



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Aus der Praxis

Lichtwark, Alfred

Berlin, 1902

Kunstverein

[urn:nbn:de:hbz:466:1-50132](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-50132)

KUNSTVEREIN

HAMBURGISCHE KUNST.

NACH EINEM VORTRAG ÜBER DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG IN
HAMBURG 1898.

I

Zum ersten Mal seit einem halben Jahrhundert hat der Kunstverein es gewagt, eine grosse Kunstausstellung mit lediglich hamburgischen Kräften zu veranstalten, indem er ausschliesslich hamburgische oder in Hamburg und seiner nächsten Umgebung geborene Künstler und hamburgische Sammler mit ihrem Besitz an Gemälden eingeladen hat.

Vor einem Jahrzehnt noch wäre ein solches Unternehmen aussichtslos gewesen. An Sammlern und Kunstfreunden fehlte es uns zwar nicht. Aber die einheimische Produktion war allmählich auf einen toten Punkt geraten. Von der älteren Generation standen nur noch wenige aufrecht, ein Nachwuchs konnte sich nicht entwickeln. Die Sammler waren auf das In- und Ausland angewiesen.

Seit 1894 sind die grossen Ausstellungen wieder aufgenommen worden. Beim ersten Versuch durfte man sich fragen: werden sie einen fühlbaren Nutzen haben? Ist nicht zuviel versäumt, lässt sich der

Vorsprung wieder einholen, den die deutschen Kunststädte durch eine energische Entwicklung des Ausstellungswesens gewonnen haben?

Die ersten drei Ausstellungen waren darauf angelegt, das Hamburger Publikum, das, soweit es nicht die grossen deutschen Ausstellungen regelmässig besucht hatte, seit Jahren von der Entwicklung kaum mehr berührt war, mit den herrschenden oder ringenden Ideen wieder in Fühlung zu bringen.

Es sollte dies nicht etwa dahin führen, Hamburg nun zum Tummelplatz aller künstlerischen Bestrebungen der Welt zu machen, sondern vor allem den örtlichen Bestrebungen den starken Anstoss zu geben, dessen sie bedurften.

In den Jahren vorher war die Aufmerksamkeit von verschiedenen Seiten auf die Wichtigkeit der örtlichen Produktion gelenkt worden.

In diesen Reigen frischer Anregungen trat im Winter 1893—1894, der dereinst als ein Wendepunkt unseres heimischen Kunstlebens dastehen wird, der Kunstverein mit der Wiederaufnahme der grossen Kunstaussstellungen.

Zwei der damals von allen hamburgischen Zeitungen veröffentlichten orientierenden, von der Kunsthalle ausgezogenen Notizen haben heute ein besonderes Interesse, weil sie die Möglichkeit gewähren, die Absichten der Veranstalter der ersten Ausstellungen mit den Ergebnissen zu vergleichen

„Was beim ersten Gang durch die Räume den hamburgischen Besucher am freudigsten berührt, ist

die Erfüllung der Hoffnung, dass die Wiederaufnahme der Ausstellungen einen unmittelbaren Einfluss auf die heimische Produktion ausüben werde. Die in Hamburg schaffenden Künstler, deren Zahl viel grösser ist, als wir anzunehmen geneigt waren, haben es weit schwerer als ihre Genossen in den deutschen Kunststädten.

„Der deutsche Kunstmarkt ist ihnen nur schwer zugänglich, da der Kunsthandel sich erklärlicher Weise am ersten für die in den Akademiestädten wirkenden Künstler interessiert, deren Schaffen von einem lauten Echo der Presse begleitet wird.

„In dieser Lage bedürfen unsere einheimischen Künstler einer jährlichen Ortsausstellung für ihre eigene Produktion weit mehr als ihre Kollegen in den Kunststätten. Es kommt hinzu, dass die vielseitige Anregung eines reich entwickelten Kunstlebens in Hamburg dem Künstler fehlt. Mancher von den Jüngeren ist mutlos geworden, weil alle die Aufmunterung ausblieb. Ihnen allen bietet von nun ab die grosse Ausstellung des Kunstvereins das Jahr hindurch ein festes Ziel der Arbeit, und die Aussicht, sich zu Hause mit den bedeutendsten deutschen und ausländischen Künstlern zu messen, ist ihnen ein Sporn, ihre ganze Kraft einzusetzen.

„Ein abgeschlossenes Wirtschaftsgebiet von der ökonomischen Macht und Bedeutung Hamburgs kann auf die Dauer nicht gedeihen, wenn seine volkswirtschaftlich so unendlich wertvollen künstlerischen Begabungen nicht daheim zur vollen Entwicklung

kommen. Gerade in jüngster Zeit, wo die dekorativen Künste überall den natürlichen, leider eine Zeit lang unterbundenen Anschluss an die lebendige Kunst suchen, ist für Hamburg die Entwicklung der künstlerischen Begabungen auf heimischem Boden von hoher Bedeutung, denn sie werden das Publikum und die im Kunstgewerbe schaffenden Kräfte mit sich reißen.

„Möge nun auch der heimische Kunstfreund seiner Aufgabe eingedenk sein und sich seine Lieblinge zunächst unter den heimischen Künstlern zu wählen suchen. Denn eine kräftige und einflussreiche künstlerische Produktion kann in Hamburg nur gedeihen, wenn das Bürgerhaus sich ihr öffnet. Nicht wie in München und vielfach in Berlin ist bei uns der Boden für eine Ausstellungs- und Kunsthändlerkunst. Soll Kunst bei uns wachsen, so muss sie von uns allein getragen werden. Mag es ihr zuerst schwer werden, sich durchzuringen; wenn es ihr mit Hilfe des einheimischen Kunstfreundes gelingt, so werden die Verhältnisse bei uns gesünder sein als in den meisten Kunststädten Deutschlands.“

*

Im Jahre darauf: „Wiederum ist der Hamburger Gesellschaft ein reiches Material zur Diskussion über die ersten und letzten Fragen der Kunst zugeführt, und wohin man kommt, in die Häuser und an die Orte, wo sich Menschen versammeln, die dem öffentlichen Leben mit Verständnis und Teilnahme

folgen, wird die Rede auf die Ausstellung gebracht. Wie es bei der praktischen Sinnesart der Hamburger natürlich ist, fängt die gegebene Anregung bereits an, zur Thätigkeit zu drängen.

„Denn heutzutage, wo die volkswirtschaftlichen Fragen die Gemüter heftiger aufrütteln als die Politik, die unseren Vätern im Vordergrund stand, ist schon in weiteren Kreisen das Bewusstsein erwacht, dass man mit dem Besuch der Ausstellung, dem Ankauf einiger Lose und der Verarbeitung der Eindrücke in der Unterhaltung seine Pflicht gegen die nationale Arbeit nicht erfüllt hat.

„Aus diesem Bewusstsein hört man die Frage aufwerfen: Was sollen wir thun? Kann der Einzelne fördern, und wie soll er es anfangen? —

„Die Antwort darauf ist: Sammeln; das Werk, das man auf der Ausstellung lieb gewonnen, an sich nehmen, es in seinem Hause, an seinem Herde als Freund behandeln und im beständigen Verkehr mit ihm die eigene Empfindung läutern, das Vermögen, Kunst zu erkennen und zu geniessen, steigern und stärken.

„Denn das ist die Wirkung, die das Kunstwerk im täglichen Verkehr ausübt. Es ist ja kein todter Schmuck, dessen Wert in der Materie steckt, sondern ein lebendiges Wesen, das Lebenskraft enthält und ausströmt.

„Wer die Wirkung des Kunstwerks zu Hause an sich erfahren hat, dem ist auch die Überzeugung gekommen, dass er die Pflicht hat, seinen Kindern

diesen liebenswürdigen Hausgenossen zu gewähren, in dessen täglichem Umgang sie befähigt werden, die Natur und die Kunst mit aufgeschlossenen Sinnen und empfänglichem Gemüt auf sich wirken zu lassen.

„Dass der nationalen Produktion dient, wer bei sich und den Seinen die künstlerische Empfindung erweckt, wird heute von allen Seiten mit Recht betont. Es ist mithin eine sehr ernste Sache, was für ein Bild man als Freund ins Haus nimmt, und man sollte es nicht in einer müssigen Stunde thun, sondern vorher mit sich zu Rate gehen. Und dann sollte man sich auch fragen: kann ich durch die Aufwendung auch andern als mir nützen? Oder, als Hamburger: kann ich der Kunst meiner Heimat dienen? Denn heute hängt das Gedeihen der Kunst nicht von der Kirche und vom Fürsten ab, die einst den Künstler in ihre Dienste nahmen, nicht vom Staat, der ein unpersönliches, in höheren Kulturdingen bedürfnisloses Wesen geworden ist, sondern in erster Linie vom einsichtigen Bürger. Wenn dieser in einer Stadt wie Hamburg blindlings auf Schleuderauktionen kauft, wo man mehr auf die Rahmen als auf die Bilder giebt, so vergeudet er nicht nur seine eigenen Mittel, sondern legt der heimischen und damit der nationalen Entwicklung schwere Hindernisse in den Weg.

„Das Ideal wäre, wenn sich in Hamburg eine Anzahl von Männern und Frauen fände, die sich vornehmen, alljährlich für eine bestimmte Summe von unsern einheimischen Künstlern zu erwerben;

es bedarf gar keines irgendwie fühlbaren Aufwandes, um nicht nur zu seiner eigenen Freude eine kleine Sammlung anzulegen, sondern auch zugleich in vornehmstem Sinne für die Leistungsfähigkeit und für die Ehre der Heimat einzutreten.

„Wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, dass dies für Hamburg kein frommer Wunsch bleiben wird. Seit einem Jahre haben sich in verschiedenen Familien die Ansätze solcher hamburgischen Sammlungen gebildet.

„Dass diese Wünsche nicht von einem beschränkt lokalpatriotischen Standpunkt eingegeben werden, versteht sich von selbst, denn der Hamburger wird immer bereit sein, auch das Fremde nach seinem Werte zu schätzen. Unsere hamburgischen Privatsammlungen enthalten mehr gute ausländische Bilder, als irgendwo in Deutschland zu finden sind: aber gerade deshalb bedürfen wir als eines Gegengewichts der besonderen Pflege der heimischen Produktion.“

* * *

Die diesjährige Ausstellung darf gewissermassen als Probe auf das Exempel aufgefasst werden.

Haben die lokale Produktion und die Neigungen der Sammler die Hoffnungen gerechtfertigt, die in sie gesetzt wurden? Hat sich das Niveau der heimischen Leistungen gehoben, haben sich hamburgische Kunstfreunde weiterhin bereit gefunden, ihr Haus den Erzeugnissen unserer Künstler zu öffnen und ihnen

Lichtwark, Aus der Praxis.

4

einen Platz neben den Werken inländischer und ausländischer Schulen zu gewähren?

Der Gesamteindruck der Ausstellung ist durchaus hamburgischen Charakters. Sowohl die ältere wie die jüngere Generation unserer Künstler hat sich in den letzten Jahren entschieden auf den Boden der Heimat gestellt, und Sammler sind ihnen gefolgt.

Wer die künstlerische Thätigkeit der deutschen Kunststädte verfolgt hat, wird schwerlich irgendwo eine entschiedenere Wendung in das Heimatliche wahrgenommen haben.

In dieser neuen Thatsache, die vor einem Jahrzehnt wohl gewünscht, aber nicht vorhergesehen werden konnte, dürfen wir die beste Bürgschaft für eine gesunde Entwicklung der Kunst in Hamburg erblicken. Denn alle gesunde Kunst im Bürgertum ist von je im höchsten Sinne Ortskunst gewesen. Nur wenn sie diesen Charakter trägt, steht zu hoffen, dass sie in der breitem Schicht der Bevölkerung die Teilnahme findet, deren sie zu ihrem Gedeihen bedarf.

Neben dem eigentümlich hamburgischen Charakter unserer Ausstellung von 1898 drängte sich in den Sälen, die der neuen Produktion gewidmet waren, ein anderer Zug auf: Alles atmet Verjüngung und Jugend.

Nicht nur der jüngeren Generation hat die Möglichkeit, alljährlich auszustellen, neue Antriebe gegeben. Selbst bei den im höheren oder mittleren Lebensalter stehenden Künstlern fällt in die Augen,

dass etwas wie eine neue Jugendfrische über sie gekommen ist.

Wie kräftig der allgemeine Aufschwung ist, lehrt allein die Vergleichung des Stoffgebietes von 1894 und 1898.

Um 1894 war das Gebiet der Kunstgattungen, die in Hamburg gepflegt wurden, auf sehr enge Grenzen zurückgegangen. Es blühte eigentlich nur noch die Landschaft, wenn man es Blüte nennen kann, dass in einem grossen und ökonomisch mächtigen Gemeinwesen vielleicht drei oder vier Landschaftler thätig waren, deren Namen man jenseits des Weichbildes kannte. Das Stilleben wurde durch einige Damen gepflegt, darunter freilich zwei von mehr als gewöhnlicher Begabung. Im Bildnisfach war vorwiegend ein vorübergehend anwesender auswärtiger Künstler thätig, ausserdem zwei oder drei Damen. Sonst gab es einheimische Bildnismaler kaum noch. In einer Stadt von 700 000 Einwohnern! Einige ältere Künstler, die in früheren Zeiten auch als Bildnismaler gewirkt hatten, waren zu anderen Gebieten übergegangen oder hatten überhaupt aufgehört. Ein Figurenbild trat nur ganz selten ans Licht. Wer sollte es noch wagen, Mühe, Zeit und Kosten einem Gebiet zuzuwenden, auf dem der Erfolg in Hamburg mit annähernder Sicherheit als ausgeschlossen betrachtet werden musste?

Nach vier Jahren bietet die Ausstellung heute ein ganz neues Bild.

In der kurzen Zeit hat sich das Stoffgebiet unserer hamburgischen Kunst überraschend erweitert.

Während noch zu Anfang der neunziger Jahre hamburgische Motive in der Landschaft zu den Seltenheiten gehörten, stehen heute die Darstellungen fremder Gegenden in der Minderzahl. Wir sind, seit hamburgische Kunstfreunde die Sammlung von Bildern aus Hamburg gestiftet haben, schon so daran gewöhnt, Landschaften aus den Elbinseln, aus dem Alsterthal, aus dem Stadtgebiet, Architekturstücke und Innenräume aller Art aus Hamburg gemalt zu sehen, dass es uns ganz natürlich und selbstverständlich erscheint. Und im Grunde ist es das ja auch. Aber noch vor kaum einem Jahrzehnt war es den älteren Künstlern wohlbekannt, dass die Hamburger lieber ein Bild mit der „Sonne Italiens“ oder mit Felsen und Bergen kauften, als eine Darstellung unserer Fluss- und Stromlandschaften, unserer Wiesen und unseres Hafens. Hier hat sich augenscheinlich eine für die weitere gesunde Entwicklung der heimischen Kunst grundlegende Wandlung des Geschmacks vollzogen, und da alle Neigungen die Natur haben, zu wachsen und stark zu werden, so dürfen wir für die nächsten Jahrzehnte hoffen, dass der Wunsch, die Heimat mit dem Augen und Herzen des Malers in künstlerischer Verklärung zu sehen, einen Zug der Begeisterung erhalten wird. Dem Landschaftsbilde haben sich die Marine, das Tierstück und der Innenraum angeschlossen, und dem Leben des Volkes und der Gesellschaft werden

charakteristische Vorgänge entnommen. Vor allem hat das Bildnis, dieser feste Pol aller Kunst, einzelne höchst ansehnliche Leistungen aufzuweisen, ein auswärtiges Museum hat bereits ein grosses Bildnis von einem unserer jungen Künstler erworben. — Das Stilleben ist auf eigenen Wegen zu neuen Ergebnissen gelangt.

Somit hat die hamburgische Kunst heute bereits das Gesamtgebiet des allzeit bereitliegenden künstlerischen Stoffes wiedererobert, und sie hat zu dieser Leistung nur einer Spanne von vier Jahren bedurft.

Es ist beklagt worden, dass sich die hamburgischen Künstler so eng an den Boden geschlossen haben, dass das Historienbild fehlt, die Ideallandschaft nur ausnahmsweise gepflegt wird, dass der sogenannte Neuidealismus bei uns noch nicht seinen Einzug gehalten hat.

Ist es nötig, darauf zu erwidern, dass es ein Unglück wäre, wenn beim Ende angefangen würde? Eine gesunde Entwicklung kann nur vom Boden der Wirklichkeit ausgehen. Alle Nachahmung erzeugt doch nur Todtgeborenes. —

*

Niemand wird den Kunstverein für die Qualität jeder einzelnen Leistung oder für ihre künstlerische Eigenart zur Rechenschaft ziehen wollen.

Er hat sich in den letzten Jahren ausdrücklich und wiederholt zu dem Grundsätze bekannt, dass es nicht seine Aufgabe sei, zielweisend oder hemmend

in das Schaffen der Künstler einzugreifen. Jeder Versuch einer Massregelung würde zu einem Fehlschlag führen, einerlei, im Sinne welches künstlerischen Bekenntnisses er unternommen würde. Denn das Wesen der künstlerischen Produktion, die in den Kunstausstellungen ans Licht tritt, ist Freiheit. Wenn die Kirche Wandgemälde oder Altarbilder, wenn ein Fürst die Dekoration seines Palastes in Auftrag giebt, so haben sie bestimmte Aufgaben zu stellen und werden deren Erfüllung verlangen und durchsetzen. Auf Versuche können sie sich nicht einlassen. Aber der Künstler, der für den allgemeinen Markt der Ausstellung schafft, kann mit den unendlich mannigfaltigen Bedürfnissen und Neigungen des Publikums rechnen. Wer in dem Anschauungs- und Gedankenkreise lebt, den man gerade alte Richtung nennt — ein Begriff, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wechselt — wird zahlreicher Freunde und Gönner sicher sein, und wer den Trieb in sich fühlt, neue Gedanken und Ausdrucksmittel zu suchen, wird immer einzelne Kunstfreunde bereit finden, mit ihm zu gehen.

Es liegt in der Natur der Dinge begründet, dass nur das in sich Gesunde und Starke auf die Dauer zur Geltung gelangt, während alles andere es im besten Falle zu einem rasch welkenden Modeerfolge bringt. Schlechte und niedrige Kunst kann nur gedeihen, wo sie von einer verwandten Gesinnung breiter Schichten des Volkes getragen wird.

