



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

I. Einführung: Zum Thema der Vorlesung - Der Begriff der Gegenwart - Das
Generationsproblem - Die gegenwärtige Situation der deutschen Kunst:
Die vier Kunstrichtungen - Die Aufgabe des Historikers - ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80614)

I.

Ich stelle diese Vorlesung unter die Antinomie zweier Wahlsprüche, die Devise des Prinzen Wilhelm von Oranien:

*Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre,
ni de réussir pour persévérer.*

*Man muß das Werk beginnen, ohne Hoffnung auf Erfolg,
und durchhalten, auch wenn das Gelingen ausbleibt.*

und das römische Wort:

Ne tentes aut perfice.

Beginne nichts, was du nicht vollenden kannst.

Diese Vorlesung über deutsche Gegenwartskunst war seit Langem geplant. Als ich mich dann während des nun abgelaufenen Winters unseres Mißvergnügens endlich zu der Ankündigung entschloß, erfolgte die Formulierung des Themas gleichwohl übereilt.

Sie bedarf darum der Ergänzung nach drei verschiedenen Richtungen.

Erstens wird es notwendig sein, über die gesetzte Grenze gelegentlich zurückzugreifen, um die rückwärtige Verbindung zu sichern. Zweitens werden wir uns nicht auf die Betrachtung von Malerei und Plastik beschränken können; wir werden vielmehr auch die Baukunst, die von altersher mit Recht als „Mater artium“, als „Mutter der Künste“ gilt, und auch die verschiedenen, gerade während der letzten Jahrzehnte zu hervorragender Bedeutung aufgestiegenen Werkkünste mit in den Kreis unserer Erörterungen einbeziehen müssen. Und drittens werden

wir an mehr als einer Stelle den Blick auch über die Grenzen des Reiches und des deutschen Sprachgebietes hinausrichten müssen.

Die Verbundenheit, ja die Verflochtenheit des gesamteuropäischen geistigen Lebens hat, gerade während des Zeitraums, der uns beschäftigen wird, eine solche Dichtigkeit gewonnen, daß es unmöglich wird, die künstlerischen Leistungen einer Nation, sei es welcher es wolle, aus dem Körper Gesamteuropas rein herauszusezieren, ohne lebensbedeutende Organe des einen Gliedes zu verletzen. Es ist eine Beobachtung, die Leopold von Ranke in seiner großartigen universalgeschichtlichen Darstellung der Entwicklung der spanischen Monarchie gemacht hat: „daß man in den verschiedenen Epochen jeder Nationalgeschichte immer wieder auf ihre Verflechtung mit den universalhistorischen Begebenheiten zurückkommt“ – eine Beobachtung, die für die Geistesgeschichte mindestens in demselben Umfange gilt, wie für die politische Geschichte Europas.

Wir werden also die besonderen Leistungen des germanischen Nordwestens und Nordens – Englands, der Niederlande, Norwegens, – und des romanischen Westens – Frankreichs, – des slawischen Ostens – Rußlands – an bestimmten Stellen mit in unsere Rechnung einsetzen müssen, gerade um die eigenste Leistung der deutschen Kunst in voller Klarheit erkennen zu können. Denn zu einer solchen Erkenntnis beizutragen ist allerdings das eigentliche Endziel dieser Vorlesung, und ich will es darum gleich bei diesem ersten Anlaß mit aller Klarheit feststellen, daß ich dem letzten Ergebnis der kulturkritischen Untersuchung des vor kurzem bei uns noch so einflußreichen spanischen Philosophen Ortega y Gasset aufs schärfste widersprechen muß.

Wenn Ortega y Gasset meint: Solo la decision de construir una gran nación con el grupo de los pueblos continentales volveria a entonar la pulsación de Europa – „Einzig der Entschluß, aus den Völkergruppen des Erdteils eine große Nation zu errichten, könnte den Pulsschlag Europas wieder befeuern“, – so verkennt er, daß die vorausgesetzte ideelle Einheit euro-

päischer Kultur – wenn überhaupt – so einzig und allein aus der Erkenntnis der geistigen Besonderheiten der verschiedenen europäischen Nationen erwachsen könnte. „Denn“, wie Ranke an der schon erwähnten Stelle weiter bemerkt, „jeder Staat hat eigentümliche Wurzeln und eine Entwicklung für sich selbst, die, in stetem Zusammenhang mit den allgemein eingreifenden Ereignissen, gleichwohl niemals in denselben aufgeht.“

