Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 3 (1908-1909)

Artikel: Impressionismus und Eurhythmie
Autor: Weese, Artur
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-751007

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 28.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IMPRESSIONISMUS UND EURHYTHMIE

Der Naturalismus war der alles beherrschende Wille in der Malerei vom letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts. Er hat die Anschauung bestimmt und die Darstellung in eine strenge Schule genommen. Seine Disziplin war nicht immer erfreulich; denn auch die Stoffwahl war seiner Unbarmherzigkeit unterworfen, die nichts gelten liess als die bittere Wahrheit. Er suchte sie, wo sie am hässlichsten war, zog sie ans Licht und schilderte sie ehrfürchtig und ernst, aber ohne Mitleid, und mit dem strengen Bewusstsein, dass jede Bemäntelung oder Milderung eine Lüge sei. Literarisch kennen wir diese Kunst als diejenige Emil Zolas. Der grosse Romanschriftsteller hat die Bedürfnisse jener Generation wohl besser gekannt und erfüllt als irgend ein anderer Künstler. Seine Muse ist die Muse der ganzen Zeit. Die Armeleutsmalerei, überhaupt das soziale Bild ist ganz gewiss von ihm beeinflusst worden. Im Beginn seiner Laufbahn hat Zola auch einmal den Kunstkritiker gemacht. Seine scharfe Feder stellte sich damals in den Dienst der schroffsten Opposition. Er trat für Edouard Manet ein und verteidigte die echte Grösse des Mannes, indem er zeigte, wie seine Kunst der Natur unmittelbarer und näher stünde als alles, was sonst der Salon zu bieten hatte.

In der Schweizer Malerei steht damals Arnold Böcklin als einsamer Mann von europäischem Einfluss. Wohl ist auch er durch die Schule des Naturalismus gegangen; er suchte sogar während seiner Wanderjahre in Düsseldorf, Antwerpen und Paris

just die Methode, die der Natur auf den Leib geschrieben war, und floh die verwässerte und verflachte Akademiepraxis. Aber die grosse Leistung seines Lebens war die Verleugnung des Naturalismus. Er war ein Dichter, ein lyrisch gestimmter Geist. Alle seine Bilder sind im Grundton Stimmungsmalereien, und niemand trifft wie er den tiefen Zusammenklang von menschlicher Leidenschaft und Sehnsucht mit dem Stimmungsgehalt der Natur. Mensch und Landschaft gehen ineinander auf, wie die führende Stimme und die Begleitung im Lied. Diesem musikalischen Wehen und Klingen, das in seinen Bildern mit dem romantischen Zauber der Themen und Stoffe sich vereinigt, sind auch die Farben angepasst. Seine Palette mit dem tiefen Blau und dem leuchtenden Krapprot, dem moosigen Grün und frischen Fruchtgelb ist an sich schon ein lyrisches Programm. Wenn aber selbst die nüchternsten Köpfe sich seinem Geiste schliesslich willig hingeben, so ist doch der starke Sinn für die Natur und ihren unvergänglichen Wahrheitsgehalt die erste Ursache. Wer hat wie er das Meer gemalt, wer hat den Bach in der Wiese so frühlingsklar und sonnenhell geschildert? Wer hat wie er das zottige Wesen fabelhafter Urgeschöpfe so glaubhaft gemacht, dass der beste Tiermaler daran hätte lernen können?

Es dauerte lange, bis er ganz verstanden wurde; was ihn den Kennern am meisten entfremdete, war seine poetische Gestaltung, die sich naturalistisch gab, und was ihm später Anerkennung eintrug, war sein kräftiger Natursinn, dessen Lebensader lyrisch war. Der Eindruck, den er auslöst, führt zu einem Zustand poetischer Benommenheit. Alle poetisch-musikalischen Fähigkeiten der Seele treten in Aktion, Erinnerungen an die weichen Rhythmen und vollen Reime romantischer Verse, die ernsten Akkorde und sehnsuchtsschweren Melodien unserer Lieder klingen an, und die Phantasie schwelgt in der zeitlosen Herrlichkeit des Menschentums, als noch der Glückliche die Inseln der Seligen fand und der Tod ein ernster Abschied von der Welt war, ein friedliches Zurücksinken in den Schoss der Natur.