*

Wenn wir heute den Wunsch äussern, dass die hamburgischen Sammler und Kunstfreunde der heimischen Produktion ihre Sympathie zuwenden möchten, so soll damit im Grunde nur zum Bewusstsein gebracht werden, was im letzten Jahrhundert schon praktisch in Übung war. Die weitaus überwiegende Zahl der Bilder unserer Gensler, Kauffmann, Ruths, um nur die ältere Generation zu nennen, befindet sich im Hamburger Privatbesitz. Aus den deutschen Kunststädten hat der Kunsthandel die Werke der hervorragendsten Meister dagegen in alle Winde geführt, an den meisten Orten war auch gar nicht die wirtschaftliche Grundlage vorhanden, dass der lokale Bedarf auch nur die Produktion eines einzigen Meisters hätte tragen können. Wo hätte Düsseldorf mit den Bildern auch nur eines der Achenbach bleiben sollen? Diese Eigenart Hamburgs, die in der über weite Schichten verbreiteten Wohlhabenheit beruht, gilt es, bewusst zum Ausgang der neuen Entwicklung zu nehmen.

Auch in Bezug auf die Ankäufe der Sammler und Kunstfreunde können wir auf ähnliche Resultate hinweisen wie bei der Entwicklung unserer hamburgischen Kunst.

Neben den Werken der älteren Künstlergeneration sind seit einigen Jahren auch die der jüngeren in viele Familien gedrungen.

Auch darin liegt ein grosser Fortschritt gegenüber dem Stand der Dinge vor 1894. Damals gehörte der Hamburger Markt fasst ausschliesslich gewissen

Münchner und Wiener Kunsthändlern, die um die Weihnachtszeit Ausstellungen und Schleuderauktionen von Bildern veranstalteten, für die sie nur in Hamburg noch hoffen durften Abnehmer zu finden.

Alles läuft schliesslich auf die wirtschaftlichen Grundfragen hinaus.

Wir dürfen noch nicht behaupten, dass die in Hamburg vom Bürgerhause für Kunst aufgewendeten Mittel im volkswirtschaftlichen Sinne richtig angelegt werden.

Ein Bild zu kaufen, gilt in vielen wohlhabenden Kreisen noch immer als unverantwortlicher Luxus. Aber dieselben Männer und Frauen, die sich den Besitz eines Kunstwerks versagen, sind nach alter Sitte sehr leicht bereit, erhebliche Mittel zur Ausbildung künstlerischer Begabungen beizusteuern.

Nirgend fällt es leichter als in Hamburg, für ein aufstrebendes Talent die Mittel zum Studium auf deutschen oder ausländischen Akademien zu erlangen. Viele Tausende werden jährlich für diesen Zweck von Privatleuten und den grossen Stiftungen aufgewendet. Aber es geschieht meist ohne Plan und deshalb ohne Erfolg.

Das erste Stipendium, von dem wir in Hamburg wissen, wurde 1538 vom Senat einem jungen Hamburger Maler namens Franz Timmermann verliehen, der schon Proben seines Talentes abgelegt hatte. Er erhielt obendrein einen Empfehlungsbrief vom Senat an Lucas Cranach. Aber es wurde ihm zur Bedingung gemacht, dass er nach beendetem Studium

nach Hamburg zurückkehren und hier seiner Kunst obliegen solle. Später durfte er den stolzen Titel eines Ratsmalers führen.

Die Bedingung verrät eine Einsicht, die heute nicht mehr vorhanden ist. Die in Hamburg verliehenen Stipendien bewirken geradezu, dass unser Wirtschaftsgebiet von künstlerischen Begabungen entblösst wird, denn nur ein Bruchteil kehrt in die Heimat zurück, und die Erfahrung lehrt nicht, dass es den Ehrgeiz der auf unseren Akademien ausgebildeten Künstler ausmacht, dereinst in Hamburg eine fruchtbare Thätigkeit zu finden.

Hamburg hat weder eine Akademie noch eine Kunstschule besessen. Es ist damit aller der Vorteile verlustig gegangen, die ein fester, von Generation zu Generation unverrückbarer Mittelpunkt dem künstlerischen Leben gewährt. Es hat sich weder im guten noch im bösen Sinne eine örtliche Überlieferung bilden können, und das mittlere Niveau der Leistungen, das durch eine Akademie oder Kunstschule in der Regel gewährleistet wird, war bedenklichen Schwankungen ausgesetzt. Was der Einzelne erreichte, war von mancherlei Umständen seiner Begabung, seiner Energie und der akademischen Tradition abhängig, in die er durch Zufall geraten war.

Wenn wir in unserer Sammlung heute die ersten in Hamburg entstandenen Werke der Oldach, Erwin Speckter, Morgenstern, Vollmer, Martin Gensler u. a. m. betrachten, und uns dann zu ihren nachakademischen Leistungen wenden, so hält es schwer, die Über-

zeugung von der Hand zu weisen, dass der akademische Unterricht gerade das Ursprüngliche, das sie besaßen, in ihnen unterdrückt hat. Schon Ph. O. Runge bewies diese Einsicht in Bezug auf seine nächsten Vorgänger. „Fragt einmal Gerdt Hardorff,“ rief er aus, „ob nicht die Akademie ein grosses Talent in ihm gemordet hat.“

Es ist dies ein trauriges Kapitel nicht nur unserer hamburgischen sondern auch der Deutschen Kunstgeschichte.

Wenn wir in Zukunft vor ähnlichem Missgeschick bewahrt bleiben sollen, so giebt es nur das eine Mittel, dass sich die hamburgischen Kunstfreunde und der Staat bewusst auf hamburgischen Boden stellen.

Niemand wird beklagen, wenn vom Inlande oder vom Auslande hervorragende Kunstwerke in hamburgischen Besitz übergehen, es ist nicht nur ein künstlerischer sondern auch ein im engsten wirtschaftlichen Sinne ein hoher Gewinn. Wir Alle sind stolz auf die Sammlungen Behrens und Amsinck. Aber es muss sich eben um wirkliche Kunst handeln. Was für Modekunst, oder gar für Sachen, die anderswo einmal Mode gewesen sind, ausgegeben wird, ist weggeworfen.

Ein kleiner Teil der Summen, die alljährlich vom auswärtigen Kunsthandel für absolut wertlose Ware aus Hamburg gezogen werden, würde genügen, die ernsthaften Talente, an denen es uns nie gefehlt hat und nie fehlen wird, zur kräftigen Entwicklung zu bringen.

Wenn sich nur zwanzig oder dreissig Kunstfreunde fänden, die sich vornähmen, jährlich 1000—2000 Mark für Gemälde einheimischer Künstler aufzuwenden, so wäre damit die weitere Entwicklung der hamburgischen Kunst auf absehbare Zeit gesichert.

Dass dieser Wunsch nichts Unerfüllbares enthält, hat die Entwicklung seit 1894 deutlich bewiesen: die hamburgischen Kunstfreunde haben es durch ihre werktätige Teilnahme möglich gemacht, dass sich der geringen Zahl der bekannten älteren Künstler eine Anzahl jüngerer Kräfte anschliessen konnte, deren Name und Dasein vor der ersten Ausstellung gänzlich unbekannt waren. Es haben sich sogar schon Sammlungen einheimischer Künstler neugebildet.

Der erste hamburgische Kunstfreund, der in unserer Zeit eine Gemäldesammlung mit der ausgesprochenen Absicht angelegt hat, die hamburgischen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, die ihn persönlich interessieren, zu einem Gesamtbilde zu vereinigen, ist Herr Ernst Kalkmann. Dem Wunsch des Kunstvereins entsprechend hat er seine ganze Galerie auf einige Wochen der Ausstellung überlassen. Er hat dadurch allen, die an der Entwicklung des künstlerischen Lebens in Hamburg teilnehmen, Gelegenheit geboten, sich durch eigene Anschauung ein Urteil zu bilden.

Sicher wird nicht jeder in jedem einzelnen Falle seiner Wahl zustimmen: Das ist, wo es sich doch auch um lebende Kunst handelt, ausgeschlossen. Aber es dürfte wohl kaum ein hamburgisch fühlendes

Herz geben, das ihm nicht im Grunde Recht gäbe, und das nicht wünschen müsste, es möchten viele handeln wie er, ein jeder vom Standpunkt seiner besonderen Neigungen.

Die Sammlung Kalkmann umspannt die Produktion der letzten sechzig Jahre.

Eine ganze Hauptwand des Saales ist den älteren hamburgischen Meistern Hermann Kauffmann, Martin Gensler und Valentin Ruths gewidmet. Die übrigen Wände enthalten die Werke der jüngeren Generation, denen einzelne Bilder von Künstlern des benachbarten Holstein, wie Hans Olde und Momme Nissen — letzterer ist übrigens seit längerer Zeit in Hamburg ansässig — und dänischer Künstler, wie Kröyer, Tuxen, Viggo Johansen eingefügt sind. Ganz vereinzelt hängt auch ein Gemälde von Segantini darunter, und zwei Wände des benachbarten Saales enthalten eine grössere Anzahl Bilder von Max Liebermann, Ludwig von Hofmann und Walter Crane.

Also hat auch in diesem Falle die besondere Hinneigung zur heimischen Produktion den hamburgischen Sammler nicht zur Einseitigkeit verleitet.

Die Bilder von Hermann Kauffmann, deren Bestand durch Werke aus Privatbesitz, sowie durch die herrliche Sammlung von Originalzeichnungen aus dem Besitz von Herrn Dr. Wolffson ergänzt wird, dürften das Interesse aufs Neue diesem grossen Meister zuwenden, dessen Bedeutung nun auch allmählich im übrigen Deutschland gewürdigt zu werden beginnt.