Was aber heißt nun „Deutsche Malerei und Plastik der letzten dreißig Jahre“? Deutlicher hätte ich meine Absicht bezeichnet, wenn ich kürzer gesagt hätte: Deutsche Kunst der Gegenwart. Ich habe es nicht getan, um den schwankenden Begriff „Gegenwart“ zu vermeiden. Denn was ist „Gegenwart“? Nicht das Heute und Gestern und Vorgestern. Gegenwart ist vielmehr für jeden einzelnen Menschen die von ihm bewußt durchlebte Zeitspanne des ewigen Geschehens. In diesem Sinne hat jeder von uns seine eigene, eine nur ihm eigentümliche, durch den Umfang und die Art seines Lebensortes und seiner Lebensführung besonders gefärbte Gegenwart.

In diesem Tatbestand ist es zugleich begründet, daß unter uns Menschen gerade über die uns scheinbar doch am nächsten liegenden Fragen: über alle Fragen des lebendig-gegenwärtigen Zeitgeschehens, am schwersten eine Verständigung zu gewinnen ist. Denn ebenso, wie jeder von uns in seiner – nur ihm natürlichen – Gegenwart lebt, so spricht im Grunde jeder auch seine eigene – nur ihm selbst ganz verständliche – Sprache.

Es mag darum auch vermessen erscheinen, wenn nun doch ein einzelner es in der klaren Erkenntnis dieser Sachlage unternimmt, über dieses heikelste Thema zu Ihnen zu sprechen. Ich darf es wagen, gerade weil ich mit mir selbst im klaren über die Gefahren bin, die diesem Versuch drohen, und indem ich ohne den Versuch einer Beschönigung diese Gefahren so deutlich wie möglich bezeichne.

Erst während des vergangenen Jahrzehnts hat die Wissenschaft die Größe des Generationsproblems in seiner schwerwiegenden

Bedeutung für jede historische, vor allem für jede geistesgeschichtliche Forschung erkannt. Dieses Problem hat auch für unsere Betrachtung – ich möchte sagen, ausschlaggebendes Gewicht.

Worum handelt es sich dabei? Auf die kürzeste Formel gebracht: Um die Gleichzeitigkeit des Verschiedenaltrigen und d. h. Verschiedenartigen, oder, umgekehrt, um die Verschiedenaltrigkeit, d. h. um die Verschiedenartigkeit des Gleichzeitigen.

Das bedeutet, auf den Gegenstand unserer Betrachtung angewendet, daß heute, im Jahre 1933, mit dem Anspruch auf gleiches Daseins- und Wirkungsrecht die künstlerischen Leistungen von vier verschiedenen, sich z. T. im Tiefsten widersprechenden Altersschichten einer geistigen Stufenfolge nebeneinander stehen, und daß auf der anderen Seite ebenso vier verschiedene, sich zum Teil im Tiefsten widersprechende Altersschichten einer geistigen Stufenfolge dieser in sich noch überaus reich differenzierten Mannigfaltigkeit verschiedenartiger künstlerischer Leistungen aufnehmend gegenüber treten.

Dabei muß es unabwendbar zu einer kaum noch entwirrbaren Überkreuzung in Zustimmung und Ablehnung kommen, so lange, wie man nicht selbst Klarheit über diese ersten Ursachen hat, die der allgemeinen Urteilswirrnis zugrunde liegen.

Dies ist nun aber kein Sonderfall. Ähnlich wie heute war es vielmehr auch sonst in Epochen beschleunigter geistiger oder politischer Entwicklung. Nur unterliegen wir der Vergangenheit gegenüber der Wirkung einer Darstellungsmethode, die die vergangenen Ereignisse ohne Rücksicht auf ihre faktische Gleichzeitigkeit so ordnet, daß das Gleichartige mit dem Gleichartigen zusammengerückt wird; wodurch ein Bild entsteht, das an Übersichtlichkeit ebenso viel gewinnt, wie es an Lebenswahrheit einbüßt.