Um den ganzen Gegensatz dieser romantischen Phantastik und des naturalistischen Tatsachensinnes zu erfassen, ist ein Blick auf die Arbeiten Karl Stauffers-Bern, am nützlichsten. Erst in den letzten Tagen sah ich von ihm ein ganz unbekannt gebliebenes

Werk, die Studie nach einem liegenden männlichen Akt, ein Bild in Lebensgrösse. Da lebt der Geist auf, der in Holbeins totem Christus in Basel ein gleiches Grauen geschaffen hat und der die Kluft kaum ahnen lässt, die zwischen den Schrecken des Todes und der kunstvollen Sicherheit besteht, die solche Tatsächlichkeit im Bilde darstellt. Es ist die unmittelbare Nähe, die den Eindruck verstärkt und die Reflexion nur aufkommen lässt, um sachlich festzustellen, dass sich alles richtig verhält und wirklich so ist, wie wir es sehen. Aber den Geist der Humanität hat er nie verspürt, und seine Phantasie war ein kräftiger Ackergaul von schwerem Schlag, kein Pegasus. Wer vom malerischen Handwerk etwas versteht, wird ausserdem bewundernd nachprüfen, wie einfach und grosszügig der Pinsel über die Leinwand gefahren ist, als ob die Hand niemals irren könnte.

Das Malerische, jener schwer zu fassende Begriff, der auch dadurch nicht reiner wird, dass man vom „rein Malerischen" spricht, hat wohl überall, wie in München während der Neunziger Jahre, am meisten die Talente angelockt. In ihm steckt die Kennerschaft des künstlerischen Fachmannes, der zwischen sich und dem Publikum alle Brücken abgebrochen hat, bis auf jene, die der Käufer mit seinem Golde beschreiten darf. Die Exklusivität dieser Atelierarbeit, die sich mit virtuosen Rezepten zum Wiedergewinn malerischer Breite und technischer Reinheit der Pigmentwirkung befasste, kam wohl am deutlichsten darin zum Ausdruck, dass bei dem Schlagwort l'art pour l'art die Teilnahme der „mitschwingenden" Seele unzweideutig verbeten wurde. Es war eine Zeit, in der sich die Kunst auf sich selbst besann, um dann wieder ihr bestes Recht, unter den Augen der Welt für die Lebenden zu schaffen, umso stärker auszuüben. Der Impressionismus verrät schon im Namen, dass die Seele, die ihre Impressionen von Farben und Lichtern als Kunstwerk gestaltet, sie teilen will mit jedem, der mitlebt und miterlebt.

Nur notgedrungen schafft die Kunst Zukunftsmusik, wenn sie nämlich von der Gegenwart trotz aller Liebesmüh nicht verstanden wird. Aber wohl nie hat eine Kunst so stark und laut in alle Welt geschrieen, dass sie das Glück des Lebenden darstellt, wie der Impressionismus. Die Leidenschaft der Arbeit ist um so ergreifender, weil sie dem Augenblick gilt, just dem, den

wir erleben, dem höchsten, schönsten Augenblick aller Ewigkeiten. Niemals hat eine Malerei alle Regeln, und wären es die goldensten, so missachtet wie der Impressionismus. Er weiss, dass alle Vergangenheit mit aller Pracht und aller Weisheit ein Nichts ist gegenüber dem Augenblick, in dem wir atmen, schauen und schaffen. Das Glück lacht, so lange die Sonne glänzt, nur so kurz, als der Frühling blüht, nur so flüchtig, wie der Schimmer der Farbe leuchtet auf dem Schleier der Maja. Nur der Lebende hat Recht und nur der Schaffende hält das Glück fest, wenn er den Augenblick des Hingenommenseins im Kunstwerk darstellt. Er schafft, indem er aus dem rinnenden Strom der Zeit den winzigen Tropfen schöpft; in seiner Hand formt er sich zur Kugel, nimmt Gestalt an und bleibt.

Dies Moment der Zeit ist im Impressionismus das stärkste Symptom. Indem er den Augenblick malt, da er schauend und geniessend über sich selbst hinauswächst und in dem minutiösen Gesichtsfeld die kosmische Ordnung und Unendlichkeit fühlt, wird der Impressionist zum Schöpfer. Sein Tagwerk gibt Dasein und Dauer. Aber er muss den Augenblick malen mit allem, was ihm seine köstliche Frische und seinen tiefen Gehalt verleiht. Er muss ihn malen als einen Mikrokosmus. In ihm muss die Gültigkeit über die Zeit hinaus spürbar werden. Der Ton aus den „Brudersphären", so kurz er verhallt, um nie mehr wiederzukehren, muss den sonoren Klang haben, der aus den Aeonen in die Zeit widerhallt mit dem Sinn und der Bedeutung des jüngsten Tages. Eine vermessene Kühnheit! So lacht nur der Siegesjubel des Lebenden, das ist die Wonne des Glücklichen, so lange das Lämpchen noch glüht.

So ist der Maler gehalten, den Moment darzustellen mit allen Nüancen, die die Natur zur Hand hat, um ihn leuchten zu lassen wie die Mohnblume im Ährenfelde.

