

Programmschriften und Allgemeines

Der Deutsche der Zukunft

Schlussworte am ersten Kunsterziehungstage (1901)

Als vor zwanzig Jahren vereinzelte Stimmen eine Ausbildung auch der künstlerischen Anlagen des deutschen Volkes forderten, sind sie ungehört verhallt. Vor einem Jahrzehnt erweckten die ersten Schriften über die Erziehung der künstlerischen Kräfte neben lebhafter Zustimmung bereits heftigen Widerspruch. Und im ersten Jahr des neuen Jahrhunderts machte sich unter den zahlreichen Vorkämpfern der neuen Gedanken nun das Bedürfnis nach einer persönlichen Aussprache fühlbar, dessen Ergebnis die Dresdner Tagung ist. Es erscheint nicht überflüssig, auf die Grundgewalt hinzuweisen, mit der dieselben Gedanken in so vielen Köpfen selbständig und zur selben Stunde ans Licht traten, um dann in so vielen Herzen und an so vielen Orten den Willen zur Tat zu entzünden.

Wir haben das Problem der künstlerischen Erziehung vom Standpunkt des Erziehers, des Volkswirts und des Künstlers so eingehend verhandeln hören, daß es geboten scheint, den Standpunkt in der Nähe mit einem weiteren Abstand zu vertauschen, damit sich uns die Größenverhältnisse nicht verschieben. Denn wer aus nächster Nähe beobachtet, wird in der Wiese einen Urwald zu sehen Gefahr laufen.

In Wirklichkeit bedeutet die künstlerische Erziehung doch nur eine Provinz in dem großen Reich der Gesamterziehung unseres Volkes, für die wir neue Grundlagen zu suchen und auszubauen die Pflicht haben.

Die Forderung nach einer künstlerischen Erziehung tritt nicht als eine vereinzelte Erscheinung auf, sie ist von der ersten Stunde untrennbar verbunden mit dem gleichzeitig — etwa um die Mitte der acht-

ziger Jahre — deutlicher formulierten Ruf nach einer sittlichen Erneuerung unseres Lebens. Die beiden Gebiete sind nicht zu trennen. Aus den Jahrhunderten der Armut und Beschränktheit, der Hörigkeit und Knechtschaft nach innen und außen haften dem Wesen des Deutschen so viele beklagenswerte Züge an, daß wir als politisch und wirtschaftlich vorangekommenes Geschlecht mit Ruhe und Entschlossenheit nicht nur an die erbarmungslose Ausrottung alter Fehler, sondern vor allem an die Entwicklung aller zurückgebliebenen edlen Kräfte zu gehen haben. Kein Beobachter kann dies Streben nach neuer Bildung im deutschen Volk verkennen. Es ist einer der Grundzüge der Erhebung des vierten Standes, es bewegt die Frauenwelt und hat bisher nur die oberen Schichten des Bürgertums noch kaum berührt.

Wir wollen uns an dieser Stelle jedoch nicht damit aufhalten, die Fehler und Mängel aufzuzählen, die wir ablegen müssen, noch ein Verzeichnis der guten Eigenschaften anlegen, die wir am Deutschen der Zukunft entwickelt sehen möchten. Viel wichtiger ist es, die Mittel und Wege zu untersuchen, die uns für einen Einfluß auf die Ausgestaltung unseres Volkstums zu Gebote stehen.

Schriftliche und mündliche Belehrung darf nicht unterschätzt werden. Aber sie tut es nicht allein. Nachhaltig wirkt nur das Beispiel eines vom neuen Geist erfüllten Lebens.

Dies Beispiel kann jeder Beliebige in seinem Kreise geben, auf die Allgemeinheit können jedoch nur die Träger der organisierten Lebensmächte wirken.

Im achtzehnten Jahrhundert wurde die Denkweise und Lebensführung der Deutschen durch die Kirche, den Hof, die Universität und die zunftartigen Körperschaften wesentlich mitbestimmt.

Nach den Jahren des Überganges zeigten sich im neunzehnten Jahrhundert Aufbau, Zusammensetzung und Wirkungsgebiet der wirkenden Kräfte von Grund aus verändert. Der Kirche, die früher unmittelbar jede Gesellschaftsschicht und jeden einzelnen mit tausend Fäden umspannt hielt, haben sich einzelne, haben sich ganze Gesell-

schaftsschichten entzogen. Die zugleich geistliche und weltliche Oberherrschaft ist ihr nicht erhalten geblieben. Der Hof steht nicht mehr als maßgebend für Lebensauffassung und Lebenshaltung im Mittelpunkt der neuen bürgerlichen wie früher der aristokratischen Gesellschaft. Er ist selbst in vielen Stücken verbürgerlicht. Die Zünfte sind aufgelöst worden. Von den alten Mächten hat nur die Universität als Schöpferin der alles beherrschenden Wissenschaft im neunzehnten Jahrhundert einen erheblichen Zuwachs an Macht und Ansehen erhalten. Um die Mitte des Zeitabschnitts hatte sie fast hohenpriesterliche Geltung.

Aber andere Lebensmächte haben sich neben ihr erhoben, von denen im achtzehnten Jahrhundert nichts oder doch nur die Keime vorhanden waren. Die politische Partei, die Presse, die Erhebung und politische Organisation des vierten Standes, die Frauenbewegung und als Folge der Schulpflicht und Wehrpflicht Schule und Heer.

Alle diese Faktoren haben fühlbaren Einfluß auf die Bildung des Deutschen der Zukunft. Aber die Kirche, die politische Partei, die Presse, die Organisation des vierten Standes und der Frauenbewegung wirken doch nur auf einzelne Kreise oder auf Teile des Volkes. Mittelbar oder unmittelbar bestimmend für alle stehen nur die Universität, die Schule und das Heer da. Ihre Träger, der Professor, der Lehrer, der Offizier bilden festgeschlossene Stände mit eigener Überlieferung und eigenem Standesideal. Und sie wirken nicht nur auf Kreise und Teile, sondern auf alle Stände, und nicht aus der Ferne und unpersönlich durch das Wort, sondern unmittelbar durch das Vorbild ihrer lebendigen Persönlichkeit.

Diese drei Stände, der Professor, der Lehrer und der Offizier, die unsere Lebensauffassung und Lebensführung allein durch ihre Allgegenwart stärker beeinflussen als selbst die Kirche, deren Vertreter in größere Ferne gerückt sind, haben in keinem anderen Volk dieselbe Stellung und Bedeutung. Ein Blick auf die Lage in England offenbart die gründliche Verschiedenheit der Lebensgestaltung. Dort setzt erst jetzt etwas wie Schulpflicht ein, dort hat der Offizier nur

mit einem verschwindenden Bruchteil des Volkes zu tun, dort herrscht als bestimmendes Vorbild noch immer die Aristokratie. Der höchste Typus, den der Engländer hervorgebracht hat, der einzige, den das ganze Volk anerkennt, der Gentleman, d. h. ursprünglich der Landedelmann, ist aristokratischen Ursprungs und vermittelt in allen Ständen die aristokratische Anschauung und Überlieferung.

Was wir an guten Eigenschaften des Charakters, an Kräften und Fähigkeiten für den Deutschen der Zukunft erstreben, wird ihm am sichersten und schnellsten übermittelt, wenn es der Professor, der Lehrer und der Offizier durch ihr Beispiel ihm vorleben.

* * *

Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, das sich als Neubegründer, als Vollender aller Wissenschaften fühlte, genoß in Deutschland die Universität als Hüterin und Mehrerin des Kostbarsten aller Schätze eine fast religiöse Verehrung, und der Stand des Professors bildete eines der Lebensideale des deutschen Volkes. Der Professor war der vornehmste Held im Roman, ein Gefäß aller äußeren und inneren Vollkommenheiten. Gegen das Ende des Jahrhunderts war eine Verschiebung eingetreten, die — im Roman — den Offizier und den Künstler und — im Leben — den Techniker, den Industriellen, den Kaufmann in den Vordergrund gerückt hatte. Der Professor hatte in der Dichtung und im Leben den ersten Platz nicht behaupten können. Die Interessen waren andere Wege gegangen.

Wir sind mit gutem Rechte stolz auf die Laten unserer Techniker, Industriellen und Kaufleute, und wir sehen in der wirtschaftlichen Macht, die sie uns im Lauf eines Menschenalters zurückgewonnen haben, eine der Sicherungen für den Bestand unseres Volkstums. Auch steht nicht zu fürchten, daß das deutsche Volk von nun an in der Anhäufung und im Genuß weltlicher Güter den Zweck seiner Arbeit und seines Daseins sehen wird. Daß es einen Moment fast so scheinen konnte, darf nicht ungerecht machen. Dasselbe Geschlecht, das die neuen Güter erwarb, war nur in einzelnen Ausnahmefällen

in der Lage, sich die Kultur zu erwerben, der sie zu dienen bestimmt sind. Auch der Reichtum braucht Überlieferung, um sich auszudrücken, und Überlieferung gab es in Deutschland nicht. Wir hatten keinen über das ganze Land verteilten Stand mit ererbtem Reichtum und überliefertem Kulturleben, dem der neue Reichtum hätte nachstreben können. So kommt es, daß er keinerlei Verpflichtung zu fühlen oder anzuerkennen braucht. Man kann in Deutschland sehr reich, sehr ungebildet, zu keinerlei Opfer für irgendeinen Kulturzweck bereit sein, ohne der Verachtung anheimzufallen. Das gesellige Leben hat dieser neue Reichtum auf eine rein materielle Basis gestellt und dadurch zu einem Fluch gemacht für die, die sich ihm nicht entziehen können. Es hat wohl bisher noch nie eine gesellschaftliche Oberschicht so ohne Kulturbedeutung gegeben wie die deutsche der Gegenwart. Sie steht an geistiger Regsamkeit und Teilnahme hinter den Mittel- und selbst den Unterklassen im Durchschnitt zurück.

Es wäre schlimm, wenn die Pessimisten recht hätten, die dem Vertreter von Kunst und Wissenschaft, soweit er nicht mit eigenen Gütern gesegnet ist, eine Art sozialer Hörigkeit im Kreis der Besitzenden weisagen.

In dieser Krisis sehen wir im deutschen Professorenstande Bestrebungen einsetzen und stärker werden, die eine neue Zeit mit heraufführen können. Der Professor, der früher in unerreichbarer Höhe über der Welt stand und es unter seiner Würde hielt, das himmlische Feuer selber den Sterblichen hinabzutragen, beginnt sich Mensch unter Menschen zu fühlen. Er hat erfahren, daß die hochmütige Abwehr jeder Laienteilnahme an der Wissenschaft ihren Bestand gefährdet. Vielleicht ist das Vorurteil gegen die künstlerische Darstellung der Ergebnisse seiner Forschungen, die sie der Welt zugänglich macht, noch nicht überall gebrochen, aber es ist doch schon Bresche gelegt.

Auch andere Vorurteile sind gefallen. Mehr und mehr zeigt sich die Neigung, das Leben der Gegenwart zu erforschen und als ein vollwertiges Objekt der wissenschaftlichen Untersuchung gelten zu lassen. Auf politischem, wirtschaftlichem und literarischem Gebiete erhalten

wir Beobachtungen und Erläuterungen des Lebens, wie sie unsere Vorfahren aus ihrer eigenen Zeit nicht gekannt haben. Man beginnt sodann an den Universitäten zu erkennen, daß die Unwilligkeit, wissenschaftliche Zwecke zu fördern, die den deutschen Reichtum neben dem englischen und namentlich dem amerikanischen so dunkel erscheinen läßt, nicht ohne Verschulden der Wissenschaftler zustande gekommen ist. Der deutsche Professor zeigt sich hie und da geneigt, gewisse Überlieferungen mittelalterlicher Barbarei in der Form gelehrter Streitigkeiten als eines gebildeten Mannes und Ehrenmannes unwürdig zu verlassen. Er fängt an, seine körperliche Erziehung und Erholung in die Hand zu nehmen. Ein Berliner Professor konnte einen Preis im Lawn-Tennis gewinnen, ohne daß man es ihm als einen Makel anrechnet. Und die frühere Gleichgültigkeit gegen die äußere Erscheinung beginnt der besseren Einsicht zu weichen, daß sich in der werdenden deutschen Gesellschaft der Nachlässige, nicht peinlich Saubere und Gepflegte je länger desto sicherer deklassieren wird.

Dies alles und andere verwandte Bestrebungen im Professorenstand lassen erkennen, wie auch er von dem Strom künstlerischer und ethischer Bewegung ergriffen ist, der unser ganzes Volk mit sich zu reißen beginnt. Angesichts der unermesslichen Tragweite seines Einflusses ein trostreiches Vorzeichen. Bei der inneren Mission künstlerischer und ethischer Kultur können wir den Professor so wenig entbehren wie den Lehrer. Aber was sie lehren wollen, müssen sie auch in sich und an sich zur Erscheinung bringen.

Was das neunzehnte Jahrhundert in der Entwicklung der Schule, vom Gymnasium bis zur Volksschule, geleistet hat, ist von ihm selbst mit als eine seiner großen Taten angesehen worden. Es hat damit eine Organisation geschaffen, die noch kein Kulturvolk jemals für seine eigene Erziehung besessen hat. Und die Deutschen haben sich nicht mit der mechanischen Einrichtung begnügt, sie haben Unterrichtsmethoden geschaffen, die den Zugang zu jeder Art von Wissen von allen überflüssigen Schwierigkeiten der Wegführung befreit haben.

Doch bleibt dem zwanzigsten Jahrhundert zu tun genug, einmal,

weil überhaupt noch nicht alle methodische Arbeit erledigt ist, dann, weil jede neue Zeit neue Anforderungen stellt, und schließlich und nicht zum wenigsten, weil alle menschlichen Einrichtungen nur auf Sicht getroffen werden können, selbst wo man meint, Grundmauern für die Ewigkeit zu legen. Auch die Schule befindet sich dauernd im Zustand der Revolution.

Daß wir trotz der außerordentlichen Leistungen der Schule noch Wünsche haben oder stellenweise gar noch unzufrieden sind, ist nur ein Beweis für ihre lebendige Kraft. Zufriedenheit und Wunschlosigkeit wären ein Anzeichen von Versteinerung.

Unserer Bildung fehlt heute noch die feste nationale Grundlage. Mag auch die theoretische Pädagogik sie fordern, mag auch der Wortlaut der Lehrpläne besagen, daß sie angestrebt wird, das geistige Leben unserer Gebildeten beweist, daß eine wirkliche Lebensgemeinschaft mit den führenden Geistern der deutschen Politik, Literatur, Kunst und Wissenschaft nicht besteht oder höchstens da, wo wie in der Musik ein außerhalb der Schule gewachsener Dilettantismus großen Stils die Grundlage bildet. Vor allem wäre zu wünschen, daß unser Volk mit seinen großen Dichtern und Schriftstellern in engerer Vertrautheit aufwüchse. Der Engländer und der Franzose sind sehr viel inniger an das Schrifttum des eigenen Volkes angeschlossen. Der gebildete Deutsche empfängt heute noch mindestens ebensoviel Anregung und Genuß von der englischen und französischen Literatur wie von der des eigenen Volkes. Vielleicht trägt eine etwas zu enge Fassung des Begriffs der schönen Literatur mit zu der ungenügenden Schätzung des deutschen Schrifttums in Deutschland bei. Zur schönen Literatur gehört nicht nur das Gedicht in gebundener Sprache, das Drama, der Roman, die Novelle; sondern ebensogut jede Art künstlerischer Gestaltung eines wissenschaftlichen Stoffes. Es erfordert ebensoviel künstlerische Phantasie, Kraft und Technik, einen philosophischen oder wissenschaftlichen Vorwurf als Erlebnis zu gestalten, wie der Aufbau und die Ausarbeitung eines Romans, und es liegt gar keine Veranlassung vor, den, der Gedichte oder Romane schreibt, ohne weiteres

für ein höheres Wesen zu halten als den „dichtenden“ Philosophen, Gelehrten oder Staatsmann. Produktion ist Produktion.

Die Bekanntschaft nicht nur mit den Namen, sondern mit den Werken der großen bildenden Künstler, die das deutsche Wesen ausdrücken, der Jugend zu vermitteln, hat die Schule bisher überhaupt nicht als ihre Aufgabe angesehen.

Dieser ungenügende nationale Inhalt unserer Bildung hat den sehr bedauerlichen Zustand zur Folge, daß die Art der Bildung in Deutschland Kaste macht. Wer die klassische Bildung selbst nur in der unzulänglichen Gestalt erworben hat, in der das heutige Gymnasium sie vermittelt, glaubt als höherer Mensch mit Geringschätzung auf den, der nur die moderne Dreisprachenbildung besitzt, herabsehen zu dürfen. Wer Englisch und Französisch kann, fühlt sich erhaben über den noch so gebildeten einsprachigen Deutschen. Wo, wie in England und Frankreich, die Grundlage der nationalen Bildung sehr nachdrücklich bereitet und gepflegt wird als ein allen gemeinsamer Besitz, wo das ganze Volk wirklich in und mit seinen Dichtern lebt, fühlt sich der in den klassischen Sprachen und Literaturen Heimische, soweit meine Beobachtungen reichen, nicht wie bei uns als höhere Klasse, der alles Nationale als zweiten Ranges gilt.

Wenn man uns, auf die Stundenpläne gestützt, zu beweisen versucht, daß das nationale Schrifttum eifrig gepflegt würde, so brauche ich nur zu fragen: Was lebt denn im Geist und im Herzen unserer Gebildeten aus unserer großen Literatur? Welcher Art sind die deutschen, englischen und französischen Schriftsteller, die sie am eifrigsten lesen? Und von welcher Kost nährt sich unser Volk? Daß nicht alle für den Genuß des Besten die natürliche Begabung haben, weiß ich wohl. Aber ich habe mich sehr viel umgetan, um zu prüfen, wie viele, die von Haus aus befähigt und geneigt wären, einfach vernachlässigt sind. Ihre Zahl ist in allen Ständen, selbst in den oberen, Legion.

Für die Entwicklung unseres Volkstums müssen wir von der Erziehung verlangen, daß sie die liebende Hingabe an unsere eigene Sprache, Literatur und Kunst in allen Kreisen erweckt. Darin liegt

eine unschätzbare, alle Stände des Volkes zusammenschließende Kraft. Wer hat es nicht erlebt, wie ihn Vertrautheit mit Goethe, Gotthelf, Keller oder Jakob Burckhardt — ich nenne die ersten besten Namen — einem Fremden, der dieselben geistigen Erlebnisse gehabt, bei flüchtiger Berührung nahegebracht hat.

Hätten wir diese allen Ständen zugängliche gemeinsame Bildung, so würde die klassische Kultur kaum ernstliche Widersacher finden.

Mit dem mangelhaften Anschluß an unser nationales Schrifttum und unsere nationale Kunst hängt sodann aufs engste zusammen, daß unserer modernen deutschen Bildung die gestaltende Kraft fehlt.

Sich in der deutschen Sprache einfach, klar und geschmackvoll ausdrücken zu können, mag in der Aufsatzstunde als Klassenziel gelten. Aber es ist noch nicht lange her, und vielleicht liegt der Zustand noch nicht hinter uns, daß ein junger Gelehrter, der sich bemühte, ein lesbares Deutsch zu schreiben, leichtfertiger Gesinnung verdächtig wurde. Auf die Ohnmacht des Beamten- und Juristendeutsch brauche ich kaum hinzuweisen. Und wieviel literarisches Urteil und Gewissen, wieviel Kultur verraten durchweg die Erlasse und Ansprachen unserer Regierungen? Es ist, als ob kein Mensch in Deutschland sich heute noch vor dem Gemeinplatz und der Banalität zu fürchten braucht. Ob wir die Tagesblätter, die Wochen- und Monatschriften aufschlagen, wie selten tönt uns ein reiner Klang entgegen?

Daß der Inhalt der bildenden Kunst nicht nur auf Bilder, Bildsäulen und Prunkbauten beschränkt ist, liegt dem gebildeten Deutschen meilenfern. Soweit er künstlerische Bildung hat, ist sie ein toter Schatz. Sie hilft ihm nicht, seine Wohnung einzurichten, seinen Anzug den Forderungen des Geschmacks zu unterwerfen. Ja, noch heute läuft ein Mann, der ästhetische Ansprüche an seine Umgebung und Erscheinung stellt, Gefahr, nicht nur für leichtsinnig, sondern sogar für unaufrichtig und unzuverlässig zu gelten. Wer den Deutschen betrügen will, muß die Maske der Ungechlachttheit, Derbheit und Ungepflegtheit annehmen. In breiten Schichten unseres Volkes erweckt das Vertrauen.

In diesem Zusammenhange muß auch die Frage aufgeworfen werden, wo in unserm Turnen die gestaltende Kraft steckt. Geht und steht, lehnt und sitzt der Turner besser als seine Mitdeutschen? Das Ziel der Ausbildung des Körpers ist nicht rohe Kraft, sondern Anmut. Hier ist unendlich viel zu tun. Unter den Kulturvölkern sind wir die Ungeschlachten. Ein anmutiger Deutscher, der Ausdruck wirkt heute noch komisch.

Wir merken es nicht, denn unsere Erziehung lehrt uns nicht, uns selber zu beobachten. Wir haben als Volk und als einzelne einen sehr ausgesprochenen Abscheu dagegen.

Der Gedanke der deutschen Schule verkörpert sich im Lehrer. In seiner gegenwärtigen Ausdehnung und Organisation ist der Lehrerstand jung und, als Folge der Schulpflicht, eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts. Er hat keine alten, gefestigten Traditionen, es steht kein Ahnengeschlecht hinter ihm. Nach gut deutscher Art ist er scharf zerklüftet, und als unverföhnte Gegensätze stehen sich Volksschullehrer und Lehrer der höheren Schulen gegenüber, genau, wie die Lehrer der höheren Schulen sich leicht in einem Gegensatz zu den Lehrern der Hochschule fühlen. Es scheint in Deutschland, dessen Gesellschaft in scharf gesonderte, sich gegenseitig mit Mißtrauen betrachtende Kasten zerfällt, sehr schwer zu fallen, daß man sich menschlich gelten läßt. Wir haben noch kaum das Gefühl, daß wir gesellschaftlich im tiefen Mittelalter leben. Zuerst gilt bei uns der Stand, nicht der Mann. Die Dänen haben eine sehr treffende Beobachtung darüber kurz und bündig zusammengefaßt. In England fragt man, was einer hat, in Deutschland, was einer ist, in Dänemark, wie er ist. Unsere Gesellschaft hat noch einen weiten Weg zur tiefen Menschlichkeit unseres ersten Kaisers, von dem ein feiner Beobachter sagte: Wenn er eine Köchin kannte, die ihre Sache verstand und ihre Pflicht tat, so hatte er Respekt vor ihr.

Unter diesen Zuständen pflegt ein junger Stand wie der des Lehrers besonders zu leiden. Die ältern Stände haben äußere Macht und äußeres Ansehen ererbt, der neue besitzt noch kein solches Kapital.

Nach deutscher Gewohnheit, die absolut mittelalterlich geblieben ist, verweigern die ältern Kasten jedem neuen Stand (der notgedrungen das Wesen der Kaste annehmen muß) gleiches Recht.

Mancher Charakterzug des heutigen Lehrers stammt aus dieser Lage.

Heute gilt es vielleicht noch eher als charakteristisch für den Lehrer, daß er ein verbitterter als daß er ein freudiger Mensch ist. Ein heiterer oder gar einmal ausgelassener Lehrer würde in einer Karikatur nicht als typisch empfunden werden.

Nun können uns aber Stimmung und Gemütsverfassung des Lehrers um so weniger gleichgültig sein, als es von ihm allein abhängen wird, ob die Schule im zwanzigsten Jahrhundert noch ferner wie ein Fremdkörper auf unserm Leben lastet, oder ob sie vom Kind, das sie besucht, von den Eltern, die ihre Kinder hinsenden, geliebt wird. Möge die Zeit nicht fern sein, wo man es gar nicht mehr begreift, wenn ein ernster Mann, der sein Leben erfüllt hat, eingesteht, daß er die Straßen meidet, die er als Knabe zur Schule gegangen ist, oder daß in Zeiten der Abspannung schwere Schulträume ihn plagten. Als Knabe kannte ich einen englischen Jungen, der sich vor Heimweh nach seiner Schule verzehrte.

Alle Schulreform steht und fällt mit dem Lehrer. Die besten Stundenpläne können ihn nicht beflügeln, die schlechtesten ihn nicht hemmen. Der Kern seiner Wirkungsfähigkeit liegt in der lebendigen Kraft, die er entfaltet, und in der Kraft, die er in seinen Schülern entwickelt.

Daß dazu auch die künstlerischen Kräfte gehören, die das Leben gestalten sollen, ohne deren Ausbildung, ohne deren Einwirkung auf Sprache, äußere Erscheinung, Lebenseinrichtung und Lebensführung, auf Schaffen und Genuß in jeder Gestalt das Dasein auch in der Fülle materiellen Wohlstandes ein Vegetieren bleibt, hat die Theorie niemals bezweifelt, soll aber für das Leben unseres Volkes als ein neues Ziel der Entwicklung erst erobert werden.

*

*

*

Wie mit der Schulpflicht hat sich das deutsche Volk mit der Wehrpflicht im neunzehnten Jahrhundert in vorbildlich gewordenem Entschluß eine schwere Last auferlegt, aber zugleich eine Einrichtung von unschätzbarem erziehlichen Einfluß geschaffen.

Der Träger dieses Einflusses, der Offizier, ist in seiner heutigen Ausprägung ein Erzeugnis des neunzehnten Jahrhunderts. Aber er hat viele Wandlungen durchgemacht und ist beständig im Werden und Wachsen begriffen. Eine Geschichte der Entwicklung des deutschen Offiziers scheint noch nicht versucht zu sein, so wichtig sie für die Klärung der Vorstellungen sein würde. Auch über die Entwicklung des einzigen Mannestypus, den es neben dem des Offiziers heute in der Welt gibt, des englischen Gentleman, unterrichtet uns, wie englische Forscher mir bestätigten, noch keine Sonderdarstellung. Der Typus des englischen Gentleman und der des deutschen Offiziers, die seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts den Typus des Hofmannes abgelöst haben — sind doch alle Souveräne der Welt bis zum Kaiser von Japan in Zivil englische Gentlemen und in Uniform deutsche Offiziere —, stammen aus derselben Gesellschaftsschicht, dem Landadel. Die nächsten Vorfahren des deutschen Offiziers sind die Führer der stehenden Heere seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges. Weiter zurück geht seine Abstammung auf die Söldnerführer, die Ritter und in fernerer Folge die kriegerischen Adelsgeschlechter.

Vom Dreißigjährigen Kriege ab lag die Entwicklung des Typus wesentlich in der Hand der Hohenzollern. Zur selben Zeit, als Ludwig XIV. den französischen Adligen zum Hüfling machte und dadurch den Grund zu seinem Untergang in der Revolution legte, hat der Große Kurfürst die Kraft des preussischen Adels dem Staat zuzuführen begonnen. Von Geschlecht zu Geschlecht hat der Typus des Offiziers festere Züge angenommen, bis er schließlich die Hohenzollern und die deutschen Fürsten, die ihn geschaffen, in seinen Bann zwang. Es ist bekannt, daß Kaiser Wilhelm I., wenn er vor einer Schicksalslage stand, deren Entscheidung ihm schwer wurde, sich wohl zu fragen pflegte, was er als Offizier zu tun habe. Dann hätte er es gleich

gewußt, fügte Bismarck hinzu, der diesen Zug berichtet hat. Bei Friedrich dem Großen wäre dies noch nicht denkbar.

Die eigenartige Stellung des Offiziers in unserem öffentlichen Leben und unserer Gesellschaft ist ohne einen Blick auf seinen Ursprung nicht zu verstehen. Er allein steht heute, wie früher der Adel stand.

Wenn wir die höchsten Formen des Lehrers, des Professoren- und des Offizierstypus vergleichen — und nur diese sollte man zum Vergleich nebeneinander stellen —, so treten beim Offizier eine Reihe von Eigenschaften schärfer hervor, die bei seinen Miterziehern unseres Volkes wohl vorhanden sein können und auch mehr und mehr aufkommen, aber noch nicht als notwendig gelten. Das ist die Ausbildung des Körpers, die Erziehung des Willens und die drakonisch durchgeführte formale Erzogenheit, die sich beim höchsten Typus, wie ihn der erste Kaiser darstellte, nicht bloß auf die äußere Haltung, sondern auch auf die Bildung des Herzens erstreckt, auf der die Fähigkeit beruht, in jedem Augenblick Herr seiner selbst zu sein und Worte und Taten des Takts zu finden. Wie beim englischen Gentleman sind es beim deutschen Offizier der Art Kaiser Wilhelms I. wesentlich auch ästhetische Elemente, die ihn von anderen Ständen unterscheiden.

In dieser seiner höchsten Entwicklung, in der er nun Vorbild geworden ist, haben wir im deutschen Offizier den einzigen deutschen Mannestypus, an den allseitige Anforderungen gestellt werden. Professor und Lehrer können bei besonderer Begabung und Leistungsfähigkeit sehr einseitig entwickelt sein, vom höchsten Typus des Offiziers darf man sagen, daß er selbst bei der äußersten Intelligenz und Bildung des Geistes nicht denkbar ist, wenn der Körper nicht tauglich ist, der Charakter, die formale Bildung zu wünschen übrig lassen. Es gibt in der Tat keine körperlichen, seelischen oder geistigen Mängel, keine Unzulänglichkeit der Erziehung, die nicht einzeln unter Umständen genügten, um dem deutschen Offizier eine große Laufbahn abzuschneiden. In keinem Stand findet eine so schroffe Auslese statt.

Alles dies hat ihn als Typus so stark gemacht, daß er sich dem ganzen Volk aufzuprägen beginnt, vom Fürsten bis zum Tagelöhner.

Geradeso wie der stärkste englische Mannestypus sich aus der mittleren Schicht des Landedelmannes über das ganze Volk ausgebreitet hat.

Durch die Tatsache der Wehrpflicht ist diese Wirkung auch für die Zukunft festgelegt. Auch künftig durchschreitet das ganze Volk einmal die Sphäre des Offiziers. Alles Gute und Edle, was der Offizier sich erhält und erwirbt, wird sich von ihm aus als äußere Haltung und innere Gesinnung dem ganzen Volke mitteilen. Alle Arbeit, die der einzelne Offizier an seine Entwicklung zum Ideal seines Standes setzt, wird, wie dieselbe Arbeit des Lehrers und Professors, zugleich für die Erhöhung unseres Volkstums geleistet, denn nichts wirkt mit so lebendiger Kraft wie das Beispiel.

* *
*

Aus der vieltausendjährigen Geschichte unserer Rasse kennen wir genauer ein paar hundert Jahre. Schon wie unsere Vorfahren vor fünfhundert Jahren ausgesehen haben, müssen wir aus Bruchstücken erraten. Was sie dachten und fühlten, ist uns weiter zurück noch — mit großen Lücken — auf ein paar Jahrhunderte zu enträtseln, aus früherer Zeit wird nur gelegentlich eine kurze Strecke durch ein Licht, das von außen auf den Pfad unserer Entwicklung fällt, aus tiefer Nacht hervorgehoben.

Aber trotz aller Trümmer und Lücken der Überlieferung vermögen wir selbst aus den Tatsachen, die jedem geläufig sind, zu erkennen, welche tiefen Wandlungen Seele und Charakter unseres Volkes in der kurzen Spanne von zweitausend Jahren durchgemacht haben. Aus dem Deutschen des Tacitus, einem Jäger und Krieger, der den Ackerbau, Industrie und Handel verachtete, sehen wir in wenigen Jahrhunderten den Ackerbauer, dann den Städtebewohner, den Kaufmann, Geldmann und Industriellen werden und in diesen Tätigkeiten neue Charakterzüge annehmen. Kaum ein Jahrtausend nach der Völkerwanderung — eine sehr kurze Spanne Zeit — war der Deutsche Ackerbauer geworden, war schon Hofmann gewesen, der alle Kultur

des Abend- und Morgenlandes in sich vereinte, hatte Römerstädte auf seinem Boden zu neuem Leben entwickelt, hatte auf jungfräulichem Boden neue gegründet, war aus dem freien Bauern ein Höriger geworden und schickte sich an — der ehemalige Städtehasser —, innerhalb seiner festen Mauern zum engherzigen, kurzsichtigen, kleinlichen Spießbürger zu werden, dem jeder der großen Züge des kaiserlichen deutschen Mannes, wie ihn Walthar besungen und der große Bildhauer von Naumburg körperhaft vor unsere Augen gestellt hat, eingeschlafen war. Und dann kam die Zeit des Kräfteverfalls, wo aus dem freien Deutschen die Knechtsnatur wurde, die wir heute noch nicht überwunden haben. Die Beobachtung der unendlichen Mannigfaltigkeit der Mannestypen, die unser Volk allein im letzten Jahrtausend hervorgebracht hat, der zahllosen Seelenzustände, die es durchlaufen hat, gibt uns heute das Recht, unsere Erziehung in die Hand zu nehmen, um aus unserem Charakter auszumerzen, was an beklagenswerten Folgen der Jahrhunderte der nationalen Schmach noch in uns steckt. Wir haben zu lange wesentlich der Intelligenz gelebt. Es ist Zeit, daß nun die sittlich-religiösen und die künstlerischen Kräfte zur Entfaltung kommen.

Wenn im Fichtenwalde ein Stamm gefällt ist, und die Wurzel wird nicht ausgerodet, so stirbt der Stumpf nicht ab. Die Wurzeln, die im Dunkel der Tiefe ihre Arbeit verrichten, spüren es kaum in ihrer lichtlosen Heimstätte, daß oben sich ein Schicksal erfüllt hat, denn sie sind mit denen der Nachbarbäume eng verwachsen und geben ihnen die Nahrung ab, die sie aus der Erde ziehen. In den Nachbarstämmen steigen ihre Säfte hinauf in die Kronen, die sich in Luft und Licht des Himmels wiegen, und steigen herab und nähren auch die Wurzeln und den Stumpf des entkronten Baumes, so daß sie nicht faul werden.

Im Wald der Kulturvölker hat unser Volk durch Jahrhunderte als Baumstumpf gestanden, dessen Wurzeln die Nachbarstämme nährten, dessen Stumpf von ihnen Nahrung zurückempfang.

Aus den uralten Wurzeln haben wir nun aufs neue einen Stamm

zum Himmel hinaufgesandt und treiben unsere Lebensäfte zum eigenen Gipfel empor.

Aber die Mächte, die dem ersten Stamme den Untergang bereitet haben, sind noch nicht überwunden und lauern — immer noch dieselben — in uns und um uns her.

Schutz vor erneuter Vernichtung gewähren uns nicht die äußeren Einrichtungen unseres Volkstums, nicht unsere Bündnisse. Das alles kann der Sturm einer Nacht hinwegfegen.

Aber unbesiegbar werden wir stehenbleiben, wenn jeder einzelne in jeder Stunde, bei jedem Werk, an jedem Ort, wohin ihn Mut und Schicksal gestellt haben, das höchste Maß seines Willens und seiner Kraft entfalten lernt.

Daß dies Gefühl der Verpflichtung gegen sein Volk im Deutschen der Zukunft erweckt und lebendig erhalten wird, darauf kann niemand durch sein Beispiel stärker, stetiger und unmittelbarer hinwirken als der deutsche Professor, der deutsche Lehrer und der deutsche Offizier.

Die Verschiebung der deutschen Kulturzentren

Erweitert aus einem Teil der Einleitung zum Katalog der Deutschen Kunstausstellung
in Paris 1900 und St. Louis 1904

Die deutsche Kunst hat im neunzehnten Jahrhundert unter Bedingungen anderer Art gelebt als die französische oder die englische.

Frankreich und England besaßen seit Jahrhunderten ein Zentrum des nationalen Lebens, das alle oder doch die meisten schaffenden Kräfte anzog. Wer als Künstler, Dichter oder Forscher den Boden der Hauptstadt betrat, hatte die geistige Heimat gefunden. Was er schuf, enthielt nicht nur das Außerste seiner eigenen Begabung, sondern war obendrein gesteigert durch den Anschluß an die in einem Punkt gesammelte geistige Kraft seines Volkes.

In Deutschland gab es für die bildende Kunst keinen solchen Sammelpunkt des nationalen Lebens. Es wurden nicht nach einem Ort alle Kräfte zusammengezogen, wo sie in Reibung und Ringen ihr Höchstes geben mußten. Hohe Kunst wurde unabhängig gepflegt in fast einem Duzend größerer und kleinerer Städte, deren jede einen umfassenden Ausdruck des gesamten künstlerischen Vermögens anstrebte.

Damit ist schon gesagt, daß sich eine große Mannigfaltigkeit der Lebensäußerungen bei einer für den Durchschnitt geringeren örtlichen Kraftanspannung ergab, denn auch die materiellen Kräfte zersplittern sich.

Je nach ihrem Ursprung und den zur Verfügung stehenden materiellen und geistigen Mitteln waren die deutschen Kunststädte des neunzehnten Jahrhunderts untereinander sehr verschieden.

Im Mittelalter und zur Reformationszeit, als es große deutsche

Kunst gab, waren ihre Zentren die großen Bürgerstädte von Cöln, Mainz, Ulm, Augsburg bis Nürnberg und nicht die unbedeutenden Residenzen der Landesfürsten.

