

Kultur- und Zeitfragen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **9 (1929-1930)**

Heft 9

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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>

willigen, um eine Regierungskrise und ein Zerschlagen der seit drei Jahren am Ruder befindlichen bürgerlichen Mehrheit zu verhüten. Sie brachten auch die Mehrheit der Abgeordneten dazu, ihrem Entschlusse zuzustimmen. Nach langwierigen Verhandlungen schien man sich auf einen Plan zu einigen, der die Universität vollständig flämisch gemacht hätte, unter Wahrung einer gewissen Übergangsfrist und unter Beibehaltung einer Anzahl freier französischer Vorlesungen. Damit wäre der lange Kampf in der Hauptsache entschieden gewesen.

Inzwischen aber entfalteten die französischen Kreise in Gent und ihre Gesinnungsgenossen die lebhafteste Tätigkeit. In Versammlungen und in der Presse lief man Sturm gegen die Pläne der Flamen, gegen die Absichten der Regierung und gegen die Kapitulation der Liberalen. So entstanden im letzten Augenblicke wieder Schwierigkeiten. Ministerpräsident Japar konnte so sein Versprechen, mit einem Plane zur Lösung der Hochschulfrage und bestimmten Absichten über die andern wesentlichen Teile der flämischen Frage vor das Parlament zu treten, nicht durchführen. Die Regierung ist infolgedessen zurückgetreten.

Damit ist die flämische Frage und die Frage der Genter Hochschule jedoch durchaus nicht erledigt. Inzwischen sind nämlich die Flamen auch in Bewegung gekommen. Versammlungen und Presse führen eine sehr entschiedene Sprache. Jede neue Regierung wird sich also in erster Linie an dieses schwierige Stück Arbeit machen müssen. Darauf werden flämische Katholiken, Sozialisten und Liberale unbedingt bestehen müssen, wenn sie nicht ihren Wählern gegenüber arg ins Gedränge kommen wollen. Außerdem aber spielen natürlich die andern Parteigegensätze beinahe ebenso gewichtig mit, sodaß die Lösung der jetzigen Krise nicht leicht sein wird. Belgien geht unter recht ungünstigen Zeichen seiner Jahrhundertfeier im nächsten Jahre entgegen.

Diese Entwicklung verfolgt man in Paris in großer Besorgnis. Es handelt sich ja hier um einen getreuen Sekundanten der französischen Politik. Er wird aber immer weniger brauchbar, je selbständiger und einflußreicher die Flamen werden. Außerdem handelt es sich um ein Stück alter französischer Kulturherrschaft. Kein Wunder also, daß man sich in der französischen Presse mit den belgischen Vorgängen eingehend befaßt. Der „Temps“ z. B. ergeht sich in langen Betrachtungen, die in der Erkenntnis gipfeln, daß eben in einem Staate die Sprachen vollständig frei sein müssen. Just wie im Elsaß, in der Bretagne u. s. w. möchte man da ausrufen!

U a r a u, den 27. November 1929.

S e k t o r U m m a n n.

Kultur- und Zeitfragen

Zu Anselm Feuerbach bei Anlaß seines 100. Geburtstages.

Es ist nicht erstaunlich, daß der Jugend des Malers Anselm Feuerbach die großen typischen Konflikte, von welchen manches Künstlerleben berichtet, fast ganz fehlen. Seine Familie war so von Geistigkeit gesättigt (wir erinnern nur an den Archäologen Feuerbach, seinen Vater, und den Philosophen Feuerbach, seinen Onkel), daß sich der Ausbildung seines Talentes kein tieferes Unverständnis entgegenstellen konnte. So war ihm eine glückliche und leichtblütige Entwicklungszeit beschieden. Allein der tiefe Widerspruch, welchen das äußere Leben ihm bis dahin ersparte, brach im innersten Wesen seiner Kunst auf und quälte ihn von dort her sein Leben lang. Das bittere, leidenschaftliche und lang fruchtlose Ringen um die Anerkennung der Welt war im Grunde doch nur ein Ringen um die eigene Anerkennung; Feuerbach hätte sich nicht in so tief verletzter

