

Ferdinand Hodlers "Blick ins Unendliche"

Autor(en): **Oehler, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **22 (1918)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-574145>

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.

als Beispiel und Warnung über dieser armen Welt, die an der Lüge des Rassenhasses zugrunde zu gehen droht, aber auch als Trost und Hoffnung für die Zukunft. Ob nun Hodlers künstlerische Weise bei uns weitere Pflege finde oder ob unsere jungen Maler, dem Schatten des Titanen ausweichend, andere Wege suchen,

ist nicht von Belang; darauf aber kommt es an, daß der Geist seines Werkes bei uns lebendig wird, daß diejenigen sein Vermächtnis empfangen, denen die kommenden Tage gehören, unsere Jugend, und daß sie es im Herzen bewahren, bis die Tat reift.

M. W.

Ewiger Friede

Dem Freunde Ferdinand Hodler

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| Endlich Ruh gefunden | Erdenlust erfüllet, |
| Nach so heißen Stunden — | Erdendrang gestillet, |
| Endlos ewige Ruh! | Still und kühl auch du! |

Friede, ewig Frieden
 Droben und hienieden —
 Ewig — Alles — Eins!

Walthor Krebs, Herzogenbuchsee.

Ferdinand Hodlers „Blick ins Unendliche“.

Eine Vermittlung von Hans Dehler, Basel.

Kunst-Kritik.

Die Kunstkritik ist eine Begleiterscheinung der Kunst. Wie sie ein Kunstwerk „kritisiert“, hängt von der jeweiligen Kunst ab, an der sie sich gebildet hat. Sie ist nicht etwas außerhalb oder über der Kunst Stehendes, das seine eigenen Maßstäbe in sich trägt, mit denen jede Kunst gemessen werden kann. Jede Kunstkritik ist eine zeitlich besondere, entsprechend der besonderen Kunst, an der sie entstanden ist.

Wir stehen heute am Ende einer Kunst, die der Ausdruck eines reichen und unendlich verfeinerten Sinnenlebens gewesen ist. Ihr entsprechend war die Kunstkritik, die alle Regungen dieses Sinnenlebens begrifflich wiederzugeben verstand. War die Kunst der malerische Ausdruck feiner Sinnenenerlebnisse gewesen, so die Kunstkritik deren begriffliche Vermittlung. Und wie diese verfeinerten Sinnenenerlebnisse selbst nur eine Angelegenheit der Wenigen, die ihrer fähig waren, sein konnte, so war auch ihre begriffliche Vermittlung in der „Kritik“ nur einzelnen verständlich und wertvoll. Ihren Zweck erblickte diese „Kritik“ nicht darin, Kunst zu vermitteln, sondern zu „kritisieren“.

Sie hielt sich dazu berufen, letzte Urteilsinstanz und allgültiger Maßstab für jede Kunst zu sein. Die „Kritik“ sollte eine über aller Sondererscheinung stehende Wissenschaft künstlerischer Wahrheit bilden. Die Kritik sollte nicht im Dienste der besonderen Kunst, die sie vermittelte und für die sie Maßstab war, stehen, sondern um ihrer selbst willen da sein: Kritik als Erkenntnis künstlerischer Wahrheit um dieser Erkenntnis willen. Die Kritik beanspruchte selbständige, von der Kunst losgelöste Bedeutung.

In Wirklichkeit ist auch diese besondere, sich als „Kritik“ gebärdende begriffliche Beschäftigung mit Kunst nichts anderes als eine Vermittlung der besonderen Kunst, aus der sie ihren Geist gezogen hat. Der Anspruch der Unfehlbarkeit und Allwissenheit aber, mit dem sie auftritt, ist schuld daran, daß die Kluft zwischen Publikum und gegenwärtiger Kunstkritik manchmal größer ist als die zwischen Publikum und gegenwärtiger Kunst.

Eine Erneuerung der Kunstkritik kann nur dadurch stattfinden, daß sie sich an der neuen Kunst Maßstab und Stellung neu bildet. Die neue Kunst weist die Wege,

die die Kunstkritik künftig gehen wird. Da wird vor allem das Wort Kritik fallen. Wer künftig über Kunst redet, wird sie nicht kritisieren, sondern vermitteln wollen. Alles Reden über Kunst kann keinen anderen Sinn haben und hat in Wirklichkeit nie einen anderen gehabt, als zu einer tieferen Erfassung des Kunstwerkes zu führen. Wegleitung zur Vertiefung des Erlebnisses ist letzten Endes das Ziel aller und jeder begrifflichen Beschäftigung mit Kunst.

Die neue Kunst kennt die Selbstgenügsamkeit der vergangenen nicht. Sie tritt wieder helfend und führend mitten ins Leben hinein. Für sie gibt es kein *l'art pour l'art*. Ihre höchste Aufgabe sieht sie darin, dem Leben zu dienen. Dasselbe gilt von der künftigen Kunstkritik. Nicht Kritik um der Kritik willen, um eine über der Kunst stehende „Wahrheit“ zu fördern oder die Kunst selbst zu maßregeln, wird ihr Zweck sein. Demut vor der Kunst ist ihr erster Wesenszug. Der Kunst bei der Durchführung ihrer hohen Aufgabe behilflich zu sein, ihre erste Aufgabe.