Die Kunst, die damals geschaffen wurde, trug einen kirchlichen und in ihrer letzten Entwicklung einen bürgerlichen Charakter. Fürstenkunst gab es im Grunde nicht oder nur als Anhängsel an die bürgerliche. Das örtliche Wesen war sehr stark entwickelt, und selbst die höchsten Begabungen wiesen alle Merkmale des Stammes auf, in dessen Hauptstadt sie emporgewachsen waren.

Diese alten Stammeshauptstädte sind in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts nicht wieder auf den Schauplatz getreten.

Zwischen der bürgerlichen Kultur der Reformationszeit und der wiederum bürgerlichen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts lag das Zeitalter, wo die Fürsten als Territorialherren die Lebenskraft ihres Landes um sich zusammengezogen hatten. Und als im neunzehnten Jahrhundert das neue Bürgertum durch die Verfassung des modernen Staates zur Teilnahme an der Herrschaft gelangte, fand es überall den Regierungsapparat des fürstlichen Zeitalters in Tätigkeit und arbeitete damit weiter. Der materielle und geistige Zustand der deutschen Kunst im neunzehnten Jahrhundert muß von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden.

Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert hatten die Fürsten mit allen anderen Aufgaben des Staates auch die Kunstpflege übernommen. Sie bedurften der Kunst als höchsten Mittels der Selbstdarstellung. Was dazu nötig war, fanden sie nach dem Dreißigjährigen Kriege im deutschen Bürgertume, das vor ihnen der Träger nationaler Kultur gewesen war, nicht mehr oder doch nur bruchstückweise vor. Der Künstler, der sich zur Reformationszeit mit Mühe und Not vom Handwerker getrennt hatte, war in den deutschen Städten wiederum zurückgesunken in die Bande des Kunstwesens. Die wenigen, die als Bildnis- oder Historienmaler eine freiere Stellung anstrebten, wurden eifersüchtig bewacht und konnten sich nur retten, wenn sie der Kunst beitraten.

Was zur Zeit des aufstrebenden Absolutismus in Deutschland geleistet wurde, genügte nur ausnahmsweise, und häufiger in der Architektur und Bildhauerkunst als in der Malerei, dem Bedürfnisse des Fürsten. So war er gezwungen, sich die Kräfte vom Auslande kommen zu lassen oder sie sich zu erziehen, wie er sie für den Schmuck seiner Paläste und Kirchen gebrauchte. Er erreichte dieses Ziel vorwiegend durch die Gründung der Akademien, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nach ausländischem Muster überall eingerichtet wurden.

Was in den Akademien gelehrt wurde, stammte nicht aus der älteren bürgerlichen deutschen Kultur, sondern aus dem Auslande. Durch das Bedürfnis der fürstlichen Höfe war das Antlitz der deutschen Kunst nach Italien, nach den Niederlanden, und im achtzehnten Jahrhundert nach Frankreich gewandt. So wurde der Inhalt der deutschen Kunst eine Weiterentwicklung italienischer, französischer und niederländischer Gedanken, und die Träger dieser Entwicklung waren ebenso oft herbeigerufene Ausländer wie Deutsche. Das Ergebnis fiel für die drei bildenden Künste sehr verschieden aus. In der Malerei erlag die nationale Schöpferkraft, in der Architektur und der Bildhauerei sowie in den dekorativen Künsten kam es zu sehr hohen Leistungen. Die Bauten Friedrichs des Großen, die Dresdner Architektur, die Bauten in den geistlichen Fürstentümern West- und Süddeutschlands, Schlüters Werke und die Kleinplastik des Porzellans bilden eine durchaus eigenartige Weiterentwicklung der übernommenen Gedanken.

Es versteht sich von selbst, daß die Fürsten die Akademien in ihren Residenzen gründeten und nicht etwa in den Bürgerstädten, in denen das nationale Leben der vorhergehenden Epoche gegipfelt hatte. Diese Residenzen waren noch zur Reformationszeit meist kleine oder doch schwach entwickelte Landstädtchen gewesen, die an Bedeutung unendlich tief unter den großen Bürgerstädten standen. Sie waren künstliche Gründungen, die jahrhundertlang nur durch den Fürsten und seinen Hof lebten. Ihr Straßennetz wurde mit Absicht auf Repräsentation angelegt, die Häuser in den neuen Stadtteilen dienten

nicht dem Bedürfnis ihrer Bewohner, sondern der Dekoration der „Haupt- und Residenzstadt“.

Dies war der äußere Zustand am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Nach den Kriegen der napoleonischen Epoche regte sich bei wachsendem Wohlstande des Bürgertums sein nationales Bewußtsein. Die alten Bürgerstädte begannen aus langem Schlafe zu erwachen, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hatten sie wiederum die meisten Residenzen an ökonomischer Macht weit überholt. Nur Berlin ausgenommen. Neben den alten Bürgerstädten Nürnberg, Augsburg, Frankfurt, Köln, Leipzig, Hamburg, Bremen kamen die Zentren der neuen Industrie in Sachsen, am Mittelrhein und in Westfalen hoch. Große Vermögen und ein hoher Stand mittlerer Wohlhabenheit sammelten sich an Orten, in denen die alteingesessene künstlerische Schaffenskraft eingeschlafen oder neue nicht erwacht war.

Unterdess war überall der moderne Staat an die Stelle des absoluten Fürstentums getreten, dessen sämtliche Funktionen er übernommen hatte und dessen Einrichtungen er im wesentlichen unverändert bestehen ließ, indem er fortführte und ausbaute, was die Fürsten begonnen hatten.

Auch die Akademien wurden Staatsinstitute, und es wurden sogar noch einzelne im Sinne der bestehenden neu gegründet.

Die Akademien lagen an den Orten, wo der Fürst des absolutistischen Zeitalters ihrer bedurft hatte, nicht oder nur ausnahmsweise dort, wo das Gesetz des wirtschaftlichen Schwergewichts der neuen Zeit sie verlangt hätte, und vor allem nicht in den alten Stammeshauptstädten.

So ist es gekommen, daß in Deutschland die sogenannten „Kunststädte“ entstehen konnten, in denen Kunst gelehrt und geschaffen wurde, wie an den kleinen deutschen Universitäten Wissenschaft gelehrt und geschaffen wird, außerhalb des Wellenschlages der Zeit, mehr in abstracto. Begriff und Wort Kunststadt gehören dem Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts an. Für England, Frankreich, Italien passen

sie nicht, denn das Wort Kunststadt ist eigentlich eine Tautologie. Das Wort Stadt enthält den Begriff Kunst von allem Anfang an mit. Es hat wohl eigentlich erst im neunzehnten Jahrhundert Städte gegeben, die auf künstlerisches Schaffen grundsätzlich verzichtet haben.

Viele Eigenschaften der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts erklären sich aus der Verschiebung der Kulturzentren. Vor allem zwei, die geringe Widerstandsfähigkeit gegen fremde Einflüsse und der mangelhafte Anschluß an das Leben der ausschlaggebenden Volksschicht, des Bürgerstandes.

Hätte es einen einzelnen Mittelpunkt für das wirtschaftliche und geistige Leben in Deutschland gegeben, so wäre zweifellos die Widerstandskraft gegen die Gedanken, die aus Paris kamen, stärker gewesen. Denn wenn im neunzehnten Jahrhundert von fremden Einflüssen in Deutschland die Rede ist, so hat man immer zuerst an Frankreich zu denken. Daneben tritt mehr mittelbar und sehr spät erst England auf.

Daß die deutsche Kunst der neueren Zeit mit dem Leben nicht die innigste Fühlung hat, zeigt sich vor allem im Rückgang der Bildnismalerei. Am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts war sie in einer Reihe großer und reicher Städte, die drei Jahrhunderte vorher bei geringerer wirtschaftlicher Kraft höchste Kunst getragen hatten, völlig verschwunden. —

* *

*

Diese mangelhafte Berührung mit dem Leben wurde früh empfunden, und schon in den zwanziger Jahren suchten Freunde der Kunst im Bürgertume Abhilfe zu schaffen. Es gab damals keinen Kunsthandel, der sich ernstlich um lebende Kunst kümmerte, und das Ausstellungswesen war schwach entwickelt; dabei sandten die Akademien, die hundert Jahre früher für den fürstlichen Bedarf Künstler geschult hatten, unaufhörlich Scharen von Künstlern in die Welt; für die der moderne Staat und das Bürgertum keine Aufgaben hatten, und die auch für die wenigen Fürsten zuviel waren, die nach alter Überlieferung Mittel für Kunst aufwandten, auch wo sie für ihr

bürgerlich gewordenen Leben Kunst eigentlich nicht mehr nötig hatten. Zur Vermittlung wurden überall Kunstvereine gegründet, Gesellschaften, die die aus den geringen Beiträgen zahlreicher Mitglieder zusammengeflohenen, oft erheblichen Mittel in der Regel für die Förderung einer niederen Gattung von Kunst verwandten, wie sie den künstlerisch ungebildeten Mitgliedern faßlich und angenehm war.

Durch die Kunstvereine wurde in weiteren Kreisen das Ausstellungswesen gepflegt und entwickelt, das, später vom Staat weiter ausgebildet, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsend, zuletzt die Produktion der Nachbarländer im weiten Kreise von Italien über Spanien, Frankreich, England und der skandinavischen und slavischen Nachbarn heranziehend, Deutschland zum großen internationalen Kunstmarke machte und schließlich durch das Übermaß sowohl das Aufkommen einer feineren künstlerischen Genußfähigkeit wie die künstlerische Produktion selbst zu ersticken drohte.

Akademien als vom Leben losgelöste Lehranstalten der Kunst, überwiegend in wirtschaftlich schwach entwickelten Städten und nur ausnahmsweise in den Mittelpunkten des nationalen Lebens gelegen, Kunstvereine als Förderer der mittleren und niedrigen Produktion, Ausstellungen von ständig wachsender Zahl und immer größerem Umfang und schließlich neben ihnen aufstrebend ein sehr einflußreicher Kunsthandel bei mangelhaft entwickelten unmittelbaren Beziehungen zwischen Künstler und Publikum, das sind die neuen Zeichen, unter denen die Produktion der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vor sich gegangen ist.

Die Aufgabe der nächsten Geschlechter wird es sein, die neuerblühten alten Stammeszentren und die neuerstandenen Industriestädte dafür zu gewinnen, daß sie ihre ungeheuren, bisher vorwiegend auf äußeres Wohlleben verwendeten Mittel an künstlerischen Aufgaben betätigen.

* *

*

An der Zersplitterung der Schaffensgebiete hat es dann auch gelegen, daß die einzelnen Zentren wenig voneinander wußten und heute noch sehr mangelhaft übereinander unterrichtet sind, abgesehen natürlich von der jüngsten Zeit des übermäßigen AusstellungsweSENS. Was weiß man in München von den Gedanken und Taten der Dresdner Kunst um 1810—30? —

Ja, was weiß man in Dresden selbst davon? Oder was weiß man in München, Berlin, Hamburg von der eigenen Vergangenheit?

Es gibt eine Reihe verdienstvoller Versuche, die deutsche Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts darzustellen. Aber so sorgfältig sie das bisher vorliegende Material an Vorarbeiten benutzen und so umsichtig sie neues herzutragen haben, so wenig haben sie den Inhalt der Epoche erschöpft und die Größenverhältnisse der Erscheinungen endgültig festlegen können.

Denn der reiche Stoff ist heute noch viel zu wenig bekannt. Die geläufigen Namen der an den Akademien tätig gewesenen Meister erschöpfen den Inhalt der deutschen Kunst bei weitem nicht. An allen Orten, selbst in den Akademiestädten, haben große Künstler gewirkt, die heute gründlicher vergessen sind, als hätten sie im fünfzehnten Jahrhundert gearbeitet, und die in Zukunft neben und vor vielen der bisher als führend geltenden Künstler ihren Platz einnehmen werden.

Wo immer in den letzten Jahren die örtliche Forschung eingesetzt hat, konnten solche Künstler nachgewiesen werden, deren besondere Art sie ungeeignet gemacht hatte, unter den bestehenden Verhältnissen im Wettkampf zu siegen. Fast alle diese Kräfte, die in Zukunft vielfach als die Träger der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts angesehen werden dürften, schufen außerhalb des Zusammenhangs mit der öffentlichen Kunstpflege. Wenn schon in Paris, wo sich alles zusammendrängte, die ursprünglichen Geister im Gegensatz zu der populären und der offiziellen Kunst standen, war dies in noch weit höherem Maße in Deutschland der Fall, denn zu dem aktiven Moment des kräftigen Widerstandes und der Bekämpfung kam das in Paris fast ausgeschlossene, aber sehr viel wirksamere negative des Tot-

schweigens, Ubersehens und Vergessens. In Paris beobachtet das französische Leben beständig und sehr genau sich selbst. Der Deutsche ist immer noch viel zu sehr mit der Kunst und dem Leben des Auslandes beschäftigt, als daß ihm nicht in der nächsten Heimat sehr vieles und oft das Bedeutendste entginge.

Es ist noch nicht an der Zeit, die Namen dieser Vergessenen und Ubersesehenen zusammenzustellen. Wenn erst das weite Gebiet überall durchforscht ist, wird die deutsche Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts in vielen Abschnitten von anderen Menschen und von anderen Werken handeln als bisher.

Aber sie wird dadurch nicht ärmer. Trotz der unzähligen Hemmungen und Ablenkungen kann sie, wenn die Leistungen der ganz Großen zusammengerechnet werden, selbstbewußt ihr Haupt neben der französischen und der englischen Kunst erheben.

Künstlerische Bildung auf örtlicher und volklicher Grundlage

Rede in der öffentlichen Sitzung des Altphilologentages in Hamburg 1905

Das Ideal einer deutschen Bildung und die erreichbare Wirklichkeit verhalten sich nicht wie zwei Linien, die sich in absehbarer Entfernung treffen, sondern eher wie zwei Parallelen, deren Schnittpunkt in der Unendlichkeit liegt. Denn die Forderungen, die wir heute erheben, können nicht in allem Einzelnen die von morgen sein, und das Ideal von übermorgen wird Bestandteile enthalten, die dem von morgen noch fehlen.

Für das lebende Geschlecht hat der Begriff künstlerische Bildung einen anderen Inhalt als für das, bei dem wir in die Lehre gegangen sind.

Vor vierzig Jahren würde die Definition etwa gelautet haben: Künstlerische Bildung besteht in der Kenntnis der Antike und der italienischen Renaissance. Vielleicht hätte der eine oder der andere Dürer und Holbein hinzugefügt. Rembrandt stand für die damals geltende Anschauung noch nicht auf der Liste. Zu Anfang der achtziger Jahre hatte ich als Student für mich seine Entdeckung gemacht. Es wurde eins der bestimmenden Ereignisse in meinem Leben. Als ich einem der einflussreichsten Lehrer der Kunstgeschichte von Rembrandts Radierungen sprach, stellte sich heraus, daß er sie nie gesehen hatte. Ich bewog ihn, mit mir auf das Kupferstichkabinett zu gehen, und ich werde nie den Ausdruck vergessen, in dem er seinen Eindruck zusammenfaßte: Sie haben recht, das müßte man eigentlich auch kennen. — Die lebende deutsche Kunst wurde von diesem Geschlecht durchweg gering geachtet oder abgelehnt. Ich erinnere mich sehr deutlich des Tages, da mir die Erleuchtung kam, daß ein Künstler

unserer Zeit so bedeutend sein könnte wie der irgendeiner Vergangenheit. Bis dahin hatte ich, ohne es mir eingestanden zu haben, wie meine ganze Umgebung unter der Vorstellung gelebt, daß es nur in früheren Zeitaltern große Kunst gegeben habe. — Etwas mehr Hochachtung fühlte man schon vor der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Wie sah es mit der Lebenslinie aus, die dieser Linie der Theorie parallel lief? Was man an künstlerischer Bildung besaß, übte sehr wenig, es ist wohl nicht zu viel gesagt: keinerlei Einfluß auf die Gestaltung des Daseins. Das eigene Aussehen und die Umgebung fast aller der bedeutendsten deutschen Kunsthistoriker, deren wissenschaftliche Verdienste unantastbar sind, bewies, daß ihr Auge bei aller ihrer Vertrautheit mit der großen italienischen Kunst ohne Bedürfnisse geblieben war. Auch die Künstler begannen kaum erst, Anforderungen an Farbe und Form ihrer Häuslichkeit zu stellen. Die gleiche Gesinnung beherrschte die Sammler. Wer große Mittel zur Verfügung hatte, hielt sich an die Alten und Franzosen. Deutsche Kunstwerke galten daneben als zweiten Ranges. In ihren Ansprüchen an die Gestaltung des Daseins unterschieden sich auch die reichsten Sammler nicht von anderen wohlhabenden Leuten. Die Beschäftigung mit der Kunst stand bei den Gelehrten und Künstlern auch in ihrem Leben anschlusslos gleich einem Treibhaus im nordischen Garten.

Für uns hat der Begriff künstlerische Bildung nun einen anderen Inhalt bekommen. Einmal ist der Umfang unserer Teilnahme unendlich ausgedehnter. Was haben wir neben der Antike und Raffael nachfühlen gelernt. Wir wissen besser als irgendein kommendes Geschlecht zu beurteilen, was diese Erweiterung unserer Empfindung bedeutet, denn in unserer eigenen Seele hat sich der Umwandlungsvorgang vollzogen. Die nach uns kommen, sind darin unsere Erben. Kunst bedeutet uns nun eine Tatsache des Gefühls, nicht des Verstandes. Künstlerische Bildung ist uns nicht ein Wissen um Werke, die wir vielleicht nie oder nur in Nachbildungen gesehen haben, oder um Kunst- und Künstlergeschichte, sondern die Entwicklung der emp-

findenden und gestaltenden Kräfte. Sie beginnt für uns nicht mit der Sehnsucht nach dem verklärten Einst und Fern, sondern mit der Liebe zum Heut und Hier. Wir wollen das Alte und Fremde beileibe nicht ausschließen, denn wozu sollten wir uns mutwillig ärmer machen? Aber wir wollen, ehe wir uns ihm hingeben, festen Boden unter den Füßen haben.

Alles weitere folgt daraus.

Es liegt mir deshalb fern, eine theoretische Begründung der Forderung versuchen zu wollen, daß eine künstlerische Bildung, die das Leben gestalten soll, — und eine andere ist so gut wie wertlos, wenn nicht gar schädlich, besonders in Deutschland, — von der örtlichen Natur und Kunst ausgehend an die großen Künstler des gesamten Volkes Anschluß zu suchen hat, und daß erst auf dieser Grundlage das Einfühlen in die Kunst der Nachbarvölker und der alten Welt Einfluß gewinnen darf. Dies ist für jeden, der sich mit der organischen Entwicklung des Einzelwesens und Einzelvolkes beschäftigt hat, so selbstverständlich, daß es keines Wortes der Begründung bedarf. Es müßte denn sein, daß eine Mehrheit unter uns das Dasein des Volkes als eines in sich geschlossenen, mit allen Rechten der Person begabten Einzelwesens leugnete, oder es müßte uns entgangen sein, daß das Individuum und das Volk sich selbst zerstört, wo es sich vor der Entwicklung der eigenen Kräfte einem fremden Einfluß hingibt.

Die Franzosen pflegen im Gegensatz zu uns das ganz klare Bewußtsein zu haben, daß die Art, wie die Mehrzahl unserer Künstler zu ihnen in die Lehre geht, ehe sie ihre Kräfte zu Hause entwickelt haben, mehr vernichtet als aufbaut: Was wollen eure jungen Künstler bei uns? fragen sie. Habt ihr nicht Holbein? Ihr seid anders als wir. Ihr müßt damit beginnen, eurer Natur zu folgen, nicht der unseren.

Wir Deutschen können ein Lied davon singen, was es heißt, den falschen Weg zu gehen, denn das hat uns vom sechzehnten bis ins achtzehnte Jahrhundert in der bildenden Kunst und in der

Dichtung die Entwicklung fast aller genialen Begabungen gekostet. Wir wissen aber auch, warum zur selben Zeit in der Entwicklung unserer Musik die Kenntnis und Verarbeitung alles Fremden nicht eine Zerstörung, sondern eine Erhöhung der eingeborenen Kräfte bedeutet hat.

Die Kunst in der Schule

Vortrag im Schulwissenschaftlichen Bildungsverein Hamburg am 12. März 1887

Es versteht sich für mich von selbst, daß die Ankündigung eines die Schule mit einem neuen Unterrichtsgegenstande bedrohenden Themas Ihr Bedenken erregt hat, und ich muß Ihnen zugeben, daß ein Gefühl des Unbehagens vollkommen berechtigt ist, solange Sie meine Absichten nicht kennen. Hat doch der Lehrer immer wieder von neuem sich seiner Haut zu wehren gegen alle denkbaren Wissenschaften, deren Vertreter, ohne Rücksicht auf die Pflicht der Pädagogik, für ihre Disziplin einen Platz im Lehrplan beanspruchen, alles irgend Entbehrliche hinauszudrängen, um für die Erziehungsarbeit Raum zu gewinnen. Lassen Sie mich daher, ehe ich Sie für die Darlegung meiner Absichten um Gehör bitte, ausdrücklich hervorheben, daß ich Ihnen nicht den Vorschlag machen will, einen neuen Unterrichtsgegenstand auf den Stundenplan zu setzen. Sie werden sehen, daß der Stoff, den ich bearbeitet wissen möchte, gar nicht sehr umfangreich ist und im wesentlichen dazu beitragen soll, die erzieherische Kraft eines Lehrfaches zu stärken, das sich seit Jahren in allen Hamburger Schulen einer besonderen Pflege erfreut. Ich meine den Zeichenunterricht.

Der Schwerpunkt unserer deutschen Bildung liegt im Wissen. Wissen und Bildung sind daher bei uns fast synonym geworden; Erziehung und Unterricht gelten in den Gedanken des Volkes für ungefähr gleichbedeutend. Die Ansicht des Auslandes bestätigt diese Auffassung. Wenn wir aus all den richtigen und schiefen Urteilen unserer Nachbarn die Summe ziehen, so heißt sie: Der Deutsche ist unterrichtet, aber nicht erzogen. Eine Wahrheit, die wir uns sorgfältig zu verhehlen pflegen.

Unser Schulwissen ist im Durchschnitt weit bedeutender als das eines Engländers oder Franzosen gleichen Standes, an formaler Bildung aber stehen wir beträchtlich zurück. Es zeigt sich bei hundert Gelegenheiten, daß in Deutschland nur selten verstanden wird, was sie bedeutet. Wer sich bei uns mit der Sorgfalt und peinlichen Sauberkeit kleidet, die bei unseren Nachbarn mit dem Ausdruck korrekt bezeichnet wird und in guter Gesellschaft unerläßlich gilt, setzt sich leicht dem Gespött aus. Wehe ihm, wenn er gar noch Haar und Bart einer besonderen Pflege unterwirft! Gerade dieser Mangel ästhetischer Erziehung, der sich so auffällig in der Vernachlässigung des Äußern kundtut, läßt uns bei höher gesitteten Nationen als halbe Barbaren erscheinen. Glauben Sie ja nicht, daß der typische Deutsche mit seinem unkultivierten Bart und Haar, das er noch obendrein im Restaurant oder gar im Speisezimmer bürstet, seiner schlecht sitzenden Kleidung, seinen ungefügigen Schuhen im Auslande nur die Zielscheibe des gutmütigen Spottes ist. Er wirkt mit seiner mangelhaften Erscheinung, seinem lauten Wesen, seinen unsicheren Manieren in der Gesellschaft und namentlich bei Tisch oft geradezu abstoßend und fällt der Verachtung von Menschen anheim, die vielleicht an Wissen tief unter ihm stehen.

Wir könnten uns nun im Bewußtsein unseres Wertes über solche Außerlichkeiten hinwegsetzen. Aber der Mangel an formaler Bildung hat schwerwiegende Folgen, die man bisher kaum beobachtet hat. Er beeinflusst unmittelbar die Erhaltung unseres Volkstums.

Der Deutsche im Auslande vermag den festen Lebensformen keine eigenen Sitten gleichen Wertes entgegenzusetzen. Er muß wohl oder übel in England Engländer, in Frankreich Franzose werden, und wenn er eine Ausländerin heiratet, so fällt sein Hauswesen unter die Geseze — und insolgedessen auch unter die Sprache —, die sein Weib mitbringt. Ein Engländer nimmt als einen Teil seines Wesens seine feste Sitte mit, wohin er geht und bleibt dadurch seinem Volkstum erhalten; der Deutsche geht im Ausland seinem Volk verloren. Gewiß liegt die tiefere Wurzel dieses Übels in der geringen Widerstandsfähigkeit unseres

Charakters, aber unser Mangel an Erziehung und festen nationalen Lebensformen sind die Bresche, durch welche das fremde Wesen siegreich eindringt.

In diesem Zusammenhange möchte ich Sie bitten, auch die Frage der deutschen Kunstbildung zu betrachten, damit wir auch in dieser Sache von vornherein das Ziel im Auge haben, auf das wir mit unserer nationalen Erziehung hinaus müssen: die Deutschen der kommenden Geschlechter an eigener Gesittung den Nationen mit älterer, nie unterbrochener Kulturtradition ebenbürtig zu machen. — Sie werden nun auch die Überzeugung gewonnen haben, daß ich nicht darauf ausgehe, den Wissensstoff, an dem wir schon so schwer zu tragen haben, noch zu vermehren; sondern daß meine Absicht, in erster Linie eine erzieherische, sich auf die Bildung des Auges und damit des Geschmacks richtet.

* * *

Der Stand unserer Kunstbildung zeigt auf den drei großen Gebieten ein sehr verschiedenes Niveau.

Auf dem Gebiet der Musik nehmen wir gegenwärtig unter allen Völkern den höchsten Rang ein, wie denn auch unser Einfluß in der ganzen gebildeten Welt deutlich sichtbar hervortritt. — In den redenden Künsten hat unsere Bildung seit einigen Jahrzehnten unerhörte Rückschritte gemacht. Die literarische Erziehung und die sprachliche Ausdrucksfähigkeit der Generation, die in den zwanziger Jahren zur Schule ging, stehen wesentlich höher als die unsere. Wie oft setzt uns eine gebildete ältere Dame durch ihren Reichtum an Gedanken und die Mannigfaltigkeit ihrer sprachlichen Ausdrucksmittel in Erstaunen, und welch eine Kluft gähnt zwischen dem umfassend gebildeten Gelehrten der älteren Generationen und dem beschränkten jungen Forscher, der sich ängstlich an seine Spezialität klammert. — Am tiefsten steht unser Bildungsniveau jedoch in den bildenden Künsten.

Mit überraschender Klarheit wird dieses Verhältnis durch den Dilettantismus widergespiegelt. Dilettanten, die als solche unerschrocken

aufzutreten dürfen, gibt es bei uns nur in der Musik. Vom Dilettantismus in der Poesie oder in der bildenden Kunst können wir in Deutschland nicht reden hören, ohne zu lächeln. Aber wir sollten uns dessen nicht rühmen. Ich glaube, es ist einer der beklagenswertheften Mängel unserer Bildung, daß wir den Dilettanten zu einer lächerlichen Figur gestempelt haben. Er hat ja seine großen Schwächen und ist vielen Gefahren ausgesetzt, aber für die gedeihliche Entwicklung bleibt er unentbehrlich. Was er bedeutet, zeigt Ihnen am besten der gegenwärtige Zustand der Musik, in deren Welt der Dilettant einmal seinen unverrückbaren Platz hat. Denken Sie ihn weg — und der Musiker von Beruf stünde einsam da, nur von seinen Fachgenossen verstanden; so einsam wie der große Maler, so einsam wie in Deutschland der Mann der Wissenschaft. Wenn jeder, der seit seinem siebenten Jahre täglich eine Stunde musiziert, dieselbe Zeit auf seine Ausbildung im Aquarellmalen oder im Modellieren verwendete: was für ein ganz anderes Publikum würde unsere Ausstellungen besuchen! Es herrscht ein ungeheurer Abstand zwischen den Konzert- und den Ausstellungsbesuchern. Im Konzert lauter Verstehende mit umfassender dilettantischer Fachbildung, kräftig, dem Flug des Genius bis in die höchsten Regionen zu folgen, bereit zu unbefangener, andächtiger Hingabe und zu jauchzender Begeisterung entzündbar; in der Ausstellung lauter halbblinde Kleinliche Nörgler mit ungeheuren Ansprüchen, vollkommen unfähig, sich hinzugeben, und immer zuallererst zur Kritik aufgelegt.

Auch in den bildenden Künsten würde der Dilettant, der jede höhere Leistung ehrfürchtig zu würdigen weiß, das hingebendste Publikum ausmachen und zugleich für seine ganze Umgebung ein Anregungszentrum bilden. Aber während heutzutage die musikalische Erziehung unentbehrlich erscheint, geschieht für die bildende Kunst fast gar nichts. Für hundert Kinder, die mit sieben Jahren ans Klavier gespannt werden, bekommt wohl nicht eins privatim Zeichenunterricht. In England legt man auf dilettantische Ausbildung in den bildenden Künsten mehr Gewicht. Man kann fast behaupten, daß jeder gebildete Engländer zeichnen kann. Dort hängt, wie in der Musik bei uns, der

Künstlerstand unmittelbar mit dem Dilettantismus zusammen. Einer der hervorragendsten Radierer hat sich aus dem Dilettantismus entwickelt.

Bei alledem beginnt doch in Deutschland das Niveau im Verständnis der bildenden Künste langsam zu schwellen. Wir haben folglich alle Aussicht, mit dem Strom zu schwimmen, wenn wir in dieser Phase durch die Erziehung fördernd eingreifen.

*
*
*

Zunächst aber haben wir uns ohne den üblichen Beschönigungsversuch einzugesehen, daß es in unserm Publikum um die Kunstbildung im engeren Sinn noch herzlich schlecht steht. Aber wir dürfen uns darüber auch nicht wundern. Was haben wir durchgemacht! Ich will nicht bis zum Dreißigjährigen Krieg zurückgehen. Daß wir ihn noch alle Tage zur Entschuldigung aller Art Rückständigkeit brauchen können, ist sein lange nachwirkendes Unheil. Aber denken Sie an das Elend der Franzosenzeit, in der bei uns das ganze künstlerische Erbe des vergangenen Jahrhunderts zugrunde ging. Und zu derselben Zeit wurde in Frankreich der Hof Napoleons und seiner neugeschaffenen Fürsten und Herzöge eingerichtet. — Auch weiterhin hatte die französische Kunst in unserm Jahrhundert fast alle Jahrzehnte einen neuen Hof auszustatten, die Bourbonen, die Orleans, noch einmal die Bonaparte, und das immer in straffer Zusammenfassung auf große Leistungen, während das wenige, was bei uns geschehen konnte, sich mit der politischen Zersplitterung verzettelte. Es waren an keiner Stelle die Mittel zu etwas Bedeutendem vorhanden.

Wir hatten dann seit den dreißiger Jahren in Deutschland — einem sehr armen Lande — die eigentümliche Erscheinung einer hohen geistigen Kultur, der das künstlerische Element so gut wie gänzlich mangelte. Die Interessen gingen auf die Gründung der positiven Wissenschaft, auf Philosophie, Literatur und Musik. Die bildende Kunst wurde in den Bann der Philosophie gezwungen und bildete eigentlich nur einen Anhang an die literarisch-philosophische Bewegung,

wenigstens die sogenannte hohe Kunst. Die heutige deutsche Kunstbildung ist noch wesentlich ein Produkt dieser Zeit. Das Kunstwerk soll in erster Linie etwas zu denken, etwas zu erraten aufgeben. Damit fällt zusammen die noch nicht überwundene Verachtung aller technischen Vollendung. Wir dürfen bei der Betrachtung gegenwärtiger Kunstzustände nie vergessen, daß wir eine Epoche hinter uns haben, in der gerade die größten Künstler alles technische Können als eine Erniedrigung der Kunst ansahen, die ihre Wurzeln nicht in die Erscheinung, sondern in den Gedanken senden sollte. „Die Künste hab' ich verachtet“, sagt Cornelius und meint damit nicht etwa Virtuosität und leere Technik, sondern schlechtweg das Malerkönnen. Wir tragen jetzt schwer an den Folgen dieser Abkehr von der Erscheinung, denn wir haben die Fähigkeit, anzuschauen, ganz eingebüßt. Der gebildete Deutsche, der sich in englischer und französischer Gesellschaft bewegt, fällt sofort durch seinen Mangel an Anschauungsvermögen auf. Er ist sozusagen Kunstblind. Er sieht nur, was ihm gezeigt wird, und wenn er ein Kunstwerk erblickt, hat er zehn Einfälle, ehe er es einmal ordentlich angesehen hat, und fängt sofort an zu kritisieren. Einer unserer Künstler, der durch seine treffende Ausdrucksweise bekannt ist, Paul Meyerheim, sagte einmal: Der Deutsche sieht mit den Ohren. Schlagender läßt sich unser Zustand nicht charakterisieren.

Und bis jetzt ist für die Erziehung zur unbefangenen Freude an der Kunst unendlich wenig geschehen. Wir haben in Deutschland fast ausschließlich an die Erziehung der Kunstproduzierenden gedacht. Unser armes Vaterland hat mehr Kunstakademien als irgendein Land der Welt; wir haben für die Heranbildung von Architekten doppelt so viel Anstalten, wie wir brauchen. Kunstgewerbeschulen werden allerorten neu gegründet. Aber unsere Produktion steht in der Luft, solange uns im eigenen Lande der Käufer von selbständigem Geschmack fehlt. Die Künstler empfinden den Abstand, der sie vom Publikum trennt, sehr wohl. Aber sie pflegen den ungesunden Zustand für den gesetzmäßigen zu halten und haben sich die Theorie gemacht, daß überhaupt niemand außer ihnen von Kunst etwas zu verstehen brauche. Ich klage die

Künstler darum nicht an, es kommt mir nur darauf an, die Tatsache zu betonen.

*
*
*

Am unmittelbarsten offenbart sich die Unselbständigkeit des deutschen Publikums in den Formen, die bei uns der Geschäftsverkehr annimmt. Oft hat es mich erbittert, dies zu beobachten. Selbst dem vornehmsten deutschen Publikum gegenüber ist der erste Grundsatz des Verkäufers das Überreden und Aufschwätzen, mindestens das Zureden. Und man ist noch dankbar dafür, denn man empfindet gar nicht, welche Demütigung darin liegt. In den großen Städten, die von Ausländern häufiger besucht werden, unterscheidet der gewitzigte Geschäftsinhaber strenge zwischen dem Engländer, dem Franzosen und dem Einheimischen. Ausländer werden weit vorsichtiger behandelt, vor allem hütet man sich, ihrem eigenen Urteil vorzugreifen. Der gebildete Engländer, dessen Empfindung und Verständnis beträchtlich höher steht als die des Deutschen (die englische Aristokratie besitzt den feinsten Geschmack), hält nachdrücklich auf sein eigenes Gutbefinden. Er ist nicht mittheilhaftig, sieht sich um, ohne viel zu reden, und kauft oder kauft nicht. — Für den gebildeten Franzosen gehört selbständiger Geschmack zur Erziehung. Er wächst in einer Lebenslust auf, die ihm die Elemente unbewußt mittheilt. Ihm pflegen nicht, wie bei uns die Dinge es mit sich bringen, zu irgendeiner Zeit plötzlich die Augen aufzugehen; er lernt richtig sehen, wie er richtig sprechen lernt. Kommt er in einen Laden, so weiß er — wie oft setzt es in Deutschland den Inhaber in Erstaunen — ganz allein die wenigen Gegenstände herauszufinden, auf die es ankommt. Er gerät auch nicht in Entsetzen über die Preise, denn er weiß den Wert einer Leistung zu beurteilen. Das unvermeidliche „So viel!“ des deutschen Käufers, dem, selbst wenn er über große Mittel verfügt, jeder Maßstab zu fehlen pflegt, kommt im Wortschatz des Franzosen gar nicht vor. Er ist mittheilhaftig und leicht begeistert, so daß beim deutschen Verkäufer, der vielleicht weit mehr Umstände durch ihn gehabt, als der Gewinn aus der schließlich abgesetzten Ware recht-

fertigen mag, doch am Ende das Gefühl überwiegt, einen angenehmen Besuch empfangen und etwas gelernt zu haben. Umgekehrt pflegt uns in einem französischen Kunstgeschäft die leichte, von jeder Aufdringlichkeit freie Form des Verkehrs wohlthuend zu berühren. Aber sie beruht durchaus nicht allein auf den feiner durchgebildeten französischen Umgangsformen, sondern sie ist in demselben Maß ein Erzeugnis der Selbständigkeit des Käufers, die ihm völlige Freiheit der Bewegung gestattet.

Es kommt hinzu, daß jeder einigermaßen wohlhabende Franzose das Bedürfnis nach Kunstbesitz hegt, während es bei uns leider noch die Regel ist, daß sich der gediegenste Reichtum arm fühlt, sobald an ihn die Anforderung herantritt, eine Ausgabe für Kunst zu machen. Die deutsche Millionärin, die für ein Diner ohne Bedenken Tausende ausgibt, gerät in Schrecken, wenn für eine Bronze, die sie verschenken möchte — für sich braucht sie so etwas nicht — zweihundert Mark gefordert wird. Aber es ist, glaube ich, weder Hiererei noch böser Wille, wenn sie sich schließlich mit der Bemerkung abfindet: „Das ist nur etwas für reiche Leute.“ Sie spricht in gutem Glauben aus der Überzeugung, daß nur der allergrößte Besitz eine Ausgabe für die Kunst rechtfertigt. Es fehlen ihr eben Verständnis und Bedürfnis. Als Französin würde sie für eine schön ziselierte Kamingarnitur zwanzigtausend, für einen bronzenen Kronleuchter dreißigtausend, für ein Schränkchen mit den vornehmsten Bronzebeschlägen sechzigtausend Franken ausgeben. Glauben Sie wohl, daß die Zahl derjenigen, die in Deutschland nur ein Urteil über dergleichen Dinge haben, sehr groß ist? Glauben Sie, daß Sie bei uns ein Werk derart bestellen könnten und für Ihr Geld das entsprechende Maß Kunst und ehrliche Arbeit bekämen? Sie werden mir sagen, man sei reicher in Frankreich. Das ist wohl der Fall, aber auch wir sind nicht mehr so arm, nur fehlt unserm Reichtum die Überlieferung, und dann haben wir in allen Ständen einen Mangel an richtiger Ökonomie zu beklagen.

