

Ueber die moderne Kunst

Autor(en): **Bille, Edmond**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rote Revue : sozialistische Monatsschrift**

Band (Jahr): **36 (1957)**

Heft 1

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-336979>

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.

EDMOND BILLE



Ueber die moderne Kunst

Eine kurze Betrachtung

Moderne Kunst — neue Kunst? Es gilt zunächst, sich über diese Bezeichnungen einig zu werden. Stellen wir gleich von vornherein fest, daß die zeitgenössische Malerei sich nur erklären läßt, wenn man auf ihren Ursprung zurückgeht. Ohne alle die Tendenzen, die Glaubensbekenntnisse, die lärmenden Manifeste zu verachten, die vor oder nach der großen Revolution in Erscheinung traten, muß man doch einräumen, daß in den Annalen der Malerei nur sie, die Revolution selbst, zählt, jene Zeit, da die Dissidenten Namen trugen wie Manet, Cézanne, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro . . .

Die Impressionisten

Wir gehen, wie man sieht, in nicht geringe Weiten und Tiefen zurück. Aber man bekommt auf diese Weise eine Gesamtsicht, die ein gerechteres Urteil über die Malerei in ihrem jetzigen Stadium, so wie sie aus den modernen Ateliers herauskommt, ermöglichen wird. Ich sage mit Absicht «Ateliers», um darauf hinzuweisen, daß man heutzutage nicht mehr nach der Natur malt und daß diejenigen, die immer noch ihre Staffelei im Freien aufpflanzen, recht hinterwäldlerisch sind.

Jeder Maler, der mit seiner Leinwand ringt, aus der er ein Bild machen will, erhebt Anspruch darauf, zu seiner Zeit zu gehören. Natürlich ist hier nicht die Rede von Pfuschern und Kopierern, von Leuten, die sich in eiteln Wiederholungen ausgeben. Sehen wir auch lieber von einigen Autoritäten von gestern und vorgestern ab, über welche besser kein vorzeitiges Urteil gefällt werden soll. Die Zeit wird es schon übernehmen, etwas Ordnung in diese heikle Wertskala zu bringen.

Die Malerei berührt in allen ihren Erscheinungen das Menschliche zu sehr, um nicht seine Erkennungsmarke auf sich zu tragen. Sie enthüllt und widerspiegelt ihre Epoche mit mehr oder weniger großer Schärfe, aber umgekehrt unterliegt sie auch ihrem Zugriff. Ich nehme dabei, wohlverstanden, alles das aus, was vom Literarischen und vom Politischen oder einfach vom Dokumentarischen her kommt.

Die heutige Malerei umfaßt all das, was die Kunstpublikationen, bis hinunter zu der bescheidensten Zeitschrift, tagtäglich herausbringen. Sie ist ein immer neu gedeckter Tisch, der allen Geschmacksrichtungen dient. Man braucht nur noch zu wählen, und man tut es auch ausgiebig. Selbst das Reklamewesen ist zu einem großen Bilderkonsumenten geworden, und ich glaube nicht, daß wir Anlaß haben, uns darüber zu beklagen.

Die moderne Kunst ist überall, aber es wäre gut zu wissen, von wo sie kommt. Die Neuerer in ihr sind selten; die «Kopisten» sind Legion. Doch haben von diesen vielleicht allzu viele die harten Kämpfe eines Häufleins von Revolutionären vergessen, die seinerzeit von einem Nachbeter, einem üblen Witzbold, in beleidigender Absicht mit jener Benennung bedacht wurden, die heute in der Geschichte der Kunst wie eine Fackel leuchtet; nämlich mit der Benennung «*Impressionisten*».

Ich will nun keineswegs behaupten, die moderne Kunst verdanke das, was ihre Botschaft an Lebendigem bringt, dem illustren Vortrupp, von dem ich vorhin sprach; aber ich möchte zeigen, daß die Straße, der die Neuerer heute folgen, bedeutend weniger steil geworden ist. Ja, es muß sogar befürchtet werden, daß auf dieser Straße Verkehrsstauungen entstehen, und das allein genügt schon als Beweis dafür, daß die Gegner zum größten Teil die Waffen gestreckt haben. Der Impressionismus hatte nicht, gleich jenen, freie Bahn vorgefunden!

Ich weiß nicht, ob der moderne Maler sich über seine großen Vorgänger viel Gedanken macht; aber ich stelle fest, daß deren Rebellion sich vor allem gegen den offiziellen Unterricht an den staatlichen Kunstschulen und gegen die gräßlichen «Salons» jener Zeit wandte. Sie haben nie das Kettenglied verachtet, das ihre großen Ahnen geschmiedet hatten, während sie, trotz ihren getäuschten Hoffnungen, uns die Offenbarung einer Erneuerung schenkten, der wir eine der gesündesten und fruchtbarsten Epochen der heutigen Kunst verdanken.

Zweifellos fühlten sie sich so stark, daß sie es nicht nötig hatten, ihre fröhliche Kunst den noblen Eroberungen ihrer Vorgänger entgegenzustellen. Nie ist es vorgekommen, daß sie David herabgesetzt hätten oder Géricault und schon gar nicht Delacroix; und ebensowenig versuchten sie, die Vergangenheit mit jener Ungeniertheit und Ignoranz niederzureißen, welche für die großen und kleinen Cliques von heute kennzeichnend ist. Man muß schon bis zum Impressionismus zurückgehen, um den Glauben der echten Kreuzzüge der Malerei wiederzuerleben: Das Plein-Air als gemeinsames Feldgeschrei. Die Adepten des Impressionismus waren keine Nachläufer; schon damals war ihre Gruppe keineswegs einheitlich, und als sie erst einmal unterwegs waren, folgte jeder der von ihm gewählten Straße. Aber bei ihren gemeinsamen Ausstellungen lauerte die Kritik schon an der nächsten Straßenecke auf sie:

«Soeben wurde etwas eröffnet, das sich Kunstaussstellung nennt. Ein grausiges Schauspiel! Fünf oder sechs Geisteskranke, unter ihnen eine Frau, haben sich hier ein Stelldichein gegeben, um ihre Werke zu zeigen.»