Die neue Kunst ist aber auch wahrhaft sozial, indem sie für alle da ist und allen zugänglich. Sie verlangt zu ihrem Verständnis nicht eine Kultivierung des Geschmacksvermögens, deren nur wenige fähig sind. Sie ist der Ausdruck so allgemeinmenschlichen Erlebens, daß jeder, auch der Einfachste, etwas von seinem eigenen Leben darin zu finden vermag. Wen sie ergreift und erhebt, entscheidet nicht die Höhe der Bildung, sondern die Tiefe des Erlebens. Gleiche Wege wird die künftige Kunstkritik gehen. An alle muß sie sich wenden und von Dingen reden, die alle verstehen und die für alle Wert haben. Für die Kunstbetrachtenden wird Kunst besprochen, für niemanden sonst. Steht schon die neue Kunst im Dienste des Lebens, dann noch vielmehr die neue Kunstkritik.

Die Stellung des Bildes in der Entwicklung.

Eine Vermittlung zwischen Kunstbetrachter und Kunstwerk kann durch die Darlegung der Stellung, die ein Kunstwerk in der Gesamtentwicklung einer Völkergeneration einnimmt, geschehen. Wer die Stellung in der Entwicklung er-

kennt hat, kennt den Willen, der dem betreffenden Schaffen zugrunde liegt. Und das ist die erste Vorbedingung alles Kunstgenießens: den Willen des Schaffenden zu kennen.

Die Geschichte der Völker ist die Geschichte der Einzelmenschen. Die Entwicklung, die die Einzelmenschen durchmachen, machen die Völker durch. Die Entwicklungsstufen des Einzelnen — Kindheit, Lehrzeit und Reifealter — sind die Entwicklungsstufen der Völker. Wie in allen anderen menschlichen Äußerungen, so läßt sich dieser Entwicklungsverlauf auch an der bildenden Kunst feststellen.

Werke aus der Kindheit unserer Völkergeneration sind uns in der mittelalterlichen Kunst erhalten. Man muß hier von einer Völkergeneration reden. Denn die West- und Mitteleuropa bewohnenden Menschen machen zwar annähernd gleichzeitig gleiche Entwicklungsstufen durch, sie sind aber infolge ungleicher Beimengungen an Ueberresten einer früheren Völkergeneration untereinander doch so verschieden, daß man sie nicht wohl als ein einziges Volk, sondern besser als eine Generation von völkisch eigenartigen Gruppen bezeichnen kann. So unterscheiden wir Italiener, Franzosen, Engländer, Skandinavier und Deutsche als Gruppen oder Völker derselben Völkergeneration. Das Wesentliche dabei ist aber nicht die völkische Verschiedenheit, sondern die Gleichartigkeit, aus der die Gleichartigkeit des Willens in gleichen Zeiträumen hervorgeht. Eine solche Generation gleichaltriger Völker bildet ein organisches Lebewesen höherer Ordnung, dessen Entwicklung im gesamten der Entwicklung des Einzelmenschen entspricht.

Die mittelalterliche Kunst ist das Erzeugnis unserer Völkergeneration auf der Kindheitsstufe. Welches sind die Hauptzüge dieser Kunst und wodurch erweist sie sich als die Äußerung eines Willens auf seiner ersten Entwicklungsstufe?

Alle Kinderkunst ist eine Wiedergabe dessen, womit das Kind sich beschäftigt, nicht dessen, was das Kind „sieht“. Sie macht den Eindruck des Rührenden und Innerlichen, weil das Kind weder sehen noch sich ausdrücken gelernt hat. Die

unwissende, unüberlegte, nur ehrliche Hingabe an seine Aufgabe wirkt rührend; innerlich ist sein Werk, weil es frei von allem äußerlichen, angelernten Können ist. Selbst unter dem Gesichtspunkt der Formeinheit wird die Kunst dieser Stufe oft höher stehen als die der darauffolgenden, weil angelernte, bewußte Ausdrucksmittel, die der Ausdruckswille noch nicht sich angeeignet und mit sich verschmolzen hat, ihr fremd sind.

Diese Eigenschaften gelten von der mittelalterlichen Kunst. Die Kunst des Mittelalters ist rührend, innerlich und einheitlich. Warum mußte dann die Folgezeit diese Vorzüge aufgeben, ohne ihnen bisher gleichwertige entgegensehen zu können? Man hat in diesem Vorgang einen Beweis von Niedergang erblicken wollen. Zu dieser Auffassung liegt aber kein Grund vor. Das Kind gibt das wieder, womit es sich beschäftigt, nicht was es sieht. Das Kind beobachtet nicht; es hat noch nicht beobachten gelernt. Man kann fragen, ob es der Sinn der Kunst ist, möglichst naturgetreu, d. h. nach genauer Beobachtung, die Wirklichkeit wiederzugeben? Sicherlich ist er das nicht. Aber wie soll, wer die Erscheinung der Dinge nicht wirklich sieht, die Dinge selbst sehen können? Wie soll, wer nicht die äußere Erscheinungsweise beobachtet, in das Wesen eindringen können? Das ist der springende Punkt, warum wir nicht mehr Gotiker sein wollen und warum es eine Zeit geben mußte, die das Mittelalter — um jeden Preis — überwinden mußte: was die mittelalterlichen Künstler malten, das war nicht, was sie wirklich gesehen hatten, sie malten etwas, was sie übernommen hatten, was ihnen aufgetragen war; sie versinnlichten Geistiges, was fremden, nicht eigenen Ursprungs war.