Daß es bei uns nicht von jeher so schlimm stand, mag uns mit Trauer über den Verlust erfüllen, gibt uns aber zugleich die Hoffnung

für die Zukunft. Freilich haben wir noch einen weiten Weg zurückzulegen, ehe wir uns mit den Franzosen zu messen imstande sind. Es läßt sich eben im Handumdrehen die Gewöhnung nicht schaffen, die in Frankreich nun bald zweihundert Jahre ohne Unterbrechung dauert. Gelehrte Bildung bietet keine Unterlage für Kunstverständnis. Bei den Franzosen ist die Kunstbildung eines jener beneidenswerten Erbstücke der vornehmen müßigen Gesellschaft des vergangenen Jahrhunderts. In unserer Kultur fehlt der vornehme reiche Mann, der keinen Beruf hat, und dessen Lebensaufgabe es ist, in großem Stil zu leben. Was dieses Element der französischen Gesellschaft bedeutet, kann man nur an Ort und Stelle beobachten. In Paris besah ich einmal mit einem Sammler seine Bibliothek, die zwar nur einige Tausend Bände umfaßte, aber aus lauter ganz vorzüglichen Ausgaben bestand. Was mich am meisten überraschte, waren die Einbände. Dergleichen hatte ich nie gesehen an Einfachheit und absoluter Vollendung. Es war ein Vergnügen, das schön bereitete Leder in der Hand zu fühlen. Bei einer händerreichen Enzyklopädie fragte ich nach dem Preise des Einbandes. — Tausend Franken der Band. — Ich traute meinen Ohren nicht und konnte mich erst von der Verblüffung erholen, als mir weitere Angaben eine Erklärung boten. — Später zeigte ich einmal in Deutschland einen Band dieser Art einem unserer ersten Buchbinder, in dessen Bureau die Diplome aller großen Ausstellungen hingen, und fragte ihn, ob er das auch leisten könnte. Er sah sich das schlichte Erzeugnis eine Weile an und meinte darauf, er könne es wohl, aber es würde zu teuer, er müsse wenigstens fünfzehn bis zwanzig Mark haben, und das würde bei uns niemand für einen so einfachen Band ohne Goldpressung ausgeben. — Nun kostete aber das Original sechs bis achthundert Franken. Daß bei uns derartige Leistungen nicht möglich sind, liegt nicht an den Handwerkern: die vorzüglichsten Buchbinder in Paris waren bis vor kurzem Deutsche oder hatten deutsche Arbeiter. Am Publikum liegt es, das keine Anforderungen zu stellen vermag. Wer tausend Mark für einen Band ausgibt, der weiß auch zu schätzen, ob er für sein Geld bekommt, was er beanspruchen kann.

Verstehen Sie mich nicht falsch; ich will Sie nicht zu Extravaganzen verführen. Bedenken Sie aber das eine: diese höchsten Leistungen bestimmen das Durchschnittsniveau. In Frankreich hat der Buchhandel es noch niemals wagen dürfen, die Millionen barbarischer Kalikobände in schreienden Anilinfarben mit wilder Vergoldung auf den Markt zu werfen, in deren Gewand wir unsere Klassiker selbst in den reichsten Häusern antreffen. Das mindeste ist bei unseren Nachbarn der Band, den wir Halbfranz nennen, jede gute Bibliothek ist, wie vor hundert Jahren auch bei uns, ganz in Leder gebunden. Dies ist nur ein Beispiel. Ähnliches gilt von allen Gebieten der Industrie und auch von der höheren Kunst. — Mag nun auch unsere Sitte, den nicht für voll anzusehen, der in keiner Berufsarbeit tätig ist, für die ethische Entwicklung eine tüchtigere Basis abgeben, so läßt sich doch nicht leugnen, daß der berufslose vornehme Franzose als Liebhaber und Sammler sich einer Arbeit unterzogen hat, die unter andern Lebensverhältnissen nicht geleistet werden konnte. Sein Werk ist der hohe Stand der französischen Kunstindustrie, denn er hat die Ansprüche gestellt. Wir werden mit diesem Faktor nicht zu rechnen haben, wohl aber können wir den Maßstab anlegen, den er geliefert hat.

Aber vorläufig denkt unsere gesamte Kunstproduktion noch immer viel zu wenig an den Markt in der Heimat und viel zu sehr an die Ausfuhr und leider oft in erster Linie an die Ausfuhr. Bei den Franzosen, und zum Teil auch bei den Engländern, bleibt das Beste in der Heimat.

Wenn in Amerika ein Kunstzoll eingeführt wird, gibt es in unseren deutschen Kunststädten einen Notstand. Deutsche Künstler mit berühmten Namen reisen ins Ausland, um sich ein Absatzgebiet zu erschließen, während die englischen Künstler unserem Kunstverein, der zu seiner Ausstellung gern Bilder von ihnen gehabt hätte, antworteten: „Nur wenn die Bilder fest bestellt werden.“ Sie brauchen nicht für das Ausland zu arbeiten.

Diesen Zuständen muß ein Ziel gesetzt werden. Es hat noch nie eine Kunstblüte gegeben, die sich auf die Ausfuhr gegründet hätte, der

Export war immer die Prämie der innerhalb des Volkstums entwickeltesten Leistung der Kunst. Denken Sie nur einmal an Japan oder, um ein Beispiel aus früherer Zeit zu wählen, an die Niederlande, an Frankreich, die italienischen Stadtrepubliken.

Wir müssen dahin streben, daß auch bei uns und für uns selbst die höchsten Leistungen möglich werden. So ungeheuerlich uns die Preise klingen, die ein gebildeter Franzose für moderne Kunstgegenstände, namentlich für Erzeugnisse der Kunstindustrie, zahlt, sie sind die Gradmesser einer hochentwickelten Produktion. Wo die allerhöchsten Ansprüche überhaupt nicht erhoben werden, da muß das Niveau niedrig bleiben. Unser Ziel zu erreichen, gibt es jetzt nur einen Weg: die Empfindung und Selbständigkeit des kaufenden Publikums stärken.

Für uns in Hamburg liegt die Veranlassung dazu diesen Augenblick noch ernster als irgendwo sonst in Deutschland. Wir stehen vor der ungeheuren Umwälzung des Zollanschlusses. Unserer Kunstproduktion, die bis jetzt für Deutschland eine ausländische ist, steht der deutsche Markt offen — zum ersten Male. Da handelt es sich um ein sehr ernstes Entweder-Oder. Sind wir imstande, eine gediegene, leistungsfähige Produktion für unsere eigenen Bedürfnisse zu erziehen, so wird unsere Industrie den Wettbewerb auf dem inländischen Markte aushalten. Wenn wir nicht darauf ausgehen, bei uns selber und für uns selber das Beste zu erzeugen, so werden uns die rüstigeren Städte des Inlandes vollkommen unterjochen. Man werfe mir nicht ein: Wir brauchen keine Kunstproduktion, Hamburgs Lebensnerv ist der Handel, alles andere kommt daneben wenig in Betracht. Das ist grundverkehrt. Der Hamburgische Staat gehört nach seiner Einwohnerzahl mit den deutschen Großherzogtümern in eine Reihe und folgt, was die Zahl der wohlhabenden, einsichtigen Bürger anlangt, nahe auf die Königsreiche, das dürfen wir nicht vergessen: Ein solcher Organismus kann nicht gedeihen, wenn die Lebenskraft wichtiger Glieder unterbunden wird. — Es wäre etwas anderes, wenn die Stadt einem größeren Staate angehörte, dann könnte sie sich damit begnügen, dessen Handelsorgan zu sein und anderen Städten die eigentliche Kulturarbeit über-

lassen. Aber Hamburg ist ein selbständiger Staat und hat dessen allseitige Verpflichtungen. Hamburgs Kunstindustrie stand noch vor hundert Jahren obenan in Deutschland. Wir haben heute für die weitere Entwicklung den Untergrund einer bis in tiefere Schichten hinein wohlhabenden Bevölkerung. Weshalb diesen großen Vorteil nicht ausnutzen?

* * *

Eins der Mittel, uns den Käufer zu Hause zu erziehen, bietet uns die Schule. Wir dürfen uns allerdings kein unmittelbares Ergebnis versprechen und müssen uns hüten, zu hoch anzuschlagen, was sich auf dem Wege erreichen läßt. Aber ich bin fest überzeugt, es läßt sich außerordentlich viel wirken, wenn die Arbeit praktisch angefaßt und eingerichtet wird. Wir müssen nur nichts Verlehrtes wollen. Kenner lassen sich in der Schule nicht erziehen. Kunstgeschichtliches Wissen wird schnell vergessen, nützt so gut wie nichts und kann sogar dem Deutschen unter Umständen höchst schädlich sein. Wir müssen dem Schüler Unverlierbares mitgeben, das in ihm weiterarbeitet. Dazu gehört zuallererst die Fähigkeit, anzuschauen, die Freude an dem Einfachen, Gediegenen, Sachgemäßen. Durch die aufmerksame Betrachtung einer kleinen Anzahl von Kunstwerken, die der Schüler ganz in sich aufnehmen muß, ist sein Interesse zu wecken. Mit dieser bloßen Anregung, anschauend zu genießen, ist schon unendlich viel gewonnen. Wer hat nicht an sich erlebt, welche Kraft in dem Wort eines anregenden Lehrers liegt!

Wenn auch während der ganzen Schulzeit das hohe Ziel nicht darf aus dem Auge verloren werden, so fällt doch die Hauptaufgabe auf die Zeit vom zwölften bis zum fünfzehnten Lebensjahr. In diesem Alter muß jedoch für alle Schulen im wesentlichen nach denselben Grundsätzen verfahren werden. Der bildenden Kunst gegenüber macht hier der Bildungsunterschied zwischen Mädchen und Knaben, zwischen dem Zögling der Volksschule und dem Gymnasiasten keinen wesentlichen Unterschied, da es auf das bei allen gleich schwach entwickelte Anschauungsvermögen ankommt.

Es fragt sich, was sollen die Schüler bis zum Alter von fünfzehen Jahren anschauen? Ich glaube, im wesentlichen nur moderne Kunst. Wir wollen, soweit es angeht, das kommende Geschlecht dazu erziehen, daß es in seiner Zeit lebt und nicht durch die Gedanken an die Vergangenheit sich von der Gegenwart abziehen läßt. Aber wir müssen uns auch wieder vor der Einseitigkeit hüten. Der Schüler soll Ehrfurcht vor den Werken der älteren Epochen behalten. Wir tun bei uns in Hamburg sicher am besten, wenn wir uns an das in öffentlichem Besiz vorhandene Material halten. Das ist wesentlich modern. Viel besitzen wir ja nicht; aber für die Erziehung kommt es in erster Linie auf eine gründliche Kenntnis eines weniger umfangreichen Stoffes an.

Bei der Betrachtung der Architekturdenkmale scheint mir besonders nötig, zu betonen, daß man mit der Sachkenntnis und nicht mit dem Wortwissen anzufangen hat. Vor dem Bauwerk soll der Schüler erkennen, was eine Säule bedeutet, soll er Basis, Schaft und Kapitell unterscheiden lernen, soll er die Bedeutung der konstruktiv und der dekorativ verwendeten Säule herausfinden. Erst wenn er selber die Entdeckung gemacht hat, wie viele Grundformen des Kapitells es gibt, und sie selbständig unterscheiden kann, darf er ihre Namen erfahren. Ebenso hat er die Bedeutung des Gebälks, die Funktion der Profile, und die Rolle, welche die Proportion spielt, selbständig zu finden. Es muß in ihm die Fähigkeit erweckt werden, eine zusammengesetzte Erscheinung zu zergliedern. Die Kenntnis der antiken Säulenordnungen halte ich für den Schüler bis zum fünfzehnten Jahr für überflüssig. Aber das Wesen des gotischen Stils im Gegensatz zu den Stilarten, die sich aus der Renaissance entwickelt haben, läßt sich unschwer an den Bauwerken auch dem Schüler klarmachen.

Geradezu verwerflich scheint mir die Verwendung von Abbildungen, wo sie nicht lediglich als Erläuterung beim Unterricht in der Geschichte oder der Geographie verwendet werden, denn sie enthalten die Hauptsache nicht und verführen zum oberflächlichen Sehen, da nichts einzelnes genügend beobachtet werden kann. — Beim Besuch der ein-

zelen Bauwerke sollte man sich streng zur Regel machen, der Kritik sich zu enthalten, damit nicht die ohnehin bei uns Deutschen vorhandene Neigung zum Besserwissen Nahrung erhält. Unter unsern Baudekmälern stehen unsere Kirchen obenan. Sie sind gar nicht so unbedeutend als Bauwerke und so arm an Kunstschätzen, wie wir anzunehmen pflegen. Der Innenraum der Katharinenkirche mit ihrer prächtigen Orgel ist von hoher malerischer Schönheit; an der gediegenen Nikolai-Kirche läßt sich der Charakter des gotischen Hausteinbaues, an den zahlreichen neuen Kirchen der des gotischen Backsteinbaues erkennen. Was für ein hochbedeutendes Bauwerk die schönste protestantische Kirche Deutschlands, die Große Michaeliskirche, ist, sollte jeder Hamburger aus eigener Anschauung verstanden haben. Nächst den Kirchen werden dann die bedeutendsten öffentlichen Gebäude aus älterer und neuerer Zeit besucht und eingehend besehen. Das Stadthaus mit seinem hübschen Treppenhause, die Börse, das neue Justizgebäude, die Hafengebauten usw. Auch die monumentalen Brücken gehören in den Bereich des mit den Schülern Anzuschauenden, namentlich die Reesendammsbrücke mit der Kleinen Alster und deren malerischer Freitreppe.

Im Zusammenhange damit haben wir in den Kindern die Entdeckung für die malerische Schönheit unserer Heimat zu wecken. Es sind die Typen der kaum in einer anderen Stadt so mannigfaltig gestalteten Stadtteile aufzusuchen und zu vergleichen, die Alsterpartien, die Gartenstraßen in Hamm oder Harvestehude, die Straßen im Katharinenkirchspiel mit ihren ehrwürdigen, künstlerisch geschmückten Kaufmannshäusern; die Speicherstraßen der Fleeten mit ihrer ewig wechselnden Beleuchtung, die malerischen Fachwerkbauten der alten Arbeiterviertel, das Hafenquartier; die malerische Erscheinung aller dieser Stadtteile muß der heranwachsenden Generation ins Bewußtsein gebracht werden.

Wie weit bei dieser Gelegenheit der Lehrer den künstlerischen Charakter der Landschaft den Schülern klarmachen kann, das hängt von seinem eigenen Verständnis ab. Es sollte jedoch in jedem Falle zu einer eingehenden Betrachtung und womöglich Analyse der Erscheinungen angeregt werden.

Auf die Betrachtung der Architektur und der Landschaft folgt der Besuch der Museen. Die hohe Bedeutung des Museums für Kunst und Gewerbe, das die hingebende Arbeit Justus Brinckmanns geschaffen hat, wird von der Bevölkerung noch gar nicht genug gewürdigt. Sie alle kennen zum Beispiel das zierliche kleine Fredenhagensche Zimmer in Lübeck, auf dessen Besitz die Stadt mit Recht so stolz ist. Ich möchte aber wohl einmal wissen, wie vielen Hamburgern bewußt geworden ist, daß unser Gewerbemuseum aus einem alten Hamburger Patrizierhause einen großen Saal besitzt mit geschnitzten Vertäfelungen, an die keine geringere Arbeit gewendet, und deren absoluter Kunstwert den des Fredenhagenschen Zimmers eher noch überragt. Bieweit bei den vielfach kleinen und zierlichen Gegenständen des Kunstgewerbes ins Einzelne zu gehen ist, das muß die Erfahrung lehren. Es empfiehlt sich jedoch, in der Auswahl sehr vorsichtig zu sein und weniger auf die Prunkstücke Gewicht zu legen, als auf die einfachen, gediegenen Leistungen, die in ihrer Schlichtheit als Vorbild dienen können, und an deren Betrachtung sich der Sinn für die Sachlichkeit wecken läßt.

Weit leichter läßt sich in der Gemäldegalerie im voraus der Weg erkennen. Als Ziel möchte ich die eingehende Betrachtung von etwa fünfzig Bildern bezeichnen. Wir haben seit einigen Monaten Versuche angestellt über die Art, mit größeren Klassen Gemälde zu besetzen, und haben die Gewißheit gewonnen, daß diese Vorschläge ohne Schwierigkeit auszuführen sind. Auch hier soll dem Schüler nicht etwa ein Vortrag gehalten werden; wir fragen ihn vielmehr auf das eindringlichste aus über das, was er selber sieht, genau wie vor der Architektur. Er soll dabei lernen, über die Gruppierung der Figuren, über die Bewegung jeder einzelnen und ihren Anteil an dem Vorgang, über die Verteilung der Farben und des Lichtes Rechenschaft zu geben. Im wesentlichen sollen nur moderne Bilder gesehen werden; von den Werken älterer Meister sind jedenfalls nur ganz frisch erhaltene hereinzuziehen. Bieweit der Inhalt des Kupferstichkabinetts zu berücksichtigen ist, möchte ich jetzt noch nicht zu bestimmen versuchen. Doch sollte ich meinen, daß in Rücksicht auf das große Quantum

Kunstleistung, das heutzutage selbst den unteren Klassen durch die illustrierten Blätter zugeführt wird, den Schülern die Augen über das Wesen des Kupferstichs und des Holzschnitts geöffnet werden müssen. Aber, wie gesagt, es kommt heute noch nicht darauf an, überall Einzelschlüsse zu machen. Wir wollen erst an den Hauptpunkten einsehen; wie weit wir gehen können, wird die Praxis lehren.

Nur in einem Punkt werden wir gezwungen sein, mit den vorgerückteren Schülern noch hinauszugehen über den Kreis dessen, was die nächste Heimat bietet. Hamburg hat die Denkmale seiner mittelalterlichen Kultur fast alle zerstört. Wir haben keinen Dom, kein Kloster, kein altes Tor. Aber Lübeck und Bremen, die so viele Jahrhunderte her unsere treuen Genossen sind, haben sich herrliche Zeugnisse ihrer Vergangenheit bewahrt. Sie müssen uns aushelfen. Nicht ohne Beschämung erinnere ich mich eines Erlebnisses, das ich als junger Mensch in Lübeck hatte. Ich traf dort mit einem gebildeten Norweger in der Marienkirche zusammen und sah staunend, mit welcher Ehrfurcht er die Denkmale der alten lübschen Macht betrachtete. Er wußte überall Bescheid, konnte überall Auskunft geben, hatte überall Daten und Tatsachen bei der Hand. Ihm, dem Ausländer, war die alte Bezwingerin des Nordens in ihrer gewaltigen Bedeutung gegenwärtig, und ich, als Hansseat, hatte überall nur die Glocken läuten hören und mußte mich von einem Ausländer in der nächsten Heimat führen lassen. Es ist gar nicht schwer, mit den Schülern der Oberklassen an einem langen Ferientage im Sommer die Denkmale Lübecks durchzugehen. Die Reisekosten machen keine Schwierigkeit, da in solchen Fällen die Eisenbahnverwaltung das größte Entgegenkommen zeigt. Für Bremen und Lüneburg, die so wenigen Hamburgern bekannt sind, gilt daselbe. Sie, meine Damen und Herren, brauche ich nicht darauf aufmerksam zu machen, wie mannigfaltig befruchtend derartige Ausflüge auf das jugendliche Gemüt wirken. In unserer Zeit mit ihren weltumspannenden Interessen können wir nicht genug Wert darauf legen, daß das heranwachsende Geschlecht seine engere Heimat genau kennen und lieben lernt. Es soll durch tiefere Er-

kenntnis, tausend freudige Erinnerungen mit ihr verwachsen, um sich nachher zu Hause fühlen zu können. Wir müssen mit allen Mitteln ein Geschlecht zu erziehen suchen, das wieder mit Stolz und Freude auch der engeren Heimat angehört. Daß eine Empfindung für den engeren hanseatischen Zusammenhang mit unseren alten Bundesgenossen Lübeck und Bremen geweckt wird, möchte ich dabei besonders hoch anschlagen.

Dies ist in den Umrissen der Stoff, mit dem ich den Schüler bekannt machen und an dessen Anschauung ich seine Empfindung für die Kunst bilden möchte.

Im Grundsatz habe ich bisher überall Zustimmung gefunden. Bei der Einführung in die Praxis müssen wir uns hüten, zuviel auf einmal zu wollen. Noch einmal: unser Ziel soll nicht die Mitteilung eines zu memorierenden Stoffes sein, sondern die Ausbildung der Fähigkeit, Kunstwerke anzuschauen. Das ist die Grundlage für das Verständnis der Kunst, und das geht nicht verloren. Wenn der Schüler ins Leben tritt, kann er dann, soweit es seine persönliche Begabung und seine äußere Lage gestattet, auf eigenen Füßen weitergehen. Aber die Verteilung des Stoffes auf die verschiedenen Lehrfächer möchte ich noch keine näheren Vorschläge machen. Der Hauptsache nach dürfte er dem Zeichenunterricht zufallen; ist doch der Zeichenlehrer seiner besonderen Bildung nach der berufene Träger. Wieweit andere Fächer, etwa der deutsche Aufsatz, an der Verarbeitung teilnehmen, muß die Praxis ergeben. Wenn sich in der Oberklasse ein rationeller Unterricht in der Heimatkunde einführen ließe, so würde dieser einen wichtigen Anteil zu übernehmen haben.

Sie werden längst im stillen den Einwurf an mich gerichtet haben: „Das ist alles recht gut, aber wie steht es um die Bildung der Lehrer? Denn sie müssen doch zuerst in sich aufgenommen und verarbeitet haben, was sie weiterverbreiten sollen. Und in der Lehrerbildung hat bisher die Kunst keine Stelle gehabt.“ —

Die Verwaltung der Kunsthalle hat diese Schwierigkeit vorausgesehen und wird für den gesamten oben dargelegten Stoff mit

Einführungskursen für die Lehrer den Anfang machen. Mit der Oberklasse der Seminaristen ist dies bereits geschehen.

Großen Wert legen wir auf die künstlerische Erziehung der Frauen. Man hat mich oft gefragt, ob es mir bei meinen Vorlesungen in der Galerie Befriedigung gewähre, vor einem Publikum zu sprechen, das zu zwei Dritteln aus Frauen bestände, und jedesmal erregte meine bejahende Antwort ungläubiges Erstaunen. Man pflegt den Drang nach eigener Bildung, der seit einigen Jahrzehnten die Frauenwelt ergriffen hat, nicht ernsthaft zu nehmen. Aber man sollte die Bedeutung dieser wichtigen Erscheinung nicht verkennen. Es ist doch ohne weiteres klar, daß die Frage unserer Frauenerziehung für die Bildung der künftigen Generation von der höchsten Wichtigkeit werden kann. Sollte es sich da nicht empfehlen, daß wir, statt zu spotten und den Dingen ihren Lauf zu lassen, den Bildungsseifer der Frauen als den kräftigen Hebel erkennen? Denn alle Neigungen, welche heute die Frauen annehmen, werden von der kommenden Generation mit der Muttermilch eingesogen. Was unsern Fall anlangt, so wird die künftige Mutter oder Erzieherin, die sehen gelernt hat, auch ohne besondere Absicht ein Geschlecht von sehenden, anschauend genießenden Menschen heranzubilden.

Das kommende Geschlecht, hochgeehrte Anwesende, geht durch Ihre Hände und wird sein, was Sie aus ihm machen. Nicht allein die Gesittung, auch der materielle Wohlstand der Zukunft wird mitbedingt durch die Neigungen, die Sie erwecken. Daraus erwächst für Sie der Kunst gegenüber die Verpflichtung, Ihre eigene Empfindung zu reinigen und zu stärken. Namen, Daten und Anekdoten tun es nicht. Nur, was Sie in sich erlebt haben, können Sie fruchtbar machen, nur soweit Sie sich selbst erzogen, nicht nur unterrichtet haben, können Sie andere erziehen. Sie dürfen auch nicht bei der modernen Kunst stehenbleiben. Ihr Verständnis muß sich erweitern auf die Erzeugnisse aller Epochen, die einmal große Kunst besessen haben. Dem Lehrer die Wege zu ebnen, wird die Kunsthalle als eine ihrer vornehmsten Pflichten ansehen.

Die Einheit der künstlerischen Erziehung

Ansprache am zweiten Kunstziehungstage 1903

Es ist ein Verhängnis, daß alle dauernden Einrichtungen, die das Menschengeschlecht in den Dienst des Lebens stellt, die Neigung haben, im Laufe der Zeit sich selber Zweck zu werden. Wozu sie ursprünglich bestimmt waren, gerät in Vergessenheit, denn die Menschen, in deren Hände die Ausübung gelegt war, wachsen zu einem Stande zusammen, der sich absondert, im Gefühl eigenen Rechts sich dem Volke gegenüberstellt und sich endlich, wenn seine Macht herangewachsen ist, aus Helfern in Herren verwandelt. Alles, was an der Kirche und am Staat immer wieder verbesserungsbedürftig erscheint, wächst im letzten Grunde aus dieser Wurzel.

Auch die Schule ist dem lastenden Gesez unterworfen. Freilich nicht in der Theorie, die mit dem Spruche: „Nicht für die Schule, sondern für das Leben“ als mit uralter Selbsterkenntnis prunkt, wohl aber in der Praxis, die sich so leicht bereit zeigt, es umgekehrt zu halten. Die Schule ist in ihrer heutigen Gestalt nur noch nicht alt genug, sonst hätte sie noch viel gründlicher vergessen, wozu sie da ist.

Im Gedächtnis des heute wirkenden Männergeschlechts — die Frauen sind wohl im ganzen besser daran — steht das Bild der Schule mit hartem Medusenantlitz. Wer von ihr spricht, dem fliegt kein Lächeln der Erinnerung an eine gütige Mutter über die Züge, er schaudert zusammen wie vor einem Nachtmahr, der ihn gequält hat. Wenn ein Schuljunge in Deutschland rote Wangen und frühliche Augen hat, die seinem Alter zukommen, sieht man ihn verwundert an und fragt nach Gründen, weil es nicht natürlich erscheint.

Aber dabei begnügt man sich mit Berwünschungen und Klagen.

Wer legt ernstlich Hand an, daß die heutige Jugend und die kommenden Geschlechter es besser haben und wieder erfahren, was Glück und Freiheit bedeuten? Wo sonst Mißstände fühlbar werden, treten tatkräftige Männer und Frauen zusammen, um zu steuern und zu bessern. Wir haben Tierschutzvereine bis in die Dörfer, aber wer hat von einem Elternverein für Schulreform gehört? Die Schule überläßt man den reglementierenden Behörden und den Lehrern, als ob das Schicksal der Jugend niemand sonst etwas angehe. Was eine verständige und gutwillige Mitarbeit der Laien zu bieten hätte, ist der Schule bisher noch nicht zugute gekommen.

Die Behörden arbeiten für sich. Die Lehrer stehen allein und oft im Gegensatz zu den Behörden. Die Eltern haben weder mit den Lehrern noch mit den Behörden Fühlung. Wo Einheit und Einmütigkeit herrschen sollten, starrt Zerklüftung. Sogar der Lehrerstand an sich zerfällt in Gruppen, die sich nicht mehr verstehen und deshalb wohl gar befehlen. Ich denke nicht an den Gegensatz der höheren Lehrer und der Volksschullehrer, die sich durch den Abstand einer Welt geschieden fühlen, und denen es so schwer fällt, sich gegenseitig gelten zu lassen. Unter den höheren Lehrern verstehen sich kaum noch die Vertreter der klassischen und die der neueren Sprachen; von dem Verhältnis der Philologen zu den Naturwissenschaftlern gar nicht zu reden. Wer wüßte nicht aus eigener Erinnerung bittere oder ergötzliche Dinge von den Äußerungen dieser inneren Feindseligkeit zu berichten. Es ist denn auch kein Wunder, daß diese Zerklüftung im Unterricht selbst wieder erscheint. Jedes Fach ist wie mit einer hohen Mauer umgeben, hinter der es behandelt wird, als wäre es allein auf der Welt. Es wird unterrichtet, als wären die Schüler für die einzelnen Unterrichtsgegenstände da, oder als ob der menschliche Geist von Natur in Fächer geteilt wäre, die den einzelnen Wissenschaften entsprächen.

Das Höhere ist nicht die Wissenschaft, nicht das Fach, nicht der Lehrstoff, sondern die Seele.

Wenn wir uns gegen gewisse Uebelstände im Schulwesen wenden,

so werden wir nicht einen Augenblick verkennen, was die Schule, noch was die deutsche Lehrerschaft des neunzehnten Jahrhunderts Positives geleistet hat, und wir sind weit davon entfernt, für Zustände, die im letzten Grunde mit Fehlern unseres Volkscharakters zusammenhängen, Schuldige zu suchen. Daß wir in unseren Absichten eins sind mit der deutschen Lehrerschaft, das hat die Aussprache dieser Tage wiederum klargestellt. Das Schärffste, was gegen die herrschenden Zustände gesagt wurde, ist aus dem Munde der Lehrer gekommen.

Darin sehen wir gerade das Neue und die innere Notwendigkeit der Kunsterziehungstage, daß sie zum erstenmal Vertreter der Regierungsbehörden, Lehrer und Laien zu einer Beratung über die tiefsten Probleme der Erziehung vereinigen. Ein solches Forum haben wir nicht gekannt. Lehrer haben unter sich verhandelt, Lehrer und Vertreter der Behörden gemeinsam beraten. Hier aber tritt zum erstenmal als die notwendige Ergänzung das Laienelement hinzu. Noch vor einem Jahrzehnt wäre das wohl undenkbar gewesen, daß Vertreter der Regierung, der Stadtverwaltungen, Hochschullehrer und Volksschullehrer, Gymnasiallehrer, Künstler und Dichter sich zu gemeinsamer Aussprache über Erziehungsfragen vereinigt hätten.

Die Anregung dazu ist nur zufällig von einem der Kreise, dem der Vertreter der bildenden Kunst, ausgegangen. Auf allen Gebieten war nach langer Vorbereitung die Zeit zur gemeinsamen Beratung gekommen, und es bedurfte nur eines Rufes, um die zerstreuten Kräfte um den Mittelpunkt des Kunsterziehungstags zusammenzulocken.

Da sich jede Tagung nur mit einem Ausschnitt beschäftigen kann, erscheint es geboten, immer wieder darauf hinzuweisen, daß wir das Ganze der Schule im Auge haben. Es handelt sich nicht darum, die Schule mit neuen Stoffen zu belasten, wo sie unter der Last des Stoffes schon fast zusammenbricht, sondern ein neues Unterrichtsprinzip zu beraten, das, wie Geheimrat Brandt auf der Dresdener Tagung so überzeugend dargelegt hat, nicht für diesen oder jenen Unterrichtsgegenstand, sondern für die ganze Erziehung gilt.

Der erste Kunsterziehungstag in Dresden 1901 hat die bildende Kunst behandelt. Der zweite ist unserer Muttersprache und unserer Dichtung gewidmet. Der dritte wird sich mit der Musik und der Gymnastik beschäftigen.

Diese Ausdehnung und Einteilung lag von vornherein im Plane. Da aber an einem einzelnen Punkte eingesezt wurde, ist der Hinweis auf das Ganze hier und da überhört worden, und es darf deshalb nicht wundernehmen, daß die Absichten des Kunsterziehungstags gelegentlich verkannt und mißdeutet wurden. Wer eine Zeitlang an irgendeiner Stätte mitgewirkt hat, weiß aus Erfahrung, daß nichts so schwer verstanden wird wie ganz einfache Gedanken.

Trotz der bündigsten Erklärungen hat schon das Wort Kunsterziehungstag angestoßen. Es ist ja in der Tat keine erschöpfende, unmißdeutbare Bezeichnung, und wir haben uns so lange gesträubt, das Wort zu gebrauchen, bis wir überzeugt waren, daß wir kein besseres fänden. Vielen wäre es lieber gewesen, schlankweg Deutscher Erziehungstag zu sagen. Aber das wäre für den Anfang zu umfassend gewesen, und es erschien uns geboten, den Ausgangspunkt auch in der Bezeichnung unserer Tagungen zu betonen.

Von vielen Seiten ist es bemängelt worden, daß wir keine Thesen zur Annahme empfehlen und keine Resolutionen fassen. Trotz aller Vorschläge und Ratschläge sind wir auch diesmal davon nicht abgewichen, und wir glauben gute Gründe zu haben. Was wir anstreben, ist eine ruhige, sachliche Aussprache. Wer eine Ansicht oder Erfahrung mitzuteilen hat, soll sich ungehindert aussprechen, selbst auf die Gefahr hin, daß dem Kunsterziehungstag vorgeworfen wird, er habe es zu keiner Einigung gebracht, die Meinungen ständen einander schroff gegenüber. Wer genau zuhört, wird sich wundern, daß wir uns in den Grundsätzen einig oder doch sehr nahe sind. Resolutionen aber sind ein trügerisches und vielleicht gefährliches Ergebnis. Ihr Zustandekommen hängt von unberechenbaren Zufällen ab, ihre Beratung pflegt kostbare Zeit zu rauben. Und wenn sie unter Dach sind, bringen sie uns sichereren Gewinn und die sichere Gefahr, daß sie als eine Art Zwang

aufgefaßt werden können. Wir wollen weder einen Druck ausüben, noch die Täuschung erwecken, daß wir in allem einig sind.

Doch die Bemängelungen von Namen und Einrichtungen der Kunst-erziehungstage treffen nur Außerlichkeiten, die so oder so ausfallen können, ohne daß die Sache sich ändert. Es gibt aber Einwürfe, die an den Kern rühren, und die wir deshalb sehr ernst nehmen müssen.

Mit den Erinnerungen an die Schulzeit hängen alle die Bedenken zusammen, die sich gegen den Lehrer als den Vermittler künstlerischer Bildung richten. Ruhige, bedeutende und an sich wohlwollende Männer von reifem Verständnis denken mit Beklemmung daran, daß der Schule das letzte Gebiet, an das ihre Hand noch nicht gerührt hatte, das der Kunst, nun ausgeliefert werden solle. Sie werde auch hier alle Keime töten. Habe nicht die schulmäßige Behandlung der Religion, der Religionsunterricht, wesentlich mitgewirkt, die religiöse Empfindung und Sehnsucht zu töten und damit ein irreligiöses Geschlecht zu erziehen? Trage nicht die schulmäßige Behandlung unserer Dichter die Hauptschuld, daß unser Volk sich von ihnen abgewandt habe? — Habe die Schule es bisher vermocht, eine freudige Liebe zur Muttersprache zu erwecken und zu pflegen, oder sei sie nicht vielmehr mit-schuldig an der Gleichgültigkeit, Gefühllosigkeit und Verständnislosigkeit, mit der alle Schichten unseres Volkes das kostbare Gut der Muttersprache behandeln? Sei es nicht auffallend, daß das deutsche Volk seine alten Volkslieder nicht mehr singe, seit sie in der Schule gelernt werden? Und für die weitverbreitete Abneigung gegen körperliche Übungen müsse man den Turnunterricht mit verantwortlich machen. Nun wolle man dem Kinde und damit dem kommenden Geschlecht auf dem gleichen Wege, der es irreligiös und sprachlos gemacht habe, der ihm Dichtung, Volkslied und Gymnastik verehelt habe, auch alle unbefangene Freude an der Kunst rauben.

Zugegeben, daß die Vorwürfe nicht ganz ohne Grund erhoben werden, folgt denn daraus, daß wir uns in die Unzuträglichkeiten ergeben sollen wie in schlechtes Wetter, über das wir keine Macht haben?

Daß die Mängel zu beseitigen sind, beweist innerhalb der herrschenden Zustände die Wirksamkeit einzelner hervorragender Lehrer. Wer von uns hat nicht die Erinnerung an eine Lehrerpersönlichkeit, deren Macht selbst dem gering Begabten ein Fach, wie die Mathematik, lieb machen konnte? Diese begnadeten Lehrer wirken nicht durch methodische Kniffe und sind nicht etwa nur besonders geeignete Behälter für den Unterrichtsstoff, sie schaffen durch ihre lebendige Kraft, mit der sie Kräfte wecken. Nur darin liegt das Geheimnis ihrer Macht. Und in der Beobachtung ihres Wesens und Wirkens lernen wir erkennen, wo in unserem Schulwesen die Fehlerquelle steckt: Die Schule geht vom Stoffe aus und bleibt am Stoffe kleben. Sie sollte von der Kraft ausgehen und Kräfte entwickeln, dann würde sie noch viel mehr Stoff als heute und würde ihn spielend bewältigen. Die Schule zielt, weil sie vom Lehrstoff hypnotisiert wird, auf Richtigkeit ab, ihr Ziel sollte Wertigkeit (Qualität) sein, das ist das Höchste und schließt die mechanische Richtigkeit ein, soweit nicht ebensogut darauf verzichtet werden kann. Mit ihrer ausschließlichen Sorge um den Lehrstoff hat die Schule satt gemacht. Sie sollte hungrig machen.