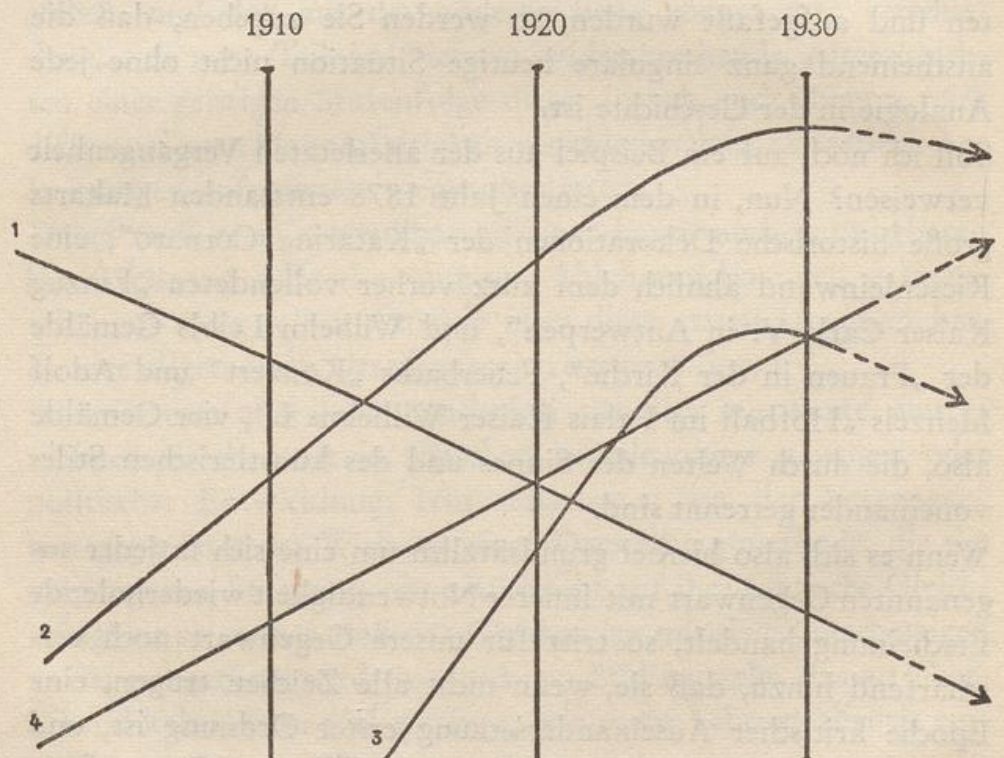
Bedenken Sie aber, daß z. B. Raffaels quattrocentistisch-dünne Frühwerke (Sposalizio 1504), Michelangelos Sixtinische Decke (1508–1512) und Correggios Kuppelfresken im Dom zu Parma (1526–30) ganz dicht innerhalb eines Zeitraumes von nur 25 bis 30 Jahren zusammenliegen, daß, auf einem anderen Gebiet,

Schillers Räuber (1781) und Goethes Iphigenie (1790) nicht einmal durch ein volles Jahrzehnt voneinander getrennt sind; und daß weiter, um wieder nur einzelnes herauszugreifen, das Erscheinen der Räuber, das Erscheinen von Novalis' Schriften und von Fr. Schlegels Lucinde, von Hölderlins Hyperion und Kleists Penthesilea und Käthchen von Heilbronn und von Jean Pauls Flegeljahren sich in einem Zeitraum von rund 29 Jahren zusammendrängt. Und bedenken Sie dann weiter, daß von den damals, vor jetzt 100 Jahren, Lebenden alle diese höchst verschiedenartigen, ja einander widersprechenden, sich scheinbar gegenseitig aufhebenden und vernichtenden Werke unserer klassischen Literaturepoche ebenso als „gleichzeitig“ aufgefaßt werden mußten und aufgefaßt wurden, so werden Sie zugeben, daß die anscheinend ganz singuläre heutige Situation nicht ohne jede Analogie in der Geschichte ist.

Soll ich noch auf ein Beispiel aus der allerletzten Vergangenheit verweisen? Nun, in dem einen Jahr 1878 entstanden Makarts große historische Dekorationen der „Katarina Cornaro“, eine Riesenleinwand ähnlich dem kurz vorher vollendeten „Einzug Kaiser Carls V. in Antwerpen“, und Wilhelm Leibls Gemälde der „Frauen in der Kirche“, Feuerbachs „Konzert“ und Adolf Menzels „Hofball im Palais Kaiser Wilhelms I.“, vier Gemälde also, die durch Welten des Sinnes und des künstlerischen Stiles voneinander getrennt sind.