Weise um jene bekümmert, wenn er seiner selbst so sicher gewesen wäre, wie er es in seinen Briefen immer wieder vorgab. Der unruhige und herausfordernde Ton, den er darin oft anschlug und welcher gelegentlich, wenigstens im Anfang, in tiefste Beirung und Selbstverneinung umschlägt, zeigt zur Genüge, wie wenig er mit sich im letzten Grunde im Reinen war. Auch eine Betrachtung seiner ziemlich zahlreichen Selbstbildnisse führt zu einer ähnlichen Deutung. Sie alle zeigen einen gewissen gereizten Troß im Ausdruck, eine krampfhaft Unbekümmertheit gegenüber einer Welt, welche als feindselig und urteilslos angenommen wird, doch aber nicht entbehrt werden kann. Diese Züge bestätigen sich reichlich in den hinterlassenen Selbstbekenntnissen des Malers. Sie sind ein zwar menschlich nicht durchwegs ansprechendes, aber psychologisch hochinteressantes Zeugnis, das bei einem so reflektierenden Künstler zum Verständnis seiner Kunst kaum entbehrlich scheint. Immer wieder bestätigen sie den an Schopenhauer gemahnenden Zug seines Wesens, die gewaltsame Vergrabung in das Ich und seinen Gegensatz zur Mitwelt — zugleich aber die Grenze dieser Ähnlichkeit, die immer wieder durchbrechenden menschlichen Töne echter Tragik, welche dort in den tönernen Schellen der ausgehöhlten Eitelkeit ganz verklingen.

Der tiefe Gegensatz, an welchem sich Feuerbach beinahe verblutete, liegt in der Tat in seinem Verhältnis zu seiner Zeit und deren Kunst. Es ist kaum möglich, die „verderbliche Theater- und Novellenmalerei“ dieser Jahrzehnte schärfer und vernichtender zu kennzeichnen, als es Feuerbach (besonders im aphoristischen Anhang seines „Vermächtnisses“) getan hat. Er fühlte aufs tiefste das grenzenlose Ungenügen dieser Art und sah demgegenüber die unendliche Überlegenheit der Alten in ihrer Echtheit und Kraft in jedem Augenblick ein. Aber er hatte nicht den Mut und die Stärke, um ganz zu solcher durchzubrechen. Er sah nicht, daß *Echtheit* wie *Wahrheit* eine *Form* ist, und daß sie für uns nicht mehr dieselben *Inhalte* zeugen kann wie für jene. Er schuf im Stil der großen Klassiker und fühlte seine Kunst lebenslang als ganz in ihrer Nähe stehend, als ganz zu ihnen gehörend. Angesichts der Medizäergräber sagte er: „Der Eindruck ist unbeschreiblich, wenn man selbst zu bilden versteht.“ Derart ließen sich noch manche Äußerungen anreihen, welche jede Empfindung eines Abstandes, einer Andersheit vermissen lassen. Feuerbach sah nicht, daß dem 19. Jahrhundert eine Monumentalmalerei heiterer oder faustischer Größe, wie er sie aus allen Kräften seines zerrissenen Innern anstrebte, einfach nicht mehr echt, nicht mehr gegeben sein konnte. Alle gedanklichen und äußeren Formen mythischer Natur, deren eine solche Kunst bedurft hätte, waren ausgelaugt oder zerbrochen, und konnten schließlich nur noch einer altertümelnden oder ästhetisierenden Spielerei dienen. So bleibt zwar bei ihm immer ein großer Zug mindestens im Streben, der die meisten seiner Historien- und Figurenbilder weit über die familienblatthafte Genremalerei seiner Zeit erhebt. Ihre geistige Haltung sinkt nicht so leicht ins Philiströje ab. Trotzdem müssen wir sie heute als ein zwar titanisches, aber doch im Innersten gescheitertes, im Letzten zu ihrer Zeit gehöriges und sie *g r u n d ä ß l i c h* nicht überschreitendes Werk ansehen.

Sein Selbstgefühl wurde mit den Jahren immer gewalttamer; man gewinnt den Eindruck, daß er sich die Abspannungen desselben nicht mehr zu gestatten vermochte, welche in der Jugend kamen und gingen und wohl Entspannung schufen. Er sah seine Kunst immer ausschließlicher unter dem Gesichtswinkel der Klassiker: zugleich realistisch-wahr und idealistisch-groß, als eine „Klassizität des menschlich Wahren und Großen“. In Bezug auf das erstere schreibt er einmal: „Alle meine Gestalten haben Naturlaut.“ Trotzdem überwiegt mehr und mehr in seinem Bewußtsein der Gesichtspunkt der *Form* im romanischen Sinne und prägt seiner Kunst denn auch ihren vorwiegend *K l a s s i z i s t i s c h e n* Zug auf. So fühlt er sich schließlich doch ganz in den Italienkultus seiner Zeit ein, in welchem sich das Nazarenertum des Spätbiedermeier und die sogenannte Neurenaissance der zweiten Jahrhunderthälfte die Hand reichten. Der berauschte Reiz der südlichen Formgröße und Formglätte überwältigte seine Herbe mehr und mehr. „Wie werden eure steinernen deutschen Herzen

