichsam als — wie soll ich sagen, als Illustration zu Vallottons Bild, eine kurze Seelenskizze hersetzen. Sie stammt von einem Isonzokämpfer, der im Zivilberuf Gelehrter ist und findet sich in der *Züricher Post* vom 11. August 1915.

Da bricht plötzlich ein ungeheuerliches Rattern und Prasseln aus den Maschinengewehren über uns herein, und dazwischen steigt eine mächtige Tonwelle, aus Tausenden von heisern, sich überschlagenden Stimmen zusammengesetzt, zu uns herauf. Wir stehen lautlos und blicken auf die Vorgesetzten, aber unsere Beine zittern in namenloser Spannung. Da, das Feuerkommando, und jetzt," so fuhr mein Leutnant fort, „kam das Unbeschreibliche. *Ich weiß bestimmt, dass ich aufgejauchzt habe und dass ich wie ein Wilder mit dem Gewehr,* das ich einem Gefallenen aus der blutenden Hand genommen, *in die Reihen der springenden, schreienden Gestalten schoss,* die sich den Hang heraufwälzten. Mit zitternden Händen schiebe ich immer wieder ein Magazin in den Schaft, schreie immer wieder wie die andern: „Schnellfeuer!" und denke nur eines, dass *ich in alle Ewigkeit so in diese treulosen . . . schießen möchte.* Aber das ganz Große dieses Angriffs kam erst noch. Ob zwar unsere Maschinengewehre bellten wie hunderttausend Hunde, unsere Flinten prasselten, dass ein einziger Feuerschein um uns war, die Italiener da unten wurden nicht weniger. Hunderte stürzten und kollerten, aber immer neue Tausende kamen. Wie ein unentrinnbares Geschick schien es, dieses Heranwälzen eines zehnfach überlegenen Feindes. Und nie in meinem Leben werde ich vergessen, was jetzt geschah. Inmitten dieser Hölle der gellende, langgezogene Schrei einer Signalpfeife, wie ein Hilferuf, und gleich darauf neben und über uns das Gepolter von tausenden österreichischen Soldatenstiefeln. Einen furchtbaren Fluch der Dalmatiner höre ich als Antwort auf das „Savoja"-Geschrei der Alpini, und wie Katzen setzten sie über die Brustwehr in mächtigem Anprall auf den Feind.

Mensch, Freund," setzte der Erzähler tief aufatmend fort, „*so mögen die Höhlenbewohner vor fünfzigtausend Jahren miteinander gekämpft haben* wie wir dort mit den Piemontesen. Was zwischen dem Krachen der Handgranaten, den dumpfen Kolbenschlägen hindurch klang, waren *keine menschlichen Stimmen, waren Schreie von Wesen, in denen plötzlich Urweltsinstinkte durchbrachen.* Und da sah ich plötzlich in der Doline vor unserm Graben einen Bersagliere mit einem Sprung auf mich stürzen, sah das Weiße in seinem Auge blitzen, sah, wie ihm der Schaum um die Lippen stand, fühlte den Stich in den erhobenen Arm und stürzte über das Rankengewirr, in das sich meine Füsse verfangen hatten. Ich sah ihn das Gewehr mit dem Bajonett hochheben, hörte sein geknirschtes „Porco" — aber weiter kam er nicht.

Braucht es einen Kommentar? Oder vielleicht doch... Es gibt nämlich Leute, die glauben, in der Seele eines Deutschen wären solche Urweltsinstinkte der Höhlenbewohnerzeit noch vorhanden, aber in der Seele eines Russen oder Franzosen oder womöglich eines Züribieters...