Das ist nicht durch Reglemente und lernbare Methodik zu erreichen. Unterrichten, erziehen ist eine Kunst; der Lehrer sollte eine künstlerische Persönlichkeit sein, und alle Lehrer, deren wir leuchtenden Blickes aus unserer eigenen Kindheit gedenken, sind es gewesen. Zum Lehrerberuf gehört eine besondere Begabung. Wer sie nicht in sich fühlt, sollte die Hand davon lassen, er würde sich und seine Schüler unglücklich machen. Aber die Frage nach der Begabung ist bei der Zulassung zum Lehrerberuf noch nicht üblich, und die Erfahrung lehrt immer wieder, daß ganz oder halb unbewußt sehr geringschätzende Vorstellungen herrschen. Ich habe mehr als einmal erlebt, daß, wenn ein als Mensch hervorragender Lehrer in einer Gesellschaft von Männern anderer Berufe Aufsehen erregt hatte, nachher Äußerungen laut wurden, die das allgemeine Vorurteil grell beleuchteten. Wie schade, daß er Lehrer ist, hieß es. Er ist ja viel zu gut dafür. Ja, es ist oft genug vorgekommen, daß aus diesem Gefühl heraus der Versuch

gemacht wurde, einen Lehrer, dessen Charakter und Begabung Eindruck gemacht hatten, in einen anderen Beruf zu „befördern“. Wie ein Schuljunge, der gesund und frisch ist, in Deutschland den Eindruck des Ungehörigen macht, so pflegt ein Lehrer von freiem heiteren Wesen und überragendem Geist und Charakter auch in den herrschenden Ständen als ein Widersinn zu wirken.

Derartige Beobachtungen und Erfahrungen lassen erraten, wie selten die herrschende Gesellschaft in Deutschland mit dem Lehrerstand in Berührung kommt, welche Vorurteile ihren Blick trüben und wie wenig sie sich bisher um die Schicksalsfrage der modernen Völker, das Problem der Jugendziehung in und außer der Schule gekümmert hat.

Die Einheit der künstlerischen Erziehung, die nicht als ein äußerliches Schmuckstück für Festtage gedacht ist, sondern als eine das Leben gestaltende Entwicklung der künstlerischen Anlagen, liegt zuoberst in der Persönlichkeit des Lehrers. Was er im Schüler ausbilden will, muß zuerst in ihm selbst Leben und Gestalt gewonnen haben. Auf Unterricht kann man sich von Tag zu Tag vorbereiten, auf die Ausübung einer erzieherischen Tätigkeit nicht. Nicht energisch genug können wir betonen, daß bei jeder Art künstlerischer Erziehung der gute Wille, der nicht nach der Befähigung fragt und auf Grund eifertiger „Vorbereitung“ hastig ans Werk geht, nur Unheil anrichtet.

Alle Schulreform sollte bei der Auswahl und Bildung der Lehrkräfte einsehen. Nur wenn wir den Lehrer als Künstler auffassen und ihn als Künstler wirken lassen, werden die Übelstände verschwinden, die heute mit Mißtrauen gegen die Schule erfüllen. Nur der Lehrer kann die Schule retten. Dazu gehört aber auch, daß ihm die Stellung bereitet wird, die ihm gebührt. Wer von denen, auf die es ankommt, wird Lehrer werden wollen, wenn er, auch bei hoher Begabung und Leistung, hinter dem ungebildetsten und unfähigsten der Angehörigen einer der herrschenden Kasten, deren künstlerische Organisation und Macht alle ihre Mitglieder trägt, zurücktreten muß?

Da wir das Wesentliche vom Lehrer erwarten, geben wir uns

nicht der Täuschung hin, daß praktische Ergebnisse von heute auf morgen erreicht werden können. Wir glauben auch nicht, daß es im einzelnen ohne Mißgriffe und Irrtümer abgehen wird. Aber wir lassen uns dadurch nicht abhalten, Hand anzulegen, wo wir es vermögen.

Wir kommen aber nicht nur mit der Kritik des Bestehenden, sondern mit ganz bestimmten Vorschlägen.

Im Mittelpunkt des gesamten Erziehungswesens steht für uns die Entwicklung der Kräfte, nicht die Anfüllung mit Lehrstoffen oder die mechanische Erreichung eines Klassenziels.

Auf den Gebieten, die von den drei Erziehungstagen behandelt werden, sehen wir Ausgang und Ziel in der Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit, das heißt der gestaltenden Kräfte. Von allem Anfang an haben wir diese Forderung erhoben, zuerst mit ausdrücklichen Worten in der Broschüre „Versuche und Ergebnisse“, die 1899 von der Hamburger Lehrervereinigung herausgegeben wurde.

Die Ausdrucksfähigkeit ist eine natürliche Kraft und Gabe des Kindes, die es von der ersten Dämmerung des Bewußtseins an besitzt und die es unbewußt entwickelt, bis es zur Schule kommt. In der Schule ist mit dieser Kraft und Fähigkeit praktisch noch kaum gerechnet worden. Sie hat den großen Reichtum, den das Kind als sicheren und entwicklungsfähigen Besitz mitbringt, bisher nicht allein ungenutzt gelassen, sondern stets in kurzer Zeit zerstört. Sie behandelt das Kind, als käme es mit dem Eintritt in das Schulzimmer neu auf die Welt. Sie setzt nicht fort, sondern bricht ab und fängt etwas ganz Neues von vorn an. Was dabei zugrunde geht, hat sie, selbst wenn sie es wollte, im ganzen Verlauf des Schullebens nicht die Macht zu ersetzen. In der ersten Schulzeit sollte sie gar nichts Neues vornehmen und nur bemüht sein, die Entwicklungskeime, die das Kind mitbringt, Wurzel schlagen zu lassen in dem neuen Boden. Geschieht es nicht oder bleibt es wie bisher beim Gegenteil, so wird es nicht gelingen, den Typus des freien, freudigen, aufgeweckten Menschen zu erziehen, über den Philistertum und Duckmäusertum keine Macht haben.

Das Kind bringt tatsächlich sehr viel mehr mit in die Schule, als der Lehrplan des ersten Schuljahres zu ahnen scheint. Es hat seine Sprache und vermag sich auszudrücken, daß es den Beobachter in Staunen setzt. Nach dem ersten Schuljahr kommt es nicht mehr vor, daß die Eltern und die Freunde des Hauses seine Worte und Wendungen aufheben und weitertragen. Fähigkeit und Trieb sind erloschen. Wenn das Kind zur Schule kommt, kann es in völliger Unbefangenheit alle seine Vorstellungen nicht nur durch die Sprache, sondern auch durch den Stift ausdrücken. Sobald es Zeichenunterricht erhält, beginnen Trieb und Vermögen zu schwinden. Die Kräfte seines Körpers und seines Willens hat es vor der Schulzeit entwickelt in den Spielen und Tänzen, die seit Urzeiten Erbteil der Menschheit sind. Mit dem Turnunterricht, der diese natürliche Grundlage des Spiels und Tanzes nicht kennt, hört für das Stadtkind der Anschluß an das Erbgut auf, und die lebendigen Kräfte, die in Spiel und Tanz entwickelt waren, schlafen ein und sterben ab: denn jede körperliche Anstrengung erinnert an den Turnunterricht und erweckt Langerweile. Wie stellt sich die Schule zur Entwicklung des Willens? Ich meine in der Praxis. Die Theorie ist immer in Ordnung. Einwürfe, die auf die Forderungen der theoretischen Pädagogik abzielen, treffen vorbei. Nicht von der Theorie wird hier gehandelt, sondern von der tatsächlichen Praxis.

In den Mittelpunkt der Erziehung der künstlerischen Fähigkeiten im engeren, die bildende Kunst umfassenden Sinne stellen wir deshalb den Zeichenunterricht. Wir wollen ihn nicht, wie er bisher vielfach aufgefaßt worden ist, als ein Mittel zur Gewöhnung an Ordnung, Sauberkeit und mechanische Beharrlichkeit, sondern als die Entwicklung der Auffassungs- und Ausdrucksfähigkeit betrachten.

Im Sprachunterricht wollen wir die künstlerischen Triebe, die in der Kindersprache der ersten häuslichen Jahre so liebliche und duftige Blüten treiben, ungeknickt weiter entwickelt sehen. Durch die Nachtfroste der verfrühten Grammatik und einer erbarmungslosen Orthographie pflegen diese ersten Triebe schnell zum Absterben ge-

bracht zu werden. Es ist besser, ungrammatisch und gut, als nach allen Regeln der Grammatik und qualitätslos zu sprechen und zu schreiben, und die Orthographie ist ein Götz, dem Hekatomben geopfert werden. Wir wollen nicht vergessen, daß die Freude am schlagenden, poetischen Ausdruck nicht erst ein Geschenk der höchsten Kultur ist, sondern ursprünglich mit im Besitz der Sprache steckt. Durch Orthographie, Grammatik und den Kultus der mechanischen Richtigkeit treibt die Schule uns diese unbefangene Freude an der Schriftsprache aus. Die Mehrzahl behält sie nur auf dem Gebiet des Dialekts. Im Dialekt empfindet auch der durch die Schule Gegangene die Qualität des Ausdrucks und freut sich daran. Wir wollen erstreben, daß die Schule uns nicht mehr hindert, die Schriftsprache so freudig zu brauchen wie bisher den Dialekt.

Auch der schriftliche Ausdruck soll eine natürliche und freudige Äußerung sein, die durch tägliche Übung gepflegt werden muß. Was hat bisher die monatliche Katastrophe oder Familientragödie des Aufsatzes zuwege gebracht? Erst wenn der schriftliche Ausdruck nicht mehr dazu benutzt wird, zugleich neue Stoffgebiete anzuschneiden, in denen der Schüler nicht zu Hause ist und die er mit seinem eigenen Sprachschatz nicht bemeistern kann, erst wenn das Verlangen erhoben würde, daß die dem Schreibenden genau bekannten Stoffe gut dargestellt werden, wird das Gefühl für Wertigkeit des Ausdrucks, das der Deutsche heute nur noch im Dialekt besitzt, wieder entwickelt. Und darauf kommt alles an, wenn wir für die Dichtkunst empfängliche Seelen erziehen wollen.

In der Gymnastik können uns weder das deutsche noch das englische System genügen. Beiden fehlt von Hause aus das ästhetische Element. Unser Turnen hat die Neigung, in die ödste, abstrakteste Schulmeisterei zu erstarren, und es gehört fast eine geniale Lehrbegabung dazu, es durch Belebung anziehend zu machen. Sport und Spiel der Engländer sind menschlicher und haben dem Turnen in Deutschland mehr und mehr das Wasser abgegraben, suchen aber in ihrer heutigen Gestalt, ebenfalls auf die Bedürfnisse des rohen

neunzehnten Jahrhunderts zugeschnitten, ihr Ziel, wie das Turnen, in der Pflege der Gesundheit, höchstens noch in der der Gewandtheit. Gefahr der Misartung droht ihm nicht von der Schulmeisterei, die liegt nicht im englischen Blute, sondern von der Übertragung des Drum und Dran der englischen Pferdereimen auf die Einrichtungen der Spiele menschlicher Wesen.

Vor den Gefahren und Einseitigkeiten beider Systeme kann uns nur eine neue Gestalt der Gymnastik bewahren, die nicht auf brutale Kraft und höchste Leistungen im Wettkampf, sondern — namentlich auch durch eine Verbindung mit der Musik — auf die Entwicklung des Ausdrucks, vorwiegend auf Schönheit ausgeht. Deshalb gehört in den Mittelpunkt der Gymnastik der Tanz im alten, seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts vergessenen Sinne, der auf den freien und künstlerischen Gebrauch der erworbenen Kräfte ausgeht.

Der Tanz, nicht als Rundtanz, sondern als Reigen und Vortanz, wird nach uralter Weise, die noch im Kinderleben vor der Schulpflicht lebendig ist, die volle Herrschaft über den Körper zur Entfaltung bringen. Was das heißt, seinen Körper in der Gewalt haben, kann das lebende Geschlecht in Deutschland kaum noch aus der Beobachtung lernen. Wer das Glück hatte, Kaiser Wilhelm I. noch zu Anfang der achtziger Jahre auftreten zu sehen, hat ein Bild männlicher Kraft im Gedächtnis, die durch volle Selbstherrschaft zur Anmut geworden war. Die körperliche Erziehung Kaiser Wilhelms I. gehört noch der Überlieferung des achtzehnten Jahrhunderts an.

Daß auch der Gesang — namentlich in der vergessenen Einheit mit dem Tanz — der unbefangenen Selbstdarstellung dienen kann, erscheint mir nicht zweifelhaft.

Was auf allen diesen Gebieten zu geschehen hat, läßt sich vorläufig im einzelnen nicht festlegen, weil die Erfahrung fehlt.

Wie weit die Werke der bildenden Kunst, der Dichtkunst oder der Musik in die Schule gehören, wollen und können wir nicht vorweg bestimmen. Nur so viel ist sicher, das Bild, das Dichtwerk,

das Lied können nicht aus der Schule verbannt werden. Die Erfahrung muß lehren, was ohne Schaden zugelassen werden kann, und in welcher Form es zu bieten ist. Hier hängt beinahe alles von der Persönlichkeit des Lehrers ab, der zuerst sich selbst zu prüfen hat. Eine Überfütterung ist sicher vom Ubel. Wir wollen die Sehnsucht erwecken und die Wege weisen.

Daß wir dabei vom Nahen zum Ferneren und Fernen vorschreiten wollen, entspricht wieder den ältesten Grundsätzen der theoretischen Pädagogik, der die praktische so oft ins Gesicht schlägt. Wir wollen zuerst der Kunst des eigenen Volkes, den Kunstwerken, die der Heimat entsprossen sind oder angehören, die Seelen bereiten.

Die Grundlage für jeglichen gesunden und stärkenden Genuß am Kunstwerk bildet das eigene Vermögen des Aufnehmenden. Nur wenn seine eigenen Kräfte das höchste in ihnen ruhende Maß der Ausbildung erfahren haben, wirkt die Aufnahme des Kunstwerks belebend und stärkend. Dies sagen wir denen, die die Befürchtung aussprechen, wir wollten die Kunst zu einem Genußmittel unter anderen machen. Wo die Kunst einem kraftlosen Geschlecht als Reizmittel dient, wirkt sie zersetzend, und wer der schon allzu großen Neigung unseres Geschlechts, es gut haben zu wollen und in Bequemlichkeit zu genießen, Vorschub leistet, begeht ein Verbrechen. Wir sind dem Popularisieren der Kunstwerke todfeind. Die Seelen emporreißen, nicht aber die Kunstwerke herabziehen!

Der zweite Kunsterziehungstag hat, dies ist der allgemeine Eindruck, deutlicher als der erste ans Licht gerückt, wohin wir streben. Es war dies vorauszusehen, denn auf dem Gebiet der Sprache und Dichtung ist länger und tiefer gearbeitet und sind mehr Irrwege aufgegeben und Irrtümer schon berichtigt als auf dem Gebiet der bildenden Kunst.

Es ist die Hoffnung in uns erwacht, daß die Schule organisch aus dem Leben des Kindes herauswachsen, organisch in das spätere Leben hineinwachsen und nicht, wie bisher, als fremdartiges Einschiesjel die natürliche Entwicklung unterbrechen wird. Die Schule kann es,

wenn sie sich der Kräfte annimmt. Einzig die Kraft vermag das Leben zu meistern, das Wissen nur dann, wenn es im Dienst der Kraft steht.

Wir haben Worte gehört, die uns ins Herz getroffen haben.

Mögen diese befreienden Worte wie ein Sturmgeläut durch die deutschen Lande klingen, daß alles Volk die Köpfe erhebt, und daß die Pedanten, die etwa noch am grünen Tische meilenfern vom Verständnis der Kindheit die Schule reglementieren, oder die etwa noch im Direktorenstuhl oder auf dem Katheder über die Köpfe der Jugend hinweg Verfügungen treffen oder dozieren, aufgeschreckt werden und zur Erkenntnis kommen, daß sie mit ihrem Reglementieren und Dozieren das Gefilde der Seligen, durch das auch heute noch der Mensch sein Leben betritt, in eine Folterkammer verkehren.

Wir nehmen es als ein gutes Omen, daß dieser zweite Kunst-erziehungstag über unsere Muttersprache und unsere Dichtung auf dem Boden Weimars beraten hat, dem Mittelpunkt des Gebiets, das die großen Sprachschöpfer unseres Volkes hervorgebracht oder beheimatet hat. An die Wartburg hat unser Volk in der tiefsinnigen Sage vom Sängerkrieg und vom Lannhäuser seine Erinnerung an die verklungene Musik der mittelhochdeutschen Dichtung geknüpft. Auf der Wartburg hat in Luthers Bibelübersetzung die Sprache, in der heute ganz Deutschland fühlt und denkt, ihre Kristallform gewonnen. In Erfurt wurde Meister Eckart geboren, der gewaltigste deutsche Sprachpräger vor und neben Luther, und in Weimar haben Goethe und die Seinen die Grundlagen für unsere neue Kultur gelegt. Was auf diesem Boden an künstlerischen Taten geschehen ist, hat uns mehr als Sprache und Dichtung gegeben, es ist in die politische Einheit ausgemündet. Auch wir wollen nicht vergessen, daß alles, was wir tun und wirken, in seinen letzten Folgen die Wurzeln unseres Volkstums trifft. Die Pfahlwurzel unseres Daseins als Volk aber heißt: deutsche Sprache und Dichtung.

Die Seele und das Kunstwerk

(1898)

Wer Arnold Böcklin von Herzen zugetan ist, konnte nur mit gemischten Gefühlen den Ausbrüchen des Festjubels zusehen, der sich in Zeitungsartikeln, Jubelhymnen, Festnummern, Telegrammen und Briefen nach Florenz und in Festvereinigungen begeisterter Verehrer an seinem siebenzigsten Geburtstag Luft gemacht hat. Es hätte im Deutschen Reich ein allgemeiner Bußtag angeordnet werden sollen. Alle Erinnerungstage an künstlerische Größen unseres Jahrhunderts müßten Bußtage sein.

Gewiß haben wir Ursache zu jubeln, daß in unseren Tagen der Welt eine neue Offenbarung wie die Kunst Böcklins beschert worden ist. Aber der Freudenrausch kommt reichlich spät und ist zu stark mit dem Gefühl der Beschämung legiert. Denn wie lange ist es her, daß sein Name bei der Masse unserer Gebildeten Haß, Abscheu und lautes Gelächter auslöste? Wir vergessen sehr schnell.

Und wenn wir ehrlich sein wollen: Kommt wohl den meisten, die heute mitjubeln, die Begeisterung aus eigener, selbst erworbener Überzeugung? Es ist schlimm, konstatieren zu müssen, daß die starke Opposition erst von dem Augenblick an verstummte, da es geschickten Spekulanten gelungen war, aus Böcklins Gemälden Börsenpapiere zu machen. Das ist noch kein Lustrum her. Böcklin hat es an freudigen Verehrern nie gefehlt, aber er mußte die Mitte des siebenten Jahrzehntes überschritten haben, ehe auch nur jene zweifelhafte Form der Popularität ihn grüßte. Er hat sich nie um die Meinung der Welt gekümmert, weil er wußte, was sie wert war. Was er jetzt erlebt, wird sein helles Auge nicht mehr mit dem Glanz der Freude füllen; es kann nur ein mitleidiges Lächeln auf seine Lippen locken. Uns

enthielt, stand seine Umgebung ratlos davor, und er wurde immer wieder gefragt, was er mit diesen Bildern sagen wollte. Wenn ich es sagen könnte, antwortete er, brauchte ich es nicht zu malen.

Dies Wort trifft das Wesen aller großen Kunst. Der bloßen Intelligenz steht vom weiten Reich der Kunst nur eine enge Vorhalle offen. Die Sprache der Dichtkunst, die Musik, die bildende Kunst sind Ausdrucksmittel nicht des Verstandes, sondern einer starken, besonders gearteten menschlichen Seele.

Es kommt in der Kunst nicht darauf an, daß etwas gemacht, sondern daß etwas ausgedrückt wird.

Das Machen läßt sich mit Hilfe einer guten Schulung und einer gewissen Intelligenz erlernen. Aber die Kunst der Musik besteht nicht darin, daß man imstande ist, die Form des Walzers, der Sonate, des Liedes auszuführen mit Hilfe der künstlerischen Ideen, die Gemeingut sind, wie Luft und Licht, die Kunst der Poesie ist nicht erreicht, wenn sich einer geübt hat, Verse nach Heines Art zu verfertigen, die Kunst der Malerei hat noch nicht bewältigt, wer gelernt hat, ein Landschaftsmotiv oder eine Figur korrekt zu zeichnen oder zu malen. So weit kann jeder kommen, der nicht unter dem Durchschnitt begabt ist. Von Kunst aber darf erst die Rede sein, wenn eine neue und eigene Empfindung Gestalt gewonnen hat. Das ist der Grund, weshalb so viele Bilder, die als Maché keinen Tadel verdienen, mit der Kunst nichts zu tun haben, daß so viele Musikstücke, so viele Gedichte, deren Technik nicht zu beanstanden ist, weder Musik noch Literatur sind.

Wer die eigene und starke Empfindung nicht hat, kann nicht Künstler werden, und wer sie besitzt, dem wird selbst einmal eine Unzulänglichkeit des technischen Ausdrucksvermögens übersehen.

* * *

Wie durchaus die Kunst als Ausdruck der Empfindung, nicht der Erkenntnis, aufgefaßt werden muß, läßt sich am leichtesten in der Poesie erkennen. Was enthält ein lyrisches Gedicht, das den Verstand

anginge? Wer es in Prosa übersezt, hat nichts Lebendiges mehr in der Hand. Ja, man darf behaupten, ein lyrisches Gedicht, das sich in Prosa aufgelöst noch hält, gehört nicht zur höchsten Gattung der Kunst. Denn das Wesen des Gedichtes liegt in der rhythmischen Verdichtung eines Gefühls. Die Sprache, an sich ein abstraktes Ausdrucksmittel, verbindet sich in der Poesie mit dem Rhythmus und der Melodie der Musik, die ein rein durch die Sinne wirkendes Ausdrucksmittel ist. Alle Poesie wird doch wohl ursprünglich gesungen. Die gesprochene Poesie ist schon um die Hälfte ihrer Wirkung gebracht, gelesen sollte Poesie überhaupt nicht werden.

Die Sprache ist ein Mittel zur Verständigung mit anderen. Diese Funktion streben die Künste als Ausdrucksmittel im letzten Grunde überhaupt nicht an. Sobald der schaffende Künstler an Mitteilung denkt, an die Wirkung, die er erzielen will, ist seine beste Kraft gelähmt. Wie schafft das Kind, das seine ersten Eindrücke von der Welt auf die Schiefertafel bringt? Es zeichnet den Mann, das Haus — nicht, damit Vater und Mutter es loben oder damit es seinen Geschwistern und Kameraden imponiert, sondern um einem inneren Drange Luft zu machen. Er ist Künstler. Der große Maler vor seiner Staffelei, der Dichter im Ringen mit Rhythmus und Wort, der Musiker, dessen Seele sich in der Linie einer aufquellenden Melodie bewegt, der Architekt, in dessen Phantasie sich aus dem Chaos der Möglichkeiten das neue Monument kristallisiert, sie sind mit sich allein. Einsam und ganz ohne Gedanken daran, ob andere später auch folgen werden, ob andere auch nachempfinden können, was sie selber vorher empfunden haben, genießen sie die höchste Bönne, die der Seele beschieden ist, die Wehen des Schaffens. Gedanken an die Mitteilung, an die Wirkung auf andere, gehören dem Vorgange des Schaffens nicht mehr an. Der göttliche Augenblick ist vorüber, sobald sie sich einstellen, und wer von ihnen ausgeht, dem kommt er nie.

Der Schauspieler, der Tänzer, der Redner und der ausübende Musiker, deren Produktion an das Beisein der Zuhörer und Zuschauer gebunden ist, deren Kraft sich steigert, je mehr sie sich getragen fühlen

von einem miterlebenden Auditorium, gehören nur scheinbar einer anderen Kategorie von Schaffenden an. Das Beste leisten auch sie nur in dem Moment, wo ihr Verstand nicht weiß, daß noch andere in der Nähe sind, wo sie sich der Produktion oder Reproduktion ganz hingeben.

Unter diesem Gesichtswinkel muß das Erzeugnis der bewegten Menschenseele, das Bild, das Musikstück, das Gedicht, zuerst betrachtet werden. Es ist als Produkt einer Empfindung das Echo eines Eindruckes, den die Welt auf ein Menschengemüt von starker Empfindung gemacht hat, ganz auf sich gestellt. Es hat mit dem Publikum zunächst gar nichts zu tun, und das Publikum hat weder Anspruch noch Anrecht darauf. Wer die bekannten und oft gehörten Wendungen in den Mund nimmt: Vom Künstler verlange ich, der Künstler soll, der Künstler muß, — der beweist damit nur, daß er keine Ahnung hat, wie das Kunstwerk entsteht. Mit solchen Forderungen mag er dem Handwerk gegenüberreten, das ihm dient, er mag sie vor der breiten Masse der künstlerischen Produktion erheben, der Marktware, die einem vorhandenen Bedürfnis entgegenkommt. Nach der Kunst des Genies hat kein Mensch auf der Welt Bedürfnis, ehe sie da ist, außer dem einen, der sie erzeugt. Den anderen wird sie Bedürfnis, nur soweit sie sie nachzuempfinden, das heißt nachzugestalten imstande sind. Das Kunstwerk hat die Eigenschaft, die Empfindung, aus der es entsprungen ist, in anderen Seelen, die sie nicht selbständig haben oder ausdrücken können, wieder zu erwecken. Lichtenberg hat das einmal in seinem Urteil über Wieland formuliert: „Er spricht Empfindungen aus, daß sie wieder Empfindungen werden.“

Das Kunstwerk ist Selbstzweck für den, der es schafft, für die anderen existiert es erst, wenn es in ihrer Seele auflebt. Dazwischen ist es im Grunde gar nicht vorhanden.

* * *

Soll es in einem anderen Menschen wieder lebendig werden, muß dessen Seele der des Schöpfers verwandt gestimmt sein. Je näher

die nachschaffende Seele der des Schaffenden steht, desto näher kommt ihr Genuß am Kunstwerk dem des Urhebers. Wer wird so tief von dem Werk des Musikers erschüttert und mitgerissen wie der verwandte Schöpfergeist? Wer steht vor einem Bilde bis in alle Fibern durchbebt wie ein Maler? Ist die Seele nicht da, in der es aufleben kann, dann ist das Bild nur bemalte Leinwand, die Statue ein behauener Stein, das Gedicht bedrucktes Papier, die Musik ein Geräusch, — vielleicht nicht einmal ein angenehmes.

Das ist wörtlich zu nehmen. Das Kunstwerk geht als Realität zugrunde, wenn die Seelen nicht mehr da sind, die es aufnehmen können, und kann ebenso leicht verschwinden, wenn sie noch nicht da sind. Die Geschichte beweist es auf Schritt und Tritt. Nicht nur die einer fernen Vergangenheit, auch die unseres Jahrhunderts, auch die unserer Lage.

Ein Bürger des römischen Reiches, der im dritten Jahrhundert den Besitz seiner Welt an unvergleichlichen, für die Ewigkeit gegründeten Bauwerken, die unzählbaren Legionen von Statuen in unverwüßlichem Erz und Marmor, die wie ein zweites Volk seine Städte bevölkerten, den Schatz an Literatur aller Gattungen, an Musikwerken überschlug, mußte das für einen ewigen Besitz der kommenden Geschlechter ansehen. Die Welt wußte, was sie daran besaß, und hütete den Schatz. Was ist daraus geworden? Sobald die Seelen nicht mehr da waren, die diese Kunst fühlen konnten, war alles verweht. Die Marmorstatuen wanderten in die Kalköfen, die Bronzen wurden zu Kesseln und Glocken umgeschmolzen, die Tempel als Steinbrüche benutzt, die Pergamente zu Schuhsohlen. Und was ist uns übriggeblieben? Nur das, was zufällig nicht zerstört wurde oder was, wie die Werke der Dichter und Historiker, in einzelnen Seelen des Mittelalters noch Empfindungen zu wecken imstande war. Es ist bezeichnend, daß die Kunstwerke, die auch den Verstand oder die Neugier fesseln konnten, erhalten blieben, die Epen und Erzählungen, Werke im Material der Sprache, die auch dem Verstand zu tun geben, und daß die dem praktischen Bedürfnis dienende Architektur am längsten lebte und am frühesten wieder erwachte.

Diese Zerstörung einer Welt von Kunst ist nicht ein einzelner, durch die ungeheure Katastrophe des Unterganges der alten Welt erklärbarer Fall; er wiederholt sich vom Mittelalter her Jahrhundert um Jahrhundert. Sobald die Seelen gestorben, sanken die Kunstwerke, die für sie geschaffen waren, in Schutt und Staub. Was erhalten blieb, verdankt seine Existenz einem Zufall, in der Regel seiner Verbindung mit dem Kultus. Denn was besitzen wir noch von der Baukunst aus der ersten großen Blütezeit unseres Volkes? Ein paar Dome stehen aufrecht, von den Palästen der Kaiser und Großen ist nichts intakt. Wenn vor einem Jahrhundert die gewaltigen Bildwerke im Dom zu Naumburg oder Bamberg, die wir heute zu unserem edelsten Besitz rechnen, zerstört worden wären, keinem Menschen wäre der Verlust zu Herzen gegangen. So ist es der Gotik gegangen, als die Renaissance tagte, so der Renaissance, als das Barock kam, so dem Barock und Rokoko, als der Klassizismus die Herrschaft antrat, und dem Klassizismus und seiner Nachfolgerin, der Romantik, in der Epoche des Realismus.

Wir steht als ein unauslöschlicher Eindruck in der Erinnerung, daß mir Jakob Burckhardt gestand, wie widerwärtig ihm einst alle Kunst der Spätrenaissance, des Barock und Rokoko gewesen sei. Nach einem Hauptwerk Watteaus durften die Schüler Davids mit Brotkugeln schießen, dann kam es auf den Trödelmarkt. Die ersten Sammler, die sich in der Mitte unseres Jahrhunderts dem Rokoko zuwandten, kauften die Handzeichnungen der größten Meister aus den Ramschmappen der fliegenden Antiquare des Quai d'Orsay.

Uns geht es nicht besser. Was wäre aus den Werken Philipp Otto Runge's geworden, wenn die Pietät seiner Nachkommen sie nicht gerettet hätte? Daß wir heute zu erkennen vermögen, was für Gabungen wir in Hamburg an den Speckter und Oldach besaßen, verdanken wir einzig den Mitgliedern ihrer Familien, die ihre Bilder und Zeichnungen nicht haben verkommen lassen. Und die Zeit ist uns so nahe.

Innerhalb eines Menschenlebens vollziehen sich so die tiefsten Wand-

lungen. Daß ein Künstler in seinem Alter die frischesten Werke seiner Jugendkraft nicht mehr leiden kann, scheint fast wie ein Gesetz zu sein. Hermann Kauffmann reichte eine Petition bei der Verwaltung der hamburgischen Kunsthalle ein, daß man eins der Hauptwerke seiner Mannesjahre, die Probsteier Fischer, aus der Galerie entfernen möchte. Er verstand das Bild selbst nicht mehr. Es war seinem Gefühl zuwider.

* * *

In unserem Jahrhundert war es dann das Schicksal vieler der größten Künstler, daß die Seelen für ihre Werke noch nicht da waren, als sie schufen. Es dauerte Jahrzehnte, bis nur für die Mehrzahl der Besten ihres Volkes Existenz gewonnen hatte, was sie hervorbrachten. Es ließe sich mit Namen und Daten belegen, daß Bilder von Künstlern, die heute einen Ruhmestitel unseres Volkes bilden, von denen, die sie durch einen Zufall in Besitz bekamen, zunächst in die Kumpelkammer gesteckt wurden.

Keiner hat wohl mehr darunter gelitten als Böcklin und auf anderem Gebiete sein großer Landsmann Jeremias Gotthelf, dessen hundertsten Geburtstag wir in diesem Jahre begehen. Wie es Böcklin gegangen ist, weiß alle Welt. Sein Volk, das ihm heute zujuchzt, hat ihn mit Haß und Spott verfolgt, wo es ihn nicht einfach ignorierte. Das kleine Ausstellungslokal des Kunsthändlers Gurlitt, dessen Verdienst es war, Berlin mit Böcklin näher bekannt zu machen, war für viele ein Lachkabinett. Und leider sind wir nicht so glücklich, behaupten zu dürfen, es habe dem Künstler nicht geschadet, daß er so einsam und nur von wenigen verstanden seine Kunst übte. Wir haben in einzelnen mehr zufällig entstandenen Werken den Beweis, daß einer der größten Monumentalmaler unseres Jahrhunderts in ihm steckte. Man hat ihn, als es Zeit war, nicht zugelassen und Millionen für Dekorationen ausgegeben, die heute wertlos, wenn nicht gar schädlich sind.

Und ist es Gotthelf nicht ähnlich ergangen? Er ist vielleicht die größte epische Begabung seiner Epoche; in seinen Hauptwerken spricht

sich diese Bedeutung unverkennbar aus. Und wer von unseren Gebildeten weiß heute mehr von ihm als den Namen? Und wie viele von denen, die seinen Namen gehört haben, kennen ihn aus seinen Werken? Von wie vielen, die ihn zu lesen versucht haben, dürfen wir annehmen, daß sie ihn nicht nur deshalb gut finden, weil Leute, auf deren Urteil sie hören, ihn bewundern, sondern weil sie das Wehen seines Geistes in ihrer eigenen Seele verspürt haben? Unser Fluch, das Eigene geringzuachten und von weither Idole zur Anbetung zu importieren, trägt einen Teil der Schuld. Romanschreiber aus England und Frankreich gelesen zu haben, die dem großen Schweizerdeutschen nicht das Wasser reichen, gehört in Deutschland zur allgemeinen Bildung.

Noch ein dritter Jubilar dieses Jahres, Hans Holbein, ist durch diese nationale Verblendung eine schemenhafte Silhouette geworden. Wer kennt sein Hauptwerk, die Bilder des Todes, aus eigener Anschauung und nicht vom flüchtigen Ansehen einer Reproduktion, sondern durch selbständige Versenkung in seinen Inhalt? Alle Madonnen Raphaels wiegen dies Werk für unser Volk nicht auf; und Holbein steht uns immer noch so fern wie Dürer, wie Schongauer, wie Rembrandt. Denn der Bildungsgang, den unsere Gesellschaft zurücklegt, führt nirgends über die Flur der bildenden Kunst, höchstens eine Strecke durch das Gestrüpp des kunstgeschichtlichen Unterrichts.

* * *

Wenn ein Deutscher nur der ist, der ein persönliches und herzliches Verhältnis zu den großen Dichtern und Künstlern der Nation gewonnen und sich mit ihrer Lebensenergie, ihrem Geiste gefüllt hat, dann dürfen nicht viele, die unsere Sprache reden, die Zugehörigkeit beanspruchen. Millionen werden alljährlich in Deutschland für die Pflege der Kunst ausgegeben, aber sie wird nicht da gepflegt, wo sie allein der Pflege bedarf: in der Seele des heranwachsenden Geschlechtes. Unsere ganze Bildung beschränkt sich auf die Seite des Verstandes, die sich reglementieren läßt. Wenn wir erzogen würden,

mit der Seele ein Werk der Dichtkunst aufzunehmen, wären die über alle Vorstellung kläglichen Zustände unserer Literatur dann denkbar? Und wenn wir Kunst fühlen lernten, wäre so viel Roheit und Barbarei in Ansicht und Urtheil möglich, wie uns alle Tage gegenübertritt?

Wir sollten in diesen Erinnerungstagen an drei der größten deutschen Genien uns geloben, daß wir, soweit unsere Kraft reicht, dafür wirken wollen, in der heranwachsenden Jugend die Kraft der Empfindung zu wecken und zu stärken, damit für alle große Kunst, die wir in Musik, Malerei und Dichtkunst ererbt haben, die Seelen da sind, in denen sie lebendig werden kann, und damit die neuen Genien, die das Geschick uns sendet, die Seelen finden, die ihnen ein Echo zurückwerfen, ehe das Alter sie gebeugt oder der Tod sie hingestreckt hat.

Mit der Seele das Werk des Musikers, des Dichters hören, mit der Seele das Gebilde des Malers, des Bildhauers, des Baumeisters sehen! Das hat wohl zuerst unser alter Brockes ausgesprochen, der eine schwere Perücke trug und über den sich so gern die Philologen belustigen, die für seine Schwächen ein Auge haben, aber seine besten Qualitäten nicht zu bemerken pflegen, wenn in ihnen nicht lebendig ist, was er als köstliches Gut besitzt. Es sei ihm einst gegangen wie jedermann, sagt er einmal, er habe gesehen und doch eigentlich nicht gesehen. Dann bricht er aus:

„Jetzt aber, wo der Seele Augen
Durch meines Leibes Augen sehn
Kann ich in Wahrheit dir gestehn,
Daß sie erst recht zu sehen taugen.“

Der Sammler

(1911)

Die Deutschen haben in den letzten Menschenaltern manche Eigenschaften und Neigungen entwickelt, die sie selbst nicht zu besitzen glaubten, und die ihre Nachbarn ihnen nicht zutrauten. So sind sie auch in anderm Sinne Sammler geworden, als ihre Väter und Großväter es waren. Aber die Empfindungen, mit denen der Sammler in Deutschland heute noch angesehen wird, und die Urteile über die Sammeltätigkeit, denen man noch begegnen kann, beweisen, daß es gar nicht überflüssig ist, die Bedeutung und den Wert der Sammeltätigkeit zu prüfen.