Was die Sammlung Kalkmann von jüngeren

Hamburger Künstlern enthält, ist, von dem künstlerischen Charakter ganz abgesehen, ungemein lehrreich. Wer es mit den von denselben Künstlern auf unsere Ausstellung gesandten Bildern vergleicht, wird erkennen, wie schnell jede Entwicklung voranschreitet und wie sie sich, gebunden an das organische Wachstum des Einzelwesens, mit innerer Notwendigkeit vollzieht.

*

Welchen Weg die künstlerische Entwicklung in Hamburg ferner einschlagen wird, lässt sich nicht voraussagen. Nur eins ist sicher, wenn sie gesund ist, dann wird sie sehr rasch fortschreiten und innerhalb des nächsten Jahrzehnts die auf lange Zeit entscheidende Epoche durchmachen.

Diese Erkenntnis sollte hinreichen, um auf die Vorgänge die Aufmerksamkeit und die Teilnahme aller zu lenken, denen die Zukunft einer heimischen, selbständigen Kultur am Herzen liegt, und dies sind doch wohl alle Hamburger, deren Bildung hinreicht, die Wichtigkeit des Problems zu erfassen.

Denn es wird alles davon abhängen, ob weitere Kreise in Hamburg sich entschliessen, nicht nur zuzusehen, sondern Hand anzulegen. In den letzten dreissig Jahren haben wir unsere heimischen Künstler einsam dahinleben lassen. Keiner von ihnen dürfte das Gefühl gehabt haben, dass eine Strömung da war, die ihn trug, eine Schar von Kunstfreunden

vorhanden war, die mit Spannung auf jedes neue Werk seiner Hand wartete.

Möge diese erste hamburgische Kunstausstellung örtlichen Charakters der Überzeugung Bahn brechen, dass Hamburg eher als die meisten deutschen Kunststädte berufen ist, in der kommenden Epoche eine eigenartige, ganz selbständige Kunst hervorzubringen. Wir sehen auf allen Gebieten, dass, wo in Hamburg ernstlich zugegriffen wird, die Leistungen auch auf kulturellem Gebiet in kurzer Zeit auch vom Inlande aufmerksam verfolgt werden.

An den Akademien hat ein Jahrhundert hindurch im Wesentlichen fremder Einfluss geherrscht, erst der der älteren Zeiten, dann der des Auslandes, namentlich Frankreichs und der Niederlande. Durch das ins Übermass gesteigerte Ausstellungswesen der letzten Jahre ist die Nachahmung fremder Vorbilder überall eingerissen. Die bereits deutlich einsetzende Gegenbewegung wird aller Orten zur Hervorkehrung des nationalen Elements führen. Und bei solcher Strebung wird Hamburg den meisten anderen Kunststädten gegenüber den ungeheuren Vorteil eines geschlossenen, selbständigen Wirtschaftsgebiets haben von hinreichendem Umfang und hinreichenden Mitteln, um in allem wesentlichen sich selber zu genügen, und von so ausgesprochenem Charakter der Landschaft und der Bevölkerung, dass die bildende Kunst alle Elemente vorfindet, aus denen sie Lebenskraft saugen kann.

Soll die nun anhebende Entwicklung glücklich

weiter gedeihen, so wird jedoch eine gewisse Abschliessung nötig sein. Es genügt, wenn neben jährlichen örtlichen Ausstellungen alle drei oder vier Jahre eine — sehr gewählte — internationale folgt. Nur auf diesem Wege lässt sich erreichen, das ungestört weiter wächst, was nun Wurzeln geschlagen hat. Wir sehen an dem Beispiel der deutschen Kunststädte mit ihren riesenhaften internationalen Jahresausstellungen, wie störend der in rascher Folge wechselnde Einfluss fremder Kunst auf die heimische einwirkt. Nachdem die ersten drei internationalen Ausstellungen des Kunstvereins den Stein auch bei uns ins Rollen gebracht haben, gilt es jetzt, dafür zu sorgen, dass er vom Wege, der zu einer hamburgischen Kunst führt, nicht abspringt, in das Ödland der Nachahmung, auf dem seit einem Jahrhundert so viele unserer edelsten Begabungen verkümmert sind.

Vielleicht wird diesen Forderungen und Wünschen gegenüber die Befürchtung laut, es solle die Kunst in Hamburg einer partikularistischen Strömung unterworfen oder einer wirtschaftlichen Kirchturmspolitik dienstbar gemacht werden.

Diesem Einwurf ist leicht zu begegnen.

Hamburg ist ein hinreichend bedeutendes Wirtschaftsgebiet, um einer allseitigen Entwicklung Raum und Lebenskraft bieten zu können. Es muss immer wieder betont werden, dass es für das Gedeihen einer eigenartigen Kunst weit günstigere Bedingungen bietet, als alle deutschen Akademiestädte mit Ausnahme von München, Dresden und Berlin, und dass

es diesen künstlerischen Lebenscentren durchaus nicht nachzustehen braucht. Eine so wundervolle, reiche Landschaft, ein so vielseitiges Volksleben, eine so ausgesprochene Eigenart der Bevölkerung, ein so herzliches Heimatgefühl sind nicht leicht an einem anderen Orte in Deutschland als Grundlagen für eine örtliche und doch nicht kleinsinnige und kleinstädtische Blüte der Kunst vorhanden. Und wenn die Entwicklung der heimischen Kultur erst mehr als bisher als hamburgische Angelegenheit und als Verpflichtung empfunden wird, dann fehlt es auch nicht an Mitteln und an Opferwilligkeit, denn die materiellen Unterlagen sind vorhanden. Wir dürfen es nicht als ein Glück für unsere deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ansehen, dass sie in so vielen Kleinstädten gepflegt wurde, wo die Akademie ganz isoliert stand, wo die Künstler auf sich allein und den Kunsthandel angewiesen waren, und die die Kunst weder nötig hatten, noch am Leben zu erhalten in der Lage waren. Es wäre ein ander Ding gewesen, wenn in den grossen Bürgerstädten wie Frankfurt, Leipzig, Bremen, Hamburg die wohlhabende Gesellschaft künstlerische Kultur genug besessen hätte, die grossen Begabungen anzuziehen oder festzuhalten. Jede dieser Bürgerstädte hätte mit ihrer Freiheit und ihren materiellen Mitteln mehr leisten können, als alle mittleren und kleineren Akademien zusammen.

Sollen unsere Zustände gesunden, so müssen diese alten Stammescentren und die vielen anderen wohl-

habend und reich gewordenen deutschen Bürgerstädte im kommenden Jahrhundert in künstlerischen Dingen selbständig und ihren Kräften angemessen führend werden.

Hamburg ist durch seine äussere und innere Bedeutung eine der nächsten dazu.

Wenn sich die Keime, die jetzt überall bei uns ans Licht wollen, glücklich entwickeln, dann wird das Hamburger Kulturleben nicht nur für sich, sondern für Deutschland Bedeutung haben. Wie denn überhaupt das Reich am besten fährt, wenn an allen Orten die höchsten erreichbaren Leistungen zu stande kommen.

Seit sechs oder siebenhundert Jahren giebt es eine hamburgische Kunst — das älteste erhaltene Hamburger Kunstwerk, eine sehr bemerkenswerte Statue im Museum für hamburgische Geschichte, stammt aus dem dreizehnten Jahrhundert, im vierzehnten können wir eine reiche und vielseitige Künstlerindividualität heute noch aus ihren verstreuten Werken erkennen. Zu Anfang des fünfzehnten wirkte bei uns ein Künstler wie Meister Francke. Unsere eigene Erinnerung und die deutsche Kunstgeschichte hatte diese Thatsachen vergessen. Wir haben sie erst wieder entdecken müssen und haben zu Anfang kaum gewagt, uns zu gestehen, dass wir am Ende des vierzehnten, am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, vom Ende des sechzehnten bis zum achtzehnten und in den ersten sechzig Jahren unseres Jahrhunderts, das heisst jedesmal, so lange und soweit wir uns auf

Lichtwark, Aus der Praxis.

5

uns selber gestellt, eine heimische Kunst besassen, die sich durch Frische, Gesundheit und deutsches Wesen auszeichnete.

An der Schwelle eines neuen Zeitalters können wir darauf rechnen, dass es uns an Begabungen sicher nicht fehlen wird. Ob aber eine deutsche Kunst hamburgischen Charakters bei uns in der neu anhebenden Epoche Wurzel schlagen kann, das wird nicht allein von unseren Künstlern abhängen.

KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Bei der Wiederaufnahme der Kunstausstellungen wurde auf die grosse Wandlung hingewiesen, die das Verhältnis der hohen Kunst zum Kunstgewerbe in der nächsten Epoche erfahren wird.

In der Vorstellung des Publikums, der Gewerbetreibenden und der Künstler — und leider auch in der Wirklichkeit — waren das Kunstgewerbe und die hohe Kunst noch vor einem Jahrzehnt zwei vollständig getrennt nebeneinander liegende Reiche.