Und diese Abwehr ist verständlich. Man erschrickt vor solcher Gedankenführung, man empfindet sie fast als unerlaubt, man sträubt sich mit Händen und Füßen, hier ein tat wam asi auszusprechen. Aber eben aus denselben Gründen, aus denen die Alten sich sträuben, die neue Kunst anzunehmen. Sich in Darstellungen wie Vallottons „Mord" einfühlen, hieße sich dazu bekennen, hieße auf Selbststeigerung nach der althergebrachten moralisch-illusionistischen Weise verzichten, hieße den Blick auf jene andere, grauenvolle Seite des Lebens richten, des Lebens in uns und außer uns, die zu sehen wir bis heute offenbar noch nicht fähig sind. Es scheint ja blödsinnig und wahnwitzig, dass wir uns, auf Kosten der Wahrheit und entgegen den greifbaren Tatsachen, eine Welt des Scheins aufbauen und eine lebenslängliche Mühe daran wenden, diese so zerbrechliche Welt von Fiktionen unversehrt zu erhalten; aber jene durch die Jahrhunderte konsolidierte Einstellung, die Dinge umzuillusionieren, hat uns so fest in ihren Maschen, dass es vermutlich Jahrhunderte gehen wird, bis wir das neue Sehen gewonnen haben. Und allem Anschein nach kommt dieser Wandel der Einstellung weniger auf dem Wege gedanklich-abstrakter Gestaltung zustande als auf dem Wege über das symbolische, bildhafte Erfassen.

Damit bin ich bei dem Kernproblem dieser Arbeit angelangt. Was die Verständigung zwischen Modernisten und Antimodernisten der Kunst so erschwert, sind Gegensätze der Weltanschauung.

Das eine ist die althergebrachte christlich-idealische Art, die Dinge zu betrachten. Eine Art, deren Wesen darin besteht, das Gute und Schöne sehnsuchtsvoll zu suchen und sich über die grausige Wirklichkeit vermittelst des *schönen Scheins* wegzutäuschen; das andere ist die neu heraufziehende Weltanschauung, deren Schrittmacher die moderne Kunst ist, die unter Verzicht auf das Schöne dem Menschen den Zugang zu seinen Tiefen erschließt. In diesen Tiefen leben, wie uns eben der Weltkrieg gezeigt hat, ungeahnte, gewaltige Kräfte, aber undifferenziert, unkontrolliert, weil un — gewusst. Kräfte, die unsere gesamte Kultur vernichten könnten und Kräfte, die, bewusst gemacht und dem richtigen Ziele zugewendet, einen ungeheueren sittlichen und damit kulturellen Aufschwung bewirken könnten. Diese Kräfte sehn, verstehn, sichten und umprägen lernen gilt es[1]). Dass in diesen Tiefen so viel Brutales, Hässliches, Grauenhaftes wohnt (ich erinnere nur an Kubins Zeichnungen), daran sind schließlich nicht die Künstler schuld, sondern die Tatsachen. Der Künstler ist hier nur ein Künder und Offenbarer dessen, was in der Seele der Gesamtmenschheit vorgeht. Darum liegt, meiner Ansicht nach, in der modernen Kunst und ihrer Hässlichkeit ein religiös-sittliches Moment von höchster Bedeutung. Es ist ein Unsinn zu glauben, dass die Kunst zur Verschönerung des Lebens und zum Vergnügen da sei, vielleicht das Kunst*gewerbe,* aber nicht die Kunst. Mag sein, dass das in früheren Zeiten anders war, in Zeiten, die eine tragfähige Religion und damit eine festgefügte Weltanschauung hatten. Aber unsere Zeit hat ja keine Religion mehr, wie wir denn auch keine Kirchen bauen können. Es ist ein Suchen nach dem Neuen, ein qualvolles, sehnsüchtiges, inbrünstiges Suchen in allen Fernen und Tiefen, ein Zerstören und Bauen, ein Zerfallen und Werden und vor allem eine Angst und Qual und Zerrissenheit, wie sie damals beim Untergang der Antike und dem Heraufkommen des Christentums geherrscht haben mag. (Von hier aus ist auch die große Krankheit unserer Zeit, die „Nervosität“ zu verstehen.)

