



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst

Obrist, Hermann

Leipzig, 1903

Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-43533

NEUE MÖGLICHKEITEN IN DER BILDENDEN KUNST



Es gibt einen Spruch, der uns bildenden Künstlern oft vorgehalten wird, wenn wir uns in Dinge mischen, die uns scheinbar nichts angehen.

Bilde, Künstler, rede nicht.

Diese Ermahnung mag nun wohl oft berechtigt sein, allein es gibt Gelegenheiten, wo mir ihre Anwendung so vorkommt, als wolle man zum Arzte sagen: Heile, Arzt, rede nicht. Der Arzt muß reden, wenn es sich in Dingen der Gesundheit um das öffentliche Wohl handelt, er soll reden. So hat auch der bildende Künstler die Pflicht zu reden, wenn es sich um Dinge des öffentlichen Kunstwohles, um Kulturfragen handelt außerhalb seines Ateliers, und wenn er glaubt, Schäden erkannt zu haben, denen er besser abhelfen könnte, als der Laie.

Wir gehen sogar so weit zu meinen, daß manches besser wäre in unserem öffentlichen Leben, wenn der bildende Künstler stärker mit der Allgemeinheit pulsierte, als es jetzt der Fall ist.

Es wird ja so oft gesagt und geschrieben, die Kunst solle erfreuen, das Leben verschönern und uns glücklicher machen. Uns, das sind doch wir alle, nicht bloß die paar Künstler, welche die Kunst

machen. Tut denn das nun die bildende Kunst im Jahre des Heils 1901? Kehren wir aus der Ausstellung im Glaspalast zu München strahlend heim, wie nach der C-moll-Symphonie von Beethoven? Entzückt uns ein Gang längs unserer Schaufenster wie ein Impromptu von Schubert? Ergreift uns ein Spaziergang zwischen den Denkmälern des Tiergartens in Berlin wie die Meistersinger von Nürnberg? Sie tun es nicht. Warum denn nicht? Warum sollte es denn nicht so sein? Wir haben doch solche entzückte Stunden tatsächlich erlebt, als wir in jungen Jahren plötzlich durch Florenz wandeln durften; und wer beschreibt die Seligkeit des Knaben, der Rothenburg zum ersten Male erblickt?

Wen ergreift aber Seligkeit, wenn er Berlin erblickt?

Täuschen wir uns nicht: wenn man dauernd in irgend einem Orte lebt und auf das angewiesen ist, was in ihm an Architektur, Plastik, Kunstgewerbe und Malerei erzeugt wird, so gewöhnt man sich sehr bald daran, die Dinge schließlich nur noch unter sich zu vergleichen, und da unter Schlechtem sogar das Mittelmäßige gut erscheint, so kommt es einem schließlich so vor, als ob man von recht schönen Sachen umgeben wäre. Und dennoch gibt es einen Maßstab, den man nicht verlieren dürfte, das ist der höchste; der, der alle Perioden der Kunst zu überblicken und untereinander zu vergleichen vermag und der uns zeigt, daß nur das dauernd von Wert

ist, was uns Gefühle gesteigerten Lebens gibt. Kommt es nun oft vor, daß man in deutschen Landen ein Werk der modernen bildenden Kunst sieht, das einen so ergreift, wie etwa einen müden Mann ein Glas Burgunder durchschauert und ihn das chronische Elend des bürgerlichen Lebens auf kurze Zeit vergessen läßt?

Wir fürchten, daß es nicht oft vorkommt. Gewiß, es wird enorm viel gemalt und noch mehr gebaut. Dieses Etwas aber, das die wahre Architektur von der bloßen Bauerei unterscheidet, dieses Etwas, was die wahre Plastik von den Reiterstandbildern mit angehefteten Allegorien unterscheidet, dieses Etwas, was Böcklin vom Genrebilde unterscheidet, dieses Etwas: das künstlerisch Ergreifende an der bildenden Kunst, das ist selten geworden in deutschen Landen, es ist so selten, daß man oft gar nicht verstanden wird, wenn man davon redet.

Ansätze dazu hat es oft gegeben in den letzten 80 Jahren. Wer zählt die begabten Maler, die vielen und sich widersprechenden Richtungen, alle die fröhlichen Akkorde, die angeschlagen worden sind in dieser doch so kurzen Zeit. Hat sich nun aus allen den einzelnen Bächen ein großer Strom der deutschen bildenden Kunst gebildet, der stolz durch die Lande fließt, wie das in der Wissenschaft und Technik der Fall ist? Haben wir nicht vielmehr viele dieser Bäche im Sande verlaufen sehen, trotz aller Zuflüsse in unbegreiflicher Weise versiegend? Wir in München

wenigstens können ein traurig Lied davon singen. Hin- und hergeworfen wie ein Tennisball zwischen Frankreich, England, Norwegen und Holland, bleibt oft die deutsche Kunst in irgend einer Ecke liegen. Welchen Anlauf nahm doch unser deutsches Kunstgewerbe aller Orten vor noch ganz kurzer Zeit, einen Anlauf, der sogar das Ausland zum Stutzen brachte. Hat aber dieser Anlauf zu einem Sprunge auf eine bestimmte, fest ins Auge gefaßte Höhe geführt?

Wir glauben es nicht. Fast möchte es uns scheinen, als sei durch die Not der Zeit und durch die atemlose Hast der Konkurrenz mehr ein wirres Durcheinanderlaufen daraus geworden, als ein zielbewußtes Streben danach, eben nicht mehr von jeder Mode abzuhängen.

Es sind nun die Klagen, die wir hier erheben, oft genug schon erhoben worden. Es gibt kaum ein öffentlicheres Geheimnis als dies, daß gegenüber dem wunderbaren organischen Wachstum unserer deutschen Musik, gegenüber der lückenlosen, unerbittlich organisch-logischen Entwicklung unserer deutschen Wissenschaft und Technik, unsere bildende Kunst neben einigen wenigen vortrefflichen Arbeiten ein Bild des sinnverwirrendsten Neben- und Durcheinanders von allen erdenklichen Gebilden darstellt, von denen noch keine 10 Prozent national oder überhaupt nur vernünftig sind, geschweige denn Kunst genannt werden können. — Es verschließen sich zwar noch

unzählige Köpfe auch unter den bildenden Künstlern dieser vernichtenden Tatsache, und da sie nicht wissen, wie man aus dem Labyrinth herauskommen soll, ziehen sie es vor, vorläufig so weiter zu machen, wie sie es bis jetzt gemacht haben.

Aber trotzdem ist es so, und es ist männlicher und fruchtbarer die Sache definitiv anzuerkennen, als daneben vorbeizuschauen. Wir wollen uns auch nicht zu sehr in das Studium der Gründe verlieren, die diese Erscheinung der letzten 100 Jahre veranlaßt haben. Alles hat seine Gründe, auch eine Seuche und Pestilenz. Die Hauptsache bleibt aber doch: wie packt man die Seuche an, wie säubert man das Land. Es ist eine öffentliche Sache des Gemeinwohles, zu der eine Stellung gefunden werden kann und muß, als zu einer Frage der idealen Güter des Volkes. —

Dieses Wort von den idealen Gütern möchte ich nun als bildender Künstler seines leider allzu abstrakt und phrasenhaft gewordenen Sinnes entkleiden und die Frage in diesem Falle dahin formulieren: Wie geben wir unserem Volke durch die öffentlich ihm dargebotene bildende Kunst am meisten Freude des Auges und des Geistes; wie erschließen wir ihm ferner durch das so sichtbar gemachte Gebilde auch den reichen, tiefen, inneren Sinn des Menschenlebens; wie geben wir ihm durch Werke der bildenden Kunst dieselbe Freude, denselben Schwung über den Alltag, wie durch die Musik und die Poesie? Das

alles geschieht jetzt nicht und darum dreht sich das Problem, wenn wir von den neuen Möglichkeiten in der bildenden Kunst reden, nicht darum, ob nun wieder eine neue Richtung oder wieder ein neues Schlagwort oder wieder ein neuer Stil in die Welt gesetzt werden soll. Unser öffentliches Leben ist, abgesehen von einigen trefflichen Ausnahmen, durchseucht von der Krankheit des schlechten Geschmacks, des Inhaltlosen, des Konventionellen und des Scheines in der bildenden Kunst. Überall treten uns diese Mängel entgegen, ob es sich um den Neubau des Berliner Domes handelt, der 10 Millionen kostet, oder um die klägliche Jubiläums-Reichspostkarte des Jahres 1900.