Auch darin sind sie dem Kinde gleich, das in seinen Darstellungen nur angenommene Begriffe versinnlicht, nicht aber selbstgesehene Ereignisse. Die Ausdrucksmittel des Kindes können eigenartig und nicht angelernt sein, die Art und Weise aber, die Dinge zu sehen, ist nie seine eigene; es sieht die Welt in angelernten Formen. Die Generation seiner Eltern und Erzieher hat die Formen geschaffen, in denen es die Welt sieht.

So haben die mittelalterlichen Künstler das schon geformte Weltbild der christlich-byzantinischen Kunst von der aussterbenden römisch-griechischen Völkergeneration übernommen und ihm mit eigenen Darstellungsmitteln Ausdruck verliehen. Nicht wie sie die Welt sahen und erlebten, sondern wie eine frühere Völkergeneration auf ihrer höchsten Stufe sie gesehen und erlebt hatte, stellten sie dar. Im Auftrage dieser übernommenen Weltanschauung malten und meißelten sie, nicht aus eigener Anschauung. Das Kindheitsalter konnte noch keine eigene Anschauung besitzen, es mußte die Welt in fremden Formen anschauen. Daher formten nicht sie erst in ihrem Kunstwerk das Bild von der Welt; sie versinnlichten bloß eine schon geformte (versinnbildlichte) Welt. Ihr Weg war nicht vom sinnlich Gesehenen zum Gestalten; sie veranschaulichten bloß schon Gestaltetes.

Wohl mögen die Formen, deren anschauliche Verherrlichung diese Kunst war, dem Erleben des gesamten Volkes gedient haben. Aber das Erleben des Volkes war doch nur in sie hineingezwängt; es war ein Nacherleben dessen, was eine frühere Völkergeneration erlebt und wie sie gesehen hatte, nicht eigentlich ein eigenes Sehen und Erleben. Das Volk war nur eine Masse, die die fremden Formen erfüllte, nicht selbst schöpferisch, nicht zielsetzender Wille und seine Tat nicht selbst Form. Höchste Stufe der Kunst ist aber, reine Gestaltung des Volkswillens zu sein, reine Form, in der das Erleben des Volkes sich abspielen kann, reiner Ausdruck des Empfindens des Volkes. Nur dann ist sie wirklich Schöpfung.

Weil die mittelalterliche Kunst das nicht war, deshalb mußte es eine Entwicklung und damit eine Renaissance geben.

Diejenige Entwicklungsstufe, die mit der Renaissance ihren Anfang nimmt, ist erst in unsern Tagen zu Ende gegangen. Es ist die Stufe des Lernens, die Lehrzeit der west- und mitteleuropäischen Völkergeneration.

Im Mittelalter gab es kein eigenes Anschauen der Dinge: man sah und erlebte die Welt so, wie es einem überliefert wurde; es war in jeder Beziehung eine vollständige Unterwerfung unter eine

fremde Autorität, unter eine uneigene Form. Die Renaissance war die erste Revolution, und ihre erste Forderung war Selbständigkeit.

Selbständig werden aber kann nur, wer selbst sieht. Das ist es, was die west-mitteleuropäische Völkergeneration erst lernen mußte. Und das ist es, was sie in den Jahrhunderten vom Beginne der Renaissance an bis heute getan hat. Nicht mit übernommenen Begriffen die Welt betrachten, sondern vorurteilslos und nur beobachtend der Natur gegenüber treten und von keiner fremden Autorität, sondern einzig von ihr sich belehren lassen, das ist es, was Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften und Kunst getan haben.

Wer je die höchste Stufe der Kunst erreichen will, muß erst beobachten lernen. Zur reinen Form führt nur der Weg über die sinnliche Anschauung. Die Kunst der Renaissance bis einschließlich der Kunst der letzten Tage ist eine Kunst der sinnlichen Anschauung. Bald war es mehr die räumlich-körperliche Erscheinungsweise der Dinge, deren naturgetreue Wiedergabe der Kunstwille bezweckte, bald mehr die farbig-malerische. Aber immer bedeutete nun Kunst — im Gegensatz zur Kunst des Mittelalters, die eine Veranschaulichung übernommener Formen war — unmittelbare sinnliche Anschauung selbst.

Allerdings wird der gerade Verlauf dieser Entwicklung sinnlich-genauen Anschauens durch Gegenströmungen unterbrochen. So beispielsweise im siebzehnten Jahrhundert durch die Bewegung des Barock, die man treffend als eine Renaissance der Gotik bezeichnet hat. Die Barockbewegung war der Versuch einer geistigen Vertiefung der Kunst im Gegensatz zur reinen Sinnkunst der Renaissance. Sie suchte diese Vertiefung in einem Zurückgreifen auf die mittelalterliche Kunst, erreichte aber nie deren Innerlichkeit, sondern blieb äußerlich; dafür gelangte sie zu einer Erfassung der farbigen Erscheinungsweise der Dinge, die jener noch ganz fern gelegen hatte.

