Die Ideale einer modernen Kunstausstellung

Autor(en): **Degasperi, Alcide**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie**

Band (Jahr): **17 (1903)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-761800

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

ganz Wirklichkeit und Tatsächlichkeit und gerade deshalb die wirkende Ursache aller Möglichkeit im Sein. Simon stellte das Wesen Gottes her aus einem Urvermögen für Werden oder Sein einerseits, und dem wirklichen Auffassen dieses Vermögens andererseits. Danach wäre in Gott der Gegensatz von Vermögen und Akt. Von Natur aus nun sollte das Urvermögen endlos fähig sein, betätigt zu werden, wirklich jedoch wurde es nur immer in endlicher Weise betätigt, nämlich durch endliche Dinge. So trat es denn in einen, der eigenen Natur widerstreitenden Gegensatz zu sich selber und wurde dadurch die Grundlage alles Übels. Ganz dementgegen lehrt der grofse hl. Dionysius, dafs in Gott keinerlei Übel, keine Art von Mangel ist; in Gott sei alle Entwicklung völlig unmöglich. Nach dieser echt christkatholischen Lehre ist Gott das Allgut, die ganz und gar freie Ursache aller Dinge. Alle Geschöpfe sind nichts als ein Ausflufs der göttlichen Güte. Keineswegs emanatistisch-pantheistischer Neuplatonismus ist in den Schriften des Areopagiten zu finden; vielmehr „libros scripsit admirabiles ac plane coelestes"!

DIE IDEALE EINER MODERNEN KUNSTAUSSTELLUNG.

Von

ALCIDE DEGASPERI.

Die XIV. Ausstellung der Wiener Sezession mit ihrer so gepriesenen Raumschöpfung ist aus dem Reiche der Wirklichkeit verschwunden. Sie lebt nur mehr ein Traumleben in der Erinnerung jener, die sie gesehen haben. Der eine wird sich besonders an die sinnliche Atmosphäre erinnern, die das Beethovendenkmal umschwebte, ein anderer besonders an den architektonischen Gedanken, ein dritter vielleicht an den plastischen und malerischen Schmuck. Alle diese werden der Lobeshymne zustimmen, den die alltägliche „unabhängige" Kritik auf die Wiener Kunstausstellung gesungen hat: dieselbe sei ein wahrer Triumph der Raumkunst, der alles übertrifft, was unser Zeitalter in dieser Art bisher hervorgebracht hat.

Wer aber in der „Sezession" mehr auf das Innere geachtet und die Grundgedanken und die ethisch-philosophischen Motive

der ganzen Ausstellung betrachtet hat, der wird gewifs nicht bedauern, dafs ihr nur ein ephemeres Dasein beschieden war. Bei allen früheren Veranstaltungen der Wiener Sezession hatte man oft den Mangel an Hoheit bei den verherrlichten Idealen oder den grobsinnigen Naturalismus in der Ausführung zu beklagen. Das betraf aber nur einzelne Kunstwerke, die unabhängig voneinander entstanden waren; und auf solchen Ausstellungen fanden sich zuweilen doch auch gute, dem modernen Kunstgenre fernstehenden Werke, wie das z. B. im vorigen Jahre bei der Segantini-Ausstellung der Fall war.

Diesmal aber bestand die Aufgabe der Ausstellung darin, dem Klingerschen Beethovendenkmale eine würdige Umrahmung zu schaffen. So traten alle Werke der Malerei und der Plastik in den Dienst Klingers, und zwar sowohl in ästhetischer als auch in symbolischer Beziehung. Denn man kann, wie wir später sehen werden, manchen lobenden Kritikern nicht recht geben, wenn sie meinen, dafs die Wandmalereien aus anderen Anschauungen hervorgegangen seien als das Hauptwerk: das Ganze ist vielmehr eine Interpretation Klingers und zwar eine wohl gelungene, wie der uneingeschränkte Beifall des Meisters selbst bewiesen hat.

So ward leider die ganze Ausstellnng zu einer Kundgebung des modernen antichristlichen Ideenstromes, zu einem Symptome der moralischen Dekadenze.

Wir fassen zunächst das Hauptwerk selbst ins Auge. Klinger stellt Beethoven nicht als den gemütvollen Künstler dar, den viele persönlich gekannt haben, sondern als Heros, als Titan, als den Gott der musikalischen Inspiration. Weltentrückt, auf einer Wolke thronend, sitzt der Gott gewordene Mensch da: es ist der Augenblick vor der Schöpfung einer seiner berühmtesten Tondichtungen. Der nackte aus weifsem Marmor gebildete Körper ist leicht vorgeneigt, der Ausdruck des Antlitzes und des Blickes, die wuchtig zur Faust geballten Hände wollen uns andeuten, dafs in jenem starren steinernen Körper eine drangvolle Seele wohnt, die mit gewaltiger Entschlossenheit in der inneren Tonwelt kämpft und siegt.