Nun, diese Werke haben heute ihren Platz an den begehrtesten Wänden der besten Museen. Ihre Kritiker aber sind ins Narrenbuch der Künste eingegangen!

*

Die Malerei um 1900

Waren schon ihre Anfänge demütigend — die weitere Entwicklung ist noch kläglicher. Jene, die es miterleben durften, werden nie vergessen, wie es dem Legat *Caillebotte* erging. Der Staat erbte damals eine größere Anzahl Bilder, und zwar hervorragend gute, eine Auswahl von «Impressionisten», Freunde und Kollegen des Spenders. Durfte ein solches Legat angenommen werden? Die Auswahl geschah im Rahmen einer Ausstellung, die in einem miserablen Lokal untergebracht wurde, und endete damit, daß die hervorragendsten Werke, vor allem die Cézannes, endgültig ausgeschieden wurden. Die Ausstellung, die einer höhnischen und übelgesinnten Menge Bilder auslieferte, die heute zum Ruhmesbesitz des Louvre gehören, hatte nur den einen Zweck, das Urteil der verblendeten Jury durch ein von vornherein feindlich eingestelltes Publikum decken zu lassen.

Die moderne Kunst betritt das Pantheon

Das war die Zeit, da die große dekorative Malerei, unter Protektion von höchster Stelle, das Pantheon betrat, mit Malern wie Bonnat, Lenepven, Jean-Paul Laurens und anderen Göttern geringeren Ranges. Puvis de Chavannes wurde im Pantheon zwar nicht gerade als Eindringling, aber doch als ein Unerwünschter aufgenommen, etwas, was wir heute nur noch schwer verstehen können. Seine großen Fresken aus dem «Leben der Heiligen Genoveva», in zarten, kostbaren Tönen leuchtend, bilden ein wundervolles Ganzes, das sich geschickt in die nüchternen Mauern dieses heidnischen Heiligtums einfügt. Dieses Werk, welches mit der allgemeinen Atmosphäre brach, galt in den Augen eines sogenannt kultivierten Publikums lange Zeit als seiner Umgebung nicht ebenbürtig. Mir scheint, daß Puvis, der zu seiner Zeit ein mutiger Neuerer war, auch heute noch nicht entsprechend gewürdigt wird.

*

Seine Schwierigkeiten haben mich oft an den Fall Hodler erinnert und an dessen Streit mit dem Landesmuseum, das von seinen Marignano-Fresken nichts wissen wollte. Wer denkt heute noch daran, daß damals, auf Anweisung des Direktors, Hodler der Zutritt zum Museum verweigert wurde? Wer weiß heute, daß das empörte Publikum, dem die Kunst des großen Genfer Malers gegen den Strich ging, eine Petition gegen ihn zusammenbrachte?

Aber das Zürich jener Zeit trug eben noch nicht den wohlverdienten Ruhmestitel eines «*Limmat-Athens*»!

*

Soll man die Zeitgenossen anklagen? Wieviel Schlimmes hat man doch den Jahren um 1900 herum nachgesagt! Eine Epoche kann nur dann gesamt-haft in Lächerlichkeit ertrinken, wenn sie zuwenig bekannt und durch ungenügenden Abstand verfälscht ist. Was hat man nicht alles über das dumme 19. Jahrhundert geschrieben! Inwiefern war es denn eigentlich dümmer als jene üppigen Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, die allerdings eine herrliche Zeit waren für falsche Berühmtheiten und für die Schönredner, die sich gerne als die Erbauer einer neuerstehenden Welt bezeichnen ließen? Die Dummheit, die in allen Epochen zu Hause ist, verschont das Talent nicht, wenn dieses sich dazu hergibt, bloß noch das Opfer der Mode zu sein. Viele Schaffer der elften Stunde haben sich auf diese Weise einfangen lassen, mit einer sonderbaren freiwilligen Disziplin.

Die Kunst von heute, die doch frei sein möchte, scheint sich von dieser Art Botmäßigkeit nicht weit zu entfernen. So wie das Geld und wie die Menschen tritt heute auch die Malerei in Reih und Glied, um international zu werden. Man lebt in Valparaiso gleich wie in Genf; man malt auf den Philippinen nicht anders als an den Ufern der Seine. Man tut es dem Film nach, der, amerikanisch näselnd, in der Sonne Europas floriert.

Und mit den letzten Schiffen schickt die Malerei alle ihre «Saison-Neuheiten» an die Biennale von Venedig, an jene Veranstaltung, von der noch jeder, der dort war, mehr enttäuscht als begeistert heimgekehrt ist.

Der Kubismus

Wie nicht anders zu erwarten war, hat der Kubismus, der um 1907 herum in Erscheinung trat, dem Impressionismus entschlossen den Rücken gekehrt. Von allem Anfang an trat er als eine Neuentdeckung auf, und er erlebte eine Zeit, da er eine ganz unvermutete Gunst genoß. Er hatte leidenschaftliche Gegner und Verteidiger. Seine Theorien verbreiteten sich in einem Kreis, der sowohl gegenüber der die Wirklichkeit kopierenden Malerei wie gegenüber dem Pleinairismus feindlich eingestellt, gleichzeitig aber auch kräftig gegen den akademischen Virus der offiziellen «Salons» geimpft war, denen er den Todesstoß versetzte.

Die Werke Cézannes hatten, mehr als er selbst es glaubte, die ersten Kubisten beeinflußt. Damals entfalteten sich jene Harmonien, die, wie man versichert, zu dem Wichtigsten und Beachtenswertesten gehören, das die klassischen Künste seit langem hervorgebracht haben. Der Maler, der alles auf geometrische, oft sehr geschickt angeordnete Formen zurückführt, stellt neben den sichtbaren Gegenstand den gleichen Gegenstand unter verschiedenen Gesichtspunkten. Es gab Kubisten, die so ehrlich waren, daß sie, wenn es sich

um einen Porträtauftrag handelte, dem Modell zum vornherein klarmachen, daß ihnen an der «Ähnlichkeit» recht wenig gelegen war.