Eine Unterbrechung war ferner die Bewegung der Romantik, die allerdings auf dem Gebiete der bildenden Kunst kaum über verheißungsvolle Anfänge hinausgekommen ist, die aber doch schon weniger

mehr ein Zurückgreifen auf das Mittelalter als ein Vorausnehmen der zukünftigen eigenen Form bedeutet. Die Romantik hatte bereits versucht, in der sinnlichen Erscheinungsweise der Dinge ihr Wesen zu sehen oder die reine Form aus der sinnlichen Anschauung zu gestalten. Aber ihre sinnliche Anschauung war so ungenügend, daß es erst noch der sinnlich-genauen Wirklichkeitskunst der letzten Jahrzehnte bedurfte, um das wirkliche Erklimmen der letzten Kunststufe möglich zu machen.

Diese letzte und höchste Entwicklungsstufe ist es, an deren Anfang wir stehen. Die Kunst der vergangenen Jahre hat noch einmal das Erlebnis sinnlicher Anschauung in bisher unerreichter Höhe zur Entfaltung gebracht. Eine Steigerung ist nicht mehr möglich. Die letzte Vorbereitung ist geschehen. Die Kunst als reine Form kann beginnen.

Wohl sind es schon bedeutende, ja hinreichende Werke, die der Einzelmensch in seinem jugendlichen Lehralter schafft, voll übersäumender Lebenskraft und funkelnder Sinnenfreude, voll scharfer Beobachtung und treffsicherer Zeichnung. Aber es fehlt noch das eigentlich Aufbauende; es ist mehr ein Alter des Verzehens als des Gestaltens. Das Jugendalter ist die Stufe der Entdeckung der eigenen Sinnlichkeit. Erst das Reifealter entdeckt die eigene Geistigkeit; erst es ist wirklich formschaffend.

Dies sind die drei Hauptentwicklungsstufen des Lebenswillens, wie sie unter anderem in der Kunst zum Ausdruck gelangen. Des Gotikers Kunst war die Verherrlichung einer fremden Geistigkeit gewesen, die Kunst der Renaissance, des Rokoko und des Impressionismus der Ausdruck eigener Sinnenfreude, und die neue Kunst ist die Gestaltung eigener Geistigkeit.

Jede dieser Kunstarten ist nur die Verwirklichung des Lebenswillens auf der jeweiligen Entwicklungsstufe. Der Wille ist das einzig Maßgebende, wie und was eine Kunst sei, ihre Eigenschaften hängen von keinem Können ab. Der Gotiker wollte mit seiner Kunst nichts anderes schaffen als eine Verherrlichung seiner angenommenen Weltanschauung; ein

Volk auf dieser Stufe kann keine eigene Anschauung wiedergeben wollen, daher will es auch gar nichts anderes als das, was es tut, und hat nichts anderes gewollt, als was es getan hat. Die Künstler der Renaissance, des Rokoko und des Impressionismus wollten nur ihre Augenerlebnisse wiedergeben und wollten nicht innerlich oder monumental sein; der Wille auf dieser Stufe will nur Entfaltung der eigenen Sinnlichkeit. Und der Künstler der dritten Stufe will nur die Ewigkeit in seinen Formen erfassen, will nur geistig und abstrakt sein.

Die Kunst der dritten Stufe steht dadurch im Gegensatz zum Impressionismus, daß sie nicht wie dieser beim einmaligen Augenerlebnis — beim Eindruck — stehen bleibt, sondern darüber hinausgeht. Sie sieht von der bloßen Wiedergabe alles nur einmalig- Augenblicklich Erscheinenden ab und ist eine Erfassung des Wesentlichen im Einmaligen, ein Ausdruck des Immerwiederkehrenden, Ewigdaseienden. Die neue Kunst ist abstrakt. Zwar war auch die mittelalterliche Kunst abstrakt, aber abstrakt nicht aus ihrem eigenen Erlebnis heraus. Der gotische Künstler zog das Wesentliche nicht aus dem eigenen Erleben des Einmaligen heraus, er abstrahierte das Ewige nicht aus der Anschauung des Vergänglichen; die Abstraktion war von jener Völkergeneration vollzogen worden, von der er sie übernahm, nicht von ihm oder von seinem Volke. Er veranschaulichte in seiner Kunst bloß diese Abstraktion. Seine Kunst war daher nicht eigentlich abstrakt, sondern bloß die Versinnlichung einer Abstraktion. Die neue Kunst dagegen ist selbst Abstraktion aus der Anschauung.

Die neue Kunst ist reine Form, wie diejenige Kunst es gewesen ist, die die gotischen Künstler übernommen haben. Sie ist die letzte Stufe der Kunst unserer Völkergeneration, gerade wie die spät-römische, die altchristliche und insbesondere die byzantinische Kunst die letzte Kunststufe der Völkergeneration des griechisch-römischen Kulturkreises gewesen ist. Die spät-römische Bildhauerei, die altchristliche Katakombenmalerei und die byzantinische Mosaikkunst sind die unserer Kunststufe entsprechende Kunst. Und der

Grundcharakter jener Kunst ist oder wird der Grundcharakter unserer Kunst sein.

Der Grundcharakter jener Kunst aber ist Monumentalität, Monumentalität nicht dem äußeren Umfang, sondern der Größe der inneren Auffassung nach. In allem Dasein und Geschehen das Immerwiederkehrende und Ewigdaseiende, das Allgemeine und Allwirkende sehen und das kleinste Dasein und das geringste Geschehen damit zur Ewigkeit und Allwirksamkeit emporheben, das ist Monumentalität.

Dieser heilige Drang zum innerlich Monumentalen, der nicht zu verwechseln ist mit dem Streben nach groß angelegter Schaustellung für die Sinne, wirkt schon seit langem in der neueren Kunst. Aber erst heute ist ihm Verwirklichung geworden.