Gewiß, eine Seuche stirbt bekanntlich von allein aus. Ist es des modernen Menschen aber würdig, das abzuwarten? — Doch wohl nicht. Das, was nun an großen öffentlichen Werken der bildenden Kunst schon steht, können wir ja leider nicht mehr beseitigen, und wenn es noch so weit davon entfernt wäre von dem, was mit unserer Musik würdig wäre verglichen zu werden. Wie aber können wir neue Kunstsünden verhindern und worauf kommt es bei dieser entscheidenden Frage an? Noch ist ja unser ganzes Volk einschließlich vieler bildender Künstler von der Wahnidee beherrscht, die Kunst wäre Geschmacksache und es ließe sich eben über den Geschmack nicht streiten.

Ich bin mit anderen meiner Kollegen diametral an-

derer Ansicht, obgleich wir bildende Künstler sind. „Die Zukunft der Kunst beruht eben nicht auf einer bloßen Geschmacksfrage und ebensowenig auf gelegentlichen Strömungen“; so lautet unser Axiom. Es könnte vielleicht scheinen, als ob eine Einigung darüber nicht möglich wäre. Versuchen wir es dennoch, wir wollen ja nicht kritisieren um des Kritisierens willen, sondern wir wollen neue Quellen für unsere neue Kunst erschließen. Dies geht nicht ohne Bohrversuche. Bohren wir also. —

Man gestatte mir zu diesem Zwecke eine kleine, allerdings nur scheinbare Abschweifung.

Wenn es etwas gibt, auf das wir in Deutschland stolz sind, so sind das gewiß unsere großen ozeanischen Dampfer. Es liegt Schönheit in dem gewaltigen Schwunge ihrer riesigen und doch ruhigen Konturen und stolz schneidet ihr schiefer Bug durch die Wellen. Wir bewundern mit Entzücken die herrliche Zweckmäßigkeit, das Saubere, Glatte, Blanke alles dessen, was wir auf einem Spaziergange auf dem Deck erblicken, das blitzende Metall, das massive echte Holzwerk; und ein Blick in die Maschinenräume kann einen förmlich berauschen; die jüngsten Kinder sogar sind gebannt, nicht bloß von der Maschine, wenn sie im Gange ist, sondern auch von der bloßen Pracht der blitzenden Riesenkolben.

Alles atmet Zweckmäßigkeit. Die Echtheit des Materials, die Sauberkeit und Glätte aller Dinge bildet eine große Harmonie für das Auge und für den Intellekt.

Auf einmal treten wir in den Salon des Dampfers und bekommen wie einen Schlag ins Auge.

Alles starrt von krausem Rokoko, von Gold und aufdringlichen Farben: Plüsch und Sammet umgeben uns wie in einem Variététheater. Wir haben Mühe, uns daran zu gewöhnen und sehnen uns täglich während der ganzen Überfahrt aus dem Speisesaale heraus auf Deck. Der Commis voyageur aber findet das großartig, und für den ist es offenbar auch gemacht worden. Denn hätte man Leute von gesundem harmonischen Empfinden, von Künstlern gar nicht zu reden, gefragt, so hätten die Erbauer sicher zu hören bekommen: „Macht doch nicht etwas so kraß Disharmonisches, nur um Pracht zu entfalten und das Ausland auszustechen. Entfaltet meinerwegen Luxus so viel wie ihr wollt, aber nur einen solchen, der sich aus dem Wesen der Schiffskonstruktion und der Zweckmäßigkeit von selbst ergibt, nicht einen solchen Protzengeschmack in einem Stile der krausesten Unnatur.“

Diese deutschen Dampfer sind nun ein getreues Abbild unserer deutschen Kultur im Jahre des Heils 1901.

Um ein Haar erreichen wir die Vollkommenheit und verderben alles wieder durch unsere krassen Fehler. Diese Fehler verraten ein gut Stück renommierenden Parvenutums in uns, des geschwollenen Größenwahnnes, dem wir auch auf vielen anderen Gebieten rapid entgegentreiben; ferner zeigen sie

unseren Mangel an instinktivem Sinn für das Zusammenpassende und einen Mangel an Intellekt, denn die Erbauer mußten sich sagen, daß das Rokoko doch nur ganz vorübergehend modern sein könne, während eine Innenarchitektur, die wahr und echt und natürlich aus der Konstruktion des Schiffes sich ergäbe, ebenso unvergänglich modern sein würde wie die Maschinen selber. Da wir nun offenbar diesen unbeirrbaren Sinn für Wahrheit und Harmonie, Echtheit und Schönheit in Deutschland noch nicht angeboren in uns haben, so müssen wir uns, wie so oft, indirekt selber nachhelfen, eben durch Überlegung und Erkenntnis.

Die Schönheit der Inneneinrichtung eines Dampfers ist also nur scheinbar eine bloß künstlerische Frage. In Wirklichkeit sehen wir, daß diese künstlerische Frage verbunden ist mit geistigen und sittlichen Fragen, und die neuen künstlerischen Möglichkeiten in einem neuen Dampfer würden davon abhängen, daß wir zuerst wahrer, dann intelligenter und dann erst künstlerischer würden.

So haben wir denn die erste Etappe erreicht auf dem Wege, den ich den Leser führen wollte:

„Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst hängen ab von sittlichen Fragen, und einer von den Wegen zur Kunst ist die intelligente Überlegung.

Diese scheinbare Abschweifung führt uns also direkt in die akuten Fragen des Kunstgewerbes hinein.

Wo liegen hier die neuen Möglichkeiten?

So fragten wir schon einmal im Jahre 1894 und versuchten einige neue Wege und einige Klippen zu zeigen. Unsere Ausführungen fielen aber damals noch auf ungläubige Gemüter. Und dennoch hat sich manches bewahrheitet von dem, was wir vorahnten; vieles Schöne, vornehmlich aber selbstredend das Schlimme.

Die neuen Möglichkeiten, die wir damals andeuteten, waren verschiedene: Entweder, daß schöpferische Köpfe aufträten, die, ohne sich irgendwie um die bestehenden Stilrichtungen zu bekümmern, couragiert und rein nur als phantasievolle Künstler das machten, was ihnen einfiel (diese Möglichkeit wurde am meisten bespöttelt); oder daß der Handwerker selber oder die Fabrik wieder zurückginge auf die einfachsten Elemente der zweckmäßigen Form eines Leuchters, eines Stuhles etc., und sich entschlösse, material-wahrer zu werden und nicht aus Pappe Leder imitierte und mit Papiertapeten Holz vortäuschte etc.; oder daß die Kunstgewerbeschulen das System des historischen Stilunterrichts, des Reißbrettzeichnens, des Reißbrettmalens, des Vorlagengeistes, des Heranzüchtens eleganter Zeichner, die mit dem Handwerke keine Fühlung haben, aufgeben möchten zu Gunsten von Lehrwerkstätten des künstlerischen Handwerkes.