Das Kunstgewerbe, um das nunmehr verpönte Wort der Kürze wegen zu brauchen, da „dekorative Kunst“ und „Bedarfskunst“ noch nicht eingebürgert sind — das deutsche Kunstgewerbe arbeitete nach alten Vorbildern aus den Museen und Bibliotheken, die es mit mehr oder weniger gutem Willen und Geschick nach den modernen Bedürfnissen veränderte. Es konnte dabei weder von einer lebendigen und

selbständigen Bildhauerkunst unserer Zeit, noch von der auf eine neue Anschauung der Farbe ausgehenden heutigen Malerei Anregungen brauchen. Denn die Ornamentik der Renaissance und der aus ihr entwickelten Stile vertrug sich nicht mit neuer, selbst-erworbener Empfindung der Form, und das Auge, das Jahrzehnte hindurch an das die dekorativen Künste beherrschende Kolorit Makarts gewöhnt war, konnte die frische, auf dem unmittelbaren Studium der Natur beruhende Farbenanschauung der lebendigen Malerei nicht vertragen.

In weiten Kreisen herrschte dabei das Gefühl, dass diese Trennung der Produktion in zwei feindliche Heerlager, die sich bekämpften und verspotteten, vom Übel sei. Auch von Seiten der Führer des Kunstgewerbes wurde dieser Zustand aufrichtig beklagt, und man trug sich hier mit der Hoffnung, dass aus dem Kunstgewerbe wie in alter Zeit eine neue hohe Kunst hervorgehen würde.

Dass einst die Grossmeister der deutschen Kunst — man braucht nur Dürer zu nennen, der aus der Goldschmiedswerkstatt emporstieg — und mit ihnen die ganze grosse deutsche Malerei und Sculptur aus dem Handwerk entsprungen waren, ist nun mit gewissen Einschränkungen eine geschichtliche Thatsache.

Aber das Kunstgewerbe, das einmal die Malerei und Plastik geboren hat, war wesentlich von dem in den siebziger und achtziger Jahren bei uns herrschenden Kunstgewerbe verschieden. Es war nicht nachahmend, sondern schöpferisch, ruhte nicht auf

dem Studium alter Kunst, sondern auf dem des Bedürfnisses und der Natur. Es hatte mit umfasst, was an grosser Kunst vorhanden gewesen war. Seine Verbindung mit der lebendigen Malerei und Skulptur war so fest, dass es die grossen Künstler in Deutschland schwer hatten, sich aus dem Handwerkerstande, dem sie traditionell angehörten, als Künstler loszulösen. Darüber war sich Dürer, in dessen Brust ein starkes künstlerisches Bewusstsein lebte, mit Staunen bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig klar geworden, wo der Künstlerstand als solcher schon Geltung besass, und wo unser grosser Landsmann nicht als Handwerker, sondern, wie er sich ausdrückte, als Edelmann, wir würden sagen als Gentleman, angesehen wurde und sich selber fühlen lernte.

Überall, wo die Entwicklung so weit gediehen ist, dass es einen Künstlerstand giebt, wächst die Kunst nicht mehr aus dem Handwerk heraus, sondern wird umgekehrt das Kunstgewerbe von der hohen Kunst geleitet und befruchtet.

Dass einmal auch in Deutschland dieses Verhältnis wieder eintreten würde, war längst vorzusehen und längst vorausgesagt. Es liess sich schon in den achtziger Jahren erkennen, dass der Umschwung nahe bevorstand. In Frankreich war die Trennung nie so schroff gewesen, in England hatten Künstler die Führung bereits wieder in der Hand.

Bei uns haben sich die im Kultus des Historischen erzogenen Vertreter des Kunstgewerbes lange gegen

den Einfluss der lebenden Kunst gesträubt, was ja natürlich und begreiflich ist, und die Künstler hatten ebensolange verschmäht, ihrerseits den Anfang zu machen, weil die Beschäftigung mit dekorativen Problemen in unserer deutschen, vom Kastengeist beherrschten Gesellschaft für den akademisch gebildeten Künstler als nicht ganz vollwertig galt.

Beide Parteien haben den Irrtum dadurch büßen müssen, dass sie nun von England und Amerika auf neue Bahnen gedrängt wurden, leider vorläufig auf eine Weiterbildung fremder Ideen, wenn nicht gar auf direkte Nachahmung. Die Ausstellung in Chicago war der grosse Wendepunkt.

Wir haben nun wieder eine Anzahl von Männern, die, als Künstler erzogen, Bilder gemalt und Statuen modelliert haben, und die nun zunächst im Anschluss an englische Gedanken Stickereien zeichnen und ausführen lassen, Möbel entwerfen, die Töpferei als Kunst entwickeln, Goldschmiedearbeiten hervorbringen, Häuser einrichten.

Ihre Schar ist im Wachsen begriffen, und es lässt sich nicht verkennen, dass sie nunmehr den auf historischer Basis arbeitenden Kräften die Zügel aus der Hand genommen haben. Einer von ihnen, unser Landsmann Otto Eckmann, ist als Professor an die Schule des Kunstgewerbemuseums zu Berlin berufen.

Ein von der lebenden Kunst nicht befruchtetes, sich ihr ab- oder entgegenwendendes Kunstgewerbe ist nun künftig auch in Deutschland undenkbar.

Damit hat sich die Sachlage endgültig geändert.

Es wird nun in keiner Stadt mehr möglich sein, das Kunstgewerbe leistungsfähig zu erhalten, wo eine eigenartige örtliche Produktion der Malerei und Plastik nicht vorhanden ist. Auch in Hamburg wird die Zukunft des Kunstgewerbes davon abhängen, ob wir eine lebenskräftige künstlerische Lokalschule entwickeln. Dass wir, wie in den siebziger und achtziger Jahren, eine leistungsfähige kunstgewerbliche Produktion pflegen können, wenn es bei uns, wie damals, nur einige wenige Landschaftsmaler und sonst keine von Bedeutung giebt, die auf das Gewerbe keinerlei Einfluss haben, ist in Zukunft ausgeschlossen.

Somit ist jetzt ein Zustand eingetreten, wo eine hervorragende und ganz selbständige hamburgische Malerei und Bildhauerkunst die absolut unumgängliche Vorbedingung des gewerblichen Schaffens bildet. Eine auf der Eigenart unseres Lebens und unserer Landschaft gegründete hamburgische Kunst gehört künftig zur Notwendigkeit.

Auf diesem Boden werden die grossen Schätze unseres in seiner Art einzigen Museums für Kunst und Gewerbe gehoben werden.

Im nächsten Jahrzehnt wird nicht nur bei uns die grosse Verschiebung eintreten. Es wird sich bei der Existenz des Kunstgewerbes in jeder deutschen Stadt darum handeln, ob sie im stande ist, einer Anzahl selbständig schaffender Maler und Bildhauer das Leben zu ermöglichen.

Für Hamburg wird in diesem kritischen Moment

von besonderer Wichtigkeit, dass wir den Begabungen, die uns das Geschick von Jahr zu Jahr bescheert, in der Heimat die gediegene künstlerische Ausbildung gewähren, die ihnen bei uns bisher versagt blieb.

Erst wenn sie in der Heimat gelernt haben, auf eigenen Füßen zu stehen, können sie mit Nutzen und ohne Gefahr hinausgesandt werden, um die wertvollen Anregungen fremder Kunststätten aufzunehmen.

Akademien haben wir in Deutschland zur Genüge, dagegen brauchen wir in jeder grösseren Stadt, und in Hamburg zu allererst, im Anschluss an die vorhandenen Bildungsanstalten eine Aktklasse, in der gelernt werden kann, was in der Kunst lernbar und lehrbar ist, die Gewöhnung an ein eindringendes, tiefbohrendes Studium der Natur, vor Allem des Nackten.

Die Kosten, die eine solche Aktklasse für Künstler verursacht, kommen im Vergleich mit den grossen Summen, die für den doch nur vorbereitenden gewerblichen Unterricht freudig aufgewandt werden, gar nicht in Betracht. Wir dürfen bei aller Hochschätzung einer gründlichen Elementarbildung nie vergessen, dass sie nur dann fruchtbar sein kann, wenn eine höhere Bildung und Leistungsfähigkeit über ihr vorhanden ist, von der sie Weisungen und Anregungen empfängt. Wo die hohe Kunst fehlt oder unentwickelt ist, bleibt die Elementarbildung des Kunstgewerbes ein Körper ohne Kopf.

Es handelt sich für unser Kunstgewerbe gerade-

zu um eine Daseinsfrage, ob wir in der Lage sein werden, den über das Mittelmaß hinausragenden heimischen Talenten zu Hause die höchste Ausbildung und einen Wirkungskreis zu gewähren.

Dass Begabungen uns von Jahr zu Jahr zuwachsen, dass die bloße Möglichkeit, sich zu entfalten, schon Wunder wirkt, haben uns die drei ersten Ausstellungen des Kunstvereins hinlänglich bewiesen.

MENZELS ENTWICKLUNG

EINLEITUNG

ZUM KATALOG DER MENZELAUSSTELLUNG IN HAMBURG 1891.

Menzel's Leben bietet ein Schauspiel, das ähnliche Empfindungen wachruft wie der Anblick seiner Werke. Ein unendlicher Reichtum von Thatsachen entwickelt sich mit starker Logik aus den gegebenen Praemissen. Alle Zufälligkeiten, alle Anregungen und Einwirkungen, die auf den ersten Blick nichts als Hemmung und Ablenkung scheinen, werden von seiner Lebensenergie wie von einer gewaltigen Lawine gepackt und in ihre vorgezeichnete Bahn mitgerissen. Was sich ihm entgegenstellte, hat er durch seine im Dienst eines unermesslichen Arbeitsvermögens stehende Riesenkraft seiner Entwicklung unterworfen.

