
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.