Obgleich herausgerissen aus dem grossen Zusammenhang, gleichsam überall durchschnitten, zuckend, aufflammend, um zu verlöschen, muss dem Bilde des Augenblickes zu eigen sein die Harmonie. Ein Ton nur und doch eine Melodie, ein Moment und doch die Ewigkeit, ein Teil und doch ein Ganzes. Denn im Rahmen des Bildes erhebt sich die Isolierung des Momentes zum Kunstwerk, und das Kunstwerk, wenn anders es eines ist, ist immer ein Ganzes.

Es ist klar, dass das Schaffen des Impressionisten sich nicht in die Formen des alten Bildorganismus fügen konnte. Tatsächlich hat er ihn gesprengt. Das impressionistische Kunstwerk hat nicht seinesgleichen in der Geschichte. Und gerade dieses Neue der erst gebildeten und gefundenen Formen, die diesem Willen auf den Leib passten, hat das Befremden hervorgerufen, das sich mit der Heftigkeit der Feindschaft kundgibt.

Was man Komposition im alten Stil nennt, wird aufgegeben. Es muss so sein. Denn das Moment der Zeit oder vielmehr des Augenblickes verbietet das Gefüge der Beziehungen auf Vorher und Nachher, sogar vor- und hintereinander. Die Illusion des Zufälligen, Flüchtigen, Überraschenden verlangt das Gepräge schnell erbeuteter, hastig erfasster und glücklich erwischter Momentaneität. Jedes Bild ist ein Glückstreffer, ein kühner Raub, ein siegreicher Überfall. Indem der Genius die Stirn des Begnadeten küsst, leuchtet sein Antlitz auf. Er sieht den Himmel offen. Er fühlt als Erdenpilger den Hauch des Göttlichen und kann mit Zungen reden. Er malt mit Händen, die für den Augenblick von einer höheren Kraft inspiriert sind.

Doch solche Illusionen höchster Intensität hervorzurufen ist nicht das Werk des Augenblickes. Auch vor den Erfolg des Impressionisten haben die Götter den Schweiss gesetzt. In schwerer Arbeit gilt es festzuhalten, was Offenbarung war. Die harmonische Ordnung zu schaffen, bedarf es der Rechnung und Überlegung, und um die Sättigung der Impression mit ihrem vollen Farbenreiz und Lichterglanz wieder aufleben zu lassen, bedarf es der Analyse und Logik. —

Die geniale Willkür des Aspektes, die das Werk des Impressionisten an sich trägt, ist also das Resultat langer Experimente und wohlüberlegter Technik.

Das Wesentlichste aller sinnlichen Augenweide ist Licht, Luft und Farbe. Und da es gilt, die Impression wiederzugeben grad jenes hohen Augenblickes, da das schauende Auge die Herrlichkeit der Erscheinung erfasste, muss das Dauer verleihende Moment der festen Form negiert werden. Kontur, Strich, Zeichnung, feste Linien, Grenzmarken, alle Souveränitätsrechte des Objektes an seiner äusseren Gestalt müssen deshalb verschwinden oder wenigstens unterdrückt werden. Alles geht auf in dem Farben-, Licht-

und Luftnebel der Erscheinung, die das Auge erfasst, wenn es schnell blinzelnd, gleichsam geblendet einer Sache habhaft wird. Das Auge fixiert nicht, um das Objekt in seiner Form abzutasten. Es schaut nur hin, um die halb imaginär wirkenden Charakteristika der Oberfläche, seine schwimmenden Farben, seinen glänzenden Schein und seine unbestimmte von der Luftschicht gebrochene Festigkeit in sich aufzunehmen. Alle Erfahrung, namentlich der Wissenschaft und praktischen Hantierung, die uns das Objekt bekannt gemacht hat, wird vergessen. Mit dem Adamsglück des ersten Eindruckes im Glanz des Schöpfungsmorgens lässt der Maler die Welt auf sich wirken.

Licht und Farbe und ihr Verhältnis zur Luft sind nun Probleme geworden. Probleme künstlerischer und malerischer Art. Um ihretwillen vereinfacht der Maler, wie jeder Experimentator, das Problem auf den einfachsten Fall. Er wählt möglichst helle Flächen als Grundton, um auf ihnen seine Farbenbeobachtung zu machen. So bekommt das Winterbild seine bevorzugte Rolle. An ihm lässt sich am ehesten feststellen, dass das reine Schneeweiss durch Reflexe einen zarten Überzug von unendlich vielen und mannigfachen Farbennuancen trägt und die Schatten nicht im Ateliergrau versinken, sondern im blauen Farbenleuchten. Der Impressionist macht dem Weiss, das malerisch die toteste Farbe, eigentlich gar keine Farbe ist, den Garaus. Weiss ist die Farbe der Abstraktion. Die Natur und das Leben kennen kein Weiss. Der Impressionist fühlt es als einen zitternden Wert. So malt er es. Alles will er mit Farben beleben.