Nicht der geregelte akademische Bildungsgang, sondern die Lithographenwerkstatt bildet seinen Ausgangspunkt. Bis gegen sein vierzigstes Jahr bleibt er wesentlich Zeichner, als Lithograph; als Radierer, als Illustrator. Zwar fängt er zu Anfang seiner zwanziger Jahre auf eigene Faust in Öl- und in Wasserfarben zu malen an, aber mehr nur, wie um seine Neu-

gier zu befriedigen. Und was er bis gegen die Mitte seines Lebens auf diesem Gebiete hervorbringt, trägt den Charakter präludierender Versuche, so interessant es im einzelnen Falle sein mag. Kurze Zeit, um 1850 herum, halten sich seine zeichnerische und malerische Thätigkeit das Gleichgewicht. Dann siegt die Malerei.

Jene erste zeichnerische Periode stellt sich uns in ihrem Sachinhalte als eine konsequente Verfolgung der Bahn dar, in die den sechzehnjährigen der erste grössere Auftrag wies. Die Sachse'sche Kunsthandlung hatte mit einer Folge von Bildern aus dem Leben Luthers, Lithographien nach den mehr als mittelmässigen Zeichnungen eines Freiherrn v. Löwenstern, so grossen Erfolg gehabt, dass unter dem unaufhörlichen Druck die Steine sich abnutzten. Menzel sollte einige davon auffrischen und für andere die Zeichnungen erneuern unter Beibehaltung der gegebenen Composition. Trotz der unsäglichen Beschränkung schuf er ein neues Werk, dessen Erfolg ihm einen andern Auftrag derselben Kunsthandlung brachte, eine Serie von Zeichnungen zu Goethe's Gedicht: Künstlers Erdenwallen. Hier war er frei, sein Erfolg wurde noch grösser, der alte Schadow belobte ihn öffentlich, der Künstlerverein öffnete sich dem achtzehnjährigen.

Aber unterdess hatte er den Faden weiter gesponnen, der mit der Überarbeitung der Lutherbilder geknüpft war. In äusserlich ähnlicher Gestalt, von einer Welt neuer Anschauung und tiefer Empfin-

derung erfüllt gab er 1836 die in zweijähriger Arbeit entstandenen Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte heraus. Damit hatte er den Boden gefunden, auf dem sich das weite Gebäude seiner Kunst erheben sollte, die Heimat und ihre Geschichte.

Diese Arbeit und einzelne Versuche, gestützt auf den selbständigen Eifer des Xylographen Unzelmann, den Holzschnitt zu erneuern, lenkten die Blicke Franz Kuglers, der sich nach einem Illustrator seiner volkstümlichen Biographie Friedrichs des Grossen umsah, auf den vierundzwanzigjährigen Menzel. Von 1839 bis 1842 hat der junge Künstler rund vierhundert Illustrationen zu diesem Werk nicht nur entworfen, sondern unter strengster Überwachung der Holzschneider und bei beständiger Steigerung der Ansprüche ausführen lassen. Es scheint kaum fassbar, wie es einer einzelnen Menschenkraft möglich war, in kaum mehr als drei Jahren die vergessene und bis dahin verachtete Formenwelt des Rococo sich in Kostüm, Möbel, Gerät, Architektur, Ornament und Menschenphysiognomie durch unermüdliches Studium der Dokumente ganz zu eigen zu machen, daneben Modellstudien zu treiben, die Holzschneidekunst auf eine ganz neue Stufe zu erheben — hatten doch die ersten Zeichnungen noch in Paris geschnitten werden müssen — und dabei noch die Spannkraft zu behalten, alle zwei bis drei Tage eine neue Komposition nicht nur zu erdenken, sondern bis in die leiseste Abschattung, die dem Holzschneider erreichbar

war, auf den Block zu zeichnen. Denn mechanische Hilfsmittel gab es noch nicht.

Diese Arbeit brachte ihm den grossen Auftrag, der ihn von 1843 bis 1849 beschäftigte, die Illustrationen der im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. herausgegebenen Werke Friedrichs des Grossen, 200 Blatt unter des Künstlers ständiger Aufsicht mit höchster Vollendung in Holz geschnitten. Noch einmal studierte er in Preussen, Sachsen und Österreich das ganze historische Material der Friedrichszeit durch. Als Nebenarbeit schuf er zur selben Zeit das Werk über die Armee Friedrichs des Grossen, über 400 Blatt in Lithographie, von denen er ein Exemplar noch nebenbei nach der Natur kolorierte, und die Holzschnittwerke „Heerschau der Soldaten Friedrichs“ und „Aus König Friedrichs Zeit“ beide 1856 erschienen.

Seit Anfang der dreissiger Jahre waren nebenher noch eine Unzahl von Einzelblättern und eine ganze Reihe von Buchillustrationen und Folgen erschienen: Die zahlreichen Gelegenheitsblätter, grosse allegorische Kompositionen wie Das Vater Unser, Die fünf Sinne; die Radierungen — zwischen dem Leben Friedrichs des Grossen und dem Beginn der Arbeit an den Illustrationen der Werke Friedrichs — die Versuche mit Pinsel und Schabeisen, das grosse Blatt Christus im Tempel.

Zu Anfang der fünfziger Jahre klingt die zeichnerische Periode aus, soweit nicht Naturstudien sondern Griffelkunst in Betracht kommen, nebenbei kehrt

der Meister in späteren Jahren auf das Gebiet zurück. So in den Illustrationen zum Blitzschlosser, zum Zerbrochenen Krug, und mit einzelnen Lithographien und Radierungen bei verschiedenen Anlässen.

*

Das Jahrzehnt von 1850 bis 1860 gehört der ersten grossen Reihe von Ölgemälden.

Die Welt, die er als Zeichner entdeckt und mit den Ausdrucksmitteln des Schwarz und Weiss bezwungen, gestaltet er nun als Maler, der sich durch ungeheure historische Arbeit zum Zeitgenossen des grossen Königs gemacht hatte: Die Tafelrunde, das Flötenkonzert, Friedrich auf Reisen, Hochkirch, die Huldigung in Breslau, die Begegnung Friedrichs mit Joseph II. und das letzte unvollendete Werk dieser Epoche, das umfangreichste, die Schlacht bei Leuthen.

Zwanzig Jahre hatte er nun dem Leben Friedrichs des Grossen gewidmet, zehn Jahre als Illustrator, zehn Jahre als Maler. Da riss ihn ein neuer Auftrag, der als eine Folge dieser Thätigkeit erscheint, aus der Welt der Geschichte in das gegenwärtige Leben.

König Wilhelm liess von ihm, der nunmehr als der Maler vaterländischer Stoffe dastand, die Feier der Krönung in Königsberg malen. Die Jahre von 1861 bis 1869 nahm ihn diese Arbeit in Anspruch. Menzel ist später zu historischen Stoffen nur gelegentlich zurückgekehrt. Aber mit diesem Krönungsbilde,

den später sich anschliessenden kleineren Darstellungen des Hoflebens — Ballpause, Cercle — und dem Walzwerk, der Darstellung des Arbeiterdaseins und den Bildern aus dem modernen Reise- und Gesellschaftsleben ist er der Maler der Wilhelmszeit mit dem erneuten und erhöhten Glanz des Königshauses und der ersten Gährung im vierten Stande geworden, wie er bis 1860 der der Friedrichszeit gewesen war. Auf diese sah er wie auf eine abgeschlossene Periode zurück und pflegte seine historischen Werke wohl im Scherz seine lateinischen Gedichte zu nennen, Übungsaufgaben, die ihn auf die Darstellung seiner eigenen Zeit vorbereiteten.

So liegt sein reiches Leben in straffer Gliederung vor uns. Es gehört der Geschichte an. Die Aufgabe der Gegenwart ist, es verstehen lernen. Jeder gebildete Deutsche hat die Pflicht, diese Arbeit der Aneignung zu leisten. Menzel ist ein Element unserer allgemeinen Bildung geworden wie die Klassiker unserer Litteratur und unserer Musik, und wie bei ihnen ist sein Einfluss unendlich viel weiter gedungen als sein Name. Als ihn die Universität Berlin an seinem siebzigsten Geburtstag zum Ehrendoktor machte, hob der Redner hervor, dass der Geschichtsschreiber Friedrichs des Grossen geehrt werden sollte. Indem er uns ein lebendiges Bild des Königs und seiner Zeit gab, hat er nachgeholt, was Friedrichs Zeitgenossen nicht leisten konnten. So wird man ihn auch einst unter die Geschichtsschreiber der Aera Wilhelms I. zählen. Aber den

hervorstechenden Zug in Menzel's Charakterbild giebt sein innerliches Verhältnis zu den Aufträgen, die ihn einen grossen, fast den grössten Teil seines Lebens beschäftigten. Er gab sich ihnen nicht nur mit Gewissenhaftigkeit hin, sondern darüber hinaus in einem unermüdlichem Eifer, der mit der Arbeit wuchs und dahin führte, dass seine Kraft an der Aufgabe erstarkte, und jedesmal, wie dies im Friedrichsbuch am klarsten zu Tage tritt, in einer stetigen Steigerung der künstlerischen Qualität seiner Leistung ausklang. Während bei Anderen wohl gegen Ende einer langwierigen Arbeit die Kraft nachlässt. Er hat in einer Bestellung immer nur die Aufgabe gesehen, und das ist ihm und seiner Kunst zum Heil ausgeschlagen, denn aus dem Zufall hat er damit ein providentielles Ereignis gemacht, das in den Dienst seiner Entwicklung trat.