Braque, Metzinger, Gleize, die zur Avantgarde der neuen Malweise gehören, finden wesentliche Unterstützung bei Fernand Léger, der die neue Art des Malens mit mehr Phantasie behandelt. Braque ist, wie man damals sagte, «der Prüfstein». Er haßte die Künstler, die nicht mit ihrer Zeit gingen, und erklärte, nicht zu Unrecht, der Maler müsse handwerkliches Können haben, um imstande zu sein, «der Malerei den kräftigsten stofflichen Ausdruck zu geben».

*

Picasso

Es versteht sich von selbst, daß der Kubismus auf Picasso stoßen mußte. In seiner Person holte er sich den Größten und den Treulosesten (neben seinem Landsmann Juan Gris, der vornehmer ist, trockener, weniger farbig), seine Gitarren, seine Obstschalen, seine geklebten Papiere, alle die genialen Teufeleien, deren dieser unermüdliche Harlekin fähig ist.

Das alles ließ er wieder hinter sich, nachdem er noch gemäß den kubistischen Gesetzen das wundervolle — und sogar ähnliche! — Porträt des Kunsthändlers Vollard gemacht hatte und ein paar andere Bilder, die einen anmuten wie der großartige Abschied eines Treulosen an eine Kunst, der er bereits entwachsen war. Denn von jetzt an werden wir ihn an der Schwelle aller Kapellen der modernen Malerei finden. Doch bleibt er nie dort stehen, sondern ist immer bereit, die Altäre, an denen er anbetete, zu verbrennen, statt sie mit Kerzen zu schmücken, nach der Art jener, die sich für eine neue Schule nur interessieren, um sie unter den Boden zu bringen.

In seinen letzten Jahren konnte sich der Kubismus noch halten dank dem Maler Fernand Léger, der mit einer weniger starren Technik arbeitete, in die er Elemente hineinbringt, die dem Bilderrätsel das allzu Geheimnisvolle nehmen. Gleize und Metzinger blieben die Hohepriester der ursprünglichen Religion. Schon sehr bald wird diese unleserlich, doch hinterläßt sie treffliche Spuren, deren sich das Kunstgewerbe geschickt bediente.

Was den Kubismus vor allem kennzeichnet, das ist sein völliger Bruch mit dem Naturalismus, wodurch er zum legitimen Vorläufer des Expressionismus, des Surrealismus und der abstrakten Kunst wird. Das Sujet ist zu einem bloßen Vorwand herabgesunken, man ist auf dem Wege zur «reinen Malerei», ebenso wie die Musik reine Literatur geworden ist. Man kann dem Kubismus seine zu starke Einstellung auf das Geometrische vorwerfen, aber diese findet man auch bei Cézanne, der kein Kubist sein wollte.

«Die großen Dichter und die großen Maler haben die soziale Funktion, die Erscheinungsformen, welche die Natur in den Augen des Menschen annimmt, ständig wieder zu erneuern.» Als Guillaume Apollinaire — kurz vor

dem Ersten Weltkrieg — diese Worte niederschrieb, ahnte er noch nicht, daß er weit über die Gruppe der Kubisten hinaus, denen er seine «Méditations esthétiques» widmete, gehört werden würde. Dieser Mann, von einer Seite her slawischer Abstammung, schrieb für seine Freunde, die Avantgarde-Maler, Dinge, die man heute nicht ohne Bewegung lesen kann. Er sagte ihnen: «Eure moderne Schule scheint mir die kühnste, die es je gegeben.» Er setzte hinzu: «Ich liebe die Kunst von heute, denn ich liebe vor allem das Licht; und die Menschen alle lieben das Licht, haben sie doch das Feuer erfunden!»

Unvorstellbar, daß diese Worte an einen anderen als an den genialen Glas-
maler Rouault gerichtet sein sollten . . . !

*

Der Wert der verschiedenen Schulen liegt weniger in den Werken, die sie in den Museen hinterlassen und in allem, was vielleicht nur dokumentarischen Charakter hat, als vielmehr in der tiefen Furche, die sie ziehen und mit der sogar die Verstocktesten zu rechnen haben.

Der Kubismus hat wenig hervorstechende Werke hinterlassen, aber dennoch wird es kaum einen Maler geben, der ihn verleugnen oder unter die überlebten Formeln einreihen könnte. Er hat sich in den angewandten Künsten einen Platz geschaffen, einen sehr beträchtlichen auch in der Mode, und oft wird er vor allem von jenen abgelehnt, die ihm am meisten verdanken.

Aber in jener Zeit der kräftigsten Aussaat entfernte sich der beste der Maler, nämlich Cézanne, von allen Formeln und hielt sich nur noch an diejenige, die er selbst fand. Den Begriff «modulieren», der von der Musik stammt, wendet er auf die Malerei an; und in der gleichen Zeit erklärte er: «Wenn der Ton richtig in seiner Valeur ist, dann ist die Form richtig in ihrer Fülle.»

*

Und nun — Dada . . .

Der integrale Kubismus hat sich ohne Zögern für eine Reihe von Versuchen hergegeben, bei denen die Malerei nur noch dazu diente, Stoffetzen, Glasstückchen, Sand oder Zeitungsausschnitte zusammenzuhalten . . .

Das mochte ganz lustig sein, aber es bereitete den Weg für die Querköpfigkeiten des Dadaismus vor. Der Krieg von 1914, mit der Unordnung, die er in die Gehirne brachte, konnte der Entfaltung dieser Bewegung nur günstig sein, die sich ausgerechnet auf dem willkommenen Nährboden der neutralen, ruhigen Schweiz niederließ. In Zürich, wo *Dada*, unter der Ägide des rumänischen Dichters Tristan Tzara und mit Hilfe deutscher Schriftsteller und des elsässischen Maler-Bildhauers Hans Arp, ins Leben trat, zeigte es sich, daß ihm die durch die Weltkatastrophe entstandene Konfusion keineswegs schadete. Die Lage erwies sich im Gegenteil als günstig für die Durchsetzung eines Pro-

gramms, welches mehr auf die allgemeine, in der Luft liegende Verrücktheit zurückzuführen war als auf den vielleicht ehrlichen Wunsch, den Künsten der Zukunft neue Wege zu erschließen.