sich zu meiner süßen Madonna verhalten?“ schreibt er seiner Familie. Den „Germanismus“ glaubte er „mit den Masern ausgeschwitzt“ zu haben, den „Haß gegen alles Formlose“ immer mehr zur Grundlage zu gewinnen. Jedoch bot eben diesem Formgedanken kein tieferes Bewußtsein von der Dämonie der Wirklichkeit Tiefe und Gegengewicht, und er entleerte sich dadurch selbst. Im deutschen Kunstwesen sah er nur noch Dürftigkeit, Spießbürgerlichkeit und Enge. (Wobei nicht unerwähnt bleiben soll, daß das neue Verständnis der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende sich gleichfalls nicht von solchen Einseitigkeiten freigehalten hat; wir sehen über der Freude am Charakteristischen nicht mehr genug das wirklich vorhandene Dürftige und Enge in allen ihren Mittelbezirken, es ist uns nicht mehr genug der Stachel zu einem unerbittlichen Formwollen.)

Und doch war diese Künstlerseele durch alle Grübeleien, alle Ungunst der Zeit nicht letztlich von ihren Tiefen abzulenken. Feuerbach kam nach Rom. Er trat in eine Luft, welche aus sich selbst noch etwas von jenen Formen heldischer Frühzeit, die er von sich aus nicht mehr zu erzeugen vermochte, uner schöpflisch gestaltete. In einem ungeahnten Sinne fand er nun durch diese naturhafte Wirklichkeit hindurch doch noch Zugang zu Wahrheit und Kraft seiner Bemühung. Er ersieht in den römischen Gestalten „die vollkommen positive Erscheinung, über die die Phrase keine Macht hat“. Zwar stellte er dann doch wieder dem Maler die Aufgabe, „die Poesie in diesem Positiven festzuhalten“ — und was er Poesie nennt, schlug ihm immer zur falschen Idealisierung aus. Aber dieses Positive, die Wahrhaftigkeit der Natur, welche allen Sinn in sich selbst behält, das war dem 19. Jahrhundert zugänglich vielleicht wie keinem vorher, und sie war in der Tat das Thema innerhalb ihrer größten künstlerischen Erscheinung, des französischen Impressionismus. Diese sinnvolle Wahrhaftigkeit trat ihm nun äußerlich entgegen. Hatte Feuerbach schon früher im Bildnis Vortreffliches geleistet, so fand er nun in seiner römischen Geliebten, Nanna Nisi, die Muse, deren Fleisch und Blut ihm die Wirklichkeitsfülle seiner auf falschen Wegen gesuchten Ideale vorwandelte. Er hat diese Frau immer und immer wieder gemalt. Vielleicht galten ihm die bloßen Bildnisse ohne novellistischen Vorwand, welche zahlreich von ihr vorhanden sind, nur als Vorstudien; er hat in seinen Briefen, die mit Freude, Stolz und Selbstgefühl reichlich von seinen Werken reden, diese Bilder nie erwähnt. Aber nur da, wo er sich von ihrem bloßen Sein so weit überwältigen ließ, alle äußere Einkleidung, alle „Poesie“ beiseite zu lassen — da sind dann allerdings unsterbliche Meisterwerke zustande gekommen, welche die ganze Breite des Menschlichen von den Tiefen der Dämonie bis zu den Höhen klassischer Geistigkeit in einer Feuerbach ganz und zutiefst eigenen Heroisierung ausformen, die seinem verzehrenden Durst nach Größe doch noch Stille und erreichtes Ziel bot.

Als ihn seine Geliebte verlassen hatte, fiel diese aufflammende Blüte seiner Gestaltung schnell in sich zusammen. Er merkte es wohl selber nicht. Aber ein seltsames Wort ist von ihm überliefert, welches dennoch erweist, wie in seinen Untergründen das Gefühl um Wahr und Falsch, das Bewußtsein seiner wirklichen Kunst lebte: „Die Theaterempfindung ist das Gift, von welchem die Kunst verzehrt wird. Wir müßten, um neu zu erstehen, auf grenzenlossem Schutt bei Holbein wieder beginnen.“ — Vielleicht ist dieser in der Tat der letzte ganz ehrliche Maler deutschen Geistes. Eine wahre und große Formung geistiger Art müßte mindestens durch alle seine eisernen Verneinungen gegenüber jeglichem Vorletzten, jeglichem, das noch einen Hauch von Lüge in seinem Ja besitzt, erbarmungslos hindurchgegangen sein.

Er ich Brod.