Es ist nicht nur für den Künstler von Wert, sich im Spiegel dieses Lebens zu betrachten.

MENZEL'S KINDERALBUM

AN DEN TAGESBERICHT DER HAMBURGER
ZEITUNGEN GESANDT

Einen wunderbaren Schatz verdankt die Ausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle der Güte des Kaisers: vierzig Bilder von Menzel.

Das ist mehr als eine ganze Galerie, obwohl die einzelnen Kompositionen nicht gross sind. Es handelt sich um das berühmte sogenannte Kinderalbum des Meisters, Bilder in Guaschemalerei, der von ihm so glänzend und selbstständig entwickelten Technik, Bilder, über die bei dieser Gelegenheit wohl einmal gesprochen werden darf, denn das grössere Publikum weiss von ihnen noch wenig.

Selber unvermählt, hatte Menzel die Kinder seiner Schwester, der Frau des Komponisten Krigar, ins Herz geschlossen. Als sie anfangen, Bilder leiden zu mögen, malte er ihnen ein Bilderbuch, wie es, so lange die Welt besteht, Kinder nicht besessen haben. Wenn es nicht da wäre, könnte man sich als eine sehr knifflige Doktorfrage denken: wie würde wohl Menzel ein Bilderbuch für Kinder auffassen? Menzel,

dessen scharfer, kalter, klarer, witziger, die Pointen, das Beziehungsreiche liebender Geist, kritisch über den Dingen schwebend, gerade das Gegenteil dessen suchen muss, was das naive, liebebedürftige, träumende, ahnungsreiche, märchenselige, gläubige Kindergemüt verlangt. Auch Menzel selber, wäre ihm, ehe er seinen Schwesterkindern mit dem Herzen nahe gekommen, die Frage vorgelegt, wie er selbständig ein Kinderbuch zu gestalten habe — illustriert hatte er schon eins —, würde sich mit der Antwort wohl kaum den Doktorhut erworben haben.

Das Werk, das auch wir nun in aller Behaglichkeit geniessen dürfen, erweckt die Vorstellung, dass ein grosser Geist, der das Element des Kindlichen von Haus aus nicht enthält, sich mit seiner alles begreifenden Klarheit zum Kinde hinabneigt und in der Kinderseele nach den Saiten geforscht hätte, die auch in seinem Innersten mitschwingen. Er fand die in jedem Kindergemüt schlummernde Liebe zur Tierwelt. Kein Märchenbuch malte er ihnen, sondern ein Tierbuch. Aber etwas von den Schauern der Märchenstimmung, die das Tier, namentlich das geheimnisvolle, in der Wildnis lebende Tier im Kinde erweckt, hat sich dem grossen Meister mitgeteilt. Er hat wirklich mit Kinderaugen die Tierwelt ansehen gelernt, er hat Tiermärchen gemalt, die manchmal aussehen wie Illustrationen zu Swift oder Andersens Märchen. Denn das Kind ist kurzsichtig wie Andersen. Es setzt sich vor ein kleines Stück Leben und träumt sich hinein und träumt es gross. Da ist die geheimnisvolle

Existenz der gefürchteten und verhassten Ratten und Mäuse, die unter dem Fussboden oder über der Decke in unerforschlichen Regionen hausen, die in den Abgründen der Gossen verschwinden oder an den Flussufern ihre Höhlen haben. Menzel drückt das alles durch ein kleines Bildchen aus, die mit eisernem Gitter verschlossene Mündung einer Berliner Gosse alten Stils, vor die ein Platzregen Strohhalme und Eierschalen angeschwemmt hat. Das ist das Eingangsthor des Rattenschlosses: und da ist sie auch selber nach Hause gekommen, halben Leibes durch das Gitter geklemmt, wird sie im Augenblick verschwunden sein. — Eine junge Ziege ist vor der Hausecke auf dem Grasplatz angebunden. Hinter der Ecke haben die Kinder ein Rollpferdchen stehen lassen, das aus dummen Augen glotzt. Die kleine weisse Ziege, neugierig wie ein Hündchen, denn das ist ihre Natur, hat sich mit langem Hals und lauschenden Ohren herangemacht, soweit der Strick reicht, um den fremden Kameraden zu beäugen. — Hinter dem Gitter ihres Käfigs schaukeln sich dunkle unheimliche Bären auf den Hinterbeinen und lungern mit falschen glühenden Augen nach Brot. — Auf der blumigen Matte der Waldwiese, dicht vor den hohen Baumstämmen am Rande, lauscht ein rotes Eichhörnchen — ein Laut, und es fliegt den nächsten Stamm hinauf. Zwischen den Blumen eines sandigen Abhanges sonnt sich die bunte flinke Eidechse. — Blühende Wiesenblumen, von denen man nur die Rispen und ein Stück Stengel sieht, bekommen Besuch; von unten ist die langsame

Schnecke heraufgeklettert; aus der Luft ist ein leichtbeschwingter Schmetterling herangeflogen. — Bunte Aras und Kakadus schaukeln sich auf ihren Stangen im Zoologischen Garten, weisse Schwäne segeln auf dem Wasser des Tiergartens ans buschige Ufer heran. Im Kurgarten lockt eine Dame mit einem Stückchen Brot in der Hand ein zahmes junges Reh, das steifbeinig über die Beete herangesprungen kommt und im letzten Moment zwischen Scheu und Verlangen die steifen Beinchen vorstemmt. Mit der kleinen Schelle am Hals würde es die Wonne jedes Kinderherzens bilden. — Die Augen geschlossen, liegt im Halbschlummer der müde Zughund vor der Karre und merkt es nicht, dass auf ihren Sammetpfoten die Hauskatze aus dem Kellerloch gestiegen ist.

Das sind alle die Tiere, die ein Berliner Kind im Tiergarten, im Zoologischen Garten, auf der Strasse und während der Sommerreise beobachten kann. Die wilden Tiere werden hie und da nicht in ihren Käfigen und Zwingern, sondern in freier Wildnis geschildert: der Tiger, wie er in seiner Höhle liegt, der Büffel, als ob ihn die Fliegen plagten, wühlt den Grund des Schilfes auf. Das gewaltigste ist ein ernster, grossartiger Löwenkopf, hinter dem eine ferne, kahle Felswand gegen den Himmel ragt. In diesen Fällen bildet das Bilderbuch eine Ergänzung der Eindrücke aus dem zoologischen Garten. Manchmal wird die Veränderung des Standpunktes, die das Kind so sehr liebt, der Gulliverstandpunkt, auf die einfachste Weise erreicht,

indem der Beobachter sich zum Tiere gesellt und von dort aus den Menschen sieht. So sitzt das Kind einmal in seiner Phantasie mit zahmen Vögeln im Bauer, ein Distelfing schaukelt sich im Ring, ein Zeisig nascht an einem Fruchtstück, ein Kanarienvogel knuspert an einem Zweig Vogelmiere. Die kleinen Wesen sind ganz für sich. Draussen steht, von den Drähten überschnitten, eine Dame und macht sich am Futternapf zu schaffen.

Seltener klingt das Menschenleben unmittelbar an. In der Sommerfrische wälzen sich Jungen und Hund auf dem Grasplatz; ein Knabe kommt vom Nachsitzen und wird vom strengen Vater in der Thür empfangen, oder bei Nachbars gegenüber ist Abendgesellschaft, der zweite Stock ist hell erleuchtet und festlich gekleidete Gäste sind auf den Balkon getreten und freuen sich der milden Sommernacht.

In der technischen und koloristischen Behandlung sind die Blätter höchst mannigfaltig. Einige von unheimlicher Nachtstimmung, wie die kahle Tanne, in deren Krone man eben noch einen Uhu erkennt, andere sind von einer Farbenfülle, die zur Zeit der Entstehung — in den sechziger Jahren — bei uns unerhört war, einige wieder von einer ebenso ausgefallenen Schönheit des Tones. Wie zart steht das Weiss der Schwäne im Grau des Wassers zu dem Braun des Ufers.

Man sollte die ersten Besitzer dieser Schätze eigentlich einmal ausfragen, wie ihnen Blatt für Blatt gebracht wurde, und was ihnen der Meister für Ge-

schichten dazu erzählt hat; hoffentlich haben sie es noch nicht vergessen.

Wir haben nun das köstliche Werk in Hamburg, haben es noch mehr als einen Monat, und dann in Jahrzehnten sicherlich nicht wieder. Bedarf es noch des Hinweises, dass jeder Vater die Pflicht hat, dieses lebenswürdige Meisterwerk mit seinen Kindern zu geniessen? Man darf sich nicht damit trösten, dass es ja in Berlin zu sehen wäre. Freilich ist es dort dem Publikum zugänglich, aber es liegt in den Mappen der Nationalgalerie, und wer hat Zeit, es sich herausgeben zu lassen, und wer kommt mit seinen Kindern nach Berlin.