Wenn es sich also hierbei grundsätzlich um eine sich in jeder sogenannten Gegenwart mit innerer Notwendigkeit wiederholende Erscheinung handelt, so tritt für unsere Gegenwart noch verschärfend hinzu, daß sie, wenn nicht alle Zeichen trügen, eine Epoche kritischer Auseinandersetzung erster Ordnung ist, und als zweites, daß durch den Krieg zwei Millionen Männer fortgerissen sind, die in der Heimat und weit draußen jenseits aller Grenzen des Reiches in fremder Erde ruhen. Mit ihnen sind der Gegenwart, sind dem Heute wertvollste, aufopferungsbereiteste, tapferste, unersetzliche und unersetzte Kräfte entrissen, gerade der mittleren Lebensschicht, der auch ich Ehre und Schmerz

trage, anzugehören. Ihnen, dieser Gefallenen des Krieges Sinn und geistiges Recht vor Ihnen, der neuen Jugend, zu vertreten, ist den nicht aus Feigheit Überlebenden hinterlassene Aufgabe. Es ist mit alledem nicht meine Absicht, die einzigartigen Schwierigkeiten unserer Aufgabe, die Wirrnis scheinbar unversöhnlich nebeneinander bestehender Kunstleistungen und Kunsturteile, die allgemeine Verwirrung der Kunstbegriffe, wegzueskamotieren. Im Gegenteil. Ich wollte mir selbst und Ihnen gerade dieses Bild voller Widersprüche so deutlich wie möglich vor Augen führen, um dann zu versuchen, einige klärende Linien durch die Wirrnis des uns beschäftigenden Zeitabschnittes zu ziehen.



1. Impressionismus 2. Expressionismus 3. Neue Sachlichkeit 4. Abstrakte Kunst

Die heutige deutsche Lage stellt sich danach so dar:

1. Der Impressionismus, die Kunst der ältesten Schicht, ist im

Untergang. Er bedeutet für die Gegenwart keinen lebendigen Wert mehr, er ist nicht mehr wirkendes Ferment unserer geistigen Existenz, ist *quantité négligeable* geworden.

Eine erste Gegenbewegung, im Bürgerlichen versandend, erkenne ich im Jugendstil.

2. Seine Forderung nimmt der Expressionismus auf, die Kunstform der Kriegsgeneration. Er hat seine Akme erreicht, vielleicht schon überschritten. Er wird sich, wenn eine solche Voraussage möglich ist, noch eine Reihe von Jahren auf etwa der gleichen Höhe behaupten, in seiner breiten Auswirkung, sich langsam modifizierend, vielleicht noch an Umfang gewinnen.
3. Die Neue Sachlichkeit, erste Nachkriegsform, nach Gegenstand und Form durch die soziologische Situation der ersten Nachkriegsjahre stark mitbestimmt, hat ihre erste Höhe hinter sich.
4. Als ein neuer, sehr wesentlicher und, wie ich glaube, auch spezifisch deutscher Zug, im Irrationalen, im Metaphysischen wurzelnd, erhebt sich die Kurve eines neuen idealistischen Stils, der als „abstrakt“ oder „surrealistisch“ nur sehr oberflächlich und unzureichend und dazu auch nicht einmal aus dem deutschen Blickpunkt gesehen bezeichnet wird. (Abstrakter Idealismus.)

Alles das, bemerken Sie es wohl, sind nur erste rohe Umrisse. Vor allem bleibt in dieser Linienskizze, bleibt in ihrer Deutung notwendig zweierlei unberücksichtigt, was doch eigentlich das Entscheidende ist:

Erstens, daß jede einzelne, hier nur mit einem Worte bezeichnete Stilrichtung während ihres Verlaufs selbst eine Metamorphose der Form erlebt. Die Tatsache, daß „Expressionismus“ von 1910 eine andere Blutfarbe hat als „Expressionismus“ von 1920 oder 1930, daß wir uns also diese Linienzüge – und das vom Expressionismus Gesagte gilt natürlich ebenso von den an-

deren Erscheinungen – als in beständiger lebendiger Fortwandlung vorstellen müssen.

Zweitens bleibt unberücksichtigt, daß nach alter Erfahrung jede Stilform in einem zweimaligen Vitalitätsstadium erscheint. Die Pioniere, die Vorhut, die Führer, die eigentlich Schöpferischen marschieren dem großen Heere voran. Ihnen pflegt das Gros erst in einem Zeitabstand von etwa zehn Jahren zu folgen. Für den oberflächlichen Beobachter aber pflegt sich in diesem Gros erst die ganze Kraft, Geltung, Bedeutung einer künstlerischen Stilform zu verkörpern, obgleich es meist nur ausgetretene Wege geht, die keine neuen Aussichten eröffnen.