In Bonn gibt die Ausstellung aus Privatbesitz den Anstoß dazu, und ich bin der Einladung, bei diesem Anlaß den Bonner Kunstfreunden meine Auffassung über die Bedeutung des Sammlers und der Sammeltätigkeit vorzutragen, gern gefolgt.

* * *

Was man von einem Stück Weltgetriebe wahrzunehmen vermag, hängt vom Standpunkt ab, den man wählt, und von der Ausbildung der Augen, mit denen man sieht.

Tätigkeit und Wirkungsgebiet des Sammlers lassen sich in ihrer Ausdehnung und ihren Beziehungen zu den Nachbargebieten am klarsten erkennen und überschauen vom Standpunkt und durch die Beobachtungsmittel des Volkswirts. Der Beobachtungsposten des Sammlers selbst bietet keinen Abstand, der des Kunsthistorikers birgt die Gefahr der Einseitigkeit, und Sammler wie Kunsthistoriker könnten in den Verdacht kommen, in eigener Sache zu fechten. Auch der Standpunkt des Kunsthändlers, der durchaus in Betracht kommt,

läßt nicht das Ganze erkennen und erweckt Vorurteile gegen das Ergebnis.

Dem ist der Volkswirt nicht ausgesetzt, denn die Kunst liegt ihm nicht näher als andere Lebensgebiete.

Er wird mit der Untersuchung des Gegenstands der Sammelthätigkeit, des Kunstwerks, beginnen.

Von allen anderen Erzeugnissen der Menschenhand unterscheidet sich das Kunstwerk durch die ungeheuren Abstände seiner Bewertung. Vier Quadratfuß bemalter Leinwand ist das eine Mal nicht mehr wert als die Leinwand im verdorbenen Zustand, ein andermal Tausende, ein drittes Mal Hunderttausende oder gar Millionen. Für ein Blatt Papier mit den Linien der Radierung kann bei derselben Größe einmal fünf Pfennige, einmal fünftausend und (in seltenen Fällen) fünfzigtausend Mark und darüber bezahlt werden. Der Volkswirt weiß, daß Geld immer etwas ausdrückt. Und da bei bemalter Leinwand oder bedrucktem Papier nicht von einer Veredelung des Stoffes gesprochen werden kann wie bei der Verwandlung von Roheisen in Uhrfedern — an sich sind Farben und Leinwand durch den Maler zunächst verdorben —, so muß er nach einer andern Ursache suchen.

Der Volkswirt findet die hohe Bewertung im Wesen des Kunstwerkes darin begründet, daß es, einem Akkumulator subtilster Art vergleichbar, die gewaltige Lebensenergie und die künstlerische Sonderart eines ganz großen Menschen aufbewahrt. Was in der Seele eines großen Musikers, Dichters oder Malers gejubelt oder gestöhnt, gezammert oder frohlockt, gebangt oder getollt hat, das klingt oder leuchtet aus ihren Werken durch die Jahrtausende. Was wäre die Matthäuspassion, was der Figaro, der Hamlet oder der Faust wert, wenn sie, wie ein Bild, nur einmal auf der Welt wären. Hätte die bildende Kunst ein Publikum wie die Musik oder die Dichtung, niemand würde sich wundern, daß ein Hauptwerk Raffaels oder Rembrandts auf Millionen gewertet wird.

Mit Recht wird also der Marktwert eines Kunstwerkes höchsten Ranges die Werte aller andern Erzeugnisse eines Volkes überragen.

Aber die Bedeutung des Kunstwerks im Leben des Volkes ist damit nicht erschöpft. Sein höchster Wert liegt nicht in dem Preis, den es erreicht, sondern in der Wirkung, die es ausübt. Es gibt so wenig den Genius an sich wie den Apfel an sich. Der Genius ragt hoch über sein Volk hinaus, ein Wahrzeichen für die Welt. Aber seine Wurzeln senken sich unentwirrbar von denen seines Volkes in das Erdreich. Ein Lebenssaft nährt alle Volksgenossen. Es gibt den Maler, den Dichter, den Musiker nur in dieser vollstlichen Ausprägung als deutschen, französischen, italienischen Künstler. Was sie schaffen, ist von dem Gesamtgeist ihres Volkes getragen und wirkt formend zurück auf den Gesamtgeist und die Entwicklung der einzelnen Seele. Jeder von uns weiß, was im Leben der Menschheit die Veröffentlichung des Robinson oder des Gulliver, was unserem Volke das Erscheinen des Faust bedeutet hat und welche Veränderungen in ihm selber vorgegangen am Tag, wo er als Knabe Robinson und Gulliver und als Jüngling den Faust zu lesen begann.

Die Großtaten der bildenden Künstler üben, wo die Kultur für ihre Aufnahme vorhanden ist, dieselbe Umbildung aus wie Goethes Faust oder Mozarts Figaro. Daß ein Volk die Werke seiner großen Maler und Bildhauer im Besitz behält, ist deshalb eine nationale Daseinsfrage.

In der Theorie kann es darüber keine Meinungsverschiedenheit geben. Aber die Praxis kennt auf dem Gebiete der bildenden Kunst vielerlei Hemmungen.

Zunächst pflegt es seit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts lange Zeit zu brauchen, bis über die Bedeutung eines großen Künstlers Einmütigkeit herrscht. Als Liebermann Ende der sechziger Jahre erklärte hatte, er wolle Maler werden, fragten die besorgten Eltern alle berühmten Künstler Berlins um ihr Urteil, nur Menzel noch nicht, obwohl er über fünfzig war. Er galt noch nicht. Es war die Zeit, wo er sich, wie Fontane drastisch erzählt, von einem heute längst vergessenen Kunsthistoriker mußte über den Mund fahren lassen. Und er hatte die Werke, auf denen heute sein Ruhm ruht, fast alle schon

geschaffen. Außer der Nationalgalerie und dem Museum seiner Vaterstadt Breslau hatte, als Menzel seinen siebenzigsten Geburtstag feierte, kein deutsches Museum ein Bild von ihm. Alles, was wir am höchsten schätzen, das Kinderbuch, das Gymnasietheater, die Familienbilder, die Atelierwand, Friedrich in Kissa, die Aufbahrung der Märzgefallenen, besaß er noch unverkauft und unbegeehrt. Wäre um 1870 ein Museum gekommen und hätte ihm halb soviel auf den Tisch gelegt, wie heute eins seiner mittleren Bilder bringt, es hätte das alles haben können. Und solche kritische Augenblicke hat es im Leben jedes großen deutschen Meisters im neunzehnten Jahrhundert gegeben.

Wir sehen daraus, wie unsicher lange Zeit der höchste Besitz eines Volkes sein kann. Theoretisch ist es denkbar, daß, wenn ein Engländer oder Amerikaner bald nach 1880 ein paar hunderttausend Mark in die Hand genommen, alle besten Menzel, Böcklin, Leibl, Thoma, Trübner, Liebermann, von andern nicht zu reden, sein Eigentum geworden wären. Wir hätten das Nachsehen gehabt. Tatsächlich ist es den Franzosen ähnlich ergangen. Viele der bedeutendsten Werke der Schule von Barbizon und der Impressionisten sind nach Amerika, England und jetzt auch nach Deutschland gewandert, weil die Museen und die Privatsammler in Frankreich zu spät erkannt hatten, was auf dem Spiel stand für Frankreich.

Dem kein Volk der Welt sperrt die Ausfuhr der lebenden Kunst. Im Gegenteil, man betrachtet die lebende Kunst als Ware wie eine andere, spricht von Kunstexport, klagt — namentlich in Deutschland — jämmerlich, wenn man ihn nicht hat, und gründet Vereine für den Export von Bildern und Skulptur.

Diese Tatsachen lassen uns die rein mechanische Wichtigkeit des Sammlers im Haushalt des Volkes erkennen. Er ist der Mörtssee, der in schlechten Zeiten das befruchtende Element aufbewahrt, das große Reservoir für die Zukunft. Er wird sich aber auf die nationalen Grenzen nicht beschränken. Wo Neigung, Bildung und Mittel vorhanden sind, zieht der Sammler wie ein Magnet das Wertvollste der Kunst aus dem Bereich der Nachbarvölker ins Land.

Als im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die Gemälde-
sammlung zum notwendigen Ausstattungsstück jedes vornehmen Haus-
halts gehörte, sind von den deutschen Fürsten, dem deutschen Adel
und dem deutschen Patriziat unsagbare Schätze der italienischen, nieder-
ländischen, französischen und spanischen Kunst ins Land gebracht.
Der einst sehr reiche Besitz des Adels und des Patriziats der Städte
ist im neunzehnten Jahrhundert, wo die Bildung in Deutschland den
tiefen Sturz tat, von dem klügern Ausland um ein Linsengericht er-
worben. Kein Luxus oder Laster ist so kostspielig wie Dummheit und
Kulturlosigkeit. Nur was die Landesfürsten erwarben, ist im Land
geblieben. Ihrer Kultur, ihrer Sammeltätigkeit zur Zeit des Absolu-
tismus dankt Deutschland den sichern Besitz der unerhörten Schätze
Dresdens, Münchens, Kassels, Braunschweigs. Die deutsche Sammel-
tätigkeit des neunzehnten Jahrhunderts hat ausländische Kunst nicht
entfernt mit solchem Verständnis beobachtet, im Grunde überhaupt
nicht. Denn was bedeuten die einigen Dutz guter französischer Bilder,
die in unsere Museen und Privatsammlungen gekommen sind, gegen
die Möglichkeiten, die wir versäumt haben. Dabei waren unsere Mittel
unendlich viel größer als die der Fürsten des siebzehnten und acht-
zehnten Jahrhunderts.

Was uns fehlte, war die künstlerische Bildung, die zur Erkenntnis,
und das künstlerische Bedürfnis, das zum Erwerb geführt hätte.
Daß das Allerbeste zu seiner Zeit sehr wohlfeil hätte erworben werden
können, ist jetzt allgemein bekannt. Man weiß heute auch, daß andere
Nationen die Glückslage benutzt haben. Wieviel kostbares französisches
Nationalgut ist um geringes Entgelt nach Amerika gewandert? —
Das klassische Beispiel der wirtschaftlichen Bedeutung intelligenter
Sammeltätigkeit weitester Kreise ist England, wo die einheimischen
Kunstgüter höchster Art selten sind. Vom sechzehnten Jahrhundert ab
haben die reisenden Engländer unter Ausnutzung aller traurigen poli-
tischen und kulturellen Unglücksfälle vom europäischen Kontinent und
aus der ganzen übrigen Welt den kostbarsten Besitz auf ihre Insel
gebracht. Die noch immer nicht erschöpften Privatsammlungen und

der Besitz der öffentlichen Museen legen Zeugnis ab von der Umsicht und dem Sachverstand der englischen Sammler.

* * *

Mit der Aufbewahrungstätigkeit des Sammlers ist die des Sichtens untrennbar verbunden. Auch für die kritische Durchprüfung alles überlieferten Kunstgutes kann die Tätigkeit der Sammler nicht entbehrt werden. Im täglichen Umgang mit dem eigenen und mit fremdem Besitz in Sammlungen und auf Auktionen steigert sich die Fähigkeit, Werte zu erkennen beim einzelnen und von einem Geschlecht zum andern. Eine Gemäldegalerie, die heute, gestützt auf die Forschung eines ganzen Jahrhunderts, auf die von Geschlecht zu Geschlecht verfeinerte Empfindung für die höchsten Werte und erleuchtet durch das Schlaglicht, das von der lebenden Kunst auf die vergangene fällt, ein amerikanischer Sammler von höchstem Ehrgeiz zusammenbringt, ist gewählter, als die beste Sammlung vor einem Jahrhundert sein konnte.

In Deutschland ist die bewahrende und sichtende Arbeit des Sammlers von Kunstwerken allein schon deshalb wichtiger als in irgend-einem anderen Lande, weil die deutsche Kunst heute noch das dunkelste Gebiet der Kunstgeschichte bildet.

Gibt es eigentlich Sammler deutscher Kunst? Sie sind sehr selten. Unsere alte Neigung, zu überschätzen, was von jenseit unserer Grenzen eingeführt wird, hat dahin geführt, die deutsche Kunst als zweiter Klasse zu behandeln. Um 1890 waren zwei Drittel aller großen deutschen Meister des 19. Jahrhunderts vergessen. Als ich zuerst eine Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst in Berlin forderte um die Mitte der neunziger Jahre, waren nur wenige bereit, das Unternehmen zu fördern. Aber offene und heimliche Widerstände stellten sich in den Weg, so daß die Ausführung des Planes nicht durchzusetzen war. Man wollte an vergessene deutsche Kunst nicht glauben. Der Minister eines großen deutschen Staates, mit dem ich längere Verhandlungen pflog, machte tausend Einwendungen, und als ich in der

letzten Besprechung sehr dringlich wurde, gab er seinen wahren Grund an: Er hatte einen berühmten Künstler, seinen Vertrauensmann, gefragt, was er von dem Projekt einer Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst hielte, und hatte die Antwort bekommen, es lohne der Mühe nicht. Man würde sich nur blamieren. Es wäre keine unbekannte deutsche Kunst vorhanden.

In einer deutschen Kunststadt, die um 1830 eine Reihe der einflußreichsten deutschen Künstler beherbergte, wollte bald nach 1900 der Direktor des Museums ein Werk von dem größten dieser Meister ins Museum bringen. Es war billig und wunderschön. Die Kommission, aus Künstlern bestehend, ließ sich, weil auch ein anderes Museum den Besitz des Bildes anstrebte, nach längerem Widerstreben herbei, den Ankauf zu bewilligen, fügte jedoch den Beschluß hinzu, es sollte von diesem Meister kein Werk mehr gekauft werden. Das Museum besaß anderthalb Bilder von ihm. Es hätte fünfzig haben müssen, um eine ausreichende Vorstellung von ihm zu geben. Als wir die Jahrhundertausstellung machten, hatte ich aus einer andern deutschen Kunststadt die Werke eines großen deutschen Meisters von 1800 begehrt. Unsere Freunde, die Kunsthistoriker der Stadt, strichen ihn von der Liste, weil sie ihn nicht gut genug fanden. Mit Mühe habe ich dann durchgesetzt, daß doch noch Bilder von ihm hinkamen, und sie wurden als eine der großen Entdeckungen begrüßt.

Vor einiger Zeit kaufte ein Museum um hundert Mark ein Bild von einem vergessenen deutschen Landschaftler um 1820. Wäre das Bild das Werk eines Meisters der Schule von Barbizon gewesen, hätte es, ohne besser zu sein, fünfzigtausend Mark gekostet. In den neunziger Jahren konnte ein Hauptwerk von Caspar David Friedrich auf öffentlicher Auktion in Deutschland für achtunddreißig Mark von der Nationalgalerie in Christiania erworben werden.

Solche Vorkommnisse, bei denen Künstler, Forscher und Kunstfreunde dieselbe Rolle spielen, mögen wohl verwunderlich erscheinen. Aber sie finden ihre Erklärung in dem allgemeinen Mißtrauen der Deutschen gegen ihre künstlerische Selbständigkeit, in der einseitigen

Hochschätzung fremder Kunst — Forscher und Künstler haben einander darin nicht viel vorzuwerfen — und nicht zuletzt in dem Mißstand, daß die deutsche Kunst der ersten zwei Drittel des neunzehnten Jahrhunderts bis in dessen letztes Jahrzehnt weder von Galerien noch von Sammlern beachtet wurde. Ich wüßte von Privatsammlern um 1900 kaum drei zu nennen, die der deutschen Kunst von 1800 bis 1850 nachgingen. Drei im ganzen Reich. Und einer darunter ist der Norweger Bernt Grönvold.

Für Handzeichnungen und Kunstdrucke liegt die Sache, das muß betont werden, sehr viel günstiger. Hier gab und gibt es bedeutende Privatsammlungen.

Trotz der Anregung, die von der Jahrhundertausstellung ausgegangen ist, hat sich seither an der Sachlage wenig geändert. Die Museen haben dies Gebiet erst seit kurzem angeschnitten. Der Kunsthandel pflegt es nicht. Die Kunstgeschichte hat es vernachlässigt. Das ist alles Ursache und Wirkung zugleich, und deshalb darf es nicht wundernehmen, daß der Sammler sich nicht auf dies noch wenig erforschte Gebiet wagt. Der Volkswirt muß das um so mehr beklagen, als wir, je mehr Material wir kennen lernen, um so mehr Verehrung empfinden vor den Leistungen dieser Zeit.

Daß uns auf diesem nun schon geschichtlich gewordenen Gebiet der Sammler fehlt, spüren wir auf Schritt und Tritt. Von dem Lebenswerk großer und fruchtbarer Meister, deren Bilder nach Hunderten zählen dürften, kennen wir gelegentlich nur ein halbes Duzend. Wo sind sie geblieben? Sind sie schon vernichtet? Wir hatten gehofft, daß infolge der Jahrhundertausstellung die verborgenen Schätze ans Licht kommen würden, doch ist wenig davon zu sehen gewesen. Wo stecken die Caspar David Friedrich, die J. E. Dahl, die Kobell, die J. von Divier, von dem außer den drei Bildern in der Hamburger Kunsthalle und den vier oder fünf, die die übrigen Galerien zusammen besitzen, nichts weiter bekannt zu sein scheint? Die Bilder dieser und anderer deutscher Meister zwischen 1800 und 1840 genügen, um den Beweis zu liefern, daß wir in dieser Zeit unabhängig neben den Fran-

zosen und Engländern eine gleichwertige, hie und da sogar überlegene Landschafterschule besessen haben, daß den deutschen Malern dieser Zeit Bildnisse geglückt sind, die sich bei größter Bescheidenheit und Absichtslosigkeit neben dem Besten aller Zeiten behaupten. Wie viele Forscher und Künstler wissen darum und glauben daran? Daß die sogenannten Gebildeten diesen nationalen Fragen fernstehen, darf da nicht wundernehmen.

Dies gilt für das unbekannte neunzehnte Jahrhundert. Dem achtzehnten und siebzehnten gegenüber schweben wir in derselben Unsicherheit. Es gibt noch keine Museen und keine Kunstfreunde, die die deutsche Kunst dieser Jahrhunderte systematisch sammeln. Die Lokalmuseen fangen gerade erst an. Deshalb wissen wir so furchtbar wenig davon, und weil wir nichts wissen, glauben wir nichts. So viel ist aber sicher: an Talenten hat es bei uns auch in diesen dunkeln Jahrhunderten nicht gefehlt. Und wenn wir eine Ausstellung deutscher Kunst von 1600 bis 1800 mächten, was nach den Ausstellungen englischer und französischer Meister desselben Zeitraums eine dringliche Aufgabe, ja eine Ehrenpflicht der Berliner Akademie wäre, so würden wir erkennen, daß wir uns an Umfang und Originalität ganz wohl neben den Engländern zeigen können, wenn auch nicht an äußerem (und vielfach erborgtem) Glanz.

Daß sich in den nächsten Jahrzehnten Privatsammler für das ganze Gebiet der deutschen Malerei heranbilden, namentlich für die arg vernachlässigte Zeit von 1600 bis 1800 und für die neuen „Primitiven“ von 1800 bis 1840, und daß die öffentlichen Galerien mit ihnen Hand in Hand gehen, ist eine nationale Notwendigkeit. In Berlin läßt sich die glorreiche Zeit von Chodowiecki bis zum jungen Menzel noch nirgend auskömmlich studieren, in Dresden ist noch keine Vorstellung zu gewinnen von der Bedeutung des Orts für die Jahre von 1800 bis 1840, und noch schlimmer steht es um München. Hier ist es geradezu ein Kummer, daß die öffentlichen Sammlungen auf dem eigensten Gebiete noch gänzlich auslassen. Auch Düsseldorf muß genannt werden. Was diese Stadt in der Lat einmal bedeutet hat,

läßt sie in ihrer öffentlichen Sammlung nicht ahnen, und Privatsammlungen lassen uns so gut in Düsseldorf wie in sämtlichen deutschen Kunststädten im Stich.

* * *

So hoch nun auch der Volkswirtschaftler die Tätigkeit des Sammlers auf geschichtlichem Gebiet einschätzen mag, wichtiger wird ihm dessen Wirksamkeit innerhalb der lebenden Kunst erscheinen. Niemand wird die Historie entbehren wollen. Aber ständen wir vor der Wahl, Geschichte oder Leben, müßten wir uns für das Wertvollste entscheiden. Zum Glück schließt das eine das andere nicht aus; im Gegenteil, das eine bedingt das andere.

Wir dürfen nicht behaupten, daß unser Volk ein inniges Verhältnis zu seinen Künstlern hätte. Wie groß würde die Zahl derer sein, die etwas entbehreten, wenn mit einem Schlage die Maler und Bildhauer ihre Arbeit einstellten? Die Mittel für alles Große sind reichlicher und stetiger vorhanden als jemals. Aber es sind kaum die ersten Anzeichen zu spüren, daß das Volk sich anschießt, wieder mit seinen großen Künstlern zu leben.

Noch immer sind Besitz und Kultur getrennte Güter. Der Besitz ohne Kultur jagt dem Vergänglichsten im Leben und in der Kunst nach. Wie sieht es in den Seelen und deshalb in den Wohnungen unserer Wohlhabenden aus?

Wir besitzen nun aber glücklicherweise über ganz Deutschland zerstreut freudige Sammler der lebenden Kunst, und wer in der Lage ist, zu beobachten, sieht überall neue entstehen.

Es gibt auch schon einzelne, die nicht nur mit den Bildern, sondern auch mit den Meistern selbst Freundschaft geschlossen haben und ihnen mit Bitten, Wünschen und Anregungen kommen. Vom Bildnis pflegt es auszugehen, und nach und nach kommt das Haus mit seinen Innenräumen, kommt der Garten, kommt die heimatliche Landschaft hinzu. Ich kenne schon deutsche Sammler, die von der Hand großer deutscher Meister ihre Frauen, ihre Kinder, ihre Freunde und die

Dichter, Maler, Musiker, die sie verehren, ihre häusliche und landschaftliche Umgebung in einer ganzen Reihe von Meisterwerken haben festhalten lassen.

Daß in diesem Sinne dem Sammler als Besteller eine noch nicht abzumessende Bedeutung zukommen kann, liegt auf der Hand, und daß Kunstwerke, die so entstehen, lebendiger wirken als auf Ausstellungen erworbene und daß sie fester im Besitz der Familie haften, fester als Kunstwerke ohne Lebensbeziehungen, ist auf den ersten Blick zu verstehen. Mir scheint auch, daß dem Künstler, der sich seine Freiheit bewahrt, aus diesen persönlichen Sympathien und Wünschen mancherlei Anregungen erwachsen, die ihm heute mangeln. Das Vorurteil, das man oft zu hören bekommt, die Künstler nähmen solche Anregungen nicht ernst, erscheint mir albern, und die Erfahrung widerlegt es.

Das Verhältnis des deutschen Sammlers der neueren Zeit zur ausländischen Kunst ist ebensowenig folgerichtig wie zur einheimischen. Nur daß die französische stets höher geschätzt wurde als die deutsche. Manche gute französische Bilder, die schon in deutschen Besitz gelangt waren, sind, als die Preise der Schule von Barbizon in die Höhe gingen, wieder zurückgewandert.

In der jüngsten Zeit ist der Ankauf ausländischer Kunst durch den bekannten Künstlerprotest in Frage zu stellen versucht worden. Solange die Künstler für ihre seit 1886 entwickelten internationalen Kunstausstellungen ausländische Kunst minderen Wertes herangezogen und sie den Museen, die sich nötigen ließen, auf diesen Ausstellungen zu kaufen, und vielen Kunstfreunden aufgedrängt haben, sind von den Künstlern selbst keinerlei Einwendungen erhoben; im Gegenteil, sie haben den Vertrieb ausländischer Kunst befürwortet, weil sie dadurch im Ausland für die Beschickung ihrer Ausstellungen wirkten. Der Kunsthandel ist ihnen willig gefolgt und hat mit den Künstlern zusammen bewirkt, daß Deutschland von minderwertigen Italienern, Spaniern, Franzosen, Schotten und Engländern überschwemmt wurde. Der Volkswirt mußte diese Propaganda für geringe ausländische

Kunst als eine Gefahr und Schädigung ansehen. Ungeheure Summen guten deutschen Geldes gingen ins Ausland für wertlose Nachwerke und waren für das Nationalvermögen und für die Befruchtung der deutschen Kunst verloren, zu einer Zeit, wo die Bilder der Leibl, Trübner, Liebermann in Deutschland unverkäuflich waren. Wer von Norddeutschland über Berlin oder München in die Bäder ging, brachte von dem wertlosen Zeug mit nach Haus. Von einer Protestbewegung der Künstler hat man in den achtziger und neunziger Jahren nichts gehört.

Sie setzte erst ein, als die Sezession in Berlin und der Berliner Kunsthandel begann, statt der Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer zweiter Hand die großen Meister der französischen Entwicklung einzuführen. Um 1890 hätte man sie in Deutschland so wohlfeil haben können wie unsere eigenen großen Meister, aber man holte sie nicht einmal für die Ausstellungen heran. Unterdes waren sie in den großen Kulturstaaten der englischen Welt erkannt und begehrt worden und hatten die Marktpreise der alten Meister erreicht. Bis zur Schule von Barbizon waren in Berlin und Hamburg die großen Sammler unter der Führung des Berliner Kunsthändlers Lepke noch mitgegangen. Für französische Impressionisten gab es, soviel mir bekannt, nur einen gleichzeitigen Sammler in Deutschland, den verstorbenen Dr. Bernstein in Berlin. Als er zu Anfang der achtziger Jahre seine Sammlung bei Gurlitt ausstellte, standen Künstler und Laien ratlos davor. Nur einer hatte schon Anschluß, das war Max Klinger. Wie stände es um unsere Entwicklung, hätte es damals noch mehr deutsche Sammler für die Impressionisten gegeben in Berlin, München, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt? Wie viel reicher wäre unser Nationalvermögen, wenn für jedes wertlose italienische, spanische, schottische Nachwerk, das damals zu hohen Preisen eingeführt wurde, soviel gute Franzosen gekauft wären, die man dafür hätte haben können? Es ist gar nicht auszurechnen. Dann würden die Museen heute aus reichem Schatz schöpfen können.

* *

*

Dem Sammler selbst wird es nun freilich zunächst gleichgültig sein, was der Volkswirt von ihm hält. Er fühlt sich als Wesen von Fleisch und Blut, das sein eigenes Leben führen, sein eigenes Glück finden will. Als solches muß er betrachtet werden, wenn man ihn nicht nur als Faktor in der Volkswirtschaft begreifen will.

Es wird psychologisch immer von Interesse sein, im einzelnen Falle zu untersuchen, was den Antrieb zum Sammeln gegeben haben mag. Dabei muß der oft zitierte Zufall ausscheiden. Wer zum Sammler wird, weil er einmal ohne besondere Absicht ein Kunstwerk erworben hat und dadurch Geschmack gewinnt, pflegt wohl im zufälligen Anlaß den Beweggrund zu sehen. Er irrt: zum Sammler war er durch seine Natur bestimmt, sonst wäre der Anlaß nicht zum Antrieb geworden. Auch ein anderer Beweggrund, der in Ländern älterer, nie gestörter Kultur, wie in England, am meisten verbreitete, die Überlieferung, fehlt in Deutschland noch. In der englischen Gesellschaft gehören Sammeltätigkeit oder doch Kunstbesitz zu den stillschweigend zu übernehmenden Pflichten. Dies Motiv des gesellschaftlichen Zwanges wirkt in England so stark, daß selbst zugewanderte Deutsche, die wenig Verkehr mit Engländern haben, zu sammeln beginnen, sobald ihre wirtschaftliche Stellung es verlangt. Ob sie Neigung und Bedürfnis haben, kommt nicht in Frage.

Aber der Volkswirt dürfte sich hüten, aus den Erlebnissen der letzten Jahrzehnte die Regel abzuleiten, daß die Museen für die um Anerkennung ringende Kunst durch ausgiebige Berücksichtigung in ihren Ankäufen einzutreten hätten. Das würde unabsehbare Folgen haben, solange es nicht möglich ist, Museumsdirektoren und Kommissionen, die dem Ideal entsprechen, zu beschaffen. Regeln gelten für den Durchschnitt. Und die Leistung besonderer Begabungen und Glücks-umstände für den Durchschnitt als Maßstab zu nehmen, ist eine Ungerechtigkeit. Gewiß haben auch die meisten Museen um 1890 kein gutes Beispiel gegeben. Aber ihnen das 1910 zum Vorwurf zu machen, hätten am wenigsten die Künstler Ursache gehabt. Die Museen haben durch Unterlassung gesündigt, die Künstler aber durch die Begehung.

Rechnet der Volkswirt ab, wird er darauf hinweisen müssen, daß die Museen nicht führten und die Künstler verführten.

Scheidet nun der Zufall grundsätzlich und in der Praxis heute noch für Deutschland die Überlieferung aus, so bleiben nur zwei Gruppen von Motiven übrig: Sammeln aus Lebenspolitik und Sammeln aus angeborenem Beruf.

Im heutigen Deutschland sind die Sammler aus Lebenspolitik nicht selten. Reichtum ist schon so verbreitet, daß er allein keinen Rang und kein Ansehen verbürgt. Dazu ist die Wohlhabenheit schon zu allgemein geworden. Nur in Zeiten allgemeiner Armut wird dem Reichtum schon als Verdienst angerechnet, wenn er nur da ist.

Auch in Deutschland muß sich nun der Reichtum darauf besinnen, daß er etwas zu leisten hat, um sich zu rechtfertigen.

Am frühesten hat er von allen Möglichkeiten, sich auszudrücken, außer der Wohltätigkeit die Wirkung einer hervorragenden Sammlung erkannt. Es liegt etwas wie eine reinigende Macht darin. Ich könnte typische Fälle berichten, die diese Wahrheit erhärten. Es hat einer ein großes Vermögen rasch und durch Mittel erworben, gegen die das Bewußtsein der Öffentlichkeit leise oder gar laut Einspruch erhebt. Er weiß, daß er dieser Macht der Meinung, die ihn gesellschaftlich vereinsamt, nicht durch die Flucht in eine andere Welt entgehen kann, die Meinung geht mit, er weiß, daß er am Ort der Tat bleiben und standhalten muß und daß die großmütigste Wohltätigkeit ihm nicht zu Ansehen verhilft, weil sie als Gewissensnot oder als Feigheit ausgelegt wird. Da kommt ihm der Gedanke, in seiner Vereinsamung im großen Stil zu sammeln, und das wird ihm so hoch angerechnet, bis er gesellschaftlich wieder einwandfrei geworden ist.

Das sind freilich Ausnahmen. Aber sie beweisen, wie hoch die Macht erlesenen Kunstbesitzes über der des bloßen Geldbesitzes steht.

In anderen Fällen erkennt der Ehrgeiz in der Sammeltätigkeit das sicherste Mittel, gesellschaftlichen Rang zu erringen, oder die Eitelkeit findet im Besitz einer Sammlung, von der die Welt spricht, ihre

Befriedigung. Oft mag es schwer sein, die Abschattung dieser Motive aus der Sphäre der Lebenspolitik zu benennen.

Ferner als der Ehrgeizige oder Eitle scheint der Spekulant dem Kunstwerk zu stehen. Ihm bedeutet es auch wirklich zunächst nicht mehr als der Reis, die Häute, der Salpeter, in dem er sonst macht. Aber so sonderbar es auf den ersten Blick scheinen mag, in Wirklichkeit hat der Spekulant doch ein innigeres Verhältnis zum Kunstwerk, als der Ehrgeizige oder Eitle zu haben braucht. Es kommt oft genug vor, daß, wer aus Ehrgeiz oder Eitelkeit sammelt, einem Ratgeber blindlings unterliegt und erwirbt, was ihm empfohlen wird, oder nach eigenem Ungeschmack kauft und sich einbildet, Schätze zu besitzen, ohne daß die Stunde zu kommen braucht, die ihn aufklärt. Der Spekulant muß wie Pelze und Häute auch das Kunstwerk kennen. Den Spekulantem gibt es nicht immer und nicht für alle Gebiete zugleich. Er will rasch Erfolg sehen und sucht sich danach sein Feld. Es gibt Typen verschiedenster Art. Oft wechselt der Spekulant mehrfach sein Arbeitsgebiet. Der lebenden Kunst gegenüber ist er schon darauf verfallen, nicht Kunstwerke, sondern Künstler zu kaufen.

Zu den Sammlern aus Lebenspolitik gehört schließlich auch der noch seltene Typus, der zu Zwecken der Selbsterziehung und Lebensergänzung sammelt. Ich bin mit einem Juristen befreundet, der mit Leidenschaft als Geologe arbeitet und sammelt. Er fühlt, daß sein Beruf ihn einseitig macht und daß die naturwissenschaftliche Forschungsarbeit einen für ihn notwendigen Gegenpol zur juristischen Betrachtungsweise abgibt.

Diesen Sammlern aus Lebenspolitik stehen die Sammler aus angeborener Neigung und Begabung gegenüber. Sie pflegen früh zu beginnen, als Knaben mit Marken und Muscheln, als Jünglinge mit Büchern, als Männer erst zur Kunst gelangend. Der Sammeltrieb liegt im Keim in jeder Seele, seine Energie hängt von dem übrigen Komplex der seelischen Eigenschaften und deren Entwicklung und von der Zeitlage ab. Es gibt Zeiten, die den großen Sammler gebieterisch fordern, Übergangszeiten zwischen zwei Welten, in denen

das Gut der untergehenden Welt herrenlos wird und mit ihr vernichtet würde, wenn sich der von vielen gespürte dunkle Trieb zu retten und zu bergen nicht plötzlich in einzelnen Seelen zur Leidenschaft entfachte. So war es vor hundert Jahren, als beim Zusammenbruch der im letzten Grunde mittelalterlichen Gesellschaftsform der Domherr Wallraff für seine unsagbaren Schätze mittelalterlicher Hinterlassenschaft die Selbstverleugnung bis zum Hungern trieb. Als das Kunstgut der Franzosen sich zerstreute, haben der Herzog von Bedford und Sir Richard Wallace die unsagbar kostbare Wallacekollektion geschaffen, die jetzt den Stolz Londons bildet. Freilich kommt es vor, daß in kritischen Zeitläuften diese Sammler fehlen. Meine Vaterstadt Hamburg ist mit einem unschätzbaren Reichthum alter Kunst vom Mittelalter bis zum achtzehnten Jahrhundert in das neunzehnte Jahrhundert eingetreten. Der Dom allein besaß um 1805 gegen sechzig mittelalterliche Altäre und eine reiche Bibliothek mittelalterlicher Manuskripte. Von allen diesen Schätzen des Doms ist in Hamburg ein einziges Bild erhalten, weil die Wallraff, Boisseree und Hübsch fehlten, die die rheinische Kunst gerettet haben.

Die Psychologie des Sammlers aus Leidenschaft ist noch nicht geschrieben. Sie ist so mannigfaltig wie die herrschenden Seelenkräfte, die sich bestimmend dem Sammeltrieb gesellen.

Welches Motiv nun auch den Anstoß zum Sammeln gegeben hat, bei der neuen Betätigung zeigt sich der ganze Mensch. Wie der ganze Mensch malt, sammelt auch der ganze Mensch. Der Zaghafte wird einen andern Typus abgeben als der Waghalsige, der Selbständige einen andern als der Anlehungsbedürftige, der Hocker einen andern als der Pionier. Es kommt vor, daß die Betätigung als Sammler alle edlen Kräfte weckt und stärkt. Ich kenne Fälle, wo aus dem Eitlen, dem Ehrsuchtigen, dem Spekulantem der begeisterte Sammler geworden ist, bei dem alle unedlen Motive niedergesunken sind.

Das Höchste zu erreichen ist die Sammlernatur bestimmt, die mit der Gabe der instinktiven Erkenntnis oder mit dem Trieb und Vermögen des Forschers begnadet ist — oder mit beiden. Hier ent-

wickelt der Sammler auf der einen Seite alle Kräfte der Empfindung, die ihn in die Nähe des Künstlers tragen, auf der andern alle Fähigkeiten, die dem Forscher, dem Wissenschaftler eigen sind.

* * *

Sobald diese Stufe erreicht ist, und der Sammler vom Beruf erreicht sie rasch, wird das Sammeln aus einer Frage des Besitzes eine Frage der Bildung. Der Sammler dieser Art macht sehr schnell die Erfahrung, daß zum Erfolg auf seinem Gebiet — es sei, welches es wolle — Wissen und Bildung gehören. Er wird aus dem Käufer ein Forscher. Auf allen Gebieten haben Sammler höchst wertvolle wissenschaftliche Arbeit geleistet, nicht nur in den Naturwissenschaften, bei denen sie ganze Forschungszweige früher als alle Fachleute wissenschaftlich entwickelt haben. Auch in der Kunstgeschichte ließen sich solche Spezialisten nennen. Der Sammler steigert den Genuß an seinem Besitz durch die Freuden des Forschers.