Von jeder Kunst verlangt man Zeitgemäßheit. Was heißt für die gegenwärtige Kunst zeitgemäß sein? Wessen Geistes ist unsere Zeit? Der Impressionismus war die Wiedergabe feiner Sinneserregungen gewesen, zugänglich nur denen, deren Sinnesvermögen durch ununterbrochene Übung und Ausbildung für solche Erregungen empfänglich gemacht worden war. Kunstlerleben war zu einer Bildungsangelegenheit und damit zu einer Angelegenheit für die Wenigen geworden, die sich eine solche Bildung leisten konnten. Die große Forderung unserer Zeit aber lautet: Gleiches Recht für alle. Nur diejenige Kunst, die für alle ist, ist zeitgemäß.

Das ist aber die neue Kunst, und wo sie es noch nicht ist, da wird sie es werden. Der Impressionismus hatte einmalige, vorübergehende, in dieser Besonderheit vielleicht nie mehr wiederkehrende Sinnenerlebnisse festgehalten, die kaum ein anderer Mensch je gleich erleben konnte. Die neue Kunst dagegen gibt das Erlebnis aller wieder. Das große Alleinsgefühl, das Sichunterworfenfühlen unter den alleinigen Willen, das ist der Gegenstand der neuen Kunst.

Alle möchten „im All aufgehen“, aber nicht jeder findet den Weg dazu. Es möchte jeder „in die Unendlichkeit blicken“; aber er sieht nicht die Richtung. Es ist überall eine Sehnsucht nach Betenkönnen, aber nicht jeder findet die Worte.



Turnus 1918.

Ernst Georg Rüegg, Zürich.
Dämmerung im Ried.
Erworben von der Zürcher Kunstgesellschaft.

Darum ist der Sinn der höchsten Kunst, Weg zum Alleinserlebnis und Wort fürs Gebet zu sein. Die Kunst auf ihrer letzten Stufe ist Religion. In ihr wird dem Willen der Allgemeinheit zur Allgemeinheit Erfüllung.

„Der Blick ins Unendliche“.

Alles Erkennen ist immer zugleich ein Bekennen. Wer etwas erkannt hat, für den ist es so. Und dadurch, daß er dazu steht, daß es so ist, wie er erkannt hat, bekennt er sich zum Erkannten. Auf irgend eine Art muß ich die Welt sehen, ich muß zu ihr Stellung nehmen, weil ich ihr gegenübergestellt bin. Und diese Art und Weise, die Welt zu sehen, ist mein Bekenntnis — meine Religion. Darum hat jeder Mensch und jedes Zeitalter sein Bekenntnis — seine Religion.

Die ganzen vergangenen Jahrhunderte hatten ihre Kraft darauf verwendet, alles und jedes Ding nach seiner sich den Sinnen darbietenden, äußeren Erscheinungsweise zu erfassen. Seiner äußeren Erscheinungsweise nach ist aber jedes Ding ein besonderes, vom nächsten verschiedenes. Die restlose Erkenntnis dieser Verschiedenheit und Besonderheit war die Aufgabe und das Bekenntnis des vergangenen Zeitalters gewesen. Diese Aufgabe ist aber erfüllt, und mit der neuen Aufgabe beginnt eine neue Zeit.

Diese neue Zeit beobachtet nicht weniger als die vorherige, sie ist genau so sachlich wie diese. Aber gestützt auf deren Arbeit ist sie fähig, mehr zu sehen und tiefer zu schauen. Nicht mehr ausschließlich von der Erkenntnis des Einzelnen und Besonderen in Anspruch genommen, kann sie den Blick aufs Ganze und Gemeinsame richten.

Nur wer mit dieser neuen Zeit mitgeht, wird Hodlers Kunst ganz verstehen, nur ihm kann sie der notwendige Ausdruck dessen sein, was diese neue Zeit will. Das Bekenntnis Hodlers, in dem aller Wille der neuen Zeit zusammengefaßt ist, muß auch das eigene desjenigen sein, der sich in seiner Kunst wiederfinden will.

Hodlers Bekenntnis ist mit seinen eigenen Worten kurz folgendes: „So oft ich in der Natur den Reiz der Dinge am stärksten spüre, so ist es immer ein Eindruck von Einheit.“ „Die Ursache, die in mir jenen

Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr (der Dinge) Parallelismus.“ „Parallelismus läßt sich nachweisen an den verschiedenen Teilen eines Gegenstandes für sich allein betrachtet; [er] besteht noch augenscheinlicher, wenn man mehrere Objekte derselben Gattung nebeneinander hält.“

„Wenn wir nun unsere Lebensäußerungen mit diesen Erscheinungen in der Natur vergleichen, so sind wir erstaunt, daselbe Prinzip wiederkehren zu sehen.“ „Wir wissen und wir empfinden es alle in gewissen Momenten, daß das, was uns Menschen eint, stärker ist als das, was uns trennt. Der Sinn (und die hauptsächlichsten Bedingungen) des Lebens ist derselbe (sind dieselben) für alle.“

„Dieser Parallelismus der Empfindung überseht sich nach außen in den formalen Parallelismus.“ „Wir haben alle unsere Freude und unseren Schmerz, die nur Wiederholungen derjenigen der andern sind und die nach außen hin durch dieselben oder durch analoge Gesten sichtbar werden.“