Alles rein Menschliche wird vermieden, das Mythische, das Heroenhafte hingegen betont. Kein Notenblatt, keine Lyra deuten den Musiker an; dagegen steht zu seinen Füfsen ein Adler, der ehrfürchtig, fast scheu zu ihm aufblickt. Die körperlichen Züge entsprechen nicht der Zufälligkeit seines Seins, sondern vielmehr der ins Reich der Mythe entrückten Idealgestalt. Nun drängt sich vor diesem modernen Denkmale einem Kunstkritiker eine

Unmasse ästhetischer Fragen auf; und es wäre zunächst zu erörtern, ob dieses Werk dem Grundprinzipe, die Kunst sei = Dichtung + Wahrheit wirklich entspreche, oder ob nicht vom realen Beethoven nur die Gesichtsmaske geblieben sei. Das ist aber nicht unsere Aufgabe; im übrigen wäre es nicht so leicht, damit fertig zu werden, denn unser Werk gehört einer Richtung an, bei welcher alle Schranken und Regeln fallen gelassen sind, und bei der das einzige Mafs die Persönlichkeit des Künstlers ist.

Es gibt ja nunmehr keine andere Kunst als die moderne individuelle Kunst (sozialistischer Kongrefs zu Gotha). Der „philosophische Künstler" aber, wie Max Klinger infolge seines „Christus im Olymp" genannt wird, hat auch in diesem Werke seine eigene Philosophie, angeblich die Beethovens zum Ausdruck bringen wollen. Und das ist wohl für uns das Wichtigste.

Der aus Bronze hergestellte Thronstuhl, auf dem der Heros ruht, ist mit Reliefs geschmückt, welche die Grundmotive dieser Philosophie wiedergeben sollen.

Auf der linken Seite des Thronsessels sehen wir Eva, die Adam den soeben vom Baume gepflückten Apfel reicht: also den gegen das Gottesverbot gekosteten Genufs. Auf der rechten Seite ein heidnisches Sujet: Tantalus, der vergebens auf einem steil ansteigenden Felsen hinaufklettern will, um die Früchte zu erhaschen; und eine Tantalis, die mit einer Muschel vergebens vom Boden Wasser zu schöpfen versucht. Beide berühren mit ihren freien Händen ein Wahnbild, das zwischen ihnen schwebt: das Ringen nach dem nicht befriedigenden Genufs, das als Strafe von den Göttern in die Seele des Menschen hineingelegt wurde.

Es sei nebenbei bemerkt, dafs beide Seitenreliefs auch anders interpretiert werden, als das schmerzliche Ringen nach Erkenntnis und die Qualen des Erkennens: was wohl an sich nicht weniger zutreffend wäre, wenn man auch das Hauptrelief in demselben Sinne erklären könnte. Da dies aber nicht möglich ist, so müssen wir bei der ersten Erklärung bleiben; denn es ist unbedingt nötig, eine einzige Grundidee für das Ganze anzunehmen.

Die Rückseite des Sessels stellt eine merkwürdige Szene dar. Auf einem Felsen, der wohl Golgatha sein soll, sehen wir die drei Gekreuzigten, die weinende Maria und Magdalena, die zum guten Schächer hinaufblickt. Am Fufse des Felsens erscheint die schaumgeborene Göttin, die nackte Venus, welche der Kreuzigung den Rücken kehrt, während eine aus der Meeresflut auftauchende Sirene neugierig zum Kreuze emporblickt. Die Erklärung war je nach der Anschauung der Kritiker eine ver-