Aber selbst darüber geht er noch hinaus. Denn die intensive Beschäftigung mit dem eigenen und fremden Besitz gibt seinem Auge eine Ausbildung, die sonst nur das des Künstlers erfährt. Erst Sehen heißt besitzen. Der leidenschaftliche Sammler, der alle Kräfte an seine selbstgewählte Aufgabe setzt, erlebt zugleich die Freuden des Künstlers und des Forschers.

Die Tätigkeit des Sammlers hat vor andern Bildungsmitteln voraus, daß sie Kräfte entwickelt. Kräfte der Sinne, des Geistes und der Seele. Und dadurch erweitert sie die ursprünglich einseitige Freude am Besitz um eine Unendlichkeit. Die Erschließung der Wissenschaft, die Erweckung schlummernder Kräfte bewirken eine solche Bereicherung des ganzen Daseins, daß der Sammler, der es ernst nimmt, zu den glücklichsten Menschen gehört.

So wird die Sammeltätigkeit zu einer Bildungsfrage höchsten Ranges. Ich stehe nicht an, mich zu dem Glauben zu bekennen, daß für den Nichtkünstler eine wirkliche künstlerische Bildung ohne die Gymnastik der Sammeltätigkeit nicht denkbar ist.

Das Glück des Sammlers aber wächst mit den Jahren, wo Seele und Körper für andere Freuden stumpfer werden. Wer sich ein inhaltsreiches Alter schaffen will, beginne früh oder zur rechten Zeit zu sammeln. Im Hinblick auf die möglichen Freuden des Alters ist ein rechtzeitiger Beginn der Sammeltätigkeit die weitwichtigste Lebenspolitik.

Bei dieser Übersicht der Wirkungen habe ich keinen Nachdruck auf den wirtschaftlichen Gewinn gelegt. Der Volkswirt muß ihn wenigstens erwähnen. Wer mit Kenntnis und Bildung sammelt, macht eine gute Kapitalanlage. Als Thoma in Deutschland verachtet war, kaufte ein Engländer eine sehr große Anzahl seiner besten Bilder. Später geriet er in Vermögensverfall. Aber es waren unterdes in Deutschland die Preise für Thoma so stark in die Höhe gegangen, daß er für seinen Besitz, der ihn wenig gekostet, ein Vermögen löste. Beispiele verwandter Art gibt es auf allen Gebieten so viele, daß eine Andeutung genügt. Der Volkswirt muß diesen Erfolg der Sammeltätigkeit ganz besonders hervorheben.

* *

*

Staaten und Städte sind eben erst dabei, einen vernünftigen Weg des Sammelns zu suchen. Sie können es nicht machen wie die Fürsten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die Vertrauensmänner beauftragten und gewähren ließen, soweit sie nicht selber Urteil und Leidenschaft besaßen. Staat und Stadt lassen heute für sich durch festangestellte Beamte sammeln. Diese sammelnden Beamten bilden eine heute schon besondere Menschenklasse. Sie hat heute schon eine erkennbare Entwicklung durchgemacht. Die ersten Leiter der in Staatsbesitz übergegangenen Kunstsammlungen haben wohl gelegentlich gekauft, waren aber noch nicht eigentlich Sammler. Dann kamen Sammlernaturen von Beruf ans Ruder, die, auf einem anderen Lebensgebiet herangebildet, durch inneren Trieb und Drang Museumsgründer oder -entwickler wurden. Von ihnen sind einige wenige noch in voller Tätigkeit. Schließlich ist die Tätigkeit des vom Staat oder von der

Stadt angestellten Sammlers ein Lebensberuf wie ein anderer geworden, der neben anderen zur Wahl steht. In einer Psychologie des Sammlers müßte die Betrachtung dieser Sonderart von Sammlern einen eigenen Abschnitt erhalten. Sie unterscheiden sich vom Privatsammler wesentlich durch die Hemmungen. Der anonyme Staat kann sie nicht gewähren lassen wie der Fürst seinen Vertrauensmann, denn er kann sie nicht, wie der Fürst seinen Agenten, fallen lassen, wenn sie sich nicht bewährt haben. Deshalb wird dem sammelnden Beamten von Staats wegen eine kontrollierende Kommission beigegeben. Das kann, wenn der Beamte und die Kommission sich verstehen, zu guten und großen Dingen führen, kann aber auch vieles oder alles hindern, wenn das Vertrauen sich nicht einstellt.

Eigentlich sind die deutschen Städte noch nicht zu den Sammlern zu rechnen wie eine Reihe der englischen und amerikanischen, obwohl diese keinen Pfennig für Kunst in ihr Budget einstellen, während deutsche Städte anfangen, größere Summen alljährlich zu bewilligen.

Denn wie der einzelne noch nicht Sammler genannt werden darf, wenn er, ohne sich selbst darum zu kümmern, einen anderen beauftragt, für ihn zu kaufen, und ohne Interesse annimmt und im Besitz behält, was auf diesem Weg erworben wird, sind Stadt und Staat noch nicht Sammler, wenn sie ohne eigene Leidenschaft einen Beamten für sich sammeln lassen.

In den amerikanischen Städten — unter Bodes Führung auch schon in Berlin — haben sich Liebhaber und Patrioten zusammengetan, um, wie früher in Deutschland die Fürsten, das Edelste für ihre Stadt zu erwerben, das ihren Mitteln erreichbar ist. Sie begnügen sich schon längst nicht mehr mit dem, was der Markt anbietet, sie senden Expeditionen nach Agypten, Kleinasien, Mesopotamien und den griechischen Inseln und halten ständige Agenten auf den Märkten. Auf diesem Wege ist u. a. in Boston ein reichgegliedertes Museum entstanden, das zu den intelligentest geleiteten der Welt gehört.

Es wird aber die Zeit kommen, noch ist sie fern, wo die Sammeltätigkeit, die die deutsche Stadt übt, denselben Einfluß auf ihre Seele

gewinnen wird, wie auf die des einzelnen Sammlers. In der Stadtregierung, in breiten Schichten der Bevölkerung wird Freude am Besitz aufkommen und wachsen und mit dem Gefühl des Stolzes wird der Ehrgeiz einsetzen, der bereit ist, Opfer zu bringen, und aus dem Gewirr dieser unteren Leidenschaften werden sich — wie beim einzelnen — als edlere Kraft das Gefühl der Verantwortung erheben und als letztes und oberstes Gut das edle Gefühl der Liebe und Verehrung.

* *

*

Einen Platz für sich haben die sammelnden Künstler. Bis zu einem Grade ist wohl jeder Künstler auch Sammler. Das liegt in seinem Verhältnis zum Kunstwerk. Er wird es lebhafter genießen und heftiger begehren als der Nichtkünstler. Wird er, was sehr oft geschieht, wirklicher Sammler, so fängt er an, den allgemeinen psychologischen Gesetzen zu unterliegen, die für den Sammler gelten. Bei manchen ist der Künstler dann ausgeschaltet. Ich kannte einen Maler, der Knöpfe sammelte. Er war als Historienmaler über das Kostüm auf dieses Sondergebiet gekommen: mit dem Knopf beginnt die eigentlich moderne Tracht. Ein anderer Maler sammelte Handlaternen aller Zeitalter. Wie er dazu gekommen war, konnte er mir nicht sagen. Er meinte, das wisse er nicht genau, er habe allerlei Dinge gesammelt, plötzlich habe er entdeckt, daß eine große Anzahl Handlaternen darunter sei, habe sie zusammengestellt und bei dem Anblick den Entschluß gefaßt, weiter zu sammeln. Auf dem Gebiet der Malerei pflegt der Künstler zu sammeln, was seiner Kunst entspricht. Joshua Reynolds ist ein Beispiel aus alter Zeit, Makart und Lenbach aus der jüngsten Vergangenheit, aus unserer Zeit Liebermann, der eine der reichsten Sammlungen der französischen Impressionisten, Lithographien und Zeichnungen von Daumier und wundervoller Werke älterer Berliner Meister und japanischer Erzeugnisse zusammengebracht hat. Jeder Galeriedirektor sollte diese Sammlung studieren, nicht nur, weil sie so erlesene Kunstwerke enthält, an denen er seine Empfindung für

Qualität stärken kann, sondern weil der Gesamtorganismus dieser Sammlung ihm den Begriff des Gewachsenen offenbaren kann, den jede Sammlung haben muß.

* * *

Kunstwerke sammeln dient nach allem nicht nur der Befriedigung der Eitelkeit oder eines mehr oder weniger stark in jeder Seele vorhandenen Triebes zum Besitz, nicht nur der Ausspannung und Erholung von allerlei Berufsarbeit, der Verwendung überschüssiger, im Beruf nicht beanspruchter Lebensenergie, — die Sammeltätigkeit gehört zu den Grundlagen der höchsten Form der Bildung, die wir kennen, der Bildung im Sinne Goethes. Sie ist die notwendige Ergänzung unserer wesentlich auf Wort und Wissen angelegten Bildung, denn sie führt zu den Dingen und in die Dinge hinein, sie weckt und entwickelt Kräfte des Geistes und des Herzens, die sonst ruhen, sie gewährt Zugang zu dem geheimnisvollen Wesen der Wissenschaft und der Kunst und erfüllt mit einem erwärmenden, alles durchdringenden Glücksgefühl, das sonst nur der Forscher und der Künstler kennt.

Die Erfahrung lehrt, daß, wer auf irgendeinem Gebiet zu sammeln beginnt, eine Wandlung in seiner Seele anheben spürt. Er wird ein freudiger Mensch, den eine tiefere Teilnahme erfüllt, und ein offeneres Verständnis für die Dinge dieser Welt bewegt seine Seele.

Über sich selbst hinauswirkend hat sich der Sammler als Hüter nationaler Schätze, als unentbehrlichen Untergrund alles künstlerischen Schaffens und als ein Anregungszentrum bewiesen, das die Kraft des Künstlers, die sich in tausend Kultur- und Wirtschaftswerte umsetzt, auf das ganze Volk überleiten hilft.

Christus als Schmerzensmann

von

Meister Francke, Hamburg 1424.

Unterhaltung mit einer Oberklasse des Paulsenstifts.

(1899)

Das Bild, das hier vor euch steht, ist das älteste große Kunstwerk, das wir aus Hamburg kennen. Es ist beinahe fünfhundert Jahre alt und gehört zu den bedeutendsten Gemälden, die die hamburgische Galerie aus älterer oder neuerer Zeit besitzt. — Wen stellt es dar?

Christus.

Nach welchem Ereignis stellt es ihn dar?

Nach der Kreuzigung, man sieht die Wunden.

Welche Momente nach der Kreuzigung habt ihr schon im Bilde gesehen?

Die Kreuzabnahme, die Grablegung, Christus als Gärtner, die Auferstehung, den Gang nach Emmaus.

Auch die Höllenfahrt gehört dahin, die in unserer alten Kunst regelmäßig geschildert wurde. Gehört dies Christusbild des alten hamburgischen Meisters in die Reihe der eben aufgeführten Stoffe?

Nein.

Denkt ihn sich der Künstler lebend oder gestorben?

Lebend, die Augen sind nicht geschlossen, das Antlitz ist schmerzlich bewegt.

Dann gebt mir kurz den Inhalt des Bildes an.

Christus, von Engeln umgeben, weist seine Wundenmale.

Ihr habt schon gesehen, daß kein Moment aus der Passionsgeschichte

vor oder nach der Kreuzigung dargestellt ist. Wie haben wir die Absicht des Künstlers zu verstehen?

Er will schildern, was Christus für uns gelitten hat.
Zu welchem Zwecke?

Um uns daran zu erinnern.

Diese Schilderung des Heilands kommt in der katholischen Zeit oft vor. Sie hat auch einen Namen, den ihr wohl vom Schild auf dem Bilde kennt.

Christus als Schmerzensmann.

Zuweilen sagt man auch nur: Der Schmerzensmann. Nicht immer sind die Engel dabei. Es kommt auch vor, daß Christus nicht als lebend gedacht wird. Dann stützen weinende Engel den Leichnam des Herrn, oder Gott Vater selber hält ihn im Schoß. Hier ist die Photographie eines Gemäldes von Bellini in der berliner Galerie. Dürer hat uns den Schmerzensmann geschildert, wie er auf einem Stein sitzt, einsam und verlassen, allein mit seinen Schmerzen. — Wo habt ihr unsern Christus als Schmerzensmann früher gesehen?

In der Gemäldegalerie.

Hat der Künstler ihn um 1430 für die Gemäldegalerie seiner Vaterstadt gemalt?

Nein, es gab damals noch keine Galerie.

Wofür mag er ihn denn gemalt haben?

Für die Petrikirche.

Das schließt ihr aus der Angabe auf dem Schilde, die Petrikirche hat uns das Bild überlassen. Wie kommt es, daß sie ein so altes Bild besaß? Sie ist doch 1842 abgebrannt? Ihr könnt es nicht wissen. Als sie in Gefahr schwebte, haben hamburgische Künstler unter Lebensgefahr aus der Kirche gerettet, was sie konnten, Otto Speckter und die Gebrüder Gensler als die eifrigsten. Aber die Petrikirche hatte das Bild damals noch nicht sehr lange. Vorher war es im hamburger Dom. Ist der auch mit abgebrannt?

Nein, er wurde abgebrochen.

Wann? — 1806. Der Dom war ganz voll von Kunstwerken. Man hätte ein ganzes Museum damit füllen können. Sie wurden verschenkt, verschleudert oder vernichtet. Würde man heute den Dom abbrechen? Würde man die Kunstwerke heute verkommen lassen? — Es ist ein Wunder, daß der Christus gerettet wurde. Ich glaube zu wissen, weshalb man dies Werk geschont hat. Weil es so schön war, hielt man es für das Werk eines Italieners, und davor hatte man Respekt. Der Deutsche hat die schlechte Eigenschaft, seinem Volke nicht viel Gutes zuzutrauen. Hätte man gewußt, daß dieses Bild deutschen oder gar hamburgischen Ursprungs wäre, man hätte es wohl mit allem andern umkommen lassen. Als 1829 die Johannis-Kirche, die in der Nähe der Bergstraße stand, abgerissen wurde, befand sich eine Anzahl von Bildern desselben Künstlers darin, der den Schmerzensmann gemalt hat. Es war ein Altar mit vielen einzelnen Bildern. Diese Bilder, die nicht für italienische gehalten werden konnten, hat man damals verkauft. Sie gelangten in die Galerie zu Schwerin, und erst in diesem Jahre haben wir sie zurückervorben. Wo mag das Bild im Dom gegangen haben?

Über einem Altar.

Und Priester in wundervollen golddurchwirkten Gewändern — wir finden einen solchen Stoff als Hintergrund auf dem Bilde — haben die Messe davor gelesen, Andächtige haben davor auf den Knien gelegen und das Bild angebetet. — Ihr seht, wie viele Schicksale es durchgemacht hat, und daß es allein in unserem Jahrhundert zweimal nahe vor der Vernichtung war. Es ist dabei ein Wunder, daß es überhaupt bis auf unser Jahrhundert gekommen ist. Zu welcher früheren Zeit war wohl seine Existenz der größten Gefahr ausgesetzt?

Zur Reformationszeit.

Was geschah damals in vielen Kirchen mit den katholischen Andachtsbildern?

Sie wurden zerstört.

Wie nennt man die Leute, die die Andachtsbilder zerstörten?

Bilderstürmer.

Weshalb wüteten sie gegen die Bilder? — Wo haben sie am wildesten gehaust?

In den Niederlanden.

Und wie stand es bei uns? — Bei uns hat man damals die Bilder in Ruhe gelassen. Unsere Bilderstürmer hausten zwischen 1800 und 1830.

Wer von euch kennt Lübeck? — Wie sieht es in den Lübecker Kirchen aus?

Sie sind noch ganz voll alter Bilder aus katholischer Zeit.

Bei uns gibt es außer der Petrikirche nur noch zwei Kirchen, die aus katholischer Zeit Bilder haben.

Die Katharinenkirche und die Jakobikirche. Sie sind nicht mit abgebrannt.

Aber ein so herrliches Bild wie dieses ist nicht darunter. Wir wollen es uns nun genau ansehen. Worauf richtet sich der Blick zuerst?

Auf das Haupt Christi.

Welchen Ausdruck hat das Antlitz?

Einen schmerzlichen Ausdruck.

Welche Teile des Antlitzes tragen diesen Ausdruck?

Mund und Augen.

Beschreibt mir den Mund.

Er ist ganz wenig geöffnet. Die Mundwinkel sind herabgezogen. Ich will es einmal machen. Ist das richtig?

Nein, es ist zu stark.

Wie läßt sich die Bewegung der Mundwinkel auf dem Antlitz Christi genau bezeichnen?

Sie sind nur wenig herabgezogen.

Nur wenig — das sagt nicht viel. Ein anderes Wort.

Leicht, schwach.

Das alles gibt noch keine richtige Vorstellung. Wenn man von einer Bewegung, die das Auge empfindet, aussagen will, daß sie sehr zart ist, nimmt man gern einen Ausdruck, der sonst Wahrnehmungen des Ohres bezeichnet.

Leise. Die Mundwinkel sind leise herabgezogen.

Nun wollen wir die Augen ansehen.

Die Lider sind halb geschlossen.

Was bedeutet das?

Schmerz.

Wohin ist der Blick gerichtet?

Nach unten — ins Leere.

Welche Richtung wäre auch denkbar?

Nach oben oder auf den Beschauer.

Was seht ihr an den Augbrauen?

Sie sind in der Mitte emporgezogen.

Was mag das ausdrücken?

Schmerz.

Wenn der Blick nach oben gerichtet wäre, an wen würde sich Christus dann in diesem Moment wenden?

An Gott.

Welchen Eindruck würden wir davon erhalten? Stellt es euch einmal deutlich vor oder macht selber die Bewegung.

Den Eindruck der Klage.

An welches Wort und welche Situation würden wir denken?

An die Kreuzigung und an das Wort: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen. — An das Gebet auf dem Ölberg. Für den Christus, der der sündigen Menschheit als Schmerzensmann erscheint, würde das nicht passen. — Er könnte den Beschauer auch ansehen, daß er sich direkt getroffen fühlt. So haben spätere Künstler den Schmerzensmann auch wohl dargestellt. Hier würde es ein ganz auffallender Zug sein, der zu dem zarten, verhaltenen Charakter, zu der Vornehmheit nicht stimmen würde. Was tut die rechte Hand?

Sie zeigt auf die Seitenwunde.

Wenn ich das Bild nicht sähe, könnte ich nach diesem Ausdruck meinen, er machte wirklich die Gebärde des Zeigens. So.

(Die Kinder lächeln.) Das ist zu stark. Der Christus auf dem Bilde umschließt die Wunde mit dem Daumen und dem Zeigefinger. Man sieht sie durch die Hand durch.

Und doch ist es richtig, daß er sie zeigt. Aber wie wirkt diese Art, die Wunde zu zeigen?

Zart.

Was will die Linke?

Sie weist die Nagelwunde.

Beschreibt einmal die Bewegung.

Die Hand ist leicht erhoben, die Finger sind im Schmerz gekrümmt, man sieht die Wunde mehr von der Seite.

Wie könnte die Wunde auch sonst gezeigt werden, daß man sie deutlicher sieht?

Wenn die Finger ausgestreckt und die Handfläche nach vorn gerichtet wäre.

Ich will es euch vormachen. — Wie würde das wirken?

Erschreckend.

Das ist richtig. Wenn der Künstler es gewollt hätte, so hätte er mit dem Christus als Schmerzensmann, der den Sünder strafend anblickt, auf seine Seitenwunde weist und das Nagelmal hinhält, gleich beim ersten Blick Furcht und Entsetzen erregen können. War das seine Absicht?

Nein.

Welche Stimmung erweckt er mit diesem Christus, dessen Gebärden so zart und verhalten sind?

Andacht, Erschütterung, Mitleid.

Welchen Anblick könnte man länger ertragen, den des erschreckenden, zornigen Christus oder den dieses milden, zurückhaltenden? — Welcher der beiden erfordert den tiefer empfindenden Künstler? — In der That ist im ganzen Norden unseres Vaterlandes um jene Zeit, soviel uns bekannt ist, kein edleres Christusbild geschaffen. Wie ist dieser Christus bekleidet?

Er trägt einen weißen Lendenschurz und über den Schultern einen weißen Mantel, von dem man aber nur die rote Unterseite sieht. Den Kopf umgibt die Dornenkrone. Sie ist aus Rosenzweigen geflochten, man sieht es an den Stacheln.

An welchem Ort befindet sich dieser Christus?

Man kann es nicht erkennen. Den Hintergrund bildet ein prachtvoller Stoff, über seinem Haupt biegen ihn kleine Engel um, daß die Unterseite mit hellblauem Tuch wie ein Baldachin wirkt. Unten halten zwei kleine Engel einen bunten Stoff quer vor den Körper Christi.

Warum ist nicht dargestellt, ob wir uns Christus im Zimmer oder im Freien, im Himmel oder auf der Erde zu denken haben?

Der Schmerzensmann ist nur eine Vorstellung. Christus ist nirgend so erschienen.

Erzählt mir einmal von den Engeln.

Oben schweben drei, sie haben blaue Flügel. Unten schwebt einer an jeder Seite, der links hat rote, der rechts grüne Flügel.

Was fällt euch bei den Engeln auf?

Sie sind so klein.

Wie malen unsere Künstler sie?

Entweder als Erwachsene, dann sind sie so groß wie die Menschen, mit denen sie zusammen gemalt werden, oder als Kinder, dann sind sie so groß, wie Kinder auf dem Bilde sein müßten.

Als der alte Künstler lebte, fand man es nicht nötig. Man malte große Engel und ganz kleine Engel, als ob man Vögel malte, ohne an die Menschen zu denken, mit denen sie zusammenkamen. — Was fällt euch sonst an den Engeln auf?

Die bunten Flügel.

Was für Flügel haben die Engel denn in Wirklichkeit?

Weisse.

Ist das sicher?

Nein, unsere Künstler malen sie so.

Warum?

Um ihre Heiligkeit zu bezeichnen.

Daran dachte der alte Künstler nicht. Er wollte sie so schön malen, wie er sie sich ausdenken konnte, darum gab er ihnen die herrlichen farbigen Flügel. So machten es damals alle Künstler. Manchmal

nehmen sie die bunten Flügel der Papageien, manchmal Pfauenfedern.
— Was tragen die beiden Engel unten?

Der links eine Lilie, der rechts ein flammendes Schwert.
Hat das etwas zu bedeuten? — Ihr wißt es wohl noch nicht. Diese beiden Symbole weisen auf den jüngsten Tag, wo Christus wiederkommen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten. Dann gingen nach der Vorstellung des Mittelalters von seinem Munde eine Lilie und ein Schwert aus, die Lilie nach rechts, wo die Guten sich vor dem Himmelstor versammelten, das Schwert nach links, wo die Bösen in den Rachen der Hölle getrieben wurden. Warum hat der Künstler sie hier angebracht?

Er will den sündigen Menschen an das jüngste Gericht erinnern. Das ist ein großartiger Zug, der auf anderen Darstellungen des Schmerzensmannes nicht vorkommt.

— Der Stoff des Hintergrundes — Tapete sagen die Kinder zunächst — wird genau betrachtet. Ebenso der unten vorgehaltene Stoff, beide sind nach wirklichen Prunkstoffen getreu kopiert. Der des Hintergrundes nach einem leidlich erhaltenen — die in Gold einbrochierten Löwen sind schon abgenutzt — der unten nach einem verbrauchten. Auch die Lilie wird betrachtet, die sehr genau nach der Natur gezeichnet ist. Ihre Größe ist nach dem Engel, der sie trägt, bemessen, nicht nach der Größe Christi, dasselbe gilt vom Schwert. Warum sind sie nicht so groß, daß sie zu Christus passen? Diese Beobachtungen bereiten die Empfindung für die Einheit des Maßstabes vor. Es scheint mir zweifelhaft, ob die abstrakte Formel gebraucht werden darf, ehe das Kind ein Bedürfnis empfindet, eine größere Zahl von Einzelbeobachtungen zusammenzufassen. Ich bin auch noch nicht sicher, ob die Kinder imstande sind, zu fühlen, daß der alte Künstler, von dem kalten Ton des Körpers ausgehend, ein kaltes Rot des Mantels und im Stoff, den Flügel und Gewändern der Engel oben lauter kalte Rot, Blau und Grün gewählt hat, während er unten warme Rot, Braun und Grün für die Flügel und die Gewänder der Engel verwendet.

Wie mag das Bild entstanden sein?

Die Priester am Dom haben es beim Künstler bestellt.

Für wen wollten sie es haben?

Für die Gläubigen.

Was für Menschen wohnten um 1430 in Hamburg?

Kaufleute, Handwerker, Schiffer.

Die Menschen waren nicht so gebildet wie heute. Sie hatten keine Zeitungen zum Morgenkaffee, sie hatten keine Bücher im Hause, denn Gutenberg war noch ein Kind und geschriebene Bücher waren selten und sehr teuer. Die meisten konnten nicht lesen. Aber sie hörten so gern, was ihnen erzählt wurde, wie Kinder, die noch nicht lesen können, Märchen hören, und sie beobachteten viel aufmerksamer als die Menschen, die viel lesen. Die Priester mußten ihnen alles von Christus und den Heiligen erzählen. Menschen, die nicht lesen können, besehen Bilder viel hingebender als wir. Sie lesen aus Bildern alles heraus. Ein Bild kann sie erschüttern. Ich hörte von einem Dienstmädchen erzählen, das nicht lesen konnte — es stammte aus einer Gegend, wo auf dem Lande nicht jeder es lernte. Ihre Herrschaft traf sie eines Tages kniend und in Tränen aufgelöst vor dem Ofen im Kinderzimmer, und als sie gefragt wurde, wies sie schluchzend auf das Medaillon über der Ofentür, auf dem sie die heilige Genovefa mit Schmerzenseich und der Hirschkuh erkannt hatte. Die traurige Legende hatte sie in der Schule gelernt, und als sie das Bild auf dem Ofen erkannt hatte, war sie erschüttert davor auf die Knie gesunken.

Euch kommt das komisch vor, aber es ist ein sehr ernstes und sehr lehrreiches Ereignis. Solche einfache Menschen, die nicht lesen konnten und sehr stark empfanden, haben einst weinend vor diesem Bilde auf den Knien gelegen. Für solche Seelen hat der große Künstler es gemalt. Und weil er selber ein Mensch von tiefer und zarter Empfindung war, so ergreift sein Werk uns heute noch, nachdem sein Leib und die Leiber der Menschen, für deren Erbauung er das Bild gemalt hatte, seit Jahrhunderten zu Staub und Asche geworden sind.

Die Erziehung des Farbensinnes

(1901)

In den Vorträgen über die Grundlagen der künstlerischen Bildung die ich 1891 an der Kunsthalle gehalten habe, sah ich mich genötigt, auch die Erziehung des Farbensinnes ins Auge zu fassen.

Vorarbeiten waren mir nicht bekannt und hätten mir auch über gewisse, im letzten Grunde selbstverständliche, einfache Nichtgedanken hinaus kaum nützen können. Denn ich ging von der Überzeugung aus, daß auch die Erziehung des Farbensinnes an die örtlichen Zustände, Bedingungen und Erfahrungen anzuknüpfen hätte.

Auch in der vorliegenden Abfassung, die auf besondere Anregung der hamburgischen Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in Buchform erscheint, habe ich auf die dem Hamburger zugänglichen Mittel und Wege und die in Hamburg gemachten Erfahrungen beständig Rücksicht genommen.

In jüngster Zeit hat die Kunstgeschichte das Bestreben gezeigt, der Farbe größere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Muthers Werk hat auch darin vielfache Anregungen vermittelt und gegeben. Woldemar von Seidlitz hat eine Reihe sehr feiner Beobachtungen unter dem Titel „Über Farbengebung“ veröffentlicht (Stuttgart 1900). Wertvolle Untersuchungen finden sich zerstreut bei Bode, Gurlitt, Wölfflin u. a. Doch kann man nicht sagen, daß die deutsche Kunstgeschichte das Problem der Farbenbewegung — das Wort stammt von Arnold Ewald — bereits irgendwie erschöpfend in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen hätte. Sehr verdienstlich sind die Ausführungen Andreas Auberts in seiner Biographie Dahls — 1893 — und in seiner Abhandlung über das Farbengefühl des norwegischen Volkes (den decorative Farve et norsk farve-instinkt).

Die vorliegende Arbeit strebt keinerlei theoretische Vollständigkeit an. Aus der Praxis hervorgegangen, berücksichtigt sie fast ausschließlich den Stoff, der in Hamburg zugänglich ist und beschäftigt sich mit allgemeinen Problemen nur, soweit es praktisch notwendig erschien. Die Vorträge wurden erläutert durch Ausstellungen aus dem Besitz der Kunsthalle, des Museums für Kunst und Gewerbe, des Völkermuseums und des Naturhistorischen Museums. Da eine unmittelbare Anschauung durch Abbildungen nicht geboten werden kann, und da das Wort nur vor den Dingen selbst wirklich fruchtbar wird, habe ich mich überall, wo die Anschauung eintreten soll, darauf beschränkt, dem Leser den Weg zur eigenen Tätigkeit anzugeben.

Irgendwie Abgeschlossenes zu bieten, ist heute noch nicht möglich. An vielen Orten und von vielen Individualitäten aus müssen erst praktische Erfahrungen und theoretische Beobachtungen gesammelt werden. Zunächst kommt es wesentlich auf die Anregung an.

* * *

Farbe läßt sich lernen — *la couleur s'apprend* — sagt ein französischer Atelierspruch, der im Schulzimmer eines von Delacroix oder später von Manet und seinen Nachfolgern aufgeschreckten Akademikers entstanden sein dürfte. Je nachdem dies Drakel ausgelegt wird, stellt es die Tatsachen auf den Kopf oder drückt es kurz und bündig eine wertvolle Erfahrung aus.

Farbe kann man nicht lernen. Wie Musik muß man sie in der Seele haben. Und wie die musikalische Begabung in tausend Graden vorkommt, ist die Fähigkeit, Farbe zu fühlen, eine Sache der individuellen Anlage. Aus dem Dunkel völliger Farbenblindheit steigt die Leiter zu den einsamen Höhen empor, wo der sinnliche Eindruck der Farbe wie ein starkes Lust- oder Wehegefühl den Körper bis in die Zehen durchrieselt. Durch noch so viel Schulung vermag kein Farbensblinder auch nur die Vorstellung der Farbe zu erringen.

Versteht man den Spruch jedoch dahin, daß die einmal vorhandene Empfindung für Farbe in hohem Grade ausbildungsfähig

ist, so hat er recht. Alle Welt hat gehört, wie Stickerinnen und Teppichwirkerinnen im Lauf der Jahre auf einen Blick und mit irrthumsfreier Sicherheit eine Unzahl Abschattungen nicht nur derselben Farbe, sondern desselben Farbtones herausgreifen lernen, wo das ungeübte, im übrigen vielleicht höher begabte Auge erst nach großer Anstrengung überhaupt einen Unterschied wahrnehmen kann.

Für den Physiologen und Psychologen ist diese Entwicklungsfähigkeit der Farbenempfindung etwas ganz Selbstverständliches. Er ist sich längst darüber klar, daß sie wie jede andere Kraft durch Übung nicht nur an Fülle und Zartheit, sondern auch an Behendigkeit gewinnen, durch Vernachlässigung schwinden und durch falsche Gewöhnung erkranken kann. In unserer Erziehung bildet jedoch das Gebiet der Farbenempfindung ein völlig unbestelltes Feld. Noch kennen wir alle eine ältere Generation von Malern, deren Farbenempfindung entweder ungebildet oder schmerzlich verbildet oder verkrüppelt ist. Noch ist es nicht lange her, daß ein jüngeres Malergeschlecht die Farbigkeit der Welt neu entdecken mußte, und vielen dieser Jüngerer, die Farbe wollen, fehlen Einsicht und Vermögen. Unter den Nichtkünstlern verstehen fast ausschließlich Frauen etwas von der Farbe. Den allermeisten unserer Gebildeten und Gelehrten wird die Frage, ob Geschmack für die Farbe der Tracht oder der Umgebung zur allgemeinen Bildung gehört, ob es wünschenswert oder nötig ist, daß beim kommenden Geschlecht die Empfindung für Farbe erzogen wird, vollkommen gleichgültig sein. Ihre Bildung, wesentlich auf das Wort gegründet, hat sie nirgend auf einen Punkt geführt, von wo sich ihnen eine Aussicht auf unsere trostlosen Zustände aufgethan hätte.

In der That liegt eine zwingende Notwendigkeit vor, daß der Deutsche „Farbe lernt“. Wir ahnen es in Deutschland gar nicht, mit welcher Geringschätzung bei unseren Nachbarn in Holland, Belgien, Frankreich und England von unserer koloristischen Befähigung gesprochen wird, und wie höhnisch man auf unsere unterwürfige Folgsamkeit gegen die von London und Paris ausgegebene Parole mit

Fingern zeigt. Man weiß dort besser als wir, daß die Krawatte, die der etwas kultiviertere Deutsche trägt, daß die Stoffe seines Anzuges sich nach dem Farbensinn der Engländer richten, daß für die Kleidung seiner Frau noch immer Paris maßgebend ist, daß trotz aller Anstrengungen einzelner Künstler für die farbige Ausstattung der Wohnräume Paris und England in Deutschland die Führung haben, daß die Malerei der Franzosen weite Gebiete in Deutschland beherrscht hat und noch beherrscht, daß in der deutschen Baukunst die Farbe in der Regel als Notbehelf behandelt wird, daß einflußreiche Architekturschulen der Farbe völlig hilflos oder geradezu feindlich gegenüberstehen, und schließlich, daß die deutsche Kultur gegenwärtig das Ausland koloristisch nicht beeinflusst. Diese letztere Beobachtung allein müßte uns am Gewissen packen. Sie liefert die Probe auf das Exempel.

Das Bewußtsein dieser nationalen Schwäche zu wecken, Mittel zur Abhilfe mit Energie zu suchen und anzuwenden, gehört zu den wichtigsten Aufgaben einer umsichtigen Kunstpflege in Deutschland. Nur muß man nicht meinen, es sei eine Angelegenheit, die man den Fachleuten überlassen könnte, den Malern, Architekten und Kunstgewerblern. Das ist lange genug geschehen und hat uns aus der Abhängigkeit von Vorbildern der Vergangenheit und der Fremde nicht erlöst. Solange der koloristische Geschmack des Konsumenten in Deutschland nicht gepflegt wird, kann die Produktion anstellen, was sie will. Es wird ihr leicht fallen, alles, was ihr einfällt, durchzusetzen, nur das Gute nicht, dessen Aufnahme von der Fähigkeit abhängt, Wert zu empfinden.

Die Ausbildung des Farbensinnes gehört nicht nur zu den Forderungen der Theorie, die auf die Entwicklung aller Geistes- und Sinneskräfte ausgeht, sondern auch in erster Linie zu den Grundlagen unserer materiellen Wohlfahrt. Der Mann der Praxis, der Gelehrte oder Jurist mit Durchschnittsbildung, dem der Zustand und die Bedürfnisse eines erzogenen Auges unbekannt sind, mag mit einem Schein der Berechtigung lächeln, wenn er hört, daß die Verfeinerung des Farbengefühls ein Gebiet hohen künstlerischen Genusses erschließt

und das Leben auch des Armsten an edlen Freuden unendlich reicher macht. Es läßt sich nicht verlangen, daß er das einsehen soll. Aber selbst von den in ihrer ästhetischen Erziehung vollständig Vernachlässigten, die in Ministerien und Stadtverwaltungen über die Erziehung mitzuraten und mitzutaten haben — und ihre Zahl ist in Deutschland ja leider Legion — müssen wir verlangen, daß sie, wenn ihnen selber jedes künstlerische Empfinden und jedes Bedürfnis abgeht, den Einfluß einer Verfeinerung des Farbengefühls auf die Leistungen der dekorativen Künste und damit ihren unabschätzbaren Wert für die Zukunft unserer Industrie begreifen.

Wenn nun von der Erziehung des Farbensinnes geredet wird, sollte sich jeder einzelne sagen, daß sein besonderer Fall behandelt wird, daß er die Pflicht hat, bei sich und seiner Umgebung nicht morgen oder nächste Woche, sondern heute und in dieser Stunde schon einzusetzen. Was an unserer Generation versäumt ist, müssen wir der kommenden mitzugeben bemüht sein.

* *

*

Über die physikalische Natur des Lichtes und der Farbe werden wir in der Schule eingehend belehrt, und dem unterrichteten Deutschen ist im allgemeinen bekannt, was die Wissenschaft über das Wesen des Lichtes bisher errungen hat.

Wie es dagegen um das Verhältnis zur Farbe beim Einzelwesen oder bei den als Gesamtwesen anzusehenden Geschlechtern in ihrer Aufeinanderfolge steht, das gehört nicht zu den Dingen, die der Deutsche auf der Schule lernt. Dort pflegen die Tatsachen der ästhetischen Empfindung ziemlich wenig beachtet zu werden. Und doch liegt für die Praxis in der individuellen Farbenempfindung und nicht in der physikalischen Ergründung des Lichtes und der Farbenprobleme der Ausgangspunkt. Denn für die künstlerische Seite des Problems der Farbe hat die Wissenschaft um ihre physikalische Natur keine besondere Bedeutung. Und immer noch kann ein Forscher über das Wesen des Lichtes und der Farbe, soweit heute unsere Kenntnis

reicht, im klaren sein, ohne vom ästhetischen Problem der Farbenempfindung eine Ahnung zu haben.