*

Die Photographie hat zwar das Museumsbild getötet, aber durch ihre Technik gelangen dafür die Werke der Malerei jedermann vor Augen. Und mit Recht studiert die Kritik nicht nur den Maler, sondern auch den Menschen und klammert sich an die besonderen Fälle, an ihre Rückwirkungen auf ihre Zeit. Da sind zunächst die großen Figuren: Der Fall Cézanne — der Fall Gauguin — der Fall van Gogh. Man hat einen Maler vor sich; nun seziert man so lange an ihm herum, bis man ein Monstrum entdeckt. Liest man Vollard, so redet Cézanne wie ein Einfältiger; van Gogh ist ein primitiver Mensch und reif für die Zwangsjacke; Gauguin mußte zwangsläufig bei den Wilden landen, und Degas führt eine unerhört heftige Sprache . . .

Vor solcher Lektüre gilt es auf der Hut zu sein. Die Dialoge, die Vollard uns überliefert hat, gehören zum größten Teil in das Gebiet der Charge und der Karikatur. Aber sehen wir einmal zu, wie die Maler von den ihnen Ebenbürtigen beurteilt werden. Von kindischer gegenseitiger Bewunderung sind sie weit entfernt. Für Manet ist Cézanne «ein Maurer, der mit der Kelle malt»; Degas versichert, daß man ihn kopiere und setzt hinzu: «Sie fliegen mit *unseren* Flügeln.» Seine Kollegen werfen ihm vor, er fabriziere Bilder von einem «korrigierten, versüßlichten, auf das Niveau der Masse abgestimmten» Impressionismus.

Cézanne ist für den größten Teil seiner Kollegen ein braver, etwas verschrobener Mensch, der sich in die Malerei verirrt hat. Einer von ihnen antwortete auf eine Umfrage: «Cézanne hat weder ein Bild noch ein Gesamtwerk fertig gebracht.» Aber als der gleiche Cézanne mit van Gogh zusammenkommt, sagt er zu ihm: «Offen gestanden, Sie malen wie ein Verrückter.» Und Manet meinte, zu Claude Monet gewandt: «Sie sollten Renoir raten, da Sie doch mit ihm befreundet sind, das Malen sein zu lassen. Sie sehen doch selbst, wie wenig es ihm liegt.

Ein wenig tiefer unten auf der Skala und mehr in unserer Nähe finden wir Eugène Burnand vor einem «Thunersee», «den ein Kind von sieben Jahren ebenso gut gemalt hätte wie Hodler». «Nehmt dieses Bild vom Kunstsammler fort», sagte er, «und schickt es auf den Flohmarkt, es ist das Bild eines Aufschneiders.» Ein Aufschneider — genau so wurde Picasso von eben diesem Hodler taxiert. «Der Kubismus», so schloß er, «ist eine Theorie, der einige Dummköpfe auf den Leim gegangen sind.»

Ich widme diese «Würdigungen» den Kritikern — den vergangenen wie den zukünftigen.

Ein Jahrhundert später

Ich stelle mir gerne vor, wie ein Mensch späterer Zeiten ein Buch aus dem Beginn des Atomzeitalters oder eine mit Farbtafeln gespickte Monatschrift aus der Kernspaltungsepoche durchblättern wird. Ein Mensch also, der alle möglichen Unterlagen zur Hand hat, die dem Besten entsprechen, was wir in dieser Art hervorbringen. Ein gelehrter Kritiker und Philosoph müßte es etwa sein, aus der Mitte des 21. Jahrhunderts, der sich da über die Zeugnisse unserer fossil gewordenen Ära beugt.

Wird er von einem unserer berühmtesten, von Jeanneret aus La Chaux-de-Fonds, besser bekannt unter dem Namen Le Corbusier, ebenso denken wie eine heutige Kunstzeitschrift, die über ihn schreibt: «Dieser schweizerische Protestant, der als ‚Architekt der Freiheit‘ angesprochen werden kann (sic!), nimmt in der Geschichte der modernen europäischen Kunst einen großen Platz ein.» Wird unser Gelehrter nach *Ronchamps* (oder zu dessen Ruinen) pilgern, zu dieser Kapelle im französischen Jura, die vor kurzem eingeweiht wurde, um zu versuchen, dort den Künstler wiederzufinden, «für den die Formen, unter dem Lichte, Anfang und Endziel von allem sind»?

Oder wird der Mann aus dem Jahre 2000, wenn er unsere von Reproduktionen abstrakter und ungegenständlicher Kunst angefüllten Zeitschriften durchblättert haben wird, unsere Zeit im Gegenteil als eine solche der Absurden und Verschrobenen behandeln? Wird er nur die Abrakadabraseite unserer Zeit, die vor allem auf Effekt berechnete und inhumane spüren und zuwenig das Heldentum der Suchenden, die auf den Pulsschlag einer Epoche horchen, von der man alles erwarten konnte? Aber man sagte ja damals, sie sei in den Händen eines Spekulantentums, welches, nicht ohne gehörige Profite, mit der zur Ware gewordenen Malerei spielte. Was wird unser Zukunftsmann von jenem schwarzen Markt sagen, jenem Menschenhandel mit den Sklaven des Geistes, welche sich nach allzu langer Wartezeit und nach Jahren des Elends darein ergaben, sich wie die andern mit Dollars kaufen zu lassen und in amerikanischen Autos herumzufahren? «Wenn ich möglichst schnell die neuesten Börsenkurse erfahren will», erklärte Paul Morand, «dann gehe ich und setze mich auf die Terrasse eines Restaurants, in welchem mehr oder weniger erfolgreiche Maler verkehren. Dort bekomme ich die gewünschte Auskunft immer schnell und zuverlässig.»

Ich kann mir aber doch denken, daß mein Kunstliebhaber sich (in hundert Jahren) darüber wundern wird, daß die Epoche einer hohen Zivilisation ihren Ausdruck in einer Malerei findet, die im Zeichen der Gitarre des Spaniers Juan Gris, der Obstschüssel Cézannes und der ungegenständlichen Bilderrätsel von Gleize und Picasso steht.