Die erste dieser Möglichkeiten ist nun in Erfüllung gegangen, die andern aber leider nur zum Teil, und so verstreut und oft so sporadisch und vorübergehend auftauchend, daß eigentlich noch so gut wie

alles zu tun ist. Noch haben wir keine edle, feste, dauerhafte Richtung erzeugt, wir haben augenblicklich nur eine Überschwemmung mit modernem Kunstgewerbe. „Modern“, das ist der furchtbare Begriff, unter dem alles untergebracht wird, ob es nun echt oder Talmi, ob es schöpferisch oder kopiert ist, ob es ewig Gültiges enthält oder nur für den Weihnachtsmarkt gemacht wurde; alles, sobald es nur nicht direkt Empirestil oder Renaissance ist. Wie in einem Taumel überbieten sich die Fabriken, mit fieberhafter Hast wird produziert; die Angst, ins Hintertreffen zu kommen, den Geschmack des Weihnachtspublikums nicht auf 14 Tage fesseln zu können, bereitet den Meistern schlaflose Nächte, der Zeichner, der Modelleur wird angespornt, bis er nervös wird, und alles wozu? Es ist ja doch immer nur Zufall, ob gerade das oder jenes gekauft wird und wir wissen doch alle, daß von 100 Malen der Zufall 99mal gemein ist.

Wollen wir denn nicht einmal versuchen, Herr über den Zufall zu werden? In der Technik, in der Industrie ist man doch längst Herr über den Zufall geworden; Millionen werden dort für besondere Experimente ausgegeben, die jahrelang dauern können. Endlich wird ein Produkt geliefert, das alle Kreise der Konsumenten befriedigt. Wir betonen ausdrücklich: alle Kreise. Nun behauptet man bekanntlich, daß im Kunstgewerbe der sogenannte Geschmack entscheide, und daß man darüber nicht streiten könne.

Das mag nun für die Oberfläche einer Sache scheinbar gelten, für die Farbe des Leders einer Mappe, die Beize eines Stuhles, die Glasur eines Geschirres etc. Ist das aber für die Zweckmäßigkeit einer Sache entscheidend? Das glaubt kaum jemand im Ernste. Unzählige Leuchter wurden bei uns verkauft, die äußerst unbequem anzufassen waren und unangenehm für das Gefühl der Hand. Welche Freude herrschte, als die glatten englischen Leuchter aufkamen. Die großen paßten den großen Händen gut, die zierlichen den kleinen Händen. Allen Kreisen der Konsumenten paßten sie; Geschmacksache war bloß, ob sie aus Messing waren oder rot angestrichen. Ein anderes Beispiel: Schreibtische hatten wir zu Tausenden in allen Stilen und Holzarten, jeder Schreiner machte eine andere Sorte, ehe die amerikanischen Schreibtische aufkamen. Warum fanden sie so reißenden Absatz? Weil sie in ihren verschiedenen Grundtypen den verschiedenen Kreisen der Konsumenten entgegenkamen, und zwar so sehr, daß sogar in luxuriösen Wohnungen die Herren sie sich hinstellten, auch wenn sie nicht hinpaßten, nur weil sie so praktisch waren. Warum haben wir denn nicht diese Typen erfunden?

Warum haben wir denn nicht den europäischen Typ des Waschgeschirres erfunden, der uns von England kam?

Warum nicht wir den Typ des dekorativen Wandbehanges, der uns aus Schweden kommen mußte?

Warum nicht wir den Typ des bequemen Lederfauteuils, den uns wieder England gab?

Weil wir total zersplittert in unseren Kräften sind. Jede Fabrik, jede Werkstatt, jeder Zeichner zieht an seinem eigenen Karren und denkt nur daran, den Nachbar zu überholen.

Wäre es nun nicht möglich, hierin eine neue und unseres anderswo so methodischen deutschen Geistes würdige Möglichkeit ins Werk zu setzen? Was würden Sie sagen, wenn wir Ihnen vorschlägen, denselben Weg zu gehen, wie ihn unsere Elektrotechnik und unsere Marine gegangen sind, ein Weg, der dort durch die wunderbare Mischung von Wissen, Erkenntnistheorie und Spekulation, von Vorsicht und Energie, von praktischer Anschauung und freier Erfindungsgabe zu wahrhaft unheimlichen Resultaten geführt hat, nämlich Versuchsstationen zu errichten für das Ausprobieren aller hauptsächlichsten Nutz- und Gebrauchsgegenstände des Kunstgewerbes: staatliche Versuchswerkstätten z. B. für wirklich bequeme und praktische Stühle der verschiedenen Typen, in erster Linie also für die Grundformen, die sogenannten Werkformen?

Man wird wahrscheinlich den Kopf schütteln zu diesem Vorschlage, wenn nicht direkt lächeln. Und dennoch; diese neue Möglichkeit wird kommen. Wenn wir es nicht machen, wird es jemand anderes in Europa machen. Warum wollen wir deutschen Kunsthandwerker uns wieder einmal überholen lassen?

Die neue Möglichkeit wäre also auch hier eine Sache der Methode, des Intellekts, der Erkenntnis und nicht bloß eine künstlerische Frage.

Die so gefundenen Typen würden nun das Substrat bilden für die individuelle Variierung nach der Seite des künstlerischen Geschmackes hin und diese Geschmacksfrage ist wieder eine jener Sachen, die so kompliziert und unlösbar erscheinen und doch viel einfacher zu lösen sind, als gewöhnlich angenommen wird.

Die neue Möglichkeit in Dingen des Geschmackes scheint mir nun eine für Deutschland allerdings ganz neue zu sein, die Möglichkeit nämlich eines nationalen guten Geschmackes.

Wie, ein guter Geschmack, der über das ganze Deutsche Reich verbreitet wäre? Unglaublich, unmöglich! Und dennoch kann auch diese neue Möglichkeit planmäßig, also auf deutsche Weise erreicht werden. —

Es werden jetzt in Deutschland von 100 Gegenständen 10 in gutem Geschmacke hergestellt und 90 in dem, was wir mit dem echten deutschen Worte „ordinärem Geschmacke“ bezeichnen. Das Ordinäre ist der eigentliche Giftbazill, der uns schon seit 30 Jahren nicht aufkommen läßt. Was ist das nun eigentlich, das Ordinäre? Wir wissen es alle: Es ist in erster Linie das streberische „Nach-etwas-aussehen-wollen“ was es nicht ist, in zweiter Linie das Häufen von Pracht und Zierrat, Gold, Farbe ohne