Das hat zu unserer Zeit zu einer bemerkenswerten und folgeschweren Fehlauffassung geführt. Es ist schon fast zur *fable convenue* geworden, der deutsche Expressionismus sei eine Nachkriegerscheinung, während er als Idee nicht nur, sondern als vorhandene Leistung schon in den Jahren 1909–1914 ausgereift da war. Allerdings hat eine zweite, unmittelbar nach dem Kriege hoch aufschwellende Woge die große Leistung der ersten Schöpfer zwar erst in das Allgemeinbewußtsein gehoben, sie popularisiert, aber auch oft genug entwertet.

Es mag nach alledem, ich wiederhole es, vermessen erscheinen, die uns vor Augen liegende Wirrnis zu klären. Das Bild, das sich bietet, gleicht dem einer in schnellster Bauentwicklung sich ausbreitenden Stadt: einzelne Quartiere werden von ihren Bewohnern verlassen, weil die Häuser nicht unmodern, nein, schon baufällig zu werden beginnen; andere sind noch bewohnt. Daneben stehen aber wieder andere, die noch mit ungedecktem Dach im Bau stehen; und endlich beginnt man hier und da erst eben mit dem Ausschachten des Hauses, um die Fundamente für geplante Neubauten zu legen, die erst von einer nächsten Generation bewohnt werden können.

Trotz alledem: ich meine, der Versuch muß gemacht werden, Ordnung in dieses Bild zu bringen. Gerade weil der Kampf um

die Kunst und ihre Bedeutung als Sinnbild der Zeit so heftig entbrannt ist, muß der Versuch gemacht werden, möglichst vielen eine selbständige Urteilsbildung zu ermöglichen.

Denn darüber dürfen wir uns klar sein, daß sehr viele Widersprüche des Urteils nur in mangelnder Kenntnis der wirklich schwer überblickbaren Tatsachen des Entwicklungsverlaufs und der Sinnesdeutung der künstlerischen Form während der letzten drei Jahrzehnte begründet sind.

Es ist dabei unmöglich, nicht gleichzeitig auch über den Wert und die Bedeutung der Erscheinungen zu urteilen. Fürchten Sie jedoch nicht, daß ich mich je zu parteilichem Urteil werde verleiten lassen. Einen grundsätzlichen Unterschied in der Beurteilung gegenwärtiger, noch in lebendiger Entwicklung stehender und im engeren Sinn „historisch“ genannter Erscheinungen vermag ich allerdings nicht anzuerkennen. Was steht denn „fest“ in dieser historischen Vergangenheit, außer den rohesten Tatsachen des tatsächlichen Geschehens? Alles „Leben“ erhält doch auch die ferne Vergangenheit erst durch die Interpretation und die seelische Verknüpfung dieser rohen Tatsachen der Geschichtstabellen – und diese Licht und Farbe gebende Interpretation bleibt auch für die fernste Vergangenheit Tat des in der Gegenwart Urteilenden, der nur seinem Gewissen verantwortlich bleibt. Alles kommt an auf das Maß und die Weite „interesseloser“ Objektivität, um einen Terminus der kantischen Philosophie anzuwenden, die er, der Historiker, sich selbst anzuerziehen vermocht hat.

Ehe wir uns nun aber dieser eigentlichen historischen Darstellung zuwenden, liegt es mir am Herzen, mich mit Ihnen noch über einige Grundfragen zu verständigen. Es ist eine solche Verständigung zugleich unerläßliche Voraussetzung für alle unsere späteren Erörterungen.

Ich will und kann dabei auf die letzten Fragen philosophisch-ästhetischer Spekulation, die mir selbst nur in seltenen Stunden zugänglich werden, unmöglich eingehen.

Doch müssen wir uns die Frage stellen, was ist denn überhaupt ein Kunstwerk?

Es mag paradox klingen, aber es ist eine unbezweifelbare Tatsache, daß sehr, sehr vieles von dem, was wir heute ausschließlich als Kunstwerk zu sehen gewohnt sind, seine Entstehung ursprünglich einer ganz anderen, außerästhetischen Bedürfnislage verdankt.

Das Kunstwerk als Kunstwerk setzt den Menschen voraus, den Menschen als ästhetisch aufnehmendes Wesen. Sehr vieles von dem aber, was heute als Kunstwerk unsere Museen füllt, ist zunächst gar nicht zu solcher ästhetischen Betrachtung, dem sogenannten ästhetischen Genuß, geschaffen worden, sondern ganz eigentlich ohne Rücksicht auf den Menschen im Dienst und in Rücksicht auf die Gottheit. Seine primäre „Wirklichkeit“ erschöpfte sich in sich selbst oder vielmehr in seiner religiösen oder kultischen Existenz: *L'Art pour Dieu*.