Wird er in letzterem den Maler mit den hundert Gesichtern erkennen, den ewig Unzufriedenen, der sich auf jeden abseitigen Pfad begab? Diesen parise-

rischen Spanier, der die Dinge und Menschen von der verkehrten Seite nahm, der drei Köpfe auf einen Rumpf nagelte, der seinen Modellen die Lenden zerschlug und die Augen aus dem Kopfe trieb, der sie an Händen und Füßen zerbrach und deformierte und der alles wagte, um das Unwahrscheinliche zur Darstellung zu bringen?

Er ist weit vorausgegangen und hat diejenigen, die ihm folgten und die ihn, Gott sei Dank, nicht erreichen konnten, hinter sich gelassen.

Er ist Kommunist, aber er will keine Propaganda machen. «Guernica» ist nichts anderes als eine wunderbare dramatische Darstellung, wo das historische Faktum vor dem Malerischen zurückweichen muß. Picasso hat alles gemacht, alles gesagt, alles abgetastet, alles versucht. Er ist nie etwas nachgelaufen, alles ist zu ihm gekommen.

Ein Glücklicher? Niemand hat das Recht, in das Unsichtbare vorzustoßen.

*

Es ist durchaus nicht sicher, daß mein Kunstliebhaber einer späteren Zeit sich die Überlegungen zu eigen machen wird, die ich hier für mich allein anstelle. Picasso hat sein letztes Wort noch lange nicht gesprochen. Und wer kann sagen, ob dann in hundert Jahren, wenn mein Kritiker-Philosoph lebt, nicht vielleicht ein Goldenes Zeitalter herrschen wird? Das Bedürfnis, das wir jetzt alle haben, um jeden Preis Neues zu sehen oder zu machen, ohne Maß, auf die Gefahr hin, sich den Geist zu verwirren und das Gleichgewicht zu verlieren, wird man dann lächerlich, ja vielleicht absurd finden. Wenn man sieht, was heute so alles herausgegeben wird, was man liest, was sich breit macht und sich in gewissen beunruhigenden Zeitschriften zudringlich herausstellt (es gibt unter ihnen ganz Unwahrscheinliche, sowohl was den Umfang wie was den Inhalt betrifft!), dann kann man sich schließlich eine Welt vorstellen, welche die Spaltungsära unausweichlich heraufführen mußte. Für die Menschen aus dem Jahre 1000 hat es nicht soviel gebraucht, um sie an den Weltuntergang glauben zu lassen.

Die Malerei von heute

Selbst gegenüber ihren, milde gesagt, gewagtesten Erzeugnissen finden sich Verächter der heutigen Malerei nur unter einigen immer seltener werdenden Steckköpfen, die noch wagen, das zu sagen, was sie denken.

Die «Irren», das sind diejenigen, die so malen wie alle Welt. Der Begriff des «Naiven» gehört zu den Tagesschlagworten. Man hat erlebt, wie der Zöllner Rousseau aus der Schule der Sonntagmaler allmählich in die Reihe der großen Maler seiner Zeit vorrückte. Natürlich hat man Hemmungen, Bilder wie die «Charette du père Junier» und «La Charmeuse des Serpents» in den gleichen Rang zu stellen wie «L'Entrée des Croisées» oder die «Massacres de Scio». Trotzdem dürfte man nicht leicht ein Bild finden, das uns

mehr erschüttert als «La Guerre» oder etwas Vollendetes als das große Fresko «Le 14 Juillet», welche beiden das Entzücken von Guillaume Apollinaire bildeten.

*

Versuchen wir, unter den Zickzackwindungen der Malerei von heute unsere Zeit wiederzufinden. Zuerst wurden wir von der Kohorte der Impressionisten angesprochen, sodann von den anderen, größeren, die sich von ihnen trennten, um sich freier zu fühlen, weiter zu gelangen, die bereit waren, zwar nicht zum Feind überzugehen, aber in die Kreise Eingang zu gewinnen, die sie anerkannten. Das große Publikum, das je länger je mehr einfach auf alles neugierig ist, läßt schließlich alles und jedes gelten, um letzten Endes den Surrealismus, den Expressionismus, das Ungegenständliche nicht nur zu akzeptieren, sondern daran auch Gefallen zu finden. Die sogenannte Avantgarde-Kunst findet bei einem immer leichter zugänglich werdenden Publikum nach wie vor Gehör. Der Name Picasso ist in aller Mund. Darunter ist mancher Mund, dem er nicht etwa geschmeichelt hatte . . .

Deutschland

Es stand zu erwarten, daß in den Ländern deutscher Zunge die Kunst nicht in der Bierhausmalerei untergehen würde. Es geschah, daß mehrere Gruppen mit den traditionellen Ausstellungen, die etwa in der Linie der französischen «Salons» lagen, sehr stürmisch brachen. Die Geschichte der deutschen Kunst ist erfüllt von den großen Taten der *Sezessionen* von München, Berlin, Wien und Darmstadt, vertreten durch Maler wie Stuck, Trübner, Uhde. Aber der Bruch ist nicht kategorisch genug. Kandinski besteigt seinen Pegasus und wird der «Blaue Reiter» der neuen Botschaft, er macht aus München eine Avantgarde, welche noch durch die «*Brücke*» von Dresden verstärkt wird. Diese letztere machte einiges Aufsehen mit Künstlern wie Nolde, Schmidt-Rotluff, Kirchner, Pechstein. Sogar unser Landsmann Cuno Amiet war dort zu sehen.

Aber der Schatten eines verpfuschten Malers, der an die Macht gekommen war, schwebte über den Sachwaltern der neuen Kunst. Das Naziregime holte die Bilder der jungen Schule aus den Museen heraus. Der Diktator wurde zum Henker der lebendigen Malerei. Wie man weiß, geht es dieser dafür heute nur um so besser, und die Stirne der Opfer empfing den vielbegehrten Märtyrerkranz.

*

Parallel mit dieser Bewegung, in welcher etwas Lenzliches mitschwang, sehen wir das Entstehen von «Künstlerkolonien», welche auch wir von Paris heimgekehrten Schweizer nach dem Vorbild von *Worpswede* nachahmten. Mackensen, Paula Modersohn, Vogeler und andere erneuerten damit das, was für Frankreich die bretonische Schule von Pont-Aven gewesen war, Schau-

platz der ersten Vorstöße des revoltierenden Gauguin vor seinem freiwilligen Exil. Man denkt in diesem Zusammenhang auch an die «Abbaye de Créteil», den französischen Versuch eines literarischen «Unanimisme», mit Duhamel, Jules Romains, Vildrac usw.