schiedenartige. Vor allem scheint uns die Interpretation einer Leipziger Zeitschrift, welche auch katholische Blätter benutzen, um die Anklagen gegen die „Sezession“ zu vermehren, ganz unannehmbar. Es wäre ja unerhört und nach Nietzsches Philosophie auch unwahr, dafs eben Golgatha gewählt sei, um sexuell perverse Ideen zu legitimieren. Mehr Anklang fand die ganz bequeme Erklärung, die auch Joseph August Lux in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ gibt. Es seien hier die hellenischen und christlichen Gedanken symbolisiert, gleichsam als Elemente unserer Kultur. Zwischen Venus und Christus sei kein Widerspruch, sondern nur ein Unterschied. Klinger gebe beiden Teilen recht; und so sei hier die Verschmelzung des germanisch-christlichen Geistes mit der in unserer Bildung fortlebenden hellenischen Vorstellungswelt dargestellt. Diese Deutung aber — welche für die Zeiten des modernen Relativismus ganz charakteristisch ist — wird von einer Figur des Reliefs selbst widerlegt. Am Rande des Felsens steht nämlich in einer fast unmöglichen Stellung der Apostel Johannes, der mit erhobener Hand auf die nackte Göttin zeigt. Die Züge des Gesichtes, das ganze Gebaren seiner Person deutet den Fluch an, welchen er gegen die Göttin der Wollust schleudert. Klinger kontrastiert also doch die beiden Empfindungssphären. Von Verschmelzung und Harmonie kann wohl keine Rede sein. Nein! Hier auf Golgatha die göttliche Tragödie, der Begründer der Religion der Entsagung und der Selbstaufopferung, die Keuschheit in der jungfräulichen Gottesmutter dargestellt; dort am Strande des Meeres die Wollust, die sinnliche Liebe in Venus symbolisiert: da gibt es keine Versöhnung, und tatsächlich erklärt auch bei Klinger Johannes der Göttin den Krieg. Nun fragt es sich, welchem Teile der Künstler recht gebe. Hat er in Johannes seine eigenen Ideen und Empfindungen ausdrücken wollen, und stellt er sich so auf Seite des Christentums? Leider müssen wir die Frage verneinen. Denn Venus scheint sich nicht im mindesten um den christlichen Fluch zu kümmern; sie freut sich dagegen ihrer nackten Schönheit, und stolz entfaltet sie die Grazie ihres Körpers im Lichte der Sonne. So entsteht auch hier wie nach dem Erscheinen des Sienkiewiczschen „Quo vadis“ der Zweifel, ob nicht der Künstler nur daran seine Freude habe zu schaffen, Kontraste und Probleme aufzustellen, ohne sich deshalb um ihre Lösung zu kümmern? Wie aber der polnische Schriftsteller bekanntlich mit seiner olympischen Phantasie später seinen Standpunkt präzisiert hat, so hat auch Klinger nachträglich die in seinem Denkmale gestellte Frage beantwortet.

Freilich war die Antwort in diesem Falle keine persönliche. Sie wurde durch die Wiener Freunde des Künstlers vermittelt, die den Rahmen für sein Denkmal schufen, und dies — nach Aussage des philosophischen Künstlers selbst — in bester Weise.

In der Tat war die ganze XIV. Ausstellung, wie schon gesagt, eine Huldigung für Klinger, den geistigen Berater der Schule.

Zunächst mufste dem Gott der Tempel errichtet werden. Die Ausstellungsräume gestalteten sich daher zu einem Tempel, der wohl an ägyptische oder assyrische Werke der Tempelkunst erinnern kann, aber dennoch keinem davon ähnlich ist. Hier galt kein historisches oder traditionelles Prinzip, sondern nur die teleologische Konvenienz. Der Raum ist dreischiffig angeordnet. Der Hauptsaal ist das Sanktuar, in dem sich das Heroenbild befindet. Alles mufste Weihestimmung hervorrufen. Der rauhe Bewurf der weifsen Wände, auf den Seiten von der Malerei nicht belebt, soll die „sakrale Empfindung" nicht stören, die der Besucher in seiner Seele vor dem in seiner einsamen Majestät thronenden Gott hegt. Zwei im Hintergrund des Saales angebrachte Brunnen sorgen mit ihrer monotonen Melodik, dafs die Ruhe des Tempels nicht allzu stark empfunden werde. Über einige Stufen links kommen wir in den linken Seitensaal, dessen Wände von Gustav Klimt bemalt sind. Damit kommen wir zu unserer näheren Aufgabe.

Es wurde schon gesagt, dafs die Wandmalereien als eine Interpretation Klingers aufzufassen sind. Das gilt besonders für den Zyklus „Die Sehnsucht nach Glück" von dem Wiener Künstler G. Klimt.

Wir wollen auch hier nur den symbolischen Sinn betrachten, ohne uns mit der neuen Dekorationsästhetik zu befassen, die nach Klinger geradezu verlangt, „die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farbengesetze der Natur aufzulösen zugunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel". Hier bei Klimt wird der Regel fast sklavisch gefolgt. Da haben wir die menschlichen Gestalten blofs schematisch angedeutet, so dafs der Vergleich mit der lebendigen Natur geradezu ausgeschlossen wird; und auch die technischen und Farben-Kombinationen sind so exotisch und seltsam, dafs es kein Wunder ist, wenn diese Kunst vielen nur Anregungen zu archäologischen Ideenassoziationen gibt und andere, die weniger ernst als aufrichtig sein wollen, zum Lachen bringt.