jeden Sinn und Verstand, nur um das Volk zu reizen und zu verführen. Wir sind uns alle klar darüber. Warum geht denn die Sache weiter? Läßt sich denn hier wirklich nichts machen? Freilich, auch hier ist es zu spät, wenn der Zeichner, der Modelleur, der Dekorateur hinausgetreten sind in die Hetze des Lebens: Vorher soll er sorgfältig trainiert worden sein im Unterscheiden von Anständigem und Ordinärem. Damit ist es nicht getan, daß er auf der Kunstgewerbeschule die Erzeugnisse der historischen Stile sauber hat mehrere Jahre hindurch kopieren dürfen. Es gibt auch unter dem Vielen, was er da nachzeichnet, genug Minderwertiges und sogar Ordinäres. Er verläßt die Schule mit vielem Reißbrettkönnen und ratlos in Dingen der Zweckmäßigkeit, des Geschmackes für das Leben des Jahres 1901. Eine einzige Stunde einer solchen neuen Unterrichtsart, die wir „Geschmacksunterricht“ nennen möchten, könnte mehr wirken, als ein Monat des Nachzeichnens. Man stelle auf einen Tisch zehn Stück unserer entsetzlichen deutschen protzigen Majoliken, und daneben drei Stück des edlen Steingutes von Delaherche, lasse die Schüler den Unterschied zuerst selber vergleichend empfinden, und begründe dann, warum das eine ordinär, das andere vornehm ist. Man wiederhole diese Massage 30mal in einem Semester und man wird wenigstens einige Seelen gerettet haben. Sollte es außerdem noch zu erreichen sein, daß auch die jungen Fabrikanten, ehe sie die Leitung der Ge-

schäfte übernehmen und atemlos produzieren, solche Geschmackskurse mitmachen, dann wäre allerdings der Gipfel der Wünsche erreicht. Es ist nicht wahr, daß guter Geschmack sich nicht beibringen ließe. Wo aber sollen solche Geschmacks- und Erkenntnis-kurse abgehalten werden? Doch bloß in der Schule. Die Schule ist also der Ort, wo Geschmack, Können und Kennen der Jugend entwickelt werden sollte.

Einige neue Möglichkeiten im Kunsthandwerk liegen also in der neuen Schule! Wir sagen ausdrücklich in der neuen Schule. Denn haben die alten, die jetzt 30 Jahre bestanden haben, das neue deutsche Kunsthandwerk erzeugt? Ist es nicht vielmehr trotz ihrer entstanden? Haben nicht die raschen Einflüsse des Auslandes, und im Inlande die resolute Tätigkeit einiger weniger schöpferischer Köpfe die ganze Umwandlung bewirkt, nämlich das Hervorbrechen neuer struktureller Formen, neuer Techniken, neuer Materialien, neuer Ornamente, neuen dekorativen Lebens? Und dennoch wissen wir, daß es auf die Dauer nur die Schule sein kann, welche das Gros der Bevölkerung emporzieht auch im Reiche des Kunsthandwerks. Daß die Schule 30 Jahre lang den falschen, weil nur indirekten Weg des historischen Unterrichts und des Vorlagengeistes gegangen ist, nur um zu entdecken, daß sie weder das Handwerk selber entwickelte, noch die ursprüngliche schöpferische Erfindungsader im Volke zum Quellen brachte, sondern nur sehr auf Umwegen Segen stiftete, das ist aller-

dings eine sehr ernste Sache, bei der wir aber nicht zu lange verweilen wollen.

Vorbei ist vorbei.

Blicken wir lieber vorwärts.

Die einzig richtige neue Möglichkeit der staatlichen Lehrwerkstätten, wo zuerst das Handwerk und dann die Kunst gelehrt wird, ist endlich einmal in Stuttgart zur Tat geworden. Freuen wir uns dessen und schreiten wir weiter auf diesem psychologisch richtigen Wege. Denn das ist nur der Anfang der neuen Möglichkeit. Die ganze Auffassung einer kunstgewerblichen Schule wird überhaupt eine tiefe Umwandlung durchmachen müssen. Man wird nach Analogie unserer Universitäten auch hier den Typ des Professors, wie er dort besteht, entwickeln müssen, und ihn neben den technischen Fachlehrer stellen müssen, wenn ein produktiver Fortschritt eintreten soll. An der Universität ist der Professor eben nicht bloß dazu da, der Jugend zwangsweise beizubringen, in welchem Stile etwas gemacht werden soll oder wie man es immer gemacht hat, sondern Millionen und Milliarden sind dort ausgegeben worden gerade um in Laboratorien und Seminarien zu forschen um des Forschens willen, um die Erkenntnis zu fördern, auch auf die Gefahr hin, die selbstredend immerwährend eintritt, daß das Bestehende umgestoßen wird. Vorerst ohne praktische bürgerliche Zwecke zeitigt doch diese Art Wissenschaft zu treiben zuletzt durch die Anwendung des Erkannten in der

Praxis die erstaunlichsten Früchte. So soll auch der kunstgewerbliche Professor der Zukunft gestellt sein. Er soll seine Stellung, seinen Gehalt und alle Subsidien gerade zu dem Zwecke erhalten, neue Möglichkeiten im Kunsthandwerke, neue Formen, neue Konstruktionen, neue Materialbehandlungen, neue Ornamente, neue dekorative Probleme zu entdecken und sie um ihrer selbstwillen und aus schöpferischen Trieben heraus auszugestalten in der bestimmten Zuversicht, daß die wertvollsten produktiven Resultate nicht ausbleiben werden. Und wird man dereinst auch noch richtig erkannt haben, wie man bei dem unglücklichen Schüler die Lust, die Freude, die erfinderische Spannkraft, die schöpferische Quelle in den dekorativen Künsten, im Ornamente, im poetischen Schmucke des Lebens wach erhält und kräftigt, dann ist die höchste Möglichkeit erreicht, dann erst wird sich ein herrliches deutsches Kunsthandwerk über Europa ergießen, voll und frisch, vielseitig und echt wie die deutsche Musik es ist, die eben nicht historische oder ausländische Motive endlos nachgemacht hat.

Wir haben also gesehen, daß solche neue Möglichkeiten abhängen von noch ganz andern Dingen, als nur von rein künstlerischen Fragen der Sensibilität für ein hübsches objet d'art: daß auch hier Kräfte des Intellekts, der Sittlichkeit, der Liebe zum Volke eingreifen müssen und zwar gründlich.

In naturgemäßer Folge würde nun an dieser Stelle ein Eingehen auf die neuen Möglichkeiten in der

Architektur erfolgen müssen. Wir glauben aber davon absehen zu dürfen, da an anderer Stelle dieses Buches dieses ganze Gebiet eingehend besprochen worden ist.

Nun wird mir mancher entgegen: dies alles mag ja beim Kunstgewerbe und bei der Architektur zum Teile richtig sein, aber inwiefern trifft das bei einem Werke der sogenannten hohen, frei schaffenden Kunst zu, wie zum Beispiel bei einem Denkmale? — Versuchen wir auch hier neue Möglichkeiten zu entdecken und auf was sie basieren mögen. Die Denkmalsfrage ist in unseren deutschen Landen eine sehr akute. Das ganze Reich ist derartig bedeckt mit Kriegerdenkmälern und Kaiser Wilhelm-Denkmalern desselben konventionellen Typs, der aussieht, als wäre er ausschließlich für den Geschmack etwa eines Feuerwehrmannes erfunden worden, daß sich weder der Bürger noch der Fürst mehr vorstellen kann, daß es noch viele andere, noch gar nicht geborene Typen geben könnte. Bringt man ihm nun etwas, das er noch nicht kennt, so erschrickt er; er hält sich an das, was an das erinnert, was er schon kennt, und da er in der Mehrzahl ist, behält er recht. — Aber auch wir Bildhauer kommen darin nicht recht vorwärts. Zwar haben wir dieses ewige Variieren des Typus des Reiterstandbildes mit angeklebten Allegorien furchtbar satt, das jahrelange Modellieren von Pferdebeinen, Hosen, Draperien und Lorbeerkränzen ist uns maßlos

zuwider. Wie aber sollen wir aus der Misère herauskommen?