*

Es ist uns hier nicht möglich, alle die italienischen und anderen Gruppierungen Revue passieren zu lassen, welche die zahllosen Formeln der neuentstehenden Schulen verkörpern. Um bei Deutschland zu bleiben, darf an den Kampf des Bauhauses Dessau, des Architekten Gropius gegen den Jugendstil in der Architektur erinnert werden. Während Italien mit dem schönen Surrealismus von Chirico in die vordere Reihe tritt, übernimmt mit den so langweiligen Arbeiten der Täuber/Arp das Ungegenständliche wiederum die Offensive. Auf die Monotonie ihrer Themen, die Leere und das Vorgefaßte ihrer Einstellung soll hier nicht näher eingegangen werden.

Aber wenn man sich hierüber mit der Architektur trösten will und der langen Reihe von Autos folgt, die zur Kirche von Matisse hinauffahren (eine Pilgerreise, die für jedermann, der südwärts zieht, schon obligatorisch geworden ist!), dann findet man dort nichts als eine kindische Spielerei, mit Figuren, die ausgelaugt sind bis zur Entfleischlichung; das Ganze sicher entschuldbar bei diesem sehr großen Künstler, der am Schluß seiner langen Laufbahn mit diesem Werk sein Seelenheil zu retten suchte.

*

In der Kirche von Assy in Savoyen wird man vergeblich das suchen, was man in ihrer Gesamtheit für die neue religiöse Kunst mit Recht glaubte erwarten zu dürfen. Die roten, blauen und weißen Majolikaplatten von Fernand Léger wirken auf dieser Fassade, die einfach und ländlich sein müßte, wie ein Schlag ins Gesicht. Die Fenster des Kirchenschiffes, darunter zwei Rouault, die allerdings nicht viel vom Meister haben (sie sind auch mit einem andern Namen gezeichnet), werden durch zwei großartige farbige Scheiben von Bazaine gerettet, aber leider wirken diese, wenn die Sonne darauf scheint, zu hell und blendend. Was übrig bleibt, ist die große Tapiserie des Chors, die zwar nicht eben bester Lurçat ist, aber für sich allein schon genügt, dieser kleinen heiligen Stätte auf dem Berg oben, die man so prächtig wie möglich haben wollte, das zu geben, was ihr fehlt.

*

Die Plastik

Sehen wir uns den Bildhauer von heute an: Um Ähnlichkeit bemüht er sich nicht mehr. Es geht nicht mehr darum, «etwas Reizendes zu machen, etwas gut Durchformtes, etwas mit Gefühl Modelliertes». Die derben Hände von Moore bringen Jahr für Jahr neue Gebilde hervor — klug, imponierend und ohne Kopf, welcher letzterer vollkommen überflüssig wird. Vergleichen wir

damit das, was aus dem Atelier von Germaine Richier oder ihres Bündner Schülers Giacometti hervorgeht. Alle beide suchen sich ihre Modelle offenbar bei den Gespenstern von Buchenwald und von Dachau. Man wirft ihnen vor, daß sie «eine Montage aus Eisendrähten fabrizieren, diese dann in eine Gipslösung tauchen und warten, bis das Ganze fest wird», um es dann an die Biennale von Venedig zu schicken oder, mit der Behauptung, es sei ein Kruzifix, ganz einfach in die Kirche von Assy.

Ist es übrigens wirklich bewiesen, daß es leichter ist, eine Montage aus Eisendrähten in eine Gipslösung zu tauchen, als einen Körper «mit Gefühl zu modellieren»?

Jenes «Kruzifix», von dem viel zuviel gesprochen worden ist, hat die Lobsprüche nicht verdient. Es wirkt unendlich weniger erschütternd als dasjenige von Perpignan, welches heute vom Bischof der Diözese zweifellos ebensowenig angenommen würde.

*

«Die Malerei», sagte Degas, dem es auf ein Paradox mehr oder weniger nicht ankam, «die Malerei ist nicht ein Luxusgegenstand, sondern eine absolute Lebensnotwendigkeit.» Diesen Ausspruch wollen wir lieber nur auf seinen Urheber, auf dessen Werk und das Werk seiner Epoche anwenden. Denn wenn heute ein Bild auch verschiedenen Zwecken dienen kann, so ist seine Notwendigkeit doch nicht immer unmittelbar gegeben. Dort, wo es um nichts anderes geht, als mit ihm üppige Wohnräume auszustatten, entzieht sich das Werk den Ansprüchen der Kritik, nicht anders als eine Krawattennadel oder eine Echarpe von mehr oder weniger gutem oder schlechtem Geschmack. Ich könnte mir sehr gut vorstellen, daß ich inmitten von einem Dutzend von mir selbst gewählter «Klees» leben könnte. Aber die Einladung zu einem Essen bei einem Bewunderer von Herrn und Frau Arp-Täuber würde ich wohl nur schwerlich annehmen. Gar nicht zu reden von einem Garten, wo ich riskieren müßte, auf einem Hintergrund von dunklem Grün eine Dame aus bemaltem Gips anzutreffen, ausgewählt unter den überschlankestn Figuren von Germaine Richier!

Das bringt mich dazu, darüber nachzudenken, wieso es eigentlich kommt, daß Wesen aus Fleisch und Blut, begabt und lebendig an Herz und Seele, sich bloß noch im Ungeheuerlichen und Katastrophalen wohlfühlen.

Ich höre schon die Antwort: «Ein dürres Baumgerippe sagt mir mehr als ein blühender Apfelbaum!» Ist nun das eine literarische Einstellung oder geistige Perversion? Diese Hingezogenheit zum Fremden und Krankhaften scheint mir etwas sehr Ungewöhnliches. Da ist mir, muß ich gestehen, die Naivität Cézannes lieber (der Poussin nach der Natur umschaffen wollte) und der in aller Einfachheit sagte: «Ich stelle die Dinge an ihren Platz!»