Das Ringen der menschlichen Seele, das damals in der Mythen- und Religionenbildung nach Gestaltung strebte, sucht

---

[1]) Im übrigen verweise ich auf meinen Artikel „Zur psychologischen Ätiologie des Krieges (Nr. 14 und 15 von *Wissen und Leben,* IX. Jahrgang), wo dieser Gedanke näher ausgeführt ist.

heute durch die Kunst jenen geheimnisvollen erlösenden Ausdruck zu finden, der, ähnlich wie das Kreuz für die abgelaufene zweitausendjährige Epoche, ein neues vollgültiges Symbol unserer Zeit und ihres Sehnens sein könnte (Vgl. Franz Marc im *Blauen Reiter* S. 7).

Dies auch ist der tiefere Grund, warum die moderne Kunst so unverständlich und ungegenständlich ist. Die alte Kunst nahm ihre Vorwürfe aus der äußeren sichtbaren Welt und setzte Konkreta auf die Leinwand, die neue Kunst nimmt ihre Stoffe aus jener anderen, nicht minder realen und bedeutungsvollen Welt, aus der inneren; diese zu fassen und darzustellen, ist ihr Ziel und ihre Bestimmung. Darum ist es den modernen Künstlern so furchtbar gleichgültig, ob ihre Gestalten anatomisch richtig sind und ob ihre Bilder perspektivisch korrekt sind. Sie malen ja gar nicht die sichtbaren Gestalten, sondern ihre *Gesichte,* ihr inneres *Schauen*, Prozesse, die sich zu ihrer Objektivierung notgedrungen einer Form bedienen müssen, aber diese Form nach dem Wesen des Prozesses umgestalten. Wenn in der guten alten Zeit ein Maler unter sein Werk geschrieben hätte „Heilige Stunde", hätte man erwartet, dass er etwas aus der biblischen Geschichte darstellte, vielleicht die Geburt Christi; oder eine Szene aus dem Familienleben, etwa wie der ehrwürdige Familienvater aus der Postille die Abendandacht abhält; oder die Stunde, wo die Tochter mit dem Brautkranz geschmückt vor den Altar tritt, um mit dem geliebten Manne den Bund fürs Leben zu schließen; kurz einen *Gegenstand* und seine *Geschichte.* Wenn ein Moderner eine „Heilige Stunde" malt, will er gar kein anschauliches Sujet darstellen, sondern einen innerseelischen Prozess. *Er erlebt in sich unsere Zeit und ihr Suchen* und muss es zu gestalten trachten, um sich davon zu lösen und zu erlösen. Daher in den Gestalten der Modernen — nicht nur bei Hodler — oft so viel Verrenktes, Krampfhaftes, Leidendes, so viel schaudernde Abwehr, aber auch so viel mystisches Ahnen und Schauen.

* * *

Ich gewärtige jetzt den Einwand: aber, verehrter Herr, wollen Sie sagen, dass die Malereien im kunstgeschichtlichen oder deutschen Seminar große Offenbarungen enthalten und uns Einblick geben in die Problemgestaltung unserer Zeit?

Mit nichten. Aber das liegt nicht an der modernen Kunst als solcher, sondern an den betreffenden einzelnen Künstlern. Und wenn ich die Arbeiten im deutschen Seminar ablehne, tue ich es nicht, weil die Gestalten verzeichnet sind, oder wenn ich die Malereien im kunsthistorischen Seminar nicht schätze, tue ich es nicht, weil ich keine direkte Beziehung zwischen dem Dargestellten und der Bestimmung des Raumes finde, sondern weil diese Arbeiten, für mein Gefühl, eben *keine* Offenbarungen enthalten und *nicht* aus einem tieferen inneren Erleben hervorgegangen sind. Ich habe mich, obwohl ich oft vor den Bildern gestanden und andächtig versucht habe, den inneren Klang dieser Darstellungen zu erfassen, nicht überzeugen können, dass hinter diesen Schöpfungen bedeutende Persönlichkeiten stehen und ein elementares Schaffen*müssen*. Anders liegt die Sache bei den Wandmalereien im Vestibül neben der archäologischen Sammlung. Hier *fühlt* man ein Können heraus. Einzelnes, wie der ins Wasser tauchende Vogel, ist linear wie koloristisch schön; gerade die primitiven Mittel, die naive Auffassung wirken wohltuend, lösen Gefühl und Stimmung aus.