Es gibt kaum eine Form der öffentlichen Kunstpflege, die so wichtig sein könnte, wie die der monumentalen Denkmäler. Sie sollen uns ja unsere großen Männer stets vor Augen führen, sollen sie uns nahebringen, lieb und wert machen, sie sollen uns die Macht oder das Geniale ihrer Persönlichkeit eindringlich kundgeben, offenbar machen. Tun sie das nun? Was sagt uns denn eines der üblichen auf Termin gelieferten Reiterstandbilder Großes aus? Aus der Entfernung, wo allein der Aufbau wirkt, kann man die Gesichtszüge des Mannes gar nicht erkennen, und aus der Nähe sieht man eben nur den Bauch des Pferdes. Die Allegorien des Krieges, des Friedens, des Ruhmes, des Vaterlandes sehen sich bei allen notgedrungen verzweifelt ähnlich und könnten ruhig vertauscht werden, ohne den üblichen patriotischen Nimbus zu stören. Die Männer aber, die auf diese Weise verherrlicht werden sollen, die waren doch untereinander sehr verschieden, nicht wahr? Warum wird uns denn nicht dieses offenbar gemacht? Nehmen wir irgend ein Beispiel, das wir kontrollieren können, wobei ich aber nochmals darauf hinweisen möchte, daß wir hier wie überall nicht kritisieren um zu kritisieren, sondern um herauszukommen, ob und wie man es besser machen könnte.

Wenn wir das Lessingdenkmal im Berliner Tiergarten betrachten, so sehen wir auf einem bewegten

Rokokosockel einen Mann in eleganter Rokokotracht in salonmäßiger Haltung stehen. Überall wimmelt es von Rokokokartuschen. Ein wildbewegtes Rokokogitter umschließt das Ganze. Wenn wir nicht mit einiger Mühe den Namen „Lessing“ entzifferten, so würden wir ohne weiteres vermuten, daß hier ein eleganter Diplomat aus der Rokokozeit dargestellt würde oder ein Salonarzt aus der damaligen Zeit.

Und das soll ein Lessingdenkmal sein? Lessing ist ja gerade der Todfeind des Rokoko gewesen, der stahlharte, eisig nüchterne, rassistische Bekämpfer des Rokoko, ein spitzer diamantharter Gesteinsbohrer, ein trainierter gewandter Faustkämpfer, ein harter kalvinistischer sarkastischer Bauernkopf, der sich kein x für ein u vormachen ließ, ein Mann, der gerade den ganzen verschnörkelten Kulturaufbau, den wir hier in diesem Denkmal erblicken, unterminiert und gesprengt hat. Und justament diesen Mann stellt man in eine typische Rokokopflanzung und läßt das Schmiedeeisen bacchantisch um ihn tanzen! Wie würde er selber sarkastisch höhnen, wenn er sich so sehen könnte!

Gab es denn gar keine andere Möglichkeit, ein Lessingdenkmal herzustellen, als gerade auf diese Art? Wir glauben, es wäre sehr gut möglich gewesen. Entweder man versinnbildlichte gerade den schneidigen Kampf dieses harten, wahren, deutschen Kopfes mit dem welschen Rokokogeiste des Jahrhunderts allegorisch, oder man hätte, was noch besser gewesen wäre, einen Denkmalsaufbau schaffen können, scharfkantig,

hart, ernst, streng und doch leidenschaftlich in seinem Aufstreben. Darin die Büste Lessings, den Kopf groß genug, daß man ihn auch aus der Entfernung scharf unterscheiden konnte. Der Aufbau, die scharfe architektonische Gliederung, die harte kantige Plastik, das alles, das Leben dieser Formen hätte den Geist Lessings versinnbildlichen sollen, und zwar so stark und eindringlich, daß der Wanderer hätte stehen bleiben müssen, gefesselt von der sichtbar gemachten Persönlichkeit eines deutschen Mannes. So hätte man es machen können. — Doch wie weit sind wir noch entfernt von solchen neuen Möglichkeiten! Lächeln doch sogar unsere Künstler oft genug, wenn man ihnen davon redet, daß man durch die Formensprache allein schon starke Gefühle erregen könne und den Charakter der Dinge auch des Menschengestes sichtbar und offenbar machen könne. So aber werden Denkmäler gemacht wie dieses Denkmal gemacht wurde: der Mann hat zur Rokokozeit gelebt. Also wird ein Rokokodenkmal gemacht. Historisch äußerlich richtig. Geistig total auf den Kopf gestellt. Und so will man Lessing unserem Volke näher bringen? Um Rokoko zu sehen, braucht man nicht in den Tiergarten zu gehen. Davon sind unsere Cafés voll genug. Und von solchen Denkmälern wimmelt es in deutschen Landen. Kein Land ist so reich an Denkmälern und so arm an geistig-plastischer Kunst, wie das unsrige. Das ist nun nichts Neues, wir wissen es alle, und dennoch, dennoch geht es

immer weiter. Es ist doch keine unwichtige Sache, die Milliarden, die hierfür ausgegeben worden sind, und vom patriotischen Standpunkte aus scheinen es unsere Gemeinden, unsere Vereine und der Staat sehr ernst zu meinen; warum nicht vom geistigen und künstlerischen Standpunkte aus! Sagen wir es getrost: In gewisser Weise ist es unsittlich, das Land mit derartigen konventionellen Gebilden zu bedecken, es ist intellektuell unsittlich und eine geistige Fälschung. Es ist auch psychisch-volkswirtschaftlich nicht weise gehandelt, wenn von seiten der Gemeinden immer wieder aus Angst vor dem Neuen auf die schaffenden Bildhauer ein Druck ausgeübt wird, der sie geradezu absichtlich verhindert, etwas in Form und Inhalt Vertieftes zu bilden, was selbstredend sofort schon aus dem Kontraste mit Bestehendem „auf-fallend“ sein würde und sein müßte.

Nochmals sagen wir: Warum lassen wir uns das gefallen? Wir Gebildeten haben doch oft genug Gelegenheit gehabt, schlimme Dinge bei Zeiten zu verhindern. Eine Zeit, wo tausende von Vereinen gegen 20 Worte eines ausländischen Ministers protestieren, eine Zeit, wo hunderte von Ärzten auf einmal streiken wie in München, eine Zeit, wo ein Mann wie Gurlitt hunderte von Unterschriften sammelt, um gegen die törichte Restaurierung des Heidelberger Schlosses zu protestieren, eine solche Zeit sollte es doch auch ermöglichen, gegen Denkmäler, die Millionen kosten, zu protestieren, ehe sie errichtet werden. — Die

Entwürfe für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin waren lange genug ausgestellt. Es geschah nichts. Zu spät wurde wehgeklagt. Das Bismarckdenkmal in Berlin, wofür das Geld doch das Volk gegeben, konnte verhindert werden. Es ist zu spät. Und jetzt, wo nach all den vielen Mühen das niederschmetternde Ergebnis der Richard Wagner-Konkurrenz bekannt wird, ist es wieder zu spät.

Doch ist es unsere eigene Schuld. Wir bekommen die Denkmäler, die wir verdienen.

Was wir daraus lernen können ist nun dieses; daß auch die neuen Möglichkeiten in der Kunst der Plastik in unseren Landen doch noch von ganz anderen Dingen abhängen, als bloß von der rein künstlerischen Frage, wann ein Arm, ein Kopf plastisch gut modelliert ist. Starke sittliche und geistige Kräfte sind es, die zuerst den Ausschlag geben müssen. Wir alle, die Gebildeten, sollen mittun an der neuen Plastik des 20. Jahrhunderts, das ist der Anfang der neuen Möglichkeit.