Die zahllosen Bildwerke, die Hunderte von Metern langen, über- und untereinander dicht an dicht gereihten Streifen von Reliefdarstellungen zartester und feinsten, in unserem Sinne künstlerischer Arbeit in den ägyptischen Grabkammern, die nach ihrer Vollendung bis zur Stunde ihrer Wiederentdeckung keines Menschen Auge gesehen hat, keines Menschen Auge sehen sollte; die dem Auge so gut wie ganz entzogenen Skulpturen an den riesigen Kultbauten aller Religionen, an den babylonischen, ägyptischen und griechischen bis zu den indischen und chinesischen Tempeln und zu den Domen des Abendlandes, ja auch ihre Ausstattung mit Bildwerken und Tafelgemälden, Fresken und Kultgerät – alles das blieb künstlerisch-ästhetischer Würdigung und Wertung in unserem Sinne so lange entzogen, bis es zu dieser zweiten Wirklichkeit in unseren Kunstsammlungen erweckt wurde. Und die sixtinische Madonna Raffaels, auf den Altar von St. Sisto in Piacenza zurückversetzt, würde eben dadurch in demselben Maße wieder aufhören, Kunstwerk zu sein, wie sie wieder Gegenstand kultischer Verehrung würde.

Erst der Säkularisierungsprozeß der Renaissance und des Barock haben in unserem Kulturkreis im Kunstwerk das Kunstwerk als primäre Wirklichkeit geschaffen in der während des 19. Jahr-

hunderts zur Vollendung geführten Tatsache des L'Art pour l'Art.

Die Kunst schien sich an die Stelle der Religion zu setzen, das Kunstwerk den Sinn des religiösen Symbols zu usurpieren.

Wie aber diese religiöse Auffassung der Kunst machtvoll noch in das 20. Jahrhundert als hohe Idee nachklingt, etwa in Aussprüchen des jungen, in Frankreich gefallenen Franz Marc –: „Die Kunst ist heute nicht mehr dazu da, den Menschen zu großen oder kleinen Vorwänden zu dienen, die Kunst ist metaphysisch, wird es sein, sie kann es erst heute sein“; oder: die „kommende Kunst wird die Formwerdung unserer wissenschaftlichen Überzeugung sein; sie ist unsere Religion, unser Schwerpunkt, unsere Wahrheit. Sie ist tief und schwer genug, um die größte Formgestaltung zu bringen, die die Welt erlebt hat“, – so fehlt es schon im Anfang des 19. Jahrhunderts nicht an Äußerungen, die zur Begrenzung des Kunstwerks auf seine diesseits des Religiösen liegende menschliche Wirkungsschicht bezug nehmen.

„Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe“, schreibt Ph. O. Runge am 10. Juli 1803 aus Dresden, „denn wir sollen über die Kunst hinaus und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen“, und am 30. August 1803: „Lieber Freund, ich frage noch einmal: Gibt es denn nicht etwas, wogegen die Kunst wie Dreck geachtet werden kann?“

Programmatisch aber bricht der Widerspruch gegen das L'Art pour Dieu und das L'Art pour l'Art in der expressionistischen Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus: „Wir malen nicht mehr um der Kunst willen, sondern um des Menschen willen“ (Iwan Goll).

Natürlich weiß ich, daß mit einer solchen schematischen Dreiteilung die Distinktionen zu hart und scharf gezogen sind – aber es ist um der Klarheit und Anschauung willen gut, rücksichtslos zu trennen, um dann wieder verbinden und ermessen zu können, bis zu welchem Grade das einzelne Kunstwerk etwa doch gleich-

zeitig an diesen drei Wirklichkeitsschichten religiöser, ästhetischer und menschlicher Bezogenheit Anteil haben kann.

So viel ist jedenfalls gewiß: das Kunstwerk bedarf, um überhaupt erst zu seiner Wirklichkeit als Kunstwerk zu kommen, des Menschen als komplementären Faktors. Sie kennen das schöne Gedicht Eduard Mörikes „Auf eine Lampe“. „Selig scheint es in ihm selbst“, heißt es mit Recht im letzten Vers. Denn erst durch das aufnehmende Dasein des Menschen, des so, d. h. ästhetisch gestimmten Menschen, wird dieses anscheinend In-sich-selbst-selig-sein des Kunstwerkes Wirklichkeit. Wirklichkeit eben in dem aufnehmenden Menschen selbst.