„Seit der Kunstübung der Primitiven hatte man dieses Prinzip der Harmonie aus dem Gesichtsfeld verloren, man dachte nicht mehr daran. Man suchte den Reiz des Verschiedenartigen, und man wurde zu Zerstörern der Einheit.“

„Wenn ich für mein Teil dazu gekommen bin, den Wert und die Kraft jenes Elementes wieder zu erkennen, so war es dadurch, daß ich die Natur beobachtete.“

Man hat der Hodlerschen Kunst den Vorwurf gemacht, sie behandle einen außerhalb der eigentlichen Malerei liegenden Gegenstand. Dieser Vorwurf kann nur von jemandem erhoben werden, dessen Bekenntnis nicht dasjenige der neuen, sondern der vergangenen impressionistischen Zeit ist. Jede Malerei stellt ein Bekenntnis dar, der Impressionismus so gut wie die neue Kunst. Ob auch der Impressionist nur die Dinge in ihrer entpersönlichenden Bedingtheit durch die farbige Umgebung und die Eigenschaften des Lichtes wiedergibt: darin, daß er in der Bedingtheit eines Gegenstandes durch die Farben des Milieus das Wesen der

Erscheinungsweise der Dinge erblickt, besteht sein Bekenntnis. Für die sogenannt rein malerische Malerei besteht das Wesen der Dinge in ihrer farbigen Erscheinungsweise. Sie sieht die Welt wirklich so. Sie bekennt sich zu dieser so gesehenen Welt.

Nicht anders verhält es sich mit der Hodlerschen Kunst. Sie ist genau so ein Gesehenes wie die impressionistische. Sie richtet bloß ihre Aufmerksamkeit auf etwas anderes. Aber was sie wiedergibt, ist genau so scharf beobachtet und wirklich gesehen, wie irgend etwas anderes. Sie stellt sich bloß anders zur Welt. Sie ist ein anderes Bekenntnis. Aber sie ist nur der notwendige Ausdruck dieses Bekenntnisses.

Darum kommt es bei aller Kunst nur darauf an, was sie will — wessen ihr Bekenntnis ist. Es gibt keinen äußeren Maßstab, an dem irgend eine Kunst gemessen werden könnte. Jedes Bekenntnis hat seine Daseinsberechtigung, und jede Kunst ist vollkommen, wenn sie der notwendige Ausdruck eines Bekenntnisses ist. Hodlers „Blick ins Unendliche“ ist nur ein solcher notwendiger Ausdruck seines Bekenntnisses.

Wer in allen Dingen nur das Gemeinsame von Form und Farbe — ihren Parallelismus — sieht, der kann nicht ein impressionistischer Künstler sein. Denn für den Impressionisten ist die Farbe Selbstzweck, das Wesen der Welt ist ihm ihre farbige Erscheinungsweise. Dem neuen Künstler dagegen ist das Gemeinsame des Lebenssinnes, wie er in der gleichartigen Wiederholung von Formen und Farben sich ausdrückt, das Wesentliche, dessen Wiedergabe er erstrebt. Form und Farbe sind für ihn die Mittel, in denen das Wesen der Natur sich ausdrückt, und er sieht seine Aufgabe darin, diese an sich schon ausdrucksvollen Mittel in ihrer Ausdruckskraft zu steigern, um auf diese Weise den Grundrhythmus der Welt eindringlicher zur Anschauung zu bringen. Diese Kunst ist weder linear noch malerisch. Linie und Farbe sind für sie durchaus gleichwertig. Aber weder die eine noch die andere ist um ihrer selbst willen da, wie in der rein dekorativen oder rein malerischen Kunst. Linie und Farbe sind dasjenige, in welchem das Weltwesen dem

menschlichen Auge erscheint. Der Künstler steigert sie nur, indem er durch Vereinfachung ihren natürlichen Ausdruckswert noch stärker hervorhebt. Er erfindet nichts. Er gibt nur gesteigert wieder, was er sieht.

Wer in allem, was ihm erscheint, nur den Ausdruck eines allgemeinen Lebenswillens sieht, dessen Kunst ist bewußt ordnend und aufbauend — architektonisch. Alles Einzelne ist einem Ganzen ein- und untergeordnet. Sie ist aber auch monumental. Monumental heißt groß sehen. Und wer so einfach sieht, daß er im Kleinsten wie im Größten das gleiche Allumfassende zu sehen vermag, der sieht groß, und was er schafft, wird monumental sein. Nicht die Größe eines Bildes seiner Ausdehnung nach, die Größe des Sehens macht die Monumentalität aus. Im Zeitalter des bürgerlich-demokratischen Individualismus konnte die Kunst nicht monumental sein. Dem bürgerlichen Individualismus entspricht die Kleinkunst, die Liebe zum persönlich Besonderen. Erst mit dem Beginn des neuen religiösen Zeitalters kann die Kunst monumental sein. Erst auf dieser Stufe ist der Künstler fähig, im Einzelnen das Gemeinsame und im Persönlichen das Allwirkende zu sehen. Erst bei diesem Sehen wird jedes Einzelwesen als Glied und Träger des großen Ganzen selbst groß und über alle Vergänglichkeit erhoben. Erst jetzt wird jedes Wesen als im Dienste des All-einen stehend gesehen, erst jetzt auch der geringste Mensch, alles selbstfüchtigen Eigendienstes entkleidet, zum All-Erfüller, All-Erdulder, All-Bekannter.