An dieser Stelle wird nun wohl der Einwand gemacht werden, daß derartige Erwägungen zwar ganz richtig seien, daß aber trotzdem eben doch die Hauptsache sei und bleibe die rein künstlerische Frage der gut modellierten oder gut „ausgehauenen“ Arbeit, daß dies eine Sache sei, die nur die Künstler angehe, und daß es damit in einem Lande, wo ein Klinger, ein Hildebrand, ein Maison und ganz besonders ein Eberlein wirkten, doch vorzüglich be-

stellt sei. Gut: wir geben zu, daß in der Plastik die plastische Form die Hauptsache ist, und daß Klinger und Hildebrand Vorzügliches geschaffen haben. Was wird man aber dazu sagen, wenn ich behaupte, daß sogar die Frage der plastischen Form bei uns in ganz erstaunlicher Weise im Argen liegt?

Plastik, die Kunst der Formen, welch ein scheinbar unendlich reiches Gebiet tut sich bei diesem Worte auf! Mit wieviel Formen operiert denn nun aber unsere Plastik seit 100 Jahren? Mit der menschlichen Figur, mit einigen Tieren, wie Roß und Löwe, mit Kleidern und Draperien, und dann noch mit einigen Ornamenten. Es ist schier unglaublich, aber es ist so: Keine Kunst ist so arm an Formen, wie die Kunst der Formen. Daher denn auch der Mangel an schöpferischen deutschen Erscheinungen auf dem Gebiet der Plastik; wo ist unser Beethoven, unser Schubert, unser Schwind der Plastik? Wir haben sie nicht. Auch eine eigne deutsche Formgebung der menschlichen Figur haben wir noch nicht, eine Art zu modellieren, die nur wir Deutsche hätten, und dieses sage ich, trotzdem wir Hildebrand und Klinger haben und trotzdem ich selber Plastiker bin. Wie eigenartig modellieren Meunier und Rodin. Ihre Art, den Körper zu behandeln, ist auf 100 Schritte schon erkennbar. Wir aber ahmen alle (ich sage ausdrücklich, alle) bloß entweder die Antike oder Meunier oder Rodin oder Bartholomé oder Gerôme oder die modernen Italiener nach. Wir

rühmen uns doch sonst so gerne unserer deutschen Gründlichkeit, unseres Ernstes, unserer Kernigkeit gegenüber welscher Leichtfertigkeit. Wo bleibt denn unser ernstes, herbes, kerniges, deutsches, plastisches Genie? Im Auslande behauptet man ziemlich einstimmig, daß uns der Sinn für Form, die naive plastische Formenfreude überhaupt rassig schon abgehe, genau wie dem Engländer die Musik. Sollen wir das auch glauben?

Hoffen wir auf die Zukunft.

Unterdessen aber bleibt uns bei der nun einmal gegebenen deutschen Volksart nichts weiter übrig, als zuerst die Erkenntnis dessen zu vertiefen, was denn eigentlich Plastik ist, und nachher dementsprechend zu handeln.

Wie soll das aber möglich sein? Wie soll ein junger Bildhauer, der mit Mühe einen Auftrag für eine Gemeinde errungen hat und noch während der Ausführung schon wieder nach einem neuen sich umtun muß, wie soll er die Sammlung gewinnen, von der wir oben gesprochen? Diese Frage bringt uns wiederum zu einer neuen Möglichkeit, die ebenfalls noch zu wenig ins Auge gefaßt worden ist und noch viel zu wenig vorbereitet worden ist. Freilich, wenn erst der junge Plastiker hinaus ins Erwerbsleben getreten ist, dann ist es zu spät. Vorher, in der kurzen Zeit seiner akademischen Laufbahn, in dieser Zeit, die so fröhlich und fruchtbar sein könnte und so oft unfruchtbar verstreicht, vorher müßte die Grundlage geschaffen werden, der innere Reichtum

neben dem technischen Können gegeben werden. Geschieht das nun wirklich? Auf unseren Akademien gilt es als vollkommen ausreichend, wenn der Jüngling guten Unterricht im Aktmodellieren erhält, das figürliche Komponieren etwas übt und einige Vorträge aus der Kunstgeschichte hört, und dieser verhängnisvolle Wahn, daß die menschliche Figur Anfang und Ende der Plastik bedeutet, hat schon Generationen hindurch den Fortschritt gehemmt. Gewiß, die menschliche Figur erlaubt wunderbar plastische Möglichkeiten. Man sehe sich aber daneben einmal den Schildkrötenbrunnen in Rom an. Seine Wasserbecken gehören zum Üppig-plastischsten, was es auf der Welt gibt. Was hat denn die Plastik dieses Beckenrandes mit dem menschlichen Akte zu tun? Was könnte plastischer sein als ein altes rundes abgegriffenes japanisches Elfenbeinbüchchen, und was plastisch-massig titanenhafter wirken als die tiroler Dolomiten? Was aber hat dieses plastische Empfinden zu tun mit dem Modellieren eines Reiterstiefels? Ahnen doch viele Bildhauer, trotzdem sie immer mit der Hand modellieren, nicht, daß die Plastik auch Lustgefühle des Tastsinnes, Tastfreuden auslösen soll, entweder wirkliche oder suggerierte, und nicht bloß eine Kunst des bloßen Optisch-dreidimensionalen ist. Eine ungeahnte Fülle von Möglichkeiten tut sich vor dem Auge dessen auf, der plastische Formen in der Natur zu sehen gelernt hat, der die gedrungene Kraft der Knospen, die Rundungen und Rippen der Samen

aus ihrer mikroskopischen Kleinheit zu vergrößern gelernt hat zu meterhohen Gebilden. Alle Formen der Tastempfindung, das Gefühl des Glatten, des Rauhen, des Harten, des Weichen, des Elastischen, des Starren, des Biagsamen, des Schwellenden, des Dürren, des Runden, des Kantigen sind auslösbar durch die der Natur nachmodellierten Formen, und das plastische Architekturornament harrt überhaupt noch wie Dornröschen seiner Auferweckung. Nein: der menschliche Akt ist nicht Anfang und Ende der Plastik. — Aber was hilft dem jungen Mann sogar sein Akt, wenn er nachher vor die Aufgabe gestellt wird, ein Grabmal oder einen Brunnen zu entwerfen? Er geht dann zu einem Architekten, der ihm einen Aufbau auf dem Reißbrett zeichnet, wo irgendwo eine Figur angebracht ist, die er dann modellieren darf. Der Unglückselige ahnt ja gar nicht, daß er sich eine der herrlichsten plastischen Aufgaben hat entgehen lassen, und daß das Wesen der Monumentalplastik darin beruht, einer Masse Leben zu verleihen, ganz gleich ob mit der menschlichen Figur oder mit anderen Formen. In der Tat, es ist so fast gar nichts da von wahrer Plastik in unseren Städten, von Plastik, die kein Bastard ist zwischen dem Architekten und dem Modelleur, er bekommt auf der Hochschule so wenig Anschauungsunterricht gerade in diesem Fache, daß man es ihm nicht verargen kann, wenn er zeitlebens nicht aus der Abhängigkeit von dem Architekten und seinem Reißbrette herauskommt.