Weiter: So unbedingt das Programmwort klingt: „Wir malen nicht mehr um der Kunst, sondern um des Menschen willen“ – es enthält auch nur die halbe oder nur den dritten Teil der ganzen Wahrheit.

Die ganze Wahrheit ist, daß das Werk auch heute – und so im Grunde wohl immer – nur im wechselnden Teilverhältnis der Faktoren geschaffen worden ist, sowohl um Gottes wie um des Künstlers, d. h. der Kunst, wie um der aufnehmenden Menschen willen.

So wie Emil Nolde es im Brief vom April 1913 schreibt: „Es entstehen die Bilder nicht im Hinblick auf irgend etwas anderes, als daß ich den inneren Trieb befolge, die Naturgabe sich äußern lasse, und, ganz einfach gesprochen, es ist nichts anderes als der junge Baum, der wachsen muß, oder der Vogel, der sein Liedchen singt“. Aber dann fährt er fort, und das wiederholt sich oft und oft: „Aber selbstredend will ich ja gern, daß meine Kunst möglichst vielen etwas Glück gibt“. Ein andermal: „Ich will so gern, daß meine Kunst wirken möge und ich selbst fernstehen darf, sie soll es viel besser können als ich selbst persönlich es vermag“ (Oktober 1907).

Emil Nolde selbst hat die Auflösung dieses scheinbaren Widerspruchs gegeben, wieder in einem Brief (November 1909): „Wenn meine Kunst so schöne Zwecke erfüllt und so schön Freude gibt..., so sollte man fast glauben, daß dieses allein

einen Künstler zum stetigen Schaffen veranlassen könnte. Es ist sehr schön, und doch kann dies nur eine Folge sein, wenigstens mich macht es stets erregt und unwillig, wenn während dem Entstehen auch nur ein Gedanke sich einschleicht, was wohl einer sagen und wie wohl jemand sich da freuen könnte.“

Also: um der Kunst willen, als eine Selbsterfüllung des Gestaltungstriebes als einer Gabe Gottes, und ohne des Menschen zu gedenken, schafft der Künstler dennoch um des Menschen willen.

Es ist dasselbe, was Franz Marc meint: „Grade reine Kunst denkt so wenig an die anderen, hat so wenig den „Zweck“, die Menschen zu einigen, wie Tolstoi sagt, sie verfolgt überhaupt keine Zwecke, sondern ist einfach sinnbildlicher Schöpfungsakt, stolz und ganz „für sich“ – natürlich kann zweck- und absichtslos in diesem Sinne geschaffene Kunst dennoch bei den Menschen einen Zweck erfüllen, sei's auch nur – der, den zerstückelten Menschen wieder zu bilden“.

Ich will gern, daß Sie aus diesen gelegentlichen Äußerungen verschiedener Künstler unserer Zeit schon jetzt einen Eindruck ihres menschlichen Wesens mitgewinnen möchten.

Darum noch ein Wort Erich Heckels, diesmal aus einem noch unveröffentlichten Brief an mich (3. November 1923). Er schreibt mit Bezug auf die Fresken im Museum in Erfurt, zu deren glücklichen Vollendung ich ihn beglückwünscht hatte: „Ob der Raum Leben zeugen wird, was allein das Vorgestellte zum Kunstwerk macht, muß die Zukunft zeigen“.

Bedenken Sie wohl, was das heißt: „Ob der Raum Leben zeugen wird, was allein das Vorgestellte zum Kunstwerk macht, muß die Zukunft zeigen“! –

Ich meine, dieses schlichte, in seiner Schlichtheit so menschlich tiefe Wort Heckels führt uns noch einen Schritt über alles bisher Erörterte hinaus, indem es uns ganz unmittelbar vor das Zentralproblem der künstlerischen Qualität stellt, diesen Begriff, der wie ein Damoklesschwert über den Köpfen aller derer hängt, die aus Neigung oder Konvention oder Beruf über das Kunstwerk als Kunstwerk urteilen.

Denn wenn erst die Leben zeugende Kraft das bis dahin noch nicht Kunstwirkliche „zum Kunstwerk“ macht, so folgt daraus doch wohl, daß die Intensität, der Reichtum des in dem Betrachter gezeugten „Lebens“ auch die Qualität des Werkes bestimmt.

Das heißt aber mit anderen Worten: Werk und Betrachter, wie sie füreinander da sind, bedingen sich auch gegenseitig in ihrer Qualität, in ihrem ästhetischen, in ihrem Lebenswert: Gleiches kann nur vom Gleichem erkannt werden.