Ebenso gewaltsam geht er mit dem Raumprinzip um. Tiefe und Weite des Raumes ist nur das Erfahrungsresultat des Tastsinnes. Deshalb malt er nicht die Weite des Raumes, in dem er Zwangslinien und Merkmale der Tiefe bis an den Horizont führt, sondern zerlegt ihn in Schichten, sodass das Auge von Schicht zu Schicht vordringend das räumliche Hintereinander mehr ahnt als erfasst. Am geeignetsten findet er es, den Horizont ganz hoch zu legen und eine aufdringliche Nähe zu geben statt der Ferne.

Um der jähen Wirkung der Plötzlichkeit willen häuft er im Bilde die Kontraste und Antithesen, ohne Übergänge und Vermittlung. Eine Gleichgewichtsstörung ist eher erwünscht als gefürchtet. Der Schein ungegliedeter Zufälligkeit erhöht das Moment

der Augenblickserscheinung. Eine Impression ist im Grunde ein Zustand halbwacher Überraschung, wie die photographische Platte von dem belichteten Objekt im Nu getroffen wird und verdirbt, wenn die Augenblicksgrenzen nicht möglichst eng gezogen werden.

Nichts vermeidet der Impressionist so sehr, als die Deutlichkeit in der Entwicklung des erzählerischen Themas. Es darf nie so scheinen, als ob der Maler das Ding schon einmal früher gesehen habe. Er sieht hin, und siehe da, es ist da. Wieso, warum, wohin, wozu? — all das ist müssig zu fragen und wird nicht beantwortet. Er nimmt das Seiende als das einzig Bestehende. Wie die höchste Weisheit hält er sich an das Pragmatische allein, streng genommen sogar nur an den Schein desselben.

Das impressionistische Prinzip ist in seiner Grundabsicht analytisch. Deshalb ist es auch rationalistisch. Die Empfindung liebt das Verweilen und Beharren. Gerade das Ausströmen des Bewusstseins über den Augenblick hinaus gibt der Empfindung den hohen Gehalt an Gefühl und seinen Gegenwert als künstlerischen Genuss und naive Beschaulichkeit. Der Impressionist aber zerlegt, vereinfacht, und dazu bedarf er logischer Operationen. Deswegen ist ihm jeder lyrische Einschlag durch erzählerische Figuren oder gefühlsmässige Motive störend. Alle Organe sind aufs höchste gespannt, indem sich ihm das Wunder der Erscheinung zeigt. Aber er versinkt nie ganz in ihm, weder verstandes- noch gefühlsmässig. Er hält nur fest, was ihm als Eindruck geblieben ist. „Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, der ungebändigt immer vorwärts dringt."

Das malerische Prinzip ist also nicht bloss auf das Handwerk der Malerei beschränkt. Es ist eine Temperamentsäusserung und bezeichnet schliesslich die geistige Physiognomie des ganzen Menschen.

Damit ist er allerdings auch den unzähligen Veränderungen unterworfen, die jede Individualität fordert, wenn er sich dem Pulsschlag der Zeit auch noch so gefügig mit seinem Willen und seiner höchsten Lust anpasst.

Interessant ist die Wirkung des Impressionismus auf den Geniessenden wie auf den Schaffenden.

Der Anspruch an den Geniessenden ist keineswegs gering. Er muss dem Maler folgen mit schnellen und wachen Sinnen.