Muß denn das nun so sein? Wir glauben es nicht. Kürzlich wohnten wir einem ausgezeichneten Vortrage mit Projektionen bei über das Grabmal durch alle Zeiten, leider nicht auf einer Akademie. Es wurden die Grabmäler in historischer Reihenfolge vorgeführt mit sehr interessanten historischen Erläuterungen. Aber allerdings nur historischen; und wir konnten aus den Bemerkungen der Schüler später entnehmen, daß sie in dumpfer unbewußter Weise noch vieles vermißten, nämlich eine tiefere Einführung in die künstlerische Seite der Sache: welche von den Grabmälern nun als vorzüglich, welche als dürftig und welche als total mißlungen anzusehen wären, ferner eine Anleitung und Aufmunterung zur Vertiefung des Verständnisses, wie man solche Anregungen zur Befruchtung unserer im Argen liegenden Friedhofsplastik verwenden könne, welche Sünden man vermeiden müsse und so noch vieles andere. Mit einem Worte, es war ein echt deutscher konstatierender Vortrag statt eines qualitativen Vortrages.

Hier wäre nun ein reiches Feld für neue Möglichkeiten. Hier, wenn irgendwo, könnten die herrlichsten Wechselwirkungen zwischen dem Kunsthistoriker, dem Ästhetiker und dem bildenden Künstler aufblühen, eine Wechselwirkung, der bis jetzt von seiten beider nur zu oft fast feindselig aus dem Wege gegangen wurde. Infolge beiderseitiger Sünden seit Jahrzehnten herrscht eine große beklagenswerte Entfremdung

zwischen Kunsthistorikern und Künstlern. Auf die Gründe der Entfremdung wollen wir hier nicht näher eingehen; laßt uns lieber die schönen neuen Möglichkeiten ins Auge fassen, die sich für das Aufblühen der neuen Kunst hier eröffnen. Die Zeiten sind vorbei, wo Kunsthistoriker und Archivar gleichbedeutend erscheinen konnten. Männer, wie Conrad Lange in Tübingen, Wölfflin in Berlin, sind Männer, die wie nur irgend ein Künstler mit und in der Kunst pulsieren und vermöge ihres enormen Überblickes, ihrer Versenkung in die verschiedensten Perioden der Weltgeschichte und ihrer Reisen tatsächlich oft ein reicheres und subtileres Empfinden und Urteil haben, wie ein unbemittelter Künstler, der, auch wenn er noch so begabt ist, oft in seinem Atelier wie ein Eichhörnchen in seinem Käfig verzweifelt herumrennt, ohne jede Möglichkeit seine Phantasie zu bereichern. Warum soll die Wechselbeziehung zwischen dem Ästhetiker und dem Künstler nicht eine fruchtbarere werden? Warum auch sollte der Historiker ihm nicht das wirkliche, psychologisch-geschichtliche Verständnis für die Persönlichkeiten, die er verewigen soll, näher bringen dürfen als es jetzt der Fall ist, wo von 100 Bildhauern nicht 10 über das Kostümkundliche und Bloß-porträtliche hinauskommen?

Verstehen Sie mich nicht falsch. Nicht einem neuen historischen Akademismus will ich das Wort reden, wo wir kaum dem alten entronnen sind. Ich

glaube auch persönlich in den letzten Jahren oft genug durch Tat und Wort gezeigt zu haben, wie intensiv ich gerade das Schöpferische, Spontane, Naive, Intuitive, Urwüchsige aus unserem Volke herauszaubern möchte, das noch immer im Erstarrungsschlafe liegt unter den Sandschichten unserer Konvention. Nein, eine neue Befruchtung ersehne ich mir für alle bildende Künstler. Die stärkste Anregung am Anfang meiner Künstlerlaufbahn, wenigstens unter solchen, die mir von einem Menschen kommen konnten, verdanke ich einem Kunsthistoriker. Er war es, der mir unter anderem Bilder von alten türkischen Friedhöfen zeigte, der mir die unsagbare Poesie dieser Stätten erschloß und mir die Möglichkeit suggerierte, daß auch wir dereinst in unseren Reißbrettstädten solche ergreifende Wallfahrtsorte haben könnten, wenn wir nur wollten. Nicht unerschwingliche Pracht, nicht schwierige kostspielige Terrassen machten deren Schönheit aus. Mit denselben Mitteln, mit denen jetzt die Regierungsbaumeister unsere Friedhöfe zu Stätten des Todes auch für die Seelen der Lebenden machen, die dort wandeln müssen, könnte man einen Hain anlegen, zu dem man pilgern würde, wenn man erschöpft vom Großstadtbetriebe Ruhe suchte, statt so wie jetzt den Friedhof zu fliehen als eine Stätte der banalsten Misère. Nur Überlegung gehört dazu, Geist und Poesie und wahre Liebe zu seinem müden Mitmenschen, und gemeinschaftlich sollten alle an dieser Stätte arbeiten, auf der sie doch alle einst zu liegen

kommen müssen. Warum ist das so schwer der Welt begreiflich zu machen, was das eine Wörtchen „Geist“ alles zu leisten vermöchte?

Wir sehen also, daß wir bis jetzt in der Kunst ohne tiefen Ernst, ohne Sittlichkeit, ohne Intellekt, ohne Bildung nicht ausgekommen sind. Wie weit sind wir nun schon entfernt von jenem traurigen Schlagworte, das bei uns durch ausländische Kanäle eingeführt und durch 20 lange Jahre unsere Kritik, unsere Kunstkenner, die Käufer und Gott sei es geklagt auch unsere Künstler vergiftete, von jenem Schlagworte nämlich: *l'art pour l'art*!

Es gibt kein *l'art pour l'art*, Kunst für die Künstler.

Was wollen wir denn von der Kunst? Wozu ist sie denn da?

Früher hieß es doch immer, die Kunst solle unser Leben verschönern, bereichern, vertiefen, verklären und uns hinausheben aus dem bürgerlichen Alltag. Und wie steht es jetzt im Jahre des Heils 1901? Was beschert uns die freischaffende Malerei mit jedem neuen Jahre? Gewiß hat der Naturalismus und der Impressionismus der letzten Generation das rein malarische Farben- und Luftsehen bedeutend verfeinert, hie und da sogar gesteigert, und fraglos sind das durchaus künstlerische Leistungen. Soll aber wirklich das das Ende von 20 Jahrhunderten Malerei werden, daß uns die Maler mit dem Aufwande der größten technischen Geschicklichkeit eine rasch erhaschte und oft nur hingestrichene Impression eines

Teiches im Grunewald geben? Sollte ein Jahrhundert gewaltig erobernder Erforschung unserer unendlich reichen und gewaltigen Mutter Erde keine anderen göttlichen Möglichkeiten für unsere Landschaftler gezeitigt haben als der Impressionismus rassiger Pariser, die wir als echte Deutsche nervöseilfertig kopieren? Sollten fünf Jahrtausende menschlicher Kultur den Menschen zu etwas so Uninteressantem gemacht haben, daß es sich nicht mehr verlohnte, sein Antlitz in der Porträtkunst zu etwas anderem zu benützen als zu einem Problem von Farbenflecken nach Pariser Art! Sollten Dürer und Holbein mit ihren unsterblichen vertieften charakterisierenden Porträts so sehr auf dem Holzwege gewesen sein, daß es eines jungen deutschen Malers unwürdig wäre diese selben Wege zu wandeln?

Sie hatten keine Farbe, sie konnten nicht malerisch malen?