Wenn man von der Farbe spricht, darf man keinen Moment aus dem Auge lassen, daß sie nichts als einen Vorgang in der Tätigkeit unseres Auges bedeutet, und daß dieser Vorgang, abhängig von der leiblichen und seelischen Beschaffenheit, sich bei jedem einzelnen anders vollzieht. Nicht zwei Menschen haben von derselben als farbig empfundenen Erscheinung denselben Eindruck. Dieselbe farbige Erscheinung wirkt nicht zweimal ganz gleichartig auf denselben Menschen, ja, nicht einmal unsere beiden Augen empfinden Farbe unter allen Umständen gleichmäßig. Aus vielen Experimenten habe ich mir selber beweisen können, daß eins meiner Augen die Farben um einen schwachen Grad kälter sieht als das andere. Wie sehr die Empfindung von Reizungszuständen abhängig ist, weiß jeder, der nach einem Moment der Blendung durch starkes Sonnenlicht einen Blick auf die Landschaft wirft, die dann plötzlich wie erstorben vor ihm liegt. Aus der Physikstunde erinnert sich jeder der Experimente über die Folgen und Begleiterscheinungen starker Reizungen durch Farbe. Als Vorgang im Leben der Seele ist die Farbenempfindung schließlich von allen den Zuständen, Mächten und Kräften abhängig, die die Seele beherrschen. Gewöhnung, Suggestion, Ermüdung und Disposition für den Reiz des Kontrastes spielen eine sehr große, oft sogar die ausschlaggebende Rolle.

Einige der hieraus sich ergebenden Probleme müssen ins Auge gefaßt werden, ehe nach einem Gang und nach den Mitteln der Erziehung des Farbensinnes gesucht werden kann.

* *
* *

Daß bei uns Deutschen gegenwärtig das Verhältnis zur Farbe nicht ganz in Ordnung ist, lehrt uns schon das mangelhafte sprachliche Vermögen unseres Volkes, auch der sogenannten Gebildeten.

Man braucht nicht einmal besonders scharf aufzupassen, um zu erkennen, daß im allgemeinen nur die Grundfarben Gelb, Rot und

Blau und vielleicht noch ein ausgesprochenes Grün mit annähernder Sicherheit bezeichnet werden. Orange wird meist gelb genannt, Violett und Lila heißen fast ebenso oft blau. Unsere Sprache ist weiterhin erstaunlich arm an Ausdrücken für Mischöne und Abschattungen. Wenn wir uns nicht mit lebernen Zusammensetzungen behelfen wollen, sind wir gezwungen, französische Ausdrücke zu wählen: lilas orange, violet, fraise, prune, puce, bleu mourant. Diese bequeme Entlehnung, die sehr alt ist, hat bei uns offenbar die Triebkraft der eigenen Sprache geschädigt, wenn nicht für immer zerstört.

Auf der anderen Seite deutet die erstaunliche Fähigkeit der französischen Sprache, aus jedem Hauptwort ohne weiteres eine Farbenbezeichnung zu machen, auf die Gewöhnung des Volkes hin, Farbeindrücke stark zu empfinden. Denn nur wo das Gefühl lebhaft auf den Eindruck antwortet, stellt die Phantasie den betreffenden Namen zur Verfügung. Der Verstand hat es schwer, Namen zu finden, und was ihm erreichbar ist, pflegt nicht viel zu taugen.

Wir würden jedoch fehlschießen, wenn wir aus dem lückenhaften Material der Farbenbezeichnungen schließen wollten, daß wir Deutschen mit mangelhafter Empfindung begabt wären. Wahrnehmungsfähigkeit und Ausdrucksvermögen decken sich nicht. Bekanntlich hat Lazarus Geiger aus der Undeutlichkeit und dem schwankenden Gebrauch der Farbenbezeichnungen bei Homer den Schluß ziehen wollen, daß die Epoche des Dichters auf einer urtümlichen Stufe der Farbeempfindung gestanden hätte, fast auf der der Farbenblindheit. Er hat damit die Anregung zu einer genaueren Beobachtung des Sprachschates aller Völker gegeben, auch der ins Reich der Ethnologie fallenden „Wilden“, und man hat an Experimenten nachgewiesen, daß, wenn auch die Sprache versagt, das natürliche Vermögen, Farben zu unterscheiden, bei der ganzen Menschheit ungefähr dieselbe Stärke besitzt. Im Kampf ums Dasein spielt bei der Entdeckung und Unterscheidung der Früchte, bei der Erkennung des Wildes und später bei der Bewachung, Benennung und Beurteilung des Viehes die Fähigkeit, Farben zu unterscheiden, eine so große Rolle, daß die Entwicklung

des Farbengefühls gar nicht wegzudenken ist. In der Tat werden von „Wilden“, die nur wenige Farben benennen können und kein Wort für den Begriff Farbe haben, erstaunliche Leistungen in der Unterscheidung von Farbtönen bei der Verfolgung des Wildes oder der Sorge für die Herden berichtet. Der Wilde und der Durchschnittseuropäer zeigen sich dem farbigen Objekt gegenüber auf derselben Stufe der Begabung. Und soweit wir aus der Kultur der Chinesen, der Mesopotamier, der Ägypter, Griechen und bei den nächsten Vorfahren der heutigen Kulturvölker farbige Erzeugnisse besitzen, läßt sich erkennen, daß in historischer Zeit der Stand der Entwicklung derselbe war wie heute. Auch darin zeigen die verschiedenartigsten Stufen keinen Unterschied, daß die rote Seite des Spektrums richtiger benannt wird als die blaue, und daß benachbarte Farben wie Orange und Gelb, Violett (oder gar Grün) und Blau miteinander verwechselt werden. Wer nur den Wortschatz prüft, wird zum Schluß kommen, daß die Wahrnehmungsfähigkeit sehr enge Grenzen hat.

* *

*

Wenn sich nun auch nachweisen läßt, daß die mechanische Fähigkeit, Farbe zu fühlen, durch alle Rassen und alle unserer Erkenntnis zugänglichen Zeitalter ungefähr gleichbleibt, so lassen sich doch in der ästhetischen Empfindung für die Farbe historische Schwankungen, örtliche Eigentümlichkeiten und Gewöhnungserscheinungen bei allen Völkern beobachten, nicht nur bei den Kulturvölkern.

Die Welt wechselt ihr Aussehen nicht, aber die Empfindung ist unendlichen und unaufhörlichen Änderungen und Schwankungen unterworfen. A. Ewald hat wahrscheinlich gemacht, daß die abendländischen Kulturvölker im Altertum als schönste und vornehmste Farbe das Gelb ansahen und es als die Kultfarbe hochhielten, wie es heute noch die Ostasiaten tun, und daß im Mittelalter das Blau zur Kultfarbe erhoben und das Gelb zur Neid- und Teufelsfarbe gestempelt wurde. Diese ungeheure Umkehrung der symbolischen Bedeutung von Blau

und Gelb kann bisher nur als Tatsache hingestellt, in keiner Weise jedoch erklärt werden.

Und neben dieser „Farbenbewegung“, die ein Weltalter umspannt, lassen sich Veränderungen in größeren, mittleren und kleinsten Zeiträumen beobachten. Das Gefühl für Gelb, Rot und Blau ist beim Geschlecht von 1700 dem der Vorfahren um 1600 oder 1500 nicht gleich beschaffen. Es ist nicht dasselbe bei Tizian, Rubens und Rembrandt. Jede Zeit hat ihr Rot, ihr Blau, ihr Grün, ihr Gelb. Aus dem Fehlen eines Bildes, das nichts als zwei oder drei Farben enthält, läßt sich die Zeit bestimmen, in der es entstanden ist. Wer die koloristische Bewegung seit etwa dem Jahre 1400 verfolgt hat, würde leicht imstande sein, aus einer Anzahl roter Tafeln, die durch Nachahmung des Rot bei den führenden Meistern entstanden wären, die geschichtliche Zuschreibung zu bestimmen. Sogar innerhalb der Entwicklung eines begabten Individuums ist der Wandel der Empfindung deutlich nachzuweisen. Was für ein Unterschied zwischen dem Rembrandt von 1630 und dem von 1660! Es wäre eine sehr lehrreiche Arbeit, diese Veränderungen der Farbenempfindung, die sich in Neigung und Vorliebe äußert, durch die Jahrhunderte und durch die Entwicklung der leitenden künstlerischen Persönlichkeiten zu verfolgen. Wer wird uns solche koloristische Studien über Rembrandt, Rubens, Tizian, Holbein schaffen? Wer wird die Ursachen der Wandlungen aufzudecken versuchen?

Auch über die Beeinflussung des Farbensinnes durch örtliche Zustände sind wir noch nicht genügend unterrichtet. Wir wissen nur ganz allgemein, daß die Erscheinung der Farbe in Venedig nicht dieselbe ist, wie in Florenz, daß sie in London und Amsterdam, in Paris und Berlin jedesmal in eigenartiger, deutlicher und nicht nur dem feinfühlenden Auge unterscheidbarer Eigenart auftritt. Der Feuchtigkeitsgrad der Luft, der Stand der Sonne, die unendlich kleinen Staubteilchen, die die mechanische Wirkung der Luft und des Lichtes von den Körpern loslöst und die in der Atmosphäre eines Kalkgebirges anders das Licht brechen als in der einer Granitformation oder am

Salzmeer, bedingen sehr große Unterschiede. Der Abendhimmel sieht in Venedig anders aus als in Paris, das Pariser Abendrot kann nicht mit dem von Berlin verwechselt werden, die Lichterscheinungen um Sonnenuntergang in Berlin und Potsdam sind schon merklich verschieden, von Berlin und Hamburg nicht zu reden. Bilder französischer Landschaftler können in Deutschland nicht ganz verstanden werden. Erst ein Gang über die Seinekais in Paris, ein Ausflug nach Fontainebleau, Sevres oder St. Cloud, ja die Eisenbahnfahrt von Belgien nach Paris pflegt dem Deutschen das Auge für die französische Landschaftsmalerei zu öffnen. „Wer den Künstler will verstehen, muß in Künstlers Lande gehen“, gilt am sinnfälligsten für alles, was Farbe heißt.

All diese lokalen Unterschiede der Licht- und Farbenwirkung verursachen eine verschiedene Gewöhnung des Auges. Farbe muß deshalb für das in Paris gebildete Auge etwas anderes sein als für das von Amsterdam oder Florenz. Sogar beim Individuum läßt sich die Veränderung, die das Auge durch die Gewöhnung an ein fremdes Lokalkolorit erleidet, oft genug nachweisen. Ein deutscher Maler, der längere Zeit in Italien gelebt hat, pflegt den Ton und die Farbe der heimatischen Landschaft jahrzehntelang nicht mehr treffen zu können, und wenn Daubigny nach Holland geht und einen Kanal mit Weiden und Mühlen malt, so wird ein halbwegs geschultes Auge ohne weiteres erkennen, daß ein Organ, das an der französischen Landschaft geschult war, die farbige Eigenart der Fremde nicht zu fassen vermochte. Hat doch selbst der scheinbar objektivste französische Landschaftler, dessen Formel mit einer fast mathematischen Sicherheit das Wesen von Farbe und Licht zu bezwingen scheint, Claude Monet, wenn er eine Reihe grün gestrichener holländischer Häuser hinter Bäumen am Wasser festhält, das farbige Wesen der Seineufer mit hineingemalt.

Wie durch die lokale Gewöhnung kann die Empfindung auch durch die Stimmung beeinflusst werden, die ein besonders begabtes Individuum verbreitet. Giorgione und Rubens, Rembrandt, Manet haben ihre ganze Umgebung zeitweise auf ihre Bahnen mitgerissen. Der

Einfluß dieser genialen Augen, bei ihren Zeitgenossen wohlthätig und erhöhend, pfllegt noch in späteren Epochen durch das Behikel des Akademismus periodisch wieder wirksam zu werden. Die koloristische Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts begann fast überall mit der Nachahmung von Vorbildern aus vergangenen Epochen. Aber wer im neunzehnten Jahrhundert sein Auge auf die Farbe Lizians, Rubens' oder Rembrandts einstellte, kam zu einem wesentlich anderen Ergebnis als einer der Schüler, die in ihrer Werkstätte arbeiteten. Bei diesen, die mit ihrem Meister auf demselben Boden der koloristischen Lokal- und Zeitempfindung standen und unter dem unmittelbaren Einfluß seiner Energie arbeiteten, ist der Fall nicht selten, daß ihr Bild dem beglaubigten des Führers zum Verwechseln nahesteht. Der einer späteren Epoche angehörende Nachahmer hat dies nie erreicht. Wohl aber stellt sich bei der Nachahmung der Farbe vergangener Zeiten geschnäufig ein anderes Resultat ein: die eingeborene und selbständige Empfindung für Farbe erlischt. Dies trifft so gut den Akademieprofessor wie den Musterzeichner. Es darf als allgemeine Regel ausgesprochen werden, daß jede Form des Akademismus im tiefsten Grunde unkoloristisch oder antikoloristisch beschaffen ist.

* * *

Und was für die Seele des einzelnen gilt, hat auch Gewalt über die Gesamtseele des Volkes. Sowie es die Produktion aus der eigenen Empfindung aufgibt, sowie es sich begnügt, die fertigen Arbeitsergebnisse aus einer älteren Epoche oder aus einer Nachbarkultur zu übernehmen, verkümmert das eingeborene Vermögen.

Was sich auf dem Wege der Nachahmung erreichen läßt, bleibt in jedem Falle hinter dem Vorbild zurück, denn es erfordert nicht daselbe Maß Energie.

Es gibt Völker, bei denen jahrhundertlang alle koloristischen Begabungen, Genies und Talente verkümmern, weil ein stärkerer Nachbar durch die bloße Tatsache einer großen selbständigen Produktion

in weitem Umkreis die zur Zeit Schwächeren in seinen Bann zwingt. Und es ist nicht nötig, Beispiele anzuführen, daß Epochen höchster künstlerischer Energie noch aus verfallenem Grabe heraus die Schöpferkraft späterer Geschlechter durch das Mittel des Akademismus lahmzulegen imstande sind.

Aus derartigen Betrachtungen ergibt sich, daß jeder, der über Farbe urteilen will, sich zunächst klar zu werden hat, wieweit das natürliche Werkzeug seines Auges überhaupt fähig ist, Farbe wahrzunehmen. Sodann hat er zu untersuchen, wieweit die Erziehung der angeborenen Empfindung ihn zum Urteil befähigt. Wir erleben es alle Tage, daß unerzogene Augen, deren Träger von keiner der zahllosen Voraussetzungen eine Ahnung haben, über koloristische Leistungen begabter und erzogener Augen mit der größten Sicherheit aburteilen. Pfui, die grasgrüne Wiese, wurde vor einem modernen Bilde aus dem Munde eines Ausstellungsbesuchers gehört.

* * *

Wenn die Grundlagen für eine rationelle Erziehung des Farbensinnes gesucht werden sollen, so ist von der Erkenntnis auszugehen, daß das Ziel nicht in der mechanischen Bewältigung eines Lehrganges, sondern in der Fähigkeit zu genießen, liegt, nicht in der Mitteilung eines Lernstoffes, sondern in der Entwicklung einer Kraft.

Damit ist auch schon die Frage erledigt, wann die Erziehung zu beginnen hat. Der Zeitpunkt ist gekommen, sowie die Kraft sich regt, also schon in den ersten Lebensjahren.

Es ließe sich ohne Schwierigkeit ein folgerichtiger Lehrgang aufstellen. Aber dies wäre, wie die Dinge heute liegen, ein Schlag ins Wasser. Daß etwa in den Lehrplan unserer Schulen die Erziehung des Farbensinnes als neuer Unterrichtsgegenstand eingeführt werden könnte, wird niemand für möglich oder wünschenswert halten, denn es fehlt der lebendige Reichtum, der erst durch langjährige und vielseitige Erfahrung gewonnen wird. Wer die Gefahren kennt, die in der systematisierenden Schulmeisterei liegen, wird bei dem Gedanken, die

Lehrer möchten auf den Einfall kommen, einen regelrechten Lehrgang der Erziehung des Farbensinnes aufzustellen, drei Kreuze schlagen. Lieber noch den bisherigen Zustand der Bewußtlosigkeit beibehalten. Ueberdies haben wir an Unterrichtsgegenständen ohnehin keinen Mangel. Ebensovienig wie in der Schule läßt es sich vorstellen, daß im Hause nach einem folgerichtigen, stufenweise aufsteigenden Plane erzogen werden könnte.

Auch bedarf es ja weder in der Schule noch im Hause eines besonderen Lehrganges. Was das Haus anlangt, so genügt es, daß die Eltern sich erziehen haben. Ihre Kraft und ihre Teilnahme wirken unmittelbar. In der Schule müßten noch Dutzende neuer Lehrgegenstände eingeführt werden, wenn es fernerhin bei dem bisher so vielfach befolgten, wenn auch theoretisch wohl nie aufgestellten Grundsatz bleiben sollte, daß jeder Lehrgegenstand gegen seine Nachbargebiete durch hohe, unüberblickbare und nur bei Strafe überstiegene Mauern abgeschlossen ist. Wo man aber jedes Fach als ein Gebäude behandelt, das nicht nur inwendig untersucht und besehen wird, sondern nach allen Seiten Ausblicke eröffnet, da könnte zur Not von den vorhandenen Unterrichtsgegenständen noch gestrichen werden. Die Erziehung des Farbensinnes gehört in den Anschauungs-, Zeichen- und Malunterricht, in die Botanik- und Zoologiestunde und in die Kunstgeschichte, wenn diese, was der Himmel verhüte, im Stundenplan stehen sollte.

Was sich heute tun läßt, bleibt auf die Angabe der Punkte beschränkt, wo in Schule und Haus sich Gelegenheit bietet, eine nachhaltige und wirksame Anregung zu geben, die in erster Linie von den für Farbe begabten Augen verarbeitet wird. Diese Begabungen zum Bewußtsein ihrer Kraft zu bringen, ihnen die Mittel zur Ausbildung zu weisen, muß das erste Ziel sein. Jede dieser Begabungen wird in kurzer Zeit auf ihre Umgebung zu wirken beginnen, und damit ist das Beste erreicht. Es kommt dabei nicht nur auf die produktiven Begabungen an, sondern ebensosehr auf die zahllosen fein organisierten Augen, die nur zu empfangen und zu genießen bestimmt sind, die eigentlichen Träger des Geschmacks. Diese kommen heute in Deutsch-

land schlecht weg. Selten nur gelangen sie zur Selbsterkenntnis, was Männer anlangt, fast nie. In Deutschland schämt sich heute der Mann jeder ästhetischen Neigung. Sie erscheint ihm unter seiner Würde. Wenn er sie fühlt, verbirgt er sie, und er läßt sie nur beim weiblichen Geschlecht gelten. Kaum erst in den Kunststädten gibt es Männer, die den ästhetischen Genuß an der Farbe kennen. Und wie selten sind sie, wie gering ist ihr Einfluß! Der Mann darf sich in Deutschland mit Kunst nur befassen, soweit die Wissenschaft reicht. Als Sammler wird ihm die Beschäftigung mit allen Arten Kunst verziehen, wenn man auch im allgemeinen nur Laune und Ausfüllung der Müßen darin sieht und sich kopfschüttelnd fragt, weshalb er für „solche Dinge“ sein Geld ausgibt. Der Wohlhabende darf sich auch vom Architekten und Dekorateur sein Haus einrichten lassen. Aber sich selbst um Kunst zu kümmern, die ins Leben eindringt, ist ihm versagt. Nur die Frau hat bei uns in der Regel eine Ahnung von der Freude an der Farbe.

Es muß bei dieser Gelegenheit betont werden, daß die Frauen, die sich mit der koloristischen Ausbildung ihrer Toilette beschäftigen, eine sehr wertvolle Arbeit leisten, daß diese ästhetische Arbeit in Deutschland in ihrem wirtschaftlichen Wert noch viel zu wenig gewürdigt wird, und daß sie weit ernster und freudiger als bisher betrieben werden muß. Daß unsere Frauen selbständigen Geschmack entwickeln, gehört zu den Erfordernissen nationaler Selbständigkeit. Daselbe gilt von den deutschen Männern, nur daß sie gegenwärtig erst sehr selten eine Ahnung von der Notwendigkeit haben, sich äußerlich geschmackvoll zu präsentieren. Es ist nicht zu viel gesagt, daß der Durchschnittsdeutsche in seiner Erscheinung stets die Karikatur streift. Namentlich in allem, was Farbe heißt.

Hier muß die Erziehung kräftig eingreifen.

Soll der Farbensinn geschult werden, so gilt es zunächst, beim Männergeschlecht das Vorurteil und die falsche Scham zu überwinden. Theoretische Gründe pflegen nicht zu fruchten: aber wer wagt es zu leugnen, daß es für die künstlerische und industrielle Produktion

in Deutschland, für die Selbständigkeit und die sichere Leistungsfähigkeit unserer Industrie von größtem Wert wäre, wenn auch der Mann in Deutschland seinen Geschmack bilden wollte?

* * *

Die Grundlagen der Erziehung des Farbensinnes sind bei beiden Geschlechtern dieselben. Nur kann bei dem Mädchen mit reicheren Mitteln gearbeitet werden als beim Knaben. Handarbeiten und Kleidung allein bilden große Provinzen für sich!

Zuerst die Übung der mechanischen Fähigkeit, Farbe zu erkennen und zu benennen. Erst wenn eine gewisse Sicherheit gewonnen ist, gilt es, das Gefühl für Qualität zu entwickeln.

Eine erste Rolle fällt dem Zeichenunterricht zu. So schwer nach den herrschenden Methoden der Mehrzahl der Lehrer die Zustimmung fallen dürfte, wir haben die Forderung, daß die Kinder sehr früh mit der Farbe zu arbeiten haben, so lange zu wiederholen, bis sie erfüllt wird. In einem Hamburger Verein hielt ich Anfang 1893 einen Vortrag über den Zeichenunterricht und wies auf die notwendige Einführung der Farbe hin. Einige Wochen später brachte mir eine Hörerin die Zeichenhefte der Elementarklasse einer englischen Schule, in denen die ersten Studien nach Blumen und Vögeln farbig ausgeführt waren. Was wir uns begnügen müssen, als Wunsch auszusprechen, haben unsere Vettern längst dem Leben der Nation dienstbar gemacht. Sie haben wohl leider mehr Einführungskraft und hüten sich mehr als wir, feste staatliche Einrichtungen zu schaffen, die die Freiheit der Bewegung knebeln.

Bei der Mädchenerziehung muß der Zeichen- und Malunterricht mit den Handarbeiten in engster Verbindung stehen, denn die Stickerie mit farbigem Material kann für die Erziehung des Farbensinnes dieselbe Wichtigkeit erhalten wie die Malerei. Blumen nach der Natur zu sticken sollte jedes Mädchen lernen. Nicht umsonst hat diese Technik den Namen der Nadelmalerei erhalten. Wie die Malerei verlangt sie eine scharfe und sichere Analyse der farbigen Erscheinung, und

wo sie wieder in Übung ist, in Hamburg etwa seit 1892, hat sie vielen Augen einen Ersatz für die Malerei geboten.

Soll sie sich jedoch über den notwendigen Naturalismus des Anfangs hinaus entwickeln, ist es geboten, sie auf die Grundlage der sorgfältigen und sicheren Zeichnung zu stellen. Die Anforderungen an jede Art Dilettantismus können nicht hoch genug gespannt werden.

Es ließe sich denken, daß beim Zeichenunterricht Treffübungen in der Wiedergabe von Farbentönen eingeführt werden, um das Auge an die Zergliederung und Mischung der Farbe zu gewöhnen. Es ist schon sehr viel erreicht, wenn alle, die durch unsere Schule gehen, einmal praktisch mit der Farbe — Aquarell ist das nächstliegende — gearbeitet haben.

Nachdem durch das Malen nach der Natur auf synthetischen Wegen die Einsicht in die Zusammensetzung der Farben gewonnen ist, kann die Beobachtung der farbigen Erscheinung in der Natur einsetzen.

Das ist der Kardinalpunkt in der Entwicklung des Farbengefühls, daß unaufhörlich auf die Natur hingewiesen und an die Beobachtung der Natur gewöhnt wird. Nur das Auge, das die Natur hingebend beobachten gelernt hat, vermag sich dem Kunstwerk gegenüber selbständig zu behaupten.

* * *

Unter Natur ist jedoch nicht sofort etwa die Landschaft zu verstehen. Den farbigen Erscheinungen am Himmel, auf der Wiese zu folgen, ist zu schwer und führt das Auge, das erst lernen soll, in die Irre. Bei der Landschaft anfangend die Empfindung für die Qualität der Farbe entwickeln zu wollen, scheint mir unmöglich.

Auch ein Blick auf die Entwicklung des Farbengefühles der Menschheit rät von einem solchen Versuche ab. Es hat sich der Landschaft erst sehr spät zugewandt, erst nachdem es auf anderem Gebiete bereits erstarkt war. Gegen das Jahr 1400 brachte man in Europa die herrlichsten Prunkstoffe hervor, und es gab Maler, die mit offenbarem Wohlgefallen der farbigen Erscheinung der Tracht nachgingen, aber

die Gestalten, die sie malten, hoben sich von einem goldenen Grunde ab, und es ist fraglich, wie weit die Maler die Landschaft überhaupt mit Künstleraugen ansahen. Und damals hatte die Menschheit schon eine vieltausendjährige Erziehung des Farbengefühles hinter sich. Die alte Welt hatte die Landschaft bereits künstlerisch empfunden, aber die Fähigkeit war im Mittelalter zugrunde gegangen.

Die Landschaft, die nicht als Erzeugnis einer ästhetischen Intelligenz gelten kann, hat das künstlerische Gefühl erst auf sehr vorgerückter Entwicklungsstufe angezogen.

*
*
*

Wohl aber fand der Mensch zur Zeit, da die Entwicklung des Farbengefühls sich vollzog, die Welt bereits erfüllt mit einer unendlichen Menge der mannigfaltigsten Erzeugnisse ästhetischer Empfindung, an die er anknüpfen konnte und auch wirklich angeknüpft hat. Es steht nichts im Wege, daß heute der einzelne den Weg der ästhetischen Bildung zurücklegt, den einst die Menschheit gegangen ist.

Wir haben den von Schiller am schlagendsten betonten Standpunkt: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein“ längst verlassen. Ehe eine Kunst als Erzeugnis der menschlichen Empfindung existierte, gab es Kunst, die vom Tier hervorgebracht oder abhängig war, und Weltalter zogen vorüber, ehe der Mensch aus eigener Macht Kunstwerke hervorbrachte, die an koloristischem Werte dem Farbenkleide der Vögel, der Insekten und Blumen gleichkommen.

Daß der Naturforscher heute wieder mit skeptischem Vorbehalt von der ästhetischen Begabung der Tiere spricht, daß er geneigt ist, den Einfluß des Insektenauges auf die künstlerische Qualität der Farbe der Blumen in Frage zu stellen, darf uns nicht irremachen. Wir haben es nur mit der Tatsache zu tun, daß wir die Farbe der Schmetterlingsflügel, Käferdecken, Vogelfedern und Blumenblätter als das Kostlichste empfinden, was es neben den Erzeugnissen der menschlichen Kultur gibt, daß unsere Kunst erst auf sehr vorgeschrittener Stufe Erzeugnisse von annäherndem Wert der Farbe hervorbringt, daß wir

sie völlig noch nicht erreicht haben, und daß in der Urzeit die koloristische Erziehung des menschlichen Auges bei der Feder und der Blume eingesetzt hat.

Nebenbei: es ist doch eigentlich nicht wohl möglich, die hervorragende ästhetische Veranlagung aller Sinnesorgane bei den Insekten zu übersehen. Sie sind die ältesten Musikanten. Und ist der Duft der Blume von ihrem Geruch, der Honig von ihrem Geschmack unabhängig zu denken? Wie die ästhetische Bildung unseres Auges durch die Farbe, so ist die des Geruches durch den Duft und die des Geschmacks durch den Honig der Blume angeregt worden, und Duft und Honig sind doch wohl vom Dasein des Insektes abhängig.

Wie man sich theoretisch zu dieser Frage stellen möge, in der Praxis gibt es nichts Fruchtbare, als die Ausbildung des Gefühles für koloristische Qualität an den Bestand der naturhistorischen Museen und an die Blume zu schließen. Hier fließen die Urquellen der ästhetischen Bildung. Die Gemäldegalerien und Gewerbemuseen sind nicht weniger wichtig, dürfen aber erst benutzt werden, wenn das Auge selbständig in die Natur eingedrungen ist.

Naturgeschichte wird in jeder Schule gelehrt: hier ist die Möglichkeit gegeben, immer wieder auf die naturhistorischen Museen, die botanischen und zoologischen Gärten als Fundgrube ästhetischer Eindrücke hinzuweisen. Es ist nicht zu erkennen, weshalb bei der Besprechung eines Vogels, eines Insektes, einer Blume nicht auch das Gefühl für die Schönheit geweckt werden sollte. Dabei bedarf es keiner langen Auseinandersetzung, ein Wort, ein Hinweis genügen, wie jeder aus eigener Erfahrung weiß, oft genug, um ein Leben reicher zu machen. Und schließlich gehört das künstlerische Wesen des Farbenskleides beim Insekt, beim Vogel, bei der Blume doch ebensogut zum Charakter wie überhaupt die Tatsache der Farbigkeit. Daß ich jede sentimentale Bewunderung für ausgeschlossen halte, brauche ich wohl kaum zu betonen. — Wo ein zoologischer Garten zur Verfügung steht, sollten seine Vogelkäfige den Ausgangspunkt für die Beobachtung bilden, denn es ist ein ander Ding, die frische Farbe am

lebenden Wesen nachzuempfinden, als im Museum vor der verblässenden Pracht der Schauschränke zu stehen.

Aber das Material der Museen ist naturgemäß unendlich vielseitiger und durch die Übersichtlichkeit lehrreicher.

Die einzelnen Ordnungen und Familien der Vögel und Falter zeigen ganz ungemein verschiedene und verschiedenartige koloristische Begabung. Es ist ein großer Genuß, die ästhetischen Eigentümlichkeiten der großen Familien vor den Schaukästen der naturhistorischen Museen zu studieren. Wenn wir uns, um den Dingen näher zu kommen, die Träger all der Schönheit als intelligent und ihre Pracht selber genießend vorstellen, was für grundverschiedene Neigungen und Kräfte tun sich kund! Wie seltsam verbindet sich bei vielen Familien das koloristische und formale Bildungsvermögen! Bäffchen, Halskrausen, Hauben, Kronen, Mäntel, Schleppkleider müssen dem Paradiesvogel und dem Kolibri den Raum für die ausgefallensten Farbenphantasien gewähren. Der Pfau schafft sich durch sein Rad sogar einen prunkenden Hintergrund, von dem sich seine eigene reichgeschmückte Person abhebt wie die des orientalischen Herrschers von seinem Throne.

Man versuche nur einmal, die künstlerischen Merkmale der Taubenfamilie, der Hühnervögel, der Kolibri, der Papageien und der so unerhört begabten Paradiesvögel zu bestimmen. Andere Familien verhalten sich dann wieder so gleichgültig zur Farbe wie die Säugetiere. So die großen Raubvögel.

Noch reichere und intensivere Begabung verrät das uralte Volk der Insekten. Aber die wesentlichen Züge hat es mit der Vogelwelt gemein.

Bei beiden stehen zwei große Gruppen einander gegenüber, die Koloristen und die Harmonisten. Jene gehen auf die Verbindung starker kontrastierender Lokalfarben aus, diese auf eine geschmackvolle Umbildung zarter grauer und brauner Töne. Koloristen sind bei Vögeln und Insekten die durch ihre Lebensweise von der Schutzfarbe unabhängigen, Harmonisten in der Regel, die der Schutzfarbe bedürfen.

Die Unabhängigkeit von der Schutzfarbe kann auf starkem Flug-

vermögen beruhen, wie bei den Kolibris, auf großer Wachsamkeit bei geselligem Zusammenleben, wie bei den Pfauen, und schließlich auf der Abwesenheit gefährlicher Feinde wie bei den Tauben der Südseeinseln. Dagegen bedürfen der Schutzfarbe die Erdvögel, die meist schlechte Flieger sind, die Dämmerungsvögel und Dämmerungsfalter, die sich bei Tage verbergen. Es ist erstaunlich, wie nahe verwandt die feinen braun- oder graugesprenkelten Gewänder der Nachtvögel und Nachtfalter sind.

Unter Umständen entwickelt sich aus einer Familie von Harmonisten eine einzelne Art oder Gattung nach der koloristischen Seite, wie unter den Hühnervögeln die Pfauen und Fasane. Aber ihr strahlendes Farbenkleid steht dann immer noch im Bann des Harmonismus. Ein Pfau bleibt stets ein anderes Wesen als irgendein Ara.

Innerhalb dieser großen Kategorien haben die einzelnen Familien ihre besonderen Neigungen, die Tauben, die Schwalben, die Paradiesvögel, die Aras, denen bei den Insekten verwandte Erscheinungen entsprechen. Es ist nicht schwer, sich darüber klar zu werden und den Charakter der Art im Zusammenhang der Familie zu erforschen.

Bei den Säugetieren spielt ihrer geringeren Beweglichkeit entsprechend die Schutzfarbe eine größere Rolle als bei den Vögeln und Insekten. Aber während bei diesen beiden Tierklassen auch auf der Grundlage der Schutzfarbe sehr erhebliche ästhetische Wirkungen erstrebt und erreicht werden, zeigen sich die Säugetiere koloristisch bedürfnislos und unbegabt.

Will man mit Nutzen für die ästhetische Bildung ein naturhistorisches Museum besuchen, so muß, wie in allen Museen, die Ermüdung, die durch das Vielsehen entsteht, vermieden werden. Es ist am besten, sich bei jedem Besuch auf eine einzelne Familie zu beschränken. Wer es ernst meint, wird seine Beobachtungen zuerst vor den Dingen schriftlich festlegen und später versuchen, schriftlich oder in Form einer Farbenskizze aus dem Gedächtnis die Toilette eines Vogels oder Schmetterlings zu beschreiben, denn es ist sehr wichtig, die Kraft des Gedächtnisses zu stärken.

Fast noch wertvoller als das Kleid der Vögel und Insekten sind als Quelle koloristischer Vermögen die Blumen. Ich habe in anderem Zusammenhange mehrfach darauf hingewiesen und kann mich hier kurz fassen.

Wenn es einen Luxus gibt, der in Deutschland mit allen Mitteln gefördert zu werden verdient, so ist es die Liebhaberei für die Blume. Wir waren darin sehr zurückgekommen. Wie die Zustände bis etwa 1890 lagen, ist jetzt schon fast vergessen. Aber es bleibt noch ungeheuer viel zu tun. Vor allem muß für den ständigen Vorrat der billigen alten Gartenblumen und der wilden Blumen besser gesorgt werden. Auch die Einrichtung von Blumenmärkten für die Vorabende der Sonn- und Festtage empfiehlt sich in allen Stadtteilen unserer großen Städte. Ebenso muß das sehr große und wachsende Bedürfnis nach billigen und geschmackvollen Blumenvasen und Topfhüllen besser als bisher befriedigt werden. Was unsere Kunsttöpferei leistet, ist noch immer entweder ein kostspieliger Luxus oder ganz wertlos und unbrauchbar. Nur in seltenen Fällen läßt sich in unserer Industrie ein Verständnis für die eigentliche Aufgabe erkennen. Immer noch.

Daß die Kunst, Blumen zu ordnen, so selten ist, hängt zum Teil mit diesem Mangel an passenden Gefäßen zusammen.

Die ästhetische Betrachtung der Blume wirkt wie ein erfrischendes und kräftigendes Bad auf das verbildete oder ungebildete Auge. In der Erziehung der Jugend müßte die Einführung in die künstlerische Verwendung des Blumenschmuckes eine feste Einrichtung sein, und zwar nicht nur bei den Mädchen. Man braucht beim Knaben nur die natürliche Freude an der Blume, ein Erbteil endloser Reihen von Geschlechtern, die sich an der Blume erfreut haben, nicht erst absterben zu lassen, dann wird das hochmütige und mitleidige Lächeln, mit dem in unserer Zeit der Mann so oft jede ästhetische Befriedigung des Auges zurückweist, sich gar nicht erst auf die Lippe wagen. Bis zum zehnten oder zwölften Jahre pflegt der Knabe von seinen Ausflügen mit Blumen beladen heimzukehren. Nachher kommt er in der Regel mit leeren Händen, weil ihm die Freude an der Blume un-

männlich erscheint. Hier kann nur die Einwirkung des Hauses gründlich helfen, daß die angeborene Freude nicht verkümmert. Die Eltern haben geradezu die Verpflichtung, sich und ihre Kinder in den Kultus der Blume einzuführen. Aber auch die Schule kann, wenn sie will, durch den Blumenschmuck des Schulzimmers und in der Lehrstunde der Botanik, mancherlei wirksame Anregung geben, ohne sich zu belasten. Beim Unterricht in der Botanik sollte das ästhetische Element mit im Vordergrund stehen, auch im wissenschaftlichen Interesse. Denn ist die Freude an der Blume einmal lebendig erhalten, so kommt die Teilnahme auch der Wissenschaft zugute.