Man hat den Hodlerschen Gestalten Mangel an Schönheit vorgeworfen. Gehört aber zur Erhabenheit des Christus-symboles am Kreuz auch die sinnliche Körperschönheit Christi? Und war es nicht stets eine rohe Entweihung, wenn Künstler aus Unverständnis für den inneren Sinn dieses Sinnbildes es als äußerlichen Vorwurf zur Schaustellung sinnlicher Schönheit mißbrauchten? Der Künstler, der ehrlich ist und nicht der äußerlichen Wirkung wegen mit dem Heiligen spielt, kann nur heilig-abstrakt oder weltlich-sinnlich sein. Und wer von einem Bilde beides verlangt, der ist nicht fähig, sich zur Reinheit eines abstrakten Erleb-

nisses zu erheben. Für den ehrlichen Künstler gibt es nur eine Regel: Notwendigkeit des Ausdrucks. Nur was notwendig ist zum Ausdruck seines Erlebnisses, darf angewendet werden; aber dazu darf alles verwendet werden, darin gibt es keine Grenzen. Und alles, was nicht notwendig ist, das darf nicht nur, das muß unterdrückt werden. Je größer die Ekstase, desto größer die Notwendigkeit der Disziplin! Für die heilige Kunst ist Schönheit Tiefe des Erlebnisses.

Je notwendiger und abstrakter die Kunst wird, desto reiner formal wird sie. Nicht dem dargestellten Gegenstand oder Vorgang als solchem kommt Bedeutung zu. Gegenstand oder Vorgang sind nur dasjenige, in dem sich das Ewige darstellt oder abspielt. In der Form allein drückt sich das Erlebnis aus. Nur die Kunst auf der letzten Stufe kann rein formal sein, nie die auf der ersten. Kein Volk kommt schon mit Formen auf die Welt. Eigene Formen entstehen erst aus der Entwicklung und auf Grund der Entwicklung. Ist die Kunst sogenannt primitiver Völker wirklich geistig — rein formal — dann stehen diese Völker nicht am Anfang, sondern am Ende ihrer Entwicklung.

Je größer der Künstler, desto tiefer sieht er. Auf der „Einsicht“ in das Ganze, von dem er selbst nur ein Teil, ist seine Form gegründet; sie ist nicht die leere Erfindung eines vereinsamten Gehirns; sie ist aus dem Mitlieben und Mitleiden mit allem Daseienden gestaltet, sie ist der Ausdruck der Demut vor dem Seienden. Der größte Künstler ist der demütigste Künstler! Aus der Erkenntnis wird die Kunst zum Bekenntnis.

Wer aber sich selbst demütig nur als ein Glied im Dienste des Ganzen empfindet, dessen Kunst steht auch nur im Dienste des Ganzen. Jene Malerei, die ihr Ziel in der Loslösung aus der Gemeinschaft des Ganzen erblickte und ihren Wert nach dem Grade ihrer Besonderheit und Unabhängigkeit maß, war der Ausdruck des Zeitalters des Individualismus und geistigen Aristokratismus. Die neue Kunst aber ist, ebenso wie die neue Weltanschauung und künftige Staatsordnung, eine Ueberwindung der

individualistischen Einzelherrschaft und geistigen Absonderungssucht und eine Begründung der staatlichen und geistigen Allgemeinheit. Darum tritt auch die neue Kunst aus ihrer Vereinzelnung heraus in den Dienst der Allgemeinheit. Sie übernimmt wieder öffentliche Aufgaben. Sie wendet sich nicht mehr bloß an den kultivierten Gaumen weniger Kunstverständiger und Kunstliebhaber. Weil sie im Erlebnis allgemeinmenschlich ist, tritt sie vor die Allgemeinheit hin. Auf öffentliche Wände ist sie bezogen, nicht auf verborgene Winkel privater Häuser. Zu einer Gemeinde spricht sie, um sie zu gemeinsamem Erlebnis zu versammeln, nicht zum verwöhnten Auge des aristokratischen Genießers.

„Mehrere menschliche Körper, von dem gleichen Gedanken beseelt, in gleicher Erregung, bilden ein monumentales Ganzes, aus dem sich in natürlicher Weise ein einfacher Gedanke lösen muß. Diesen einfachen Gedanken groß und geschlossen wie eine Architektur durch den menschlichen Körper auszudrücken, dafür arbeite ich. Und darum wähle ich Vorwürfe, die unmittelbar, phrasenlos diesen Gedanken ausdrücken.“ „Fünf verschiedene blaue gekleidete Frauen — hinter ihnen die Horizontlinie, deren Bogen sie bezeichnen, über ihnen die Wölbung des unendlichen Raumes, dessen Wunder jede in ihrer Weise mit ihren Blicken zu befragen und innerlich zu betrachten scheint. Ein gleiches Glück beseelt sie, und aus den Linien ihres Körpers wächst gleichsam ein Denkmal der Anbetung der ewigen Natur.“

Mit diesen Worten begleitete Hodler selbst sein Bild. In diesem Bild ist denn auch nichts Wirkliches mehr im Sinne einer erdenweltlichen Landschaft. Da ist nur noch Erde selbst. Da ist nur noch der Staub, aus dem die Welt ist, und in ihr wir und unsere Gestirne. Und auf der Fläche von Weltstaub, die sich weit nach hinten ins Unendliche zurückbiegt, schreitet das Menschenleben vorüber, ein kurzer, glückvoller und schmerzreicher Durchgang, von erhabener Größe und erschütternder Tragik. Riesengroß sich erhebend über den Staub und doch alle den einen Willen erfüllend. Ungegenständlich, los-

gelöst von allem alltäglich Wirklichen, auf Höhen, die dem menschlichen Geist nur in „heiligen Stunden“ erreichbar.