Die Folgerung, die wir für uns daraus zu ziehen haben, liegt auf der Hand:

Es gibt nicht eine Kunst an sich, die auf jeden Betrachter die gleiche Wirkung ausüben müßte – und wir dürfen darum auch nicht die Stärke oder Schwäche der Wirkung, die ein Kunstwerk auf einen beliebigen Menschen macht, ohne weiteres zum allgemein verbindlichen Maßstab für die Beurteilung eines Kunstwerkes machen, – wir müssen uns vielmehr bewußt sein, daß unsere eigene künstlerische und menschliche Aufnahmefähigkeit, daß unsere eigene Qualität unser Urteil über die Qualität des Kunstwerkes korrelativ bedingt.

Schlicht und allgemeinverständlich drückt das Sprichwort das so aus: „Dem Reinen ist alles rein –“ (Zarathustra, Von alten und neuen Tafeln 14).

Nun sind die Menschen zweifellos ebensowenig wie die Kunstwerke alle von der gleichen künstlerischen Aufnahmefähigkeit, und auch nicht von der gleichen menschlichen Qualität: „Der Mensch“, sagt wieder Franz Marc, „ist kein einmal festgelegter Typus, mit dem man so ganz einheitlich und über einen Leisten verfahren könnte, sondern unterliegt ganz der Wandlung und der Rangordnung“.

Was Goethe von der Naturbetrachtung sagt, daß es Genie erfordere, „dem gewissen und unzweideutigen Genie der hervorbringenden Natur entgegenzudringen“, das gilt auch von aller Kunstbetrachtung. Auch sie erfordert wo nicht Genie, so doch innere Reife, innere Tiefe, innere Weite.

Ich gedenke in dieser Stunde meines ersten akademischen Lehrers, Karl Voll, und trage eine alte Dankesschuld gegen den lange Verstorbenen ab, indem ich an Sie ein Wort weitergebe, das, seit ich es zuerst gehört habe, seit mehr als dreißig Jahren, mit dem unvergeßlichen Klang seiner Stimme als Mahnung in mir nachklingt.

Es war in München, wo wir zu acht oder zehn, noch ohne Lichtbildapparat, allein auf die Photographien angewiesen, die der Dozent zur Hand hatte, zusammensaßen. Es wurden Photos Rembrandtscher Gemälde herumgereicht, und dazu sagte diese merkwürdige tiefe Stimme mit ihrem unverstellbar bajuwarischen Ton zu uns Zwanzigjährigen: „Meine Herren, jetzt zeige ich Ihnen da Gemälde von Rembrandt und versuche, Ihnen etwas dazu zu sagen, und Sie glauben vielleicht auch, Sie verstehen das und finden es schön. Aber, meine Herren, ich sage Ihnen: das ist nicht wahr. Aber wenn Sie 40 Jahre alt sind, dann werden Sie vielleicht soeben anfangen, zu verstehen, was der Mann mit seinen Bildern eigentlich gemeint hat.“

Damals hat mich das Wort tief durchschauert, und damals zuerst habe ich es begriffen, daß alle „Bildung“, daß alle Kunsterziehung, alle Erziehung zum Verständnis des Kunstwerkes bei der Erziehung unserer, der Aufnehmenden, der Betrachter selbst anfangen muß – nicht bei der Kritik, daß wir den Maßstab für die Beurteilung des Kunstwerkes nur in uns selbst finden können – jeder einzelne von uns in seinem eigenen Innern, daß wir also mit unserem Urteil über ein Kunstwerk und einen Künstler immer zugleich auch über uns selbst urteilen und für jedes solches Urteil mit unserer ganzen geistigen Existenz haften, und daß uns daraus die tiefe sittliche Pflicht erwächst, den Raum in unserem Innern so rein, so tief und so weit zu machen, wie möglich.

So viel für heute.

Wir wollen in den nächsten Stunden versuchen, in gemeinsamer Betrachtung und Überlegung den Gang zu verfolgen, den die

deutsche Kunst während der letzten Jahrzehnte genommen hat. Vielleicht – denn darüber steht uns heute das Urtheil noch nicht zu – lebt heute kein Rembrandt-gleicher Künstler unter uns. Gleichwohl: halten Sie, meine Damen und Herren, die Flamme der Ehrfurcht rein in sich – dieses sechsten „höheren Sinnes“ –, der Ehrfurcht, die nach Goethes Wort, wenn sie durch ein Wunder in allen Menschen hervorträte, die Erde von allen Übeln heilen würde, an denen sie gegenwärtig und vielleicht unheilbar krank liegt.