ED. L. BEHRENS

SCHLUSSWORTE BEI DER GEDAECHTNISFEIER
IM KUNSTVEREIN 1895

In Deutschland kennt heute jeder Gebildete wenigstens dem Namen nach die Galerie Schack, und wer nicht selber den Weg durch die Propyläen nach der reichgeschmückten Fassade des Galeriegebäudes in der Briennerstrasse gewandelt ist, weiss doch aus der Literatur, und meist auch aus mündlichen Berichten, dass dort die Stelle ist, wo den meisten Deutschen das Problem Böcklin zuerst sympathisch geworden, dass dort die Schwind, Feuerbach, Marées, Lenbach und andere deutsche Meister der verflossenen Epochen besser als in allen öffentlichen Sammlungen studiert werden können. Noch steht uns allen in lebhafter Erinnerung, welche Aufregung sich der Münchener Bürgerschaft bemächtigte, als einen Moment die Möglichkeit drohte, dass die Sammlung der Stadt verloren gehen könnte.

Jede einzelne der grossen und modernen Staatsgalerien übertrifft an Umfang bei weitem, oft um das vielfache, die Sammlung Schack. Aber keine

von ihnen steht mit so individuellen Zügen vor der Phantasie des ganzen deutschen Volkes, und keiner Staatsgalerie fühlt sich der Freund der deutschen Kunst gegenwärtig in demselben Masse verpflichtet wie der Privatsammlung des Grafen Schack.

Es ist dies gewiss eine auffallende Erscheinung, denn überall werden auf die Vermehrung der öffentlichen Sammlungen moderner Kunst sehr viel Fleiss und grosse Mittel verwendet, während die Galerie Schack von einem einzelnen Manne geschaffen wurde, der keine eigentlich erheblichen Summen für seine Liebhaberei aufgewendet hat. Dass trotzdem die Galerie Schack dem Herzen unserer Gebildeten soviel näher steht, als die Staatsgalerien, liegt in ihrem Wesen als Schöpfung eines einzelnen Mannes und einer eigenartigen Menschenseele, deren innerste Herzensneigung sie offenbart. Sie hat dadurch als Ganzes etwas von dem Charakter eines Kunstwerks. Unsere öffentlichen Galerien moderner Kunst sind dagegen die Verkörperung des unpersönlichen Wesens unserer modernen Staatsverwaltung mit ihrer Tendenz, die Verantwortlichkeit von den Schultern des Individuums auf die einer Körperschaft zu legen und damit im Grunde aufzuheben.

Für Hamburg bot die Galerie Behrens ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Sammlerthätigkeit des vornehmen Privatmannes.

Dass sie weder in Hamburg noch in Deutschland bisher so viel genannt wird wie die Galerie Schack, die sie in mancher Beziehung überragt, lag an

äusseren Ursachen. Das beste, was wir in Hamburg besitzen, pflegt im Reich weniger bekannt zu sein, als wenn es dem Ausland angehörte, vielleicht weil wir selber nicht viel Wesens davon zu machen pflegen. Dann wurde die Galerie Behrens nicht in einem eigenen Gebäude aufbewahrt, das man besuchen konnte, wie ein öffentliches Museum, sondern sie schmückte einen Teil der Wohnräume des Besitzers und war dadurch trotz seines ausserordentlichen und allgemein bekannten Entgegenkommens dem grossen Publikum ferner gerückt, denn man konnte die Galerie nicht besuchen, ohne zugleich einen Fuss in die Intimität des Hauses zu setzen. Für die Popularität der Galerie Schack wirkte ausser ihrer Aufbewahrung in München, der grossen Durchgangsstation aller Reisenden, die literarische Thätigkeit des Besitzers, der sich in einem vielgelesenen Werk über sein Verhältnis zu Kunst und Künstlern ausgesprochen hat. Herr Behrens hat erst in den letzten Jahren die grosse Publikation seiner Sammlung veranstaltet, deren inhaltreichen Text Professor Heilbut geschrieben hat, und die er bescheidener Weise Katalog nennt. Aber das kostbare Werk, das in seiner Art in Deutschland unerhört ist und von den Veröffentlichungen englischer und französischer Sammler nicht überboten wird, ist nicht in den Handel gelangt und nur als Geschenk von Herrn Behrens Eigenthum der grossen öffentlichen Kunstbibliotheken geworden. Hätte die Presse über dieses Werk zu berichten gehabt, es würde in den weitesten

Kreisen das grosse Staunen erregt haben, das die Fachkreise bei seinem Erscheinen empfanden.

Aber diese haben den hohen Wert der Sammlung Behrens längst erkannt und ihr für Menzel und Knaus dieselbe Stellung eingeräumt, die die Galerie Schack für Böcklin und Schwind einnimmt, während sie mit ihren zahlreichen und hochbedeutenden Werken der französischen Meister der vergangenen Epoche überhaupt in Deutschland ihres Gleichen nicht hat. Nach dieser Richtung bietet die Galerie Behrens eine unvergleichliche Ergänzung der deutschen Staatsgalerien, die die ausländische Kunst der Gegenwart nicht in ihr Sammelgebiet gezogen haben.

Welche Wirkung das Vorhandensein einer solchen Galerie im Privatbesitz ausübt, haben wir in Hamburg seit Jahren zu beobachten Gelegenheit gehabt. Dem Besitzer selbst gehörte sie zu den kostbarsten Lebensgütern, ja, sie stand ihm stets im Vordergrund seiner Interessen, so zahlreich sie waren und so gewissenhaft er sie pflegte. Die Porzellansammlung war ihm eine liebe Erholung, und mit althamburgischer Hingebung sorgte er für seine Gärten und Treibhäuser. Was er als Rosen-, Orchideen- und Obstzüchter geleistet hat, ist in den Kreisen der deutschen Gartenbauvereine hinlänglich gewürdigt, und es ist ein feiner Zug seines Wesens, dass er selbst seinem Obergärtner, der sich in seiner Schule emporgearbeitet hatte, die Fachpublikationen aus fremden Sprachen zu übersetzen pflegte. Was das Stadt-Theater seiner Fürsorge verdankte, braucht nur angedeutet zu werden.

Dass er durch stetige, unermüdliche Arbeit und vornehme Geschäftsprinzipien seinem Bankhause eine herrschende Stellung errungen, hat den grössten Teil seiner Zeit und seiner Kraft verzehrt. Wenn aber die Rede darauf kam, pflegte er auf das Glück hinzuweisen, das ihm die Wahl seiner Mitarbeiter gebracht hatte, und immer betonte er dabei, dass ihn diese Erfolge doch nicht mit solcher Befriedigung erfüllten, wie die Ausbildung seiner Galerie. Und die Galerie hat ihm diese Liebe gedankt, denn sie hat ihm eine Ehrenstellung bereitet, die ihm alles andere nicht hätte verleihen können, und sie wird sein Andenken für immer erhalten.

Den Wert einer solchen Galerie für Hamburg haben die meisten von uns an sich selber erfahren, denn sie gewährte uns den Ausgangspunkt neuer Vorstellungs- und Erkenntnisreihen.

Auch ich habe als junger Mensch in dieser Sammlung die erste nähere Bekanntschaft mit Menzel und Knaus, mit Corot, Rousseau, Daubigny, Diaz, Dupré, Troyon machen dürfen, und als ich in die deutschen Kunststädte und später nach Paris kam, da empfand ich es als eine grosse Wohlthat, den neuen Werken der Meister nicht unvorbereitet entgegenzutreten. Und wie mir, ist es unzähligen ergangen, und Generationen werden noch von der Lebensarbeit dieses feinsinnigen Sammlers gut haben.

An diesem seinen Werke können wir dann überhaupt die Bedeutung gewählter Privatsammlungen studieren.

Wohl bringt der Künstler die Kunst hervor, aber doch nur etwa wie die Saite den Ton. Kraft und Halt giebt ihm erst der Resonanzboden, der ihn aufnimmt, in Mitschwingung gerät und ihn dem Ohr in weicher Fülle zuströmt. Zu oft waren grosse Künstler in unserm Jahrhundert einsam schwingende Saiten. Auch die erziehliche Kraft des Kunstbesitzes in der Familie, auch seine Eigenschaft als nationale Schatzkammer für die Zukunft lehrt die Betrachtung dieser gewählten Sammlung. Und wenn das Moment der Ehre auch für das Gemeinwesen, für den Staat ins Gewicht fällt, und wer möchte das leugnen? — dann ruht ein Teil des Ansehens, dessen sich unsere Vaterstadt erfreut, auf dem Vorhandensein bedeutenden Kunstbesitzes im Bürgerhaus.

Dem modernen Staat und den von ihm eingesetzten Pflegern der Sammlungen moderner Kunst predigen die vornehmen Privatgalerien am Ende unseres Jahrhunderts eine laute Mahnung und halten ihnen ein leuchtendes Vorbild vor Augen, das sie zurückführt auf die Grundsätze, nach denen im sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die grossen historischen Galerien angelegt sind. Nicht die öffentlichen Galerien haben in unserem Jahrhundert die grossen Traditionen der kunstliebenden Fürsten fortgeführt, sondern die Privatsammler, und ihnen wird deshalb die Nachwelt denselben Rang in der Geschichte der Kunst unserer Zeit anweisen, wie den fürstlichen Pflegern der Kunst in vergangenen Zeitaltern. Dass wir Hamburger einen

der bedeutendsten deutschen Sammler den unsern nennen durften, dass neben ihm andere nach denselben Grundsätzen verfahren und eine ganze Reihe jüngerer Kräfte ihnen nacheifert, das erfüllt uns mit Stolz auf die Gegenwart und mit Hoffnung auf die Zukunft.