Wenn so vielen das Bild heute noch nicht zugänglich ist, dann liegt der Grund dafür nicht zum kleinsten Teil in der Unvollkommenheit der Ausstellungsverhältnisse. Wie treten wir dem Bild gewöhnlich entgegen? Wir kommen von der Straße, erfüllt von allen Erregungen und Gedanken des äußerlichen Alltagslebens, und stehen im nächsten Augenblick ohne Vermittlung vor einem Werk, das, aus weltferntem Erlebnis geboren, die gleiche Weltferne von uns verlangt. Der Übergang ist zu schroff. Der erste Eindruck vor dem Bilde muß ein unharmonisch abstoßender sein; das Bild ist für alle, die sich vom ersten Eindruck leiten lassen, verloren.

Aber nicht nur wie treten wir dem Bilde entgegen, sondern wo tritt uns das Bild entgegen? In Ausstellungsräumen, wo es an einer einheitlichen Gesamtwirkung gehindert wird durch danebenhängende Bilder oder überschnittene Wandgliederungen, von einem nüchternen, kalten Lichte übergossen. Ein solches Bild gehört in Bauten von der Art derer, in denen seine nächsten Verwandten, die christlich-byzantinischen Mosaiken, sich befunden haben: weite, in der Architektur

schon monumental empfundene, von dämmerig warmem und farbig gebrochenem Licht erfüllte Räume, in die man erst nach mehreren Vorbereitungsstufen gelangt und die selbst nur eine Vorbereitung auf das im heiligen Bilde versinnlichte heilige Erlebnis sind. Wir haben wohl schon heilige Bilder, aber noch keine heiligen Räume. Raum eine Tür trennt bei uns Alltag und Ewigkeit; ein Schritt ist von der Straße zum Heiligtum.

Der Geist der Hodlerschen Kunst aber ist Heiligkeit. Der kleinste Baum, die geringste Blume, die sie wiedergibt, sind Sinnbilder der Ewigkeit. Weite Seelandschaften, rhythmische Bergketten: sie sind alle wie ein Hinweis auf ein Ewiges, Jenseitiges, aller Erscheinung zugrunde Liegendes.

Diese Kunst ist Weltbejahung, Verherrlichung des einen Lebensstromes, der Welt und Leben ist. In ihr ist der allwirkende Grund alles Geschehens aufgezeigt, die Mannigfaltigkeit menschlichen Erlebens auf die einfachen Urgefühle zurückgeführt, das Leben auf seinen einfachsten Grundklang gebracht. In einem Empfinden alles umfassend; Mensch, Natur, Welt alleins; Gleichklang überall. Und die Allbewegung gesteigert zum Welt-rhythmus, der Weltklang zum Weltwohlklang, zur Weltharmonie!

Nochmals das Predigerchor.

In Nr. 4 des laufenden Jahrgangs der „Schweiz“ (S. 224f.) verlangt Prof. Dr. Josef Zemp, in Nr. 534 der „N. Z. Z.“ unterstützt von Dr. Hans Trog, daß das eben erst von einem ungefügten Einbau befreite Predigerchor in seinem wieder zutagegetretenen ursprünglichen Zustand erhalten und von neuen Verunstaltungen verschont bleiben solle. Um seine Mahnung nachdrücklicher zu gestalten, verweist er dabei auf das berühmte Vorbild der Sainte Chapelle in Paris.

Einer Antwort auf die Artikel mag zunächst gestattet sein, darauf hinzuweisen, daß die Raumverhältnisse der beiden Bauten einander nur bedingt entsprechen. Breite, Höhe und Länge der Sainte Chapelle verhalten sich wie 1:2:3, die des Predigerchors wie 1:2,3:2,7, mit andern Worten: dieses ist im Verhältnis um ein gutes Stück kürzer und höher als jene. Die größere Höhe des Zürcher Baues in Verbindung mit den glatten ausgedehnten Seiten-

mauern, den schmalen Fenstern und der geschlossenen Stirnwand — die Sainte Chapelle verdankt ihr lustiges Aussehen ganz wesentlich auch der Auflösung der Seitenwände in mächtige Fenster und der Durchbrechung der Stirnwand durch eine große Rosette — hat auf andere Personen eher beengend gewirkt, und der Eindruck des Raumes war für sie größer vom ersten der seinerzeit eingezogenen Zwischenböden aus als von ebener Erde. So lauten wenigstens sachmännische Äußerungen; Laien, zu denen sich der Unterzeichnete zählt, kommen hier nicht in Frage.

Dem sei nun im einzelnen, wie ihm wolle: niemand wird ohne Bedauern das Einziehen neuer Zwischenböden verfolgen. Aber — und darauf muß mit Nachdruck hingewiesen werden — dem Wunsche nach Verzicht auf neue Einbauten kann schlechterdings nicht entsprochen werden; denn die Umgestaltung des Chors bildet einen stark verzahnten Bestandteil des Vertrags