Gut: man zeichne wie sie und hauche den sinnlichen Reiz der Farbe noch darüber, man wende alle neuen Errungenschaften der Malerei der letzten 30 Jahre an und übertreffe sie, statt so weit hinter ihnen zurückzustehen in der göttlichen Kunst, den lebenden Menschen zu konterfeien. Bildende Kunst soll uns doch Gebilde geben, nicht Impressionen, die bloßen Häute über den Gebilden. Wo sind nun aber solche Porträts in Deutschland, wo sind solche Künstler? Ist es das Talent, was ihnen fehlt? Was ist Talent?

Nein, der Ernst fehlt, das tiefe menschliche Interesse an dem menschlichen Wesen vor ihnen, die leidenschaftliche Vertiefung in die Natur vor ihnen, die Fähigkeit, aus der Natur mehr herauszuholen, als der gewöhnliche Mensch darin zu sehen vermag, so auch aus dem Menschen vor ihm das seelisch Tiefste, den heimlichen Charakter sichtbar zu machen für uns alle, nicht bloß die Farbenflecke seiner Haut.

Auch hier sollten sein statt rascher Impression vertiefte Expression und Steigerung des Wesens.

Das ist, was uns fehlt, das ist, wozu die jungen deutschen Künstler nicht gelangen, so lange das Ateliergeschwätz und das Caféleben, so lange die Eifersucht, das Lauern auf Aufträge, der Ruin des Amusements und die Hetze der Ausstellungen sie zersplittert.

Wie, die Armut hindere sie?

Von 1000 Künstlern früherer Jahrhunderte waren 950 arm und sie haben es doch gekonnt.

Und wie sie leiden, diese Künstler, wie sie immer wieder zusammenbrechen unter dem Nichtkönnen dessen, was sie möchten.

Aber nicht einmal ihre eignen Leiden können sie uns so sichtbar machen, daß wir sie mitzufühlen vermöchten und sie dadurch lieben könnten.

Die rein äußerliche Misère des Nächsten, das hat uns der Naturalismus der letzten 15 Jahre vorzüglich gezeigt, das gibt uns jeden Montag der Simplicissi-

mus von neuem wieder. — Gewiß, auch das sind künstlerische Leistungen; sie können sogar Leistungen ersten Ranges sein. Aber wie engumschrieben und dürftig ist ihr Gebiet, aus dem sie nicht herauskommen!

Die schwere Qual des inneren Leidens aber, wer macht uns die noch sichtbar? Dreimal in diesem Sommer sahen wir die Verführung des heiligen Antonius von Padua dargestellt. Noch immer war es die übliche Frauenzimmer-Tingeltangel-Verführung, die seit 300 Jahren sich durch die Kunst schleppt. Hat denn keiner was Neues zu sagen? Ist nicht jeder von uns Künstlern im Innersten ein Antonius, der immer und immer wieder der Verführung sich erwehren muß, die ihn von der Ausübung seines besseren Ichs wegzuziehen sucht? Kann denn nicht einmal die furchtbare Gefahr des modernen Künstlers, die Qual der Streberei, ergreifend dargestellt werden, die Träume von weltlichen und gesellschaftlichen Erfolgen gezeigt werden, die den betenden Künstler im Jahre 1901 umgaukeln? Wäre das nicht eine Erlösung für ihn, eine ergreifende Warnung für den Nachwuchs? Und das dargestellt mit allen Mitteln der Malerei, Farbe, Beleuchtung, der Zeichnung, der Komposition, mit einem Worte ein Werk der bildenden Kunst und doch trotz des „unsittlichen Sujets“ ein großes sittliches Werk, ein Meisterwerk, gleichzustellen den gewaltigen Fresken eines Signorelli, statt der bombastischen Mauerdekorationen, die wir so oft erdulden müssen.

Wie aber könnte ein solches Werk überzeugend dargestellt werden ohne ein enormes Können, ein Können, das viele Jahre intensivsten Fleißes und rasender Hingabe an die Mannigfaltigkeit der Naturformen und der inneren Vision voraussetzt?

Und nun vollends, wenn es sich um das Herrlichste handelt, was ein bildender Künstler uns geben könnte, das Sichtbarmachen einer Vision von himmlischeren Dingen als die des Alltags! Wie völlig läßt uns in solchem Falle die moderne Kunst im Stiche! Warum werden solche Werke nicht geschaffen? Weil die Künstler es nicht können. Und sie können es nicht, weil ihnen die Leidenschaft, die gestaltende Kraft, das Wollen fehlt, mit einem Worte ethische Kräfte, starke Triebe, volle wahre innere Erlebnisse statt Kaffeehausabenteuer oder bloßer literarischer Grübeleien.

Die neuen Möglichkeiten also auch in der freischaffenden Malerei hängen zum großen Teile nicht vom Talente ab, das in unserem Volke vorhanden sein mag, denn das ist massenhaft vorhanden, sondern, wie überall, vom Sittlichen, Geistigen und von Triebkräften, die noch nicht energisch genug zum Durchbruch gekommen sind. Doch diese Kräfte sind da in der Nation. Sie sind schon einmal gewaltig hervorgetreten in unserer deutschen Musik und werden auch in der bildenden Kunst dereinst hervorbrechen. Die soziale, politische und wirtschaftliche Tätigkeit, die unerhörte Intensität des Aufblühens unserer Wissen-

schaft und Technik hat in den letzten 30 Jahren die Hauptadern unserer sittlichen, intellektuellen, schöpferischen Kräfte abgelenkt. Das ist der wahre tiefe Grund für die Erscheinung der Bleichsucht in den bildenden Künsten. Es sind für sie nur die sensiblen, nicht die starken Naturen übrig geblieben.

Doch die schlimmsten Jahre sind vorüber. Die Musik hat einen Höhepunkt erlangt, der hart an Hypertrophie grenzt, die Technik, die Anwendung der Wissenschaft und diese selber, haben ihre stärkste schöpferische Zeit hinter sich, und das große Gesetz der Fruchtfolge auf dem Acker des Geistes zeigt die Zukunft in hellem Lichte vor uns.

Die Zukunft gehört der schöpferischen Kraft in den bildenden Künsten, der Architektur, des Kunsthandwerks, der Plastik und der Malerei.

Diese Hoffnung ist es, die uns in noch so verwirrten Zeiten dieses Jahrzehnts aufrecht erhalten muß. Die bildende Kunst ist berufen das Leben und den Geist in der Natur uns schärfer und klarer zu zeigen, als wir sie im gewohnten bürgerlichen Leben zu sehen vermögen. Sie hat alles, was des Menschen Seele an Freude, Leid, an Qual und Schmerz kennt, alles, was sie an Schönheit für das kommende Menschengeschlecht hofft, im Gegensatz zur Poesie, die es mit dem Worte, der Musik, die es mit den Tönen tut, sichtbar zu machen durch Form und Farbe, Zeichnung, Bewegung, Aufbau und Ausdruck. Das ist ja

die wahre und noch kaum geahnte Mission der bildenden Künste: Sie sollen uns vorahnend zeigen, wie wir die traurige bürgerliche Wirklichkeit veredelnd umschaffen müssen, auf daß es weniger mühselig werde zu leben als jetzt.

Vereinigen wir uns, das ganze Volk, Bürger, Fürsten, Kritiker, Städte, Gelehrte, Frauen und bildende Künstler aller Gattungen und erfüllen wir diese Mission gemeinschaftlich.

Noch sind wir zerstreut wie die gespreizten Finger einer Hand, deren jeder nur kraftlos drücken kann. Vereinigen wir sie zu einer Faust und es könnte ein Hammer werden, der die Prosa des Lebens ins Wanken brächte.

Dezember 1901

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.