Mit diesen sonderbaren Mitteln beantwortet Klimt — auch eine philosophische, grübelnde Künstlerpersönlichkeit — eine

ernste Frage und stellt zugleich eine Seite von Beethovens Gefühlswelt dar. Da wird also wieder die Frage laut: wem soll man recht geben? Der Religion des Genusses oder derjenigen der Entsagung? Wo ist das Glück, das ideale Reich? Ist es das Christentum oder der Hellenismus? An einer Langseite des linken Saales sind langgestreckte, hinschwebende Frauengestalten dargestellt: die menschliche Sehnsucht nach Glück. Dann folgen drei schauderhaft nackte Figuren, die einen wohlgerüsteten Mann, der ganz archaistisch und in Gold geharnischt ist, um Unterstützung bitten: also die schwache leidende Menschheit, die Untermenschen, welche sich die Kraft des Übermenschen erbitten, um das ideale Reich zu erringen. Mitleid und Ehrgeiz, zwei Figuren, welche die Ratgeberinnen des Kraftmenschen zu sein scheinen, gesellen sich zu den Bitten der Schwachen, um ihn zur Jagd nach dem Glücke anzutreiben. Dem Ringen nach Glück stellen sich aber die feindlichen Gewalten gegenüber: das Bestialische, die Sklavennatur des Untermenschentums in der affenähnlichen Gestalt des Giganten Typhoeus verkörpert, ist das stärkste Hemmnis im Kampfe um das Glück. Sieben andere schreckliche Figuren bilden seine Genealogie. Sie heifsen: Krankheit, Wahnsinn, Tod; Wollust, Unkeuschheit und Unmäfsigkeit; nagender Kummer. Hier hat der Künstler das Unbeschreibliche gewagt. Solche Gestalten wie die Völlerei, die Unkeuschheit, die Wollust sind einfach undenkbar. Wenn man diese scheufslichen Figuren sieht und dann durch die grofse Öffnung der rechten Seitenwand den Blick auf den vergötterten Meister lenkt, wird man versucht, mit Nietzsche zu sagen: Die Menschheit ist in Verfall begriffen, es wird der Übermensch geboren!

Die feindlichen Gewalten vermögen aber nicht die Sehnsucht in ihrem Laufe zu hemmen. Die Wünsche der Menschen fliegen darüber hinweg; und endlich stellt das rechte Wandgemälde das ideale Reich dar. Zuerst findet die menschliche Sehnsucht Stillung in der Poesie. Dann wird sie von den Künsten in das Elysium geleitet. Was ist nun dieses Elysium? Worin besteht das ewige Glück? Ein Engelchor singt den Schlufssatz der IX. Symphonie „Freude schöner Götterfunke", und am Ende der Wand findet ein nackter Mann das Glück — in der Umarmung einer nackten Frau. „Diesen Kufs der ganzen Welt!"

Viele, trübe Gedanken ruft diese nachträgliche entschiedene Antwort hervor. Das Glück, das ideale Glück ist also die Freude, die volle Lebensfreude, wie sie die Griechen empfunden und genossen haben, die aber durch das Christentum vernichtet worden

ist. Es scheint fast, dafs Klimt die zweite grofse Regel Nietzsches habe vergegenwärtigen wollen: lache! tanze! Energie, Instinkt, Begierde, der Wille glücklich zu sein, gesellen sich, um den Menschen in dieses Nirwana zu führen. Auch Auchenthaler hat in einem Wandbilde des rechten Seitensaales den Schlufssatz „Freude . . .“ behandelt. Der Akt, die Figuren sind so schamlos sinnlich, dafs eine Beschreibung hier nicht gestattet ist. Fast alle Bilder, die in näherer oder fernerer Beziehung zum Beethovendenkmal stehen, sind eine freche Apotheose des Fleisches, der irdischen Liebe, oft sogar der nackten Sinnlichkeit. Der Hellenismus — das Heidentum würden wir sagen — hat aber völlig gesiegt, Venus triumphiert und Maria weint unter dem Kreuze! Es ist leider so!