Seine Seele muss er sauber und empfänglich halten, damit der Künstler ihm den just erwischten Eindruck in aller Taufrische servieren kann. Wie in einer guten Küche muss Zubereitung und Genuss unmittelbar folgen. Der Geniessende hat alle Sentimentalitäten über Bord zu werfen, vollends alles Wissen und Kennen. Man verlangt von ihm die von aller Kunsterinnerung unberührte Naivetät des Naturmenschen und den kultivierten Sensualismus des Vielerfahrenen, der nur den exquisitesten Reizen noch seine Aufmerksamkeit zuwendet. Ein grosses, gründliches Vergessen und ein rapides, geniesserisches Neulernen sind die Grundbedingungen. Eine Erregung der Nervosität ist der erste Effekt, den die schnellwechselnde Empfänglichkeit zur Folge hat. Das Unbeharrliche der Oberflächenreize, ihr Auftauchen und Vergehen verlangen eine ganz neue Einstellung auf das, was die Kunst zu geben hat. Die alten Stilleben waren gemalt für Fruchthändler und Delikatessenkenner, für Botaniker und solche, die ihren Appetit reizen oder ihre Kennerschaft durch Musterexemplare wach halten wollten. Die Stilleben der Impressionisten geben die köstliche Frische der Erscheinung aber nur die momentane Schönheit, die schnell vergeht, wie die Blumen, die welken. Freilich ist die Intensität der Farbe, die Saftigkeit der Früchte, das Leuchten der Blüten, die kühne Kombination neuer Farbenkontraste meist in hellen, blinkenden Stimmungen niemals in dem hohen Grade beherrscht worden. So sehr der Genuss der Sinne von der neuen Kunst gereizt wird, ja so sehr die Ausbildung der Sinnlichkeit als ihr Endzweck zugegeben werden muss, wenn auch im edelsten Sinne — ich habe den Eindruck, dass noch nie die Gesundheit der sinnlichen Freude an frohen Farben, sonnigen Landschaften, schneeigen Berghalden so zu ihrem Recht gekommen ist. Namentlich hier in den Alpenländern der Schweiz hat die unmittelbare Empfängnis aus erster Hand stattgefunden und nichts weniger als perverse, überreizte Sensationen werden erstrebt oder geboten. Es ist, als ob der sehnsüchtige Sonnenkultus unserer Freilicht- und Luftapostel in der Malerei sein künstlerisches Vorspiel gefunden hätte.

Man hat natürlich aus der Geschichte der Kunst ähnliche Bestrebungen schon früher nachweisen wollen. Mit Unrecht. Denn die Originalität der neuen Anschauungsform zeigt sich schon

in der Willensenergie, mit der sie auftritt. Mit viel grösserer Berechtigung sind die Beziehungen aufgedeckt worden, die von der impressionistischen Malerei hinübergehen zur Dichtkunst, Musik, ja zur Ethik und Lebensform. Die Malerei hat der ganzen Kulturperiode den Namen gegeben und die innere Verwandtschaft zwischen ihr und allen künstlerischen Willensäusserungen unserer Generation ist unleugbar*). Aber es ist zu begreifen, wie viel Geburtsschmerzen und höchste Anspannungen der Sinne nötig sind, um die Intensität des Eindruckes und die Schlagkraft und brennende Leuchtkraft der Farbenwirkung graduell immer noch zu überbieten, nachdem schon so grosse künstlerische Leistungen dargeboten worden sind. Der Impressionismus fordert auch vom Geniessenden eine höchste Hingabe, die dicht an der Schwelle der Ermüdung und Abspannung steht.

Das Wesen des Impressionismus ist die Mannigfaltigkeit. Er flieht das Beharren, er sucht den Wechsel, immer von neuem jagt er dem Eindruck nach und muss ihn vergessen, um für den nächsten frisch zu sein. Er zersplittert den Kosmos und hält tausend funkelnde Splitter in der Hand. In unermüdlichem Analysieren des Weltbildes gelangt er zu einem kleinsten Ausschnitt und gibt von ihm ein Bild, aber auch dieses in einem besonderen Moment, der der Zufall ist. Überall individualisiert er das Ewig-Gleiche und Niemalsandere, bis er in dem Zauberwald steht, wo jeder Baum redet und jedes Blatt singt, wo die Quelle ihr Lied anhebt und der Wind in den Wipfeln die Begleitung summt. Lauter Stimmen und Töne, Melodien und Weisen — aber keine Musik. Dort wo der Impressionismus ganz rein auftritt, ist er bereits überwunden.

Er ist überwunden von einem Prinzip, das den Gegenpol des Impressionismus markiert. Eine Vereinigung des einen mit dem andern ist theoretisch unhaltbar; doch bestätigt die Erfahrung, dass die werbende Kraft des neuen Gedankens auch auf die impressionistischen Seelen nicht ohne Eindruck geblieben ist. Die neueste Gruppe der Impressionisten, die seit ihrem ersten Auftauchen in Paris Mitte der Siebziger Jahre schon manche Metamorphose durchgemacht haben, hat für sich ein eigenes

*) Vergleiche Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.

Schächtelchen mit besonderer Aufschrift für nötig gehalten und nennt sich die Neo-Impressionisten, wobei zwar der Ton auf dem Vorwort liegt, das Hauptwort aber sagt, dass es sich um nichts anderes handelt, als den Impressionismus.

Für den Impressionisten charakteristisch ist die Nähe der Erscheinung, der er sich klopfenden Herzens hingibt, um in ihr aufzugehen. Er identifiziert sich mit ihr, um sie durch seine Subjektivität und analytische Zergliederung stärker wieder erstehen zu lassen und sie künstlerisch zu harmonisieren.