Verstehen wir uns recht: ich habe nichts gegen Madame Richier, die ich gar nicht kenne, und ebensowenig gegen die Bewunderer, die sie umgeben.

Ich würde bloß gerne eine Erklärung dafür finden, wie man zu einer Kunst gelangt, die auch schon als Kunst des Entfleischten bezeichnet worden ist. Kann sein, daß sie unserer Zeit eben nicht so sehr fremd ist. Haben wir nicht im Kino und anderswo jene düsteren Silhouetten gesehen, ausgehungerte Gespenster, zu drei Vierteln schon in Zersetzung, die sich wie ein Totentanz vor der tragischen Kulisse, genannt Konzentrationslager, bewegten? Ist es nicht vielleicht normal, daß wir diese Erscheinungen auch in unserer zeitgenössischen Bilderwelt auftauchen sehen?

*

Der Surrealismus und die abstrakte Kunst

Unsere Zeit, das darf man wohl behaupten, ist diejenige der Konfusion der Geister. Die neue Kunst ist bloß die Widerspiegelung dieses Zustandes; sie kann nicht viel anderes tun, als ihn unserer wunderbaren gegenwärtigen Unordnung einzuverleiben. Wir sehen daher heute auch, daß sich die Kunst nichts versagt. Sie wagt alles zu sagen, unter der einen Bedingung, daß schon Gesagtes nicht nochmals gesagt wird. Die Wahrheit von gestern ist vielleicht eine Lüge gewesen, und unsere Zeit darf sich nicht einfallen lassen, sie zu wiederholen.

Zum Surrealismus: er ist das Zusammentreffen von zwei oder mehr Gegenständen, die keinerlei wirkliche Beziehung zueinander haben. Was aber ihre Seltsamkeit bewirkt und die Kräfte der Aufmerksamkeit zum Spielen bringt, ist dies: man ist bei der Abstraktion angelangt oder, wenn man lieber will, beim *Ungegenständlichen*. Letzteres ist auf sensationelle Weise in die Welt der Künste eingetreten und scheint darin einen entscheidenden Platz einzunehmen. Wird es ein langes Leben haben? Eine Voraussage, ein Wissen, ob es den Anfang oder das Ende des Dramas anzeigt, ist hier unmöglich. Es handelt sich um ein besonders erbauliches Beispiel jener transzendenten Experimente, denen sich heute zahlreiche Vertreter der jüngsten Generation leidenschaftlich hingeben. Für viele unter ihnen «scheint die Kunst sich auf die Erzeugung dunkler Bilderrätsel zu reduzieren, bei denen das Gerissene und das Gekonnte eine entscheidende Rolle spielt, die eigentliche Malerei aber nur einen außerordentlich dünnen Anteil hat». Das ist zweifellos der Grund, warum der Charakter des Gesuchten, des Prätentiösen, nicht fehlt. Eine Auswahl von Bildern, die gegenwärtig in der Nähe von Genf zu sehen ist, trägt den Titel: «*Die Dichter des Sichtbaren*». Aber da sie abwechslungsweise abstrakt und konkret sind, wirken sie einander entgegen und zerreißen sich manchmal «unter dem schon philosophischen Blick von Derain und Dufy»!

Die neuen Richtungen lassen sich alle erklären, wenn nicht rechtfertigen, mit dem Gefühl von Ekel, das einen angesichts toter Dinge ergreift. Aber vergessen wir nicht, was uns die jungen Werke geben können, die Werke, die

in Freude geschaffen wurden und mit der Illusion, daß sie eine neue Botschaft verkünden.

*

Es läßt sich nicht leugnen, daß jede neue Untersuchung zunächst darauf abzielt, die Malerei sauber von all dem zu trennen, was zum unbegrenzten Reich der Photographie geworden ist. Macht man sich eigentlich hinreichend klar, was dieser Sieg des Photoapparates dem Maler genommen hat, ihm allerdings gleichzeitig ein ungeahntes Gebiet zuweisend? Das kleine Königreich des alten Daguerre ist zu einem ungeheuren Gebiet geworden, dessen Grenzen sich immer mehr ausweiten. Mehr als je zuvor herrscht heute das Klischee. Der Apparat wird zu lächerlichen Preisen verkauft, der Film kostet fast nichts. Ein einfaches «Klick» — und in dem kleinen schwarzen Würfel, den du in die Tasche stecken kannst, sind schöne Bilder entstanden. Es ist so leicht wie Autofahren! Ist es nicht absurd, etwas malen zu wollen, das der erste beste in einer Minute zehnmal besser trifft als Ihr? Übrigens kann auch die Photo lügen. Sie bringt Porträts hervor, die ebenso falsch sind wie jene der Maler. Farbiger und in Vergrößerung kann aus einer Photo ein Utrillo werden. Ich bin sicher, daß der Briefträger Roulin eine schöne «Kabinettaufnahme» dem Porträt vorgezogen hätte, das Vincent van Gogh von ihm malte. Gauguin floh so weit er nur konnte, um den Frieden und den Glauben zu suchen, die man einzig in der Stummheit der Wesen und der Unbeweglichkeit der Dinge finden kann.

*

Von der modernen Malerei sprechen, das heißt ein Stück Gegenwartsgeschichte schreiben. Eine Geschichte in kleinem Maßstab, gewiß; aber unter der Hand wächst einem eine solche gedrängte Darstellung zu einem Dossier an, das umfangreich genug ist, um uns bescheiden zu machen und vorsichtig in den meisten unserer Urteile.

Die sintflutartige Photoüberschwemmung läßt uns Zeiten vorausahnen, da die ungegenständliche Malerei, in der Arche Noah gerettet, die Regel sein wird und nicht die Ausnahme. Man wird der trügerischen Linse freie Bahn lassen; denn die Photographie wird ein zähes Leben haben, ist sie doch voll Lügen und die Trägerin von Illusionen. Und man wird sich darüber Rechenschaft geben, daß nur das lebensfähig und wahr ist, was durch die von ihrer eigenen Zeit gezeichneten menschlichen Gehirne hindurchgegangen ist. Man wird klarer erkennen, daß die Malerei etwas Geistiges ist, ein geistiger Bau, ein Teil des Menschlichen; und auch ein Gesang, ein Gebet, ein Aufschrei, ein Fluch. Und daß sie all das von Urzeiten her gewesen ist.