Und jetzt nur noch kurze allgemeine Bemerkungen über diese moderne Kunstausstellung. Während ein katholischer Gelehrter eben in Wien die Versöhnung des modernen Geistes mit dem Katholizismus für möglich hielt und leider anfangs auch den Beifall der christlich-deutschen studierenden Jugend fand, wurde in der Mitte derselben Stadt ein Tempel, ein heidnischer Tempel ausgegraben. Dieser Tempel aber wurde nicht aus dem Schutt der Jahrtausende an das Tageslicht gefördert, sondern aus der modernen Seele ausgegraben. Das Begehren der Zeit, die moderne Sehnsucht, eine ganz heidnische Vorstellungswelt in einem berühmten Menschen verkörpert, — das war dort die Gottheit, die verklärt wurde. Und auf der Stirnseite des Gebäudes war geschrieben: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!“ Ja, diese Dekadenze-Kunst ist die Kunst einer niedergehenden Kulturwelt. Die andächtigen Besucher, die nach der Neuen Freien Presse die Zahl von 50 000 erreichten, waren die Vertreter dieser modernen Gesellschaft, die Intelligenz der modernen Zeit. Der Beifall, der von ihnen gespendet wurde, zeigte klar genug, dafs diese Kunstausstellung wirklich den modernen Geist verkörpert hatte, und bewies leider auch, dafs ein rückhaltloses Selbstbekenntnis, wie es aus den ausgestellten Kunstwerken zu lesen war, wirkungslos bleibt.

Nun hätten wir aber gewünscht, dafs sich auch viele „moderne“ Katholiken zu dem Tempel begeben und dort ein wenig über ihren Fanatismus für moderne Kultur, ihre Nervosität gegen den kirchlichen Hyperkonservatismus nachgedacht hätten. Nein: zwischen den Idealen einer Kunst, die wie keine andere die Anklagen Tolstois verdient hat, und den christlichen, in der katholischen Kirche gehüteten Idealen gibt es keine Versöhnung! Verschwunden sind die Cherubine von fra Angelico

und die Madonnen von Perugino, — Venus und die griechischen Hetären herrschen jetzt. Und wenn Morelli oder der jüngstverstorbene James Tissot ihre Kunst in den Dienst des Christentumes stellen, so werden sie von der Prefsmaffia totgeschwiegen oder als Tote erklärt, die den Pulsschlag des modernen Lebens nicht mehr fühlen.

Es gibt in der Sezessionsausstellung selbst zwei Bilder, in denen wir die symbolische Vertretung dieser zwei entgegengesetzten Welten erblicken möchten. Wir meinen die zwei grofsen Wandbilder: Rollers „Sinkende Nacht" und Böhms „Werdender Tag", die sich im Hauptsaale befinden. Auf dem ersten tragen niederschwebende tiefgeneigte Engelsgestalten die erloschenen Sonnen zu Grabe, während bei Böhm die schmetternden Fanfaren des Lichtes das Aufgehen des Tagesgestirns verkünden. Diese Sonnen mit ihrem falschen Goldglanze versinnbilden uns die Pseudoideale der modernen Gesellschaft, die von dieser Kunstausstellung so treffend illustriert wurden: sie sollen zu Grabe sinken wie einst die ganze römische und griechische Welt, — und niemals sollen sie auferstehen; denn das Christentum wird siegen mit seinem Lichte, das nach der Nachtfinsternis aufgeht. Die Religion Golgathas soll wieder die Kunst inspirieren wie einst, als Rafael und Giotto und Michelangelo malten und ein Dante dichtete. Dann erst darf man von Versöhnung reden, oder vielmehr dann ist die Versöhnung schon da.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

1. ***Sadajiro Sugiura:* Hindu Logic as preserved in China and Japan,** edited by Edgar A. Singer jr., Instructor in Philosophy in the University of Pennsylvania. 1900 Ginn et Co. Boston Mass. U. S.

Vorliegende Dissertation des Japaners Sadajiro Sugiura zur Erlangung des Doktorgrades an der Universität Pennsylvania ist eine Darstellung der indischen Logik nach chinesischen und japanesischen Quellen. Der Herausgeber, der lediglich die englische Redaktion verbessert und einige Fufsnoten zugefügt hat, dürfte sich schwerlich täuschen in seiner Annahme, dafs dieses Schriftchen im Kreise derjenigen, die sich mit logischen Studien beschäftigen, Interesse finden werde. Wir möchten es aber auch solchen empfehlen, welche sich mit der allgemeinen Geschichte der Philosophie befassen; denn es bietet, trotz seines kleinen Umfangs von 114 Seiten, einen vollen Einblick in die Denkweise der Kulturvölker des äufsersten Ostens.

Wir finden im ersten Teile einen Überblick über die Geschichte der indischen Logik, im zweiten eine Darstellung des logischen Systems Mahādiñnāgas und im dritten kritische Bemerkungen zu demselben.