Der neue Standpunkt ist gekennzeichnet durch die Ferne gegenüber der Erscheinungswelt. Der Künstler rückt von ihr ab, um sich nicht überwältigen zu lassen. Er will nicht den Einzelfall sehen. Er will nicht das jähe Wechselspiel des Zufälligen verfolgen. Er sieht nur das immer Wiederkehrende, das Ewig-Gleiche. Alle Individualisierung des Momentes, der Beleuchtung, der Figur und Gestalt und ihrer gegenwärtigen Konstellationen übersieht er. Er hat das Auge gerichtet auf das Meer und seine weite Fläche, nicht auf die Wellen, die sich am Strande überschlagen und brechen. Ihm ist der Mensch das Wichtige, nicht die Person, das Schicksal, nicht der Zufall, die grosse Linie, nicht das bizarre Zickzack, die einfache Bewegung, das Schreiten und Wandeln, nicht das Springen und Hopsen. Die Grundformen interessieren ihn, die wesentlichen Merkmale, nicht die Anormalitäten und Besonderheiten. Er ist hingegeben der Monotonie des Gleichartigen. Er verschliesst sich den Impressionen und sammelt Eindrücke, um das Typische ihres Wesens zu erfassen. Nicht der Augenblick mit seinem starken Gehalt überraschender Widersprüche, sondern die Erfahrung und Abstraktion dauernder Beobachtung ist die Quelle seiner Gedankenbildung. Das Bleibende der Art, das Konstitutive der Form, die ausponderierte Stetigkeit der Verhältnisse sucht er auf. Das Vibrieren und Oszillieren des modernen Temperamentes beschwichtigt er und gibt ihm den ruhigen Pulsschlag besonnener Kontemplation. Statt der Antithese und ihrer glänzenden Kontrastierung des Widerspruches wählt er die logische Konstruktion und ihren notwendigen Bau.

In einem Aufsatz der „Neuen Revue", dessen Abfassung übrigens schon dreizehn Jahre zurückliegt, hat sich Ferdinand Hodler — denn von ihm ist die Rede — theoretisch über die

Gleichartigkeit der Erscheinung ausgesprochen und auf ein formales Prinzip aufmerksam gemacht, auf das des Parallelismus.

Jedermann ist klar, dass in solchen Zwangslinien der Aufmerksamkeit und Willensrichtung sich ein durchaus anderes Lebensgefühl ausdrückt, als das bisher geschilderte. Es handelt sich um eine Umkehr. Ebenso klar ist es, dass hier ebenso wenig wie dort nur ein instinktiver Trieb vorliegt, sondern ein bewusster Wille. Schon der Umstand, dass theoretische Auseinandersetzungen vorhanden sind, Sätze, die der Meister selbst zu Papier gebracht hat, beweist, wenn anders es nötig wäre, das Bedürfnis klarer Erkenntnis. Die Eigenart ist niemals beim Schaffenden das Ergebnis von Fähigkeiten, die er walten lässt, sondern von Abneigungen, Wünschen, Sehnsuchten und Einsichten, die diszipliniert auf ein Ziel gerichtet werden. Der Wille leitet, der Wille schafft.

Der Wille findet die Mittel des Ausdruckes. Damit ist das Formale sofort zur eigentlichen Frage geworden, wie sehr auch das psychische Moment und der Willensakt das Primäre sind.

Die Bildform, die der Meister für seine Aufgabe findet, entwickelt sich nach solchen Voraussetzungen mit dem Zwang der Notwendigkeit, und die theoretische Betrachtung des Schaffensprozesses führt überall ein „Muss“ ein, während die pragmatische Entstehung vom Moment der Konzeption bis zum Schlussakt der Produktion doch in die Schleier des Geheimnisses gehüllt ist.

Die Darstellungsmittel gewinnt der Meister aus den einfachen Grundformen ästhetischer Gliederung, die dem menschlichen Geiste eingeboren sind und deshalb immer wiederkehren, seit der Mensch dichtet, malt, Musik schafft oder sonst in irgend welcher Form das Chaos zu beherrschen gelernt hat.

Für die Gleichartigkeit der figürlichen und dinglichen Elemente ist es das Prinzip der Wiederholung und Gleichstellung. Durch die Erkenntnis der Monotonie ist die Mannigfaltigkeit zuerst gegliedert worden. Für die Gleichartigkeit der Bewegung ist es das Prinzip der Dauer oder Permanenz. Für das psychische Moment der Empfindung aber, die nicht für den Einzelfall in Anspruch genommen wird, sondern nur den Grundton des Ganzen angibt, ist es das Prinzip des allgemein Menschlichen, das ewige Schicksal. Die unbegrenzten Möglichkeiten der Kombination stehen auch diesem Kunstwillen ebenso offen, wie dem Impressionismus.