Hier könnten die betroffenen Künstler mir entgegnen: woher weißt du, ob bei unseren Malereien kein elementarer Schaffensdrang dahinter stand, dass wir nicht unsere inneren Gesichte dargestellt haben, unsere künstlerischen Erlebnisse? Darauf folgendes:

Ich glaube, dass in unserer mit Kunst und künstlerischen Eindrücken gesättigten Zeit fast jeder Gebildete in seinem Innern künstlerische Phantasien hat, dass ihm allerlei malerische Motive vorschweben. Das Herausbringen solcher Phantasien hat für die Persönlichkeit oft eine subjektiv erlösende, wohltuende Wirkung. Aber damit ist nicht gesagt, dass diese Produkte für die Öffentlichkeit Wert haben. Ich könnte den Herren Huber und Pfister Zeichnungen und Malereien zeigen, die mir gelegentlich von Patienten in meiner Eigenschaft als Nervenarzt gebracht werden, die künstlerisch mit den Arbeiten in den Seminarien durchaus konkurrieren könnten, Bilder, die in symbolischer Form die Problembearbeitung des Menschen enthalten, aber die betreffenden würden nie daran denken, das als reife publikationsfähige Kunst auszugeben. Vor allem muss man sich darüber klar sein, dass eine Kunst, die öffentliche Gebäude schmücken soll, dem Geschmack, wenn nicht gerade der Majorität, so doch eines gewissen Teiles des Publikums entsprechen

muss, sonst wirkt sie schließlich so esoterisch, dass sie einfach unangepasst ist. Wer sich mit den Problemen der modernen Malerei intensiv beschäftigt hat, kommt schon dahinter, was die Bilder wollen, aber das können naturgemäß nur einige wenige sein. Mag sich ein Künstler dem Geschmack derer, für die er arbeitet, nicht anpassen, empfindet er das als eine Vergewaltigung seiner Individualität (o viel missbrauchtes Wort!) — dann steht es ihm frei, auf den Auftrag zu verzichten. In seinem Atelier darf er malen, was er will; auch auf Ausstellungen darf er schicken, was er will; die Kunst soll gewiss frei sein, aber mit Fresken an öffentlichen Baudenkmälern, die nun mal fürs Volk bestimmt sind, ist es ganz was anderes.

Ich möchte an dieser Stelle überhaupt sagen, dass meiner Meinung nach das Verständnis für die moderne Kunst sich mit Kritik durchaus verträgt. Die Tabuierung der Kunst trägt nur bei zum Ausbrüten von allerlei inkommensurablen Größenideen, und wir kommen auf dem Umwege über die moderne Kunst, statt zur Selbsterkenntnis, zur Selbstüberschätzung. Gerade in der Anspruchslosigkeit und Primitivität der Formen bei den Modernen liegt die Gefahr, dass jeder, der ein paar blöde Pinselstriche über die Leinwand führt, sich zum Kunstheiland, wenn nicht der Welt, so doch Europas, wenn nicht Europas, so doch der Schweiz proklamieren kann.

Allein das ändert nichts daran, dass die monumentale Kunst Hodlers oder Noldes oder des Norwegers Munch große, wirkliche Kunst ist. Im Gegenteil: hier kann man von jedem Pinselstrich sagen: ex ungue leonem.

Aber auch hier muss ich eine kleine Einschränkung machen: ich sprach oben von dem religiösen Moment, das meiner Ansicht nach in der modernen Kunst liegt, von dem apokalyptischen Charakter vieler ihrer Schöpfungen. Ich möchte ausdrücklich bemerken, dass damit nicht gesagt sein soll, die moderne Kunst enthalte schon eine Religion; nein, aber das *Suchen nach einer Religion.* Das Suchen und die Sehnsucht nach einer Weltauffassung, die weit und allgemeingültig ist, einer Weltauffassung, die, ohne dem Intellekt Gewalt anzutun, dem Glaubensbedürfnis des Gebildeten Rechnung trägt und den Wert des Irrationalen, verstandesmäßig nicht zu Fassenden gelten lässt.

ZÜRICH HERBERT OCZERET

□□□