*

Man wird dann das besser verstehen, was der Wandschmuck in den prähistorischen Höhlen uns enthüllt. Der Mensch des *Moustérien*, dessen verblüf-

fende Spuren wir entdecken, drückte sich nicht anders aus wie ein zivilisierter Bürger von heute. Ihre Museen — nämlich die Wände ihrer Höhlen —, wo sie den Aufschrei ihrer erzenen Seelen niederschrieben, wir haben sie gefunden und erkannt, und wir haben die Felsenmalereien von Lascaux, die erstaunlichen Höhlenbilder von Altamira und der Dordogne in die Kette eingefügt, die sie mit der Kunst unserer Tage verbindet.

Läßt sich der Höhlenmensch uns gleichstellen? Ist er uns nicht überlegen? Unsere Augen, gewöhnt an die amüsanten Scherze eines Miro, an die genialen Kapriolen eines Picasso oder an jene eines auswechselbaren Kubismus, blicken verwirrt und erschrocken auf die in Ausmaß und Stil ungeheure Menagerie des Magdalénien, die auf die Felswände der primitiven Behausung gezeichnet und gemalt ist: mächtige Fleischtiere, gigantische Wisente und Jagdszenen, unmittelbar auf dem Stein festgehalten, mit der Aufgabe, die Bäuche und Träume an imaginären Festen zu füllen, an Festen, wie sie nur das riesige Ausmaß der immer wieder auftretenden Hungerzeiten dem Menschen der Frühzeit vorgaukeln konnte.

Überall da, wo der Mensch sein Leben lebt, bleiben die Farben und Formen diejenigen unserer Begierden, unserer Visionen, unserer Wünsche, seien diese nun materieller, sexueller oder geistiger Art.

Der Künstler von heute wünscht sich gerne unsterblich. «Maler, meine Freunde», sagte Aragon zu ihnen, «Euer Reich ist von *dieser* Welt!» So viel verlangt der Maler gar nicht. Immerhin bleibt er ein vielleicht überlegenes Produkt einer Zivilisation, die dauernd zwischen Stoff und Geist hin und her schwingt. Der Mensch irrt von einem zum andern, nicht anders wie die Natur übrigens, die oft aus ihren Geleisen heraustritt, hartnäckig bis zur Katastrophe; mit größerem Recht der Künstler, dessen Verantwortlichkeit sehr viel geringer ist, da er ja nichts anderes ist als das Spielzeug eines Atavismus, von dem sein eigenes Wesen abhängt.

Die Künstler, behauptet Appollinaire, «sind Menschen, die aus dem Menschlichen heraustreten wollen, die in sich das Recht dazu spüren; das Recht auch, die Grenzen zu erweitern, in welche man sie allzuoft eingepfercht hat». Doch reden wir nicht mehr von Grenzen und von Pferchen; denn die Malerei vernichtet diese, verlegt sie zurück bis zum Unmöglichen, bis zur wildesten Verirrung, bis zu den äußersten Schranken der Unvernunft.

Aber was machen die andern? Was macht die große Masse, die ebenfalls die beiden Pole berührt, den Stoff und den Geist? Nichts Besseres weiß sie zu tun, als in die Sportstadien zu strömen, Städte und Landstraßen mit todbringenden Fahrzeugen zu überfüllen. Wenn die Maler sich zu den Geschichtschreibern der Unruhe, der Ängste und Torheiten dieser Masse machen — was ist daran auszusetzen? Wenn nach zwei furchtbaren Kriegen zwei Gene-

rationen sich einer ernüchterten Bildersprache bedienen und sich anders als in der elegischen Form ausdrücken — wer dürfte sich darüber empören?

Man könnte ja auch in der modernen Malerei nicht nur eine schwärende Beule sehen, die schlechte Stoffe aus dem Körper zieht, sondern etwas Größeres. Etwas ganz und gar Neues, etwas, das jenen Blumen gleicht, die auf tierischem Kot gedeihen, jenen Pflanzen, die in Mist und Schlamm hinein ihre stärksten Wurzeln treiben.

(Aus dem Französischen übersetzt von Anita Hüttenmoser.)

DR. ARTHUR SCHMID

Zwei erfolgreiche Steuergesetzinitiativen

I.

Es ist eine alte Erfahrungstatsache, daß die Steuergesetze im allgemeinen der Ausdruck der herrschenden politischen und wirtschaftlichen Machtverhältnisse eines Landes sind. Man versucht, die Steuern auf die großen Massen des Volkes abzuwälzen.

Auch bei den direkten Steuern brauchte es lange Zeit, um die Progression einzuführen. Dabei ist es selbstverständlich, daß derjenige, der über große Einkommen und große Vermögen verfügt, viel leichter in der Lage ist, Steuern zu bezahlen, als der kleine Mann, der unter Umständen den letzten Rappen seines Einkommens braucht, um die notwendigsten Lebensbedürfnisse befriedigen zu können.

In der Demokratie, welche das Initiativrecht zur Schaffung neuer Verfassungsbestimmungen und neuer Gesetze besitzt, ist es möglich, daß das Volk entscheidend auf die Gestaltung der Verfassung und der Gesetze, auch soweit sie das Steuerwesen betreffen, einwirken kann.

Wir haben im Aargau nicht nur die Verfassungsinitiative, sondern auch die *Gesetzgebungsinitiative*. Man kann ein Gesetz auf dem Wege der Gesetzgebungsinitiative zur Volksabstimmung bringen. Damit eine solche Initiative zustande kommt, braucht es die Unterschrift von 5000 stimmberechtigten Bürgern.

Um das aargauische Steuerrecht im Sinne einer sozialen Ausgestaltung zu verbessern, hat die Sozialdemokratische Partei im Laufe der Jahrzehnte immer wieder zum Initiativrecht greifen müssen.

So hat sie schon zu Beginn der zwanziger Jahre eine Initiative eingereicht, um die kleinen Steuerzahler zu entlasten und die Progression nach oben zu verschärfen. Diese Initiative kam am 19. Februar 1922 zur Abstimmung. Sie