Um aber die Monotonie des Gleichartigen und die Wiederholung desselben in infinitum künstlerisch zur Darstellung zu bringen und sie dem Auge im Bildrahmen fassbar zu gestalten, ist die allbeherrschende Lösung von jeher zur Hand durch den Rhythmus.

Durch den Rhythmus wird die endlose Kette gegliedert. Aus der Gleichstellung des Gleichartigen bildet der Rhythmus Beziehungen, die das Charakteristikum der Geschlossenheit an sich haben. Die Reihe ohne Ende wird zur Einheit. In der Einheit begreift die Phantasie den Hinweis auf die Ewigkeit.

Nicht die Monotonie des Gleichartigen, nicht der Parallesismus oder die Permanenz sind die konstitutiven Grundzüge dieser Kunst. Es ist vielmehr die Eurhythmie.

Die Eurhythmie beherrscht Form und Farbe, die Linie und Masse, die Haltung und Bewegung. Ihr ist das Dingliche und Figürliche unterworfen. Ebenso das Räumliche.

Auch die Empfindung, die der notwendig integrierende Teil jedes Kunstwerkes ist, gleichsam als der unmittelbare Ausdruck des Lebensgefühls und Bewusstseins, ist der Eurhythmie unterworfen.

Sie beherrscht die Bildtafel in all ihren Teilen. Sie organisiert. Nichts ist ihr unwesentlich, zufällig, willkürlich. Alles hat seine Beziehung zur Einheit und Geschlossenheit durch die Eurhythmie. Sie ist das Wesen der Kunst Ferdinand Hodlers.

Wie es eigentlich um sie bestellt ist, erkennen wir am deutlichsten, wenn wir einige seiner Bilder durchsprechen.

Fast das früheste, wenigstens als Ausdruck des erwachten Bewusstseins, ist die Nacht. Ein Bild der Horizontalentwicklung. In der Form der Quincunx zwei Paare und zwei Einzelfiguren. Im Zentrum wieder eine Figur allein. Auf ihr hockend und damit den Mittelpunkt verstärkend und markierend noch eine andere; die Nachtmar. Das wiederholte Gleichheitselement in der Farbe ist das Schwarz, alternierend mit dem Weiss oder dem Fleischton. Im Thema ist die grösste Weite des Spielraumes für die Phantasie freigegeben bei der engen Begrenzung des Stoffes, der in acht Figuren erschöpft ist.

Das nächste Bild sind die Lebensmüden, von dem zwei Fassungen existieren. Fünf Figuren, sitzend, gebeugt, alle in

Weiss, das andere Mal alle in Schwarz mit Ausnahme der mittleren, die weiss ist. Sie sind so geordnet, dass zwei Hebungen eine Cäsur in der Mitte einrahmen. Wieder ist das Kompositionszentrum in der Bildmitte. Ebenso bei dem Bilde der Eurhythmie, bei dem also wie für einen Einzelfall Hodler den Namen selbst wählt, den wir für seine ganze Kunst in Anspruch nehmen. Nun verrückt Hodler das Kompositionszentrum an die Seite. Jüngling vom Weibe bewundert (1903), wo viermal der Radius von der stehenden Frauenfigur zu dem nackten Jüngling zur Rechten hinübergeführt ist. Auf dem Bilde: der Auserwählte liegt das Zentrum tief vorn am Bildrand; im Halbkreis, nach hinten sich schliessend, sechs Engelsfiguren stehend, alle in Weiss. Zu wunderbarer Harmonie steigert sich die Idee der Eurhythmie im Bilde des Tages (1901), da der Halbkreis mit fünffacher Hebung und Senkung, in der Mitte die einzige frontale Figur, die Geschlossenheit optisch am sinnfälligsten darstellt. Nur die starke Bewegung jeder einzelnen Frauengestalt erklärt das frühe Datum des Bildes, das in der systematischen Folge eigentlich schon eine Höhe bedeutet, das Resultat einer langen Schlusskette. Als Thema, die Begrüssung des Morgenlichtes und die Blendung durch die aufgehende Sonne, hat das Bild wieder jene Einfachheit des Symboles in der Einheit der Darstellung und die unbegrenzte Weite der Bedeutung, einer ewig schwingenden Saite vergleichbar.

Die Eurhythmie ist nicht auf die figürliche Komposition beschränkt. Hodler bewältigt mit ihr auch die Landschaft, die in ihrer Mannigfaltigkeit und unergründlichen Ursächlichkeit am meisten einer solchen zwangvollen Umformung zu widerstreben scheint. Die Bedingungen aber sind doch einfache. Denn es handelt sich hierbei auch nur um die Zusammenfassung des Gleichartigen zur Einheit. So füllen etwa den Vordergrund die langen Horizontalen der Seebreite. Im Hintergrund begleiten sie die langen Linien der jurassischen Formation, darüber die weissen Schäfchen der Kumuli in gleichmässigen Häuflein angeordnet, fast ornamental.