* *
* *

Dem naturhistorischen Museum steht das ethnographische nahe. Sein Material hat zwar bei weitem nicht den anregenden Wert, aber es lehrt einen Blick in die ästhetische Entwicklung des menschlichen Auges tun.

Die Befähigung und die Neigungen der wilden oder halbzivilisierten Völker erweisen sich schon bei einer vergleichenden Betrachtung des Gesamteindrucks unendlich verschieden. Es ist überaus lehrreich, in den Völkermuseen aus den nach ihrem örtlichen Ursprung geordneten Trachten, Waffen und Geräten den koloristischen Charakter der niedrigen Kulturen herauszulesen. Das gibt Übungen wie vor den Schränken der Vogelfamilien im naturhistorischen Museum. Welch ein Gegensatz allein zwischen den afrikanischen Völkern und den Bewohnern von Mittelamerika und Brasilien.

Auch bei den „Wilden“ pendelt der Geschmack zwischen dem Kolorismus und Harmonismus hin und her. Wo die bunte Feder des Vogels oder die schillernde Flügeldecke des Käfers das Material bildet, wie bei den Ureinwohnern Süd- und Mittelamerikas, da erblüht ein koloristisches Vermögen der Phantasie, dessen Erzeugnisse an Federmänteln, Federkronen, Federzeptern und Gürteln den reichsten und kühnsten Geschmack bekunden. Wo, wie bei den Eskimos, nur das graue, braune und schwarze Fell der Meersäugetiere oder

das ebenso farblose Gefieder der nordischen Wasservögel und gar kein Objekt mit direkter Farbe von der Natur dargeboten wird, da entwickelt sich in der mosaizierenden Zusammensetzung fein getönter Flecke eine sehr achtenswerte Kraft, harmonische Wirkungen zu erzielen, die beim Kleide der Dämmerungsfalter und Dämmerungsvögel noch vor der Zeit des Menschen auftraten. Mittelamerikanische Zepter und Mäntel, wie sie das Wiener Völkermuseum besitzt, und die Eskimogewänder des Kopenhagener Museums bezeichnen zwei Pole einer koloristischen Bewegung, die sich auch bei Kulturvölkern beobachten läßt. Waren die Japaner nicht einmal in ihrer Tracht sehr starke Koloristen und sind sie nicht in der letzten Epoche ihrer kulturellen Selbständigkeit vorwiegend Harmonisten geworden? Schließlich ist es ja uns Europäern ganz ähnlich ergangen. Das fünfzehnte Jahrhundert geht in Tracht und Kunst auf starke Schönfarbigkeit aus. Dem Helldunkel Lionardos, das zugunsten einer harmonischen Gesamthaltung auf kräftiges Hervortreten der Lokalfarbe verzichtet, beginnt sodann in der Tracht ein verwandtes Prinzip zu entsprechen. So steht auch in der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg als starker Gegensatz den farbenreichen und farbenkräftigen Trachten bei Meister Francke von 1424 der Anzug der Hamburger Patrizierin Gertrud Moller auf dem Bildnisse David Rindts von 1618 gegenüber, wo alles Blau und Grün verschwunden ist, und das Schwarz und Weiß, die die Grundlage bilden, nur durch die Flächen Silbergrau mit goldenen Blumen der Ärmel, das Silber und Gold des mit zarten Ketten bedeckten Nieders und das Orange und sanfte Rot auf der weißen Schürze gehoben werden. Im achtzehnten Jahrhundert war selbst die Männertracht in Europa wieder auf Farbe gestellt, am Ende des neunzehnten Jahrhundert huldigt sie harmonistischen Tendenzen. Im siebzehnten Jahrhundert wechselt das Grundprinzip gar drei- oder viermal. Von fröhlicher Farbigkeit der ersten Jahrzehnte geht es durch das Schwarz der mittleren Jahrzehnte auf eine Verbindung toniger Grau, Gelb, Orange, Braun, Altgold und Mausfarben mit fast völligem Ausschluß des Blau

um 1665 bis 1680 — örtliche Verschiebungen sind überall sehr stark — plötzlich wieder auf eine neue Vielfarbigkeit aus, in der das Blau eine Hauptrolle spielt.

Eine eindringende Studie über die Farbenbewegung in der Tracht der europäischen Völker besitzen wir noch nicht.

Erst wenn am Tier, an der Blume und an dem Material der naturhistorischen und ethnographischen Museen das Auge erzogen ist, sollte es sich dem Studium der Farbe in den Galerien und den Gewerbemuseen hingeben.

In den Gewerbemuseen kommt es darauf an, daß es sich nicht sofort zu dem Verschossenen und Verschliffenen wendet, sondern zuerst die Erzeugnisse aufsucht, die in ihrer ursprünglichen Farbigkeit erhalten geblieben sind, also der Keramik, vor allem der koloristisch am höchsten entwickelten, der Japaner.

Im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe bietet die reiche Sammlung von Kunsttöpfereien aller Völker und Zeiten das Mittel zu ähnlichen Übungen wie die Schränke der naturhistorischen und ethnographischen Museen. Wer sie mit Gewinn für seine koloristische Erziehung studieren will, versuche es, etwa bei den italienischen Majoliken anfangend, die nach zeitlichen Ursprüngen zusammengestellten Gruppen schriftlich in bezug auf ihre farbige Eigenart zu kennzeichnen und zum Schluß die unterscheidenden Merkmale der Erzeugnisse des sechzehnten Jahrhunderts denen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gegenüberzustellen. Nichts Lehrreicheres, um einen Einblick in den Zeitgeschmack zu gewinnen, als solch ein Vergleich der koloristischen Absichten in Gubbio — um 1540 — und Castelli — Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Ebenso sind die Fayencen von Rouen und Delft und die der süddeutschen Fabriken zu charakterisieren, und beim Porzellan und dem Steingut des achtzehnten Jahrhunderts führt dieselbe Methode schnell in das farbige Wesen der einzelnen Völker, Fabriken und Jahrzehnte ein.

Daneben ist es nötig, einzelne Farben innerhalb der Produktionszentren zu verfolgen, z. B. das Blau, das Grün, das Gelb und das

Rot durch alle Perioden des Meißener oder Berliner Porzellans. Es ist Gewicht darauf zu legen, daß die ersten Übungen schriftlich vor den Dingen geschehen und nachher aus dem Gedächtnis wiederholt werden. Zu zweien ausgeführt, pflegen diese Studien an Reiz zu gewinnen. Bei einer größeren Zahl von Teilnehmern pflegt die nötige Ruhe zu weichen.

Als Gegensatz zur europäischen Keramik ist sodann die ostasiatische in ähnlicher Form zu behandeln, besonders natürlich die japanische, die in unserem Museum für Kunst und Gewerbe reicher vertreten ist als in irgendeiner öffentlichen Sammlung des Kontinents. Diese keramische Sammlung bietet den günstigsten Ausgangspunkt zur Vertiefung in die Erzeugnisse des koloristisch überaus begabten und eigenartigen japanischen Volkes. In demselben Sinne können dann die Studien auf dem Gebiete der Lack- und Metallarbeiten, der Farbedrucke und Gewebe fortgeführt werden. Hier liegt eine der wertvollsten Quellen für die Erziehung zur Wertempfindung.

Wer zuerst mit Bewußtsein alte und moderne Galerien auf das Problem der Farbe hin betrachtet, sollte sich, wenn er sich selber nicht zutraut es herauszufinden, vorher vergewissern, welches für jede Epoche die führenden koloristisch begabten Individualitäten sind, und von der Erkenntnis ihres Wesens aus sollte er ihre Epoche und schließlich seine eigene begreifen lernen. Rembrandt liefert den Schlüssel zu seiner ganzen Umgebung. Auf die deutsche Jugend übt von unseren eigenen Künstlern gegenwärtig keiner einen so starken Einfluß wie Böcklin, andere Mittelpunkte bilden Klinger, Thoma, Leibl, Liebermann, und im Anregungszentrum, das von Paris aus die ganze Welt beherrscht, stehen Manet, Monet und Degas. Aus der genauen Bekanntschaft mit diesen herrschenden Individuen ist zu verstehen und zu beurteilen, was unsere Zeit Gutes und Verfehltes schafft.

Sie lehren nicht nur die Kunst verstehen, die heute erzeugt wird, sondern auch den koloristischen Geschmack, der in der Frauentracht und in der farbigen Erscheinung unserer dekorativen Kunst vorliegt. Der typische Pariser Frauenhut, der schillernde moderne Seidenstoff

mit seinen neuen Tönen, die vor zehn Jahren für unerträglich gehalten wären, scheinen in letzter Linie sämtlich auf Monet und Degas zurückzugehen. Sehr oft ist in der Mode ein begeisterter Anhänger der beiden, wer in der Kunst ihr erbitterter Gegner ist.

Und wer mit dem Auge irgendeines großen, modernen Koloristen die Blumen betrachtet, wird die Entdeckung machen, daß eine Reihe von Farben und Tönen, die bisher nicht beachtet und beliebt waren, der Empfindung näher gerückt sind.

Wo in der Welt ein Auge von ursprünglicher Begabung zur Entwicklung gelangt, da stellt nach seiner Empfindung nicht allein der Maler sein Auge ein, sondern auch der Toilettenkünstler, und durch den Blumenzüchter tritt es die Herrschaft über einen Teil der außermenschlichen Welt an.

Die Galerie der Kunsthalle, aus Vermächtnissen und Schenkungen entstanden, bietet noch keine Möglichkeit, die Farbenbewegung seit dem Aufblühen der modernen Malerei in ihren Haupterscheinungen zu verfolgen. Nur für die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, für die Entwicklung des heimischen Farbengefühls vom vierzehnten Jahrhundert ab und für die wichtigsten Erscheinungen der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts liegt das Material bereit. Für alles übrige sind wir auf die Museen Berlins angewiesen, die naturgemäß nur für einen Bruchteil unserer Kunstfreunde zur Wirkung kommen.

Mit der heimischen Kunst müßte die Beobachtung beginnen.

Hier bieten nur zwei Meister das Schauspiel völlig selbständiger Entwicklung, beide von höchster koloristischer Begabung, Meister Francke (1424) und Philipp Otto Runge (gest. 1810). Ihnen sind in zweiter Linie Jurian Jacobs und Scheits (in seinen Gesellschaftsstücken) aus dem siebzehnten Jahrhundert, Lamm aus dem achtzehnten, Friedrich Wasmann aus dem neunzehnten hinzuzufügen. Alle anderen malerischen Begabungen sind die Jahrhunderte hindurch von auswärtigen Zentren aus in ihrem Wesen umgestimmt worden.

Von dem Meister der Beweinung Christi, um 1515, führen die

Wege auf Massys und Lucas von Leyden, von Franz Zimmermann, um 1540, zu Lucas Kranach, von dem Meister der Kreuzschleppung, Franciscus Franck, 1563, wiederum nach den Niederlanden zu Pieter Aertsen. Jurian Jacobs und Scheits im siebzehnten Jahrhundert sind von flämischen und holländischen Meistern angeregt, bei Werner Lamm, der bis ins achtzehnte Jahrhundert tätig ist, kreuzen sich italienische und holländische Einflüsse, freilich in einem Temperament der höchsten koloristischen Veranlagung. Das ausgehende achtzehnte Jahrhundert beginnt nach Paris zu schauen. Und von da ab haben die Talente ein Kreuzfeuer der Anregungen von allen Seiten auszuhalten.

Für das neunzehnte Jahrhundert habe ich versucht, das Material über die koloristische Entwicklung der begabten Augen zu sammeln. Es liegt jetzt für alle hervorragenden Künstler bis gegen das letzte Drittel des Jahrhunderts in ziemlicher Abrundung vor, und die Schlüsse, die es aufzwingt, sind niederdrückend: ich vermag zwischen 1800 und 1870 nicht einen einzigen Maler nachzuweisen, dessen natürliche Farbensympfindung nicht auf der Akademie oder durch akademische Einflüsse vernichtet oder doch verdorben wurde, und wo immer eine koloristische Leistung vorliegt, geschah es außerhalb des akademischen Zusammenhanges oder im Gegensatz dazu. Wer die ersten naiven Gemälde und Aquarelle aus der Zeit vor dem akademischen Studium mit den Arbeiten aus späterer Zeit in unserer Galerie vergleicht, dem wird es schwer zu glauben, daß dasselbe Auge so grundverschieden gesehen hat.

Die Rasse an sich ist koloristisch zweifellos sehr begabt. Der erste namhafte hamburgische Künstler, Meister Francke von 1424, gehört zu den größten und eigenartigsten deutschen Farbendichtern. Zeitlich ist er der erste, der seinen Bildern Haltung gibt. Im siebzehnten Jahrhundert ist das koloristische Vermögen bei allen hervorragenden Künstlern wie David Rindt, Jurian Jacobs, Matthias Scheits und Werner Lamm auffallend stark, wenn auch vom Auslande beeinflusst. Im achtzehnten offenbart der Dichter des Erdischen Vergnügens in Gott eine Andacht vor der Farbe, wie sie wohl kein

anderer Dichter in deutscher Sprache je gehabt hat. Und die Städtebewohner wie die Bauern sind so leidenschaftliche Blumenliebhaber, daß selbst die französischen Emigranten nach der großen Revolution sich über diese Blumenliebhaberei wundern. Madame de Genlis konnte sich die Blumenfülle in den Bauerngärten nicht anders erklären als durch die Annahme, daß die Blumenliebhaberei ihren Ursprung im Kultus hätte. Wer in der Kunsthalle jetzt eine Wand mit vorakademischen Bildern hamburgischer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts als Ganzes auf sich wirken läßt und dann in einen der Säle mit den Erzeugnissen der akademischen deutschen Kunst vor 1870 tritt, steht zwischen zwei Welten.

Mit der Franzosenzeit war auch in Hamburg der große Kultursturz eingetreten. Für die künstlerische Entwicklung erwies es sich als günstig, daß kein Zentrum akademischer Tradition da war. Die Talente konnten ungeknickt und ungebrochen aufwachsen, bis sie zur Akademie gesandt wurden. Die älteren Künstler, die von der Akademie zurückkamen und hier wirkten, haben nicht vermocht, irgendwelche akademische Überlieferung durchzusetzen. Ihr Einfluß auf die Gesinnung der Jugend blieb sehr gering, selbst bei ausgedehnter Lehrtätigkeit.

Der Held des ersten Jahrzehnts ist für uns Zurückblickende Philipp Otto Runge. Er hatte die Akademien zu Kopenhagen und Dresden besucht, aber so wenig gelernt, daß er sich bei seiner Rückkehr nach Hamburg von einem obskuren Maler in die Technik der Ölmalerei einweihen lassen mußte. Seine Entwicklung macht er zwischen 1804 und 1810 in Hamburg durch, fern von jedem akademischen Zwang und im Gegensatz zu aller Kunst, die es vor ihm gegeben hatte. Er wird auf diesem Wege der erste große Farben- und Lichtmaler des Jahrhunderts. Neben seinen Gemälden von 1805 und 1808 sind selbst Manets Bilder aus dem Anfang der sechziger Jahre noch Wandteppiche. Zu dem bisherigen Bestande kamen in jüngster Zeit zwei Bilder, die koloristisch einen Höhepunkt bezeichnen, die Flucht nach Agypten von 1804 und das Bildnis der Eltern von 1806. Wer Runges angeborenes Vermögen schätzen will, frage sich vor der Gruppe

der beiden Enkelkinder auf diesem Bildnis, wo in Europa der Maler saß, der einen Farbenklang erfinden konnte, wie die Pfirsichblüte und das Malvenlila der Kleider mit dem Blaugrün der Lilienblätter dazwischen.

Im zweiten Jahrzehnt entwickelte sich unabhängig von alter und akademischer Kunst die Panoramenmalerei von Suhr. Er geht auf Täuschung des Auges aus, und da er sie mit der Ölmalerei nicht erreichen kann, bedient er sich einer Art Guaschetechnik, die trocken wirkt wie Pastell, und studiert die Natur mit diesem neuen Material in neuer Absicht. Er überwindet die holländische Landschaftsmalerei vollkommen und gibt sogar kalte Stimmungen ganz unerschrocken wieder. Seine Arbeiten befreien das Auge der ganzen Jugend von 1820 bis 1830, wenigstens in allem, was Landschaft heißt.

Die Entwicklung der jungen Augen verläuft nun merkwürdig gleichmäßig.

Julius Oldach malt mit siebzehn und mit zwanzig Jahren Bildnisse von seltener koloristischer Feinheit und Größe. In nichts sehen sie denen der älteren Zeitgenossen gleich. Auf der Akademie unter Cornelius hilft er bei der Ausführung von Fresken. Als er mit vierundzwanzig nach Hause kommt, ist sein Auge hin wie eine Stimme, die einen ungeeigneten Lehrer gehabt hat. Seine ersten Bilder wirken gegen die Meisterwerke der Frühzeit wie Stümpereien eines schlecht geleiteten Anfängers. Aber mit unsäglich Mühe ringt er sich in den wenigen Jahren, die ihm noch zu leben geblieben, zu Hause wieder empor, so daß seine Arbeiten, namentlich in allem Landschaftlichen, eine in seiner Epoche ganz unerhörte koloristische Qualität aufweisen.

Oldachs Freund Erwin Speckter, ebenfalls eins der großen Talente seiner Zeit, malt mit sechzehn Jahren die meisterhaften Bildnisse seiner Eltern in so selbständigen und energischen Tönen wie Oldach. Mit neunzehn Jahren lernt er Overbecks Einzug Christi, das Ölgemälde in St. Marien zu Lübeck kennen. Das Bildnis seiner Schwestern aus demselben Jahre beweist, wie leicht ein junges Gemüt

akademischen Einflüssen unterliegt. In der Farbe ist es absolut Overbeckisch, wenn auch von höchster Zartheit und in den Einzelheiten von seltener Qualität (allein das Grün des einen Kleides mit dem geringen Hauch von Grau). Unter Cornelius kommt Speckter weit zurück. Langsam erringt er unter Anlehnung an die Venezianer in den dreißiger Jahren wieder eine gewisse Selbständigkeit. Aber die Ursprünglichkeit ist ein für allemal verloren.

Von Martin Gensler besitzt die Galerie aus seinem siebzehnten Jahre ein entzückend frisches Aquarell, das Magdalenenkloster von der Wasserseite. Er hat, nachdem er Einflüsse von Düsseldorf erfahren hatte, in seinem ganzen langen Leben nichts so Köstliches mehr zustande gebracht. Auch bei seinem Bruder Günther Gensler sind die Bildnisse seiner Eltern von 1828, seine ersten Olgemälde, das Beste, was er geleistet hat. Koloristisch hat ihm selbst das Vorbild Rembrandts nachher nur geschadet. Und wer würde in dem entzückenden kleinen Blick auf Pöcking von 1829 mit der Frische und Qualität der Grün und Weiß den Jacob Gensler von 1831 auf den Tiroler Schmugglern wiedererkennen?

Aus der Schule der Suhr stammt der Landschaftler Bollmer. Was er in der Tradition der Heimat 1827 als junger Mensch macht, könnte gestern entstanden sein. Auf seiner Landschaft aus diesem Jahre in unserer Galerie sind die helleren Grün der belichteten Wiesen im Vordergrund, die dunkleren Grün der aus dem Tal aufstrebenden Buchen dahinter von überraschender Kraft und Zartheit und Ferne und wolziger Himmel von unerschöpflichem Reichthum der Töne. Als er auf verschiedenen Akademien studiert hatte, war er koloristisch um Jahrzehnte hinter diesen glänzenden Anfang zurückgesunken. Adolph Carl ging es ähnlich. Nur daß bei ihm vielleicht ein noch edleres Auge zerstört wurde. Seine Heidelandschaft von 1832 bis 1834 steht in ihrer farbigen Schönheit unendlich hoch über seinen späteren italienischen Landschaften nach dem Vorbilde Rottmanns.

Dann das starke Talent Hermann Kauffmanns. Er gerät in München unter den koloristischen Einfluß der Würkel und Heß.

Aber vorher malt er 1829 die kleine Hochgebirgslandschaft, die in ihrer farbigen Unmittelbarkeit an das Beste von Segantini erinnert und seiner Zeit von keinem Künstler oder Forscher zugetraut würde, wäre sie nicht als zweifellos bezeugt. Etwas Ähnliches kennen wir aus der gleichzeitigen Münchner Kunst noch nicht. Aber zwischen 1833 und 1836 entwickelte er sich zu Hause zu dem großen Lichtmaler, der die Propsteier Fischer in der Kunsthalle geschaffen hat. Il a fait des bonshommes violets avant nous, rief Raffaëlli aus, als er dies Bild sah. In Hamburg sagte man: Kauffmann hat eine Augenkrankheit, er malt alle Schatten blau.

Eine Erscheinung ganz für sich bildet Friedrich Wasmann, den Bernt Grönvold wieder entdeckt hat. Er macht 1831 Farbenstudien in Pastell, bei denen er nichts notiert als den Ton des Abendhimmels, das Blau einer beschneiten Dachfläche dagegen und das Dunkel von Wand und Gelände, und seine Landschaften von 1831 nehmen die koloristische Entwicklung von 1880 voraus. Auch bei ihm tritt später ein Rückgang ein, wenn er auch immer noch in seinen besten Leistungen selbst um 1870 (das kleine Kinderbildnis in unserer Galerie) von koloristisch Empfindenden sofort als Meister begrüßt wird.

* * *

So ist es die Regel — denn die Beispiele ließen sich vermehren auch aus der Zahl der jüngeren unter den Lebenden —, daß die zarten Augen unter der akademischen Gewöhnung ihr Bestes aufgeben. Manche merken es kaum, einige kommen spät zur Besinnung und suchen den Weg zurück. Wenige finden ihn.

Ich habe diese ortsgeschichtlichen Erfahrungen hier so ausführlich erzählt, weil, soweit mir bekannt, an anderen Orten in Deutschland das Material zum Studium der Entwicklung der begabten Augen noch nicht so ausführlich vorliegt. Doch ist mir nicht zweifelhaft, daß die Entwicklung der Talente überall ähnliche Bahnen gegangen ist.

In den letzten zwanzig Jahren traten zu den Einflüssen der Akademie noch die der Ausstellungen. Wer hat nicht beobachtet, wie in

München oder Berlin ein halbes Duzend Bilder auf der Jahresausstellung mit einem Schlage die koloristische Gewöhnung von Duzenden junger Leute umgestoßen hat?

Worin die Ursachen dieser beklagenswerten Erscheinung liegen, dürfte nicht ganz leicht festzustellen sein. Sicher hatte die Art des akademischen Unterrichts, wie er in den ersten zwei Dritteln des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland erteilt wurde — wir haben aus dem Munde der Schüler genaue Nachrichten darüber — einen Teil der Schuld. Aber es kommen andere Uebelstände hinzu. Die jungen Augen wurden, ehe sie innerhalb der Ueberlieferung und im Anschauen des farbigen Wesens der Heimat gefestigt waren, in eine ganz neue Umwelt gestellt. Was im Auge lag als örtliche Erinnerung und Gewöhnung, wurde zurückgedrängt oder ganz ausgerottet durch die neue Anschauung und die neue Ueberlieferung. Dem ist auch die größte Begabung nicht gewachsen, solange die Jugendjahre dauern. Auch unsere alten deutschen Maler haben gewandert, aber erst nachdem sie in der Heimat ausgelernt hatten. Es darf nie vergessen werden, daß das menschliche Auge allen Gewöhnungseinflüssen ganz erstaunlich leicht nachgibt.

Wenn die an dem Hamburger Material gewonnene Erkenntnis sich auch anderswo bestätigen sollte — woran kaum zu zweifeln sein dürfte — so kämen wir zu ganz bestimmten Forderungen für die Ausbildung der künstlerischen Begabungen.

* * *

Es ist heute, wo alle Welt durch Ausstellungen, Museen und Illustrationen, ohne sich dessen bewußt zu sein, soviel Anleitung empfängt, die Landschaft in künstlerischem Sinne zu beobachten, gar nicht mehr nachzuweisen, wie weit der Laie in der künstlerischen Erfassung der Natur kommen kann, wenn er ganz auf sich selbst gestellt bleibt. Leider läßt sich kein Werkzeug vorstellen, mit dem sich nachmessen ließe, wieviel einer von der Welt sieht, fühlt und versteht. Gäbe es das, wieviel anmaßende Beschränktheit müßte den Kopf senken.

In Hamburg hat der Laie es verhältnismäßig leicht, sich in die künstlerische Beobachtung der Landschaft hineinzufühlen. Einmal kommen ihm Stadt und Umgebung durch ihre besondere Schönheit entgegen. Er ist nicht, wie in Berlin, auf ungeheure Strecken durch hohe Häuser abgesperrt, so daß er den Himmel in dem Stück über seinem Haupt mehr wie aus einem Brunnen sieht. Bei uns gibt es überall in und dicht vor der Stadt weite Flächen mit fernem Horizont unter weitem Himmelsgewölbe.

Dazu kommen die vielen Wasserflächen der Msterbecken, der Bille, der Elbe mit ihren zahllosen Armen und Kanälen. Wer aus einer Stadt wie Paris oder Berlin nicht herausgekommen ist, hat in seinem ganzen Leben nicht beobachten können, was bei uns mit jeder Wendung des Blickes in neuer Form auftaucht: Himmel und Wasserfläche in der Ferne durch einen Streifen Ufer getrennt, also zwei Himmel im Bilde, wenn man will. So schön die Seineufer in der Stadt Paris und hier und da die Spreeufer in Berlin sind, diese Motive fehlen im Stadtbilde.

Himmel und Wasserfläche sind nun in aller Landschaft das Lebendigste und Abwechslungsreichste. Aber in dem Winkel am Ende der langen Wasserstraße, wo die West- und Nordwestwinde von der Mündung her auf Hamburg stoßen, wechseln Himmel und Wasser ihre Mienen öfter als anderswo und bieten dem Beobachter in jeder Stunde neue Aufgaben und neue Anregung.

Die Sättigung der Luft durch Wasserdünste, die der Wind vom Meer herantreibt oder die aus den vielen Wasserflächen aufsteigen, legt über alle Dinge der Nähe und Ferne Duft und Ton und senkt silbrige Schleier über die Fernen. Dazu kommt, daß in dieser günstigen Luft das Grün der Rasen, Büsche und Bäume eine tiefe Kraft der Uppigkeit annimmt, die bei magerer Luft nicht Nahrung findet.

Um sich dieser satten Schwere des Tons, in dem alle Farben etwas Mächtiges und Ernstes annehmen, bewußt zu werden, braucht auch der Laie nur einmal an einem sonnigen Sommertage nach Lübeck zu fahren. Es ist nicht nur die ruffreie Luft, die das Rot der Dächer,

das Weiß und Gelb der Wände, das Grau der sauberen Straßen soviel klarer und bestimmter erscheinen läßt als in Hamburg, es ist die dünnere, wasserlosere Luft der Ostseeküsten.

Wer Landschaft beobachten will, findet in der Natur selbst hier im Norden die günstigsten Vorbedingungen. Auf engem Raum wird er den Nordseecharakter Hamburgs, die Ostseestimmung in Lübeck, die trockene kontinentale Stimmung der Städte an der Lüneburger Heide sehr bald durch den Gegensatz nachempfinden lernen.

Aber wirklich eindringen wird er erst durch die Kunst, die er selber übt oder — und das ist noch fruchtbarer — die er als Lehrmeisterin annimmt.

Die beste Führerin wird sie ihm in der seit einem Jahrzehnt gepflegten Sammlung von Bildern aus Hamburg bieten. Schon jetzt haben etwa dreißig deutsche Künstler in dieser Abteilung des Museums sich über unsere Landschaft ausgesprochen. Jeder hat anderes gewählt und anderes gesehen. Nicht zwei haben, selbst wenn sie verwandte oder dieselben Motive behandeln, dasselbe gesagt.

Wer sich in den Hafen und die Erscheinung der Elbe vertiefen will, mag Ludwig von Hofmann, Carlos Grethe, Kalkreuth, Liebermann oder Andres Jörn studieren und mit der Erinnerung an ihre Ausdrucksform vor die Natur treten. Er wird finden, daß er nun tausend Erscheinungen wahrnehmen kann, die er nie beachtet hat.

Das künstlerische Auge ist der Entdecker der Welt. Wer Kalkreuths Hafenbild in sich aufgenommen hat und dann wieder eine dieser Stimmungen im Hafen erlebt, glaubt etwas völlig Neues zu sehen. Andere Seiten des Elblebens erschließt Max Liebermann, andere Carlos Grethe oder Ludwig von Hofmann.

Das Studium dieser Bilder und der Natur, die sie darstellen, erschließt der unmittelbaren Anschauung die Einsicht in das Wesen des künstlerisch begabten Auges. Es hat für die Farben und Töne, die es liebt, keine Wahl. Sein besonderer Bau, die ihm allein gehörende Empfindung, die Neigung seines Zeitalters und seiner engeren Umgebung und der Abschnitt der eigenen Entwicklung wirken zu-

sammen, um nicht nur jedem Künstler, sondern jedem seiner Bilder ein besonderes koloristisches Gepräge zu geben. Einen Liebermann von 1891 (die Kirchenallee unserer Sammlung) und einen Liebermann von 1903 (das Landhaus in Nienstedten, das Polospiel und die Polowiese) würde man auf den ersten Blick kaum demselben Künstler zuweisen.

Noch gewaltiger ist der Abstand zwischen den ersten Hafenbildern von Valentin Raths aus den Jahren 1848 und 1850, als der Künstler noch keinerlei akademische Einwirkungen erfahren hatte, und den verwandten Motiven aus dem Anfang der neunziger Jahre. Hier erscheint die koloristische Empfindung vollständig verwandelt.

Für den Laien, der eine tiefere Anteilnahme und Einsicht gewinnen will, ist das dauernde Studium einer Sammlung dieses Charakters von unersehbarem Wert. Nichts anderes kann ihm so rasch einen Einblick in die Verschiedenartigkeit der durch äußere und innere Einflüsse bedingten Entwicklung des Künstlers gewähren.

* * *

Der Dilettantismus in der Malerei, der so wichtig, aber auch, wenn er sich an unerzogene oder verbildete Künstlerschaft anlehnt, so gefährlich und schädlich werden kann, bildet die höchste Stufe in der Selbsterziehung. Wie den Künstler sollte man heute auch den Dilettanten vor ausschließlicher Beschäftigung mit der Landschaft warnen. Der Dilettant fährt unendlich viel besser bei der Architektur, beim Blumenstück und Stilleben. Überall sollte er nach Qualität der Farbe streben, soweit nur die Bildungsfähigkeit seines Auges reicht. Wenn er diese Erziehung seines Farbgefühls nicht bewußt und mit Nachdruck durchführt, so ist seine Arbeit nur eine Spielerei, ohne Nutzen für ihn und andere. Umgekehrt aber ist jeder Dilettant, der seine Sache ernst nimmt, ein sehr wertvoller Faktor in unserem Geistes- und Wirtschaftsleben. Wer unbefangen die Tatsachen prüft, kann zu keinem anderen Ergebnis gelangen.

* * *

Es ist bisher wesentlich die Rede von der Erziehung des Farbensinnes beim genießenden Teil des Volkes gewesen, die des schaffenden Teiles, der Maler, der Architekten, der Kunstgewerber, ist nur gelegentlich gestreift worden.

Die Maler stehen im Mittelpunkt der ganzen Bewegung. Von ihnen ist bisher jede große Anregung und Umwälzung ausgegangen, im Guten wie im Bösen. Was der Einfluß eines hervorragend begabten Malerauges vermag, haben wir an der führenden Stellung Hans Makarts erfahren, dessen Macht heute noch zu spüren ist. Und in jüngster Zeit hat an dem Ort seiner Tätigkeit, in Wien, die Gruppe der jüngeren Künstler, die sich zur Sezession zusammengeschlossen haben, dieselbe phänomenale Wirksamkeit ausgeübt. Wie mit einem Schläge hat sie die koloristische Gewöhnung fast des ganzen Publikums umgestimmt.

Von den Malern werden die Architekten, wird das Kunstgewerbe befruchtet.

Wie die Dinge heute liegen, haben die älteren Architekten und Kunstgewerber in Deutschland nur selten einmal Anschluß an die Ergebnisse der künstlerischen Umgestaltung der Farbenempfindung seit Makarts Tode gewonnen. Mit ihnen liegt die von einigen Malern geleitete Jugend im Kampf.

Die Erziehung der malerischen Begabungen hängt von so unendlich vielen Faktoren ab, und es ist so schwer, über ganz allgemeine Grundsätze hinaus praktische Vorschläge zu machen, daß es überhaupt nur ein Mittel geben dürfte, den koloristisch veranlagten Augen unter den Kunstschaffenden Aussicht auf eine freudige selbständige Entwicklung zu bieten: die Erziehung des Auges der Kunstgenießenden.

Für die künstlerische Produktion auf allen Gebieten ist es in Hamburg von ausschlaggebender Bedeutung, daß die malerischen Begabungen in der Heimat ihre völlige Ausbildung erfahren und erst dann andere Städte und andere Kunst kennenlernen, wenn sie innerhalb der heimatischen Überlieferung die Festigkeit gewonnen haben, die sie gegen äußere Einflüsse widerstandsfähig macht.

Wie für unsere Künstler müssen wir für unsere Architekten verlangen, daß sie in Hamburg selbst eine gründliche Schulung erlangen können. Solange die bisherige Gewohnheit beibehalten wird, daß die architektonischen Begabungen blindlings in die Welt gehen und von irgendwo irgend etwas Zufälliges mit zurückbringen, wird es nicht gelingen, eine Architektur zu schaffen, die das Wesen unseres Volkesstammes ausdrückt und in die farbige Eigenart unserer Landschaft paßt. Es ist schlimm, aber es läßt sich nicht wohl bestreiten, daß bei den allerwenigsten Bauwerken, die zu unserer Zeit in Hamburg aufgeführt wurden, überhaupt nur der Gedanke gewaltet hat, die farbige Erscheinung mit der Landschaft in Einklang zu bringen.

Was unsere jungen Architekten in Hamburg brauchen, sollten sie nicht sowohl in Hannover, Berlin oder München zu erkennen suchen (nicht zu lernen: lernen läßt es sich nicht), sondern bei den Holländern und ihren Schülern, den Engländern. Amsterdam und London sind für die Erweckung des koloristischen Sinnes unserer Architekten die eigentlichen Anregungszentren. Von Holland ging wie der englische Hausbau auch der hamburgische des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aus. Holland kann heute am besten das eine lehren, worauf es koloristisch in unserer heimischen Landschaft ankommt: die unakademische Kühnheit und Unerfrohenheit.

Wir sollten endlich einsehen, daß zur Erringung der koloristischen Selbständigkeit in Kunst und Industrie eine feste örtliche Überlieferung, die die stete Abwandlung und Anpassung nicht ausschließt, die unumgängliche Voraussetzung bildet. Erst auf dieser Grundlage können äußere Einflüsse ohne Störung verarbeitet werden.

Ganz anders liegt es, wo diese örtliche Überlieferung fehlt.

Wenn es dahin kommt, daß dies Gefühl für die Heimat in den schaffenden Begabungen erwacht und stark wird, dann läßt sich auch denken, daß Maler, Bildhauer und Architekten sich in diesem Sinne zusammenschließen, um bewußt den malerischen Begabungen zu folgen, in denen sich die eigenartige Farbenempfindung der Rasse und des Ortes am kräftigsten ausprägt.

Doch ist das alles nur dann möglich, wenn die Kunstgenießenden in dem Umstande sind, auf der Grundlage einer selbständigen Bildung des Auges durch Anregung und schöpferische Kritik mitzuwirken.

In einer koloristisch unerzogenen oder verbildeten Umgebung kann selbst das koloristische Genie sich nicht entwickeln, ohne daß ihm etwas von der Barbarei seiner Umgebung anhaften bleibt, und seine Wirkung bleibt beschränkt, weil zu wenige da sind, die seinen Wert zu erfassen vermögen. Die Talente aber wachsen in solcher Umgebung ohne eigene und fremde Kritik auf. Als unmittelbare Folge stellt sich dann eine koloristische Minderwertigkeit in den Leistungen der Architektur und der dekorativen Künste ein.

Gibt es dann bei einem Nachbarvolk einen Mittelpunkt koloristischer Kultur, so tritt unweigerlich und unaufhaltsam ein Import von Erzeugnissen dieser höheren Klasse ein. Die Sammler und Liebhaber pflegen kein Mittel zu scheuen, sich in den Besitz von Gemälden aus diesem fremden Kulturkreis zu setzen. Was an Hausrat und Zimmerzier beweglich ist, wird durch den Handel herbeigeschafft, und die einheimische Kunst, das einheimische Kunstgewerbe fangen an als unzulänglich oder zweiter Güte zu gelten. Dann pflegt in Kunst und Gewerbe die heimische Tradition abgebrochen und ein Anschluß an die ausländische Weise gesucht zu werden. Und damit ist dann, solange die Mode dauert, die heimische Produktion um die Möglichkeit gekommen, höchste Leistungen zu erzeugen, denn diese sind nach dem für alle Zeiten gültigen Naturgesetz nie dort erreichbar gewesen, wo nachgeahmt wird, weder dem Individuum noch dem Volke.

Und wenn die Mode vorübergegangen ist, dann haben die Nachahmenden nichts erreicht, als die Zerstörung der heimischen Überlieferung, und sind gezwungen, aufs neue nach Anregungen von außen zu spähen.

Wie oft haben wir Deutschen diese typische Situation schon durchgemacht? Wie oft soll sie sich noch wiederholen?