Formen und Farben sind dem Laienauge am wenigsten in ihrem kompositionellem Sinne und ihrem optischen Werte verständlich. Um so mehr das Erzählerische. Das thematische Motiv ist nun bei Hodler fast ausschliesslich die Empfindung, das

grosse allgemeine Schicksal des Menschen, zugleich der tragische oder dramatische Grund des Schicksals überhaupt. Die Figuren sind Träger der Empfindung, wie die Enttäuschten, die am Leben verzweifelt sind und nichts mehr hoffen. Sie beugen das Haupt unter dem Sausen des Richtschwertes, das das Schicksal über ihnen schwingt. Oder sie sind Sehnsucht und Verlangen, Werben und Begehren. Sie sind die Qual und die Not, die vor dem Lichte der Wahrheit in ihren nachtschattigen Gewändern ihr Antlitz verhüllen. Niemals treten sie in den grossen Kompositionen allein, einzeln auf. Meist in einer ungeraden Zahl, immer in einer Mehrzahl markieren sie den Gleichklang des Geschickes, das über Geschlechter und Generationen hinschreitet und in ihnen dieselben Empfindungen auslöst. Es handelt sich aber nicht um eine Impression. Wir sehen das Gesetz, das Ewigbindende, wir hören und sehen den Rhythmus, mit dem Äonen über den Kosmos hintönen. Das Moment des Parallelismus gibt das Unerbittliche, Notwendige. Dadurch wird die Erscheinung über den Zufall gehoben und zum Symbol geweiht.

Aber nicht der erzählerische Inhalt, sondern die Sättigung der geschlossenen Form mit Empfindung und Ideengehalt ist die Hauptsache. Wie bei aller Kunst ist das Formale der Träger des psychischen Momentes.

Ein Berliner Kunstschriftsteller spricht vor Hodlers Arbeiten von Monumentalität. Damit ist eigentlich nur die äussere Verwendbarkeit dieser Formensprache für monumentale Wandbilder gekennzeichnet.

Tatsächlich hat der richtige baukünstlerische Instinkt eines Theodor Fischer Hodler für ein Wandgemälde grossen Formates berufen: in dem Auszug der preussischen Freiwilligen zum Befreiungskriege 1813 gegen Napoleon. Die Kraft und Dauerhaftigkeit des Eindruckes, das erste Erfordernis aller Grossmalerei, sind durch das Prinzip der Eurhythmie aufs höchste gesteigert und beweisen die Bedeutung des Meisters, mehr noch seines Grundgedankens für die Wandmalerei.

Es könnte scheinen, als wollte ich den Impressionismus als historisch überwunden hinstellen und die Zukunft allein von der Eurhythmie erwarten. Diese Meinung möchte ich nicht aufkommen lassen. Noch bestehen beide Anschauungen nebeneinander und

es kann sehr wohl möglich sein, dass sie sich getrennte Arbeitsgebiete schaffen. Jedenfalls wage ich mich als Historiker nicht auf das gefährliche Gebiet der Prophetie. Mir lag es am Herzen, Erfahrungen und Erlebnisse mitzuteilen, die ich an der Schweizer Malerei gemacht habe, die aber in grossem Zusammenhange mit der Zeit stehen, empfangend, wie gebend. Wieder, wie oft in der Geschichte, ist an der Grenze zwischen romanischem und germanischem Wesen eine Erscheinung mit besonderer Schärfe und Klarheit deutlich geworden, die auf ein wohl viel grösseres Ausdehnungsgebiet sich erstreckt und einen Wurzelboden von schwer erkennbarer Tiefe und Umfang hat.

BERN ARTUR WEESE

□□□

SCHWERMUT

Melancholie, du stille, blasse Frau!
Des Lebens Stimmen lauscht' ich einst mit Bangen,
Die an mein Kindesherz verworren drangen:
Da nahtest du, gehüllt in düstres Grau.

Nun wandern wir in schweigendem Verein
Seit manchem Jahr. — Und sah ich je vor Zeiten
Dich, müde des Gefährten, abseits schreiten,
Dann wusst' ich wohl: am Kreuzweg harrt sie mein.

In einer Schenke sassen sie beim Wein
Und riefen mich zu jugendfrohem Zechen.
Bald hört' ich eine dumpfe Stimme sprechen:
Welch eitles Tun: Sieh, du bist doch allein.

Wenn schlummerlos mir manche Nacht verrann,
So stand sie stumm an meines Bettes Ende,
Dann breitet' ich zur Abwehr wohl die Hände —
Und düster schweigend starrte sie mich an.

HANS KAESLIN

□□□